



TERRENCE MALICK FİLMLERİNİN SES TASARIMINA GENEL BİR BAKIŞ

Mustafa Fadıl SÖZEN*

Öz

Dünya sinemasında, kendi kuşağının önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Terrence Malick, kırk yılı aşkın yönetmenlik kariyeri boyunca -belgesel ve kısa filmleri dışarı tutulduğunda- toplam yedi film gerçekleştirmiştir. Onun filmleri, genellikle, doğal dünyanın panteist (1) görüntüleri eşliğinde, karakterlerinin kişisel ve varoluşsal krizleriyle mücadele ettiği öyküler üzerine kurulmuştur. Malick, her karesini birer tablo güzelliği içinde oluşturduğu görüntüleri, sinematografik birer oyun olarak değil, Tanrı ile evreni bir, aynı ve özdeş kabul eden, onun doğada, nesnelere ve insan dünyasında olduğunu ileri süren görüşünün yansıması olarak kullanmaktadır. Malick filmleri, benzersiz ve son derece kendi olan, özgün -bir anlamda özgül- nitelikler taşır. Çünkü bu filmler geleneksel sinema estetiğinin sınırlarının dışına taşan -veya sınırlarında dolaşan- anlatı yapılanmalarına sahiptirler. Bu filmlerin her birinin, son derece çok farklı hissedilmesine karşın, aynı zamanda, hepsi bir bütünü, birer parçası gibi görünüp okunabilme özelliğini de üstlerinde taşırlar. Filmlerin özelliklerinden başta geleni, ses tasarımlarının dramaturjik (2) olarak, anlatımın oluşturulmasında başat birer öge olarak yer almalarıdır. Bu çalışmada, Malick sinemasının yedi filminden, ilk altı tanesi ele alınıp, ses evrenini oluşturan bileşenlerin, nasıl düzenlendiği (anlatı temelinde, işitsel, görsel, metinsel bağlantıların nasıl oluşturulduğu) ve bunun anlamsal boyuta getirdiklerine yönelik bir irdeleme gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Malick Filmleri, Ses Evreni, İçsel Konuşmalar, Tasarım, Söylem, Dramaturgi.

AN OVERVIEW OF THE SOUND DESIGN OF TERRENCE MALICK'S FILMS

Abstract

Terrence Malick, one of the most eminent directors of his generation, has made seven films – excluding documentary and short films - throughout his career spanning over forty years now. Along with pantheistic appearances of natural world, his films are generally based on the stories in which characters struggle with personal and ontological crises. Malick uses the motion pictures, every frame of which is composed by him not as a result of a cinematographic play but in order to reflect the beauty of a painting, as reflections of his view which sees God and the universe in unity, considers them as same and identical, and suggests that God exists in nature, in objects and in human world. Malick's films have unique, in a sense peculiar, characteristics which are extremely itself. Because these films have narrative structurations that transcend, or at least push, the limits of traditional cinema aesthetics. Although every one of these films feel extremely different from each other, they can also be seen and read as if they are parts of the same entity. Main characteristic of his films is that sound designs are dramaturgically used as major elements in composing the narration. This study, focusing on the first six out of his seven films, elaborates on how components of universe of sound are organized (the way audial, visual and textual links are built on the basis of narration) and its influence of semantic dimension.

Keywords: Malick's Films, Universe Of Sound, Self-Talk, Design, Discourse, Dramaturgy.

1.GİRİŞ

Sinema dünyasına ilk adımını 1970'li yılların başlarında senarist olarak atan Malick, 1973 yılında oldukça düşük bir bütçeyle çektiği “Kanlı Toprak/Badlands”, bugün dahi tüm zamanların en iyi ilk filmlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

* Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, sozen@akdeniz.edu.tr



Çok başarılı bir öğrencilik hayatının ardından Harvard Felsefe Bölümünü dereceyle bitiren Malick, bir süre gazetecilikle uğraşmış, Life, Newsweek, The New Yorker gibi dergilerde çalışmıştır. Daha sonra MIT’de (Massachusetts Institute of Technology) felsefe dersleri vermeye başlayan Malick, bir yandan da AIF’de (American Film Institute) sinema eğitimi almış, sinema dünyasına ilk adımını 1970’li yılların başlarında senarist olarak atmıştır (Lee, 2002).

Malick’in filmlerinin tematik ortak bağını, kozmolojik yaratımın ruhsal yolculuğu olarak tanımlanabilir. Filmlerin, içsel konuşmalarında (inner-monologue) bunu görebilmek mümkündür. Öykülerin oturduğu düzlem olan varoluşsal felsefe, panteist görüntüler ve buna eşlik eden sesler üzerinden özgünlük kazanır.

Malick, filmlerindeki ses tasarımı, herhangi bir olayı ya da oluşumu anlatma perspektifinden değil de, bir kozmoloji unsuru olarak ele alınıp kullanılmaya yöneliktir. Bu filmlerin temel değeri, hayatın bizzat kendisinin, daha geniş bir bağlamda ele alınıp, bunu öykülemesidir. Malick soyut fikirler üzerine inşa ettiği anlatımının perspektifini genişletmek ve bunu da seyircisine ulaştırabilmek için kullandığı yaratıcı yolların başında üst/dış ses olgusu gelir. Örneğin filmlerdeki karakterler, yaşadıkları şeylere dair olanları itiraf eder gibi fısıltıyla ve bir duanın retoriğini andıran -şiirsel sözler gibi- ifadelerle konuşurlar. Bir başka deyişle Malick, bir karakterin herhangi bir anda nasıl hissettiğini yansıtmaya yerine karakterin, iç mücadelelerini ve böylece onun varoluşsal ikilemlerini yansıtmakta, bunu da içsel monologlar üzerinden gerçekleştirmektedir. Doğaldır ki, bu monologlar çoğu kez soyut içeriklere sahiptir; seyirciyi düşünmeye, sorulara ve sorgulamalara yöneltebilir. Bu tasarımlar her filmin özel ihtiyaçlarına göre farklı bir form/biçimde inşa edilmişlerdir.

Malik filmleri daha dar bir perspektiften ele alınacak olunursa Malick’in filmleri, genellikle çeşitli (kültürel, edebi, sinematik) mitlerin birer algısal yorumları gibi okuyabilmek de mümkündür. Bu anlamda, James Monaco (1979:277), Malick filmlerinin “mitik” olarak görüldüğünü ama bununla birlikte, gerçekler üzerine kurulmuş mitler olmadığını söyler. Malick, mitik malzemeyi gerçekliğin dışında bulmaktadır (akt, Lee,2002). Örneğin ilk filmi olan Kanlı Toprak/Badlands (1973) görünüşte 1950’lerde yaşanan bir seri katil ve onun kız arkadaşının anlatıldığı yarı-olgusal bir öyküdür. Film, erkek karakterin şiddet davranışlarının nedenlerini açıklamaya çalışmamakta ve dahası, onun ahlaki yargı eksikliğini veya onu yaratan/oluşturan kültürel ortamla da çok ilgilenmemektedir.

Film, görünüşte bir seri katil/yol/gençlik öyküsünü anlatır, ama gerçekte, bu şeylerden hiç biri değil gibidir: Yol filmleri teması ile Amerika’nın Batı miti arasındaki melez karışım olarak tanımlanabilir. İkinci film olan “O Güzel Günler/ Heaven Days (1978)” başka ilginç karışımdır. Bir parça Yunan trajedisi üzerine, tarım toplumu ve ekonomisi ile bezeli, günümüz sınıf siyasetinin karışımıdır. İnce Kırmızı Hat/The Thin Red Line (1998) filmi ise Heideggerci sinema diye tanımlanabilecek olan tamamen yeni bir türün içindedir. Film, Heidegger’in bir sinemasal anlatımı olarak, içsel sesler aracılığıyla, bir savaş odağında insanlığa ait değişik farklı bakış açıları getirir (Bleasdale, 2005). Kısaca denilebilir ki, auteurist bir yönetmen olarak, Malick, bütün bunlarla, sinemasal anlatılarda ses evreninin nasıl ustaca kullanılabileceğinin örneklerini ve kanıtlarını sunmaktadır.



1.1.Çalışmanın Kapsamı ve Sınırları

Malick filmlerinin temel değerini oluşturan dinamiğin, hayatın bizzat kendisinin, kozmolojik bağlamda ele alınıp, bunun öykülemesi olduğuna yukarıda değinilmişti. Malick, anlatılarında, ses evrenini dramaturjik bir boyut içinde ele alarak, söylemin ifade sel yankıları işlevi içinde kullanmaktadır.

Ses evreninin bileşenleri olan, konuşmalar, müzik ve efektler, sinema ontolojisi bakımından birbirlerinden tamamen farklıdır: Müzik ağırlıklı olarak duygu yansıtımı veya ambiyans yaratımına yönelikken, konuşmalar gerçek hayata yönelik olarak iletişim ve/veya duyguları ifade etme aracı olarak kullanılır, efektler ise bu ikisi arasında hem gerçek dünyanın yansıtımı (çevresel sesler veya room-tone sesler) hem de duygu yaratımı -örneğin korku filmlerindeki efekt sesler- boyutunda da kullanılırlar. Bu, öznelliğe dayanan duygu durum yansıtımı ile gerçek hayatın sesleri aykırılığını ve/veya bağıntısını, geleneksel sinema estetiğinin sınırlarındaki bir öyküleme içinde kullanan Malick, ses evreni ile söylemsel düzlem arasındaki ilişkileri, ses-görüntü eşliğini bozarak ortaya çıkarmakta ve filmlerinde bu yolla çoklu anlamlar üretmektedir.

Çalışma bu perspektif üzerine kurulmuş ve ele alınan filmlerin anlatı temelinde, işitsel, görsel, metinsel bağıntıların nasıl oluşturulduğu irdelenmeye çalışılmıştır. Çalışmanın evren ve örnekleme olarak, Malick sinemasının kısa film ve belgeselleri dışarda tutularak, uzun metrajlı yedi filminden ilk altı tanesi ele alınmış; son film olan Knight Of Cups (2014) ise, tüm çabalara rağmen erişilebilme imkânı bulunmadığından kapsam dışı tutulmuştur.

2. MALİCK SİNEMASININ ESTETİK KODLARI

Malick'i, diğerler yönetmenlerden ayıran en önemli farklılık, sinema tarihinde daha önce örneği pek görülmemiş özgül bir biçime sahip anlatılar inşa etmesidir.

Malick filmlerinin dramaturjik kurulumlarında öne çıkan şey, görüntüler ile senkronize olmayan, karakter(ler)in olay örgüsünün dinamosu niteliğindeki içsel konuşmaları ve bunların da nerdeyse tablo güzelliğindeki büyüleyici manzara görüntüleriyle birlikte sunulmasıdır. Manzara çekimlerinde ara görüntü (cut-away) şeklindeki ağaçlar, gökyüzü, böcekler ve su görüntüleri; doğanın ihtişamı içinde, insanın ne denli eksik/güçsüz oluşunun duyumsanması; bütün bunlarla birlikte, yaşam, ölüm, kader, tanrı gibi varoluşsal sorular veya sorgulamalar içsel seslerle anlamı/temayı/söylemi iç içe geçmiş şekilde yeniden oluşturmaktadır.

John Madden, Malick'in in sineması için edebi bir terim kullanılmak gerekirse, onu şiirsel sinema olarak ifade etmek mümkündür diyerek; bu bağlamda şiirsel sinemayı yedi özellik üzerinden tanımlar: Bunlar:1) Açık formlar, 2)Belirsizlik, 3)Dışavurumculuk, 4)Doğrusal olmayan anlatı, 5)Psikoloji, 6)Öznellik, 7)Türün revizyon edilmesi. Belirtmek gerekir ki, Malick'in filmleri bu özelliklerden üçünü (1, 2 ve 7) taşımaktadır (akt, Bleasdale, 2005).

Malick'in temel ısrarlarından biri film türlerinde, geleneksel olanı kırma ve değiştirmedir. Onun filmlerinin olay örgüleri (plot) kapalı ve tektonik yapılanmalardan uzaktır ve öykü karakterlerinin insani boyutuna ilişkin belirgin vurgular zayıf şekilde yansıtılır. Bu perspektiften ele alındığında, -genel bir bakış içinde- Malick sinemasının estetik kodları olarak şunlar söylenebilir: Malick'in tüm filmlerinde, estetik anlamda, donuk, mesafeli, seyircinin hemen, öykünün içine girmesine izin vermeyen bir anlatı biçimlenişi vardır. Birçok filmde kamera durağandır, karakterleri yakın plan gösterimlerden kaçınırken, manzara görüntüleri



sahneye/filme hâkim kılınmaktadır. Bunun amacı, öncelikli olarak, karakterlerin bir dereceye kadar aktör/karakter/persona kimliği boyutunda, ikincil plana dönüşmeleri ve bunu destekleyici olarak da, kozmolojik bir bakış içinde tanrı-doğa ilintisini yansıtmaya yönelik olmasıdır.

