

SANATLAR VE SİNEMA İLİŞKİSİNE MÜZİĞİN PENCERESİNDEN BAKMAK: “DÜNYANIN TÜM SABAHLARI”

Ali Sait LİMAN
Bursa Uludağ Üniversitesi, Türkiye
asliman@uludag.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-2261-3599

<i>Atf</i>	Liman, A. S. (2022). Sanatlar ve Sinema İlişkisine Müziğin Penceresinden Bakmak: “Dünyanın Tüm Sabahları”. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 12 (2), 212-222.
------------	---

ÖZ

Bir zaman ve mekân sanatı olan sinema; tarihsel süreç içinde resim, heykel, mimari, müzik, edebiyat, dans gibi sanat dalları ile ilişki halinde olmuş, bu sanatları bünyesinde barındıran anlatımsal özellikleri nedeniyle yedinci sanat olarak adlandırılmıştır. Bu çalışmada Pascal Quignard'ın aynı adlı romanından yönetmen Alain Corneau tarafından 1991'de sinemaya uyarlanan “Dünyanın Tüm Sabahları” adlı film, sinema-müzik ilişkileri bağlamında incelenmiştir. Barok müzikten beslenen hüzünlü ve karanlık bir atmosferin dramatik yapı ile iç içe olduğu “Dünyanın Tüm Sabahları” filminde, yönetmen Alain Corneau'nun sinemada müziği kullanım tarzına dair tercihleri filmin biçim ve içeriğine yansımıştır. Müziğin “Dünyanın Tüm Sabahları”nın biçimi ve içeriği üzerindeki işlevleri/etkileri incelendiğinde; müziğin filmde anlatıyı derinleştirip zenginleştiren, filmin ritmini belirleyen, dramatik yapıyı ve filmsel atmosferi destekleyen, kimi sahnelerde metafizik boyutlar kazanıp yitirilen karakterleri çağırان/gösteren özgün bir yaklaşımla kullanıldığı söylenebilir. Diğer yandan, filmin iki ana karakterinin müzikle uğraşan sanatçılar olması; film öyküsünün geçtiği dönem (Barok dönem) ile filmde kullanılan müziğin (Barok müzik) örtüşmesi, filmsel yapıda müziğin daha yoğun biçimde kullanılabilmesini ve hissedilmesini sağlamıştır. Ayrıca filmdeki karakterlerin birbirleriyle ve dramatik hedefleriyle kurdukları ilişkilerin büyük ölçüde müzik dolayısıyla gerçekleşmesi de bu yapıyı güçlendirmiştir.

Anahtar kelimeler: Sinema, Sanat, Müzik, Alaincorneau.

EXAMINING ARTS AND CINEMA RELATION THROUGH MUSIC'S POINT OF VIEW: “ALL THE MORNINGS OF THE WORLD”

ABSTRACT

Cinema as an art form of time and space has been in relation with different art forms such as painting, sculpture, architecture, music, literature and dance throughout history and has been named “seventh art” due to the facts that its features narrative contains all these art forms. In this study, “All The Mornings of The World”, a movie adapted by Alan Corneau from Pascal Quignard's homonym novel is examined in the context of cinema-music relations. The movie that has been nourished with baroque music, “All The Mornings of The World”; has a dramatic structure intertwined with somber and dark atmosphere and director Alan Corneau's choices about usage of music in cinema is reflected to the movies form and content. When the effects and functions of music on the form and content of the film “All The Mornings of The World” are examined; it can be stated that music has been used gracefully

and prudently with an approach that makes music a tool to enrich the narrative and determine the rhythm of the film, support the dramatic structure and filmic atmosphere and help gain metaphysic extent to demonstrate the lost characters. On the other hand, the main characters of the film being musicians and the timeline the movie takes place in (BaroqueEra) and the music used in the film (Baroque Music) being overlapped has made it possible to use and feel the music more intense in the filmic structure. In addition, a whole slew of the relation the characters have between themselves and their dramatic objectives has been realized through music and that has strengthened the refered structure in the film.

Keywords: Cinema, Art, Music, Alain Corneau.

GİRİŞ

“Resim ya da edebiyat gibi sinema da basitçe prosedürlerinin ne olduğunu maddesinden ve teknik aygıtından anlayabileceğimiz bir sanatın ismi değildir. Diğerleri gibi sinema da anlamı sanatın sınırları içinden geçen bir sanatın ismidir” (Rancière, 2016: 10).

Sanayi devrimi ve sonrasında gelişen süreçte modernitenin ortaya çıkardığı (Pezella, 2006: 11) yeni/genç bir sanatsal ifade aracı olan sinema, ilk yıllardan itibaren diğer sanat dalları ile yakın ilişki içinde olmuş, onları kendi potası içinde yoğurup özgün bir biçimde kullanarak yeni sinemasal anlatım biçimleri oluşturmuştur. Sinemanın diğer sanatlarla olan ilişkisi, bir yandan film dilinin zenginleşmesini sağlarken diğer yandan da sinemanın “yedinci sanat” olarak adlandırılmasına yol açmıştır.

Anlatımsal özellikleri bakımından bir zaman ve mekân sanatı olan sinemanın resim, heykel, mimari, müzik, edebiyat, dans gibi sanat dalları ile olan bu etkileşiminin, hareketli görüntünün doğası ve filmsel anlatımın dramatik gereklilikleri çerçevesinde gerçekleştiği söylenebilir. Resim sanatında kullanılan çeşitli kompozisyon ve ışık-gölge teknikleri ile filmin görüntü estetiği arasındaki ilişkiler ya da edebi bir tür olan roman anlatısının yapısal özellikleri ile filmsel anlatı arasındaki benzerlikler buna örnek gösterilebilir.

Yukarıda belirtilen ilişkileri sinema ve müzik bağlamında ele aldığımızda ise; sinemanın sessiz döneminden itibaren müziğin sinema sanatı içinde önemli bir yer edindiğini söylersek yanlış olmaz. İlk yıllarda perdeye yansıyan sessiz filmlere piyano ya da orkestra ile eşlik edilmesinin yanında, çeşitli dramatik anlarda belirli tema müziklerinin kullanılması ya da sinemanın “ses”li döneminde müzikal türün ortaya çıkması, profesyonel anlamda film müziklerinin yapılması gibi örnekler, geçmişten günümüze sinema-müzik ilişkilerinin niteliğini yansıtmaktadır. Bu bağlamda sinema-müzik ilişkilerinin öncelikle filmsel yapının ritmik ve dramatik gereksinimleri doğrultusunda belirginleştiğini söyleyebiliriz.

