



FİLMSEL SESTE ASAL UNSUR OLAN ‘KONUŞMALAR’IN DRAMATİK İNŞASI ve ÖRNEK FİMLER

Mustafa SÖZEN*

Öz

Sesli sinemaya geçildikten sonra filmlerde konuşmanın kullanılmaya başlaması, başta gelenlerinin kurgu estetiğindeki değişim ve dönüşümler olduğu birtakım estetik sorunların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Filmsel sesin üç temel ontolojik bileşeni vardır: konuşma, müzik ve ses efektleri. Bu üçü arasında konuşma, görsel-işitsel bir sanat olan sinemada önemli bir anlatım aracıdır. Çünkü konuşmalar yalnızca karakterler arasında ya da izleyiciyle ilişki kurmakla kalmaz, fakat aynı zamanda anlatımda dramatik işlevler de yüklenir. Konuşma, özellikle edebi ve teatral uyarlamalarda kendine özgü nitelikler taşır. Örneğin, konuşma tiyatro oyunlarında olay örgüsünün gelişimine yön verici bir yapıdayken, sinemada imgelerle etkileşime girerek öyküyü oluşturmaya yönelik çeşitli işlevler üstlenir. Bu işlevlere ifade, efekt yoluyla sessel biçim, özdeşünümsel iç konuşmalar, dış-ses/üst-ses ve monologlar yoluyla anlam yaratımı ve anlatının devamlılığını sağlama örnek verilebilir. Bu çalışmada, filmsel sesin asal unsuru olan konuşmaların türleri, fonksiyonları ve yükledikleri roller ele alınarak, bunlara ilişkin kavram ve tanımlamaların açınımları yapılmış ve bunlara ilişkin film örnekleri verilmiştir. Örnek filmlerin seçiminde, sinema kitaplarında ses (konuşmalar) uygulaması öne çıkan ve bu anlamda özellik taşıyan filmlere öncelikli olarak yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Konuşmalar, sinemasal anlatı, dramatik yapılanma, estetik fonksiyonlar, konuşmaların duygu yaratımı.

AN ANALYSIS OF THE EXAMPLES OF DRAMATICAL CONSTRUCTION OF DIALOGUE IN CINEMA

Abstract

After transition to sound cinema, the use of dialogue in films brought about certain aesthetical problems, changes and transitions in editing aesthetics being the primary ones. Sound in cinema has three ontological facets: Dialogue, music and sound effects. Among these three, dialogue is an important narrative tool in cinema. For dialogues do not only form a relationship between the characters or with the audience, they also have dramatic narrative roles. In terms of literary or the theatrical adaptations, dialogues have particular characteristics. For example, while dialogues dominate the development of storyline in theatre plays, in cinema they perform certain functions in an interaction with images to create a story. Creating expressions, effects through sound modalities, self-reflective, inner dialogues, voice-overs and contents through monologues, and ensuring the continuity of the narrative can be counted among such functions. This article explains and discusses the types, functions and roles undertaken by dialogues in cinema through particular examples. The example films were selected regarding their particular employment of sound and dialogues in the history of cinema.

Keywords: Dialogues, cinematic narrative, dramatic structure, aesthetic functions, creation of affection.

1. GİRİŞ

Sinema asal olarak görsellik üzerine kurulan bir anlatım yapısına sahip olsa da, ses olgusu, sinemasal anlatılarda görüntüler kadar önemli roller üstlenen bir olgu olarak öne çıkmaktadır. Sesler aracılığıyla, öncelikle gerçeklik duygu yaratımı elde edilirken, ikincil ve daha da önemli olarak da görüntüler aracılığıyla yansıtılanlara farklı ve yeni 'anlam' katmanları eklenmektedir. Örneğin, soyut kavramların söz konusu olduğu durumlarda görüntülerle anlatım çok da mümkün olamamakta, yapılanlar ise çoğu kez yetersiz kalmaktadır. Görüntüden bağımsız olarak kullanılan konuşmalarla, bazen öykü dünyasının zamansal ve mekânsal sınırları genişletilebilmekte, bazen de bu asenkron durumla farklı bir anlam yaratılabilmektedir (1).

*Doç.Dr. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV. Bölümü, sozen@akdeniz.edu.tr



Sinema, bir anlatı aracı olduğu ilk günlerde dahi gerçek anlamda hiçbir zaman sessiz olmamıştır, çünkü filmlerin gösterimi anında her zaman için müzik, bir ses ortamı yaratmaktaydı. Bu, ister, sinemanın ilk başlangıç dönemindeki gibi, gerçek kişi veya kişilerin, perdede gösterilenlere müzikle eşlik etmesi ya da daha sonraki yıllarda olduğu gibi filmlerin ses kuşağına müziklerin eklenmesi biçiminde olsun, filmler, müziksel seslerle beraber var hep olagelmıştır. Bu perspektiften ele alındığında, sessiz sinema kavramının aslında 'konuşmaların' olmadığı filmleri tanımladığı kolayca anlaşılabilir. Burada hemen belirtmek gerekir ki, sessiz sinema dönemine ait filmlerde bile konuşmalar ve zaman zaman da efekt sesler ara yazı ile verilerek, ifade eksikliği bir ölçüde giderilme yoluna gidilmiştir.

