



**BİR TÜR OLARAK KARA FİLM VE CAZ MÜZİK: 1950-1959 YILLARI ARASI  
HOLLYWOOD KARA FİMLERİNDE CAZ MÜZİĞİNİN KULLANIMI**

**Doktora Tezi**

**Birsen DURMAZ**

**Eskişehir 2022**

**BİR TÜR OLARAK KARA FİLM VE CAZ MÜZİK: 1950-1959 YILLARI ARASI  
HOLLYWOOD KARA FİMLERİNDE CAZ MÜZİĞİNİN KULLANIMI**

**Birsen DURMAZ**

**DOKTORA TEZİ**

**Sinema Televizyon Anabilim Dalı**

**Danışman: DOÇ. DR. Sırrı Serhat SERTER**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**ŞUBAT 2022**



## ÖZET

### BİR TÜR OLARAK KARA FİLM VE CAZ MÜZİK: 1950-1959 YILLARI ARASI HOLLYWOOD KARA FİMLERİNDE CAZ MÜZİĞİNİN KULLANIMI

Birsen DURMAZ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2022

Danışman: Doç. Dr. Sırrı Serhat SERTER

Caz ve sinema, tarihsel anlamda birbiriyle neredeyse paralel bir biçimde gelişme göstermiş iki modern sanat formu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sessiz döneminden bugüne sinemayla olan iş birliğini sürdüren caz müziği, günümüzde de popüler ve sanatsal pek çok yapımda film müziği olarak yer alarak önemli bir anlatım aracı olmuştur. Film müziği olarak cazın bir anlatım aracı, müzikal bir dil olarak kara filmlerde yer alışı farklı tartışmaların da odağında olan bir konudur. Savaş sonrası Amerikan toplumunda bu iki tür; sahip oldukları yapı, işledikleri temalar, keskin biçimsel özellikler, alt kültürler ve yeraltı dünyasıyla ilişkileri nedeniyle çoğu zaman bir arada düşünülmüştür. Özellikle 1950'lerde kara film ve caz müziğinde ortaya çıkan dönüşümler, iki türün birbiriyle ilişkisinde yeni yönelimler meydana getirmiştir. Bu çalışmanın amacı da kara filmler ile caz müziği arasındaki ilişkiyi bu zaman dilimi çerçevesinde ele almaktır. Özellikle kara filmlerde kullanılan caz müziklerinin filmlerin sinematografik özelliklerine ve temalarına göre nasıl biçim aldığını, metaforik işlevlerini, filmlerde nasıl kullanıldığını ve neleri temsil ettiğini ortaya koyabilmektir.

Anahtar Sözcükler: Film Müziği, Caz Müziği, Kara Film, Caz Filmleri.

ABSTRACT  
FILM NOIR AND JAZZ MUSIC AS A GENRE: THE USE OF JAZZ MUSIC IN  
HOLLYWOOD FILM NOIRS BETWEEN 1950-1959

Birsen DURMAZ

Department of Cinema and Television  
Anadolu University, Institute of Social Sciences, February 2022  
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Sırrı Serhat SERTER

Jazz and Cinema are two separate forms of modern art; yet from the historical point of view, they seem to have developed almost in parallel with one another. Since the times of silent motion pictures, jazz music has continued to collaborate with cinema, being still a very important mean of expression today in many productions, whether popular or artistic. Furthermore, the fact that Jazz being part of Film Noir as a mean of expression and as a musical language, has been a central subject of various arguments. In fact, in the post-war American society in many different cases, these two art forms, Jazz and Film Noir, have been considered together for their eccentric nature, the similarities in the topics that they dealt with, their distinctive formative features and their relations with the subcultures and underground world. The transitions which have happened both in Film Noir and Jazz especially during the 50's, have created new trends in the relation between the two. The purpose of this research is to analyze this relation between Film Noir and Jazz which existed in this particular time period. More specifically, it aims to put forth how Jazz as film music takes its form according to the cinematographic features and the themes of the movies and how it is used and what it represents in them.

Keywords: Film Music, Jazz Music, Film Noir, Jazz films.

## TEŞEKKÜR SAYFASI

Yaşamımda çok önemli izleri olan sinema ile cazı bir araya getirebilecek bir çalışma yapmak en büyük hayalimdi. Ancak bu hayali gerçekleştirmem oldukça uzun bir zaman aldı. Tahmin ettiğimden daha zorlu ve daha çetrefilli olan bu yolda en başta beni her zaman cesaretlendiren, yolumu kolay kılan, bilgileriyle ve deneyimleriyle beni doğru bir biçimde yönlendiren ve bu tezin ortaya çıkmasını borçlu olduğum çok değerli hocam Doç. Dr. Sırrı Serhat SERTER'e minnet ve teşekkürlerimi sunarım. Verdikleri bilimsel ve kuramsal bilgilerle, akademik tecrübeleriyle, yapıcı ve hoşgörülü yaklaşımlarıyla çalışmamda çok büyük katkılar sunan kıymetli hocalarım, Prof. Dr. Erol İPEKLİ'ye ve Doç. Dr. Ufuk KÜÇÜKCAN'a çok teşekkür ederim.

Gençliğimin en maceralı ve en güzel günlerini birlikte geçirdiğim, ortak hayallerimizi hiç kaybetmediğimiz, caz ve sinemayla ilgili görüşlerini, deneyimlerini ve yaşamın her yönüyle ilgili yaratıcı fikirlerini benden esirgemeyerek aslında bu çalışmamda da bana ilham kaynağı olan canım dostum Deniz Yüksel ABALIOĞLU'na,

Bu zorlu süreçte her işimi kolaylaştırarak beni her konuda destekleyen yaşamımın vazgeçilmez varlığı kardeşim, Esra DURMAZ'a,

Yanlarında olamadığım için bu süreçte beni sabırla ve özlemlerle bekleyen, umut ve yaşam kaynağım olan annem ve babam, Fatmagül ve İsmail DURMAZ'a,

Beni her halimle seven, destekleyen, fikir veren, bilgi ve dostluklarıyla her daim yanımda olan sevgili dostlarım Dr. Özlem ÖZTOK, Umut ALTIPARMAK, Seval ALTIPARMAK ve tüm öğretmen arkadaşlarıma  
Sonsuz teşekkürlerimle.

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI .....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI .....	ii
ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ .....	v
TEŞEKKÜR SAYFASI.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ .....	xi
TABLolar DİZİNİ .....	xx
1. GİRİŞ .....	1
1.1. Problem .....	1
1.2. Amaç .....	17
1.3. Önem .....	17
1.4. Varsayımlar .....	18
1.5. Kapsam ve Sınırlılıklar .....	19
2. ALAN YAZIN .....	20
2.1. Sinema, Film Müziği ve Caz Müziği .....	20
2.1.1. Film müziği terimi ve sinemada film müziğinin işlevleri .....	21
2.1.2. Sinema ve müzik: Sessiz film döneminden klasik Hollywood sinemasına film müziğinin gelişimi .....	28
2.1.3. Sinema ve caz müziği ilişkisinin tarihsel kökenleri .....	38
2.1.4. Film müziği analiz yöntemlerine genel bakış .....	51
2.2. Müzik ve Bir Tür Olarak Caz Müziği .....	55
2.2.1. Temel müzik terimleri ve caz müziğine genel bir bakış .....	55
2.2.2. Caz müziğinde tarihsel dönemler ve stiller .....	63
2.3. Kara Film ve Caz Müziği .....	76
2.3.1. Bir tür olarak kara film.....	77
2.3.2. Kara filmlerde caz müziğinin kullanımı .....	82
3. YÖNTEM .....	91
3.1. Araştırmanın Modeli .....	91
3.2. Araştırmanın Evren ve Örneklemi .....	92

3.3. Araştırmanın Yöntemi .....	93
4. BULGULAR VE YORUM .....	100
4.1. Sweet Smell of Success .....	100
4.1.1. Filmin künyesi .....	101
4.1.2. Filmin konusu .....	101
4.1.3. Filmin müzikleri .....	103
4.1.4. Sweet Smell of Success filminde caz müziğinin kullanımı.....	105
4.1.4.1. Fiziksel olayların hızı ve müzikal olayların hızı .....	105
4.1.4.1.1. Açılış sahnesi .....	105
4.1.4.1.2. Falco ve Hunsecker'ın tartışması .....	108
4.1.4.1.3. Falco ile Hunsecker'ın telefon görüşmesi .....	111
4.1.4.1.4. Falco'nun komplosu .....	115
4.1.4.1.5. Steve Dallas'ın yakalanması .....	117
4.1.4.2. Psikolojik/fiziksel durum ve armonik yapı .....	119
4.1.4.2.1. Chico Hamilton Quintet .....	120
4.1.4.2.2. Hunsecker, Susie ve Steve buluşması .....	123
4.1.4.2.3. Susie ile Steve'in ayrılması .....	126
4.1.4.2.4. Susie'nin intihar girişimi .....	128
4.1.4.2.5. Falco'nun sonu .....	131
4.1.5. Sonuç .....	133
4.2. Touch of Evil .....	137
4.2.1. Filmin künyesi .....	137
4.2.2. Filmin konusu .....	138
4.2.3. Filmin müzikleri .....	139
4.2.4. Touch of Evil filminde caz müziğinin kullanımı .....	140
4.2.4.1. Fiziksel olayların hızı ve müzikal olayların hızı .....	140
4.2.4.1.1. Açılış sahneleri.....	141
4.2.4.1.2. Susan'ın takip edilme sahneleri .....	146
4.2.4.1.3. Susan'ın gözetlenmesi .....	151
4.2.4.1.4. Susan ve Mike Vargas .....	155
4.2.4.1.5. Susan'ın yalnızlığı .....	157
4.2.4.2. Psikolojik/fiziksel durum ve armonik yapı .....	160
4.2.4.2.1. Tana ile Quinlan'ın karşılaşması.....	160

4.2.4.2.2.	<i>Grandi'nin öldürülme sahnesi</i>	165
4.2.4.2.3.	<i>Hapishane sahnesi</i>	170
4.2.4.2.4.	<i>Quinlan'ın yakalanması</i>	173
4.2.4.2.5.	<i>Quinlan'ın ölümü</i>	177
4.2.5.	Sonuç	180
4.3.	I Want to Live	182
4.3.1.	Filmin künyesi	182
4.3.2.	Filmin konusu	183
4.3.3.	Filmin müzikleri	184
4.3.4.	<i>I Want to Live</i> Filminde caz müziğinin kullanımı	185
4.3.4.1.	<i>Fiziksel olayların hızı ve müzikal olayların hızı</i>	185
4.3.4.1.1.	<i>Jenerik ve açılış sahneleri</i>	186
4.3.4.1.2.	<i>Barbara'nın otel odasında uyandığı sahne</i>	191
4.3.4.1.3.	<i>Askerlerin partisi</i>	195
4.3.4.1.4.	<i>Barbara'nın takip edilmesi</i>	199
4.3.4.1.5.	<i>Barbara'nın teslim olması</i>	202
4.3.4.2.	<i>Psikolojik gerilim ve armonik yapı</i>	205
4.3.4.2.1.	<i>Barbara'nın kâbus sahnesi</i>	206
4.3.4.2.2.	<i>Gaz Odası Sahneleri</i>	209
4.3.4.2.3.	<i>Ölüme doğru Barbara</i>	214
4.3.4.2.4.	<i>İdam sahnesi</i>	217
4.3.4.2.5.	<i>Barbara'nın idamından sonra, Montgomery</i>	220
4.3.5.	Sonuç	222
4.4.	Odds Against Tomorrow	229
4.4.1.	Filmin künyesi	229
4.4.2.	Filmin konusu	230
4.4.3.	Filmin müzikleri	231
4.4.4.	Odds against Tomorrow Filminde Caz Müziğinin kullanımı	232
4.4.4.1.	<i>Fiziksel olayların hızı ve müzikal olayların hızı</i>	232
4.4.4.1.1.	<i>Slater'ın, Burke'un dairesine gidişi</i>	232
4.4.4.1.2.	<i>Johnny Ingram'ın, Burke'un Dairesine Gelişi</i>	235
4.4.4.1.3.	<i>Johnny ve Burke'un kısa yolculuğu</i>	237

4.4.4.1.4. Soygun planının ilk aşaması.....	239
4.4.4.1.5. Burke, Johnny ve Slater'ın, Melton'a doğru yola çıkışı.....	241
4.4.4.2. Psikolojik gerilim ve armonik yapı .....	244
4.4.4.2.1. Slater ve Burke'ün, Melton'a gidişi.....	244
4.4.4.2.2. Melton'un keşfi.....	247
4.4.4.2.3. Johnny, Slater ve Burke'un bankaya girişi .....	250
4.4.4.2.4. Slater'ın, garsonu içeriye çekişi .....	252
4.4.4.2.5. Slater ve Lorry'nin içsel gerilim sahnesi .....	254
4.4.5. Sonuç .....	256
5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER .....	259
5.1. Sonuç .....	259
5.2. Tartışma .....	268
5.3. Öneriler .....	270
KAYNAKÇA .....	273
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

## GÖRSELLER DİZİNİ

	<b>Sayfa</b>
<b>Görsel 4.1.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	100
<b>Görsel 4.2.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	104
<b>Görsel 4.3.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	105
<b>Görsel 4.4.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	106
<b>Görsel 4.5.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	106
<b>Görsel 4.6.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	107
<b>Görsel 4.7.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	107
<b>Görsel 4.8.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	108
<b>Görsel 4.9.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	108
<b>Görsel 4.10.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	109
<b>Görsel 4.11.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	109
<b>Görsel 4.12.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	110
<b>Görsel 4.13.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	110
<b>Görsel 4.14.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	111
<b>Görsel 4.15.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	113
<b>Görsel 4.16.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	113
<b>Görsel 4.17.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	113
<b>Görsel 4.18.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	113
<b>Görsel 4.19.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	115
<b>Görsel 4.20.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	115
<b>Görsel 4.21.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	116
<b>Görsel 4.22.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	116
<b>Görsel 4.23.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	117



<b>Görsel 4.24.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	117
<b>Görsel 4.25.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	118
<b>Görsel 4.26.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	118
<b>Görsel 4.27.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	120
<b>Görsel 4.28.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	120
<b>Görsel 4.29.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	121
<b>Görsel 4.30.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	121
<b>Görsel 4.31.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	122
<b>Görsel 4.32.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	122
<b>Görsel 4.33.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	124
<b>Görsel 4.34.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	124
<b>Görsel 4.35.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	125
<b>Görsel 4.36.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	125
<b>Görsel 4.37.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	126
<b>Görsel 4.38.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	126
<b>Görsel 4.39.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	127
<b>Görsel 4.40.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	127
<b>Görsel 4.41.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	128
<b>Görsel 4.42.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	128
<b>Görsel 4.43.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	130
<b>Görsel 4.44.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	130
<b>Görsel 4.45.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	132
<b>Görsel 4.46.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	132
<b>Görsel 4.47.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	133
<b>Görsel 4.48.</b> Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick 1957).....	133

<b>Görsel 4.49.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	137
<b>Görsel 4.50.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	142
<b>Görsel 4.51.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	143
<b>Görsel 4.52.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	143
<b>Görsel 4.53.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	144
<b>Görsel 4.54.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	146
<b>Görsel 4.55.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	146
<b>Görsel 4.56.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	147
<b>Görsel 4.57.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	147
<b>Görsel 4.58.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	149
<b>Görsel 4.59.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	149
<b>Görsel 4.60.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	150
<b>Görsel 4.61.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	152
<b>Görsel 4.62.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	152
<b>Görsel 4.63.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	152
<b>Görsel 4.64.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	152
<b>Görsel 4.65.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	155
<b>Görsel 4.66.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	158
<b>Görsel 4.67.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	158
<b>Görsel 4.68.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	159
<b>Görsel 4.69.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	159
<b>Görsel 4.70.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	160
<b>Görsel 4.71.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	161
<b>Görsel 4.72.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	161
<b>Görsel 4.73.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	162

<b>Görsel 4.74.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	162
<b>Görsel 4.75.</b> Tana's theme notaları(Elmer Bernstein).....	164
<b>Görsel 4.76.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	165
<b>Görsel 4.77.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	167
<b>Görsel 4.78.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	167
<b>Görsel 4.79.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	168
<b>Görsel 4.80.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	169
<b>Görsel 4.81.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	169
<b>Görsel 4.82.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	171
<b>Görsel 4.83.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	171
<b>Görsel 4.84.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	172
<b>Görsel 4.85.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	172
<b>Görsel 4.86.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	173
<b>Görsel 4.87.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	174
<b>Görsel 4.88.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	174
<b>Görsel 4.89.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	176
<b>Görsel 4.90.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	178
<b>Görsel 4.91.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	178
<b>Görsel 4.92.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	179
<b>Görsel 4.93.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	179
<b>Görsel 4.94.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	179
<b>Görsel 4.95.</b> Touch of Evil (Orson Welles 1958).....	179
<b>Görsel 4.96.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	182
<b>Görsel 4.97.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	186

<b>Görsel 4.98.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	186
<b>Görsel 4.99.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	187
<b>Görsel 4.100.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	187
<b>Görsel 4.101.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	188
<b>Görsel 4.102.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	188
<b>Görsel 4.103.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	188
<b>Görsel 4.104.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	188
<b>Görsel 4.105.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	189
<b>Görsel 4.106.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	191
<b>Görsel 4.107.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	191
<b>Görsel 4.108.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	192
<b>Görsel 4.109.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	192
<b>Görsel 4.110.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	193
<b>Görsel 4.111.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	193
<b>Görsel 4.112.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	194
..	
<b>Görsel 4.113.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	195
..	
<b>Görsel 4.114.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	195
<b>Görsel 4.115.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	196
<b>Görsel 4.116.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	196
<b>Görsel 4.117.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	197
<b>Görsel 4.118.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	197
<b>Görsel 4.119.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	198
<b>Görsel 4.120.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	199
<b>Görsel 4.121.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	199
<b>Görsel 4.122.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	200

<b>Görsel 4.123.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	200
<b>Görsel 4.124.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	200
<b>Görsel 4.125.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	200
<b>Görsel 4.126.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	203
<b>Görsel 4.127.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	203
<b>Görsel 4.128.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	203
<b>Görsel 4.129.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	203
<b>Görsel 4.130.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	205
<b>Görsel 4.131.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	205
<b>Görsel 4.132.</b> Barbara's theme notaları (Johnny Mandel).....	206
<b>Görsel 4.133.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	206
<b>Görsel 4.134.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	207
<b>Görsel 4.135.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	207
<b>Görsel 4.136.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	208
<b>Görsel 4.137.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	208
<b>Görsel 4.138.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	209
<b>Görsel 4.139.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	208
<b>Görsel 4.140.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	210
<b>Görsel 4.141.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	210
<b>Görsel 4.142.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	211
<b>Görsel 4.143.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	211
<b>Görsel 4.144.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	212
<b>Görsel 4.145.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	212
<b>Görsel 4.146.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	215

<b>Görsel 4.147.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	215
<b>Görsel 4.148.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	215
<b>Görsel 4.149.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	216
<b>Görsel 4.150.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	216
<b>Görsel 4.151.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	216
<b>Görsel 4.152.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	216
<b>Görsel 4.153.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	218
<b>Görsel 4.154.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	218
<b>Görsel 4.155.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	219
<b>Görsel 4.156.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	219
<b>Görsel 4.157.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	219
<b>Görsel 4.158.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	219
<b>Görsel 4.159.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	220
..	
<b>Görsel 4.160.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	220
<b>Görsel 4.161.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	221
<b>Görsel 4.162.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	221
<b>Görsel 4.163.</b> I Want to Live (Robert Wise 1958).....	222
<b>Görsel 4.164.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	229
<b>Görsel 4.165.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	232
<b>Görsel 4.166.</b> Odds Against Tomorrow filminin açılış müziği notaları (John Lewis)...	233
<b>Görsel 4.167.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	233
<b>Görsel 4.168.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	234
<b>Görsel 4.169.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	234
<b>Görsel 4.170.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	235
<b>Görsel 4.171.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	235

<b>Görsel 4.172.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	237
<b>Görsel 4.173.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	238
<b>Görsel 4.174.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	239
<b>Görsel 4.175.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	239
<b>Görsel 4.176.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	240
<b>Görsel 4.177.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	240
<b>Görsel 4.178.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	242
<b>Görsel 4.179.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	242
<b>Görsel 4.180.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	243
<b>Görsel 4.181.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	243
<b>Görsel 4.182.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	243
<b>Görsel 4.183.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	244
<b>Görsel 4.184.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	244
<b>Görsel 4.185.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	245
<b>Görsel 4.186.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	245
<b>Görsel 4.187.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	246
<b>Görsel 4.188.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	246
<b>Görsel 4.189.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	246
<b>Görsel 4.190.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	248
<b>Görsel 4.191.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	248
<b>Görsel 4.192.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	248
<b>Görsel 4.193.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	248
<b>Görsel 4.194.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	249
<b>Görsel 4.195.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	249

<b>Görsel 4.196.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	250
<b>Görsel 4.197.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	250
<b>Görsel 4.198.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	250
<b>Görsel 4.199.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	250
<b>Görsel 4.200.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	251
<b>Görsel 4.201.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	251
<b>Görsel 4.202.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	252
<b>Görsel 4.203.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	252
<b>Görsel 4.204.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	253
<b>Görsel 4.205.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	253
<b>Görsel 4.206.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	254
<b>Görsel 4.207.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	254
<b>Görsel 4.208.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	254
<b>Görsel 4.209.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	255
<b>Görsel 4.210.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	255
<b>Görsel 4.211.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	256
<b>Görsel 4.212.</b> Odds Against Tomorrow (Robert Wise 1959).....	256



## TABLolar DİZİNİ

Sayfa

<b>Tablo 2.1.</b> Temel Müzikal Terimler Listesi .....	59-60
<b>Tablo 3.1.</b> “Rastlantısallık”, “öngörülemezlik”, “belirsizlik” ve “bilinmezlik” temalarının film müziğindeki karşılıkları .....	96
<b>Tablo 3.2.</b> Filmlerde fiziksel hareketin hızı ile müzikal olayların hızı arasındaki benzerlik ilişisini gösteren tablo .....	97
<b>Tablo 3.3.</b> Filmlerde psikolojik/fiziksel durum ile müzikal armonik yapı arasındaki benzerlik ilişkisini gösteren tablo.....	97



## 1. Giriş

Bu bölümde araştırmanın problemi, amaçları, önemi, varsayımları ve sınırlılıkları ele alınmıştır.

### 1.1. Problem

Hareket, zaman, ışık, ses, montaj ve yönetim gibi varlık kategorilerini kendine özgü bir dil içerisinde bir araya getiren sinema (Tunalı, 2016, s.123), doğası gereği birçok disiplinle ilişki içerisindedir. Sanattan bilime, teknolojiden felsefeye uzanan bu ilişki biçimi, sinemayı çok katmanlı ve disiplinler arası bir ürün haline getirir. Bu disiplinlerden biri olan müzik, günümüzde filmin neredeyse onsuz hatırlanmayacak tamamlayıcı bir unsurdur. Genellikle sinema tarihinde pek çok film müzikleriyle hatırlanır ve bu müzikler onlarla özdeşleşen çok sayıda ikonik görüntüyü akla getirir. Sinemanın kendisi kadar eskilere dayanan sinema ve müzik ilişkisinin zamanla bütünleşmesi, giderek izleyenin zihninde de bir eşleşme ve bu eşleşmeyi kuracak kodları oluşturur.

Sinema ve müzik arasındaki bağın zamanla güçlenmesi, müziği sinemasal evrenin önemli bir unsuru haline getirir. Tarihsel gelişimine bakıldığında başlangıçta projektörden ve fiziksel çevreden kaynaklanan gürültüyü maskeleyen, sessizliği yenerek izleyeni filme katmak gibi pragmatik amaçlara hizmet eden müzik; önceleri piyano ve orkestrayla sonrasında ise çeşitli kayıt teknikleriyle filmlerdeki yerini alır. Teknolojik ve sanatsal gelişmelerle sinemanın ayrılmaz bir parçası haline gelen müzik, sesli filme geçişle birlikte daha farklı işlevler üstlenerek anlatım ve üslup yönünden sinemaya büyük bir zenginlik katar. Böyle bir sürecin ardından ayrı bir alan olarak “film müziği” özerk bir yapı kazanarak yönetmenlerin ve yapımcıların üzerinde daha çok yoğunlaştığı bir meslek dalı haline gelir. Bu anlamda pek çok sinema kuramcısı, müziğin filme yepyeni bir boyut eklediğini fark eder ve müziği film eleştirisinin içerisine dahil etmeye başlar (Konuralp, 2004, s. 15-76; Sözen, 2015, s. 35-36; Tunalı, 2016, s. 123). Bu kuramsal çalışmalardan belki de en önemlisi Sergei Eisentein’a aittir. Eisentein, sinemanın ilerlemesiyle birlikte müziğin ezgisel akışının, görsel ve somut imgeler alanında önemli bir güç kazandığını belirtir. Böylelikle filmin iki algı alanı, görsellik ve işitsellik, arasında bir kaynaşma yaratmak, istenilen görüntüyü doğrudan gerçekleştirmek mümkün olacaktır (Eisentein, 1985, s. 245).

Sesin sinemada bir anlatım ve bilgi aktarım aracı haline gelmesi, müziğin farklı kullanım biçimlerini de beraberinde getirir. “Ses ve görüntü arasındaki ilişkinin aynı zamanda bir gerilim yarattığı”nın (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 253) bilincinde olan yönetmenler, sesin nesneye ait varlığını ve yarattığı gücü film müziğine aktararak izleyen üzerinde daha büyük bir etki bırakmayı amaçlarlar. Bu doğrultuda geliştirilen film müziğinin farklı kullanımları, izleyenle bağ kurma ve onun tepkilerini yönlendirme gibi ereklerle şekillenir. Film müziğinin kullanım biçimleri; izleyeni düşünsel, duygusal ve düşsel bir boyuta taşımanın farklı yollarını yaratır. Böylelikle film müziği yalnızca görüntüye eklenmiş bir araç olarak görülmekten çıkarak filmdeki anlamı ve işlevi sorgulanan bir uygulama haline gelir.

Söz konusu sorgulamanın sonucunda ortaya çıkan kuramsal çalışmalar, film müziğinin kullanımını belirli bir terminoloji doğrultusunda tanımlamaya girişir. Temelde bu türler jenerik (açılış) müziği, arka plan müziği (underscore), laytmotif, kapanış müziği ve tema müziği (main theme) olarak sınıflandırılır. Ardından kuramsal çalışmaların ağırlığını giderek film müziğinin işlevleri oluşturmaya başlar. Buna göre film müziği; kurgusal boyutta planlar arasında zamansal sürekliliğin sağlanması, algıyı biçimlendirme boyutunda da izleyenin dikkatini sahnenin yapısal ve anlamsal özelliklerine yönlendirme gibi işlevler üstlenir. Ek olarak filmin genel atmosferini belirleme, filmdeki olayları sembolleştirme ve çağrışımlar yoluyla izleyenin belleğini harekete geçirme, izleyende dikkati arttırma, genel uyarılmışlık halini yaratma, filmin bütününe dikkati çekme ve gerçeklik algısını yükseltme gibi pek çok işlemsel özellik film müziği pratiğine dahil olur. Ayrıca film müziği; vurgulama, gerçekçilik, metafizik anlam yaratma, karakter tanımlama, bilgi ve haber verme gibi amaçlara hizmet etmektedir (Cohen, 2001, s. 252-258).

Film müziğinin kullanımı, temelde “*diegetik*” ve “*diegetik olmayan*” kullanım şeklinde ikiye ayrılır. Film teorileri genellikle filmin kurgusal, imgesel ve anlatısal dünyasına; *diegesis* yani *anlatma* kavramıyla atıfta bulunur. *Diegesise* ait olmayan yapı ise nesnel dünyayı yani gerçekliği ifade eder. Bu gerçeklik; filmin profesyonel oyuncular, projektörler, perde-ekran ve çeşitli tekniklerle kurulan yapay dünyasıdır (Cohen, 2001, s. 253). Doğal durumda müzik, bir ses olayı olarak düşünülürse *diegetik olmayandır*. Yani bir yorum ya da betimlemeye işaret etmez, dolaylı değildir. Kaynağı belirli olmayan müzik, kurmacaya ait olmayan bir unsur olarak kabul edilir. Eğer müzik; filmin kurgusal gerçekliğine ve anlatının kendisine ait olur, gerçekçi bir biçimde sunularak anlatma

işlevini yerine getirirse *diegetik* olarak kabul edilir. Dolayısıyla film müziğinin “*diegetik*” kullanımı söz konusu olduğunda müziğin kaynağı belirli ve görünür olarak kabul edilir. “*Diegetik olmayan*” müzik kullanımı ise filmde kaynağı belli olmayan, görünür olmayan bir müzikal eşliğe işaret eder. Bu iki temel kullanım biçimi de kendi içinde alt türlere ayrılarak yeni ve farklı işlevleri yerine getirir. Söz konusu kullanım biçimlerine, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak yer verilmiştir. Sonuç olarak film müziğinin bu farklı kullanımlarıyla amaçlanan; genel anlamda filmin dramatik ve görsel yapısının etkisini arttırmak, filmin atmosferini belirlemek, film karakterleri hakkında bilgi vermek, duygu aktarımını gerçekleştirmek, süreklilik ve geçişliliği başka bir deyişle zamansallığı ve kurgusal bütünlüğü sağlamaktır. Sinema tarihi boyunca film müziği yönetmenlerin tercihlerine, dönemlere ve kültürlere göre değişen amaçlarla farklı biçimlerde kullanılmıştır. Bu tarihsel süreç içerisinde bazı müzik türlerinin film müziği olarak ön plana çıktığı ve bu müzik türlerinin belirli bir temayı temsil ederek mesaj verme gibi metaforik işlevleri gerçekleştirdiği görülmüştür. Söz konusu müzik türlerinden biri de şüphesiz caz müziğidir.

İlkel toplumların ritme dayalı olan müzik anlayışından Avrupa’daki sanat müziğine kadar farklı müzikal ve kültürel katmanın kendine özgü bir sentezi olan caz müziği, kültürün belki de en ayrık ve aynı zamanda en bütüncül dışavurumu olarak görülmektedir. Kökenini öncelikle Afrika’nın geleneksel müzik ve danslarından daha sonra da İngiliz ilahileri, iş şarkıları, askeri bando marşları, *gospel* müzikleri, İspanyol sömürge müziği, Kızılderili müziği, Afrika ritimleri, Fransız sokak şarkıları ve köle eğlenceleri gibi farklı kültürel ezgi ve müzikal geleneklerden alan caz; aynı zamanda *blues*’un kattığı hüznü karşısına çevirerek isyankâr bir biçim kazanır (Çiçekoğlu, 1985, s. 12; Mimaroglu, 2006, s. 135; Say, 2019, s. 358).

Caz, daha çok icra ediliş anlarının önemli olmasıyla ve doğaçlamayla öne çıkan bir müzik türüdür. Ancak caz müziği, yalnızca doğaçlamadan ibaret sayılamayacağı gibi doğaçlama da onun zorunlu bir koşulu olarak görülemez. Caz müziği doğaçlamaya olduğu gibi besteye de dayalıdır. Genellikle serbest ritim ve atonal vurguların cazı, Avrupa sanat müziğinden ayırdığı düşünülür. Ancak cazın ayırıcı niteliği armonik yapısındadır. Caz müziğinin belirleyici özelliklerinden en önemlisi, vurguların zayıf zaman denen 2. ve 4. zamanlarda olmasıdır. Ayrıca caz ritmi mutlak değildir, çözümlenmesi zor, karmaşık ve görelidir. Cazda temel vuruş üzerindeki melodi düzensizdir. Çelişkilerin müziği olarak da tanımlanan caz, canlılığını doğaçlamaya ve her

türlü olanağı içinde barındıran bu yapısına borçludur (Göksoy, 1984, s. 49; Çiçekoğlu, 1985, s. 11-13; Mimaroglu, 2006, s. 133; Fiege, 2014, s. 17).

1900'lerin başında New Orleans'ta ortaya çıkan caz müziği, tarihsel süreç boyunca tüm alanlar gibi kendi içinde türlere ayrılan ve sentezlenen bir dönüşüm geçirmiştir. Cazda erken dönem, 1900'lerin başı ve 1930'ların ortaları olarak kabul edilir. *Ragtime* dönemi, *banjo* müzikleri ve marşların sentezlendiği düzenlemeler ile piyano bestelerinin ön plana çıktığı dönemdir. Ritmin birden kaydırılması olarak tanımlanan senkoplar, tekrarlar ve çağrı-yanıt kalıbı *ragtime*'in belirleyici özellikleridir. Yine bu dönemde *New Orleans* ve *Dixieland* cazı ortaya çıkmış, serbest ritim ve doğaçlamalar önem kazanmıştır. 20. yüzyılın en popüler caz tarzı olarak bilinen *swing* dönemi ise 1930'ların başı ile 1940'ların sonu arasındaki yılları kapsar. Aslında *swing* terimi, cazın yalnızca belirli bir tarihsel stiliyle değil, daha çok onun kendine özgü ritmik niteliğiyle ilgilidir. Gerilme ve gevşemenin iç içe olduğu ritmik bir şekillendirilmiştir. Sözcük olarak sallanma ve hareket gibi anlamlara gelen *swing*, vurgulardaki zayıf zamanların esnekliğini ve yumuşaklığını belirten bir terimdir. *Swing*, zorunlu bir koşul olmasa da cazın temel bir özelliğidir ve daha sonra ortaya çıkacak pek çok müzik türünün de temelini oluşturur. *Big Band* olarak adlandırılan ve on ya da daha fazla müzisyenden oluşan *swing* dönemi orkestraları trompet, trombon, tahta üflemeliler ve ritim olmak üzere dört temel bölüme ayrılmaktadır. *Bebop* ise caz müziğinin 40'lı ve 50'li yıllarında ortaya çıkan önemli bir dönüm noktasını temsil eder. Bu yıllar caz müziği adına önemli gelişmelerin gerçekleştiği yıllardır. Bu dönem özellikle caz müziğine siyah kimliğini kazandırma ve onun kökenlerini canlandırma girişimi olarak görülür. (Çiçekoğlu, 1985, s. 96; Gridley, 2011, s. 98-324; Fiege, 2014, s. 92; Küçüköncü, 2013). 1950'ler, günümüzde tanınan birçok caz sanatçısının kendini gösterdiği ancak aynı zamanda caz müziğinin entelektüel ve yenilikçi yönleri nedeniyle dinleyici kitlesinin azınlık haline geldiği bir dönemdir. *West Coast*, *free caz*, *cool caz*, *hard bop* gibi stiller de modern dönemin önemli akımları olarak caz tarihinde yerini alır.

Caz müziği ve sinema arasındaki ilişkiye gelindiğinde sinemanın sessiz günlerine dek uzanan bir tarihsel süreç ile karşılaşılır. Sessiz filmlerin ortaya çıkışına tanıklık etmenin yanında onlara gösterim sırasında eşlik yoluyla da katılan caz, o dönemlerde filmler için en çok tercih edilen müzik türlerinden biridir. Dönemin popüler müziklerinden biri olması da cazı sinemaya oldukça yaklaştıran bir nedendir. Elbette ki cazın filmlerde yer almasının tek sebebi, dans ve eğlence yönünden tercih edilen bir müzik

türü olması değildir. Bu vazgeçilmezliğin ardında ekonomik ve toplumsal koşulların belirleyici etkileri de bulunmaktadır. Örneğin caz gruplarının tam zamanlı büyük orkestralara göre müzisyen sayısının az olması filmlerin maliyetlerini düşüren önemli bir etken olarak görülmüştür. Ayrıca cazın müzikal anlamda esnek ve doğaçlamaya yatkın olan yapısı, onun arzu edilen her etkiyi ve ortamı yaratabilecek bir müzik türü olarak yaygınlaşmasını sağlamıştır. Sessiz filmlerde çok sayıda *Jazz Band* (caz grupları ve orkestraları) yer almış ve bir anlamda “caz sinemanın tarihsel paydaşı haline gelmiştir” (Meeker, 2019, s. 7). Sessiz filmlerin altın günleri olan 1920’lerin aynı zamanda *The Jazz Age* (Caz Çağı) olarak kabul edilmesi bu anlamda tesadüfi değildir. Söz konusu birliktelik tarihsel, kültürel ve bilimsel gelişmeler doğrultusunda yeni bir boyut kazanarak kullanım ve üslupta göze çarpan değişimleri beraberinde getirmiştir. Özellikle teknolojik gelişmelerle birlikte caz plakları raflarda yerini almaya başlamış, caz müziğinin popülerliğinin artmasıyla film müziklerinde de caz temalı ya da caz etkili müzikler daha duyulur hale gelmiştir (Meeker, 2019, s. 7-9). Böylelikle sinema ve caz müziği, tarihsel paydaş olmanın ötesine geçerek estetik yönden de birbirini desteklemeye başlamıştır.

Caz müziğinin sinemada yarattığı ilk devrim *The Jazz Singer* (1927) filmiyle gerçekleşmiş, caz şarkıcısı fikri büyük bir heyecan yaratarak sinemada yeni bir ufuk açmıştır. Sonrasında caz ve film ilişkisi dünyanın dört bir yanındaki film gösterimleri için bir öncelik haline gelmiş, bu ilişki bitmeyecek bir sürecin başlangıcı olmuştur. Caz temalı film müzikleri için ikinci önemli dönüm noktası Alex North’un *A Streetcar Named Desire* (1951) filmi için bestelediği caz etkili film müziğidir (Meeker, 2019, s. 7-9). Başlangıçtan beri çok sayıda müzikal ve drama filminde kendine yer bulan caz müziği, genellikle klasik ve geleneksel tarza uygun hale getirilerek kullanılmıştır (Gorbman, 1987, s. 153). Özellikle 19. yüzyılın romantik geleneğinin Hollywood film müziklerinde ayrıcalıklı bir konumda olması, filmlerde bu müzikal geleneğin etkisini güçlendirmiştir. 1950’lerde film müziklerinde bu havanın dağılmaya başlamasıyla Hollywood’un katı kurallarına ve sansüre karşı direnen sanatçılar, caz müziğini yoğun ve yenilikçi biçimlerde kullanmaya başlamışlardır. Ancak Hollywood’da var olan ırkçılık henüz kırılmamış ve caz müziğiyle ilgili Amerikan toplumunda var olan olumsuz tutum filmlerde yer almaya devam etmiştir.

Kalinak’a (1992, s.167) göre klasik Hollywood film müziklerinde caz, çoğunlukla “öteki” imgesini kodlayıcı bir biçimde sunulur. Orta sınıf beyaz izleyici kitlesi için caz müziği, genellikle kentin tehlikeli ve gizemli dokusunu, cinselliği ve

çöküşü temsil eder. Söz konusu çöküş, ifadesini Afro-Amerikan kültürü ve caz müziğinde bulur. Gabbard sinema ile caz müziği ilişkisine farklı bir açıdan yaklaşarak bu ilişkinin en önemli örneği olan *The Jazz Singer* filminde somutlaşan kuşak çatışmasına dikkat çeker. Ona göre caz müziği bu filmde sosyal kalıpları kırmaya çalışan bir kuşağın isyanını, duygusal coşkusu ve özgürlüğünü olduğunu kadar ülkedeki ikinci kuşak göçmenlerin başarılı asimilasyonunu da temsil eder. Film, ona göre caz çağının ırklar arası romantizmiyle sahnelenen bir mizansene sahiptir (Gabbard, 1996, s. 9). 1840'larda ortaya çıkan bir eğlence biçimi olan "minstrel" gösterilerinde siyahların danslarının ve müziklerinin beyazlar tarafından taklit edilmesi, daha sonraki dönemlerde de farklı biçimlerde sürdürülmüştür. Bu gelenek yüzlerini siyaha boyayarak insanları eğlendiren beyaz Amerikalıların, sözde ilkelik gösterileriyle özgürleştikleri bir yöne evrilmiştir (Çiçekoğlu, 1985, s. 45). Özünde Afrika kökenli halkı ötekileştiren, kültürel özellikleri alaycı bir biçimde basitleştiren bu anlayış *The Jazz Singer* filminde somutlaşarak hem bir başkaldırı hem de bir manipülasyon biçimine dönüşmüştür.

1920'lerde popüler kültürde orta sınıf beyaz Amerikalı kesim, cazın temelini siyahların ilkelliğinde bulmuş ve cazın özgür karakterini yalnızca duygusal bir coşkunluk ya da serbestlik olarak tanımlamıştır. O dönemden itibaren caz, bazı beyazlar için özgür ve özgün bir tarzı temsil ederken bazıları içinse tehlikeli bir yaşam biçimini simgeler hale gelir. 50'li yıllarda *blues* ve *swing* gibi stiller, beyaz gençler için popüler bir müzik türü olan *Rock'n roll* biçimine dönüştürülse de onun Afro-Amerikan kökeni tutucu beyazlar için rahatsız edici bir nitelik taşımayı sürdürür. Aynı durum caz müziği için de geçerlidir. Onu tanıdık müzikal formlarla dönüştürmek, klasik orkestra geleneğinin kalıplarıyla yumuşatmak neredeyse bir zorunluluk olarak görülür. Caz müziğinin filmlerde farklı türlerle kaynaştırılarak kullanılmasının bir nedenini de bu hegemonik yaklaşım oluşturur. Caz müziğinin çoğu filmde ilkelik, doğallık ve nostalji gibi temalarla verilmesi aslında bu ırkçı ve egemen söylemin yeniden üretilmesinden başka bir anlama gelmemektedir. Filmlerde beyaz caz müzisyenlerinin, genellikle siyah meslektaşlarından daha rafine sanatçılar olarak sunulması ve idealize edilmesi bu durumun önemli bir göstergesidir. Yönetmenlerin siyahlara ait olan müziği beyaz müzisyenler tarafından mükemmelleştirilen ilkel bir sanat biçimi olarak göstermeyi tercih etmesi de yine böyle bir tavrın sonucudur (Gabbard, 1996, s. 80-115; Franks, 2015, s. 5-6). Tüm bunlar günümüze kadar gelen süreç boyunca caz müziğinin kültürel alanda nasıl kodlandığını ve Hollywood filmlerinde hangi temalarla temsil edildiğini göstermektedir. Şiddet, suç,

bağımlılık, tehlike ve yozlaşma gibi kavramlar bu temsil biçimlerinin en önemli örneklerini oluşturur. Söz konusu temsiller, caz müziğinin kara filmlerle ilişkilendirildiği metaforik bir yapı inşa ederek iki tür arasındaki çağrışım dizisini harekete geçirir. Bu çağrışımın kurulmasında film müziği bestecilerinin de önemli bir rolü vardır.

1950'lerin önemli film müziği bestecileri, aynı zamanda caz müziğinin *Big Band* geleneğinden gelen müzisyenlerdir. Stan Kenton, Elmer Bernstein, Johnny Mandel ve Henry Mancini gibi isimlerden oluşan bu kesim, caz müziğini farklı film türlerinde kullanmalarıyla ünlüdür. Başta klasik Batı müziği olmak üzere pek çok tür, stil ve etnik ezgiyi kullanan bu besteciler, kara filmlerin dokusunu ve atmosferini betimleyen film müzikleri yaratmada oldukça başarılı sanatçılar olarak bilinirler. Bu besteciler aynı zamanda sinemada caz etkili müziklerin kullanımının yaygınlık kazanmasında da etkili olmuşlardır. Caz etkili film müzikleri, bir süre sonra kendini suç filmlerinde ve kara filmlerde göstermeye başlamıştır. Caz müziğine ilişkin genel algıyla kara filmlerin düşük bütçeli karanlık dünyası birleştiğinde egemen kültürün iki alt türünün bütünleşmesi de mümkün olmuştur.

Fransız eleştirmen Nino Frank tarafından geliştirilen *film noir* terimiyle sınıflandırılan kara filmler, yapısını temel olarak *hard-boiled* olarak adlandırılan İngiliz ve Amerikan kökenli dedektif romanlarından alır. Amerikan dedektif romanlarıyla Alman dışavurumculuğunun bir sentezi olarak Amerika'da ortaya çıkan kara filmler genellikle siyah beyaz çekimlerden oluşmaktadır. Bu filmlerde karşılaşılan mizansen öğeleri; sisli bir atmosfer, loş ışıklar, ıslanmış kaldırımlar, suçla anılan arka mahalleler, neon ışıklar, boş bulvarlar ve titrek ışıklı sokak lambalarıdır. Mekanlar genellikle karanlık gölgeler, aydınlık-karanlık zıtlığı, klostrofobik iç mekanlar, *chioscuro* aydınlatma, eğik açılar ve diyagonal çizgilerle betimlenir. Yeraltı dünyası, gangsterler ve suç olgusu kara filmlerde vazgeçilmez temaların ana hatlarını oluşturur. Kara filmler izleyenin karşısına umutsuzluk, kadercilik, psikolojik çatışma, parçalanmış kişilik, ahlaki muğlaklık ve toplum dışı olma gibi özellikler taşıyan “kahramanlar” daha doğrusu “anti-kahramanlar” çıkartır (Luhr, 2012, s. 20-21; Salamone, 2017, s. 152).

Butler (2000, s. 4-7)'a göre caz müziğinde gerçekleşen değişimler kara filmlerde kullanılan müzikler üzerinde de etkili olmuştur. Temel olarak 40'lı ve 50'li yılları kapsayan kara film örneklerinin ilk dönemlerinde, daha çok klasik Hollywood orkestra müziği kullanılmıştır. Cazın sanatsal anlamda altın çağı olan 50'li yıllar, pek çok caz müzisyeninin popülariteden uzaklaşarak sanatsal yaratıma yöneldiği ve önemli birçok caz



müziyeninin hayatta olduğu yıllar olarak kabul edilir. *Bebop* stiliyle birlikte modern cazın başladığı ve caz müziğinde estetik değişimin yaşandığı dönem de bu yıllara rastlamaktadır. Dolayısıyla bu değişimden etkilenen kara filmlerde kentin çarpıklığını ve gizemli tehlikelerini vurgulamak için önemli bir araç olarak caz müziğinden yararlanılmıştır.

Kara filmler için müzik, klasik Hollywood film müziğinden daha farklı bir konumda yer almıştır. Bu filmlerin müzikleri geleneksel film müziklerinin verdiği güven hissini bir anlamda izleyenin zihninde sarsmıştır. Yalnızca uyumsuzluk ve “atonalite”nin dahil edilmesiyle değil aynı zamanda geleneksel *diegetik/diegetik olmayan* ayrımlarının değişmesi, olağandışı enstrümantasyon ve deneysel tekniklerin kullanılmasıyla caz müzik; geleneksel film müziği biçimlerini adeta yerinden etmiştir. Dönemin kara filmleri için “yuva”, “ev” ve “aile” gibi bireyi güvende hissettirecek Hollywood klişesi temalara ve onları temsil eden “tonal” uyumlara meydan okuyacak bir müzik türüne ihtiyaç duyulmuştur. Bu karanlık eserler için film müziği bestecileri daha modern, daha kentli ve daha Amerikan bir müzikal alt yapı yaratmak istemişlerdir (Ness, 2008, s. 55-57). Böyle bir müzikal alt yapı ancak caz gibi oldukça kentli, tepkisel ve ayrık bir müzikte kendini gösterebilecektir.

Kara filmlerin popüleritesinin arttığı dönemlerde caz müziğinin yeni stilleri de yavaş yavaş kendini göstermeye başlar. 1950’lerde öne çıkan caz stillerinin uyumsuz ve karmaşık akorlarının, koyu ve karanlık tınılarla iyimser bir hava yaratmaktan uzak olan isyankâr yapısının, kara filmlerin atmosferine daha uygun bir zemin hazırladığı düşünülür. Ayrıca *Bebop* ve *Hard bop* caz stillerinin bireysel tarzı ve modern kent yaşamını çağrıştıran ritimleri, kentsel yapıyla sıkı bir ilişki içinde olan suç filmleri ve kara filmler için oldukça uyumlu bir kaynak olarak görülür. Filmlerinin “cesur” ve “kentli” bir görünüme sahip olmasını isteyen yönetmenler, popüleriteleri artan bu yeni ritimleri filmlerinde yakalamaya çalışır. Ancak öznel bir estetik zevke hitap eden bu stiller, genellikle yumuşatılarak çoğunluğun beklentilerine uygun bir hale getirilir (Ness, 2008, s. 52-55). Besteciler de kara filmlerin karanlık ve tehditkar atmosferine uygun bir film müziği elde etmek üzere farklı stiller geliştirmenin yollarını arar. Böylece cazın karmaşık yapısının çeşitli müzik türleriyle yeniden biçimlendirildiği ve daha melodik hale getirildiği *Crime Jazz* (suç cazı), *noir jazz* gibi isimlerle adlandırılan film müzikleri ortaya çıkar. Kara filmlere ve daha sonra polisiye televizyon dizilerine hakim olacak bu caz etkili müzik stilleri izleyende heyecan, gerilim ve gizem yaratan etkileriyle ünlenir.

Ayrıca Hollywood orkestralarının icra edilen, caz müziğinin klasik ve popüler müzik türleriyle harmanlandığı caz etkili film müzikleri de bu dönemlerde önemli ölçüde popülerlik kazanır. Böylelikle yapımcılar ve besteciler için caz müziği, kara filmlerin keskin sinematografisine eşlik edecek müziklerin yaratılmasında önemli bir ilham kaynağı haline gelir. “Geleneksel ahlaka karşı dışavurumcu ve keskin hatlı böyle bir müzik stili aracılığıyla standart Hollywood dramlarını ve aşk hikayelerini alt etmenin de mümkün olacağı düşünülür” (Salamone, 2017, s. 152).

Caz müziğinde temellenen ve farklı biçimlere bürünen söz konusu müzikler, büyük bir yaratıcı grubun ürünü olma ve farklı stilleri bütünleştirme nedeniyle birçok araştırmacı tarafından incelenmeye değer bulunmuştur. Elmer Bernstein, Johnny Mandel ve Henry Mancini gibi besteciler, büyük orkestralarla caz müzisyenlerini bir araya getirerek *klasik müzik, Bebop, Hard bop, West Coast, Cool caz, Progressive caz ve Latin caz* gibi pek çok farklı stil ve türü uyumlu sentezleyebilmiştir. Filmin anlatısına, akışına, kurgusuna, sahnelerin yapısına ve yönetmenlerin tercihlerine uygun bir film müziği yaratma konusunda uzmanlaşmış olan bu besteciler; film müziği besteciliğini sanatsal bir meslek konumuna getirmede de önemli roller üstlenmişlerdir. Bu çalışmanın bir amacı da söz konusu bestecilere ve onların film müziklerine ilişkin tutarlı bir yaklaşım sunabilmektir. Böyle bir yaklaşım oluşturabilmek içinse öncelikle film müziklerinin analizinde yorum ve betimleme, öznellik ve nesnellik arasında bir denge kurabilmek gerekir. Bu noktada, çalışmada film müziklerinin çözümlenmesinde yararlanılan kuramlardan da söz etmek gerekir. Umberto Eco'nun “Açık Yapıt” kuramı ile Lakoff ve Johnson'ın “kavramsal metafor” anlayışı çalışmanın yararlandığı iki temel yaklaşımdır. Caz müziği ve kara film “belirsizlik” yönleriyle dikkati çeken iki farklı tür olarak Eco'nun tanımladığı “açık” ve “hareketli” yapıtlara örnek oluşturmaktadır. Her iki tür de toplumsal alanın kaotik atmosferinin -savaş, kentleşme, ırkçılık, göç vb.- derin izlerini taşımakta, bu bağlamda bir yapıtta açıklığın göstergesi olan temaları kullanmaktadır.

Umberto Eco (2016, s. 92-96), “açıklık” kavramını; “bir sanat yapıtıyla karşı karşıya kalan bir insanın duygulanımında öznelliğin önemi”ni göstermek, yapıtın yoruma açıklığını ve yapıtın çözümlenmesinde öznelliğin katkısını belirtmek için kullanmıştır. Ona göre, her sanat yapıtı özgür ve yaratıcı konumuyla bir “açıklık” taşır. Tamamlanmış ve kapalı bir bütünlük biçiminde yaratılmış olan sanat yapıtları dahi kendisiyle estetik bir ilgi kuran öznenin yaratıcı ve bireysel katkısını beklemektedir. Eco (2016, s. 96) “hiçbir sanat yapıtının aslında ‘kapalı’ olmadığını, aksine dışarıdan belirli bir kesinlikte görünse

de sonsuz sayıda okuma olasılığı içerdiğini” öne sürer. “Açık yapıt poetikası”nın bu yönleri, çalışmada öznellik ile nesnellik arasındaki dengeyi sağlamak ve film müziğinin yorumlanmasında etkili bir yöntem kurmak amacıyla kullanılmıştır.

Eco, “açık yapıt”ın 19. yüzyılın sonlarında bir “poetika” (estetik) olarak ortaya çıktığını ve bilinçli olarak okurun tepkisini özgürleştirmeye açık bir duruma getirdiğini belirtir. Ona göre, “belirsizlik” ve “sonsuz çağrışım” yaratan anlatı yapısıyla klasikleşmiş olan yapıtlar, her defasında “okur-yorumcu”nun hayal gücünün ve duygularının katkısıyla yeniden yaratılır (Eco, 2016, s. 74). “Açıklık” olumlu anlamda bir düzensizlik eğilimine sahiptir. Açık yapıt düzensizliğe, bir alanla sınırlandırılmış olasılığa ve muhatabının özgür seçimine açık olacak biçimde kendini ortaya koymalıdır (Eco, 2016, s. 154). “Açık yapıt” konusunun günümüzde tüm sanat dallarını kapsadığını öne süren Eco’ya göre “açıklık”, her tür estetik zevkin temel şartıdır ve her zevk alınan biçim estetik değer taşıdığı ölçüde açıktır (Eco, 2016, s. 120). Sanatçı tek anlamlı ve belirsiz olmayan bir iletişim kurduğunda bile böyle bir nitelik kaçınılmaz olarak sanat yapıtında bulunmaktadır. Bir anlamda “açıklık”, sanat yapıtının çağlara, toplumlara, sanatçıya göre farklı biçim ve ölçülerde barındırdığı özsel bir niteliğidir. Bu nitelikleriyle “açık yapıt” kuramının alımlayanın öznel çıkarımlarına izin veren yönüyle birlikte, yorumlama sürecinde yapıtın kendisini ve ortaya çıktığı tarihsel-kültürel-toplumsal koşulları merkeze alan bakışının, araştırmada ele alınan filmlerin çözümlenmesine katkıda bulunacağı düşünülmüştür. Çünkü Eco’ya göre böyle estetik çözümlenme, sanatçıyla muhatabı arasında yeni bir ilişki ve yeni bir estetik algı işleyişi kurulmasını gerektirir. Böylelikle sanat yapıtı, farklı bir toplumsal konuma erişmiş olur. Bu durum sanat tarihi yanında, sosyoloji, eğitim, iletişim gibi alanlarda yeni bir bakış açısı ve sorgulama alanı yaratır (Eco, 2016, s. 95).

Eco’nun (2016, s. 91-93) “açık yapıt” kuramının bir diğer önemli ölçütü olan “hareketli yapıt” ise yalnızca özü gereği içerisinde hareketi barındıran müzik sanatıyla sınırlı tutulmaz. Hareketli yapıt ona göre günümüzde plastik sanatlar, mimari, endüstriyel tasarım, edebiyat, tiyatro, sinema gibi pek çok alanı kapsamaktadır. Böyle bir nitelik Eco için klasik yapıtlarda da rastlanabilecek bir özelliktir. Sonuç olarak hareketli yapıt gelişigüzel ve biçimsiz birer ürün olarak değil, bireysel edimlerin yaratıcı dışavurumları olarak görülmelidir. Hareketli yapıt alımlayan özneyi gereksinimden ve belirli olma durumundan arındırılmış bir biçimde kendine çağırır. Bu çağrı, sanatçının alımlayanın girmesini arzu ettiği dünyaya bir davettir (Eco, 2016, s. 91). Hareketli ve açık bir yapıtta

sanatçı karşısındakine tamamlanacak bir yapıt verir. O, özellikle modern sanatın çeşitli formlarında görünür olan örtük anlamların yorumlanmasında alımlayana açık bir kapı ve öznel bir girişim olanağı sunar. Burada sanatçı kendi amaçladığı anlamların ötesinde, öznel katkıları da hesaba katarak alımlayanın kendini yapıtta duymasını ve onu özgürce yorumlamasını sağlayacak bir imkan verir.

“Hareketli yapıt, çok sayıda farklı kişisel girişim olasılığıdır” derken Eco (2016, s. 91), yapıtın hem ortaya konmasında hem de yorumlanmasında “açık” lığın temel alınmasını ve özneliğin belirleyici oluşunu gözler önüne serer. Ona göre bir yapıtın açıklığını ve hareketliliğini sağlayan şey; yapıtı farklı bileşimlere, somut ve yaratıcı eklemelere açık hale getirmektir (Eco, 2016, s. 92). Buna göre hem sinema hem de müzik özgün yapıları gereği bu nitelikleri taşırlar ve bu sanat varlıkları “açık yapıt” gibi bir estetik eleştiri yoluyla da çözümlenebilirler. Eco’nun müzik sanatına yönelik incelemeleri de böyle bir çözümlenmeye ışık tutacaktır. Eco, önce klasik ve çağdaş sanat müziği arasındaki ayırmadan hareket ederek geleneksel “tonalite” nin kalıplarını kıran örneklerle yer verir. Buna göre bir “açık yapıt” poetikası ve eleştiri biçimi geliştiren Eco, klasik normlara göre oluşturulmuş ve parçayı “tonal” merkeze yönlendiren yapıtlarla bu tür kalıpların ötesinde yeni sistemler kuran müzik yapıtları arasında bir kıyaslama yapar.

Eco’ya göre “klasik sonat biçimi, temaların birbirlerini nasıl izleyeceklerini ve nasıl üst üste geleceklerini kolaylıkla öngörebildiğimiz bir olasılık sistemini simgeler” (Eco, 2016, s. 150). Tonal sistem, dinleyenin beğenisi ve dikkatini müziğin tonal nota üzerindeki gelişimine ve bu gelişim sürecinde doğacak çözümlerin beklentilerini yaratır. Söz konusu çözüm beklentilerinin çeşitli olasılık kuralları da bu gelişim süreci içerisinde ortaya çıkar. Sanatçı, böyle bir sistem içerisinde olasılık kalıbını sürekli olarak kırar ve en temel kalıbı sonsuz farklı biçimde değiştirir (Eco, 2016, s. 150).

Eco’ya (2016, s. 222) göre yüksek derecede yaratıcı özgürlüğe sahip, dış koşullarla ve gerçeklikle daha az sınırlanmış bir “doğaçlama” durumu, caz müziğinde *jam session*<sup>1</sup> kavramıyla ortaya konmaktadır. Burada grubun elemanları seçtikleri temayı özgürce geliştirir ve doğaçlamada ortak bir anlayışa yönelirler. Bu da onların ortak, eş zamanlı, önceden planlanmamış, organik bir yapıt ortaya koymalarını sağlar. Cazdaki

---

<sup>1</sup>*Jam session*, 20’li yıllardan itibaren caz müzisyenlerinin, farklı orkestralardaki programları bittikten sonra bir mekânda toplanarak özgürce sololarını ve doğaçlamalarını yaptıkları, müziklerini saatler boyu istedikleri biçimde icra ettikleri seanslar olarak bilinir. *Jam session*’ların yapıldığı mekanlardan en ünlüsü İkinci Dünya Savaşı sonrasında sükse yapan “Minton’s Playhouse” adlı kulüptür. Bebop ve modern cazın başlangıcı gibi çeşitli yeniliklerin doğuşunda bu ortamın önemli bir yeri vardır (Çiçekoğlu, 1985, s. 82-86).

özgür yaratıcı süreç bu anlamda oldukça önemlidir. Özgür doğaçlama ile karşıtı olan önceden belirlenmişlik, organik ve bütünsel bir yapının ortaya konmasını sağlar. Eco bunu “cazda birlikte çalma alışkanlığı, *riff* ve melodik-armonik çözümler gibi geleneksel hilelere” (Eco, 2016, s. 222) bağlasa da anlaşılan odur ki cazı, yapısı gereği açıklık değeri taşıyan bir müzik türü olarak algılamaktadır. Ona göre doğaçlamanın özgürlüğü yanında “icracıların öngörebileceği, ortak bir anlayışla icra edilen ve belirli bir gelişim öngören melodik yapılar ‘biçimlendirici biçim’ konusuna da örnek oluşturmaktadırlar” (Eco, 2016, s. 222-223).

Tüm bunlardan yola çıkarak Eco’nun müzikte merkezileşme, tonalite, atonalite ve caz müziğine yaklaşım biçiminin, film müziklerinin temsil edici rolünün ve filmlerde caz müziğinin kullanımının oluşturduğu anlamların açığa vurulmasında önemli bir çıkış noktası oluşturduğu söylenebilir. Ona göre müzikte açıklık ve hareketliliğin dikkati çeken en temel özelliği, mutlak bir temel tonla şartlanmamış dinleyicinin, içinde ayrıcalıklı noktalar yerine tüm olasılıkların eşit olarak geçerli olduğu ve olasılıklarla dolu bir ses dizisi oluşturarak kendi ilişkiler sistemini kendisinin kurduğu, atonal bir bestenin çok kutuplu dünyasıdır (Eco, 2016, s. 90). Bu özelliklerden hareketle caz müziğinin atonal yapısıyla birlikte çok kutuplu, belirsiz, olasılıklarla dolu ve özerk niteliklerinin ancak bütünüyle açık ve hareketli yapıtlara ilişkin bir estetik tavırla ele alınması gerektiği düşünülmektedir. Elbette, film müziği gibi çok yönlü bir olgunun anlaşılmasında, farklı bakış açılarına ve kuramsal çalışmalara da yönelmek gerekir. Görüntü, hareket, ses, dil, müzik ve anlatım gibi unsurların bir arada olduğu bir yapının anlaşılmasında kavramsal metafor kuramı ve bu kuramın kilit noktasını oluşturan “imge şeması” nosyonunun önemli bir rolü vardır. Burada böyle bir sonuca varılmasının nedeni gerek kavramsal metaforların gerekse imge şemalarının oluşma sürecinin, film müziğini anlamlandırma sürecine benzer bir bilişsel yol izlemesidir (Chattah, 2006, s. 3-4). Bu zihinsel yolun hangi aşamalardan oluştuğu ise öncelikle metaforun temel süreçlerinin açıklanmasıyla anlaşılabilir.

İlkin metaforun, “bir tür şeyi başka bir şey açısından deneyimlemek” olduğunu belirterek işe başlamak gerekir (Lakoff ve Johnson, 1980, s. 5). Bu tanımı temel alan Lakoff ve Johnson’un “çağdaş metafor kuramı”, anlamı bedensel olarak temellendiren bir yaklaşıma sahiptir. “Kavramsal metaforlar”ın ve “imge şemaları”nın insan zihninde inşa edilmesini bedenlenmiş zihin anlayışıyla açıklığa kavuşturan Lakoff ve Johnson’ın tespitleri, metaforik işlevler üstlenen film müziği konusunda farklı bir noktaya taşınabilir.

Şöyle ki, onlara göre algıda ve bedensel hareketlerde tekrar tekrar ortaya çıkan imge şemaları; soyut kavramsal alanlara da uygulanabilecek bir mantığa sahiptir. “İmge şeması” beden temelli ve deneyime dayalı bilişsel işlemlerin mantığı olarak ortaya çıkmakta, soyut varlıklar ve işlemler hakkında çıkarımlar yapmaya hizmet etmektedir (Johnson, 2005, s. 24). Daha doğrusu imge şemaları; algının, hareketin, eylemlerin ve uzamın anlaşılmasının temelinde bulunur. Bu durumda, film müziğinin imge şemalarıyla, filmsel gerçeklikteki harekete ve eylemlere göre biçimlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Kavramsal sistem, gündelik yaşamın gerçeklerini tanımlamada merkezi bir role sahiptir ve bu kavramsal sistem büyük ölçüde metaforiktir. Metaforlar; algıyı, düşünme biçimini ve eylemleri yapılandırır. Kavramsal sistemdeki değişiklikler insan için gerçek olanı değiştirir ve dünyayı algılama biçimiyle eylemleri etkiler (Lakoff ve Johnson, 1980, s. 124).

Metaforlar doğrudan deneyimde temellenir ve birincil metaforik sistem her şeyden önce doğrudan insanın fiziksel ve sosyal deneyimine dayanır. Temel duyuşal-motor kavramlar, çevre ile fiziksel etkileşimden doğrudan soyutlanmalar olarak gerçek anlamdadır. Boyutluluk, yönelim vb. deneyimler, daha sonra metaforların temelini oluşturan bir gerçek kavramlar sistemini yapılandırır. Birincil metaforlar, günlük deneyimlerde doğal olarak, otomatik olarak ve bilinçsizce ortaya çıkar ve daha sonra karmaşık metaforlarda birleştirilir. Metaforlar, soyut kavramlar ve somutlaşmış deneyim arasındaki ilişkiler olarak var olur ve sözel metaforlar yalnızca temel kavramsal metaforların yüzey düzeyindeki dışavurumudur (Ritchie, 2006, s. 31-32). Lakoff ve Johnson metaforların oluşum sürecini açıklarken kavramsal alanlar arasındaki benzerlik ilişkisini ön plana çıkaran bir yapı kurar.

Lakoff ve Johnson’ın “imge şeması” terimini öncelikle kavramsallaştırmanın ve akıl yürütmenin çeşitli yapılarının bedensel, duyuşal-motor doğasını vurgulamak için kullandığı görülür. İmge şeması, duyuşal-motor deneyimimizin tekrar eden kalıbıdır ve bu sayede deneyim hakkında akıl yürütmek mümkün olur. İmge şeması, aynı zamanda soyut kavramları yapılandırmak ve soyut düşünce alanları hakkında çıkarımlar yapmak için de kullanılır (Johnson, 2005, s. 19). Bu açıdan bakıldığında anlamın ve düşüncenin altında yatan en önemli köken duyuşal motor süreçler, yani bedensel deneyimin ortak kategorileridir. Benzer bir biçimde, filmsel gerçeklikteki fiziksel hareketler ile film müziğindeki tekrarlar, süslemeler, dikey ya da doğrusal hareketler de duyuşal motor süreçleri yöneten imge şemalarına örnek oluşturur.

Bu duruma açıklık kazandırmak gerekirse öncelikle uzamsal ilişkiler ve hareketlerden örnek vermek gerekir. Bunlar; üstünde, altında, dışında, sağında, solunda, çaprazında ve içinde gibi yönlendirmelerdir ve bu yönlendirmeler bedensel-deneyimsel anlamda temellenerek soyut kavramları oluşturur. Kültürel anlamda bir görelilik bulunsa da iyi-kötü, mutlu-mutsuz, rahat-gergin gibi birçok soyut kavramsal karşıtlık, söz konusu uzamsal ilişki ve hareketlerden, özellikle de yukarı ve aşağı kavramlarından türer (Johnson, 2005, s. 19; Johnson, 2008, s. 162). Hareket eden nesnelere ve organizmanın kendi hareketine ilişkin kinestetik algının bu boyutunda oldukça farklı kalıplar bulunur. Dünya yüzeyinde bir yerçekimi alanı içinde bulunulduğundan ve dik durma yeteneği nedeniyle ayağa kalkma, yükselme ve düşme önemli eylemler olarak ortaya çıkar. Bu bedensel deneyimlere ilişkin anlayış, bir “dikey hareket” şemasıyla düzenlenir. “Doğrusal hareket” hakkında da “kaynak-yol-hedef” şemasına göre farklı çıkarımlar yapılır. Organizmanın kendisi tarafından değişen bedensel durumlarının sürekli olarak izlenmesi gerektiğinden bir niteliğin yoğunluk ölçekleri; algının temeli olan “skaler” şema ile duyguların derecesi, yoğunluğu ve kalitesindeki değişikliklere mükemmel bir şekilde uyum sağlar. Organizmanın farklı şekil ve büyüklükteki kalıplarla, onu içten ve dıştan saran sınırlar ile sürekli etkileşim halinde olması gerektiğinden doğal olarak çevrelemenin “mantığı” “kutulama şeması” adı verilen bir örüntü ile öğrenilir (Johnson, 2005, s. 22).

Johnson (2005, s. 25-27) “kaynak-yol-hedef” şemasını aritmetiğe dayanan temel bir metafor olarak görür. Ona göre kaynak-yol-hedef şeması; bir başlangıç noktasının (kaynak), hedefe doğru atılan sürekli adımlar dizisinin olduğu bir yol boyunca bedensel hareket anlayışımızın temelini oluşturur. Kavramsal metaforlar içinde işleyen görüntü şemaları, soyut varlıklar ve alanlar için üst düzey bilişsel işlemler gerçekleştirmek adına duyu-motor deneyimimizin mantığını kullanmayı mümkün kılar. Bedensel deneyimin kaynakları soyut düşünme için ayrılmıştır. Söz konusu imge şemaları işlevleri ile düşünüldüğünde somutlaşmış, bedenlenmiş metaforları oluşturur. Bu durum kaynak-yol-hedef şeması açısından bir örnekle açıklanabilir. Kaynak olarak “sıcaklık” dokunma deneyiminde temellenir ve “şefkat” gibi soyut ve iç gözleme dayalı bir metafor oluşturur. “Birincil metaforlar” olarak tanımlanan üç şey; “sevgi sıcaklıktır”, “benzerlik yakınlıktır” ve “yukarısı mutluluktur” biçiminde kendini gösteren kavramsal ifadelerdir. Bu metaforların kaynak alanı algısal-motor deneyimlerin şematik temsilleridir. Bu nedenle, “benzerlik” ve “önem” gibi metaforik hedef alanları doğrudan algılanamaz ancak şematik

temsiller yoluyla anlaşılabilir (Johson, 2005, s. 28; Casasanto ve Gijssels, 2015, s. 327-337).

Buradan hareketle denilebilir ki söz konusu şematik temsiller, film ve film müziği çözümlenmelerinde uygulanabilir kategorilerdir. Genel olarak film müziğini anlama ve yorumlama; özel olarak da caz müziğinin, filmin görsel ve anlatsal yapısıyla olan ilişkisini ortaya koyabilme çabasında ses ve görüntünün birer metafor olarak somutlaştığı alanları örneklendirmek mümkündür. Bu konuda birincil metaforların benzerlik ilişkisine dayalı oluşum modeli, çalışmanın yöntemine önemli bir temel sağlamaktadır. Chion'un (1994) günümüze kadar gelen sinema kuramları hakkındaki tespiti hatırlanacak olursa film müziğinin ve ses boyutunun, sinema çalışmalarında ya tamamen göz ardı edilen ya da küçük bir statüye indirgenen bir problem olduğu görülür. Dolayısıyla film müziği çalışmaları genellikle sinemanın diğer yönleri kadar üzerinde durulan ya da film kuramlarında etkili olan bir konu olmamıştır. Buna ek olarak "film müziği" çözümlenmesi konusunda belirli bir yöntem, filmin müzikleriyle sinematografisi arasındaki ilişkiyi kurabilecek belirli bir inceleme metodu ne yazık ki mevcut değildir. Bu nedenle, sinema alanındaki film müziği çalışmalarında genellikle çeşitli kuramları uygunlukları ölçüsünde bir araya getiren yaklaşımlar ya da disiplinler arası yöntemler tercih edilir. Lakoff ve Johnson'un "kavramsal metafor" kuramı da bu çalışmalara önemli bir örnek teşkil etmektedir.

"Kavramsal metafor kuramı"nın ilkelerine göre düşünüldüğünde film müziğindeki anlam anlayışı, metaforların yapılanma sürecine oldukça benzemektedir. Metafor, iki farklı öge arasındaki karşılaştırma olarak basitçe tanımlandığında iki temel öge olarak kaynak etki alanı ve hedef etki alanından söz edilmektedir. Bir metaforu anlayabilmek, kaynak ve hedef alanlar arasındaki benzerliği ön plana çıkarma yeteneğine dayanır. Bu anlayış, kaynak etki alanının ilgili özelliklerini hedef etki alanına aktarmakla gerçekleşir. Film ve müzik gibi farklı algısal alanlar aracılığıyla ifade edilen metaforlar söz konusu olduğunda yapılacak değerlendirmede onların algılar arası doğalarını da göz önünde bulundurmak gerekir (Lakoff ve Johnson 1980, s. 5; Chattah, 2006, s. 3). Bu anlamda metaforlar hem işitsel hem de görsel olarak içerik aktarımı gerçekleştiren ve kavramsal doğaya sahip olan örüntüler olarak nitelendirilmelidir. Bu niteleme, onların dile olduğu kadar düşünceye de yayılmış olduklarını gösterir. Buna bağlı olarak, film dilini oluşturan görsel ve işitsel alanlardaki metaforik eşleştirmelerin anlaşılabilmesi için anlam aktarımını benzerliklere dayalı olarak gerçekleştiren, hatta benzerlikleri yaratan



süreçlerin de incelenmesi gerekir. Bu tür bir inceleme için yapılması gereken, kaynak etki alanı ile hedef etki alanı arasında paylaşılan imge-şematik yapıların gösterilmesidir. Kaynak etki alanı, genellikle daha somut ve duyuşal bir deneyime dayanır. Kaynak, hedef alanında yeni bir yapıya bürünerek kendini gösterir (Lakoff ve Johnson, 1980, s. 124-130; Johnson, 2005, s. 162). Örneğın, bir filmde kaynak etki alanı olarak sahnedeki aksiyon, fiziksel hareket ya da karakterlerin psikolojik durumu ve olayların içerdığı psikolojik anlam, müzikal yapıda farklı müzikal olaylar ve armonik yapı olarak karşılık bulur. Bu aktarım, Lakoff ve Johnson'ın belirttiğı biçimde deneyime, uzlaşımaya ve uzamsal ilişkilere dayalı olarak gerçekleşir. Bu çalışmanın temasını oluşturan “kara filmlerde caz müziğinin kullanımı” konusunda da metaforik eşleştirmenin aynı ilişkilerle kurulu olan yapısı göz önünde bulundurulmalıdır. Kara filmlerin ikonik görüntüleri ile caz müziğinin belirli tema ve enstrümanlar çerçevesinde kurulmuş armonilerinin kültürel olarak zihinlerde nasıl eşleştirildiğini gösterebilmek, görsel alanın müzikal alanda nasıl temsil edildiğini açığa çıkarmakla mümkündür. Bu durumda deneyime, uzlaşımaya, uzamsal ilişkilere göre kurulan benzerliklerden yola çıkmak; kaynak ve hedef alan arasındaki doğrusal ve karşılıklı ilişkiyi incelemek gerekir.

Sonuç olarak bu araştırmada kara film ile caz müziğı ilişkisinin soruşturulması kapsamında “kara filmlerde caz müziğinin nasıl kullanıldığı ve bu kullanım biçimlerinin neler olduğı” problemi çözülmeye çalışılmıştır. Bu problem kapsamında açıklığa kavuşturulması gereken “kara filmlerde kullanılan caz müziklerinin, hangi metaforik işlevleri gerçekleştirdiğı” sorunu, Umberto Eco'nun “Açık Yapıt Poetikası” ve Lakoff ve Johnson'un çağdaş “metafor kuramı”nın temel prensipleriyle ele alınmıştır. Özellikle 50'li yıllarda caz müziğinde gerçekleşen değışimler ve yine bu yıllarda caz etkili film müziklerinin yaygınlık kazanması, araştırmamızın probleminin bu tarihsel döneme yönelmesine neden olmuştur. Bu doğrultuda araştırma “1950-1959 yılları arasındaki Hollywood kara filmlerinin sinematografisi, genel atmosferi ve karakter yapıları ile caz müziğı arasında bir ilişki olup olmadığı”, varsa bu ilişkinin nasıl kurulduğı sorularına odaklanmıştır. Bu çerçevede caz müziğinin kara filmlerde nasıl temsil edildiğı ve neleri temsil ettiğı sorgulanmıştır. Söz konusu dönemin kara film örneklerinde caz müziğinin kullanım biçimleri irdelenmiş, filmlerin sahnelerindeki aksiyonun, kurgunun ve filmin ritminin müzikal yapıda kendini nasıl gösterdiği açıklanmak istenmiştir. Bu noktada özellikle “fiziksel hareket”in ve “psikolojik durum”un, müzikal olaylarda ve müziğın armonik yapısında nasıl karşılık bulduğı tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu soruşturma

içerisinde kara filmlerde kullanılan caz müziğinin tarihsel, toplumsal ve kültürel alana ilişkin temsil ettiği konu ve kavramlara da yer verilmiştir.

## 1.2. Amaç

Araştırmada, aşağıda yer alan soruların yanıtlanması amaçlanmaktadır:

1. 50’li yıllarda Hollywood kara filmlerinde caz müziğinin kullanım biçimleri nelerdir?
2. 50’li yıllarda Hollywood kara filmlerinin sinematografisi, genel atmosferi ve karakterlerin psikolojik durumu film müziği olarak caz müziğinde nasıl bir karşılık bulmuştur?
3. 50’li yılların kara filmlerinde sahnelerdeki aksiyon, ritim ve fiziksel hareket film müziği olarak caz müziğinde nasıl temsil edilmiştir?
4. 50’li yılların Hollywood kara filmlerinde caz müziğinin metaforik işlevleri nelerdir?

## 1.5. Önem

Kara film, pek çok yönüyle hem dünya hem de Amerikan sinema tarihinde önemli bir geçiş aşaması olarak kabul edilmektedir. Kovacs (2010, s. 271)’ın da belirttiği gibi, “sanki kara film, yönetmenlerin bir anlatısal ve stilistik gelenekten diğerine geçtikleri kapı gibidir”. “Yeni gerçekçilik” ve “yeni dalga” gibi sinema akımlarına ilham kaynağı olan kara film hakkında eleştirmenler ve film tarihçileri farklı tanımlar getirmeye çalışmış, konu hakkında çeşitli kuram ve eleştiri biçimlerinin geliştirilmesine önemli katkılar sağlamışlardır. Ancak bir anlatım aracı olarak kara filmlerin müzikleri üzerine yapılan araştırmaların sayısı aynı yoğunluk düzeyine erişmemiştir. Hatta daha kapsamlı bir bakışla değerlendirildiğinde, genel olarak “film müziği” konusunun da sinema alanında özellikle incelenmesi gereken fakat yeterince üzerinde durulmayan ya da ihmal edilen bir konu olduğu görülür. Dolayısıyla araştırmanın önemi tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Sinema alanındaki disiplinler arası çalışmalarda yöntem sorunları nedeniyle genellikle diğer alana bırakılan ya da sinemanın örgensel yapısının dışında bırakılan bazı unsurlarının varlığı görülmektedir. Bu konular içerisinde yer alan film müziği, caz müziği ve kara filmlerde caz müziği temalarını problem edinmek; sinema araştırmaları içerisinde yeni bir yöntem arayışına ışık tutabilecektir.

Siyah beyaz bir karede sisli, puslu, kasvetli bir hava; yağmurdan ıslanmış ve sokak lambalarıyla aydınlanan yarı karanlık sokaklar; ıssız bir yolda siluet olarak görünen bir

dedektif ya da gangster; sigara dumanıyla kaplı loş bir gece kulübünde gizemli bir biçimde elinde sigarasıyla oturan çekici bir kadın kara filmlerin klasik sahnelerinden akılda kalan görüntülerdir. Bu görüntüler genellikle saksafon ya da trompetin minör ve durgun tınlarının ön plana çıktığı caz müzikleriyle hatırlanır. Kültürel bir fenomen olarak kara filmlerle ilişkilendirilen ve çoğunlukla bu filmlerin ikonik görüntüleriyle eşleştirilen caz müziğinin kara filmlerle ilişkisinin ne olduğu üzerine yapılan araştırma sayısı oldukça azdır. Bu konu hakkındaki az sayıda çalışmadan biri olan David Butler'ın 2000 tarihli *Artistry in Noir: The Use and Representation of Jazz in Film Noir* adlı tez çalışması, bu alandaki en kapsamlı çalışma olarak gösterilmektedir. Ancak henüz tam olarak cevabı alınmamış bazı sorular da bulunmaktadır. Örneğin caz müziği film müziği olarak kullanıldığında ne tür işlevleri yerine getirir ve filmlere hangi anlamları katar? Caz müziğinin kendi anlamını yaratacak bir biçimde klişelerden uzak, daha yaratıcı ve özgür bir biçimde kullanıldığı kara filmler var mıdır? Kara filmlerde caz müziği hep maskülen bir kimliği ya da fetişleştirilmiş bir obje olarak kadını mı vurgular? Caz müziği filmlerde genellikle alkol ve uyuşturucu düşkünlüğüyle mi ilişkilendirilir? İşte bu çalışmanın konusunu belirleyen ve önemini gösteren de bu sorulara yanıt bulma çabasıdır. Ayrıca film müziği incelemeleri konusunda ne tür yöntem ve tekniklerin uygulanabileceğini görmek, tek bir yöntem kullanımının söz konusu olmadığı böyle bir konuda metodoloji sorununu aşmak, bu çalışmanın ulaşmak istediği hedefler arasındadır. Farklı tartışmalarla açılan böyle bir ilişkinin ülkemizde de araştırılmasının bir tür olarak kara filmin, kara filmlerin müziklerinin, film müziğinin işlevlerinin, caz müziğinin sinemadaki yerinin ve metaforik yönünün anlaşılmasında yararlı olacağı düşünülmektedir.

### **1.3. Varsayımlar**

Bu araştırmanın temel varsayımları şunlardır:

1. Kara film ile caz müziği arasında çeşitli ilişkiler bulunmaktadır.
2. Caz müziği kara filmlerin müziklerinin oluşmasında etkili bir unsurdur.
3. Kara filmlerde kullanılan caz müziği filmin ve mekanın genel atmosferini betimlemektedir.
4. Kara filmlerde kullanılan caz müziği karakterlerin fiziksel ve psikolojik durumunu temsil etmekte etkili bir araçtır.
5. Kara filmlerde kullanılan caz müziği filmlerin mizansenine ve sinematografisine uyumlu bir yapıdadır.

6. Kara filmlerde gerçekleşen fiziksel olaylar, film müziği olarak kullanılan caz müziklerinde karşılık bulmaktadır.

7. Caz müziği film müziği olarak metaforik anlamlar taşımaktadır.

#### **1.4. Kapsam ve Sınırlılıklar**

Sinemada film müziği konusu, hem birbirinden farklı alan ve kuramın içeriğini taşıması hem de neredeyse her filmde varlığını göstermesi bakımından oldukça geniş kapsamlı bir çalışmayı gerektirmektedir. Caz müziğinin kullanıldığı filmler de benzer ölçüde yaygınlık göstermektedir. Söz konusu kara filmler olduğunda bu durumun daha spesifik bir hale geldiği ancak bu kez filmlerdeki kullanım biçimlerinin değişkenliğinin ve kara filmlerin kapsadığı dönem itibariyle çok sayıda filmin gösterime girmesinin bir sınırlandırma oluşturduğu gözlenmektedir. Tamamen film müziği olarak caz müziğinin kullanıldığı kara filmler ise çok sayıda olmamasına karşın farklı dönemlere denk gelmekte ve araştırma konusu bakımından bu filmler arasında tarihsel ve kültürel anlamda bir tutarlılık sağlanamayacağı düşünülmüştür.

1950'lerde Hollywood'un film endüstrisi kapsamında ve müzikal anlamda adeta biriken bir insan kaynağı bankasına sahip olduğu bilinmektedir (Meeker, 2019, s.7). Bu dönemde müzikal dışavurumun karakteristik tarzı olarak caz müziğinin yükselişine tanık olunmuştur. Kara filmlerin yapısına uygun film müziklerinin yaratılmasında, dönemin caz orkestralarının ve Hollywood'da çalışan caz müzisyenlerinin önemli bir katkısı olmuştur. Ayrıca 50'li yıllarda caz müziğinde yaşanan gelişimler ve oluşan farklı stiller de bu filmlerin caz müziği kullanımlarında farklılıklar yaratmış olup bu dönem, klasik kara film döneminin ikinci periyodunu oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu araştırmanın evrenini, oluştuğu ve geliştiği ortam da dikkate alınarak "1950-1959 yılları arasında Hollywood yapımı olan" ve "caz müziğinin film müziği olarak kullanıldığı kara filmler" oluşturmaktadır.

## 2. ALAN YAZIN

Bu bölümde sinema, film müziği ve caz müziği arasındaki ilişkiler bağlamında öncelikle film müziğinin ne olduğu, sinemada film müziğinin işlevleri, sessiz film döneminden klasik Hollywood sinemasına film müziğinin gelişimi, sinema ve caz müziği ilişkisinin tarihsel gelişimi ele alınmıştır. Ardından araştırmanın yöntemine ışık tutması amacıyla film müziğini inceleme yöntemlerine genel bir giriş yapılmıştır. Araştırmada kullanılan müzikal terimlerin anlaşılır olması bakımından müzik ve bir tür olarak caz müziği temel müzik terimleriyle birlikte açıklanmıştır. Daha sonra araştırma konusunda önemli bir kilit noktayı oluşturan caz müziğinin tarihsel ve kültürel bir perspektifle kavranması amacıyla caz müziğinin tarihsel dönemleri ve stilleri ele alınmıştır. Son olarak da kara film ve caz müziği ilişkisinin kurulabilmesi adına bir tür olarak kara film ve kara filmlerde caz müziğinin kullanımı konularına yer verilmiştir.

### 2.1. Sinema, Film Müziği ve Caz Müzik

“Sinemada sanatsal alana giren her şey bir anlam taşır ve bir enformasyon aktarır” (Lotman, 2012, s. 63). Sinemanın kitleleri etkileyen gücü de aktardığı bu bilgilerin çok yönlülüğünden ve onun çok katmanlı yapısından kaynaklanmaktadır. Sinemanın sanatsal unsurlarından biri olan müzik, günümüze kadar geçen süreçte bu karmaşık ve çok katmanlı sistemin önemli bir parçası haline gelmiştir. Sessiz dönemlerinde sinemanın daha çok dışsal ve pratiğe dönük bir unsuru olan müzik, sesin katılımıyla onun yapısal ve anlamsal bir parçası haline gelmiştir. Prendergast (1992, s. 213) “müzik, zaman ve mekânın atmosferini daha ikna edici bir biçimde yaratabilir” diyerek, aslında sinemada müziğin işlevine yönelik önemli bir detaya dikkat çekmektedir. Bu detay filmin atmosferinin ve anlamının yaratımında müziğin rolünün ne kadar önemli olduğunu gösterir. Müziğin filmdeki payı yalnızca böyle bir yaratımla sınırlı kalmaz. Film müziği aynı zamanda hareketi oluşturma, olaylar arasında ilişki kurma, duyguları vurgulama, psikolojik etki yaratma, zaman algısını değiştirme ve mekânı betimleme gibi çok sayıda işlevi yerine getirir. Tarihsel, sosyal, kültürel ve coğrafi alanlara gönderimde bulunma; sahneler arasında bağ kurma, gerçek dışı durumlar ve çelişkiler yaratma, koşullandırma, karakter geliştirme ve parodi oluşturma gibi eylemler de film müziğinin iş gördüğü konular arasındadır (Cohen, 2001, s. 263-264; Konuralp, 2004, s. 112-117). Sinemanın tarihsel sürecinde film müziğinin önemi konusuna, sinema ve caz müziği arasındaki ilişkinin sorgulanmasına geçmeden önce terminolojide zaman zaman anlam karmaşası

yaşanmasına neden olan *film müziği* (*film music, film-music*) terimini ve bu konuyla ilgili temel kavramları araştırmanın sınırları çerçevesinde aydınlatmakta yarar vardır.

### 2.1.1. Film müziği terimi ve sinemada film müziğinin işlevleri

Film müziği terimi filmin tarihselliğini daha doğrusu sinemanın kendi tarihini gösteren bir gelişim sürecine sahiptir. Terim, müziğin filmlere eşlik etme sürecinde önce hareketli resmin müziği ya da görüntüye eşlik eden müzik anlamında daha sonra da filmde yer alan müzik gibi çeşitli biçimlerde kullanılmıştır. Rosar (2002, s.1-4)) terimin anlamını tarihsel bir bakışla incelemiş, onun geçmişten günümüze geçirdiği değişimleri ve yüklendiği anlamları açığa çıkarmaya çalışmıştır. Buna göre sessiz dönem boyunca (1895-1927) film müziği olarak bilinen müzikal pratik, özel salon ve tiyatrolarda - *nickleodeon, film theatre vb.*- sergilenen ve sessiz filmlere eşlik eden canlı bir müziğe işaret etmiştir. Sonrasında terim sessiz filmlerde var olan bestelerin seçilip kullanılmasını ve filmlerde kullanılmak üzere özel olarak bestelenen büyük bir müzik repertuarını nitelenmek için kullanılmıştır. Sesli filmlerin ortaya çıkmasıyla birlikte var olan müzikleri ve hazır besteleri kullanma biçimi giderek azalmış, bunun yerine filme özel ve orijinal müzikler kullanılmaya başlamıştır. Bu süreçte müzik alanında partiyon, orijinal kompozisyon ve notaya geçirmek gibi anlamlara gelen *score* terimi “eşlik” teriminin yerini almaya başlamıştır. Bunun bir sonucu olarak *film müziğinin* anlamında bir daralma yaşanmış, film müziği terimi filmler için hazırlanan özgün müzik (*score*) biçimine dönüşmüştür. Sonuç itibarıyla *film müziği* filmlerde yer alan işlevinden ziyade, bir kompozisyon tekniği ya da en geniş anlamıyla bir stil olarak ele alınmıştır. Aslında *film müziği*, film terminolojisine ait olan bir terimdir.

Sesli filmlerinin ortaya çıkışıyla birlikte sinemada müzik kullanımını farklı bir boyuta geçmiştir. Film stüdyoları neredeyse her gün beste yapan ekiplerin çalıştığı müzik bölümleri kurarak bu konuya ayrı bir önem vermişlerdir. Ancak bu bölümlerin yarattığı eserler *film müziği* olarak nitelendirilmemiş, bu eserler için daha çok *arka plan müziği* ya da *under-scoring* terimleri tercih edilmiştir. Söz konusu terimler, müziğin diyalogları ve ses efektlerini destekleyici rolünü vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Filmler için hazırlanan müzik eserleri de *film score* terimine karşılık gelen *musical score* terimiyle adlandırılmıştır. Dolayısıyla *film müziği*, müzik alanında *film score* terimini de kapsayan bir müzik türü olarak tanımlanmıştır. Sinema alanında ise terim *score*'un bir parçasını yani filmde duyulanı ifade etmiştir (Rosar, 2002, s. 4-5)

Sonuç olarak *score*, film endüstrisine ait teknik bir terim olarak düşünülür, filmin öyküyü tanıtması ve geliştirmesi için orijinal olarak bestelenen ya da var olan besteden uyarlanan müzik olarak tanımlanır. *Film müziği* terimi ise daha çok müzikal bir tür ya da tarzın sınıflandırılmasında kullanılır. Ancak Rosar'ın da belirttiği gibi terimlerin anlamları bunlarla sınırlı tutulmamalıdır. Bu durum *score* terimini paradoksal bir biçimde *film müziği* teriminden daha kapsamlı göstermektedir. Rosar'a göre eğer araştırmacılar *film müziği* konusunda ortak bir tanımda uzlaşamazlarsa terimin geçerli olduğu alanı belirlemede temel bir sorunla karşı karşıya kalacaklardır (Rosar, 2002, s. 5). Buradan da anlaşılmaktadır ki değişen tarihsel, teknik, ekonomik koşullar ve farklı disiplinlere dayalı yaklaşımlar nedeniyle ortak bir terim üzerinde anlaşmak güçtür. Bunlara film endüstrisinin kullanımları ve yapımcıların etkisi de eklendiğinde ortaya bir kavram karmaşası çıkmaktadır. Bu bakımdan filmlerde kullanılan müziklere hangi anlamlarda ne tür adlar verileceği konusu, günümüze kadar taşınan önemli bir sorun haline gelmiştir. Ayrıca söz konusu terimlerin farklı dillerdeki çevirilerinin yarattığı anlam sorunları da konunun tartışmalı bir hal almasına neden olmuştur. Bu nedenle araştırmada, özel bir ayırım yapılması gerektiği genel durumlarda *score* terimi yerine *film müziği* terimi tercih edilmiştir. Teknik anlamda filmlerde kullanılan müzikler arasında ayırım yapmak gerektiğinde ise *score* terimine yer verilmiştir. *Score* teriminin dilimize doğrudan çevrilememesi ve terimin sözcük anlamının yukarıda sözü edilen çağrışımları göz önünde bulundurulduğunda çalışmada film müziği teriminin tercih edilmesinin nedeni anlaşılacaktır. Bunlara ek olarak araştırmanın temel konusu caz müziğinin kara filmlerde kullanım biçimlerini incelemek ve çözümlenmek olduğundan burada genel anlamıyla *film müziği* teriminin kullanılması daha doğru olacaktır.

Sinemada müzik kullanımının ve film müziği olgusunun anlaşılabilmesi için öncelikle filmde müziğin temel işlevlerini açıklığa kavuşturmak gerekir. İlk olarak “müziğin, filmin ses evreni içerisinde çok önemli bir unsur” (Cohen, 2001, s. 258) olduğunu hatırlamak önemlidir. İkinci olarak müziğin filmin anlamını belirlemedeki rolünü görebilmek ve onun gerçekleştirdiği işlevlere yönelmek gerekir. Filmde müzik kullanımını bazı temel işlevleri yerine getirir ki bu işlevler, filmin anlatı yapısını ve sinematografisini doğrudan etkileyen unsurlar olarak oldukça önemlidir. Cohen'in özetlediği biçimiyle filmde müzik kullanımının temel işlevlerinden ilki yabancı sesleri maskeleyesidir. Burada konuya olan ilgiyi dağıtacak dış seslerin ya da gürültünün önlenmesi durumu söz konusudur ve müzik tamamen pragmatik bir doğrultuda işlev

görmektedir. İkinci olarak çekimler arasında zamansal sürekliliği sağlama, yani zaman boşluklarını değerlendirme fonksiyonu söz konusudur. Üçüncü olarak izleyenin dikkatini sahnenin yapısal ve anlamsal özelliklerine yönlendirme işlevine sahiptir. Dördüncü işlevi jenerik müziği yoluyla filmin genel atmosferini betimlemede kullanılmasıdır. Beşincisi anlatının belirsiz kaldığı durumlarda anlatıyı belirli hale getirme işlevidir. Altıncı olarak müzik, bellekteki çağrışımlar yoluyla filmle bütünleşir ve müziğin ana motifi aracılığıyla geçmiş ile gelecekteki olayları sembolleştirme olanağı sağlanır. Yedinci olarak müzik, uyarılmayı arttırarak ve filmin bütününe dikkati çekerek gerçeklik duygusunu yükseltir. Son olarak da bir sanat biçimi olarak müzik, filmin estetik değerine katkıda bulunmaktadır (Cohen, 2001, s. 258).

Öte yandan film müziği filmin ideasına, film kişilerine ve metne yönelik işlevleri de yerine getirmektedir. Filmde müzik; düşünsel boyutta duyguların, anlamların, bilgilerin aktarımında gösterime uyumlu bir rol üstlenir. Filmin kişileri ve filmi izleyen açısından da iletişime ve yoruma dayalı bir bilgi aktarımı ve deneyimleme işlevine sahiptir. Tüm bunların yanında müzik; görüntüyle eş zamanlılık, art zamanlılık, yerleştirme gibi film bağlamının sinematografik boyuttaki işlevlerini üstlenmektedir. Böylelikle filmin yapısal bakımdan etkili bir unsuru olan sesin müzikal boyuttaki işlev ve etkililiği de ortaya çıkmış olmaktadır (Lund, 2012'den aktaran Sözen, 2015, s. 40-41).

Bilindiği gibi film müziğinin birçok işlevi uyum ve bütünleşme kavramları üzerinden açıklanmaktadır. Çünkü bunlar beynin bilişsel ve fiziksel işlemi olan iki temel biçimi temsil etmektedir. Bunlar, doğuştan gelen gruplama ilkeleri ve sonradan öğrenilen bağ kurma işlemleridir. Bu işleme sürecinde önce konuşma, görüntü ve müziğin, ses birimleri, hatlar ve frekanslar gibi parçaları ortaya çıkaran fiziksel özellikleri işlenir. Her alan yapısal ve semantik bilginin sonradan analiz edildiği özellikler grubuyla birlikte içerilir. Müzik için bu, duygusal anlamı yönlendiren zamansal yapıların ve yükseklik seviyesi, tempo, yönelim gibi kategorize edilmiş işaretleri bağlayıp birleştirme anlamına gelir. Sonuçta modaliteler yani kiplikler arası uyum imkânı ortaya çıkar. Örneğin paylaşılan ses ve görüntü modalitelerinin vurgu biçimleri, görsel bilginin yalnızca bir parçasını yönetir (Cohen, 2001, s. 258-260). Dolayısıyla burada müzikal enformasyonun görsel bilgiyle birlikte işlendiği, bu işleme sürecinde müzik algısının görsel algıdan daha yoğun olduğu sonucu açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu durumda filmde müzik algısının gerçekleşme süreci, müziğin filmdeki etkisini anlamada önemli bir çıkış noktası oluşturmaktadır.



Film müziğinin işlevleri ve algıyı biçimlendirme konusu çeşitli film araştırmacıları ve kuramcılarının da dikkatini çeken bir konudur. Film müziğinin bu yönü, kültürel olarak koşullanmayı gündeme getiren bir algı sürecini kapsamaktadır. Bu konuda Kalinak (1992, s. 15) film müziğinin gücünün kültür tarihi boyunca uzanan belirli müzikal geleneklere dayanmasından kaynaklandığını ileri sürer. Ona göre bu güç, her zaman güvenilir sınırlarla belirlenen bir ilişki olan işitsel ve görsel imgenin bir arada olmasına bağlıdır. Başka bir deyişle filmde müzik ile görüntü arasında anlamlı bir ilişki olmalıdır. Kalinak filmde müziğin anlatıda bir karışıklık yaratmayacak şekilde kullanılması gerektiğini vurgulamak istemiştir. Müzik, filmin atmosferine ve sahnenin anlamına ilişkin olarak izleyenlerin beklentilerine uygun bir biçimde kullanılmalıdır. Bu beklentilerin engellenmesine yol açacak bir müzik kullanımı söz konusu olduğunda ise çoğu izleyici manipüle edilmiş hatta aldatılmış hissedecektir. İzleyenler üzerinde müzik yoluyla belirli bir şekilde heyecan yaratıldıktan sonra ya da izleyenin beklentisi bir anlamda boşa çıkarıldığında izleyen adeta bir ihanet duygusu yaşayacak ve filmden uzaklaşacak hatta ondan nefret edecektir. Ona göre müzik ve görüntü film sürecinde birlikte işlemelidir. Müzik ve görüntü karşılıklı bir bağ kurmaktan ne kadar uzaklaşırsa sinemasal büyüünün bozulması ya da tahrip edilmesi potansiyeli de o kadar fazla olacaktır (Kalinak, 1992, s. 15).

Bunların yanında müziğin birleştirici bir unsur olarak işlev görmesinin temelinde adeta bir yasa gibi iş gören ritim ilkesi yatmaktadır. Bilindiği gibi “ritim, en geniş anlamında müziğin zaman içinde akışına denir” (Yener ve Çiçek, 2016, s. 3). Müzik varlığını zamansallıkta gösteren bir sanattır ve onun bu konumu birçok film müziği çalışmasında ortaya çıkan önemli bir ilkeyi yaratmıştır. Kalinak (1992, s. 47) bu durumu, Noël Burch’e (1981)<sup>2</sup> ait olan “müziğin ritimlerin daha somut hale gelmesine dayanan bir zaman ölçeği sağladığı” savıyla temellendirmiştir. Buna göre “ritim”, film müziğinde bir yasa konumuna gelmiş ve kilit kavram da “zamansallık” olmuştur. Ritim yoluyla müziğin düzenli zaman eklemi filmin kendisine aktarılır. Birbirinden farklı görüntülerin zaman ve mekandaki yayılımlarını düzenleyen duyulmaz bir metronom olan ritim, onların zorunlu görünmelerini sağlar (Kalinak, 1992, s. 47).

---

<sup>2</sup>Bkz. Burch, N. (1981). *Theory of Film Practice*. Translated By Helen R. Lane. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Film müziğinin, izleyenin algılama biçimini yönlendirme işlevini etkileyen bir diğer önemli kavram da *Laytmotif* (*leitmotiv*)’tir. *Laytmotif* sözcük anlamıyla öncü motif, müzikte ana tema, ana motif, nakarat ya da basit anlamda tekrarlanan kısa müzikal ifade olarak tanımlanabilir. Sinemada yer alan temel tanımıyla da tekrarlama yoluyla bir fikir, karakter ya da durumla özdeşleşmiş olan bir melodi kadar karmaşık ya da birkaç nota kadar basit olabilen bir müzikal ifadedir (Kalinak, 1992, s. 63). Başka bir deyişle *Laytmotif*; filmde belirli bir karakter ya da durumla ilgili bir ilişki ve bir referans noktası oluşturan bir müzikal motif, müzikal bir parça veya ses olarak düşünülebilir. Filmde belirli bir karakter, figür ya da durum her görüldüğünde söz konusu olan müzikal motif yani *laytmotif* veya o motifin bir çeşitlemesi duyulur.

Wierzbicki (2009, s. 144)’ye göre terim bir sıfat olarak film müziğinin diğer müzikal motiflerinden hiyerarşik anlamda üstün değildir ya da böyle öncelikli bir temayı ifade etmez. *Laytmotif* bu tür bir “öncü” olma anlamı taşımak yerine daha çok “yönlendirmek” anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle anlatı boyunca izleyici/dinleyiciye “rehberlik etmek” veya “yönlendirmek” için hizmet eden bir “müzikal fikir” anlamında kullanılmalıdır. Wierzbicki pek çok teorisyenin terimi kullanımını eleştirir. Ona göre sessiz filmlere eşlik eden müzisyenlerin ve klasik tarzdaki filmlerin bestecilerinin müzikal temaları çoğunlukla *laytmotif* olarak nitelendirilir. Bazı film kuramları ya da eleştirileri de “film müziğinin ana teması” ile *laytmotif* terimini eş anlamlı olarak ele alır. Son zamanlarda yapılan araştırmalarda ise terimle ilgili olarak edebiyat çalışmalarının değil müzikolojiye dayanan bilimsel çalışmaların temel alındığı görülür. Genellikle klasik filmlerde *laytmotif* tekniği, filmin figürleri her ortaya çıktığında müzikal fikir ya da temaların da yinelenerek verilmesi biçiminde uygulanır (Wierzbicki, 2009, s. 144-145).

Klasik müzikteki anlamı Wagner döneminde ve Wagner sayesinde artan *laytmotif* terimi, müziği ve metni zenginleştiren bir unsur olarak bilinmektedir. Özellikle operada sıkça rastlanan ve onu anlamlı kılarak etkisini arttıran *laytmotif*, film içerisinde de bir gösterge gücüne sahip olarak müziğin filmdeki anlam ve işlevselliğine büyük ölçüde katkıda bulunmaktadır (Erçin, 2018, s. 206). Sessiz film döneminin müzikal eşliğinden bu yana farklı biçimlerde kullanılarak pek çok değişim geçiren *laytmotif*; müzikal motiflerin belirli sahne, karakter ya da durumlarla yinelenmesi olarak tanımlanır. *Laytmotif* bellek, çağrışım, hatırlama gibi bilişsel işlemlerle filmin algısını güçlendirirken aynı zamanda karakterlerin tanımlanmasına ve olayların gelişiminin kavranmasına da

katkıda bulunur. Diğer yandan filmin zamansal geçişlerine, belirli anlamlara ya da alt metinlere gönderimde bulunmayı sağlayan bir işlev üstlenmektedir.