Tarihsel süreç içinde film türlerinin -ve alt türlerin- ortaya çıkışı ve sinemanın giderek küreselleşmesi/popülerleşmesi, sinema-müzik ilişkilerine de yansımış; “film için müzik” ihtiyacının yanında “müzik için film” üretimi de gündeme gelmiş, bazen bir müzik akımı bazen de bir müzisyenin yaşamı filmlere konu olmuştur. Böylece, filmlere müzik yapılması bağlamında sinema sanatı müzikten yararlanırken, müzik yapan bireylerin yaşantısını ve iç dünyalarını anlama konusunda da sinema filmlerinden yararlanılmıştır.¹Bu filmlerden biri de Pascal Quignard'ın-1991’de yayımlanan- aynı adlı romanından yönetmen Alain Corneau tarafından 1991’de sinemaya uyarlanan “Dünyanın Tüm Sabahları”dır.

Müziğin filmsel yapının biçimine ve içeriğine etkileri bakımından sinema-müzik ilişkileri konusunda önemli bir örnek olan “Dünyanın Tüm Sabahları” (Tous Les Matins Du Monde), yazınsal haliyle de edebiyat-müzik ilişkilerine dair özgün bir örnektir.

Bu çalışmada, yukarıda belirtilen tarihsel/kavramsal çerçeve ışığında, “Dünyanın Tüm Sabahları / Tous Les Matins Du Monde” adlı film, sinema-müzik ilişkileri açısından incelenecektir. Bu amaçla

¹ Bu konuda bir başka örnek için bkz. (Yıldırım & Eruzun Özel, 2014: 263-275)

önce filmin uyarlandığı aynı adlı roman okunmuş, ardından film izlenerek filmin anlatısal ve görsel-işitsel yapısı içinde müzik ögesinin yeri ve işlevleri incelenmiştir.

Sinema-Müzik İlişkilerinin Tarihine Genel Bir Bakış

“Sinemada hikâye anlatmanın göstermek ve söylemenin ötesinde bir biçimi daha vardır: Müzik” (Hunt vd., 2015:58).

Sinema-müzik ilişkilerinin tarihi incelendiğinde, müziğin sinemanın doğuşundan itibaren filmlere eşlik ettiği söylenebilir. 1920’lerin sonlarına doğru sinemaya ses ögesinin girişinden çok daha önce, sessiz dönemde perdeye yansıyan filmlere salondaki bir piyano ya da orkestra ile eşlik edilmesi, sinema ile müzik arasındaki iş birliğinin başlangıcına örnek gösterilebilir. Buna göre, *“sessiz filmde müziğin baş işlevlerinden biri, anlatıyı anlamlandırmak, eylemin her bir havasına müzikal ifade vermek, böylece göz yoluyla uyarılan duyguların aynısını kulak yolu ile de uyandırarak anlatı ve eylemi güçlendirmektir”* (Uysal, 2012: 145).

Filmlerin çeşitli sahnelerinde belirli amaçlar doğrultusunda belirli müziklerin kullanılması ile sinemaya dahil olan *“film müziği, sinemanın birçok boyutu gibi, teknolojiye son derece koşut gelişmiştir.”* (Maral, 2014. 286).

“Sinemanın erken dönemlerinde, sahnede kaynağı görünmediği (radyo veya orkestra vb.) sürece hiçbir şekilde müziğe yer verilmeme eğilimi hâkimdi. Bu anlayışı, hem ses kayıt teknolojisinin getirdiği sınırlamaların olması hem de daha fazla gerçeklik (müziğin nereden geldiğine şaşırın seyircilerin olabileceğine dair bir inanç) yaratım isteği belirlemekteydi. Eş deyişle, filmlerin ses kuşağı bu biçimleniş içinde tasarlanmaktaydı. Daha sonra filmlerde yer alan sesin, sadece sahnedeki eylemler karşılıklı olarak, natüralist yapıda olması gerekip gerekmediği konusunda bir tartışma başladı; müzik ve ses efektlerinin sahnenin veya eylemlerin yorumlanmasında bir tür etkime sağlayan, görüntülere sanatsal kontrpuan olarak hizmet eden öğeler olarak işlev görmelerinin daha değerli olduğu kabul edildi. Sonuçta, sette kaydedilen diyaloglar, artırılmış ses efektleri ve müziğin birlikte kullanıldığı bir sürece girildi” (Sözen, 2016: 230).

Yukarıda da belirtildiği gibi sinemada ses ve müzik öğelerinin kullanımına dair başlangıçta yaşanan teknik sorunlar aşıldıktan sonra müziğin filmsel yapı içindeki önemi ve işlevi giderek artmıştır. Böylece filmlerde dolgu/fon müziği olarak kullanılmasının dışında, kurgu ve ritim gibi filmsel yapının temel öğelerinin belirli amaçlar doğrultusunda düzenlenmesinde ya da seyircinin filmi algılama sürecinde çeşitli duygusal-psikolojik tepkilerin oluşturulmasında “müzik”, filmin ses kuşağı içinde önemli bir yer edinmiştir. Buna göre film müziğinin bir filmin görsel yapısının ileteceği anlamın belirlenmesinden, film içindeki karakterlerin psikolojilerinin vurgulanmasına kadar birçok filmsel öğeyi doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyen işlevleri vardır: *“Film müziği bir görüntünün anlamının şekillenmesine ve izleyicinin onunla özdeşleşmesine yardımcı olur. Öne çıkmadan ve diyalogların arkasında kalarak, zamanı, mekânı ve atmosferi oluşturur, karakter psikolojisini tanımlar, dramatik temaları vurgular ve soyut düşünceleri betimler”* (Parkinson, 2015: 95).

Filmsel sesi “konuşma, müzik ve gürültü (efekt)” olarak üç kategoride inceleyen Bordwell ve Thompson’a göre, *“ritim melodi, armoni ve kullanılan müzik enstrümanları, izleyicinin duygusal tepkilerini güçlü biçimde etkiler. Dahası bir melodi, ya da çalan müziğe ait bir parça, belirli bir karakterle ortama, duruma ya da fikirle bağlantılı hale gelebilir”* (Bordwell&Thompson, 2012: 274, 279).

Tarihsel süreç içinde müziğin sinemanın ayrılmaz bir parçası haline geldiğini, zaman ögesinin sinema ve müzik açısından merkezi bir rol oynadığını belirten Monaco ise; ezgi, armoni ve ritim gibi müzikal kavramlardan sinemanın da yararlandığını belirterek, sanatların en soyutu olan müziğin anlatı yönünü ezgi, zamansal yönünü ise ritim ile ilişkilendirir ve “armoni”nin bu ikisinin sentezi olduğunu vurgular (Monaco, 2005: 56-59). Buna göre *“görüntü, ses/müzik eklendiğinde değişmeye başlar, derinlik kazanır, hızlanabilir, yavaşlayabilir”* (Erdoğan, 2013: 68).