Malick sinematografisinin bu şekilde biçimlenmesinin nedeni, filmlerin asal ekseninin, felsefi bir düzleme oturması olarak kabul edilebilir. Filmlerinin görsel boyutunu bu şekilde inşa eden yönetmenin, sessel dünyayı da, benzer/bütüncül bir anlam perspektifin üzerinden inşa etmektedir. Anlatının dinamik ögesi olarak tüm filmlerinde, içsel konuşmalara (inner-monologue) yer verilmiştir. Burada öne çıkan husus, sessel evreni oluşturan bileşenlerin (müzik, içsel konuşmalar ve sessizliklerin) farklı dinamik aralıklar arasında kaygan şekilde kullanılmasıdır. Bu kaymalarla ses grupları yeniden şekillendirilmekte, böylece de kendilerinden ziyade, söyleme (kozmojiye) hizmet etmektedirler.

Ses tasarımları, bu anlamda, Malick anlatılarındaki ilişki karmaşıklığını, belirsiz sonların sessel yansımalarını gösterir. Bir başka deyişle, Malick'in filmsel dilinin karmaşıklığında, onun ses tasarımının özgünlüğü yatar. Malick filmlerinde sesler, öyküyü büyüten özelliklerle yüklenmiştir. Filmlerin tümünde içsel konuşmalar her zaman için merkezi bir odak rolündedir. Malick, içsel konuşmaları, daha çok bir üst/dış ses modülasyonunda ve asenkron biçimde kullanmaktadır. Bu geleneksel sinema estetiğinin dışına çıkan bir uygulama modelidir, tıpkı, inner monolog/üst sesin iç içe geçen yapısı içinde, rol yüklenen anlatıcıların çok kez sahne dışı (off-screen) olmalarının, sinema estetiğinin önerdiği geleneksel hiyerarşik yapıya uymamaları gibi.

2.1. Sinemada Üst Ses Kullanımı ve Malick Sineması

Sinema literatüründe genel bir başlık/tanımlama içinde kullanılan üst ses (voice-over) olgusu, aslında kavramsal bir karmaşayı üstünde taşımaktadır. Sinema estetiğinde birbirine benzeyen, zaman zaman iç içe geçen, ama her biri diğerinden farklı olan üç yapı vardır: İlki üst/dış ses (voice-over sound) kavramı. Burada sesin sahibi öykü evreni içinde olmayıp, non-diegetik bir şekilde yer alır. İkincisi sahne dışı ses (off-screen sound) kavramıdır. Burada konuşan kişi, öykü evreni içinde yer alan birisidir, ama sesi duyulduğu anlarda sahnede gözükmez (örneğin, salonda oynayan çocuklar gösterilirken, o anlarda mutfakta olan bir annenin onlara seslenmesi gibi). Üçüncüsü ise içsel konuşmalar (inner-monologue) olarak tanımlanan konumdur. Burada öykünün ana karakterlerinden birinin/birkaçının, içinden geçirdiği düşünceler veya duygular sessel olarak yansıtılır.

Sarah Kozloff (1988:13-22) geleneksel üst-ses'in kilit işlevlerini, samimiyet yaratma kapasitesi temelinde, seyirciye belirli bir yönelim ya da kesin bir yargıya ulaşması için "açıklamalı bilgi taşıma" rolü olarak tanımlamaktadır. Geleneksel anlatımlarda üst-sesler bu açıklık nedeniyle, seyircide kendi içselliğini oluşturur ve samimiyet kurar ve karakterin öznelliğini kristalleştirir.

Sinema içsel monolog ve bilinç akışına nadiren başvurur. Filimler her şeyi "görüntüsel olarak gösterdikleri" için, genel olarak "dış ses" in fazla göze battığı ve pek sanatsal sayılmadığı kabul edilir.

Seymour Chatman'a göre de filmlerde iç monologu kullanmak teknik olarak yeterince kolaydır; gereken tek şey, üst sesin dudakları kımıldamayan karaktere ait olduğunun anlaşılmasını sağlamaktır. Ancak bu kombinasyon başka anlamları da çağrıştırabilir. Böyle bir durumun iç monolog mu, kendi



kendine konuşma mı, yoksa eylem üzerine geriye dönük olarak yapılan bir yorum mu olduğunu seyirci sadece bağlamdan çıkartabilir.

Durumu netleştirmek için başka özellikler de kullanılabilir. Fısıldayan bir üst ses, iç monoloğun mahremiyeti anlamına gelebilir. Ayrıca sözel anlatıların klasik iç monoloğunda olduğu gibi, metin, sözdizimi üzerinde parçalara ayrılp, psikolojik çağrışımları serbest bırakabilir (Chatman, 2008:182).

Michel Chion ise üst ses kullanımına yönelik olarak ekran dışı ses olgusunu “acousmatic” ve “non-acousmatic” olarak terimleştirir. Ona göre, sinemada, acousmatic durum iki farklı şekilde ortaya çıkabilir:

Ses kaynağı önce görülür ve ardından görülmez olur ya da ses kaynağı önce görülmez sonra görülür olur. Chion bunu “acousmatized” olma durumu olarak terimleştirir. İlk durum, en başından itibaren belirli bir görüntüyle, sesin ilişkisini verir. Chion bunu “visualised” ses olarak tanımlar. Bu durumda görüntü ile ses somutlaşmış olur. İkinci durumda ise ses kaynağı gerilimi yükseltmek için, bir süre için örtülü/saklı kalır ve daha sonra ortaya çıkar. Başlangıçta gizli kaynağın etkisini taşıyan bu ses kullanımını da “de-acousmatizing” olarak tanımlar. Chion bu sesin yaygın olarak, gizem ya da gerilim bazlı anlatılarda kullanılan dramatik bir özellik olduğunu belirterek; görüntüde yansıtılanlar ile acousmatic ses arasındaki karşıtlık ilişkilerinin, sahne dışı alan için önemli bir görsel-işitsel temel oluşturduğunu söyler (1994, 129- 130-131).

Sinemasal anlatılarda üst ses kullanımı, anlatıcının konumlanmasını iki ayrı şekilde olur. Bunların ilki, öykünün üst ses aracılığıyla yapılmasıdır. Örneğin; Billy Wilder’in “Çifte Tazminat/Double Indemnity (1944)” filminin tümünde, Donen’in “Yağmur Altında/Singin in the Rain (1951)” filminin giriş bölümünde veya Bunuel’in “Arzunun Şu Karanlık Nesnesi/That Obscure Object of Desire (1977)” filminde olduğu gibi. Bu gibi konumda, anlatıcılar, tipik flash-back tekniğinde işlenmiştir. Öykünün olaylarını anlatan üst-sesi, geçmiş zamanda olan olayları, şimdiki zamanın açık tanımlaması içinde yapmakta, seyirci olayları açıkça görmekte ve üst-ses anlatıcı, öykü evrenindeki diğer karakterlere hitap etmektedir. İkinci konum ise, -geleneksel olarak daha çok- dramatik durum olarak bir gerginlik anına açık bir atıfta bulunmadan, kavramsal odaklı, zamansal belirsizlik içinde, mecazi alanda yer alan üst seslerdir. Bu kullanıma ise; Wilder’in “/The Apartment (1960)”, Chris Marker’in “La jetie (1962)”, veya Stanley Kubrick’in “Barry Lyndon (1975)” filmleri örnek olarak verilebilir. Burada üst-ses anlatıcı, doğrudan anlatımını yapar ve çoğu kez de bunlar, filmin karakterlerinden biridir (Morrison ve Schur, 2003: 37).

Malick’in içsel monolog şeklindeki anlatıcı konumlanmasına bu kuramlar çerçevesinde bakıldığında, üst-ses anlatıcı modellerinin sinema estetiğinin geleneksel temel varsayımlarını altüst eden bir yapıda olduğu görülür. Malick, sahne dışı ses ile içsel monoluğu, hem asenkron şekilde hem de sınırları belli olmayan bir kayganlık içinde kullanmaktadır.

3. FİMLER, ÇÖZÜMLEMELER

Malick’in uzun metraj ve bir öyküye dayanan filmlerinden (feature film) altı tanesi ele alınıp, bu filmlerin ses evreni bileşenlerinin nasıl ve hangi işlevlerle kullanıldığı, genel bir bakış içinde irdelenmiştir. Çözümlemede aranan şey, işitsel, görsel, metinsel bağıntılarının nasıl oluşturulduğudur. Çözümlemesi yapılan filmler şunlardır: Kanlı Toprak/Badlands (1973), O



Güzel Günler/Days Of Heaven (1978), İnce Kırmızı Hat/The Thin Red Line (1998), Yeni Dünya: Amerika'nın Keşfi/The New World (2005), Hayat Ağacı/Tree of Life (2011) ve Aşkın İzleri /The Wonder (2012).

3.1. Kanlı Toprak/Badlands (1973)

Öykü, çöpçülük yaparak geçimini sağlayan genç ve karizmatik görünümlü Kit ile naif ve kırılğan yapılı kız arkadaşı Holly'in ilişkileri ve bu ilişkinin getirdikleri üzerine kurulmuştur. Holly'nin babası, çöpçü ve biraz da serseri görünümlü olan bu gencin kızıyla olan ilişkisini onaylamaz. Kit de onu öldürür, evini yakar ve Holly'i de yanına alarak kaçmaya başlar. Güney Dakota'dan Montana'nın 'Badlands' yöresine gitmeye çalışırken, Kit, yol boyunca birçok cinayet daha işler. Film, Hollywood'un tipik yol filmi kalıplarının dışına çıkarak; cinayet gibi ciddi bir olguyu, bir oyuna çeviren anlatısıyla, toplumdan dışlanmış -hatta başka bir deyişle kendilerini toplumdan dışlatan- iki anti karakter üzerine inşa edilmiştir. Belirtmek gerekir ki, öykü tabanlı olan bu anlatı, Hollywood'un geleneksel anlatı biçimlerinden birçok yönden sapmalar gösterse de, hala kolayca tanınabilir olan bir olay örgüsüne sahiptir.

Filmin ses tasarımındaki, ustalıkla kombinasyonlar sayesinde, öykü daha incelikli, nüanslı bir anlatıma dönüşmektedir. Örneğin filmin belirli anlarında, diegetik gürültüler, diyalogların noktalama işaretleri olarak hizmet eder. Sözelimi, Kit ve Holly'nin tartıştıkları sahnedeki, o anlarda geçmekte olan trenin bağırıtılı sesi, tartışmaya bir ünlem işareti etkisi getirir. Bir başka örnek, Kit'i tutuklayan memurlar, onun James Dean'e olan benzerliği üzerine konuşmalar yaparken, yine bu anlarda bir tren geçer ve sesi de belirgin biçimde duyulur, bu ses konuşmaların içeriğine müdahaleci bir anlam olarak da okunabilir. Bazen de duyulması gereken gürültüler duyulmaz. Sözelimi, filmin sonunda uçağın kalkışı ve gidişi tamamen sessiz olarak verilir, bunu da bir çeşit noktalama işareti olarak görmek mümkündür (Wierzbicki,2003:114).

Holly, aldığı piyano dersleri hakkında düşüncelerini söyler, ama seyirci bunları duymaz. Benzer şekilde, baba, Holly'in asi tavırlarını kırmanın bir yolu olarak onu klarnet dersleri almaya zorlar. Holly derslere çalıştığını, ona konsantre olması gerektiğini söylediği anların hiçbirinde seyirci klarnet sesi duymaz, gördüğü sadece Holly'nin ağzında olan bir klarnet görüntüsüdür. Bu, Holly'nin iç dünyasının gerçek dünya ile olan çelişkisidir. Sahnenin sessiz, berrak boşluğu, anlamın vurgulanmasına hizmet eder.

Filmde, özgün müzik yerine, klasik müzikten ödünç alınan partiyonlar kullanılmıştır. Carl Orff ve Eric Satie'nin piyano sonatları öne çıkanlardır. Yer verilen müzikal melodiler, hem Holly'nin anlatıcı sesine eşlik etmede, hem de aksiyon ve dramatik değişim sahnelerinde kullanılır. Bu anlamda müziğin işlevi, sahnede olanlara doğrudan dikkati yöneltmekten çok, öykünün temasını yansıtma niteliğindedir.

Anlatının dinamosunu oluşturan unsur ise kuşkusuz ki, bu dramatik öyküde anlatıcı rolü de üstlenen Holly'nin içsel konuşmalarıdır. Söylenen sözlerin içeriği kadar, naif bir genç kız olarak, Holly'in ses tonalitesi, anlatıya şiirsel bir güç getirerek, inanılmaz bir etki yaratır.

