

VIDEO SESİNİN ESTETİĞİ (2)*

Çeviren: Yrd. Doç. Dr. Recep Reha ERGÜL**

Ekstra-Diegetik Mekan

Ekstra-diegetik mekanı düşündüğümüzde -üst-ses, yorumsal ses ve müzik tarafından işgal edilen özel bir ülke-, yanlış tanımlanan bir alana ulaşırız. Belki de bu alan, çok açık olarak sese ait olduğundan, nispeten film kuramcılarında az ilgi görmüştür. Yine de, film ya da videodaki karakterler, sözcüklere ve müziğe aldırmasalar ya da duymasalar bile, onların izleyici olarak bizler üzerindeki tepkileri biçimlendirmede anahtar rolü oynadıkları bellidir. Atmosferik ses izleri ya da birleşik yapıdaki ses izi, ekran ile diegetik mekan arasında bir köprü görevi görmesi gibi, çekim içerisindeki basit olarak karakterin düşüncesini veren bir üst-ses de (tiyatrosal iç monoloğun bir eşdeğeri) ekstra-diegetik ses alanındaki tartışmada öncü görevi görebilir. Eğer bu söylenen düşünceler bütünüyle içselleşirse (yani başka

(*) Arms, Roy. "Aesthetics of Video Sound" On Video. London: Routledge, 1988. s. 160-185.

(**) Açıköğretim Fakültesi

karakterce duyulmazsa) ve karakterin o anda bilebileceği ya da düşünebileceği şeylerden başka hiçbirşeyi temsil etmiyorsa, özel hiçbir soruna neden olmazlar. Kesinlikle tek bir bağımsız karakterin bilincinde yer alan geri dönüşler (flashback), içselliğin dilinde işitsel eşdeğerlikler olarak basitçe kullanılabilir. Genellikle, karakterin bilemeyeceği bilgileri taşıdıklarından ve anlaşıldığı üzere karakterin bakış açısına ayrıcalık tanımayan bir biçimde çekildiklerinden geri dönüşlerin karmaşık oldukları belirtilir. Üst-sesin işlevi de benzer yöndedir ve konuşma, diegetik ses ve görüntüler arasında bir ayırım oluşur oluşmaz, tanımlama ve analiz güçlükleri su yüzeyine çıkar.

Billy Wilder'ın "Double Indemnity" filmindeki cinayet ve karşılıklı nefretle sonuçlanan bir kötü kader romanının öyküsündeki örnek hemen görülür. Filmin öyküsü, sigorta ajanı ve katil Walter Neff'in (Fred Mac Murray) bir büro diktafonuna kaydettiği itiraf üzerine kurulur. Film, onun Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyk)'la ilişkisinin gelişimini resmeden bir sekans dizisi ile tasvir edilir. Fakat, filmin ilk başından beri Neff'in sözcükleriyle, ekranda gerçekte gördüklerimiz arasında bir boşluk doğar. Phyllis ile ilk karşılaşmasından hemen sonra, Neff oturma odasında iken James M Cain'in orjinal romanındaki ekoyu andıran sözcüklerin kısa bir özeti ile yalnız bırakılırlar. Bu üst-ses, metnin bütünlüğünü bozar; John F. Seitz'in kristal netliğindeki görüntülerinde, tamamen varolmayan toz parçacıklarını anlatır ve Neff'in o an bilmesi olanaksız olan fotoğraflarla gösterilen aile üyelerinin adlarını verir.

Bu basit örnek, üst-sesin görüntülerden bağımsızlığını ispat etme eğilimini gösterir. Filmin görüntüleri, üçüncü bir kişinin anlatımı ve şimdiki zamanda akmasına karşın, bir üst-ses genellikle birinci şahıstır. Ekran üzerinde, kendi bakış açısına göre geçmiş olayları anlatmak için geçmiş zamanı kullandığından, bağımsızlık için sağlam bir temeli vardır. Avrupa sanat sinemasında yaygın olan üst-ses yorumlamaları, kararlılıkla bir edebi tona sahip olma eğilimindedir. Browne (1980) tarafından yazılan günlük ya da yorumsal görüntüleri içeren, Bernanos'un "Journal d'un curé de campagne" sinden bir uyarılama olan, Robert Bresson'un "Diary of a Country Priest"inde olduğu gibi, orjinal romanla doğrudan bağlantı kurabilirler. Jean Cocteau ve Jean-Luc Godard'ın akan görüntüler üzerine yorumunu aktarmak için kendi seslerini kullanmalarında olduğu gibi, diğer durumlarda da üst-ses, yazarın filme bir kişi olarak girmesi için fırsat olabilir. Sinemanın bu alanında ses izinin özerkliği en güçlü olarak, "India Song"