Müziğin sinema anlatımına ilişkişlevlerine dair bu açıklamaların yanında, filmsel anlatı içinde “diegetik” ve “non-diegetik” biçimlerde kullanılabileceğini söyleyebiliriz. Filmin öykü evreni

anlamına gelen “diegesis”i, anlatı sesi bağlamında “öykü dünyasında var olan karakterlerin sesleri ve objelerin sesleri” olarak tanımlayan Buckland’a göre diegetik ses, “öykü dünyasının bir parçasını oluşturan enstrümanların icra ettiği müziği de kapsar.” (Buckland, 2013: 21). Buna göre diegetik ses, “kaynağı öykü evreni içinde olan sestir. (...) Ayrıca kaynağı öykü evreninin dışında olan diegetik olmayan ses vardır. Filmin aksiyonunu güçlendirmek için eklenen müzik en yaygın diegetik olmayan ses kullanımudur. (...) Bu durum film öyküsünde her şeyi bilen anlatıcı için de geçerlidir” (Bordwell&Thompson, 2012: 284).

Sinema anlatımının teknoloji ile etkileşimi dolayısıyla sinema-müzik ilişkilerinin film türlerine yansımalarının akla gelen ilk örneklerinden biri de müzikallerdir. Müzikal filmlerin en baştan itibaren kendine gönderme yapan bir tür olduğunu belirten Abisel’e göre, bu film türünde müziğin tuttuğu özel yer, görsel ikonografinin etkisini ve önemini sınırlamış; “söz, diyaloglar aracılığıyla olduğundan daha fazla şarkı sözleriyle” önem kazanmıştır (Abisel, 1995. 212, 224).

Sinema ile müzik arasındaki ilişkilerin 1960’tan sonra daha da yoğunlaştığını ve müzik lehine değiştiğini ve bunun filmin anlatı evrenine de yansımalarını belirten Brown, bu durumu şöyle açıklar:

“1960’a gelindiğinde hem filmler hem de çeşitli işitsel formatlarda kayıtlı seslerin kalitesi, sinemanın görsel kalitesini yakalamıştı. (...) Daha önce diegetik olmayan müzik bantlarıyla sınırlı olan müziğin anlatı evrenine zorla girişi, film müziğinde yeni bir dönüm noktası oldu. Bu, müziğin önemli bir kültürel imge sağlayıcı olarak film benzeri statüsünü, film izleyicisine tekrar yansıtıyor. Örneğin Kubrick’in Otomatik Portakal’ındaki serserinin, filmin diegesisi içinde ve dışında dolaşan “Ludwig van” ve diğer klasik bestecilere olan hayranlığı en iyi bu perspektif içinde değerlendirilebilir” (Brown, 2003: 639).

Buraya kadar aktarılan açıklamalarda da anlaşılacağı üzere, sinemada müzik ögesinin filmlerin biçim ve içeriklerinde önemli ve belirgin işlevleri olduğu söylenebilir. Bu noktada 1930’lardan itibaren (Konuralp, 2004: 44) sinema filmleri için müzik besteleyen müzisyenlerin yönetmen ve yapımcının yanında filmsel yapıya katkı sunan üçüncü bir özne olarak öne çıkması da anlamlıdır.² Bu yıllardan günümüze uzanan zaman dilimi içinde film müziği alanında faaliyet gösteren bestecilerin/müzisyenlerin filmsel yapının inşasındaki etkinlikleri artarak devam etmektedir:

“Besteci filmde nerelerde müzik olacağına karar verilmesi için yönetmen, yapımcı ve müzik editörüyle toplantı yapar. Bu toplantıda filmin farklı evrelerini ve bu evrelerdeki farklı duygu durumlarını ne tür bir müziğin karakterize edebileceğini tartışarak, her sahne için uygun olan müziği kurgulamaya başlarlar. Müzik filmin o kadar içkin bir parçasıdır ki, bazen kendisine hiç dikkat çekmeden filmle benzersiz bir şekilde bütünleşir. Kışkırtıcı ya da duygusal olabilir, incelik katabilir ve algıyı yönlendirebilir. Ritim ve tempo, melodi ya da uyumsuz sesler kullanarak karakterlere ve hikâyeye duygu katar, aktarılan ruh halini taşır. 1933’te MaxSteiner King Kong’un müziğini hikâyeyi tasvir edecek şekilde bugün hala kullanılan bir dizi teknikle bestelemiştir. Bu tekniklerden biri de bir temanın belli bir insan, düşünce ya da durumla bağdaştırılacak şekilde tekrarlandığı leitmotif tekniğidir. Bugün en çok bilinen leitmotif, Jaws (1975) filminde köpekbalığı her yaklaştığında duyulan iki notalı temadır” (Barnwell, 2011: 164).

² “Sinema tarihine bakıldığında nerdeyse yönetmen kadar öne çıkmış bestecilerin varlığı dikkati çekmektedir. Bunun yanında yönetmenlerin kendi tarzlarına yakın buldukları, bir filmde başarıyı yakaladıkları besteciler ile diğer filmlerinde de birlikte çalışmaya devam etmesi sinema tarihinde yaygın olarak görünmüş bir davranıştır. Bu şekilde ortaya çıkan yönetmen-besteci ortaklıklarının en iyi örnekleri olarak; Sergio Leone-Ennio Morricone, Sergei Eisenstein-Sergei Prokofiev, Alfred Hitchcock-Bernard Herrmann, Federico Fellini-Nino Rota ortaklıkları sayılabilecektir.” (Doğan, 2009: 106)

“Dünyanın Tüm Sabahları” (Tous Les Matins Du Monde)

Klasik barok müziğin sinema ile buluştuğu; müzik, dram, tarih ve biyografi öğelerini bir potada eriten “Dünyanın Tüm Sabahları”nın hikayesi 17.yüzyılın ikinci yarısında, belirli bir dönemde/çevrede geçmesine karşı³, filmin içerdiği feseî-evrensel tema sayesinde tüm zamanlara seslendiği söylenebilir.