Müziğin filmde bir anlatım unsuru olarak işlev görmesi ya da anlam yaratması filmde yer alış ya da kullanılış biçimlerine göre değişmektedir. Söz konusu kullanım biçimleri öncelikle *diegetik* ve *diegetik olmayan* müzik kullanımı olarak sınıflandırılır. “Kaynak müzik” (*source music*) olarak da nitelendirilebilen *diegetik* müzik, filmin içinde görüntünün bir parçası olarak yer alan ya da sahnede var olan müziktir. Gorbman (1987, s. 22) tarafından tanımlandığı şekilde anlatı içindeki bir kaynaktan çıkan ve görünür olan müziktir. *Diegetik* müzik kullanımında film içerisinde müziğin kaynağı belirlidir ve film karakterlerinin de müziği işittiği izlenimini uyandırır. *Diegetik* kullanım kendi içinde de iki tür kaynağa bağlıdır. İlki izleyicinin görebildiği (bir radyo, müzik kutusu, müzik grubu vb.) aracı aygıtların oluşturduğu müzik kaynaklarıdır. Bu kullanım Chion tarafından “görselleştirilmiş” müzik ya da ses olarak da betimlenen bir durumdur. İkinci tür kaynak ise görüntüde olmayan, izleyicinin göremediği bir yerden gelen müziktir. Başka bir odada açık olan televizyon veya bir gece kulübünden sokağa dökülen müzik bu duruma örnek olarak verilebilir. Bu tür *diegetik* müzik ya da sesler, Peignot tarafından kavramlaştırılmış olan *acousmatic* terimiyle nitelendirilmektedir (Chion, 1994, s. 71; Light, 2015).

*Acousmatic* ses ya da müzik filmde kaynağı görülmeyen daha doğrusu sinemasal görüntüde kaynakları olmayan müziği nitelemektedir yani görselleştirilmemiş müziktir (Chion, 1994, s. 71). Burada bir müzik kaynağının varlığı söz konusudur ancak bu kaynak çerçeveye girmez yani görüntüde doğrudan yer almaz. Buna karşılık görselleştirilmiş ses ya da müzik “kaynağının ve nedeninin görünüşüne eşlik eder”. Chion, *Acousmatic* ve görselleştirilmiş müzik ayrımı içerisinde ikinci bir kullanımdan söz etmiş ancak açıkça belirtilmemiş olan bir karşıtlığı kullanmıştır. Bu karşıtlık filmin hikayesinin geçtiği dünyanın gerçekliğinin dışsal oluşuna karşın içsel olan ses veya müzik arasındadır. Buna göre üç tür kullanım biçiminden söz edilebilir. Bunlar; görüntüde olan (görselleştirilmiş ve içsel), görüntü dışı ya da çerçeve dışı (*acousmatic* ve içsel), bir de *diegetik olmayan* yani *acousmatic* ve dışsal olan kullanımlardır (Chion 1994, s. 71-80; Holbrook, 2011, s. 22-23). Bu noktada *diegetik* ve *diegetik olmayan* müzik terimlerini anlatıya dayalı kökenleri bağlamında ve farklı pratikleriyle de ele almak gerekir.

Filmin kurgusal, imgesel ve anlatsal dünyası film teorilerinde *diegesis* yani *anlatma* ya da anlatım olarak adlandırılır. Bu teorilerde bir olayın ya da olaylar dizisinin anlatımı dolaylı anlatım gibi kavramlarla ve *diegesis* terimiyle ele alınır. *Diegesis*’e ait

olmayan bir yapı ise izleyenin nesnel dünyasını ve gerçekliği ifade etmektedir. Söz konusu gerçeklik; filmin profesyonel oyuncular, projektörler, perde-ekran ve çeşitli tekniklerle kurulan yapay dünyasıdır (Cohen, 2001, s. 253). Doğal durumda müzik bir ses olayı olarak düşünülduğünde *diegetik olmayandır*. Yani bir yorum ya da betimlemeye işaret etmez, dolaylı değildir. Kaynağı olmayan müzik de kurmacanın dışında olan bir unsur olarak kabul edilir. Eğer müzik; filmin kurgusal gerçekliğine ve anlatının kendisine ait olur, gerçekçi bir biçimde verilerek anlatma işlevine katılırsa *diegetik* olarak kabul edilir. Buna bağlı olarak film müziğinin *diegetik* kullanımında müziğin kaynağı izleyen ve film kişileri için görülebilirdir yani müzik belirli bir kaynaktan gelmektedir. *Diegetik olmayan* müzik kullanımında ise filmde kaynağı belli olmayan bir müzikal eşlik yer almaktadır.

*Ambi-diegetik* film müziği filmin görüntülerinde yer alan ve görselleştirilmiş alan içinde üretilen film müziği türlerini kapsamaktadır. Filmde karakterlerin şarkı söylediği sahneler ve tipik müzikal filmler bu tür müzik kullanımına örnek olarak verilebilir. Bu müzik kullanımı aynı zamanda filmin dramatik gelişiminde öznelliğin, anıların ve hatırlama ediminin dışı vurulmasında önemli bir rol oynamaktadır. Örneğin, film karakterinin müzikal performansı bir karakterin motivasyonuna ya da kişiliğine ışık tuttuğu gibi hikâyenin ya da ortamın önemli yönlerini tanımlayan, önemli tematik fikirleri ve anlamları ifade eden çağrışımlar da sağlamaktadır (Holbrook, 2011, s. 25-38). Burada müziğin kaynağı görüntü dışı kalmış olsa da kilit nokta, oyuncuların müziğin kaynağı olarak görülebilmesi ya da film karakterlerinin müziği duyduğunun varsayılmasıdır. Önemli olan müziğin filmin ortamına ait olması ya da onun atmosferiyle olan doğrudan ilişkisidir.

Filmde müziğin duygusal bir işlev gerçekleştirmesini sağlayan diğer bir müzik kullanım türü de “*empatik müzik*”tir. *Empatik* müzik duyguları izleyene aktarma aracı olarak ve filmin dramatik yapısının etkisini arttırmak amacıyla kullanılmaktadır. Bazı araştırmacılar *empatik* müziğin duygusal bir atmosfer yaratma ile belirli bir nesne ya da konuya yönelen duyguyu oluşturma işlevi arasındaki ayrımı işaret etmişlerdir. Chion (1994, s. 8-9) bu ayrımı *empatik* müzik ve *empatik olmayan* müzik olarak tanımlamaktadır. *Empatik* müzik sahnenin önerilen duygusuyla doğrudan bağlantılı olan müziktir ve acı, endişe, sevgi, vb. duyguları aktarma işlevi görmektedir. *Empatik olmayan* müzik ise mantıksal olarak sahneye ait olmayan ve bu nedenle de farklı bir duygusal etki yaratan müzik kullanımı olarak tanımlanmaktadır. Buna örnek olarak korku filmlerinde

sıklıkla karşılaşılan çocuk şarkılarına benzer müziklerin eşlik ettiği gerilim sahneleri verilebilir (González, 2017, s. 11-12). Bu örnekten de anlaşıldığı gibi *empatik olmayan* müzik daha çok sahnenin anlatı ve duygusuna karşıt biçimde konumlanmış olan müziktir. Bu kullanım aslında müziğin kendi anlamını yaratmasına imkan tanıyan bir yaklaşımdır. Sonuç olarak söylemek gerekirse film müziğinin bu farklı kullanımları; filmin dramatik ve görsel yapısının etkisini arttırmak, filmin atmosferini belirlemek, film karakterleri hakkında bilgi vermek, duygu aktarımını gerçekleştirmek, süreklilik ve geçişliliği sağlamak gibi işlevler yanında filmin anlamsal özelliklerine yönelim sağlamak ve bağımsız bir biçimde kendi anlamını yaratmak gibi misyonları da üstlenmiştir.

### **2.1.2. Sinema ve müzik: Sessiz film döneminden klasik Hollywood sinemasına film müziğinin gelişimi**

Günümüzde müzik sinemada anlatımı sözlerin ötesine taşıyan ve filmin ruhunu oluşturan önemli bir unsur olarak görülmektedir. Sinemanın erken tarihlerinden beri müzik, filmin belirli bir zamanını kapsayarak film deneyimine katkıda bulunan önemli bir yapısal öge olmuştur. Film müziği hakkında yapılan tarihsel çalışmaların çoğunluğunda sinema ve müzik arasındaki ilişki ilk film örneklerine geri götürülecek kadar uzun bir süreci kapsamaktadır. Ancak bu sav bazı araştırmacıların alternatif tarihsel yaklaşımlarıyla da karşı karşıya gelmiştir.

Wierzbicki (2009) müziğin en erken dönemlerinden beri film deneyiminin ayrılmaz bir parçası olduğunu ileri sürenlerin aslında “film müziği” miti yarattıklarını ileri sürer. Sinema ve müzik ilişkisinin kökeni konusundaki genel kanı, müziğin hareketli görüntülerin ilk gösterimleri sırasında projektörden gelen gürültüyü maskeleyen işlevi gördüğü yönündedir. Müzik eşliğine ihtiyaç duyulmasının diğer nedenleri ise soluk görüntülere bir canlılık getirmek, hayaleti andıran görüntülerin yaratacağı korku ve şaşkınlık duygularını dengelemek, operada olduğu gibi görüntülere teatral bir hava katarak melodram geleneğini sürdürmek, eylemleri ve duygusal ifadeleri etkili bir şekilde sunmak gibi eylemlerle belirlenmiştir. Ancak Wierzbicki bu bilgilerin güvenilirliğini oldukça sınırlı bulur. Film müziğinin ilk yıllarına yönelik olarak gerçekleştirilen araştırmaların kısmen yeni bir olgu olduğunu belirten Wierzbicki, mevcut materyallerden ve gazete-dergi yorumlarının metodik incelemesinden hareketle film müziğinin nasıl ve niçin ortaya çıktığına dair kesin bir bilgi elde edilemeyeceğini ileri sürer. Ona göre, görüntülerin ilk gösterimlerinde söylenildiği gibi bir “film müziği” olgusu tam olarak

gerçekleşmemiştir. Mevcut kanıtlar sessiz filmler için “tipik” bir film müziği olgusunun ancak çok çekişmeli ve ilginç olan bir evrim döneminden sonra ortaya çıktığını göstermektedir (Wierzbicki, 2009, s. 13-20).

28 Aralık 1895’te *sinematograf*’ın (*cinematographe*) ürettiği görüntülerin gösterimi sırasında bu görüntülere hangi müziğin eşlik ettiği ya da bir müziğin eşlik edip etmediği konusu da kimi araştırmacılar için oldukça tartışmalı bulunmuştur. Bazı kaynaklar Lumière kardeşlerin gösterimi sırasında besteci ve piyanist Emile Maraval’ın eşlik ettiğini belirtirken kimi kaynaklar bir saksafon dörtlüsünün görüntülere eşlik ettiğini savunmuştur (Konuralp, 2004, s. 19). Sinematografin geliştirilmesinden önce gerçekleştirilen ve onu önceleyen uygulamaların da belirli ölçülerde müziğe başvurduğu ileri sürülmüştür. *Thoumitrop*, *fenakistiskop*, *zoetrop*, *strobiskop*, *diyorama* gösterileri, Muybridge’in çalışmaları ve *zoepaksinoskop* gibi projektörler aracılığıyla gerçekleştirilen çeşitli çalışmalar ve gösteriler, Charles Emile Reynaud’un *praksinoskop* aygıtıyla uyguladığı büyük perde üzerindeki görüntü üretimleri ve *optik tiyatro* (theatre Optique) bu gelişmelerin önemli örnekleridir. Bu anlamda, hareketli görüntüye müzikal eşliğin tarihinin oldukça eskiye dayandığı ve görüntüleri hareketli olarak yüzey üzerine yansıtma gösterilerine kadar uzandığı görülmektedir (Konuralp, 2004, s. 17-33; Kılıç, 2008, s. 188-203).

Wierzbicki (2009, s. 19) ise görüntülere eşlik eden müziğin varlığını başlı başına bir sorun olarak görür. O, öncelikle Lumière’lerin gösterimlerinde yüz kişi barındırabilen bir odada bir projektörün sesini “gizlemek” gerekip gerekmediğini ve izleyenlerin o sırada pasif bir biçimde oturup oturmadığını merak eder. Ona göre izleyenlerin tanık olduklarından olumlu olarak etkilendikleri varsayılırsa müzik eşliğinin onların bu deneyimine bir şey katıp katmadığı ya da müzik eşliğinin herhangi bir amaca hizmet edip etmediği de sorulması gereken sorular arasında olmalıdır. Asıl belirlenmesi gereken konu ise müzisyenlerin bu en eski hareketli görüntü sergilerine nasıl katkıda bulduklarının tespit edilebilmesidir.

Ünlü film yapımcısı Irving Thalberg’in, “sessiz filmler asla sessiz olmamıştır” sözü, müziğin filmle bütünleşmesinin tarihsel kökenlerine gönderimde bulunurken Wierzbicki gibi araştırmacıların tespitleri görüntülerin sunumunda bir müzik eşliğine gerek olup olmadığı sorusunu akıllara getirmektedir. Yine de müziğin o dönemde her sergi ve gösteri sırasında yer alan geleneksel bir eğlence ve eşlik biçimi olduğu göz önünde bulundurulursa ilk hareketli görüntülerin müzik eşliğinde ortaya çıktığı bilgisi

doğru görünmektedir. Böyle bir tartışmanın sonucu hangi bilgiye ulaşırsa ulaşsın sonuçta müzik önce işlevsel anlamda sonra da teknik, ekonomik, kültürel ve estetik nedenlerle sinemanın tarihsel bir paydaşı haline gelmiştir. Dolayısıyla sinema kendi varoluşunu gerçekleştirirken bünyesine müziği de katarak kendi öz biçimine kavuşmuştur. Sinema tarihi boyunca müziğin bilinçli bir tercih olarak filmlerde kullanılmadığı örnekler de mevcuttur. Ancak bu durum müziğin günümüzde sinemanın önemli bir anlatım unsuru ve filmin özgül bir parçası olduğu gerçeğini değiştirmemektedir.

Film müziğinin doğrusal bir biçimde ilerlemesi 1890'lardan II. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllara kadar devam etmiştir. 1950'lerde Hollywood'da yaşanan ekonomik sorunlar, savaş sonrası yaşanan teknolojik gelişmeler, Avrupa'nın etkisiyle oluşan ikonoklastik denilebilecek klişe ve tasvirleri yapı bozuma uğratan sanatsal yenilikler ve izleyicilerin demografik yapısındaki büyük çaplı değişimler söz konusu doğrusal ilerlemeden ayrılmaya neden olan önemli etkenler olmuştur. Bu süreçte film müziği Wierzbicki'nin de belirttiği gibi elbette ortadan kaybolmamıştır. Ancak bu noktadan itibaren film müziğinin doğrultusu artık tek yönlü olmaktan çıkmıştır. Yaşanan bu değişimler yalnızca Hollywood'u değil dünya çapındaki film endüstrilerini de aynı şekilde etkilemiştir. Bu nedenle sinema tarihine ilişkin kayıtlar 1950'lerin sonlarında ve 60'ların başında modern film müziğinin neredeyse tüm biçimlerinin ortaya konulduğunu göstermektedir (Wierzbicki, 2009, s. 8).

1894-1905 yılları arasında pek çok ülkede sinema filmi yapımı ve gösterimi için çok sayıda şirket kurulmuştur. I. Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre önce Amerikan şirketlerinin hızla yükselişe geçmesiyle bir araya gelen şirketler giderek "Hollywood" film endüstrisini oluşturmaya başlar. Hollywood normlarının oluşmasından önce ticari anlamda film yapımına katı sınırlamalar getirilmediğinden bu dönemde her tür yaratıcı denemeye ve öncü girişime açık bir süreç izlenmiştir. Bu durum film yaratıcılarına anlatı yapısı, teknik ve ekonomik ölçüt, gösteri biçimi ve izleyiciye yönelik uygulama açısından çeşitli denemelerin gerçekleştirildiği nispeten özgür bir ortam hazırlamıştır. Bu süreçte ses ve müzik alanında da yeni kullanım biçimleri ortaya çıkmıştır. Film müziğinin ilk örneklerinde psikolojik etki yaratma ya da eylemi gösterme amacından çok gerçekçi görüntülere katkı sağlama amacının ön plana çıktığı görülmektedir. Bu durumun en önemli nedeni halka sunulan ilk görüntülerin çoğunlukla gerçek hayattaki olayların kayıtlarından oluşmasıdır. Film yapımcıları izleyenlerin bu kısa belgesel görüntülere ilişkin deneyimini geliştirmek için genellikle mekanik olarak yeniden üretilmiş görsel

materyalleri bir konuşmacı yorumuyla desteklemişlerdir. Filmler büyük mekanlarda gösterildiğinde ise görüntülerin işitme duyumuyla desteklenmesi için sahnelerin arka planında ses efektleri kullanılmış ve söz konusu efektler zaman zaman çeşitli müzikleri de içermeye başlamıştır (Wierzbicki, 2009, s. 21).

Günümüzdeki “film müziği” kavramının oluşmasını sağlayan evrimin ilk basamakları daha çok taklit edici ve kültürel değeri kodlayıcı bir işlevsellikle gerçekleşmiştir. Wierzbicki’ye (2009, s. 23-24) göre başlangıçta görüntülere eşlik etmesi için seçilen müzikler, izleyenlerin deneyimlerini zenginleştirmek amacıyla ritmik bir biçimde görüntülerde yer alan ve eylemi taklit eden bir yapıda veya izleyenlerin kültürel anlamda aşına oldukları sembolik nitelikte verilmiştir. Geleneksel Hollywood anlayışında bu türde görüntülerle uyumlu ya da arka planda yer alan film müziklerine *underscore* (arka plan müziği) denilmektedir. Bilindiği gibi *underscore* bir televizyon programında veya filmde bir sahnenin arka planında duyulan müzik veya seslerdir. Arka plan müziği genel anlamda görüntülerde yer alan eylemlerin ve sahnenin anlatıdaki önemini anlaşılmasını sağlamak amacıyla oluşturulur. *Underscore* tüm diyalog ve eylemlerin altındaki müziktir ve ön planda değildir. Buna göre *underscore* filmde fazla dikkat çekmeyen ve sahnenin tonunu şekillendirmeye yardımcı olarak fark edilmeden kalabilen müziktir. Bu anlamda o; çerçeveyi oluşturan ses efektleri, eylemler ve diyaloglar içeren görüntülerin arka planına yerleştirilen müzikal parça olarak tanımlanabilir. Terim aynı zamanda sesli filmin ortaya çıkışını da önceleyen bir kullanım biçimidir. Aslında filmlerde arka planda kullanılan müziğin kökenleri 19. yüzyılın melodram geleneğine ve opera eserlerine dayanmaktadır. Bu kullanımın amacı özellikle izleyende zihinsel bir algı oluşturmak ve psikolojik etki yaratmaktır. Wierzbicki (2009, s. 23-24) müziğin burada sözü edilen ilk kullanımlarını bir “çerçeveleme” işlevi olarak nitelendirmiş, buradan yarı gerçekçi ses efekti ve arka plan müziğine (*underscore*) doğru bir geçişin gerçekleştiğini öne sürmüştür. Ancak bu geçiş sinemanın dramatik bir yapıya sahip olduğu döneme kadar tam anlamıyla gerçekleştirilememiştir.

Film müziğinin dönüşümündeki önemli olgular özetlenecek olursa öncelikle sessiz dönemin müzikal eşlik sürecinden başlamak gerekir. Aslında 1927 yılına kadar filmlerin sessiz dönemi boyunca müzik eşliği tiyatro ve salon sahipleri aracılığıyla sağlanmıştır. Başlangıçta müzikal eşlik canlı bir biçimde tek bir piyano aracılığıyla ve genellikle bir piyanistin doğaçlamalarıyla gerçekleşmiştir. Piyanonun yanında *piyanola* ve *fonograf* gibi araçlar da kullanılmış, filmlerde dramatik bir yapı oluşmaya başladığında



da çeşitli ses efektleri için görevlendirilmiş elemanlar gösterim sürecine katılmıştır. İlerleyen zamanlarda izleyici sayısının artmasıyla birlikte “nickelodeon” gibi ufak salonlar yetersiz kalmış, gösterimler büyük salonlarda gerçekleştirilmeye başlamıştır. Böylelikle filmlerin sergilenmesinde giderek daha fazla canlı orkestra ve müzikal topluluğa ihtiyaç duyulmuştur. 1895-1927 yılları arasında film müziği bir kural olarak popüler şarkıların ve müzisyenlerin provalar olmadan çalabileceği veya doğaçlama yapabileceği basit klasik melodilerin bir derlemesi olarak gerçekleştiriliyordu. Bir süre sonra klişe haline gelen bu parçalar arka plan müziği olarak kullanılmış, filmin anlatı akışını kesen bağımsız unsurlar olarak görüntülere eklenmiştir. Gösterimler sırasında icra edilen bu müzikler çoğu zaman sahneye ve görüntüyle uyuşmayan parçalar olarak işlevsiz kalmıştır. Böylece yeni bir gereksinim ortaya çıkmış ve filmler için özel besteciler çalışmaya başlamıştır. Film müziğinin daha doğrusu *film score*’un temelleri de bu şekilde atılmıştır (Konuralp, 2004, s. 20-29; Levin, 2016, s. 1-2).

Sinemanın erken dönemine ilişkin bu görüşlere karşı farklı argümanlar da geliştirilmiştir. Örneğin Kalinak (1992, s. 44-48) sinemanın erken dönemlerinde müziğin, izleyiciyle film perdesi arasındaki ilişkinin tanımlanmasında ve geliştirilmesinde önemli işlev yerine getirdiğini belirtir. Ona göre bu dönemde filmlerde kullanılan müzikler izleyenler arasında ortak bir deneyim yaşatmayı başarabilmiş ve hareketli görüntünün temel bileşeni olmuştur. Gelenek ve normları kullanma yoluyla müzikal eşlik bir görüntü dizisinin anlamını daha açık hale getiren bir kanal işlevi görmüştür. Sesli filmin kendi uygulamasına model olarak aldığı da müziğin bu işlevidir. Sessiz dönemdeki müzikal eşliğin kapsamı bir piyanistin ya da org icracısının solo performansından çok sayıda müzisyenle gerçekleştirilen film orkestralarına kadar değişim göstermiştir. Performansın niteliği ise bütünsel bir doğaçlamadan mevcut parçalardan özenle seçilen derlemelere ve kompozisyonlara kadar uzanmıştır.

Buradan hareketle denilebilir ki sessiz dönemde müzikal eşliğin tüm bu işlevlerindeki amacı seyirciyi kurgusal bir gerçekliğin içine katmaktır. Sessiz film pratiği bu amacı gerçekleştirebilmek için üç temel bileşene dayanan bir model oluşturmuştur. Bunlar müzikal eşliğin sürekliliği, müzik ile görüntünün işaret ettiği içerikler arasında ilişki kurulması ve müzik seçimlerinin karakterleri tanımlayan müziğin (*laytmotif*) yapısal prensibi ile birleştirilmesi ilkelidir. Sesli filmlerde müzik aralıklı olarak verilirken sessiz filmlerde müzikal eşliğin sürekliliği hakimdir. Senkronizasyonun sağlanması imkanıyla birlikte müzik eşliğini sürekli olarak gerçekleştirme zorunluluğu

ortadan kalkmış ancak yalnızca diyaloglarla yetinmek anlamına gelen bu farklılık da film yapımcıları ve yönetmenler için yeterli görülmemiştir. Bu nedenle sesli filmlerin müzik kullanımında yenilenme ihtiyacı duyulmuş, bu dönemde film müziği filmlerin yeni ve özel gereksinimlerine uygun bir biçimde yeniden dönüştürülmüştür. Sesli filmler müziğin sessiz filmlerdeki kapsamlı işlevlerini rafine hale getirerek görüntüleri müzikle yeniden bütünleştirmiştir (Kalinak, 1992, s. 44-49). Bu uygulamalar müziğin senaryonun ayrılmaz bir parçası olmasıyla büyük bir değişime uğramıştır.

Sinema sanatında bir dönüm noktası olarak gösterilen sesli film yeniliği teknolojiye sansasyonel bir atılım olarak kabul edilmiştir. Söz konusu atılım birçok aygıtın bulunması ve denenmesinden sonra ortaya çıkan *vitaphone* adlı aygıtın *Western Electric* şirketi tarafından kullanılmasıyla gerçekleşmiştir. 6 Ekim 1927’de gösterime giren *The Jazz Singer* filmiyle “Büyük sessiz dönem” sona ermiş, film bir gecede dünya çapında büyük bir kültürel ve sosyal fenomen haline gelmiştir. Bunun öncesinde film müziği (*score*) *Warner Brothers* tarafından *Don Juan* (1926) filminde mekanik olarak yeniden üretilmiştir. Bu gelişmelerin film müziğinin bir rekabet alanı haline gelmesinde ve sinema pratiklerinin köklü değişiminde büyük bir rolü vardır. Müzik bu rekabet ortamında çok önemli bir etken olmuş ve sesli yılların ilk dönemleri müziğin bu yeni ortamdaki yerini ve işlevini tanımlama girişimleriyle anılır olmuştur. Sessiz dönemde film müziği uygulamalarını standartlaştırmak için bir dizi düzenleme gerçekleştirildiği gibi sesli dönem film müziği de değişen teknolojik, estetik ve ekonomik koşulların kesişmesinden etkilenmiştir. Bu etkiler uygulamaları biçimlendirmek ve resmileştirmek için birtakım düzenlemeler yapma ve sözleşmeler oluşturma biçiminde gerçekleşmiştir (Kalinak, 1992, s. 66; Cooke, 2001, s. 3).

Bundan birkaç yıl sonra 1929’da Oscar ödülü Akademi tarafından *The Jazz Singer* filmine verilmiştir. Filmin başarısı büyük ölçüde Alan Crossland’ın (1894-1936) film müziği seçimlerine dayandırılmıştır. Filmde klasik ve popüler müzikler ile caz müzikleri kullanılmış, bir Broadway yıldızı ve komedyen olan Al Jolson (1886-1950) tarafından icra edilen “Blue Skies” adlı caz şarkısı filmin en etkili araçlarından biri haline gelmiştir. Bu popüler parçanın bestecisi Amerikalı Irving Berlin’dir (1888-1989). Bu filmden sonra onun besteleri sesli filmlerin ilk döneminde yer alan çok sayıda filmde kullanılmıştır. Bir başka deyişle bu filmle birlikte müzik; görüntü ve anlatımla senkronize bir biçimde kullanılmıştır. Böylelikle tam anlamıyla bir *film müziği* kavramından söz etmek de mümkün hale gelmiştir. Film salonları ve tiyatrolar “Warner Brothers” şirketinin atılımı

ve etkisiyle gerekli ses donanımlarını satın almaya başlamış, böylece film stüdyoları artık kaydedilmiş orijinal film müziklerini kullanma fırsatı bulmuştur. Bu gelişmeler sonucunda yaygın tabirle Hollywood'un "gişe rekorları kıran" geleneksel film müziği sitili ortaya çıkmıştır (Levin, 2016, s. 1-2).

Bu süreç içerisinde ses filme dahil edilmiş olsa da henüz filmlerde müzik ve diyaloglar birkaç kısa bölümden öteye geçememiştir. Genellikle orkestra eşliğinde kaydedilen parçaların uzunluğu en fazla on dakikayı kapsayacak biçimde düzenlenmiştir. Görüntü, anlatım ve müzik senkronizasyonunun henüz tam olarak gerçekleştirilemediği bu dönemde sessiz döneme özgü uygulamalarla bir süre daha devam etmiştir. Görsel ve işitsel senkronizasyonun sağlanmasıyla birlikte sinematografi zamansal bir sanat biçimine dönüşmüştür. Teknik değişimlerle birlikte hızlı görüntü alma ve kaydetme imkanı elde edilmiş, ses kayıt teknolojisindeki gelişmeler yoluyla sesin güçlendirilmesi sağlanmış ve zaman kodlaması yapılmaya başlamıştır. Bu gelişmelerle birlikte senkronizasyonun tam olarak sağlanması mümkün olmuş, yeni bir film biçimleri önünde herhangi bir engel kalmamıştır (Levin, 2016, s. 1-2; Gonzáles, 2017, s. 16).

Sesli film döneminin ortaya koyduğu bu yeni biçimi önceleyen yapımlar ise Merian C. Cooper'ın *King Kong* (1933) adlı filmidir. Özellikle *diegetik olmayan* senfonik film müziğinin gelecek dönemini şekillendiren bu filmin müzikleri Amerikalı besteci Max Steiner'a aittir. Bu filmde ses ve görüntü arasında senkronizasyon tam olarak sağlanmış ve sinema tarihinde ilk kez bir filmin diyalogları arka plan müziğiyle bütünleştirilmiştir. İzleyici üzerinde büyük bir etki yaratan film aynı zamanda sesli filmin geliştirilmesinde yeni bir döneme geçildiğinin de göstergesi olmuştur. Filmin müzikleri, günümüzde kullanılmakta olan senfonik film müzikleriyle benzerlik gösterir. Orkestrasyon, ses rengi ve tekrar eden melodilerle ön plan çıkan filmin müzikleri, "tema müzikleri" (*themes*) ve *laytmotif* gibi genel film müziği uygulamalarının kullanıldığı bir örnek olarak bilinir. Filmin popülerliğinin arttığı bu dönem aynı zamanda Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold, Franz Waxman, Dimitri Tiomkin gibi Avrupalı ve Rus bestecilerin Klasik Hollywood film müziğinin oluşmasında etkili oldukları dönemdir. Bu dönemde 19. yüzyılın "tonal" tekniğe dayalı geç romantizm geleneği evrensel müzik dili olarak kabul edilmiştir. Bu dönemden itibaren film müziği olay örgüsünün ya da hikâyenin doğal bir parçası haline gelmeye başlamıştır. Film müziklerini kaydetme ve çoğaltma tekniklerinin kolaylaşması dünyanın dört bir yanındaki en prestijli senfoni orkestralarını film müziği çalışmalarına katmak için teşvik edici bir gelişim olmuştur. Müziğin izleyicilerin

hissettiği korku, arzu, neşe ve keder gibi duyguları yoğunlaştırma kabiliyeti film deneyiminin tam anlamıyla yaşanmasına katkıda bulunmuştur. Ayrıca müziğin filmin hikayesini ifade eden gücü de açığa çıkmıştır. Bu durum orkestraya dayalı klasik film müziğinin yaygınlık kazanmasıyla sonuçlanmıştır (Wierzbicki, 2009, s. 130-133; Levin, 2016, s. 2).

Hollywood'un erken sesli film döneminin ve klasik döneme geçiş aşamasının ekonomik ve endüstriyel koşulları düşünüldüğünde bazı önemli olgular dikkati çekmektedir. Wierzbicki (2009, s.114) bu durumu değerlendirirken ekonomik koşulların etkisini göz ardı etmeyen yapısal ve işlevsel bir analiz ortaya koymuştur. Ona göre orkestralar filmlerde diğer çalışma ekipleri gibi stüdyolara hizmet eden bütünün ayrılmaz bir parçası olmuştur. Tıpkı stüdyoyu inşa eden yapım ekipleri, ressamalar ve diğer yetenekli zanaatkarlar gibi orkestralar da kendi aranjörleri, bestecileri ve şefleri ile bu filmleri yapımcıların isteklerine uygun hale getirmek için belirli şirketlerle çalışmışlardır. Film stüdyolarının orkestraları o dönemin karmaşık Hollywood stüdyo sisteminde yeni ve pahalı birer unsur olmuştur. Bu orkestralar I. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllardan günümüze kadar istikrarlı ve kârlı bir şekilde gelişerek gelmiştir. Ancak bu durum o dönem için esas olarak Hollywood'un ürettiği ve pazarladığı ürünlerin niteliğini değiştirmemiştir. Erken dönem sesli filmler hem diyalog hem de müzikal yönden bakılacak olursa geleneksel pratiği yıkmaktan uzak hatta onu daha da sağlamlaştıran bir yapıya sahip olmuştur.

Ekonomik açıdan değerlendirildiğinde dönemin filmlerinde geleneksel uygulamaların tercih edildiği ve filmlerin genel izleyici kitlesinin beklentilerine uygun olarak gerçekleştirildiği görülür. İzleyici kitlelerini çekeceği düşünülen filmler hızlı bir şekilde üretilmiş, orkestralar da bu sürece ürettikleri müziklerle katkıda bulunmuştur. "Hollywood"un doğuşuyla birlikte klasik film müziği tarihindeki herhangi bir zamandan daha radikal bir değişim göstermiştir (Wierzbicki, 2009, s.114). Hollywood'un "altın çağı" olarak bilinen 1930'lar ve 1950'lerin ilk yarısı arasındaki dönem film müziğindeki değişimin belirgin bir biçimde görüldüğü yıllardır. Bu süreçte Amerikan film müziğinde yeni bir dönem açılmış, besteciler büyük film stüdyolarında sözleşmeli olarak çalışmaya başlamıştır. Ekonomik bunalım, savaş ve çöküş yıllarına rastlayan bu sürecin aynı zamanda Amerikan film endüstrisinin parlak yılları olması oldukça paradoksal bir durumdur. Hollywood Amerika'nın yükselen ekonomisi içerisinde kendine yer bulduğu 50'li yıllarda gücünü büyük ölçüde arttırmıştır (Wierzbicki, 2009, s.113). Sinemanın

yükselişe geçtiği dönemde film stüdyoları da giderek kendi yayımcılarını, lisans yetkililerini, müzisyenlerini, bestecilerini, aranjörlerini ve orkestralarını tahsis etmeye başlamıştır. Dönem koşullarının müzisyenler açısından büyük zorlukları da bulunuyordu. Bestecilere genellikle müziklerini yapacakları filmlerle ilgili kısıtlı bilgiler veriliyor, filmlerin müziklerini ortaya çıkarabilmek içinse bir hafta gibi kısa bir süre tanınıyordu. Film endüstrisi bu durumdan yararlanarak mevcut müziklerin notlarını ve haklarını (*cue sheet*) almak ya da doğaçlamaya başvurmak yerine daha hızlı ve ekonomik bir yol olan kendi bestecisini, orkestra müzisyenini ve aranjörünü kullanmayı tercih etmiştir (Cooke, 2001, s. 69-85; Vos, 2012, s. 5). Bu durum film sektöründe çalışan müzisyen ve besteciler için oldukça zorlayıcı koşulları beraberinde getirmiştir.

Klasik Hollywood orkestra müziğinin yapısal özelliklerine gelindiğinde dikkati çeken temel özelliklerden biri daha önce de belirtildiği gibi *laytmotif* kullanımıdır. Bu konsept ünlü klasik müzik bestecisi Wagner'in etkisiyle film müziğinde oluşturulmuş bir müzikal fikirdir. Film müziği içerisinde karakterler, yerler ve oyuncuların kendilerine özgü tekrar eden tema müzikleri vardır. *Laytmotif* günümüz filmlerinde de sıkça yer alan film müziği kullanım biçimlerinden birisidir. Genellikle izleyene ipucu vermenin ve bir karakter ya da filmle bağ kurmanın en kolay yolu olarak düşünülmüştür. Max Steiner film müziğinde *laytmotif* tekniğini ilk kullanan ve tercih eden besteci olmuştur. Wagner'in müziğini örnek alan Steiner için Laytmotif diyalogları ve eylemleri vurgulayan, belirli tekrarlarla karakterlere eşlik eden müzikal bir temadır (Vos, 2012, s. 5). Dönemin bir diğer etkili bestecisi ve müzik direktörü ise Alfred Newman'dır. Çok sayıda film için müzik bestelemiş olan Newman 1933 yılında *Twentieth Century Fox* için bugün hala kullanılan ses logosunu oluşturmuştur. Newman sıklıkla filmin tema müziğini (*theme*) kullanmış, film boyunca onun çeşitli varyasyonlarından yararlanmayı tercih etmiştir. Film müziğinde kalıcı kullanım biçimleri yaratan bu iki besteci de filmde arka plan müziğinin (*underscore*) gücünü fark etmiş ve onu geliştirmiştir (Vos, 2012, s. 6). Müziğin filmin hikayesine ve diyaloglarına paralel ilerlediği kullanım biçiminin yanında onlar, izleyeni farkına varmadan yönlendiren bir film müziği oluşturmayı başaramışlardır. 1930'ların sonunda da yine önemli bir besteci olan Aaron Copland ilk özgün film müziklerinden (*score*) birini gerçekleştirmiştir. Onun film müziği on yıl içinde Avrupa Romantizminin yerini alacak olan Amerikan Hollywood film müziği stilini şekillendirmeye yardımcı olmuştur. Copland'ın stili tonaliteyi kırmakla birlikte folk müziğini de içeren bir müzikal sentez gerçekleştirmiştir. 40'lı yıllara geçildiğinde film

müziği bestelerinde daha uyumsuz (*dissonans*) tonlar hakim olmaya başlamış; renk ve armoni katmanlılığının, anlatıma dayalı arka plan müziğinin ön planda olduğu yeni bir Amerikan film müziği türü benimsenmiştir. Bu film müziği türü ise daha çok Schoenberg ve Stravinsky'nin çalışmalarıyla benzerlik göstermiştir (Cooke, 2008, s. 123-130; Vos, 2012, s. 7).

Tüm bu dönüşümlerin ardından savaş sonrası dönemde özellikle de 1950'lerde ana akım Hollywood filmleri arasında farklı müzikal stil ve teknikler bakımından bölünmeler, daha doğrusu farklılaşmalar yaşanmaya başlamıştır (Vos, 2012, s. 8). Yeni film türleri ve akımlarla beraber farklı ve yaratıcı film müziklerine doğru bir yönelim, bir arayış başlamıştır. Örneğin dönemin önde gelen film müziği bestecilerden Bernard Hermann, Orson Welles ve Alfred Hitchcock gibi yönetmenlerle çalışarak film müziklerinde daha aralıklı, atonal ve tematik olmayan müzikleri tercih etmiştir. Bu stildeki film müzikleri giderek artmış, bir yandan geleneksel film müziği normlarının dışına çıkan diğer yandan da eski stillere uyum göstermeye devam eden çeşitli film müziği biçimleri geliştirilmiştir (Eaton, 2008, s. 29). 20. yüzyılın bu çağdaş film müziği 1950'li yıllara kadar özellikle kara film ve korku filmi türlerinde kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde film müzikleri çağdaş müzik stilleri ve akımlarının etkisini hissettirmenin yanında dönemin popüler müzik türlerini de içermeye başlamıştır. Caz müziği bu müzik türlerinden biri olarak filmlerde sıklıkla yer almıştır. Uzun bir dönem boyunca popüler olan caz müziği filmlerde daha çok *diegetic* olarak karşılaşılan bir müzik türü olmuştur.

Tüm bu değişimler içerisinde film müziği farklı bestecilerin katkılarıyla yeni tekniklere sahip olmuş ve giderek daha özerk bir yapı kazanmaya başlamıştır. Bu katkıların en önemlilerinden biri de savaş sonrası dönemin etkili film bestecisi Leonard Rosenman'a aittir. Arnold Schoenberg ile çalışan Rosenman, film müziğinde "on iki ton" tekniğini kullanan ilk kişi olmuştur. Onun stili Schoenberg tarzı bir uyumsuzluğa ve atonaliteye dayalı olan "*Coplandesque Americana*"<sup>3</sup> olarak tanımlanan bir tarzı yaratmış ve bu yeni biçim daha çok karakterlerin iç çatışmalarını ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Ancak Rosenman tüm yenilikçi yanına rağmen film müziğinin kendi anlamına sahip olabileceği bağımsız bir kullanımdan kaçınmıştır. Ona göre müzik; filmi

---

<sup>3</sup>Bu tabir besteci Aaron Copland'ın film müziği tarzına benzeyen anlamında kullanılmıştır.

takip etmeyen bir anlam ifade etmemeli, tamamen görüntüyü desteklemeli ve kendi başına anlam taşıyan bir çalışma olmamalıdır (Stevens Jr, 2012, s. 512; Vos, 2012, s. 9).

1950’li ve 1960’lı yılların sonlarına doğru film müziği alanında pek çok deneysel girişim yapılmıştır. Televizyonun yükselişi ve film stüdyolarının dağılması nedeniyle finansal kısıtlamalar daha küçük bütçeli olan filmlerde orkestra sayısının azalmasına neden olmuştur. Bunlara rağmen *Ben Hur* (Miklós Rózsa, 1959) gibi destansı filmler büyük orkestralarla yapılan film müziği geleneğini sürdürmüştür. Yapımcılarsa daha çok filmin izlenmesini sağlayacak ve ticari olarak kendilerine katkı getirecek canlı müziklerle ilgilenmişlerdir. *Laura* (David Raskin, 1944) ve *High Noon* (Dimitri Tiomkin, 1952) filmlerinin başarısıyla birlikte “tema müziği” veya “monothematik (tek bir temaya dayalı) film müziği” kullanımı artmış, filmlerde belirli bir müzikal parçanın öne çıkarılması fikri uygulanmaya başlamıştır. Caz müziğinin etki ve unsurlarını içeren film müzikleri ise Elmer Bernstein’in besteciliğini yaptığı *The Man With The Golden Arm* (1955) da dahil olmak üzere pek çok filmde gittikçe popüler bir hale gelmeye başlamıştır. 1960’lı yıllar, filmlerde pop müzik veya derleme müziklerin yükselişine tanıklık etmiştir. Kalinak’a göre 1960’ların popüler film müzikleri klasik müzikal düzenlemelerle bütünleşmiş bir gelişim göstermiştir. Bu dönemde, “monothematik” yani tek ya da bütünsel bir tema oluşturan müzikler ya da caz film müziklerinin aksine farklı bir müzikal ifade kullanılmış, klasik film müziğinin modelini takip eden bir müzikal yapı üretilmiştir. Popüler müzikler ise caz müziği ya da klasik film müziği gibi birer *laytmotif* oluşturamamış, yapısal bir birlik yaratamamış ve hikâyeyi duygu ya da vurgularla yeterince belirleyememiştir (Kalinak, 1992, s. 185-186). Popüler müziklerin bu eksikliği klasik müzik ve cazın film müziği bestelerinde daha belirleyici bir etki göstermesini sağlamıştır.

### **2.1.3. Sinema ile caz müziği ilişkisinin tarihsel kökenleri**

Caz müziği ile sinemanın ortak tarihsel paylaşımlara sahip olması bu alanın belirli dönemlerde estetik bir bütünlük kazanmasını sağlamıştır. Bir dizi teknolojik gelişme ve ekonomik güçlük bu iki türün bir arada olmasını gerektiren koşullar yaratmıştır. Sinemanın sessiz günlerinde caz gruplarının görevi sahnedeki dansçılara eşlik etmek olmuştur. Bu nedenle müzisyenler gösterilerde gerçek ve canlı bir performans sergileme imkânı bulmuşlardır. Erken dönem sesli filmlere geçildiğinde ise durum farklılaşmış, çoğunlukla müzisyenlerin önceden kaydedilmiş parçalara “playback” yapması tercih edilmiştir. Bu durumun bir sonucu olarak çok sayıda caz müzisyenin ismini geleceğe

taşıma şansı kalmamıştır. Bu koşullara rağmen ismini duyurmayı başarmış müzisyenlere örnek olarak *Legion Of The Condemned* (1928) adlı filmin dansçılarında eşlik eden “Mutt Carey’s Liberty Syncapators” grubu ve “Fox” stüdyolarında aktif olarak görev alarak *Riley The Cop* (1928) gibi önemli filmlerde görülen “Speed Webb” ve grubu gösterilebilir (Meeker, 2019, s.5). İlerleyen süreçte olumlu gelişmeler de yaşanmış, örneğin “Universal”, “Columbia”, “Warner Brothers”, “MGM”, “Twenty Century Fox” ve “Paramount” gibi film şirketleri caz tarihini zenginleştirecek girişimlerde bulunmuştur. Film yapım şirketlerinin bu girişimleriyle birlikte özellikle de “Warner Brothers”ın 1926’da “Vitaphone Corporation”u yaratmasından sonra daha uzun yıllar aktif olacak caz yetenekleri ortaya çıkmıştır. Bu isimler arasında Artie Shaw, Duke Ellington, Bob Crosby ve Orkestrası, Louis Prima, Ethel Waters, Mills Blue Rhytm Band, Claude Hopkins, Eubie Blake, Gene Krupa, Nina Mae McKinney, The Mound City Blue Blowers, Billie Holiday, Red Nichols, Cab Calloway ve Ina Ray gibi önemli müzisyenler bulunmaktadır (Meeker, 2019, s. 5).

1930’ların başında sinema sesli hale geldiğinde yapımcılar caz müziğinin erkek ve kadın yeteneklerinden birçoğunu perde arası müziği için sahnede müzikaller ya da melodramlarda canlı bir biçimde kullanmaya başlamıştır. Sonraki on yıl boyunca da Duke Ellington, Louis Armstrong, Jimmie Lunceford, Les Hite, Louis Prima, Paul Whiteman, Cab Calloway, Ted Lewis ve Benny Goodman gibi caz sanatçılarının liderliğindeki popüler caz gruplarını film dünyasında görmek izleyenler için artık oldukça rutin bir hale gelmiştir. Bu dönem çok uzun sürmese de sinema dünyası kendi içinde caz müzisyenlerini birer yıldız olarak tanıtmayı başarmıştır. II. Dünya Savaşı süresince izleyicinin umutsuzluk ve çaresizlik durumundan bir kaçış olarak müzikal gösterilere yönelmesi Hollywood yapımcılarını harekete geçirmiştir. Yapımcılar filmlerini kazanç sağlayacak olan caz müzisyenleri ve sanatçılar etrafında oluşturmaya başlamıştır. Gene Krupa, Glenn Miller, Tommy ve Jimmy Dorsey, Jack Teagarden, Hoagy Carmichael, Basie, Artie Shaw, Harry James, Woody Herman, Les Brown ve Stan Kenton gibi isimler söz konusu filmlerde çalışan önemli caz müzisyenleridir (Meeker, 2019, s.5-6).

Bu gelişmelerle birlikte caz müziği ve popüler müzik gibi türler özellikle 40’lı ve 50’li yıllar süresince klasik Hollywood film müziğinin değişiminde ve gelişiminde etkili olmuştur. Bu müzik türleri bir yandan klasik yapıyı koruyarak film müziğinde önemli bir yer edinmişler diğer yandan da yaygın biçimde kullanılan klasik romantizm gibi müzikal kalıpları kırarak yeni bir biçimin oluşmasını sağlamışlardır. Film müziğindeki bu



dönüşümün ilk adımlarını Alfred Newman'ın *Streets in Panic* (1950) ve ardından gelen Alex North'un *A Streetcar Named Desire* (1951) filmlerinin müzikleri oluşturur. Dönemin New Orleans atmosferinin betimlenmesinde caz müziğinden yararlanılması film müziğinde caz etkili dönüşümün önemli bir habercisi olmuştur. *A Streetcar Named Desire* film müziği tarihinde bir devrim olarak nitelendirilmenin yanında filmlerde caz müziğine yönelimin bir dönüm noktası olarak da görülmektedir (Kalinak, 1992, s.103-104).

Film müziğinde 1950'lerin başlarından 1970'lerin sonlarına kadar geçen süreçte besteciler caz müziğinin etkisiyle *diegetik* kullanımdan etkili arka plan müziğine (*underscore*) uzanan bir çeşitlilikte caz etkili film müzikleri yaratmışlardır. Prendergast (1977) gibi araştırmacılar özellikle *The Man with Golden Arm* (1955) filmini ve bestecisi Elmer Bernstein'ı bu konuda bir örnek olarak gösterir. Küçük bir caz grubunun icra ettiği modern caz müzikleriyle daha geleneksel olan orkestral düzenlemenin bir araya geldiği filmin müziklerinde yenilikçi bir yaklaşım bulunmaktadır (Franks, 2015, s.3). Bu döneme kadar bütün büyük Hollywood stüdyoları kendi tam zamanlı orkestralarını korumuşlar ve yine ekonomik nedenlere bağlı olarak bu uygulamaya son vermeye başlamışlardır. Caz müziğinde "big band" döneminin yavaş yavaş kapanmasıyla çok sayıda yetenekli caz müzisyeni; Los Angeles ve New York gibi şehirlerde film, TV ve kayıt stüdyolarında çalışmaya başlamıştır. Böylelikle caz müziği kısa sürede yaygınlaşmış, Alex North'un başarısının ardından besteci Leith Stevens'in çalışması gündeme gelmiştir. Stevens, Shorty Rogers tarafından düzenlenip icra edilen *The Wild One* (1953) adlı filmin müziklerinde caz müziğini kaynak müzik (*source music*) olarak kullanarak etkili ve gerçekçi bir film müziği gerçekleştirmiştir. Yine Bernstein tarafından bestelenen ve Chico Hamilton Quintet'in yer aldığı *Sweet Smell of Success* (1957) filminde *diegetik* ve *diegetik olmayan* film müziklerinin bir araya geldiği yeni bir biçim ortaya çıkmıştır. Johnny Mandel'in popüler *West Coast* caz müzisyenlerinin yetenekleriyle gerçekleştirdiği *I Want To Live* (1958) adlı filmiye caz müziğinin gerçekçi bir psikolojik etki yaratmasında nasıl kullanılabileceğini gösteren önemli bir yapım olmuştur. Bu yeniliklerin ardından film müziklerinde caz müziğinin kullanımı giderek bir moda haline gelmiş ve yaygınlaşmaya başlamıştır (Meeker, 2019, s.7-8).

Sinemada caz müziğinin kullanımı konusunda bir özne olarak caz müzisyenini ve onun toplumsal-kültürel temalarla temsilini konu edinen kuramsal çalışmalar, genellikle caz müziğinin yer aldığı filmleri temsil biçimleri nedeniyle eleştiriye tabi tutar. Örneğin

Gabbard (1996) caz müzisyenleriyle ilgili biyografik filmlerin anlatı kodlarını yorumlayarak olumsuz çağrışımlara neden olan temsilleri tespit eder. Benzer biçimde Gorbman (1987) ve Kalinak'ın (1992) araştırmaları film müziğinin işlevlerini detaylı bir biçimde ortaya koymanın yanında bütüncül bir bakış açısıyla tarihsel-toplumsal-kültürel yapıya dayalı bir analiz gerçekleştirir. Sözü edilen bu çalışmalar Hollywood'un 50'li yıllarda Amerikan toplumunu rahatsız eden ırkçılık sorunları ile nasıl başa çıktığını ortaya koymada oldukça özgül yöntemlere sahiptir.

*The Benny Goodman Story* (1956) ve *Young Man With a Horn* (1950) filmlerini önemli birer örnek olarak belirleyen Gabbard (1996, s. 13-15) Hollywood yönetmenlerinin beyaz caz müzisyenlerini çoğunlukla Afrika kökenli meslektaşlarından daha gelişkin sanatçılar olarak sunduklarını ileri sürer. Ayrıca Gabbard yönetmenlerin genellikle caz müziği gibi siyahlara özgü ya da Afrika kökenli olan müzik türlerini beyaz müzisyenler tarafından mükemmelleştirilen ilkel bir sanat formu olarak gösterdiklerini savunur. Gabbard ayrıca 1950'lerde Hollywood filmlerinde caz müziğinin kullanım biçiminin ırkçılığı vurgulayan ve Amerikan toplumundaki kültürel tutumları temsil eden pek çok yönü olduğunu da ifade eder (Gabbard, 1996, s. 13-15).

Hollywood sinemasında caz müziğinin temsilinin ardında tarihsel, kültürel ve toplumsal kodların yer aldığına dair çeşitli yaklaşımların kesişme noktası genellikle toplumsal cinsiyet ve ırk temaları çerçevesinde konumlanır. Kültürel tutumların caz müziğinin kullanım biçimine etkisi konusunda Kalinak (1992, s. 121), bu tutumlardan cinsiyetle ilgili olan gösterimlere dikkat çekmiştir. Ona göre klasik Hollywood filmlerinde erkeğin korkularının ve arzularının yöneldiği kadın cinselliğinin sunumunda cezalandırıcı olan egemen ideolojiyle bir iş birliği yapılmıştır. Kalinak bu konuya yönelik gösterimlerin de genellikle *caz*, *blues* ve *ragtime* gibi hâkim olan kültürel anlayış tarafından küçümsenen ve ilkel bulunan müzikal formlarla birlikte verildiğini ileri sürmüştür. Erkek egemen anlayışın belirlenimine göre ahlaki olmayan içerikler müzikal uygulamalar yoluyla görüntülere taşınmıştır. Özellikle saksafon ve korno gibi nefesli, ahşap ve bakır çalgılar; müzikal yapıda yer alan kromatik diziler (yarım tonlu ses dizileri); uyumsuzluğun hâkim olduğu sıra dışı armoniler gibi kullanımlar beyaz eril bir ideolojinin fantezisi olan temaları görüntülere taşımının birer aracıdır. Buna ek olarak uzun ritimler ve senkronizasyon, mavi notaların (*blue notes*) kullanımı, bir sestem diğerine geçen düzenin (*portamento*) dahil edilmesine dayanan uygulamalar cinsiyetçi yönelimlere eşlik eden müzikal unsurlar olarak ortaya çıkar.

Kalinak (1992, s.167) bu temsil durumu *Laura* (1944) filmini örnek vererek açıklamaya çalışmıştır. Söz konusu filmde kadın cinselliğinin temsili caz düzenlemelerine dayanan parça seçimleriyle gerçekleştirilmiştir. Müzikal klişelerin gücünü ortaya koyan bu parça seçimleri aynı zamanda ırk ve cinsiyet ilişkisini de açığa vurur. Ona göre klasik film müziği çoğunlukla caz müziğiyle birleşerek ötekiliği kodlamış, beyaz izleyiciler için caz dışlayıcı bazı temaların göstergesi sayılmıştır. Yerli siyah bir biçim olarak algılanan caz müziği kent, cinsellik, yoksulluk ve yozlaşmayı temsil eden müzikal ifadeler olarak görülmüştür. Bu klişeleri biçimlendiren klasik film müziği caz müziğini ötekiliğin müzikal bir metaforu olarak bünyesine katmıştır.

Caz müziğinin temsilinde söz konusu olan bir başka algı da Afrika kökenli müzisyenlere ilişkindir. 1950’lerde caz müzisyenlerinin hayatları ve kariyerleri hakkında bazı biyografik ve kurgusal filmler çekilmiştir. Gabbard (1996, s.417) tarafından “beyaz caz biyografisi” olarak anılan bu filmler; *Is Everybody Happy* (1943), *Young Man Of Music* (1950), *I’ll See You in My Dreams* (1952), *The Jazz Singer* (1953 yeniden yapım), *The Glenn Miller Story* (1953), *Love Me or Leave Me* (1955), *The Benny Goodman Story* (1955), *Pete Kelly’s Blues* (1955), *The Eddy Duchin Story* (1956), *The Helen Morgan Story* (1957), *St. Louis Blues* (1958), *The Gene Krupa Story* (1959), *Five Pennies* (1959) ve *All The Fine Young Cannibals* (1960) adlı yapımlardır. Afrika kökenli siyah caz müzisyenleriye iyimser bir biçimde ele alınan bu hikayelerden dışlanmış, daha çok alkolizm, uyuşturucu bağımlılığı ve kendine zarar veren eylemlerle sınırlandırılarak temsil edilmiştir. Beyaz caz müzisyenleriyle ilgili filmlerde Afrika kökenli aktörlere uzunca bir süre yer verilmemiştir. Ancak Afrika kökenli Amerikalıların filmler üzerindeki etkisi güçlü bir biçimde kendini göstermeye devam etmiştir. Gabbard’a göre *The Jazz Singer* filmi beyazların siyahları eski yaşam biçimlerine dayanarak taklit ettiği “minstrel” gösterilerine dayanmaktadır. Film, Afrika kökenli halkın eski adetleri ve ozanlıklarıyla doğrudan ilişkili ve özünde aşağılayıcı olan bu eğlence geleneğinin bir yüceltme biçimine dönüşmüş halini temsil etmektedir. Dolayısıyla *The Jazz Singer* filmi beyaz Amerikan toplumunun 20’li yıllarını ve caz müziğini algılama biçimini göstermektedir (Gabbard, 1996, s. 42-43). Film oldukça problematik olan “caz”<sup>4</sup> terimini

---

<sup>4</sup>“Jazz” teriminin modern dönemden önce seksüel bir gönderimde bulunması dolayısıyla Duke Ellington gibi birçok caz sanatçısı tarafından kullanılmaktan kaçınılan bir yanı da vardır. Terimin Afrika kökeni itibarıyla bu anlama gelen bir sözcükten evrilmiş olabileceği, daha sonra New Orleans’da siyahların icra ettiği belirli bir müziğe işaret ederek 20’li yıllarda “ateşli” müziği ve gece hayatını temsil etmesi gibi unsurlar caz müziğine yüklenerek ırk ve cinsellekle ilişkili bir gösterge halini almıştır. (Bkz. Gabbard, 1996, s. 8)

çoğu Amerikalının algıladığı biçimiyle caz müziğine mal etmiş, “siyah bir yüz ile şarkı söyleyen beyaz adam” göstergesiyle yaygın kanıyı desteklemiştir. Ancak bu okuma tersine çevrildiğinde Al Jolson’ın yapay siyahlığının Amerikan toplumunda siyahlara karşı yürütülen ırkçılıkla yüzleşmeyi sağlayan bir gerçeklik temsili olduğu da söylenebilir. Bu anlamda *The Jazz Singer* filmlerde önceleri müziğin icra edilmesinde sonraları da ana rollerde oyuncu olarak yer verilmeyen siyah caz müzisyenlerinin yüksek statüye sahip sömürgeci beyazlar tarafından yalnızca birer eğlence aracı olarak görüldüklerinin göstergesidir.

Caz müziğine ilişkin biyografik filmlerle ilgili dikkat çekici bir başka nokta da söz konusu filmlerle onların konusunu oluşturan müzisyenlerin plaklarının çıkış tarihleri arasında geçen zamandır. Örneğin bu tür filmlerin öncüsü olan *Birth of the Blues* (1941) ilk kaydını yaklaşık otuz yıl önce yapan “Original Dixieland Jazz Band” grubunun kariyerini konu almıştır. Filmler özellikle cazın modern stillerine yer vermekte oldukça geç kalmıştır. Butler; modern cazın Hollywood’daki boşluk ve eksikliğini izleyici kitlesinin, yönetmenlerin ve yapımcıların yeni caz stillerine karşı bir yabancılaşma içerisinde olmalarına bağlar. Hollywood’un modern caza karşı bu yabancılaşmış tutumu biyografik filmlerde erken dönem caz sanatçılarının hayatlarını seçmesiyle ve popüler olan yeni müzisyenleri dışarda tutmasıyla daha da görünür bir hale gelmiştir. Dolayısıyla beyazların hakimiyetindeki müzik ve film endüstrisi yeni *bebop* stilini filmlerden uzak tutarak cazı kendi klasik tarzına tabi kılma yoluna gitmiştir. Aslında ritim hızları ve karmaşık armoni yapılarından dolayı modern caz stillerinin özellikle de *bebop*’ın filmlere uygulanmasının zor olması onun başlarda pek çok caz dinleyicisi tarafından olduğu gibi sinema endüstrisi tarafından da tercih edilmeyen bir müzik stili olmasına yol açmıştır. Bir başka deyişle 40’lı ve 50’li yıllarda Hollywood yapımcıları daha çok eski caz stillerini yeniden canlandıran ve eski kuşakların ilgisine yönelik olan film çalışmaları yapmışlardır. Söz konusu filmler *The Phantom Lady* (1944), *The Asphalt Jungle* (1950), *The Young Man with a Horn* (1950), *St. Louis Blues* (1958), *The Benny Goodman Story* (1958) ve *Five Pennies* (1959) olarak örneklendirilmektedir (Butler, 2000, s. 167; Franks, 2015, s. 35-37).

Bu eskiye yönelimin bir diğer önemli yönü de Amerikan toplumunda yaşanan ve ırk eşitliğini savunan “Sivil Haklar Hareketi” nin yansımaları olmuştur. *Bebop* stilinin yarattığı estetik başkaldırı bir yandan siyasi ve toplumsal bir ifadeye bürünürken diğer yandan da caz müziğin eski ticari başarısının düşmesine neden olmuştur. *Bebop* stilinin

ayrımcılığa karşı sert ve keskin bir duruşa sahip olması ve estetik zorluğu caz müziğinde baskın olan tarzın yeniden değişmesini gerektirmiştir. Bunun yanında 50'li ve 60'lı yılların toplumsal ve estetik açıdan değişken ve hareketli ortamında caz müziğinin, film müziğinde dönüşüm yaratan etkileri de bulunmaktadır. Caz müziğinin kalıcı bir çeşitlilik gösterdiği bir dönem olarak bu süreç aynı zamanda bir “çoklu devrimler” durumunu ifade etmektedir. 1950'lerin klasik Hollywood filmlerinde yeni gelişen stiller yerine geçmişten gelen caz müzikleri tercih edilmiştir. Bu dönemin filmlerinde çoğunlukla *swing* stili hâkim olmuş, bu stilin etkisi II. Dünya Savaşı'ndan sonra da devam etmiştir. Hollywood bestecileri değişen koşullarla 1950'lerde üretilen yeni caz stillerinin bir süre sonra farkına varmaya başlamış, bu yılların sonlarında da söz konusu yeni biçimleri yavaş yavaş filmlerine uygulamaya başlamışlardır. Bu noktada filmlere uygulanabilir olan yeni bir stil olarak “West Coast” cazının önemi artmış, bu stil daha büyük bir izleyici kitlesinin dikkatini çekmeye başlamıştır. Özellikle Elmer Bernstein ve Otto Preminger'in iş birliğiyle gerçekleşen caz temalı film müziği kullanımı diğer bestecilerin de filmlerinde geniş bir armonik ve ritmik müzikal dağarcığı uygulamalarının yolunu açmıştır. Dolayısıyla bu dönüşüm film müziği tarihinde hatırı sayılır bir değişim noktası oluşturmuştur (Franks, 2015, s. 33-34).

Caz müziğinin en sık kullanıldığı film türlerinden biri de müzikal filmlerdir. Caz sanatçılarının biyografileri yanında caz müziğiyle birlikte en fazla hatırlanan türlerden biri olan Hollywood müzikalleridir. Caz müziğinin temsili bakımından müzikaller caz biyografi filmlerine benzer pek çok özellik taşımaktadır. Örneğin her iki türde de caz sanatçılarının yer aldığı sahne performansları mevcuttur. Ethel Waters, Louis Armstrong ve Duke Ellington *Cabin in the Sky* (1943); Cab Calloway ve Fats Waller *Stormy Weather* (1943) ve Louis Armstrong *High Society* (1956) müzikallerinde yer alan ünlü caz müzisyenlerinin önemli örnekleridir. Yine ünlü caz sanatçısı Count Basie'nin ekibi “The Count Basie Band” özellikle Hollywood müzikal filmlerinde popüler bir hale gelmiştir. Grup; 1943'te gösterime giren *Stage Door*, *Canteen*, *The Hit Parade of 1943*, *Reveille With Beverly*, *Crazy House* ve *Top Man* gibi çokça izlenen ardı ardına beş filmde yer almıştır. Buradan hareketle denilebilir ki 40'lı ve 50'li yıllar boyunca caz müziği hem müzikaller hem de biyografik filmler için yaygın bir müzik kullanım biçimi haline gelmiştir. Dönemin bu kategoriye giren diğer önemli filmlerine örnek olarak Louis Armstrong ve Gene Krupa'nın yer aldığı *Glenn Miller Story* ile Kid Ory ve Stan Getz'in yer aldıkları *The Benny Goodman Story* gösterilebilir. Müzikaller aynı zamanda anlatı

yapıları ve içerikleri bakımından da biyografik filmlerle çeşitli benzerlikleri paylaşır. Söz gelimi, tipik bir Hollywood müzikali genellikle romantik bir birliktelikle mutlu sona ulaşır. Biyografik filmlerde olduğu gibi müzikallerin sonlarında da kahramanların hayatlarının tümü göz önünde bulundurulmadan yalnızca bir dönemin fragmanı gösterilmiş ve izleyene istediği belirli bir son sunulmuş olur. Bunlara ek olarak 1950’lerde üretilen müzikal filmlerin birçoğunun Broadway şovlarının uyarlamaları olduğunu belirtmek gerekir. Bu filmlerde de biyografik filmlerde olduğu gibi filmin yayınlanmasından çok daha önce bestelenmiş olan müzikler kullanılmıştır (Franks, 2015, s. 39-40). Bu yapımlar bir anlamda caz müziğinin geçmişinin nostaljik bir biçimde yeniden canlandırılması olarak nitelendirilmektedir.

1960’lı yıllara gelindiğinde hem film müziğinde hem de caz müziğinin kullanım biçimlerinde değişimler kendini göstermeye başlamıştır. Bu yıllar aynı zamanda TV dizileriyle televizyonun gücünü sinemaya karşı gösterdiği yıllardır. Film müziği bestecisi Elmer Bernstein, kendisinin *The Man With Golden Arm* ve besteci Dimitri Tiomkin’in de *High Noon* filmi için yaptığı caz temalı film müziklerinin popüler olmasından sonra film müziğinin parlak yıllarının sonuna geldiğini belirtir. Bu durum Bernstein tarafından film müziğinde yeni yaklaşımların ortaya çıkışını haber veren sinyaller olarak görülmüştür. Film müziğine ilişkin bu yeni yaklaşım tarzları 1960’larda Hollywood’un ve Avrupalı film yapımcılarının örnek alacağı unsurlar olmuştur (Wierzbicki, 2009, s. 195).

1960’ların sonuna gelindiğinde ise Hollywood’da artık geleneksel film müziği bestecilerinin dönemi kapanmaya başlamıştır. *Rock* ve caz müziği sanatçıları giderek Alfred Newman, Miklós Rózsa ve Max Steiner gibi geleneksel bestecilerden daha fazla tercih edilir olmuştur. 1960’lı yılların sonunda film müziği bir yandan sürekliliği vurgulamış diğer yandan da gerçekçiliğe yönelimi arttırmıştır. Filmlerde genellikle *diegetik* müzik kullanımının tercih edilmesi bu gerçekçi yönelimin bir dışavurumudur. Ancak bir süre sonra uygulamalar da terk edilmiş, sürecin sonuna doğru Amerikan sinemasında müzikal anlamda estetik bir gerileme yaşanmaya başlamıştır (Wierzbicki, 2009, s. 201). Bu gerilemenin nedeni olarak 1960’larda popüler müziğin film müziklerinde öne çıkması gösterilebilir. Nitekim Raskin ve Bernstein gibi besteciler bu durumu öncelikle film yapımcılarının bilgisizliğine ve ticari kaygılarına bağlamışlardır. Bu tür müziklerin filmlerde kullanımının olağanüstü kazançlar sağlaması bu gerilemenin açık bir kanıtı olarak görülmektedir. Wierzbicki (2009, s.192)’ye göre caz, rock ve klasik

müzik dışında kalan popüler türlerin film yapım süreci içerisinde bu kadar güçlü bir şekilde girmesinin kültürel ve estetik anlamda birçok nedeni bulunmaktadır. Ona göre 50'lerin sonlarında ve özellikle sosyal anlamda çalkantılı olan 60'lı yıllarda film müziği bir tür "bölünme"ye uğrar. Bu bölünme film müziklerindeki değişimin temel sebeplerinden birisidir. Wierzbicki bu konuda etkili olan diğer unsurları da tespit etmiş, etkenleri özetle şu şekilde sıralamıştır:

- Hollywood'daki büyük film şirketlerini film müziğinde görkemli orkestralar kullanma zorunluluğundan kurtaran uygulamalar;
- 1950'ler boyunca özellikle Amerikan film endüstrisinin çok büyük orkestralar tarafından icra edilen ve senfonik müziklerle donatılmış epik filmlerinin televizyonla rekabet etme gereksiniminden kaynaklanan yeni yönelimleri;
- Yalnızca teatral bir mekânda deneyimlenebilecek olan ses sistemiyle ilgili yenilikleri (stereo, surround-ses) uygulama çalışmaları;
- Ana akım Hollywood film yapımcılarının Avrupa'da uzun süredir var olan *extra-diegetik* müzik kullanımına artan ilgileri;
- 1950'lerin sonlarında -özellikle Fransa, İtalya ve İngiltere'de- hakim olan film müziği geleneklerinin kırılmasıyla rastlantısal olarak seçilmiş gibi görünen bir müzik kullanımı ya da hiç müzik kullanmama gibi farklı biçimlerde gerçekleşen "yeni bir film dalgasının" yükselişi;
- 1960'larda yükselerek bir "alt kültür" hareketi olarak başlayan ancak kısa süre içinde Hollywood'a da yayılan "Yeni Amerikan Sineması"nın bilinçli bir biçimde yapaylaştırdığı gösterişli bir *extra-diegetik* müzik kullanımı;
- Hem sinema endüstrisi içinden hem de dışından film yapımcılarının müzik eşliğinde klasik stilin düzenlemelerini takip etmesi önemlidir. Ancak caz ve rock müzik gibi filmin konusuyla eşzamanlı olan türlerin "apaçık" bir film anlatımını ve filmin inandırıcılığını güçlendireceğinin fark edilmesinin de payı büyüktür. Bu tür eşzamanlı müzik kullanımı; yapımcılar için kazanç sağlamanın, "hit parçalar" aracılığıyla filmin tanıtımını yapmanın bir yolu olmuştur (Wierzbicki, 2009, s. 234).

Bu noktada belirtmek gerekir ki caz temalı ya da caz odaklı olarak adlandırılan film müziği besteleri gibi tema müzikleri de (*theme score*) oldukça kurumsallaşmıştır ve film müziğinin bir parçası olarak "hit şarkı" bestelemek giderek gerekli bir hale gelmiştir. Bu bağlamda önemli bestecilerden Irwin Bazelon tema müziği ve onun klasik atası olan *laytmotif* arasında önemli bir bağlantıya dikkat çekmiştir. Ona göre caz temalı film müziklerinin etkili olduğu dönemde tema (*theme*) müziği *laytmotif* prensibiyle çalışmaktadır. Ayrıca bu tür film müzikleri klasik film müziği gibi işleyerek tema ya da ana motifi diğer müziklerle birleştiren müzikal fikirler sunmaktadır. Tema müziğinde *laytmotif* film müziği bestesinden seçilerek alınan tamamlayıcı bir müzikal parça olarak düzenlenmektedir. Ancak film bağlamında tema bir *laytmotif* olarak ele alınmaktadır. Bu da filmin dramatik ve duygusal ihtiyaçlarına yanıt vererek değişen ve tekrarlanan bir müzik parçasına işaret etmektedir (Kalinak,1992, s. 186).

Yukarıda sayılan etkenlerle bir bölünme veya farklılaşmaya uğrayan film müziği başka bir önemli faktörün etkisiyle daha karşılaşmıştır. Bu önemli etkinin kaynağı pek

çok dönüşümü beraberinde getirecek olan televizyondur. 50'li yıllarda sinemanın karşısına önemli bir rakip olarak televizyonun çıkması film müziğinde de etkisi hissedilir değişimler yaratmıştır. Önceleri eğlence ve müzik programlarıyla öne çıkan televizyon çok kısa bir süre içerisinde dizi filmlere yönelmiş ve yapımcılar da bunun ne kadar karlı bir iş olduğunun farkına varmıştır. İzleyenin heyecanını arttıracak gerilimi ve temposu yüksek dizi filmler için müzik bu etkiyi sağlamada önemli bir unsur olmuştur. Ancak sinemada olduğu gibi televizyonda da büyük orkestralarla çalışmak ekonomik açıdan oldukça zorlayıcı koşullar oluşturmaktaydı. Bu nedenle caz ve caz etkili müziğin daha düşük maliyetli bir kullanım olacağı düşünülmüştür. Az sayıda elemanla her türde müziği icra edebilecek olan müzik gruplarının doğaçlama da yapabiliyor olması yapımcıları caz etkili müziklere yönelten nedenler arasındadır. Bu tarz küçük orkestralar ve onların caz etkili müzikleri özellikle suç ve polisiye türü dizilerde oldukça popüler hale gelmiştir. Böylelikle 1960'larda caz müziği televizyona yeni bir alternatif getirmiş olur (Konuralp, 2004, s.142-195).

Söz konusu alternatif sinema ile televizyonu birleştirmiş, bazı önemli bestecilerin sinemaya transfer olmasını ya da bazı sinemasal içeriklerin televizyona geçmesini sağlamıştır. Bu yapımlar arasında Henry Mancini'nin müziklerini yaptığı *Peter Gunn* (1958/61), Elmer Bernstein'in bestelerini gerçekleştirdiği caz piyanisti bir dedektifi konu alan *Johnny Staccato* (1959) gibi döneminde çığır açan diziler yer almaktadır. Bu süreç içerisinde çok geçmeden caz bestecilerinin oluşturduğu büyük bir ekol TV dizileri için caz temalı müziklere yönelmiştir. *Mike Hammer* (1957/59), *Richard Diamond* (1957/60), *M Squad* (1957/60), *Mr Lucky* (1959) gibi yapımlar dönemin önemli dizilerine örnek olarak gösterilebilir. 60'lı ve 70'li yıllarda diziler dışında televizyon için yapılmış filmler de popülerlik kazanmış, müzik ve film dünyası Pete Rugolo, Gil Mellé, Quincy Jones, Shorty Rogers, Benny Carter, Oliver Nelson, Benny Golson, Artie Kane ve J.J. Johnson gibi müzisyenleri kazanmıştır. Bu süreçte senfonik film müziği ya da modaya uygun müzik stilleriyle harmanlanmış caz müziği tarzları benimsenmiştir. Bugün hala aktif olan bazı caz müzisyenleri 1950'lerden bu yana 1000'den fazla film ve televizyon müziği üzerinde çalışmıştır (Meeker, 2019, s. 8).

Sonuç olarak caz müziğinin film müziği olarak tarihsel süreç içerisindeki gelişimini aşamalara ayırmak gerekirse; buradaki ilk aşamayı *Vitaphone* aracılığıyla yapılan 'belgesel' kısa filmler, deneysel animasyon filmler, kısa ve uzun metrajlı Afro-Amerikan fantezi / komedi filmleri ve 1950'lerin başlarına yapılan biyografik filmler



oluşturmaktadır. İkinci aşama ise 1950'lerde ve 1960'ların başında yer alan filmlerden oluşur. Bu aşama caz müziğini havalı ve sert ya da *cool* bir etki yaratmak için kullanan filmler, kara filmler ve kentsel yozlaşmayı vurgulayan filmlerden oluşmaktadır. Üçüncü aşama 1960'lı yıllar ve sonrasında caz müziğinin popülerliğinin düşüşe geçtiği ve elitizmin azaldığı dönem olarak nitelendirilmektedir. Bu dönemde caz müziği ile ilgili biyografi ve belgesel filmlerin yeniden canlanmasıyla bireysel ve tarihsel yaklaşımlar ön plana çıkmıştır. Yine bu filmlerle birlikte delilik, işsizlik ve yoğun ahlaki yozlaşma yönünde yaygın tipler gündeme gelmiştir (Barham, 2017, s. 378). Caz müziğinin bu olumsuz olarak nitelendirilebilecek temsillerine özellikle *Young Man with a Horn* (1950), *Bird* (1988), *Mo' Better Blues* (1990) ve *Round Midnight* (1986) adlı filmler örnek gösterilebilir. Söz konusu filmlerin çoğunda caz müziğin gücü ve yaratıcı kişilik hakkında derin bir tedirginlik uyandırmaktadır. Bu tedirginliğin kökeninde ise genellikle caz müzisyeninin tutkusundan duyulan, onun müziğinden ve yaşamından aktarılan bir korku yer almaktadır. Filmlerde bu tür bir müziğin ve ona adanmış bir yaşamın ancak uyuşturucu ve alkolün etkisiyle gerçekleştirilebileceği algısı yaratılmakta, böylelikle söz konusu korku ve tedirginlik müziğin temsiliyle beslenmektedir (Butler, 2000, s. 33).

Gerçekte caz müziğin giderek azalan ekonomik değeri, sadece belirli bir tarihsel ve kültürel gösterge olarak ortaya çıkmamış, aynı zamanda ironik bir anlamda filme eşlik eden caz müziğinin uzlaşmaz sosyal gerilimlerin özünü açıkça ortaya çıkaran üst kodlamalar olarak işlenmesine neden olmuştur. Martin Scorsese'in *New York, New York* (1977), Francis Ford Coppola'nın *Cotton Club* (1984), Bertrand Tavernier'in *Round Midnight* (1986), Clint Eastwood'un *Bird* (1988), Don Cheadle'nin *Miles Ahead* (2016) ve Robert Budreau'nun *Born to be Blue* (2015) gibi kurgusal ya da gerçek caz müzisyenlerini ele alan biyografik filmlerinde caz müziği; kültürel ve toplumsal tarihin ağırlığından soyutlanmış bir sanatsal etkinlik olarak kullanılmıştır. Bu tür filmlerde caz müziği tüketici boşluğunu doldurmaya yarayan bir müzik olarak görülmüş ve anlaşılmasının zorluğu gizlenmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda paradoksal bir biçimde caz müziğinin yüceltilerek tekilleştirildiği bir sinema anlayışını da beraberinde getirmiştir (Barham, 2017, s. 382).

1960'lardan 2000'li yıllara kadar gelen süreçte caz müziği, yalnızca biyografi türü yapımlarla değil, farklı film türlerinde ve bağımsız yapımlarda da çeşitli temsil biçimleriyle gündeme gelmiştir. Avrupa sinemasının Hollywood sinemasıyla etkileşimleri neticesinde caz müziğinin filmde kendi anlamını yarattığı çeşitli kullanım

biçimleri de varlık göstermiştir. Bunun önemli bir örneğini veren 50’li yılların Fransız “Yeni Dalga” akımı; anlatı, teknik ve müzikal biçimlere meydan okuyarak film dilinden beklenen tüm özelliklerde bir kırılma yaratmıştır. Martial Solal’ın, Godard’ın *Breathless* (1960) filmi için düzenlediği doğaçlamaları böyle bir kırılmanın nesneleşmesi olarak ortaya çıkmıştır. Louis Malle’in 1958 de çektiği *Ascenseur pour L’Echafaud (Elevator to the Gallows)* filmi için Miles Davis’in bir partiyon yazması ve icra etmesi ise bu gelişimde önemli bir adımı oluşturur. Bu yapım film sürecinde müziğin doğaçlama olarak gerçekleşmesi ve izleyenin de bu anlara tanıklık etmesi konusunda öncü bir yapım olmuştur. Başka bir deyişle film görsel imgelere partiyon yazma biçiminde gerçekleşen doğaçlamanın en somut örneğidir. 1958’de John Cassavetes’in bağımsız filmi *Shadows* ise filmin anlatı yapısıyla müziğin tam bir tutarlılık içinde olmaktan kaçındığı farklı bir film müziği yaratımına örnek oluşturmuştur. Caz sanatçısı Charles Mingus filmin doğaçlama sahnelerinin müziklerinde her notaya dikkat ederek kompozisyonunu ironik bir biçimde gerçekleştirmiştir. Cassavetes filmlerinin doğaçlama çalışmaya dayanan yapısı yönetmenin daha sonraki çalışmalarında da Mingus’la bir araya gelmesini sağlamıştır. Söz konusu yapımlar film müziğinin başlı başına bir anlatım aracı olduğu filmlere ve doğaçlama caz teknikleriyle gerçekleştirilen deneysel yapımlara öncülük etmiştir (González, 2013, s. 4-5).

Özellikle “hard bop”, “free caz” ve “Afrikan-Cuban” gibi farklı ve modern caz stillerindeki parlak caz partiyonlarının etkisi 60’lı yıllar boyunca sürmüş, bu stiller daha sonraki dönemlerde filmlerde caz müziğinin kullanım biçimlerine kaynaklık etmiştir. Modern caz stillerinin etkisinin belirgin olduğu filmlere örnek olarak Freddie Redd ve Jackie McLean ile Shirley Clarke’ın 1961 yapımı *The Connection*, Eddie Sauter ve Stan Getz’in birlikte bulunduğu Irving Penn’in 1965 yapımı *Mickey One*, Herbie Hancock’la birlikte Michelangelo Antonioni’nin 1966 yapımı *Blow-Up* ve Peter Yates’in Lalo Schifrin ile birlikte gerçekleştirdiği 1968 tarihli *Bullitt* adlı filmleri verilebilir. 70’li ve 80’li yıllarda ise Pier Paolo Pasolini’nin Gato Barbieri’yle yaptığı 1970 yapımı *Notes for an African Orestes*, Bernardo Bertolucci’nin yine Barbieri’yle çalıştığı 1972 yapımı *Last Tango in Paris*, Bernard Herrmann’la birlikte Martin Scorsese’nin gerçekleştirdiği *Taksi Driver* filmleri söz konusu yaratıcı eğilime örnek yapımlardır. 1980’li yıllara gelindiğinde Jim Jarmusch’un John Lurie ve Tom Waits’le birlikte çalıştığı 1986 tarihli *Down by Law*, 90’larda Jon Amiel’in 1990’daki *Tune in Tomorrow*, Howard Shore ve Ornette Coleman’ın müziğiyle David Cronenberg’in 1991 tarihli *Naked Lunch*, Woody Allen’in

1999 tarihli *Sweet and Lowdown* adlı filmleri ve Spike Lee'nin Terence Blanchard ile birlikte 2006 yılında gerçekleştirdiği *When the Levees Broke: A Requiem in Four Act* TV dizisi gibi çalışmalar caz müziğinin belirleyici olduğu yapımlar arasındadır. Bu dönemin ardından doğaçlamalı besteleri kullanma kavramı film dünyasından giderek kaybolmuştur (González, 2013, s. 5).

Geçmiş yılların yoğunluğuyla kıyaslandığında günümüzde caz müziğinin film müziği olarak seçildiği yapımlara daha az rastlanmaktadır. Bu duruma kitle kültürü, tüketim alışkanlıkları, gündelik pratikler, toplumsal algı, tarihsel dönem, sinemasal ve müzikal değişimler gibi pek çok alandan farklı nedenler gösterilebilir. Ancak caz 'an'ı yeni bir biçime dönüştürmek yoluyla eklektik kapasitesi ve sürekli yenilenen biçimleriyle görünür olmaya yeniden başlamıştır. Ken Burns tarafından 2001'de yönetilen *Jazz*, 2002'de Rob Marshall tarafından yönetilen *Chicago*, Robbie Cavolina ve Ian McCrudden'in *Anita O'Day: The Life of a Jazz Singer*, 2007'de Casper Collin'in *My Name is Albert Ayler*, 2009'da Reto Caduff'un *Charlie Haden: Rambling Boy*, 2009'da Hannah Rothschild ve Jacob Rothschild'in *The Jazz Baroness*, 2009'da Damien Chazelle'in *Guy and Madeline on a Park Bench*, 2010'da Franco Maresco'nun *I am Tony Scott*, 2011'de Michael Radford'un *Michel Petruccianni*, 2013'te Per Fly'in *Monica Z*, 2014'te Alan Hicks'in *Keep on Keepin'on*, 2014'te Damien Chazelle'in *Whiplash*, 2015'te Robert Budreau'nun *Born To Be Blue*, 2015'te Don Chadle'in *Miles Ahead* ve 2016'da Damien Chazelle'nin *La La Land*, 2018'de Pawel Pawlikowski'nin *Cold War* adlı filmleri ve Avrupa sinemasından farklı yapımlarla birlikte film müziğinde caza dönüşün başladığı görülür.

Caz müziği bestelerinin belirleyici bir unsur olarak ortaya çıktığı filmler sinema tarihinde pek çok araştırmacı tarafından betimlenen yeni bir film biçimini gündeme getirmiştir. Caz müziği ve sinema ilişkisi bağlamında gerçekleşen bu film biçimi "caz filmi" olarak tanımlanmaktadır. Sinema tarihinin erken dönemlerinden başlayarak günümüze kadar filmlerde caz müziğinin gelişimini izleyen araştırmacılar yeni bir sınıflandırmayla "caz filmi" adı altında bazı çalışmalarını toplarlar. Buna göre "caz filmi" yalnızca cazın film müziği olarak kullanıldığı bir tür değildir. O; aynı zamanda anlam yaratmada, temada ve anlatımda caz müziğinin etkililiğiyle belirlenmektedir. Bir filmin caz filmi olarak nitelendirilebilmesi için filmin hikayesinin caz veya caz müzisyenleriyle ilgili olması, filmde gerçek ya da kurgusal olarak caz müzisyenlerinin performanslarının yer alması, etkili bir caz müziğinin caz ile ilgili olmayan bir hikâyeye tümüyle eşlik

etmesi ve filmin “Caz Çağı”nın (1920 ile 1930’ların başları) bazı karakteristik yönlerini yakalaması gibi ölçütlerden bir ya da birkaçını taşıması gerekmektedir ([http-1](http://1))<sup>5</sup>. Caz filmleri sinema ile caz müziği birlikteliğinin en özgün ürünlerinin görülebileceği önemli bir kategoriye oluşturmaktadır. Söz konusu kategori çalışmada bu bölüm boyunca sıralanan neredeyse tüm film örneklerini kapsayan bir yayılıma ve tarihsel bir yere sahiptir. Bu filmler genellikle caz müziğinin etkili bir anlatım aracı olarak kullanıldığı, filmin konusunu ya da içeriğini caz müziğinin belirlediği, kimi zaman da müziğin kendi anlamını yaratarak film-müzik ilişkisine yepyeni bir soluk getirdiği en belirgin örnekler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu filmleri Barham (2017, s.378) üç kategoride sınıflandırmıştır. Bunlardan ilki belgesel kısa filmler, deneysel animasyonlar, kısa ve uzun metrajlı Afro-Amerikan fantastik-komedi filmleri ile 1950’lerin başına kadar olan biyografik filmleri kapsayan kategoridir. İkinci kategoriye ise kara filmler ve büyük şehirlerdeki yozlaşmış yaşamı konu alan 50’li ve 60’lı yılların suç filmleri oluşturur. Son grupta yer alan filmler de 60’lı yıllardan sonra caz müzisyenlerini konu alan biyografik ve belgesel biçimlerin yer aldığı filmlerdir.

#### **2 1.4. Film müziği analiz yöntemlerine genel bir bakış**

Film müziği, yalnızca onu besteleyen sanatçının bir ürünü olarak nitelendirilemeyeceğinden çok katmanlı olan bu olguyu araştırmanın farklı müzikal ve kuramsal stratejileri geliştirilmiştir. Genellikle filmlerde müziğin temsili konusunda sosyolojik ve psikolojik analizler kullanılmış, tarihsel ve kültürel anlamda film müziğinin gelişimi ele alınmıştır. Müzikal anlamda ise daha çok Batı klasik müziğinin analizinde kullanılan geleneksel analizlere başvurulmuştur. Ancak klasik müziğin analiz tekniklerinin çoğu film müziğinin çözümlenmesine uygun bulunmamış, bu konuda daha çok semiyolojik ve pragmatik çözümlenmeler kullanılmıştır. Film müziği; yönetmen, besteci, ses mühendisi, kurgucu gibi birçok bileşenin sanatsal, felsefi, pratik ve teknik birikimini göstermektedir. Sinemasal anlamda bir film müziği çözümlenmesi içinse daha çok müziğin *diegetik/diegetik olmayan* kullanımlarına, müziğin izleyenler üzerindeki psikolojik etkilerine ve müzikal temaya ya da *laytmotif* gibi tekniklere yönelik analiz modellerine ağırlık verilmiştir. Günümüzde ise disiplinler arası yaklaşımlara ihtiyaç duyulmuş, çağdaş kuramlar doğrultusunda yeni ve farklı yöntemler geliştirilmiştir (Chattah, 2006, s. 1-10).

---

<sup>5</sup>Bkz. <http://arcadiasystems.org/academia/jazzfilm.html> (Erişim tarihi:31.12.2021)

Öncelikle sinemasal olarak film müziğine uygulanan yöntemlerin klasik Hollywood film müziğinin işlevlerinden türetilmiş olduğunu belirtmek gerekir. Bu işlevler konusunda Gorbman (1987)'ın belirtmiş olduğu ilkeler yapılan çalışmaların dayandığı temel prensipleri gösterir.

Klasik Hollywood film müziğinin temel özelliklerini Gorbman (1987, s.100) yedi temel ilkeyle özetlemeye çalışmıştır. Ona göre film müziği şu temel ilkelere sahip olmalıdır:

- 1) Görünmezlik: Müzik *diegetik* olmadıkça (yani perdede oluşan dünyanın bir parçası olarak görünen ya da anlaşılan bir müzik kaynağı olmadıkça) müziğin fiziksel kaynağı (mikrofonlar, sanatçılar vb.) kesinlikle görüntü içerisinde yer almamalıdır; izleyici tarafından görülmemelidir.
- 2) Huzursuzluk: Müzik “arka plan” olarak kalmalı veya dikkat çekmemeli, kendini fazla belli etmemeli ve herhangi bir diyalog seviyesinin altında kalmalıdır. Seyirci genellikle bunun bilincinde olmamalıdır.
- 3) Duygunun göstergesi: Müzik gerilim, heyecan, romantizm anlamına gelebilir. Akıl dışı ya da çerçevede olanlara karşı epik bir his uyandırmalıdır.
- 4) Anlatı iptali: Müzik zaman ve mekân duygusu, bakış açısı veya ruh hali uyandırabilir ve bir anlatı olayını yorumlayabilir; açılış-başlangıç / sonuç müziği ile türü, ruh halini gösterebilir; hikâyeye başlama ve kapanma hissi sağlayabilir.
- 5) Süreklilik: Müzik diyalog ve eylemdeki boşlukları doldurabilir, geçişleri ve montajları düzeltir, böylece “*diegetik zaman boşluklarını kapatır*”.
- 6) Birlik (Uyum): Müzik uyumlu bir birliği tonal ilişkiler yoluyla kurar. Açılış ve kapanış müziğinin sağladığı “müzikal ifade” bir film boyunca tekrarlanan ve değişen müzikal temaları ya da *laytmotif*’leri güçlendirmek için kullanılır.
- 7) Yukarıdaki ilkelerin herhangi biri başka bir ilkenin hizmetinde ihlal edilebilir (Gorbman, 1987, s. 100).

Klasik Hollywood ya da geleneksel anlatı biçimine dayanan yapımların film müziklerinin incelenmesinde özellikle duygu, anlatı, uyum, gerilim kavramlarıyla ilgili ilkelere göre yapılan film müziği eleştirilerinin yoğun olduğu söylenebilir. Film müziğinin yarattığı duygular ve izleyen üzerindeki psikolojik etkiler üzerine yapılan çalışmalardan biri de Anabell J. Cohen’in “*Film Music and the Unfolding Narrative*” (2013) adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada film müziğinin yapısal uyum ve çağrışım yönleri tanıtılır. Cohen izleyicinin müzikteki duygusal deneyimi ile filmin dışsal “gerçekliği” arasındaki etkileşimi ve bu etkileşimin doğasını tartışır. Aynı zaman da Cohen müzik ile film anlatısının içsel ve dışsal yapısı arasındaki ilişkiyi tanımlamaya çalışır. İzleyicinin bu iki bilgi kaynağından anlam çıkarma ve bütünleştirme faaliyetiyle işleyen bir anlatı kavramını tanımlamaya çalışır (Cohen, 2013, s. 173).

Benzer bir biçimde Roy M. Prendergast *Film Music A Neglected Art- A Critical Study of Music in Films* (1977) adlı çalışmasında film müziğinin işlevlerinden yola çıkarak bir analiz yöntemi geliştirir. Besteciler Aaron Copland ve David Raskin’in film müziği yaklaşımlarından yola çıkan Prendergast film müziğinin işlevlerine yönelik bir analiz sunar. Müziğin; zaman ve mekân atmosferini daha ikna edici bir biçimde yaratma, bir karakterin dile getirilemeyen düşüncelerini ya da bir durumun görülmeyen yönlerini

vurgulama, psikolojik bir detay yaratma, arka plandaki boşlukları doğal bir biçimde doldurma, filmde süreklilik hissini yapılandırmaya yardımcı olma, bir sahnenin teatral oluşumu için bir temel sağlama ve filmin sonunda bir tamamlanma duygusu yaratma gibi işlevlerini film müziği örneklerine uygular. “Film müziği ve biçim” başlığı altında müzikal biçimler ile filmin dramatik yapısı, karakterleri, atmosferi, arka planı, sürekliliği ve sahnelerin yapılandırılması gibi sinemasal unsurlar arasındaki ilişkileri tespit eder.

Filmin dramatik/anlatı yapısına dayalı olarak yapılan film müziği çözümlenmelerinde görsel parça ile işitsel parça arasındaki filmsel ilişkiyi temsil etme söz konusudur. Genellikle bu tür çalışmalara örnek olarak Buhler, Neumeyer ve Deemer’in ortak çalışmaları *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History* (2010) örnek gösterilir. Bu çalışmada müzik ve diğer ses bileşenleri arasında önemli bir ayrım yapılarak konuşma ve ses efektleri de incelenir. Müziğin anlatı ipuçlarını sağlayan bir unsur olarak incelendiği bu çalışmalarda genellikle görsellerden veya diyaloglardan yola çıkılır. Bu çalışmada görüntü ve diyaloglarda anlatılan şeylerin müzikle doğrulanarak belirlendiği savı dile getirilir. Ayrıca müziğin sınırlı bir rolü olduğu yaklaşımını savunan bu çalışmalar analiz yapabilmek adına daha çok müziğin kritik rol oynadığı bölümler üzerine yoğunlaşır. Müziğin filme duygusal özgünlük kattığını ve film izleyicisinin zaman deneyimini etkileyebileceğini vurgulayan birçok çalışma müziğin referanslar sisteminin bir parçası haline gelebileceğini ileri sürer. Bu çalışmalar müziğin anlatıya paralel bir şekilde ilerlemediği filmlerde izleyiciye bilgi iletmenin yine de mümkün olduğu fikrinden hareket eder. Bu çalışmalara örnek olarak film müziklerini tek başına incelemek yerine filmdeki anlatı yapısının daha geniş yönlerine odaklanmayı seçen Brian Edward Jarvis’in çalışması gösterilebilir. *Analyzing Film Music Across the Complete Filmic Structure: Three Coen and Burwell Collaborations* (2015) adlı tez çalışmasında Jarvis, anlatı analizi kuramlarına dayanarak bütüncül bir film müziği çözümlemesi yapmayı tercih etmiştir (Jarvis, 2015, s. 1-20).

Film müziğini ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet gibi kavramlar üzerinden sosyolojik ve tarihsel bir bakış açısıyla analiz eden çalışmalarda “temsil” kavramı kilit noktayı oluşturur. David Butler’ın *Artistry in Noir* (2000) ve Krin Gabard’ın *Jammin’ at the Margins: Jazz and the American Cinema* (1996) adlı çalışmaları bu konudaki önemli örnekler olmanın yanı sıra caz müziği ve sinema ilişkisini inceleyen araştırmalar içerisinde de temel başvuru kaynakları olarak kabul edilir. Butler (2000) caz müziği ile kara film ilişkisine yönelik olarak kurduğu film kuramını ırk ve cinsiyet söylemleri,

sosyoloji ve müzik tarihi ile ilgili çalışmaları içeren disiplinler arası bir yaklaşımla ele alır. Film müziği, kara film ve caz tarihi literatürünü genel bir soruşturmada geçiren Butler; caz müziğinin cinsellik, suç, yozlaşma ve ahlaksızlık gibi kara film temalarıyla nasıl ilişkilendirildiğini, böyle bir ilişkiye kaynaklık yaygın ideolojik anlayışları da eleştirerek ele alır. Butler bu ilişkinin kökenini farklı müzik tarzlarına bağlı sosyal ve kültürel çağrışımlarda ve onların dinleyene aktardığı anlamlarda bulur. Sosyal, kültürel, tarihsel bir çerçevede caz müziğini bir temsil etme bağlamında sorgulayan bu çalışma; kendisinden sonra gelen pek çok araştırma için önemli bir kaynak olmayı sürdürmektedir.

Gabbard (1995) ise caz müziğinin temsili konusundaki çalışmaların dayanak noktasını oluşturmaktadır. Editörlüğünü yaptığı *Jazz Among the Discourses and Representing Jazz* adlı çalışmaları caz müziği araştırmaları için dönüm noktası niteliğinde görülen eserler olmuştur. Gabbard caz müziğinin edebiyat, fotoğraf, dans, resim, heykel ve en çok da sinemadaki farklı temsillerini tartışan çeşitli makaleleri bir araya getirir. Gabbard cazın film ve diğer medya temsillerinin ciddi bir incelemeyi gerektirdiğini ve amacının cazın “öteki tarihini” açığa çıkarmak olduğunu öne sürer. Söz konusu tarih ancak cazı temsil eden farklı medya temsillerini eleştirel bir biçimde inceleyerek ve onun karşıtlıklar üzerine kurulu Amerikan kültürü ile ilişkisini ortaya çıkartarak belgelenebilir. Caz müziğinin ve müzisyenlerinin Hollywood filmlerinde genellikle uyuşturucu, suç, alkol gibi unsurlarla ya da caz müziğinin çeşitli mitlere ve ilkel dürtülere dayanan sembollerle nasıl temsil edildiğinin örneklerini detaylı bir biçimde ortaya koyan Gabbard, aynı zamanda psikanalitik ve sosyolojik bir bakış açısı geliştirir. “Caz filmi” olgusunu da ele alan Gabbard bir yandan caz filmlerinin özelliklerini diğer yandan da aslında cazın temsiliyle yaratılan algının yanılgılarla dolu tarihini gösterir (Gabbard, 1995; Gabbard, 1996; Butler, 2000).

Sonuç olarak belirtmek gerekirse film müziği analizleri hakkında yapılan temel çalışmaların birçoğu öncelikle tarihsel ve dokümanter araştırmalara dayanmaktadır. Söz konusu araştırmalar çalışmanın daha önceki “*Film Müziği Terimi ve Sinemada Film Müziğinin İşlevleri*”, “*Sinema ve Müzik: Sessiz Film Döneminden Klasik Hollywood Sinemasına Film Müziğinin Gelişimi*” bölümlerinde daha detaylı olarak ele alınmış olan çalışmalardır. Kathryn Kalinak (1992), James Wierzbicki (2008), David Meeker (2019) gibi film müziği araştırmacılarının temel çalışmaları film müziğinin tarihsel ve antolojik araştırmalarına örnek oluşturur. Bu tür çalışmaların ışığında, edebiyat ve sanat alanında

uygulanan eleştiri ve yorumlama biçimlerinden ödünç alınan yöntemler film müziği incelemelerine farklı biçimlerde uygulanmıştır.

## **2.2. Müzik ve bir tür olarak caz müziği**

Bu bölümde film müziklerinin incelenmesinde kullanılacak olan temel müzik terimleri, caz müziğinin genel özellikleri ve filmlerde caz müziğinin kullanımını konusunda belirleyici unsur olan caz müziğinin dönem ve stilleri hakkında bilgi verilecektir.

### **2.2.1. Temel müzik terimleri ve caz müziğine genel bir bakış**

İnsanların duygularını, düşüncelerini ve gerçekliği bir ses düzeni içerisinde yorumlama ya da ifade etme pratiği olan müzik; Say (2008, s.15)’a göre temelde sesle gerçekleştirilen bir anlatım biçimi, bir ‘dil’dir. Ona göre bu dilin anlaşılır olması için birbirini izleyerek akıp giden seslerin bir anlam taşıması gerekir ve müziğin anlamı da insanın hayat karşısındaki davranışlarında gizlidir. Dolayısıyla müzikal anlatım birçok yönüyle insanın; duygu ve düşüncelerini, izlenim, tasarım ve dileklerini seslerle anlatması, içini dökmesi olarak tanımlanır. Müzik böyle bir süreçle “ortak bir dil” olma özelliği kazanmıştır. Notalar ise seslerin yüksekliklerini (incelik/kalınlık) ve sürelerini göstermeye yarayan işaretler olarak bu müzikal dilin temelini oluşturur.

Müzik dilini oluşturan temel birimler olarak sesler aralarında uyuma dayanan bir bütün oluşturduklarında bir ses düzeni ortaya çıkarır. Müzikte ton, kültürel evrimle gelişen ses dizilerinden oluşur. Bu dizilerin düzeni sayesinde müziğe özgü temel nitelikler olan ses kullanım biçimleri, ses aralıkları ve sistemi kurallı bir hale gelmiştir. Buna göre her müziğin kendine özgü bir ses sistemi başka bir deyişle ‘perde’ düzeni bulunur. Batı sanat müziğinde 12 perde (Do, Do#, Re, Re#, Mi, Fa, Fa#, Sol, Sol#, La, La#, Si) vardır. İki perde arasındaki uzaklık ise “aralık” olarak ifade edilir (Say, 2019, s. 15; Tezel, 2011, s. 4). Müzik aralıkları müziğin temel ton ilişkilerini temsil eder. İki nota aynı anda veya sırayla çalındığında bir müzikal aralıkla karşılaşılır. Aralık müzikal terimlerle iki ses arasındaki ton ve yarım ton olarak ifade edilen mesafeyi tanımlar. Fiziksel terimlerle de bir notanın titreşim frekansı ile diğeri arasındaki oran olarak ifade edilir (Costa, Bitti ve Bonfiglioli, 2000, s.4). Söz konusu aralıklar “uyumlu” (düzenli, konsonans) ile “uyumsuz” (düzensiz, disonans) olmak üzere iki gruba ayrılır. Uyumlu aralıklar bir başka aralığa gitme gereksinimi duyurmayan aralıklardır ve durağan karakterde olduğundan bir müzikal gidişte bitiş etkisi verebilir. Uyumlu aralıklar “tam



uyumlu” (1’li, 8’li, 5’li, 4’lü) ve “yarı uyumlu” (3’lü ve 6’lı) olarak ikiye ayrılır. Uyumsuz aralıklar bunların dışında kalan (2’li, 7’li, 9’lu, 11’li, 13’lü) aralıklardır (Tezel, 2011, s.4).

Bu noktada konunun anlaşılır kılınması için önemli olan ve çalışmada adı geçecek diğer terim ve tanımlamalara da değinmek gerekir. Bu tanımlamalar içerisinde temel bir terim olarak “akor” en az üç veya daha fazla sesin aynı anda çalınıp söylenmesi ve tınlanması olarak tanımlanır. Akorlar gamlardan oluşur ve her akor oluştuğu gamın adıyla adlandırılır. Üç sestten oluşan akorlar gamın 1. 3. 5. seslerinin bir araya gelmesiyle oluşur ve temel olarak majör akorlar, minör akorlar, eksik beşli akorlar, artmış beşli akorlar biçiminde dört grupta toplanır (Küçüköncü, 2010, s.77).

Müzik dilinin en temel öğelerinden biri olan armoni akorların birbiri ile bağlantılarının organizasyonu olarak tanımlanır. Armoni; çok sesli olarak adlandırılan müziğin temeli, eş zamanlı nota birleşimleri ya da dikey müzikal yapıya verilen addır. Söz konusu müzik sistemindeki perde seçimini yöneten belirli kuralların kullanımı ‘tonalite’ olarak tanımlanır. Batı tonal müziği tonalite adı verilen bir kurallar sistemi tarafından yönetilir. Tonalite Batı müziğinde perdenin merkezi organizasyon ilkesidir. Oktav başına 12 perde sınıfının hiyerarşik bir düzenlemesini sağlar, öyle ki bireysel perde sınıfları hem müzik-teorik hem de psikolojik anlamda kararlılıklarında farklılık gösterir. Kararlı perde sınıfları, geçişin nispeten eksiksiz olduğu ve herhangi bir kalıcı gerilimi çözmek için harekete ihtiyaç duymadığı müzikal dinlenme noktasıdır. Tonal armonide içerdikleri aralıkların tümü uyumlu ve yarı uyumlu aralıklardan oluşan akorlar majör ve minör olarak adlandırılır. Başka bir deyişle diğerleri en az bir tane uyumsuz aralık içerdiği için uyumsuz tınlar. Bu uyumsuz tınların oluşturduğu tonal sistemden sapmış olma durumuna da “atonalite” denir. Bugün bu terim tonal merkeze bağlı olmadan yazılmış bütün müzikler için kullanılmaktadır (Gagnon ve Peretz, 2000; Boran, 2007’den aktaran Tezel, 2011, s. 5).