Holly'nin sözleri içerik bağlamında ela alındığında, seyircinin gördükleri ve işittikleri arasında çelişen bir duygu-durumu ortaya çıkmaktadır. Holly, Kit ile beraber bir kaçak olarak yaşarken, büyük romantik bir macera yaşadığını anlatır gibidir. Onun şiirsel ve zengin dili, gerçeklerden ne kadar uzak olduğunu, hayatı, sanki dünya onun etrafında dönüyormuş gibi



algıladığını gösterir. Sürekli cinayet işleyen Kit ile beraber çıktığı yolculuğun gerçeğiyle, algılamasının yarattığı ayrıklık, onun naif ses tonalitesi ile seyircide yeni bir anlam katmanı oluşturur. Bu, sessel tonalite sayesinde, seyirci onun dünyasına girer ve özgürlük duygularını anlamaya başlar (tüm cinayetler ve kaosa rağmen). Eş deyişle, Holly'nin nostaljik anlatı modu, hem filmin mizanseninde sorun teşkil eden bir pozisyondadır hem de sade güzelliğinin yarattığı ironik yapıyı seyirciye kabul ettirmeye yarar. Mallick'in, Holly'nin üst ses tasarımıdaki başarısı, öykünün kendi iç estetiğine uygun olarak, seyircilerin -geleneksel sinema estetiğinin kodları bağlamında- alışık olduğu, nesnellik, bilgelik, otorite, netlik gibi beklentiler kırması üzerine dayanır (McLeod, 2009: 61).

Holly'in sözleri ve tonalitesin yarattığı bir başka boyut, Holly'nin sesi ile Kit'in olay örgüsündeki konumudur. Kit'in çalıştığı işyerlerinde yakın çekimler ve bunun üstüne düşen Holly'nin üst sesleri, Kit'in düşük statülü olarak gösterilmesiyle oluşan hiyerarşik görünüm, aynı anda Kit'in fiziksel yakışıklılığı ve cesareti seyircilerin algısında sorunsal bir ilişki oluşturur. Malick burada bir ironiyi kullanmaktadır; hem bir masal romantikliğini hem de içinde şiddet olan bir ilişkiyi kurarken, ironi ve samimiyeti (Holly'nin masumiyeti) birleştirerek anlatısını anlamsal katmanlara dönüştürmektedir. Kit'in konuşmalarının içeriğinde, bilinçli bir şekilde kendini inşa eden bir duygu vardır. Her ne kadar, Holly için endişeli olduğunu söylediği anlar olmasına karşın, Kit'in uzun süreli yakın çekimler yapıldığı anlarda, onun görünüşteki samimiyetinin kurnazca olduğu, hayata nihilist bir anlayışla baktığı, sesinin rezonanslarında öne çıkar. Özellikle keyfiliğe dayanan şiddet eylemlerinde bu rezonans daha iyi hissedilir (McLeod, 2009: 64-65).

Holly'nin üst-ses anlatımları, dramaturjik anlamda ele alında şu değerlendirmeyi yapabilmek mümkündür: Bu ses, geleneksel yapıyla doku uyumsuzluğu oluşturan bir modülasyona sahiptir, anlatıyı ilerleten güç, büyük ölçüde Holly'in sözleri olmasına karşın, olay ve oluşumlar Kit tarafından yaratılır ve eyleme dönüştürülür. Bu ayrıklık, anlatı inşasının özgül ve özgün oluşunu yansıtır. İçsel konuşmaların yarattığı bir başka aykırılık da, Holly'nin bir masalı andıran sözleri ile, aynı anda eşit ve değerli olmayan bir ilişki içinde, duygusuzca ve tutarsızca Kit'e teslim olmasının çağrıştırdıklarıdır.

Kısaca, sesin, görüntüler üzerindeki yarattığı gerilimler, anlatımın asal unsuru olmuş, öyküleme bu düzlem üzerinden inşa edilmiştir.

3.2. O Güzel Günler/Days Of Heaven (1978)

Malick'in şiir-filmlerinden bir diğeri olan bu filmin açılışında seyirci, eski fotoğraflar eşliğinde geçmişe, 20. yüzyılın başındaki bir yolculuğa tanıklık eder. Öykünün başlangıcı bir endüstri kenti haline dönüşmeye başlayan Chicago'dur.

Yoksul iki sevgili olan Bill, Abby ve Linda mevsimlik işçi olmak için yola çıkarlar. Linda küçük bir kız çocuğudur, Bill ve Abby onu manevi bir kardeş gibi görmektedirler. Bill ve Abby, bir çiftlikte tarım işçisi olarak iş bulup, çalışmaya başlarlar. Ölümcül bir hastalığa sahip olduğu düşünülen çiftlik sahibi, Bill'in kız kardeşi olarak bilinen Abby'ye aşık olur. Hasat dönemi bittiğinde işçiler gitmek üzereyken çiftlik sahibi üçünün de kalabileceğini söyleyerek Abby'ye evlenme teklif eder. Fakirlikten usanmış olan Bill, üçü için de en iyisinin orada kalmak olduğunu, çiftlik sahibinin nasıl olsa yakında öleceğini düşünüp, Abby'ye teklifi kabul ederek, evlenmesini söyler. Kocasının çok iyi bir insan olduğunu ve onu sevdiğini gören Abby, giderek



eşi ve aşkı arasında kalmaya başlar. Abby'deki bu ruhsal salınımları gören Bill ise kıskançlık krizlerine girer.

Film, entelektüel ses tasarımının özel örneklerinden biri gibidir. Ses kuşağında yer alan sesler, filmin belirli anlarında, kompozisyon olarak güçlü birer anahtar görevi yüklenirler. Sahneler ve/veya görüntüler arasındaki dramatik-psikolojik bağıntılar, ses bileşenlerinin, anlama dönüştürülmüş biçimleri üzerinden kurulur. Örneğin öykünün kahramanlarını kaçmaya iten olumsuz eylemle, sessel gerginlik, tam bir çakışma gösterir. Burada dinamik bir uyum-uyumsuzluk ilişkileri, sürekli kendini belli eder. Bir başka örnek, demir/döküm fabrikasındaki jump-cut görüntülerden verilebilir: Ustabaşının kafasına ölümcül darbe alıp, boğuk bir gümbürtüyle yer yuvarlandığı anlardaki sesin, bilgi verici hiçbir nitelik taşımaması, ses tasarımının nasıl bir özellikte oluşturulduğunu göstermektedir. Sadece Bill ve ustabaşı arasında şiddetli çatışmaya tanık olan ve bir şekilde bu olayı çözmek için üst ses açıklama bekleyen seyirci; bunun yerine, birbirlerine eğik olan bir ilişkiyi tanımlayan birkaç kısacık cümle üzerinden, olay örgüsünün açınımını yapmaya çalışır (Morrison ve Schur, 2003: 36)

Filmde konuşmalar çoğunlukla anlaşılır bir içeriğe sahip değildir ve yol boyunca duyulan konuşmalar da kısadır, belirgin bilgiler içermez. Linda, öykü dünyası içinden bir anlatıcı olarak, yaşadıklarını hayal ve süslenmiş (geçmiş zamanlarla ilgili) sözlerle anlatmaya başlar. Linda, “ben ve kardeşim” diyerek konuştuğu anlarda, seyirciler fotoğraflarda gördüğü erkek imgesiyle bu sözleri ilintilendirir. Bu, ses ve görüntülerin kontrpantal bir yapılanmasıdır (müzik ve ses efektleri dâhil olmak üzere filmin diegetik ve non-diegetik sesler ve görüntüler için). Linda'nın duyulan sözleri, seyircinin kulağına fısıldadığı bir duygu-durumu yansıtır gibidir ve sesinin tonalitesi de bu duygu-durumu destekler. Çünkü Linda'nın sesi kulak tırmalayıcı, ruminatif (bazı düşünce ya da soruların, zihinde yeni bir bakış açısı geliştire)meden devamlı dönüp durması) olduğu kadar, aynı anda, naif ve dalgın bir kızın bitmemiş, havada asılı kalan cümlelerini de barındırmaktadır.

Bir filmin müzik tasarımının niteliğini belirleyen şey, anlatının bir bileşeni olarak, öyküye nasıl ve ne denli bir katkı yaptığının boyutlarıdır. Sinemada müzik tasarımı, ilk günden beri, -melodik, armonik ve ritmik öğeler aracılığıyla- bazı duygusal durumları temsil edilmesi için belirgin ve bilinen kodlanmış yapılarla gerçekleştirilmektedir. Kodlara dayanan yapı içinde müzik, bir sahnenin dramatik akışına paralel ya da kasıtlı olarak bu akışa ters düşecek şekilde oluşturulabilir ve her ikisi de filmin anlatısına çok önemli katkılar getirebilir. Eş deyişle, sinemasal sesin bir bileşeni olarak müzik, belirli sahneleri sınırlarını tanımlayabilir ve diğer sahneler arasındaki sürekliliği sağlayabilir. Filmin müziği bu perspektiften ele alındığında, hem anlatısal bir öğe hem de sembolik yüklemelere sahip bir öğe olarak kullanıldığı görülmektedir.

Filmin müzik evreni üç ayrı unsurdan oluşmaktadır: İlki, Camille Saint-Saens tarafından önceden yazılmış olan, klasik müzik tarzında olan ”Akvaryum” adlı eser. İkincisi, Amerikan folk müziğinin çeşitli örnekleri ve üçüncü olarak da, Ennio Morricone tarafından bu film için özel olarak oluşturulan müzikler.

Açılış sekansında sepya tonlu görüntülere eşlik eden müzik Camille Saint-Saens ‘Hayvanlar Karnavalı’ adlı eserinin, “Aquarium” bir bölümüdür. Belirtmek gerekir ki, açılış sekansında yer alan melodiler, genellikle filmin tema müziği olarak düzenlenmiş melodilerdir, fakat bu filmde tema müziği olarak kullanılmamaktadır (Wierzbicki,



2003:111). Demir/döküm fabrikasındaki sahnede, bu müzik özel bir ilişki içinde kullanılmıştır. Açılış jeneriği ile bu sahnenin içerdiği cinayetin yarattığı zıt duygusal içerik dikkate alındığında, Saint-Saens müziğinin temposu, sahnenin anlamının farklı bir düzlemde oluşmasını sağlar.

Klasik müzik ve halk müziği, öykünün sınıfsal farklılıklarını da vurgulaması anlamında sembolik sesler olarak kullanılmışlardır: Klasik müzik, ayrıcalıklı üst sınıfa ait olarak kabul edilen bir sanattır. Onu anlamak için bilgi gerekir. Diğer taraftan, halk müziği ise, sözlü geleneklere dayalı, basit melodik yapılara sahip olan bir sanattır ve daha çok da, toplumsal alt katmanların müziğidir. Bu ikisinin arasındaki farklılık, filmin olay örgüsünü kuran sınıf çatışmasını somutlaştıran birer gösterge olarak kullanılmış gibidirler. Bill tüm hayatını zor ve bayağı işlerde çalışmakla geçirmek zorundadır ve bunu aşmak için çok az şeye sahiptir. Kendisi, sevgilisi Abby ve kız kardeşi için daha iyi bir yaşamı umutsuzca isterken bunu “davranışlarıyla” gösterir. Daha iyi bir yaşama yönelik Abby’nin de özlemleri, istekleri vardır. Onun istekleri “müziksel yansımalarla” gösterilmiştir. Sözelimi çiftlik sahibiyle evlendikten sonra, klasik piyano müziği eşliğinde, onun dans ettiği görülür. Bill toplumsal statüsünün yükseltilmesi ilgilenir iken, Abby ise evlendiğinde elde ettiği boş zamanlarda kendini entelektüel düzeyde daha çok geliştirmeye çalışmaktadır (Power, 2003:101).

Yönetmenler, filmlerine sıklıkla klasik müziğe yer vermişlerdir; ancak Malick’in bu filmdeki “Hayvanlar Karnavalı”nın bir bölümünün (Aquarium) kullanımı, görüntülere sadece çekici bir arka plan eşliğinden çok daha fazlasını sağlar. Eserin başlığı ve karakteristik öğeleri, metaforik anlamlar yüklenmektedir. Filmin kendisinin taşıdığı karakter olarak sanki bir tür akvaryum kavramını yansıtır. Akvaryum müziğine film süresince üç kez yer verilir ve bunların hepsi de üst sınıfla ilişkili sahnelerdedir ve dolayısıyla da sembolik anlamı taşır.