Filmin uyarlandığı romanda,viola da gamba üstadı Mösyö de Sainte Colombe’un öğrencisi -ve sonrasında saray orkestrasının yöneticisi, “kralın çalgıcısı” olan- Marin Marais’ye hitaben söyledikleri, filmin/romanın içeriğini özetler niteliktedir:

“Dans eden insanların dans etmesine yardımcı olabilirsiniz. Sahnede şarkı söyleyen insanlara eşlik edebilirsiniz. Geçiminizi sağlarsınız. Müzik hep çevrenizde olur, ama müzisyen olamazsınız. Yüreğiniz var mı hissetmeye? Beyniniz var mı düşünmeye? Bilir misiniz, iş dans etmek ya da kralın kulağını okşamak olmayınca, neye yarar sesler? (...) Mösyö, siz görünen bir kralın hoşuna gidiyorsunuz. Hoşa gitmek bana uymadı. Ben elimle görünmez bir şeyi çağırıyorum, ant olsun, çağırıyorum. (...)Siz usta işi besteler yayımlıyorsunuz, onlara benden çaldığınız parmak oyunlarını, süslemeleri ekliyorsunuz beceriyle. Ama kâğıt üstündeki siyahlarla beyazlardan başka bir şey değil onlar!” (Quignard, 2021: 40, 59).

Fransız yönetmen Alain Corneau (1943-2010) tarafından 1991’de çekilen “Dünyanın Tüm Sabahları” (Tous Les Matins Du Monde), çağdaş Fransız edebiyatının önemli isimlerinden, felsefe ve müzik eğitimi de almış olan (Çetin, 2021: 344) Pascal Quignard’ın aynı adlı⁴ romanından uyarlanmıştır. 1991’de yayımlanan roman, 27 bölümden oluşmaktadır (Quignard, 2021).

“Roman, Barok müziğin büyük isimleri Mösyö de Sainte Colombe ile Marin Marais’nin müzik aracılığıyla keşif hikâyesini konu edinmektedir. Romanda Mösyö de Sainte Colombe eşi Madam de Sainte Colombe’un vefatından sonra büyük üzüntü yaşar ve sadece kızları Madelaine ve Toinette ile ilgilenir. Duyularını çok iyi ifade edemeyen ve sert, disiplinli bir karaktere sahip olan Mösyö de Sainte Colombe, dış dünyaya kendini kapatarak müziğine odaklanır. Kızlarını da müzik hususunda eğitir. Geçimini kendisine gelerek viyola dersi alan öğrencileri sayesinde sağlar. Bu öğrencilerinden biri de karakteri ile taban tabana zıt olan Marin Marais’dır. Mösyö de Sainte Colombe saraydan gelen müzisyenlik teklifini de ilkeleri doğrultusunda reddeder. Zira müzikten şöhret aramamakta, son derece mütevazı bir hayat sürmektedir. Nitekim öğrencisi Marin Marais’ye de bunu aşılamağ ister, ancak genç ve hırslı olan Marais, ustasından öğrendiği tüm bilgilerle kendini geliştirir ve parayı, saray hayatını tercih eder” (Çetin, 2021: 345).

Adını aldığı romana büyük ölçüde sadık kalınarak çekilen “Dünyanın Tüm Sabahları” filminin müzikleri, İspanyol müzisyen Jordi Savall’e, senaryosu ise Alain Corneau ve Pascal Quignard’a aittir. Uluslararası düzeyde çeşitli festivallere katılan ve ödüller alan⁵ film, genel olarak sinema seyircisinin beğenisini kazanmış ve kült bir film haline gelmiştir.

Filmin uyarlandığı -95 sayfalık- aynı adlı romanda olaylar yazarın gözünden 3.tekil kişi aracılığıyla aktarılırken, filmde bu işlevi filmin ana karakterlerinden Marin Marais⁶ gerçekleştirir. Filmin diğer ana karakteri ise, Jean-Pierre Marielle tarafından canlandırılan Fransız viola da gamba virtüözü, besteci, barok müzisyen Mösyö de Sainte Colombe’dur.⁷ Fransız oyuncu Marielle’in bu rolde, eşinin ölümünün ardından giderek daha karamsar, daha suskun ve tutkulu birine dönüşen müzisyen

³ Romanın 1.bölümü “1650 ilkbaharında” başlarken romanın son bölümünün (27.bölüm) ilk cümlesi ”1689 yılının 23.gecesi”dir. (Quignard, 2021: 5, 91)

⁴ İlk kez 1993’te 12. Uluslararası İstanbul Film Festivali kapsamında Türkiye’deki sinemaseverlerle buluşan filmin adı “Dünyanın Tüm Sabahları” olarak çevrilmiş olmasına karşın, filmin uyarlandığı roman, 2015’de Orçun Türkay tarafından “Dünyanın Bütün Sabahları” olarak çevrilmiş ve Ocak 2021’de aynı isimle romanın 4.basımı yapılmıştır (Quignard, 2021).

⁵ Renkli ve 115 dakika olan film, 1992’de en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi müzik, en iyi yardımcı oyuncu, en iyi sinematografi, en iyi kostüm tasarımı ve en iyi ses olmak üzere toplam yedi dalda Cesar ödülü almıştır. (URL1 10.01.2022)

⁶ Filmde Marin Marais’nin gençliğini Gerard Depardieu’nun oğlu Guillaume Depardieu (1971-2008), yetişkin halini ise Gerard Depardieu oynamıştır.

⁷ Romandaki ve filmdeki “anlatı, her ne kadar kurgusal olsa da XVII. yüzyılda gerçekten yaşamış olan müzisyenlere ve onların eserlerine dayanır.” Buna göre romanın ve filmin ana karakterleri olan Mösyö de Sainte Colombe (1640-1700) ve MarinMarais (1656-1728) Barok dönemin iki ünlü Fransız bestecisi ve viyolistidir (Sezgintürk, 2021:171).

SainteColombe’u yetkin bir biçimde perdeye yansıttığını söyleyebiliriz. Diğer yandan, filmde Mösyö de Sainte Colombe’un büyük kızı Madelaine’i canlandıran oyuncu Anne Brochet’nin oyunculuk performansı da başrol oyuncularına yakın seviyededir.⁸

Eserin filme oldukça başarılı uyarlanabilmesinde, romanın yazarı ile filmin yönetmeninin senaryoyu birlikte yazmasının etkili olduğunu söylersek yanlış olmaz.⁹ Adeta filmin tretmanı gibi, gereksiz betimlemelerden uzak, yer yer eksilteler içeren ve minimal bir üslupla yazılan romanda zamanın akışı kronolojiktir. Filmde ise bu yapı filmin ilk altı dakikasından sonra devreye giren bir geri dönüş (flashback) ile kırılır. Filmin hikayesi Marin Marais’nin dış-ses anlatımı eşliğinde seyirciye sunulur ve filmin final sahnesinde flashback sona erer, başa -ilk sahneye- dönülür.