(1975) filminin ses izini alıp gerçekte hiç değiştirmeksizin, "Son nom de Veni-de dans Calcutta d'ésert" (1976) adlı ikinci bir filmde oldukça ilgisiz görüntülerle kullanan Fransız romancısı ve film yapımcısı Marguerite Duras tarafından ileri sürülmüştür (Ropars-Wuilleumier, 1980). Bütün bu durumlarda etki, geleneksel anlatı sürecinde (Hollywood stili) yasaklanan bir türden metinlerarası bağlantılar -kaynakla, yazarla ya da başka bir çalışmayla- yaratmaktadır. Filmin birçok yönleri gibi, bu uygulamada da çalışmaları ve izleyicileri arasında kişisel ilişkilerini tanımlamanın yeni yollarını bulma peşindeki video yapımcıları için yararlı dersler vardır.

50'li yılların sonlarıyla 60'lı yılların başlarında, müzik, konuşma ve görüntülerin filmlerde eřit bir rol oynadığını kavrayan önemli bir yenilikçi Alain Resnais'dir. "Hiroshima mon amour" (1959) ve "L'année dernière à Marienbad/ Geçen yıl Marienbad'da" (1961) gibi filmler, yorumun büyük önem taşıdığı belgesel film yapımındaki Resnais'nin deneyimini yansıtıyordu (Armes 1968: 36-65). Geleneksel öykülü film yapımında -diyaloglar vasıtasıyla- olduğu gibi, belgeselde de -yorum vasıtasıyla- söylenen sözlerin anahtar bir rol oynadığı açıkça görülebilir. Gerçekte, "diegesis" in Oxford İngilizce Sözlüğündeki tanımını "durumun bir ifadesi" olarak uyarladığımızda, video ya da filmde belgesellerin temel özünü görüntülerin değil, ses izinin oluşturduğunu görmek daha mantıklıdır. Bu kavramsal evrede, açıklamaların mantıksal olarak gözler önüne serildiğini ve sözlü düşüncelerin yerli yerine oturduğu görülebilir. Televizyon belgesellerinde, anlatıcı alışıldığı üzere görüntü izinde görülür. Ancak, öz anlatıcının görüntüsünde değil, sözlerinde yatar.

Bu usavurum çizgisini aşırıya götürmeyi arzu edersek, belgeselde diegetiğin sözlerde yattığını ve burada yabancı olanın görüntüler olduğunu düşünmek bile olasıdır. Kuşkusuz, filmlerde canlı sunucuların kullanıldığı günlerdeki gibi, yorumu değiştirmenin, gerçek anlamda eseri de bütününü değiştirmek olduğu kendiliğinden ortaya çıkar. Chris Marker bunu "Lettre de Sibérie/Sibirya'dan Mektup" (1958) filminde aynı görüntüyü üç kez ve herbirini de farklı yorumla göstererek, zekice tasvir eder:

Yakutsk Özerk Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nin başkenti Yakutsk, halkın serbestçe binebildiği konforlu otobüslerle Sovyet otomobil sanayisinin gururu olan güçlü Zyms'lerin, caddeleri paylaştığı modern bir kenttir. Sosyalist gayret ruhuyla, mutlu Sovyet işçileri ve onların arasında kuzey kutbuna ait bölgenin bu çok canlı vatandaşları, Yakutsk' u yaşamak için daha güzel bir yer yapmaya çabalıyorlar.

Yakutsk kötü bir ünün olan karanlık bir kenttir. Halk, kan rengindeki otobüslere tikiştirilirken, ayrıcalıklı kast üyeleri pahalı ve en iyi araba olan kullanışsız Zyms'lerin lüksünü arsızca paylaşırlar. Köleler gibi görevleri önünde eğilen sefil Sovyet işçileri ve onların arasında bu uğursuz kılıklı Asyalılar, tırmıklarla ilkelce yolları düzeltmekte.