Açılış sekansında 20.yüzyılın kentsel, işçi sınıfının yaşamını yansıtan sepya tonlu fotoğraflara eşlik eden müzik, Morricone’nin düzenlediği melodilerdir ve bunlar seyirciyi öyküye hem hazırlamakta hem de olacak olanları önceden vurgulama işlevindedir. Görüntülerdeki yoksulluk tasviri ile klasik müziğin sosyal statü ve eğlence nitelemesinin yarattığı kontrast ilişkilendirilmektedir. Akvaryum müziğinin ikinci kullanımı, 51 dakikada gerçekleşir ve daha net bir akvaryum metaforunu ima eder. Bu sahne Başkan Wilson’un arabasının çiftlikte durması ve çiftlik sahibi, Abby, Bill ve Linda’nın bunu izlemeleridir. Araba, metaforik anlamda bir akvaryum izlenimi sunar, seyircilerine, seyretmeye alışık oldukları yaşam tarzını uzaktan seyirci olarak izleme imkanı verir. Akvaryum’un üçüncü kullanımı ise, Bill öldürüldükten sonra, filmin sonlarına doğru, Abby, Linda’yı bir yatılı okula kaydeder. Evlenip, çiftlik sahibin evinde, sundurmanın altında olduğu anlarda -ilk zamanlarda dinlediği gibi-, klasik müzik duyulur. Abby kendisi için istediği kültürlü hayatı şimdi, Linda’ya sağlamak için çaba göstermekte ve bunu da çiftlik sahibinin parası ile yapmaktadır. Bu üçüncü ve son kez Akvaryum’un duyulduğu anlardır. Filmin başladığı ile bitişinin aynı müzikle olması etkili bir araçtır, ama bu özel müzik bunun ötesine geçerek, daha önce ifade edilmiş olan belirli fikirleri seyirciye çağrıştırmaları için hizmet verir (Power, 2003:102-103).

Halk müziği ile işçi sınıfının ilişkilendirilmesinin ilk örneği açılış sekansında kısa bir süre sonra gelir. Bill, Abby ve Linda, Chicago’dan kaçan diğer göçmen işçilerle birlikte trenle seyahat etmektedirler. Bu anlarda gitarist Leo Kottke’nin “Enderlin” başlıklı parçası duyulur. Siyah-beyaz görüntüler eşliğinde, bu insanların yeni bir hayata giderken görüntülerine eklenen, Enderlin’in melodileri -tempo ve ritmin hareketli karakteriyle- onların umutlarını ve macera



duygularını yansıtır. Bu göçmen işçilerin çiftlikteki günlerinde, -diegetik yapıda- halk müziğinin iki önemli kullanımı vardır: İlki, hasat'ın son gününün ardından işçilerin toplu halde bulunduğu bir yerde, Linda, oradaki işçilerden birisiyle dans ettiği sahnedir. Bu anlarda, işçilerden biri mızıkayla halk müziği ezgileri çalar. Diğer örnek ise, işçilerin her hasat sonunda yaptıkları kutlama şenliği sahnesine aittir. İşçiler, akşamleyin, şenlik ateşi önünde, keyifli şekilde eğlenip, dans ederler. Bu özel eğlence gecesinin müziği ise, keman çalan bir işçinin, halk müziği melodilerinden birini seslendirmesidir. Her iki sahnede de işçiler, kendi müzikleriyle eğlenen insanlar olarak gösterilmekte; sınıfsal ikilem böylece daha fazla vurgulanmaktadır (Power, 2003:104).

Efekt/gürültü boyutu olarak ele alındığında, filmde duyulan gürültülerin çoğu eylemi daha gerçekçi göstermek/hissettirmek içindir. Nadiren gerçek gürültülere ait bu sesler, iki boyutlu görüntüye bir üçüncü boyut ekleyerek, görüntülerin gündelik hayata benzer oluşunun güvenilirliğine katkıda bulunur.

Raymond Bellour “motive edici gürültüler (motivated-noise)” diye tanımladığı sesleri yarı-gerçekçi sesler sınıfının içine almıştır. Bellour, motive edici gürültü ile keyfi gürültü (arbitrary-noise) olarak adlandırılan sesler arasında önemli bir ayrım yapar. Doğanın (rüzgar, ateş veya su) gürültüleri, eğer güçleriyle ilişkili olarak kullanılırsa bu motive edici gürültüdür. Sadece çevresel ses olarak kullanılacaksa bu kendiliğinden gürültüdür (akt, Wierzbicki,2003:112). Bu filmde, -güçlendirilmiş ve yükseltilmiş olarak- rüzgarın tarlalarda çıkardığı sesler, veya Kanlı Toprak'ta Holly'nin babasının, silahla köpeği öldürdüğü sahnede gibi sesler “motive edilmiş gürültüler” olarak kabul edilebilir. Diyaloglar ile birlikte, motive edici bu gürültüler, Malick filmlerindeki en önemli “doğrudan” sesler boyutunu oluşturur. Christian Metz (1985) tarafından geliştirilen bir terim kullanılacak olunursa, onlar filmsel alan içindeki “işitsel nesnelere (aural-objects)” olarak kabul edilirler. Bu sesler, anlatıdaki duygulara yönelik olarak empatik veya empatik olmayan şekilde veya senkron ya da asenkron şeklinde olmaları fark etmeksizin, sadece eylemlerle kurulan bağtımlarla anlam kazanmaktadırlar (Wierzbicki,2003:113).

Filmde yer alan birçok ses efekti, sembolik işlevler içinde, filmin görüntüleri ile birleştirilmiştir. Örneğin, demir/çelik fabrikasında yangın sesinin Bill'in öfke ifadesinin farklı bir modda yansması olarak veya Bill ve ustabaşı arasında kavga'nın herhangi bir bağrış çağrış olmaksızın sunulması gibi sessel ortamlar anlam yüklü olarak kullanılmışlardır. Bu anlamda verilebilecek bir örnek film okumalarında, efekt/gürültü olgusuna ne denli dikkat edilmesi gerektiğini göstermektedir: Çiftlik sahibinin evinin üstündeki rüzgar gülü, ilk başlarda, onun servet ve statü sembolik biçimde yansıtan, daha sakin seslerle yansıtılırken, öykünün sonlarına doğru seslerin volümünde adım adım yükselir. Ne zamanki çiftlik sahibi Abby ile Bill'in kardeş olmayıp, birbirlerini sevdiğini anladığında, rüzgârgülünün sesi demir/çelik fabrikasındaki ateşin sesiyle aynı efekte sahip olarak duyulmaya başlanır, iki olgu arasındaki sessel benzerlik yan-anlam (connotation) bağlamında önemli bir anlatım ögesi olarak öne çıkar (Power, 2003:101).

Sonuç olarak denilebilir ki, Linda'nın içsel monologları eliptik (elliptical) bir yapı üzerine, parçalı olarak inşa edilmesi ile karmaşık ve yoğun katmanlı film müziğine ek olarak, hem efekt sesler hem de çevresel gürültüler, anlatının tema ve söylemine hizmet edecek şekilde tasarlanmış ve kurgulanmıştır.



3.3. İnce Kırmızı Hat/The Thin Red Line (1998)

Film, İkinci Dünya Savaşında, Amerikan askerleri ile Japon askerleri arasında geçen bir çatışmayı eksenine alan bir öykü üzerine kurulmuştur. Savaş, ölüm, hayatta kalma gibi varoluşsal alt-metinler (subtext) üzerine inşa edilen öykü, klasik savaş ve kahramanlık öykülerinin ötesine geçerek; savaşın gösterilmeye cesaret edilemeyen yüzünü, insan, doğa ve şiddet üzerine yazılmış bir şiire dönüştürerek sunmaktadır. Bir başka deyişle Malick bu filmde, sadece savaş üzerine değil, doğa, hayat ve ölüm üzerine -cevapları verilmeyen- sorular sordurmaktadır. Seyircinin sorulara olan cevapları, öykünün dini/mitolojik yönüyle kurduğu ilişkilerle bulmasını ister gibidir. Bunu gerçekleştirmek için de askerlerin sürekli soru soran ve hayatı sorgulayan “iç seslerini” , panteist bir anlayışla doğa görüntülerinin üstüne bindirerek vermektedir.

Filmi bu anlamda özel kılan, varoluşsal sorular, tefekkür ve insanın kaderine, doğanın güzelliğine ait sorgulamaların, bugüne kadar görülmedik deneysel ve yenilikçi yönleri sahip olan sinemasal bir dil içinde anlatımını yapmasıdır.

Film, ses tasarımı açısından son derece önemli özellikler taşımaktadır. Filmin ses evreni, müzik, sahne dışı monologlar, içsel monologlar, efekt veya çevresel seslerle oluşturulmuştur. Dolayısıyla da tasarımı bu yüzden özel bir öneme sahiptir. Çünkü, hâkim sinemanın tüm kodlarından arınmış bir anlatım ile sunulan filmde, sinema dilinin keskin karakteristiklerinden biri olan dış-ses kullanımı değişik karakterler arasında gidip gelen şekilde, kaygan bir zemin üzerine inşa edilmiş olarak kullanılmıştır.

Malick’in üst/dış ses kullanım anlayışının, genel olarak klasik estetiğin dışına çıkan bir yapılanma gösterdiği bilinen bir gerçekliktir. O, içsel monologları, bir çeşit üst/dış ses şeklinde kullanmaktadır. Bu anti üst/dış ses kullanım biçimi, onun anlatılarını kendine özgü kılar. Bu şekilde biçimlenen seslerdeki öznellik boyutu, üst kurmaca (bir çeşit “meta-textual”) anlar aracılığıyla, seyirciye yansıtılırken, ona, belirli ölçülerde -bir çeşit yabancılaşma duygusu içinde- filmi okuyup, yorumlama zorluğunu da getirmektedir.

Geleneksel birinci şahıs anlatıcı konumunda olan iç monologlar, samimiyeti artıran bir niteliğe sahiptir, bunun yanında, karakterin yansıtımı olan öznellikleri de üstünde taşır. Bu filmde on iki ayrı (ama çoğu değiştirilebilir) karaktere ait iç seslere yer verilmiştir ve bunlar, çoğu kez, özel bir benlik yerine, belirsiz biçimde ötekinin sınırlarına da girebilen bir yapılanmaya sahip olarak kurgulanmışlardır. Bu üst/dış sesleri (içsel monologlar), düşünceler, dualar, mektuplar, anılar ve pek de bilinmeyen bir muhabata hitaben söylenen sözler oluşturmaktadır (McLeod, 2009:74). Doğal diyalogların veya içsel monologların belirgin biçimde olduğu anlarda ise, parçalı ve doğrusal olmayan anlatı nedeniyle, konuşmaların, seyirci tarafından düşünsel düzlemde anlaşılması ve algılanması güçleşmekte ve böylece öykülemenin alt metni, karmaşık bir ağ içinden oluşturulmaktadır.

Bazı sahnelerde -daha etkili olabilmesi için- karakterler veya durumlar ile sesler belirli bağlantılar içinde bir araya getirilmişlerdir. Örneğin Anonim askerlerin bazen anlamsızca da olabilen sohbetleri, Yarbay’ın abartılı/şişik bildirileri için, işitsel arka-plan olarak hizmet vermede kullanılmaktadır.

Film, Charlie birliğinin özeti gibidir, hem bireyleri kolektif bir varlık olarak konumlandırmakta, hem de karakterlerin iç dünyasını yansıtarak, bireyselleştirmekte ve ayrıca



da birliğin hedeflerini yansıtmaktadır. Örneğin birliğin stratejik hedefi olan 210 tepesinin ele geçirilmesinin başarılı çarpışma sekansında olduğu gibi (McLeod, 2009: 74).

İnce Kırmızı Hat'ın polifonik anlatıcılarının yarattığı bulanıklık, filmin cevapsız sorular manifestosuna dönüşmesini sağlar. Sorular, savaşın ortasındaki askerlerin, kendini ve diğerlerini; dünyanın bugünün yanı sıra geleceğini ve bunlar arasındaki çizgilerin belirsizliğiyle, sorgulamalardaki anlam-gerilim ilişkilerini yansıtır.

Bütün bunları estetik anlamda önemli kılan nitelik ise, konvansiyonel sinema dilinde, üst/dış seslerin, açıklayıcı ve bilgi verici bir konum içinde kullanılmasına karşın, burada kesin cevapların eksikliğiyle, anlatıda olması gereken/beklenen, belirsizliği açıklığa kavuşturma işlevinin tam karşısında olan bir yapı içinde kullanılmasıdır (McLeod, 2009: 86).

Malick, sadece üst/dış sesleri değil, müziği de konu gibi kullanmıştır. Müzik hikâye ötesinde, hikâyesini anlatır gibidir. Psikolojik ve felsefi bağlamda müziğin, “aşkın” bir karaktere sahip olduğu söylenebilir. Sözelimi, olayların ötesine geçerek, dinamik, dramatik ve acımasız sahnelerde, genellikle ölçülü bir adagio kullanılarak bu sahnelerde seyirci algısının değişmesinin amaçlandığı görülmektedir.