Müzikte ses konusuna gelince burada yükseklik, gürlük ve nitelik olmak üzere üç temel müzikal ses özelliğini hatırlamak gerekir. Sesin ince ya da kalın oluşunu belirleyen öge “ses yüksekliği”dir. Bir sesin ince ya da kalın oluşu ise titreşimin saniyedeki sayısı ile yani frekansıyla ölçülür. Frekans sayısı yükseldikçe ses inceleşir, azaldıkça da kalınlaşır. Sesin gürlüğü (yoğunluğu, şiddeti, volümü) ise titreşimin genişliğine bağlıdır. Sesleri birbirinden ayıran ses rengi farkına ise “sesin niteliği” ya da “tını” denilmektedir (Say,2008, s. 22). Tını çok karmaşık işitsel niteliklerin yanı sıra çok sayıda psikolojik ve müzikal konuyu kapsayan basit ve belirsiz bir terimdir. Perde, ses yüksekliği, uzamsal

konum, süre ve yankılanma gibi çeşitli çevresel özelliklerle hesaba katılmayan birçok algılama parametresini kapsar. Tını müziğin algılanmasına katkıda bulunan iki özelliğe sahiptir: Birincisi bazıları sürekli değişken olan (örneğin, keskinlik, parlaklık, doğallık, zenginlik gibi) çok çeşitli soyut duyuşsal nitelikler kümesidir. İkincisi de tanıma, tanımlama ve bir ses kaynağının zaman içinde izlenmesini (şarkıcının sesi, klarnet vb.) ve bu nedenle bir sesin mutlak sınıflandırmasını içerir (McAdams ve Giordano, 2008, s. 72). Özetle söylemek gerekirse tını, bir sesin rengini ifade eder. Örneğin aynı oktavda aynı notayı aynı yoğunlukta ve aynı uzunlukta çalan bir kemanla bir flüt arasındaki fark tını farkıdır. Dört özellik içinde en karmaşık olan özellik budur. Akustik olarak tını, sesin doğuşkan (harmonik-armonik) yapısına bağılı olarak değişir (Yener, 2016, s. 3).

Müzik temel olarak diklik (frekans); yoğunluk, süre ve tını olmak üzere dört ana unsurdan oluşur. Diklik bir sesin ne kadar “tiz” ya da “pes” olduğunu ifade eder. Örneğin her nota ismi farklı bir dikliğe sahiptir. Aynı nota isimleri de hangi oktavda bulduklarına bağılı olarak farklı diklikleri ifade edebilirler. Akustik olarak birimi frekanstır. Yoğunluk bir sesin gürülüğünü ifade eder. Müzikte nüans olarak da kullanılır (*forte*, *piano*, *fortissimo* vb). Akustik olarak birimi desibeldir. Süre bir sesin ne kadar sürdüğünü ifade eder. Müzikte ikinin katları biçiminde ifade edilir (birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik) ancak nota değerlerinin yanlarına konan noktalar sürenin kendi değerinin yarısı kadar daha uzamasını sağlar (Yener, 2016, s. 3). Bazen ses gürülüğünün giderek yavaş yavaş artması veya azalması istenir. Yavaş yavaş arttırmak için “crescendo” (cresc.), yavaş yavaş azaltmak içinse “decrescendo” ya da “diminuendo” terimleri kullanılır (http-2)<sup>6</sup>.

Müzik yazısında kullanılan süsleme notaları ve sembolleri müziğe renk, zarafet katan; ifadesini güçlendiren unsurlar olmuşlardır. Bu notalar müziğin normal akışını engellemeksizin eseri bir nakış gibi süslerler. Süslemelerin sembollerle ifade edilmiş şekilleri, müziğin evrimine paralel olarak yüzyıllar boyunca değişime uğramıştır. Geçmiş dönemlerde kullanılan bazı süsleme sembolleri zamanla unutulmuş, bazılarının ise müzik yazısındaki gösterimleri değişmiştir (Özçelik, 2002, s. 78). Ancak müzikte süslemeler her zaman müziğin estetik değerini belirleyen önemli unsurlar olarak yapıtlarda yer almıştır. Bu nedenle söz konusu müzik yapıtlarını ele alırken çalışmada sözü edilecek bazı temel süsleme terimlerini belirtmek gerekir.

---

<sup>6</sup>Bkz. <http://bizdosyalar.nevsehir.edu.tr/0b3fabba3a4b70bd70195bb6532ca5e0/temel-muzik-egitimi-ders-notlar.pdf> (Erişim Tarihi: 23.01.2021)

Bir mzık eserinde seslerin etkilerini değiştiren ve belirli duyguları ifade edilebilmesi amacıyla kullanılan terimlere “aksan ve süsleme” terimleri adı verilir ve söz konusu terimler farklı işaretlerle sembolize edilir. Melodideki belirli nokta ya da bölümü vurgulayarak etkileyici bir izlenim yaratma amacı taşıyan süslemeler, mzık tarihi boyunca farklı dönemlerde işaret ve yorumlamada değişiklikler göstermiştir (Gün ve Köse, 2012, s. 48-49). Bu farklılıklardan dolayı süsleme konusunun çeşitli güçlükleri barındığını da belirtmek gerekir. Hem çalışmanın konusu hem de var olan bu güçlükler nedeniyle çalışmada yalnızca caz film müziğinde ve sınırlı bir biçimde bulunan belirli vurgu, aksan ve süsleme terimlerine yer verilmiştir. Bunlardan bazıları şunlardır:



**Tablo 2.1.** Çalışmada sözü geçen temel müzikal terimler olarak genel terimler, hız, gürlük, çalış tekniği ve süslemeler ile caz müziğine ilişkin hız terimlerinin özet bir listesi (http-3)<sup>7</sup>.

Hız ve Gürlük Terimleri	Çalma tekniği ve süslemeler ilgili Terimler	Caz Müziğinde Kullanılan Hız Terimleri (http-4) <sup>8</sup>
<b>Accelerando:</b> Hızlanarak		<b>Ballad:</b> Ağır, yavaş Tempo
<b>Allegro:</b> Önceleri yalnız “mutlu” ve “sevinçli” anlamlarına gelirdi. Günümüzde hızlı tempoyu anlatmak için kullanılır.	<b>Jam Session:</b> Caz müzisyenlerinin bir araya gelerek için kendileri özgürce müziklerini icra etmeleri; her müzisyenin ustalığıyla diğerlerini aşmaya çalıştığı uzun solo doğaçlamalar yaptığı tekliksiz bir araya gelişi.	49 bpm..... very slow ballad 52 bpm.....slow ballad 55 bpm.....ballad 62 bpm.....fast ballad 70 bpm.....swing ballad 76 bpm.....swing ballad 86 bpm.....medium slow
<b>Crescendo</b> (cresc.): Gittikçe kuvvetlenerek	<b>Kadans:</b> Bitiş, durgu, kalış olarak da bilinir. Bir melodiyi ya da müzik cümlesini sona erdiren nota ya da akord dizileri. Müziğin akışından bir değişim hissi veren, doğaçlama ya da daha başka bir özellik taşıyan solo vokal ya da çalgısal pasaj. <b>Legato:</b> Bağlı. <b>Marcato:</b> Belirgin bir biçimde vurgulu.	100 bpm 112 bpm
<b>Decrescendo</b> (decresc.): Gittikçe hafifleyerek	<b>Staccato:</b> Kesik kesik. Üzerine veya altına konulduğu notayı arkasından gelen notadan ayırmak veya kesik kesik çalınmasını sağlamak için kullanılır.	<b>Medium:</b> slow tempodan biraz daha hızlı, orta hızda
<b>Forte (f):</b> Kuvvetli	<b>Senkop:</b> Aksatım. Ölçünün, vurgunun veya ritmin normal vuruşlarının kasıtlı olarak bozulması, aksatılması. Normalde zayıf olan vuruşu vurgulamak; hafif vuruşların kuvvetli vuruşlara çevrilmesi; vurguların beklenmedik yerlere yerleştirilmesi.	123 bpm.....medium 131 bpm.....medium 140 bpm.....medium 148 bpm 170 bpm.....medium fast 178 bpm 188 bpm 194 bpm.....medium up/bright 208 bpm 222 bpm 230 bpm
<b>Fortissimo</b> (ff): Çok kuvvetli	<b>Trill:</b> Titretim; bir notanın yarım ses ya da bir tam ses üstündeki notayla dönüşümlü olarak hızlı bir biçimde çalınması.	<b>Up tempo:</b> Hızlı tempo

<sup>7</sup>Müzikal terimlerle ilgili olarak bkz. A. Say (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi yayımları; S. Finkelstein (2009). *Bir Halkın Müziği Caz*. (Çev. M. H. Spatar). İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı; F. Yener (1991). *Müzik Kılavuzu*. Ankara: Bilgi Yayınevi; B. Murphy University of Tennessee School of Music <https://music.utk.edu/theorycomp/courses/murphy/documents/20thCterms.pdf>. (Erişim Tarihi: 30.12.2021); <https://riverwalkjazz.stanford.edu/?q=program/riffs-and-shouts-building-blocks-jazz> (Erişim Tarihi: 30.12.2021); <https://www.jazzpath.com/PDFs/Vibrato%20for%20Beginners.pdf>. (Erişim Tarihi:30.12. 2021).

<sup>8</sup>Caz tempolarıyla ilgili P. O. Gaad ile 23. 12. 2021 tarihinde yapılan kişisel iletişim. Ayrıca bkz. [http://www.redheadmusic.com/pdf/listening\\_room/Bruce\\_Felter\\_CD.pdf](http://www.redheadmusic.com/pdf/listening_room/Bruce_Felter_CD.pdf) (Erişim Tarihi: 24.12.2021)

**Tablo 2.1. (Devamı)** Çalışmada sözü geçen temel müzikal terimler olarak genel terimler, hız, gürlük, çalış tekniği ve süslemeler ile caz müziğine ilişkin hız terimlerinin özet bir listesi.

<b>Forzando</b> (fz): Üzerine veya altına geldiği notanın gür ve güçlü çalınmasına yarar. Kuvvetli ve vurgulu	<b>Oktav:</b> Aynı ismi taşıyan iki ses arasındaki sekiz notalık aralığa oktav denir. İsimleri bir olan bu notaların yükseklik dereceleri farklıdır.	245 bpm.....up 270 bpm 286 bpm 314 bpm.....faster than fast 324 bpm
<b>Fortepiano</b> (fp): Kuvvetliden sonra hafif	<b>Ostinato:</b> Bir pasaj veya eser boyunca sürekli olarak tekrarlanan, (hem ritim hem de perde olarak) açıkça tanımlanmış bir ifade.	
<b>Furioso:</b> Öfkeli.	<b>Riff:</b> Melodide “kısa ve akılda kalıcı olan müzik tümcesi”. Cazın swing çağında solistlerin ya da Big Band cazındaki tahta ya da bakır üflemeli grupların, bazen ileriye bazen geriye doğru seslendirdikleri durmadan tekrarlanan kısa müzik cümlesi. <i>Riff</i> ’in kökeni kısa, tekrarlanan, ilahi benzeri melodik parçaların tipik olarak bir solisti desteklemek için bir arka plan figürü olarak söylendiği veya çalındığı erken Afrikalı-Amerikalı <i>gospel</i> ve <i>blues</i> formlarına kadar uzanır. Caz müziğinde <i>riff</i> bu çağrı ve yanıt uygulamasından gelişmiştir.	
<b>Mezzoforte</b> (mf): Orta kuvvette		
<b>Mezzopiano</b> (mp): Orta hafiflikte	<b>Vibrato:</b> Titreme. Vibrato perde ve ses rengindeki periyodik dalgalanma anlamına gelir. Bir perdenin dikliğinin çabuk bir şekilde alçalış yükselmesi, dalgalanması. Sesi zenginleştirmek, yumuşatmak ve yoğunlaştırmak amacıyla uygulanan titreşme (salınım) tekniği.	
<b>Piano</b> (p): Hafif.		
<b>Pianissimo</b> (pp): Çok hafif.		
<b>Sforzando</b> (sfz): Üzerine veya altına geldiği notanın çok güçlü icra edilmesini sağlar		
<b>Smorzando:</b> Kaybolarak.		
<b>Sottovoce:</b> Kısık sesle.		
<b>Violente:</b> Sert		

Temel müzik terimleri tüm müzik türlerinde olduğu gibi caz müziği için de geçerli olan belirli içeriklere sahiptir. Ancak 20. yüzyılın müzikal ve kültürel açıdan belki de en karmaşık müziği olan caz için farklı bir terminoloji de kullanılır. Ayrıca cazda özerk

ilkeler, farklı işaret ve sembollerin kullanımı da söz konusudur. “Caz nedir?” sorusuna karşılık tam ve belirli bir tanım vermek güç olduğu gibi ona belirli bir odak noktası sağlamak kuramsal açıdan neredeyse kaçınılmaz görünür. Bunun en önemli nedeni caz müziğinin sürekli değişen ve yeniliklere açık olan yapısıdır. Caz, başlangıcından beri biraz çelişkili bir sosyal dünya sunmuştur. Bu kompleks yapı içerisinde caz müzisyenleri müzikal ve kültürel anlamda geleneksel sınırları yıkmak için mücadele etmiş, aynı kararlılıkla da yeni ilkeler inşa etmiştir. Caz müziğinin bu kültürler ve ırklar arası çeşitliliği ile yenilikçi tavrı onun en özgün yanını oluşturmaktadır. Sonuçta caz müziği Amerika’da ırklar arası iş birliğinin önemli bir dışavurumunu oluşturmaktadır (Göksoy, 1984, s.7; Ake, 2002, s. 2). Yapısı bu kadar karmaşık ve çeşitlilik taşıyan bu türü anlamak için yapılması gereken; Berendt’e (2009, s. 1) göre cazın gücünü, sıcaklığını ve yoğunluğunu hayata taşımaktır. Çünkü ona göre “her ses insanın yaşam biçimini doğrudan etkilemektedir”. Tüm bunlardan anlaşılıyor ki, caz müziğinin çok katmanlı yapısı ve kökenlerinden gelen ayırt edici niteliklerini göstermeden onun yaşama nüfuz etmesini sağlayan farklılığını görmek de mümkün değildir. Bu nedenle öncelikle onu farklı ve başlı başına bir tür kılan özelliklerine değinmek gerekir. Bu konuda Göksoy’un (1984) tanımını önemli bir noktaya dikkat çekmektedir.

Bu müzikte perde belli bir dereceye kadar esnektir. Ayrıca Caz’da temel ne majör ne de minördür. Ana vuruş melodi içinde yoktur ve ayrı bir ritim kısmı tarafından çalınır. Caz müzisyenleri için esas olan hangi notaların çalındığı değil, nasıl çalındığıdır (Göksoy, 1984, s. 8).

Caz müziğinin ayırıcı niteliklerinden biri olan ritim en geniş anlamında müziğin zaman içindeki akışıdır. Ritim; müziğin hareketini, dolayısıyla karakterini belirler. Zamanın belli bir süre içinde eşit ya da değişik uzunluktaki parçacıklara bölünmesinden kaynaklanan ritmik hareket bir düzen oluşturacak şekilde birbirini izler. Ritmin oluşması için en az iki sesin art arda gelmesi ve o iki sesteki birinin daha güçlü bir şekilde vurgulanması gerekir. Diğer yandan bu iki sesin süre değeri de ritmik bir hareket yaratabilir. Tüm bunlardan yola çıkarak denilebilir ki ritim, vurgu ya da seslerin süre değeri gibi iki değişkene dayanarak oluşur (Say, 2008, s. 24). 20’nci yüzyıla kadar bestelenen eserlerin özellikle ritim açısından sınırlı olduğu ve düzenli hareketlerden oluştuğu düşünülürse çağdaş müziğin ve doğal olarak caz müziğinin bu ritim anlayışına bir tepki olduğu da anlaşılabilir. Söz konusu tepkisel tavır, ritim ögesini melodi ve armoniye yardımcı bir öge durumundan kurtarmak amacını taşımaktadır. Böylelikle ritim müzikte

önemli bir anlatım aracı olarak 20. yüzyılın yaşam hızını yansıtmaya başlamıştır (Say, 2008, s. 147).

Caz sanatını Avrupa müziğinden farklı kılan başlıca özellik o döneme kadar hiçbir yerde uygulanmayan “tını” oluşumudur. Tını çok karmaşık bir dizi işitsel özelliğin yanı sıra çok sayıda psikolojik ve müzikal konuyu kapsayan basit ancak belirsiz bir terimdir. Perde, ses yüksekliği, uzamsal konum, süre ve akustik gibi çeşitli çevresel özellikler tarafından açıklanmayan birçok algılama parametresini kapsar. Caz müziği söz konusu parametreleri o zamana kadar olduğundan daha farklı hale getirmiş, özgün ses renkleriyle güçlü müzikal ifadeler gerçekleştirmiştir. Bu ifade olanakları; insanın doğal ve ruhsal davranış biçimleri olan ağlama, mırıldanma, homurdanma, bağırma, inleme ve haykırma gibi duygusal tepkilerin müzikle dile getirilmesini sağlamıştır. Caz sanatçısının dile getirdiği şey, gerçekliğin kendisidir ve gerçeği yansıtan bu ifade biçimleri aynı zamanda güzelliğin somutlaşmış biçimleri olarak ortaya çıkmaktadır. Caz müziğinin akla getirdiği ilk sözcüklerden biri olan “hot” (sıcak) sözcüğü tını oluşumundaki yoğunlukla ilgili olan bir nitelemedir. Tını caz müziğinin en siyahi unsuru olarak belirtilir. Caz; enstrümantasyonu, armonisi, ritmi, tınısı ve daha pek çok özelliğiyle Amerikalı siyahlara özgü bir müzik biçimidir (Say, 2008, s.178; Göksoy, 1984, s.9; McAdams ve Giordano, 2008 s.72).

Caz müziğinin bir başka ayırt edici unsuru da “doğaçlama”dır. Caz müziği doğaçlamayı ilke edinmiş bir müzik türüdür. Felsefi bakış açısıyla terimi açıklayan Fiege (2016, s.31) doğaçlamanın “müziğin somut zaman-mekânsal müzikal olay olarak anlaşılabilir performansın içinde var edilmesi” olduğunu belirtir. Doğaçlamada çalınan şey, önceden belirlenmiş bir şey değildir. Önceden belirlenmiş bazı kalıp ve standartlar olabilse de bu icracının özerk bir tavırla kendini ortaya koymasına engel değildir. Çünkü caz müziğindeki doğaçlamanın en önemli işlevi bir hikâye anlatmasıdır.

Doğaçlamada anlatılan hikâyenin ayırt edici özellikleri müzikal ifadeler ve bir zirveye kademeli olarak yapılanma arasındaki ilişkilerdir. Zirveye doğru gerçekleşen yapılanma sırasında müzikal tutarlılık ise büyük, zengin ve karmaşık bir anlatı yapısının sadece bir yüzüdür. George Lewis, Afrika kökenli Amerikalı doğaçlama müziğinin kişisel anlatıların şifreli değişimi olduğunu belirtir. Caz müziğinde doğaçlama sırasında anlamın üretildiği yollardan biri de anlam çokluğunun diyaloga dayanan inşasında etkileşimin can alıcı bir rolünün olmasıdır. Burada bireyleri uyumlu hale getiren kolektif bir faaliyet; bir süreç olarak iletişim kavramı söz konusudur. Müzikal anlamda bir çağrı

ve yanıt sistemi bir tür iletişim işlevi görür ve bunu yapmak için hiçbir şeyin “söylenmesine” gerek yoktur. Kesin olan şey, bu etkileşime dayanan sürecin ve sohbeta katılım duygusunun müzisyenler tarafından canlandırılmasıdır. Caz müziğindeki bu tür bir diyalog süreci performans anında ortaya çıkmaktadır. Bu önceden belirlenmemişlik; Eco’nun atonal çağdaş müzik için öne sürdüğü tonal olasılığın sıradan düzenini yıkan, daha yüksek bir düzensizlik kuran ve yeni anlamların doğmasını sağlayan bir özelliktir. Ona göre müzikte açıklık ve hareketliliğin dikkati çeken en temel özelliği; mutlak bir temel tonla şartlanmamış dinleyicinin, içinde ayrıcalıklı noktalar yerine tüm olasılıkların eşit olarak geçerli olduğu ve olasılıklarla dolu bir ses dizisi oluşturarak kendi ilişkiler sistemini kendisinin kurduğu, atonal bir bestenin çok kutuplu dünyasıdır (Iyer, 2004, s. 393-401; Eco, 2016, s. 90, 151).

### **2.2.2. Caz müziğinde dönemler ve stiller**

Caz müziğinin kendine özgü yapısını anlamak için her şeyden önce onun geçirdiği evrimi daha doğrusu onun tarihsel dönüşümünü, farklı stillerinin oluşum sürecini ve gelişim koşullarını anlamak gerekmektedir. Caz müziğinin değişim ve gelişimindeki en önemli unsur onun kültürler arası etkileşimin bir sonucu olmasıdır. Bu durum caz müziğinin müzikal, ulusal, uluslararası, toplumsal, sosyolojik, politik, temsil edici, estetik, etik ve etnolojik gibi terimlerle karakterize edilen “beraberlik” ruhunu sembolize etmektedir. Berendt (2009, s. 2)’e göre caz müziğiyle ilgili en etkileyici şey, onun müzikal değerinin yanında geçirdiği stilistik gelişimdir. Berendt’in sözüne ettiği bu stilistik gelişim aslında caz müziğinin evrimidir. Bu evrim bir anlamda sanatın belirleyici olan niteliklerini de temsil etmektedir. Süreklilik, belirli bir mantığa dayanma, birlik, içsel bir anlam ve zorunluluğa sahip olma gibi sanat eserinin karakteristik özellikleri caz müziğinin geçirdiği değişim sürecinde onunla somutlaşmıştır. Bu gelişme bir bütündür; bir dönemi ayırarak onu tek başına geçerli yapı ya da bir sapma olarak gören anlayışlarsa bu bütünlüğü adeta yok saymaktadır. Bu tür görüşler büyük ölçekli bir evrimin birliğini görmezden gelir ve stillerden değil de modadan söz ederek onun bütünlüğünü bozmaktadır. Caz stilleri özgündür ve nasıl ki klasik, barok, romantizm ve izlenimcilik gibi sırasıyla gerçekleşen dönemler Avrupa sanat müziğinde kendini ifade ediyorsa, aynı şekilde caz müziğinin farklı stilleri de kendi zamanlarını açığa vurur.

Caz müziğinin doğuşundan söz edildiğinde akla ilk gelen yer kuşkusuz New Orleans kentidir. Onun ortaya çıkışını temsil eden en önemli kentin New Orleans olduğu



doğru kabul edilse de caz müziğinin bir kıtanın, bir çağın, bir uygarlığın müziği olduğu ve tek bir kentin ürünü olarak değerlendirilemeyeceği unutulmamalıdır. Berendt (2009, s. 3)'in bu saptamalarına göre caz müziği Amerika'da Memphis ve St. Louis'de, Dallas ve Kansas City'de, Güney ve Orta Batı'nın diğer şehirlerinde de benzer biçimlerde icra edilmiş ve yaygınlaşmıştır. Aslında bu durum caz müziği stillerinin ayırt edici özelliğini göstermektedir. Buna göre farklı yerlerdeki farklı insanların, birbirlerinden bağımsız olarak benzer sanatsal keşifleri yaptıkları ve caz müziğinin farklı stillerini ortaya koydukları söylenebilir.

Yaygın bir biçimde bilinen caz müziğindeki ilk stilin New Orleans stili olduğudur. Ancak New Orleans tarzı gelişmeden çok daha önce *ragtime* stili mevcut olmuştur. *Ragtime* temelde 1890'lı başlarında ortaya çıkan yazıya aktarılmış piyano bestelerine karşılık gelmektedir. Dolayısıyla Berendt (2009, s. 3)'e göre caz müziğinin Başkenti New Orleans değil Scott Joplin'in yerleştiiği Missouri Sedalia'dır. Teksas'lı bir müzisyen olan Joplin önde gelen bir *ragtime* bestecisi ve piyanistidir. Başlarda bu stil büyük ölçüde piyano müziği olarak bestelenmiş ancak cazın önemli karakteristiği olan “doğaçlama” dan yoksun kalmıştır. *Ragtime* ritimleriyle caz için temel olan bir duyguya sahip olduğundan yine de cazın bir parçası olarak kabul edilmektedir. Buna göre denilebilir ki *ragtime* kompozisyonlarını yorumlama ve bu kompozisyonları caz doğaçlamalarının temaları olarak kullanma pratiğiyle oldukça erken bir dönemde karşılaşılmıştır (Berendt, 2009, s. 3).

Caz müziğin temelinde yer alan bu stil daha çok 19. yüzyılın piyano müziği tarzından ilham alan bir yapıya sahip olmuştur. Berendt (2009, s. 5) *ragtime*'ın *klasik minuet*'ten Johann Strauss'un *vals* 'lerine uzanan düzenli yapısının yanında asıl olarak Afro-Amerikan müziğinin gelişiminin karmaşıklığını karakterize eden Afrika kökenli düzensizlik biçimlerini içerdiiğini belirtir. Böylece Avrupa müziği ve Afrika müziği, caz müziğiyle birlikte Amerika'da ilk kez buluşmuş olur. Chopin ve Liszt'ten marş ve polkalara dönemin önemli müzikal figür ve eğilimleri Afrikalı Amerikalıların ritmik anlayışı ve dinamik icra tarzı içerisinde yeniden ortaya çıkmıştır. *Ragtime* aynı zamanda “dağınık, düzensiz zaman” olarak bilinmektedir ve *ragtime* 'da ritim Avrupa müziğinden farklı olarak melodiyi belirlemektedir. *Ragtime* o dönemde özellikle Amerika kıtasındaki büyük demiryollarını inşa eden işçi kamplarında popüler hale gelmiş ve pek çok yere yayılmıştır. İlerleyen süreçte *ragtime* yorumunun sanatçıya yüklediği sınırlılıklardan bağımsız olmak isteyen müzisyenler melodik malzemeye daha özgür bir yorum katan ve

daha caza özgü olan bir yaklaşım benimsemişlerdir. Bu müzisyenler arasında New Orleans geleneğinin başladığı öncü bir isim olan Jelly Roll Morton gösterilmektedir. Morton *ragtime* stilinden türetilen temalarda ve çoğunlukla da kendi temasında doğaçlama yapmasıyla bilinen ilk caz piyanisti olarak cazın tarihsel bir figürü olmuştur (Berendt, 2009, s. 5-6).

1900'lerin başından 1920'li yıllara kadar geçen *ragtime* geleneğinin farklı biçimlere evrildiği süreçte New Orleans'ta diğer yerlerden çok daha farklı olan bir sosyal ve müzikal atmosfer söz konusu olmuştur. Yüzyılın başında New Orleans farklı halkların, ırkların, müziklerin kesiştiği ve zenginleştiği tam bir kilit nokta haline gelmiştir. Louisiana'nın Amerika Birleşik Devletleri tarafından satın alınması (*Luisiana Purchase*) öncesinde New Orleans, İspanyol ve Fransız egemenliği altında olan bir eyalettir. Fransız Monarşisinin Afrika kökenli halklara ilişkin olarak çıkardığı yönetmeliğin (*Code Noir*) yayınlamasıyla birlikte burada yeni bir melez topluluğun yaygınlaşması söz konusu olmuştur. "Creole" adıyla anılan bu topluluk Fransız ve Afrikalıların evlilikleri sonucu dünyaya gelen yeni melez bireylerden oluşmaktadır (Berendt, 2009, s. 7-9; Ake, 2002, s. 13-16).

Tüm bu gelişmelerle birlikte yerleşik olan Fransız ve İspanyol nüfusa İngilizler, İtalyanlar, Almanlar ve Slavlar eklenmiş, bu birbirinden farklı Avrupalı nüfus, bölgeye köle olarak getirilen Afrikalıların torunlarıyla bir arada yaşamıştır. Buradaki Afrika kökenli nüfus arasında, milliyet ve kültür bakımından, İngiliz ve İspanyol nüfus arasında olduğu gibi çeşitli farklılıklar bulunmaktaydı. Bütün bu gönüllü ve zorunlu göçmenler öncelikle kendi müzikleriyle var olmak, geleneklerini canlı tutmak istemişlerdir. New Orleans'ın bu atmosferinde İngiliz halk şarkıları, İspanyol halk dansları, Fransız bale müziği ve dansı, Prusya ve Fransız tarzına dayanan bakır nefesli çalgıların bulunduğu bando yürüyüşleri renkli bir biçimde birbirine karışmıştır. Dinsel çeşitliliğin yaşandığı bu ortamda Püriten, Katolik, Baptist ve Metodist ilahiler ile dini şarkılar ibadethanelerde ve kiliselerde yankılanmış, bu seslere siyah sokak satıcılarının "sesleri" ile Afrika dansları ve ritimleri eklenmiştir. Bunların yanında Afrika kökenli halklar 1850'li yıllara kadar Kongo Meydanı'nda periyodik olarak "voodoo" ayinleri yapmak için toplanmış ve böylece eski Afrika geleneklerinde kökenleri olan bir kültü de korumuşlardır. Hristiyanlığa katılmalarıyla birlikte de yeni kutsallarını ve kendi topraklarının Tanrılarını geleneklerindeki şarkı ve danslarla onurlandırdıkları gibi kutsamışlardır. New Orleans bu anlamda benzersiz bir müzikal ortama sahip olmuş, bu çeşitlilik ve üretkenlik ile 20.

yüzyılın yalnızca ilk on yılında otuz kadar orkestra çıkarmayı başarmıştır (Berendt, 2009, s. 7-8).

New Orleans'ın caz müziğinin gelişimindeki önemli yerinin onun farklı kültür, yaklaşım ve geleneklerin harmanlanmasıyla oluşan tarihsel-toplumsal yapısında yattığı görülmektedir. Bu durumun oluşmasında “creole” nüfusunun da etkisi oldukça büyüktür. 1700'lerin sonunda Haiti'de yaşanan köle isyanı sırasında Haiti'li ve Küba'lı birçok göçmen New Orleans'a geçmiştir. Afrika kökenli nüfusun artmasıyla birlikte siyahlar bölgenin en büyük etnik grubu haline gelmiş, böylelikle bölgede iki farklı Afrika kökenli nüfus oluşmuştur. Bunlar zorunlu ve gönüllü göçmenlerden oluşan Afrika kökenli Amerikalılar ve “creole” lerdir (Berendt, 2009, s. 7; Farley, 2008, s. 5-7; Ake, 2002, s. 13-17).

Ancak Berendt (2009, s. 7)'e göre Mississippi Nehri deltasındaki bu şehrin, cazın tek doğum yeri olarak bilinmesi kesinlikle bir efsanedir. New Orleans gerçekten de müziğin birçok önemli yönünün ilk kez belirginleştiği noktaydı. New Orleans kırsal olanın bir dışavurumu olarak; tarlalarda çalışan siyah işçilerin söylediği şarkıların, açık gökyüzü altında toplanarak yapılan dini ritüellerde söylenen ilahilerin, blues-folk şarkılarının vücut bulduğu bir kesişim noktası olmuş, bu unsurlar caz müziğinin ilk formlarında birleşmiştir (Berendt, 2009, s. 7).

Sonuç olarak New Orleans müzisyenleri içerisinde birbirinden farklı iki grup mevcut olup, bu farklılık müzikte de ifadesini bulmuştur. “Creole” grubu daha eğitilmiş nota okuyabilen ve yazabilen müzisyenlerden oluşurken Amerikalı Afrikalılar ise hayatı daha spontane yaşayan ve müziğini sözlü olarak aktaran canlı bir grubu oluşturmaktaydı. Böylece caz müziğinin oluşmasındaki iki temel özellik bir araya gelmiştir. Bu noktada New Orleans'ın zengin müzik atmosferinin ayrılmaz unsuru olan *blues* müziğinin Afrikalı Amerikalıların estetik üretimleri üzerindeki etkisini de dikkate almak gerekir. Caz müziğiyle etkileşim içerisinde bulunan ve Afrika'dan getirilen kölelerin sözlü müzikal aktarımları ve halk müziklerine dayanan *blues*, Avrupa geleneğinin hikâye anlatma sanatının aşk şarkılarına dönüşmüş hali olan *ballad*'ların ve Afrika'nın yerel dans müziklerinin bir sentezi olarak gelişmiştir<sup>9</sup>. Dolayısıyla yetenekli müzisyenlerin bu olağanüstü iki geleneğin unsurlarını birleştirmesi ve *riff* kullanımıyla müziklerini

---

<sup>9</sup> Çalışmada yer alan filmlerde *blues* ve *ballad* formundaki müzikal parçalar sentezlenerek, etnik unsurların hâkim olduğu coşkulu ve isyankâr dans sahnelerinde ya da aşk temasının vurgulandığı sahnelerde kullanılmıştır.

zenginleştirmeleri söz konusu olmuştur. En önemli örnek de piyanist, besteci ve orkestra lideri Jelly Roll Morton'dır. "Creole" grubunun temel enstrümanı Fransa'da büyük bir geleneğe sahip olan *klarnettir* ve bu Fransız geleneği önde gelen *swing* müzisyenleri tarafından uzunca bir dönem sürdürülmüştür. Berendt'e göre aslında kente caz hayatının büyüleyici atmosferini veren şeylerin birçoğu Fransa'dan gelmiştir (Berendt, 2009, s.8; Gridley, 2011, s. 72-79).

Caz müziğinde New Orleans stiline gelince bu stil genellikle *kornet* (veya *trompet*), *trombon* ve *klarnet* tarafından çalınan üç melodi hattıyla karakterize edilmektedir. Parçalarda *trombonun* baskın ağırlığıyla büyük ölçüde ona zıt olan *kornetin* keskin sesi öne çıkmaktadır. *Klarnet* bakır üflemlerli çalgıların (*trompet*, *trombon* vb.) melodik hatlarının karmaşık yapısı etrafında dolaşır. Öndeki bu melodik hat *kontrbas* veya *tuba*, *davul*, *banjo* veya *gitar* ve bazen de *piyano* gibi perküsyon ve ritim çalgıları tarafından desteklenmektedir. Erken New Orleans ritmi hala Avrupa'nın marş ritmine çok yakındır. Caz ritminin kendine özgü "dalgalanma" (*floating-yüzme*)<sup>10</sup> hissi yaratan etkisi aslında 1. ve 3. zamanların güçlü vuruşlar olmasından, 2. ve 4. zamanların ise o kadar güçlü olmamasından yani zayıf zamanlar olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak bu etki caz müziğin erken döneminde henüz gerçekleşmemiş, vurgular tıpkı bir marşta olduğu gibi hala 1. ve 3. vuruşlarda kalmıştır. İlk New Orleans caz grupları, enstrümantasyon ve toplumsal işlev gibi diğer yönlerden bakıldığında, aslında o dönemin bandolarına benzemektedir. New Orleans stiline ilk örnekleri daha çok sıcak (*hot*) olarak nitelendirilen müzikler olmuştur. Burada kastedilen müziğin duygusal heyecanı, tempoyu ve yoğunluğu ifade etmesidir. Bu stili karakterize eden unsurlar özgün sesler, ataklar ve *vibrato* gibi öğelerdir. Bu noktadan sonra tüm bu müzikal unsurlar bireyselleşmiş bir hale gelmiştir (Berendt, 2009, s. 8-9).

Caz müziğin bu erken dönemlerinde gelecekteki yeni yönelimlere öncülük edecek gelişmeler yaşanmıştır. Bunlardan biri de caz müziğinin New Orleans'tan farklı kentlere taşınması ve farklı kültürel tutumlarda yeni biçimlere evrilmesidir. New Orleans'da bu evrimi önceleyen çeşitli oluşumlar da bulunmaktaydı. Örneğin Afrikalı Amerikalıların dışında caz müziğini icra eden beyaz grupların varlığı bilinmektedir. "Beyaz caz" ın babası olarak bilinen "Papa" Jack Laine, 1891'den itibaren New Orleans'ta çeşitli gruplara liderlik etmiştir. Söz konusu gruplar şehir içinde çeşitli araçlarla seyahat etmiş

---

<sup>10</sup> Burada caz müziğinin "floating" etkisinden kastedilen müziğin temposunun düşmemesi, akıcı şekilde hep yukarıda kalması anlamındadır.

ya da caddelerde yürümüş, kimi zaman iki grubun bir araya gelmesiyle karşılıklı bir yarışma ya da “atışma” şeklinde müzikler icra etmiştir. Siyah ve beyaz grupların da karşılıklı olarak bu tür müzikal atışmaları gerçekleştirdiği sıkça karşılaşılan bir durum olmuştur (Berendt, 2009, s. 9).

Genel olarak New Orleans’ın Avrupa-Amerikan caz stili temel New Orleans stilinden ayırt edilebilmesi amacıyla *Dixieland* adıyla anılmaktadır. Ancak bu iki stil arasındaki sınır oldukça belirsizdir. Hatta New Orleans’ta bu iki stil adeta içi içe geçmiş, bir süre sonra da bu stiller arası farkı tartışmak oldukça anlamsız hale gelmiştir. Sonuç olarak bu stil; New Orleans’lı öncü müzisyenlerin *blues*, *ragtime* ve bando enstrümanlarını sentezleyerek oluşturduğu New Orleans Cazı ya da *Dixieland* Cazı olarak bilinmektedir. Bu stil King Oliver, Jelly Roll Morton, Kid Ory ve Sidney Bechet gibi Afro Amerikan New Orleans müzisyenleri tarafından geliştirilmiştir. Bu stilin temel özelliği polifonik bir yapı kullanarak *kolektif doğaçlama* ile karakterize edilmiştir. Polifoni; başta *kornet*, *trombon*, *saksafon*, *klarnet* olmak üzere öncü enstrümanlar tarafından farklı melodilerin çalınmasıyla açığa çıkmıştır. New Orleans stili daha sonra 1920’lerin ortalarında solo icralara da yer vererek değişik bir yapıya bürünmüştür. Sidney Bechet ve diğer pek çok müzisyen katkıda bulunmuş olsa da bu değişimin temeli esas olarak Louis Armstrong’a dayandırılmaktadır <sup>11</sup>(Farley, 2008, s. 5).

Berendt (2009, s.10) “Dixieland” teriminin kökeninin çok fazla spekülasyon ve rivayete konu olduğunu belirtir. 1920’lere uzanan “Ragtime, New Orleans ve Dixieland” dönemi caz tarihinin başlangıcı olarak caz müziğinin doğuş ve gelişiminin ilk dönüm noktasını oluşturmuştur. Bu dönem ve stil, etkilerini sürdürerek farklı coğrafyalarda yeni biçimlere evrilmiş ve caz performansı tarih boyunca sürekli değişen bir kimliğin örneği olmuştur.

Bu dönemlerin ardından caz müziğinin diğer belirleyici stilleri de yine önemli bir merkez olan Chicago’da ortaya çıkmıştır. 1920 ile 1930 yılları arasını kapsayan bu süreçte üç temel stil dikkati çekmektedir: “Chicago’daki *New Orleans* müziğinin büyük dönemi klasik *blues* ve *Chicago stili*” (Berendt, 2009, s.10). Chicago’daki New Orleans stilinin gelişimi genellikle Amerika Birleşik Devletleri’nin I. Dünya Savaşı’na girişiyile ilişkilendirilmiştir. Bununla birlikte New Orleans’ın bir savaş limanı olması ve

---

<sup>11</sup>Çalışmada ele alınan filmlerde New Orleans stilinden yansıyan bu nitelikler, özellikle kolektif doğaçlama ile bakır ve ahşap nefesli çalgıların oluşturduğu polifoni, belirsizlik ve bilinmezlik temalarını vurgulamakta kullanılmıştır.

donanmanın *Storyville* gibi bir yerleşimi tehdit olarak görmesi kentin bu eğlence bölgesinin kapatılmasına neden olmuştur. Bu olayın sonucunda birçok caz müzisyeni ve usta piyanist işinden olmuş, göç etmek zorunda kalmıştır. New Orleans müzisyenlerinin Chicago'ya büyük göçü bu şekilde başlamış ve bu, siyahların güneyden kuzeye genel göçünün sadece bir parçası olmuştur. İlk caz stili "New Orleans" olarak adlandırılrsa da aslında caz müziği 1920'lerde Chicago'da gerçekten güçlü bir dönem geçirmiş ve giderek yayılarak "Caz Çağı" adıyla anılan bir dönem başlatmıştır. Sesi kaydederek çalabilen "fonograf" cihazının I. Dünya Savaşı'ndan sonra giderek daha popüler hale gelmesiyle *Dixieland* stilinden sonra en ünlü New Orleans caz müziği örnekleri Chicago'da kaydedilmiştir (Berendt, 2009, s. 11).

King Oliver, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Johnny Dodds gibi önemli caz müzisyenlerinin grupları bu dönemin önemli örnekleridir. Aslında bugün New Orleans stili olarak bilinen tarz, 1930'larda Chicago'da New Orleans müzisyenleri tarafından yapılan müziktir. 19. Yüzyılın sonlarından beri var olan *blues* müziği 20'li yılların Chicago'sunda önemli bir yükselişe geçmiştir. Güney'in kırsal bölgelerindeki *blues* şarkıcıları şehirden şehre, tarladan tarlaya bir *banjo* (veya gitar) eşliğinde gezerek "blue" (mavi) nota üzerine kurulmuş olan, bugün *blues*'un temel formu olan solo doğaçlamayla yapılan ve "country blues" olarak bilinen tarzdaki şarkılarını söylemişlerdir. Bir süre sonra "country blues" caz müziğinin ana akımında süzölmeye başlamış, daha sonra caz ve *blues* müziği her zaman iç içe olmaya devam etmiştir. Bir anlamda 20'li yıllar "klasik blues" dönemi olarak da kabul edilmiş, Bessie Smith "caz çağı" nın en önemli *blues* şarkıcısı olmuştur. *Blues* caz müziği stilleri üzerine etkisini bu şekilde göstermiş, müzik tarihine damgasını da bu şekilde vurmuştur (Berendt, 2009, s. 11-12).

Bu dönemin *Chicago stili* olarak anılan tarzından da söz etmek gerekirse burada gençlerin, amatör ve profesyonel müzisyenlerin caz müziğinde yeni biçimler geliştirme çabasını dikkate almak gerekmektedir. Önceleri *New Orleans caz stili*'nin usta müzisyenlerini taklit etmeye çalışan girişimler olmuş ancak bu tarz girişimler genel anlamda başarısızlığa uğramıştır. Böyle bir girişim yerine yeni bir *Chicago stili* geliştirmek giderek daha fazla tercih edilen çaba haline gelmiştir. Bu yeni müzikal gelişim, New Orleans tarzında bolca yer alan tipik melodik hatlara pek yer vermemiştir. Birden fazla müzikal tümce ya da melodik hat mevcut olduğunda seslerin paralel hale

geldiği, performansta bireyselliğin ve solo cazın ön plana çıktığı bir stil oluşmuştur<sup>12</sup>. Enstrüman olarak saksafonun önem kazanmaya başladığı bu stilin en önde gelen temsilcisi Bix Beiderbecke'dir (Berendt, 2009, s. 12).

1930'lu ve 1940'lı yıllar arasında ise 20. Yüzyılın en popüler caz stili ve dönemin popüler müziği haline gelen *swing* stili ortaya çıkmıştır. Bu stil hem bir dönemi hem de ritmik bir yapıyı ifade etmektedir. Bu noktada şimdiye kadar anılan caz müziği stilleri arasındaki farkı belirtmek *swing* stiline de ayırt edici özelliğini ortaya koyacaktır. *New Orleans* ve *ragtime* stilinde ritmik vurgu güçlü ritimler üzerindedir. Daha önce de belirtildiği gibi Avrupa marş müziğindeki şekliyle kuvvetli zamanlar 1. ve 3. zamanlardır. Daha sonra ise caz müziği sürekli artan bir ritmik karmaşıklığa ve yoğunluğa sahip olmuştur. *Dixieland*, *Chicago stili* ve 20'li yıllarda Chicago'da icra edilen *New Orleans* caz stilleri ise bu güçlendirmeyi, 2. ve 4. zamana kaydırmıştır. Böylelikle de 1. ve 3. zamanlar “güçlü” vuruşlar olarak kalırken vurgu şimdi 2. ve 4. zamanlara geçmiştir. Böylece *swing* stili sözcük anlamında olduğu gibi kendine özgü “dalgalı”, ritmik bir atmosfere sahip olmuştur (Berendt, 2009, s. 234).

1930'ların ortasında popülerlik açısından büyük ölçüde etkili olan “swing” stili caz müziği büyük gruplarla (*big band*) icra edilmekte ve ritim çalgıları (piyano, gitar, bas, davul), üflemeliler (saksofonlar, klarnet) ve bakır üflemeliler (trompetler, trombonlar) biçiminde üç temel kısımdan oluşmaktadır. Tipik olarak 14 ila 16 müzisyen kullanan *swing* grupları esas olarak solistlere verilen bir alanla birlikte yazılı düzenlemelere dayanır. Bu tarzın önde gelen grupları “Swing’in Kralı” (King of Swing) olarak bilinen Benny Goodman'ın etkisi altında kalmışlardır. Dorsey Brothers (Tommy ve Jimmy), Artie Shaw, Duke Ellington, Count Basie ve Glenn Miller bu dönemin önemli caz müziği sanatçılarıdır (Farley, 2008, s. 5-6). *Swing* caz müziğinin temel bir özelliği olarak, paradoksal bir biçimde gerilim ve gevşemenin eş zamanlılığını barındıran ritmik bir niteliğe sahiptir. Caz müziğinin Afrikalı köklerinin duyulduğu bu nitelik caz müziği için zorunlu koşul değil, daha çok yeterli bir koşul olsa gerektir. *Swing* bu anlamda bir değerlendirme kavramı olarak kullanıldığında ilgili müziğin olumlu değerlendirilmesi gereken bir niteliğini kastetmektedir (Fiege, 2016, s. 92-93).

---

<sup>12</sup> Kara filmlerde, caz ya da caz etkili film müziğini tercih eden film müziği bestecileri ve aranjörler, büyük orkestralarla çalışmayı tercih ederek klasik Batı müziğiyle caz müziğinin çeşitli stillerini birleştirmişlerdir. Ancak çalışmada ele alınan filmlerde olduğu gibi birçok besteci, modern caz gruplarına ve müzisyenlerin bireysel icralarına ve solo doğaçlamalarına da bu orkestral yapı içerisinde yer vermiştir. Bu yönden bakıldığında, caz film müziklerinde hem müzikal yapı hem Chicago'nun teatral atmosferi hem de orkestrasyon anlamında Chicago stilinden önemli bir etkilenim söz konusudur.

*Swing* tarihteki en popüler caz formu olarak 1930'ların sonlarından II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Amerikan popüler müziğiyle eşanlı hale gelmiştir. O, aynı zamanda bir dans biçimi olarak kabul edilmiş, kendi jargonu ve modası olan bir akım olmuştur. II. Dünya Savaşı'ndan sonra büyük "big band" gruplarının çalışmalarını sürdürmesinin maliyeti çok zorlayıcı olduğundan genellikle karma küçük gruplara (*jazz combos*) yönelim başlamıştır. Savaş döneminin ekonomi politikaları, bu caz gruplarının dinleyiciden çok dans eden izleyiciler karşısında çalmasını neredeyse zorunlu kılmıştır. Caz müziğinin ticari bir sömürüye dönüştüğünü fark eden bir grup müzisyen New Orleans stiline geri dönmeyi tercih etmiştir. Söz konusu müzisyenlerin eserleri geleneksel stil ya da New Orleans stili olarak sınıflandırılmış, onların başarısı daha çok geleneksel caz müziğine bir dönüşle ya da *Dixieland* stiline yeniden canlandırılmasıyla ilişkilendirilmiştir. Birçok genç müzisyen bu geleneksel tarzı benimsemiş ancak esas olarak Louis Armstrong, Kid Ory, Sidney Bechet ve Bunk Johnson gibi New Orleans'lı siyah müzisyenlerinin yeniden ön plana çıkması ile bu stil kendini göstermiştir. Bu akımı canlandıran diğer önemli isimler ise 1920'lerde Chicago'da çalan Eddie Condon, Jimmy McPartland ve Pee Wee Russell gibi beyaz müzisyenlerdir (Farley, 2008, s.6-7).

*Swing* stiline karakteristik özelliklerinden biri de "big band" örneklerinde görülen, özellikle de önce Kansas City'de Bennie Moten ve daha sonra Count Basie'nin gruplarında ön plana çıkan "riff" tarzının gelişmesidir ([http-5](http://5))<sup>13</sup>. Bu tarz, büyük caz gruplarında eski bir model olan ve kökenini Afrika'dan alan etki-tepki ya da çağrı-yanıt biçiminde gerçekleşen bir uygulamadır. "Riff" uygulamasının yer aldığı bölümler temelde trompet, trombon ve saksafonla gerçekleştirilir. "Riff"ler caz müziğinin "big band" icralarında müzisyenler arasında bir ısındırma ya da adeta bir kızıştırma işlevi gerçekleştirir. Kansas City orkestralarında ve diğer caz gruplarında müzisyenler bir araya gelirler ve sadece kendileri için müziklerini özgürce icra ederlerdi. Bu doğaçlama dinletiler (*jam session*) bu dönemin belirgin bir özelliği olarak ortaya çıkmıştır (Berendt, 2009, s. 13).

"Riff"ler de yine bu dinletilerde genellikle sahnede solo yapacak olan müzisyenleri ateşlemek yani heyecanlandırmak için kullanılan bir tekniktir. Chicago stiline yaratılmasında etkili olan beyaz müzisyenler caz müziğine "Avrupalı" bir

---

<sup>13</sup>Melodide iki ya da dört ölçülü tekrar eden kısa ve akılda kalıcı olan müzik tümceleri. Sürekli tekrarlanan bu kısa müzik tümceleri. <https://riverwalkjazz.stanford.edu/?q=program/riffs-and-shouts-building-blocks-jazz> (Erişim Tarihi:30.12.2021). Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de görüleceği üzere caz ve caz etkili film müziklerinde anlam yaratmanın ve temsil etmenin bir aracı olarak kullanılırlar.



yaklaşım ekleyerek “big band” tarzının gelişmesine önemli bir katkıda bulunmuşlardır. Bu dönemde genellikle gruplarda farklı yaklaşım ve stillerin bir arada olması sağlanmıştır. *Swing* dönemi “big band”lerin olduğu kadar bireyselliğin de ön plana çıktığı, solo doğaçlamaların ve icraların yoğun olduğu bir dönemdir. *Tenor saksafonda* Coleman Hawkins ve Chu Berry; *klarnette* Benny Goodman; *davulda* Gene Krupa, Cozy Cole ve Sid Catlett; *piyanoda* Fats Waller ve Teddy Wilson; *alto saksafonda* Benny Carter ve Johnny Hodges; *trompette* Roy Eldridge, Bunny Berigan ve Rex Stewart gibi daha birçok ünlü isim bu dönemin büyük solo sanatçıları olarak ön plana çıkmıştır. Gerek orkestral gerekse solo yaklaşım iki temel eğilim olarak bu dönemi belirlemiştir (Berendt, 2009, s. 13-14).

1940’lı yıllarda tam da *swing* döneminin caz müziği hemen her alanda büyük bir ticari pazarlama aracına dönüştürdüğü noktada, caz müziğin belirleyici özelliklerinden olan doğaçlama çalmanın büyük bir önem kazandığı, özgür ve tepkisel eğilimlerin birleştiği yeni bir dönem açılmıştır. Büyük caz gruplarının giderek küçüldüğü, “big band” tarzının giderek kaybolduğu bu dönem genç siyah müzisyenlerin, tamamen yeni bir müzik dağarcığı sergilediği *bebop* ya da “bop” olarak bilinen yeni bir stilin geliştiği dönemdir. *Swing* stilinde soloların birkaç akor değişimine ve bu doğaçlamaların melodiye bağlılığına karşıt bir biçimde genç müzisyenler oldukça karmaşık olan armonik yapılara daha yüksek armoni ve uyumsuz sesler eklemiştir<sup>14</sup> (Farley, 2008, s. 7).

Solistler yani solo icra eden müzisyenler tanımlanmış bir melodiden çok akor değişikliklerine her şekilde uyabilen doğaçlamalar yapmışlardır. Olağanüstü hızlı tempolarda ve daha çok davuldan ritmik destekle icra edilen *bebop*, tam da bu nedenle *swing*’ten zevk alan ve onunla dans eden büyük bir kitleyi neredeyse tamamen kaybetmiştir. *Bebop* stiline en ünlü ve öncü müzisyenleri Dizzy Gillespie ve Charlie Parker’dır. Onlara daha sonra Thelonious Monk ve Kenny Clarke gibi isimler eklenmiştir (Farley, 2008, s. 7). Doğaçlamalar genelde trompet ve saksafon gibi iki enstrüman tarafından her parçanın başında ve sonunda verilen temayla düzenlenmiştir (Berendt, 2009, s. 14).

1940’lardan 1950’lere uzanan bu yeni caz müziği stiline ilk çıkışı önce Kansas City’de ve daha sonra Harlem’deki müzisyenlerin çaldığı mekanlarda, özellikle de “Minton’s Playhouse” adlı mekânda çıkışını yapmıştır. Berendt (2009, s.14) bu yeni stiline

---

<sup>14</sup>*Bebop* stiline karmaşık akor yürüyüşleri ve uyumsuz (disonans) armonik yapısı, bu stilden yararlanan kara filmlerin müziklerinde belirsiz, karanlık ve kaotik atmosferin bir simgesi olmuştur.

iddia edildiği gibi bir grup müzisyenin yeni bir şey yaratmak için bilinçli bir çabayla geliştirilmediğini, *bebop* stilinin birbirinden bağımsız olan farklı yerlerde, farklı müzisyenlerin zihinlerinde ve enstrümanlarında oluşturulduğunu öne sürmektedir. Yeni stile *bebop* adının verilmesi ise “müziğin en sevilen aralığının seslendirilmesini ifade eden bir terime dayanıyordu. Bu terim “*flatted fifth*” olarak geçen akorun 5. derecesinin (beşli) pesleştirilmesi için kullanılan terimdir. Bu melodik sıçramalar şarkı olarak söylenmeye çalışıldığında “bebop” terimi kendiliğinden oluşmuştur. Terimin kökeni hakkında çokça teori geliştirilmiştir. Burada sözü edilen teori yeni stilin öncülerinden trompetçi Dizzy Gillespie’nin “bebop” teriminin kökenine ilişkin açıklaması olarak geçmektedir.

Aslında “Swing” döneminin son neslini oluşturan müzisyenler aynı zamanda “bebop” stilinin oluşması için de yol açan müzisyenlerdir. “Bebop” stilinde hemen hemen her enstrümanın kendi öncüsü olmuştur. Trompetçiler arasında Roy Eldridge, piyanistler arasında Clyde Hart, tenorlar saksafoncular arasında Lester Young, basçılar arasında Jimmy Blanton, davulcular arasında Jo Jones ve Dave Tough, gitaristler arasında Charlie Christian bu öncü isimlere örnek olarak gösterilebilir. O dönemin dinleyicisine *bebop*’un karakteristik sesleri çoğu zaman gerilimli bir yarış gibi görünmüştür. *Bebop* stilinin özgün doğasında gereksiz her nota atılmıştır ve her şey oldukça yoğundur. Berendt’in *bebop* müzisyenlerinin sözlerinden aktardığı şekliyle bu stilde “açık olan her şey dışarda tutulur.” Ona göre *bebop*; bir tür müzikal stenografi, bir sembolleştirme, kısaltma işlemidir. Bu stil işaretler arasında düzenli ilişkiler kurarak bir işaretler sistemi ya da bir işaret dili okur gibi dinlenmelidir (Berendt, 2009, s. 15).

Böyle avangart bir stille karşı karşıya kalan birçok caz sever müzikteki bu yeni dönüşümü içselleştirmekte güçlük çekmiş ve bu nedenle caz müziğinin temel formlarına dönmeyi tercih etmiştir. Bunun sonucunda caz müziğinde New Orleans geleneğinin yeniden doğuşu tüm dünyaya yayılarak gerçekleşmiştir. Bu gelişme, cazın köklerinin yeniden gözden geçirilmesini sağlamıştır. II. Dünya Savaşı’ndan sonra Paris’teki Saint-Germain-des-Prés’te yer alan “Jazz boîtes” varoluşçu felsefeyle desteklenen bir hareketin merkezi haline gelmiştir. “Varoluşçu” düşüncenin, o dönemin huzursuzluğunu ifade eden *bebop* stiline ne kadar uyumlu olduğu fark edilmiştir (Berendt, 2009, s. 16). Tüm bunların yanında *bebop* müzisyenlerinin yaşam öyküsü de bu huzursuz ve umutsuz duruma koşut

bir algılamaya neden olmuştur.<sup>15</sup> Berendt (2009, s.16) bu dönemin müzisyenlerinden Max Roach'un 80'li ve 90'lı yıllarda hala aktif olarak yaratıcılığını sürdürdüğünü belirtmiştir. *Bebop*'un bir diğer usta ismi Dizzy Gillespie ise 1993 yılındaki ölümüne kadar yaratıcı olmayı başarabilmiştir. Ancak diğer pek çok müzisyen ya ilerleyen dönemlerinde sanatsal gelişim gösterememiş ya da erken yaşta ölmüştür. Dönemin önemli müzisyenlerinin çoğu ne yazık ki psikolojik ya da fiziksel hastalıktan, eroin ya da alkol bağımlılığından hayatını kaybetmiştir. Ancak Charlie Parker gibi birçok caz sanatçısı ölmeden önce yaratıcılığının zirvesini erken yaşta görmüş ve zamanın ötesine geçen eserler üretmiştir (Berendt, 2009, s.16). *Bebop* müzisyenlerinin bu durumunun gösterimine caz müziğini kullanan filmlerde de rastlanmaktadır. Caz müziğinin ve caz müzisyeninin filmlerdeki temsil biçiminin çoğunlukla bu bağımlılık ya da yozlaşma durumuyla ilişkilendirildiği söylenebilir. Çalışmanın ilgili bölümlerinde caz ve caz müzisyenin temsili konusu ele alınmış, caz müziğinin uyuşturucu, alkol, yoksunluk, yalnızlık ve ölüm gibi temalarla temsil edilip edilmediği de sorgulanmıştır.

*Bebop* stili ait olduğu dönemde yalnızca müzikal bir değişimde değil bazı toplumsal hareketlerin oluşumunda da önemli işlevler üstlenmiştir. *Bebop* içinde geliştiği tarihsel ve toplumsal durum itibarıyla Amerika'da yaşayan Afrikalı halkların özgürlük mücadelesinde önemli bir yer alır. "Sivil Haklar" hareketinin ortaya çıktığı dönemde gelişmiş olan bu stil, özgürlük ve ırksal eşitlik isteyen müzisyenlerle politik açıdan da iddialı bir rol üstlenmiştir. "Sivil Haklar" hareketi yoğunlaştıkça bu eylemsellik 1960'larda da büyüyerek devam etmiştir. Daha sonra siyasi ve müzikal özgürlük lehine Batı müziğinin birçok unsurunu reddeden yeni nesil müzisyenler tarafından *free jazz* stili geliştirilmiştir. Ancak bu stilin soyut doğası ticari anlamda bir kazanç elde etmeye izin vermemiştir. Artan politik eylemlilikle birlikte izleyici sayısının azalması müzik endüstrisinin Louis Armstrong ve Duke Ellington gibi efsane isimlere geri dönmesiyle sonuçlanmıştır (Farley, 2008, s. 14).

Sonuç olarak *bebop* izleyiciler üzerindeki etkisini bir süre kaybetse de *hard bop* stilinin gelişimiyle kitlesini geri kazanmıştır. *Hard Bop* stili *bebop*'un teknik ve sofistike haline *gospel* ve *blues* öğelerinin eklenmesiyle somutlaşmış bir tarzdır. Bu tarz Art Blakey ve Horace Silver'ın "Jazz Messengers" grubu, Lee Morgan ve Cannonball

---

<sup>15</sup>Bu durumun somut örneği olarak "I Want to Live" filmi örnek olarak gösterilebilir. *Bebop* stilinin film müziği olarak kullanımı çoğunlukla yaşamın ve ölümün sorgulanması, umutsuzluk ve kendini var etme çabasının sembolik bir dışavurumu olarak ortaya çıkmıştır.

Adderley gibi müzisyenler tarafından temsil edilmektedir. *Hard bop* yalnızca caz müziğini geleneksel siyah müziğinin formlarına döndürmekle kalmamış aynı zamanda caz müziğini bilinçli olarak tamamen siyah bir müzik haline getirmeye çalışmıştır. (Farley, 2008, s. 7-8).

*Bebop* ile birlikte 50'li yıllar boyunca ortaya çıkan farklı caz stilleri aslında modern caz sınıflandırması adı altında yer almaktadır. Bu stillerden biri de *cool jazz* olarak bilinen stildir. İçerisinde *West Coast* cazı gibi farklı stilleri barındıran *cool Jazz*, Miles Davis, John Lewis ve Tadd Dameron gibi üç temel müzisyene dayanmaktadır. Bu stil *bebop*'ın armoni bakımından karmaşık yönünü daha naif, yavaş, melodik ve sakin sololar haline dönüştürmüştür. Bu stilin önde gelen ünlü isimleri Dave Brubeck, Gerry Mulligan, Lennie Tristano ve Stan Getz gibi önemli müzisyenlerdir (Farley, 2008, s. 7; Berendt, 2009, s. 18). Bu caz stili aynı zamanda lirizmin ve kontrpantal yaklaşımın ön plana çıktığı bir tarz olarak da bilinmektedir<sup>16</sup>.

Berendt (2009, s.18) bu stilin kökenini gözleri görmeyen bir Chicago'lu piyanist olan Lennie Tristano'nun New York'ta kurduğu "Tristano Okulu"na dayandırır. Ona göre bu okul dinleyicilerde *cool caz*'ın soğuk, entelektüel ve duygusuz bir müzik stili olduğu yönünde bir algı yaratmıştır. Tristano'dan sonra *West Coast*'a taşınan stil daha büyük dinleyici kitleleri tarafından ilgi görmeye başlamıştır. Burada daha sonra Miles Davis'in "Capitol Orkestrası"nda ve Hollywood'un stüdyo orkestralarında çalışan müzisyenler tarafından icra edilen ve daha çok beyaz müzisyenlerin yer aldığı bir *West Coast* caz stili gelişmiştir. Bu caz stilini belirleyen müzisyenler trompetçi Shorty Rogers, davulcu Shelly Manne<sup>17</sup> ve klarnetçi-saksofoncu Jimmy Giuffre'dir. Bu stildeki müzikler daha çok akademik Avrupa müzik geleneğinin unsurlarını içermektedir. Caz müziğinin dolaysız ve canlı içeriği ise genellikle arka planda tutulmuştur. 50'lilerin yeni caz klasizmini de oluşturan *cool* ve *hard bop* stiller temellerini Lester Young ve Count Basie'nin çaldıkları müzikte bulmuş, en saf haliyle *bop* stilini uygulamaya koymuştur. "Asil" bir "sadelik" olarak tabir edilen yalınlık, açıklık, melodiklik, enstrümantal ve teknik mükemmellik gibi cazın dinamik yönünü harekete geçiren bu stiller ve müzisyenleri dönemin önemli filmlerinde de yer almıştır.

---

<sup>16</sup>*Cool caz, bebop* ve *hard bop* stiline burada anılan isimlerinin çoğu kara filmlerin müziklerinde de kendini göstermektedir.

<sup>17</sup>*West Coast* stili Hollywood film müziklerinde olduğu gibi, kara filmlerin caz ya da caz etkili müziklerinde de etkisini hissettiren, çeşitli kültürel temsiller bağlamında kullanılan bir caz müziği stilidir. Özellikle Shorty Rogers ve Shelly Manne, film müziklerinde isimleri sıklıkla geçen sanatçılardır. Ayrıca, birçok film müziği bestecisi onların tarzından etkilenmiştir.

*Cool jazz* ve *hard bop* stilleri *free jazz*'ın geliştiği 1960'ların başına kadar etkili ve baskın olan stillerdir. Avangart olarak da adlandırılan bu yeni serbest stil Batı müziğinin genel kalıplarını kırmış, onun ölçü ve zaman işaretleri gibi temel unsurlarını ortadan kaldırmıştır. Bunun yerine kollektif bir doğaçlama, alışılmamış tınlar ve atonalite üzerinde yoğunlaşmıştır. *Free jazz*'ın yeniliklerinden bir diğeri ikişer davulcu, başçı, piyanist ve üflemeli grubunun bulunduğu ikili kuartet oluşumlarının kullanılmasıdır. Önde gelen *free jazz* icracıları arasında, Ornette Coleman, Don Cherry, Albert Ayler, Cecil Taylor ve John Coltrane gibi müzisyenler bulunmaktadır (Farley, 2008, s. 8). Cazın bu stilleri ilerlemeye devam etse de müzikleri, eleştirilenler, müzisyenler ve hatta destekçileri tarafından sürekli olarak 'zor' olarak adlandırılmış ve belirli bir dinleyici kitlesi tarafından takip edilmiştir. Günümüzde bu caz stilleri hala önemini ve dinleyici kitlesini korumaktadır.

Bütün bu stil dönüşümü ve farklılığı içerisinde caz müziğinin kültürel kimliğinin akışkan bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Caz doğasında birden fazla kültürle etkileşime ihtiyaç duyan bir performans ya da "çok yönlülük" taşımaktadır. Crane (2010, s.6)'in de belirttiği gibi Armstrong, Holiday, Coltrane ve Monk gibi müzisyenler, cazın 'özgürleştirilebileceğini' kanıtlamış olan caz sanatçılarıdır. Caz müziği özgürlük yaratabilir, tarihi aşabilir, "yeni" bir eşit dünya lehine "eski" ırkçı dünyayı yıkabilir. Dolayısıyla caz müziğinin bu kültürel etkileşime dayanan çok yönlü yapısı ancak onun tarihsel kökenleri, değişimi, dönemleri ve stilleriyle birlikte anlaşılabilir. Bu çalışmada caz müziğinin kara filmlerdeki kullanım biçimleri ve temsilleri incelenirken caz müziğinin söz konusu tarihsel değişim sürecinden; caz tarihindeki stil farklılıklarından ve bu stillerin temsil ettiği tarihsel, toplumsal, kültürel temalardan yararlanılmıştır. Burada adı geçen öncü caz müzisyenlerinden bazıları çalışmada incelenen filmlerin müziklerinde de yer almıştır. Bu bakımdan söz konusu sanatçıların yaptıkları müzikleri içinde yetiştikleri stil ve dönem özellikleriyle birlikte anlamak gerekir.

### **2.3. Kara Film ve Caz Müziği**

Bu bölümde, 'kara film' (film noir) terimi, kara filmlerin tarihsel süreci ve bu türün sinematografik, tematik ve anlatsal özellikleri ile kara filmlerde caz müziğinin kullanımını hakkında tarihsel bilgiler verilmiştir.

### 2.3.1. Bir tür olarak kara film

Genel olarak kara film, suç ve yolsuzluk dünyasını tasvir eden 40'lı ve 50'li yılların Hollywood filmlerine atıfta bulunan bir nitelendirme değildir. Kara film (*Film noir*), 1940'ların ortalarında savaş sonrası Fransa'da film eleştirmenlerinin Amerikan sinemasındaki son gelişmeleri değerlendirmek ve kategorize etmek amacıyla kullandıkları bir terimdir. Yeni Hollywood filmleri 1940'taki Nazi işgalinden sonra uzun süre Fransa'da gösterime giremediğinden, Avrupa izleyicisinin bu yeni film türüyle tanışması oldukça geç bir tarihte gerçekleşmiştir. Söz konusu filmler 1946 yılında Paris'te gösterilmeye başladığında ise Nino Frank gibi birçok eleştirmen, bu yeni film yapma biçiminden oldukça etkilenmiştir. Frank'ın adlandırmasıyla "kara film" olarak tercüme edilen bu yeni tarz filmlerin görüntülerinin yanında temaları da karanlık bir yapıya sahiptir. Amerikalı eleştirmenler bu biçimsel değişimi "karanlık" veya "sert" filmler için bir eğilim olarak görürken, Fransız eleştirmenler bu filmlerin temalarını daha çok felsefi bir bağlam içinde kavramsallaştırmayı tercih etmişlerdir. Luhr (2012, s. 20) iki yaklaşım arasındaki bu farklılığı, Avrupalı eleştirmenlerin gözden kaçırdıkları bu filmleri bir anda fark etmesine bağlar. Amerikalı eleştirmenlerse bu düşünsel dönüşümü fark etmekte geç kalmıştır. Kara filmler; yalnızca Amerikan toplumunun savaş zamanı ve savaş sonrası kaygılarını değil aynı zamanda Freudçu teori, natüralist-modernist edebiyat ve film, varoluşçu felsefi gelenek gibi dönemin çeşitli entelektüel etkilerini de açığa çıkarmıştır (Luhr, 2012, s. 32).

Kara filmin temeli, *hard-boiled* denilen İngiliz ve Amerikan kökenli dedektif romanlarına dayanır. Kara filmler, genellikle Amerikan suç yazınının duygusallıktan uzak sert bir tarzı olan natüralist ya da dünyevi gerçekliğe dayalı dedektif romanlarıyla Alman dışavurumculuğunun bir sentezi olarak ortaya çıkan Amerikan kökenli filmler olarak tanımlanır. "Film noir" ya da "kara film" terimi aynı zamanda eleştirmenlerin 1941- 1958 yıllarıyla sınırlamaya çalıştığı görsel ve anlatsal özelliklerin bir sentezi olarak nitelendirilir. Bu tarih aralığı, farklı yorumcular tarafından sinemanın çok daha erken dönemlerine götürüldüğü gibi daha geç tarihlere de uzatılmıştır. Ancak genel kabulde *Maltese Falcon* (1941) kara film tarihinin başlangıç noktasıdır (Ness, 2008, s. 53; Luhr, 2012, s. 15-20). Kara filmin tarihsel sürecine bakıldığında türün tarihsel olarak iki döneme ayrıldığı görülür. İlk kara film dönemi 40'lı yılları, ikinci dönem ise 50'li yılları kapsamaktadır. *Classic noir* (klasik dönem) dönemi olarak belirlenmiş olan bu periyodun ardından 70'li ve 80'li yıllarda gerçekleşen dönüşüm ise *neo-noir* (yeni

dönem) dönemi olarak adlandırılır. *Neo noir* dönemi, kara filmlere nostaljik dönüşün gerçekleştiği günümüze kadar gelen uzun bir süreci kapsamaktadır (Ness, 2008, s. 53).

Kara filmler ortak bir yönelim olarak tekinsiz ve hiçliği vurgulayan bir boşluğun hâkim olduğu kentsel ortamlar, düşük ışıklı aydınlatma ve gölgelerin kol gezdiği karanlık bir atmosfer, loş ve sisli mekanlar, sokak lambalarıyla aydınlanan ıslanmış sokaklar, aşırı veya çarpıtılmış kamera açıları ve bazen de takip edilmesi olanaksız görünen karmaşık olaylar gibi stil unsurlarını içerirler. Kara filmlerin sinematografik tekniklerini sıralamak gerekirse öncelikle düşük ışıklı ve yüksek kontrastlı *chiaroscuro* bir aydınlatma dikkati çeker. Bu aydınlatmada ışık-gölge karşıtlığı ön plandadır. Bunun yanında bir nesne veya yüz üzerinde ışık noktası biçiminde uygulanan *cameo* tarzı anahtar aydınlatma sık kullanılan teknikler arasındadır. Özellikle panjur ya da hapisane parmaklıkları gibi nesnelere arasından süzülen, yatay ve dikey ışık kümeleri oluşturan bir aydınlatma da kara filmlerin sinematografisinin önemli unsurlarındandır (Naremore, 2008, s. 429; Park, 2011, s. 55-57; Salamone, 2017 s. 151-154).

Kara filmlerde gece sahneleri yoğunluktadır. Geniş açı kullanımı ve alan derinliği ise sinematografiyi belirleyen önemli unsurlardır. Ayrıca kara filmler yanılsama, halüsinasyon ve rüya montajlarının söz konusu olduğu bir belirsizlik taşırlar. Planlarda ekstrem kamera açıları daha doğrusu eğik veya Alman dışavurumcu gelenekten gelen “Dutch” açılar ve kapalı kompozisyonlar uygulanır. Daha karanlık bir görünüm için tek parlak alan olarak bir lambanın ışığı, özellikle kötü karakterlerin yüzlerinin hemen altında onlara grotesk bir görünüm veren anahtar ışık uygulaması (*Jimmy Valentine aydınlatması*) gibi teknikler uygulanır. Işık kaynaklarını yansıtmak için ıslak kaldırımlar, otomobil farının karanlık bir iç mekânın tavanında ya da duvarlardaki geçici etkisi, titrek neon tabelalar, tavanda asılı bir ışık, mutlak karanlıkta silahların parıltısı, içinde ışık olan bir buzdolabının açılıp kapanması, parlak ışıklar altında yapılan sorgulamalar ve sisli bir atmosferde yanan sokak lambası gibi görsel tasarımlar sıkça görülmektedir. Kara filmlerin tipik mekan ve kent mizansenini örnekleri; gece kulüpleri ve barlar, karanlık merdivenler, karanlık şehir sokakları ve bu sokaklarda hızla giden otomobiller, suç mahallinden uzaklaşan bir ambulans, geceleri eğlence parkları veya iskeleler, mağaza cepheleri, apartmanlar, yıkıntılar, alçak tavanlı loş daireler, tüneller, bodrumlar, kanalizasyonlar olarak sıralanabilir. Kısacası yeraltına ait her unsur kara filmin görsel dilini oluşturur. Bu görsel stile kara filmin geleneği haline gelen çeşitli anlatım araçları da eşlik etmektedir. Bunlar; anlatıcı bir dış ses, olay örgüsünde geri dönüşler, birden çok

anlatıcı veya bakış açısı, şaşırtan ya da kuşku uyandıran anlatıcılar gibi teknik öğelerdir (Naremore, 2008, s. 440-441; Park, 2011, s. 55-70; Salamone, 2017 s. 151-154).

Kara filmler; açgözlülük, şehvet, suç, yolsuzluk, “Amerikan Rüyası” hakkında karamsarlık, orta sınıf yaşamının sıkıcılığı, bayağılığı, umutsuzluk, kinizm ve kadercilik gibi tipik tematik unsurlar barındırır. Bu temalar *femme fatale* karakterler, araştırmacı bir figür veya dedektif, yozlaşmış bir polis memuru, savaş gazisi, dışlanmış bireyler ya da gangsterler gibi film kişilerle kurulur. Kara filmlerde karakterlerin ağırlıklı olarak yaşadıkları duygu durumları; paranoya, anomi, yabancılaşma, romantizm, saplantı ve cinsel takıntılar biçiminde özetlenebilir. Cinayet, nakit para bağlantısı veya akışı da genellikle olay örgüsünün kilit noktasını oluşturan konulardır (Miklitsch, 2011, s. 3-4). Kara filmlerin bu içsel ve toplumsal yaşama ilişkin kavramlarının anlaşılması için felsefi bir arka plan sağlamaya çalışan çok sayıda teorisyen konuya farklı yaklaşımlar geliştirmiştir.

Kara filmlerin böyle bir arka plan sağlamaya uygun olan zemini aynı zamanda sinemada yeni yönelimlere doğru bir geçiş aşaması oluşturur. Kovacs’a (2010, s. 259) göre kara film bir yandan geleneksel anlatı korurken diğer yandan bu anlatı mantığını parçalamaya girişir. Tam da bu nedenle kara filmler, klasik ve modern sinema arasındaki bir geçiş olarak görülebilir. Ona göre kara film, anlatının gelişimini kahramanın hesaplanamaz duygusal ya da ruhsal değişimlerine bağımlı bir hale getirir. Bu, anlatıyı öznelleştirmenin bir yoludur (Kovacs, 2010, s. 260).

Kara film tarzının ayırt edici özellikleri ve kara film denen şeyin ne olduğu hakkında henüz bir anlaşmaya varılabilmemiş değildir. Kuramsal film çalışmalarından bazıları kara filmi bir tür olarak bazıları ise bir tarz olarak tanımlar. Kara filmler çeşitli şekillerde kategorize edilerek “hareket”, “döngü”, “tarz”, “tür” ya da “melez tür” adları altında tanımlanmaya çalışılsa da onu türler arası bir olgu olarak nitelendirmek mümkündür (Park, 2011, s. 9). Kara filmi bir tarz ya da tür olmanın ötesinde son derece karmaşık ve ağır bir dönem olarak ele alan görüşler de mevcuttur. Schrader (1972, s. 9) ise bu dönemin sinema tarihindeki pek çok film tarzını anımsattığını belirtir. Otuzlu yılların Warner bross yapımı gangster filmleri, Carné ve Duvivier’in Fransız "şiirsel gerçekçiliği", Sternberg melodramı ve Alman Ekspresyonist suç filmleri bunlara örnek olarak verilebilir. Kara film denilen şeyin aslında Hollywood sisteminden tam bir kopuşu ifade etmediğini ileri süren görüşler, onun yine bu sistemin içinden ve ona uyumlu bir şekilde üretildiği temelinden hareket eder. Bu görüşe göre Kara filmin estetik yenilik



olarak ortaya koyduğu çoğu teknik aslında daha önce Amerikan sinemasında uzun bir geçmişe sahiptir (Fay ve Nieland, 2014). Schrader'e (1972, s. 9) göre kara film, *Maltese Falcon*'dan (1941) *Touch Of Evil*'e (1958) kadar uzanan bir dönemi kapsa da 1941'den 1953'e kadar hemen her dramatik Hollywood filminin çoğu kara filmin bazı unsurlarını içerir. Kimi kaynaklara göre ise 1958'den sonra yapılmış kara film örneklerine de rastlanabilir. Örneğin *Odds Against Tomorrow* bunlardan biridir. Film, çok geç bir kara film örneği muhtemelen dönemin sonuncusu olarak görülmektedir (Park, 2011, s. 179).

Luhr'a göre kara film, özellikle 1970'lerden beri çok yoğun bir ilgi alanı ve film yapım geleneği olarak büyümüştür. Kara film, adlandırıldığı dönemden günümüze kadar üç ayrı döneme ayrılmış ve bu dönemlerin her birinde çağdaş kültür için çok farklı şeyler ifade etmiştir. İlk dönem, 1940'ların ortalarında "film noir" terimini kullanan Fransız eleştirmenlerin Hollywood filmlerinde yeni ve beklenmedik bir tavrı tanımladıkları zamandır. Bu eleştirmenler için kara film gelecek vaat eden bir tür olarak görülür. 1950'lerin ikinci döneminde "kara film" terimi Avrupa'da yaygın olarak bilinir hale geldiğinde Amerikan filmlerinde yerleşik olan bir stil olarak tanımlanmaya başlar. Üçüncü ve son olarak ise terim, 1960'ların sonlarından günümüze kadar gelen kara film dönemine bir eğilim olarak görülür (Luhr, 2012, s. 15-19). Özet olarak ifade etmek gerekirse "kara film"; "tür", bir "stil" ve Amerikan sinema tarihinde "tarihsel bir dönem"e işaret eden filmler olarak üç farklı biçimde tanımlanmıştır.

Sonuç olarak nasıl tanımlanırsa tanımlansın Luhr'a göre kara film, geçmişin film ve yazın biçiminden etkilendiği gibi aynı şekilde Fransız Yeni Dalga akımı, Yeni Alman Sineması, İtalyan neorealist ve Giallo film'leri, Latin Amerika'nın suç filmleri ve Hong Kong aksiyon sineması gibi birçok ulusal film geleneğini etkilemiştir ve etkilemeye devam etmektedir. 1950'lerde televizyon dizilerinde (*Peter Gunn*, *CSI*, *Crossing Jordan* veya *Dexter* gibi) ve 1940'larda radyo programlarında (*Philip Marlowe* veya *Richard Diamond* gibi) önemli etkiler bırakan kara filmler; "distopik" bilim kurgu romanları, video oyunları, çizgi romanlar, tiyatro oyunları, bale performansları, reklam stratejileri, grafik tasarım ve müzik gibi pek çok alanda önemli izler bırakmıştır (Luhr, 2012, s. 20).

"Film Noir" terimini farklı bir açıdan ele alan Naremore, "noir" yani "kara" kavramının yarattığı metafora dikkati çekmiştir. Biçimsel anlamda "karanlık"ı simgelemesinin ötesinde kavram, Avrupalı erkeklerin içgüdüsel olana duyduğu bir hayranlığa da işaret etmektedir. Modern eserlerin çoğunda görülen mitolojik, nostaljik, oryantal ve egzotik olana duyulan hayranlık bu terimde de kendisini göstermiştir.

Özellikle Fransızların hayranlık duyduğu filmlerin çoğu Latin Amerika'yı, Çin Mahallesi'ni ya da şehrin "yasak" kısımlarını ziyaret etmek için sınırları aşan beyaz karakterleri içermektedir. "Kara film" fikri Amerika'ya ithal edildiğinde terimin yüklendiği tüm bu anlamların üzeri örtülmüş ancak temelde varlığını gizlice sürdürmüştür. "Noir" (kara), Fransızca'da daha estetik bir sözcük olarak düşünülmüş ve bu nedenle "film noir" terimi tercih edilmiştir. Ayrıca, "black" (siyah) bir sinema anlamında ve söyleminde de nadiren kullanılmıştır (Naremore, 2008, s. 50, 772-773).

O dönemde Parisli entelektüellerin tartıştıkları filmlerin çoğu, Amerikan film yapım biçimlerini kullanan Avrupalı göçmenler tarafından çekilmiş filmlerdir. Söz konusu filmler, savaş sonrasında çağdaş sanatçılar tarafından tercih edilen karanlık ve duygusal ruh hallerine cazibe katmak için Hemingway'den ilham alan sert diyaloglarla bezenmiştir. Naremore (2008, s. 88), Bogart gibi bir Amerikan yıldızının Fransızların bu ruh halini temsil ettiğini düşünür. Bogart'ın kişiliği sert, içe dönük, duygusal olarak bastırılmıştır. Viski ve sigaraya düşkündür. Belirli sınırlar içerisinde bazen liberal bir entelektüel bazen de bir yazar ya da yönetmen rolünü üstlenmiştir. Naremore'a göre Bogart'ın "nevrotik" enerjisi, Avrupalıların kendi yüzlerini görebildikleri bir ayna haline gelmiştir.

Kara filmlerin gerek modern sinemaya gerekse çeşitli kuramsal çalışmalara kaynaklık eden felsefi yönüne gelindiğinde burada modern dünyaya eleştirel bir tavır ya da onun yadsınması biçiminde bir yaklaşım dikkati çeker. Nihilizm, kinizm ve Stoacı fatalizm tarzı yaklaşımlar modern dünyanın kentsel yaşamının anlamsızlığı ve boşluğuna karşı bir tepkidir. Modern insanın yıkımını temsil eden betonlaşmış, çorak, karanlık, yabancı ve umutsuz bir atmosfer kara filmin savaş sonrası dünyaya ve özellikle de Amerikan rüyasının yarattığı yanılsamaya karşı oluşturduğu bir tepkinin dışavurumudur. Fransız sinema eleştirmenleri ve teorisyenlerinin kara filmlerin ardında Avrupa sanatı için harekete geçirilmeye hazır olarak buldukları düşünsel derinlik de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Camus, çağının sanatçılarına ilişkin yargıda bulunurken aslında gerçeklik karşısında kaçınılmaz olan böyle bir tepkinin doğallığını dile getirmiştir:

I. dünya savaşı başlarında doğan, Hitler'in iktidara geçtiği ve aynı zamanda ihtilal mahkemelerinin kurulduğu sırada yirmi yaşında olan, daha sonra eğitimlerini İspanya iç savaşı, II. Dünya savaşı, ölüm kampları evreni, işkence ve cezaevleri Avrupası ile karşı karşıya kalarak tamamlayan insanlar, bugün de yapıtlarını ve oğullarını nükleer savaşın korkuttuğu bir dünyada yetiştirmek

zorundadırlar. Öyle zannediyorum ki, hiç kimse, iyimser olmalarını isteyemez onlardan (Camus, 1965, s. 17).

Naremore'un (2008, s. 251-252), Amerikan film endüstrisinin bir dönemini betimlemek için kurduğu “karanlık filmlerden kara listelere” paralelliği, benzer bir durumun Amerikan toplumu ve sanatı için de geçerli olduğunu gösterir. Birçok yönetmen, senaryo yazarı ve oyuncunun sisteme karşı tehdit olarak algılandığı bir dönemde gerek kara listede yer alan ve komünist olarak fişlenen Amerikalı yönetmenler gerekse Nazilerden kaçarak Amerika'ya sığınan Avrupalı yönetmenler kara filmlerin önemli yaratıcıları olmuşlardır. Bu süreçler kara filmlerde farklı yaratımların ve yeni tekniklerin bir araya gelmesini sağlamış, savaş sonrası toplumun kaçış psikolojisini temsil eden yeni bir biçimin doğmasına aracılık etmiştir. İkirçikli, ayrımcı, mesafeli, soğuk, belirsiz bir dünya gizemli bir “kara kutu” gibi ortaya çıkmaktadır. Bu kutunun içerisinde de kitle içerisinde kaybolmayı seçen, kendini şiddet yoluyla var eden, arzularını egzotik, oryantal ya da ilkel olanın yarattığı merak ve macera duygusuyla gidermeye çalışan modern dünyanın insanı bulunmaktadır. Naremore'un (2008, s. 19) deyimiyle “haydut tür” bilinçdışı arzuların açığa çıktığı bir alan sunar. Ona bu arınmayı sıradan ve ulaşılabilir bir yolla sağlayan araçlarsa ucuz romanlar ve kara filmlerdir. Söz konusu roman ve filmler, alımlayanda estetik ve düşünsel bir zevk yaratabilmeyi, felsefi sorgulamalar yapabilmeyi başarabilmiş eserler de içerir. Kara filmlerin yukarıda sözü edilen özellikleri, bir tür reddedişi dışı vuran niteliklerden oluşsa da bu yenilikler ister istemez Hollywood filmleri içerisinde ayrımcı, ırkçı, cinsiyetçi, bir tavrın mesajlarını içermekten kaçınamamıştır.

### **2.3.2. Kara filmlerde caz müziğinin kullanımı**

Film müziği araştırmacıları tarafından 50'li yılların Hollywood yapımı kara filmlerinde caz müziğinin kullanımı ve temsili konusunda birçok farklı görüş ileri sürülmüştür. Yalnızca kara filmlerde değil Hollywood filmlerinin genelinde caz müzisyenlerinin birer eğlence aracı olarak gösterildiğini ve/veya “öteki” olarak kodlanan kimliklerle izleyici karşısına çıktığını ileri süren görüşler, bu konuda önemli bir çoğunluğu oluşturur. Bu görüşlerin odağındaki caz müzisyenleri, yaptıkları müziğin bir eğlence aracı olarak görülmesinden doğal olarak rahatsızdırlar ve müziklerini meşru bir sanat biçimi olarak kabul ettirmek isterler. Bu yıllarda ortaya çıkan kara filmler, bazı teorisyenlere göre müzisyenler için adeta birer kurtarıcı rolündedir. Caz müzisyenleri

kara filmler sayesinde kendilerini az da olsa müzikal anlamda ifade edebilmişler ve bir şovmen ya da eğlence unsuru olmanın ötesine geçebilmişlerdir. Bu gelişmeler doğrultusunda 40'lı yıllara gelindiğinde filmlerde daha güçlü bir caz müziği kullanımının tercih edildiği bir dönem başlamış olur. Ancak bu kez de cazın ve ona dayalı yaşam biçiminin temsili sorunlu olmaya başlar. Butler (2000, s. 62) olumsuz temsiller içeren filmlere *Phantom Lady* (1944), *Asphalt Jungle* (1950), *D.O.A.* (1950) ve *Young Man With a Horn* (1950) gibi yapımları örnek gösterir. Öte yandan Butler, modern bir caz stili olan *bebop*'ın 1940'lardaki gelişiminin caz müziğinin entelektüel bir ivme kazanmasına katkıda bulunduğunu ancak Hollywood'un söz konusu ivmeyi filmlerde somutlaştırmakta geç kaldığını belirtir. Dolayısıyla caz müziğinin filmlerde temsil edilmiş biçimi hep sorunlu olmuş ve bu konuda tam bir gelişme sağlanamamıştır. Caz müziğindeki modern hareketin film müziklerinde karşılık bulması ise kendini ancak 50'li yıllarda gösterebilmiştir. Bu somutlaşmayı sağlayan kara film örnekleri aracılığıyla cazın film müziğindeki işlevselliği de ortaya çıkmıştır.

Bu işlevlerden en önemlisi filmin atmosferini yaratmak ya da onun etkisini arttırmaktır. Kara filmlerin karanlık, gerilim yüklü ve tekinsiz atmosferine uygun bir caz film müziği gerçekleştirebilmek ancak bu türe uygun farklı bir stilin geliştirilmesiyle mümkün görülür. Örneğin Butler (2000, s. 130), iyimser bir caz müziği melodisinin mutlu bir ses olduğunu ve genel olarak her stilin kara filmlerin atmosferine uygun olmayacağını ifade eder. Ona göre 1950'lerde öne çıkan stiller cazın "mutlu sesi" değildir. 1940'lı ve 50'li yıllarda cazın bir film müziğinde kullanılabilmesi için film müziğinde varlığının mantıklı bir nedeni olması gerekir. Bu mantıklı gerekçe genellikle filmde yer alan bir müzik kutusu, bir radyo veya kulüpte çalan bir caz müzik grubunda bulunur. Bu sınırlı olan *diegetik* müzik kullanımı yanında cazın filme katılımını gerçekleştirmek amacıyla *diegetik olmayan* kullanımlar da söz konusudur. Shorty Rogers, Elmer Bernstein, Leith Stevens gibi besteciler caz müziğini film müziklerinde kullanmak için doğru seçimi beklerler. Alex North ise bu bekleyişi sonlandırarak New Orleans'ın ve "Four Deuces" caz kulübünün atmosferine uygun olan *A Streetcar Named Desire* (1951) filminin müziklerini yaratır.

Daha önce de belirtildiği gibi bir filmde caz müziğinin kullanımı için adeta bir dönüm noktası olan *A Streetcar Named Desire*, film müziğindeki kalıplardan hatırı sayılır bir uzaklaşma olarak nitelendirilmiştir. New Orleans cazının sesiyle zengin bir şekilde renklendirilen müzik, duygusal ve kışkırtıcı özelliğiyle ön plana çıkmıştır. Bu filmin

müzikleri kentin yapısı ve atmosferini olduğu kadar karakterlerin kişisel özelliklerini ve ruh hallerini betimlemede de oldukça başarılı bulunmuştur. Bu durumun caz müziğinin sinemasal anlatımdaki rolü hakkında önemli bir bilgi ve öngörü sağladığı söylenebilir. North'un müziği, caz müziğini temel alan film müziği projelerinin yolunu açan önemli bir basamak olarak görülmüştür (Butler, 2000, s. 130-131).

Butler (2000, s.35)'in aktarımına göre *New Grove Jazz Sözlüğü* (1995) sinema ve caz müziği arasındaki iş birliği ile ilgili önemli bir bölüm içermektedir. Bu bölüm aynı zamanda caz müziğinin filmlerde yer alan temsilleri hakkında önemli açıklamalar içermektedir. Buna göre sinemanın sessiz dönemlerinden beri filmlerde yer alan caz müziği; suç, cinayet ve kargaşa ile ilişkilendirilir. Yine sözlüğe göre bu filmlerde caz müziğin kullanımına anormal, düzensiz, psikopatik ve ayrıksı davranışlar eşlik eder. Butler'a göre bu temsil biçiminin en azından bir kısmında bir gerçeklik payı bulunmaktadır. Bilindiği gibi gangsterler caz müziğinin geliştiği ve icra edildiği gece kulüpleri, kumar odaları ve dans salonlarının kurulmasında baskın bir rol oynamıştır. Hikayeleri Amerikan tarihinin "içki yasağı" (prohibiton) ve "depresyon" döneminde (1920-1933) geçen gangster filmlerinin çoğu bu atmosferi yaratmak ve temsil etmek için sahnelerinde caz gruplarını ve müziklerini kullanmıştır (Kernfeld, 1995' den aktaran Butler, 2000, s. 35).

1950'lere ve 60'lı yıllara gelindiğinde ise Hollywood stüdyoları; suç, şiddet, yalnızlık, yabancılaşma, uyuşturucu bağımlılığı, ırk-kuşak çatışması ve bunun sonucunda ortaya çıkan kırılğan düşmanlıklar ile ilgili temalar üzerine giderek daha fazla yoğunlaşmaya başlamıştır. Aynı zamanda caz etkili film müzikleri, söz konusu temalarla ve kara filmlerde ele alınan konularla eşanlı hale gelmiş, orijinal kompozisyonlar ve caz müziklerinden oluşan film müzikleri için bir dizi film bestecisi, aranjör ve orkestra şefi ortaya çıkmıştır. Bu kadro içerisinde Benny Carter, Leith Stevens, Alex North, Elmer Bernstein, David Raksin, Ray Heindorf, Buddy Bregman, Pete Rugolo, Duke Ellington ve Shorty Rogers gibi önemli isimler sayılabilir. Böylelikle 1950'lerin başında caz müziğinin ön planda olduğu film müzikleri baskın hale gelmiştir (Butler, 2000, s. 34).

Caz müziğinin kara filmlerde kullanımı üzerine bir başka yorum da David Meltzer (1993)'e aittir. Onun yorumları, caz müziğinin izleyicinin bilincinde "kara film müziği" olarak kaldığı iddiasına ağırlık kazandırır. "Reading Jazz" (1993) adlı çalışmasında Meltzer, caz hakkında 20. Yüzyılın başlarındaki kökenlerinden günümüze kadar geçen bir antoloji hazırlar. Meltzer, tartışmalarında yaratılan "caz miti"nin medya temsillerine

de yer verir. Ona göre caz yaşamı, bir spot ışığı altında çalışan ve kaderi kaybetmek olan seksi ve “blues” etkili bir saksafon çalan müzisyenin tınılarıyla soğuk, sisli, siyah-beyaz bir film olarak fetişleştirilmiştir (Meltzer, 1993, s. 5; Butler, 2000, s. 36).

Sidran (1995) ise caz ve *blues*un Afrikalı Amerikalı topluluk içerisinde hayati bir işlev üstlendiğini savunur. Başlangıçta profesyonel müzisyenin kariyeri siyah orta sınıf tarafından kabul görmemiş ancak giderek saygınlık kazanmaya başlamıştır. Geçen yüzyılın sonlarında siyah işçi sınıfı arasındaki Hıristiyan otoritesinin azalması konusundaki tartışmasında Sidran, profesyonel siyah müzisyenin kilisenin “sosyoekonomik rolünü” benimsediğini ve dini bir maneviyat ile donatıldığını öne sürer. Butler için cazın bu yönleri, o sırada beyaz eleştirmenlerin çoğunluğu tarafından algılanamamıştır. “Caz Çağı” ile ilişkilendirilen ahlaki çöküş durumlarının çoğu, gangsterlerin ve yasaklamaların ikonografisinden kaynaklanmıştır (Butler, 2000, s. 63). Dolayısıyla bu tespitler, caz müziğinin sinemada özellikle de kara film tarihi içerisinde nasıl bir yer edindiğini onun temsil edilme biçimiyle ilişkili olarak açıklamaktadır.

Butler, caz müziğinin sinemadaki temsili konusunda, bir başka araştırmacı Vincent’a dayanarak, “Caz Çağı”nın bitişinin “1926” olarak tarihlenebileceğini söyler. O dönemde siyah topluluğun sahip olduğu performans mekânları 1920’lerin son yarısında giderek beyazların kontrolü altına girmiştir. Gangsterlerin varlığı da 1925’e kadar yaygın biçimde devam etmiş, onlarla birlikte caz ve suç arasındaki ilişki Hollywood filmleri aracılığıyla yadsınamayacak bir kalıcılık elde etmiştir. Hollywood filmlerinde caz kulüpleriyle ilgili sıkça rastlanan sahneler göz önüne getirildiğinde kavga esnasında birisinin barın üzerinden atıldığı görüntüler akla gelecektir. Genellikle caz müzisyenlerini çağrıştıran görüntüler de böyle bir şiddet durumunu destekler nitelikte olmuştur (Butler, 2000, s. 63).

Kara filmlerde sıklıkla yer alan gece kulübü ortamını Butler, caz müziğinin filmin anlatisına uygun bir şekilde dahil edilmesini sağlayan bir araç olarak görür. Gece kulübü, söz konusu filmlerde genellikle potansiyel olarak cinsel çekimin geliştiği ortamlar olarak işlev görür. Hatta bazı filmlerde caz müziği, arzuların daha uç bir noktada somutlaşmasına bu tür mekanlarda aracılık eder. *Phantom Lady* (1944) filmi bunun somut bir örneğidir. Film, kara filmlerde caz müziğinin bir cinsel metafor olarak kullanıldığı uç örneklerden biri olarak gösterilebilir. Başka bir örnek olan *D.O.A.* (1950) filminde ucuz heyecanlar ve içgüdüsel tepkiler uğruna müzikal düşüncenin bir kenara bırakıldığı bir caz müziği kullanımı söz konusudur. Buna göre 40’lı yıllarda kara film ve genel olarak

Hollywood filmlerinde caz müziğinin çoğunlukla cinsel, ritmik ve dürtüsel yönleriyle temsil edildiği söylenebilir. Başka bir deyişle beyaz kültür endüstrisinin caz müziğini karanlık, egzotik ve yasak bir müzik olarak mite dönüştürme eğilimi, giderek onu yeraltı dünyasıyla ilişkili bir hale dönmüştür (Butler, 2000, s. 64-100; Butler, 2002, s. 69-70).

40'lı yılların bir başka özelliği de yeni nesil Afikalı-Amerikalı siyah müzisyenlerin kendilerini ifade edebilecekleri yeni ve karmaşık bir caz stili geliştirmiş olmasıdır. *Bebop* olarak bilinen bu yeni stil, diğer tür ve stiller kadar geniş bir dinleyici kitlesine sahip değildir. *Bebop*'un popüler tarzları reddeden estetik ve bilişsel bir tavır ifade etmesi bu durumun en önemli nedenlerindedir. Stilin, sanatçıların entelektüel anlamda yeni yaratımlarını besleyen bir derinliğe sahip olması da yine popülerleşmesinin önündeki bir engel olarak görülebilir. *Bebop* stiline bu etkisi kendini oldukça karmaşık biçimlerde göstermiştir. 40'lı ve 50'li yılların kara filmlerinde kullanılan caz müzikleri de buna bağlı olarak farklı bir biçime dönmüştür. 50'li yıllar caz müziğinin adeta "altın çağı" olarak nitelendirilir. Salamone'un (2017, s. 146) da belirttiği gibi "cazın geçmişi, bugünü ve geleceği 1950'lerdedir". Diğer bir deyişle 1950'ler, tüm stillerin bulunabileceği bir ortama sahiptir ve farklı birçok ekolden gelen müzisyenin sürdürdüğü stilistik rekabete rağmen hepsinin ortak bir zemin bulabildiği bir dönemdir. Buna göre denilebilir ki kara filmlerde tek bir caz ekolu ya da caz stili ön plana çıkmaz. *Bebop*, *swing*, *Dixieland*, *New Orleans* veya *West Coast* cazı da tüm bu farklı stiller içerisinde kendilerine yer bulur. Kara filmlerde de bu caz stilleri arasında ortak bir tema bulunarak film müziği oluşturulur. Yaklaşım ne olursa olsun kara filmlerde belirli müzikal yapılar, genellikle belirli duyguları ifade etmek ya da güçlendirmek üzere tasarlanır. Duygusal, tehlike, korku, üzüntü veya neşe uyandıran müzikler, filmler içerisinde hep benzer bir armonik yapıyla izleyici karşısına çıkar (Salamone, 2017, s. 146).

Sonuç olarak ifade edilirse caz müziğinin 50'li yıllardaki çeşitliliği kara filmlere de yansımış ve caz müziğinin yarattığı duygusal etki farklı bir müzik tarzını oluşturmuştur. Böylelikle birçok filmde yer alan bu tarz, klasik Hollywood film müziklerinin orkestral yapısıyla sentezlenmiş 'caz etkili film müziği' olarak sözü edilen ve farklı caz stillerini ve müzik türlerini yeni bir araya getiren bir tarz haline gelmiştir. Salamone (2017, s. 148)'a göre söz konusu dönemin film müziklerinde belirli bir ortaklık ve çeşitlilik bulunmaktadır. Kara film müziklerinin referans noktalarına örnek vermek gerekirse; *Pete Kelly's Blues* filminde *Dixieland*, *I Want To Live* filminde *Bebop* ve *West Coast*, *Odds Against Tomorrow* filminde Modern Jazz Quartet'in *Bebop* ve *cool caz* ve

*Anatomy of a Murder* filminde Duke Ellington'un kendi oluşturduğu tarz ön plana çıkmıştır.

Bu dönüşüm sürecinde *bebop* stilinin bir başka etkisi de filmlerin genel atmosferini betimleme konusunda olmuştur. Küçük caz kulüpleri ve diğer mekanların çelişkili, karamsar, hayali ve kaotik olan atmosferini ifade etmede bu stilin değişimlerinden büyük ölçüde yararlanılmıştır. Butler (2000, s. 17)'a göre bu dönemin kara filmlerinde kullanılan caz müziği, *bebop*'un bölünmüş topluluklarına ve kimliklerin gösterişli, riskli ve yeniden şekillendirildiği diğer kentsel mekanlara mükemmel bir şekilde uymaktadır. Holbrook (2011, s. 308) bunu gangsterlerin, serserilerin ve suçluların da toplanacak bir yere ihtiyacı olmasıyla açıklar. Ona göre polisiye filmlerde caz kulüpleri, tipik bir buluşma yeri olarak tasarlanır. Böylelikle kokteyl salonları, gece kulüpleri, harap olmuş banliyöler ve gün ışığını gizleyen bir barda dış dünyadan soyutlanmış insanlar kara filmlerde ikonik bir statü elde etmeye başlamıştır. Sonuçta kitle pazarı bulamayan bir müzisyenin müziği olan *bebop* stili, Butler (2000, s. 17)'a göre kara filmlerde doğrudan yer almamış, kara filmde dolaylı bir biçimde yer alarak kendini ortaya koyacağı bir meca bulmuştur.

*Bebop* kara filmlerle çağdaş bir stil olmasına rağmen çoğunlukla bu filmlerde doğrudan yer almamıştır. Entelektüel bir biçim olarak *bebop* stilinin, kara filmlerdeki suç ve tekinsizliği temsil eden işlevselliği tam olarak gösteremeyeceği düşünülmüştür. Buna ek olarak beyaz müzisyenlerin ve orkestraların kara filmler için oldukça etkileyici ve uygun bir caz tarzı geliştirmeleri, kara filmlere özgü yeni bir yapının oluşmasını sağlamıştır. Yarattığı psikolojik etkiyle kara film için çok uygun bir hale gelen bu stil, genellikle "crime jazz" ya da "jazz noir" adıyla anılmaktadır. Bu gelişmeler ışığında kara film istediği müzik türünü elde etmeyi başarmış, film müziği olarak farklı caz stilleri de bu doğrultuda yapımcı ve yönetmenlerin dikkatini çeker hale gelmiştir. Bu döneme kadar yeteneklerini göstermek için sırasını bekleyen müzisyenleri toplamış olan yapımcılar, onları verimli bir biçimde değerlendirmek istemişlerdir. Filmle ve daha sonra televizyonla ilişkilendirilen yapımların çoğu *blues* ve caz müziği etkisine sahip film müziklerini kullanmıştır. Bunlardan en önemlileri; Ray Anthony & His Orchestra-*Pete Kelly's Blues*, Miklós Rózsa-*The Asphalt Jungle*, Duke Ellington-*Anatomy Of A Murder* Alex North, Jerry Goldsmith & The National Philharmonic Orchestra-*A Streetcar Named Desire*, Elmer Bernstein-*The Man With the Golden Arm*, Chico Hamilton quintet, *Night Beat- Sweet Smell of Success*, Lalo Schifrin, Cubano Be, Buddy Morrow-*Night Train*,



Henry Mancini & His Orchestra-*Peter Gunn* gibi caz müziğiyle anılan temel yapımlardır (Salamone, 2017, s. 154,155).