Modern evlerin gitgide köhnemiş yapılarla yer değiştirdiği, iş çıkış saatinde Londra ya da New York'daki benzerinden daha az kalabalık olan Yakutsk'dan, nadirliğine karşın halkla ilgili bölümler için ayrılmış, mükemmel bir otobüs olan bir Zyms geçmektedir. Oldukça güç koşullar altında cesaret ve direngenlikle Sovyet işçileri ve onların arasında bir gözünden rahatsızlık duyan bu Yakut, kentlilerin görünümünü düzeltmeye çalışıyor (Bordwell ve Thompson 1979: 190).

Ekstra-diegetik mekanın üçüncü bileşeni müziktir. Görüntülere canlı bir sunucunun, bir radyonun ya da bir gramafonun dahil edilmesiyle ekran mekanında yerini bulmamış olan (Çünkü bu karakterlerin de onları duyacağı anlamına gelir) müziğin dahil edilmesi, yerli yerine oturtulması en güç olanıdır. Video ve film ile ilişkili olarak, müzikle uğraşmanın sorunları, Tony Thomas'ın "Music for the Movies" (1973) adlı yapımına başlarken anlattığı anekdotta gizlidir. Koyu bir film müziği tutkunu olan Thomas, sürekli arkadaşlarına, birlikte izledikleri filmlerin müziksel düzenlemesi hakkındaki düşüncelerini soruyordu. Yanıt, değişmez bir şekilde "Ne müziği?" idi (Thomas 1973: 11-12). Görünüşte gerçekçi filmlerde bile, sesli filmin ortaya çıkışından sonra sinemada geleneksel olarak kullanılan müziğin varlığını sürdürülebilmesi için, doyurucu hiçbir açıklaması yoktur. Fotoğrafın onlardan aldığı yaşamın bir kısmını görüntülerin içerisinde so-lumak olarak nitelenen sessiz film (Eisler 1951: 59) gösterimine müziğin dahil edilmesinin arkasında yatan en olası amaç olarak burada önerilen rol, kuşkusuz eşzamanlı konuşma ve ses tarafından doldurulduğu şeklinde görünmesidir. Yine de müzik sürmektedir.

Müzik, Thomas'ın listelediği çeşitli rollerin yerini doldurmaya sürdürür; aksiyon ya da diyalogdaki boşlukları doldurmak, bir süreklilik duygusu inşa etmek, dramanın altını çizmek, aksiyon ve duyguları tam olarak saptamak ve bir atmosfer yaratmaktır. Hepsinin ötesinde müzik, duyguları gölgelendirmeye, ruhsal yapıyı açmaya ya da karartmaya, duyarlılıkları yükseltmeye, karakteri tanımlamaya, önermeye, dolaylı anlatmaya ve kişiliği saflaştırmaya, hareketin artmasına yardım etmeye, gerilim yaratmaya, görüntüyü ısıtmaya ya da soğutmaya ve hepsinden önemli olan söylenmemiş düşünceleri ve görülmeyen durumları sergilemeye yarar (Thomas 1973: 17). Müzik tarafından doldurulma gereksinimi, yapımcıların "Filmler iyi olsaydı,

müziğe ihtiyacımız olmazdı” vecizesinin kapsadığı herşeyi açıkça çok aşar. Müzik kullanımındaki ısrar, görüntülerdeki bir doğal eksikliğe işaret eder gibidir. Bu, özellikle izleyicilerin konumlandırılmasının yardımıyla, görsel stratejilerle ilgilenen çoğu film kuramının varsayımlarına tamamen karşıttır. Elbette, müzikte devamlılığın önemi, çoğu kuramsal film incelemesinde, ses-görüntü dengesinin çok farklı olduğu videoya uygulanabilirliğini sorgulama gereksinimine işaret eder.

Aynı zamanda, saf olarak bir görsel etki yaratmaya dayanan film-den daha zayıf olan video gibi bir ortam için, müziğin önemi vurgulanır. Video imgelemi ve elektronik müzik için bazen öngörülen basit eşdeğerlik, yaratıcı potansiyalle dolu bir ses-görüntü ilişkisi için, özellikle yetersiz bir yanıt gibi gözükür. Belki de, en çok vurgulanması gereken şey, müziğin ayrıcalığıdır. Ses ve görüntüleri algılayış biçimimizde derin farklılıklar vardır; karmaşık olarak düzenlenmiş ardışık görüntülerdeki hızlı kesmeleri anlama yeteneğimiz, sesleri ayırtma ya da konumlandırma yeteneğimizle bağdaşmaz. Bir resim çerçevesinin boyanması ile videoda yaratıcı müzik kullanımı eşdeğerdir. Her ikisi de, ton ve organı uygunluğunu ve aynı zamanda karşıtlığı yaratmada, görüntünün devre dışı kalma olasılığını ifade eder.