Müzik, bu filmde, üç farklı düzlemin iç içe geçecek şekilde düzenlenmesiyle oluşturulmuştur. Bu düzlemlerin ilki, bir savaş draması olarak, ikincisi psikolojik drama olarak ve üçüncüsü de felsefi tez olarak müziğin anlam yüklemeleridir. En basit, yüzey seviyesi olarak, bir savaş filmine ait olan bu müziğin özelliği nedir diye bakıldığında, tipik olmayan (untypical) ama fonksiyonel bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Geleneksel savaş filmlerinde olduğu gibi, güçlü vurmalı çalgı sesleri, askeri trompetler vb. gibi sesler çok öne çıkmaz. Duygulara yönelen müzik, pathos seviyesinin ötesine geçerek farklı bir nitelik yüklenir; o, objektif niteliklerle yüklü değildir ve öznel arası denilebilecek bir bakışın niteliklerini taşır. Kuşkusuz ki bu biçimleme militarist duygu yansıtımlarından tamamen yoksun olduğu anlamına da gelmez. Örneğin köprü sahnelerinde basit, askeri ritimler kullanılmasına karşın, yine de bu müziğin savaş filmine ait duygu-durum yaratımı nosyonundan yoksun olduğu söylenebilir (Stroinski, 2014).

Psikolojik düzlem olarak ele alındığında, müziğin bu düzlemde yüklendiği rol oldukça öne çıkan bir görünüm sunar. Müzik, filmin belirsiz, karakterleri gibi, belirsiz sessel bölümler de yaratmakta ve duyumsatmakta; bazen de, belirli partiyonlarında, karanlık, korkutucu vb. motifleri barındırmaktadır (Genel bir bilgi vermesi bakımından, Bkz:Ek:1).

Film boyunca aşkın bir niteliğe sahip olan müzik, karakterlerin konuşması ve duygularına hem metaforik hem de sembolik düzeyde sessel olarak eşlik eder. Örneğin, Birliğin komutanı olan Yüzbaşı Staros, kişilik olarak çok dindar bir anlayışa sahiptir. Onun hararetle Allaha dua edilmesi veya adamların ihanet etmemesi gerekliliği üzerine yaptığı konuşma anlarına eşlik eden müziğin -tema olarak kullanılan- melodisi, özgün bir olmayıp, basit ve oldukça üzgün melodiye sahip olan geleneksel bir halk ilahisidir. İnsan öldürmeye karşı duyarlılığı yüksek olan bir komutanın, konuşmaların alt metni olarak bir ilahinin düzenlenerek kullanılması, onun şahsiyetinin bu yönünü vurgulayarak, anlatımı çok daha güçlü bir hale getirir. İkinci bir örnek olarak, John Bell karakterine ait bazı sahnelerde kullanılan müziklerdir. O, eşini seven birisidir, sevgi ve aşkına ait yansımaların olduğu sahnelerde -çoğunlukla flash-back şeklinde- John Powell,'in “Işın” adlı şarkısı kullanılmıştır (Stroinski, 2014).



Üçüncü düzlem olan düşünsel konumda ise müzik, filmin mesajı olarak hizmet vermektedir. Film, felsefi bir deneme gibidir; dünya, hayat, ölüm, savaş, yaşanan ve yapılan kötülük gibi birçok olguyu sorgulatma üzerine kurulmuştur (ama bunlara verilen hiçbir cevap yoktur). Filmin karakterleri aracılığıyla bu sorular yansıtılırken, karakterler de, kolektif bir ruh olarak kötülüğün doğası hakkında sorular sorar. Malick, filmlerinin söyleminde, ironik olarak insanlık-doğa karşıtlığını kullanmaktadır. Felsefi bir tez olarak müziğin yüklendiği rol ise, cevapsız sorulara ilgiyi arttırmasıdır. Ölçülü ve üzücü melodiler, -empatik bağlamda- ifade edilen varoluşsal yansımalar ile uyum içindedir (Stroinski, 2014).

3.4.Yeni Dünya: Amerika'nın Keşfi/The New World (2005)

Film, 17. yüzyılın başlarında, denizci John Smith ile Kızılderili reisin kızı Pocahontas arasındaki aşkı konu edinmektedir. Doğayı kutsayan, aşkı yücelten bu pastoral ve lirik hikâyede; yeni topraklar ve yeni yerleşim yerleri arayan bir grup kolonici ile onları kendi topraklarında birer yabancı olarak kabul edip, dostça karşılayan ve davranan Kızılderililer arasındaki ilişkiler üzerinden mitik bir tarih ve aşk öyküsü anlatılmaktadır.

Kamera, kıyıya doğru yavaş yavaş yaklaşan gemileri ve içindekiler gösterir. Bu sahnelerde aktörlerin konumu ve diyalog yokluğu seyircilere, metaforik olarak kıyıya ulaşmak isteyenlerin bakış noktasını yansıtan görüntü ve ses uygulaması olarak öne çıkar.

Mallick'in imalar üstüne kurulu eliptik ve dolaylı yapıdaki anlatımı, iki ana karakterin birbirleri aracılığıyla yaşayıp hesaplaştıkları iç yolculuklar, bunu yaparken hissettikleri duygular, bu duygular ifade edilirken kullanılan dil, filmi, bir öykü anlatımı olmaktan çıkartıp neredeyse bir şiir haline dönüştürmüştür.

Film, ses evreni olarak ele alındığında, içsel monologlar ve klasik müzik kullanımı gibi Malick'in tipik anlatım öğelerinin burada da yinlendiği görülür: Sözelimi filmin birçok sahnesinde Mozart ve Wagner'e ait müziklere yer verilmiştir. Hem Wagner'in Das Rheingold (Vorspiel) adlı eseri hem de Mozart'ın Piyano Konçertosu'nun adagio bölümleri, filmde son derece yüklü anlarda görünür. Sözelimi, Wagner müziğinin, öykünün başlangıcını, nasıl biteceğini ve anahtar geçişleri işaretleyen bir role sahip olduğu söylenebilir. Anlatı dilinin vurgulanma rolünü ise, Mozart'ın müziği yüklenmiştir. Bu müzik karakterler için belirli duygu anlarında devreye girerek seyirciyi yönlendirir (Neer,2011).

Açılış jeneriğinden önce, filmin ses kuşağını oluşturan unsurlardan biri olarak Cicadas şarkısı eşliğinde, suya yansıyan ağaçlar ve gökyüzü, pastoral bir görüntü olarak verilir. Açılıştaki görüntü ve seslerin bu sunum içinde verilmesiyle, Malick sinemasının arketipsel (archetypical) formu (pastoral görüntüler ve içsel monologların kontrpunktal ilişki içindeki yapılanmaları) seyircide bir ön bilgi olarak belirli çağrışımlar yaratır.

Açılış sekansı olarak da kabul edilebilecek olan “yakarma” sekansında kendisi görünmeyen genç bir kızın yakarış sesleri duyulur: “Gel ruh. Topraklarımızın şarkısını söylememize yardım et. Sen bizim annemizsin, bizler senin çocuklarıyız. Bizler senin ruhundan doğarız”.

Bu çağırma en az üç şeyi açıklar: İlk olarak, seyirciye bu filmin bir dram olduğunu söyler. İkincisi, bu destansı sözler, tıpkı bir Muse'nin taşıdığı görev gibi ruhlara yönelik bir çağrıyı seyirciye hissettirir (bu konuşma biçimi ve sözler, epik geleneği çağırırsa da, gelenekselden uzak bir öykünün kurulacağına da yansır). Üçüncüsü ise, seyircide “bu sözleri söyleyen kişi



kimdir, “biz” dediği kimlerdir, neden ve hangi yetkiyle konuşmaktadır?” sorularını uyandırır (Neer,2011). Bu duamsı sözlerin, sıradan bir karaktere ait olmaktan çıkıp, bir şair ya da bir koro tarafından konuşulan ve özellikli olarak dramatik eylemin bir parçası olarak işlev yapmaya dönüşmesiyle anlam yeni bir boyut kazanır.

Jenerikte, Wagner’in Das Rheingold (Vorspiel) parçası güçlü şekilde duyulur, su altı çekimleri eşliğinde film başlar. Wagner’in müziği, filmin temasını geliştiren bir işlevle kendini kendini belli etmektedir. Çünkü bu müzik, tiyatro/opera için yazıldığında, ulusal bir temsiliyeti yüklenmiş niteliklerle bezeli olarak bestelenmiştir. Bu filmde de, sinema için öncül olarak kullanılmış gibidir. Das Rheingold kapsamında (Vorspiel) bölümü, aynı şekilde dramanın kurucu unsurlarını toparlayan bir rolü yüklenmiş olarak kullanılmaktadır. Wagner için bu müziğin işleviyle Malick’in yüklemek istediği işlev benzer olmasına karşın, Malick, anlamın aynı şekilde kurulmasını engellemiştir (ilişkinin niteliği nedeniyle, onu, oldukça karmaşık bir görünüme büründürmüştür). Denilebilir ki, film, spesifik olarak yerli nüfusun soykırımını anlatan imalara da sahip olarak, bir aşk öyküsü üzerinden tarihsici anlayış üzerinden söylemini gerçekleştirmektedir. Wagner’in müziğinin sahip olduğu düşünsel arka-plan ile filmin öyküsü arasındaki gevşek ama kusursuz analogiler, bir yanlısamayı da üstünde taşımaktadır. Wagner müziği (özellikle Alman ulusal destanın fikrini yenilemek iddiasındadır) bu film için son derece tehlikeli bir benzerlik algısı yaratabilme tehlikesine sahip olmasına karşın; Malick, bu müziği kendi filmde ölçülü bir yapı içinde kullanarak, bu tehlikeli algının oluşmasını engelleyebilmiştir.

Vorspiel, melodik yapı olarak, monoton tarzda E (mi) bemol dizisi içinde, giderek hızlı arpejlerle bölünmüş olarak kullanılmıştır. Bu sessel yapı, filmin anlatısının kendi paralel artikülasyona eşlik eder. Malick’in, Vorspiel bölümünü kullanımı, bu nedenle önemli bir anlatım aracına dönüşür. Benzer olarak, jenerikten başlayarak açılış sekansında duyulan, diegetik sesler (ağaçların çıkardığı çıtırtı, rüzgâr ve kuş sesleri), filmin akışının anlaşılmasına yardımcı olur.

Genç kızın yakarış ve çağırma sonrasında, yaklaşık on dakika süreyle hiçbir diyalog duyulmaz, Wagner’in arpejleri ses kuşağında döngüyle duyulurken kamera, ilk olarak karadakilere (Kızılderililer ve onların davranışlarını) gösterir. Pocahontas ve diğerlerinin gelenleri seyrediş, bekleyiş ve kim olduklarını anlama süresi içindeki yaşadıkları gerilim, sualtı çekimleri eşliğinde seyirciye duyumsatılır (Neer,2011).

Hem diegetik, hem de non-diegetik sesler, anlatımın gelişiminde eşit biçimde rol almışlardır. Örneğin, üst-sesler ile eylemler arasında ironik bir ilişki kurularak anlatı geliştirilmiştir. Belirli bir ruh hali içinde olan sahnelerde müziğin, görüntülerle oluşan ayrışması, asimetrik bir karşıtlığı belirtir. Bazen de, görüntü ve müzik bir araya gelip, farklı durumlarda, aynı müzikal geçişleri tekrarlayarak bir bütüncülük oluştururlar. Fakat buna karşın seyirci için aynı müzikal pasaj, farklı anlarda farklı duygu-durumlara karşılık gelebildiği için, onları, farklı koşullar altında yeni anlam yüklemeleriyle alımlanabilmektedir.

Müzik ve seslendirme çalışmalarında, göze çarpan çizgisellikler kesilme, birleşme ve karışımlar kendi özgül etkileri içinde filmin dünyasını oluşturur. Belirli bir karakterin bakış açısı ile öznellik kurulmakta bu da seyirci üzerinde duygusal bir baskı yaratarak, seyircide, gördüğü şeylerle, karakterin nasıl konuştuğu arasındaki ayrık oluşumun duyumsanmasını yaratır. Karakter(ler) ve onlara ait sözcükler sessel evrenin ikincil psikolojisini oluştururlar. Örneğin Jamestown kolonisindeki kişiler ve onların ilişkilerine ait konuşmalar on yedinci



yüzyıl belgelerinden alınmış gibidir. Buna karşın, Prenses Smith ise, sanki bir hayalin içindeymiş gibi konuşmaktadır. Filmin diyaloglarının önemli bir kısmı, bu şekilde ikinci el bir yansıma olarak ortaya çıkar. Bir başka deyişle, bu karakterler aslında tekil bireyler olarak kendileri değildirler, konuşmaları genel gerçeği daha anlamlı kılmak içindir. Belirtilmesi gereken bir başka nokta da yerli dile ait anlaşılmayan konuşmaların, öykünün dramatik yapısındaki boşlukları pekiştirerek, anlam yaratımına farklı bir boyutta katkı getirmesidir

3.5. Hayat Ağacı/Tree of Life (2011)

Amerika'nın orta gelirli, sıradan yaşamları olan ailelerin birinde geçen bir öyküyü anlatan filmde, çocuklar, baba-çocuk ilişkisi, genç bir evladın yitimi ve bunun aile bireylerinin her birinde yarattığı ruhsal salınımlar, içe dönüşler, sorgulamalar gibi unsurlar dramanın çatkısını oluşturmaktadır. Kısacası dar bir perspektiften ele alındığında, bu filmin ölmüş bir evlada ağıtın öyküsü olarak da okunabileceken, geniş bir perspektiften ise, varoluş, ölüm kader, tanrı gibi din felsefesi üzerinden de okuyabilme imkânlarını taşımaktadır.