Kara filmlerde kullanılan caz müziklerine farklı bir yaklaşım da Murphet (1998)'in “ırksal bilinçdışı” kavramına dayandırdığı görüşlerinden oluşur. Kara filmin uzay-zaman anlayışını diyalektik bir süreç olarak gören Murphet (1998, s. 30)'a göre filmlerde yer alan cadde ve sokaklar belirli bir baskının veya kuşatımın alanı olarak görülmelidir. Cadde ve sokak gibi mekânları görüntü içerisine alan bu sinematografi aslında bir işaret, bir sembol olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin *chiaroscuro* aydınlatma tarzı, “ırksal bilinçdışı”nın kendini açığa vurduğu görsel bir iz olarak yeniden değerlendirilebilir. Çerçevelerde kentin karanlık, geniş, boş fonlarıyla beyaz ışıklar ve tenlerin karşıtlık oluşturacak biçimde bir araya gelmesi, ırksal varlıkların somutlaştırılmış bir yüzleşmesi olarak ortaya çıkar. Bu nedenle Murphet, caz müziğinin arka plandaki işitsel eşliğinin çok da masum bir kullanım olarak görülmemesi gerektiğini savunur. Örnek olarak *The Blue Dahlia* (George Marshall, 1946) ve *D. O. A.* (Rudolph Mate, 1950) filmlerindeki “atmosferik” özellik, beyaz erkek kimliğinin istikrarına meydan okumak için doğrudan gölgelerden yola çıkmıştır. Uzay-zaman denilen şey, tam da kültürlerin toplumsal alanları ve zamanlarıyla orantılı öznellikler üretmek için sahip oldukları araçlardır. Kara film, Amerikan kentlerinin görsel üretimlerinde özel bir anda belirli bir sosyal topluluğun uzay zamanını sunmakta, büyük Amerikan kentlerinin banliyöleşme ve tüketim mantığı tarafından ayrıştırıldığı bir noktaya karşılık gelmektedir. Kara Film bu kentsel dönüşümün şoklarına dayanabilecek bir öznellik, yeni bir ‘beyaz adam’ üretmeye çalışır (Murphet, 1998, s. 30).

Bu üretim aynı zamanda kadına karşı cinsiyetçi bir tutumla da gerçekleştirilir. Tipik *femme fatale* vurgusuyla kadının şeytani bir varlık olarak ya da korunmaya muhtaç olan çaresiz bir varlık olarak kara filmlerde görünmesi oldukça sık rastlanır bir durumdur. Bu durum Amerikan toplumundaki ırkçılığın ardında yatan mantığı açıkça görünür hale getirir. Murphet, sokaklarda yer alan histerik mekânsal görüntülerin karmaşık biçimlerde bu ırksal bilinçdışına işaret ettiğini ileri sürer. Söz konusu ayırıcı görünümlere *chiaroscuro* aydınlatma, siyah-beyaz sinematografi; karanlık ya da gölge vurgusu, *femme fatale* karakterin yarattığı tehdit ve bu görsel alanlarda kullanılan caz müziği örnek oluşturur (Murphet, 1998, s. 319).

Genel olarak bakıldığında kara filmlerde caz müziği kullanımının belirli ortak özellikler taşıdığı görülür. Bunlar; yer yer coşku, cinsellik, bunalım ve şüphecilik gibi

temaların ağır bastığı parçalar olarak nitelendirilebilir. Salamone (2017, s. 155), kara filmlerin caz müziklerinin çoğunda hayattan bezmiş ve var olan gerçeklikten şüphe eden bir tavrın ve “şeyler gördükleri gibi değildir” biçiminde somutlaşan bir argümanın bulunduğunu belirtir. Ness’in (2008, s. 70) kara filmlerin müzikleri hakkındaki tespiti ise bu şüpheli ve yorgun tavrın bir yorumu olarak okunabilir. Ona göre kara filmlerin müziklerindeki uyumsuz ve atonal unsurlar, güvenlik ve istikrarı tehdit eder niteliktedir. Tonal unsurların kontrolü ele alamaması ise karakterlerin yön değiştirmesini güçlendirir. Kara filmlerin özellikle ikinci döneminde müzikal olarak oluşturulmuş “nostalji”nin gösterdiği gibi tür içinde bir ton merkezi bulamama durumu, müziğin ilk etapta hiç var olmayan bir evi araması gibidir.

Caz müziğinin kara filmlerde kullanımı her ne kadar ırkçılık, ayrımcılık, cinsiyetçilik, şüphecilik ve karamsarlık gibi olumsuz gönderimlerle yorumlansa da onun dönüştürücü bir güce sahip olduğu da kabul edilen bir yargıdır. Salamone (2017, s. 156), caz müziğinin kara filmlerin dönüşümünde önemli bir rol oynadığını belirtir. Ona göre kara filmler, Afrikalı Amerikalıları bir müzik grubu içerisinde göstererek bir bakıma onların klişe biçimlerin dışında var olmalarını sağlamıştır. Bunlara ek olarak kara filmlerin müzikal yönünün belirleyici bir özellik olduğunu da hatırlatmak gerekir. Bu konuda Butler (2000, s. 12) özellikle 1940’larda çoğunlukla *diegetik* bir şekilde kullanılmış olsa da caz müziğini “film müziği” (*score*) olarak kabul eden türün genellikle kara filmler olduğunu belirtir. Dolayısıyla böyle bir tekillik, günümüzde caz müziği ile kara film arasında ayrılmaz bir bağ olduğu inancını ya da ön yargısını doğurmuştur.

Sonuç olarak kara film döneminde film müzikleri farklı bir biçime dönüşmüş, klasik Hollywood sinemasında hâkim olan anlayış büyük ölçüde terk edilmiştir. Böylece bir stüdyo müziğinin film süresince kullanıldığı yerleşik biçiminden giderek uzaklaşmıştır. Ardından caz ve *blues* gibi popüler türlerin *diegetik* olarak kullanıldığı film müziğine bir yönelim başlar. Ancak bu dönem, özellikle kara filmlerde, modernist geleneğin tam olarak özümsemediği uygulamalara sahne olur. Bu uygulamalar, çok sesli olan senfonik notalarla caz müziğinin “libidinal” bir enerji içeren doğaçlamalarının harmanlandığı film müziği tarzını ortaya çıkarır. Müzikal bir dışavurumculuk yönünde gerçekleşen bu eğilim, uyumsuzluğun (*disonans*) hem müzik hem de efektlerin “gerçekçi” bir zemine taşınmasıyla karakterize edilir. Filmlerde yaratılmak istenen duygusal aktarım ve gerilim, modern Amerikan kentinlerinin atmosferiyle “uyumsuzluk” temelinde birbirine bağlanır. Dolayısıyla caz müziği, 1950’lerde senfonik müziğin yerini alarak kara

film döneminin yararlanmaya başladığı yabancılaşma ve isyan ruhunu aktarma yeteneğine sahip olduğunu kanıtlar. Modern cazın sert ritimleri ve çok sesliliği, daha önce tanımlanan senfonik uyumsuzluğun mantıksal ardılları olarak ortaya çıkar ve giderek artan suç, şiddet, cinsellik, uyuşturucu gibi kentsel sorunları iletme işlevini üstlenir. Caz müziğin bu işlevleri bazen ırksal çatışmaları belirtmek yönünde bir amaca da hizmet etmiştir (Krutnik, 1997, s. 108-109; Butler, 2000, s. 12-19). Dönemin son yapımı olan *Odds Against Tomorrow* filminin müziği bu duruma bir örnek olarak verilebilir. Filmde caz müziği, çağdaş bir “oda müziği” yapısındadır ve özellikle ırkçılığı belirtme, ırka dayalı çatışmaları gerçekçi ve eleştirel biçimde gözler önüne sermede önemli bir aracı konumundadır.



### 3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örnekleme açıklanmıştır. Araştırmada kullanılan yöntemin dayandığı temel ilke ve yaklaşımlarla yöntemin uygulama biçimi anlatılmış ve temel ölçütleri belirtilmiştir.

#### 3.1. Araştırmanın Modeli

Çalışmanın yöntemine geçmeden önce sosyal bilimlerin genel olarak sahip olduğu metodolojik güçlüklerden söz etmekte yarar vardır. Sosyal bilimleri “tin bilimleri” olarak niteleyen Dilthey, bu bilimlerin tüm doğa bilimleri karşısında bir önceliğe sahip olduğunu öne sürer. “Tin bilimlerinin konusu, bize duyuşsal yolla dıştan verili olan fenomenler, bir dış etkinin bilinçte uyandırdığı bir tepki değildir” (Dilthey, 1999, s. 85). Ona göre tin bilimlerinin konusu, doğrudan doğruya iç gerçekliğin kendisidir. Bu gerçeklik, içten yaşanarak deneyimlenmiş bir biçimde var olur. Ancak tin bilimlerinin yani sosyal bilimlerin, iç deneyimde verili olan gerçekliği nesnel olarak ele alması konusu büyük güçlükler taşımaktadır (Dilthey, 1999, s. 85). Bu araştırmada da sinema ve müzik gibi yoğun içsel deneyime dayanan iki ayrı sanatsal anlatımın çözümlenmesi söz konusu olduğundan aynı güçlüklerle karşılaşılacağı düşünülmektedir. Bu nedenle araştırmada çağdaş ve farklı türlerdeki sanat yapıtlarının yorumlanmasında kullanılan yöntemlerden yola çıkılarak disiplinler arası bir metodun geliştirilmesi gerekli görülmüştür. Tahmin edileceği gibi çok sayıda değişkene sahip ve çok yönlü bir konu olan film müziği olgusunu, özellikle filmin bütünlüğü içerisinde sinematografik yapıyla ilişkili bir biçimde ele alabilecek tek ve belirli bir yöntem mevcut değildir. Bu nedenle çalışmada disiplinler arası bir yaklaşımın benimsenmesi gerektiği sonucuna varılmıştır. Sinema ve müzik gibi farklı disiplinlerin söz konusu edildiği böyle bir çalışmada, özellikle de “kara film” ve “caz müziği” gibi iki çağdaş alt türün ele alınması durumunda disiplinler arası yaklaşımların çatısı altında çalışmanın kolaylaştırıcı bir etkisi olacağına inanılmaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın araştırma yöntemi, temel olarak iki farklı disiplinin analiz modelinden yararlanarak oluşturulmuştur. Böyle bir girişim, kara filmlerde kullanılan caz müzikleri ile filmlerin sinematografik ve mizansene ait öğeleri arasındaki ilişkiyi çözümlenebilmek amacıyla planlanmıştır.

### 3.2. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Bu çalışmanın genel evrenini “kara filmler”, araştırmanı evrenini ise “1950-1959 yılları arasında çekilmiş ve caz müziği kullanan Hollywood yapımı kara film örnekleri” oluşturmaktadır. Söz konusu filmler içerisinde incelenecek örnekler de “amaçlı örnekleme” yöntemi kullanılarak belirlenmiştir. Çalışmanın amacına bağlı olarak derinlemesine bir bilgi elde edilebilmesi amacıyla film müziklerinin kullanımı konusunda zengin durumları ifade edecek türde farklı bestecilere ait olan filmler seçilmiştir. Bilindiği gibi “amaçlı örnekleme”, araştırmanın amacı bakımından bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanıyan bir örnekleme biçimidir. Örneklemin problemle ilgili olarak belirlenen niteliklere sahip kişiler, olaylar, nesnelere ya da durumlardan oluşturulmasıdır. Araştırma, belirli özelliklere sahip olan özel durumlarda yapılacaksa böyle bir örnekleme biçimini tercih edilebilmektedir. Böylece seçilen durumlar bağlamında olguları anlamak ve onlar arasındaki ilişkileri açıklamak mümkün olacaktır (Başaran, 2017, s. 490; Büyüköztürk, 2018, s. 92-95). Amaçlı örneklemin farklı stratejik yöntemlerinden olan “ölçüt örnekleme” ise daha önceden belirlenmiş bazı önem ölçütlerini karşılayan tüm durumları çalışmak ve gözden geçirmek üzerine kuruludur. Ayrıca bu ölçütler araştırmacı tarafından oluşturulabilmektedir (Başaran, 2017, s. 491).

Çalışmada örneklem için belirlenen araştırma ölçütleri şunlardır:

1. Çalışmada caz müziğinin film müziği (score) olarak film boyunca yer aldığı kara filmler tercih edilmiştir. Söz konusu filmler ve bestecileri şunlardır: *Elmer Bernstein & Chico Hamilton-Sweet Smell of Success (1957)-Yönetmen:Alexander Mackendrick*, *Henry Mancini-Touch of Evil (1958)-Yönetmen:Orson Welles*, *Johnny Mandel-I Want to Live (1958)-Yönetmen:Robert Wise* ve *John Lewis- Odds Against Tomorrow (1959)-Yönetmen: Robert Wise*.
2. Filmlerin müzikleri, film müzikleriyle tanınan besteciler ya da caz müziği sanatçıları tarafından bestelenmiştir. Filmlerde yer alan besteciler Elmer Bernstein, Henry Mancini, Johnny Mandel ve John Lewis'tir.
3. Filmlerin her birinin bestecileri ve icracılarının farklı olmasına dikkat edilmiştir.
4. Araştırmada söz konusu filmlerin her birinin ayrı caz stillerinin hâkim olduğu, müziklerin kullanımında farklı biçimlerin ve tekniklerin uygulandığı filmler olmasına dikkat edilmiştir.

5. Seçilen filmlerin dönemi itibariyle çok izlenen yapımlardan seçilmesine özen gösterilmiştir. Ayrıca filmlerin, sinema tarihinde caz müziğinin kullanımı bakımından ön plana çıkmış ve araştırma konusu yapılmış yapımlardan oluşmasına dikkat edilmiştir.

Filmlerin sahnelerinin seçiminde ise “araştırmanın problemiyle ilgili nitelikleri taşıma” ölçütüne dikkat edilmiştir. Araştırmanın konusuna uygun olarak filmlerde sadece müzik kullanılan sahnelerin incelenmesi gerektiğinden müzik kullanılmayan sahneler elenmiştir. Buna ek olarak sahnelerin, filmin devamlılığını bozmayacak, konunun ve müziğin anlam bütünlüğünü koruyacak şekilde seçilmesine dikkat edilmiştir. Filmlerin açılış ve final sahneleri film müziğinin işlevsellik, zaman ve anlatım bakımından belirleyici sahneleri olduğundan araştırmada bu sahnelere de yer verilmiştir. Çalışmada film müziği olarak caz müziğinin sahnelerde hangi metaforik işlevleri gerçekleştirdiği ve filmin anlamını ne ölçüde desteklediğinin anlaşılabilmesi amacıyla özellikle hareket, duygusallık ve gerilimin yoğun olduğu, çalışmanın amacı doğrultusunda yeterli verilerin alınabileceği sahneler incelenmiştir.

### **3.3. Araştırmanın Yöntemi**

Bu araştırmada yöntem için temel alınan iki disiplinden biri, çağdaş sanat ürünlerinin eleştirisinde birçok farklı eleştirel ve estetik kuramı kendine özgü bir biçimde sentezleyerek günümüz yapıtlarına uygulayan Umberto Eco'nun “açık yapıt poetikası”dır. Diğeri ise George Lakoff ile Mark Johnson'ın metaforların üretilme ile anlaşılma sürecini ele alarak farklı alanlar arasında eşleştirme ve anlam aktarımının nasıl gerçekleştiğini açıkladıkları “kavramsal metafor kuramı”dır. Film ve film müziğinin belirlenmiş temalar altında yorumlanması konusunda Eco'nun “açık sanat yapıtı” anlayışında sunduğu eleştiri yöntemi, görüntü-müzik birlikteliğinin analiz edilmesi ve yorumlanması konusunda da Lakoff ve Johnson'un “kavramsal metafor” kuramı ve “imge şeması”na ilişkin yaklaşımları temel alınmıştır. Ele alınan filmlerin çözümlenmesinde “açık yapıt poetikası” ve “kavramsal metafor kuramı”nın araştırma modellerinden yararlanılarak “betimsel” ve “yorumlayıcı” bir analiz yöntemi izlenmiştir.

Bu noktada araştırmada kullanılan yöntem ve yaklaşımların uygulanma biçimini ana hatlarıyla açıklamak ve temel ölçütlerini belirtmek gerekmektedir. Bilindiği gibi nitel veri analizlerinden “betimsel analiz” yönteminde elde edilen veriler, daha önceden belirlenen tema ve başlıklar altında özetlenir ve yorumlanır (Özdemir, 2010, s. 339). Buna göre araştırmada ele alınan filmlerde caz müziği kullanılan sahnelerin genel atmosferi ve

sinematografisi “betimsel” ve “yorumlayıcı” bir analize tabi tutulmuştur. Bu analizde kara filmlerin kendine özgü sinematografik unsurları (çekim ölçekleri, aydınlatma, perspektif, kompozisyon, dekor, mekân vb.) ve karakterlerin dışavurumu gibi özellikleri, filmin bütünlüğü içerisinde betimlenmeye çalışılmıştır. Elde edilen bulgular “belirsizlik”, “bilinmezlik”, “öngörülemezlik” temalarıyla ilişkilendirilerek filmin müzikleriyle eşleştirilmiştir. Söz konusu eşleştirmenin yapılabilmesi için de “açık yapıt poetikası” ve “kavramsal metafor kuramı”nın analiz modelleri kullanılmış, bu yaklaşımların bir çerçeve kurarak tanımlar yapma olanağı vermesi amaçlanmıştır.

Araştırma için nitel veri analizi biçimi olan “betimsel analiz” yönteminin aşamaları kullanılarak bir metodoloji geliştirilmiştir. İlk olarak araştırmanın kavramsal çerçevesinden ya da konunun literatürde yer alan boyutlarından hareket ederek veri analizi gerçekleştirebilmek için bir çerçeve oluşturulmuştur. Böylece verilerin hangi temalar altında düzenleneceği belirlenmiştir (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 256-259). Çalışmanın temalarını ve çerçevesini oluşturmak için öncelikle Lakoff ve Johnson (1980)’ın kavramsal metaforların oluşumu ve karşılaştırılmalarında yola çıktıkları “benzerlik” ilişkisi ve “doğrusallık” imge şeması baz alınmıştır. Buna göre filmlerde müziğin metaforik işlevini gösterebilmek adına bir görüntü-müzik eşleştirmesi yapmak gerekmektedir. Bu amaçla filmde olayların akışı, kurgu, eylemler, filmin genel atmosferi, karakterlerin ruh halleri, psiko-fiziksel durumları, çekim ölçekleri, fiziksel/mekânsal yapı ve aydınlatma gibi sinematografik unsurlarla, müzikal özellikler arasında bir eşleştirme yapılmıştır. Bu eşleştirmede müziğin duygular üzerindeki etkisi ve psikoloji-müzik ilişkisi konusunda yapılmış bilimsel araştırmaların sonuçlarından yararlanılmıştır. Eco’nun açık yapıtın belirleyici unsurları olarak ileri sürdüğü ve özellikle bir eleştiri yöntemi olarak yapıtlarda sorguladığı “rastlantısallık”, “belirsizlik”, “bilinmezlik”, “öngörülemezlik” kavramlarının caz müziğinde ve film dilinde bulunduğu karşılıklar gösterilmiştir.

Araştırmanın çerçevesi oluşturulduktan sonra bu çerçeveye dayanarak veriler anlamlı ve mantıklı bir halde düzenlenmiştir (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 256-259). Söz konusu bir araya getirme işlemi müziğin kullanıldığı ve belirlenen ölçütlere göre seçilmiş olan sahnelerde, fiziksel olaylar (hareket, kurgu, hız, ritim, akış, çekim ölçekleri, değişim, mekân) ve müzikal özellikler (gürlük, dinamik düzey, tempo, enstrümantasyon) eşleştirilmiştir. Aynı şekilde fiziksel-psikolojik durum (karakterlerin ruh durumları, atmosfer, olay örgüsü) ve müziğin armonik yapısının özellikleri eşleştirilmiştir. Burada

“gerilim ve rahatlık” ile “uyum ve uyumsuzluk” (disonans, konsonans) bakımından bir karşılaştırma yapılmıştır. Fiziksel hareket alanında karakterlerin kaçma, kovalama, koşma, yürüme gibi eylemleri, trafik, kent mizansenini, kurgu, ritim, çevre ve mekân içerisindeki hareketlilik, olayların akışı, çekim ölçeklerinde ve mekanlarda değişkenlik gibi parametreler temel alınmıştır. Psikolojik/fiziksel durum alanında da film karakterlerinin heyecan, duygusallık, intikam, öfke, üzüntü, gerginlik, mutluluk, neşe, sakinlik, rahatlık, hayale dalma ve umutlu olma gibi ruh hallerini betimleyen dışavurumları temel alınmıştır. Ayrıca filmlerde gerilimi metaforik olarak anlamlandıran mekanların soğuk, kasvetli, karanlık ve boğucu atmosferi; filmlerin olay örgüsünde çözüme ulaşmayı bekleyen gerilim ve zirve noktalarını oluşturan olaylar “psikolojik durum” a dayanak olarak belirlenmiştir.

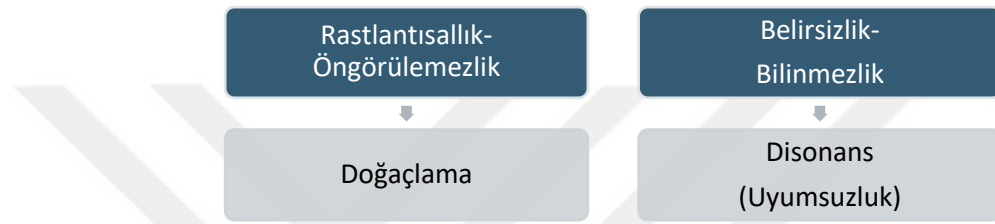
Üçüncü olarak düzenlenen veriler tanımlamıştır. Bu noktada her sahnede tespit edilen sinemasal ve müzikal özellikler tanımlanmış, tanımlanan bu alanlara özgü kavram ve özellikler birbirleriyle ilişkilendirilmiştir. Bunun için gerekli yerlerde doğrudan alıntılara da başvurarak tanımlanan bulgular açıklanmış ve anlamlandırılmıştır. Bir filmde müzik, görüntü ve anlatı bir arada var olan temel unsurlardır. Bu unsurlar arasındaki benzerlikleri ön plana çıkarmak söz konusu alanlar arasındaki anlamlı bağlantıları ortaya koymanın en önemli yollarından biridir. Bu nedenle söz konusu unsurlar arasındaki benzerlik ilişkisi, kaynak ve hedef alanlarda mevcut olan doğal ve doğrusal “imge şeması”na dayanan bir ilişkiyi açığa çıkarmakla kurulabilir (Chattah, 2011, s. 28). Bu karşılaştırma yapılırken enstrümantasyon ve sesin tınısı (rengi) gibi özellikler belirleyici oldukları noktalarda ele alınmıştır.

Son olarak bulgular arasında neden-sonuç ilişkileri kurulup açıklanarak farklı olgular arasında karşılaştırma yapılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 256-259). Tüm bu ilişkiler ve sınıflandırmalar ortaya konulduktan sonra duyguları tetikleyici bir rolü olduğu savunulan “öngörülemezlik” ve “belirsizlik” gibi temalar açıklanmıştır. “Öngörülemezlik” ve “belirsizlik”; ifadelerini “rastlantısallık”, “çok anlamlılık”, “şans” gibi unsurlarda bulur. Film müziğinde bu unsurlar, “disonans” armoni ve akorlar veya beklentilere karşıt olarak gelişen müzikal olaylarda açığa çıkmaktadır. Rastlantısallığın “müzikteki eylem hali ise doğaçlamadır. Eser, içinde ne kadar belirlenmemişlik barındırıyorsa doğaçlama da aynı oranda fazlalaşır” (Kamalı, 2018, s. 21). Buna göre belirsizlik ve rastlantısallık gibi niteliklerin film müziğinde bulunduğu karşılıklar belirlenmiştir. Bu belirlemede ayrıca film müziğinin “diegetik” ve “diegetik olmayan”



kullanımlarının yarattığı etki de ortaya konulmuştur. Eco (2016, s. 159)'nun da belirttiği gibi amaç, her sanat yapıtında bulunan belirsizlik ve çok değerliliğin varlığını saptayabilmek ve olguyu anlamak için özelliklere uygun bilgi sınıflandırmalarını yapabilmektir. Her sahnenin sözü edilen sinemasal ve müzikal özelliklerinin “belirsizlik”, “bilinmezlik”, “rastlantısallık”, “öngörülemezlik” kavramları altında irdelenmesi Tablo 3.1.'de yer alan müzikal karşılıklarla gerçekleşmektedir.

**Tablo 3.1.** *Eco'nun bir yapıtta “açıklık”ın göstergesi olarak belirlediği “rastlantısallık”, “öngörülemezlik”, “belirsizlik” ve “bilinmezlik” özelliklerinin film müziğindeki karşılıkları.*



Kavramsal bir metaforun oluşum sürecinde “kaynak- yol- hedef” imge şemasına göre “kaynak alanı”, “hedef alanı” ile eşleşir. “Doğrusallık” imge şeması, sürekli tek boyutlu nitelikleri temsil eder ve kaynak ile hedef arasındaki ilişkiye dayanır. Günlük hayatta kullandığımız “benzerlik” ilişkisine göre kurduğumuz “Aşk, yolculuktur”, “Tartışma, savaştır” gibi kavramsal metaforlar beden, zihin ve çevre etkenleriyle birlikte oluşarak “A, B’dir” biçiminde ifade edilir (Johnson, 2005, s. 18-25). “Yolculuk” kavramından hareketle “aşk” kavramı tanımlanır. Burada yolculuk kaynak, aşk ise hedeftir. Kavramsal metafor teorisi, film müziği analizine uyarlandığında söz konusu şema, filmdeki müzik ile sinematografik unsurlar arasındaki etkileşimin metaforik olarak nasıl yapılandırıldığını gösteren bir yol haritası sunabilir. Bu nedenle filmlerin incelenmesinde görüntülerin veya olay örgüsünün müzikal olaylara doğrusal bir paralellikle karşılık geldiği sahneler ele alınmıştır. Çalışmada film müziklerinin tempo ve gürlük ölçümünde “MP3 to BPM (Song Analyser)” adlı online programdan yararlanılmıştır ([http-618](http://618)). Buna göre “fiziksel hareketin hızı” ile “müzikal olayların hızı”, “psikolojik/fiziksel durum” ile “müziğin armonik yapısı” eşleştirilmiş ve filmlerin bu eşleştirme uyarınca çözümlenmesi için aşağıdaki çerçeve temel alınmıştır. Sinema birçok farklı katmanın iç içe geçerek bütünleştiği bir alandır ve bir filmde müzik ile görüntü katmanı karşılıklı bir etkileşim halindedir. Özellikle kaynak alan olarak sinematografi ve

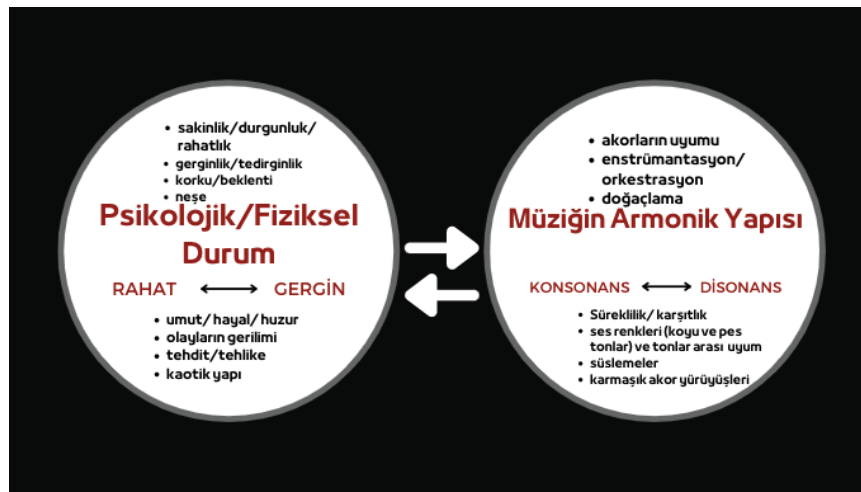
<sup>18</sup>Bkz. <https://getsongbpm.com/tools/audio> (Erişim Tarihi: 02.05.2021-30.12.2021)

mizansenin, film müziğindeki karşılıklarının araştırıldığı bu çalışmada sözü edilen nedenlerden ötürü görsel dilde yaratılan metaforlar kaynak alanı, bu kaynaktan hareketle ulaşılmak istenen film müziği ise hedef alan olarak belirlenmiştir. İlişkinin bu şekilde kurulmasının nedeni film müziğinin de görsel dili, psikolojik durumu, karakteri ve atmosferi belirleyen bir yapı taşımasıdır. Bu iki alan arasındaki ilişki karşılıklı etkileşimleri temel alınarak açıklanmıştır. Söz konusu çerçeve için kavramsal metafor teorisini film müziğine uyarlayan Juan Chattah (2006)'ın *Semiotics, Pragmatics, and Metaphor in Film Music Analysis* adlı tez çalışmasından yararlanılmıştır.

**Tablo 3.2.** Filmlerde fiziksel hareketin hızı ile müzikal olayların hızı arasındaki benzerlik ilişkisini gösteren çerçeve. Chattah (2006) ve Lakoff ve Johnson'ın (1980) çalışmalarından yararlanılarak üretilmiştir.



**Tablo 3.3.** Filmlerde psikolojik/fiziksel durum ile müzikal armonik yapı arasındaki benzerlik ilişkisini gösteren çerçeve. Chattah (2006) ve Lakoff ve Johnson'ın (1980) çalışmalarından yararlanılarak üretilmiştir.



Yukardaki tabloda yer alan müziğin armonik yapısının barındırdığı *konsonans* ve *disonans* terimlerine bu noktada bir açıklık kazandırmak gerekir. Bilindiği gibi "atonal"

ve “disonans” terimleri, genellikle dinleyene göre ve dinleyenin zihniyle bağlantılı olarak tanımlanır. Aynı anlama gelmeseler de genellikle birlikte ya da birbirleriyle ilişkili olarak düşünülürler. *Disonans* yani uyumsuzluk, iki veya daha fazla notanın çakışan veya hoş olmayan bir etki yaratmak için aynı anda çalınmasıdır. Zıttı olan *konsonans* ise hoş bir ses, bir “birlikte ses”tir. *Atonalite*, basitçe tonalitenin yokluğudur; tonalite, majör ve minör anahtarlara dayalı müzik sistemidir. Atonal müzik çoğu zaman sert uyumsuzlukları, *disonans* akorları içinde barındırır. Ancak, tonal müzikte de *disonans* yani uyumsuz akorlara rastlanmaktadır. Uyumsuzluklar, tonal müzikte genellikle uyum için “çözülmesi” gereken “kararsız” armoniler olarak kullanılır ve kısa sürelidir. Tonal müziğin can alıcı dinamiği, uyumsuzluğun dramatik bir gerilim yaratması ve ahengin bu gerilimi çözme özlemini tatmin etmesidir. *Konsonansın* aksine uyumsuzluk dinleyiciye kararsız gelir ve armonik bir çözüm gerektirir. Ancak buradaki en önemli nokta, atonal müzikte *disonansın* çözülmeyen kalabilmesi ve müziğin nihai bir tonal merkeze varma amacında olmayışıdır. Müziğin armonik yapısındaki *konsonans* ve *disonans* akorların, dinleyenler üzerindeki etkisinin araştırıldığı deneysel çalışmalarda da uyumsuz (*disonans*) ve atonal akorların, *konsonans* akorlara kıyasla çok daha olumsuz olarak değerlendirildiği gösterilmiştir. Eylemsel olarak değerlendirilen sonuçlarda da *disonans* akorlar, kararsız, belirsiz, hareketli, huzursuz, ahenksiz, endişeli, öfkeli ve gergin eylemler olarak algılanmış, önemli ölçüde daha güçlü, daha şaşkın ve asi bir potansiyel taşıdığı belirtilmiştir (Costa, Bitti ve Bonfiglioli, 2000, s. 4-22, [http-7<sup>19</sup>](http://719), [http-8<sup>20</sup>](http://820)). Bunlara ek olarak Umberto Eco (2016, s. 90), müzikte “açıklık” ve “hareketlilik”in dikkati çeken en temel özelliğini dinleyicinin mutlak bir temel tonla koşullandırılmamış olmasına bağlar. Ona göre açıklık, olasılıklarla dolu bir ses dizisi içerisinde dinleyicinin kendi ilişkiler sistemini kendisinin kurmasına izin veren çok merkezli ve atonal bir yapı olduğunu belirtir. Bu özelliklerden yola çıkarak *atonal* ve *disonans* yapıya sahip olan bir müziğin çok kutuplu, belirsiz, olasılıklarla dolu ve özerk nitelikler taşıdığı anlaşılır. Eco’ya göre atonal müzikte belirsiz, tamamlanmamış ve zevk almaya yönelik beklenti yaratan bir uyarın dinleyicinin dikkatine sunulur. Tonalitede olduğunun aksine dinleyici, kendini belirsizliği çözecek sabit bir nokta arayışıyla bir gerilim içinde bulur. Sonuç olarak deneysel ve kuramsal çalışmaların da gösterdiği gibi *disonans* akorlar, dinleyici

---

<sup>19</sup><https://www.knowitall.org/audio/atonality-vs-dissonance-minute-miles> (Erişim tarihi: 10.07.2021)

<sup>20</sup><https://www.metopera.org/discover/education/educator-guides-content/wozzeck/10-essential-musical-terms/> (Erişim tarihi: 10.07.2021)

üzerinde bir gerilim ve belirsizlik algısı yaratmaktadır. Çalışmada izlenen yöntem, caz film müziklerinin armonik yapısında bulunan bu belirsizlik, bilinmezlik, rastlantısallık özelliklerini Eco'nun "açık yapıt"a atfettiği biçimde göstermeyi ve "açık yapıt poetikası"nın eleştiri biçimini film müziğini yorumlamada kullanmayı amaçlamaktadır.



#### 4. BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bu bölümünde örneklem grubu içerisinde yer alan *Sweet Smell of Success* (1957), *Touch of Evil* (1958), *I Want to Live* (1958) ve *Odds Against Tomorrow* (1959) yapımlarında, film müziği olarak kullanılan caz müziklerinin, görüntü-müzik ve benzerlik ilişkisi bağlamında nasıl kullanıldığı, neleri temsil ettiği ve nasıl temsil edildiğini göstermektir. Ayrıca filmlerin sinematografik ve mizansene ilişkin özellikleriyle temalarının caz müziğinde nasıl karşılık bulduğu ele alınmıştır.

##### 4.1. Sweet Smell of Success



Görsel 4.1. "Sweet Smell of Success" (1957) filminin afişi

#### 4.1.1. Filmin künyesi

**Gösterim:** 1957

**Yapım:** ABD

**Yönetmen:** Alexander Mackendrick

**Senaryo:** Clifford Odets, Ernest Lehman, Alexander Mackendrick

**Oyuncular:** Burt Lancaster: J.J. Hunsecker, Tony Curtis: Sidney Falco, Susan Harrison: Susan Hunsecker, Martin Milner: Steve Dallas (as Marty Milner), Jeff Donnell: Sally Sam Levene: Frank D' Angelo

**Yapımcı:** James Hill, Tony Curtis, Harold Hecht, Burt Lancaster

**Müzik:** Elmer Bernstein, Lloyd Young, John Pisano, Martin Milner, Ethmer Roten

#### 4.1.2. Filmin Konusu

Ernest Lehman'ın 1950 Tarihli *Tell Me About Tomorrow* adlı romanından uyarlanan *Sweet Smell of Success* filminin senaryosu, kitabın yazarı olan Lehman ve başka bir senaryo yazarı Clifford Odets tarafından yaratılmıştır. Gösterime girdiği dönemde gişede umulduğu kadar başarı sergileyemeyen ve herhangi bir ödül alamayan film, daha sonraki yıllarda klasik bir kara film örneği olarak günden güne artan bir şöhrete kavuşmuştur. Gerçek olaylardan ilham alan film, etkili bir köşe yazarı olan Walter Winchell ile onunla çalıştığı düşünülen Irving Hoffman adındaki Broadway yayıncısının skandallar ve dedikodular üzerine kurulan hikayesine dayanmaktadır. McCharty, Hitler, Roosevelt gibi isimleri destekleyerek anti-komünist tavra ve kız kardeşiyle takıntılı bir ilişkiye sahip olan Winchell'in yarattığı etkileri konu alan film, Broadway'in sansasyonlarla dolu gerçek yüzünü ironik bir biçimde gösterir. Film aynı zamanda Amerikan yaşam tarzının kalbi olan New York'da ve genel olarak da Amerikan toplumunda yaşanan yozlaşmanın boyutlarını konu alır.

Filmde Burt Lancaster, yazdıklarıyla kariyer yaratma ya da yok etme yeteneğine sahip olan acımasız ve takıntılı köşe yazarı J. J. Hunsecker'ı canlandırır. İnsanların yaşadığı olumsuz olaylardan skandallar üreten ve dedikodulardan sansasyonlar yaratan Hunsecker, istediği her şeyi yayınlama gücünü de elinde bulundurur. Şehrin her yerinde çok önemli bağlantılara sahip olmasının yanında bir televizyon programına, büyük bir nüfuza ve şöhrete sahiptir. O, çıkarlarına uygun karşılıklarla ve yozlaşmış ilişkilerinin verdiği güçle kendisinden istenen ya da kendisinin istediği haberleri yazmaktadır. Siyasetten şov dünyasına, müzikten ekonomi alanına hemen her alanda sahip olduğu

manipülasyon gücüyle kirli işlerini gerçekleştirir ve bunun için Kello gibi rüşvetçi ve çıkarıcı polislerle de iş birliği yapar.

Hunsecker'ın kız kardeşi Susie'ye karşı olan takıntılı, kontrolcü ve boğucu tavrı kıskançlıktan hakimiyet kurmaya uzanan son derece karmaşık bir duygu durumunu içinde barındırır. Susie'nin modern caz grubunda gitarist olan sevgilisi Steve Dallas, grubuyla birlikte *Elysium* adlı kulüpte çalmaktadır. Hunsecker, Steve'in lüksü ve gücü yaşattığı kardeşine layık olmadığını söylese de aslında kendisinin onu paylaşmak istemediği ve bilinç dışı istekleri tarafından yönlendirildiği çok açıktır. Susie ile Steve'i ayırmak için her yolu deneyen Hunsecker, bir basın ajanı olan ve kirli işlerini yaptırdığı Sidney Falco'yu, Steve'in itibarını yok etmesi ve bu ilişkiyi bitirmesi için görevlendirir. Falco, yükselmek için her yolu meşru gören, en tepede olma hırsıyla tüm değerleri çiğneyen, kız arkadaşını başka erkeklerle olmaya zorlayan ve iftira atmaktan çekinmeyen ikiyüzlü bir karakterdir. Hunsecker'ın maskülen ve duygusuz haline karşın Falco, daha çok duygularıyla hareket eden ve her kılığa bürünebilen bir tiptedir. Hunsecker'ın hükmedici bir tiran, kompleksli ve güç sarhoşu bir erk oluşu, Falco üzerinde kurduğu küçümseyici ve ezici baskıda ortaya çıkar.

Falco, genç çifti ayırmaya yönelik girişimlerinde başarısız olur. Sürekli takipte kalarak onları rahatsız eder ve Steve'in bir açığını bulmaya çalışır. Böyle bir açık bulamayınca da Hunsecker'ın rakibi olan köşe yazarına, Steve Dallas hakkında "uyuşturucu kullanan bir komünist" olduğunu yazdırır. Bu iftiradan dolayı işinden olan Steve, bu durumdan Falco ve Hunsecker'ı sorumlu tutar. Ayrıca tüm çabalarına karşın Susie ve Steve birbirilerinden vazgeçmemekte, bu durum Hunsecker'ı iyiden iyiye hırslandırmaktadır. Falco, son çare olarak patronunun isteğiyle Polis şefi Kello ile iş birliği yapar. O, zaman zaman ahlaki sorgulamalar içerisine girse de yükselmek için tüm sahtekarlıkları uygulamaktan çekinmez. Bu nedenle hiç istemese de Kello'yla çalışmak zorunda kalır. Steve'in paltosunun cebine, sahnede çaldığı sırada gizlice uyuşturucu yerleştirir. Steve, işi bitip gitarıyla birlikte kulüpten ayrıldığında polisler tarafından takip edilir ve darp edilerek yakalanır. Ancak Falco'nun planı hiç de beklendiği biçimde sonuçlanmaz.

Sessiz ve pasif bir karakter olan Susie, ayrılığın verdiği acı ve baskının yarattığı umutsuzlukla, oturdukları çatı katından atlamaya çalışarak yaşamına son vermek ister. Onu engellemeye çalışan Falco, o sırada eve gelen Hunsecker tarafından kardeşine zarar vermekle suçlanır. Susie'nin eline intikam fırsatı geçmiştir. Sessiz kalarak Falco'nun

Hunsecker tarafından tartaklanmasına izin verir. Her şeyi erkek kardeşinin yaptırdığını öğrendiğindeyse kaçıp gitmek tek arzusu olur. Hunsecker, sonunda tüm olanların bedelini Falco'ya ödetir ve onu acımasız Kello'nun ellerine bırakır. Kız kardeşinin kendisini terk etmesinin ardından da yalnızlığı ve kötülüğüyle baş başa kalmıştır. Filmin sonunda Susie, her şeyi geride bırakarak evden ayrılır. Adeta yeniden doğan genç kadın, kendisini kuşatan ve kontrol eden tüm erkeklerden intikamını böylece almış olur.

#### 4.1.3. Filmin müzikleri

Elmer Bernstein (Besteci), Christopher Evans (Liner Notes), Chico Hamilton (Davullar), Chico Hamilton Quintet: Jack Hayes (Orkestrasyon), Paul Horn (Klarnet, Flüt, Pikolo, Alto ve Tenor saksafon), Fred Katz (Çello), John Pisano (Gitar), Leo Shuken (Orkestrasyon), Carson Smith (Bas).

Filmin müzikleri, Elmer Bernstein'ın büyük bir orkestrayla gerçekleştirdiği caz etkili film müziği ile *Chico Hamilton Quintet*'in farklı caz stillerini kaynaştırdığı müziklerden oluşur. Caz davulcusu, besteci ve grup lideri olan Chico Hamilton'un yumuşak tonlarıyla Bernstein'ın klasik orkestraya dayalı müzikleri, filmde iki ayrı müzikal boyut yaratır. Bernstein'ın müziğinin *blues* ve *swing* etkisi, Hamilton grubunun *cool* ve *West coast* tarzı ile bütünleşir.

Holbrook (2011, s. 263), filmin müziklerini karakter gelişimini sağlayan “*ambidiegetik sinemüzikal anlar*” olarak betimler. Ona göre söz konusu anlar, baş kahramanın karakterizasyonunu geliştirmek için çalışır. Bu müzik kullanımı, karakterin kişiliğinin ve yeteneklerinin yorumlanması adına önemli çıkarımlar taşır. Holbrook, atmosferi belirleyen bu caz müziği kullanımının küçük ama önemli, ince ama anlamlı nüanslarının filmin tasarımında önemli bir rol oynadığını belirtir (2011, s. 263).

Filmin müziklerinin ana hatlarına ve incelemede yer alacak unsurlarına gelince, burada öncelikle Bernstein'ın *diegetik olmayan* ve film boyunca yinelenen tema müziğinden (*main theme*) söz etmek gerekir. Bernstein, “filmin açılış ve tema müziğinin ipuçlarını filmin atmosferinden ve karakterlerinin nevrotik enerjisinden” (Hornaday, 2000) aldığını söyler. Üç temel motif üzerinde yoğunlaşan müzik daha çok *swing* stilindedir. Aynı zamanda müzik, New York kentinin karmaşasından yükselen sesler ve kalabalığın gürültüsüyle uyumlu iniş çıkışlara, *crescendo* ve *decrescendo* biçimindeki uygulamalara ve keskin geçişlere sahiptir. Bir yandan enerjik ve neşeli bir tarz sunan Bernstein'ın müziği diğer yandan da kentin bozulmuş yapısına, tekinsizliğine ve



sahnelerdeki duygusal iniş çıkışlara paralel olarak agresif bir nitelik taşır. Aslında Elmer Bernstein'in film müziği daha çok Hollywood tarzı klasik bir orkestra müziğini temsil etmektedir. Ancak cazın katkısıyla geleneksel tarzı kırarak kaotik kent mizansenine uygun bir uyumsuzluk yaratır.

Öte yandan filmin müziklerinde belki de en dikkat çekici yön, *The Hamilton Quintet*'in icra ettiği modern caz stildir. Viyolonsel, flüt ve çellonun caz müziğinde bir araya getirilişi, klasik Batı müziği ve "West coast" stiline harmanlandığı yenilikçi ve sıra dışı bir tarz üretir. *Hamilton Quintet*'in bu tarzı dönemin birçok eleştirmeni tarafından "oda cazı" (salon cazı-*chamber jazz*) olarak adlandırılmış, Hamilton'ın kendine özgü davul çalış stiliyle birlikte bu tarz, modern cazın daha rafine bir biçimi olarak yorumlanmıştır. Bu anlamda denilebilir ki *Sweet Smell of Success*'in müziği, bir film müziği olmasının yanında kültürel bir fenomen olarak da görülebilir. Film müziğinde iki farklı stil ve bestenin kullanılması, grup ve orkestranın bir arada yer alması kültürel bir sentez yaratır (Holbrook, 2010, s. 263). Bu da filmin yıllar sonra fark edilen özgün ve çağdaş yapısını oluşturur.

The image shows a musical score for the main motif of the film *Sweet Smell of Success*. It consists of multiple staves for various instruments: Horns 1 and 2 (Hn. 1, Hn. 2), Trumpets 1 through 4 (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tpt. 4), and Trombones 1 through 4 (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4). The score is written in 4/4 time and features a complex, rhythmic melody. Dynamic markings such as 'shake' and 'sim. shake throughout' are used throughout the piece. The score is divided into measures, with a large number '3' indicating a section or measure number.

Görsel 4.2. *Sweet Smell of Success* Filminin Açılış Müziği'nin Ana Motifi<sup>21</sup>

<sup>21</sup>Müzik: Elmer Bernstein; Aranör: Peter Bernstein, *Sweet Smell of Success* filminin müziklerinden transpoze edilmiştir. Hecht, Hill & Lancaster Production, Decca Records DL 8610 & DL 8614. 1957

#### 4.1.4. Sweet Smell of Success filminde caz müziğinin kullanımı

Burada *Sweet Smell of Success* filminin seçilen sahnelerinde caz müziğinin hangi işlevleri gerçekleştirdiği, hangi biçimlerde kullanıldığı ve sahnelerde hangi duygu ya da temaları temsil ettiği gösterilmiştir.

##### 4.1.4.1. Fiziksel hareketin hızı ile müzikal olayların hızı

Çalışmanın bu bölümünde *Sweet Smell of Success* filminin belirlenen sahnelerinde kentin atmosferi, olayların akışı ve karakterlerin eylemleri gibi fiziksel olayların; tempo, ses gürlüğü, ses rengi, süslemeler ve enstrümantasyon gibi müzikal olaylarda ifade ediliş biçimleri ele alınmıştır.

##### 4.1.4.1.1. Açılış sahnesi



**Görsel 4.3.** Kentin kalabalık ve hareketli sokaklarında dağıtımına çıkan gazeteler, kamyonundan fırlatılarak teslim edilir. Bu sırada müzik, kent dokusunun ve dağıtım sürecinin ritmini verir.

Filmin açılış planları; New York City'nin karanlık, puslu, binaların reklam panoları ve yanıp sönen neon ışıklarıyla parlayan caddelerinde gazete dağıtımını yapmakta olan bir kamyonetin takibini içerir. Üst açı çok genel planda ve geniş açıdan kentin görünümünün ardından gazetelerin dağıtılması sürecine geçildiğinde kamyonetin takibi giderek alt açı genel planlarla gerçekleşir. *Diegetik olmayan* bu müzik kullanımında *bakır nefeslilerin* ön planda olduğu “forte” yani kuvvetli nüanslar, özellikle gazetelerin kamyon kasasından dağıtım aşamasında daha gür ve kuvvetli bir düzeye gelir. *Bakır nefesli çalgılarda crescendo* biçiminde giderek artan bir gürlük ve uzun *trill*’ler biçiminde ortaya çıkan müzikal olaylar dikkati çeker. Müziğin bu durumuna, koyu karanlık bir zemin üzerinde şehrin yanıp sönen ve pırıltılı ışıklarının yarattığı karşıtlık eşlik eder. Kent

mizanseninde kalabalığı vurgulayan planların yer alması, dağıtımın hızlanması ve trafikteki seslerin kısacası şehrin gürültüsünün artmasıyla birlikte müzik de adeta sıkışmış, çılgın ve vahşi olan bu açgözlülük ağını tasvir eder. Hunsecker'ın reklamıyla ilerleyen kamyonun karanlığı sert bir biçimde yaran lambaları ve şehrin ışıkları, bir anlamda bu sıkışmış kentin içerisinde yaşananları maskeleyen pırıltılı yaşamların birer sembolü olur. Bu karşıt görünüm, aynı zamanda kara filmlerin aydınlık-karanlık karşıtlığının da tipik bir örneğidir. Bu örnek, New York City'nin görünümünü ve genel atmosferini yakalayan bir ışık-gölge sinematografisini ortaya koyar.



**Görsel 4.4.** New York Kentinin ışıklı karanlık, hareketli ve kalabalık caddeleri, müzikte bakır nefeslilerin gür ve tiz sesleri ile temsil edilir.



**Görsel 4.5.** Bas ritimleri ve ostinato'lar kent yaşamının sürekliliğini ve hızlı ritmini vurgular.

Kent, daha başlangıçta filmin karakterlerinden biri haline gelir (Holbrook, 2010, s. 262). Parçanın genellikle orta yaklaşık olarak *medium* düzeyinde bir tempoya sahip olduğu görülür. Parçadaki *crescendo* yani seslerin gürlüğü'nün giderek artması biçiminde gerçekleşen yapısı, kentin hareketliliğine uyumlu bir biçimde ilerlemektedir. Yürüyüş temposundaki vuruşlar, planlardaki karmaşık ancak orta hızdaki akışa ve tempoya uygundur. *Korno*, *flüt* ve zaman zaman *trompet*lerin kuvvetli gürlüğü, tiz seslerle öne çıkmaktadır. *Kontrbas*ın *pizzicato* (http-9)<sup>22</sup> çalış tekniği, *yaylı çalgılar* ve diğer tüm çalgıların yaklaşık olarak “forte” ve “fortississimo” düzeyindeki kuvvetli ve giderek artan gürlükleri, kentteki karmaşa hissini daha güçlü bir formda sunmaktadır. Aynı zamanda söz konusu müzikal olaylar, ritmik bir *ostinato* yani sürekli tekrar eden ritmik melodilerle kent yaşamının hızını andıran bir hava yaratmaktadır. Kent dokusunun müzikal karşılıkları; devamlılığı sağlayan *elektro gitar* gibi çalgıların *konsonans* yani uyumlu

<sup>22</sup>Pizzicato tekniği, (pizz.) genel olarak “kapalı çalmak” anlamında kullanılan bir çalış tekniğidir. Yaylı çalgılarda kullanılan bu teknikte sol elin bir parmağı teli çeker. Ortaya kısa zamanlı efektif bir ses çıkar. [https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/89454/mod\\_resource/content/0/DERS%20MATERYAL%C4%B0.pdf](https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/89454/mod_resource/content/0/DERS%20MATERYAL%C4%B0.pdf) (Erişim Tarihi: 14.04.2021).

akorları arasına giren *disonans* akorlar; sesler, enstrümanlar ve gürlükler arasındaki uyumsuzluklar; yaylılar ve bakır nefeslilerdeki güçlü ataklar biçimindedir. Bu karşılıklar kentin atmosferine kaotik, belirsiz ve tehlikeli bir yapı katar.

Bernstein, “Duyduğunuz ilk şey, o noktada cazın karakteristiği olmayan bileşik bir ritme dayanıyor” diyerek aslında böyle bir belirsizlik durumunu vurgulamaktadır. Parça *swing* tarzı ritmiyle neşeli bir atmosfer yaratırken yalnızca dört zamanlı ölçü kullanmak yerine beş ve üç zamanlı ölçüler kullanılması ve gerilim yaratmak için parçada ölçülerinin bölümlere ayrılması bilinmezlik temasını yaratmaktadır (Hornaday, 2000). Bernstein’ın müziği bu anlamda “Time Square”in hareketliliğinin nabzını tutan araba kornalarının ve diğer seslerin sürekli bir kakofonisini betimler. Bilindiği gibi *swing* stili, sözcük anlamında olduğu gibi kendine özgü “dalgalı”, ritmik bir atmosfere sahiptir” (Berendt, 2009, s. 8). Parçanın bu *swing* stili yapısı sahnede oldukça belirgindir.



**Görsel 4.6.** Dağıtımına çıkmadan önce gazetelerin basıldığı matbaanın yoğun çalışma temposu görülür.



**Görsel 4.7.** Hunsecker’ın programının reklamıyla dağıtım yapan araç, farklı açılardan görüntülenir.

Sonuç olarak Bernstein’ın bu filmdeki müziği, Holbrook (2010, s. 263) tarafından “cesur” bir girişim olarak nitelendirilir. Şiddet ve gerilimin sembolü olarak kentle ilişkilendirilen baskın tema, jenerikte sunulan ve filme enerji veren bir yapıda görülür. Fiziksel hareket olarak gece karanlığındaki New York’un ışıklı sokakları, koşuşturan ve çalışan insanların eylemleri, makinelerin ritmi ve dağıtım yapan kamyonun hızı müzikal olaylara *medium* bir tempo, ritmik hareketlilik, pes ve tiz tonlar arasında iniş çıkışlar, *pizzicato* çalış ve *ostinato* biçimindeki tekrarların yarattığı süreklilik ile *sforzato* yani çok güçlü ataklarla karşılık gelir. Alt ve üst açılardan genel planlarda gerçekleştirilen görüntülerin hızlı geçişleri, zincirleme ve bindirme biçimindeki geçişler ve aydınlık-karanlık karşıtlığının yoğun olarak vurgulandığı puslu atmosfer yine fiziksel hareketin birer göstergesi olarak açığa çıkar. Müzik, bu atmosfere uygun olarak kentin hareketli

yapısını, kalabalığını ve hızını betimleyen bir yapıya sahiptir. Böylelikle New York kenti, filmin hikayesine bir baş aktör olarak yerleştirilmiş olur.

#### 4.1.4.1.2. *Falco ve Hunsecker'in tartışması*

Hunsecker, önemli bir planı uygulamak üzere bir restoranda yemek yer. Restorandan çıkarken genel planda görülen Hunsecker yine öfkeli bir tavra sahiptir. İçeride olanlardan dolayı kendisine hesap soran Falco'ya oldukça kızgındır. Onun sözlerini duymazdan gelen Falco, kaldırırma ilerlerken polisler doğru yönelir. Polis aracı içindeki memurlardan iri yarı olan şef Kello, dışarı çıkar ve Hunsecker'ın yanına gelir. Kello'nun heybetli ve üzerine vuran gölgelerle bezenmiş görüntüsü, filmde bürüneceği karanlık rolün de bir göstergesidir. Hunsecker, polis arabasına eğilerek içerideki polise yazacağı bir haber olup olmadığını sorar. Orta ölçekli planlarla süren bu sahnede 20 dakika önce genç bir kadının intihar ettiği öğrenilir. Burada Hunsecker'ın köşe yazıları için devletin kontrol mekanizmasını da yanına aldığı ve her olayı bir skandal yaratmak amacıyla manipüle ettiği açıkça görülmektedir. Falco ve Kello'nun tanışmasının ardından geçen diyaloglar ise bu iki adamın birbirlerinden hoşlanmadıklarını ortaya koyan bir içeriğe sahiptir.



**Görsel 4.8.** Falco, Hunsecker'in arkasından bir hizmetkar gibi yürürken Hunsecker'in gücü hissedilmekte, müziğin gür ve tiz seslerle başlamasıyla konuşmanın sert geçeceği anlaşılmaktadır.



**Görsel 4.9.** Hunsecker, Falco'nun sözleri üzerine durur ve alt açıdan yapılan planda üzerine vuran gölgesiyle korkutucu bir görünüm kazanır.

İkili, Kello'nun yanından ayrıldıktan sonra açılış müziğinin ana motifiyle başlayan parça duyulmaya başlar. *Diegetik olmayan* bu müzik kullanımında ilk olarak bakır nefesli çalgıların pasajı yer alır. Pasaj devam ederken yakındaki bir kulübün önünden önce bir çöp kutusu devrilir; ardından da kavga sesleri yükselir. Kulübün önünde kavgaya karışan kalabalık genel planda görülürken bu gürültüye paralel olarak *bakır*

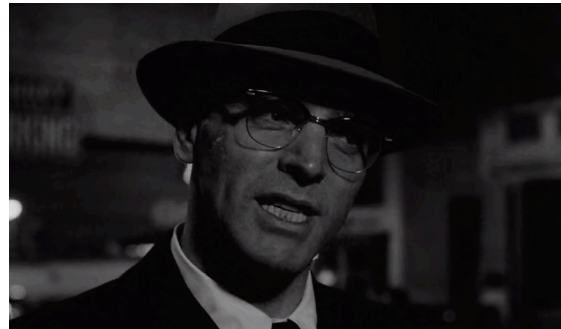


*nefeslilerin disonans* akorlarla artan gürlüğü dikkati çeker. İkili seslerin geldiği yöne döndükten sonra Hunsecker arkadan diz planda ve Falco ise onun yanında ve bel planda kavgayı izlerken görülür. Işıktaki ve müzikte yüksek kontrastın söz konusu olduğu ve genellikle orta planların tercih edildiği görüntülerde Falco, Hunsecker'ın gerisinde yürümekte; çoğu zaman ona yetişmeye çalışmaktadır. Daha yakın planlarda görüntülenen Hunsecker, güçlü olanın kim olduğunu ortaya koyan bir tavır ve görünüm içerisindedir. Söz konusu planlarda yer alan kentin karanlık, kasvetli, ışıkların yansıdığı, ıslak ve kalabalık caddeleri, savaş sonrası New York'un bir anlamda hastalıklı ve enerjik görünümünü tasvir eder.

Yürüyüş devam ederken, parça da *swing* ritmiyle adımlara uyumlu sakin bir atmosfer sağlar. *Diegetik olmayan* bu müzik kullanımı, kentin görünümüne ve sahnede yer alan eylemlere bir arka plan yaratma işlevi görür. Hunsecker'ın, "bu pis şehri seviyorum" sözlerinin ardından müzikteki duraksamayla birlikte Hunsecker, caddenin karşısındaki otoparka işaret ederek büyük siyah otomobile yürürken onları takip etmesi gerektiğini belirtir. Artık kardeşi Susie ile Steve'in ilişkisini sona erdirme konusunda gerekeni yapmadığı için Falco'ya hesap sorma vakti gelmiştir. Biraz duraksadıktan sonra Hunsecker söze girerek Falco'nun kendisine verdiği sözü tutmadığını ima eder. Burada kamera yakın iki planda onları izlemektedir. Falco tedirgin ve dikkatlidir. Hunsecker'ın gerekeni yapmadığını düşünür. Kimi zaman elleri önünde onu takip eder kimi zaman dikkatini çekmeye çalışarak etrafında döner kimi zamansa önünü keserek lafa girer. Hunsecker ise alaycı ve serttir. Sahip olduğu tek şey olduğunu söylediği kardeşini kızdırmaya niyeti olmadığından, Falco'ya bu işi ona hissettirmeden halletmesi için baskı yapar. Farklı ölçeklerde ikili ve tekli planların birbirini takip ettiği görüntülerin ardından bu kritik noktada müzik kesilir.



**Görsel 4.10.** Falco işi halledeceğine dair patronunu ikna etmeye çalışır.



**Görsel 4.11.** Hunsecker'ın Falco'ya karşı güvensizliği yakın planda görülürken müzik kesilmiştir.

Diyaloglarda Sidney'in bu işi yapmak konusundaki isteksizliği ve vicdan rahatsızlığını önemsemeyen Hunsecker'ın küçümseyen tavrı söz konusudur. Arabasını çağırın Hunsecker, sonrasında Falco'nun hırsı ve sitemleri karşısında acımasız bir tavra bürünerek sözünü tutmasını ister. Bu arada arabasına yönelmiş binmek üzeredir. Falco, evlenmek üzere olduklarını söylediğinde ise Hunsecker aniden durur, ona bakmak için yavaşça döner, omuz planda oldukça soğuk ve tedirgin görünür. Bu sırada Hunsecker'ın ani duruşuna senkronize olarak, parçanın A motifinin *dissonans piyano* akorları başlar. *Klarnetin*, parçanın ana temasını alt seslere inerek tonlaması, Hunsecker'ın karanlık yüzünü ve tam da durduğu noktada eylemlerinin öngörülemezliğini vurgular. Falco arka planda kısmen aydınlıkken Hunsecker büyük ve karanlıktır. Gölgeler, ona gücünü arttıran korkutucu ve gizemli bir görünüm verir. Binmek üzere açmış olduğu arabanın kapısını kapatır ve sinirli bir şekilde Falco'ya bu işi halledip halledemeyeceğini sorar. Onun cevabı ise filmin bilinen repliklerinden biriyle olur: “Bu gece. Yatağa gitmeden önce. Kedi çantada ve çanta nehirde.”



**Görsel 4.12.** *Hunsecker sinirli bir biçimde arabasına binmek üzereyken, müzik onun tepki göstermeden önceki suskun tavrına uygun bir ses gürlüğüne sahiptir.*



**Görsel 4.13.** *Otomobiline binen Hunsecker, ne yapacağı belli olmayan karanlık bir karakter olarak görünür. Müziğin ses gürlüğü o giderken aniden artacaktır.*

Hunsecker, ifadesiz bir şekilde Falco'yu kaybetmemesi gerektiği konusunda uyararak arabasına biner. Hunsecker arabanın içinde kısmen Falco ise arabanın dış arka tarafında boy planda görünür. Falco, yaptığı iğneleyici konuşmadan dolayı halinden memnun gözükmemektedir. Ancak onun konumunu açıkça fark eden Hunsecker, otomobiliyle ani ve güçlü bir kalkış yaparak egzoz dumanını Falco'ya doğru püskürtür. Bu sırada bakır nefesli çalgılarla parçanın ana motifi “forte” düzeyinde ani bir giriş yapar. Bakır nefeslilerin tiz tonlardaki seslerinin ve gürlüklerinin en üst noktaya ulaştığı bu giriş, Falco'nun geri çekilme hareketiyle uyumlu olduğu kadar onun öfkeli alaycılığıyla da

örtüşen bir akış sağlar. Otomobilin arkasından bakarken yüzünde sinsi bir gülüş belirir. Hunsecker'in bu hareketinin gücünden çok zayıflığının göstergesi olduğunu hissetmiş gibidir. Ardından gelen planda kamera yükselerek Falco'nun karşıya geçişini izler.

Sonuç olarak Falco ve Hunsecker arasında geçen bu diyalogların imalı, ironik ve sert yapısı, akıcı ve hızlı konuşmalar, karakterlerin mesajlar içeren beden dilleri, tempolu yürüyüş gibi eylemler fiziksel hareketin kaynağı olarak görünür. Bu görünüme uygun olarak müzikal olaylar, özellikle ses gürlüğünde ve bakır nefesli çalgıların giderek tiz aralıklara çıkan yapısında ve *medium* temposundaki hızında ortaya çıkar. Karakterlerin bedensel hareketlerinin içerdiği anlama ve uzamsal görünüme göre eylemsellik arttıkça müziğin ses şiddeti de artar. Giderek tizleşen tekrarlar ile bakır nefeslilerin *disonans* armonileri bir araya geldiğinde, ortaya hem tehditkâr hem katı hem de hareketli bir ortam çıkmaktadır.

#### 4.1.4.1.3. *Falco ile Hunsecker arasındaki telefon görüşmesi*



**Görsel 4.14.** Falco, planlarını devreye sokmak için heyecanla patronunu arar. Bu sırada müziğin canlı ve hareketli yapısı dikkati çeker.

Falco ofisine geldiğinde içeride beklemekte olan Steve ve menajeri D'Angelo ile karşılaşır. Steve'e atılan iftira ve bunun gazetede yer alması hakkında konuşmak isterler. Hunsecker'ın rakibi olan bir başka yazarın köşesinde Steve'den, marihuana içen bir komünist olarak söz edilir. Bunun üzerine kulübün sahibi grubu işten çıkarır. Steve, bu işin Falco, Hunsecker ya da ikisi tarafından düzenlendiğinden neredeyse emindir. Elbette, Falco sonunda kadar inkâr ederek kurnazca konuşmalarıyla işin içinden sıyrılmayı dener. Steve Susie'yi arayarak olanların bir iftira olduğunu haber verir ve ardından telefonun yanına imalı bir şekilde bozukluk bırakarak ofisi terk ederler. Genelde orta planlar ile



göğüs planlardan oluşan sahnede, Falco sekreteri Sally'nin yanına döndüğünde, müzik *klarnetin* ön planda olduğu temayla başlar. Ardından *yaylı çalgıların* yumuşak geçişi devreye girer. Sally'yi arkadan gördüğümüz noktada müzik onun ruh halini anlatma işlevini üstlenirken aynı zamanda masasına eğilmiş olarak neyi olduğunu soran Falco'nun da zihninden geçen planlar hakkında ip uçları verir. "Hayat böyle alış artık" dediğinde Sally'nin yüzü, bu kadar düzenbazlığı kabul etmek istemeyen bir ifadeye bürünür.

Ardından gelen ve eylem ile hareketi vurgulayan planda ise Falco masadan telefonu alıp aceleyle odasına geçer ve o sırada, öncesinde *balad* bir tempoda yavaş ilerleyen parça aniden hızlanarak canlanır. Kısa durgun bir aranın ardından, *bakır nefeslilerin medium* temposundaki akorları ve davulun trampet vuruşlarıyla canlı bir ritim başlar. Falco'nun planlarını yürürlüğe sokmak için telefon trafiği başlamıştır. Müzik de bu telaşlı havaya uygun bir hareketlilik içerisine girmiştir. Telefonu, eşyalarının gelişi güzel bırakıldığı odasındaki şifonyerin üzerine koyar. Ayaktadır ve nesne kalabalığının içinde yer bulduğu telefonu çevirmektedir; Hunsecker'la, Steve'in bu meseleyi öğrenmesi üzerine uygulayacakları planları konuşurlar. Bu noktada trampet vuruşları ön plandadır ve parça, fırça darbeleriyle aceleci ve gizemli bu akışa ayak uydurur. Telefonu Hunsecker açtığı anda ise sahneyle birlikte parçanın yapısı da birden değişir. Davulun ve trampetin ses gürlüğü azalırken bas tonlarda bakır nefeslilerin *disonans* akorları duyulur. Daha sonra bu müzikal olaylara konuşmanın gizliliği ve temposuna uyumlu bir biçimde yumuşak klarnet ve flüt partisi eşlik eder. Hunsecker, Manhattan manzarasını gören terasına açılan salonunun kahvaltı masasında sigarasını içip kahvesini koyarken Falco'nun işlerin düşündüğünden karışık olduğunu söylemesi tedirginlik yaratır. Kulüp sahibinin onları kapının önüne koyduğunu ve panik halinde ofisine geldiklerini açıklamasıyla birlikte Hunsecker, şüpheleri üzerlerine çekmekten duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Konuşmanın şiddeti ve temposu arttıkça *korno* tınıları tehlikeye karşı uyarı veren bir işarete dönüşür.



**Görsel 4.15. ve Görsel 4.16.** Hunsecker, Falco'nun işleri karıştırmıştıktan sonra rahatsız olmuştur. Şüpheleri üzerine çekmek istemeyen Hunsecker'ın düşünceli ve öfkeli tavrı, bir şeyler yapacağına işaret eden korno sesleriyle temsil edilir.

Falco yeni bir plan daha yapmıştır; Hunsecker'a işten çıkartılan grubu yeniden işe aldırmasını söyler. Ayağa kalkan Hunsecker'ı kamera takip eder. Paniklemiş ve sinirli haliyle işlerin karanlıkta yol almaya benzer bir belirsizlik yarattığının farkındadır. Falco'ya hemen yanına gelmesini emreder. *Korno* ve *tuban*ın *disonans* akorlarına karşılık klarnetin *konsonans* motifinin karşıtlığı, belirsizliği daha hissedilir bir hale getirir. Bir an karar değiştirerek Susie'nin anlamasını istemediği için evde değil stüdyoda buluşmak istediğini söyler. Hunsecker'ın hareketliliği arttıkça *klarnetin* dönüşlü motifi ön plana çıkar. Hunsecker telefonu kızgınlıkla kapatınca *tuban*ın ağır ve dolgun sesi tekrar duyulur. Bakır nefeslilerin eşliğinde gölgelerin yansıdığı kütüphanesinin önünde çalışma masasına oturan Hunsecker, sigara yakarak öfkesini bastırmaya çalışır.



**Görsel 4.17. ve 4.18.** Hunsecker, kardeşine hiçbir şey hissettirmemeye çalışırken Susie ise gazetede haber nedeniyle ondan korkmaktadır. Duruma göre sürekli değişen müziğin yapısı, bu kez ortamın kasvetli atmosferine ve eylemlerin ağır ritmine uygun olarak tekrar ağır bir tempoya ve hüzünlü minör tonlara dönüşür.

Ardından gelen planda Susie, odasından çıkmak üzere olduğu genel planda görülür. Tekrar üst açıdan Hunsecker'a geçilir; Susie'ye bakmaktadır. Başını öne eğerek çalışıyormuş gibi onu yanına çağırır. Susie, bel planda görülür; ürkerek Hunsecker'a bakar. Kalemle notlar almakta olan Hunsecker, Susie'den gelmesini istediğinde kamera

uzaktaki Susie'yi, büyük bir kütüphanenin yanına adeta sığınmış olarak, ona bakarken yakalar. Alan derinliği ve perspektifle birlikte zaten büyük olan görkemli daire, düşük aydınlatmanın ve ışık-gölge karşıtlığının da etkisiyle korkutucu gotik bir yapı gibi görünmektedir. Susie üzerinde kürk mantosu, elinde gizlemeye çalıştığı gazeteyle korkarak yürürken *klarnet*'in ana teması çalmaya devam eder; yanına geldiğinde de müzik kesilir.

Müzik bittiğinde Hunsecker sakince konuşmak istediğini belirtir. Ayağa kalkar; Susie ona yaklaştığında diğer planda yine üst açıdan Hunsecker'ın kardeşi üzerindeki kontrolü vurgulanır. Susie korkudan titremekte, Hunsecker ise onu teselli ederek hafifçe sarılmaktadır. Gazetede çıkan Steve haberi üzerine gergin olan Susie ile Hunsecker arasında bağlarının kopması konusunda bir gerilim yaşansa da Susie, erkek kardeşinin yapmacık ve göstermelik onayına o an için güvenir. Ne istiyorsa yapacağını söyleyen Hunsecker'dan Steve'i işe aldırmasını ister. Bu isteği sırasında yine *klarnet*'in yumuşak ancak tedirginlik taşıyan tınısı başlar. *Klarnet*, tartışmadan sonra gelen sakin beden diline ve ses tonuna eşlik eder.

Susie ile Hunsecker arasındaki geçici yumuşamaya yaylı çalgıların yumuşak ve hafif tondaki iyimser tınıları eşlik eder. Hunsecker, kardeşinin isteğini gerçekleştirmek üzere telefona yöneldiğinde *tuban*'ın alt oktavlardaki bas sesleri başlar. Çünkü Hunsecker büründüğü role kendini kaptırmış, onun kontrol arzusu açığa çıkmıştır. *Tubayla* uyumlu *klarnet* ve *trombon* tınıları parçaya hafiflik katsa da Hunsecker'ın heyecanlı ve gür ses tonuyla yükselen tempoya paralel olarak bakır nefeslilerin hep birlikte artan gürlüğü, "forte" şiddetine uzanan bir *crescendo* ile zirveye ulaşır. Bu durum, Hunsecker'ın güç gösterisinin bir dışavurumu olmanın yanında Susie'nin her şeyi yapabilecek güçteki erkek kardeşinden duyduğu korkunun ve Hunsecker'ın konuşmasının keskin ve buyurgan tonunun bir karşılığı olur.

Sonuç olarak burada müzik hem gerilimi hem atmosferi hem de hareketi verme açısından üç temel işleve sahiptir. Müzik; mekânın soğuk, katı ve durağan atmosferine, karakterlerin eylemlerine, ses tonlarına ve heyecanlarına uyumlu bir hareket içerisindedir. Ağır ve durgun bedensel hareketler, alçak ve yumuşak bir ses tonu, olayların akışının durgunluğu söz konusu olduğunda çalgıların ses rengi de buna paralel olarak yumuşar ve müziğin temposu ağırlaşır (yaklaşık olarak *piano* gürlüğünde olduğu düşünülmektedir). Heyecan ve öfke gibi hararetli duygu durumlarının arttığı, olayların hızlandığı, ses

tonunun yükseldiği planlarda da müzikte çok seslilik, tiz ve pes tonların karşıtlığı, ses gürlüğü artmaktadır.

#### 4.1.4.1.4. *Falco'nun komplosu*



**Görsel 4.19.** *Chico Hamilton Quintet sahnede çalmaktadır. Müzik, kulübün atmosferine uygun olarak neşeli ve hareketli bir yapıya sahiptir.*



**Görsel 4.20.** *Falco kulübe girdiğinde karanlık işler çevireceğini belli eden bir ışık kompozisyonunda gösterilir.*

Falco kulübe geldiğinde *Chico Hamilton Quintet* yine sahnededir. Flüt, kontrbas, çello, davul ve gitar dan oluşan topluluk; *Robard's* kulübün 20. yıl kutlamasında “Cheek to Chico” parçasını icra etmektedir. Kulüp oldukça kalabalık, sıkışık ve hareketlidir. Konuşmaların uğultu şeklinde ortama yayıldığı bu yoğun tempoya *cool caz* müziğinin *medium fast* düzeyindeki temposu ve yer yer “forte-fortissimo” düzeyinde yüksek bir ses gürlüğü eşlik eder. Parçanın enerjisi, Broadway’in çılgın gece yaşamının atmosferini ifade eder. Bu arada Falco verilen görevde başarısız olmanın ve Hunsecker’ın ısrarıyla Kello ile kötü bir iş birliği yapacak olmanın hıncıyla oldukça telaşlı bir biçimde kulüpte dolaşmaktadır. *Davul* ve *bas* vurgularıyla başlayan sahnede önce grup kalabalığının içerisinde gösterilir. Grup dumanlı ortamın içerisinde ve genel plandadır. Flütün doğaçlamalı solosu tüm parçayı ele geçirmiştir. Bu sırada sahne değişir; dışarıda siyah polis aracı kulübün tam karşısına ani bir fren ve korna sesiyle park eder.

Sahne yeniden değişip kulübe döndüğünde Falco, sağ eli ceketinin sol göğüs cebini üzerinde, mekânın girişinde arkasında kalabalığın en derin noktasına uzanan görüntüsüyle bel planda durmaktadır. Mekânın gölgesi, yapacağı kötülüğün ağırlığı gibi üzerine çökmüştür. Aydınlıkta kalan ve elinin üzerinde durduğu yer, komplonun merkezidir. Dışarıya bakmakta olduğu anlaşılır ve ardından ters açıdan kamera bu kez Falco’yu kulübün içine dönmekteyken görüntüler. Falco bara oturur ve kola ister. Diğer planda grup bu kez boy planda görüntülenir. D’Angelo, Steve’e doğru uzanmış bir şeyler

konusmaktadır. Grubun üyelerinin icra biçimine ve her enstrümanın parçadaki yerine bakıldığında her birinin bireysel ve özgür bir icra biçimini tercih ettiği anlaşılır. Flütün parlak, tiz ve canlı tonlarının yarattığı iyimserlik ve neşe, ortamın canlı ve coşkulu ambiyansı ile uyum içerisindeyken bas ve davulun heyecanlı temposu da Falco'nun tehlikeli planını uygulamak için acele eden tavrıyla bütünleşir.



**Görsel 4.21.** Falco, Steve'in paltosunun cebine uyuşturucu yerleştirirken görülür. Falco'nun eli yakın plandayken grup, temposu yüksek parçasını icra etmektedir..



**Görsel 4.22.** Planların sürekli değiştiği sahnede müzik de buna uyumlu olarak, solo doğaçlamalar ve disonans bir armoni ile eşlik eder.

D'Angelo, neşeli kalabalıktan zar zor sıyrılarak ilerlemeye çalışır ve Kulüp sahibinin yanına gelir. Ona Steve'in kendini pek iyi hissetmediğini ve ayrılacağını söyler. İşletmeci, onu çok beğendiğini ve ne isterse kabul edeceğini söyler. Barın diğer köşesinde oturan Falco konuşulanları duymuştur. Kimseye görünmeden ve Steve oradan ayrılmadan kalkmaya çalışırken grup genel planda görülür. Steve solo çalmaktayken Falco'nun planına geçilir. Kalabalığın içerisine sızarak vestiyere gelir ve ardından asılı olan bir paltonun cebine çok yakın planda bir el girerek bir paket yerleştirir. Plan değiştiğinde bu kişinin paltosunu giymekte olan Falco olduğu anlaşılır. Arka bel planda Falco, siyah paltosunu giymiş gizlice çıkmaya çalışırken diğer planda D'Angelo, Falco'yu fark ederek ona seslenmektedir. Bu sırada bas ve davulun yüksek temposuyla gitarın solosu devam etmektedir. Falco döner ve ters açıdan D'Angelo'nun omuz planına geçilir. "Sana bu memnuniyeti yaşatmaktan nefret etsem de bu gece ayrıldıklarını bilmelisin" dediğinde karşısındaki Falco'nun yüzü oldukça şaşkın ve bozguna uğramış bir ifadeye bürünür. D'Angelo tedirgin bir şekilde bekleyen Falco'dan, Hunsecker'ın büyük bir adam olduğunu, kendisine iletmesini ister. Bu sırada flüt ve çellonun bitişi hazırlayan ve sonrasında tüm çalgıların yüksek gürlükteki "kadans"ına geçilmiş olur. Parçanın bitişiyle birlikte Falco, arka diz planda kulüpten dışarıdaki karanlığa, Kello'nun arabasının uzakta da olsa göz alan parlaklığına yönelmiş olarak çıkar. Burada müzikal olayların hızı ile



sahnedeki hareketlerin hızı ve olayların karmaşıklığının temposu birbirine paralel bir gelişim gösterir. Doğaçlama unsurları, atonal ve politonal müzikal olaylar da rastlantısallık ve öngörülemezlik ile ilişkili birer yapı olarak ortaya çıkar.

#### 4.1.4.1.5. *Steve Dallas'ın yakalanması*

Steve çaldığı parçayı bitirdikten sonra kulüpten ayrılırken, bir karşılama komitesinin onu dövmek için beklediğinin farkında değildir. Her zaman aydınlık bir portre ile verilen ve temiz yüzüyle planlarda yer alan Steve, bu kez tehlikenin nereden geleceğinin bilinmediği ıssız ve karanlık sokaklarda gölgelenmiştir. Chico Hamilton'ın davuldaki *bebop* sitili vuruşları, gelecek olan tehlikeyi öncelerken parçanın farklı tonları vurgulayan yapısı, bilinmezliğin göstergesi olur. Yaklaşık olarak *Medium fast* ve *up* düzeyinde olduğu düşünülen temponun yarattığı hareketlilik daha sonra *trompet* ve *trombonun* devamlılığıyla toparlanarak devam eder.



**Görsel 4.23. ve 4.24.** Steve'in takip edildiği sahnelerde, parçanın temposu yükselmiştir. Davul solosunun doğaçlama biçimi, Steve'in bir bilinmezliğin içinde yol almasını betimler.

Gitarıyla kulüpten çıkan Steve'in boy planıyla birlikte kamera, kulübün girişini de alacak şekilde yükselir; köprü üzerinde bekleyen Falco'yu görüntüler. Oldukça karanlık olan bu planlarda Falco ve aşağıda bekleyen polisleri görebilmek oldukça zordur. Yoğun karanlıkta yalnızca sokak ve bina lambalarının yansımalarıyla yolda oluşan parlak ve yarı aydınlık alanlar belirlemektedir. Aşağıda bekleyen polislere geçildiğinde boy planda hafif üst açıdan Falco'dan bir işaret beledikleri görülür. Daha sonra Falco, üst açılı omuz planda başını sallayarak aşağıya bir işaret verir. Bu sırada *trompet* ve *trombonun* tekrar eden motifine *piyano*, *disonans* akorlarıyla katılır. Davulun ve zillerin sert ve art arda sıralanan vuruşları, sahnedeki hareketlerin temposunun artacağına işaretini verir. Kello ve ortağı, üst açıdan görüldüklerinde Falco'nun mesajını

alır ve otomobile binerler. Motorun ani çalıştırılma sesiyle birlikte tekerleklerin patinajı ve *korno* sesi, parçanın yapısına paralel bir karmaşa yaratır.

Alt açıdan görülen otomobil, farlarıyla karanlığı yararken, devasa bir boyutta görünerek oldukça tehditkâr bir hava yaratır. Benzer bir biçimde Kello, arabaya binerken karanlık bir gölgeden farksızdır. Burada tehdit edici unsurların ön planda çıktığı gözlenir. Diğer planda ise Falco, köprüde üst açıdan yürürken arkasından gelen arabaların ışıklarıyla zar zor seçilmektedir. *Bakır nefeslilerin* tekrar eden motifleri devam ederken Steve’in ıslak caddede köprü’nün altından geçerken genel planda izlenmesiyle ses gürlüğü “forte” düzeyine yükselir. Diyagonal bir biçimde arkadan görüntülenen Steve, geriye dönüp bakar. Yoluna devam eden Steve’in ardından onu takip eden otomobilin planına geçilir. Otomobilin acı fren sesiyle trompetin *dissonans* akorları ve tiz tonlara çıkan sesi; gerilim duygusunu, hareket algısını ve tempoyu yükseltir.



**Görsel 4.25.** Steve etrafı sarıldığında alt açı yakın planda görülür. Bu sırada müzik, tiz seslere çıkmış ve uyumsuzluk artmıştır.



**Görsel 4.26.** Steve’e yumruk atıldığında yakın planda çerçeveye giren zil, eylemin yerine geçer ve onu taklit eder.

Otomobil tekrar çalışır, Steve’i geçerek önünde ani bir frenle durur. Arabadan diğer polis iner ve arkadan yaklaşan Kello, Steve’e “Hey, dostum!” diyerek seslenir. Alt açıdan Steve’in şaşkınlık ve korku içindeki görüntüsüne geçildiğinde yüzüne çok yakın plana gelene kadar bir yakınlaştırma yapılır. Burada birdenbire sahne değişir ve kulüpte Hamilton’ın çaldığı *davulun zil* sesiyle birlikte *zil* yakın planda görüntülenir. Steve’in yüzüne inen bir yumruğun sesi gibi çerçevede görünmeyen hamle, bir enstrümanın görüntüsü ve sesi aracılığıyla vurgulanır. Burada müzik; fiziksel hareketin yerine geçen, hareketi temsil eden bir yapıya bürünür. Ardından Hamilton’un *davul* solosu devam ederken sahne sona erer.

Sonuç olarak burada farklı açı ve planlar ile arka arkaya sıralanan kısa süreli çekimler; *medium* düzeyindeki bir tempoda olan müziğin hızı, yaygın *korno* tınları ve

*kornonun* ani güçlü atakları ile uyumludur. Bu planlar; tehdit edici yoğun bir karanlık, gölgelerle farların parlak ışıklarının yarattığı zıtlık ve kirli işleri yapmak için seçilen yozlaşmış polis memurunun büyük gövdesi gibi görsel olarak gerilimi arttıran öğeler içerir. Müzik, bu keskin sinematografiye uygun bir biçimde ilerlemektedir. Caz grubunun sesinin şehrin gürültüsüne karıştığı takip planlarının ardından Steve'in darbeler altında kaldığını ima eden davulun sert doğaçlama vuruşlarına geçilir. Burada şiddet hiçbir şekilde gösterilmez. Şiddet; müziğin tonları, gürlüğü ve enstrümantasyon ile dolaylı olarak izleyene ima edilir. Burada film müziğinin *akusmatik* yani kaynağı belirli olan ancak kısmen görselleştirilmeyen kullanımının, anlam yaratma amacına hizmet ettiği gözlenir.

Sahnede endişe ve gerilimi yaratan kurgunun kendisi olmakla birlikte aslında bu kurguya bütünlük kazandıran ve bir histen öte bir anlam yaratan unsur müziktir. Sahnede yaşanan olayın gösterilmeyişi, izleyici için klişe olan bir durumu ortadan kaldırır. Gerilim yaratmak için alan dışına yapılan bir göndermenin tercih edilmesi, sahnede daha büyük bir belirsizlik ve merak duygusu oluşturur. Fiziksel olayların hızı, takip sahnelerinin heyecanlı temposuna uygun ve eylemleri taklit eden bir yapıyla müzikal olaylarda karşılık bulur. Alt ve üst açılar, çekim ölçeklerinin değişimi ve planların hızla art arda gelişi gibi filmin ritmini belirleyen unsurlar, müzikte de enstrümanların ve tonların birbiri ardına ön plana çıkmasına denk gelir. Böylelikle fiziksel hareketi ve olayları olduğu kadar olayların içeriğini de müzikle belirlemenin bir olanağı yakalanmış olur.

#### **4.1.4.2. Psikolojik/Fiziksel durum ve armonik yapı**

Çalışmanın bu kısmında, kaynak alan olarak psikolojik ve fiziksel durumun somutlaştığı aşk ve gerilim sahneleri ele alınmıştır. Chico Hamilton Quintet grubunun ön plana çıktığı, Hunsecker-Susie-Steve buluşmasının konu alındığı, Susie ve Steve çiftinin ayrıldığı, Susie'nin intihar girişimini yer aldığı sahneler ve son olarak da final sahneleri kaynak alan olarak sırasıyla ele alınmıştır. Söz konusu sahnelerde karakterlerin sakinlik, rahatlık, gerilim, keder, öfke ve korku gibi duyguları ile olayların taşıdığı psikolojik anlamların müziğin armonik yapısına nasıl yansıdığı incelenmiştir.



#### 4.1.4.2.1. *Chico Hamilton Quintet*



**Görsel 4.27.** Sahnenin ilk enstrümanı olan kontrbas, yakın planda hareketli bir ritmin başlangıcını yaparken izleyenler de arka planda müziğin ritmine hazırlanmaktadır.



**Görsel 4.28.** Filmde grubun ön plana çıkan müzisyeni Steve, gerçekleşecek olaylardan habersiz naif tavrıyla gitarını çalarken çok sesliğin giderek artan gürliğünde solosunu icra etmektedir.

Davulcu Chico Hamilton ve grubunun Filmde ilk kez görüldüğü bu sahnede müzisyenlerden birinin kolu, ön planda ekranın üstünden geçer ve bir parmak tıklamasıyla tempoyu başlatır. Arka planda sahnenin gerisinde ve aşağısında izleyiciler oturmaktadır. Dumanlı atmosfer ilk etapta bir tülün arkasından izleyicilere bakılıyormuş gibi izlenimci bir etki bırakır. Kamera, *kontrbas*ın kısmen çerçeveye girdiği yakın plana geldiğinde izleyiciler de kısmen görüş alanında kalır. *Kontrbas* üzerindeki akor yürüyüşleri başladığında kamera, çevrinme hareketiyle birlikte uzaklaşarak zillerde “hi-hat” vuruşlarını görüntülemeye başlar. Müzik çok sesli bir yapıya dönüşmeden önce ritim ve perküsyon çalgılarının öncelikli girişi bir hazırlık aşaması olarak ortaya çıkar. Sahne açılışındaki bu planlar, izleyiciyi önemli olaylara hazırlayan ve onlarda beklenti yaratan önemli unsurlardır.

Çerçeveye tek tek giren çalgılar ve kulağa ulaşan farklı tınlar, heyecanı ve sürekliliği arttıran bir özelliğe sahiptir. Flütün, parçanın temel motifini veren enerjik girişinin ardından çellonun aynı motifi tekrarlaması ve sonrasında gitar solosuna geçişle birlikte müzik, tüm çalgıların ürettiği bir akışa geçer. İzleyiciler, Falco ve Steve’in orta ve yakın planlarından sonra Falco’ya doğru yürümekte olan “sigaracı kız”, Rita görüntülenir. Kulübün loş ışıkların aydınlatmasıyla gölgelerin dolaştığı, kalabalık ve neşeli olmasına rağmen ters giden bir şeylerin olduğunu hissettiren ortamına flüt ve çellonun gür ve tiz tonlara doğru “forte” düzeyinde artan *crescendo*’ları eşlik eder. Sahneden gözlerini ayırmayan Falco, kız arkadaşı olduğu anlaşılan Rita’yı pek umursamaz. Onun umurunda olan tek şey, Susie’nin kulübe gelip gelmediğidir. Sidney ve Rita’nın arka arkaya gelen orta ölçeklerdeki bel ve omuz planları, kulübün sahneye

doğru uzanan derinliğini de içine alacak biçimde düzenlenmiştir. Mekânın alt aı planlarıyla verilen tavanların ve duvarların insanın üzerine ken boğucu, karanlık ve buğulu atmosferi, farklı açılardan verilen derinlik ve perspektifler kara filmlerin tipik birer unsuru olmakla birlikte *cool*, *bebop* ve *West Coast* stillerini birleştiren modern caz müziğinin uyumsuz müzikal akışına da uygun düşmektedir. Sahnelerin planlarının görsel ayrıntıları, müziğin işitsel ayrıntılarıyla paralellik gösterir. Özelden genele doğru tek tek açılan görsel ve işitsel ögeler -tıpkı tek tek çalgıların görüntüleri ve seslerinin girmesi gibi- bu detayların birer örneğini oluşturur.



**Görsel 4.29. ve 4.30.** *Alt, st ve eğik açılardan gösterilen grubun müzisyenlerini dikkatle dinleyen izleyiciler karşısında sırayla solo performanslar sergilemektedirler. Müziğin karşıt tonlar ve disosans akorlarla yoğunlaşan armonisi ön plandadır.*

Falco, Rita'nın sözlerinin bitmesini beklemeden onu duymazdan gelerek Frank D'Angelo'yu bulmak için bara doğru ilerler. Mekânın boğucu ve sıkışık atmosferi, alt ve dar açılar nedeniyle iyice artmıştır. D'Angelo, barda müziği dinlemekte ve seyirciyi incelemektedir. Arkasından bara yaklaşan Falco, gözlerini D'Angelo'dan orkestraya doğru çevirir ve tekrar geri döner. Tabureyi alırken oldukça sinirli ve soğuk görünen Falco'nun gelişinden D'Angelo da pek memnun olmamıştır. Yeğeni olmasına rağmen Falco'nun hırslarının ve kişiliğinin farkındadır. Falco'nun tek ilgilendiği başından beri Steve ve Susie'yi ayırmaktır. Konuşmaların geçtiği planlarda konu Steve'e geleceği sırada başka bir açıdan kamera, D'Angelo ve Falco'yu geçip sahnedeki gruba yönelir. Steve'in karizmatik, güler yzly, şık ve temiz görüntüsünün ön plana çıkmasının ardından D'Angelo, Steve'in ne kadar harika biri olduğundan ve grup için iyi şeyler yapmak istediğinden söz eder. Falco, D'Angelo'nun Steve ve Susie'nin ayrılması konusunda yalan söylediğini düşünür.



**Görsel 4.31. ve 4.32.** Müzikte giderek artan ses gürlükleri, sert ve agresif vuruşlar ve flütün keskin tınları, boğucu atmosferin ve Steve etrafında dönen çirkin oyunların bir göstergesi olur.

Bu sırada flütün giderek tizleşen keskin tınları ve *ostinato* biçimindeki tekrarlarla artan gürlüğü tekrar ön plana geçer. Falco'nun sırtı sahneye dönüktür, yine kızgın ve düşmanca bir tavır içerisindedir; konuşurken D'angeloya doğru döner. İkisinin tartışması hararetlenirken davulun sert solosu devreye girer. Müziğin uyumsuz ve sert tonları gelişecek olayların huzursuzluğunu hissettirmeye başlamıştır. Kamera ters açıdan bu kez barın arkasından sahneyi de görecektir şekilde barda ikisini görüntüler. Konu hakkındaki tartışma sürerken Rita yakın planda Falco'nun kulağına fısıldar. Kamera tekrar Falco ve D'Angelo'ya döndüğünde Falco'nun şüphesi haklı çıkar ve Susie'nin arka tarafta olduğunu söyleyerek ayağa kalkar. Oldukça alaycı bir tavırla ve alt açılı bel planda, spot ışıklarıyla aydınlanan parlak tavanların tam bir baskı oluşturduğu noktada, flütün *disonans* armonisiyle yükselen sesi "fortissimo" gürlüğüne ulaşır. Ayrıca *disonans* ve tiz seslerle birleşen *trill*'lerin sentezi, olayların ters gideceğine dair ip uçlarını veren bir gerginlik taşır. Bu stil aynı zamanda hikâyenin aktörleri arasındaki gerilimi ve ilişkilerdeki inişli çıkışlı atmosferi de betimlemektedir. *Bebop* stiline temelleriyle geleneksel orkestra müziğini birleştiren bu modern caz müziği, filmin ve özellikle de sahnenin gerilim ve karmaşasını betimlemede yalın ve etkili bir anlatım biçimi haline gelmiştir.

Grubun performansı, Steve Dallas karakterinin inşasında da önemli bir rol oynamaktadır. Holbrook (2010, s. 267) bu niteliklerin "John Pisano'nun gitar çalışmasına tam olarak uyduğunu" belirtir. Gitarın notaları, *konsonans* akorlarla "dinamik kontrastlar olmadan kilit adımlarla ilerler" (Holbrook, 2010, s. 267). Bu nedenle Steve karakteri, Holbrook'a (2010, s. 267) göre John Pisano'yu taklit ederek karakterin olması gereken sinemasal niteliklerini sağlamış olur. Öte yandan söz konusu sahnelerin müzikleri, tıpkı karakterler arasındaki tezatlıklar gibi gitar armonisinin *konsonans* yapısına karşın flütün ve davulun *disonans* nitelikleriyle bir kontrast oluşturur. Sahnenin sonunda Falco kalkıp

giderken ardından gelen planda kamera alt ve eğik bir açıdan grubun genel planına geçer. Hamilton'un ön planda olduğu planda sahne, davulun gergin ancak abartısız "kadans"ı, yani bitiriş kompozisyonuyla sona erer. Burada psikolojik ve fiziksel durumun kaynağı olan rahatsız, huzursuz davranışlar, gergin bekleyişler ve olayların içerdiği olumsuz çağrışımlar müzikte sert, agresif tonlar ve *disonans* bir yapı olarak karşılık bulur.

#### 4.1.4.2.2. *Hunsecker, Susie ve Steve buluşması*

Hunsecker'la konuşmak için TV programının çekileceği tiyatro salonuna gelen Steve ve D'Angelo, girişte Susie ile buluşurlar. Onlara kapıdan itibaren Falco eşlik eder. Hunsecker oldukça kendinden emindir ve olabildiğince sakin karşılamada bulunur. Steve ise gururlu ve gergindir; Hunsecker'a işine geri aldıracağı için teşekkür eder. Hunsecker, Steve'in gazetede çıkan haberinin bir iftira olduğunu Susie'den öğrendiğini belirterek programda bugünkü konunun "iftira" olacağını oldukça ironik bir biçimde dile getirir. Aslında Steve ve Susie'ye oynanan bir oyundur tüm olanlar. Falco'nun planına göre Hunsecker, Susie'nin yanında olacak; Steve ile bir derdi olmayan, kardeşinin mutluluğu için bu ilişkiyi onaylayan bir erkek kardeş gibi davranacaktır. Falco, kurnazca davranarak Steve'in, daha önce Falco'ya söylediği gibi, kendisine atılan iftiranın arkasında Hunsecker'ın bulunduğunu düşündüğünü itiraf etmesini sağlayacaktır. Planın işlediği diyaloglar; güçlü, maskülen ve hegemonik bir tavır sergilemekle beraber bu oyunun bir parçası olarak kullanılacaktır.

Plan işe yarar ve Steve, Falco ile Hunsecker'ın oyunları karşısında dürüstlüğü ve gururu nedeniyle onları suçlayıcı bir tavra bürünür. Hunsecker ile Steve'in tartışmaları boyunca arada kalan Susie, ağlayarak sahnenin arkasına gider. Steve, Hunsecker'ı Susie'ye yaptıklarından dolayı suçlar. Hunsecker ise film boyunca kürk manto giyen kardeşine yeni bir kürk almaktan başka bir şey yapmadığını ifade ederek kardeşi üzerindeki maddi gücünü göstermiş olur. Kürk, burada maddi gücün simgesi olmanın yanında Hunsecker'ın manipüle edici erkek gücünün de bir metaforu haline gelir. Hunsecker, Steve'i kovar; Falco ise bundan gayet memnun bir şekilde patronuna yaranmaya çalışır.



**Görsel 4.33.** *Susie'nin üzüntüsü ve göz yaşları, çellonun hüznü tınlarıyla temsil edilir.*



**Görsel 4.34.** *Susie, gerçekleşen olayların etkisiyle gerilmiş, üzülmüş ve sarsılmıştır. Susie ne düşüneceğini bilemez haldeyken Hunsecker onun bu zayıflığından yararlanır ve istediğini yaptırmaya çalışır.*

Burada müzik bas akorlarıyla başladığında önde Hunsecker, arkada Falco göğüs planda görülmektedir. Hunsecker sahnenin arkasına geldiğinde Susie ağlamaklı bir biçimde oturmaktadır. Hunsecker ise Susie'nin arkasına duygusuz ve kendinden emin bir ifadeyle yaklaşır. İkisi de omuz planda görülürler. Çellonun hüznü ve gergin tonları, Susie'nin psikolojik durumunu ve kederini ifade eder. Ağlayan bir ses misali tınlar, Susie'nin çaresizliğine ortak olur. Hunsecker, bir daha Steve'le görüşmesini istemediğini söylediğinde genç kadın, yakın planda gözyaşlarını tutamaz halde görülür. Kendini kontrol etmeye çalıştığı ortadadır. Hunsecker'ın yüzü gölgeli ve donuktur. Susie ise sahne perdesinin yanına sığınmış, çellonun melodramatik tınısıyla uyum içerisinde durgun ve melankolik bir ifade sergiler. Filmin tema müziğinin A motifinin *disonans* akorları, geleneksel orkestra müziğiyle dengelenmiş bir biçimde hüznü ve gerilimi temsil eder. Bakır nefeslilerin pes tonları; çellonun *konsonans*, akıcı ve buruk armonisine *disonans* bir yapıyla karşıtlık yükler. Bu müzikal durum, etrafı kontrolcü erkeklerle kuşatılmış olan Susie'nin duygusallığının, ikilemelerinin ve bu egemenlik yarışının içerisinde sıkışık kalmışlığının bir göstergesi olur.

Susie, Hunsecker'ın sözleri üzerine duraksayarak kendini toplar ve yakın planda Hunsecker'a dönerek Steve'i bir daha görmeyeceğini söyler. Kamera geriye doğru hareket ettiğinde Hunsecker da çerçeveye girer. Arkadan kısmen görünen Hunsecker'ın büyük ve tehlikeli eli, Susie'nin omzuna bir bağışlama hareketi olarak dokunur. Susie, oldukça pasif bir kabulleniş içerisinde. Ardından Hunsecker'ın planına geçilir. Tekrar ikili plana döndüğünde Hunsecker, kardeşini öpmek üzere eğilir; Susie istemeyerek de olsa ona izin verir. Gözlerini kapattığı sırada çellonun *crescendosu*, sahnede artan derin



üzüntüyü vurgular. Hunsecker, küçük bir öpücükten sonra kardeşinden uzaklaşırken Susie'nin kendini zor tuttuğu ve kaçıp gitmek istediği ortadadır.



**Görsel 4.35.** Hunsecker, Susie'nin arkasından kirliliğe devam ederken müziğin, onu temsil eden alt oktavlardaki tonları piyanoyla seslendirerek eşlik eder.



**Görsel 4.36.** Susie binayı hızla terk ederken müziğin orkestrasyonunun çok sesli yapısı, ses yüksekliğinin zirvesine çıkar.

Boy planda görülen Hunsecker, evraklarının olduğu ve sekreter Mary'nin oturduğu masaya gelir. Mary, Susie'ye bakmakta ve Falco ise geride durmaktadır. Bu sırada yaylı çalgıların gerilimi temsil eden üst oktavlardaki *disonans* armonisi başlar. Kız kardeşinin halinden sadistçe bir biçimde hoşnut kalan Hunsecker, onun gitmesine izin verir. Susie ise gözlerini kaçırarak ondan uzaklaşır ve aşağıya inen merdivenlere doğru ilerler. Falco, bir an Hunsecker'a baktıktan sonra Susan'ın peşine düşer ve onu takip eder. Burada *çellonun* melodisi giderek bas tonlara inmiştir. Falco ve Susie gittiğinde Hunsecker, sakladığı öfkelerini açığa vurur. Bu tavrın ortaya çıkışı, özellikle *piyanonun* "forte" gürlüğündeki keskin ve *disonans* akorlara dayanan armonisi ve *medium* hızındaki temposuyla gerçekleşir. Hunsecker, birden elindeki kâğıdı yırtar; Mary'ye dönerek kulübün sahibini aramasını, Steve ve grubunun kulübüne layık olmadığını söylemesini ister. Bu sözlere piyanonun yanında yaylı çalgılar da katılır. Hunsecker geri dönüp kameraya yaklaştığında sahne değişir ve Susie'nin binanın dışına hızla çıktığı, Falco'nun ise onu koşarak takip ettiği planlar gelir. İkisinin kameraya doğru koşması sırasında yaylı çalgılar "fortissimo" gürlüğünde güçlü bir biçimde devam eder. Müzik, *disonans* yapısıyla bir üst oktavdaki seslere ulaştığında Susie açısından gerilim ve acının zirve noktasına ulaşılmış olur. Müziğin temposuna uyumlu olarak Susie, aceleyle taksiye biner ve aracı yakalayan Falco'nun parmaklarını da kapıya sıkıştırarak oradan uzaklaşır.

Sahnelerde yoğun olarak hissedilen gerilim, müziğin armonik yapısında da aynı yoğunlukta karşılık bulur. Psikolojik gerilime ve olayların olumsuz gelişimine paralel olarak müziğin armonik yapısında da *disonans* akorlar ile seslerin yüksek gürlüğü dikkati

çekmektedir. Gerilim arttıkça ses gürlüğü de artmakta, armonide uyumsuzluk ortaya çıkmaktadır. Kaynak alan olarak acıyı ifade eden duygular ve bu duyguları belirten jestler, hedef alan olarak müzikte hüznü, minör tınlar ve *çello* örneğinde olduğu gibi karakterleri temsil eden enstrümanlar biçiminde karşılık bulur. Aynı etki, müziğin tonlarının psikolojik karşılıklarıyla da çift yönlü olarak değerlendirilebilir. Sonuçta müzikal yapıdaki uyumsuzluk beraberinde bir belirsizlik ve bilinmezlik getirmektedir.

#### 4.1.4.2.3. *Susie ile Steve'in ayrılması*

Susie ve Steve'in bir kafede buluştuğu sahnenin ilk planı, ikilinin içeriden gerçekleştirilen genel plandaki mekâna giriş görüntüleriyle başlar. Çift oturduğunda garson kahvelerini hazırlamaya başlar. Uzun kahve barının girişinde büyük bir sessizlikle beklerler. Alan derinliğinin yarattığı boşluk, onların suskunluklarıyla birleşerek belirsiz bir bekleyişe neden olur. Bu ayrılık sahnesinde izleyenin, aşıkların yaşadığı duygularla bir bağ kurması amaçlanır. Böylece izleyici, barın diğer ucundan olayların içerisine katılıyormuş gibi bir izlenime kapılacaktır. Steve, Susie'ye doğru döner. Ardından arkalarından yapılan üçlü planda, garsonun kahveleri uzatmasıyla birlikte *klarnet* girişinin bulunduğu "The Sage" parçası başlar. Diğer sahnelere oranla daha yüksek bir aydınlatmanın tercih edildiği sahnede *diegetik olmayan* müzik kullanımı, psikolojik gerilimden çok duygusal bir etkileşimi amaçlamıştır.