Sonuç

Video ve film görüntüleriyle ilgili olarak, ses gibi karmaşık bir alanın tartışılmasına düzgün kesilmiş sonuçlar sunmak güçtür. Konu üzerine varolan literatürün gösterdiğine göre, görüntüyü zirveye oturtan geleneksel bir film yaklaşımı, video ve film sesinin açılması ve tanımlanmasına çok az yardımcı olur. Diğer yandan, sinemayı bir vantrilokluk gibi görmemiz gerektiğini söyleyen Rick Altman’ın önerisi ise ters yönde bir aşırılıktır. Sesli filmin bulunma nedenini açıklamaya gelecek olan sessiz yansıtılan hareketli görüntülerin yeterliliğine kusur bulmak ve böylece sessiz sinemayı bütünüyle anlaşılabilir kılmak yerine, Altman şunu belirtir: “Kaynağı olmayan ses bizi öylesine rahatsız eder ki onun kaynaksızlığının sırrıyla ya da vokal olmayan (teknolojik ya da karından) bir cihazla üretilmesi skandalıyla yüzyüze gelmek yerine, sesi bir kuklaya ya da gölgeye atfederiz.” (Altman, 1980 b: 76-7).

Eski ses kuramının bildik tuzakları ve çıkmazlarından kaçınması yönüyle Altman’ın yaklaşımı heyecan vericidir. Fakat, en az verdiği

yanıtlar kadar da yeni bir soru ortaya atar ve izleyiciye tuhaf bir şekilde, ikna edici olmayan bir rol yükler. Elbette, vantrilokluğun gerçek zevki umutsuz bir ses kaynağı arayışında değil, ama sihirbazınki (ya da bir film projektörününki) gibi, bir insan ustalığıyla kandırılmanın bütünüyle oyuncu hazzında bulunmasıdır.

Video ve film görüntülerinin konuşmadığını usumuzla bilmemize karşın, sonuç olarak keyif verici bir aktarımın ya da bilgilendirici bir röportajın zevkini çıkarma yetisine sahip olduğumuzdan, yanılsatıcı güç bizi onların konuştuğuna inandırabilecektir. Bu sınırlamalara rağmen, Altman'ın görüntü-ses hiyerarşisini tersine çevirmesi sese hakettiği yeri veren bir medya tarihinin yazılması için, yeni bir yolun temelini bize sunar.

Sinema hareketi kaydetmek için icad edilmişti ve bunda da oldukça başarılı oldu: sonuç, sinemanın bilimsel bir yenilik olarak pazarlanmasına izin veren inandırıcı bir ekran (perde) mekanının kuruluşuydu. Fakat gerçekten kârlı bir eğlence metasına dönüştürülmesi için yalnızca hareketi kaydetmesi değil, yaşamı (ya da onun bir yönünü) temsil etmesi de gerekiyordu. Daha en başında film görüntüsünün bunu yapmaya gücü yetmeyeceği duyumsandı. Müzik eklendi, görüntüleri tanıtmak ve açıklamak için de bir sunucu ayarlandı.

D.W. Griffith'in bir örneğini oluşturduğu, polisiye filmlerini bulan öykü filmi yapımcılarının çabaları, bu ekran mekanını bir sunucu olmadan işleyebilen bir "diegetic" mekana dönüştürdü. Onlar çapraz kurgu tekniklerini geliştirerek zorlayıcı bir kurguya ait olan daha karmaşık ve düşsel mekanı yaratırken, izleyici olarak bizler, filmin bize ardışık ve dönüşümlü olarak sunduğu aksiyonun iki yarımını, kovalayan ve kovalananı, tek bir akış içerisinde birleştirmeye kışkırtılırız. Polisiye film, sessiz film komedisi ve melodramın hepsi müzik eşliğinden yararlanır ve balesel bir mükemmelliğe sahip olabilir.