Roman “1650 ilkbaharında Madam de SainteColombe’un ölümüyle” (Quignard, 2021: 5) başlarken, filmde bu tarih, “1660 ilkbaharında bir öğleden sonra”dır. Romanda Marin Marais’nin Madelaine için bestelediği parçanın adı “Düşü Kız” (Quignard, 2021: 77, 85) iken filmde bu parçanın adı “Hayalperest”tir. Diğer yandan, filmde Mösyö de Sainte Colombe’un ölen eşi için bestelediği parçanın ismi “Acıların Mezarlığı” iken romanda bu parçanın adı “Özlemlere Ağıt”dır. (Quignard, 2021: 5, 26, 27)

Kralın baş müzisyeni, saray orkestrası yöneticisi Marin Marais’nin yakın plan çekimiyle başlayan filminbu ilk dakikaları, filmin tamamına hâkim olan atmosferin ve söylemin özeti gibidir. Bu sahnede sarayın görkemli dekorunda, gösterişli giysiler içinde yaş ilerlemiş yorgun, solgun ve mutsuz bir Marin Marais yakın planda görünür ve -tıpkı ustasının loş ışıkla aydınlanan kulübesinde olduğu gibi- perdeleri kapattırıp çevresindeki saray orkestrasından oluşan öğrencilerine ustası Mösyö de Sainte Colombe’u tanıtmaya başlar:

“Ciddiyet.. Sadece ciddiyet ve öfke vardı. (...)Tüm dünyaya ölürken yakılan büyük meşaledeki ışıkla bakıyordu..Onun arzu ettiği son noktayı göremedim..” Bu cümlenin ardından müzik (viyola) dış ses olarak duyulmaya başlarken Marin Marais devam eder: “Bir üstadım vardı.. Gölge ald onu.. Adı Mösyö de Sainte Colombe’du..” Bu replikten sonra filmde geriye dönüş (flashback) başlar; Mösyö de Sainte Colombe ölmekte olan arkadaşının başında viyola çalarken görünür. Burada müziğin önceki (ilk) sahnede dış-ses (non-diegetik ses) olarak başlayıp devamında anlatı içinde (diegetik) sürmesi, filmin kurgusunda ve anlatı yapısında müziğin işlevine dair önemli bir ipucu verir. Bu -ikinci- sahne ile birlikte filmin hikayesi romandaki kronolojik sıraya göre devam eder.

Klasik anlatı yapısına uygun bir dramatik çizgi izleyen filmde ve romanda asal çatışma, “saray”da çalma tekliflerini reddedip sadelik ve tevazu içinde özgür ve doğal bir yaşamı tercih eden yaşlı Mösyö de Sainte Colombe ile öğrencisi Marin Marais arasında gerçekleşir. Bu bağlamda filmin ilerleyen sahneleri; Marin Marais’nin,-kendisini müzik yeteneğinden çok yaşadığı acılar nedeniyle öğrenciliğe kabul eden- hocası Mösyö de Sainte Colombe’un karşı çıkmasına rağmen kralın önünde çalması ve şöhret peşinde koşması; bu amaçla Sainte Colombe’un büyük kızı Madelaine’i kullanması ve öğrencilikten kovulduktan sonra “saray”ın hizmetine girerek orada bir başkasıyla evlenip Madelaine’den ve Sainte Colombe’dan uzaklaşması olarak özetlenebilir. Diğer yandan Mösyö de Sainte Colombe’un “1660 ilkbaharında bir öğleden sonra” ölen eşi Madam de Sainte Colombe’a olan tutkulu aşkı ve ona kavuşma arzusu ile öğrencisi Marin Marais’nin Sainte Colombe’un kızı Madelaine ile olan ilişkisi; filmin müzikleriyle sarmalanmış olay örgüsüne yansıyan sonuçları açısından dikkat çekicidir.

İki eserin finaline bakıldığında; romanda Sainte Colombe ile Marin Marais kulübede karşılıklı olarak “Gözyaşları” adlı parçayı çalıp sabahlar ve gün ağarırken Mösyö MaraisVersailles’a döner (Quignard, 2021: 95).Filmde ise “flashback” sona erer ve saraya -filmin başındaki sahneye- dönülür; Marais hocası Sainte Cololombe’a ait parçayı gözyaşları içinde tamamlarken sahnede Sainte Cololombe

⁸ Romanda arka planda kalan bir karakter olarak tasvir edilen Mösyö de Sainte Colombe’un küçük kızı Toinette’in filmde de buna benzer bir yapıda yansıtıldığı; Marin Marais ile arasındaki ilişkinin filmde romana göre daha naif bir biçimde yer aldığı söylenebilir.

⁹Filmin bitiş jeneriğinde, filmdeki diyalogların Pascal Quignard tarafından yazıldığı belirtilmiştir.

belirir ve kendisiyle gurur duyduğunu söyler; Marais'den kızı Madelaine için bestelediği parçayı ("Hayalperest") çalmasını ister. Marais bu parçayı çalmaya başlar ve film sona erer.

"Dünyanın Tüm Sabahları"nda Sinema-Müzik İlişkileri

"Ben bir sahtekarım, hiçbir değerim yok.. Hiçliğe özendim. Hiçliği topladım.. Paranın tadı ve utanç.. O ise müzikti." (...) *"Karısının hatırası onu hiç yalnız bırakmıyordu. Yavaş yavaş kapısını tüm dünyaya kapattı. Atını sattı. Kendini müziğe adadı"* (Marin Marais).

"Müzik, konuşmak için burada ama sözler müziği konuşmak için yetersiz. Çünkü o insani bir şey değildir. Sonunda bunun kral için olmadığına farkına vardınız mı?" (Sainte Cololombe).

Barok müzikten beslenen hüzünlü ve karanlık bir atmosferin dramatik yapı ile iç içe olduğu "Dünyanın Tüm Sabahları" filminin iki ana karakterine ait yukarıdaki replikler, filmin müzik ile olan etkileşimini içerik ve biçim açısından özetler niteliktedir. Filmin başında geçen sahnede Marin Marais'ye ait ilk replik, filmin konusuna, olay örgüsüne, ilişkilerin ve dönüm noktalarının nedenselliğine ışık tutarken; Sainte Cololombe, müziğin insan ruhuna doğrudan ulaşılabilen bir sanat olarak dil ile açıklanabilmesinin kolay olmayabileceğine ve müziğin -ya da sanatın- ne için ya da kim için olduğuna vurgu yapar.