**Görsel 4.37.** *Susie ve Steve'in ayrıldıkları sahnenin başında mekanın, alan derinliği etkisiyle boşluk ve hiçlik hissini oluşturan görüntüsü izlenir.*



**Görsel 4.38.** *Susie, ayrılık konuşmasını yapmakta zorlanırken klarnet ve yaylı çalgıların minör tonları, yumuşak fakat hüznü bir ayrılık melodisine dönüşür*

Klasik bir aşk sahnesinin atmosferinin hâkim olduğu planlarda kamera, Steve ve Susie'nin arkasından öne doğru yavaşça dolaşarak gelir. Susie, Steve'e gösterdiği cesaret nedeniyle mutlu olduğunu ancak bir yandan da korktuğunu itiraf eder. Genç kadın, Hunsecker'a karşı zayıf olduğunu ve bunu değiştiremeyeceğini düşünmektedir. Önce ikili

plandan yakınlaştırma ve hafif çevrinme hareketiyle Steve'in planına, sonra tekrar uzaklaştırma yoluyla ikili plana geçilir. Bu sırada Susie, Steve'e hafifçe yaslanmıştır. Parçanın ana teması süresince planlar, kesme yapılmadan ilerler. Bu kurgusal yapı, sahnede parçanın uyumlu olan *konsonans* akorlarına, orta düzey temposuna ve birbiriyle uyumlu tonlardaki armonisine paralel bir sinematografik yapı benimsendiğini gösterir. Steve, bunun bir elveda anlamına geldiğini anlayıp dillendirdiğinde üst oktavlara çıkan *klarnet* tınısı, bunu kabullenmenin zor olduğunu fark ettiklerinde de *yaylı çalgıların* yumuşak geçişleri daha coşkulu bir hal alır. Susie, sigarasını yakıp gerçekten istediğinin bu olduğunu kabul ettiğinde *viyolonsel*in üst oktavlardaki solosu başlar. Klasik dört zamanlı olan parçanın devamlılığı ve uyumu, duyguların akışını sağladığı gibi minör tonların yapısı, “naif, bir masum aşkı, birkaç damla gözyaşı ile bir iç çekişi ve şikâyet etmeyen bir ağıtı” simgeler (http-10)<sup>23</sup>.



**Görsel 4.39. ve 4.40.** *Susie ve Steve'in veda sahnesinde yaylı çalgıların hakimiyetiyle birlikte ses gürlüğü artmakta ve bu yapı hüznü bir duygusal coşku yaratmaktadır.*

Steve, Susie'nin ayrılık isteğine inanmaz ve onu bir vantriloğa benzettiği Hunsecker'ın sözleriyle konuşmakla suçlar. Susie, kulaklarını kapar ve sonrasında kamera ona yaklaşırken yüzünü kollarının arasına kapatır. Steve vazgeçmek istemese de Susie gitmek üzere kalkar. Ardından gelen planda Susie, Steve'in arkasında bel planda kapıdan çıkmak üzere görülürken kürk palto genç kadının omzundan kayar. Kamera yakınlaştığında Steve, kürk paltonun da Hunsecker'a benzediğini ve bu paltodan da nefret ettiğini söyler. Susie'nin önüne geçip ona kapıyı açar ve ardından genel planda Susie ile çıkışları görülür. Sahne değişmiş, parçanın ana teması orkestradaki yaylı çalgıların hakimiyetine geçmiştir. Dışarıda bekleyen D'Angelo'ya, Steve'e iyi bakmasını söyleyerek duvara yaslanır. Hemen yanında olan Steve, karşısına geçerek onu öper. Bu

<sup>23</sup>Bkz. <https://wmich.edu/mus-theo/courses/keys.html> (Erişim Tarihi: 29.05.2021)



planda, *yaylı çalgıların* artan ses gürlüğüyle parçanın zirve noktasına ulaşılır. Steve, öpmeyi bırakıp ardına bakmadan giderken bakır nefesli çalgılar, tipik bir veda sahnesinin duygusal coşkunu yaratırlar. Steve uzaklaşırken yaylı ve nefesli çalgıların *decrecendo* biçimindeki ses gürlüğünün giderek azalmasıyla çözülme sağlanır ve parça son bulur.

Filmin geneline hâkim olan yapının aksine bu sahnelerde planlar, açılar ve aydınlatma unsurları büyük değişiklikler göstermez. Fiziksel ve psikolojik duruma uygun olarak sinematografik ve müzikal olayların gelişiminde de yoğun bir hareketlilik bulunmaz. Sahnelere belirgin bir biçimde hüznü bir atmosfer hakimdir ve bu atmosferde gerilim yerine duyguları açıkça koyan durgun bir hava sezilir. Bu sinematografik ve dramatik yapı müzikte *konsonans* bir armoni olarak ifade edilir. Müzik, sakin ve kederli yapısıyla psikolojik anlamda durgunluğu temsil eder.

#### 4.1.4.2.4. *Susie'nin intihar girişimi*



**Görsel 4.41.** *Susie'yi balkondan atlamaya çalışırken yakalayan Falco, üst açı planlarda olayların kontrolden çıkmaya başladığı anlarda görülür. Müzik, bu durumu bakar nefesli çalgıların koyu tonlarıyla vurgular.*



**Görsel 4.42.** *Falco, Susie'yi kurtardıktan sonra iki kardeşin suçlayıcı tavırları karşısında korkmuştur. Korku duygusu ve gelecek tehlikeyi yine timpani vuruşları vurgular.*

Falco, Hunsecker'ın evinin kapısındadır. Zile bassa da kapı açılmaz ve kendisi kapıyı iterek içeri girer. Hunsecker'a seslenir ancak cevap gelmez. Dışarıdan sızan ışıkla aydınlanan loş ortamda dolaşarak seslenmeye devam eder. Kamera bu sırada Falco'yu izleyen bir bakış açısına sahiptir. Bir odanın kapısına geldiğinde kapının kapalı olmadığını fark eder ve hafifçe ittiğinde açılır. Balkonun perdesinin rüzgârdan uçtuğu odada kimse yoktur. Susie, sırtında film boyunca çıkarmadığı kürk mantosuyla terasın duvarına yaslanmış aşağıya bakmaktadır. Falco, onu bulur ve konuşmaya başlarlar. Steve'in başına gelenler nedeniyle üzgün olan Susie, intihar edeceğini ve bundan

Hunsecker ile Falco'nun sorumlu olacağını söyler. Falco ise olayı ciddiye almamakta ısrarlıdır. Kadın olmak üzerine gerçekleştirdiği aşağılayıcı söylevler, sonunda Susie'yi çileden çıkarır.

Küçümseyen tavrından vazgeçmeyen Falco, çekip gidecekken bir türlü gidemez; içindeki şüphe, kapıya ve duvarlara vuran gölgesi gibi onu takip eder. Susie'ye aptalca bir şey yapmamasını tembih ederek tatlı rüyalar diler. Tam o sırada *klarnetin* ağır girişi ve ardından *timpaninin* tehlikeyi işaret eden vuruşları başlar. Burada müzik, Falco'nun ciddiye almadığı Susie'nin duygularını temsil edecek bir biçime sahiptir. İçeriden ses gelmeyince kapıyı zorlamaya başlayan Falco, diğer taraftan terasa ulaşmaya çalışırken yaylı çalgıların gerilimi arttıran, tonları devreye girer. Diğer planda, Susie balkonda görüldüğünde bakır nefeslilerin *disonans* akorları başlar, buradan da Falco'nun planına geçilir. Falco hızla koşar ve balkondan atlamak üzereyken Susie'yi balkon duvarının üzerinde yakalar. Üst açıdan belirli bir alana yayılan ışık yoluyla balkonda gerçekleşen trajik olaya tanık olunurken bakır nefesli ve yaylı çalgılar, *crescendo* ile artarak yaklaşık "fort" ve "fortissimo" olduğu düşünülen kuvvetli bir ses gürlüğüne ulaşır.

Hem müzikte hem de olayların gelişiminde duygusal gerilimin artması, *piyano* ve *trampetin* de desteğiyle adeta çok sesli bir çığlık yaratacak düzeye gelmiştir. Sussie'nin çığıyla karışan müzikte, Falco onu kucaklayıp içeriye alırken, korku ve tehdidi arttıran *triton* aralığındaki notalar ön plana çıkar. *Bakır* ve *yaylı çalgıların* temposunun yükselişiyle birlikte de heyecanı arttırır. Susie, önce koltuğa ardından yere yığılırken *timpani* vuruşlarıyla tempo düşer; ardından Falco yakın planda yatağa kapanır ve daha sonra da kızgın bir biçimde ayağa kalkar. Kamera geriye hareket ederken Falco, Susie'yi yerden alıp ayağa kaldırır.

Susie, yatakta yüz üstü yattığı sırada abajurun aydınlattığı odada artık korku hakimdir. Falco için korkunun kaynağı her zaman olduğu gibi Hunsecker'dır. Falco'ya kesme yapıldığında Falco, kameranın geri hareketiyle boy planda çerçeveye girer. Gölgeleleri duvarı dolaşırken Hunsecker'a ne diyeceğini düşünür. Bu sırada müzik daha çok arka planda kalır. Ona bir içki getirmesi gerektiğini söyleyerek odadan çıkmak üzere kapıya yöneldiğinde kapının açık olduğunu fark ederek geri döner ve telaşla kapıyı kapatır. Bu sırada *korno* tınıları yaklaşan tehlikeye karşı bir uyarıcıdır. Falco, Susie'den özür dileyerek yatağa doğru ilerler. O sırada Hunsecker kapının aralığından gizemli bir şekilde belirir ve Falco'nun sesini duyar duymaz içeri girer. Arkadan hafif üst açı ve diz planda görülen Hunsecker, üstünlüğünü kurmak için yine kötülüğünü ve gücünü

kullanacaktır. Falco, eğildiği yataktan doğrulmak üzereyken o da üzerine doğru yürümektedir. Falco'nun perdeye vuran gölgesi korkusunun boyutunu göstermektedir. Hunsecker yatağa yaklaşır ve Susie'yi sakinleştirir. Bu sırada alt açıdan ve yatağın baş ucundan gerçekleştirilen planda Hunsecker yatağın yanındadır. Kısmen göğsünden dizine kadar olan bölümde görülen Hunsecker'ın bedeninin büyük bir kısmı çerçeve dışında kalır. Çerçevadaki bu belirsizlik, Hunsecker'ın yüz ifadesini görmeyi engeller ve olacaklar karşısındaki belirsizlik duygusu böylelikle perçinlenir. Artık işlerin hangi noktaya geleceği bilinmemektedir. Hunsecker yatağa eğildiği sırada müzik kesilir.



**Görsel 4.43.** *Hunsecker'ın kız kardeşi üzerindeki hakimiyeti ve manipülasyonunu ifade eden planlardan biri görülmektedir. Timpaninin tehlikeyi vurgulayan vuruşları ile bakır nefesli çalgılar ve piyanonun disonans akorları bu plana eşlik eder.*



**Görsel 4.44.** *Hunsecker'ın Falco'ya saldırdığı anlar doğrudan gösterilmese de müziğin çok sesli disonans armonisi ve ses şiddetinin yüksekliği, öfke duygusu ve saldırganlık eylemini temsil eder.*

Hunsecker ve Falco, odadan dışarı çıkarak kapının önüne gelirler. Susie içerde giyinirken onlara bakmaktadır. Hunsecker, Falco'nun her sözünü yalanlayarak hiçbir şey bilmiyormuş gibi davranır. Usta bir yalancı olan Falco'nun her sıyrılmaya çabasında Hunsecker, katı bir heykel gibi rolünü oynar. Konu Steve'e geldiğinde ise öfkelenerek sözünü keser ve ellerinin kız kardeşinin üzerinde olduğunu söyleyerek olayı farklı bir tarafa çevirir. Yakın planda Hunsecker görülürken *timpaninin* zincirleme vuruşlarla ilerleyişi yaklaşan şiddeti haber vermektedir. Falco'yu odadan içeri alırken Susie yanındadır ve ikisi, onu adeta köşeye sıkıştırmıştır. Falco, Hunsecker'ı ikna etmeye çalışsa da başarılı olamaz. *Timpaninin* ardından duyulan *kornonun* koyu tonları, bu kez tehlikenin iyice yaklaştığının bir işareti olur. Falco, Susie'den gerçeği anlatmasını istediğinde *timpaninin* ardı ardına gelen vuruşları tekrar duyulur. Susie intikam alan bakışlarla sessiz kalmayı tercih etmiştir. *Timpani* vuruşlarının aralıklı bir şekilde devam ettiği sahnede kamera, yine aksiyona bağlı olarak hareketlidir. Burada genellikle orta ölçekli planlar ve göğüs planları kullanılır.

Falco'nun yalvarışları ve ikna çabaları işe yaramazken, Hunsecker'ın gölgesi hem duvarı kaplayacak hem de Susie'yi karanlıkta bırakacak kadar büyüktür. Keskin ışık ve gölge karşıtlığına *bakır nefesli çalgılar* ile *piyanonun disonans* armonileri eşlik eder. Bu sırada Hunsecker görüş açısından çıkar ve attığı yumruğun sesi duyulur. Susie, olayı izlerken ardı ardına gelen yumruk seslerine *timpani* vuruşları eşlik eder. Hunsecker'ın şiddeti arttıkça tüm orkestra artan bir gürlükte müziğe katılmaya başlar. En sonunda Susie durması için yalvarır ve onu kolundan tutarak engeller. Falco, Hunsecker'ın elinden kurtulduğunda her şeyi onun planladığını ağzından kaçıtır. Böylece Susie, her şeyin farkına varır. Müzik *timpaninin* son vuruşlarıyla kesilirken Susie'nin öfkeli bakışları, giderek bir çaresizliğe dönüşür. Hunsecker, onu Falco'nun yalan söylediğine inandırmaya çalışırken diğer yandan da Falco'yu Kello'nun ellerine teslim edecektir. Hunsecker, telefonda Falco'yu ihbar ederken Susie çantasını hazırlamış ve evi terk etmek üzere kapıya gelmiştir.

Bu sahnelerde filmin genel atmosferini betimleyen tema müziğinin 'ana motifi' hakimdir. Burada fiziksel ve psikolojik durum olarak gerilimin artmasıyla müzikal olayların hızı ile uyumsuz armoni ve akorlar da doğrusal olarak yükselmektedir. Özellikle *timpani* ve *korno* enstrümanlarının bir saldırı ya da savaş anını canlandıracak nitelikteki tınıları, psikolojik durumu ve olayın taşıdığı psikolojik anlamı temsil eder. Bunlara ek olarak *bakır nefesli çalgılar*, *piyano*, *vurmali çalgılar* ve *yaylı çalgıların* çok yüksek ses gürlüğü, koyu ve parlak tonların karşıtlığı da uyumsuzluğu ve gerilimi arttıran, tehlikenin sinyalini veren müzikal unsurlar olarak ortaya çıkar.

#### **4.1.4.2.5. Falco'nun sonu**

Susie, olanlardan sonra evi terk eder. Hunsecker ise intikam almak için Falco'yu polis şefi Kello'ya çoktan ihbar etmiştir. Falco'nun binadan ayrıldığı sahneyle birlikte müzik başlar. Etrafı koyu bir karanlık kaplamıştır. Geceyi yalnızca sokak lambaları, tabela ışıkları ve araba farları aydınlatmaktadır. Yoğun karanlığın içerisindeki geniş caddede Falco, kameraya arkası dönük üst açı çok genel planda yürümektedir. Burada Hamilton'un *davul* solosunun başlangıç vuruşları yükselir. Falco kameradan uzaklaşıp kaldırımında ilerlerken, caddenin başında polis aracı ani bir fren sesiyle durur. Burada davulun vuruşları, otomobilin fren ve kapı çarpma sesleriyle senkronize olmuş haldedir. Kameranın önüne yerleşen ve kısmen görünen arabadan, önce Kello iner ve ardından araba hızla yola devam eder. Kello, Falco'yu takip ederken araba da onun önüne geçerek

yolunu kesecektir. Kamera üst açı ve genel planda onları çekerken, *bakır nefeslilerin* akorları başlar. Müzik, tipik bir kaçma ve kovalama sahnesinin gerilimini betimleyecek gürlükte ve tempodadır. Bakır nefeslilerin akorları devamlılığı sağlarken *davulun* doğaçlama solosu sahnenin gerilimini ve belirsizliğini temsil etmektedir.



**Görsel 4.45.** Hunsecker tarafından ihbar edilen Falco, müziğin heyecanı tırmandıran temposu ve gürlüğü eşliğinde yakalanarak darp edilir.



**Görsel 4.46.** Filmin başında bir baş karakter gibi odak noktası olan kent, son sahnelerde de puslu atmosferiyle ön plana geçer. Hayal edilen pırıltılı bir yaşam yerine suç, şiddet ve yalanı vaat eder.

Kamera onlara arkadan yaklaşırken Falco'nun yüzüne omuz planda kesme yapılır. Bu sırada *davulun* sert vuruşları, gerilimi iyice artırır. *Saksafonun* büyük kentin gece yaşamını vurgulayan tınıları devam eder. Ardından gelen planda otomobil “dönüş yok” levhasında durur ve kapısı açılır. Kısmi bir görmeyle çerçevede yer alan her nesnenin görünmesini engelleyen eksiltmelerle yaratılan belirsizlik ve bilinmezlik aynı zamanda müzikte de kendini doğaçlama ve *disonans* akorlarla gösterir. Ardından Falco'nun planına geçilir. Omuz planda rüzgârda saçları uçuşarak şaşkınlıkla bakakalan Falco'nun arka planında şehrin sisli görünümü yer alır. Arkasına dönüp baktığında Kello'nun planına geçilir. Şapkasıyla gölgelenen polis şefinin yüzü, *bakır nefeslilerin* “swing” ritmi eşliğinde gülmektedir. Aynı zamanda *davulun* zincirleme vuruşlarıyla arabadan iri yarı bir memur daha çıkararak karanlık ve tehlikeli şehrin bir yandan pırıltılı cazibesi bir yandan da yanılsamalı ve boğucu atmosferi içerisinde durmaktadır.

Kamera, diğer planda memurunu arkadan boy planda görüntülediğinde Kello ve Falco, genel planda görülür. Diğer memurun ön plandaki bedeniyle izleyenin orada olan biteni görmesi engellenir. Yumruk sesi, *davul* vuruşlarına karışmıştır ve bu noktada *davul* solosu zirve noktasına ulaşır. Tema müziğinin ana temasını *bakır nefeslilerin*, “forte” düzeyinde güçlü bir şekilde çalmaya başlar. Kamera memurla birlikte yaklaşırken Falco yerde görülür. Diğer planda Falco yerde kıvrılırken Kello da başında ona bakarak mendille ellerini silmektedir. Alt açı boy plandaki görüntülere, diğer memurun katılıp

Falco’yu yerden alarak sürüklemesiyle birlikte, *bakır nefeslilerin* giderek gürlüğü ve temposu düşmekte olan *decrendosu* başlar. Müzikal olayların bu gelişimi, Falco’nun yükselme arzusuyla başladığı işlerin ve sonunda düşüşünün bir simgesi olur. Müziğin sesi giderek azaldığında şehrin ve güvercinlerin kanat çırpışlarının sesleri gelmeye başlar. Bu yeni genel planda, polislerin Falco’yu sürüklemekte oldukları, “Time Square”in kara filmlere özgü ıssız, loş, rüzgârlı atmosferi daha belirgin hale gelir.



**Görsel 4.47. ve 4.48.** *Susie, erkeklerin gücüyle çevrelenen dünyayı terk ederek özgürlüğüne kavuştuğunda, müziğin bu anların iyimserliğini ve kurtuluşu vurgulayan konsonans akorları ve coşkulu armonisi duyulur.*

*Klarnet* sesiyle Falco sürüklenirken sahne değişir ve Susie’nin hafif üst aç boy plandaki görüntüsüne geçilir. Susie, bir binadan çıkarak elinde valizi ve her zaman giydiği kürk mantosu yerine gündelik bir paltoyla kameraya doğru yürümeye başlar. O yürürken diğer planda da Hunsecker, içeriden terasına doğru yürümektedir. Büyük bir yalnızlık ve mutsuzluk içerisinde Susie’yi ararcasına dışarıya hatta ironik bir şekilde adlandırdığı radyo yayınının ismi gibi “Harika Bir Dünya”ya bakar. Bu sırada müzik, *yaylı çalgılarla* duygusal bir atmosfer yaratır. Gerilim, müziğin *konsonans* akorları ve armonisiyle birlikte sona erer. Filmin ender rastlanan bu gündüz sahnesinde Susie’nin planları, bu gösterişli şehrin uçsuz bucaksızlığını derin bir perspektifle ortaya koyar. Çok genel planda New York’un gündelik yaşamının akışı içerisinde Susie, giderek gözden kaybolur. Adeta yeniden doğan Susie, nereye gitmektedir bilinmez. *Bakır nefesli çalgıların* ön plana geçen *crescendo* biçiminde artan gürlükleri ve giderek tizleşen seslerle müziğin bitişi gerçekleşir. Film bu şekilde son bulur.

#### 4.1.5. Sonuç

Kara filmler, olayları ve temaları yönünden birbirinden farklılık gösterse de tümünde ortak nokta, olay örgüsünde bir suçun araştırılmasıdır. *Sweet Smell of Success*’te ise söz konusu suç, neredeyse filmin sonuna kadar resmi anlamda bir suç unsuru olarak izleyenin karşısına çıkmaz. Filmin temel karakterleri; şiddet gösteren, entrikacı, sahtekâr

ve ahlaki olmayan eylemler gösteren bireyler olarak ortaya çıksalar da bu suçları tamamen yasaların sınırları dahilinde işlerler. “Film, hikâyenin büyük bir kısmına resmi anlamda bir suçu dahil etmeyerek, aslında suçun anlamını yeniden tanımlamaya çalışır. Bu durum, filmin kara filmler içerisinde benzersiz bir yer edinmesini sağlar” (Artley, 2018). Dolayısıyla film, yasal kılıflar içerisinde suç işlemenin gündelik pratikler içerisinde ne kadar sıradan hale geldiğini göstermektedir.

Filmin, suça yönelik bu özgün bakışı, müzik kullanımıyla da desteklenmiştir. Filmin müzikleri, iki farklı besteci tarafından yaratılmış ve iki farklı orkestra ve onların bileşimiyle icra edilmiştir. Elmer Bernstein ve orkestrasının klasik müzik ile caz müziğini sentezleyerek oluşturduğu caz etkili film müziği, Modern Caz müziğinin önemli oluşumlarından “Chico Hamilton Quintet’in yine klasik müzik ile *West Coast, cool, bebop* gibi stilleri harmanladığı müziğiyle bir arada kullanılmıştır. Farklı tür ve tarzların bir araya getirilmesiyle oluşturulan bu yenilikçi yaklaşım aynı zamanda sürekli olarak suçla ilişkilendirilen caz müziği ve müzisyenleriyle ilgili de yeni bir temsil biçimini geliştirmiştir.

Filmde caz müzisyenleri; başarılı, yasalara uyan, entelektüel, bakımlı, uyuşturucudan uzak duran karakterler olarak belki de bu konuda Hollywood filmleri içerisinde “en gurur verici portreleri” tasvir etmiştir (Butler, 2000, s. 128). Filmde modern caz grubunun gitaristi olan Steve; bakımlı, dürüst, sempatik, ilkelerinden ödün vermeyen, beyaz, genç bir müzisyendir. Gitaristi olduğu caz beşlisi, gerçeklikte yer alan bir grubu temsil etmektedir. “The Chico Hamilton Quintet”in üyeleri, bir üyesi (Jim Hall) dışında tümüyle filmde gerçek kimlikleriyle yer alırlar. Üstelik bu grup, farklı ırklardan oluşan karma bir gruptur. Bu nedenle genellikle siyahların egemen olduğu bir müzik türüne alışılmışın dışında bir rol verilmiş olur. Bu sıra dışı tutum, müzik seçimi konusunda da kendini göstermiştir. Grubun üyeleriyle müzikleri hakkında konuşmak isteyen genç bir kadının soru sorduğu sahnede caz müziği üzerine kısa fakat kuramsal bir sohbet gerçekleşir. Genç kadın grubun müziğini, “geleneksel, klasik biçimin yeni ilerici tarzla çok ilginç bir birleşimi” olarak yani yenilikçi bir caz olarak tanımlar. Bir kara filmde caz müziği stillerinin sorgulanması da alışlagelmiş bir tavır olmadığından filmin caz müziğini bu anlamda konu edinmesi de dikkat çekici bir gelişmedir.

Bunun yanında Chico Hamilton ve grubu o dönem için alışılmadık bir modern caz çalmaktadır. Her şeyden önce sıra dışı bir enstrümantasyonu vardır. İçerisinde *davul, elektro gitar, alto saksofon, flüt, bas ve çello* gibi caz müziğinde az rastlanan ya da



rastlanmayan çalgılar yer alır. Üstelik “avangart” olarak nitelendirilebilecek bu grup, film içerisinde uzun bir süre sahne almıştır. Hamilton’un filmde yer aldığı sahnelerdeki kısa anlarda yer alan konuşma, jest, mimik, duruşuyla sergilediği havalı, soğuk kanlı tavır yine caz müziğinin temsilinde önemli bir yenilik sağlar. Butler (2000, s. 177) bu durumu, “sahne dışı kişiliğinin soğukkanlılığı ve zekasıyla, çağdaş film izleyicilerinin alışık olmadığı bir siyah müzisyenin sunulması” olarak açıklar. Tüm bu özellikler, filmin caz müziğinin temsilinde önemli ve çağdaş bir rol oynadığını göstermektedir.

Filmin sinematografik özellikleri ile caz müziğinin ilişkisine gelindiğinde burada öncelikle belirsizlik ve bilinmezlik, rastlantısallık ve öngörülemezlik gibi bir yapıtın açıklığının göstergesi olan özelliklerinin hangi ölçülerde film müziğinde yer aldığını belirtmek gerekir. Filmin incelenen sahnelerinde fiziksel hareketin hızı ile müzikal olayların hızı arasındaki ilişkide bir benzerlik ilişkisi bulunmaktadır. Başka bir deyişle sahnelerde gerçekleşen olaylar, karakterlerin eylemleri, olayların ve nesnelerin akışı gibi fiziksel süreçler müzikal olaylarda ritim, tempo, gürlük gibi çeşitli biçimlerle doğrusal olarak bir ilişki içerisinde bulunmaktadır.

Ayrıca bu müzikal olaylar, filmin atmosferini betimleme ve izleyende duygusal bir heyecan ya da bir beklenti yaratma gibi işlevlere sahiptir. Filmde müziğin kullanımı, genellikle *diegetik olmayan* bir kullanımdır. Yalnızca, Chico Hamilton Quintet’in yer aldığı sahneler *diegetik/akusmatik* bir müzik kullanımıyla düzenlenmiştir. Bu noktada sahnelerde yer alan fiziksel çevre ve hareketlilik ile müzikal olaylar arasında daha sıkı bir ilişki kurulmuştur. Fiziksel hareketliliğin yoğun olduğu sahnelerde müziğin tempo ya da ses gürlüğünde de yükselme gözlenmiştir. Benzer bir durum *diegetik olmayan* müzik kullanımının bulunduğu sahnelerde de mevcuttur. Filmde özellikle şehir ve mekanlarda arka planlar, yüzlerin ve karakterlerin kendisi kadar kompozisyonun bir parçası haline gelmiş, bu parçaların ya da gösterilmeyen birtakım olayların filmin müzikleriyle betimlenmesi yoluna gidilmiştir.

Kara filmin aydınlatma şemasına uygun olarak filmin en dikkat çeken özelliği, kentin dış mekanlarında, neon, florasan ve araba farlarıyla yaratılan ışıltı saçan yarı fantastik görünümüdür. Hatta yansıma ve ışıltılar o kadar çoktur ki J. J. Hunsecker’ın gözlükleri dahil pek çok nokta ve alan parlaticılarla kaplanmıştır. İşte müzik de bu pırıltılı ancak kötü olan dünyanın ışıltısını, görkemini ve kötülüğünü belirtecek denli çok yönlü, karmaşık ve karşıtlıklarla doludur. Aynı zamanda müzik, masalsi ancak yanıltıcı bir ikileme artan ve azalan ses gürlükleri ve temposuyla sözü edilen görüntülere uyum



sağlamıştır. Filmde, “Love song-The Sage” gibi “tonal” merkeze dönen parçalar olduğu gibi çeşitli tonlarda sentezlenmiş parçalar da yoğun olarak mevcuttur. Bu yapı, kara filmin tekinsiz ve tehlikenin kol gezdiği büyük kentlerinin uyumsuz yapısına paralel bir anlatım unsuru olur.

Psikolojik gerilim ile armonik yapı arasındaki ilişkide ise heyecan ve gerilimin olduğu, arttığı sahnelerde armonik yapıda değişimler olduğu saptanmıştır. Bu değişimler genellikle *konsonans* (armonik uyum) ve *disonans* (uyumsuzluk) biçiminde kendini göstermiştir. Bu uyumsuzluk biçimi kendini en çok *davul* gibi *vurmalı çalgılar*, *bakır nefesli çalgılar* ve *piyanonun disonans* akorlarında gösterir. Bazen uyumsuzluğa ek olarak gerilim ve heyecanın, tempo ve ses katmanıyla desteklendiği de gözlenmiştir. Psikolojik rahatlığın ya da durgunluğun ise *yaylı çalgıların* ve *klarnetin*, *konsonans* akor ve tonlarında somutlaştığı görülür. Burada yüksek frekanslar küçük veya hafif elementler ve düşük frekanslar ağır veya büyük elementleri temsil eder. Sonuç olarak *Sweet Smell of Success* film müziğinin özellikleri, sanat yapıtında “açıklık”ı yaratan unsurlar olarak ortaya çıkar. Özellikle “bilinmezlik”, “belirsizlik”, “rastlantısallık” gibi açık yapıt özellikleri, filmin müziklerinde “doğaçlama” ve “uyumsuzluk” gibi unsurlarla açığa çıkmıştır.

## 4.2. Touch of Evil



Görsel 4.49. 'Touch of Evil' filminin afişi

### 4.2.1. Filmin künyesi

**Yönetmen:** Orson Welles

**Yazan:** Orson Welles (Whit Masterson'ın *Badge of Evil* adlı eserinden uyarlama)

**Oyuncular:** Charlton Heston (Mike Vargas), Janet Leigh (Susan Vargas), Orson Welles (Police Captain Hank Quinlan), Joseph Calleia (Police Sergeant Pete Menzies), Akim Tamiroff ('Uncle' Joe Grandi), Marlene Dietrich (Tana), Zsa Zsa Gabor (Strip-Club Owner)

**Yapımcı:** Universal International Pictures

**Yapım Yılı:** 1958

**Süre:** 111 dakika (1998 versiyonu)

**Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri

**Müzik:** Henry Mancini

#### 4.2.2. Filmin Konusu

Film, Meksikalı narkotik dedektifi Miguel “Mike” Vargas’ın yozlaşmış bir polis ekibi ve suç çetesiyle mücadelesini anlatmaktadır. Filmin öyküsü, ABD ile Meksika sınırında Teksas’a bitişik bir sınır kenti olan Los Robles’te geçmektedir. Kurgusal bir yerleşim olan bu kentte yaşam, sürekli olarak sınırdan geçişle koşullanmış bir sosyal yapıya sahiptir. Sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda hareketli olan bu kentte, suç ilişkileri de yoğun bir biçimde sürmektedir. Yeni evlendiği Amerikalı eşi Susan ile balayına çıkan Mike Vargas, sınır hattından Amerika tarafına geçmektedir. O sırada Amerikalı zengin bir iş adamının otomobiline yerleştirilen bombanın patlamasıyla balayını kesmek zorunda kalır. Patlama Amerika tarafında gerçekleşmiş ancak patlayıcı Meksika tarafında yerleştirilmiştir. Bu durum, Meksika adına hiç de iyi olmamıştır ve Vargas hemen işe koyulur. Ancak kardeşini tutukladığı için Mike Vargas’a düşman olan Meksikalı uyuşturucu çetesi lideri Amca Joe Grandi, genç çiftin peşine düşer. Vargaslar, Grandi ailesinin tacizleri ve çirkin tuzaklarıyla uğraşmak zorunda kalırlar.

Bu arada Amerikan tarafından sorumlu olan Komiser Hank Quinlan’ın hali hazırda Sanchez adında Meksikalı bir şüphelisi vardır. Karısı bir melez tarafından boğularak öldürülmüş olan Quinlan, katili yakalayamamış ve bunun sonucunda ırkçı, alkolik ve gücünü kontrol edemeyen bir adam haline gelmiştir. Olayın soruşturulmasında Meksika hükümetine çalışan genç dedektif Vargas, Komiser Quinlan’ı Sanchez’i suçlamak için delil eklerken yakalar. Bunun üzerine Vargas ile Quinlan arasında bir güç savaşı başlar. Vargas, komiserin geçmiş suçlarını araştırmaya ve gerçekleri ortaya çıkarmaya çalışırken Quinlan da ırkından dolayı ön yargılı olduğu genç dedektifi olayın dışında tutmak için her yolu dener. Bu sırada Susan, güvenli olduğu düşünülen, Amerika tarafında bir motele yerleştirilir. Ancak peşlerinde olan Grandi’ler, Susan’ı burada da bulurlar ve onu uyuşturucu tuzağına düşürecek bir komplo hazırlarlar. Komiser Quinlan ile iş birliği yapan ve tuzaklarına ortak etmek isteyen Grandi, zaaflarından yararlandığı komiserin elinden kurtulamaz ve onun tarafından boğularak öldürülür. Quinlan, kendisinin işlediği bu cinayeti de bir başka masum insanın, Susan’ın üzerine yıkmaya çalışır. Bir yandan karısını kurtarmak bir yandan da gerçekleri ortaya çıkarmak için çalışan Vargas’ın mücadelesi, kendince kötülüğe karşı bir yaşam mücadelesine dönüşür. Bölge savcılığında Schwartz’ı ve komiserin ortağı Menzies’i de kendi tarafına alan Vargas, sonunda komiseri köşeye sıkıştırır ve kaybeden taraf Quinlan olur.

### 4.2.3. Touch of Evil Filminin Müzikleri

**Müzik:** Henry Mancini

**Orkestra:** United International Orchestra:

Rolly Bundock (Bas); Shelly Manne (Davul); Barney Kessel (Gitar); Jack Costanzo (Perküsyon), Mike Pacheco (Perküsyon); Ray Sherman (Piyano); Dave Pell (Bariton saksafon); Plas Johnson (Tenor saksafon), Conrad Gozzo, Pete Candoli, Ray Linn (Trompetler); Red Norvo (Vibrafon)

Film müziği bestecisi Henry Mancini tarafından bestelenen *Touch of Evil* filminin müzikleri, temelde *Afro-Cuban* ya da *Latin Caz* olarak adlandırılan bir caz müziği stili üzerine kuruludur. Ancak bu yapı *Mariachi müziği*, *rock'n roll*, *vals*, *blues*, *West coast* ve *swing* gibi farklı caz müziği stilleri ve müzik türlerinin tını, melodi ve ritimlerini de içinde barındırır. Farklı stil ve türlerin bir sentezi olan müzik, “melez” bir müzik olarak da nitelendirilebilmektedir. Hikâyenin geçtiği bölgeye ve mekanlara göre tasarlanmış olan film müziği, genellikle *diegetik* ve *akusmatik* bir kullanımla filmin atmosferine uygun ve daha gerçekçi bir etki yaratır.

*Touch of Evil*, film endüstrisinin yapım sürecinde yarattığı zorlu koşullar nedeniyle çeşitli problemlerle karşılaşmış, bundan dolayı da üzerinde çokça tartışılan bir yapım olmuştur. 1998 yılında filmi yeniden düzenleyen Walter Murch, “Temmuz 1957’de stüdyo filmin düzenlemesini devraldı ve Welles’in filmin tamamlanma aşamasına katılmasını engelledi” diyerek, ilk filmin yönetmenin yapmak istediklerine uygun tamamlanmadığını iddia eder. Yönetmen Orson Welles, stüdyonun bu engellemeleri nedeniyle 1957’de filmin müziği ve kompozisyonuyla ilgili 58 sayfalık bir not kaleme alır. Bu not keşfedildiğinde Murch, filmin ses ekibinden küçük bir grup oluşturarak filmi Welles’in özgün tasarımına uygun hale getirmeye çalışır. Murch bu restorasyon işlemlerinde Welles’in isteklerini göz önünde bulundurdıklarını, müziğin rengini ön plana çıkarmaya çalıştıklarını ve melodramatik bir film müziğinden ziyade sürekli ses tasarımı ve ritim üzerine yoğunlaştıklarını belirtir. Ayrıca Welles’in filmde her müziğin belirli bir kaynaktan gelmesini ve *diegetik* bir kullanımı tercih ettiğini sözlerine ekler ([http-11](http://11))<sup>24</sup>. Welles’in böyle bir kullanımı özellikle tercih etmesi, onun filmde müziğin bir “kaynak müzik” (*source music*) olarak tasarlanmasını istediğini gösterir. Filmin tüm hikayesinin açılış sekansında belirmesini isteyen Welles, buna göre

---

<sup>24</sup>Walter Murch’un film hakkındaki görüşleri hakkında bkz. <http://filmsound.org/murch/evil/> (Erişim tarihi: 17.05.2019).

bir görüntü-müzik birlikteliği tasarlamıştır. Welles'in söz konusu tasarımına göre kamera, sınır kenti Los Robles'in sokaklarında dolaşırken birbirinden farklı ve birbirine karşıt Latin Amerika müzikleri bir arada olacaktır. Sınırdaki gece kulüplerinin olduğu bölgelerde eğlence mekanlarının hoparlörlerinden turistleri kendine çeken müzikler yankılanacak ve böylece kentin gürültülü sokaklarının havası izleyene verilecektir (Welles, 2000'den aktaran Ford, 2008, s. 119-122). Film müziğinin böyle bir anlayışla ve eklektik bir düzenleme biçiminde gerçekleştirilmesi, sürekliliği ifade etme ve gerçekçi bir atmosfer yaratma amacını taşır.

Welles'in bu tasarımının gerçekleşmesindeki en önemli ortağı şüphesiz filmin müziklerinin bestecisi olan Henry Mancini'dir. Mancini, Welles'in müzik de dahil olmak üzere filmdeki her şeyin idrakinde olduğunu, film müziğini gerçekten bildiğini, nasıl olması gerektiğini anladığını belirterek *Touch of Evil*'in şimdiye kadar yaptığı en iyi şeylerden biri olduğunu vurgulamıştır. Welles'in film müziğinin nasıl olması gerektiğine ilişkin yazdıklarını oldukça önemseyen Mancini, onun gerçekçi bir film çekme amacının gerçeklikte kök salan bir film müziği anlayışını da beraberinde getirdiğini belirtir. Buna göre filmdeki her unsurun hikâyenin kendisinden kaynaklanması gerekir. Bu nedenle Mancini, film müziğinin “kaynak müzik” (*source music*) olacak biçimde işaretlere dayanması ve *diegetik* olarak belirli bir kaynağın ipuçlarını vermesi gerektiğini vurgular (Mancini ve Lees, 2001, s. 81).

#### **4.2.4. Touch of Evil Filminde caz müziğinin kullanımı**

Çalışmanın bu bölümünde *Touch of Evil* filminden seçilen sahneler, “fiziksel hareketin hızı” ve “müzikal olayların hızı”; “psikolojik durum” ve “armonik yapı” adı altında film müziği kullanımı yönünden iki ana başlıkta ele alınmıştır.

##### **4.2.4.1. Fiziksel hareketin hızı ve müzikal olayların hızı**

Film müziğinin kullanımında kaynak alan olan fiziksel hareketin hızı,; karakterlerin eylemlerinde, mekanın atmosferinde, nesnelerin hareketinde, olayların akışında ve çekim ölçekleri, kamera açıları ve planların değişimi gibi sahnelerdeki fiziksel olaylarda ortaya çıkar. Bu unsurlar film müziğine, tempo, ses gürlüğü, enstrümantasyon, ses rengi ve stil gibi müzikal olaylarla karşılık gelmektedir. Bu bölümde *Touch of Evil* filminde yer alan sahnelerden fiziksel olayları temel alan ve müzik kullanılan sahne ve bölümler, film müziği kullanımı bakımından ele alınmıştır. Bu anlamda filmin kilit noktalarını oluşturan ve müzikleriyle ön plana çıkan Açılış sekansı,

Susan'ın takip edilmesi, Susan'ın gözetlenmesi, Susan ve Mike'in yolculukları, Susan'ın otelde yalnız kalması sahneleri incelenmiştir.

#### 4.2.4.1.1. *Filmin açılış sekansı*

Filmin açılış planları, kesintisiz olarak kaydedilmiş sahnelerin bir araya getirildiği bir sekanstan (tek plan) oluşur. Film, karanlıkta yavaş yavaş aydınlanan yakın planda birkaç dinamit çubuğuna bantlanmış ilkel bir patlayıcı sayacı ve onu ayarlayan elin görüntüsüyle başlar. Çerçeve aydınlanmadan önce *perküsyon* enstrümanlarının *bongo* ve *conga* vuruşları başlamıştır. Perküsyon çalgılarının vuruşlarının başlamasının hemen ardından patlayıcının zamanı ayarlanır. Buna göre perküsyon vuruşlarının patlayacak olan bombayı duyurduğu daha doğrusu hızla ilerleyen zamanı temsil ettiği gözlenir. Patlayıcıyı elinde tutan kişinin bir kadın kahkahası üzerine yön değiştirmesiyle kamera da sokağa yönelir. Bu sırada bakır nefeslilerin tiz ve parlak tınıları yükselmeye başlar.

Bombacı, genç kadın ve yaşlı adamı gördüğü anda hızla uzaklaşır. Onu takip eden kamera, yaklaşarak bombacıyı otomobilin bagajına patlayıcıyı yerleştirirken gösterir. Genel plandaki bu kısa takipte kamera, otomobilden yavaşça uzaklaşır ve genç kadın ile yaşlı adam araca binerken yükselerek kuş bakışı bir üst açığa ulaşır. Otomobilden geldiği anlaşılan müzikte elektro gitar solosu başlamıştır. *Rock'n roll* tarzındaki parça ile caddeden gelen müzikler birbirine karışır. Kuş bakışı ve çok genel planda kent sokaklarında görüntülenen otomobil kısa bir süre takip edilir. Daima hareketli olan kamera, caddeye çıkan ve bir süre sonra duran otomobilin geriye giderek önüne geçtikten sonra tekrar uzaklaşarak çok genel planda kentin atmosferini ve caddelerin hareketliliğini göstermektedir. Polisin geç işaretiyle otomobil tekrar yaklaşmaya başladığında arabanın önünden karşıya geçerek yürüyen bir çift göze çarpar. Kente yeni gelen bu çift, Vargas'lardan başkası değildir. Kamera yine önde yer alarak bu kez çifti genel planda hafif üst açıdan takip etmeye başlar. Bu sırada etraftan yayılan müzik sesleri birbirine karışır. Cadde hareketlenmiş, birbirinden farklı amaçlarla gelip geçen insanlar büyük bir yoğunluk oluşturmaya başlamıştır. İnsan, otomobil, el arabası, hatta keçi seslerine, farklı müziklerin farklı tonlardaki melodileri, bas ve tiz seslerinin karmaşası da dahil olur. Hareketlilik ve karmaşa arttıkça müzikte de karmaşa ve tempo artar. Bu müzikal yapı, kent dokusunun bir karşılığı olarak ortaya çıkar.



**Görsel 4.50.** *Perküsyon çalgılarının vuruşlarının ardından patlayıcının ayarlanması Patlayıcının tik takları perküsyon vuruşları ile uyumlu bir ritme sahiptir.*

Üzeri açık ve içinde bomba taşıyan otomobil, çerçeveye her girdiğinde radyosundan gelen yüksek sesli müziği etrafa yaymaktadır. Müzik, yaklaşık *medium* olarak ifade edilebilecek bir tempodadır. Parçada saksafon, gitar ve davul ön planda yer almaktadır. Çift yürürken otomobil arkalarından gelmeye devam etmekte ve kamera, üst açı genel planda geriye kaydırmayla hareket etmektedir.

Otomobil yoldan ayrılarak, ortadaki hattın diğer tarafına yönelir. Çok genel plandaki bu fiziksel hareket dizisi, *bakır nefeslilerin* tiz tonlardaki parlak tınıları ve *gitar-saksafon* birlikteliğinin, majör tonlardaki neşeli *rock'n roll* ritimleriyle temsil edilir. Amerika-Meksika sınırına doğru ilerlerken otomobil, Vargas'lara tekrar yaklaşır ve kontrol noktasına kadar neredeyse beraber ilerlerler. Kameranın alçılmasıyla genel planda kontrol noktasına ulaşan çift, Amerika tarafına geçmek üzeredir. Sınırdaki polisler, Susan'a Amerikan vatandaşı olup olmadığını sorduktan ve pasaport kontrolü yaptıktan sonra Vargas'ı yaptığı Grandi tutuklamasından dolayı kutlarlar. Çiftin yeni evlendiği de bu diyalogda öğrenilir. Bu sırada bagajında patlayıcı olan otomobil de yanlarındadır.

Filmin ilk diyalogları sürerken çift, otomobilin diğer yanına geçer. Otomobilden gelen yüksek sesli *rock'n roll* müzik ve *saksafonun* tekrar eden motifleri devam etmektedir. Kamera, aracın diğer tarafına yönelirken otomobildeki yaşlı adam (iş adamı Linnekar), “geçebilir miyiz?” diye sormaya çalışır. Acele edişini umursamayan polisler, Vargas ile sohbetlerine devam ederler. “Grandi çetesini nasıl çökerttiğine dair çok şey söyleniyor, çete başını nasıl yakaladığını duyduk” sözleri üzerine Mike, “sadece birini,

Grandiler çok büyük bir aile. İyi geceler” diyerek henüz işinin bitmediğinin mesajını verir.

Çift, aracın etrafında süren sohbetten ayrılırken otomobili kullanan Linnekar’a bir şey alıp almadığı sorulur. Sarhoş olduğu belli olan genç kadın ise kafasında bir “tik tak” sesinin yankılandığından sızlanır. Amerikan vatandaşı olup olmadığı sorulduğunda ısrarla bu sesteki şikâyet etmeyi sürdürür. Sınır görevlileri, sarhoşluğuna verdikleri bu sözleri hiç dikkate almazlar ve geçişlerine izin verilir. Otomobil geçmesiyle kamera, zoom hareketiyle diğer tarafta yürümeye devam eden genç çifti yaklaşıyor. Bu sırada *vibrafon* ve *bongonun* ağır tempodaki vuruşları başlar. *Vibrafonun* yumuşak tonlardaki melodisi arka planda sürerken Vargas çiftine bel plana gelene kadar yaklaşılır. Mike ve Susan, uzun bir süreden sonra ilk kez yalnız kalmıştır ve Mike uzun süredir eşini öpmediğini fark eder. Romantizmi temsil eden bu müzik eşliğinde tam öpüşmek üzereyken bir patlama sesi duyulur. Ani bir irkilmeye öpüşmeleri yarım kalan ikilinin planından kesme yapıldığında yaklaşık 3 dakika süren açılış sahneleri sona erer. Meksika tarafında yerleştirilen bomba, Amerika tarafında patlamıştır. Çerçevenin dışında olan patlamanın görüntüsü genel planda çerçeveye girer. Tüm bunlardan anlaşılmaktadır ki filmin ilerleyen sahnelerinde Vargas çifti, tehlikeli işlerin içerisine çekilerek olaylara dahil olacaktır. Böylelikle filmin öyküsünün ana hatları da ipuçlarıyla sezdirilmiş olur.



**Görsel 4.51. ve 4.52.** Vargas çifti, gerçekleşecek olaylardan habersiz bir şekilde balayı tatilleri için sınır kontrol noktasında bekler. Otomobil çerçevedeyken rock'n roll müziğin ses gürlüğü artar.

“Fiziksel hareketin hızı” ile “müzikal olayların hızı” arasındaki ilişkide kamera hareketleri, çekim ölçekleri, açısal değişimler ve genel olarak kentin dokusu ve atmosferi kaynak etki alanı olarak önemli bir rol oynar. Olayların akışına göre hareket eden kamera; ekstrem genel planlar, aşırı dramatik üst açılar, sınır kasabasının hareketli ve kaotik atmosferini tanıtmamanın yanında gerçekleşecek olaylar hakkında pek çok açıdan bir ipucu vermeye çalışır. Kamera hareketlerinde açı ve mesafenin sürekli değişen yapısıyla film



müziğinin değişken yapısı arasında uyumlu bir birlik dikkati çeker. Farklı mekanlardan yükselen melodiler, tür ve ton olarak birbirinden farklı, hatta karşıttır. Müzikler, *medium* düzeyinde orta tempolu yapıları, parlak ve coşkulu tonları, egzotik temaları bakımından da birbirleriyle uyumludur. İç içe geçen müzik parçaları ile kentin iç içe geçen yaşam tarzı arasında benzerlik dikkat çekicidir.



**Görsel 4.53.** Vargas Çifti Los Robles sınır kentinin karmaşası içinde yürümektedir. Bu plana uygun olarak müzikler ve sesler de birbirine karışmaktadır.

Sonuç olarak açılışın ilk anlarından itibaren patlaması beklenen otomobili takip eden hareketli kamera ve alan derinliği aracılığıyla çevre hakkında da önemli bilgiler edinilir. Yoğun bir koşuşturmaca, eski tarihi yapılar, eğlence mekanları ve sınırdan gelip geçenlerin caddede yarattığı karmaşayla birlikte, bölgenin turistik ve ticari bir merkez olduğu anlaşılmaktadır. Çok farklı sınıflardan oldukları açıkça görülen insanların oluşturduğu çeşitlilik, bu sınır hattının yoğun yaşam bir akışına sahip olduğunu göstermektedir. Panoramik planlar, kentin tüm bu kaotik atmosferini gözler önüne sererken müzik bu panoramik kent manzarasını canlandırmaktadır.

Caddelerden kentin gürültüsüne karışmış *mambo* ritim parçaları, *blues* ile *rock'n roll* ile *African-Cuban* stili caz müzikleri yükselir. Böyle bir film müziği kullanımı, sınırdaki yaşamın melez doğasını daha açık hale getirmektedir. Kentin her anlamda melez olan yapısı -mimari, sınıflar, ırklar, yaşam biçimleri- müzikte de ayrı niteliklere ve türlere bölünen bir sentezle temsil edilir. Welles'in isteği doğrultusunda yapıldığı söylenen film müziğinin daha sonra restore edilmesiyle birlikte Mancini'nin tema müziğinin (*main theme*) vurgusu oldukça azalır. Ancak söz konusu parça, ana hatlarıyla arka planda genel müzikal rengi belirlemeye devam eder. Aslında filmin tema müziği, melodik tekrarların yani *ostinato* yapıların baskın olduğu bir yapıdadır. Fakat filmin diğer müzik parçalarının da katılması ile çok katmanlı bir yapıya sahip olur. Tema müziğinde dikkati çeken,

*perküsyon (vurmali) çalgılar, saksafonlar, bas ve trombonların bu birbiri ardına eklenen ostinato yani tekrar eden motifleri (Ford, 2008, s. 120) bu eklektik yapının içerisinde de fark edilmektedir. Genellikle tüm parçaların müzikal olaylarında ostinato dikkati çekmektedir. Doğrusal olarak bir benzerlik ilişkisi kurulduğunda kaynak alan olarak fiziksel hareketin hızı, olayların akış ritmi, kamera açıları ve ölçeklerinin değişimi ve karakterlerin koşma, kaçma, yürüme gibi eylemleriyle ortaya çıkar. Fiziksel hareketin hızına göre hedef alan olarak müzikal olayların hızı da artar. Tempo yanında müzikal olaylar da daha katmanlı ve karmaşık hale gelmektedir. Kentin doğal gürültüsü içinde sivrilen sesler gibi bakır ve ahşap nefeslilerin parlak tonları belirgin bir biçimde öne çıkmaktadır.*

*Touch of Evil* filminin açılış sahnelerindeki müzik kullanımı, *diegetik* ve *akusmatik* bir müzik kullanımınıdır. Müzik kaynağı doğrudan çerçeve içinde değildir ve görselleştirilmemiştir. Başka bir deyişle kaynağa dolaylı olarak işaret edilir. Burada müziklerin kaynağı, birbiri ardına dizilen eğlence mekanları ve radyodur. Buradaki düzenleme, mekânda yakınlığa yani müzik kaynağına yakınlığa göre algıda seçiciliğin sağlandığı bir müzikal düzenlemedir. Bu durum planlar, eylemler ve olaylar arasında önemli bir denge kurarak sürekliliği sağlamaktadır. Müzikal düzenlemenin çeşitlenmeleri ani ritim değişimlerine dayanmaktadır. *Perküsyon çalgıları (bongo, conga, davul gibi vurmali çalgılar) ve saksafon, trompet, korno gibi bakır ve ahşap nefeslilerden oluşan enstrümantasyon, film müziğini oluşturan diğer parçaları ya da müziğin farklı bölümlerini gölgede bırakmayacak şekilde düzenlenmiştir. Filmin müzikleri caz, blues ve rock'n roll müzik türlerinin bir kolajı olduğundan ton, ritim, çeşitlilik ve ahenk bakımından kaos hissini pekiştirir; dağınık ve düzensiz olan zihinsel durumları uyarır. Bu düzenleme, dramatik değişimleri vurgulamak yanında filmin genel atmosferini sağlama işlevini de üstlenir. Siyah-beyaz, aydınlık-karanlık, ışık-gölge gibi karşıtlıklar, ekstrem çekim ölçekleri, tehlikeli görünen karanlık bir atmosfer, düşük ışıklandırma, gece kulüplerinden ve sokak lambalarından gelen ışıklar, alan derinliğiyle elde edilen kentin genel görünümü gibi kara filmlerin tipik özellikleri kaynak alan olarak hedef etki alanında dramatik değişimleri vurgulayan, pes ve tiz sesler, hafif (piano) ile kuvvetli (forte) düzeyinde ses gürlükleri ve farklı türler arasında gidip gelen bir müzikal farklılığa karşılık gelmektedir.*

#### 4.2.4.1.2. Susan'ın takip edilme sahneleri

Filmin bu sahnelerinde müzik, yine *digetik/acousmatic* bir kullanım biçimine sahiptir. Patlama sesinin duyulmasıyla birlikte müzik kesilmiş, olayın etkileri olanca hızı ve girift süreciyle ortaya çıkmaya başlamıştır. Büyük bir panik ve kargaşanın yaşandığı yerde Mike ve Susie olay yerine doğru birlikte koşmaya başlarlar. Bu olayın kendi ülkesi için iyi olmadığını düşünen Mike, Susie'yi güvende tutmak için uzaklaştırır ve kendisini otelde beklemesini söyler. Patlama yerine gelen dedektif ve yetkililerle bir araya gelen Mike, balayını bir tarafa bırakarak görevine başlamıştır ve Susie ile işi bitince buluşmak üzere sözleşir. Mike'ın dedektiflerle tanışmasının ardından kesmeyle Susan'ın kent merkezine çıktığı plana geçilir. Hikâyenin bu noktadan sonraki akışı, paralel kurgu yoluyla yaşanan farklı olaylar arasında gidip gelerek gerçekleşecektir. Müzik bu kurgusal yapının karşılığı olarak ilerler. Susan, genel planda trafiğin ve kalabalığın ortasında görüldüğünde müzik tekrar başlar. Farklı türde müziklerin yankılandığı, eğlence mekanlarının sıralandığı caddelere dönüldüğünde kentin gece yaşamının hızlı akışına da dönülmüş olur.



**Görsel 4.54.** Susan, kent merkezinde kalabalık arasında yürümeye çalışmaktadır. Bu sırada müzik, blues ve rock'n roll ritimlerinin canlılığıyla sokağın atmosferini betimler.



**Görsel 4.55.** Pancho ve Susan'ın alt açılı planında Pancho, Grandi'nin yolladığı notu verir.

Susan caddeden karşıya geçmek üzereyken *bongo* ağırlıklı *perküsyon* vuruşları ve ardından *bakır nefesli çalgıların* pes tonlardaki akorları başlar. *Afro-Cuban* ritimlerine dayalı olan parça, genellikle *konsonans* yani birbiriyle uyumlu akorlara sahiptir. Tekrarlanan *Afro-Cuban* ritim motifleri ile *swing* stiline armonileri birleşerek dans ve eğlencenin merkezi olan ortamın egzotik havasını ve coşkusu betimlemektedir. Sıkışık bir yaya ve araç trafiği içerisinde geçmeye çalışan Susan, bel planda kameraya yaklaştığında kamera onu takip etmeye başlar. Köşede bekleyen Meksikalı genç bir

erkeğin yanından geçer. Ardından gelen planda Pancho bir köşede gizlenmiş biçimde görülür. Alt açıdan orta yakın bir planda çerçevelenen asi görünümlü bu genç, Grandi'lerin yeğeni Pancho'dur. Sigarasını söndürüp, Susan'ın ardından harekete geçer. Diğer planda Susan karşıya geçmek üzeredir ve aniden önüne bir otomobil çıkar. Bu onu izleyen Pancho için bir fırsattır. Hemen Susan'ın yanına gelir ve yardım etmeye çalıştığını göstermek ister gibi onu arabanın önünden çeker. Genel planda karşı açıdan görüntülenen eylemlere *bakır* ve *ahşap nefeslilerin ostinato* yani ana motifin tekrarları eşlik eder.

Susan yürümeye devam eder, ancak arkasından gelen Pancho'nun İspanyolca sözleri üzerine durur. Pancho, Susan'ın etrafını sarmaya başlayan Meksikalılarla konuşmaktadır. Bu sırada, *perküsyonun bongo* ve *conga* vuruşları ön plana çıkar. Muhatap olmak istemeyen Susan, aralarından sıyrılıp giderken yerli halktan orta yaşlı bir adamın planına geçilir. Susan'a seslenerek, Pancho'nun onun hayatını kurtardığını söyler. Susan, kendisinin evli bir kadın olduğunu söylemeye çalışırken Pancho, ısrarla yanına gelir. Alt açıdan yapılan üçlü planda Susan'ın tedirginliği açıkça görülür ve hızla yürüyerek uzaklaşmaya çalışır. Bu sırada kameranın açısı değişmiş, hafif üst açıdan görülen planda Pancho ve diğerleri tekrar yaklaşarak Susan'ın etrafını sarmıştır. Kendisine uzatılan notu yüksek sesle okuyan Susan, bunun Mike ile ilgili olduğunu ve Joe Grandi'nin bu konuda konuşmak istediğini öğrenir. Grandilerin işlettiği otelin ofisine gitmek üzere yola koyulurlar. Susan'ın, "tekrar sınırdan mı geçeceğiz" repliğinin ardından kesme ile olay yerinin planlarına dönülür.



**Görsel 4.56.** Susan, Grandi'nin yolladığı notu okur.



**Görsel 4.57.** Susan, Grandi'nin ofisinde tehdit edilirken dış dünyanın hareketli ve agresif yapısı içeriye taşınır

Susan'ın Pancho'yla Grandi'nin ofisine doğru ilerlediği sahnede müzik tekrar başlar; buradaki parça "Strolin Blues" dur. Diyagonal çizgiler ve alan derinliğinin verdiği

açılımla caddede uzanan kemerli binaların dizilişi, tarihi bir kentin ıssızlığını taşır. Sessizlikte yankılanan gitar ve saksafonların *blues* etkili tınları, Pancho'ya yetişmeye çalışan Susan'ın tedirgin adımları boyunca devam eder. Genel planda düşük bir *chiaroscuro* aydınlatmayla odak noktası olan kişi ve mekanlara yönelim, müziğin yarattığı yankılanma ile şüpheli bir etki oluşturur. Aynı zamanda müziğin *rock'n roll* ve *blues* stili ve canlı tonları, bu etkiye ve sahnede işlenen konuya *empatik olmayan* bir kullanımla karşıtlık oluşturmaktadır. Ofise girmek üzereyken kucağında bebek olan yerli bir kadın ve yanında fotoğraf makinalı bir adam belirir. Susan'ın fotoğrafını çektikten sonra ayrılırlar ve Susan içeri girer.

Susan'ın, önce camekanın dışından hemen ardından da içeriden gerçekleştirilen üst açılımlarına dışarıdan gelen hareketli ve kesintili ışıkların etkisiyle oluşan loş ve gizemli bir atmosfer eşlik eder. Müziğin gürlüğü içeride hafiflemiş olsa da müzik devam etmektedir. Grandi, alt açılımlarındaki görüntüsü ve duvara düşen gölgesiyle oldukça tehditkâr ve rahatsız edici görünmektedir. Öfkesi yüzüne yansımış, ellerini beline dayamış, gövdesini öne çıkaran kasıtlı duruşuyla oldukça “absürt” bir izlenim yaratmaktadır. Öfkesini Susan'a yönelttiğinde ilk sözleri, yeğenine “neden Pancho ismiyle hitap ettiğini” sorusu olur. Bu kez üst açılımlarında görüldüklerinde Susan, kocasıyla ilgili konunun ne olduğunu sorar. Camdan dışarıya bakan Grandi, dışarıda bekleyen adamına gitmesi için işaret eder. Vargas'tan konu açıldığında katı ve öfkeli tavırla boyun bağımlı olarak aynaya yönelir. Omuz üzerinden aynadaki bel planındaki yansımaları görülen Grandi, ismini söylediğinde Susan'ın göğüs planına geçilir. Susan, “Grandi” ismini duyduğunda bunun kocasının üzerinde çalıştığı dosya ile olduğunu anlamıştır. Grandi, tekrar aynaya dönerek kibirli bir biçimde bıyıklarını düzeltir. Susan ve Pancho da aynadaki yansımalarıyla çerçevenin içindedir. Ardından Grandi yine Susan'a doğru dönerek ailesinin büyüklüğünden ve Los Robles'te ne kadar uzun süredir bulunduğundan söz ederken bir taraftan da Pancho'dan silahını alıp kontrol eder.





**Görsel 4.58. ve 4.59.** *Grandi'nin Susan'ı tehdit ettiği planlar, Grandi'nin gücünü ve Barbara'nın korkusunu temsil eder. Müzik, kurguya uygun olarak dış dünyayı hatırlatır ve zamansallığı ifade eder.*

Ayna karşısında hazırlanmaya devam eden Grandi, silahını takar ve purosunu ağzına yerleştirir. Grandi, ayna karşısında hakimiyetini ve gücünü göstermeye çalışırken müzik neredeyse kaybolmak üzere çok hafif bir ses düzeyine inmiştir. Susan'ın Grandi'lerin yürüttüğü kirli işleri ima etmesi üzerine sinirlenen Grandi, bu kez genç kadının üzerine yürür. Susan, kendisini korkutsa da kocasını korkutamayacağını söyleyerek meydan okumaya çalışır. Bu münakaşanın ikili planlarında Susan cesur ve alaycı tavrını ortaya koyar. Grandi ise beklemediği bu tavır karşısında bozulmuştur. Bu planlarda genellikle yakın ölçekler kullanılır ve ışık daha çok kadın karakter üzerine yönelir. Paralel kurguyla patlamanın olduğu yere döndüğünde Mike'ın da benzer bir tavırla karşılaştığı anlaşılır. Kentin egemen erkekleri, onları bölgelerinde istememektedir. Deneyimli komiser Hank Quinlan, bölgede hakimiyetini kurmuştur ve genç bir polisin işine karışmasından hoşlanmaz. Mike'ın bu dosyada çalışmasını istememesinde özellikle Meksikalı oluşunun da büyük bir payı vardır. Bu nedenle onu, oyun dışına atmaya ve küçük düşürmeye çalışır.

Kesme ile Susan'ın ofiste bulunduğu sahneye döndüğünde kişiler arası ego çatışmasının büyüdüğü görülür. Grandi, sahip olduğu yasa dışı güçle meydan okurken Susan da beyaz oluşuna ve kocasının yasal gücüne güvenmektedir. Alt açıdan gerçekleştirilen orta ölçekli üçlü planda bu güç oyununu kimin kazanacağı belli değildir. Alaycı sözler ve hakaretler karşılıklı olarak sürerken yakın ölçekli, ikili, üçlü ve amorslu planlar ile alt ve üst açılar birbirini takip eder. Müzik, kurguya ve sahnelerin ritmine bağlı olarak eşlik eder. Arka planda elektro gitarın ve saksafonun tiz ve parlak seslerden oluşan soloları, planlar arasındaki bu hareketliliğe ve dışarıdaki ortamın pervasızlığına uyum sağlamaktadır. Burada *blues* ve *rock'n roll* müzik türünün, olayların akışında yer alan kırılma noktalarını temsil ettiğini de belirtmek gerekir. Filmin ilerleyen sahnelerinde

Susan'ın başına gelecek kötü olaylara yine bu tür hareketli ve eğlenceli *rock'n roll* parçaları eşlik edecektir. Film boyunca, temposu düşük olanlar haricinde *blues* ve *rock'n roll* ağırlıklı tüm parçalar; şiddet, cinsellik ve alıkoyma temalarıyla ilişkilendirilecektir.



**Görsel 4.60.** Susan'ın, Grandi'nin mekanından çıkış anında müzik değişir ve saksafonun tizleşen tonları yükselir.

Kocasına ileticeği mesajın ne olduğunu soran Susan'a karşı Grandi, Mike Vargas'ın bu olaydan çekilmesi için üstü kapalı bir tehditte bulunur. Susan, bir an önce gitmeyi istemektedir. Gitmekte özgür olup olmadığını sorduğunda Grandi, yine imalı ve tehditkâr bir biçimde kendisini alıkoymadıklarını, yalnızca bir ziyarette bulunduğunu söyler. Bu sırada alt açıdan ve yakın planda görülen Grandi, adeta devleşerek korkunç bir görünüm kazanır. Onun bu görünümüne gitarın tiz tonlardaki solosu eşlik eder. Genç kadın korkmuştur ve aceleyle çıkmak için girişimde bulunur. Susan, çıkışa yöneldiğinde kapıda zincirin takılı olduğu görülür. Göğüs planda arkasını dönmeden Grandileri gözleyerek ve paniğini hissettirmemeye çalışarak zinciri açan Susan, kapıyı aralar. Arka planda hafif bir biçimde kendini gösteren müzik, Susan ofisten çıkmak üzereyken kapının da açılmasıyla yükselir. Bu noktada aceleci eylemlere ve kameranın hareketlerine uyumlu bir *saksafon* solosu duyulur. Susan'ın mekândan çıkışında, ses düzeyi dikkatlice değiştirilerek yeni bir parçaya doğru ılımlı bir geçiş gerçekleşir. İki müzik parçasının dikkat çeken ortak özelliği, ikisinin de caz armonileriyle yorumlanmış olmasıdır. Susan mekândan çıktığında *rock'n roll* ritimlerinin canlı temposu ve kuvvetli ses gürlüğüyle dış dünyanın hareketli atmosferine geri döner.

Sonuç olarak bu sahnelerde yer alan müziklerin sofistike yapısı, var olan dengesizliği ve karmaşık olan gerçekliği sunmaktadır. Sahnelerde kaynak alan olarak

fiziksel hareketin hızı, karakterlerin konuşma, yürüme, acele etme gibi eylemlerinde en çok da atmosferin hareketliliği ve olayların akış hızında kendini göstermektedir. Buna göre hedef alanı oluşturan müzikal olayların hızı da tempo, majör tonlar, canlı ritimler ve ses gürlüğü olarak film müziğinin kullanımında ortaya çıkmaktadır. Pancho ve özellikle de Susan'ın koşar adım yürümesi, kaçma ve acele etme biçiminde sabırsız eylemlerde bulunması, kentin her an bir karmaşa ve hareketlilik içerisinde olması, olayların hızla iç içe geçerek gelişmesi, müzikal olayların hızında da kendini göstermektedir. Bu durum kuvvetli bir ses gürlüğü, parlak tonlar ve hareketli bir *medium* tempo ile müzikte karşılık bulmuştur.

Ayrıca müziğin fiziksel hareketin ötesinde bir etkisi de mevcuttur. Ele alınan sahnelerde müzik, görüntülere farklı anlamlar yüklemektedir. Özellikle 1950'lerde etkin olan ve dönemin gençliğinin müzikal ve eylemsel anlamda en büyük radikal çıkışlarından biri olarak anılan *rock'n roll* müziğinin, burada gençliğin, asiliğin ve tehlikenin dışavurumu olarak kendini gösterdiği düşünülmektedir. Bu tür bir müziğin caz ve *blues* ritimleriyle harmanlanması; onu daha sofistike bir yapı içerisine sokmakta, sahnelerin içerdiği dramatik temalara karşıt hale getirmektedir.

#### **4.2.4.1.3. Susan'ın Gözetlenmesi**

Mike, olay yerinde kendisini hoş karşılamayan Quinlan ve ortağı Menzies'ten ayrıldıktan sonra Susan'la buluşacağı otele doğru yürümektedir. Kamera, oldukça üst açığa çıkan kuş bakışı bir genel planla binaları ve Vargas'ı görüntüler. Karanlık caddeler tepeden görüntülenirken müzikte ağır bas geçişleri hakimdir. Mike'ın metruk yapılar arasından caddeye çıkışını takip eden planların ardından kamera, ondan ayrılarak kesme yapmadan karşı taraftaki binanın penceresine doğru yukarı çıkmaya başlar. Pencerenin genel planında bir erkek, karanlık odada bir silüet halinde görülür. Pencerenin açık kanatlarının gölgesi, dışarıdan gelen ışıkla binanın duvarına düşer.





**Görsel 4.61. ve 4.62.** Susan'ın kaldığı otelin kuş bakışı görünüşü ve gözetilmeye başladığı planlarda bongo yükselen temposu eylemi vurgular ve heyecanı yükseltir. Müzik, sahnenin ritmine ve kurgusuna bağlı olarak ilerler.

Hemen ardından gelen planda karşı binadaki odada bulunan Susan, açık pencereden görülmektedir. Genç kadın, koyu karanlık bir fonda üzerinde kendisine vuran nokta ışıkla izlenmektedir. Üzerini değiştiren Susan, yarı çıplak haldedir ve ışık huzmesi üzerinde dolaşır. *Cameo* tarzındaki aydınlatma, gözetleme eyleminin kendisini temsil etmesinin yanında bu eylemin karakterde yarattığı duyguya odaklanmak için de önemlidir. Susan, üzerine tutulan ışığı fark ettiği anda panikle pencerenin önünden uzaklaşır. Bu sırada *bongo* vuruşlarının temposu artmaya başlar. Kamera, kesme yapmadan karşı pencereye yönelir. Olayların hızını yakalayan bu kamera hareketine, *bongo* vuruşlarının asimetrik bir ritimle artan gürlüğü eşlik eder. Pencerenin ardında boy planda duran kişinin elindeki fener karanlıkta parlamaktadır. Tamamen sokak lambaları ve fenerle *chiaroscuro* olarak aydınlatılan bu ortamda kesmeyle Susan'ın odasının penceresine dönüldüğünde ışık aynı noktada boş duvara vurmaktadır.



**Görsel 4.63 ve 4.64.** Susan'ın gözetlendiği planlarda müzik de buna uyumlu bir ritmik yapıya sahiptir. Bongo sesleri Susan'ın panik olmuş hareketlerini betimlemektedir.

Susan, bu kez süveterini giyerek pencerenin önüne gelir ve kendisini taciz eden görmeye çalışır. Hiddeti tavırlarından belli olan Susan'ın ani ve refleksif hareketleriyle, sahnenin ritminin ve kurgusal yapının müzikal karşılığı olarak *bongonun* vuruşları da sertleşmiş ve hızlanmıştır. *Davullar* ve diğer *vurmali çalgıların* devreye girmesiyle

Susan, tamamen giyinmiş olarak kameraya yaklaşır ve dışarı bakar. Susan'ın amorsundan geniş açıda karşı penceredeki adam hâlâ görülmektedir. Diyagonal olarak düzenlenmiş açıdan caddenin diğer bölümleri de görüş alanına girer. Söz konusu manzara, aydınlık-karanlık karşıtlığının tam anlamıyla bir göstergesi olur. Susan, pencerede gördüğü siluet karşısında doğrulur. Bu sırada *saksafonun disonans* akorları *vurmalı çalgılara* katılır. Bu uyumsuzluk ve karşıtlık, ışık-gölge kontrastının keskinliğine de uygun düşmektedir. Susan içeriye geçmiştir ve diğer planda içeriden görüntülenir. Karanlık odadan pencere, siyah bir duvara asılmış aydınlık bir tablo gibi dururken Susan, ampülü takar ve pencereye yönelerek bağırma başlar. Siluet halinde görünen adam hiçbir şey olmamış gibi pencerede durmaktadır. Kurguda olayların ardı ardına farklı açı ve geçişlerle gerçekleşen planları, ışığın kullanımı ve Susan'ın uyaranlara tepki verme biçimi bir benzerlik ilişkisi kurularak müzikte temsil edilmektedir.

*Bakır ve ahşap nefeslilerin* tonları daha alt seslere inmiş, pes tonlar ve uyumsuz akorlar, Susan'ın pencereden içeriye dönüp bir çare aramasına ya da ne yapacağını şaşırılmış hareketlerine uygun bir yapıdadır. Dolabı açıp ceketini alan Susan, ışıkla tacizin devam etmesi üzerine seslenmek üzere pencereye çıkar ve genel planda dışarıdan, "böyle daha mı iyi görünüyor? Pilleri boşuna harcıyorsun" diye haykırırken görülür. Tacizcinin çekilmemesi nedeniyle genç kadın hâlâ hırsını alamamıştır. *Saksafonun* koyu ses rengindeki tınılarıyla yeniden içeriye dönen Susan, bu kez lambadan ampülü çıkarmaya koyulur. Karşı penceredeki fener sönmüştür. Yakın planda omuz üzerinden ampülü değiştirmekte olan Susan'ın planıyla *bakır ve ahşap nefesliler* giderek tizleşir, *bongonun* art arda gelen vuruşları başlar. Ampülü çıkarır çıkarmaz aniden karanlığın içinden fırlayan genç kadın, bir anda elindeki ampülü karşı pencereden içeriye *bongonun* giderek hızlanan vuruşlarıyla birlikte fırlatır ve müzik kesilir. Müziğin, Susan'ın eylemiyle aynı anda ampülün düşme sesiyle birlikte kesilmesi; dikkati uyarmak, olayın bitişine işaret etmek ve çözümlenme yaratmanın dışında harekete ve filmin ritmine uygun olarak planlanmış bir müzik kullanımını da açıkça göstermektedir. Susan'ın eyleminin hızıyla birlikte *bongonun* da temposu artar ve eylemle aynı anda biter. Tam o anda Mike seslenerek odadan içeri girer ve olaydan habersiz lambayı yakmaya çalışır. Karşı pencerede kimseyi göremeyen Mike, Susan'la birlikte odadan çıkar.

Vargaslar otelden ayrılmak üzeredir ve Susan, Mike'ın resepsiyondaki telefon konuşmasından dolayı lobide yalnız kalır. Otelin karşısındaki sokakta genç kadını fark eden ve gözlemeye başlayan Grandi, öfkeli bir biçimde intikam planları kurmaya

başladığında aynı müzikal parça tekrar duyulmaya başlar. Müziğe kiliseden gelen çan seslerinin eşlik etmesi, tehlikenin bitmediğine işaret eden bir uyarıcı gibidir. Susan'ı karşı pencereden gözleyen genç, onu otelin dışına çağırır ve zarfı verir. Susan otelin dışına çıktığında müzik kesilir ve sadece kiliseden gelen çan sesleri duyulur. Zarftan Pancho'yla çekilmiş fotoğrafıyla notu alan ve Los Robles'ten ayrılarak Mexico City'e gitmekten vazgeçen Susan, Mike'ın yanında kalmaya karar verir. Önce Grandi sonra da Vargaslar otomobillerine binerek ayrılırlar.

Sonuç olarak ele alınan sahnedeki performansa eşlik eden müziğin, ritmik anlamda aşamalı bir hareket içerisinde olduğu düşünülmektedir. İlk ölçüde sunulan düzenlemenin girmesi, daha sonra orkestra düzenlemesinde giderek artan yoğun ses yüksekliği ve ani duraklamalar, parçanın karakteristiğini oluştururlar. Bu iniş çıkışlı yapı gerilimi artırmanın yanında, filmin kendi içindeki değişimini ve her sahnede müziğin aldığı farklı biçim ve işlevleri de göstermektedir. Susan'ın odanın içerisinde oradan oraya koşturması, sürekli olarak pencereye gidiş gelişleri ile kameranın tüm bu eylemleri takip eden hareketleri, sahnedeki fiziksel hareketin kaynağı olarak görülür. Hedef alan olarak müziğin pes ve tiz tonlar arasında gidiş gelişleri, ses gürlüğünün giderek arttığı *crescendo*, melodideki ani duraklamalar ve yaklaşık olarak *medium* düzeyinde olan tempo sahnedeki aksiyona uygun bir biçimde ilerler. Böylece sahnelerdeki eylemler ve sahnenin ritmi ile müzikal olaylar arasındaki benzerlikler görünür hale gelir. Vurgular ve aksatımlı *perküsyon* ritimleri, giderek hızlanan *accelerando* biçimindeki müzikal yapı, Susan'ın artan heyecanla gerçekleştirdiği düzensiz hareketlerini betimler. Burada müziğin kaynağı belirsiz olduğundan yine *akusmatik* bir kullanım söz konusudur. Susan ve Mike'ı bekleyen tehlikeler, film boyunca verilen bu "belirsizlik" temasıyla vurgulanır. Belirsizlik ve bilinemezlik durumunun öne çıktığı bu sahne, yaşanacak karmaşık olayların habercisidir. Müziğin vurguları ve ses perdesindeki ani iniş çıkışlar, akorlardaki *disonans* uyumsuz yapılar da bu tür bir belirsizlik duygusu yaratma amacına hizmet etmektedir.

#### 4.2.4.1.4. Susan ve Mike Vargas



**Görsel 4.65.** Susan, Mike'in açtığı müzik parçasıyla rahatlar ve balayında olan çift, sakin ve huzurlu dakikalar geçirir. Müzik burada sakin atmosferi ve huzurlu karakterleri temsil eder.

Olayların giderek karmaşık ve tehlikeli bir hale dönüşmesiyle Mike, Susan'ı güvende olacağı gözlerden uzak bir yere götürmek ister. Sınırın Amerikan tarafında yer alan "Mirador Motel"e gitmek üzere yola koyulurlar. Radyoda çalan *West Coast* caz stilindeki müzik, kısa süreli de olsa her şeyden uzaklaştıkları bu yolculuklarında onlara eşlik eder. Dolayısıyla buradaki müzik kullanımı, kaynağı otomobil radyosu olan *diegetik* bir kullanım biçiminde tasarlanmıştır.

Yola çıktıklarında ikili, arabanın dışından göğüs ve omuz planlar olmak üzere yakın planlarda görüntülenir. Genellikle karşı açıdan ya da soldan ve profilden gerçekleştirilen bu planlarda, genç çiftin arasında geçen konuşmanın ritmine uygun bir müzikal gelişim vardır. Görüntüdeki merkezi fiziksel hareket, otomobilin rahat seyir halindedir. Bu harekete paralel olarak müzik, rahat bir dans ritmindeki *perküsyon* vuruşları ve *bas* akorlarıyla başlar. *Latin caz* müziği stilinin *poliritmik* yani çok yönlü ve farklı ritimler içeren yapısı, dans ve yürüyüş adımlarına benzeyen orta derecede-*medium* bir tempoya sahiptir. Parça, yaşanan olayların yorucu etkisinden uzaklaşmakta olan çift için dinlendirici tınlara ve yumuşak tonlara sahiptir. Karanlık gece planlarının ardından gün ışığında geçen sahneler, üstü açık otomobilde geçen huzurlu bir gezintinin atmosferine sahiptir. *Piyano* ve *vibrafonun* armonisi senkronize bir biçimde ilerlerken *vibrafonun* huzur veren tınıları da ön plana çıkar. Bilindiği gibi *vibrafon*, derin ve haz veren tonlarıyla sakinleştirici bir etkiye sahiptir. Armonik devinimle tanımlanan sinüs dalgalarını andıran bu tınılar, dinleyeni adeta uzaysal bir yolculuğa çıkararak (Stallard, 2015, s. 42) düşsel bir gezintinin içerisine konumlandırır.

Düşsel bir atmosferin büyüyle yakınlaşan çifti, “Mariachi” ezgilerinin enerjisiyle şahlanan Joe Grandi takip etmektedir. Grandi’nin, “manik” tavırlarla gerçekleştirdiği takip farklı açılardan gösterilir. Bu ara planın ardından Vargas çiftinin yakın planına geçilir. Yaşanan romantik anlar, polis aracının siren sesiyle kesilmiştir. Gelenler, Scwartz ve Menzies’tir. Bomba olayıyla ilgili yaşanan gelişme için Mike’ı almaya gelmişlerdir. Gitmek zorunda kalan Mike, duruma bozulan Susan’ı yakında döneceğine dair teselli eder ve aceleyle önünde duran polis aracına geçer. Susan’ı motele Quinlan’ın ortağı Menzies bırakacaktır. Ne olduğunu anlamadan arkasından bakakalan Susan’ın yolculuğu, Menzies’in otomobili devralmasıyla devam eder. Müzik, aracın çalışmasıyla çalmayı sürdürürken, Menzies dostu Quinlan’ı anlatmaya koyulur; onu ne kadar önemseydiği bellidir. Ancak onun zayıflıklarının da farkındadır. Susan’ı yorgun ve uykulu bir halde kendini müziğini ritmine kendini bırakır.

Otomobilin önünden ve arkasından, yakın ve orta ölçekli olarak gerçekleştirilen planlarda Susan, bir ara şüphelenerek arkasına dönüp bakar. Bir ses duymuştur ve arkadan birinin takip ettiğini fark etmiş gibidir. Önce uzak sonra yakın planda görülen Grandi, bir anda gizlenir ve Susan hiçbir şey olmamış gibi dinlenmeye devam eder. Ancak Menzies, Susan uyurken arkasından gelen Grandi’yi fark etmiştir. Ardından kuş bakışı çok genel planda görülen Grandi, olanca hızıyla ve yankılanan müziğiyle yaklaşmaktadır. Geniş açıdan görülen kırsal alanın çorak manzarası, neredeyse ufuk çizgisine kadar uzanmaktadır. Menzies, onu durdurarak otomobilden indirir. Susan’ı motele bıraktıktan sonra geri götürmek üzere Grandi’yi araca almıştır. Olanların farkında olmayan Susan, motele varıldığında Menzies tarafından uyandırılır. Uyandığında Grandi’yle karşılaşan Susan, bu duruma öfkelenmesine rağmen hiçbir şeyden şüphelenmez. O, bu oyunda kullanılan masum bir kurbandır. Müzik, bu yolculuğunda onun saflığını, heveslerini, hayalciliğini ve sonunda da kurban oluşunu temsil eder.

Sonuç olarak bu planlarda müziğin, Susan’ın yalnızca Mike’la olan yolculuğuna değil aynı zamanda Menzies’le olan yolculuğuna da eşlik ettiği görülür. Burada müzikal parça, tek yönlü bir biçimde çiftin romantizmini simgelemekten çıkarak Susan’ı temsil eden ve tanımlayan bir biçime dönüşür. Susan’ın yolculuğu ile Grandi’nin takip planları arasında geçişler yapılması, kurguda müzikler arasındaki geçişliliğe karşılık gelir. Sahnenin ritmini belirleyen bu özellik, Grandi ile Susan’ı temsil eden müzik stillerinin de farkına varılmasını sağlar. Sahnelerde karşıt olayların bir araya getirildiği kurgu, iki zıt karaktere göre düzenlenmiş olan müzikal farklılıkla böyle bir algıyı güçlendirmektedir.

Örneğin Mancini, sofistike bir çiftin müziği ile geleneksel Meksika müziğini karşılaştıran düzenlemesiyle zengin bir caz müziği ortamını vurgular. Benzeşik akorlarla birlikte Mancini, bir rumba düzenlemesi yapar. Bir çift bas, kongo ve fırçalarla çalınan davulları kullanır (Franks, 2015, s. 86-87).

Filmin bu sahnelerinde kullanılan müzik, bir yolculuk müziği olarak rahat ve akıcı bir yapıya sahiptir. Müziğin genel olarak *konsonans* akorları, kentin karmaşasından uzak daha sakin ve sessiz bir atmosfer yaratır. Trafiğin, kalabalığın ve gürültünün olmadığı bu yolun takibi çok zor ve karmaşık değildir. Bu durum, müziğin yine sahnenin ritmine ve zamansallığa gönderimde bulunduğu göstergesidir. Bu akış, müzikte daha alçak bir ses gürlüğünün, orta düzey bir temponun ve daha yumuşak tonların kullanımıyla temsil edilir. Fiziksel hareketin hızı, yürüyüş temposu olarak tabir edilebilecek yaklaşık olarak *medium* düzeyinde bir tempoda olduğu düşünülen müzikle ifade edilmiştir. Susan'ın olaylarla hiçbir ilgisi olmadığı halde kurban edilen masum yönü ve hiçbir şeyin farkında olmayan saf hali, daha yumuşak tonların hâkim olduğu bir *West Coast* caz müziği stiliyle temsil edilir. Sahnede gerçekleşen olay ve görüntüler ile müzik arasındaki benzerlik ilişkisinden hareketle, fiziksel olaylar ile müzikal olaylar arasında doğrusal bir ilişki olduğu görülür. Susan'ın ve Mike'ın durağan tavırları, otomobilin düzenli ve doğrusal hareketi; müzikte sert geçişlerin olmadığı, homojen, doğrusal, pürüzsüz ve yumuşak tınılarla ifade edilir. Bunların yanında sıcak ve samimi anların yakın ve orta planları ile müziğin sakin tonları, sahnede sergilenen içsel ve romantik çağrışımlarla uyum içerisindedir. Burada hem izleyenin hem de karakterlerin iç dünyalarıyla bir yakınlık kurulmuş olur.

#### 4.2.4.1.5. Susan'ın yalnızlığı

Susan, sonunda gözlerden uzak bir şekilde dinlenebileceğini düşündüğü “Mirador Motel”e yerleşmiştir. Ancak sıcak hava ve müzik bu tuhaf mekânda uyumasını zorlaştırır, bir türlü rahat edemez. Oldukça bitkin ve uykusuzdur. Mike ise olayın çözümlenmesi daha doğrusu olayın üzerine yıkılmak istendiğini düşündüğü Sanchez'in dairesine, oynanan oyunun bir parçası olması için götürülmüştür. Quinlan, önsezileriyle suçlu olduğuna inandığı Sanchez'i ifşa etmek için bir tuzak kurar ve Mike'ı da şahit olup olaydan çekilmesi için çağırır. Herkes orada toplanmıştır. Sanchez'in dairesinden Susan'ı aramak için dışarı çıkan Mike, kendisini bekleyen eşine olan biteni anlatmak istemektedir ve posta ofisinden aramayı gerçekleştirir.



**Görsel 4.66.** “Diegetik” müzik kullanımında, müziğin kaynağı olarak gösterilen motel odasındaki hoparlör.

**Görsel 4.67.** Susan, tehlikelerden habersiz odasında dinlenmeye çalışır.

Susan’ın odasında dinlenmeye çalıştığı sahne, duvardaki büyük bir hoparlörün yakın planıyla başlar. Buradan odaya yayılan ağır ritimli müzik, Susan’ın uykulu ve yorgun haline işaret ettiği gibi onun güzel ve çekici bir kadın olarak yataкта uzanmış halini de betimlemektedir. Bir *rock* baladı olarak müzik, onu güzel bir uykuya ve romantik rüyalara hazırlayan *konsonans* akorlara sahip uyumlu bir yapıdadır. Susan yine başına gelecek olaylardan habersiz, sıcaktan bunalan bedenini kurularak rahatlamaya çalışır. Müzik, aynı zamanda film boyunca yer alan diğer *rock* müziği stillerine karşıt bir yapıya sahiptir. *Rock’n roll* ve *West Coast* caz müziği stiline popüler ve yumuşak bir çizgide karıştığı bu aşk baladı, bir önceki bölümde yer alan yolculuk sahnesindeki parçada olduğu gibi “orta sınıf beyaz kadın” imgesini vurgulayan bir stile sahiptir (Leeper, 2001). Susan’ın genç, Amerikalı ve beyaz bir kadın olarak beyaz müzisyenlerce icra edilen *West Coast* ve yine beyaz Amerikalıların eğlence biçimini temsil eden *Rock’n roll* müziği stilleri ve vals ritmi ile eşleştirildiği düşünülmektedir. Müziğin melodik ve enstrümantal yapısı, sahnedeki eylemlerle de uyum içerisindedir.





**Görsel 4. 68.** Susan, Chiaroscuro bir aydınlatmayla Mike'la konuşurken çerçevelenmiştir. Saksofon solosu Susan'ın konuşmasıyla başlar.



**Görsel 4.69.** Susan konuşurken oldukça uykuludur ve elektro gitarın vals ritmi arka planda duyulmaktadır.

Mike aradığında yatağa uzanan Susan, gösterişli saten iç çamaşırlarıyla orta planda görüntülenir. Gün ışığının pencereden sızdığı loş odada yastığa yaslanmış yarı uykulu kısık bir ses tonuyla Mike'la konuşmaya başlar. Hem yorgun hem de özlem içinde olduğu bellidir. *Vals* ritmi onu gevşetmiş, uykuya dalmaya hazır hale getirmiştir. Paralel kurguyla Mike'ın yakın planlarına geçildiğinde onun da oldukça alçak bir ses tonuyla konuştuğu görülür. Ancak o, yanındaki santral görevlisinin duymaması için alçak bir ses tonuyla konuşur. Kötü haberleri olduğunu, birinin tutuklanacağını ve gelemeyeceğini söylediğinde Susan, Mike'ın bunun için aramış olmasından endişelenir. Hatta bu onun için büyük bir hayal kırıklığıdır. Çünkü bir türlü Mike'la kavuşması ve istediği balayını yaşaması mümkün olmamıştır. Bekleyişine eşlik eden müzik, bu anlamda onun hayallerini ve arzularını da temsil etmektedir. *Alto saksofonun* parlak tonlardan oluşan solosu, bu anlamda dikkat çekici bir unsur olur. Işıltılı bir yaz gününün hayal edilen romantizmi, Susan için gerçekleşmemiştir.

Telefonu kapattıktan sonra resepsiyonu arayan Susan, telefonu Pancho'nun açtığından habersizdir. Rahatsız edilmek istemediğini söylediğinde Pancho, bertaraf ettiği gece görevlisinin yerine gelen çalışan rolünü oynar. Pancho, telefonu kapatmadan önce alt açığı yakın planda görüntülediğinde sinsi ve korkutucu yüz ifadesi ön plana çıkar. Burada müziğin değişmeden aynen devam etmesi, *empatik olmayan* (unempathic) bir müzik kullanımını da göstermektedir. Alan dışında gelişmekte olayların geriliminin aksine *vals* ritminde bir aşk *baladı* çalmaya devam eder. Buna göre müziğin konuya karşıt bir yapıda ancak fiziksel harekete uygun ve karakteri betimleyici bir unsur olarak düzenlendiğini söylemek mümkündür. Fiziksel hareketteki durağanlık ve karakterin



eylemlerindeki ağırlık müziğe yansımış, yine karakterin temel özellikleri belirli bir müzik türüyle eşleştirilmiştir.

Sonuç olarak, pek çok sahnede olduğu gibi müzik, burada da eş zamanlı olarak gerçekleşen olaylar arasında bir köprü kurmakta ve görsel düzenlemeyi bir arada tutarak kurguya karşılık gelmektedir. Kaynak alan olarak fiziksel hareket; karakterlerin ağır hareketleri, uyku hali, olayların akışındaki yavaşlık ve tek yönlülük gibi unsurlarla açığa çıkar. Hedef alan olarak müzikal olayların hızı ise *swing ballad* düzeyinde olduğu düşünülen ağır bir tempo, yumuşak tonlar, duygusal tınılar ile karakterize olur. Aynı zamanda müzik, güneşli bir yaz gününde sakin bir atmosfer yaratarak gelecekteki kötü olaylar öncesindeki sessizliğin bir göstergesi olur.

#### 4.2.4.2. *Psikolojik/fiziksel durum ve armonik yapı*

Çalışmanın bu bölümünde karakterlerin ruh halleri, olayların yarattığı duygular, ortamın atmosferinin yarattığı psikolojik durum ve çekim ölçekleri, kamera açıları, ışık, mekân gibi sinematografik unsurların yarattığı dramatik etkilerin, sahnelerde kullanılan müziğin armonik yapısında bulduğu karşılıklar ele alınmıştır. Sahnelerde yer alan film müziğinin stili, disonans ve konsonans akorları, ses gürlüğü, enstrümanların ses rengi gibi özellikleri, söz konusu karşılığın göstergesi durumundadırlar. Buna göre Tana ve Quinlan karakterlerinin karşılaşması, Grandi karakterinin öldürülmesi, Susan karakterinin tutuklanarak hapsedilmesi, Quinlan karakterinin yakalanması ve Quinlan karakterinin ölümünü içeren sahnelerin müzikleri incelenmiştir.

##### 4.2.4.2.1. *Tana ile Quinlan'ın karşılaşması*



**Görsel 4.70.** “Diegetik” müziğin kaynağı olarak “piyanola”nın sahnedeki görüntüsü

Quinlan'ın gece kulübünden çıkmasıyla birlikte piyanonun bir vals müziğini andıran melodisi duyulmaya başlar. Bir an duraksadıktan sonra geçmişe dönen Quinlan, “piyanola<sup>25</sup>” diyerek sesin geldiği yöne doğru yürür. Yüzünde sıcak bir tebessüm belirmiştir. Burada genel planda görüntülenen Quinlan, eskiden sürekli gittiği Tana'nın mekânın hâlâ açık olmasına hem şaşırmış hem de sevinmiştir. Ardından *piyanolanın* yakın planına geçilerek müziğin kaynağı gösterilir. Quinlan, loş sokağın rüzgârda savrulan çöpleri arasında yürüyerek genel plandan yakın plana doğru eve yaklaşır. Evin verandasına geldiğinde alt aç ve orta planda cılız ışığın etkisiyle parlayan kemerin altında görülür. *Cameo* tarzındaki aydınlatma ve alt açıdan gerçekleştirilen planlar, onu biçimi bozulmuş ve olduğundan daha ürkütücü bir boyutta gösterir. Elindeki şekerlemeyi yiyerek içeriye girerken hantal vücudu çerçevede giderek büyür ve sonunda tamamen karanlıkta kalır.



**Görsel 4.71.** *Hank Quinlan, piyanolanın vals ritmiyle karanlıktan geçmişin güzel günlerine geçerek Tana'nın evine adım atar*



**Görsel 4.72.** *Tana ve Quinlan'ın “piyanola” eşliğindeki karşılaşmasında kişisel mesafe anılarına doğru kadar fiziksel mesafe de ön plana çıkar.*

Diğer plana geçildiğinde eski bir tülle kaplı olan kapı açılır ve Quinlan içeriye girer. Üst açıdan ve arkadan görülen Quinlan, mekâna girerken önden geniş bir açıdan gösterilir. Quinlan evi dolaşırken dışarıdaki ekip arkadaşları da ikisi hakkında eğlenerek konuşmaktadır. Buradan Tana ve Quinlan'ın eskiden çok yakın oldukları ve birlikte iyi vakit geçirdikleri anlaşılır. İçeriye girerek etrafa arayan gözlerle bakan Quinlan, salonun girişine geldiğinde duraklar. Bel plandaki Quinlan'ın amorsundan karşı odadan gelmekte olan Tana görülür. Gizemli ve bohem havasıyla Tana, koyu renk etnik desenlerle bezeli elbisesi, belinde önlüğü ve elinde sigarasıyla Quinlan'ı karşılar. Quinlan'ın göğüs planın

<sup>25</sup>Mekanik bir piyano olan ve kendi kendine çalan *piyanola*, müzik kayıt teknolojisinin olmadığı 20. yüzyılın başlarında evlerde ve eğlence mekanlarında kullanılan bir müzik dinleme aracıdır.

ardından Tana da yakın planda görülür. Sigarasından derin bir nefes çekip, dumanını sertçe üfler ve pek de sıcak olmayan bir karşılamayla “kapalı” olduklarını söyler. Siyah dalgali saçları, kıvrımlı ve gösterişli takıları, sigarasından süzülen yoğun dumanı, sert ve keskin ifadeli yüzüyle Tana, oldukça esrarengiz bir görünüm verir. Diğer odaya giden Tana, elinde bir tencereyle geri döner. Quinlan hâlâ beklemektedir ve sorular sormaya devam ederek onunla konuşmaya çalışır. “Kapalı” olduklarını tekrar eden Tana; şişmanlamış, bakımsız ve homurdanarak konuşan bu adamı tanımamıştır. Quinlan’ın kendini tanıtmamasıyla iki eski dostun diyalogu başlar. Bu diyalog boyunca Quinlan, genellikle alt açıdan ve göğüs planda, onun amorsundan da Tana yakın planda görülür.

Bu sırada piyanonun *vals* ritminde ve majör akorlarda düzenlemiş melodisi arka planda duyulmaya devam etmektedir. Tana, eski dostuna karşı oldukça mesafelidir; aralarında bir şeyler geçtiği bellidir. Ona bakımsızlığını ve olumsuz değişimini hissettirecek kadar dürüst ya da kırgındır. Kirişe yaslanarak melankolik bir havayla başını önüne eğmiş olan Quinlan, bu duruma “sorun ya şekerlerde ya da içkilerde” sözleriyle karşılık verir. Zayıflıklarının ve geçici hazlara düşkünlüğünün ima edilmesinden, var olan sorunlarının görmezden gelinmesinden rahatsız olmuş bir hali vardır. Saplantıları, öfkesi ve yozlaşmış yönleriyle kara filmlerin uyumsuz ve kaybetmiş dedektifine tipik bir örnek oluşturur Hank Quinlan. Bunları bilen Tana, berbat görüldüğünü söyleyerek onu bir kez daha gerçeklerle yüzleştirir.



**Görsel 4.73.** *Tana'nın mekanının bohem ve nostaljik atmosferi içerisinde Quinlan, geçmişin güzel hatıralarının etkisiyle mutlu bir ifadeye bürünür.*



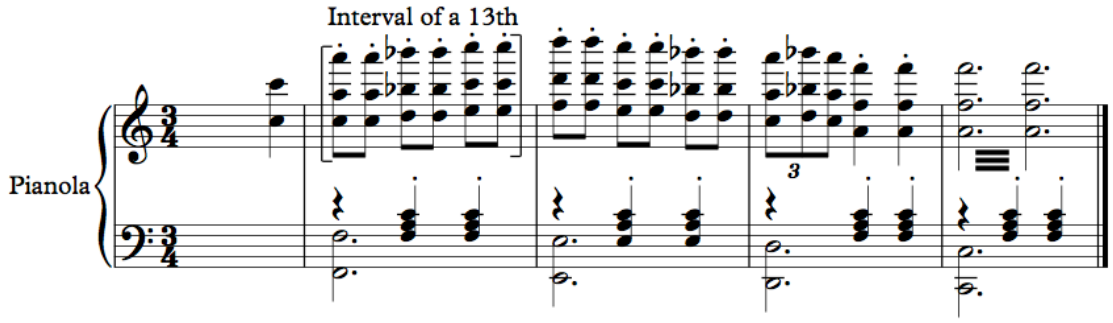
**Görsel 4.74.** *İçeriye karanlık bir karakter olarak giren Quinlan, tüm zırhını dışarıda bırakır. Alan derinliği, mekanın tüm etnik, 'hispanik' ve 'kitch' özelliklerini göstermektedir.*

Quinlan, bunun dışındaki tüm diyaloglar sırasında huzurlu görünür. Şimdinin karanlık dünyasından koparak eskiye dönmüştür. Bir yandan da yeniliklere ayak uyduramayan kişiliği, geçmişin anılarından zevk almakta, benliğinin derinliklerine bastırıldığı “sevgi” isteğini açığa vurmaktadır. Eski dans salonlarından kulüplere,

kabarelerden vals gecelerine uzanan bir eğlence tarzını anımsatan *piyanolanın* nostaljik müziği, Quinlan'ın "hatıraları geri getiriyor" sözüyle anlam kazanır. Ancak *piyanola* artık böyle bir anlama sahip değildir; var olmasının müşterilere nostaljik bir hava yaratmanın dışında bir amacı kalmamıştır. Bu anlamda *piyanola*, geçmişe olduğu gibi şimdiye, eskiye olduğu gibi moderne de işaret eden bir ikon olarak ortaya çıkar. Tana'nın "o kadar eski ki yeni gibi" sözü, "geçmiş" ile "şimdi" arasındaki bu ilişkiyi doğrulamaktadır. Yine Tana'nın, artık televizyonun da olduğunu ve filmleri yeniden gösterdiğini söylemesi, bir alt metin olarak karakterleri canlandıran Welles ve Dietrich'in geçmiş yaşamlarındaki parlak dönemlerine ve film endüstrisinin şimdiki durumuna bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

Bunlara paralel olarak "geçmiş" ile "şimdi", "eski" ile "yeni" arasındaki ilişkinin somutlaştığı unsurlardan biri de müziktir. Burada müzik, klasik Batı müziğinin eski stillerinden biri olan "vals"i, etnik bir unsur olarak yerel "Meksika ezgileri"ni, ondan daha yeni bir tür olan "blues"u ve o günlerin en yeni müzik türü olan "rock'n roll"u bir araya getirir. Geçmişin hoş ancak eski pırıltısını yitirmiş atmosferi, müziğin *ostinato* biçiminde sürekli tekrarlayan motifleri ile vurgulanır. Burada müziğin en belirgin ifadesi, bu kez metafor olarak zamansallık kavramında ortaya çıkmıştır. Mekânın, karakterlerin ve müziğin eskiyle yeniye bir araya getiren özellikleri, bu sahnelerde birbiriyle örtüşür. Mekânda *piyanola*, eski ahşap mobilyalar, püsküllü abajurlar, matador resimleri, boğa güreşlerinde avlandığı belli olan büyük bir boğa kafası ve mızraklar gibi nostaljik, etnik ve kültürel objeler yer aldığı gibi sentetik bir malzemeden üretildiği belli olan oyuncak bir sincap ve televizyon gibi yeniye ait objeler de bulunmaktadır. Dış mekân, eski ve tarihi yapılarla endüstriyel araçların, sondaj kulelerinin ve insan atığı çöplerin birbirine karıştığı bir alandan oluşur. Dolayısıyla burada geçmişten bugüne, eskiden yeniye olan değişimin kendisi ve niteliği de sorgulanmaktadır. Müziğin yaratılış sürecinde de benzer bir geçmişi canlandırma durumu söz konusudur.

Mancini'nin müziği bu makinenin performansını çoğaltmak için özel olarak düzenlediğine inanıyorum. Bir piyano için notalar, makineye verilen bir makara kağıdına delikler açılarak üretilir. Mancini, bu mekanik kaliteyi tek bir kişinin yapması imkânsız olan bir piyano düzenlemesini oluşturarak vurguladı. (...) Mancini sağ kısımda 13. aralığı kullandı (oysa çoğu el, ortalama bir piyanoda sadece 10. ya ulaşabilir). Parça ayrıca "*tril*"lerle yoğun bir şekilde süslüdür. (Franks, 2015, s. 92)



Görsel 4.75. Tana's Theme'in (Tana'nın Şarkısı) notalarının bir bölümünü içeren transkripsiyon<sup>26</sup>

Sonuç olarak bu sahnede müzik *diegetik* bir biçimde kullanılmıştır. Quinlan'ın geçmişte bulunduğu huzura, sevgiye ve neşeye uygun bir biçimde müziğin yaklaşık olarak *medium* düzeyinde canlı ve hızlı bir tempoda olduğu düşünülmektedir. Müzikal yapıda 'trill' tarzı süslemelerin yoğun olarak kullanılması, majör tonlardaki bu parçaya hareket ve süreklilik katmaktadır. Bu da olayların akışına bir süreklilik kazandırdığı gibi parçaya da canlılık vermekte ve seslerin birbiriyle uyumunu güçlendirmektedir. Parçanın *konsonans*, yani uyumlu akorları ve tonları, karakterlerin fiziksel ve psikolojik anlamdaki rahatlığını vurgular. Karakterlerin belirgin duygusal iniş çıkışları yoktur, durağan ve sakin bir haldedirler. Bu sahne belki de Quinlan'ın en huzurlu ve sakin olduğu, hoş duygular yaşadığı sahnedir. Müzik, onun bu ruh halinin ortaya çıkarılmasında temel bir etkidir ve izleyenin onunla empati kurmasını sağlamada önemli bir rolü bulunmaktadır. Müziğin hatıraları geri getiren en önemli unsur olduğu düşünülürse onun, zamansallığın gösterilmesinde önemli bir ipucu olduğu da görülecektir. Müzik, o anda hatıraları geri getirdiği gibi sonra da bugünü bir hatıra olarak ona geri getirecektir. Kaynak alan olarak psikolojik durumu betimleyen karakterlerin ruh halleri, duyguları, sahnenin atmosferi gibi unsurlar; hedef alan olarak müzikle doğrusal bir ilişki içerisinde. Psikolojik ve fiziksel anlamdaki rahatlık ve sakinlik gibi durumlar ile nostalji duygusunun yarattığı olumlu izlenimler; müzikte *konsonans* bir yapı ve tonal anlamda uyumlu birlik olarak karşılık bulur. Bu temalara uygun olarak da ışık-gölge karşıtlığı daha yumuşak geçişlerle gerçekleştirilmiş; mimiklerin, yüz ifadelerinin ve duruşların duyguları ifade etmesi amacıyla diyaloglarda yakın planlar yer almıştır. Alan derinliği aracılığıyla mekânın

<sup>26</sup>Transcription of "Tana's Theme" composed by Henry Mancini from the film Touch of Evil (1958). Henry Mancini, Touch of Evil (Original Motion Picture Soundtrack), recorded in 1958 (Movie Sound Records – MSCD 401, 1993, compact disc). D. Franks (2015). *Jazz in Hollywood (1950s-1970s)*. Southampton: University of Southampton faculty of Humanities adlı çalışmadan alınmıştır.

bohem tasarımının ve nostaljik yönünün açığa vurulması, müziğin geçmişin ve bugünün farklı türlerini kapsayan kuşatıcı yapısıyla desteklenmiştir.