Ailenin en büyük çocuğunun geriye dönüşle hatırladıkları üzerinden anlatısını kuran film, diyalogların olabilecek en aza indirildiği, onun yerine kişilerin fısıltıları andıran içsel konuşmalarının (inner-monologue) ağırlıklı olarak yer aldığı bir anlatıma sahiptir. Kişisel varoluş, kader ve tanrı sorgulamalarının odakta olduğu film, kendine özgü sinemasal bir dille, deyim yerindeyse şiirsel bir anlatı olarak seyircilere sunulmaktadır.

Müzik ve sesin bu filmde, sinematografinin diğer bileşenlerine oranla daha bir öne çıktığını söylemek abartı olmayacaktır. Müzik, neredeyse bir tema yaratımı olmanın ötesine geçerek, anlatıcı/oyuncu rolüne de bürünmektedir.

Bu denli önemli bir rol oynayan müziğin, görüntüler ile sürekli etkileşim içinde olması doğaldır. Bu etkileşim, Michel Chion "synchresis" diye tanımladığı ilişkiler içinde değerlendirilebilir. Filmde, ses ve görüntü ilişkisi çoklu yönlere doğru gelişmekte; özellikle müziğin içsel konuşmalarla yarattığı etkileşimler öne çıkmaktadır. Belirtmek gerekir ki, sessel evrenin her ögesi (konuşmalar, müzik, çevre sesleri, efektler) bireysel bağımsızlıklarını korurken, müzik, yan anlam olarak, belirgin biçimde kendini belli etmektedir. Buradaki bağımsızlık kavramını kuşkusuz ki genel bir füzyon içinde anlamlandırmak gerekir ve bu anlamda filmi "polifonik anlatı" diye de tanımlayabilmek mümkündür (Hillman, 2015).

Filmin özgün müzikleri, Alexandre Desplat tarafından yapılmış, bazı yerlerde ise klasik müzikler, filme özgü şekilde yorumlanarak kullanılmıştır. Klasik müzik kullanımı, geniş bir skalaya sahiptir: 19. yüzyıl Fransız Romantik Hector Berlioz'dan, 20. yüzyıl Macar Gyorgy Ligeti'ye dek önemli bestecilerden parçalar seçilerek gerçekleştirilmiştir

Fransız besteci Alexandre Desplat, Malick'in kendisinden trans-meditasyonel bir şeyler istediğini söylemektedir. Desplat, Malick'in, "Müzik de ağaçlar, çimenler kadar doğal olmalı; müzik, filmde su gibi akmalı" dediğini belirtir. Bunu gerçekleştirmek için de, Desplat, "organik ve dünyevi bir müzik olmalıydı. Bu yüzden canlı enstrümanlar kullandım, asla elektronik alet kullanmadım. Film çok spiritüel ama ben müziğin New-Age olmasını da istemedim açıkçası, daha zamansız, daha doğal olmalıydı" demektedir; felsefe, şiir, görsel algılar, ışık, sessizlik, doğa, çocukluk masumiyeti, kapsayan şey olarak, müzik tasarımının nasıl gerçekleştiğini açıklamaktadır (Zararsız,2001). Belirtmek gerekir ki, müzik kadar önemli bir diğer unsur da, müziğin olmadığı anlardır. Malick, sessizliği de bir enstrüman gibi kullanarak anlamı güçlendirmiştir. Kullanılan müziklerde iki önemli öge göze çarpar: İlki anlatıyla doğrudan ilgili



olan ağıtlardır (requiem). Denilebilir ki filmde, Tavenor, Preisner, Berlioz, Mahler'e ait kullanılan pek çok melodi birer ağıttır ve bunlar filmin dar perspektiften okunmasına yardım eden sessel bileşenler olarak işlev görürler. Diğeri ise bu müziklerin tarihi seyre bağlı bir şekilde kullanılmasıdır: Elli yılı aşkın, geniş kapsamlı müzikal eserler, filmin anlatısına tarihsel ve kültürel-tarihsel rezonanslar getirerek yeni/farklı anlam yaratımları sağlarlar (Ross,2011).

Malick sinemasını özgün kılan unsurların başında içsel konuşmaların, birer dış/üst ses biçiminde kullanılması gelir. Bu filmde de içsel konuşmalar, anlatının dinamosunu oluşturan işlevlerle yüklüdür. Sözgelimi en çarpıcı içsel konuşmalardan biri, filmin ortalarına doğru ortaya çıkar, genç Jack, yatağında diz çökmüş, gözlerini kapalı tutmaya çabalarken, on iki yaşındaki bir çocuğun tipik yönelişi ile dua eder: "Tanrım beni kavgalarda köpeklerle muhatap etme. Sahip olduğum her şey için sana şükran duymama yardımcı ol". Sonra onun sesi, sessiz bir soru ile karışık ortaya çıkar. "Neredesin?" Başka bir dua ediminden sonra, kamera okuldaki oyun yerinde kalabalık bir çocuk grubunu gösterirken, üst ses olarak hala Jack'in yakarışları duyulur: "Beni görüyor musun?" Bu üst-sesin -Chion'un tanımıyla- "acousmatic" nitelikleri, Malick'in seyirciye sunduğu perspektife ilişkin sorular yaratır. Jack'in sonraki sözleri daha fazlasını da ortaya koyar: "Ben senin ne olduğunu bilmek istiyorum; senin ne gördüğünü görmek istiyorum". Bu düşünceleri taşıyan içsel monologlar; her şeyi gören seyirciye filmin bu noktasına kadar gördüklerini düşündürtmeye zorlar ve seyirciye Jack'in sorularını yanıtlamasını önerir gibidir. Annenin sesi de, oğlunun ölümü ile ilgili bir dizi sorular sormaktadır: "Tanrım, neden? Neredeydin? Biliyor muydun? Biz senin için kimiz. Öykü dünyasının olayları şekillendikçe, seyirciler farklı bir konuma gelir. Bir şeyi işitip, diğerini görürken, zamanın dışında olma duygusunu yaşarlar. Annenin soruları onları da kuşatır. İçsel konuşmaların son ifadesi, pratikte bir suçlamadır: "Bana cevap ver". Tanrı'dan sesli bir cevap gelmese de, filmin epigrafı "İşler Kitabı"na imada bulunur: "Ben dünyanın temellerini koyarken, sen nerdeydin? Sabahyıldızları birlikte şarkı söylerken ve Tanrının oğulları eğlence için bağırıyorlardı? (38:4,7). Malick, dünyevi trajedileri açıklamanın tanrının ayrıcalığında olduğunu açıkça ortaya koyar. Tanrının suskunluğu devam ederken, anne durumunu daha sonraki bir içsel konuşmada ifade eder ve artık yanıt aramamaktadır: "Bizi işit" (Laamanen ,2012:17).

3.6. Aşkın İzleri /The Wonder (2012)

Filmin öyküsü, Amerikalı genç bir erkeğin, tatil için geldiği Paris'te tanıştığı genç ve güzel bir kadınla olan ilişkileri ve aralarında yaşanan hayal kırıkları üzerine kurulmuştur. Küçük bir kız çocuğu da olan Marina, Paris'teki yaşamını bırakarak sevdiği erkekle birlikte Amerika'ya gider. Neil ise bu ilişkiden bir süre sonra sıkılır ve daha önce tanıdığı bir kadına âşık olarak Marina'dan giderek uzaklaşmaya başlar. Marina aşk, bağlılık, fedakarlık gibi duyguların yarattığı duygusal çember içinde giderek yalnızlaşarak inancını sorgulamaya başlar. Bu çalkantılı süreçte başvurduğu tek kişi Rahip Quintana'dır. Sevgi ve aşk konusunda Rahip de çok da yol gösterici olmamaktadır, çünkü onun da çalkantılı bir dünyası vardır.

Filmin tümünde Marina, fisıltı şeklindeki bir konuşmayla, aşkını çağırır, kaderini ve tanrıyı sorgular. Marina'nın bu içsel monologları, şiir dizelerini o denli çok andırır ki, öykünün dramatik kurulumuyla (bir erkeği çok seven kadının, onun için hayatını bile değiştirip, peşinden gitmesi, ama erkek bir süre sonra kadından sıkılıp, başka bir kadına yönelmesi) şiir duyumsaması yaratan bu konuşmalar, neredeyse çatışmaya giriyor gibidir. Şiirselliğin bu denli



egemen olduğu bir anlatıda her şey, seyircide gerçek hayat ve kişisel olanın onulmaz aykırılığını/birlikteliğini hissetmesini sağlar.

Karakterler arasındaki diyaloglar yok denecek kadar azdır. Drama dış/üst ses anlatıcı üzerinden ilerlemektedir. Filmin bütününde birkaç kelimelik diyaloglardan sonra beş-on dakikalık suskunluk anları veya Marina'nın içsel fısıltıları duyulur. Neil ise, birkaç kelimenin dışında daha çok suskunluklarıyla var olmaktadır. Bu nedenle filmi, sessiz film olarak nitelenecek çok da yanlış olmayan bir tanımlama olarak kabul edilebilir.

Filmin önemli anlatım araçlarından biri de kuşkusuz müzik tasarımıdır. Açılış sekansında Neil ve Marina (film boyunca isimleri duyulmaz) seyirciye ilk olarak tanıtılır: Onlar Paris'tedir, önceleri bir trende daha sonra da lunaparkta amatör film çekimi içinde Marina'nın fısıltı şeklinde içsel konuşmaları duyulur. “Yeniden doğmak... Gözlerimi açıyorum... Eriyorum... Gecenin sonsuz karanlığına doğru... Bir kıvılcım... Ateşe düştüm... Bu konuşmalar trenin doğal sesiyle beraber duyulur. Sekansın sonlarına doğru (“farkındalık” başlıklı) müzik yavaş yavaş duyulmaya başlanır.

Müziğin anlam üretimi bağlamındaki kullanımlara şu örnekler verilebilir: Şehir parkında Neil, Marina ve Marina'nın kızı Tatiana beraberce yürümektedirler, yanlarından bebek arabasıyla bir kadın geçer, Tatiana arabadaki bebeği sever. Marina, “bir gün senin de bir kız kardeşin olmasını ister misin?” diye kızına sorar. Neil'in bu konudaki gönülsüz oluşunu bilen Marina, umutlarıyla kırılmış duygusunu birlikte yaşar. Bu anlara Respighi'nin “Ancient Airs and Dances, Suit:2” müziği eşlik eder (flüt soloların öne çıktığı bölümler de, yavaşlık, durgunluk hissettiren ezgiler vardır: Sembolik olarak Neil'in duygularının sesi gibidir).

Marina, Neil'in daha önce tanışıklığı olan bir kadınla yeniden görüşmeye başladığını öğrenip, evden ayrılmak için eşyalarını kutulara yerleştirir. Bu anlarda Einojuhani Rautavaara's “Cantus Arcticus” müziği duyulur duyulur (üç bölüm olarak yazılan bu müzik, filmde birkaç sahnede daha kullanılmıştır. İlk bölümü doğa, kuşlar vb. duyumsamalar yaratan müziğin ikinci bölümü melankoli ağırlıklı bir duyumsama yaratır. Üçüncü bölüm ise kuğuların göç edişini yansıtan bir duyumsama içinde kreşendo ile biter).

Marina evde Çaykovski'nin Mevsimler başlıklı eserinin “Haziran/Barcarolle” adlı bölümün piyanoda çalar (diegetik müziğin ender olduğu sahnelerden biri). Neil hiçbir şey söylemeden odada dolaşır, orada sadece varlığı kalmış gibidir.

Müziğin görevi sadece olayların/duyguların yaşandığı anlara ambiyans olarak katkı sağlamanın ötesinde, müzik-görüntü bağıntılarına kontrpuantal anlamlar yüklemektir. Sözelimi Çaykovski'nin Mevsimler adlı eserinin Haziran ayı, adlı bölümü -sanki- durgun bir denizde, sandalın içinde uzanmış bir kişinin elleriyle suyla oynarken duyduğu huzur ve sakinliğin anlatımıdır. Marina'da, duygularının yarattığı acılar içinde kıvrılırken, istediği şey, tanrının sevgisinde huzuru bulmaktır. Eş deyişle piyanoda “arayışımı” çalmaktadır.

4. GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Birçok eleştirmenin Malick'i aldığı eğitim ve filmlerindeki varoluşçu sorgulamalar nedeniyle, sinemayla felsefe yapan bir film filozofu olarak tanımlamalarına karşın, Malick, bu görüşlere ve tanımlara karşı çıkıp, “kendimi bir film filozofu olarak hissetmiyorum” demektedir (Morrison ve Schur, 2003:97).