Filmin ilk sahnelerinden itibaren devreye giren Marin Marais'ye ait dış ses anlatım tekniği, öykü ve söylem arasındaki ilişkiyi ortaya koymanın yanında, sinemasal anlatım bağlamında müzik ile desteklenen derinlikli bir anlam evreni kurulabilmesine de yardımcı olmaktadır. Böylece bu anlatı yapısı içinde, *"anlatının birinci-basamak referansı ampirik dünya değil anlatıcı öznedir. Bu, anlatı gerçeğinin gerçeklikle yalnızca anlatıcının metninin özneliği aracılığıyla ilişki kurduğu anlamına gelir. (...) Dış ses anlatımı, anlatımın psikolojik ve entelektüel içeriğinin derinleştirilmesi ihtiyacının ortaya çıkması olarak (..) görülebilir."* (Kovacs, 2010: 259)

Film biçimsel olarak, ilk sahnede başlayıp finalde sona eren bir geri dönüş (flashback) arasında geçen sahnelerden kurulu olsa da senaryoya bir bütün olarak bakıldığında dramatik yapının klasik anlatı çerçevesinde (giriş-gelişme-sonuç) oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Filmde, saray baş müzisyeni Marin Marais'nin yakın planda -altı dakika boyunca- görüldüğü açılış sahnesinden itibaren karakterler tanıtılıp aralarındaki ilişkiler ortaya konmuş, ardından olay örgüsü belirli/belirgin bir çatışma içerecek biçimde yapılandırılarak geliştirilmiş ve finalde kapalı uçlu bir son ile anlatı sona ermiştir.

Yukarıda belirtilen bu yapı içinde film, ilk sahneden son sahneye kadar müzik ile uyumlu bir kurgu içinde anlatır hikayesini. Buna göre, başlangıçta "kralın çalgıcısı" Marin Marais'nin görüntüsünün ortaya çıkmasından hemen önce ekrandaki/perdedeki siyah görüntü üzerine düşen saray orkestrasının müzik çalışmalarına dair seslerin işitildiği sahneyle, (yani müzik ile ama "saray"ın müziği ile) başlar film. Ardından ikinci sahneden itibaren öyküzamanında yolculuğa çıkılır. Finalde ise zamanda yolculuk sona erer. Bu son sahnede Marin Marais, -öğrencilerine anlattıklarından ve ustasının eserini icra ettikten sonra- kendisine görünen ve kendisiyle gurur duyduğunu belirten ustası/hocası Sainte Cololombe'un isteği üzerine, Madeleine için bestelediği "Hayalperest" adlı parçayı çalmaya başlar; bir süre sonra ekran kararır ama müzik devam eder; ardından son jenerik akar ve film başladığı gibi yine müzik ile biter. Böylece filmin finalinde, müzik aracılığıyla ve müzik ile kurgulanmış bir dramatik yapı çerçevesinde "tematik değişim" ve "tematik simetri" (Başol, 2017: 378, 550) sağlanmış olur.

Filmin müzik tasarımı İspanyol besteci ve viyola sanatçısı Jordi Savall'e aittir. Filmin son jeneriğinde de görüleceği üzere filmde kendi bestelediği üç parçayı da kullanan Savall, ayrıca Sainte Cololombe'a ait "LesPleurs", "Gavotte de Tendre" ve "Le Retour"; MarinMarais'ye ait "L'arabesque", "Lebadinage", "La Reverse"; Jean-baptisteLully'ye ait "MarcPour la Cérémonie desTurcs" ve François Couperin'e ait "Troiseme Leçon de Tenebres" adlı eserleri kullanmıştır.

Biçim ve içeriğinde müziğin işlevleri açısından "Dünyanın Tüm Sabahları" filmi genel olarak değerlendirildiğinde; sinema-müzik ilişkilerinde sık sık belirtilen "film için müzik" – "müzik için

film”¹⁰ (Vardar, 2009: 88-89; Arslantepe, 2012: 40; Sözen, 2003: 217) ifadelerinin -her iki ifade birlikte olmak üzere- bu filmde tam olarak karşılık bulduğu söylenebilir. Filmin iki müzisyene (Marin Marais-Sainte Colombe) odaklanıp onların müzik tutkularını ve bu tutkuları besleyip yönlendiren dünyevi-felsefi olgu ve kavramları yine müzik eşliğinde aktarması ve bunu sinema dili içinde perdeye yansıtarken film müziği alanının olanaklarını kullanması, bu yargımızı destekleyen örneklerdir.

Müziği film anlatısı içinde görüntüleri ve sesleri destekleyici bir biçimde kullanmanın ötesinde, müziğin görüntü ve sese eklenen üçüncü bir anlatı ögesi olarak kullanımı, “Dünyanın Tüm Sabahları”nı sinema-müzik ilişkilerine dair genellemelerin dışına taşır. Filmi müzik kullanımı bakımından daha farklı bir noktaya taşıyan bu durum, filmde kullanılan müziklerin, filmin yitirilmiş karakterlerini temsil etmeleri ve filmin aşk, tutku gibi soyut/dilsel kavramlarını sanat formunda ifade etmeleri ile ilişkilidir. Böylece filmde müzik; “Acıların Mezarlığı”nı çalarken eşini görmeye başlayan Sainte Colombe -ve seyirci- için kaybedilen eşi “gösteren” güçlü bir kanal; ilgili sahnenin dramatik-psikolojik atmosferini kuran “anlamsal (semantik) işlev”iyle (Erdoğan & Solmaz: 2005, 59) asal bir anlatım ögesi haline gelir. Ayrıca filmde yer alan müziğin genellikle solo parçalardan oluşması ile filmdeki karakterlerin yalnızlıkları arasında da bir ilişki kurulabilir.

Filmin diğer ana karakteri Marin Marais’in sevgilisi -Sainte Colombe’un büyük kızı- Madeleine için bestelediği “Hayalperest” ya da Marais’in müzik yeteneğini “saray”ın emrine verdiği sahnede üzerinde çalışılan marş, (“Marc Pour la Cérémonie des Turcs / Türk Seremonisi İçin Marş”) müziğin filmdeki duygusal-anlatımsal işlevlerine dair yukarıda belirtilen farklı, derinlikli yaklaşımın göstergeleridir.

Ses ve müzik, kurgu dolayımıyla filmsel ritmin oluşturulmasında ve algılanmasında oldukça etkilidir (Pearlman, 2016: 20-21). Bu bağlamda, müziğin bir anlatı ögesi olarak kullanımının yanında, filmin ritmini düzenleyen bir işlevde kurgulanması, “Dünyanın Tüm Sabahları”nın müzik ile kurduğu ilişkiyi pekiştirmektedir. Buna göre, duygusal yoğunluğu ve gerilimi yüksek/düşük sahnelerde, (örneğin final sahnesinde ya da Sainte Colombe ile Marais’in ilk karşılaşmalarında) müzik hem doğrudan anlam üreten iletişimsel işlevleriyle diyaloglarda ekonomi sağlamış, hem de ilgili sahnenin geriliminde ya da gevşemesinde etkin rol oynayarak filmin ritminin amaca uygun biçimde ayarlanmasına destek olmuştur. Bunun yanında filmde kullanılan müzikler aracılığıyla sahneler arası geçişlerde ses bağlantıları yapılmış, kimi sahnelerde mekânı, zamanı ve kişileri betimleyen amaçlarda kullanılmıştır.