Bununla birlikte, sesli filmin ortaya çıkışında eşzamanlı dialogun vurgulanması, filmi bir kayıt olarak bir kez daha yeniden tanımlayarak ekran mekanının önemini ortaya koydu. Ama, bu kez söz konusu olan önceden varolan bir sahne oyununun kaydedilmesi idi. Görüntü, konuşma ve efektler zengin bir görsel-işitsel diegetic mekanı yaratacak biçimde derece derece daha büyük bir incelikle işlenmeye başlandı. Ancak, bu araçlarla sınırlanmış bir sinema tamamen dışsal bir eylem olayı olarak kalacaktı. İçsellığe ulaşmak için "ekstra diegetic" (üst-ses ya da müzik) rezonanslara ve dolayısıyla da sesi eşza-

manlıktan kurtarmaya ihtiyaç vardı. Bunlar bugün hâlâ onsuz olamazlar. Bu türden deneysel bir skeç bile, Altman'ının kavramı gibi, bir çok soruyu yanıtızsız bırakır ve üç tür mekanı (ekran, diegetik, ekstra diegetik), video'nun da film medyasından (görsel kayıt, aksiyon drama, içselleşmiş drama) ilham alabileceği ardışık zenginlikleri olarak görmemize izin verir. Böyle bir yaklaşım, video potansiyalinin bütünüyle yaratıcı gelişimi için, yeniden üretilmiş ses estetiğinin ve tarih bilincinin ne kadar önemli olduğunu ileri sürerken kendimizden emin olmamızı sağlar.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- ALTMAN, R.; "Introduction", Yale French Studies 60, special issue, **Cinema/Sound**, 13-18, 1980 a.
- ; "Moving Lips: Cinema as ventroloquism", Yale French Studies 60, special issue, **Cinema/Sound**, 67-79, 1980 b.
- ANDERSON, J.L.; and RICHIE, D.: **The Japanese Film: Art and Industry**. Rutland, Vermont, and Tokyo: Charles E. Tuttle, 1959.
- ARMES, R.; **The Cinema of Alain Resnais**. Tantivy Press, London, 1968.
- ATTALI, J.; **Noise: The Political Economy of Music**. Manchester University Press, Manchester, 1985.
- BASKARAN, S.T.; **The Message Bearers: The Nationalist Politics and the Entertainment Media in South India. 1880-1945** Madras: Cre-A., 1981.
- BELLOUR, R.; "The obvious and the code", **Screen** 15. no; 4, p; 17, 1974-5.
- BELTON, J.; "Technology and aesthetics of film sound", In E. Weis and J. Belton (eds) **Film Sound: Theory and Practice**, Columbia University Press, 63-72, New York, 1985.
- BORDWELL, D. and THOMPSON, K.; **Film Art: An Introduction**, Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1979.
- BROWNE, N.; "Film form/voice over: Bresson's The Diary of a Country Priest", **Yale French Studies** 60, special issue. "Cinema Sound", 1980.

- DOANE, M.A.; "The voice in cinema: the articulation of body and space", **Yale French Studies 60**, special issue "Cinema Sound", 33-50, 1980.
- ; "Ideology and practice of sound editing and mixing", in T. de Lauretis and S. Heath (eds) **The Cinematic Apparatus**, London: Dacmillan, 47-56, 1980.
- EISLER, H.; **Composing for the Films**, Dennis Dobson, London, 1951.
- FELL, J.; **Film and the Narrative Tradition**, Norman: University of Oklahoma Press, 1974.
- GOMERY, D.; "Towards an economic history of cinema: the coming of sound to Hollywood", **The Cinematic Apparatus**, Macmillan, 38-46. London, 1980.
- KING, N.; "The sound of silents", **Screen 25**, no. 3, 2-15. 1984.
- LEVIN, T.; "The acoustic dimension", **Screen 25**, no. 3, 55-68, 1984.
- MORSE, M.; "Talk, talk, talk - the space of discourse in television", **Screen 26**, no. 2, 2-15, 1985.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M-C.; "The disembodied voice (India Song)", **Yale French Studies 60**, special issue, J' Cinema Sound", 241-68, 1980.
- THOMAS, T.; **Music for the Movies**, South Brunswick: A. S. Barnes, 1973.
- WEIS, E. and BELTON, J.; **Film Sound: Theory and Practise**, Columbia University Press, New York, 1985.
- WILLIAMS, A.; "Is sound recording like a language?", **Yale French Studies 60**, special issue, "Cinema Sound", 1980.
- WOOD, N.; "Towards a semiotics of the transition to sound: spatial and temporal codes" **Screen 25**, no. 3, 16-24, 1984.