Onun filmlerinde benzer tematik motiflerin kullanıldığı görülür: Bunlar, sevgi, inanç, aşkınlık ve doğa sarmalındaki karakterlerin asla hedefe ulaşamadıkları bir dünyadır. Filmlerin tümünde -makro yapısal düzeyde-, dramatik kurulumlar, geleneksel yapılanmanın hayli dışındadır. Filmler birer öyküye sahip olsalar da, öyküleme o denli öne çıkmaktadır ki, öykü üzerine kurulmuş filmler olma niteliklerini yitirmektedirler. Eş deyişle öykü neyi anlatırsa anlatsın ortaya çıkan sonuç, bu filmlerin birer Malick filmine benzemeleridir.

Malick filmlerinin dramatik yapılarındaki bu bilinçli boşluklar, seyirciyi, nerdeyse filmin anlatısının ilk yaratıcısı konumuna yükseltmekte, dolayısıyla da bu filmlere özgü farklı bir alımlama estetiği (reception theory) imkanını söz konusu kılmaktadır.

Filmlerde, dramatik çelişkilerin olmasına karşın, doğa görüntülerine panteist bir anlayışla o denli baskın bir şekilde yer veriliyor ki, onlar, öykü evreninin karakterlerini de belirleyen bir anlatım ögesine dönüşüyor

Bir başka anlatımla Malick, sadece panteist bir tavırla doğa/manzara görüntülerini, öyküyü baskılayacak şekilde ele almayı, aynı şekilde karakterleri de doğanın altında bırakarak baskılamaktadır. Hemen hemen her filmde peyzaj, konuşmalar ve müziğin getirdiği baskılamayla, olay örgüsü etkisiz hale gelir. Sözgelimi, bir film bittiğinde seyircinin öykü evrenindeki birçok karakterin adını bilmiyor olması bu biçimlenişin doğal bir sonucudur.

Bütün filmlerin her karesi bir tablo güzelliğindeki olan görüntüleri, sinematografik bir oyun olarak değil, tanrı ile evreni bir, aynı ve özdeş kabul eden, onun doğada, nesnelere ve insan dünyasında olduğunu ileri süren bir görüşün yansıması olarak kullanılmaktadır.

Malick, muhteşem görselliklerle birleştirdiği konuşmaları (içsel monologlar ve genellikle diegetik çevresel seslerin karmaşık etkileşimleri) ve müzikleri, ses evreninde, ayrı enstrümanların kompozisyon içindeki yerleri gibi, aşkın bir güzellik ve benzersiz bir anlatım sağlamaya yönelik olarak kullanarak, seyirciye farklı bir anlatı/film/sinema deneyimi yaşatmaktadır.

Malick filmlerinde, üst ses kullanımları, karakterlerin sınırlı bakış açısı ile kendilerini yansıtmadaki mesafeyi açığa koyan konumuyla ironik bir yapıyı içerir. Bazen bir masalı andıran, bazen bir şiirin dizeleri gibi olan, -çoğunlukla fısıltılı şekilde- konuşmalar, görüntüler ile nesnel gerçekliğinin yarattığı kontrpuantal ilişki içinde, filmlerin ses evrenini tasarımının ne denli yetkin olduğunu gösterir.

İçsel monologların, dış/üst sesler şeklinde -geleneksel estetiğin dışına taşarak- kullanılması, varoluşsal sorgulamaları ve itirazları yanıtlayabilecek benzersiz bir işitsel perspektif oluşturmaktadır.

Tüm filmlerde üst ses kullanımı, her zaman için, anlatımın doğal/içsel bir parçası olarak inşa edilmiştir. Duyusal bu anti-dış/üst ses tekniği ile seyircinin, geleneksel anlatıma kodlanmış alışkanlıkları -ve dolayısıyla beklentileri- yıkılarak yeni bir anlatım modeli/estetiği oluşturulmuştur.

Geleneksel estetikte, seyircinin anlatıcıya güven duygusu önem taşır, oysa Malick filmlerinde, görüntü-ses ilişkisi bu anlamda çelişmektedir. Buna karşın, filmlerde tipik olarak kullanılan, görünmeyen bu üst sesler, doğrulanabilir olmamaları sayesinde panoptik bir güç kazanarak, anlatıyı ileriye götürme işlevini de yüklenirler (McLeod, 2009: 58).



Malick'in, tüm filmlerinde anlatıcı modeli olarak, metin içi “birinci kişi anlatıcı” (intratextual, first person voice) kullanılmıştır. İnce Kırmızı Çizgi filminde ise kolektif, çok sesli bir üst sesle içsellik yaratımı uygulaması görülmektedir.

Malick filmlerinde bilinç akışının yansıtıldığı uygulamalar olarak, birisinin düşüncelerini yansıtan, dualar, mektuplar, anılar veya görünmeyen diyaloglar, belirgin bir zaman dilimine refere etmeden, geniş zaman kipi içinde kullanılmışlardır (McLeod, 2009: 59).

Malick, karakter(ler)in içsel monologlarını sahnenin içine yerleştirirken, -çoğu kez- bu karakter(ler) belirgin ya da görünür bir konumda değildir; bu monologlar giderek daha geleneksel bir dış ses anlatımını andırmaya başlar. Geçmiş zaman kipi kullanıldığında, bu andırış daha bir güçlenir (sanki ekranda görülen aksiyon, geçmişte gerçekleşmiş bir olayın anımsanması gibi bir duyumsama yaratmaktadır).

Malick'in ilk dönem filmlerinde konuşma içerikleri “geçmiş zaman” anlatımlarına dayanmaktadır. Yaşanmış olaylardan sonra, genç kadınlar, olayları değerlendirmede sınırlı olan bir bakış açısı içinde ve yeterince olgunlaşmamış fiziksel ses tonaliteleriyle anlatımlarını yapmaktadırlar. Daha sonraki filmlerin üst seslerinde, büyük oranda şimdiki zaman anlatım kullanılmıştır.

“Kanlı Toprak” ve “O Güzel Günler” filmlerinin en çarpıcı özellikleri arasında, genç kadın anlatıcıların kullanılması da vardır. Üst-ses kullanımı Hollywood filmlerinde başvurulan bilindik bir uygulamadır ama onların tümü çoğunlukla yetişkin bir erkek sesidir; kadın üst-ses kullanımına nadir durumlarda yer verilir ve bu anlatıcının da yetişkin yaşta olma anlayışı vardır. Hollywood sinemasının geleneklerini içinde, çocuk veya genç kadınlar, genellikle marjinal sosyal konumdadır. Kadının söyledikleri söylem dışında bir konumdur, egemen olan genellikle erkektir. Erkek anlatıcının tecrübesi, kararlarının güvenilirliğini getirdiği için böyle bir eğilim yaratılmıştır; oysa bu iki filmde de genç insanların, üst-sesler aracılığıyla yansıttıkları bakış açısı, anlatılara hem tema hem de biçim olarak farklı boyutlar eklemektedir (Latto, 2008:86).

“Kanlı Toprak”ta filmin seyri boyunca, Holly'nin dış/üst sesi, seyirci beklentilerine karşın anlatıcının yanılabilirlik ve öznelliğini vurgulamaktadır. Bu da, ses-görüntü arasındaki rahatsız edici bir parçalanma imajı oluşturarak, dramatik gerilime hizmet eder. Eş deyişle, Malick'in dış/üst ses manipülasyonu seyircinin “ana hikâyeci olan karakteri benimsemek” isteğine tezat oluşturur. Benzer bir şekilde, “O Güzel Günler” filminde, Linda'nın dış/üst sesi de, Holly'nin yaptığı türden ama daha karmaşık bir şekilde, - seyirci beklentilerine meydan okurcasına- dramatik gerilimi, eliptik bir yapı üzerinden yaratır.

“İnce Kırmızı Hat” filminde, “çoklu içsel konuşma” kullanımına gidilmiştir. Savaşan askerlerin umutları, duyguları, hırsları ve korkuları; arka planda verilen üst/dış sesler aracılığıyla yansıtılmaktadır. Savaş filmlerinin “kahraman”ları bu filmde yerlerini “ortak ruh”a bırakmış gibidir. Söz konusu olan bir tek bir ruhtur, çünkü bu içsel sesler, tek tek askerlere ait değil de herkesin ortak içsel sesi gibidir. Böylece savaşın ne denli korkunç olduğu çarpıcı görüntülerle değil, sesin yarattığı ruhsal etki boyutuyla verilerek, sinemada yeni bir anlatım modülasyonu gerçekleştirilmiştir.

Malick filmlerindeki görme ve işitmeye dayalı çelişik/ironik kullanımlar, seyircide farklı bir duygu-durum yaratmaktadır. Buna iyi bir örnek olarak “Kanlı Toprak”taki üst-ses kullanımı verilebilir. Konuşan ve olayın ana kahramanı kadındır, “üst ses”te onun söyledikleri



duyulmasına karşın, olayların akışını belirleyen ve yöneten dolayısıyla da sahnelerin görsel hâkimiyetini erkek karakter kurmaktadır (McLeod, 2009: 60).

Sinema estetiğinin geleneksel kabulüne göre, filmlerde, non-diegetik müziklerin nadiren ön plana çıkması gerekir. Bu genel bir saptamadır. İstisna olarak, açılış sekansında non-diegetik müziğin daha belirgin bir şekilde kendini hissettirmesi veya ana karakterlere ait leit-motiflerin ya da olay örgüsünde belirli dramatik bir olguya dikkat çekilmesinin gerekli olduğu anlarda iyi düzenlenmiş non-diegetik müziklerin, -duygusal/yapısal görevleri yerine getirirken- daha belirgin biçimde duyulması, normaldir. Diğer zamanlarda kendisini çok da belirgin biçimde hissettirmemelidir. Claudia Gorbman'ın (1987:59) belirttiği üzere, non-diegetik müzikler normalde ses kuşağında, diğer seslere oranla, anlamsal olarak daha doğrudan tabi olmalıdır.

Filmlerin bir çoğunda, müzik, hem geleneksel ambiyans yaratımından öteye taşmakta, hem de sinematografinin geçiş, vurgu vb noktalamaya işlevlerini de pek önemsenmediği bir rol içinde, daha çok metaforik/ironik anlamlar üzerinden kullanılmaktadır. Örneğin Kanlı Toprak filminde yanan evin görüntüleri boyunca, Carl Orff'un müziğinin kullanımı, hem müzik-görüntü bağıntısındaki kopukluğu yansıtır, hem de müzik-görüntü ifadesi olarak, korkunçluğa dayalı ihtişamın ve güzelliğin yansımalarını sunarak, retorik anlamda filmin yüksek değerli anlarından birini oluşturur.

O Güzel Günler filminin müzik tasarımı deyim yerindeyse bir pastiş (pastiche) konumundadır: Klasik müzik, halk müziği ve özgün müziğin sembolik anlamlarda kullanılarak, genel çizgiler içinde anlatıda yer verilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Modernist veya postmodern sanat akımları, bilinçli teknik olarak pastişini belirgin/görünür şekillerde kullanmaktadırlar. Buna karşın, filmin niteliksel ve biçimsel kurgusu nedeniyle bu olgu, güçlkle tanımlanabilmektedir.

Malick sineması üzerine yapılan birçok çalışmada olduğu gibi, bu çalışmada da, Malick filmlerinin ortak paydasını oluşturan öğelerden biri olarak, yaşam, ölüm, kader vb. varoluşsal sorunsallar olduğu daha önce belirtilmişti. Bu anlamda üzerinde durulması gereken noktalardan biri de, bu sorunsalların sessel yansımalarında Hıristiyan inancına dayalı bir alt yapının çok belirgin biçimde kendini belli etmesidir. Filmlerde, requiemler veya ilahiler, sessel evrenin birer parçası olarak kullanılmışlardır. Kuşkusuz ki, öykülerin kültürel alt yapısı bu kaynaktan beslenmiş/beslenmektedir, ama Malick'in, kendisinin bizatihi Heidegger ve Emerson gibi felsefecilerden etkilenmiş birisi olması, bu sorunsalları, daha genel duyumsatmalar yaratan bir ses evreni ile ilişkilendirerek yansıtabilirdi sorgulamasını da getirmektedir.

Bütün bunlar, ses olgusunun sinemada ne denli yetkin biçimde kullanılabilceğini gösteren, sinema dili ve estetiğine yeni perspektifler getirmenin, sinematografi kadar, sessel evreni de, önemsemenin gerektirdiğini gösteren Malick örnekleridir.

Dipnotlar

(1). Panteist (ing:Pantheist): Tanrı'yı evrenin içine yerleştiren, Tanrı'yla evrenin bir ve aynı olduğunu, Tanrı'nın maddi varlık alanına aşkın değil de, içkin olduğunu öne süren öğretisi (Cevizci,2002:812).