#### 4.2.4.2.2. *Grandi'nin öldürülme sahnesi*

*Touch of Evil* filminin gerilim sahnelerinden biri de Grandi'nin polis şefi Hank Quinlan tarafından öldürüldüğü sahnedir. Burada müzik kullanımı, filmin genelinde olduğu gibi *diegetik/akusmatik* bir kullanımdır. Müziğin canlı ritmi, Quinlan ve Grandi arasındaki korkunç gerilimle karşıtlık içindeymiş gibi görünse de aslında müzik kullanımının eklektik bir yapıya sahip olması dolayısıyla bir uyum da sağlamaktadır. Sahnedeki gerilimin artmasıyla müzikteki coşku da artmaktadır. Müzik *diegetik* olarak kullanılırken, bilişsel ve psikik süreçler de devreye girdiğinden, giderek “*diegetik* ile *diegetik olmayan* arasındaki sınır bulanıklaşır ve bu da rahatsız edici bir belirsizlik duygusu yaratır. Quinlan, Grandi'yi öldürdükten sonra müzik yavaşlar ve sahne başladığı atmosfere geri döner.” (http-12)<sup>27</sup> Ayrıca ses gürlüğü de sahnede sıklıkla değişmektedir. Müziğin dengesiz ve *diegetik* açıdan belirsiz özelliği, filmde müziğin gerilim yaratma işlevini açığa çıkarır.



**Görsel 4.76.** *Quinlan, Susan'ın tutulduğu otel odasına girdiğinde "bongo" vuruşları ön plandır.*

Grandi, kaldığı motelde zor kullanarak uyuşturucuyla bayıltılan Susan'ı kendi oteli olan “Ritz Otel”in bir odasına getirmiştir. Kapı aralanıp hafifçe açıldığında üst açıdan Susan'ın yatağa baygın bir şekilde bırakıldığı görülür. Ardından gelen planda Grandi kapıyı açar ve içeriden Susan'ın baş ucundan orta planda kapıda belirir. Kapı açıldığında başlayan *bongo* vuruşları devam etmektedir. Grandi'nin amorsundan genel

<sup>27</sup>Bkz. <https://sites.tufts.edu/filmnoirsseker/touch-of-evil/> (Erişim Tarihi: 13.05.2020)

planda yatağın köşesindeki iki Meksikalı kadın görülür. Grandi, kadınlara Susan'ın elbiselerini çıkartıp çıkartmadıklarını sorar. Kadınlar, elbiselerin her yerinde sigara yanığı oluşturduklarını ve Grandi'nin istediği gibi onu korkutacak her şeyi yaptıklarını söyleyerek paralarını isterler. Grandi, paralarını yarın alacaklarını söyleyerek onları kovar. Grandi'nin amacı, kurduğu tuzakla Susan'ı uyuşturucu bağımlısı olarak hapse attırmak ve Vargas'ların adını kötüye çıkararak Mike'dan intikamını almaktır.

Grandi, baygın olan Susan'a doğru yaklaşır ve ardından kapıyı açar. Anlaşılan odur ki bu amacı taşıyan tek kişi kendisi değildir. Koridorun köşesinde gizlenmiş bekleyen Quinlan'ı çağırır. Quinlan, zar zor yürüyerek içeri girer ve yatağın ayak ucunda durur. Bu sırada o, alt açıdan görüntülenir; Grandi'den ışıkları kapatmasını ister. Buna bir anlam veremeyen Grandi, burada kimsenin onu göremeyeceğini iddia etse de başarılı olamaz ve ışıkları kapatır. Karanlık bir odada koyu renk eldivenlerini giyen kocaman bir adam ve dışarıdan içeriye süzülerek yanıp sönen ışıklar, ortamın bir kriminal alan olduğunu vurgulamaktadır. Bu sırada *bongo* vuruşlarına *bakır nefeslilerin* tınıları karışır ve *trompetin* tiz sesleri bir çığlığı andırır gibi çınlamaya başlar. Yatağın etrafında dolaşan Quinlan, iri gövdesiyle bu kez yatağın baş ucuna gelir. Grandi'nin genç kadını otele getirmesine sinirlenmiştir; beklenmeyen bir şekilde silahını çıkarır. Grandi bu durumdan oldukça huzursuzdur. Hemen ardından bir an Susan'ın yakın planda ayılmaya çalıştığı görülür. Alt açıdan görülen Quinlan, silahını Grandi'ye doğrultmuştur. Arkasını döndürdüğü Grandi'yi duvara yaslar ve silahını alır. Telefonu açmasını söyleyerek polisi aratır. Bu planlara yalnızca *perküsyon* çalgıları eşlik ederken gerçekleştirdikleri solo, etnik bir dansın coşkulu ve doğaçlama ritimleri biçiminde giderek artan bir heyecanı temsil eder. Quinlan'ın amorsundan üst açı göğüs planda görülen Grandi, hiçbir şey anlamamıştır.





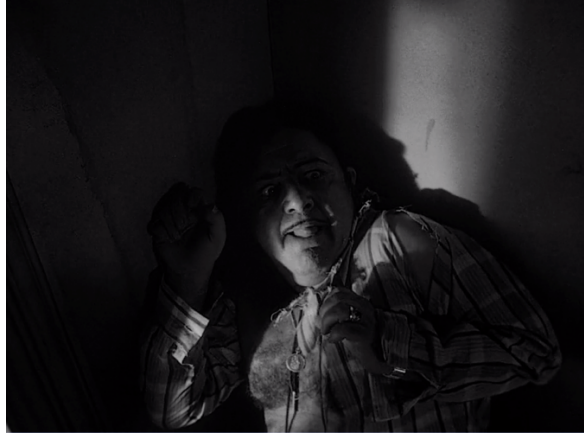
**Görsel 4.77.** Quinlan, öfkesini kontrol etmekte zorlanmaktadır. Müzik, gerilimin yaklaştığına işaret eden bir tempoya ve uyumsuz bir yapıya sahiptir.



**Görsel 4.78.** Quinlan'dan kaçmaya çalışan Grandi hiçbir çıkış bulamaz. Müzik, bu kaçma ve kovalamaca durumunun yarattığı gerilimi ifade eder.

Koyu ses rengine sahip *korno* ve diğer *bakır nefeslilerin* pes tonları kendini gösterirken Grandi'nin iyice korkmaya başladığı anlaşılır. Bu kez aynı ölçekte karşı açığa geçildiğinde Quinlan, ortağı Menzies ile görüşmek için Grandi'nin ahizeyi kulağına koymasını ister. Yeniden Quinlan'ın amorsundan gerçekleştirilen planda o, ortağıyla konuşmaktadır. Paralel kurguyla o sırada Sanchez'in sorgulandığı polis merkezi ve yakın planda Menzies görüntülenir. Quinlan, Susan Vargas'ın uyuşturucu kullandığını ve işlerin karışacağını bildirir. Konuşurken Quinlan, yoğun bir biçimde terlemektedir ve gözlerini açık tutmakta zorlanacak kadar sarhoştur. *Bakır nefeslilerin disonans* akorları arka planda girdiğinde tüm belirtilerle birlikte bu obsesif karakterin kendini giderek kaybedeceği anlaşılmaktadır. Ortağı Menzies'in ne yapacağını bilememesi üzerine öfkeyle Vargas'ın ensesine yapışmasını istediğini haykırır ve sert bir şekilde telefonu kapatır. Grandi'ye emir vermeye devam ederek telefonu yerine koydurtur, kapıya iyice yaslanır ve anahtarları ister. Kapıyı kilitledikten sonra yine alt açıdan görülen Quinlan, Grandi'nin üzerine doğru yürümektedir. *Bakır nefeslilerin* coşkulu armonileri, *Latin dans* ritimleriyle devam ederken Grandi geriye doğru çekilmektedir. *Perküsyon* vuruşlarıyla birlikte Quinlan, avıyla oynayan iri, yırtıcı bir hayvan gibi adamın üzerine çullanır. Duvara yapıştırdığı adamı alt etmeye çalışırken elinden kaçır.





**Görsel 4.79.** *Grandi, Quinlan tarafından öldürüleceği sırada üst açıdan görüntülenir. Grandi, bir köşeye sinmiş çaresizce öldürülmeyi beklerken müziğin temposu ve ses gürlüğü giderek artmaktadır.*

Quinlan'ın, Grandi'yi köşeye sıkıştırması sırasında çalmakta olan melodiden tamamen farklı bir armoni devreye girer. *Korno* ve diğer *bakır nefeslilerin* kalın, koyu ve en alt oktavlardaki pes tonları tüm karanlığıyla ortaya çıkmıştır. Odanın içinde kaçacak yer arayan ve oradan oraya çaresizce koşan Grandi, bir kapının üzerine tırmanarak camlarını kırar. Bu esnada *perküsyon* çalgılarının temposu ile *bakır nefeslilerin* ses gürlüğü yükselmiştir. Grandi'yi üzerini parçalayarak kapıdan indiren Quinlan'ın yakın planlarda ve alt açılardaki görüntüleri, onun korkunç doğasını açığa çıkarır. Söz konusu planlar boyunca özellikle *bakır nefeslilerin* akorları ve tonları arasındaki uyumsuzluk artmış, boğuşma nefes kesici bir hale gelmeye başlamıştır. Yatağın altından bir hamleyle silahı almaya çalışan Grandi'nin son çırpınışları sırasında Susan da bu kabustan uyanmaya çalışmaktadır. Eli yakın planda yatağın altındaki çerçevenin içinden silaha uzanmak üzereyken, tekrar geri çekilir. Bu kez hiç şansı kalmamıştır. Bir köşede avcısının öldürücü hamlesinden korunmaya çalışarak sinmiş olan Grandi, Quinlan'ın eline naylon çorabı almasıyla dehşete düşer. Planlar ardı ardına dizilen bir şekilde kurgulanmıştır. Müzik, bu hırslı ve aceleci kurguyu takip eder hatta onu daha da karmaşık hale getirir. Burada önce yakın planda kendine gelmek için kıvranan Susan, sonra elinde çorapla yaklaşan Quinlan ve en son kendisini boğacak büyük güçten kaçamayan Grandi gösterilir. Giderek tüm sesler birbirine karışmakta, *bakır nefesliler* daha tiz seslere çıkmakta, planlar arası kesmeler hızlanmakta ve vürmalı çalgılar da yüksek bir tempoda zincirleme vuruşlarla ilerlemektedir. Uyumsuzluğun arttığı, seslerin ve temponun yükselerek karıştığı anda Grandi ölür.

Kendinden geçilen bir “arınma” misali, aşırı coşkunun doruk noktasını hazırlayan bu anlar son bulduğunda Susan, baş ucunda ölü bir adamın kafasıyla çığlık çığlığa uyanır. Genç kadın bir karabasanın içindedir. Her kabustan yeni bir kabusla uyanır. Bonitzer’in (2006, s. 61) de belirttiği gibi “gizli bir hakikatin peşinde karanlık yollardan geçeriz” ve “karşılaştığımız şey görülmesi hiç de hoş olmayan bir yüze sahiptir”. Boğularak öldürülen Grandi’nin yuvalarından fırlamış gözleri ve baş aşağı duran yüzü bir şok etkisi yaratır. Bu şok etkisi, Bonitzer tarafından yakın planın yol açtığı bir korku etkisi olarak tanımlanır. Ona göre geniş açılı ve ışık gölge dışavurumculuğu tarafından biçimi bozulmuş yüzler, bir korku ve şiddet anlatısı içinde yerini bulur ve izleyici de bu şekilde yönlendirilir (Bonitzer, 2007, s. 102).



**Görsel 4. 80. ve 4. 81.** *Grandi, boğularak öldürüldükten sonra Susan’ın bakış açısından yakın planda görülür. Bu sırada müzikte ses gürlüğü ve uyumsuzluk en üst seviyeye gelerek zirvede kesilmiştir.*

Sonuç olarak film müziğinin bu sahnedeki işlevi ve temsil ettikleri özetlenecek olursa, öncelikle mekânın atmosferinden söz etmek yerinde olacaktır. Buradaki otel odası, Welles’in birçok filmi için kullanılan bir nitelendirmeye “Barok” bir tasarıma sahiptir. Mekân, tıpkı Barok mimarının kapalı odaları gibi düzenlenmiştir. Deleuze’un (2006, s. 45) deyimiyle “Barok, gücünü ve ihtişamını almak için işte bu yerleri kullanır. Önce karanlık oda, tepede ışığın geçebileceği küçük bir açıklığa sahiptir yalnızca ...”. Bir cinayetin işleneceği ve Susan’ın baygın halde bırakıldığı otel odasına ışık, Barok bir yapıdaki gibi dışarıya ait hiçbir şeyin görünmesine izin vermeyecek kadar iyi gizlenmiş, yalnızca saf bir içeriğin dekorlarını aydınlatan ya da renklendiren deliklerden geçerek gelir. Bu delikler, odanın pencereleridir; ışığın kaynağı, dışarıda bina tabelasından gelen yanıp sönen ışıklardır. *Chiaroscuro* aydınlatmanın bu biçimi, aynı şekilde içeriyle-dışarının keskin bir ayrımını gösterir. İçerinin özerkliği ile dışarının bağımsızlığı, yalnızca aydınlatma biçimiyle değil müzik kullanımıyla da sağlanır. Tıpkı ışık gibi müzik

de *akusmatik* kullanımıyla dışarıısıyla içerisi arasında bir geçirgenlik sağlar. Müzik burada görsel imgelerden ayrılarak alışılmış bir arka plan müziği olmaktan çıkar.

Bu sahnede ses ve müzik, izleyiciler için daha derin ve farklı bir duygusal deneyim yaşatma amacıyla kullanılır. Karakterlerin önceden kestirilemez ruhsal değişimleri gibi izleyenin de bazı duygusal değişimler yaşaması sağlanır. Bu nedenle, sahnede birbirinden farklı melodiler ve farklı müzikal yapılar iç içe geçerek ve birbirine eklenerek duygusal değişimler vurgulanır. Kaynak alan olarak fiziksel ve psikolojik durum; duygusal değişimler, korku, gerilim, öfke gibi duygularla, terleme, kaçma, kıvrınma, boğuşma ve bağırma gibi fiziksel eylemlerle kendini gösterir. Söz konusu fiziksel ve psikolojik durumlar ise hedef alan olarak müzikte; *bakır nefesli çalgıların disonans* akor ve tonları, pes ve tiz tonlar arasındaki değişimler, farklı müzikal yapıların bir araya gelmesi, ses gürlüğünde ve tempodaki değişimler olarak karşılık bulmuştur. Fiziksel ve psikolojik gerilim arttıkça belirsizlik de artmakta, bu gerilim ve belirsizlik de kendisini müzikte *disonans* yani uyumsuz yapılarla, koyu ses rengiyle, tempo ve ses gürlüğünün artan şiddetiyle göstermektedir.

Sinematografik anlamda aydınlık-karanlık, ışık-gölge kontrastının yüksek olması, ekstrem olarak nitelendirilebilecek açıların kullanımı, alt ve üst açılı planların ardı ardına geldiği bir kurgu, diyagonal kompozisyonlar ve nesnelere deformasyona uğratan yakın planlar, aynı şekilde gerilim ve kâbus atmosferini yaratan görsel unsurlardır. Bu keskin sinematografi ile uyumlu olan müzik, sahnenin ritmini belirleyerek adeta gelecekte ortaya çıkacak şok etkisinin ironik bir öngörüsü olur. Müzikteki kaotik sürecin doruk noktasında Grandi nefesini yitirir. Filmin müziklerini besteleyen Mancini'nin bu sahnenin müzik düzenlemesiyle ilgili olarak söyledikleri, bu durumu destekler niteliktedir.

Böylece çifte ritimde başlayanlar üçlü bir zamana ve daha sonra dördü bir zamana gider ve adamı boğduğunda grup çılgına döner. Bu müzikteki dramatik sesler, aslında sokaklardan gelen kaynak müziğin başka bir yönüydü. Tam olarak Welles'in istediği şey de buydu. Welles'in ne düşündüğünü anlamadan önce de bu yaklaşıma bağlı olduğumu itiraf etmeliyim (Caps, 2012, s. 39).

#### 4.2.4.2.3. *Hapishane sahnesi*

Susan, Grandi ve Quinlan'ın da elinden kurtulmayı başardıktan sonra kendisini bu kez başka bir kâbusun içinde üzerine atılı olan uyuşturucu suçundan dolayı hapishanede bulur. Mike motele gitse de onu bulamaz. Pancho'yu ve Grandi için çalışan gençleri bulduğunda karısını da bulacağını düşünür. Onları bulmak üzere gittiği kulüpte

aradığı cevabı bulamayınca kavga eder. Bu sırada kulübe gelen Schwartz'tan her şeyi öğrenen Mike, hemen hapisaneye ulaşır ve Susan'ın hücreğine girer. Bu sahnede müzik kullanımı, *diegetik olmayan* bir müzik kullanımınıdır. Gerilim, öfke, üzüntü ve acı gibi duyguların bir yansıması olarak müzik, burada daha öznel bir biçime dönüşür. Dramatik bir vurgulama işlevi gerçekleştiren müzik; olumsuz duyguları, korku ve gerilimi temsil eder.



**Görsel 4.82.** Karısının tutuklandığını öğrenen Mike, hapisane koridorunun derin ve karanlık boşluğunda koşarken piyanonun alt oktavlardaki pes sesleri ve bakır nefeslilerin şiddeti artan ses gürlüğü ona eşlik etmektedir.



**Görsel 4.83.** Demir parmaklıkların büyük gölgesi ve Susan'a ulaşmaya çalışan Mike genel planda görülmektedir.

Dedektif Schwartz'ın karısının Grandi cinayetiyle suçlandığını söylemesi üzerine, Mike'ın yüzü yakın planda görülür. Dedektifin amorsundan yapılan bu çok yakın planla *bakır nefeslilerin* alt seslerdeki pes tonları başlar. Mike'ın yüzünün kısmen *chiaroscuro* bir aydınlatmayla görüldüğü noktada *crescendo* ile *bakır nefeslilerin* ses gürlüğü giderek artmaktadır. Kararmayla kesilen sahneden, önde Mike arkada Schwartz'ın yarı aydınlatılmış bir koridorda koştukları hafif alt açılı genel plana geçilir. Koridorun sonunda ışığın vurduğu duvarı, parmaklıkların gölgesi boyunu boyunca bir desen gibi kaplamıştır. Mike'ın bu telaşlı koşuşu sırasında *bakır nefeslilerin* tize doğru yükselen tınıları ve *piyanonun* pes tonlardaki *disonans* akorları ön plana çıkar. Kamera Mike ve Schwartz'ı koşarlarken takip eder; ardından kesme ile Mike'ın karısının bulunduğu hücrenin önünde kilidin açılmasını panikle beklediği üst açıdan ve arkadan yakın plandaki görüntüsüne geçilir. Bu sırada *decrescendo* biçiminde *bakır nefeslilerin* azalan ses gürlüğüyle müziğin temposu da giderek azalır ve Mike'ın içeriye girmesiyle birlikte *obua* tınlarına alt oktavlarda bir *piyano* eşlik eder. Daha yavaş bir tempoyla devam eden müzik, *konsonans* akorlarla parmaklıkların dışından üst açılı orta planda Mike ve Susan'a eşlik eder. Mike, kendine gelememiş ve acı çekmekte olan karısına sarılarak korkusunu dindirmeye

çalışmaktadır. Bu korku ve üzüntü duygularının aktarımında minör tonlar da önemli bir oynar.



**Görsel 4.84. ve 4.85.** *Mike, Susan'ın tutulduğu hücreye gelir. Mike'in hücreden içeriye girmesiyle Obuanın tınıları hüznü ve çaresizliği vurgular.*

Hücrenin dışında parmaklıkların yanındaki yetkiliyle orta planda görülen Menzies, olayların ve insanların gerçek yüzünü iyiden iyiye görmeye başlamıştır. Odak Menzies'e kaydıka müzikte de kademeli bir ton değişimi olur. Menzies, ortağının kötü niyetli hesaplarına sessizce tanıklık eder. Bu, Menzies'in bir *epifani* yani bir dürüstlük anı yaşamasını ve hem onun hem de Vargas ve Quinlan için her şeyin değişeceğini (Light, 2015, s. 28) temsil etmektedir.

Mike hücreden dışarı çıkıp Menzies ile birlikte yürürken *obuanın* tınısı yeniden ön plana çıkar ve onun gelişen olaylar karşısında katılaşan haline koşut bir tona yerleşir. Binanın ardiye kısmına çıktıklarında *piyanonun* keskin ve sert vuruşları, soğuk beton ve demirlerin yarattığı hissi yakalamak ister gibidir. Kavgadan çıkmış ve olanlara öfkesini üzerinden atamayan Mike'in perişan görüntüsü ve öfkesine *obua* sesleri de katılır. Bu sırada Quinlan'ın bastonunu görür ve Menzies'ten Grandi'yi öldürenin Quinlan olabileceğini öğrenir. Bu arada müzik, başından beri olaylarda kilit rol oynayan Menzies'in durumunu da hatırlatan bir yalınlığa bürünür.



**Görsel 4.86.** *Menzies, karşılaştığı manzara sonucunda en iyi arkadaşı Quinlan'ın yaptığı kötülüklerin farkına varır.*

Sonuç olarak burada müziğin *disonans* akorları ile pes ve tiz sesler arasındaki iniş çıkış gibi uyumsuzluğu açığa çıkararak armonik özellikleri, fiziksel ve psikolojik gerilimin arttığı durumları temsil eder. Sahnede olayın gerilimi, panik halindeki ve huzursuz fiziksel eylemler arttıkça parçanın ses gürlüğü ve armonik yapıdaki uyumsuzluk da artmaktadır. Ayrıca seslerin gürlüğü ve müziğin temposu da olayın gerilimi doğrultusunda artmakta, gerilim yerini keder ve acıma duygusuna bıraktığında ise müziğin temposu ve gürlüğü azalmakta, daha konsonans ve minör tonlardaki bir müzikal yapı ortaya çıkmaktadır. Söz konusu müzikal ilerleyişe uygun olarak sahnede de koyu tonlar hâkim olmuş, ışık ve gölge arasındaki karşıtlık keskinleşmiştir. Sahnenin aksiyonunun artışı ve azalışı da müzikte *disonans* yapı ve ses gürlüğünün şiddetindeki artış ve azalışlar olarak temsil edilmiştir.

#### **4.2.4.2.4. Quinlan'ın yakalanması**

Quinlan, Vargas ve Menzies'le yaptığı tartışmanın ve Joe Grandi'yi öldürmesinin ardından Tana'nın evine gelmiştir. Bir sığınak olarak düşündüğü bu evde yine *piyanolanın* sesi duyulmaktadır. Evin dışından duyulmaya başlayan *piyano* sesi, kamera içeriye girdikçe artmaktadır. Quinlan'ın çöküşüne de yine eski bir *piyano* eşlik edecektir.





**Görsel 4.87.** *Tana'nın mekânındaki yıkık dökük bir duvarın planında, matador fotoğraflarının yanında Mike'in aynadan yansıyan görüntüsü*



**Görsel 4.88.** *Boğa güreşlerinde öldürülmüş bir boğa kafasıyla birlikte Quinlan, alt aç göğüs planda görülür.*

Vargas ve Menzies ise Susan'a yapılanların ardından, gerçeği ortaya çıkarmak istemektedir. Quinlan'a her şeyi itiraf ettirmek ve bu itirafı kaydetmek amacıyla Menzies'e dinleme cihazı yerleştirirler. Quinlan, koltuğa adeta gömülmüş bir şekilde yanında şarap şişesi ile oturmaktadır. Diyagonal bir açıdan orta planda görülen yaşlı adam; gücünü kaybetmiş, sarhoş ve durgun görüntüsüyle içinde tüm hikayesini barındıran bu eski mekân gibi çökmeyi beklemektedir. Irkçı söylemleriyle çelişki yaratan bir ortamda etrafı etnik unsurlarla çevrilidir. Gözlerini kırpıştıran Quinlan, karşısındaki duvara bakar. Sadece eski ve dökük duvarın çerçevesi olduğu planda eski matador fotoğraflarının yanında kırık bir ayna dikkatini çeker. Dışarıda gizlenen Mike, bir an aynadan görülür. Dondurulmuş bir boğa kafası ile matadorların resimleri ve mızrakları altında oturan Quinlan, şüphelenip ayağa kalkar. Kalktığında alt aç göğüs planda görülen Quinlan, duvarın üzerindeki "boğa" gibi her şeye meydan okuyan dev bir adama dönüşür. Bu sırada *piyanola* sesine benzer olması için sert ve güçlü vuruşlarla mekanik bir biçimde çalınan piyanonun tınları yankılanır. Burada Mike Vargas'ın bir matador, Quinlan'ın ise bir boğa ile eşleştirilmesi bir metafor olarak mizansene yansırken aynı zamanda bu mizansen piyanonun *rock'n roll* tarzındaki güçlü vurgularıyla temsil edilir. İki karakter arasındaki çatışmada boğanın mı yoksa matadorun mu kazanacağı belli değildir. Ancak egemen algı, çoğunlukla boğanın yenildiği bir sonuca yönelik olarak kurulmuştur.

Müzik burada öfkeyi ve gerçekliğin katılığını temsil eder. Güçlü seslerden oluşan *piyanola* müziğinin hızlı bir marş temposunda, *medium* düzeyine yaklaşık bir tempoda olduğu düşünülmektedir. *Rock'n roll* ve *blues* armonilerinin kullanımı, *ragtime* döneminin eğlencelerini, geçmişe dönük bir özlemi, kısaca yeniden 'nostalji' temasını ön plana çıkarır. Quinlan'ın geçmişe özlemi, bu kez vurgulu sesler ve kuvvetli vuruşlarla

kendini gösterir. Ayakta durmakta zorlanan yaşlı adamın sarkmış bedeni ve derbeder haline eşlik eden bu hareketli müzik, onun son güç gösterisinin ipuçlarını verir. Mike, yine aynadan gizlice bakarken görülürken Quinlan gözlerini kırıştırarak ne gördüğünü anlamaya çalışır. Mekânın dışındaki çekimlerde Mike uzaklaşırken alt açıdan evin verandasındaki Menzies genel planda görülür. Bu sırada *piyano*, tekrarlanan melodik kalıbı pes ve tiz sesler arasında gidip gelerek çalmaya başlar.

Mike kendi teknikleriyle Quinlan'ı yakalamaya kararlıdır. Dinleme ve kayıt cihazından oluşan düzeneği kurar ve Menzies'in üzerine yerleştirir. Quinlan'ın ortağına güvenerek döküleceğinden emindir ve gerçekleri ortaya çıkarmak ister. Menzies ise en iyi arkadaşına ihanet etmek istemez. Aralarındaki küçük münakaşa orta planda görülürken Menzies, Mike'ın ısrarlarıyla istemeyerek de olsa oyuna katılır.

Yeniden iç mekân çekimlerine dönüldüğünde Tana, masasında hesap işleriyle ilgilenmektedir. Sigarasının dumanı tüm yüzünü kaplamış, soğuk bir tavırla karşıya bakmaktadır. Diğer planda ise Quinlan kapıdan içeriye girmektedir. Ona doğru yürüyerek kaderinin ne olduğunu sorar. Tana, yakın planda düşüncelidir, bakışlarını indirir. Sonra tekrar yüzüne bakar. Kendisine doğru yaklaşan Quinlan, alt açı orta planda görülür. Tana'nın kartlara baktığını düşünür ve yanılır. Hesap yaptığını söyleyen Tana'ya doğru yürür ve eli yakın planda kâğıt destesini masanın üzerine yayar. Geleceğini okuması konusunda ısrar eder. Tana ise yakın planda sigarasının sis perdesi ardından ona, herhangi bir geleceği olmadığını söyler. Neden böyle söylediğini sorduğunda Quinlan, oldukça üzgündür. Geleceğini tüketmiş olduğu yüzüne vurulduğunda alaycı bir tavır takınsa da aslında bu duruma oldukça içerlemiştir. Kendisi de bu durumun farkındadır. Ancak güç takıntısı onu son noktaya kadar zorlayacaktır. Tana'yla ilk karşılaştığında çalan *piyanola* ezgisi, geçmişine tutunarak yıkılmamaya çalışan bu koca adamın hüznünü temsil eder. Gerek evine gitmesini söyleyen Tana'nın gözlerini kaçırıp üzgün ifadesi gerekse Hank Quinlan'ın bezgin ve tükenmiş halleri, müziğin bu nostaljik ve hüznü havasıyla örtüşür.





**Görsel 4.89.** *Mensizes ortağını dışarıda tuzağa çekmek üzere beklemektedir.*

Dış çekimlerde Menzies'in eve doğru yaklaşmasıyla müziğin evden yankılanan ezgisi duyulmaya başlar. Vargas ise köprüde beklemektedir. Üst açıdan Menzies'in verandada Vargas'la dinleme cihazını kontrol ettiği endişeli tavrının ardından Quinlan ile genel planlarına geçilir. Quinlan, oturmaya devam eder ve kapıdaki ortağının farkına varır. Tana, yakın planda görülür ve onu izlemektedir. Ayağa kalkan Quinlan, elinde içkisiyle kapıya doğru yürür. Mekânın dışında olan Menzies'in alt açı planından içerideki Quinlan'ın genel planına geçilir; Quinlan ortağına doğru yürümektedir. *Piyanola* müziğinin 'trill'lerle süslenmiş mekanik tekrarları devam ederken Menzies, onu dışarıya çağırır. Mekândan çıkmadan önce alt açıdan ve yakın planda daha sonra ise üst açıdan ahşap kemerlerin altında genel planda görülür. İçeriye döndüğünde müziğin sesi yine yükselir ve Tana'nın kaygılı bakışlarla onların uzaklaşmasını izlediği görülür. Geniş açıdan Mike'ın bulunduğu alana doğru yürüyen ikilinin giderek uzaklaşmasıyla seslerini dinleyen Vargas çerçeveye girer. Yakın planda görülen kayıt cihazı cızırdamaya başlar. Vargas'ın eli frekansını ayarlamaya çalışırken uzaktan yankılanan müziğin sesine cızırdayan ses dalgaları karışır. Büyük sondaj kulelerinin altında konuşmakta olan ikiliye alt açıdan yaklaşıldığında da müzik kesilir. Artık hüznün yerini iki ortağın hesaplaşması ve Mike'ın zor koşullardaki takibi alacaktır.

Sonuç olarak Polis şefi Hank Quinlan'ın düşüşünü betimleyen bu planlarda, müziğin kaynağı olarak kader, hüznün ve gerilim temaları ön plana çıkar. Mekânın mimari özellikleri ve sahnelerin atmosferi; geçmiş, tarihi ve bunlardan duyulan özlemi anımsatır. Kasvetli, dumanlı, loş ve salaş bir mekân ve bu mekânla uyumlu yorgun, çökmüş ve

kendini kaybetmiş bir karakter olarak Quinlan, geçmişte kalmış bir müziğin *piyano* tınılarıyla temsil edilir. Kaynak alan olarak psikolojik gerilimin artışı, *piyanonun* tiz ve parlak seslerinde, sert ve güçlü tonlarında ortaya çıkar. *Trill* biçimindeki süslemeler, duygusal bir atmosferin yaratılmasına yardımcı olmanın yanında aksiyonun ilerlemesine, sürekliliğin sağlanmasına destek olur. Psikolojik durum, bir kaynak alan olarak karakterlerde hüznün, acıma duygusu, sevgi isteği ve gelecek kaygısı biçiminde ortaya çıkar. Söz konusu duygular, müzikte *vals* ritmi, *blues* ve *rock'n roll* etkisi, *konsonans* akorlar ve vurgulu tonlamalar ile temsil edilir. Tana ile Quinlan birlikteliği, daha yumuşak geçişlerin ve *konsonans* akorların hâkim olduğu parçayla temsil edilirken, Quinlan'ın güç arzusu ve hantal yapısı, daha güçlü ve yoğun seslerle sert bir *rock'n roll* gibi yorumlanan parçayla temsil edilir.

#### 4.2.4.2.5. *Quinlan'ın ölümü*

Quinlan ve Menzies, köprünün üzerinde tartışarak yürürlerken Mike'ın kurduğu düzenek açık vermeye başlamıştır. Sessizlikte mikrofondan yankılanan seslerini duyan Quinlan, Mike Vargas'ın orada olduğunu anlar; Vargas'a seslenir ve onu aramaya başlar. Arkasından gelen Menzies, onu yatıştırmaya çalışır ancak aralarındaki tartışma büyür. Alt ve üst açılardan ekstrem ölçekler, genel ve yakın planlar arasında değişerek ilerleyen planlar iki ortağın tartışmasını ve Mike'ın onları izleyerek kaydetmeye çalışmasını gösterir. Çerçeve dışında, ikili arasında fiziksel bir mücadele olduğu yankılanan konuşmalardan anlaşılır. Kayıt cihazının hoparlörünü çok yakın planın ardından Mike görülür; cihazı bırakıp uzaklaşan Mike, kameraya döndüğü anda bir silah sesi duyulur. Silah sesiyle birlikte *bakır nefeslilerin* en alt sesleri vurgulayan pes tonları başlar. Önce Menzies'in yakın plandaki acının şokunu yaşayan yüzü sonra da Menzies'in amorsundan alt açıdan Quinlan çerçevesi. Boş bakışlarla arkadaşının düşüşünü izleyen Quinlan, inleyerek tutunduğu elini çeker. Ellerine kan bulaşmıştır ve Menzies yere yığılmak üzereyken yakın planda ona bakmaktadır.



**Görsel 4.90.** *En iyi arkadaşı ve ortağı Menzies'i vuran Quinlan alt açıdan görüldüğünde bakır ve ahşap nefesli çalgılar alt oktavlardaki en koyu ve karanlık tonlarıyla ortaya çıkar.*

**Görsel 4.91.** *Menzies düşerken arka planda Vargas görülmeye başlar. Bu sırada bakır nefesli çalgıların disonans akorları ve ses gürlüğü de artmaktadır.*

Parçada *tritone*, 'şeytan aralığı' olarak nitelenen aralıkların oluşturduğu gerilim ve endişe temaları hakimdir. *Bakır* ve *ahşap nefesliler* grubunda alt oktavlar, *disonans* akorlar ve parlak seslerin bir araya gelmesiyle çok kutuplu bir müzik dizgesi oluşur. Parçada sürekli tekrarlanan motifler aşamalı bir şekilde tizleşirken, farklı tonlardaki *bakır nefesli çalgıların* çok sesliliği de giderek artmaktadır. Menzies yere düşerken, arka planda Mike belirmeye başlar; bunu kanlı ellerine anlamsızca bakan Quinlan'ın alt açıdan planı izler. Ardından metal yığınlar ve endüstriyel atıklarla dolu arazide yürümeye çalışan Quinlan, eğik açıda ve çok genel planda görülür. Alt oktavlardaki nefesli çalgı grubuyla üst oktavlardaki *bakır* ve *ahşap nefesliler* bütünleşir. Sahnede gerilim tırmanırken Quinlan bataklığı andıran sulara sendeleyerek yürür ve bir an önce kanlı ellerini temizlemek üzere eğilir. *Saksafonun disonans* akorları tiz sesleri ve parlak tonları eşliğinde biçimi bozulacak ölçüde yakın plana alınır. Diğer planda hurdalığın içinde ayağa kalmaya çalıştığı anda dengesini kaybeder ve geriye doğru düşer. Onun düşüşüne, aşağı doğru hareketine uygun olarak müzikte alt oktavdaki seslere doğru bir iniş, ses frekansında azalma meydana gelir.



**Görsel 4.92 ve 4.93.** *Quinlan, dostu ve ortağı Menzies'i vurduktan sonra kanlı ellerini temizlemek suya kenarına gider. Kendini kaybedip düşen Quinlan'a, müziğin giderek alçalan ve alt oktavlara inen sesleri eşlik eder.*

Müzik bittiğinde Vargas, orta planda görüntülenir; Quinlan'ın yanına gelmiştir. Yakın planda görülen Quinlan'ın gözünden bir damla yaş süzülür. Mike'ın “en sonunda kendini kurtaramayacağın bir yola girdin” sözleri onda hiçbir etki yaratmaz. Mike'ın silahıyla işlediği cinayeti onun üzerine yıkmaya çalışır. Bunlar, Quinlan'ın oyundaki son hamleleridir. Yıllar önce karısını boğarak öldüren “melez” katili yakalayamamış olan Quinlan, melez ve Meksikalı olan her erkekten bunun acısını çıkardığı gibi Mike Vargas'tan da çıkaracaktır. Onu vurmak üzereyken henüz ölmemiş olan Menzies, silahını ateşler ve Quinlan'ı sırtından vurur. Mike, geldiğini gördüğü otomobile doğru koşar. Schwartz, Susan'ı da yanında getirmiştir. Böylece Mike ve Susan evlerine dönerler.



**Görsel 4.94.** *Tana, Quinlan hakkında konuşurken onun sudaki cesedine bakmaktadır. İkisini temsil eden piyano müziği arka planda bir veda atmosferi yaratır.*

**Görsel 4.95.** *Tana karanlığın içinde uzaklaşırken film sona erer.*

Sonunda silah sesini duyan Tana, olay yerine koşarak Hank'e seslenir. Hank Quinlan, son gücüyle kalkıp yukarıya, köprü'nün üzerinde yığılmış arkadaşına “senin için son kez bir kurşunun önüne atladım” diyerek bakar. Ölen dostunun elinden damlayan kanlar üzerine düştüğünde bataklık sularına doğru yürür ve orada devrilerek ölür.

Schwartz'ın da gelmesiyle bu koca adamın ölümüne ilişkin sorgulamalar da başlar. Geniş açıda Quinlan'ın bulanık sulara yüzen bedeni görüldüğünde Schwartz ve Tana arasındaki diyaloglar Quinlan'ı haklı çıkarır. Çünkü Sanchez suçunu itiraf etmiştir. Quinlan, güçlü öngörüsünü, hırslarına ve geçmişine kurban etmiştir. Tana'ın onun hakkındaki son sözleri, 'iyi' ile 'kötü', 'geçmiş' ile 'şimdi' arasındaki belirsizliğin bir ifadesi olur. Sınırların belirlediği bir yaşamın, o sınırların arasında kaybolması kaçınılmazdır. Film, anıları yeniden canlandıran *piyanola* müziğinin nostaljisiyle sona erer. Tana, "Adios" diyerek veda eder ve giderek üst açığa yerleşen kameradan uzaklaşarak karanlığa karışır.

#### 4.2.5. Sonuç

Touch of Evil filminde müziğin, öncelikle çağrışıma dayalı bir sistemle kullanıldığını belirtmek gerekir. Bir sahnenin temasını ya da bir karakteri temsil eden bir müzik parçası, başka bir sahnede aynı karakter veya olaya işaret ederek, izleyene hatırlatıcı bir ipuçları sağlar. Müzik, karakterlerin başka yerlerde dinledikleriyle aynı stili takip ederek devam eder. Suça bulaşmış çete gençliğini, absürd bir Meksikalı karakter olan Grandi'yi, romantik Susan'ı, saplantılı komiser Quinlan'ı ve zırhını hiçbir şekilde çıkarmayan Tana'yı temsil eden müzikal yapılar, film boyunca hatırlatılan unsurlardır. Bu hatırlatma biçimi; aynı zamanda sahnelerdeki olaylara, karakterlerin eylemlerine, sahnedeki aksiyona kimi zaman da ruh hallerine, duygulara ve çatışmalara bağlı olarak daha geniş bir temsil biçimini oluşturur.

Filmin müzikleri genel olarak filmin atmosferini, olayların akışını ve hareketi betimleyen bir yapıya sahiptir. Öte yandan müzik; gerilimi, rahatlığı, duygusal çatışmaları ve karakterlerin ruh hallerini ifade eden belirgin özellikler de taşır. Sahnelerde kentin ve mekânın atmosferi, kurgu, zamansallık, olayların akışı gibi özellikler ön plana çıktığında bu bölümlerde daha çok harekete, eylemlere ve akışa göre müziğin düzenlenmesi söz konusu olur. Sahnelerde olayların içeriğinin, karakterlerin duygu ve düşüncelerinin izleyene aktarılması önemli olduğunda da daha çok temayı vurgulayacak, bilgi aktaracak veya belirtme (duyguları açığa vurma) görevini yerine getirecek bir müzik kullanımı tercih edilir.

Hareketin yoğun, nesne ve olayların akışının hızlı, eylemlerin aceleci ve hızlı olduğu ya da kamera hareketleri ve çekim ölçeklerinin hızla değiştiği kurgusal yapıda müziğin ses gürlüğü ve temposu da buna paralel olarak artmaktadır. Bu sahnelerde müzik;

daha canlı, enerjik ve coşkulu bir yapıdadır. Hareket ve eylemin az, sakin, durgun, monoton olduğu sahnelerde ise müziğin ses gürlüğü ve temposu da yavaşlayarak, daha durağan, tek yönlü ya da tonal karşıtlıkların olmadığı bir yapı gösterir. Sahnelerdeki olayların içeriğinde; karakterlerin duygu ve düşüncelerinde gerilim, acı, şok, duygusal çatışma ve heyecan temaları ön plana çıktığında müzikte *disonans* akorlar, tonlar arasında uyumsuzluk ya da karşıtlık ortaya çıkmaktadır. Söz konusu karşıtlık ve uyumsuzluk bir belirsizlik yaratarak şüphe, gerilim ve heyecan gibi duyguların belirtilmesini sağlar. Ayrıca enstrümanların ses rengi ve ses gürlüğü de bu temaları temsil eden alt oktavlardaki koyu, karanlık, dolgun sesler ya da tizleşen ince ve keskin seslerle karakterize olur. Olayların hoş duygular yarattığı, rahat ve huzurlu bir atmosferin söz konusu olduğu, sakin ve durgun hareketlerin yer aldığı sahnelerde genellikle *konsonans* akorlar hâkimdir. Aynı şekilde bu psikolojik durumlarda tonalite ve ses şiddetinde büyük değişimlerin olmadığı tek yönlü müzikal yapı ortaya çıkar.

Filmde genel olarak *diegetik* ve *akusmatik* bir müzik kullanımı tercih edilmiştir. Böyle bir kullanımın, özellikle içinde bulunulan mekânın atmosferini gerçekçi bir biçimde betimlemek amacıyla tercih edildiği ve buna göre düzenlendiği görülür. *Empatik* ve *diegetik* olmayan kullanımlar ise daha çok gerilimi ifade ya da temsil etmek amacıyla kullanılır. Filmde “iyi” ve “kötü”, “doğru” ve “yanlış” gibi değerler belirsiz kalır. Buna ek olarak filmde hikâye tam anlamıyla son bulmaz; Mike ile Susan’ın bekledikleri balayı hiçbir şekilde gerçekleşmez. Hatta genç çiftin geleceği ya da mutlu sonuyla ilgili herhangi bir ipucu da verilmez. Film, izleyeni Quinlan’ın ölümüyle baş başa bırakır ve geçmişe yönlendirir. Müziğin son dokunuşu, izleyeni geçmişe yönlendirerek Quinlan hakkında düşünmeyi sağlayacak son bir iz ya da bir yanılsama bırakır. Sahnenin bu belirsiz ve bulanık sınırları, belirsizliğin yarattığı kaygıyı temsil eder. Filmde Quinlan’ın bir suçlu mu yoksa bir kurban mı olduğu sorusuna net bir cevap verilmez. İşlediği suçlara rağmen Quinlan öngörüsü yüksek başarılı bir polis ve farklı bir adamdır. Tıpkı doğal ortamından koparılmış yabani bir boğa gibi Quinlan da geçmişinden koparılmış, düzen tarafından baskı altına alınmış ve yozlaştırılmıştır. Tana’nın da dediği gibi, “insanların söylediklerinin bir önemi yoktur” ve bu noktada her şey belirsizdir. Ahlaki, toplumsal, kültürel ve zamansal anlamda keskin sınırlar belirlemek olanaksızdır. Böyle bir sınırlandırma müzik için de imkansızdır. Bu nedenle *Touch of Evil* filminin müzikleri, farklı kültürlerin ve tarihsel dönemlerin müziklerinin farklı müzik türleriyle bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur.



### 4.3. I Want to Live



Görsel 4.96. *I Want to Live* Filminin Afişi

#### 4.3.1. Filmin künyesi

**Yönetmen:** Robert Wise

**Yazan:** Nelson Gidding, Don Mankiewicz, Ed Montgomery (Köşe Yazıları)

**Oyuncular:** Susan Hayward (Barbara Graham), Simon Oakland (Ed Montgomery), Virginia Vincent (Peg), Theodore Bikel (Carl Palmberg), Wesley Lau (Henry L. Graham).

**Yapımcı:** Walter Wanger. Figaro, Inc., United Artist Corp.

**Yapım yılı:** 1958

**Süre:** 120 dakika

**Ülke:** Amerika Birleşik Devletleri

**Müzik:** Johnny Mandel

#### 4.3.2. Filmin Konusu

Film, Los Angeles'ta yaşlı bir kadını soymak ve öldürmekle suçlanarak California eyaletinde ilk kez ölümlü cezalandırılan sıra dışı bir kadının, Barbara Graham'ın gerçek hikayesine dayanmaktadır. Barbara; zeki, mizah yönü güçlü, alaycı ve entelektüel bir kadın olduğu kadar, sert, güçlü, fazlasıyla sadık ve fedakâr bir kadındır. Toplumun genel kabullerinin, davranış kalıplarının ve kuralların karşısında olan Barbara, hayattan zevk almayı ve eğlenmeyi sever. Rahat ve mutlu bir yaşam sürmek isteyen Barbara, bu uğurda basit suçlara karışmaktan ve yasaları çiğnemekten çekinmez. Bu riskli ve sınırdaki yaşamın içerisinde bir taraftan da sadakati ve güveni nedeniyle sürekli kullanılmakta, diğer taraftan da özlediği yaşamı bir türlü kuramamaktadır. En çok istediği şey, mutlu bir aile yaşamı kurabilmektir. İnsanlara çabuk güvenmesi ve dostlarını daima kollaması nedeniyle başı sürekli belaya girer. En yakın arkadaşı Peg, bu durumun farkındadır ve onu ileri gittiği noktada uyarır; ancak başarılı olamaz. Barbara hem içinde bulunduğu durumdan ve geçmiş travmalarından hem de toplumun bu yöndeki beklentisinden dolayı özlediği aileyi barmen Henry Graham ile gerçekleştirebileceği yanılgısına kapılır. Uyuşturucuya olduğu kadar maddi açıdan Barbara'ya da bağımlı olan Henry, eşine ve çocuğuna kötü davranan müptezel bir erkektir. Bu nedenle Barbara'nın sıcak aile ortamı hayalinin gerçekleşmesi pek mümkün görünmez ve yaşamı giderek bir cehenneme dönüşür.

Henry'den ayrılan Barbara, para bulmak için oğulları Bobby'i annesine bırakarak daha önce çalıştığı gangster Emmet Perkins, adamları Bruce King ve Jack Santo ile yeniden çalışmaya başlar. Perkins ve adamlarının Burbank'li yaşlı bir kadının evini soyarak öldürmelerinin ardından adamlar ve Barbara yakalanır. Perkins, Santo ve King'in suçu Barbara'nın üzerine yıkarlar ve sonunda Barbara tutuklanır. Geçmişte işlediği suçlar nedeniyle sık sık gazetelerde yer alan Barbara, bu nedenle medya tarafından daha en başından mahkûm edilir. Güvendiği insanların Barbara'nın sadakatine karşılık ihanetle cevap vermesi, kendilerini kurtarmak için sürekli kandırılması ve tuzağa düşürülmesi sonucunda işler giderek içinden çıkılmaz bir hal alır. Basında "Kanlı Babs" lakabıyla sözde cinayet çetesinin "kraliçesi" olarak anılan Barbara, onlar için vahşi bir cazibeye sahip bir medya ikonundan öteye geçemez. Halkın özellikle de erkeklerin yoğun ilgisi, onu illegal dünyanın bir fenomeni dahası ibretlik, eğlencelik ve seyirlik bir nesne haline getirir. Barbara, San Francisco muhabiri gazeteci Ed Montgomery tarafından başlarda çarpıcı bir hikâyenin kötü kahramanı olarak kullanılsa da sonrasında yine onun tarafından



kurtarılmaya çalışılır. Onu adeta çarpmıha geren Montgomery, ardından verdiği hasarı geri almak ister. Filmin senaryosu da temelde Montgomery'nin gazete ve dergi makaleleri ile Barbara'nın yazdığı mektuplara dayanır.

Uzun temyiz süreci başladığında Barbara, bir süre alaycı zekasını ve alttan almayan tavrını korumaya devam eder. Ancak ölüm cezasının ağırlığı ve gazetelerin saldırgan tutumu nedeniyle yoğun bir baskı altındadır ve duygusal olarak çökmeye başlar. 1950'lerde toplumsal cinsiyet rollerine ve yaşam biçimlerine bakışı açıkça ortaya koyan film; toplumun dayatmacı, ahlakçı ve dışlayıcı tavrını da açığa vurmaktadır. Film, kamuoyunun Barbara üzerindeki baskısını nesnel bir tavırla ele almaya çalışarak onun suçluluğu veya masumiyetini vurgulamak yerine ölüm cezasının insanlık dışı doğasına odaklanmaktadır. Barbara'nın idamını bekleme süreci işlenirken gaz odasının adım adım titiz bir şekilde hazırlanması gibi teknik detaylar, bu odak noktasını daha da belirgin hale getirmektedir. Yaptığı başvuruların son ana kadar sonuçlanmaması ve idamının sürekli olarak ertelenmesi, bu sürecin Barbara açısından korkunç bir ıstırap ve gerilim içerisinde geçmesine neden olur. Ölümü bekleyişi başlayan Barbara, acı içerisindeyken daha sempatik ve hassas bir figür olarak görünmeye başlar. Bu durum, son günlerinde duyarlı bir hemşireyle kurduğu arkadaşlıkta ön plana çıkmaktadır. Son saatleri gelmiştir ve hücrelerinden çıkarılıp gaz odasına bağlanana kadar infaz birkaç kez durdurulsa da beklenen mucize gerçekleşmez. Yazgısına yenik düşen Barbara bu güç, karmaşık ve gergin sürecin sonunda zehirli gazla idam edilir. Gaz odasının etrafını saran onlarca erkeğin gözleri önünde idam gerçekleşir. Ardından idamı izleyenler tüm biletleri satılmış bir gösteriden çıkar gibi koşarak hapisshaneden ayrılırlar. Bu ortam bir kez daha Montgomery'e mesleğinin etik değerlerden ne kadar uzak olduğunu gösterir. Barbara için çok geç kalan Montgomery ve herkes için hayat devam etmektedir.

#### **4.3.3. Filmin müzikleri**

**Müzik:** Johnny Mandel

**Orkestra:** Gerry Mulligan, Bill Holman, Joe Maini (Saksafon); Red Mitchell (Bas); Al Hendrickson (Gitar) ; Pete Jolly (Piyano) ; Shelly Manne ve Mel Lewis (Davul); Jack Sheldon, Al Porcino, Ed Leddy, Art Farmer (Trompet) Milt Bernhart, Frank Rosolino ve Dave Wells (Trombon); Harry Klee, Bud Shank (Flüt, Pikolo); Larry Bunker, Mel Lewis, Mike Pacheco, Milt Holland (Perküsyon); Abe Most, Marty Berman (Klarnet); John

Cave, Dick Parisi, Sinclair Lott, Vincent DeRosa (Fransız kornosu); Chuck Gentry (Klarnet) ve Kathryn Julye (Arp).

Johnny Mandel'in *I Want to Live* film müziği, psikolojik açıdan karamsar olmasının yanında *Latin perküsyonun* yarattığı egzotik ve enerjik etkiyi birleştiren bir ritme sahiptir. Mandel, özellikle bazı parçalarda kışkırtıcı bir duygu ile felaket etkisini bazı parçalarda da kasvetli ve uyumsuz sesleri birleştiren tasarımlar yaratmıştır. Mandel'in bu filmdeki müziği, avangart bir yoruma dayanan klasik Batı müziği ile *Modern caz* ve *West Coast* gibi caz müziği stillerini birleştiren bir tarza sahiptir.

Mandel'in film müziği, suç ve ahlaki görülmeleyen eylemler ile caz müziği arasında doğrudan bir nedensellik ilişkisi kurmaktan kaçınır. Filmin müziği daha çok iki temel kategoriye ayrılır. İlk kategori Mandel'in *diegetik olmayan* müzikleridir. Bu müzik; Bill Holman, Red Mitchell, Al Hendrickson, Pete Jolly, davulcular Shelly Manne ve Mel Lewis, trompetçiler Jack Sheldon dahil olmak üzere birçoğu Stan Kenton ile çalışmış olan *West Coast* caz müzisyenlerinden oluşan bir orkestra tarafından icra edilir. Yine trompetçiler Al Porcino ve Ed Leddy, tromboncular Milt Bernhart, Frank Rosolino ve Dave Wells söz konusu orkestraya dahil olan önemli isimlerdir. Filmde duyulan ikinci caz kategorisi ise Mulligan-Manne grubunun performanslarından oluşur. Bu grup, filmin bir caz kulübünde geçen açılış planlarında doğrudan ve farklı sahnelerde de dolaylı bir biçimde radyodan *diegetik* olarak duyulur (Macpherson, 2007, s. 650-651). İkinci kategori olan Mulligan ve grubunun müziği, Barbara Graham'ı tanımlamak için kullanılır ve onun karakterini kurmada önemli bir unsur olur.

#### **4.3.4. I Want to Live filminde caz müziğinin kullanımı**

Bu bölümde *I Want to Live* filminde caz müziğinin kullanım biçimi, müziğin hangi tema ve duyguları temsil ettiği, caz müziğinin hangi işlevleri yerine getirdiği soruları yanıtlanmaya çalışılmıştır. İnceleme “fiziksel hareketin hızı” ve “müzikal olayların hızı” biçiminde iki başlık altında ele alınmıştır.

##### **4.3.4.1. Fiziksel hareketin hızı ve müzikal olayların hızı**

Çalışmanın bu bölümünde *I Want to Live* filminin sahnelerinde yer alan aksiyon, olayların akışı ve fiziksel eylemlerle filmde kullanılan caz müziğinin temposu, gürlüğü ve ses rengi gibi müzikal özellikleri arasında ilişki kurulmuştur. Buna göre filmde müzik kullanılan sahnelerden filmin jeneriği, açılış sahneleri, Barbara'nın otel odasında

uyandığı sahne, Barbara'nın polis tarafından takip edildiği ve teslim olduğu sahneler analiz edilmiştir.

#### 4.3.4.1.1. *Filmin jeneriği ve açılış sahneleri*

Filmin jeneriği, bilgi ve etik değerlendirme içeren iki alıntıyla başlar. İlk alıntı Albert Camus'ye aittir: "Gerçek uygarlık donemi hala geleceğe aittir. Ancak bu film, onun gelişine katkıda bulunma onurunu taşımaktadır". Camus'nun bu sozlerini, Pulitzer odullu Edward S. Montgomery'nin kendi deneyimlerine ve Barbara Graham'ın kişisel mektuplarına dayanan sozleri izler. Bu sozlerle izleyenlere filmin hikayesinin gerçek olduğunun bilgisi verilir. Montgomery, Barbara Graham davasını ele alan bir gazetecidir. Başlangıçta Barbara'yı suçlu ilan eden Montgomery, Barbara'yı tanıyıp yaşadıklarına tanık olunca yavaş yavaş onun hakkındaki fikrini de değerştirir. Daha sonra yazdıklarıyla Barbara'nın masumiyetini kanıtlamaya alışan Montgomery, onu kurtarmak için çabalasa da başarılı olamaz. Bu sırada *cool caz* stilindeki muzik *balad* duzeyinde duşuk bir tempoda çalmaktadır. Lirik bir yapısı, alt oktavlardaki sesleri ve duşuk enerjisiyle muzik, sade ve basit bir jeneriğe eşlik eder. İlk anda *bongonun crescendo* biçiminde, ses duzeyi giderek yukselen, gulu ve birbiri ardına gerçekleşen vuruşları (*roll*) hem bir egzotizmi çağrıştırır hem de filmin hareketli atmosferini ongormeyi sağlar. *Bongo* vuruşlarının sona ermesiyle birlikte filmin ismi belirir. Ardından *bas* akorlarıyla başlayan parçada *bariton saksafonun* dolgun sesi duyulur. *Saksafona gitar, zil ve piyano* eşlik etmektedir. Parçada *klarnetin* on plana çıkmaya başlamasıyla birlikte arka planda *trompetler* ve *kornonun disonans-uyumsuz* akorları yukselmeye başlar. Sonunda uyumsuzluğun artması ve giderek tizleşen seslerle parça sona erer.



**Gorsel 4.97.** *Eğik aı, genel planda Mulligan ve grubunun sahne aldığı kulup gorulmektedir.*



**Gorsel 4.98.** *Mulligan ve grubu eğik açıdan gorulurken bebop stilindeki muzik, mekanın kalabalık ve hareketli yapısına uygun bir tempoda ilerler.*

Filmin açılış sahneleri, caz müziğinin temsil ettiği unsurları ön plana çıkarmada oldukça önemli bir rol üstlenir. *Bakır nefeslilerin* güçlü girişiyle başlayan sahnede müzik *bebop* stilinde ve yaklaşık olarak *medium* bir tempodadır. Önce alt ve eğik açıdan kulübün parlak kumaş kaplı, bükümlü tavanı görülür. Kamera aşağıya doğru inerken solda genç bir kadın göğüs planda tırnaklarını törpülemektedir. Yanında sıralanmış oturmakta olan diğer kadınlar ve müşteriler çerçeve içerisine dahil olmaya başlarken sahnede Mulligan ve grubu genel planda gösterilir. Eğik açıdan gerçekleştirilen bu planlarda, alabildiğine bir alan derinliği içerisinde mekânın diğer boyutları da tanıtılmış olur. Sahneye yaklaşıldığında grup, alt ve eğik açıdan orta planda görülür. Ön planda soldan sağa *trompet, bariton saksafon, trombon* ve *alto saksafon*; arka planda ise *davul, kontrbas* ve *piyano* kısmen görülmektedir. Çoğunluğunu beyazların oluşturduğu müzisyenlerin yalnızca bir tanesi Afrikalı Amerikalıdır. *Bariton saksafon* solosu başladığında Mulligan omuz planda görülmektedir.



**Görsel 4.99.** Eğik açıda trombon ve trompetin ortasında Mulligan'ın saksafon solosu sert bir girişle başlar.



**Görsel 4.100.** Trompetin parlak tonlardaki solosu başladığında Art Farmer eğik açıda ön plandadır

Kulüp sigara dumanıyla kaplanmış ve gürültülüdür. Art Farmer *trompetini* çalmaya başlar ve tempoya uygun olarak başını hafifçe sallar. Sahnede tempo tutma eşlik etme gibi diğer eylemler de müziğin temposuna paralel bir biçimde ilerlemekte, mekân ve filmin temel ipuçlarını oluşturan unsurlar hızlı bir biçimde tanıtılmaktadır. Müzisyenlerin yer aldığı stantta mikrofonun önünde Gerry Mulligan geriye doğru eğilir ve *bariton saksofonu* sert bir biçimde üfler. Bu sahne, caz müziğinin temsil edilmesi bakımından önemlidir. Atmosferik olarak sahne, caz tasvirinde bir klişe haline gelen alkol, sigara, gürültü ve köhne bir kulüp gibi unsurlarla bezenmiş bir arka planı sürdürür. “Filmin atmosferini belirlemede açılış müziğinin önemli bir rolü olması gerektiği düşünüldüğünden vurgu modern bir caz tarzı üzerinde gerçekleşir. Mandel’in teması,

yine de caz müziğinin seks ve uyuşturucuyla doğrudan ilişkilendirilmesine izin vermez” (Butler, 2000, s. 155).



**Görsel 4.101.** *Mulligan'ın saksafon solusunda gür seslerdeki güçlü ataklar dikkati çeker*



**Görsel 4.102.** *Mekanda müzik dinleyenler, ritme daha uyumlu bir biçimde tempo tutarak kendilerini müziğin akışına bırakırlar*

Grubun sahnede çaldığı sırada izleyicilere dönülen planda iki erkek ve iki kadın hafif üst ve eğik açıdan görülür. Müzikle kendilerinden geçmekte oldukları bellidir. Mekan, klasik bir kulüp havasını yansıtmaktadır. Loş ışık, duvarlara yansıyan gölgeler, eğik ve alt açılar kara filmlerin tipik sinematografik özelliklerini yansıtır. Müzik hızını kesmemekte, her geçiş de bu hareketi desteklemektedir. *Bakır ve ahşap nefeslilerde güçlü atakların ve sert üflemlerin olduğu, temponun arttığı ve soloların gerçekleştiği müzikal olayların akışı; art arda gelen eğik açı planların birinden diğerine kesmelerle geçildiği bir kurguya eşlik eder. Kalabalık mekânda farklı insan gruplarının, sahnedeki grubun ve mekânın ortamına dahil olan her unsurun planlarda değişen hareketi; bebop stilinin karmaşık akorlarına, parlak seslere ve aşamalı bir şekilde artan ses gürlüğüne taşınır.*



**Görsel 4.103.** *Mekanın dumanlı atmosferinde farklı kesimden insanlar barda oturmaktadır.*



**Görsel 4.104.** *Eğik açıda saksafon ve bas partisine tempo tutan diğer müzisyenler.*

Diagonal kompozisyonların giderek daha ağır bastığı planların akışı içerisinde, eğik açılı çerçeveler de sürekli yön değiştirir. Bir elinde *trombonu*yla birasını içen Frank Rosolino, genç bir kadının yanına oturup sarılan yaşlı bir adam, merkezinde Mulligan'ın ve saksafon, trompet, trombon üçlüsünün yer aldığı planlar, tuvaletin kapısında



marihuana içen iki genç erkeğin görüntüsü biçiminde sıralanan planlar, çarpıtılmış ya da yanılısamalı bir gerçekliğin parçalarıdır. Bunlar aynı zamanda fiziksel hareketin de temel kaynağını oluşturur. Bu sırada *bariton saksafonun* daha pes tonlardaki solosu devam ederken tekrar müzisyenlere geçilir ve *trompet* solosu sırayı alır. Alt ve eğik açıdan ön planda görülen Art Farmer'ın *trompet* solosu, bu yanılısamalı gerçekliğe uygun olarak doğaçlama cümlesine keskin bir giriş yapar. *Saksafon* ve *trombonun* devreye girmesiyle plan birden değişir ve başka bir çift içkilerini yudumlayıp müziğe tempo tutarken görülür. Kadının mimikleri dahil tüm bedensel hareketleri, tamamen müziğin ritmine, yükseliş ve alçalışlarına uygundur. Söz konusu genç kadın, Barbara'nın en yakın arkadaşı Peg'tir.



Görsel 4.105. “Frisco Kulüp”ten çeşitli kesitlerin yer aldığı planlar

Trompetin temposunun artmasıyla merdivenlerin başında kulübe girmekte olan iri yarı bir polis dedektifinin planına geçilir. O merdivenlerden inerken, Peg neşeyle müziğe tempo tutmaya devam eder. Dedektifin hareketlerinden birini aradığı bellidir. Peg müziğin coşkusuyla yerinde duramazken yanındaki erkeğin onu dürtmesiyle irkilir. Çiftin apar topar yerinden kalkıp gitmesiyle *davul* solosunun planına geçilir. Ön planda Shelly Manne *trampet* vuruşlarıyla solo doğaçlamasına başlar. Eğik açıdaki bu orta plan, grubun diğer üyelerini de kısmen vererek gerçekliğin farklı açılardan algısını göstermiş olur. Manne solosuna devam ederken sahne değişir ve dış çekime geçilir.

Bu kurguya göre açılış sahnesinin odak noktasını çoğunlukla müzisyenler oluşturmaktadır. Müzisyenler içerisinde de yoğun olarak Gerry Mulligan ve sonrasında da beyaz müzisyenler görüntülenir. Trompetçi Art Farmer ise grubun tek Afrikalı Amerikalı müzisyeni olarak en az gösterilenidir. Bu bir tesadüf müdür bilinmez ancak burada caz müziğinin farklı ırklardan oluşan modern bir grupta temsil edilmesi de dikkate değer bir noktadır. Bir başka nokta da klasik Hollywood filmlerinin alışlagelmiş karakterlerinden farklı olarak siyah müzisyenin, yalnızca dans eden beyazları eğlendiren bir figür, bir eğlence aracı olarak gösterilmemesidir. Yine de ayrıcalıklı olan fotojenik

beyaz müzisyendir. Mulligan'ın görünüşü, grubun diğer üyelerine göre daha asi ve bireysel bir tarzı vurgular (Butler, 2000, s. 161). Bu durum, Gabbard'ın (1996, s. 13-15) Hollywood yönetmenlerinin caz müzisyenlerini sunma biçimi konusundaki tespitlerini hatırlatmaktadır. Ona göre klasik Hollywood filmlerinde beyaz caz müzisyenleri, genellikle Afrika kökenli meslektaşlarından daha rafine sanatçılar olarak gösterilirler. Bu durum, caz müziğinin ilkel formlarının beyaz sanatçılarla mükemmelleştirildiği fikrini güçlendirmektedir. Bu filmde farklı kökenlere sahip müzisyenlerden oluşan karma bir caz grubu tercih edilse de Hollywood'un söz konusu tutumu tam olarak kırılmamıştır.

Sonuç olarak açılış sahneleri, seri halde hızla değişen planlara dayalı bir kurguya sahiptir. Görüntülerin sürekliliği ve zamansallık, birbirine bağlı eylemlerle verilir. Odağını belirli bir merkezden öteye, alan derinliğine yönelten sinematografi yine sürekliliği yaratan bir kurgunun göstergesi olur. Kulübün planlarının tamamı eğik açıda çekilmiştir. Alt ve üst açıların değişen tasarımı da buna eklenerek dışavurumcu bir yapı oluşturur. Diagonal kompozisyonlar, düşük düzeyde bir aydınlatma, loş ve buğulu bir atmosfer, *chiaroscuro* ışık düzenlemesine dayanan aydınlık-karanlık karşıtlığı, aşırı ve çarpıtılmış planlar ve bu planların hızlı bir biçimde sürekli değişmesi kaynak alan olarak fiziksel hareketi oluşturur. Kurguya paralel olarak da hedef alanı oluşturan müzikal olaylar; karmaşık akorlar, parlak sesler, keskin ve sert çıkışlar, güçlü ataklar olarak ortaya çıkar. Bedensel hareketler, müziğin temposuna yansiyarak eylemleri vurgular. Mekânın atmosferindeki karmaşa ve belirsizlik, sinematografik unsurlarla birleşerek müziğin doğaçlama tarzına paralel bir öngörülemezlik yaratır. Sahne bu anlamda, kent yaşamının kıyısındaki alt kültür dünyasının görsel bir sunumudur. Bu dünya, her şeyin olabileceği tehlikelerle dolu bir dünyadır.

Sahnenin ritmi, caz müziğinde kullanılan *riff* tekniğinde olduğu gibi art arda gelen planların rastlantısal hızından bir tempo yaratır. Bu fiziksel hareket müzikte de tempo ve gürlük değişimleri olarak ortaya çıkar. Söz konusu rastlantısallık, izleyene aktarılmak istenen karmaşık ve inişli çıkışlı ruh haline katkıda bulunur. İşte bu ruh hali ve dünya, Barbara Graham'ın dünyasıdır (<http://www.noiroftheweek.com/2011/05/i-want-to-live-1958.html>)<sup>28</sup>. Burada kullanılan eğik açılar, dışavurumculuğun gerçeklik algısını çarpıtıcı yönünü ortaya koymaktadır. İzleyiciye yanlış giden, kafa karıştırıcı veya rahatsız edici olayların olduğunu belirtmek amacıyla kullanılan eğik açılar, filmin sadece bu sahnelerinde yer alır; belirsizliğin, karmaşanın ve

---

<sup>28</sup>Bkz. <http://www.noiroftheweek.com/2011/05/i-want-to-live-1958.html>. (Erişim Tarihi: 05.09.2021)

bilinemezliğin bir ifadesi olarak *diegetik* olan müziğin dinamizm ve doğaçlama yönüne eşlik eder. Söz konusu müziğin ana motifleri ve müzisyenleri, filmin ilerleyen sahnelerinde Barbara'nın hayatındaki önemli anlarda tekrar ortaya çıkacaktır.

#### 4.3.4.1.2. *Barbara'nın otel odasında uyandığı sahne*

Peg, yanındaki genç adam tarafından uyarılarak yerinden kaldırıldıktan sonra birlikte hızla kulübün dışına çıkarlar. Kara filmlerin tipik atmosferini oluşturan, ışıklı tabelalar ve sokak lambalarıyla aydınlanmış bir cadde, bu caddenin ıslak ve loş atmosferi, içeride devam eden müziğin dışarıya taşmasıyla oluşturduğu mizansenini tamamlar. Dış çekimlerde görüldüğü üzere kulübün ismi "New Frisco Club"tır.



Görsel 4.106. ve 4.107. *Barbara'nın kaldığı otel odası ve bu odanın chiaroscuro aydınlatmayla görünümü. Bu sırada trombonun solo partisi başlamıştır.*

Çift dışarıya çıktığında tartışmaktadır. Apar topar kalkan Peg söylenerek mantosunu giymeye çalışmaktadır. Orta planda görülen ikili, kulübün içerisinden sızan ışığın *chiaroscuro* biçimiyle görüntülenir. Kameraya doğru yaklaşarak yürürlerken genç erkek başının belaya girmesinden korktuğu için aceleci bir tavırla önden gitmekte; Peg de onu takip etmektedir. Bu sırada *davul* solosu bitmiş, *bakır ve ahşap nefeslilerin* parçanın ana motifine dönüşü gerçekleşmiştir. *Saksafon ve bakır nefesli çalgıların* giderek tizleşen tonları zirveye ulaştığında kamera, yukarıya doğru çıkarak kulübün üzerinde yer alan ışıklı "otel" yazısını çerçeveler. Kamera yukarı hareketine devam ederken otelin ilk katındaki pencerede durur. Açılış planlarında görülmeyen Barbara, otel odasının ilk planında çerçevede bir silüet olarak belirir. Otel tabelasının yarattığı ışık pencereden içeriye sızarak loş bir ortam yaratır.





**Görsel 4.108. ve 4. 109.** Barbara'nın filmde ilk kez görüldüğü, otel odasında uyandığı planlar. Bu planlara çok sevdiği Mulligan ve grubu eşlik etmektedir.

Barbara, Rosolino'nun canlı trombon partisiyle birlikte uykusundan uyanır, gerinerek doğrulur ve sigarasını yakar. Omuz planda görülen Barbara bir nefes çektiği sigarayı geriye, yatağa doğru uzatır. Dışarıdan gelen müzik sesinin çok sevdiği bir gruba ait olduğu her halinden bellidir. Burada müziğin kullanımı *diegetik* olmaktan çıkarak *akusmatik* ve içsel bir kullanım haline gelir. Müziğin kaynağı bellidir ve karakterlerin de müziği duyduğu açıktır. Ancak müziğin kaynağı doğrudan gösterilmez ve planlar dahilinde çerçeve dışında yer alır. Böyle bir kullanım sahne için önemli ipuçları içerir. Bu ipuçları daha çok sahnenin aksiyonu ve olayların gelişimi ile ilgilidir. Barbara'nın müzikle bir anlamda eşleştirilerek kulüpteki müzisyenlerle bağlantılı olarak sunulması, müziğin hem karakterle ilişkilendirilmesi hem de bir enformasyon aracı olması bakımından önemlidir.

Trombon, birilerinin geleceğini haber verir gibi canlı bir sesle onu yatağından kaldırmıştır. Duyduğundan aldığı keyifle *trombonun vibrato* (titretme) etkilerine bedenini uydurarak müziğe tepki verir. Dışarıdan süzülen ışıkla az da olsa görülmeye başlayan Barbara, coşkulu bir biçimde yataktan kalkarak neşeli bir çılgılık atar ve müzikten aldığı zevkle pencereye doğru yönelir. O sırada sahne değişir ve odanın dışına çıkılır. Dar ve karanlık bir koridorda önde otel görevlisi arkasında da dedektif odaya doğru yürümektedir. Bu sırada *saksafonun* parlak seslerdeki solosu başlamıştır. Boy planda kameraya doğru yaklaşmaya başlayan ikili, görevlinin işaretiyle odaya yönelir ve dedektif çerçeveden çıkar. Ağzında sigarasıyla bir süre duraksayan görevlinin arkasını dönüp gitmesiyle yine sahne değişir.



**Görsel 4.110. ve 4.111.** *Otel odasına baskına gelen dedektif ve Barbara'nın genç erkeğin aile fotoğrafına baktığı planlar. Bu planlara önce saksofon sonra piyano soloları eşlik eder.*

Diğer planda Barbara'nın arkası dönüktür ve aynaya bakarak üzerini düzeltir. Erkek ise önde yatakta oturmuş sigarasını içerek ayakkabılarını giymektedir. Bu sırada *saksofon* solosu devam eder. Aynanın önünde duran cüzdanı fark eden Barbara, onu eline alıp açar ve cüzdanın içindeki fotoğrafa yakın planda kesme yapılır. Bu birlikte olduğu erkeğin eşi ve çocuklarıyla olan mutlu bir aile fotoğrafıdır. Duraksayan Barbara'nın orta plandaki düşünceli yüzünden yatakta oturan erkeğin omuz plan çekimine geçilir. Adam kalkar ve cüzdanı Barbara'nın elinden alır. Birbirlerine sarıldıkları sırada kapıdan bir ses gelir ve tam açılmak üzereyken Barbara panik halinde banyoya saklanır. Adamın arkası kameraya dönüktür ve kapıdan gelen dedektif elinde kimliğiyle kızın nerede olduğunu sorar, banyoya yönelir ve kapısını açmak için zorlar. Davulun güçlü atağının ardından müzik, piyano solosuyla devam etmektedir. Piyanonun dinamizmi, art arda gelişen olaylara diğer enstrümanlar gibi uyum sağlayarak heyecanı arttırmaktadır. Büyük ve keskin gölgesi kapıya yansıyan dedektif, soğuk ve kararlıdır. Bu sırada erkek gömleğini giymektedir. Sifon sesiyle birlikte Barbara banyo kapısını hiçbir şey olmamış gibi şaşırarak açar ve neler olduğunu sorar. Dedektifin gölgesi bu kez kısmen Barbara'nın üzerindedir. Dedektifin suçlamaları üzerine Barbara, bir gece için birlikte olduğu anlaşılacak erkeği hiç tanımamasına rağmen savunarak kendini riske atar. Dedektife odanın parasını ödediğini söyleyen Barbara, “eyleminin sonuçlarının tamamen farkında olan bir adamın suçunu üstlenmiş olur (Butler, 2000, s. 164)”. Burada piyanonun doğaçlama solosu sona erer ve müziğin ana motifi yeniden *bakır ve ahşap nefeslilerle* coşkulu bir biçimde çalmaya başlar. Bu aynı zamanda kulüp sahnesinin hareketli atmosferinin ve Barbara'nın çalkantılı yaşamının hızlı temposunu da temsil etmektedir.



Görsel 4.112. Barbara'nın suçu üstlendiği ve polis tarafından götürüldüğü planlar.

Barbara, cüzdandaki fotoğrafı kaybetmemesini tembihleyerek neşeli ve kendinden emin bir biçimde odadan ayrılacakken “hayat ne komik değil mi?” diyen genç adama “Neye göre?” diyerek karşılık verir. Bu sahne Barbara'nın karakterini tanıtmakta oldukça önemlidir. Barbara, toplumun ahlaki normlarına uygun görülmeyen bir karakter olarak herkesin yapamayacağı bir ahlaki bir eylemde bulunur. Sadakati ve fedakarlığıyla ön plana çıkan Barbara, hiç tanımadığı birinin ailesine kavuşabilmesi için kendi özgürlüğünü feda eden bir kadındır. Barbara'nın deneyim dolu bir yaşamı çağrıştıran alaycı mizahı, onun saplantılı ve mutlak sadakatiyle birleştiğinde ortaya izleyiciye oldukça sempatik gelecek bir karakter çıkar.

Barbara, bu sahne boyunca duyulan *modern caz* müziğiyle birlikte izleyenin bilincindeki ilk izlenimlerini oluşturmaya başlar. Mulligan'ın grubunun *akusmatik* müziği, Mandel'in filmin genelinde kullanılan *diegetik olmayan* müziği ile aynı işlevi görür. Bu noktada *diegetik* olan ve *diegetik olmayan* iki müzik kategorisi arasındaki ayrım da bulanıklaşır. Mulligan'ın müziği, Barbara'nın hayatının ve dolayısıyla onunla ilgili tüm çelişkili çağrışımların odağındadır (Butler, 2000, s. 164). Müzik de Barbara gibi bir yandan tehlike ve suç gibi karanlık temaları çağrıştırırken diğer yandan sadakat ve fedakârlık gibi kurtarıcı nitelikleri içermektedir. Mulligan ve grubunun icra ettiği *bebop* stili caz müziği sahip olduğu yüksek enerjiyle sahnenin ritmini yakalar. Müziğin ritmi ve temposu, fiziksel eylemlerin heyecanını ve olayların hızla gelişimini yansıtan bir ilerleyişe sahiptir. Bu sahnedeki planlara daha çok “solo” biçimindeki icralar eşlik eder. Bu anlamda kesintisiz bir sürekliliğin söz konusu olduğu görülür. Çünkü sahnedeki fiziksel olaylar da birbirinden kopuk bir hareketliliğe sahip değildir. Özellikle *trombonun vibrato* çalışmasının fiziksel hareketlere yansması Barbara'nın müziğe verdiği tepkilerde ve heyecanlı bedensel hareketlerinde gözlemlenmektedir. Hızlı tempo, enerjik ve yoğun ritim, giderek tizleşen parlak tonlar gibi dışavurumcu özellikler sahnedeki heyecanlı ve

enerjik eylemlere uyum sağlamaktadır. Öte yandan karakterler ve müzik ne kadar canlı ve neşeli bir yapıya sahip olursa olsun doğaçlama tarzındaki sololar, bilinmezlik ve belirsizlik temasını vurgulamaya devam eder. Olayların ne yönde gelişeceğine ilişkin bir belirsizlik ister istemez tedirginlik durumunu da beraberinde getirir. Böylece müzik filmin ritmini belirleyen bir yapıya sahip olur.

#### 4.3.4.1.3. *Askerlerin partisi*

Barbara'nın suçlular ve suçla olan ilişkisini açık bir biçimde ortaya koyan en önemli karşılaşmalardan biri de askerlerin partisinde gerçekleşir. Barbara'nın suçla ilişkisini absürt ve mizahi bir şekilde ortaya koyan bir kolajın çok yakın planları, parti ortamını göstermeden önce bir geçiş oluşturur. Söz konusu kolaj, Barbara'nın arkadaşlarıyla fotoğraflarının yer aldığı onun eğlenceli ve marjinal yaşamından birtakım kesitler içeren bir duvar gazetesi biçimindedir. Fotoğraflar arasında geçiş yapılırken *alto saksafon* ve *piyanonun* sıcak ve kıvrak *blues* etkili armonisi ön plana çıkar. Bu armoniler, duvarda yer alan eğlenceli anlara ve içerdeki partinin hareketliliğine de uyum sağlamaktadır. Girişte duyulan *saksafonun* tonu ve üslubunu Butler (2000, s. 165), klasik Hollywood filmlerinin ahlaki yozlaşma ve suçla ilişkilendirilen “abartılı saksafon” temalı müziklerinin tipik bir örneği olarak görür. Bu tespit, kara filmlerde caz müziğinin temsili bakımından önemlidir. Ancak Mandel'in amacının olaylara ve fiziksel harekete uyumlu bir film müziği yapmak olduğunu da belirtmek gerekir (Kirchner, 2011).



Görsel 4.113. ve 4.114. *Duvarda Barbara'nın yaşamından yer alan kareler. Partide eğlenen Barbara ve arkadaşlarının planlarına blues etkili bir müzik eşlik eder.*

Fotoğrafların planından parti planlarına geçildiğinde Barbara ve Peg partideki askerlerle eğlenmektedir. Genel planda ortam görece daha aydınlık olmasına rağmen alçak tavanlar kara filmlerin tipik basık ve sıkıntılı havasını yansıtmaya devam etmektedir. Askerle oynadıkları adım oyunundan kazançlı çıkan Barbara, oldukça neşelidir. Bir mola verip balkona çıkar. Arkasında uzanan ışıklı lekelerle bezeli gökyüzü

ve karanlık kent manzarası önünde bel planda ve karşı açıdan çerçevelenmektedir. Arkasından gelen genç bir asker ona kur yaparken aynı neşeli ve alaycı tavrını sürdürür. Yakın planda flört ettiği ve öpüştüğü sırada Peg, “Frisco” kulüpten iki arkadaşının geldiğini Barbara’ya haber verir. Oldukça gergin ve huzursuz olan Peg’in tavırlarından Barbara için endişelendiği bellidir. Peg içeri girdiğinde odayı komodinde duran bir abajur aydınlatmaktadır. Onun üzerinde Barbara’nın kara kalem portresi yanında da bir kedi ve iki kadının tablosu yer alır. Barbara yataklardan birinde oturur; diğer iki arkadaşı ise ayakta. Erkeklerden biri telefonla görüşmesi bitince Barbara’nın karşısına oturur ve konuşmaya başlar; diğeri ise ayakta. Bu üçlü planda çerçevenin büyük kısmını odanın duvarları kaplamaktadır. İki erkek işledikleri suçtan aklanmak için Barbara’ya yalancı şahitlik teklif ettiklerinde o, durumu önce tereddütle karşılar. O anda *bongonun* coşkulu vuruşları başlamıştır. Kapıda beliren Peg’in uyarısına aldırmayan Barbara, önce kabul etmek istemese de ısrarlar sonucu “hayali” zarlarını atmaya karar verir. Bu durum ironik bir biçimde olayların şansa bırakıldığının göstergesi olur. Kendini akışa bırakmış olan Barbara, teklifi kabul eder.



**Görsel 4.115.** Barbara, balkonda genç bir askerle flört eder.



**Görsel 4.116.** Barbara, arkadaşlarının yalancı şahitlik teklifi üzerine karar vermek için hayali zarlarını atar. Bongonun vuruşları yaşanacak coşku ve heyecanı temsil eder.

Bu rastlantısallık ve akış teması müzik aracılığıyla da desteklenir. *Bongonun* doğaçlama solosunun giderek artan temposu, söz konusu rastlantısallığın en temel göstergesi olur. Barbara kalabalığın içerisine girdiğinde salonun bir köşesinde de *bongo* çalan bir müzisyen dikkati çeker. Barbara içkisini yudumlamak üzereyken yakın planda *bongo* gösterilir. Ayağında etnik sandaletleri ve eski pantolonuyla salaş bir görünümü olan müzisyenin elleri giderek daha hızlı vurmaktadır. Barbara’nın elinde içkisiyle kendini ritme kaptırmaya başlamıştır. Barbara’nın etrafını saran erkekler içkisini elinden alırlar ve onu dans etmesi için cesaretlendirirler. Kalabalık iyiden iyiye sarhoş olmaya, kendinden geçmeye başlamıştır. Alt açıdan gösterilen müzisyen, *bongonun* temposunu



arttırmış, etnik bir törenin dans ritimlerini icra edercesine yoğunlaşmıştır. Orta planda coşkulu bir grup erkeğin çekerek aralarına aldığı Barbara, sürükleyici ritimle birlikte dans etmeye başlar. Tezahürat yaparak coşan grubun, dans eden Barbara'nın ve *bongo* çalan müzisyenin farklı açı ve ölçeklerde gerçekleştirilen planları arka arkaya sıralanarak sahnedeki hareketliliğe uygun bir kurgu sağlanır. Barbara'nın genel ve yakın planda giderek çılginlaşan dansı, *bongo* icrasının sırasıyla alt ve üst açılardan yapılan yakın planları ve dansı izleyen kalabalığın farklı ölçekteki planları birbirini takip eder. Bu süreçte, *bongonun* temposu '*accelerando*' biçiminde hızlanarak artmakta, alkışlar içerisinde Barbara'nın kıvrak dans figürleri egzotik bir havayla daha da hareketlenmektedir. Art arda gelen bu hareketli planlar, özellikle *bongo* ile Barbara'yı eşleştiren planlar, bir yandan Barbara'nın hızlı yaşamını yansıtırken diğer yandan da olayların kontrolden çıkmaya başladığını haber veren bir uyarıcı niteliğindedir.



**Görsel 4.117. ve 4.118.** *Barbara ve bongo çalgıcısı birlikte doğaçlama bir performans sergilerler. Bu performans, kimliklerin temsili ve filmin ritmini belirleme bakımından önemlidir.*

Bu konuda daha önce Kalinak (1992, s. 121)'ın öne sürdüğü savı hatırlatmakta yarar vardır. Ona göre klasik Hollywood filmlerinde, erkeğin korkularının ve arzularının yöneldiği kadın cinselliğinin sunumunda cezalandırıcı olan egemen ideolojiyle bir iş birliği yapılmıştır. Dolayısıyla Barbara'nın hiçbir şeyi umursamadan özgürce eğlenmesi, bedenini *bongonun* ritimlerine bırakarak hedonist bir doyuma ulaşması söz konusu ideolojinin cezalandırıcı gücüyle karşılaşacak ve yargıcın tokmağıyla tüm bu hareketlilik sona erecektir. Sahnelerin kurgusuyla verilen bu mesaj, gazete haberi ve cezaevi görüntüsüne eşlik eden müzikteki değişimle birlikte kendini açıkça göstermektedir. Özellikle Barbara'nın etnik unsurlar barındıran kıvrak figürleri ile *bongonun* etnik ve aksak ritimlerdeki doğaçlamaları, Kalinak'ın "cinselliğe yönelik gösterimler, genellikle "caz", "blues" ve "ragtime" gibi hâkim olan kültürel anlayış tarafından küçümsenen ve ilkel bulunan müzikal formlarla birlikte verilerek ilişkilendirilir" tezini akıllara getirmektedir.



**Görsel 4.119.** Yüksek tempolu müzik ve dans yargıcın tokmağıyla kesilir. Burada gerçekleştirilen eylemlerin metaforik bir biçimde cezalandırılması söz konusudur.

Sahnenin sonunda Barbara artan tempoya artan bir heyecanla tepki verirken müzik ve hareketler doruk noktasına ulaştığında ani bir sessizlikle sahne değişir. Yakın planda yuvarlak bir tokmak, yüksek sesle zemine vururken gösterilir. Bu ses, yargıcın tokmağının sesidir. Bir gazetenin alt başlığında “eğlence kızı yalancı şahitlikten bir yıl aldı” haberi yakın planda belirir. Artık tempo yavaşlamış; sakin ve melankolik bir trompet tınısı, minör akorlarla daha buruk, hüznü ve tedirgin edici bir hava yaratmıştır. Parti sahnesinin müzikle birlikte aniden kesilmesi, yaşanan bu haz ve coşkunluk anlarının sonucunda yıkıcı bir durumun gelişeceğinin habercisi gibidir. Barbara’nın suçluluğu, melankolik bir trompet ve elektro gitar armonisiyle vurgulanır. Ardından gelen plan, kuru ve çorak bir arazinin ortasında yer alan ceza evi binalarının geniş açıda verilen görüntüsüdür. Bu noktadan itibaren Barbara’nın yaşamının yeni bir kesitine geçilecektir. Sonuç olarak bu sahnelerin müzikleri özellikle de Barbara’nın dans ettiği sahnedeki bedensel hareketlerle uyumlu perküsyon vuruşları, görüntü ile müzik arasındaki benzerlik ilişkisinin bir göstergesi olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla Barbara’nın rahat ve doğaçlama dans figürlerine *bongonun* doğaçlama tarzı çalışı uygun düşmektedir. Müzisyen ve Barbara bir araya gelerek serbest bıraktıkları enerjilerini özgür icralarına aktarırlar ve ortaya doğaçlama icraların rahatça sergilendiği *jam session* oturumuna benzer bir oluşum çıkar. Bedensel hareketlerin artan hızına göre *bongo* vuruşlarının temposu da yaklaşık olarak *medium fast* ve *medium up* tempo arasındaki hızlarda artmaktadır. Bunların yanında sahnenin, farklı biçimlerdeki alt ve üst açıları ve yakın-orta-genel plan şeklindeki çekim ölçeklerinin değişim hızı ve arka arkaya sıralanan planların düzeni gibi sinematografik özellikleri ve kurgusal olarak ortaya çıkan ritmi karşılıklarını müziğin aksatımlı, sıcak ve hızlı ritminde bulur.

#### 4.3.4.1.4. *Barbara'nın takip edilmesi*

Barbara'nın farklı zamanlarda polis tarafından takip edildiği ve teslim olduğu sahneler, fiziksel hareketin hızı ile müzikal olayların hızı arasındaki eşgüdümün açık bir biçimde sergilendiği sahnelerdir. Bu sahnelerde kullanılan müzikler hakkında Mandel, *vurmalı çalgılarda* beş müzisyen kullandığını, *vurmalı çalgılardan* oluşan bu enstrümantasyonun kanun güçlerini ve düzeni temsil etmek için seçildiğini belirtir. Barbara otobüse bindiğinde *cowbell*, *clave* ve *scratcher* ([http-14](http://14))<sup>29</sup> gibi vurmalı perküsyon araçlarının düzenli vuruşları başlar. *Vurmalıların* ritimleri, otobüsün yolcu hareketliliğini ifade eden ve “büyük takip başlıyor” mesajıyla olayın kendisine dikkat çeken yüksek bir tempodadır. Heyecan yaratan bu farklı vuruşların sentezi, savaş çanları ve davulları gibi uyarıcı bir işlev üstlenirken aynı zamanda yine etnik ve egzotik bir coşku taşımaktadır.



**Görsel 4.120 ve 4.121.** *Barbara'nın otobüste takip edilmesine çeşitli perküsyon çalgılarının çok sesli vuruşları eşlik eder. Müzik, tipik bir takip sahnesinin heyecanlı ritmini temsil eder.*

Otobüsün içinden yapılan çekimde Barbara ve yolcular orta planda arkadan görünür. Otobüs durağında bekleyen yaşlı kadın polisle iş birliği içindedir ve Barbara oturduktan sonra otobüse binerek onu gözleyebileceği bir yer arar ve yakın planda arkasındaki bir koltuğa otururken görülür. Yaşlı kadının bakış açısından önde oturan Barbara arkadan gözlenir. Ardından Barbara'yı izleyen kadın, yanında oturan adama otobüs güzergahını sorar ve böylece ineceği yeri onu dinleyen polisler bildirmiş olur. Yaşlı kadını dinleyen polisler, işlerin planladıkları gibi gitmesinden keyifli bir şekilde ekiplere haber verirler. Diğer planda ise yola koyulmaya hazır olan ekipler bir muhabiri de yanlarına alarak otomobillerine binerler. Üst açıdan görülen polis araçları, siren sesleriyle alandan ayrılmaya başlar.

<sup>29</sup>Perküsyon yani vurmalı çalgıların çeşitli türleridir. Claves, birbirine vurularak ses sağlanan iki tahta çubuktan oluşur. Cowbell, inek çanı olarak geçen bir çan çeşidi olarak perküsyon ritimlerinde kullanılır. Scratcher ise oluklu tahta yüzey üzerinde yine tahta bir çubukla sesin sağlandığı bir Latin perküsyon çalgısıdır. Bkz <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28539> (Erişim tarihi: 11.10.2021)



Muhabirin bindiği otomobilin içine geçildiğinde polis dedektifi ve muhabir yan yana omuz planda görüntülenir. Keskin bir ışık-gölge birlikteliği altında sahip oldukları gücü vurgularcasına çerçeveyi kaplarlar. Siren sesi o kadar yüksektir ki ünlü muhabir Ed Montgomery bundan rahatsız olur ve kulağını kapatır. Perküsyon çalgıları, siren sesinin arka planını oluşturan bir hava yaratarak bu heyecanlı atmosferi perçinler. Polis dedektifi, bir geçit töreni gibi şaşalı bu atmosferi bir anda bölerek sireni kapatır.



**Görsel 4.122. ve 4.123.** Polislerin Barbara'yı takip ettiği planlar, karanlık sinematografinin bir örneğidir. Karanlığın vurgusunu vurmali çalgılar ve sirenler daha güçlü hale getirir.

Tekrar otobüse döndüğünde yakın planda yaşlı kadının Barbara'yı gözlerini ayırmadan izlemeye devam ettiği görülür. Orta plana geçildiğinde otobüs yolcularıyla beraber görülen Barbara, ön sırada her şeyden habersiz oturmaktadır. Dedektif ve muhabir Montgomery ise polis aracında avlanmaya giden avcılar gibi heyecanlı ve hevesli bir tavırla yolculuklarına devam ederler. Barbara hakkında konuşan ikili, daha çok onun kadın oluşuna odaklanarak egemen söylemin tipik "melek ve şeytan" ikiliğini öne çıkaran sözlerini tekrarlar. Barbara onlara göre hem kötü bir pislik hem de zeki ve güzel bir kadındır. İnsanı aptal yerine koyacak ve kandıracak denli melek yüzlü ve masum görünür. Oldukça mağrur bir tavırdaki Montgomery ise Barbara'nın kendisini kandıramayacağından emindir.



**Görsel 4.124. ve 4.125.** Barbara'nın Santo ve Perkins'in yanına gelişi. Barbara yine neşeli ve eğlenceli tavırlarını sergilemekte, çoğu zaman filmin ritmini belirleyen unsurlara eşlik etmektedir.

Tekrar otobüse döndüğünde Barbara'nın genel planda otobüsün arkasından inmek üzere hareket ettiği görülür. Bunun üzerine yaşlı kadın yanında gazete okuyan adama ineceği durağı söyleyerek inmek ister. Yaşlı kadın ayağa kalkarken diğer planda Barbara kapının önündedir. Polisler de bunun üzerine harekete geçer ve karanlıkta cadde ışıklarının yüzlerine vurduğu keskinlikle uyumlu sert bir tavır içerisinde telsizle haberleşirler. Otobüs genel planda durağa yaklaşırken *vurmali çalgıların* sesi, *zillerin* eklenmesiyle daha da yükselen bir *crescendo* etkisine ve çok sesliliğe sahip olur. Otobüsten inen Barbara genel planda kameraya doğru yaklaşarak yürümektedir; elinde oğlunun oyuncak kaplanıyla kameranın önünden geçer ve çerçeveden çıkar. Arkasından yaşlı kadından takip görevini devralan bir dedektif uzaktan belirerek onu izlemeye başlar. O da yürüyerek kameraya yaklaşır, ışığın vurduğu bel planda etrafına bakınarak Barbara'yı arar. Geniş ve hafif üst açıdan önde Barbara arkada caddenin köşesinden gelen dedektif yürümektedir. Caddenin gerisindeki karanlığa uzanan derinliğinde trafikteki otomobillerin farları ve tepede sokak lambasının yarattığı atmosfer, gökyüzündeki yıldızları andıran bir görüntü yaratmaktadır. Çerçevenin bir yanında siyah zemin üzerine sıçramış küçük beyaz lekeler diğer yanında alçak binaların yere vuran ışıkları ıssız caddenin hem tekinsiz hem de hiçlik hissini doğuran klasik kara film mizansenini yaratmaktadır.

*Ziller, çanlar, bongo ve conga* vuruşlarının arasına makinelerin sesleri karışmaya başlar ve bu endüstriyel görünüme katılan Barbara'nın çalışan işçiler, makineler ve çarklar içerisindeki planına geçilir. Caddeden yürürken bir atölyenin içerinden geçen Barbara, muzip ve alaycı tavırlarını her zaman olduğu gibi sürdürmektedir. Her anını eğlenerek değerlendiren ve hayatla dalga geçmeyi seven Barbara, işçilerin şaşkın bakışları altında titreyerek ve sallanarak makinelerin ritmine uyum sağlar. Ardından gelen sahnede Barbara, Santo ve Perkins'in kaldıkları atölyenin üzerindeki odaya çıkmıştır.

Sonuç olarak takip planlarında görülmektedir ki bir kovalamaca sahnesinin tipik enstrümanları olarak *vurmali çalgılar* burada da ön plana çıkmıştır. Ancak buradaki farklılık, tamamen *perküsyon* enstrümanlarından oluşan etnik ve egzotik bir kombinasyonun ortaya çıkışıdır. Afrika halklarının yerel ezgileriyle Latin Amerika'nın egzotik temaları, heyecanlı ve ölüme götüren bir safari ya da avlanma benzeri bir takip

havası yaratır (http-15)<sup>30</sup>. Barbara'nın yakalanıp hapse gönderilmesini ve infaz sürecini başlatan temel bir olay olarak bu izleme planları, olacakları Mandel'in de belirttiği gibi "önceden ima eden" bir yapıya sahiptir (Krichner, 1995). Müzikal olaylarda perküsyon enstrümanlarının *disonans* ve birbirine karışan akorları arasındaki kaotik uyum ve *medium* bir tempo, kaynak alan olarak otobüsün içerisindeki hareketlilik, an be an gerçekleşen takip ve izleme, polis ekiplerinin koordinasyonu ve tansiyonu yüksek bekleyişler gibi fiziksel olaylara uygun düşmektedir. Sahnelerdeki fiziksel hareket arttıkça müziğin temposu ve ses gürlüğü de artmaktadır. Kontrast aydınlatma, karanlık ve loş alanlar, diyagonal kompozisyonlar, genel ve yakın planların karşıtlığı, ıssızlığı vurgulayan geniş açılar ve alan derinliğinin sunduğu boşluk hissi ve tekinsiz ortamlar kara filmlerin sinematografik özelliklerinin tipik örnekleri olarak ortaya çıkar.

#### **4.3.4.1.5. Barbara'nın teslim olması**

Barbara odaya çıktığında Santo ve Perkins radyoda haberleri dinlemektedir. Haberlerde yaşlı Bayan Mabel Monahan'ın cinayetinde diğer suç ortağı olan kişinin yakalandığını duyarlar. Panikledikleri sırada Santo içeri giren Barbara'ya öfkeyle tepki gösterir, ardından makineler durur ve elektrikler kesilir. Pencereden bakan Santo, polislerin geldiğini görür ve yere yatmalarını söyler. Yerde yatarak gizlenirken polis mikrofonla etraflarının sarıldığını ve isimleri söylendiğinde tek tek dışarı çıkmaları gerektiğini aksi takdirde öldürüleceklerini duyurur. Önce Perkins çıkar; odada yalnız kaldıklarında Santo, kendilerini ele verdiğini düşündüğü Barbara'ya saldırır. İsmi söylendiğinde de uzun süredir nefret beslediği Barbara'yı yumruklamaya devam eder. Santo'nun teslim olmasının ardından yerde kıvranan Barbara, sandalye ve masanın ayaklarının ardından yerde alt açığı ve orta planda görüntülenir.

---

<sup>30</sup>Gonglar, özellikle korku ve dehşet duygusunu artırma amacıyla kullanılır. Çin senfonilerinde ise gonglar, dram ve sonuç noktalarını vurgulamak ya da erkek ana oyuncunun sahneye çıkışını haber vermek için kullanılır.

[https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/89454/mod\\_resource/content/0/DERS%20MATERYAL%C4%B0.pdf](https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/89454/mod_resource/content/0/DERS%20MATERYAL%C4%B0.pdf) (Erişim tarihi: 30.11.2021)



**Görsel 4.126. ve 4.127.** *Barbara polise teslim olmadan önce aynada saçlarını tarar ve üzerini düzeltir. Barbara'nın gücünü toplama çabalarını temsil eden klarnet ve saksafon tınıları bu planlara eşlik eder.*

Dışarıdan gelen ışığın yüzüne vurduğu Barbara, filmin jenerik müziğinin ana motifi düşük tempoda çalmaya başladığında kıvrılarak ayaklanmaya çalışır. *Saksafonun* alt oktavlardaki pes sesleriyle *kontrbas* akorlarına (*Mi bemol*) *klarnetin* keskin tınısı eklenir. *Bakır* ve *ahşap nefeslilerin disonans* akorlarının katılımıyla güçlükle ayağa kalkan ve durmaya çalışan Barbara, yüzünü tarayan ışıktan bir an rahatsız olur. Sendeleyerek de olsa bir gayretle toparlanır ve kendine çeki düzen vermeye başlar. Yakın planda aynadan görülen Barbara, acı içinde yüzündeki yaraları temizlemeye ve dışarı çıkmaya hazır hale gelmeye çalışır. Polis anonsu 60 saniyesi kaldığını bildirdiğinde büyük bir hızla saçlarını taramaya başlar. Kapkaranlık odada polisin tarama yapan ışıkları altında gücünü toplayarak ayağa kalkar. Bu planlar boyunca *klarnet* ve *saksafonun* düeti düşük tempoda devam eder. Anonslar devam ederken Barbara, çıkmak üzere kapıya yöneldiğinde aniden geri döner. Bu sırada *bongo* vuruşları ve *perküsyon* enstrümanları az sonra yaşanacak olayların ritmine bir hazırlık olarak duyulmaya başlar.



**Görsel 4.128. ve 4.129.** *Barbara'nın büyük bir gösteriye çıkar gibi karşılandığı planlar.*

Barbara oğlunun oyuncak kaplanını almak için geri dönmüştür, elinde oyuncakla gururlu bir biçimde tekrar çıkışa yönelir. Diğer planda geçildiğinde dışarıda büyük bir kalabalık göze çarpar. Bel planda görülen polisler önde, heyecanla bekleyen meraklı halk ise arkalarında yer alır. Spot ışığı, mikrofon ve kalabalık, ironik bir biçimde uğruna büyük hazırlıklar yapılan bir şöhretin beklendiği algısını yaratır. Daha önce dedektifin “umarım

bu kez olduğu gibi anlatırsın” sözü üzerine muhabirin “merak etmeyin adınızı doğru yazacağım” şeklindeki ifadesi, aslında tüm bunların bir “reality show” gibi algılandığını gösterir. Dolayısıyla Barbara gerçekliği yeniden üreten ve çarpıtan bu ölümcül gösterinin bir parçası haline getirilmiştir. Dışarıda gazeteciler polis otosunda yer alan diğer suçluların fotoğrafını çekerken dedektif ısrarlı anonsuna devam etmektedir. *Perküsyon* enstrümanlarının vurguları ve çanların dikkat çeken tınlamalarıyla *bakır* ve *ahşap nefeslilerin* akorları arasındaki uyumsuzluk, aydınlatılan binanın üst açığı genel planda görülmesiyle daha yoğun bir hale gelir. Gösteriyi izleyen kalabalıktan kesitlerin verildiği iki planda, alt açılardan görüntülenen insanların kimisinin coşku kimisinin merak kimisinin de atıştırarak Barbara’yı sabırsızlıkla bekledikleri görülür. Binanın girişine odaklanan genel plandan tekrar izleyenlerin alt açığı planına dönüldüğünde kalabalığın artan boyutu ve Barbara’yı görebilme arzuları dikkati çeker. *Bakır nefeslilerin* giderek daha üst oktavlara çıkmasıyla binanın aydınlatılmış girişinde Barbara belirir.