Bir filmde, kişilerin düşünce, istek ve duygularını belirtmek için çıkardıkları ses'lerin hepsi sözü oluşturur. Sözcükler, bir konuşmadan, bir söylevden, bir monologdan, bir okumadan başlayıp, acı ya da sevinç belirten ünlemlere dek bir dizi değişiklik gösterebilir. Dolayısıyla sinemasal anlatımda sözcüklerin (konuşmaların) kullanımı; kişilerin yaratılışlarını, karakterlerini, özelliklerini ve ilişkilerini aktarmada ve yansıtmada çok büyük bir öneme sahiptir.

Bugün gelinen noktada ise, -deneysel filmler hariç- konuşmaların olmadığı bir filmi düşünmek bile neredeyse imkansız gibidir. Bu, salt seyircilerde yaratılan bir alışkanlığın sonucunda değil, konuşmaların sinemasal anlatımda yüklendiği görevlerle doğrudan bağıntılı bir süreç ve zorunluluğun getirdiği nedenselliklerdir. Örneğin Andrej Wajda (2006:91), günümüzde filme yönünü veren gücün esas olarak konuşmalar olduğunu belirterek, onların olay örgüsünün anlaşılması için gerekli bilgileri içermesinin yanında, görüntülere anlamsal katkılarda bulunduğunu belirtir: "Konuşmalar yalnızca sözcüklerden oluşmaz, bu sözcüklerin yarattığı sessiz tepkileri de kapsar. Örneğin konuşan kişinin yakın plan çekimi söylenilenin anlamını vurgular. Doğru ya da yalanla parlayan gözleri, karşındakinin gözlerine bakar veya gözlerini onunkilerden kaçırmaz."

Sinemanın öncü kuramcılarının biri olan Rudolf Arnheim (2010:188), diyalogların sinemasal anlatımdaki rolü hakkında şunları söylemektedir: "Aslında diyaloglar, dış aksiyonun gelişimini yansıtmaya kadar, özellikle iç aksiyonun gelişimini olanaklı kılar; çünkü karmaşık bir olay ya da zihin durumu yalnızca görüntülerle aktarılamaz. Bu nedenle diyalogun eklenmesi hikaye anlatımını daha bir kolaylaştırır. Bu bakımdan, filmlerde diyalog kullanımı bazı eleştirmenler tarafından zaman, uzam ve yaratıcılık tasarrufu olarak tanımlanmıştır; yine de geriye romanda ve oyunda rastladığımız türden bir oluşumun filmlerde kullanılmasının doğru olup olmadığını görmek kalır".

Konuşmaların bu denli önemli olmasına karşın, ilk dönem sinemacılar günümüze, konuşmaların sinemada olabildiğince az kullanılmasını düşünen, öneren kuramcılar ve bunu uygulayan yönetmenler vardır. Sözcüklerin konuşmaların filmlerde gerçek zamanlı olarak duyulması, ilk dönem (sessiz sinema dönemi) sinema kuramcıları ve sanatsal yetkinliği olan yönetmenler tarafından hoş karşılanmaz. Bunların başında Eisenstein gelir. O, konuşmaların sinemaya girmesiyle sinemanın artık bir sanat olmaktan çıktığını düşünür. Fransız yönetmen Renoir da, sesli sinema için 'konserve haline getirilmiş tiyatro' deyimini kullanır ve bu konuda şunları söyler: "Şimdiki kuşakların görevi, sinemayı köklerine yaklaştırmak ve bunun için de onu boğan her türlü yapaylıktan ve diğer sanatların etkilerinden kurtarmaktır". O günlerde birçok sinemacı tarafından paylaşılan bu düşünceler, 18.7.1932 tarihli 'Le Temps'de



şöyle dile getirilmektedir: "Tiyatroda eylem söz tarafından yönetilmekte, işitilenler yanında görülenler ikinci derecede kalmaktadır. Sinemada önde gelen anlatım aracı görüntüdür. Sözlü ya da müzikli bölüm üstün durumda olmamalıdır... Denilebilir ki, gerçek bir sahne yapıtı önündeki bir kör veya gerçek bir film karşısındaki bir sağır kişi, ortaya konan yapıtın şu ya da bu önemli bölümünün anlamını bir ölçüde yitirse de özünü anlayabilmelidir" (akt, Şener,1976:33). Bu görüş günümüzde de kendine yer bulmaktadır. Örneğin ünlü yönetmen Emir Kusturitca da benzer görüşleri paylaşarak şöyle demektedir: "Duyguları hareketler yerine, kelimelerle anlatma eğilimi, sinemada son yıllarda gittikçe artan bir tür kolaya kaçış olarak görüyorum. Bu bir hastalık gibi. Ben aktörleri mümkün olduğu kadar az konuşturuyorum ve eğer konuşmaları gerekiyorsa, ya onların ya da kameranın hareket halinde olmasına çalışıyorum" (akt, Gürmen,2007:86).