(2).Dramaturji (ing:Dramaturgy): Drama yapıtlarının, oyunlarının iç yasalarını, ana kurallarını, oyun yapısı ilkelerini ortaya koyan drama sanat bilgisi. Baumgarten'in ortaya



koyduğu biçimde, dramaturji, drama sanatı bilimidir, drama kuramı ve drama estetiğidir (Çalışlar,1995:177)

KAYNAKÇA

BLEASDALE, John. (2005). ‘Please Make More Films: On _The Cinema of Terrence Malick Film-Philosophy International Salon-Journal (ISSN 1466-4615) Vol. 9 No. 33.

CEVİZCİ, Ahmet (2002). Paradigma Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul.

CHATMAN, Seymour (2008). Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı (Çev: özgür Yaren) DeKi Yayınevi, Ankara.

CHION, Michel. (1994). Audio-Vision: Sound on Screen. Columbia University Press, USA.

ÇALIŞLAR, Aziz (1995). Tiyatro Ansiklopedisi, T.C.Kültür Bakanlığı yayınları, Ankara.

GORBMAN, Claudia. (1987). Unheard Melodies: Narrative Film Music, Indiana University Press, USA.

HILLMAN, Roger (2015), Malick’in Music of the Sphers: The Tree of Life

<http://www.screeningthepast.com/2012/12/malick>

KOZLOFF, Sarah. (1988), Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film (Berkeley: University of California Press, U.S.A , p. 13-22

LAAMANEN, Carl. (2012). What Does God Hear? Terrence Malick, Voice-Over, and The Tree of Life, Cinephile, The University of British Columbia’s Film Journal, Vol. 8 No. 1, CANADA, p.15-20

LATTO, Anne. (2003). Innocents Abroad: The Young Female Voice in Badlands and Days of Heaven, ‘in The Cinema of Terrence Malick- Poetic Visions of America’ (Ed: Hannah Paterson) Wallflowers Press, U.K. p. 86-99

LEE, Hwanhee. (2002). Terrence Malick- Senses of Cinema,

<http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/malick/>

McLEOD, James. (2009). Narrative Vistas: Subversive Voice-over in Terrence Malick, Philament, Sense- Sensation, An Online Journal of the Arts and Cultura, AUSTRALIA, p.56-90,

MORRISON, James ve SCHUR, Thomas. (2003). “The Films of Terrence Malick” Prage Press U.K

NEER, Richard. (2011). Terrence Malick’s New World

http://www.academia.edu/723919/Terrence_Malicks_New_World

POWER, Richard.(2003). Listening to the Aquarium: The Symbolic Use of Music in Days of Heaven, ‘in The Cinema of Terrence Malick-Poetic Visions of America’ (Ed: Hannah Paterson) Wallflowers Press, U.K. p. 100-109

ROSS, Alex, (2011). The music of The Tree of Life

<http://www.therestisnoise.com/2011/05/music-of-the-tree-of-life.html>



STROINSKI, Pawel. (2014). A Work of Understanding: on Hans Zimmer's The Thin Red Line,

<http://www.maintitles.net/features/articles/on-hans-zimmers-the-thin-red-line>

WIERZBICKI, James.(2003). Sound as Music in the Films of Terrence Malick, 'in The Cinema of Terrence Malick- Poetic Visions of America' (Ed: Hannah Paterson) Wallflowers Press, U.K. p. 110-122.

YAHNKE, Robert .(2009). The Thin Red Line

<http://www.tc.umn.edu/~ryahnke/filmteach/My-Archive-of-Film-Notes/x-thin-red-line-music.htm>

ZARARSIZ, Melis. (2011). Hayat Ağacı: Yapım Notları -2 (çeviri).
<http://www.beyazperde.com/dosyalar/sinema/dosya-4463>

EK:1

İnce Kırmızı Hat Filminin Müzik Tasarımının Genel Konumu (Yahnke, 2009)
(On dört farklı sahne kapsamında)

Kesim: 1

- Timsah ile açılış çekimi: org ile sürekli bas sesler.
- Witt yerliler arasında: 6/8 ritim ile göksel olduğunu duyumsatan koro sesleri.
- Annesinin ölümü: notalar sürekli duyulur, 1-2-3, 1-2, 1 şeklinde tekrarlanır. Daha sonra güzel bir melodi yerini alır, 1,2,3 1,2,3 1,2,3 1,2,3 şeklinde notalar sürekli tekrarlanır.
- Witt köydedir: Melanesian şarkı (ilahiler) duyulur.
- 'Cennet' başlıklı tema (Witt'in teması), 1 ve2 ve 3 ve 4 ve... Tekrar.
- Köylüler kilise hizmet etmeye giderler: Kendi ilahileri.

Kesim:2

- Witt, Welsh (Galli olan) çavuşa karşı : Müzik yok.
- Konuşmanın son bölümü : Müzik diyalogun altında kalacak şekilde, dah dah dah dah
- Witt ve diğer firari asker: 1-2-3-4-5 1-2-3-4 daha sonra keman sesleri ile melodi—1,2,3,4 1,2,3 --- 1,2,3,4 ve son nota, daha sonra sesler gerilimi işaret eden bir titreşim duyumsatırlar. Bu, 'şefkat' başlıklı temadır.

Kesim:3

- Gemide: Odak Albay Tall üzerindedir, Müzik yok.
- Fakat generalin söylediklerini insanlar izlediğinde, PREDATOR teması duyulmaya başlanır. dah, dah, dum... ve filmdeki ilk sesler, timsah çekimiyle biter.
- Albay Tall'un üst sesleri, geçici müzik ile beraber duyulur: yüksek ve düşük volümler arasında değişen sürekli bas sesler olarak.

Kesim:4

- Erkekler güverte altındadır: Müzik yok
- Yüzbaşı Staros'a ait tema: lah dah dah dum, la da dah dah dum / (la) da da da dah dah dah dum / repeat. (La) dah dah dah dum, lah da dah dah dah dum...
- Lirik tema: Muhtelemeden 'aşk' teması. -fakat müzik, gerilim duygusu yüklü olarak biter.

Kesim:

- Er Bell ve eşi: Müzik yoğun/derin bas seslerle –korku ve gerilim dolu olarak-.



- Askerler toplanır: Gerilim dolu bas müzik, geçişi sağlar.
- Askerler kıyıya doğru ilerlerler. Müzik yoktur: Yüksek tizlere sahip bir vızıltı sesi duyulur.
- Karaya çıkış: Davulların bas sesleri ve timpani benzeri sesler.

Kesim:5

- Askerler uzun otların olduğu bir yerde yürürler. Müzik Yoktur. Yerli halk onları arkasından yürür.
- Bataklıkta yürüyüş. Saatin tik tak sesleri duyulmaya başlanır. Bilinmeyen bir üst ses, önemli konu hakkında konuşur. Sahnenin ana temasını saatin tik tak sesleri geliştirir.
- Askerler yüksek bir yaylaya ulaşırlar. Tema derinleşir ve yoğunlaşır. Saatin tik takları ve üst sesler devam etmektedir. (Daha sonra kesmeyle asker Bell'in anılarına geçilir). Üst sesler devam etmektedir: 1, 2, 3. 1,2,3.
- Askerler büyük otların arasında yürürler. Saatin tik tak sesleri ortama hâkimdir. İki ölü denizci.

Kesim:6

- Onlar buldukları mekanı terk ederler. Derin ve yoğun bas seslerle oluşturulan tema yeniden duyulmaya başlanır. Kampın çevresinin her yerinde yaralıları vardır. Bir keman, bas temayı çalarak, devam ettirir.
- Witt, yaralı askerler arasında yürürken, ona ait olan tema sahneye hakim olur.

Kesim:7

- Albay Tall, askerlerine saldırı emri verir. Müzik yoktur.
- Saldırıdan önceki sahne alacakaranlık içindedir. Derin ve yoğun bas sesler ortama hakimdir. Bu, 'Yırtıcı Hayvan' başlıklı temanın ezgileridir.
- Yüzbaşı Staros, gece yalnız başınadır. Onun 'aşk' isimli teması duyulur.

Kesim:8

- Ertesi sabah. Albay Tall, Yüzbaşı Staros'u telefonla arar. Yırtıcı Hayvan başlıklı tema duyulur. Müzik, tehlikeyi ve bilinmezliği duyumsatır.
- Bombalamalar başlar. Müzik yoktur.

Kesim:9

- Birlikler kendilerini hazırlarlar. Ortama derin ve yoğun bas sesler hakimdir. Daha sonra, bir şeylerin kırılmasını andıran seslere dönüşür.
- Askerler uzun otların arasından ilerlerler. Müzik, derin bas seslerle kombine olarak, sert ve metalik duygular uyandırır.
- İlk ölüm. Bas sesler öne çıkar. Otların içindekileri gösteren çekimler, koroya geçiş. Ölüm/öldürmeler devam eder. Kamış enstrümanların çıkardığı bas sesler, duyguların güçlü biçimde yansıtılmasına yardım eder.
- Witt ve Galli asker arasındaki karşılaşma. Aynı notalar sürekli devam eder.
- Karanlığın kalbinden geliyormuş gibi bir telefon sesi duyulur. Albay Tall çok heyecanlanır, fakat Staros uyuşmuş gibidir. Yırtıcı Hayvan teması yine devreye girer.
- Ağacın dibinde bir yavru kuş vardır. Tema devam ederken, askerler, iler doğru gitmektedirler. Tema yavaş yavaş azalarak duyulmaz olur.
- Er Doll, bir Japon askerini öldürür. Müzik yoktur.
- Askerler ara zaman zaman ateş ederek ilerler. No music
- Çavuş Keck, yanlışlıkla kendini havaya uçurur. Üzgünlük duygusu veren bir müzik devreye girer. Witt ona gider ve Keck ile konuşmaya çalışır. Müzik 1,2,3, 1,2,3, ... sonra Witt'e ait temanın ezgisi duyulur. Müzik armonik yapı içinde huzuru çağrıştıran neredeyse bir ilahi havaya bürünür.

Kesim:10

- Çavuş Mc Cron'un çılgınlığı. Müzik sert ve metalik bir duygu yaratan şekildedir.

Kesim:11

- Tella'nın ölümü. Yüzbaşı McCron aklının dengelerini yitirir. Sert -metalik ses nihayet biter.



AKADEMİK BAKIŞ DERGİSİ

Sayı: 52

Kasım – Aralık 2015

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi

ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası
Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – KIRGIZİSTAN

<http://www.akademikbakis.org>



- Welsch, kemerini bırakır ve insanlara yardım etmek için koşmaya başlar. Sürekli olan notalı sesler duyulur. Koşma bittiğinde sesler de duyulmaz olur.
- Welsch, Tella ile beraberdir. Ağırlıklı olarak Orkestra müziği duyulur. Kemanlar baskın olarak melodiyi seslendirirler. Bas sesler yavaşça, Staros ve Galce ile karşılıklı etkileşim olarak dağılmış olarak duyulur.

Kesim:12

- Albay Tall ile Yüzbaşı Staros arasında çatışma. Yırtıcı Hayvan teması duyulur
- Yavaşça, üçüncü şekilde ölen biri. Bu bebek yüzlü askerlerden biridir. Bu anlarda Witt'in teması duyulur: 1,2,3 1,2,3 ah 1,2,3... tekrar.

Kesim13

- Albay Tall gelir. O sert ve güçlü bir komutandır. O geldiğinde, yüksek tizli harmonik sesler yerlerini bas seslere bırakır.
- Albay Tall, Yüzbaşı Staros'a ultimatoma verir. Fakat, seyirci, müzik olarak Witt'in teması duyar.
- Manga bekler. Er Bell ilerdeki bir mangaya gönderilir. Müzik Yok
- Manga ilerlemeye başlar. Özellikle olan derin bas akorlar duyulur. Daha sonra Bell durur ve yanındakilerine bundan böyle yalnız ilerlenecek der. Bell yalnız başına ilerler. Bell'in teması, çan sesleri ile birlikte duyulur. O, karısını hatırlar. Tüm sesler çan sesleri ile rezonansa girer.

Kesim:14

- Albay Tall, emrindeki birliklerin ileri gitmesi için kamçılayıcı sözler söyler: Müzik yoktur.
- Albay Tall, Yüzbaşı Staros'u çiğneyerek dışlar. Müzik Yok.
- Galli ile Witt arasında felsefe tartışmalarına ilişkin konuşmalar. Cennet temalı müzik, bir uyum duygusu yansıtmı içinde duyulur.
- Cesetlerle beslenen köpeklerin görüntüleri. Yüzbaşı Mc Cron aklının dengelerini tümünden yitirir. Müzik yırtıcı hayvan temasıdır.
- Er Bell çimenlere uzanmıştır. Karısını tekrar düşünmektedir. 1,2,3 1,2,3... tekrar... Seyirci bu temayı daha önce de duymuştu. Peki ne zaman ?
- Odakta, Yüzbaşı Staros ve onun inançlarını yansıtan üst sesler vardır. Bu anlarda müzik duyulmaz.