Bir sahneye çıkıyormuş gibi spotların altında dışarıya doğru, ağır ağır, bir model gibi yürümektedir. *Perküsyon* grubunun artan temposu ve kalabalığın coşkusuna *bakır nefeslilerin* kesik kesik *scattaco* biçimindeki çalışmaları da eklendiğinde Barbara’nın ortaya çıkışı daha vurgulu bir mizansen yaratır. Etrafına bakındığında Barbara’nın bakış açısından çevrinme hareketiyle polis araçları, spotlar ve izleyenlerden oluşan karmaşık manzara görülür. Omuz planda Barbara *chiaroscuro* bir aydınlatmayla tamamen ortaya çıkmış, tüm mimikleri ve hareketleriyle kendisi için toplanmış yığına bir aktris havasında duygularını belli etmeden bakmaktadır. Ellerini başının üstüne koymasını isteyen polisler yavaş yavaş ellerini kaldırdıktan sonra bir kalça hareketiyle cevabını veren Barbara, soldan genel planda kalabalığın karşısında görüntülenir. Kendisinden beklenen gösteriyi yapmış, oyununu oynamıştır. Gazetecilerin patlayan flaşları eşliğinde kendisine yaklaşan muhabirin karşısındadır. Muhabir, kendisine bir açıklama yaparsa onun dilinden yazacağını söylediğinde Barbara, elindeki oyuncuğu yukarıya kaldırıp muhabire doğru tutar ve kaplan gibi bir hırlama sesini çıkarır.



Görsel 4.130. ve 4.131. Barbara oğlunun oyuncak kaplanıyla birlikte gazetecilere onlarla alay ederek poz verir.

Sonuç olarak bu sahnelerde *bakır nefesli çalgıların* yanında standart *davullar*, *ritim sazlar*, *scratcher*, *cowbell*, *ziller*, *kromatik davullar*, *gonglar*, *bongo* ve *conga* gibi birbirinden farklı çeşitte perküsyon enstrümanları kullanılmıştır. Burada eksiltilmiş (*diminished*) akor kullanılır. Kullanılan bu akorlar, olacakları ima etme ya da belli etme amacına hizmet eder. Parça, takip sahneleriyle birlikte sahnenin ihtiyacı olan ivmeyi sağlar, izleyeni bir anlamda kovalamacadan ve duygusal yoğunluğa gömülmekten kurtarır.

Kovalamaca sahnelerindeki bir sahneyi ilerletme fikrinin teslim olma sahnelerinde sonuçlanması, müzikte de gerilim ve çözülme şeklinde kendini göstermekte, daha çok ortamın karmaşasına ve kaotik yapısına uygun bir *medium* tempo ve orkestrasyona karşılık gelmektedir. Müzikal olayların temel unsuru olan perküsyon ailesi ve davullar, sahnelerde fiziksel harekete kaynak olan arka planda yer alan kalabalığın hareketliliğine uyumlu bir yapıdadır. *Bakır nefeslilerin disonans* akorları, daha gür ve tiz düzeye çıkma biçimindeki müzikal olayları ise yürüme, hazırlanma, görmeye çalışma, zamanın hızla ilerleyişi/vaktin azalması gibi “zamanla yarışma” algısını yaratan fiziksel eylemleri temsil eder. Zamansallığın bu temsili, daha çok olayların hareketine ve akışına uyumlu *diegetik olmayan* bir film müziği kullanımında gerçekleşir.

#### 4.3.4.2. Psikolojik/Fiziksel durum ve müzikal armonik yapı

Çalışmanın bu bölümünde Barbara'nın kâbus gördüğü sahne, Gaz odasının hazırlık sahneleri, Barbara'nın idamı bekleyişi, Barbara'nın idamı ve idamın ardından hayatın devam edişi gibi sahneler psikolojik ve fiziksel durumu ortaya çıkartan kaynak alan olarak ele alınmıştır. Söz konusu sahnelerde gerilimin, umutsuzluğun, bekleyişin ve çaresizliğin müzikteki karşılıkları belirlenmiş, müziğin nesnel anlatımı destekleme ve mizansen betimlemedeki rolü incelenmiştir.



#### 4.3.4.2.1. Barbara'nın kâbus sahnesi

The image displays a musical score for a scene titled 'Barbara'nın kâbus sahnesi'. The score is written for a jazz ensemble and includes parts for Clarinet in Eb, Contrabassoon, Trombones and Saxophones, Shaker, Bongos, and Brass. The music is in 4/8 time and features complex rhythms and dynamics. A black and white photograph of a man and a woman in a close embrace is shown on the right side of the page.

Görsel 4.132.<sup>31</sup> ve 4.133. Barbara'nın kâbus gördüğü sahnede zincirleme geçişler ve üst üste bindirmeler biçiminde gerçekleşen kurguya disonans akorlar ve uyumsuz tonlar eşlik eder.

Barbara'nın yaklaşmakta olan infazıyla ilgili kâbus gördüğü sahne, ağır bir anlatı yükü taşıyan caz egzotizminin bir göstergesidir (Ford, 2008, s. 130). Yönetmen, bu sahnede o dönemde klişe olan Freudyen bir rüya sekansı sunmak yerine Barbara'yı hücrelerinde uyurken göstermeyi tercih eder. Barbara, dişlerini tedavi ettirmek için cezaevinin revirine gelmiştir. Dişçi koltuğundaki korkusunu, radyoda çok sevdiği Gerry Mulligan ve grubuna eşlik ederek bastırmaya çalışır. Barbara'nın masum olduğuna inanan ve bunu açığa çıkarmaya çalışan Psikiyatrist Karl Palmberg, itirazlarının kabul edilmediğini ve infaz edileceğini kendisinden duyması için haber vermeye gelmiştir. Bunun üzerine Barbara, infazının ertelenmesi için uğraşmalarını, bu şekilde en azından öleceği günü bileceğini söyler. Üzüntüden ve ölümü bekleyişin belirsizliğinden çılgına dönmüş olan Barbara, çaresizlik ve acı içinde Karl'a sarılır ve ne yapacağını sorar. Karl Barbara'yı doğrultarak hayatına ve mücadeleye devam etmesi gerektiğini söylemek ister gibi bir tavırla "dişlerini yaptırıcaksın" der. Onu sakince oturmaya yönelttiği sırada müzik, *klarnet* ve ardından *fagotun* birbirine karşıt tonlarıyla başlar.

<sup>31</sup>Ford, P. (2008). Jazz Exotica and The Naked City. *Journal of Musicological Research*, Taylor & Francis Group, LLC. (27), s. 129'dan alınmıştır.



**Görsel 4.134. ve 4.135.** Barbara'nın dışı koltuğunu idam sandalyesi gibi tuttuğu plan, onun korkusunu gözler önüne serer. Ardından kâbus gören Barbara kuşbakışı planda gösterilir. Bu planlar, kara filmlerin çizgileri kullanarak yarattığı aydınlık-karanlık karşıtlığına tipik bir örnektir.

Söz konusu karşıtlık, *disonans* yani uyumsuz bir yapının varlığıyla bilinemezliği ve belirsizliği ortaya çıkarır. Başlangıçtaki bu belirsizlik, aynı zamanda tedirginliğin, korkunun ve gerilimin de taşıyıcısı olur. Karl tarafından yavaşça dışı koltuğuna geri oturtulan Barbara'nın bakışları ellerine doğru yöneldiğinde kamera yavaşça aşağıya kayar ve onun koltuğun kollarına dayadığı ellerini görüntüler. Barbara'nın yüzü ve dizden aşağısı çerçevenin dışındadır. Genç kadının yüzündeki ifade görülmesine de yalnızlığı, ölüm korkusu ve endişesi hissedilir. Burada hem müzik hem de Barbara'nın elleri, bakışların ve mimiklerin işlevini üstlenir. Barbara, ellerini kendi idam anını canlandırır gibi sandalyenin kollarına yerleştirir ve tutar. Sonrasında korkuyla geri çektiği ellerini savunmasız bir biçimde kucağında birbirine kenetler. Bu noktada *fagotun* tonları alt seslere iner ve bu ürpertici tonlar, titreyen tınılarla adeta bir inlemeye dönüşür. Bu plandan zincirleme bir geçişle Barbara'nın kâbus sahnesine kuş bakışı bir planla geçilir. Yaşadığı bu belirsiz ve ölümcül bekleyişin yarattığı anksiyeteyi göstermek adına, bu iki sahne birbirine bağlanır. Kamera yavaş yavaş aşağıya, hücresindeki yatağında yatmakta olan Barbara'ya bir karabasan çöker gibi yaklaşmaktadır. Üzerine demir parmaklıkların gölgesi vurmuştur ve müzik, “hızlı bir tempoda çok katmanlı bir yapıya ulaşmadan önce alçak pes tonlarla devam ederken, düzensiz bir ritimle *perküsyon* grubunun vuruşları duyulur” (Ford, 2008, s. 130). *Diegetik olmayan* bu kullanımda müzik, yalnızca onun rüyasının artan dehşetine işaret etmektedir. *Marakaslar*, hızlı kalp atışlarının ritmini yansıtırken Barbara, uykusunda başını sağa sola çevirmektedir. Kamera yaklaşırken Barbara'nın planları arasında zincirleme geçişler ve bindirmeler yapılır. Kamera yaklaştıkça Barbara'nın kabusunun etkisiyle daha da kıvranmaya başladığı görülür. Hedef alan olarak müziğin düzensiz ritimleri, kaynak alan olarak fiziksel-psikolojik durumun ortaya çıktığı düzensiz kalp atışlarının, korku ve gerilimin bir dışavurumu olur. Sahnede huzursuzluk ve korku arttıkça müziğin alt yapısında *fagotun* titreşimli pes sesleri



huzursuz edici ve soğuk bir etki yaratır. Pes ve tiz sesler arasındaki inişli çıkışlı yapı içerisinde yine Barbara'nın daha yakın planları arasında zincirleme geçişler yapılır. Yüzünün terlediği son yakın planda bir çığlık atar ve müzik kesilir. Aniden değişen planda Barbara, yaklaşan ölüm gibi ayak ucunda duran kameraya doğru, uyanarak ve bağırarak doğrulur. Gardiyanın tuttuğu ışıkla kendine gelmeye çalışan Barbara'nın gözleri kamaşır. Fenerin ışığına yapılan kesmenin ardından kadın gardiyan parmaklıkların ardından elinde fenerle simsiyah bir silüet halinde, yine kötü bir rüya gördüğünü söyler. Her şey o kadar karanlık ve korkunçtur ki bir insanın zihninin bunu kaldırması oldukça zordur. Ölümü bekleyen, ölümü sürekli ertelenen ancak tüm çabalarına rağmen bir sonuç alamayan bir anne olarak tüm bu belirsizliğin ve gerilimin ortasında paramparça olmuştur. Müzik, sahnenin karanlık ve keskin sinematografisiyle, geçişlerle düzenlenen kurguyla birlikte onun bu parçalanmışlığını yansıtan bir araç haline gelir.



**Görsel 4.136. ve 4.137.** Barbara'nın kabusu sırasında kameranın giderek ona yaklaştığı planlar arasında hem parçalı bir yapı hem de kurgunun yarattığı bir birlik vardır. Müzik, bu kurgusal yapının karşılığı olarak ortaya çıkar.

Sonuç olarak burada *dissonans* akorlar ve ritmik düzensizliğin gerilimi ve korkuyu yansıttığı görülmektedir. Parçanın yapısında katmanlı ritmik kalıplar, döngüsel melodik kalıp ya da örüntüler yani *ostinato* biçimindeki müzikal doku, sahnenin dramatik geçişlerle oluşturulan kurgusunun karşılığı olarak ön plana çıkar. Katmanlar, ritmik anlamda düzensiz bir ölçünün eklenmesiyle güçlenir. Bu durum Ford (2008, s. 129-130)'a göre caz egzotizminin stilistik bir özelliğini göstermektedir. Sesin şekil-zemin karşıtıkları burada bir *klarnet* ("Barbara'nın tema müziği"nin tiz bir biçime dönüştürülmüş halidir) ile beş oktav aşağıdan çalan bir *fagot* arasındaki karşıtlıkta yoğunlaşır. Birkaç parçadan bir araya getirilmiş olan bu müzik miksajının içinde *bakır nefesliler*, ön plandaki bölümlerin hem ölçü hem de işitsel perspektifinin dışında durur. Mandel, katmanların tam olarak uyumlu olmadığı bir doku oluşturur; müzikal unsurlar bir kâbusun figürleri gibi odağın içinde ve dışında yüzerler (Ford, 2008, s. 129-130).

Filmin müzikleri bu sahnede çeşitli müzikal tekniklerle kesilmiş, bozulmuş ve farklı bir biçimde bir araya getirilmiştir. Şöyle ki bu bozuluşlar, tematik bozulma (*distortion*), extrem ses perdeleri ve müzikal yapıların kesişmeyen düzlemlerinin katmanlanması aracılığıyla gerçekleşmiştir (Ford, 2008, s. 130).

#### 4.3.4.2.2. *Gaz Odası Sahneleri*

Barbara'nın itirazı her türlü çabaya rağmen reddedilmiş, infazını beklemek üzere Corona'daki California kadın kurumuna nakledilmiştir. İnfazı California San Quetin Eyalet hapisanesi sınırları içerisinde gerçekleşecektir. Önceleri Barbara'yı acımasızca yargılayan muhabir Montgomery, Barbara'nın masumiyetine inanmaya başlamış, kriminolog psikolog Palmberg ve hukuk danışmanı Matthews ile iş birliği yapmaya başlamıştır. Bu iş birliği içerisinde psikolog, Barbara'nın suçsuz olduğunu gösteren psikolojik kanıtlar bulacak, danışman bu kanıtları resmi dile dönecek, muhabir ise köşe yazılarında onun masumiyetini halka duyurmaya ve kanıtlamaya çalışacaktır. Bu üç kişilik ekip ne kadar uğraşsa da Barbara'nın cezasını yalnızca ertelemeyi başarır. Barbara, ziyaretine gelen Peg sayesinde oğlunu görüp temyiz haberini aldığı anda büyük bir umuda tutunur. Oğluna kavuşmayı istemekte, o sırada hastanede yatan Palmberg'e mektup yazarak yaşamın ona çok değerli görüldüğünü ve yaşamak istediğini dile getirmektedir. Ancak Barbara'nın en büyük umudu olan Karl ölmüş, kurtarma görevi sadece Matthews ve Montgomery'e kalmıştır. Temyiz talebinin reddedilmesinin ardından diğer başvurusu da reddedilen Barbara, infazı için San Quetin'e nakledilir. Yolda ona inanan büyük bir hayran kitlesiyle karşılaşıldığında aslında onun masumiyetine inanan ve kurtulmasını isteyen çok sayıda insan olduğu görülmektedir. Barbara San Quetin'e geldiğinde üzeri örtülü olan gaz odasının fark etmeden yanından geçer ve hücre sine yerleştirilir.



**Görsel 4.138. ve 4.139.** *Gaz odasının hazırlık planlarına bakır nefeslilerin ağır ve pes tonları eşlik eder. Müzik hem nesnel anlatımın hem de ölümcül gösterinin hazırlıklarının bir temsilidir.*

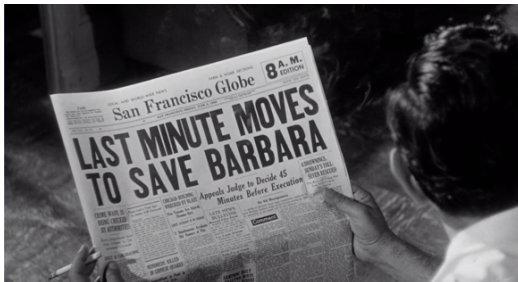
Ertesi sabah gerçekleşecek infaz için gaz odasının rutin hazırlıklarına başlanmıştır. Öldürücü gaz için gerekli karışımlar, görevliler tarafından itina ile hazırlanır. Gece ön hazırlıkları tamamlayan görevliler tüm işlemleri bitirmek için sabah 8’de yeniden hapisaneye gelirler. Saatlerin ayarlanması, organizasyonun oluşturulması ve telefon kontrolleri yapıldıktan sonra öldürme eyleminin ince ayarlarına başlanacaktır. Gaz odasının hazırlıkları adım adım devam ederken her türlü detay tüm gerçekçiliğiyle gözler önüne serilir. Yönetmen Wise bu hazırlıkları özgün bir şekilde temsil etmiş, yapılan günlük rutinlerin insansızlaştırılmış, soğuk ve mekanik işleyişini ortaya koymaya çalışmıştır. Görevliler tarafından soğuk kanlılıkla yapılan hazırlıklar, testler ve kontroller, tüm bunların büyük bir dikkat ve titizlikle yürütüldüğünü gösterir. Gerçekçi ve nesnel biçimde tasarlanan hazırlık planları, bir insanı öldürmek için kurulmuş olan düzeneğin bir insanı yaşatmak için yürütülen çalışmalardan çok daha büyük olduğu gerçeğini tüm açıklığıyla gösterir. Hazırlıkları yürüten gardiyanlardan birinin kontrol listesine başlarken diğerine, Barbara için “ona kazandırmayı isterdim” demesi, insani bir değer hala korunduğunu gösterir. Görevli bunu söylerken bile tamamen ifadesiz bir tavır içerisindedir. Aslında hapisanedeki hemen herkes, hatta ona karşı önyargılı olanlar bile -kadın gardiyan gibi- Barbara’nın kurtulmasını içten içe istemekte, bunu da söz ya da eylemleriyle bir şekilde dışa vurmaktadır. Bu durum aslında her şeyin insanlıktan uzak, yozlaşmış bir bürokratik ve hukuksal düzen tarafından yürütüldüğünün göstergesidir. Aldatıcı düzenin bir aracı olan basının linç kampanyası da aynı derecede olanlardan sorumludur.



**Görsel 4.140. ve 4.141.** *Siyanürün hazırlandığı planlara müzik ağır ve pes tonlar ile eşlik eder. Ölümün soğukluğu ve nesnel bakış, alt oktavdaki seslerle temsil edilir.*

Çalışmalara başlayan iki görevli, omuz planda çelik tezgâhın önündedir. Müzik “ona kazandırmak isterdim” sözüyle birlikte başlamış, kontrbas kalın ve koyu ses rengiyle konuya girmiştir. Bas vuruşlarının donuk tınları ölümün soğukluğunu yansıtırken (*mi bemol*) klarnet kalın seslerle armoninin ana motifini verir. Ancak *bakır*

*nefesli çalgıların disonans akorları; pes, tiz ve parlak sesler arasında gidiş geliş armonide bir uyumsuzluk yaratır. Bu sırada yakın planda görevlinin eli, tezgâhın üzerindeki zehirli taşların olduğu metal kutuyu açmaktadır. Klarnet daha ince ve tiz seslere çıkarak aynı motifi tekrarlarlarken görevlilerden biri hafif alt açıdan omuz planda eldivenlerini giyerken görüntülenir. Elleri yakın planda kameraya doğru uzanırken ölümün laboratuvarı olan mekânın katı metalik dokusu ile loş ve klostrifobik atmosferinin yarattığı baskı hissedilir. Bakır nefeslilerin yüksek, gür, parlak ve ince sesleri gerilimi yükseltirken bas trompet ve kontrfagot gibi koyu ses rengine sahip çalgıların kalın, pes sesleriyle birlikte yeniden tezgahtaki işlemlerin yakın planına dönülür. Beyaz bez parçaları tezgâha serilmiş, kutular açılmıştır. Eldivenleri giymiş olan görevli zehirli taşları dikkatlice bezin üzerine döker, ardından bezi büzerek torba haline getirir ve zincirle bağlar. Kamera tezgâhtan ayrılmış, dikkatle yürütülen işe orta yakın bir planda odaklanmıştır. Torbanın boyutunu dikkatle ölçtükleri planın ardından üst açıdan gazete okumakta olan Montgomery'nin baş ve ellerinin bir kısmının arkadan görüldüğü plana geçilir. Omuz üzerinden gerçekleştirilen bu planda muhabir Montgomery'nin büyük bir kısmı çerçevenin dışındayken gazetenin "Barbara'yı kurtarmak için son dakika hamlesi" manşetli haberi çerçevenin merkezindedir. Gardiyanın gelmesiyle ayağa kalkan muhabir, gardiyan aracılığıyla diğer iki hükümlüye Barbara lehine ifade vermeleri için yolladığı mesajın cevabını beklemektedir. Yanıt olumsuz olunca Montgomery öfkesini göstermekten sakınmaz. Ancak gardiyan, Barbara'nın onların yanında ne işi olduğunu sorduğunda da bir cevap veremez.*



**Görsel 4.142. ve 4.143.** *Montgomery olumlu bir gelişme olmasını beklemektedir. İnfaz hazırlıkları sürerken Barbara'nın ölüp ölmediğini belirlemek için konulan stetoskop gösterilir.*

Burada müzik arka planda kalır ve yavaş bir tempoyla "ostinato"lara yani ana motifin tekrarlarına devam eder. Gardiyan odadan çıkmak üzereyken tekrar gaz odasının hazırlık planlarına dönülür. Öldürücü zehrin hazırlandığı dar bölümün sağından Amerikan planda görülen iki görevli, karışımlar üzerine çalışmaya devam etmektedir.



Bölmeden stetoskopu alarak ayrılan görevli, aleti gaz odasına bağlarken kısmen sadece gövdesi ve elleriyle orta yakın bir planda görüntülenir. Stetoskopu taktıktan sonra oradan ayrılır ancak gaz odasına bağlanan stetoskop bir süre daha çerçevede kalır. Mahkûmun ölüp ölmediğini kontrol etmek amacıyla yerleştirildiği anlaşılan aletin tekdüze görüntüsü, bu özelliğine rağmen izleyende bir ürperti yaratmak için yeterlidir. Görevli genellikle yaptığı işe odaklanmış olarak kısmen görülür. Burada amaç, yapılan hazırlıkların detaylarına izleyeni yönlendirmek aynı zamanda gerçekleşecek ölümü tüm yalınlığıyla hatırlatmaktır.



**Görsel 4.144. ve 4.145.** *Gaz odası ve gaz maskesi, bakır ve ahşap nefeslilerin en alt oktavlarda titreşen sesleri eşliğinde görülerek ölümü her an hissettirir.*

Görevli bu kez gaz odasının kapağının dümen kilidini çevirmektedir. Güç sarf ederek kapağı kapatırken gölgesi gaz odasının demir yüzeyine yansır. Bölmenin diğer tarafına geçerek büyük manivelayı indirir. Yakın planda odanın içindeki cam tüp ve içindeki sıvı madde görünür. Görevli, odanın cam bölmesinden sıvının basıncını izleyerek kontrol eder. Diğer görevli ise çalıştıkları bölümde etrafı düzenlemektedir. Telefonu kaldırarak gaz odasına açılan pencere boşluğuna koyar. Bu sırada hem iç hem de dış bölme görülmektedir. Diğer planda gaz odasını izleyen görevli hava kilidi testinin tamamlandığını belirtir. Ara boşluktan görülen görevli de bu durumu listesine not eder. Ayağa kalkan görevli tekrar manivelayı kaldırır, gaz odasının küçük cam bölümünün jaluzisini indirir, açıklığını da dikkatli bir şekilde ayarlar. Odanın kapağını tekrar açtığı anda *klarnet, kontrfagot, flüt* ve diğer *bakır nefeslilerin disonans* ton ve akorlarıyla parçanın ana motifini tekrarlayan müzik durgunlaşır ve ses hafifleyerek kaybolur (*Perdendosi*). Görevli oradan ayrılırken gaz odasının yerde duran gaz maskesine yakın planda kesme yapılır. Bu kesmeyle birlikte tüm enstrümanlar susar ve *gong*, zamanın akışını ya da bir kalbin atışını tasvir eder gibi tınlamaya başlar. O sırada Barbara, küçük hücrelerinde panik halinde dolaşarak beklemektedir.

Demir parmaklıkların dışından genel planda görülen hücrenin içinde rahip, dışında ise Barbara'ya son saatlerinde destek olan hemşire durmaktadır. *Gong* vuruşları sabit bir süreklilikle devam ederken Barbara aniden hemşireye döner ve bağırarak saati sorar. Artık sürenin vuruşları kesilmiş, *gong* susmuştur. Gerilimin ve endişenin doruk noktası bu sessizlik anında gerçekleşir. Omuz planda Barbara'nın bakış açısından görülen hemşire, irkilerek ona doğru döner. Işıkla aydınlanan bembeyaz yüzünü Barbara'ya çevirir ve saatin 09:15 olduğunu söyler. Hala bir haber çıkmamasından öfkeli olan Barbara, çaresiz duvara astığı kıyafetlerini indirir. Artık idamına hazırlanmaya başlayacaktır. Durumu anlayan rahip, hücreden çıkar. Barbara güçlü görünmeye çalışarak aynasını çıkartır ve saçlarını tarar. O sırada beklenen telefonun sesi yankılanarak duyulur.

Barbara yakın planda gözlerini korkuyla sonuna kadar açmış, hemşire ise endişeli şekilde parmaklıklara dayanmış telefonun bulunduğu odaya bakmaktadır. Cezaevi müdürü, Barbara'nın yanına gelerek infazın bir kez daha ertelendiğini duyurur. Ancak bunun, kurtulduğu anlamına gelmediğini anladığında büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Anlaşılmaktadır ki Barbara var olma mücadelesini sürdürmekte, yaşama umudunu sonuna kadar korumaktadır. Söz konusu erteleme, ona yalnızca biraz zaman kazandırmaktan başka bir şeye yaramamıştır. Zaten geçirilen zaman, bir insan için verilebilecek en büyük cezayı, kendi ölümünü zorunlu ve tutuklu olarak bekleme zulmünü her an yaşatmaktadır. Böylesine bir esaret bile içerisinde küçük de olsa bir umudu barındırır. Bu sahneler, Barbara'nın hayatını kurtarma umuduyla katlandığı dolambaçlı temyiz sürecini betimleyerek aslında ölüm cezası karşıtı duruşunu öne çıkarır. Sahnelerin bu duygusal geçişleri, Barbara'yı yıpratarak doğuştan gelen meydan okumasını zedeler (http-16).<sup>32</sup>

Sonuç olarak bu sahnelerde çapraz kurguyla aynı zamanda farklı mekanlarda gerçekleşen olaylar arasında müzik aracılığıyla bir bağ kurulur. Müzik, ölümü bekleme anlarının farklı kişilerde yarattığı duygu ve düşünceleri, belirsizlikleri ve gerilimi temsil eder. Parça bu temsilleri gerçekleştirirken, ince ve kalın sesler arasında gidip gelen, birbirine karşıt ve çoğunlukla pes tonlarda ağır bir ritim ve tempoyla ilerler. Giderek artan gerilimi müzikte karşıt tonlar ve *disonans* akorlar yansıtır. Ölümü ve karanlığı çağrıştıran *kontrfagotun* ve *klarnetin* en alt oktavlardaki tınıları donuk yüzlere, mekanik hareketlere, soğuk ve klostrofobik mekanlara, ışık ve gölge karşıtlığına uygun olarak koyu ses

---

<sup>32</sup>Bkz. <https://www.noiroftheweek.com/2011/05/i-want-to-live-1958.html>. (Erişim Tarihi: 22.11.2021)

renklerinden ve donuk tonlardan oluşur. Gerçekçi bir betimlemenin söz konusu olduğu gaz odası sahneleri aracılığıyla yozlaşmış hukuk sisteminin insanlık dışı cezalandırma süreçleriyle, suçsuz insanların telafisi imkânsız cezalarla karşılaşabileceği gerçeğiyle ve otoriteyle yüzleşilir. Müzik de bu nesnellğe dramatik ve duygusal atmosfer yaratmaktan kaçınarak katkıda bulunur. Yarattığı duygular ve ortaya koyduğu anlamlar, yalnızca yaşanan durum ve olayların kendilerinde taşıdıkları anlam ve duygulanımlardan ibarettir. Dolayısıyla olayların akışında var olan gerilim ve belirsizlik arttıkça müziğin armonik yapısında da *disonans* akorlar ve karşıt tonlar aracılığıyla belirsizlikler ve gerilimler ortaya çıkar. Gerilim azaldıkça da *konsonans* yani birbiriyle uyumlu tonlar ve yapılar ön plana çıkar. Bunların yanında ses gürlüğünün arttığı ve tiz seslerin baskın olduğu bölümlerde gerilim ya da çatışmanın ön plana çıktığı, durgun ruh hali, bekleyiş, sıkıntı, umutsuzluk ya da boğucu bir atmosfer söz konusu olduğunda ise ses gürlüğünün azalıp kalın ve pes seslerin ön plana çıktığı görülmektedir. Özellikle uç nokta olarak nitelendirilebilecek aşırı ince ve kalın sesler arasındaki çatışmalar da fiziksel ve psikolojik gerginliğin göstergesidir.

İnfaz hazırlıklarının tüm ayrıntılarının titizlikle gösterilmesi yani ortam, ürünler, sülfürik asit, siyanür, doktorun Barbara'nın ölüp ölmediğini nasıl kontrol edeceği ve bu düzeneğin nasıl çalıştığının gösterimi; nesnel, bilimsel ve klinik tasvirler olarak dikkat çeker. Bu detaylandırma sürecinde caz müziğinin *riff* tekniğinin rastlantısal bir biçimde kullanılması, söz konusu nesnellğin dayanılmaz bir gerçeklik olarak algılanmasına yardımcı olur. Ölüme doğru tüm hazırlıkları içeren bu sekans, genel olarak filmin önceki sekanslarına karşıt bir yapıdadır. Bu yapı, tamamen ölüm cezasını sorgulamaya yönelten bir kurguya sahiptir. Teknik ve bilimsel bir tasarımın olması, sonuçta bir memnuniyet duygusu yaratmaz, tam tersine rahatsız eder ([http-17](http://17))<sup>33</sup>. Caz müziğinin özgün teknik ve stilleriyle ortaya çıkan rastlantısallık ise belirsizliği ve gerilimi temsil ederek bu rahatsız edici boyutu duygusal ve bilişsel anlamda destekler.

#### 4.3.4.3.3. *Ölüme doğru Barbara*

Barbara'nın idamı geciktirildikçe duygusal gerilim neredeyse dayanılmaz hale gelmiştir. Tekrarlanan gecikmeler, olayı daha da korkunç hale getirmiş, Barbara son saatlerini ölümü bekleyerek geçirirken hücresi, ölüm odasının hazırlanması ve cezasının hafifletilmesi için son dakika yasal çabalar arasında eylem kesintiye uğramıştır. Cezaevi

<sup>33</sup>Bkz. <https://www.jukolart.us/film-editing-2/i-want-to-live.html>. (Erişim Tarihi: 21.09.2021)

müdürünün, infazın vali tarafından ertelendiğinin haber vermesinin ardından duvardaki saat 10:30'u göstermektedir ve müdür dahil tüm görevlilerle muhabirin odada beklediği genel plana geçilir. Herkes gergin ve sabırsız bir biçimde gelecek haberi beklemektedir.



Görsel 4.146., 4.147. ve 4.148. *İdamın ertelenip ertelenmeyeceğine dair haberin gergin bekleyişi.*

*Klarnet, fagot ve bakır nefeslilerin tınıları yine yükselişler ve alçalışlar içerisinde iç içe geçmiştir. Ancak müzik, daha çok fiziksel hareketlerin ritmine uyumlu yavaş bir tempoda ve yumuşak tonlarda çalmaktadır. Bazıları sigara içerken bazıları oturmakta bazıları ise odanın içinde oradan oraya dolaşmaktadır. Diğer tarafta Barbara, yakın planda hemşirenin kendisine “imkansızın azizi” diye nitelendirerek verdiği kolyeyi boynunda tutarak dua etmektedir. Tanrı’dan bir mucize istediğinin farkındadır ve “imkansızın azizi, şu an işin çok zor olmalı” diyerek artık umudunun tükenmeye başladığını belli eder. Rahip yine Barbara’nın yanında ve hemşire de yine hücrenin hemen yanı başında kahve içmektedir. Barbara’ya son anlarında hep onlar güç verir. Kadın gardiyan elinde kahve sürahiyi ile gelerek kahve isteyip istemediklerini sorar. O anda müzik kesilir ve telefon çalar. Telefonun sesiyle gardiyan elindeki sürahiyi düşürür. Herkes irkilmiştir. Barbara yakın plandadır ve o an yatağında donup kalır. Rahibin bir eli omzundadır ve o ne olduğunu anlamaya çalışırken müdürün telefonla konuştuğu plana geçilir. Gaz odasının bulunduğu bölmede yanında tüm hazırlıkları yapan iki görevliyle bir arada olan müdür, telefonu açıp ve durgun bir ifadeyle “evet efendim, anladım. 10:45’e yapıyoruz” dediğinde Barbara’nın artık hiçbir şansının kalmadığı kabul edilir. Diğer görevlilerle Barbara’nın yanına geldiği üst açı genel planda herkes, ayakta onu beklemektedir. Barbara’ya üzgün olduğunu ve dilekçesinin reddedildiğini belirtir.*





**Görsel 4.149. ve 4.150.** *Barbara, hemşirenin verdiği kolye ile dua eder. Duanın ardından gardiyanın kahve getirmesiyle eş zamanlı olarak birden telefon çalar ve müzik kesilir.*

Artık vakit kalmamıştır ve o müdüre giyinmeye vakti olup olmadığını sorar. Öldürüleceği kesinleşen Barbara, basın dahil pek çok kişinin kendisini izleyeceğinin farkındadır ve tıpkı teslim olduğunda yaptığı gibi kendisini yargılayan yığına inat iyi görünmek ister. Ölmekteyken bile tarzından ve tavrından ödün vermek istemez. Görevli, sözü müdüre bırakmadan 15 dakika süresinin kaldığını söyler ve üzüldüğünün görülmesine fırsat vermeden arkasını dönüp aceleyle gider. Barbara hafif üst açıdan omuz planda görüldüğünde bu süreyi yaşayacağı son zaman dilimi olarak bir kez de o dile getirir: “15 dakika”. *Gong* ve *kontrbasın* ağır bir ritimle derinden gelen pes tonları başladığında Barbara, refakat eden hemşirenin yanında adeta ezilmiş, zayıf ve güçsüz bir kadın gibi görünür. Birden toparlanıp başını çevirir ve içeriye döner. *Klarnet* ve ardından bakır nefeslilerin tonları başlar.



**Görsel 4.151. ve 4.152.** *İnfazın gerçekçi hazırlıklarının detaylarıyla nesnel bir biçimde gösterilmesini içeren planlarda kontrfagot, zehrin boğuculuğunu temsil eden alt oktavlardadır.*

Diğer planda gaz odasının kapısı üst açıdan çok yakın planda görüntülenir. Kapıyı açan görevli içeriye girer. Ancak burada istenen içeriye girenin kim olduğunun gösterilmesi değildir. Bu nedenle görevli, işlem yürüten uzuvları haricinde çerçevede yer almaz. Yalnızca belden aşağısı görünerek ilerlerken *bakır* ve *ahşap nefesliler* daha yüksek notalara, daha tiz ve parlak seslere çıkmaya başlar. Belirgin bir biçimde tiz sesli çalgılarla pes sesli çalgılar arasında bir karşıtlık ortaya çıkar. Yakın planda mahkumların bağlanacağı metal koltukların alt kısımları görülürken onların ardına geçen ve ayakları

görülen görevlinin yanına bir görevli daha eklenir; elinde içi zehirli taşlarla dolu olan bez torba vardır. Kalın, pes tonlara inen müziğin eşliğinde koltukların arkasına geçerek altlarına torbaları yerleştirir. *Kontrfagot* alçak tonlara indikçe, adeta bir insanın gırtlığından zorlanarak çıkan hırıltılı bir iniltiye, gaipten gelen ve bitmek bilmeyen bir sese dönüşür. Genellikle efektif bir çalgı olan *kontrfagot*, alt seslerde yoğun bir rezonansa sahiptir. Dolayısıyla, burada çalgının oluşturduğu titreşimli ve sert tonlar, böyle bir etkinin oluşturulması amacıyla hizmet eder. Bilindiği gibi *fagotun* ses alanı içerisinde sergilediği bölgelerden kalın bölge, dolgun, ciddi, koyu bir ses rengine sahiptir. Çok dramatik renkleri oluşturmak için kullanılan *fagotun kontrfagot* türü, karanlık, derin ve koyu bir tona sahiptir (Çelak, tarihsiz)<sup>34</sup>. Sonuçta boğulmanın ve ölümün bir temsili olarak müzik, enstrüman düzenlemesi ve armonik yapısıyla mizansene ve onun oluşturduğu psikolojik etkiye karşılık gelir.

#### 4.3.4.2.4. *İdam sahnesi*

Filmin jenerik müziği, Barbara idam edildiğinde son kez geri döner. Barbara, ölüm sancılarını görmek için pencerelere yığılmış ve birbirleriyle yarışan basın mensuplarıyla birlikte gaz odasında otururken parça yeni bir düzenlemeyle tekrar duyulur. Ancak bu kez daha önceki sahnelerde yer aldığı belirgin, net ve cesur havanın aksine uzaktan duyulan ve belirsizliğin hâkim olduğu bir yapıya sahiptir.

Barbara, son kez haberi aldığı anda artık kurtuluşu kalmamıştır. Rahip ve görevli kollarına girerek onun hücrelerinden çıkartacaktır. Maske isteyen Barbara'ya bir göz bandı verilir. Ayaklarının kaymaması için hücrenin önüne bir örtü serilir. Ayakkabılarını çıkarmak istemeyen Barbara'ya bir istisna yapılarak izin verilir. Ayakta durmakta zorlanan Barbara, hücrenin kapısından çıkarken ayağı takılır ve ayakkabısı çıkar. Rahip ayakkabısını giydirdikten sonra onu bekleyen kalabalığın karşısına gelir. Gaz odasına yaklaşırlarken kamera da üst açıdan Barbara'ya yaklaşmaktadır. Göğüs planda görülen Barbara, odaya girmeden önce rahibin kulağına şunları fısıldar: “iyi insanlar, haklı olduklarından emindirler.”

Kamera Barbara'nın arkasına geçer, genç kadın camlarda görülen meraklı kalabalığın bakışları altında içeriye sokulur ve sandalyeye oturtulurken dışarıdan orta planda görüntülenir. Oturduğunda önce genel planda sandalyeye bağlandığı gösterilir.

---

<sup>34</sup>Ayrıntılı bilgi için bakınız Çelak, İ. (tarihsiz). Çalgı Bilgisi Dersi (seçmeli). Ankara: Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Derin bir sessizlik hakimdir; yalnızca Barbara ve onu bağlayan iki görevlinin nefes sesleri duyulmaktadır. Yaklaşan ölümün soğukluğunu hissettirecek kadar nesnel ve mekanik ilerleyen planlarda kamera, katı bir gerçekçi tutumla hareket eder. Bir dizi planla süreç, belirli detayların gösterildiği nesnel bir bakışla takip edilir. Göğsünden, bacaklarından ve kollarından bağlanması sırayla yakın planlarda gösterilir. Kalp atışlarının sona erdiğini belirlemek amacıyla takılan aleti bağlayan görevlinin çok yakın planda yaptığı iş görülür. Bu sırada görevli, ona nasıl daha kolay öleceğine dair bir öğüt fısıldar. Bunu yaşamadan nasıl bilebileceğini soran Barbara, son ana kadar sorgulayıcı bir zihne sahiptir. Görevli, omzuna destek amacıyla birkaç kere hafifçe vurur ve kapı kapatılır. Odanın demir kapısının kapatılması, kapının iyice sıkıştırılması, manivelanın indirilmesi, tüpteki sıvı seviyesinin ayarına ulaşması, vananın açılması, doktorun stetoskopu takması, tankların açılması, tankın üzerindeki siyanür torbaları gibi tüm detaylar orta ve yakın planlarda sadece kendi sesleriyle verilir. Müziğin olmadığı bu sessizlik durumu, dramatik etkiyi daha da arttıran önemli bir unsurdur. Her işlemin ve her eylemin kendine ait sesi, idam olgusunun gerçekliğini hissettirmede önemli bir araç olur.



**Görsel 4.153. ve 4.154.** Barbara siyanür gazını koklamaya başladığında, müzik de hafif bir *pikolo* tınısıyla başlar. Müzik, boğulmaya ve son nefesini vermeye başlayan bir insanın soluklarının temsilidir.

Tekrar Barbara'ya dönüldüğünde titremekte olduğu görülür. İşareti bekleyen her bireyi, olaya ilişkin her nesneyi, her ayrıntıyı ve hapisane müdürünün işaretiyle düşen siyanür taşlarını yakın planda izlemenin sonucunda Barbara'nın ölüm süreci başlar. Taşların düşmesiyle çıkmaya başlayan duman, gaz odasının içerisine ulaşmaya başlamıştır. Yüzüne ölümcül gazın esintisi vuran Barbara, hafif üst açıdan gaz odasının dışından görülmeye başladığında müzik alt oktavda bir *pikolo* sesiyle başlar. Filmin tema yani jenerik müziğinin ana motifi ilk olarak en alt ses seviyesindeki tek bir *pikolo* flüt tarafından ve yumuşak bir şekilde çalınır. Mandel'in deyimiyile bu çalgı "parçaya çocuksu bir nitelik verir" (Krichner, 1995). Adeta "birinin nefesi kesiliyormuş gibi" nefes almakta zorlanıyormuş gibi bir izlenim yaratır (Krichner, 1995).



**Görsel 4.155. ve 4.156.** *Pikolonun tonları Barbara'nın yiten nefesini taklit eder ve bakır nefeslilerin pes tonları başlar.*

*Pikolo*, yumuşak tonlarda tizleşirken daha sonra Barbara'nın yavaş yavaş başını aşağıya indirmesiyle alt seslere doğru inmeye başlar. Burada Barbara'nın yüzü gösterilmez. Onun kırılmanın bu nesnel görünümüyle uyumlu olarak parçada ana motifin de kırılma ifadesi değişmeye başlar. Hafif bir uyuşma halinden sonra ölüm tüm gerçekliği ve zorluğuyla açığa çıkacaktır. Aynı şekilde müziğin bu "kırılma ifadesi, Barbara'nın vücudundan hayat boşalana kadar giderek yayılan ve artan pes bir tonlar tarafından boğulur. Filmin tema müziği, aslında filmin başından beri bu ana işaret etmektedir" (Butler, 2000, s. 166). Barbara'nın kasılmaya ve boğulmaya başladığı anlarda *bakır nefeslilerin* pes tonları ve *disonans* akorları artmaya başlar. Yumuşak ve koyu tonlar birbirine karşıt biçimde devam ederken koyu ve pes tonlar giderek baskın bir hale gelir.

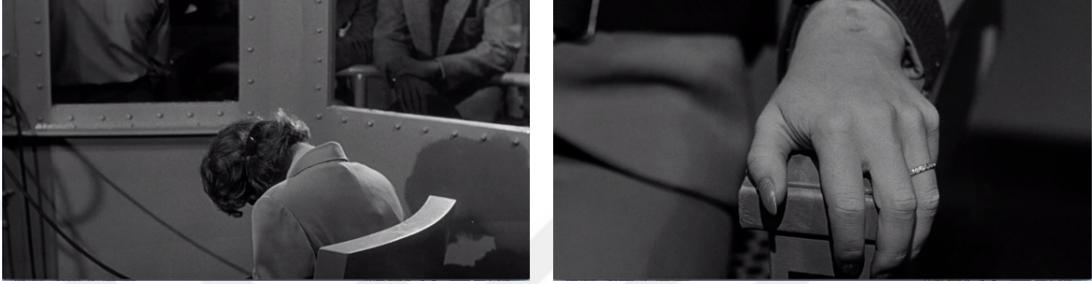


**Görsel 4.157. ve 4.158.** *Barbara kasılırken bakır nefesliler disonans akorlar ve pes tonlarla gürlüğünü artırır.*

Sonuç olarak sahnede ölümün başlama anı ve nefes, alçak seviyede ve pes tonda bir *pikolo* tarafından temsil edilir. Neredeyse duyulmaz derecede olan *pikolonun* hafif tınıları oldukça belirsizdir. Bu şekilde bir *pikolo* kullanımı, bu enstrümanların alt seslerinde belirgin bir yönlendirme yapacak bir tınıya sahip değildir. Sesleri olduklarından bir oktav daha düşük yapan bu enstrüman, aynı zamanda nefes nefese ölmekte olan bir insan gibi garip bir ses çıkartır (Kirchner, 1995). Buradan da anlaşılmaktadır ki idam olgusunun insanda yarattığı izlenim, fiziksel ve psikolojik durum



olarak kaynak alanı oluşturur. Bu sahnede fiziksel ve psikolojik durum; gazın etkisi, uyuşma, nefesin yitilmesi, kasılma, boğulma, sessizce acı çekme gibi durumlardır. Müziğin armonik yapısı bu duruma uygun olarak sersemleme anını ve yavaş yavaş nefesin yitilmesini, yumuşak ve hafif bir gürlükteki *pikolo* tınılarıyla betimler. Ardından, kasılmaların şiddetlendiği, boğulma hissini arttırdığı ölüme yaklaşan anları, pes ve koyu tonlardaki bakır nefesliler ve müziğin *disonans* yapısıyla temsil eder.



**Görsel 4.159. ve 4.160.** *Barbara'nın ölüm anına eşlik eden bakır nefeslilerin ve flütün çok sesliliği artmaktadır.*

Mandel, burada dramatik bir hava yaratmak istemediğini önemle belirtir. “Bir gaz odasında birinin öldüğünü gördüğünüzde bu elektrik çarpması gibi değildir; daha çok siyanür yüklendikçe sizden hayatın sızması gibidir” biçimindeki tespiti, bir anlamda onun dramatik bir durum yaratmak yerine yaşamın bedenden akıp gittiğini gerçekçi bir şekilde tasvir etmek istediğini gösterir. Aslında bu durum “umut kırıcı” bir eylemdir. Sahnenin görüldüğü gibi hissettirmesi gerektiğini belirten Mandel; bu nedenle birbiriyle karışan, iç içe enstrümanlar ve tonlar kullandığını, böylelikle de izlenimci bir doku yarattığını ifade eder (Kirchner, 1995). Dolayısıyla filmin bu sahnesinde abartılı ya da dramatik bir müzik kullanılmamıştır. Yalnızca Barbara'nın sessizce ölüşüne tanık olunur. Tüm bunlar, aslında onun ölümünü daha korkunç ve daha dokunaklı hale getiren unsurlardır.

#### **4.3.4.2.5. *Barbara'nın ölümünden sonra Montgomery***

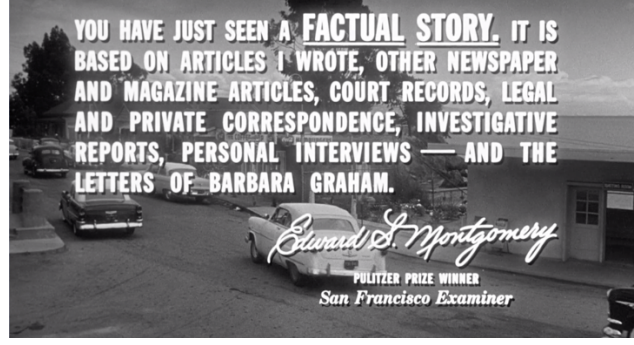
İnfazdan sonra filmin son sahnesinde gazeteci Montgomery, Barbara'nın ölümünün gerçekleştiği cezaevinin dışında bekler. Başlangıçta Barbara'yı gazete makaleleriyle suçlayan Montgomery, Barbara'nın masumiyetine sonunda ikna olmuş ve serbest bırakılması için kampanya yürütmeye başlamıştır. Ancak ona destek olmak için çok geç kalmıştır. Sonunda Barbara'nın ölümünü içeriden haber aldığı dinleme cihazından öğrenir. Birlikte çalıştıkları avukat son anda yanına gelir ve Barbara'nın tüm

çabaları için kendisine teşekkür ettiği son mektubunu verir. Mektubu okuyan Montgomery oradan ayrılmak üzere otomobiline doğru yürümeye başlar.



**Görsel 4.161. ve 4.162.** *Montgomery, bir gösteri havasında gerçekleşen idamın ardından kendi yaşamına Barbara'nın en sevdiği parçayla devam eder.*

Bu sırada gazeteciler cezaevinden çıkıp, bir gösteriden ya da sıradan haber konusundan ayrılır gibi itiş kakış halinde arabalarına binmek için adeta yarışmaktadır. Ortaya çıkan manzara, daha önce mahkemenin idam kararını açıkladığı sahnede Barbara'nın, Montgomery'e hitaben söylediği sözleri doğrular gibidir. Montgomery, basın mensuplarının bu insanlık ve etik dışı davranışlarının artık farkına varmıştır. Araçların korna seslerini duymamak için dinleme cihazını kapatır. Rahatlamış bir bakışla arabasına bindiği anda kapanış müziği başlar. *Diegetic olmayan* bu müzik, Mulligan'ın *bariton saksafonuyla* başlayan ve onun ön plana çıktığı, iyimser bir caz teması olan "Black Nightgown" parçasıdır. Montgomery otomobiliyle uzaklaşırken saksafonun yumuşak, hareketli ancak Barbara'nın daha önce dışı koltuğundayken radyoda dinlediği ve onu hatırlattığı için de hüznü olan parça duyulmaktadır. Böylelikle Barbara ve en sevdiği müzikle bir bağlantı kurulmuş olur. Burada müzik, Butler'ın sözleriyle bir kayıp ya da trajedi duygusu ima etmez; aksine pragmatik bir amaca hizmet eder. Parça; acıyla, ölümlü ve pişmanlıkla baş etme ve "bir şeylerle başa çıkma" duygusunu temsil eder. Bu anlamda o, neredeyse *empatik* olan bir müzik kullanımına işaret eder. Aynı zamanda parça, "hayat Barbara olmadan da devam ediyor" (Butler, 2000, s.168) gerçeğiyle Montgomery'i ve izleyeni yüzleştirir. Müzik, filmin açılışına benzer bir biçimde *bakır ve ahşap nefesli çalgıların* tınılarıyla devam etmektedir. Montgomery'nin izleyiciye "gerçek bir hikâyeye izlediklerini" hatırlatan yazısı görüntünün üzerine yerleşir. Arka planda arabalar uzaklaşırken jenerik yazıları Mulligan'ın parçası üzerinde akmaya devam eder.



Görsel 4.163. Montgomery'nin izleyenlere gerçek bir hikâye izlediklerini belirten notu.

Sonuç olarak Barbara'nın hikayesi, yine onun en sevdiği parçayla son bulur. Filmin bu parçayla sona ermesi, müziğin idam sahnesinde de olduğu gibi abartılı ve sahte bir duygusallıktan uzak (Butler, 2000, s. 168), gerçekçi bir yapıda kullanıldığını gösterir. Barbara, herhangi bir müziği dinlemeyecek kadar müzik bilgisi ve estetik zevki olan bir bireydir. “İyi müzik”in ne olduğuna dair bir ölçüte sahiptir ve bu müzik onun tutunduğu tek şeydir. Filmin son müziği de aynı şekilde Montgomery'nin yaşama tutunmasını sağlayan bir araç olur. Burada daha çok karakterin sahip olduğu bir ide, bir düşünce dolayısıyla müzik duyulur. Mulligan'ın müziği, Montgomery'nin ruhunda duyduğu, izleyicinin de katılması istenen bir ruh halinin temsili olarak filmin sonunda Barbara'yı yeniden düşünmeye yönlendiren itici bir güçtür. Psikolojik durumun kaynak alanı olarak bu ruh durumu, müziğin öznelendirilmiş biçimde bir *layfmotif* gibi iş görmesiyle açıklanabilir.

#### 4.3.5. Sonuç

Sonuç olarak filmin müziklerini değerlendirebilmek için öncelikle genel olarak filmin yapısı ve temalarına değinmek gerekir. Filmin ilk göze çarpan yapısal özelliği, iki tematik bölüme ayrılabilmesidir. Filmin ilk kısmı, Barbara tutuklanana kadar olan ve onun hayatından kesitlerin gösterildiği ve daha çok kara film özelliklerinin ön plana çıktığı sahnelerden oluşur. Barbara'nın tutuklanmasından sonra gelişen olayları ve özellikle idama kadar olan süreci detaylı olarak gösteren sahneler ise filmin ikinci kısmını oluşturur. Bu sahneler daha çok belgesel öğeler içeren ve adalet sistemi ile ölüm cezasını sorgulayan bir yönelimdedir.

Kara filmlerin *chiaroscuro* aydınlatma biçimiyle gerçekleşen ışık-gölge, aydınlık-karanlık karşıtlığı, eğik (Dutch) ve ekstrem açılar, çekim ölçeklerinin zıtlık oluşturacak biçimdeki kullanımları, yakın planların yoğunluğu, diyagonal kompozisyonlar, alan

derinliği, çerçeve dışına gönderimler gibi keskin sinematografik ve mizansene ait özellikleri bu filmin de karakteristik özellikleri olarak ortaya çıkar. Filmin görsel dili yine kara filmin tipik tasarımları olan, tekinsiz ve hiçliği vurgulayan bir boşluğun hâkim olduğu kentsel ortamlar, sokak lambaları ve neon ışıklarla aydınlanan koyu karanlık caddeler, loş ve tehlikeli sokaklar, kentin ıssız ve soğuk görünümleri, kasvetli bir hava, dumanlı ve köhne gece kulüpleri, alçak tavanlı, boğucu, klostrofobik mekanlar gibi unsurları barındırır. Açgözlülük, şehvet, suç, yolsuzluk, “Amerikan Rüyası” hakkında karamsarlık, orta sınıf yaşamının sıkıcılığı, umutsuzluk, kinizm ve kadercilik gibi tipik tematik unsurlar da bu filmde bulunabilecek temalardır. Gerçekçi bir tavrı benimsemiş olan film, ölüm cezasına karşı da bir retorik geliştirmiştir. Filmin görsel diline, sinematografik özelliklerine, kurgusuna ve mizansenine uyumlu bir yapı izleyen müzik, söz konusu retoriğe müzikal dil yoluyla katkıda bulunur.

Filmin müzikleri, *diegetik* ve *diegetik olmayan* müzik kullanımı olarak iki temel kategoriye ayrılır. Bu durum, filmin bir diğer önemli yapısal özelliğidir. Bu tür kullanımlar, filmin Barbara'nın hayatı hakkında sahip olduğu bakış açısını daha da güçlendirme amacı gütmektedir. *Diegetik* olan kullanımlar, doğrudan kaynağın gösterildiği *diegetik* ve kaynağı belirli olan, ancak müziğin görselleştirilmediği *akusmatik* kullanımlardır. *Diegetik* müzik kullanımı, Gerry Mulligan ve grubunun icrası olan müziklerden oluşur. *Diegetik olmayan* kullanım ise Johnny Mandel'in geniş kapsamlı orkestrasının icra ettiği ve daha çok izlenimci bir dokuya sahip olan müziklerden oluşur. Müziğin orkestrasyonu (*Mi bemol*) klarnet, kontrfagot, kontrbas klarnet, piccolo, kornolar, conga, gong gibi alışılmışın dışında olan bazı orkestra çalgılarıyla zenginleştirilmiş büyük boyutlu bir caz orkestrasından oluşur (Krichner, 1995). Söz konusu orkestrasyon, ton olarak koyu ses renklerine sahip sert, inatçı ve karşı koyan bir çalgı topluluğunun yanı sıra tiz, parlak ve hatta yırtıcı seslerin verildiği çalgılardan oluşan bir gruba da sahiptir. Bu iki çalgı topluluğunun sentezi, dramatik etkileri arttırmakta ve filme yeni anlamlar yüklemektedir.

Filmin müzikleri, birbirinden farklı klasik müzik enstrümanlarıyla zenginleştirilmiş *modern caz* müziği stiline dayanan ve “50'lerin caz müziğinde uygulanan farklı stilleri bir araya getiren” bir tarza sahiptir. Modern caz stilinin filmin müziklerini belirleyen temel bir unsur olmasının nedeni, Barbara Graham'ın gerçekte *modern caz* hayranı olmasıdır. Filmin müzikleri bu özelliklerinin yanında “Anksiyete Cazı” olarak nitelendirilen bir yapıya da sahiptir. Mandel'in müziği burada “nevrotik”



etkiler barındıran ve gerilimi yansıtan gerçekçi bir film müziği olarak görülmektedir (Butler, 2000, s. 154; Scheuer, 1958). Depresif, endişeli bir ruh durumunun iki uçlu olarak seyrettiği bir sürecin temsili olarak müziğin “nevrotik” olarak tanımlanması bu durumda doğal görünmektedir.

Tüm bunlar, filmin müziklerinin hem sahnelerdeki fiziksel hareketin hızı ve biçimine hem de karakterlerin fiziksel ve psikolojik durumuna göre tasarlandığının bir göstergesidir. Ayrıca filmin müziklerinin “anksiyete cazı” olarak tanımlanması, bir anlamda besteci, yönetmen ve müzisyenlerin Barbara’nın ruh halini ve idam sürecini aktarmakta başarılı olduklarını gösterir. Filmde bu anlamda psikolojik durum ile müziğin armonik yapısı arasında pozitif bir korelasyon bulunur. *Dissonans* akorlar biçiminde ortaya çıkan uyumsuzluk, sahnelerde gerilimin artmasının bir temsili olmaktadır. *Konsonans* akorlar ise daha rahat ve sakin bir ruh halinde ya da fiziksel durumlarda ortaya çıkmaktadır. Bir başka deyişle filmdeki olaylar ya da karakterlerde gerilim, acı, depresif ruh halleri arttıkça, müziğin yapısında da uyumsuzluk, koyu ve karanlık tınılar, alt oktavlardaki pes sesler artmaktadır. Filmin genellikle kasvetli, depresif ve gergin bir durumu konu alması dolayısıyla karışıklık, uyumsuzluk, belirsizlik biçimindeki müzikal olayların gerçekleştiği görülmektedir. Burada solo ve doğaçlama yapılar, metaforik olarak belirsizlik, rastlantısallık ve bilinemezlik temalarını temsil eder. Filmde gerçekleşen olayların akışı, ritmi ve hızı, karakterlerin eylemleri, kurgusal yapı ve nesnelerin hareketi ile müzik arasında da benzerlik ilişkisi doğrultusunda bir paralellik bulunmaktadır. Söz konusu fiziksel hareket ve eylemlerin yavaş ya da hızlı olmasına göre müzikal olayların hızı yani temposu da bu doğrultuda değişmektedir. Karakterlerin eylemlerinin, nesnelerin hareketinin, olayların akışının, ortamın atmosferinin ve planlarının değişimi hızlı ve hareketli olduğu kurgusal yapıda buna göre müziğin temposu, seslerin gürlüğü ve tonlarda tizleşme durumu artmaktadır. Sonuç olarak Mandel’in bu film için bestelediği müzik, geniş bir ses ve dinamizm aralığı içermektedir. Filmin tema müziği, *flüt* ve *trompet* seslerinin kontrpantal bir yapıda *bariton saksafonla* iç içe geçmesinden oluşmuştur (Carucci, 2009, s. 24). Mandel’in partileri simetrik bir şekilde bölüşü, canlı temposu ve filmde efekt yaratmak adına kullandığı dramatik suslar, Mulligan’ın bestelerini de etkilemiştir.

Filmin müziğinin temsil ettiği bir başka boyut da filmde görev alan her müzisyenin jenerikte isimlendirilmesidir. Bu durum, Butler tarafından alışılmadık bir takdir düzeyi olarak teşhis edilir. Ona göre yönetmenin müzisyenlerin her birine atıfta

bulunması, müzisyenlerin de filmin ana karakterleri olarak görüldüğüne işaret eder. Filmin başında “gerçek bir hikâye” izleneceğinin açıklaması ve bunun hemen ardından caz müziğinin ve gerçek bir caz grubunun yer alması, caz müziğinin “hakikat” ve “özgünlüğün” sesi olarak kodlandığının bir göstergesidir. Wise’ın jenerik tasarımı, izleyene caz müziğini yorumlarken yol gösterecek herhangi bir görsel imge sunmayacak kadar belirsizdir. Ayrıca Wise, Barbara Graham’ın modern caz sevgisini oldukça titiz bir biçimde ele almıştır. Shelly Manne ve Gerry Mulligan’ın müziği, onun egemen anlayışa göre yozlaşmış ve ahlaksız görülen yaşamının bir örneği değildir. Tam tersine onun karakterinin kurtarıcı bir yönü olarak görülür (Butler, 2000, s. 147-172). Gabbard’a göre de bir “eğlence kızı” olarak şöhretine ve muhtemel bir katil olarak görülmesine rağmen Barbara, kişisel yaşamında oldukça gelişkin bir estetik zevke sahip olan bir birey olarak tanımlanır. Böylelikle yaşadığı acı sürecin gösterimiyle birlikte onun tümüyle kötü olmadığı mesajı verilmiş olur (Gabbard, 1996, s. 130-131). Wise’ın sözleri, film müziği ve Barbara karakterinin sunumu hakkında oldukça önemli bilgiler vermektedir:

İlk olarak Barbara Graham vakasının hikayesinden ziyade Barbara Graham’ın, bir kadının hikayesini anlatmak istedik... Topladığımız araştırma materyallerini metodik olarak döktükçe Barbara Graham’ı çok iyi tanıyorduk ve pek çok konuda onu çok sevmenin yollarını bulmuştuk. İnsanlar, iyi ya da kötü, siyah ve beyazın net olarak tanımlanabilen tonlarında gezmezler. Griler halinde gelirler ve çoğu zaman grinin tonları ayırt edilemez... Nasıl olur da hüküm giymiş bir katil gibi büyüyebiliriz? Çünkü Barbara cömertti, eğer yanlış yönlendirilmişse bu onun suçu değildi. Bir arkadaşına yardım etmek için yalan söylemekten bir yıl hapis yatacak kadar cömert. Yanlış, evet, ama acınası derecede sadık ve özverili. Zeki ve duyarlı olduğu için onu sevdik. İyi yazmayı severdi ve kısa ömrünün büyük bir kısmında ince bir anlayış ve takdirle okudu. Brahms ve Bach’tan Manne ve Mulligan’a kadar, iyi müziği severdi. Çocuğunu, tanıdığım herhangi bir anne kadar derinden, şefkatle ve şiddetle severdi (Butler, 2000, s. 156-157).

Bir kadın hikayesi olarak ele alındığında ise film, ataerkil sistemin erkek egemen söylemlerine ve bu söylemleri meşrulaştıran medya ve hukuka karşı çıkmaktadır. Bingham, topluma egemen olan algılarla ve geleneksel değerlerle bağdaşmayan, normların dışında duygular yaşayan bireylerin ikinci sınıf bireyler olarak görüldüğünü ve onların da genellikle statükonun sürdürülmesi adına orantısız derecede yüksek bedeller ödediğini belirtir. Barbara Graham da onlardan biridir. Barbara, gençliğinden beri bir suç döngüsü içerisine girmiş ve harekete geçirdiği norm dışı duygularının bedelini kesinlikle hayatıyla ödemiştir (Bingham, 1999, s. 3-26). Hukuk ve medya, onun yasadışı

faaliyetlerini özgür oluşuyla ilişkilendirmiş ve onu “güzel, çekici, kızıl saçlı kadın” statüsüyle eşitlemiştir. Bu etiket, neredeyse her zaman onunla ilgili tüm haberlerde yer almış ve damgalamayı kolaylaştırmıştır. O, medya tarafından kültürün belirlediği sınırların ötesine geçen kadınlara olumsuz bir örnek ve bir hedef olarak gösterilir (http-18)<sup>35</sup>.

Film, Bingham’ın da belirttiği gibi Barbara’yı mahkûm etmeyi ya da ölümünü normları ihlal eden eylemlerine bağlamayı reddeder. Film, güçlü olduğu iddia edilen bir hukuk ve temsil sisteminin Graham’ın kusurlarını ve zayıflıklarını nasıl sömürebildiğini gösterir. Filmin betimlediği haliyle bu sistem tüm özgürlük, adalet ve hümanizm ideallerini aşan bir güç taşımaktadır. Filmde aynı derecede ilginç olan bir başka unsur da erkek yapımcı, yönetmen ve senaristlerin bu kadının hikayesini onunla özdeşleşerek anlatabilmesi, Barbara’nın kandırılmalarının ve yanlış beyanlarının yasanın daha büyük aldatmacaları ve kitlesel izleyicilerin yanlış beyanlarıyla nasıl eşleştirildiğini ve istismar edildiğini gösterebilmesidir. Barbara; hukuk, söylem, imaj ve kamuoyu unsurlarından oluşan bir örüntü tarafından adlandırılır, tanımlanır ve belirlenir. Film, arzularına ve öyküsüne sahip çıkan kadın karakter ile onun kaderini belirleyen kültürel ve kurumsal sistem arasında gelişen gerilimi ortaya koymaktadır. Bu noktada, karalayanın, aşağılayanın ve öldürenin sistemin kendisi olduğu açığa çıkmaktadır (Bingham, 1999, s. 3-9).

Filmde Graham’ın tutuklanması, kötü üne sahip çekici bir kadını bir anlığına da olsa görebilmeyi umut eden çoğunluğunu erkeklerin oluşturduğu izleyici yığınıyla birlikte bir tür kitlesel dikizleme gösterisi olarak verilir. Uyumsuz ve vahşi olarak niteledikleri genç kadın artık köşeye sıkıştırılmıştır. Yığın adeta bir polisiye filmi izler gibi her gelişmeyi merakla takip etmekte, bu çekici ve marjinal kadını görmeyi arzulamakta ve “reality show” haline gelen bu gösterinin bir parçası olmayı istemektedir. Barbara’nın bu duruma tepkisi ise oldukça ironik ve manidardır. Bir aktristin dramatik bir şekilde sahneye çıkmasını andıran bir tavırla bebeğinin oyuncak kaplanını bir Oscar ödülü gibi kucaklayarak karşılıklarına dikilir ve seksi kalça hareketini izleyenlere sunar. Yine başka bir sahnede Barbara, idamından önceki son gecesinde kırmızı bir gecelik giyeceğini söyler. Buradaki sözleri dikkat çekicidir: “Halkımı hayal kırıklığına

---

<sup>35</sup><https://www.jukolart.us/film-editing-2/i-want-to-live.html> (Erişim Tarihi: 03.11.2021)

uğratamam: ‘Kanlı Babs dün gecesini en sevdiği renkte alevli kırmızı geceliğiyle geçirdi.’ Giydiğimde buna kırmızı diyorlar.” Hepsi orta yaşlı adamlardan oluşan elli kişilik kalabalığın bir odaya doluşarak gaz odasını çevrelediği ve striptiz gösterisi izler gibi pencerelerden baktığı infaz sahnesinin tasviri, bakışın nesnesi olan kadının dikizlenmesi temasını daha da pekiştirmektedir. Barbara’nın son isteği bir maske olur. Çünkü insanlara bakmak istememekte, dahası ona baktıklarını görmek istememektedir (Bingham, 1999, s. 3-26). Ölümün ve cezanın bu seyirlik yönü, Foucault’nun “Hapishanenin Doğuşu”nda (2019) ifade ettiği, geçmişin karanlık ve ilkel cezayı seyirlik bir gösteri haline getirme biçimine bir örnek olarak gösterilebilir. Ancak görüldüğü gibi bu uygulama, 20. Yüzyılın gelişmiş toplumlarının hukuk sistemlerinde varlığını hala sürdürmektedir.

“18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başında, bazı büyük tartışmalara rağmen, cezayı karanlık bir şenlik haline çeviren uygulama yok olmaya yüz tutmuştur. Bu dönüşüm esnasında iki süreç birbirine karışmıştır. Bunlar ne tamamen aynı kronolojiye ne de aynı varlık nedenlerine sahip olmuşlardır. Bir yandan cezanın seyirlik bir unsur olmaktan çıkması vardır. Cezanın törensel yanını karanlığa bürünerek, artık yeni bir usul veya yönetim edimi haline gelme eğilimine girmiştir.” (Foucault, 2019, s. 39)

Şüphesiz filmin yönetmen Wise, tüm bunların farkındadır. Ancak dönemin koşulları itibariyle Barbara’yı açıkça masum ya da suçlu göstermenin içerdiği tehlikenin farkındadır. Ona göre Barbara’nın ya da bir insanın idama giderken yaşadığı içsel gerilimi ve adalet sisteminin kusurlu yönlerini göstermek taraflı bir yaklaşım olarak görülemez. Ucunda bir hayat olan bu cezanın, bir hata yapılmış olması durumunda geri dönülecek bir yanı olmadığı gibi etiğin ve yaşam hakkının ihlali, şiddeti kanıtsatma ve arttırma gibi pek çok sakıncayı da doğurmaktadır. Dönemin emniyet güçleri, filmi Barbara’nın masumiyetini savunmakla eleştirmesine rağmen Wise, filmde nesnel ve tarafsız bir tutum sergilendiğini ileri sürmüştür (Butler, 2000, s. 169). Mandel’in müziği de Wise’ın bu tarafsızlık iddiasını destekler niteliktedir ve genellikle hikâyenin kasvetli yönünü vurgulamaya çalışır. Televizyon haberleri, manşetler, gazete fotoğrafları ve filmin ikinci kısmında yer alan idam hazırlıklarının nesnel çekimleri gibi belgesel nitelikli unsurlar, filmin olgusal ve nesnel yönünü açığa çıkarır.

Son olarak film, Barbara’nın idam cezasına çarptırılmasında medyanın rolü olduğuna ilişkin dikkat çeken unsurlar da barındırır. Özellikle gazete ve televizyon haberciliğinin Barbara’yı kınayıcı ve suçlayıcı tavrı, cinayet davasını kesen haber sahneleriyle vurgulanır. Ayrıca Barbara’nın idam cezası aldığı duruşmanın çıkışında

muhabir Ed Montgomery'e ve basına yönelik sarf ettiği sözler, bu rolün hiç de küçümsenmeyecek türden bir etken olduğunu vurgular.

- Basındaki beylere teşekkür etmek istiyorum, beni o kadar çiğnediniz ki, jürinin tek yapması gereken hükmü vermektir. İnfazıma hepiniz davetlisiniz, hakkeğiyorsunuz. Sen önderlik ettin Montgomery, eşini de getir bundan keyif alır. Bu sefer de sen açıklama yap. Şimdi tatmin oldun mu?



#### 4.4. Odds Against Tomorrow Filminde Caz Müziğinin Kullanımı



Görsel 4.164. Odds Against Tomorrow Filminin Afişi

##### 4.4.1. Filmin künyesi

**Ülke:** ABD

**Yönetmen:** Robert Wise

**Senaryo:** (WGA) William P. McGiver'in romanından, Abraham Polonsky, John O. Killens, Nelson Gidding uyarlaması.

**İlk Gösterim:** Kasım-1959

**Oyuncular:** Harry Belafonte (Ingram), Robert Ryan (Slater), Shelley Winters (Lorry), Ed Begley (Burke), Gloria Grahame (Helen), Will Kuluva (Bacco)

**Yapımcı:** HarBel Productions

**Müzik:** John Lewis

**Görüntü Yönetmeni:** Joseph C. Brun

**Kurgu:** Dede Allen

#### 4.4.2. Filmin konusu

Film, yapımcılığının ve baş rolünün Afrikalı-Amerikalı (Harry Belafonte) bir oyuncu tarafından üstlenildiği ilk kara film olma özelliğine sahiptir. Bu özelliğinin yanında film müziği, hikayesi ve karakterleriyle de Amerikan toplumunda yaşanan ırkçılık tehlikesine dikkat çekebilmiş bir çalışmadır. Film, kara filmlerin tematik ve estetik anlayışlarını yansıtmakla birlikte geleneksel iyi ve kötü kavramlarının dışına çıkmayı da başarmıştır. Olay örgüsü, zorla emekliye ayrılmak zorunda bırakılmış eski bir polis olan David Burke (Ed Begley) tarafından New York'un kuzeyindeki küçük bir kasabada organize edilen bir banka soygunu etrafında dönmektedir. Burke, adı bir skandalla anılan ve meslektaşları hakkında eyalet müfettişlerine bilgi vermeyi reddettiği için görevinden emekli edilerek uzaklaştırılan eski bir polistir. Onu sefaletten kurtararak büyük bir kazanç elde etmesini sağlayacak tek çarenin bu banka soygunu olduğundan emindir.

Cinayet sebebiyle hapis yattıktan sonra iş bulamayan bir savaş gazisi olan Earl Slater (Robert Ryan) ve gangster Bocco'ya yüklü bir kumar borcu olan müzisyen Johnny Ingram (Henry Belafonte)'a soygun için teklifte bulunur. Kız arkadaşı Lorry (Shelley Winters) sayesinde geçinebilen Slater, bu nedenle kendinden nefret etmektedir. Ingram ise bir gece kulübünde sahne alan bir caz müzisyenidir. Havalı ve yakışıklı oluşuyla dikkat çeken Ingram'ın kumar borçları yüzünden kızı ve eski karısının hayatı tehlike altındadır. Oldukça ırkçı bir tutuma sahip olan Slater, Ingram'ın siyah olduğunu öğrenir ve işi reddeder. Ingram da başlangıçta belaya bulaşmak istemez. Ancak çaresizlik, toplumun kıyısında var olmaya çalışan bu üç adamı ister istemez bir araya getirir. Olaylar geliştikçe Ingram ve Slater arasındaki gerilim artar. Soygun için bir araya gelen üçlü, Slater'ın ırkçılığının da etkisiyle ölümcül bir şekilde dağılacaktır.

Soygun planlandığı gibi başlar ancak işler istenildiği gibi gitmez. Ingram kahve getiren Afrika kökenli garsonun kılığına girerek bankaya girer ve soygun gerçekleşir. Ancak kaçış aşamasında önemli bir aksilik yaşanır. Başından beri Ingram'la zıtlaşan Slater, arabanın anahtarlarını ısrarla Ingram'a vermez. Gerilimi doruk noktasına taşıyan Slater, kötü sonun yaşanmasına da dolaylı olarak sebep olur. Burke bankadan çıkarken oradan geçen bir polis memuru tarafından fark edilir. Ardından polislerle çıkan çatışmada ölümcül şekilde yaralanır ve ölür. Slater'ın, Burke'ün ölümü konusundaki ciddiyetsiz tavrı aralarındaki gerilimi daha da arttırır. Slater ve Ingram, polisten kaçmaya çalışırken bile birbirleriyle kavga etmeye devam ederler. Ingram ve Slater kaçarak çevrede bulunan

yakıt depolarının olduğu bir yere girerler. Birbirlerini yakıt tanklarının üstlerine tırmanarak takip eden Slater ve Ingram, birbirlerine açtıkları ateş sonucunda yakıt depolarının tutuşarak patlamasına neden olurlar. Daha sonra yanmış cesetleri birbirinden ayırt edilemez şekilde polis tarafından bulunur. Filmin sonunda akaryakıt deposu girişinde kamera, bir tabelaya odaklanır: “Dur, Çıkmaz Sokak!”

#### 4.4.3. Filmin müzikleri

John Lewis (Besteci-aranjör); Bernie Glow, Joe Wilder, John Ware, Melvyn Broiles (Trompet); John Clark, Tom McIntosh (Trombon); Al Richman, Gunther Schuller, Paul Ingram, Ray Alonge (Fransız kornosu); Harvey Phillips (Tuba); Robert DiDomenica (Flüt); Harvey Shapiro, Joseph Tekula (Çello); Ruth Berman (Arp); Milt Jackson (Vibrafon); Bill Evans (Piyano); Jim Hall (Gitar); Percy Heath (Bas); Connie Kay (Davullar); Richard Horowitz (Timpani); Walter Rosenberger (Perküsyon).

Filmin müzikleri, filmin oyuncusu ve yapımcısı olan Henry Belafonte'nin gece kulübünde sahnelediği iki parçası dışında John Lewis'e aittir. Caz grubu “Modern Jazz Quartet” ile birlikte icra ettikleri filmin müzikleri, kullanılan doğaçlamalar ve Afro-modern caz stiliyle ön plana çıkmıştır. Modern cazın en bilinen grupları arasında olan “Modern Jazz Quartet”, aynı zamanda Gridley (2011, s. 324,356) 'in stil olarak “*bop*’un *cool* tarzını yaratan grup” olarak nitelendirdiği önemli bir topluluktur.

Filmin Lewis tarafından bestelenen müzikleri, tema müziği ekseninde oluşturulmuş ve bu müziğin melodik yapısının ana hatları üzerinde temellenmiştir (Coady, 2012, s. 16). Başka bir deyişle parçalar, tema müziğinden türetilen iki motifin tekrarına dayanmaktadır. Lewis, çeşitli tını ve dokusal etkiler kullanarak parçaları birbirinden ayırmıştır. Filmin müziklerinde yer alan doğaçlama bölümler ise elektro gitar ve vibrafon olmak üzere iki temel enstrümanla şekillenmiştir (Coady, 2012, s. 23). Genellikle, *diegetik olmayan* bir müzik kullanımının ön plana çıktığı filmde doğaçlamalar, belirli karakterlerle ilişkilendirilip onların duygusal durumlarının ifadesini güçlendirmek için de kullanılmıştır. Filmin müzikleri, “kış havasının soğukluğuna ve yalnızlığına paralel olan tınılar ile uyumsuz armonilerin sürekli olarak karamsar bir etkileşimi” biçiminde de tanımlanmaktadır (Wager, 2017, s. 118).





Görsel 4.165. *Odds Against Tomorrow* filminin “Açılış Müziği”nde ‘A’ ve ‘B’ Motifleri<sup>36</sup>

#### 4.4.4. *Odds Against Tomorrow* filminde caz müziğinin kullanımı

Bu bölümde *Odds Against Tomorrow* filminde caz müziğinin temsil ettiği sinematografik, tematik ve anlatısal öğeler betimlenmiştir. İncelenen diğer filmlerde olduğu gibi burada da fiziksel hareket ve izleyene aktarılmak istenen psikolojik ve fiziksel durum, müzikal olayların hızı ve müziğin armonik yapısıyla ilişkilendirilmiştir.

##### 4.4.4.1. *Fiziksel hareket ve müzikal olayların hızı*

Filmde müzik yoluyla temsil edilen kaynak alan olarak karakterlerin eylemleri, sahnedeki aksiyon, mekânın atmosferi, mizansen, kurgu, filmin ritmi ve zamansallık, olayların ve nesnelerin akışı gibi unsurların müzikal karşılıkları belirlenmiştir. Burada müzikal olaylar olarak tempo, ritim, ses gürlüğü, tonlar, ses rengi ve enstrümantasyon gibi özellikler temel alınmıştır. Slater’ın, Burke’un dairesine gidişi; Johnny Ingram’ın, Burke’un dairesine gelişi; Johnny ve Burke’un kısa yolculuğu, Soygun planının ilk aşaması ve Burke, Johnny ve Slater’ın Melton’a doğru yola çıkışı sahneleri, fiziksel hareket ve müzikal olayların hızı arasındaki ilişki bağlamında analiz edilmiştir

##### 4.4.4.1.1. *Slater’ın, Burke’un dairesine gidişi*

Filmin ilk sahnesi, caddede biriken su birikintisinin yakın planıyla başlar. *Diegetik olmayan* müzik kullanımının söz konusu olduğu sahnede ilk duyulan ses, esen rüzgârın sesidir. Gitarın rüzgârın sesine katılmasıyla birlikte su birikintileri üzerinde çöp parçalarının uçtuğu uzun bir caddenin genel planına geçilir. Işığın yansıdığı su birikintisinin karanlık yakın planı, çöplerin uçtuğu tekinsiz ve ıssız sokakların

<sup>36</sup>Coady, C. (2012). AfroModernist Subversion of Film Noir Conventions in John Lewis' Scores to *Saiton* on *Jamaica* (1957) and *Odds Against Tomorrow* (1959). *Musicology Australia*, 34:1, s. 25 adlı çalışmadan alınmıştır.

gölgelerin düştüğü genel planları gibi kent dokusuna ait unsurlar, kara filmlerin mizansenine uygun olarak tasarlanmıştır.



**Görsel 4.166. ve 4.167.** Hiçlik duygusu uyandıran boş ve ıssız sokakların farklı açı ve planlardaki görünüşleri. Buradaki algı yanlışlığı, akan bir nehir ya da dere gibi görünen suyun altında beton bir kentin kirliliği birikintileri olmasıdır.

Bu sahnenin ardından genel planda yürüyerek yaklaşmakta olan Slater görünür. Fizik çevrenin ve eylemin ritmine uygun bir biçimde düzenlenen müzik, orta düzeyde *medium* bir tempoya sahiptir. Serin ve rüzgârlı havaya rağmen güneş ışığı Slater'ın yüzüne vurmakta ve alçak bir açıdan giderek orta yakın bir plan haline gelmektedir. Başka bir planda uçan kuş sürüsüne ve oradan da sokakta koşup oynayan çocuklara geçilir. Bu geçişler sırasında “gitar, açılış müziğinin önce A sonra B motifini çalar” (Coady, 2012, s. 26). Bu planda çocuklar birer kuş gibi kollarını açmış, adeta kanatlanmış koşmaktadırlar. Özgürlüğü temsil eden bu metafora, çocukların hareket ve çılgınlıklarıyla karışan yaklaşık olarak “forte” gürlükte bir *solo trumpet* bölümü eşlik eder. Çocuklar binanın önünden dönerek uzaklaşmaktayken Slater, karşı yönden binanın önüne gelmektedir. Farklı ırklardan oluşan bir grup çocuğun içinden denk geldiği en sondaki Afrikalı-Amerikalı bir kız çocuğunu kucağına alır. Yukarıya kaldırdığında gülerek ona şunları söyler:

Seni küçük siyah çocuk “Pickanniny” ([http-19](http://19))<sup>37</sup>, böyle onlar gibi uçarak kendi mi öldüreceksin, evet öylesin.

<sup>37</sup>Pickanniny, Afrika kökenli koyu tenli çocukların ırkçı ve aşağılayıcı bir karikatürüne atıfta bulunan İngilizce bir terimdir. Portekizce ‘pequenino’ dan ‘pidgin’ olarak türetilen bir sözcükten gelir. <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/antiblack/picaninny/homepage.html> (Erişim tarihi: 18.09.2019)



**Görsel 4.168. ve 4.169.** Birer kuş gibi kollarını açarak koşuşan çocuklardan Afrikalı Amerikalı kız çocuğunu yakalayan Slater, ona göstermelik bir sevimlilikte bulunurken bakar nefeslilerin ses gürlüğü bu durumun iki yüzlülüğünü betimler bir biçimde artar.

Bu sözler hem onun ırkçı karakteri hakkında oldukça önemli bir bilgi vermiş hem de filmin kendisinin de rolü olacağı kötü sonunu açığa vurmuş olur. Slater'ın bu sözleri sarf ederken gösterdiği sevecen tavır, onun gaddarlık ve hoşgörü arasındaki ikilemini ironik bir biçimde ortaya koymaktadır. Burada sahnenin anlamı bir anda değişir. Birlikte ve özgürce oynamanın sonucunun ölüm olacağının metaforik bir biçimde altı çizilir. Tam bu noktada müzikal olayların gelişiminde dramatik bir değişim gerçekleşir. “A motifi gitar ile devam ederken B motifi *trompet* ile çalınır ve trombon dizisinin eklenmesiyle *disonans*” (Coady, 2012, s. 26) yani uyumsuz bir yapı yaratılmış olur. *Disonans* aralıkların genellikle düşmanlık, gerginlik, şüphe, acı, tiksinti gibi nahoş ve yıkıcı duygular uyandırdığı, birçok nero-fizyolojik araştırma tarafından gösterilmiştir (Costa, Bitti ve Bonfiglioli, 2000, s. 8). Bu sahnede düşmanlık ve aşağılamaya dayalı bir ırkçılığın, özgürlüğü yok eden vurgusu müziğin etkisiyle arttırılmış olur.

Bu diyalogun filmin ilk dönüm noktası olmasıyla müzik de uyumsuz bir değişime doğru sürüklenir. Slater'ın sözleri bittiğinde müzik dönüm noktasına ulaşmıştır. Önce *trompet*, gitarın sakin sesini bastırıldığında huzursuz edici bir eylemin gerçekleşeceği yönünde bir beklenti yaratılmıştır. Sahne değiştiğinde Slater'ın binanın kapısından girerek kendisini fark etmeyen bina sorumlusunun masasına vurana kadar *bakar nefesli çalgıların disonans* armonileri devam eder. Yoğunluk, yüksek bir gürlük olarak yaklaşık “forte” düzeyine çıktığında müzik kesilir.

Burada önemli olan bir başka nokta da New York gibi büyük ve kalabalık bir kentin oldukça boş ve kasvetli olan görüntüsüne müziğin de tedirgin edici armoniyle eşlik etmesidir. Müzik, kara filmin temel bir karakteristiği olarak bilinmeyen tehlikelerle dolu kentin gerilimini, belirsizliğini ve olası şiddetini özetle kentin dokusunu temsil eder. Kentin boş caddelerinin görüntüsü, çocukların sesleri ve hareketleriyle birden canlanır. Bu coşku ve hareketlerin hızına doğaçlamayı andıran bir *trompet* solosunun eşlik etmesi,

müziğin belirli ipuçları verme veya çağrışımları harekete geçirme işlevine işaret etmektedir. Kara filmlerin yabancılaştırıcı atmosferine bu görüntülerdeki alt ve üst açılarla birlikte müzik de eklenmiş olur. Bu yabancılaştırma işlevi, müzikte bir metafor olarak *disonans* akorlarla açığa çıkmaktadır. Yürüme, koşma, yukarıya kaldırma gibi fiziksel hareketler, seslerin gürlüğünde ve tiz aralıklarda karşılık bulur. Genel ve yakın planların karşıtlığı, güneşli bir havaya rağmen karanlık bir gökyüzü ve durağan atmosfer ise *medium slow* ve *medium* tempolar arasında gidip gelen bir kompozisyonla temsil edilir. Durgun kent dokusunun ardında gizlenen tehditlerin varlığı, müziğin aniden gerçekleşen ton ve gürlük değişiminde kendini gösterir.

#### 4.4.4.1.2. *Johnny Ingram'ın, Burke'un dairesine gelişi*



**Görsel 4.170.** *Johnny, aracından indiğinde, çalan melodi, canlı ve neşeli tonların, ritmik bir yapıdadır. Yumuşak tınılarıyla flüt ön plandadır.*



**Görsel 4.171.** *Johnny, aracından indiği anda çocukların neşesine ortak olur.*

Öncelikle sahneye yine bir mekân ve karakter tanıtımı ile başlanır. Otomobil caddede üst açıdan genel planda takip edilir. Otomobil, karşı yoldan gelerek dönüş yapar ve apartmanın önüne gelince durur. Bu fiziksel harekete uygun olarak “bakır nefeslilerin B motifinin ritminden flüt soloya geçiş dörtlü üzerinden” gerçekleşir (Coady, 2012, s. 26). Oldukça keskin ve üst oktavlardan giren *bakır nefeslilerin* ardından, *timpani* ve *vibrafonun* ritimlerinden flüt solosuna geçilmesi, bir önceki Slater sahnesinde kalan gerilimin çok kısa sürede aşıldığı anlamına gelir. *Flüt* solosuna geçişin ardından, motifin ritmine *bakır nefeslilerle* eşlik edilir. *Vurmalı çalgıların* ritimleri, fiziksel hareketlerin devamlılığını sağlaması bakımından önemlidir. Bu anlamda aracın gelişi gerilim yaratacak bir unsur olarak görülmesi de içerdiği belirsizlik teması kendisini hissettirmeye başlar.



Solo burada doğaçlama tarzına yakın bir gelişim sergiler. Aynı zamanda parça “oldukça fazla aksatım (*senkop*)” (Coady, 2012, s. 26) barındırır ve tempo önce yavaşlar ve ardından tekrar hızlanır. Az önce binaya giren ve ırkçı olduğu anlaşılan beyaz bir Amerikalının ardından Afrika kökenli birinin aynı yere gelişi, aksatımlarla sağlanan bir belirsizlik durumuna denk düşmektedir. Parçanın *swing* tarzı ritmik yapısı, coşku ve neşe gibi duyguların kaynağı olurken henüz görünüşü dışında bir şey bilmediğimiz Johnny Ingram’ın kimliğine yönelik de ipuçları vermektedir. Müziğin burada daha uyumlu *konsonans* akorlara, *medium* düzeyinde bir tempoya ve parlak tonlardan oluşan bir yapıya sahip olması, ek olarak *flüt* ve *vibrafon* gibi çalgıların yumuşak tınları karakter hakkında daha olumlu bir duygunun oluşmasını sağlar. Bilindiği gibi *vibrafon*, caz müziği için en ideal enstrümanlardan biri olmasının yanında esrarengiz ancak yatıştırıcı sesiyle de ön plana çıkmaktadır. Bazen sakinleştirici olarak nitelendirilebilecek derin tonları üreten *vibrafon*, dinleyicileri farklı biçimlerde büyülemesi bakımından benzersiz bir enstrüman olarak görülür (Stallard, 2015, s. 43).

Böylelikle Johnny’nin gelişimiyle birlikte müziğin yapısı da değişir. *Vibrafonun* önemli yönü, oluşturduğu geniş dinamik aralıkların diğer enstrümanlar tarafından maskelenemez oluşudur. Bu nedenle müzik yoluyla Johnny karakterinin ön plana geçmesinde ve temsil edilmesinde *vibrafon* tınlarının önemli rolü bulunmaktadır. *Vibrafonun* Johnny karakterini temsil etmesi, film boyunca karşılaşılabilecek bir durum haline gelir. Yine bu keskin rezonans nedeniyledir ki *vibrafon*, aynı zamanda kentin yankılanan sesleriyle de uyum içerisindedir. Bu uyum, müziğin fiziksel hareketle olan ilişkisinin film boyunca sürececek bir başka özelliğidir ve filmde gerçeklik algısını artıracak bir katkıdır.

Sonuçta müzik, ortamın neşeli atmosferine uyum sağlamaktadır. Hareketlerin hızı arttıkça buna bağlı olarak müziğin temposu da artmaktadır. Örneğin Johnny koşar adım binaya girip merdivenden çıkarken müziğin temposu da buna göre hızlanmaktadır. Benzer biçimde *Vibrafondaki* sesler giderek tizleşir ve ses gürlüğü “forte” düzeye doğru *crescendo* biçiminde giderek kuvvetlenir. Ayrıca aracın otoyolda ilerleyiş sahnesinde *disonans* akorların ortaya çıkışı, *bakır nefeslilerin* daha dolgun, şiddetli ve sert tonları gibi müzikal olaylar Johnny’nin tehlikeli bir işin içine girdiğini haber veren uyarıcı işlevi görmektedir. Johnny binanın önüne geldiğinde müzik giderek daha neşeli, uyumlu ve ritmik bir yapıya bürünür. O binadan içeri girerken Slater dışarı çıkmaktadır. Tam o sırada müziğin ses gürlüğü ve temposu artarak müzikal olaylarda sonuca götüren bir ivme

yaratılır. Fiziksel hareket, karakterlerin kim olduğuna ve eylemlerine göre değişen bir enstrümantasyon düzeniyle, değişen bir gürlük ve tempo ile temsil edilir.

#### 4.4.4.1.3. *Johnny ve Burke'un kısa yolculuğu*



**Görsel 4.172.** *Ingram ve Burke araçta ilerlerken karanlık işlerin ve karanlık kişilerin giderek ortaya çıkması, keskin ve bağlı chiaroscuro gölgelerle ve müziğin karşıt tonlarıyla vurgulanır. Varyasyonlar olayların gelişimini temsil eder.*

Burke, Johnny ve Slater'ı dairesine çağırıp soygun planını anlatmıştır. Böylelikle soygun ekibinin oluşması tamamlanmak üzeredir. Burke'ün teklifini başlangıçta kabul etmeyen Johnny, gangster Bocco ile buluşacak olan yaşlı adamı şehir merkezine bırakmayı kabul eder. Genel planda üst açıdan otomobilin yaklaşarak gelişi sırasında “korno ve trombon melodileri katmanlar oluşturarak ayrı bir *triton* kurulumu” (Coady, 2012, s. 26). *Triton*, Orta Çağ'ın bakışıyla “şeytan aralığı” olarak da bilinir. Artırılmış dörtlü veya eksiltilmiş beşli aralıklar olarak müzik terminolojisinde yerini alan bu aralıklar, günümüzde caz müziğinin klasik müzikal kalıplara karşı çıkan tavrında da özgürce kullanılmaktadır. *Tritonun*, eksiklik, fazlalık veya bitmemişlik hissi yaratması nedeniyle şüphe, gerilim, rahatsızlık gibi psişik durumları ifade ettiği bilinmektedir. Dolayısıyla bu noktada ortaya çıkan uyumsuzluk durumu, karakterlerin ruh hali ve filmin dramatik gelişimine ilişkin bir gerilime ya da bir tehlikeye işaret etmektedir. Karakterlerin yüzlerini yarı aydınlık yarı karanlık bir atmosferde bırakan, onları şapkalarıyla gölgeleyen ışıklandırma biçimi kara filmlerin gerilim ve belirsizliğini vurgulayan aydınlatma biçimiyle tam olarak örtüşmektedir. Siyahla beyaz arasındaki ayrım keskindir ancak Johnny yapacağı seçimde kararsızdır.



**Görsel 4.173.** Triton aralıklar ve bakır nefeslilerin pesleşen sesleri, Burke'un ağır hareketlerini, ortamın atmosferini ve olayların giderek karışacağı bir gelişimi temsil eder.

Müzikteki ritmik anlayışla doğru orantılı olarak diyaloglar da benzer bir ağırlığa sahiptir. Bu durum müzikle birlikte huzursuz edici ve kritik bir noktaya taşınır. Otomobilin basık ve karanlık ortamında Johnny'nin borcu ve ailesi hakkında kısa bir konuşma gerçekleşir. Bu melodik yapıda bakır nefesliler sürekli pes bir tonda ilerler ve kamera otomobilin dışına çıktığında *bakır nefeslilerin* yarattığı pedal seslere<sup>38</sup> karşı “*vibrafonun* çaldığı A motifinin varyasyonları kurulur” (Coady, 2012, s. 26). Burke otomobilden çıktıktan sonra yine *bakır nefesliler* ön plana çıkar ve B motifinin ritmine göre çalınan *disonans* akorlar, olacakların önüne geçilemeyeceğinin ve olumsuzlukların habercisi olarak gerilim hissini yaratır. Özellikle Burke'un, Bocco'nun yanına giderken *disonans* akorların yükselerek belirginleşmesi bu duruma tipik bir örnek oluşturmaktadır. Burada müzikal olaylar, fiziksel hareketin kaynağı olmakla birlikte, psikolojik ve fiziksel gerilim için de birer uyarıcı işlevi görmektedir. Johnny'nin borçları dolayısıyla bu soyguna katılması an meselesidir ve katıldığında yaşanacak tatsız olaylar, önceden yaratılan depresif bir atmosferle ve bu mizansene uygun olarak tasarlanmış müzikle bildirilir.

Sonuç olarak bu sahnelerde müzik, fiziksel ve psikolojik işlevleri birlikte görerek önemli bir anlatım biçimi haline gelir. Otomobillerin hızı, caddelerin trafiği, olayların akışının orta düzeyde ancak giderek gerilecek biçimdeki gelişimi, müzikal olaylarda orta düzey *medium* bir tempo, çevrenin atmosferine uyumlu tınılar ve armonik yapıda

<sup>38</sup>Genellikle bas partisinde yer alan ve uzun süre devam eden bir sestir. Pedal sesi genellikle tonik veya dominant üzerindedir ve armoninin pasaj boyunca sürmesini sağladığı için diğer partiler söz konusu armoninin süslemeleri gibidir. En önemli özelliği, pedalın kendi akoru ile başlayıp, kendi akoru ile bitmesidir (Bağçeci, 2005, s. 199).

disonans akorlarla temsil edilir. Diğer yandan varyasyonların yani farklı türde çeşitlemelerin gerçekleşmesi, filmin ritmini betimlediği gibi olayların gelişimine ve ikircikli yapısına da gönderimde bulunur.

#### 4.4.4.1.4. *Soygun planının ilk aşaması*

Suç filmleri, aksiyon filmleri ve kara film gibi türlerde görüntüleri yoğunlaştırmak için fiziksel hareketin hızı ile müziksel olayların hızı eşleştirmesi sıklıkla kavramsal bir metafor olarak kullanılır. Bu sahnede de soygunun planlanması sürerken olaylar daha gizli ve gerilim yüklü hale gelir. Burke, soygun planının en önemli kısmı olan bankaya girme planını Slater'a göstermek amacındadır. Bankanın her perşembe akşamı iki yüz bin dolar nakdi işlediğini öğrenen Burke, bankanın güvenliğini yaşlı bir görevlinin sağladığını da bilmektedir. Bir eczane içinde yiyecek-içecek bölümünde çalışan Afrikalı-Amerikalı bir garson, bankaya düzenli olarak saat "18.00" civarında kahve ve sandviç getirmektedir. Siparişleri almak için bankanın yan kapısını bu yaşlı görevli açmaktadır.



**Görsel 4.174. ve 4.175.** *Birer gözlemci olarak Slater ve Burke, garsonun siparişleri bankaya götürmesini izler. Bu sırada kamera üçüncü bir göz gibi izlemeye katılır ve müzik trampetin ardı ardına gelen askeri bir bando havasındaki vuruşlarıyla bu izlemeyi daha heyecanlı ve garsonun yürüyüşüne uygun hale getirir.*

Burke ve Slater, garsonun bankaya siparişleri götürmesini izlemek amacıyla eczane ve bankanın karşı köşesinde yer alan bir otel odasına yerleşirler. Sahne, karanlık bir atmosferde jaluzinin yakın planıyla başlar. Bu sırada ikili, aksiyonu görmek için metal jaluzileri gürültülü bir şekilde aralar. Karakterler yalnızca arkadan, önce elleri sonra başlarının bir kısmı çerçeveye girdikçe yakın planda görülür. Odak noktası, yalnızca banka ve oraya yürüyen garsondur. Bu nedenle gerek olmadıkça odanın ve karakterlerin görünümüne yer verilmez. Slater ve Burke, bir pencereden diğerine geçerek garsonu dikkatle izlerler. Düşük ışıklandırmanın etkisiyle sahnenin karanlık atmosferi korunurken



elinde bir kutu kahve ve sandviçle yürüyen garson görülür. Garson bankaya yaklaştıkça o ve duvara vuran gölgesi, giderek kararan sokakta olayın merkezine doğru ilerlemektedir. Kapının üzerindeki lamba, bankayı ve garsonu *chiaroscuro* tarzında aydınlatmaktadır. Müzik de aynı şekilde yalnızca olaya ve eyleme odaklanmıştır. Bu nedenle *timpani*, *trampet* ve *tef* dışında bir enstrümana gerek duyulmaz. Slater ve Burke'un gözlemine caddeden gelen *diegetik* sesler eşlik eder. Slater ve Burke'un çerçeve içerisine tamamen dahil edilmemiş yarı aydınlık yarı karanlık yüzleri, açık çerçeve biçimindeki kısmi görmenin yarattığı bir belirsizliği sürdürmektedir.

Burada *diegetik* ses olarak jaluzinin gürültüyle aralanması müzikle maskelenmez aksine vurgulanır. Sahnenin müziği *diegetik olmayan* bir kullanımdır ve *diegetik* sese müdahale edilmez. Böylelikle *diegetik olmayan* müziğin gerçekçi bir anlatımdan ayrılmadan izleyeni yönlendirmesi sağlanmış olur. Bu *diegetik olmayan* arka plan müziği (*underscore*), müzik kullanımında çeşitli dramatik özellikleri ve olay örgüsünü tamamlayarak esnek ve bütünleştirici bir etkiye sahip olur. Burada arka plan müziği, filmin genelinde olduğu gibi filmin dramatik temasını, karakterlerini, özellikle de filmin ritmini ve zamansallığı yansıtmaktadır. Bu anlamda sahnede kullanılan müziğin, hareketi vurgulamaya ve konsepti tamamlamaya hizmet ettiği görülmektedir. Kısmi belirsizlik Bonitzer'in deyişiyle "tehdidin varlığını" gösterir (Bonitzer, 2006, s. 114-125).



**Görsel 4.176. ve 4.177.** Garsonun cameo ışıklandırma ile yer aldığı çok genel planda olayın izlenmesinin yanısıra soygunun kilit noktasını oluşturacak olayın bir ipucu da verilmektedir. Burada ışık ve garson anahtar konumdadır.

Garsonun çalıştığı yerden çıkmasıyla parçanın *timpani* vuruşları başlar. Vurmalı çalgıların müzikteki en önemli işlevi ritimde belirleyici enstrüman olmasıdır. Zincirleme trampet vuruşları tetikte olmayı, dikkatin ve heyecan duygusunun canlı tutulmasını sağlar. Pencerenin ardında gizlice yapılan bu izleme sırasında Burke, kısık bir ses tonuyla Slater'a soygun planının detaylarını anlatmaktadır. Bu anlatıma "*timpani*, *trampet* ve *tef*"

eşlik etmektedir. *Timpaninin* motifi, *trampetin* sürekli vuruşları arasına serpiştirilmiş bir biçimde gizlice yapılan izleme eyleminin ve diyalogların ritmine, caddedeki hareketlere ve garsonun yürüyüşüne uygun bir ritim ve *medium* bir tempoda düzenlenmiştir. Ayrıca söz konusu müzikal olaylar, sahnedeki aksiyona konunun akışına uygun bir biçimde heyecanlı bir bekleyiş ve gergin bir izleyiş hissi katmakta, izleyenin gelecek sahnelerde gerçekleşecek olaylara karşı merak duygusunu geliştirmektedir.

Burke, kendisine fazlasıyla güvenmekte ve işin çok kolay olacağına inanmaktadır. “Bir su tabancasıyla bile alabilirsin” sözüyle bunu ima ederek jaluziyi kapatır. Slater ve Burke’ün kara filmlerin tipik gangster ve dedektif karakterleri gibi gündüz karanlık odalarda örtülü pencerelerden sızan ışıklarla ve loş aydınlatmalarla gölgelenen yüzleri, jaluzinin aralıklarından sızan ışıkla yatay çizgilerle bölünmüştür. Bu keskin ayrımı diyaloglar tamamlar. Sahnenin bitişi, bu aydınlatma eşliğinde Slater’ın dile getirdiği başka bir ayrımla gerçekleşir. O, soğuk ve sert tavrıyla omuz planda görülürken şunları söyler:

-Bunda yanlış olan tek bir şey var. Üçüncü adamın siyah<sup>39</sup> olduğu hakkında hiçbir şey söylemedin.

Bu sözler, Slater ve Johnny arasında gerilimin tırmanacağına bir işareti olur. Filmin başından beri şüphe ve belirsizlik duygusu yaşatan müzik, olayların temelinde bu gerilimin yatacağının ipuçlarını veren bir alarm görevi görür. Slater, toplumun ürettiği tipik bir özne olarak ırkçı tavrını ısrarla sürdürmektedir. Film, her ne kadar eleştirel bir bakış açısıyla Hollywood’un bazı kalıplarını kırmaya çalışsa da bu söylemlere yer vermekten sakınmayıp ve onları yeniden üretmesi farklı bir zeminde sorgulanabilir bir özelliktir. Sonuç olarak sahnenin keskin sinematografisi ve ritmi, müzikal olaylarda vurmalı çalgılarla sağlanan bir ritimde karşılık bulur.