Filmin ilk sahnesinde Marin Marais, ustası Sainte Colombe’u öğrencilerine anlatırken “..o ise müziği” diyerek sözlerini bitirdiği sırada başlayan müziğin ikinci sahnede de sürmesi ve bu parçanın -ikinci sahnede- ölmekte olan arkadaşı için çalan Sainte Colombe tarafından çalındığının görülmesi buna örnek gösterilebilir. Böylece ilk sahnede non-diegetik olan ses/müzik ikinci sahnede anlatıya dahil olup diegetik hale gelmiş; ayrıca aynı müzik hem sahneler arası geçişte hem de karakteri tanıttıcı işlevde kullanılmıştır.

Bir başka örnek, Sainte Colombe’un genç Marin Marais ve Madeleine ile bahçede güneşlendiği sahneden kilisede çaldığı sahneye geçilirken müziğin mekânı betimleyecek biçimde kullanımıyla ilgilidir. Burada da ilk sahnenin sonundan itibaren başlayıp kiliseye dair görüntülerin izlendiği diğer sahnenin ilk planlarında çalan “Troisième Leçon de Ténèbres” adlı parça o sahnedeki mekânı ve duygusal atmosferi betimler niteliktedir.

“Dünyanın Tüm Sabahları”nda müziğin bu denli etkili kullanımında, filmin müziklerini yapan Jordi Savall’in başarısının yanında, Alain Corneau’nun müzik geçmişi olan bir yönetmen olarak filmin kurgu aşamasında müziğe verdiği önem belirleyici olmuştur. Sinema yazarı Murat Özer tarafından

¹⁰Sinema-müzik ilişkisinin temelde iki eksenini oluşturan bu kategorizasyona göre, “film için müzik”, genel olarak film müziğine gönderme yapar: Filmlerde müziğin fonda, jenerikte, sahneler arası bağlantılarda (ses bağlantısı vb.) ya da belirli temaların/noktaların vurgulanması, hatırlatılması gibi amaçlarla kullanılması bağlamında anlamlandırılabilir (Vardar: 2009: 88-92). “Müzik için film”ise, “herhangi bir şarkıcının ya da bestecinin hayatını anlatan veya film öyküsünün şarkıcı üzerine odaklandığı filmidir” (Sözen, 2003: 217).

kendisiyle yapılan bir söyleşide, müzik geçmişinin sinemasına nasıl yansıdığına ilişkin bir soruya verdiği yanıt,Corneau'nun sinema-müzik ilişkisine dair yaklaşımını ortaya koymaktadır:

“Müzik, benim değişik bir çeşit sinema yapmamı sağladı. (..) Şimdiye kadar hiçbir senaryoyu, müziğinin ne olacağını bilmeden bitirmedim. Ya var olan müzikleri kullanıyorum ya da orijinal müzik yaptırıyorum. Bu da çok rastlanan bir durum değil sinemada. Çok nadir hatta. Sette provalarda bile müzik kullanıyorum zaman zaman. Oyuncular için müthiş önemli bir şey bu. Çünkü bazen koca bir sekansı müziğin ritmi üzerine kuruyorum. Hiçbir zaman resmi alıp üzerine müziği koymuyorum. Montaj yaparken, müziğe göre yapıyorum. Benim için imkânsız bir şey müziksiz montaj yapmak. Çünkü o zaman her şey farklı oluyor. Bu yüzden de hayatımda bir kere müzikle ilgili bir film yaptım: “Dünyanın Tüm Sabahları” (URL2).

SONUÇ

“Dünyanın bütün sabahları bir daha dönmeyesiye uçup gider.” (Quignard, 2021: 89)

Filmsel anlatı evreni içindeki “ses ve görüntü gerçekliği tamamlayan temel unsurlar”dır. (Yıldız: 2014, 106). Bu atmosfer içinde duyulan seslerden biri olan “müzik” ise -ilgili sahnede sesin/müziğin kaynağı seyirci tarafından görülsün ya da görülmesin- filmin anlam dünyasına nesnel gerçekliğin ötesinde yeni/farklı bir boyut katabilir.

Sinemada müzik, sinemanın seyirci ile buluştuğu ilk yıllardan itibaren teknik ve estetik gereklilikler çerçevesinde,sinemasal anlatımı destekleyici bir işlevde kullanılmaya başlanmıştır. İlerleyen dönemde, teknolojik gelişmelere paralel olarak “ses”li filmin devreye girişiyle birlikte, sinema-müzik ilişkileri de özellikle film müziği alanına yansıyan sonuçlarıyla yeni bir boyut kazanmıştır.

Sinema sanatının müzik ile ilişkisi, sinemanın diğer sanatlarca paylaşılan kodları (Stam, 2014: 131) üzerinden gerçekleşmiş ve filmsel yapı anlatı, ritim, armoni gibi öğeler aracılığıyla müziği de içeren bir görünüme kavuşmuştur. Bu bakımdan sinemayı müzikal potansiyel sahip bir sanat olarak nitelendirmek mümkündür (Yaşartürk, 2013:20).

Sinema-müzik ilişkilerinin tarihsel süreç içinde gelişimine bakıldığında, bu alanda iki temel eğilimin belirginleştiği söylenebilir. Sinema filmleri için müzik (film müziği) ve müzik için sinema olarak özetlenebilecek bu iki eğilimi bünyesinde barındıran filmlerin yanında müziği film çalışmalarının tamamen dışında tutarak filmlerinde müziğe yer vermeyen yaklaşımlar da mevcuttur.

Fransız yönetmen Alain Corneau'nun 1991'de Pascal Quignad'ın aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı “Dünyanın Tüm Sabahları” (Tous Les Matins Du Monde) filmi ise, içerdiği sanatsal-felsefi potansiyelin yanında, özellikle sinema-müzik ilişkileri açısından sinema tarihinde özgün bir yere sahiptir.