#### 4.4.4.1.5. *Burke, Johnny ve Slater’in, Melton'a doğru yola çıkışı*

İlk sahne otobüsün Melton yazısının yakın planda görülmesiyle başlar. Melodik temada *ostinato*, önce *vibrafonda* sonra da *basta* ve en sonunda *davul* eşliğinde gerçekleşir. Otoyolda ilerleyen otobüs, giderek gözden uzaklaşmaya başlamıştır. Oldukça güneşli bir günün doğal atmosferine ve otobüsün yol alışına uygun *medium fast* bir

---

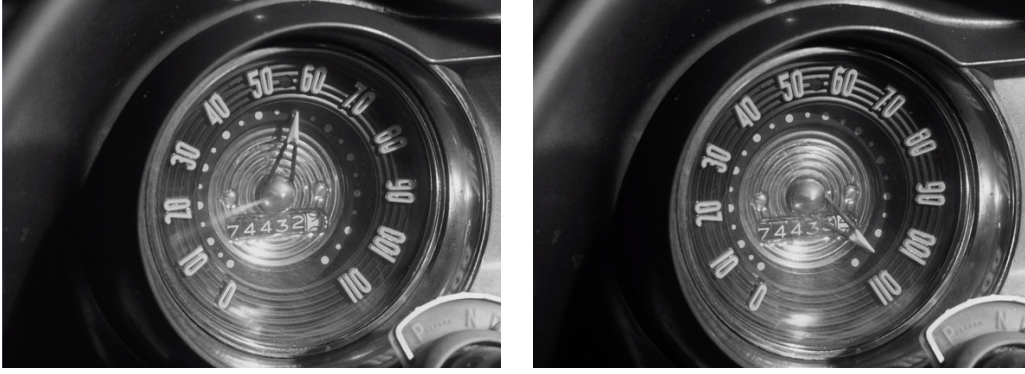
<sup>39</sup>Burada “siyah” yerine, filmin gösterime girmesinden önce tartışmalara yol açsa da “negro-zenci” sözcüğü kullanılmıştır.

tempoda ilerleyen pasaj, *flüt trilleri*yle birlikte kısa süreli de olsa neşeli bir atmosfer yaratır. *Flüt trilleri* kuşların ötüşü gibi doğayı, doğadaki hareketi ve yerelliği çağırır. Otobüsün içine geçilen sahnede ise otobüsün arkasından geriye doğru yolcular bel planda görüntülenir ve en sonunda camdan dışarıya bakan Johnny'nin omuz planına geçilir. Slater da farklı bir yoldan otomobili deneyerek Melton'a gelecektir. Aynı camdan Slater'ın kullandığı otomobilin bir ara yola girdiği görülür. Johnny bunu fark etmemiştir.



**Görsel 4.178. ve 4.179.** Melton otobüsünde kamera hareketli, alan basık ve dardır. İçeride bir yandan umutlu bir yandan da tedirgin bir biçimde yolculuk eden Johnny'e ve otobüse tempo ve ton değişiklikleriyle ön plana çıkan parça eşlik eder.

Sahne değiştiğinde Slater'ın otomobilinin, genel planda ara yoldan ana yola doğru ilerlemekte olduğu görülür. Yol ayrımında duran Slater, daha yakından göğüs planda otomobilin dışından görülür. Elindeki haritaya bakıp notlar almaktadır. Biraz düşündükten sonra yola tekrar koyulduğunda müziğin yoğunluğu *vibrafon* solosuyla artmaya başlar. Başka bir planla otomobilin içine geçildiğinde Slater yine göğüs planda görülmektedir. Yüz ifadesi, kurnaz bir gülümsemeyle otomobilin hızını deneme niyetinde olduğunu hissettirir. Planlar, otomobilin hız göstergesinin yakın planıyla Slater'ın planları arasında gidip gelir. İbre ilerledikçe Slater'ın hazzı yüzünden okunmaktadır. Müziğin yoğunluğu arttıkça “ostinato dört notadan ikiye düşer ve üstte genişletilmiş bir vibrafon doğaçlaması” (Coady, 2012, s. 26) duyulur. Otomobilin hızı genel planda yakalandığında müziğin ses gürlüğü *crescendo* biçiminde giderek kuvvetlenir. Aynı zamanda müziğin temposu da giderek hızlanmakta, *up tempo* düzeyine çıkmaktadır. Otomobil hızlandıkça tempo buna bağlı olarak artmakta, müzik fiziksel hareketi taklit etmektedir. Tempo en son noktasına geldiğinde otomobil de hızını kesmiştir. Otomobil yavaşladıkça müziğin gürlüğü *decrescendo* biçiminde hafifler ve temposu parçanın başındaki *medium* tempoya doğru azalmaya başlar.



**Görsel 4.180. ve 4.181.** Otomobilin ibresi 60'tan 110'a çıkarken, müziğin temposu da harekete uyumun tipik bir göstergesi olarak medium bir tempodan up tempo gibi hızlı bir düzeye çıkar.

Ardından gelen sahnede Burke, Melton'un girişine otomobiliyle yaklaşmaktadır. Bu sırada aynı parça, temposu azalarak devam etmektedir. Melton kırsalının genel plan manzarasında avcı gibi giyinmiş olan Burke otomobilini park etmektedir. Tüfeğiyle çantasını araçtan alır ve etrafına bakınarak yürümeye başlar. Avcıların silah sesleri ve köpek havlamaları arasında müzik kaybolup gidecek gibidir; bir anlamda parçanın bu bölümünde "perdendesi" etkisi yaratılmıştır. Ancak diğer sahnede yaklaşmakta olan "Melton" otobüsü yakın planda görünürken parça birden kuvvetlenir; B motifinin ritmine göre çalınan *bakır nefeslilerin* ses gürlükleri artar. Bu kez *bakır nefesli çalgıların disonans* akorları arasında otobüsün içindeki Johnny'nin planına geçilir. Parçanın *disonans* akorlarının gelişimi belirli bir yoğunluğa *medium* düzeye geldiğinde ise müzik kesilir ve benzin istasyonu sahnesi başlar.



**Görsel 4.182.** Slater'ın otomobili hızlandırdıkça haz alan ifadesine müzik de aynı coşkuyla giderek hızlanan bir tempoyla karşılık verir.



#### 4.4.4.2. Psikolojik/fiziksel durum ve armonik yapı

Bu bölümde filmin fiziksel ve psikolojik durumlarıyla ön plana çıkan sahnelerindeki heyecan, gerilim, acı, üzüntü, öfke, kıskançlık ve bu duygulara paralel olarak yapılan karakter özelliklerinin, sinematografik ve mizansene ait yapının müziğin armonik yapısındaki karşılıkları ele alınmıştır. Slater ve Burke'un Melton'a gidişi; Melton'un keşfi; Slater'ın garsonu bankanın içerisine çekişi; Slater, Burke ve Ingram'ın bankaya girişi ve Slater'ın Lorry ile yaşadığı acı ve gerilim sahneleri müzikleriyle ön plana çıkan sahneler olarak incelenmiştir.

##### 4.4.4.2.1. Slater ve Burke'ün, Melton'a gidişi

Slater ve Burke'un Melton'a doğru yola çıktığı planlarda, filmin tema müziğinin B motifi *bakır nefesli* çalgıların uyumsuzluk yaratan *disonans* akorlarıyla düzenlenmiştir. Kent dokusunun yarattığı gerilimi betimlemek amacıyla uyumsuzluğun ön plana çıktığı bir armonik yapı tercih edilmiştir. Parça, çok genel planda yolda ilerleyen otomobile ve Hudson nehrinin geniş açıyla elde edilmiş alabildiğine uzanan manzarasına eşlik etmektedir. Film boyunca özellikle kentsel görünümde alan derinliği ve geniş açı çekimlerine oldukça büyük bir önem verilmiştir. Havanın diğer sahnelerde olduğu gibi güneşli olmasına rağmen kurşuni bir tona bürünmesi, kara filmlerin karanlık dokusunu, belirsizliklerini ve çelişkilerini yaratan bir aydınlatma tekniğiyle ortaya çıkmıştır.



**Görsel 4.183. ve 4.184.** *Burke ve Slater yola çıktıklarında müziğin uyumsuzluğu başlamış, alan derinliğinde kentin karanlık ve puslu atmosferi görülürken uyumsuzluk artmıştır.*

Müzik, orkestradaki tüm seslerin birleştiği tehditkâr bir tavra sahiptir. Bu tavır, seslerin gittikçe kuvvetlendiği bir *crescendo* ile olayların büyüyeceğini belirtir. Böylelikle tehditlerin ve bilinmezliklerin arttığı bir atmosfer, bir felaketin doruk noktası elde edilmiş olur. Otoyolların ve endüstriyel alanların üst açı ve çok genel planlarında

*disonans* bir şekilde yapılandırılmış *bakır nefesli* çalgıların kullanılması, özellikle de *kornonun* keskin bir uyumsuzlukla belirginleşmesi filmin kentsel yabancılaşma atmosferini yakalamaya yardımcı olur. *Korno* bilindiği gibi, “hafif dinamiklerde sıcak sese sahip bir çalgıdır. Sesi yükseldikçe parlaklaşır” (Yurtcan, 2005, s. 39). Bu nedendir ki kentin çok sesliliği ve karmaşası, parlak sesler ve uyumsuz akorlarla betimlenir. Parlak tonlar arasında yükselen *korno* tınları bilinmezliği ve tedirgin edici yabancılığı daha çok ön plana çıkarır. *Korno*, yapısı ve doğası gereği “nerdeyse bütün çalgı kombinasyonlarında daha fazla duyulur” olan bir enstrümandır ve o, “devamlı olarak kendi doğasına göre en üst oktavlardaki partiyonları çalar” (Yurtcan, 2005, s. 39).



**Görsel 4.185 ve 4.186.** Melton önce haritada sonra da geniş açılardan farklı kesitleri gösterilerek belgesel bir filmin atmosferi yakalanır. Bu nesnellığe yabancılaşma hissini katan müziğin uyumsuz tonları eşlik eder.

Kamera, görüntü geçişleriyle çevrenin farklı planlarını önce üst açıdan gösterir. Soğuk, cılız, cansız ve endüstriyel çevrenin planlarını içeren görüntü geçişleriyle gerçekleştirilen kurgu, kara filmlerin temaları içerisinde önemli bir ağırlığa sahip olan yabancılaşma ve karamsarlık kavramlarına paralel olarak ilerlemektedir. Bu mizansen ve kurgusal yapı aynı zamanda görsel dilde bir nesnellik elde ederek gerçeklik algısını uyarır. Slater ve Burke’un otomobilin içinde görüldüğü sahnede müziğin ses gürlüğü giderek azalır ve bir yol haritasında altı çizili olan “Melton” noktasına yaklaşıldığı sırada ise tekrar artar. İşaretlenmiş noktaya çok yakın plana gelene kadar bir yakınlaştırma yapılır ve bu noktada yine *disonans* akorlar ön plana çıkar.



**Görsel 4.187. ve 4.188.** *Uyumsuz akorlar karanlık ve boğucu havasıyla Melton'un atmosferini betimlerken, manzara boşluk duygusunu arttıracak denli geniştir.*

Seslerin gürlüğü, parçadaki *bakır nefesli çalgılar* söz konusu olduğunda yaklaşık olarak “forte” ve “fortissimo” düzeyinde olduğu düşünülen bir şiddete yükselir; tempo ise yaklaşık olarak *medium* düzeyindedir. *Bakır nefeslilerin* huzursuz eden uyumsuz akorları devam ederken kasabanın çeşitli çekimlerinin yer aldığı planlara geçilir. Gerek müziğin *disonans* yapısı gerekse alarm seslerini andıran *bakır nefesli çalgıların* akorları hava karardıkça ve kent dokusu izlendikçe oldukça rahatsız edici bir boyuta ulaşır. Slater ve Burke Melton'a geldiğinde *tuba* ile başlayan müzik, ardından “B motifinin ayrı katmanlar halinde bir araya gelmesiyle *korno* ve *trompet* ile etkin bir hale gelir”. (Coady, 2012, s. 26)



**Görsel 4.189.** *Olaya ve zamanın yaklaşmakta olduğuna işaret eden banka saatinin yakın planı heyecanı tırmandıran öğelerden biridir.*

Müzik, Melton çekimlerinin kurgusundaki ilk kısma göre daha sakin bir tarza sahip olsa da ilk başta rahatsız edici tüm uyumsuz ve şiddetli unsurları bir araya getirir. Kasabanın ve çevrenin gerçekçi görünümü bir belgesel havasına sahiptir: Fabrikalar, kiliseler, günlük işlerini yapan insanlar, banka, banka saati ve öğleden sonra Hudson Nehri, bu görsel unsurlardan bazılarıdır. Kara filmlerin bir kısmı, “görsel stratejilerinde ve temalarında parlak, ışıklandırılmış, yarı belgesel bir görünüm kullanarak bireysel bir

psikolojik durumdan çok yaşamın bir parçası olarak toplumsal durumları tasvir etmeye de çalışır” (Luhr, 2012, s. 11). Söz konusu sahnelerin kurgusu, banka saatinin yakın planıyla sona erer: Saat 6’dır. Karanlık çökerken bu kurguya eşlik eden müzik de bitmiştir. Sahnede saat gibi işaret veren nesnelerin, yazıların, tabelaların, uyarıların yakın planları yine kara filmlerde tehlikeye işaret eden ve gerilimi arttıran unsurlar olarak sıkça görülür. Sonuç olarak filmde yakın planların ve kent dokusunun genel planlarının yer almasının daha çok dramatik bir etki yaratma amacına hizmet ettiği görülmektedir. Planlardaki bu karşıtlık aynı zamanda müzikte hafif ve kuvvetli ses gürlükleri, disonans ve konsonans akorlar arasındaki zıtlık ve tonlar arasındaki karşıtlıklarla temsil edilir. Burada kişilerden çok bulunulan ortamın, olayların içeriğinin ve bekleyişin yarattığı rahatsız edici duyguların ve gerilimin müzikal karşılıkları ön plana çıkmıştır.

#### **4.4.4.2.2. *Melton’un keşfi***

Üç adamın soygundan önce Melton’u bağımsız olarak keşfetmeye çıktığı sahneler, karakterlerin ruh halleri ve birbirleriyle ilişkileri hakkında önemli bilgiler içermektedir. Öncelikle sahne *timpani* vuruşlarıyla başlar. Johnny ve Burke, yine Slater’ın yarattığı gerilim üzerine konuşmaktadır. Kasabaya otobüsle gelen Johnny, bir kazaya denk gelir ve polislerle konuşmak zorunda kalır. Slater bu duruma öfkelenmiştir. Johnny soygundan vaz geçmek üzereyken yine geri döner. Burke onu teselli etmektedir. Hava güneşli olmasına rağmen oldukça kasvetli ve ağırdır. Yine kara film türüne özgü bir aydınlatma tekniği ve kızıl ötesi filtreler aracılığıyla loş ve ürkütücü bir atmosfer yaratılmıştır. Karakterlerin yüzleri aydınlanmaktayken ortam puslu ve yarı karanlık bir gökyüzünün iç karartıcı atmosferini taşır. Üç karakterin bulunduğu bu kırsal alan, New York gibi bir kentte rastlanması güç bir ıssızlık taşır. Aynı zamanda köhne, yıpranmış ve atıl yapılar, bu ıssızlığa kara filme özgü katı gerçekçi bir görünüm ekler. Dolayısıyla bu planlar, büyük kentlerin yaşam zorluğunu kara film türünün sert gerçekçiliğiyle açığa vurmaktadır.





**Görsel 4.190. ve 4.191.** Nehir kıyısının kasvetli ortamında soygun saatine kadar vakit geçiren üçlü, ruh hallerini ortaya koyan ekstrem alt ve üst açılar, yakın ve genel planların karşıtlığıyla görülür. Müziğin karşıtlıklar içeren yapısı, bu duruma paralel bir ilerleyiştir.

Burke arkasını dönüp giderken Johnny de nehir kıyısına doğru uzaklaşmaya başlar. Bu sırada başlayan *timpani* vuruşları, biçimsiz tellerle çevrelenmiş küçük köhne barakanın, nehrin içindeki yıkılmış tahta iskelenin görüntüsüne ve dağlarla çevrili Hudson nehrinin manzarasına tedirginlikle eşlik eder. Johnny nehir kıyısına inerken “*timpani* ve *tef* vuruşları, gitarda A ve flütte B motifi ile eşleştirilir” (Coady, 2012, s. 26). Adımları müziğin ritmiyle ilerliyor gibidir. Önce kendini tehlike çanları gibi hissettiren motif, Johnny’nin yalnızlığında hüznü ve tedirgin tonlara dönüşür. Nehre bakar ve kısa bir süre sonra nehri onun gözlerinden görürüz. Öznelliğe geçişin bu vurgusu müzikte daha da hissedilen bir hale gelir. Yorgun, düşünceli ve tedirgin bir şekilde kıyıda diz çöker. O otururken müzikte de bas sesler ön plandadır. Ortamın ağırlığı ve kasveti Johnny’nin üzerine çökmüş, onu derin düşüncelere sevk etmiştir.



**Görsel 4.192. ve 4.193.** Melton’un tepelerinde genel planlarda alt açıdan görülen Burke, oldukça umutludur. Ancak karşısına çıkan işaretler ve müzik, izleyenin bu umuda katılmasına izin vermez.

Diğer sahnede küçük bir tepe üzerinde dini bir heykele bakan Burke görünür. Alt açıdan gerçekleşen bu çok genel planda Burke’ün umutlu bekleyişi vardır. Yakın planda

heykelin altındaki bir yazı görünür: “Elin her ne yapacaksa onu gücünle yap”. Bir köpeğin giderek artan havlamasıyla müziğin tonlarında da bir gerilim hissedilir. Burada “önce dört notaya ve ardından iki notalı *ostinato* figürüne bir dönüş gerçekleşir (Coady, 2012, s. 27). Burke yukarıdan nehre baktığında, kıyıda üst aç genel planda Johnny’nin oturduğu görünür.

Johnny yine düşüncelidir. Korkuları ve hayalleri arasında kalmış, büyük bir yükün ağırlığıyla ezilmiş gibidir. Hudson Nehri kıyısında tek başına oturan Johnny’nin bu genel planı, görsel bir şekilde tek bir diyalog olmadan onun soygun hakkındaki endişelerini aktarır. Bunlara *trill* gibi süslemelerin eklendiği bir *vibrafon* melodisi eşlik eder. *Vibrafon*, Johnny’nin kimliğini ön plana çıkarmakta önemli bir unsurdur ve bu noktada müziğin temposuyla birleşerek onun durgun ve düşünceli halini temsil eder. *Vibrafonun* etkileyici bir şekilde yankılanan tiz sesi ve kuvvetle vurgulanan tınıları ise modern yaşamın ürkütücü yönünü temsil eder. Johnny nehre çakıl taşı atmaktayken *vibrafonun* melodik temasına *diegetik* olarak suyun sesi eşlik eder. Yine nehri Johnny’nin gözünden görürüz. Ardından gözüne sudaki bir nesne ilişir, merakla kalkar ve bakar. Yosun ve sazlara dolanmış oyuncak bir bebek yakın planda suyun üzerinde yüzmektedir.



**Görsel 4.194. ve 4.195.** Johnny, tedirginliğini gizleyemez. Ailesi için endişelenen Johnny’i genellikle *vibrafonun* yumuşak tınıları temsil eder. Köhne ve kirlili bir dünyanın içinde var olmaya çalışmaktadır.

Ayağa kalkan Johnny’nin yüzü, kızının hayatından duyduğu endişeyle soğuk ve acı bir ifadeye bürünür. Belki de onu bir daha göremeyecektir. Yapacakları soygunla ilgili tereddütleri de gerilimini arttırmaktadır. *Tef*, *timpani* ve *gitar* A motifinin gerilim yüklü temasını izler. Tekrar Burke’ün alt açıdan ve genel planda tepede durduğu sahneye geçilir. Burke’e yapılan yakınlaştırmayla (*zoom in*) birlikte müzik de *medium* bir tempo izler ve boy planda korkuluklara dayanmışken sahne kesilir. Yine de net bir şekilde görünmeyen Burke, havanın pusu ve ağırlığıyla bir silüete dönüşmüş gibidir. Sonuç

olarak bu sahnede hem soygun saatinin beklentisi hem daha önce karakterler arasında yaşanan gerilim hem de yaşamsal kaygılar birleşerek yoğun bir gerilim ve öngörülemezlik yaratır. Müzik bu geleceğe ilişkin kaygının ve bilinmezliğin göstergesi olarak melankolik, heyecanlı, uyumsuz ve zıtlıklarla dolu karmaşık bir yapıya sahiptir.

#### 4.4.4.2.3. *Johnny, Slater ve Burke'un bankaya girişi*



**Görsel 4.196. ve 4.197.** *Johnny, ip üzerinde yürüyen bir cambaz gibi tedirginken, cameo tarzı ışıkla vurgulanır. Müzik, bekleyen büyük tehlikelerin habercisi ve gerilimi arttıran bir unsurdur.*

Soygun hazırlıkları yapılmış gerçekleşmesine az bir zaman kalmıştır. Slater ve Burke banka kapısının yakınında beklemektedir. Islak ve loş ortamda aydınlık tek yer banka kapısının önüdür. Garson kılığına giren Johnny bankanın önüne gelir. *Timpani* B motifini çalarken (Coady, 2012, s. 22) ve aralara serpiştirilmiş *trampet* vuruşları, gizli ve yasal olmayan eylemin gerilimle dolu beklentiğini temsil eder. Burke ve Slater'ın daha önce garsonu otel odasından izledikleri sahnede yer alan motif, bu kez gerçekleşen eylemin alt yapısını oluşturur. *Timpani*, *tef* ve *trampet* vuruşları heyecanı belirli bir düzeyde tutmanın yoludur.



**Görsel 4.198. ve 4.199.** *Bankaya giren üçlü için hiçbir şey beklemedikleri gibi olmayacaktır. Aydınlık ve karanlık karşıtlığının artması, çatışmalı durumun daha da güçleneceğini gösterir.*



Burke, arabasını açmaya çalışır gibi yaparken Slater da ayakkabısını bağlamaya çalışarak etrafı kolaçan eder. Johnny kapıyı çalmaya başladığında müzik kesilir. Çünkü bu bölümde tıpkı karakterler gibi derin bir sessizlik içinde olacaklar beklenmelidir. Olayların gelişimi doğrultusunda Johnny'nin kapının açılmasını beklediği heyecana odaklanmak gerekir. Bu noktada ön planda bir tek kapı sesi olmalı, yalnızca *diegetik* sese izin verilmelidir. Dramatik etkiyi arttıran bu sessizlik anında *chiaroscuro* bir aydınlatma dikkati yalnızca bir noktaya yöneltir. Binaların içindeki ve sokaktaki lambalar gibi çerçevede olan ışık kaynaklarının kullanılması yine kara filmlerin karakteristik bir aydınlatma biçimidir. Sokak lambalarının ışıklarının ıslak yollardaki yansımaları, yan ışıklandırma ile duvarlara vuran gölgeler bu karakteristik özelliklere eklenir.

Nihayet kapı banka görevlisi tarafından aralanır. Ancak Johnny'nin getirdiği kutu büyük gelir ve beklediği gibi kapıyı açmak zorunda kalır. Üçü birden görevliyi içeri ittiklerinde bankanın yakın planındaki saati 6'yı göstermektedir. İçeri girdiklerinde “A motifi hızlı bir tempoda ilerlerken” (Coady, 2012, s. 22) boy planda görülen ekip, girişin demir parmaklıklı kısmında maskelerini takmaktadır. Burada hafif alt açıdan görülürler. Bu sırada “üst oktavlarda *bakır nefesli çalgılar* karşıt melodiyi birlikte tekrarlar” (Coady, 2012, s. 22). Yaşlı görevliyi rehin almış içeri girerlerken “B motifinin ritmine göre çalınan *bakır nefesli çalgıların disonans* akorları parçaya eklenir” (Coady, 2012, s. 22).



**Görsel 4.200. ve 4.201.** Yaklaşan tehlike sonunda gelmiştir. Garsonun kapıyı çalmasıyla müzik kesilir.

Soygunun başarılı olup olmayacağına dair beklentiler, müzikte belirsizliğin artışıyla gerilim ve karamsarlığa doğru bir algı oluşturur. Slater, silahları içeride çalışanlara doğrulturken Johnny ve Burke paraları toplamaktadır. Uyumsuzluk, paralar toplanırken devam eder. Diğer yandan *flüt* “*trill*”eri, bir serüvenin heyecan hissini sürdürmekte kullanılır. Sahne değişir ve eş zamanlı olarak dışarıda gerçek garsonun yola çıktığı görülür. En sonunda bankaya yaklaşırken loş caddenin duvarına yansıyan belirgin

gölgesi takip edilir. Yan ışıklarla duvara düşen gölge, kara film türünün gizem ve korkunun dışavurumu olarak benimsediği kompozisyon unsurlarından biridir. Heyecanlı izleyiş devam ederken garson kapıyı çalar ve müzik kesilir. Sonuç olarak bankaya girişin başarıldığı bu sahnelerde daha çok olayın heyecanı aktarılmaya çalışılır. Henüz tam anlamıyla başarılı olup olamayacakları belirsizdir. Ancak Slater'ın sert tavırları olayın gidişatını değiştirecek gibi izlenim yaratır. Gelecek sahnelere gönderim henüz gerçekleşme de müzikteki bu belirsizlik bir ipucu vermektedir.

#### 4.4.4.2.4. Slater'ın, garsonu içeriye çekişi

Garson kapıyı çaldığında içeride bir panik havası oluşur. Burke silahını çıkarır. Slater ise kapıyı açarak ani bir hamleyle garsonu, polisi aramasını önlemek için bankanın içine çeker. Kapıyı açtığı anda müziğin ses gürlüğü artarak kaldığı yerden başlamış ya da dışarıdan garsonla birlikte içeriye taşmış gibi bir başlangıç yapar. Sahnede yine çerçeve içi aydınlatma unsurları, aydınlık ve karanlık arasındaki kontrastı ortaya koyar. Bağlı gölgelerle birlikte mekân, ışık ve gölge alanlarıyla bezenmiş bir ortam haline gelir. Aydınlık bölgeler, mekânda derinlik yaratmasının yanında dikkatin belli nesne ve alanlar üzerinde yoğunlaşmasına yardımcı olur. Sahnenin başlangıcında flüt “trill”leriyle girilen melodiye gerilime paralel olarak *trompetin konsonans* akorlarla bütünleşen *blues* ritmi eşlik eder.



**Görsel 4.202. ve 4.203.** Slater'ın kontrol edemediği öfkesi, olayların gidişatını değiştirecektir. Müziklerin ve planların mücadeleyi yansıtan yapısı hareketli ve rahatsız edicidir.

Bu arada Slater, garsonu içeriye çeker ve tek yumrukla bayılmasına neden olur. Johnny, bu duruma oldukça öfkelenmiştir. Çünkü soygunda amaçlanan kimsenin zarar görmemesidir. Ancak bu mükemmel soygun planı yavaş yavaş çökmeye başlar. Teori ve pratik arasındaki fark, ideal bir planın gerçeklikle parçalanmasına yol açar. Bu gerçeklik, ırkçılık ve öfkeyle açığa çıkan bir kriz, bir toplumsal gerçekliktir. Bu toplumsal durumun

sembolik bir ifadesi, kendini Johnny'nin, arabayı getirmek için Slater'dan anahtarları istemesiyle gösterir. Burke, anahtarların Johnny'e verilmesinde kararlıdır. Bu planlarda *konsonans blues* akorları, *bakır nefesli çalgıların disonans* akorlarıyla adeta yer değiştirir. Slater Afrikalı-Amerikalı oluşu nedeniyle düşmanca davrandığı Johnny'e güvenmez ve ısrarla anahtarları Burke'e verir. Slater'ın güvensizliği, dışarıdan bir nedene gerek kalmadan, kendi içinde soygunun kötüye gidişine neden olacaktır. Onun "çaresizliği ve savaştan sonra hayata uyum sağlayamaması, kısmen kadınların ve Afrikalı Amerikalıların güç kazandığını kabul edememesinden kaynaklanır" (Oliver ve Trigo, 2003, s. 9). Beyaz erkeğin zayıflığı ve korkuları, cinsel ve ırksal farklılığa yönelmiş bir öfkeyle nesneleşir.



Görsel 4.204. ve 4.205. Burke'un fark edilmesiyle müzikteki karmaşık akor yürüyüşleri ve süslemeler yoğunluk kazanır.

Sahne değiştiğinde bankanın önündeki posta kutusundan ayrılan postacı, araçtaki polislerle konuşmaya başlar. Bu sırada polis, bankadan çıkmakta olan Burke'ü fark eder. Araçtan iner ve avcı kostümüyle yürüyerek uzaklaşmakta olan Burke'e seslenir. Polise dönen Burke, göğüs planda görüntülenirken *bakır nefesli çalgıların* akorlarına *triller* eklenir. Polise doğru yürümeye başlayan Burke, büyük bir gülümseme ile polise yaklaşırken yüzü tamamen aydınlıkta kalır. *Chiaroscuro*nun bu belirgin ışığıyla ve bir çuval dolusu parayla yürüyen Burke'un gülümsemesi burada paradoksal bir anlam taşır. Yapmacık büyük gülüşüyle adeta izleyiciye işlerin daha da kötüye gideceğini hissettirmektedir.



**Görsel 4.206. ve 4.207.** Alarmlar ve onu önceleyen müzikteki süslemeler, karanlık ve karşıt açılarla uyumlu birlik oluşturur.

*Bakır nefeslilerin* giderek zirveye ulaşan *crescendoları* ve *vibratonun* son bulmasıyla bankanın alarmları çalmaya başlar. Slater kapıyı açtığı anda çalan alarm sonucunda Burke vurulur. Bu noktadan sonra işler kontrolden çıkacak ve en sonunda Slater ve Ingram arasındaki gerilim ölümüne bir kavgaya dönüşecektir. Bu öfke aynı zamanda büyük bir patlamayı beraberinde getirecek, ayrımcı bir bakışın yarattığı sonu gözler önüne serecektir. Müzik, soygunun ritmine uyumlu bir tempoda ancak film boyunca taşıdığı uyumsuzluğu sürdürerek bu sahnelere eşlik eder.

#### 4.4.4.2.5. *Slater ve Lorry'nin içsel gerilim sahnesi*



**Görsel 4.208.** Kara filmlerin aynadan yansıyan ışıkla ve kompozisyonla yaratılan görüntüleri, Slater ve Lorry arasındaki çatışmayı farklı açılardan yansıtır.

Filmin ilk yarısındaki sahnelerden biri olan Lorry ve Slater sahnesi, taşıdığı duygusal tema dolayısıyla son bölümde ele alınmıştır. Sahnenin hemen öncesinde Burke, Slater'ın evinin önüne gelmiştir. Slater içeride hazırlanırken yeni uyanan Lorry, sevgilisinin nereye gideceğini merak eder. Gece geç geldiği ve çok yorgun olduğu bellidir. Burke'le birlikte gideceğini öğrenince endişesini gizleyemeyen Lorry, yine de Slater'ı ikna etmeye ve kur yaparak vazgeçirmeye çalışır. Ancak ısrarları hiçbir işe



yaramaz. Slater güçlü olmayı, kendi kendine yetmeyi arzulamaktadır. Çıkmak üzereyken Lorry biraz daha para almasını ister. Parayı almak üzere aynanın önündeki çantaya uzandığında B motifi solo *gitar*da duyulmaya başlar. Slater parayı eline aldığı anda giren flüt *trilleri*, tedirgin edici bir hava yaratır. Yatakta battaniyeye sarınıp oturmuş Lorry'nin aynadan yansıyan huzursuzluğu, motifin *gitar*da ve *basta* üst sekizliye geçişiyle (Coady, 2012, s. 22) daha da somutlaşır. Kara film sinematografisinin önemli öğelerinden biri olan aynalardan yansıyan planlar, sahneye yeni bir anlam katmak amacını taşır.



**Görsel 4.209. ve 4.210.** *Lorry'nin şefkatine karşı koyamayan Slater, bir anlığına da olsa yumuşamıştır. Müzik onların bu duygusal anlarını ortaya çıkartır.*

Burke yatağın önünde diz çökerek Lorry'e sarılır. Çifti artık aynada değil, bel planda ve biraz alçak bir açıdan, klasik aşk filmlerinin ayrılık sahnelerinden birindeki gibi ikonik bir tarzda görürüz. Lorry, bu anlaşmayı yapmak zorunda olmadığı, hatta denememesi gerektiği konusunda Slater'a ısrar eder. Ancak Slater karardır. Zaman zaman sevgi gösterse de katı halinden vazgeçmez. Burke'un teklifini değerlendirmek ve bunu hemen yapmak zorunda olduğunu belirtir; artık vazgeçemeyecek bir durumdadır. Çiftin sarılışında endişe, acı, pişmanlık ve sevgi gibi duygular, "A motifinin gitar tınılarıyla" açığa çıkar (Coady, 2012, s. 22). Duygusal çatışmalar ve içsel gerilim, diğer sahnelerde olduğu gibi *bakır nefeslilerin disonans* akorlarıyla eşleştirilir. Müzik, bu tipik aşk sahnesini, uyumsuz armonileriyle klişelerin dışına çıkmaya zorlamaktadır.





**Görsel 4.211. ve 4.212.** Slater'ın gücünü göstermeye çalışan gururlu tavrı alt açılımlarla vurgulanırken, Lorry de haklı olduğunu bilmenin acısını yaşamaktadır.

Pasaj her ne kadar *flüt* ve *gitar*ın yumuşak tonlarıyla desteklense de salt duygusal bir durumun yaşanmasına izin vermez. Melodik tema, en derin duyguları, çatışmaları, korkuları ve gerilimi yaşatmak üzerine kurulmuştur. A motifi, *flüt* “*trill*”leri ile eşleştirildiğinde hem bir romantizm hem de bir gerilim yaşanır. Lorry’e endişelenmemesi gerektiğini ve aklına yatmazsa kabul etmeyeceğini söyleyen Slater, içine sığamadığı yarı karanlık dairesinden çıkıp gider. Lorry, pencereye yönelip sevgilisinin arkasından bakarken *bakır nefesli* enstrümanların *disonans* akorları dolgun bas sesleriyle sentezlenir. Müzik bu kez ritmi sabitlenmiş bir durgunluk içerisindedir. Sonuç olarak burada duygusal bir tema çerçevesinde müzik de hüznün ve endişe duygularını belirtme görevini üstlenir. Yaşanan duygusallık, gitar ve flütün yumuşak tonlarıyla vurgulanırken acı, pişmanlık ve öfke anları *disonans* akorlar ve tiz aralıklarla betimlenir. Genellikle parçanın *konsonans akorları* ise duygusal bir aşk sahnesinin tipik uyumlu ve durgun havasını vermektedir. Olumsuz duyguların yaşandığı anlarda bunun müzikal karşılığı olan bir uyumsuzluk ortaya çıkar.

#### 4.4.5. Sonuç

*Odds Against Tomorrow*, kara film döneminin en son sürecinde yer alan önemli bir yapımdır. Pek çok eleştirmen ve sinema araştırmacısı bu yapımın kara film türü içerisinde yenilikçi yönüyle farklı bir konuma sahip olduğunu ileri sürmüştür. Böyle bir konumun belirlenmesinde filmin yönetmeninin olduğu kadar tüm film ekibinin, müzisyenlerin ve filmin baş rol oyuncusu Henry Belafonte'nin de rolü büyüktür. Belafonte, siyahların her zaman aynı filmlerin benzer sahnelerinde rol aldığını dile getirerek filmde Afro-Amerikan klişelerini oynamayı reddeder. Konuya Sidney Poitier örneğini veren Belafonte, onun “her zaman, sonunda beyaz kardeşlerinin anlayışını kazanan iyi ve sabırlı bir adam rolünü oynadığını (Broughton, 2016) ileri sürer. Bu nedenle filmde farklı bir

anlayışın benimsenmesinden yanadır. Filmin yönetmeni Wise'ın kara filmin estetiğini kendine özgü biçimde canlandırması, kent dokusunu ve atmosferini yeniden biçimlendirmesi, karakterleri tüm yönleriyle ve keskin özellikleriyle ortaya koyabilmesi, ırkçılığı eleştiren tavrı ve filmin baş rolünü Afrikalı Amerikalı bir oyuncuya vermesiyle türün ve sektörün yarattığı tüm belirlenimlerden sıyrılmaya çalışmıştır.

Bu nedenlerden dolayıdır ki filmin müzikleri ve kullanım biçimleri de böyle bir yenilikçi tavrın benimsenmesiyle ortaya çıkmıştır. Her şeyden önce film müziğinin tüm parçalarının, açılış parçasının varyasyonları olduğunu ve onun iki temel motifi üzerinde kurulduğunu belirtmek gerekir. Bu durum filmin müzik kullanımının farklılıklarından birini oluşturur. Bu motiflerin tekrarlanması, onların birer metafor olarak tema haline gelmesini; hüznün, umut, endişe, korku, öfke, kıskançlık, sevgi gibi duyguları somutlaştırmasını; geçmişin izleri, toplumsal olaylar, kültürel olgular, kişilik özellikleri gibi çağrışımları harekete geçirmesini sağlamıştır.

Bir başka yönden ise genel olarak müzik filmde anlam taşıyıcı bir öge olarak doğaçlamalara yer vermiş, modern caz müziğini *cool* bir stil ile filme uygun haline getirmeyi başarabilmiştir. Filmin müziklerinde belirsizlik ve rastlantısallık barındıran unsurlardan biri de parçalarda doğaçlamalara yer verilmesidir. Doğaçlamayı belirleyen iki temel unsur *gitar* ve *vibrafon* enstrümanlarının kullanılmasıdır. Bu doğaçlamaların film müziğinde karakterlerin kimlikleri ve ruh hallerini temsil etmede önemli belirleyiciler olduğu tespit edilmiştir. *Disonans* akorlar uyumsuzluğu ortaya çıkararak izleyende beklentileri boşa çıkaracak bir belirsizlik yaratmıştır.

Müzikal olaylar, müzik ile temsil ettikleri arasında algısal, biyolojik veya kültürel bir ilişki kuran metaforik süreçlerdir. Bu filmde de fiziksel hareketlerin hızı ve biçimi ile müzikal olayların hızı (tempo, ritim ve zaman) arasında bir benzerlik ilişkisi bulunmaktadır. Özellikle algısal alanda gerçekleşen bu olaylar, doğrusal olarak yavaşlama, durma, hızlanma gibi durumları ifade etmiştir. Bu değişkenlerin birindeki değişim, diğerlerinde de paralel olarak bir değişim yaratmıştır. Ayrıca bu müzikal olaylar, filmin atmosferini betimleme ve filmsel gerçekliğin içinde yer alan *diegetik* seslere uygun bir ses evreni oluşturma amacını gerçekleştirmiştir. Filmde müziğin kullanımını genellikle *diegetik* olmayan bir kullanımdır. Bu bilinçli seçim betimlemede, anlam yaratmada ya da yabancılaştırmada işlevler üstlenmek ve izleyeni yönlendirmek için kullanılmıştır.

Psikolojik gerilim ile armonik yapı arasındaki ilişkide ise heyecan ve gerilimin yoğun olduğu sahnelerde armonik yapıda değişimler olduğu saptanmıştır. Bu değişimler

genellikle *konsonans* (armonik uyum) ve *disonans* (uyumsuzluk) biçiminde kendini göstermiştir. Bu uyumsuzluk biçimi kendini en çok bakır nefesli enstrümanların *disonans* akorlarında gösterir. Bazen *disonansa* ek olarak gerilim ve heyecanın tempo ve ses katmanıyla desteklendiği gözlenmiştir. Psikolojik rahatlığın ise *flüt*, *vibrafon* ve *gitar* gibi enstrümanların *konsonans* yani uyumlu akor ve tonlarında somutlaştığı görülür. Burada yüksek frekanslar küçük veya hafif elementler ve düşük frekanslar ağır veya büyük elementleri temsil eder. Sonuç olarak *Odds Against Tomorrow* film müziğinin yukarıda sözü edilen tüm özellikleri, bir eserde bütünlüğü olduğu kadar “açıklık”ı da yaratan unsurlar olarak ortaya çıkar. Özellikle bilinmezlik, belirsizlik, rastlantısallık gibi özellikler, filmin müziklerinde karşılıklarını doğaçlama ve uyumsuzluk gibi unsurlarda bulmuştur.

## 5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmanın bulgularından hareketle elde ettiği sonuçlar, bu sonuçların tartışılması ve öneriler yer almaktadır.

### 5.1. Sonuç

1950-1959 yılları arası Hollywood kara filmlerinde caz müziğinin kullanımının araştırıldığı bu çalışmada söz konusu dönemde yapılan kara filmlerin sinematografisinin, sahnelerdeki aksiyonun, filmin genel atmosferinin, fiziksel hareketin, kent dokusunun ve karakterlerin psikolojik durumunun film müziği olarak caz müziğinde nasıl karşılık bulduğu araştırılmıştır. İncelenen filmler kapsamında kara filmlerde caz müziğinin taşıdığı metaforik anlamlar açığa çıkarılmıştır.

İncelenen filmlerde kullanılan müziklerin yapısı bazı ortak özellikler taşımaktadır. Filmlerin müzikleri, film müziği bestecilerinin büyük orkestralarıyla aktif caz müzisyenlerinin bir araya geldiği bir oluşumla gerçekleştirilir. Filmlerin müziklerinde farklı caz stilleri ve müzik türlerinin sentezlendiği gözlenir. Filmlerde sentezlenen bu stil ve türler; *klasik Batı müziği, blues, swing, bebop, hard bop, West Coast, cool caz ve Latin caz* olarak sıralanabilir. Filmlerde kullanılan caz müziklerinde yer alan çeşitli çalış teknikleri ve süslemeler; anlam yaratmada, psikolojik durumları somutlaştırmada, hareketi ve atmosferi betimlemede müziğin armonik yapısına destek olan öğelerdir. *Ostinato* ve *riff* biçiminde gerçekleşen tekrarlar sürekliliği sağlamada tempo, ritim ve frekanslara yardımcı unsurlar olarak ortaya çıkmıştır. Filmlerin müziklerinde yer alan *triller, triton* aralıklar ve *vibrato* gibi çalış teknikleri sahnede yaratılmak istenen duygu ve izlenimlerin etkisini arttıran unsurlardır. Filmlerin müziklerinin orkestrasyonu ve enstrümantasyonunda çeşitlilik ön plana çıkmıştır. Orkestra; koyu, sert, inatçı ve karşı koyan seslerden tiz, parlak ve hatta yırtıcı seslere kadar zengin bir ses alanına sahip olan çalgılardan oluşmuştur. Söz konusu zenginlik, çalışmanın alan yazın bölümünde detaylı bir biçimde aktarılan caz müziğine ilişkin stil farklılıkları ve bunların sentezinden kaynaklanmaktadır. Bu orkestrasyon; *Big band* dönemini, *Kansas City* orkestralarındaki doğaçlama dinletileri, *Chicago* stiline çeşitliliğini ve *West coast* cazının melodik hatlarını ve film müziği bestecilerinin büyük orkestralarını güçlü ve zengin bir oluşumda bir araya getirir.

Ele alınan filmlerde kentin dokusu ve mekanın atmosferi gibi mizansen öğelerinin müzikal karşılıkları; stil, tempo, ritim, tını ve armonik yapı gibi unsurlardır. Filmlerde

genellikle modern caz stillerinin baskın olduğu görülür. Özellikle *Sweet Smell of Success*, *I Want to Live* ve *Odds Against Tomorrow* filmlerinde modern cazın *cool caz*, *West coast*, *bebop* gibi stillerinin temel özelliklerinin belirleyici olduğu gözlenmiştir. *Touch of Evil* filminde modern caz stillerinden *West coast* cazının etkisi görülse de yerel ve popüler müzik türleri daha çok ön plana çıkmıştır. Özellikle bu üç filmde *Bebop* gibi modern caz stillerinin bireysel tarzlarının doğrudan ya da dolaylı etkisi bulunur. Modern kent yaşamını çağrıştıran ritim ve armoniler bu caz stilleriyle kendini göstermiştir. Filmlerde yer alan cadde ve sokaklar belirli bir baskı veya kuşatımın alanı olarak belirlemiştir. Kent yaşamının yabancılaştırıcı, kaotik, boğucu, hızlı, hareketli, kalabalık ya da hiçlik duygusu oluşturacak kadar boş ve kasvetli havası; karmaşık akor yürüyüşlerini, akor değişimlerini ve zaman zaman doğaçlama içeren modern caz stilleriyle betimlenmiştir. Belirsizlik ve rastlantısallık temalarını temsil eden doğaçlama, ortamın tekinsiz yapısını betimlemede müzikal bir metafor olarak kullanılmıştır. Ayrıca bu ortam bazı sahnelerde senkoplu-aksatımlı bir vurgulama biçimiyle de temsil edilmiştir. Müzik ve mekân ilişkisi bağlamında bakıldığında filmlerde modern kentlerin kaotik yapısını, çarpıklığını ve gizemli tehlikelerini vurgulamak için caz müziğinin ritimlerinden yararlandığı gözlenmiştir. En çok da cazın çok tonlu (politonal), atonal ve *disonans* akor ve armonilerinin kullanıldığı görülmüştür. Kent atmosferi üç filmde de (*Sweet Smell of Success*, *Touch of Evil* ve *Odds Against Tomorrow*) ön plandadır ve neredeyse filmlerde bir baş karakter olarak konumlanmıştır. *I Want to Live* filminde de aynı şekilde mekanın yapısı ve atmosferi nesnel anlatımın önemli bir unsuru olmuştur. Modern yaşamın, yeraltı dünyasının, marjinal yaşam biçimlerinin ve alt kültürlerin mekânsal dışavurumu olan kulüp, bar ve otel gibi eğlence mekanlarını betimlemede ise caz müziğinin temposu yüksek (*medium- medium fast-medium up*), ritmik ya da egzotik yapısından yararlanılmıştır. Tehlikeli, karmaşık, gizemli ve zıtlıkları barındıran kent görünümleri söz konusu olduğunda daha çok *disonans* akorların, karanlık ve koyu tınların, tizleşme ve pesleşme biçimindeki karşıtlıkların kullanıldığı tespit edilmiştir. Mekan ve kent atmosferinin vurgulandığı sahnelerde *diegetik* seslere müzik aracılığıyla uyum sağlandığı gözlenmiştir.

İkonik binalar ve mekan özellikleriyle kurulmuş kompozisyonların yer aldığı sahnelerde müzikler, izleyenin dikkatini sahnenin yapısal ve anlamsal özelliklerine yönlendirme işlevine sahiptir.<sup>40</sup>

İncelenen tüm filmlerde kara filmlerin sinematografisine eşlik edecek yapıda bir caz müziği kullanımının mevcut olduğu görülmüştür. Kara filmlerin *chiaroscuro* aydınlatma biçimiyle gerçekleşen ışık-gölge, aydınlık-karanlık karşıtlığı, eğik ve ekstrem açılar, çekim ölçeklerinin zıtlık oluşturacak biçimdeki kullanımları bu filmlerde de görülen ortak özelliklerdir. Bu özelliklere çoğunlukla müziğin alt ve üst oktavları, enstrümanların parlak ve koyu sesleri, sert ve yumuşak tonları, uyumlu ve uyumsuz akorları, hafif ve yüksek ses gürlükleri arasındaki karşıtlıklar eşlik etmiştir. Genellikle sahnelerde alt ve üst açılar, yakın ve genel planlar arasında büyük farklılıkların gözlendiği durumlarda buna bağlı olarak müzikal yapıda tiz ve pes sesler, hafif ve kuvvetli gürlükler, koyu ve parlak ses renkleri arasında gidip gelen bir yapı olduğu saptanmıştır.

Filmlerin yakın planların yoğunluğu, diyagonal kompozisyonlar, alan derinliği, çerçeve dışı yönelimler gibi sinematografik özellikleri ele alınan tüm filmlerde görülen ortak niteliklerdir. Sahnelerde tekinsiz ve hiçliği vurgulayan bir boşluğun hâkim olduğu kentsel ortamlar, sokak lambaları ve neon ışıklarla aydınlanan koyu karanlık caddeler, loş ve tehlikeli sokaklar, kentin ıssız ve soğuk görünüşleri, kasvetli hava, dumanlı, alçak tavanlı, boğucu, klostrofobik mekanlar gibi görsel dili oluşturan unsurlar, müzikal dilde izlenimci bir yaklaşım yaratmıştır. Bu görsel dilin izleyen üzerinde bırakması amaçlanan etkileri müzik diliyle betimlenerek desteklenir. Kentin dokusunun kasvetli ve soğuk görünüşleri daha çok minör tonlar ve koyu seslerle; gürültülü ve pırıltılı görünümü bakır nefeslilerin parlak ve üst oktavlardaki uzun tümceleriyle; klostrofobik mekanların anksiyete etkisini hissettirecek havası ise *disonans* akorlar, atonalite, *triton* aralıklar, karanlık sesler ve ani vurgularla temsil edilir.

Modern yaşam ya da Amerikan rüyası olarak dayatılan yaşam biçiminin yarattığı hayal kırıklığı, orta sınıf yaşamının sıkıcılığı ve tek düzeliği daha çok enstrümanların tınlarında kendini gösterir. Açgözlülük, şehvet, suç, yolsuzluk, umutsuzluk, çaresizlik, kinizm, kadercilik gibi temaların temsil edilmesinde de yine enstrümanların ses rengi ve tonlama belirleyicidir. Bu temsil biçimlerine örnek olarak hayal kırıklığı, umutsuzluk ve

---

<sup>40</sup>Burada çalışmanın alan yazın bölümünde ele alınan Cohen'in film müziğinin işlevlerin biri olan anlama yönlendirme tespit edilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bakınız Cohen. A. J. (2001) Music as a source of emotion in film. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research*. s.258. Oxford: Oxford University Press.

çaresizlik gibi temalar bakır ve ahşap nefesli çalgıların alt oktavlarda koyu-karanlık sesleriyle temsil edilmiştir. Kinizm, taşkınlık halleri, hazlara yönelik duygusal ve fiziksel coşkunculuklar ise üst oktavlara ve parlak seslere karşılık gelir. Ayrıca ton değişimleri, kuvvetli gürlükler, armonide uyumsuzluk ve çok seslilik de söz konusu temaların ifadesi olarak belirir. Sıradanlık, monotonluk ve sıkıcılık gibi tek düze halleri betimleyen temalar ise *konsonans* armoniler, orta düzeydeki ses gürlükleri ve ani değişimlerin gerçekleşmediği uyumlu bir tonaliteyle eşleştirilmiştir. Sonuç olarak başta *chiaroscuro* olmak üzere aydınlatma biçiminin bir anlatım aracı olarak yer aldığı tüm filmlerde ışıklı lekelerle bezenmiş çerçeveler, gölgelerin ve silüetlerin belirgin planları, ışığı kesen parmaklık ve panjur gibi çizgilerin varlığı, hareketli kamera ve alan derinliğinin yoğun olarak kullanılması gibi kara filmlerin kendine has öğeleri yer almıştır. Ayrıca, belgesel gerçekçiliğin, nesnel bakış açısının ve kameranın gözlemci konumunun vurgulandığı yalın planlar ile planlar arasındaki geçişlerle sık sık değişen çerçeveler de ele alınan filmlerin ortak özellikleridir. Bu özellikler savaş sonrası Amerikan toplumunda ortaya çıkan bozulma, yozlaşma, umutsuzluk, ayrımcılık, karamsarlık ve kadercilik gibi temaları metaforik olarak anlatma işlevi görür.

Genel olarak filmlerin kurgusal yapısı ve ritmi, müzikal olayların hızı ve sürekliliğinde de kendini göstermiştir. Zamansallığın, planlar arası geçişler ve planların değişimiyle ifade edildiği filmlerde müzikal olaylar da bu ritme ve kurguya uygun bir yapıda tasarlanmıştır.<sup>41</sup> Filmlerin kurgusunda zincirleme geçişler olduğunda müzikte daha yumuşak geçişlerin, kesmelerde ise daha ritmik, ani ya da hızlı geçişlerin gerçekleştiği görülmüştür. Filmlerde fiziksel hareketin göstergesi olan film kişilerinin eylemleri, olayların akışının ağır, akıcı ya da hızlı gelişimi, sahnedeki nesnelere hareketli ya da durağan oluşu müzikal olayların tempo ve ses gürlüğünde (yoğunluk) karşılık bulmuştur. Filmlerin genel atmosferi ve olayların akışı ön plana çıktığında daha çok harekete dayalı bir müzikal kompozisyon ortaya çıkmıştır. Olayların içeriği, karakterlerin düşünce ve duyguları belirtmek istendiğinde ise daha çok ses gürlüğü ve tınılarla ilişkili bir müzik kullanımı tercih edilmiştir. Bu kullanımlar temayı vurgular ve duyguları belirtme görevini yerine getirir.

---

<sup>41</sup>Burada çalışmada daha önce sözü edilen film müziğinin “süreklilik” ilkesi uygulanmıştır. Müzik diyalog ve eylemdeki boşlukları doldurabilir, geçişleri ve montajları düzeltir, böylece “*diegetik* zaman boşluklarını kapatır”. Ayrıntılı bilgi için bakınız Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. s. 100

Sahnelerde karakterlerin eylemleri, nesnelere hareket hızı, diyalogların akışı ve ses tonlarının gürlüğü arttıkça aynı şekilde müzikal olaylarda da hareketlilik görülmüş, müziğin temposunda ya da gürliğinde artış gözlenmiştir. Benzer biçimde sahnelerde ortamın gürültülü ve kalabalık oluşu, karakterlerin aceleci ve sabırsız eylemleri müzikal olaylarda da bir yoğunluk ve hız artışına neden olur. Bu tür fiziksel olaylarda ses renginin parlaklaştığı, tizleştirilmiş aralıkların ön plana çıktığı, çok sesliliğin ve zaman zaman da uyumsuzluğun olduğu tespit edilmiştir. Tam tersine durağan hareketler, alçak ses tonları, sakin ve sessiz bir atmosfer söz konusu olduğunda da müziğin temposunun yavaşladığı, tonaliteye uygunluğun arttığı ve uyumluluğun olduğu gözlenmiştir. Bu sakin ortamın müzikteki diğer karşılıkları yumuşak sesler, ses akışması (*öfoni*) ve hafif gürleklerdir. Müziğin bedensel hareketleri taklit ettiği (Mickey mousing etkisi yaratan) sahnelerde düşme eylemi, harekete bağlı olarak seslerde alt oktavlara aşamalı ya da ani bir inişle betimlenir. Aynı zamanda ses gürliğünün giderek hafiflemesi ve kaybolması ya da aniden kesilmesi gibi müzikal olaylar gerçekleşir. Kameranın, nesnelere ya da bedensel hareketlerin dikey çıkışlarının ya da yükselmelerinin müzikteki karşılığı ise çoğunlukla aşamalı olarak üst oktavlara çıkma ya da giderek kuvvetlenen ses gürlüğü olmuştur.

Eylemleri bir anlamda taklit eden müzik, gerilim sahnelerinde de karakterlerin ses tonlarına ve beden dillerine uygun bir eşlik gerçekleştirmiştir. Örneğin *Sweet Smell of Success* filminde yumuşak ses tonlarına, üzgün yüz ifadelerine ve ağlama gibi duygusal eylemlere çello, klarnet, flüt gibi enstrümanların yumuşak ve minör tonları eşlik etmiştir. Yine aynı filmde şiddet eylemleri müzikle temsil edilmiş daha doğrusu müzik, eylemin yerine geçen bir pozisyon almıştır. Perküsyon çalgıları, zil, bakır ve ahşap nefesli çalgılar yumruk sesleriyle eş güdümlü bir biçimde güçlü vurgularla açığa çıkmıştır. Elde edilen bu bulgular, ele alınan filmlerde fiziksel harekete göre düzenlenmiş bir film müziği kullanımının gerçekleştiğinin göstergesidir. Genellikle fiziksel hareketler müzikal olaylarla eşleştirilmiş ve film müziğinin sürekliliği sağlayacak bir işlev görmesi amaçlanmıştır. Sahnelerde gerçekleşen yavaşlama, durma, hızlanma gibi hareketler müzikte de doğrusal olarak artan tempo ve gürleklerle ifade edilmiştir. Bu değişkenlerin birindeki değişim, diğerlerinde de paralel olarak bir değişim yaratmıştır.

Psikolojik ve fiziksel durumun müzikle temsil edilmiş biçiminde kaynak alan olarak olayların taşıdığı anlam, tehlike içeren durumlar, karakterlerin gergin ve heyecanlı ruh



halleri ya da duygusal çatışmalar temel alınır<sup>42</sup>. Bu temalara sahip sahnelerde müziğin armonik yapısı *disonans* akorlarla belirginleşmiştir. Filmlerde şüphe, gerilim, korku, kaygı, öfke, şiddet, köşeye sıkışma, gerçekleşecek kötü olayları önceleme ya da temsil etmede alt oktavlar ve üst oktavlar arası karşıtlığın, uyumsuz (*disonans*) akorların, koyu, dolgun ve karanlık ses rengine sahip çalgılardan oluşan bir enstrümantasyonun, yüksek (*forte-fortissimo*) düzeyinde bir ses gürlüğünün, yer yer rastlantısallığı ve belirsizliği vurgulayan “doğaçlama”ların yer aldığı gözlenmiştir.<sup>43</sup> Tizleşen, parlak ve keskin tonlar da benzer biçimde aniden belirerek ya da gittikçe artarak bu temaları desteklemiştir. Karakterlerin hoşlanma, rahatlık ve huzur duygularının aktarılma istendiği sahnelerde ise çoğunlukla mizansen ve sinematografiyi destekleyen *konsonans* akorların kullanıldığı, orta ya da hafif kuvvette olan bir ses gürlüğünün (*medium, medium slow, balad*) ve istikrarlı bir tonalitenin mevcut olduğu tespit edilmiştir.

Filmlerin müzikleri genellikle kasvetli, depresif ve gergin bir durumun konu edilmesi dolayısıyla nevrozik olarak nitelendirilen bir yapıya sahiptir. Burada solo ve doğaçlama yapılar belirsizlikten kaynaklanan bir kaygı durumunu temsil eder. Zaman zaman beklentilere karşıt gelişen müzikal olaylar da belirsizlik durumunu desteklemektedir. Gerilim, kaygı, beklenti ve belirsizlik durumlarında özellikle bakır nefesli çalgıların *disonans* akorlarının ses gürlüğü ve ses katmanıyla da desteklendiği görülür. Flüt, vibrafon ve gitar gibi enstrümanlar daha çok *konsonans* yani uyumlu akor ve tonlarla rahatlık, sakinlik, durgunluk gibi psikolojik ve fiziksel durumları temsil etmiştir. Heyecan, duygusal coşkunluk, şiddet, öfke ve korku durumlarında ise uyumsuz yapıya vurmalı çalgıların heyecanı arttıran ve dikkati tehlike durumuna yönlendiren ritminin eklendiği düşünülür. Özellikle *timpani* vuruşlarıyla gerçekleşecek kötü olaylar vurgulanır, *kornonun* pes tonlardaki sesleri ise karanlık bir ruhun kendini açığa vurduğu öfke duygusunu ve saldırganlık davranışını simgeler. Piyanonun *triton* biçimindeki akorları da bu korkutucu ve tehditkar olayların zeminini oluşturur. Ayrıca sahnelerde gerilim yüklü olayların ipuçları verildiğinde müziğin armonik yapısındaki uyumsuzluğun arttığı anlaşılmıştır. Özetle müziğin armonik yapısının “konsonans” ya da “disonans”

---

<sup>42</sup>Burada çalışmada daha önce ele alınan film müziği işlevlerinden “duygunun göstergesi” ilkesi uygulanmıştır. Müzik gerilim, heyecan, romantizm anlamına gelebilir. Akıl dışı ya da çerçevede olanlara karşı epik bir his uyandırmalıdır. Ayrıntılı bilgi için bakınız Gorbman, C. (1987). *a.g.k.* s. 100.

<sup>43</sup>Müzik, bellekteki çağrışımlar yoluyla filmle bütünleşir ve müziğin ana motifi aracılığıyla geçmiş ile gelecekteki olayları sembolleştirme olanağı sağlar. Ayrıntılı bilgi için bakınız Cohen, A.J. (2001). *a.g.k.* s. 258

oluşu genellikle psikolojik ya da fiziksel durumun rahat, durgun ya da gergin olduğunu göstermektedir.

Filmlerde karakterlerin tanıtılması ve oyunculuk gibi anlatıya hizmet eden unsurlar müzikal olaylar ve armonik yapıyla sıkı bir ilişki içerisindedir. Karakterlerin ifadesiz ve soğuk görünüşleri, duygusuz ve sinsî tavırları, saplantılı güç arzuları karanlık açılar, abartılı gölgeler ve hükmedici söylemlerle olduğu kadar müziğin gerilim yüklü uyumsuz akorları, pes ve koyu tonlarıyla da temsil edilmiştir. *Sweet Smell of Success* filminde bu durumun tipik bir örneğiyle karşılaşılır. Hunsecker karakterinin böyle görkemli, koyu, kuvvetli seslerle ve uyumsuzlukla temsil edildiği görülür.

*Touch of Evil* filminin müziği ise çağrışıma dayalı bir sisteme göre düzenlenmiştir. Bir sahnenin temasını ya da bir karakteri temsil eden bir müzik parçası, başka bir sahnede aynı karakter veya olaya işaret ederek izleyene hatırlatıcı bir ipuçları sağlar. Müzik, karakterlere aynı stillerde eşlik ederek onlar hakkında izleyene bilgi aktarımı sağlar. Filmin açılış sekansında yer alan ana motif ya da parçalar, farklı şekillerde değişerek karakter ya da olayları temsil etmede kullanılır. Başka bir deyişle filmde her karakteri temsil eden belirli bir müzik türü ya da caz stili bulunur. Tema müziğinin ana motifinin, farklı biçimlerde olayları ve karakteri tanımlamak için kullanılması diğer filmlerde de gözlemlenen bir uygulamadır. Filmlerde *diegetik olmayan* kullanımlar daha çok eylemleri, kişileri ve olayları tanımlayan bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Örneğin filmin tema müziğini oluşturan parça, çeşitli sahnelerde farklı biçimlerde ortaya çıkarak olayların gelişimini, kişilerinin duygu ve düşüncelerini aktarma işlevini üstlenmiştir.<sup>44</sup> Benzer bir biçimde *Odds Against Tomorrow* filminde müzik, karakteri temsil edici nitelikler taşımaktadır. Karakterler daha çok belirli bir enstrümanın tınısıyla ya da belirli bir müzikal motifle temsil edilir. Örneğin Ingram karakteri, *vibrafon* tınılarıyla temsil edilir. *I Want to Live* filminde ise Gary Mulligan ve grubunun müzikleri gibi belirli parçalar Barbara karakterini tanımlamak, onun hakkında bilgi vermek ve duygularını betimlemek amacıyla kullanılır. Çalışmada daha önce belirtildiği gibi *laytmotif* bir öncü motif değil kılavuz işlevi gören bir müzikal fikir, izleyeni filmdeki kişi ve olaylara yönlendiren bir rehberdir. Ele alınan filmlerde *laytmotif*in bu tanımlama doğrultusunda kullanıldığı görülmektedir. Çoğunlukla filmlerde aynı motifin

---

<sup>44</sup>Burada çalışmada daha ele alınan “film müziğinin işlevleri”nden “birlik” ilkesinin uygulandığı görülür. Buna göre müzik, uyumlu bir birliği tonal ilişkiler yoluyla kurar. Açılış ve kapanış müziğinin sağladığı “müzikal ifade” bir film boyunca tekrarlanan ve değişen müzikal temaları ya da *laytmotif*’leri güçlendirmek için kullanılır. Ayrıntılı bilgi için bakınız Gorbman, C. (1987). *a.g.k.* s. 100

tekrarlanması yerine ana motifin olaylara ve kişilere anlam katacak şekilde değişikliklere uğratılması tercih edilmiştir.

Toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde filmlerde hem cinsiyet üzerinden kurgulanan tahakküm mekanizmasını yeniden üreten hem de onu eleştiren yaklaşımlarla karşılaşılır. Genel olarak filmlerde erkek egemen sistem ve söylem tarafından çevrelenen kadın karakterler, bu durumdan kurtulmak için çaba gösterirler. Kadın karakterler, toplumsal cinsiyet kalıplarıyla şekillendirilmiş erkeklerin dünyasında onların güç oyunları, zayıflıkları ve egoları arasında kalarak kendilerini var etmeye çalışırlar. *Touch of Evil*, *I Want to Live* ve *Sweet Smell of Success* filmlerinde hayallerine ve ideallerine sahip çıkan kadın karakterler ile onların kaderini belirleyen ayrımcı hiyerarşik yapı arasında bir gerilim olduğu görülür. Ancak müzik kullanımında yine kadına yönelik geleneksel temsil edici metaforların ve klişelerin tercih edildiği gözlenmiştir. Söz konusu filmlerde kadın karakterlerin kırılganlıkları, umutları, hayalleri, duygusallıkları ya da iyimserliklerinin uyumlu akorların ve yumuşak tonların hâkim olduğu müziklerle temsil edildiği saptanmıştır.

Yalnızca kara filmlerle sınırlı kalmayan ancak toplumsal cinsiyet konusunda genellikle kara filmler üzerinden sorgulanan *femme fatale* karakteri, diğer kara film örneklerinden bazı farklılıklar taşımaktadır. Kadın karakterlerin *femme fatale* olarak nitelendirilebilecek yönlerinin filmlerde dengeli bir düzeyde ve ironik bir biçimde ele alındığı görülmüştür. Kadın karakterler birer “kurban” olarak düzenin üzerlerinde yarattığı kuşatıcı baskıyla ağır bedeller öderler. Erkeklerin kendi aralarındaki güç savaşının ya da psikopatolojik bir biçimde gelişen kendi benlikleriyle olan savaşlarının sonucunu, kaybeden taraf olarak çekmek zorunda kalan yine kadın karakterler olur. Ödedikleri bedeller de yaşam biçimlerinin ve özgürlüklerinin bir sonucuymuş gibi gösterilir. Ancak bu gösterim, tersine bir okumayla Amerikan değerleri ve miti etrafında dönen kurgulanmış cinsiyet rollerinin bir tasviri olarak da değerlendirilebilir. Örneğin *Touch of Evil* filminde Susan karakteri rahat ve kendine güvenen bir kadındır. O, özgür tavırlarının bedelini erkeklerin kurduğu tuzakta alıkonularak ve girdiği Los Robles girdabında şiddet görerek öder. *Sweet Smell of Success* filminin kadın karakteri Susie, yakınındaki erkeklerin oyunları ve aldatmacaları arasında sürekli olarak yönlendirilen ancak sonunda özgürlüğünü elde eden genç bir kadındır. *Odds Against Tomorrow*'da Lorry, ekonomik bağımsızlığa sahip olmanın bedelini, sevdiği erkeğin travmatik yaşantısının içine çekilerek ve ihmal edilerek öder. *I Want to Live*'in kadın kahramanı

Barbara ise toplumsal normların dışında, meydan okuyan ve arzularının peşinde giden yaşamının bedelini en ağır şekilde, ölümlerle öder. Filmlerin kritik sahnelerinde kurban kimliğindeki bu kadınları temsil eden müzikler etnik ve egzotik ritimlere dayanan, kültürel kodlar yoluyla cinsel çağrışımlar içeren bir yapıya sahiptir. Bu durum çalışmada daha önce sözü edilen ötekileştirme biçiminin ve Hollywood'un yarattığı "caz miti"nin bir dışavurumudur. Aslında burada sunulan, beyaz Amerikalıların sözde doğallık ve özgürleşme adı altında yozlaştırdıkları geleneksel Afrika eğlencelerinin bir parçasıdır. Burada müzik ve dans, egemen kültürün ilkel bulduğu ve asimile ettiği bir kültürün etnik unsurlarını simgelemekte, bu unsurları da Barbara karakterinde somutlaştırmaktadır. Müzik bu sahnede ötekiliğin metaforu olarak kullanılmış, Afrika kökenli müziklere ve yaşam biçimine ilgi duyan bir kesimin tasvirini yapmıştır.

İncelenen filmlerin tümünde medyaya ve/veya toplumsal düzene, adalet sistemine, suç ve suçluluk olgularına karşı eleştirel bir yaklaşım mevcuttur. Amerikan toplumunu, kurumlarını, Amerikan idealini ve yüceltilen değerleri eleştirel bir bakışla değerlendiren filmler bir görelilik yaratarak bu temaları sorgulayıcı bir tavır üstlenmiştir. Filmlerin karanlık bir labirenti ya da içinden çıkılamayan bir girdabı andıran olay örgüsü, toplumsal yapıdaki tahribatın sembolleşmiş bir biçimidir. Hukuk ve medya; etik değerlerin çiğnendiği, çıkar ilişkileriyle örülü, ötekileştiren ve damgalayan yapılar olarak sunulur. Manipüle eden, yönlendiren ve gerçekleri olduğu gibi yansıtmaktan uzak olan medya, adil olmayan çürümüş, bir sistemin savunucusu durumundadır. Irk ve cinsiyet ayrımcılığının hüküm sürdüğü adalet sistemi, suçun bizatihi kaynağı olarak ortaya çıkmaktadır. Kurumsal çöküş ve çözülme kavramlarıyla nitelendirebilecek bu durum, "modernizm" ve "Aydınlanma"yla beraber gelen ve Amerikan'ın özgürlük vaatleriyle birleşen tek yönlü ilerleme idealinin çarpıklığı anlamına gelmektedir. Devletin baştan kötü kıldığı, istenmeyen ve suça itilmiş olan karakterler, geleneksel kalıpların dışında gelişen ve köleleştirilen bir halkın müzikleriyle tasvir edilir. Aynı şekilde sistemin ve gücün yozlaştırdığı uyumsuz kişilikler de bu müziklerin temsil edici yönleriyle betimlenir. Özellikle karanlık ilişkilerin döndüğü kulüp ortamlarına, karakterlerin toplumsal sapmalarına, onların taşkınlık içerisindeki ya da gerçeklikten kopuk hallerine *diegetik* ya da *akusmatik* biçimde kullanılan modern caz müziği stilleri eşlik eder. Modern kent yaşamının ritmine uyumlu *cool caz*, *West coast*, *bebop* gibi caz stilleri aynı zamanda "yuva", "ev" ve "aile" gibi Hollywood klişesi temalara ve onları temsil eden "tonal" uyumlara bir başkaldırı olarak ortaya çıkmaktadır. Savaş, yıkım, baskı ve şiddet ikliminde

ortaya çıkan kara film türünün öne çıkan temaları anlamsızlık, umutsuzluk, belirsizlik, anomi, kinizm ve ahlaki muğlaklık olarak sıralanabilir. Çalışmada ele alınan filmlerde de bu temalar, modern caz stillerinde mevcut olan karmaşık, keskin, atonal ve uyumsuz yapılarla temsil edilmiştir.

## 5. 2. Tartışma

Kara film ve caz müziği bir arada anılan iki kültür ürünü ve iki tür olarak birbirlerini ait oldukları tarihsel gelişim süreci içerisinde çeşitli biçimlerde etkilemiştir. Söz konusu etkileşimin, iki türün bir arada anılması için yeterli bir neden olup olmadığı pek çok kuramsal çalışmada sorgulanmıştır. Caz müziğinin doğrudan kara filmlerin sesi olarak nitelendirilip nitelendirilemeyeceği konusu ayrıca incelenmesi gereken bir sorundur. Çalışma bu tartışmalardan ziyade cazın kara filmlerin atmosferini yakalayan yönünü ve kullanım biçimlerini tespit etmeye yönelmiştir. Bu anlamda iki tür arasında simbiyotik ilişkinin mevcudiyeti ve ölçüsü bir problem olarak görülebilir. Bu ilişkinin altında kültürel, tarihsel, toplumsal ve siyasal nedenler yatabilir ya da bu ilişkinin kurulmasında farklı bir mecranın, televizyonun, etkisi bulunabilir. Çalışmada bu tür sorgulamalara kısaca yer verilmiş olmakla birlikte temeldeki sorun, cazın film müziği olarak işlevleridir. Caz müziğinin kara filmlerdeki kullanım biçimlerini ve gerçekleştirdiği işlevleri ortaya koyabilmek araştırmada temel bir amaç olarak benimsenmiştir. Bu amaç doğrultusunda kara filmlerde kullanılan caz müziğinin metaforik işlevleri sorgulanmıştır. Ayrıca caz müziğinin filmlerdeki hareketi, eylemleri, atmosferi ve psikolojik durumları nasıl temsil ettiği ve betimlediği problem haline getirilmiştir.

Kara film ve caz müziği arasındaki ilişki ekonomik ve sosyolojik kuramlar ışığında da analiz edilmesi gereken oldukça geniş kapsamlı bir konudur. Ancak çalışmada bu kuramsal yaklaşımlara dayalı bir inceleme biçiminden ziyade doğrudan filmin evrenine dahil olan unsurlar arasında karşılaştırma yapma imkanı veren bir yaklaşım tercih edilmiştir. Araştırma, bu amaçla filmlerin genel sinematografik özelliklerini ya da mizansene ait unsurlarını temel alarak görüntü-müzik ilişkisini kurma yoluna gitmiştir. Araştırmanın konusu ve yönteminin bu şekilde sınırlı tutulması, çalışmada bazı detayların gözden kaçırılmış olabileceği düşüncesini doğurabilir. Ancak böyle bir izlenimin oluşması pahasına sinema alanında araştırılmaya ihtiyaç duyulan bir konunun gündeme getirilmesi ve bu konuda eksikliği hissedilen bir yöntemin geliştirilmesi tercih edilmiştir.

Müzik teorilerinin ve müzikal analizlerin çalışmanın kapsamı dışında tutulması bir eksiklik olarak görülmüş, müzikal bir analizin gerekliliği akıllara gelmiş olabilir. Ancak yalnızca müzikal disiplinler yoluyla yapılacak bir çözümlemenin sinemasal anlamda büyük ölçüde eksik kalacağı da göz önünde bulundurulmalıdır. Böyle bir analizde her şeyden önce ontolojik yapı olarak kaynağın görsel alan ve filmsel gerçeklik olduğu hatırlanmalıdır. Bu nedenle araştırmanın sonuçları müzikal alanla ilgili bazı eksiklikler içerse de çalışmanın araştırma yöntemi; film ve film müziği çözümlemesi bağlamında uygulanabilir, geliştirilebilir ve belki de müzikal disiplinler ışığında kalıcı hale getirilebilir bir yöntem olarak değerlendirilmelidir. Sinema alanında yeterince tartışılmamış olan film müziği konusunu temel alan bu çalışma, yeni yaklaşım olanaklarının yaratılmasına bir katkı, disiplinler ve türler arası incelemede bir yöntem girişimi olarak da görülebilir.

Çalışmanın araştırma yöntemiyle elde edilen veriler; 1950-59 yılları arası Hollywood kara filmlerinde caz müziğinin kullanılma amacının filmlerin sinematografisine uygun bir eşlik gerçekleştirmek, sahnelerde yer alan olayların ve karakterlerin taşıdığı gerilim ya da rahatlığı betimlemek, izleyende yaratılmak istenen psikolojik etkileri güçlendirmek, filmin atmosferini yaratmak ve belirli temaları temsil etmede metaforik işlevler üstlenmek olduğunu göstermiştir. Tüm bunlardan farklı olarak kapitalizmin biçimlendirdiği kültür endüstrisi bağlamında konuya yaklaşıldığında ortaya bambaşka sonuçlar çıkacaktır. Caz müziğine ve onun yapısal unsurlarına yönelik sert eleştiriler göz önünde bulundurulursa cazın dönemin popüler bir müzik türü olarak yarattığı anlamları sorgulamak oldukça problematik bir hale gelecektir. Caz müziğinin metaforik işlevi bu durumda yalnızca popüler kültüre ilişkin temaları ve kapitalizmin özelliklerini temsil etmek olacaktır. Adorno'nun (1989-90, s. 45-69) eleştirileri doğrultusunda cazın mekanik ruhsuzluğunun kabul edildiği bir durumda, cazın sahip olduğu nitelikler<sup>45</sup> bir süsleme aracı, pazarlama stratejisi ya da gizlenmeye çalışılan bir meta gibi tüketim nesnesi özelliklerine dönüşecektir. Dolayısıyla bu araştırmanın ulaştığının aksine, caz müziğinin yalnızca kullanıma uygunluğu ve dönemin popüler müzik türleri içerisinde olması sebebiyle kara filmlerde kullanıldığı sonucu ortaya çıkacaktır. Bu çalışmanın amacı elbette caz müziğinin estetik değerini tartışmak değildir.

---

<sup>45</sup>Ayrıntılı bilgi için bakınız Adorno, T. W. (1989-90) On Jazz. *Discourse*. 12 (1). A Special issue on Music. (45-69)

Ancak böyle bir teze, karşı bir tez oluşturmak da çalışmanın konusu itibariyle yapması gereken bir sorgulamadır.

Her şeyden önce caza yönelik böyle bir eleştiri tarzının indirgemeci bir yaklaşım olduğunu belirtmek gerekir. Bu tür eleştiriler, çoğunlukla caz müziğinin ticari kaygılarla kullanıma dönük eğlencelik bir biçime dönüştürüldüğü dönemlere ve ürünlere gönderimde bulunmakta, caz müziğinin sanatta derinleşmesini deneyimlemeden kabaca bir tanımlaya girişmektedir. Caz müziğine yönelik katı tutumların göz ardı ettiği nokta, onun bir yabancılaştırma aracı olduğuna gerekçe olarak gösterilen ekonomik kaygıların ve pazarlanabilir özelliklerinin neredeyse tüm müzik türlerinde var olduğu ve bir müziğin popüler de olsa bir özgürleşme mücadelesi verebileceği yargısıdır. Hemen her müzik türü ait olduğu dönem içerisinde göreceli bir şekilde popülerite kazanmış, sanatçısına belirli ölçülerde kazanç ya da prestij sağlamış, çeşitli biçimlerde değiştirilmiş ve vasat ürünleri tüketilmiştir. Çağdaş sanat ve kültür varlıklarının bu tür pragmatik sonuçlar barındırması onların yalnızca ticari bir kaygıyla yaratılmış oldukları anlamına gelmemektedir. Sonuçta böyle bir eleştirinin yalnızca belirli bir dönemin ölçüt alınmasıyla yapıldığı, yenilikçi biçimlere dirençli geleneksel bir estetik tavrın sonucu ve tek yanlılığın ürünü olduğu söylenebilir. En özgün yapıtların bile metalaşma durumuyla karşı karşıya olduğu tüketim ve yeniden üretim çağında önemli olan, sistemin içerisinde sanatsal kaygıyı duyurabilmek ve estetik derinleşmeyi yakalayabilmektir. Sanat yapıtı, çok sayıda etkenin oluşturduğu bir sentezdir. Sanat etkinliği de tarihsel, toplumsal ve tinsel alanın taşıyıcısı olarak zaman zaman ekonomik ve toplumsal koşulların belirleyiciliği altında iniş çıkışlar yaşayabilmektedir. Caz müziğine yönelik eleştirilerin büyük bir kısmı, aslında kültür endüstrisinin yarattığı algının tuzağına düşmüştür. Çalışmada daha önce belirtildiği üzere yanılgıların pek çoğu cazın kültürde temsil edilme biçimlerinden kaynaklanmaktadır.

### **5.3. Öneriler**

Caz müziğinin sanatsal anlamda “Altın Çağı” olarak bilinen 50’li yıllar, sinemada da yeni akımların ortaya çıktığı ve dönüşümlerin yaşandığı bir zaman dilimi olarak bu çalışmanın kapsamını oluşturmuştur. Çalışmada farklı caz müziği stillerinden yararlanan kullanım biçimlerini aktarabilmek ve filmleri belirli bağlam içerisinde inceleyebilmek adına böyle bir sınırlama yoluna gidilmiştir. Savaş sonrası toplumların insanlık durumlarını ortaya koyması; yeni tekniklerin, felsefi yaklaşımların ve sanatsal akımların izlerini taşıması bakımından kara filmlerin ikinci dönemine denk gelen yapımların film

müzikleri incelenmiştir. Modern caz müziğinin ve genel olarak caz müziğindeki estetik değişimin yarattığı etkilerden izler taşıyan filmlerden dört kara film seçilmiş ve bu filmlerde caz müziğinin kullanımı incelenmiştir. Sinema ve müzik ilişkisinin, farklı zaman dilimlerinde çeşitli film ve müzik türlerini de kapsayacak şekilde incelenmesi, ülkemizde bu konuda geniş bir bilgi birikimi oluşmasını sağlayacaktır.

Bu çalışmada, film müziği ile filmlerin sinematografik anlatımları arasında ilişki kurabilecek tek ve belirli bir yöntem bulunmadığından, çeşitli kuramlar uygunlukları ölçüsünde bir araya getirilmiştir. Bu doğrultuda Umberto Eco'nun "açık yapıt poetikası" ile Lakoff ve Johnson'un çağdaş metafor kuramlarının temel prensiplerinden yararlanılarak bir yöntem geliştirilmiştir. Film müziklerinin analizlerinde "açıklık" kavramından yararlanılmış, kavramsal metaforların ve "imge şeması"nın oluşum süreçleri örnek alınmıştır. Buradan hareketle caz müziğinin filmin görsel ve anlatsal yapısıyla olan ilişkisini ortaya koyabilmek için ses ve görüntünün birer metafor olarak somutlaştığı alanlar örneklendirilmiştir. Metaforların anlaşılabilmesi için de kaynak etki alanı ve hedef etki alanı olmak üzere iki farklı alan arasında bir karşılaştırma yapılarak aralarında benzerlik ilişkisi kurulmuştur.

Filmlerde kaynak etki alanı olarak sahnedeki aksiyon, olayların akışı, karakterlerin eylemleri, mekânın atmosferi, kompozisyon, çekim ölçekleri, kamera açıları, kurgusal unsurlar, nesnelere hareketi, karakter ve olayların psikolojik durumu gibi sinemasal unsurlar belirlenmiştir. Hedef etki alanı olarak da armonik yapı, hız (tempo), gürlük, tını, ton, oktavlar arası geçişler, süslemeler ve enstrümantasyon gibi müzikal yapının unsurları temel alınmıştır. Bu yöntemsel işlemlerin tersine çevrildiği bir araştırmanın yapılması da mümkündür. Örneğin müzikal yapının farklı sanat yapıtlarındaki karşılıklarının incelenmesi, sanat dalları arasındaki etkileşimi ve yenilikçi estetik girişimleri arttıracaktır. Böyle bir araştırma, yeni yöntemlerin geliştirilmesini sağlayacak ya da bu yöntemin uygulama alanını genişletecek, farklı sanatsal pratikler arasındaki etkileşimi de açığa çıkaracaktır. Bu tür çalışmaların farklı disiplinlerden gelen araştırmacıların ortaklığıyla gerçekleştirilmesinin, özellikle sinema ve müzik alanları arasında böyle bir iş birliğinin kurulmasının yeni bilimsel araştırmaların ve sanatsal üretimlerin yolunu açacağına inanılmaktadır. "Film müziği"nin ayrı bir disiplin olarak çalışılmasını sağlayacak ortamların yaratılması her iki alana da büyük bir katkı sağlayacaktır.



## KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. and Daniel, J. O. (1989-1990). On Jazz. *Discourse* (12) 1, A Special issue on Music (Fall-Winter), 45-69
- Ake, D (2002). *Jazz Cultures*. Oakland: University of California Press
- Artley, B. (2018). <https://academics.winona.edu/povwinona/when-does-crime-become-crime/> (Erişim tarihi: 23.09.2021)
- Babacan, D. (2011). Caz Müziği ve Türleri Üzerine Bir Araştırma. *SBARD*, Mart (Sayı: 17), s. 121 – 128
- Bağçeci, S. E. (2005). Tonal Müzikte Armoni Dışı Sesler ve Kullanımları. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 (1), 189-200.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/trakyasobed/issue/30235/326546> (Erişim tarihi: 20.10.2020)
- Barham, J. (2017). Birth and Death of The Cool The Glorious Afflictions of Jazz on Screen. M. Mera (Ed.), *The Routledge Companion to Screen Music and Sound* içinde (s.375-387). NewYork: Routledge
- Başaran, Y. K. (2017). Sosyal Bilimlerde Örnekleme Kuramı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 5, (Sayı: 47), s. 480-495
- Berendt, J.E. and Huesmann, G. (2009). *The Jazz Book From Ragtime to The 21st Century*. (7. Published). Chicago: Lawrence Hill Books
- Bingham, D. (1999). “I Do Want to Live!”: Female Voices, Male Discourse, and Hollywood Biopics. *Cinema Journal*, Spring, Vol. 38, No. 3, pp. 3-26 Published by: University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (Çev. İ. Yaşar). İstanbul: metis Yayınları. Birinci basım.
- Broughton, L. (2016). *Harry Belafonte Fights Racism in ‘Odds Against Tomorrow’*. <https://www.popmatters.com/odds-against-tomorrow-harry-belafonte-fights-racism-2495408731.html> (Erişim Tarihi: 20.09.2019)
- Buhler, J., Neumeyer, D. ve Deemer, R. (2010). *Hearing the Movies Music and Sound in Film History*. Oxford and New York: Oxford University Press ISBN 0195327793
- Burch, N. (1981). *Theory of Film Practice*. Translated By Helen R. Lane. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Butler, D. G. (2000). *Artistry in noir: The Use and Representation of Jazz in Film Noir*.

Yayınlanmamış Doktora Tezi. Manchester: University of Manchester, Faculty of Arts

Butler, D. (2002). *Jazz Noir: Listening to Music from Phantom Lady and Last Seduction*. London: Praeger.

Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K. vd. (2018). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi

Caps, J. (2012). *Henry Mancini: Reinventing Film Music*. Champaign: University of Illinois Press.

Carucci, J.W. (2009). *The Contribution Of Gerry Mulligan's Concert Jazz Band to the Jazz Tradition*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Doctor of Musical Arts in the College of Fine Arts Kentucky: University of Kentucky

Casasanto, D. and Gijssels T. (2015). What Makes a Metaphor an Embodied Metaphor? *Linguistics Vanguard*. 1(1): 327–337

Chattah, J. (2006). *Semiotics, Pragmatics, and Metaphor in Film Music Analysis*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Florida: Florida State University. The College of Music.

Chion, M. (1994). *Audio-Vision Sound on Screen*. (Edited and translated: C. Gorbman). New York: Columbia University Press.

Coady, C. (2012). AfroModernist Subversion of Film Noir Conventions in John Lewis' Scores to *Sait-on Jamais* (1957) and *Odds Against Tomorrow* (1959). *Musicology Australia*, 34:1, 1-31, DOI: 10.1080/08145857.2012.681619. (Erişim Tarihi: 22.07.2020)

Cohen, A. J. (2001). Music as a source of emotion in film. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (249–272). Oxford: Oxford University Press.

Cohen, A. J. (2013). Film Music and the Unfolding Narrative. “Language, Music, and the Brain,” Michael A. Arbib (ed.). *Strüngmann Forum Reports*, vol.10, J. Lupp series, Cambridge, MA: MIT Press. 978-0-262-01810-4.

Cooke, M. (2001). Film music. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09647>. (Erişim Tarihi: 29.05.2021)

Cooke, M. (2008). *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University press

Costa, M., Bitti, P. E. R. and Bonfiglioli, L. (2000). Psychological Connotations of Harmonic Musical Intervals. *Society for Research in Psychology of Music and Music Education*, 28, 4-22.

- Crane, N. (2010). Celebrating Jazz Hybridising the Jazz Identity in Performance and Literature. Amiri Baraka (ed.), *'Jazz and the White Critic' in Black Music* içinde (s.15-26). New York: Akashic Books
- Çelak, İ. (Tarihsiz). Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, ders notları. Ankara
- Çiçekoğlu, F. (1985). *Caz Hüznün Müziği*. Birinci Basım. Ankara: Kalem Yayıncılık
- Deleuze, G. (2006). *Kıvrım/Leibniz ve Barok*. (Çev. H. Yücefer). İstanbul: Bağlan Yayıncılık
- Dilthey, W. (1999). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*. (Çev: Doğan Özlem). İstanbul: Paradigma Yayınları
- Eaton, R. M. D. (2008). *Unheard Minimalisms: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores*. Austin: The University of Texas.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*. (Çev: T. Esmer). İstanbul: Can Yayınları
- Eco, U. (2017). *Yorum Aşırı Yorum*. (Çev: K. Atakay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Eisentein, S. (1985). *Film Biçimi*. (Çev: N. Özön). İstanbul: Payel Yayınevi
- Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2014). *Film Kuramı Duyular Yoluyla Bir Giriş*. (Çev. B. Soner, B. Yıldırım). Ankara: Dipnot Yayınları
- Erçin, F. (2018). Laytmotif: Sinemada Bir Klasik Müzik Fenomeni. *Teorik Bakış*, 4 Aylık Toplum Bilim Dergisi, (11), 205-240
- Farley, J. (2008). *Making America's Music: Jazz History and the Jazz Preservation Act*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Glasgow: University of Glasgow. Department of American Studies
- Fay, J. ve Neiland, J. (2014). *Kara Film*. (Çev. A. N. Kaniyaş). İstanbul: Kolektif Kitap. 1. Baskı
- Feige, D. M. (2016). *Caz Felsefesi*. Ankara: Dost Kitabevi
- Finkelstein, S. (2009). *Bir Halkın Müziği Caz*. (Çev. M. H. Spatar). İstanbul: Bilim ve Gelecek Yayınları
- Ford, Phil. (2008). Jazz Exotica And The Naked City. *Journal of Musicological Research*. (27), 113–133, Routledge: Taylor & Francis Group
- Foucault, M. (2019). *Hapishanenin Doğuşu*. (Çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi. 8. Baskı
- Franks, D. (2015). "Jazz in Hollywood (1950s – 1970s)". *Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy*. University of Southampton Faculty of Humanities, Music.

- Gabbard, K. (1996). *Jammin' at The Margins: Jazz and The American Cinema*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies*. Narrative Film Music. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- González, M. L. (2013). Jazz Meets Film Revisited. *Baltimore Jazz Aliance*, August, 4-5.
- González, A. E. (2017). "The work of The Film-Music Composer After and Before The Digital Era". *Wissenschaftliche Diplomarbeit zu Erlangung des akademischen Grades Magister artium/Magistra artium*. Wien: Universität für Musik und Darstellende Kunst
- Göksoy, A. E. (1984). *Eleştirel Caz Tarihi*. İstanbul: İmge Yayınları
- Gridley, M. J. (2011). *Jazz Styles History and Analysis* (11. bs.). Boston: Pearson Education
- Holbrook, M. B. (2008). Music meanings in movies: The case of the crime-plus-jazz genre. *Consumption, Markets and Culture*. 11(4). 307-327.
- Holbrook, M. B. (2011). *Music, Movies, Meanings, and Markets: Cinemajazzamatazz*. New York and London: Routledge
- Hornaday, A. (2000). An Elegant, Ugly, Unqualified "Success". <https://www.baltimoresun.com/news/bs-xpm-2000-12-10-0012100314-story.html>. (Erişim Tarihi: 17.12.2020)
- Iyer, V. (2004). Exploding the Narrative in Jazz Improvisation. R. G. O'Meally and B. H. Edwards and F. J. Griffin (ed.), *Uptown Conversation: The New Jazz Studies* içinde New York: Columbia University Press. (s. 393-403)
- Jarvis, B. E. (2015). *Analyzing Film Music Across the Complete Filmic Structure: Three Coen and Burwell Collaborations*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Florida: Florida State University. College Of Music.
- Johnson, M. (2005). The Philosophical Significance of Image Schemas. B. Hampe (Ed.), *Perception to Meaning Image Schemas in Cognitive Linguistics* içinde (s.15-33). Berlin: De Gruyter Mouton
- Johnson, M. (2008). What Makes a Body? *The Journal of Speculative Philosophy, New Series*, 22 (3), Symposium II: Words, Bodies, 159-169 Penn State University Press.
- Kalinak, K. (1992). *The Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Wisconsin & London: The University of Wisconsin Press

- Kamalı, H. (2018). *Cazda Statik Form Anlayışına Karşı Geliştirilen Kompozisyon Stratejileri: 20. yy'ın İkinci Yarısında Dönüşen Müzik Algısı ve "Açık Yapıt" Kavramı Çerçevesindeki Yenilikçi Üretimler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve Sinemanın Sosyal Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi
- Kirchner, B. (1995). *Interview: Johnny Mandel*. Date: April 20-21. Repository: Archives Center, National Museum of American History Description: Transcript. [https://jazzday.com/media/AC0808\\_Mandel\\_Johnny\\_Transcript.pdf](https://jazzday.com/media/AC0808_Mandel_Johnny_Transcript.pdf). (Erişim Tarihi: 24.07.2021)
- Konuralp, S. (2004). *Film Müziği: Tarihçe ve Yazılar*. İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek, Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (Çev: E. Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınları
- Krutnik, F. (1997). Something More than Night: tales of the noir city. D. B. Clarke (ed.), *The cinematic city* içinde London-New York: Routledge. (87-112). ISBN 9780415127455
- Küçükarslan, M. (2013). *Cazda Akor Yürüyüşleri Tarihi*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi
- Küçüköncü, H. Y. (2021). *Genel Müzik Kültürü Öğretimi*. İstanbul: Efil Yayınevi
- Lakoff, G. ve Johnson, M. (1980). Conceptual Metaphor in Everyday Language. *The Journal of Philosophy*. 77 (8). 453- 486
- Leeper, J. (2001). Crossing Musical Borders: The Soundtrack for Touch of Evil. P. R. Wojcik and A. Knight (Ed.), *Soundtrack Available: Essays on Film and Pop Music* içinde. Durham & London: Duke University Press
- Levin, E. (2016). "The History of Music in Cinematography in Light of the Clock of the Phoenix". *House of Scientists in Haifa*, 1-11.
- Light, B. (2015). Scoring Evil. *filmnoirfoundation.org*. Noir City (Erişim Tarihi: 26.04.2019)
- Lotman, L. M. (2012). *Sinema Göstergebilimi*. (Çev. O. Özügül). İstanbul: Nirengi Kitap
- Luhr, W. (2012). *Film Noir*. West Sussex: Blackwell Publishing
- Mancini, H. ve Lees, G. (2001). *The Autobiography of Henry Mancini Did They Mention the Music?* New York: Cooper Square Press
- Macpherson, H. S. (2007). Spectacular Expectations: Women, Law and Film. *Journal of American Studies*, 41 (3), s.641-658. Cambridge University Press.

- McAdams, S. ve Giordano, B. L. (2014). The Perception of Musical Timbre. S. Hallam, I. Cross and M. Thaut. (ed.) *The Oxford handbook of music psychology* içinde (72-80). Oxford University Press
- Meeker, D. (2019). *Jazz on the Screen: A Jazz and Blues Filmography*. Database Conversion by Morgan Cundiff Washington: Library of Congress. <https://memory.loc.gov/diglib/ihas/html/jots/jazzscreen-home.html>. (Erişim Tarihi: 20.12.2021)
- Meltzer, D. (1993). *Reading Jazz*. 1st edition. San Francisco: Mercury House
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press
- Mimaroğlu, İ. (2006). *Caz Sanatı*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Miklitsch, R. (2011). *Siren City Sound and Source Music in Classic American Noir*. New Brunswick: Rutgers University Press
- Murphet, J. (1998). Film Noir and the Racial Unconscious. *Screen*. 39 (1), (s.22-35)
- Murphy, B. University of Tennessee School of Music. <https://music.utk.edu/theorycomp/courses/murphy/documents/20thCterms.pdf> (Erişim Tarihi: 30.12.2021)
- Naremore, J. (2008). *More Than Nightfilm Noir in its Contexts*. Berkeley: University of California Press
- Ness, R. R. (2008). A Lotta Night Music: The Sound of Film Noir. *Cinema Journal, University of Texas Press*, (Vol. 47, No. 2), pp. 52-73
- Oliver, K. ve Trigo, B. (2003). *Noir Anxiety*. Minneapolis: The University of Minnesota Press
- Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1). s. 323-343
- Özçelik, S. (2002). Batı Müziği Yazısında Süslemeler. G.Ü. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. Cilt 22. (Sayı 3). 77-91
- Park, William (2011). *What is film noir?*. Maryland: Bucknell University Press.
- Prendergast, R. M. (1992). *Film Music: A Neglected Art*. New York & London: W. W. Norton & Company

- Ritchie, L. D. (2006). Context and Connection in Metaphor. D. L. Ritchie (Ed.), *Conceptual Metaphor Theory* içinde (s.31-57). London: Palgrave Macmillan
- Rosar, W. H. (2002). Film Music What's in a Name?. *The Journal of Film Music*, Volume 1 (Number 1). 1-18
- Salamone, F. A. (2017). Jazz and Noir Film. *Anthropos I.2* (245-246), s.143-157
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi yayınları
- Say, A. (2008). *Müzik Nedir? Nasıl Bir Sanattır?*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın
- Say, A. (2019). *Müzik Üzerine*. İstanbul: Kor Kitap
- Scheuer, K. (04.04.1958). Preview of the score for I Want To Live!. *L. A. Times. Robert Wise Collection*, Special Collections, USC Cinema and Television Library.
- Schrader, P. (1972). Notes on Film Noir. *Film Comment*, Vol. 8 (No. 1). 8-13 Published by: Film Society of Lincoln Center. <http://www.jstor.org/stable/43752885>. (Erişim Tarihi: 16.02.2018)
- Sözen, M. (2015). Anlatımsal Bir Öge Olarak Sinemada Müzik Kullanımı Yapılanmalar, İşlevler, Analizler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 3 (18). s. 34-65.
- Stallard, J. C. (2015). The Vibraphone: Past, Present and Future. *Percussive Notes*, (July), s. 44.
- Steblin, R. (1983). A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries (67). *Studies in musicology*. UMI Research Press,
- Stevens Jr., G. (2012). *Conversations at the American Film Institute with the Great Moviemakers: The Next Generation*. Newyork: Knopf
- Tezel, N. (2011). *Akor Yapısındaki Tonal ve Atonal Ayrımlamada Nörokognitif Yaklaşım*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Tunalı, İ. (2016). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Uluç, G., Süslü, B. (2017). Kültürel Karşılaşmalar: Melez Müzikler. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC* 7 (3).
- Vos, d. I. (2012). Hollywood Scores Through Time. *Note to Dr. Kennedy: New version / elaboration on first paper*, 1-30. Los Angeles: California State University
- Wager, J. B. (2007). *Jazz and Cocktails: Rethinking Race and The Sound of Film Noir*. Austin: University of Texas Press
- Wierzbicki, J. (2009). *Film Music: A History*. New York and London: Routledge

- Yener, F. (1991). *Müzik Kılavuzu*. Genişletilmiş Beşinci basım. Ankara: Bilgi Yayınevi
- Yener, S. ve Çiçek, V. (2016). *Adım Adım Uygulamalı Müzik Teorisi ve Armoni Başlangıçtan İleri Düzeye*. Ankara: Pegem Akademi. 1. Baskı
- Yıldırım, A. Ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Seçkin Yayıncılık
- Yurtcan, A. E. (2005). *Bakır Üflemeli Çalgıların Yapısı ve Orkestradaki Kullanım Tekniklerinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

### İnternet Kaynakları

- http-1:** <http://arcadiasystems.org/academia/jazzfilm.html> (Erişim Tarihi: 31.12.2021)
- http-2:** <http://bizdosyalar.nevsehir.edu.tr/0b3fabba3a4b70bd70195bb6532ca5e0/temel-muzik-egitimi-ders-notlar.pdf> (Erişim Tarihi: 23.01.2021)
- http-3:** <https://music.utk.edu/theorycomp/courses/murphy/documents/20thCterms.pdf>. (Erişim Tarihi: 30.12.2021)
- <https://www.jazzpath.com/PDFs/Vibrato%20for%20Beginners.pdf> (Erişim Tarihi: 30.12.2021)
- http-4:** [http://www.redheadmusic.com/pdf/listening\\_room/Bruce\\_Felter\\_CD.pdf](http://www.redheadmusic.com/pdf/listening_room/Bruce_Felter_CD.pdf) (Erişim Tarihi: 24.12.2021)
- http-5:** <https://riverwalkjazz.stanford.edu/?q=program/riffs-and-shouts-building-blocks-jazz> (Erişim Tarihi: 30.12.2021)
- http-6:** <https://getsongbpm.com/tools/audio> (Erişim Tarihi: 02.05.2021-30.12.2021)
- http-7:** <https://www.knowitall.org/audio/atonality-vs-dissonance-minute-miles>. (Erişim Tarihi: 10.07.2021)
- http-8:** <https://www.metopera.org/discover/education/educator-guides-content/wozzeck/10-essential-musical-terms/> (Erişim Tarihi: 10.07.2021).
- http-9:** [https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/89454/mod\\_resource/content/0/DERS%20MATERYAL%C4%B0.pdf](https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/89454/mod_resource/content/0/DERS%20MATERYAL%C4%B0.pdf) (Erişim Tarihi: 14.04.2021)
- http-10:** <https://wmich.edu/mus-theo/courses/keys.html> (Erişim Tarihi: 29.05.2021)
- http-11:** <http://filmsound.org/murch/evil/> (Erişim tarihi: 17.05.2019).
- http-12:** <https://sites.tufts.edu/filmnoirsseker/touch-of-evil/> (Erişim Tarihi: 13.05.2020)
- http-13:** <https://www.noiroftheweek.com/2011/05/i-want-to-live-1958.html>. (Erişim Tarihi: 05.09.2021).
- http-14:** <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28539> (Erişim tarihi: 11.10.2021)
- http-15:** [https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/89454/mod\\_resource/content/0/DERS%20MATERYAL%C4%B0.pdf](https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/89454/mod_resource/content/0/DERS%20MATERYAL%C4%B0.pdf) (Erişim tarihi: 30.11.2021)
- http-16:** <https://www.noiroftheweek.com/2011/05/i-want-to-live-1958.html>. (Erişim Tarihi: 22.11.2021).
- http-17:** <https://www.jukolart.us/film-editing-2/i-want-to-live.html> (Erişim Tarihi: 03.11.2021)
- http-18:** <https://www.jukolart.us/film-editing-2/i-want-to-live.html> (Erişim Tarihi: 03.11.2021)
- http-19:** <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/antiblack/picaninny/homepage.html> (Erişim tarihi: 18.09.2019)



## **Görüşmeler**

Gaad, P. O. ile 23.12.2021 tarihinde kişisel iletişim.



## ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Birsen DURMAZ

Yabancı Dil : İngilizce

### Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 1997, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü
- 2001, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Tarihi ABD Tezli Yüksek Lisans
- 2022, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon ABD, Doktora
- 1997, Felsefe Öğretmeni, Milli Eğitim Bakanlığı, Aybastı Çok Programlı Lisesi
- 1999, Felsefe Öğretmeni, Milli Eğitim Bakanlığı, Bursa Anadolu İmam Hatip Lisesi
- 2002, Felsefe Öğretmeni, Bursa Nuri Erbak Lisesi
- 2007, Felsefe Öğretmeni, Uludağ Üniversitesi, İznik Meslek Yüksek Okulu
- 2008, Felsefe öğretmeni, Milli Eğitim Bakanlığı, Turgut Reis Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi
- 2010, Felsefe Öğretmeni, Milli Eğitim Bakanlığı, Yunus Emre Anadolu Öğretmen Lisesi
- 2012, Felsefe Öğretmeni, Milli Eğitim Bakanlığı, Toki Şehit İsmail Tetik Anadolu Lisesi

### Yayımları ve/veya Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri:

- 2000, Çeviri, Zamansallık, Aşkınlık ve Özgürlük. M. Inwood, (Çeviren: B. Durmaz), Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 1 (1), 37-44. Bursa
- 2003, Kitap-Bölüm Yazarlığı, (ed. A. Cevizci) Felsefe Ansiklopedisi içinde Anlama, İstanbul: Etik Yay.

- 2009, Ders Kitabı, Bölüm Yazarlığı, (ed. A. Altunay) Görsel Estetik içinde, Fotoğraf, Gerçeklik ve Gerçeğin Temsili, Ünite 3, 48-73, Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayını, Eskişehir
- Durmaz, B. (2000). Neopozitivizm, Uzlaşımçılık ve Eleştirel Rasyonalizm., Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi. 1 (1), 9-17.
- Durmaz, B. (2021). Avrupa Sinemasının Dönüşümünde Öncü Bir Kadın: Agnes Varda. *Etos*. 1 (1). 41-43.  
[https://www.canva.com/design/DAEVttDEC8/QxycG1OFpc\\_6EUwzENo37g/edit#4](https://www.canva.com/design/DAEVttDEC8/QxycG1OFpc_6EUwzENo37g/edit#4)

#### Ödülleri:

- 2007, Teşekkür Belgesi, Çalışkanlık, Bursa Milli Eğitim Müdürlüğü (Sayı:2409)