Konusunu “müzik”ten alan bir film olarak “Dünyanın Tüm Sabahları”nda müziğin bu denli etkin, ölçülü ve incelikli kullanımı, filmin müziklerini yapan bestecinin bu alandaki yetkinliğinin yanı sıra, filmin uyarlandığı romanın yazarının (Quignard) ve filmin yönetmeninin (Corneau) müziğe dair birikimleriyle -ve senaryoyu birlikte yazmaları ile- de ilişkilidir. Barok müzikten beslenen hüznü ve karanlık bir atmosferin dramatik yapı ile iç içe olduğu “Dünyanın Tüm Sabahları”nda, yönetmen Alain Corneau'nun sinemada müziği kullanım tarzına dair tercihleri filmin biçim ve içeriğine yansımıştır. Buna göre, filmde kullanılan enstrüman (Viola da gamba) üzerinden seyirciye ulaşan minör tonlardaki müzik,ilgili sahnelerin atmosferini güçlendirerek filmsel yapıda “anlam”ın seyirci tarafından daha yoğun biçimde hissedilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda, müziğin filmde anlatıyı derinleştirip zenginleştiren, karakterlerin psikolojilerini yansıtan, filmin ritmini belirleyen, dramatik yapıyı ve filmsel atmosferi destekleyen, kimi sahnelerde metafizik boyutlar kazanıp yitirilen karakterleri çağırان/gösteren incelikli bir yaklaşımla ele alındığı söylenebilir.

Diğer yandan filmin iki ana karakterinin (Sainte Colombe, Marin Marais) müzik alanında faaliyet gösteren sanatçılar olması; film öyküsünün geçtiği dönem (Barok dönem) ile filmde kullanılan müziğin (Barok müzik) örtüşmesi; filmin anlatı yapısı içinde müziğin etkili bir biçimde kullanıldığını

göstermektedir. Ayrıca filmdeki karakterlerin birbirleriyle ve dramatik hedefleriyle kurdukları ilişkilerin büyük ölçüde müzik dolayımıyla gerçekleşmesi de bu yapıyı güçlendirmiştir.

Bütün bunlara, filmin yönetmeninin film yapım sürecinin her aşamasında müziğe özel bir önem atfetmesi ve bunu başarıyla uygulaması eklendiğinde, “Dünyanın Tüm Sabahları”nın sinema-müzik ilişkileri bağlamındaki özgün yeri ve değeri daha iyi anlaşılacaktır.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1995). Popüler Sinema ve Türler, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Arslantepe, M. (2012). Sinema Okuryazarlığı, Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

Barnwell, J. (2011). Film Yapımının Temelleri, Çev: G. Altıntaş, İstanbul: Literatür Yayınları.

Brown, R. (2003). “Modern Film Müziği”, Dünya Sinema Tarihi, Editör: Geoffrey.N. Smith, Çev: A.Fethi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Başol, Ö. (2017). Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri, İstanbul: İthaki Y.

Bordwell, D. &Thompson, K. (2011). Film Sanatı: Bir Giriş, Çev: E. Yılmaz-E.S. Onat, Ankara:De Ki Y.

Buckland, W. (2013). Sinemayı Anlamak, Çev: Tufan Göbekçin, İstanbul, Optimist Y.

Chatman, S. (2009). Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı, Çev: Ö. Yaren,Ankara:De Ki Y.

Çetin, N.T. (2021), “Pascal Quignard’ın TousLes Matins Du Monde (Dünyanın Bütün Sabahları) Adlı Eserinde Kültüre Özgü Ögelerin Türkçeye Çevirisi Üzerine Bir İnceleme”, Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, Cilt:5, Sayı:1, S.342-355.

Erdoğan, Ç.B. (2013). “Yeni Türkiye Sineması İçin Olanaklar: Vizonte Tuuba’da Ses ve Müzik”, Ve Sinema, Derleyen: Gül Yaşartürk, İstanbul: Doruk Yayınları.

Doğan, E. (2009), Sinema Filmlerinde İzleyicinin Etkilenmesinde Önemli Rol Oynayan Ögelerden Biri Olarak Film Müziği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sbe.

Erdoğan, İ – Solmaz, B.S. (2005). Sinema ve Müzik, Ankara: Erk Y.

Hunt, E. Marland. J. ve Rawle, S. (2015). Film Dili, Çev: Senem Aytaç, İstanbul: Literatür Y.

Kovacs, A.B. (2010). ModernizmiSeyretmek- Avrupa Sanat Sineması, Çev: Ertan Yılmaz, Ankara:De Ki Y.

Maral, A. (2014). “Film Müziğinde Teknik ve Strateji”, Sinema Dili, Editör: Selahattin Yıldız, İstanbul: Su Y.

Monaco, J. (2005). Bir Film Nasıl Okunur, Çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Y., 6.Baskı.

Parkinson, D. (2015). Sinemayı Değiştiren 100 Fikir, Çev: Yeşim Burul, İstanbul: Literatür Y.

Pearlman K. (2016). Sinemada Ritimlerin Kurgusu, Çev: Pınar Ercan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Pezella, M. (2006). Sinemada Estetik, Çev: Fisun Demir, Ankara: Dost Yayınevi.

Quignard, P. (2021). Dünyanın Bütün Sabahları, Çev: Orçun Türkay, İstanbul: Sel Y., 4. Baskı.

Ranciere, J. (2016). Sinematografik Masal, Çev: Tacettin Ertuğrul, İstanbul: Küre Yayınları.

Sezgintürk, P. (2012). “Müziğin Ruhunu Yansıtan Anlatı Örnekleri: Ravel ve Dünyanın Tüm Sabahları”, Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi, Cilt:31, Sayı.1, S.159-175.

Sözen, M. (2003). Sinemada Ses Kullanımı, Ankara: Detay Yayınları.

Sözen, M. (2018). “Filmlerde Müzik Kullanılmamasının Anlatımsal Etkileri: Örnekler, Analizler”, Seşçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Cilt:9, Sayı:3, S. 224-248.

- Stam, R. (2014). Sinema Teorisine Giriş, Çev:S.Salman-Ç.Asatekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uysal, Ö.S. (2012). Sinema Estetiğine Giriş, İstanbul: İkinci Adam Y.
- Vardar, B. (2009). Sinemada Ses ve Müzik, İstanbul: Es Yayınları.
- Yaşartürk, G. (2013). Ve Sinema, Derleyen: Gül Yaşartürk, İstanbul:Doruk Yayınları.
- Yıldırım, T.E.- Özel, E.A. (2015). “Müzik Yapan İnsanların Yaşantısını Anlama Aracı Olarak Filmler: İki Film Örneği Üzerinden Topluma Uyum” (Bildiri), Uluslararası Müzik ve Medya Sempozyumu, (21-23 Mayıs, 2014), İstanbul: Ytü Matbaası.
- Yıldız, S. (2014). Sinematografik Anlatım, İstanbul: Su Yayınevi.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL1 - <https://mubi.com/tr/films/all-the-mornings-of-theworld/awards>, (10.01.2022).

URL2 - http://m.radikal.com.tr/kultursanat/muzige_gore_senaryo_yaziyor-654772, (13.01.2022).