Bütün bunların toplamı olarak denilebilir ki, sinemasal anlatılarda konuşma olgusu, sesin diğer bileşenlerine (müzik ve efektler) göre dramatik inşanın en zor olan alanıdır.

1.1.Çalışmanın Kapsamı ve Sınırları

Bu çalışmada, konuşmaların, form olarak yapıları, dramatik görevleri ve sessel boyutlarının yarattığı duygusal etkimeler ele alınmış; sessiz film estetiği, konuşmaların edebi niteliği, konuşmaların semiyolojik yapılanmaları, konuşma seslerinin fiziksel özellikleri (ses perspektifi, yankı çınlama vb.) ve teknik boyut (mikrofon seçimi, kayıt, miksaj vb.) gibi unsurlar çalışma kapsamı dışında tutulmuştur. Bu sınırlamanın nedeni, sinemasal anlatıda yer alan konuşmalar, birçok bağlamda ele alınıp incelenebilir olmasıdır. Örneğin konuşmaların, senaryonun doğal parçası olarak edebi yönleri ya da kayıt esnasında bilinmesi ve uygulanması gereken teknik/fiziksel özellikler, birbirlerinden oldukça farklı ve her biri başlı başına birer uygulama alanıdır.

Çalışmanın amacı, sinemasal anlatılarda konuşma olgusunun, dramatik inşa bağlamında hangi formlar içinde nasıl kullanıldığını, tanımlar ve örnekler üzerinden somut bir biçimde yansıtmaktır. Bu yansıtım için, ifade (expressive) yaratımı, anlatımda devamlılığı sağlamaya yönelik kullanım, konuşma sesinin tonalitesinin yarattığı duyumsamalar, monologlar ve etkimeleri, içsel sesler, dış-sesler/üst-sesler olarak altı ayrı parametre kullanılmıştır. Bunların dışında, dramatik anlam yaratımında sıra dışı bir kullanıma sahip olarak, deneysel özelliği taşıyan birkaç film de çalışmaya eklenmiştir.

Çalışmanın beşinci bölümünde, belirli filmler örnek olarak ele alınmış, anlatımlarında konuşma olgusunu dramatik bağlamda nasıl inşa ettikleri irdelenmiştir. Kuşkusuz ki çalışmanın odaklandığı evren büyük olduğundan, binlerce sayıya erişen örneklemeleri içermekte ve dolayısıyla da eş değer olan çok sayıda örnek öne çıkabilmektedir. Bu anlamda, örnek olarak ele alınan filmlerin seçilme nedeni, -sistemik bir yaklaşımdan öte- kuramsal kitaplarda bu konuda verilen örnekler ya da konuşma olgusunu özel bir anlam içinde kullanan ve kült niteliğini taşıyan filmler olmalarıdır. Böylece (kuramsal kitaplar ve kült olmuş filmler üzerinden) belirlenmiş bir nesnelige erişmek amaçlanmıştır.



2.SİNEMASAL ANLATI VE KONUŞMALAR

Konuşmalar, sinemasal anlatılarda, asal olarak, öykü dünyasındaki karakterlerin birbirleriyle olan iletişim fonksiyonunu yerine getiren bir unsur olmasının ötesinde hem filmin dramatik akışını değiştirme ve/veya dönüştürme hem de seyirciye belirli bilgilerin aktarılması fonksiyonları içinde de kullanılabilir. Bir başka deyişle olay örgüsünün gidişatı ve kişilerin bilgisi konuşmalar aracılığıyla seyirciye verilir.

Bir anlatımda yer alan konuşmalar, -çoğu kez- açık anlamlar taşır, ama aynı anda konuşmayı yapan kişi hakkında örtük bilgileri de içerir. Kişilerin yaradılışları, özellikleri, ilişkilerine bakış açıları, tepkileri, yaptığı konuşmalarının niteliğinde yansır. Bir kişinin söylediği söz ile bu sözü söyleyiş tarzı, kişinin kendine özgü sözcük dağarcığı; kişinin bilgisini, deneyimini, yaradılışını, toplumsal durumunu açığa vurur (Özön, 2008:146).

Burada hemen belirtmek gerekir ki, sinemasal anlatılarda, anlatım, öncelikle görsel olan unsurlar üzerine kurulur. Görsellik, çoğu kez anlatımın, davranışlar aracılığıyla yapılması demektir. Karakterlerin bir olaya verdiği tepkileri, jestleri, mimikleri bakışları çok şey anlatsa da özellikle soyut kavramların söz konusu olduğu durumlarda yetersiz kalabilir. Bu sorunun üstesinden gelmenin en iyi yolu ise, görsel aksiyon ile diyalogun tıpkı bir füzyon şeklinde kaynaştırma başarısından geçmektedir. Dış olaylar göze somut olarak gösterilirken, aynı zamanda karakterlerin düşünceleri, niyetleri ve duyguları sözcükler sayesinde en doğrudan ve doğal yoldan aktarılır. Dahası konuşmalarla ve diğer seslerle olayların görülen varlığı zenginleştirilir. Eğer diyaloglar, aksiyonu açıklamayacak kadar kısa tutulursa ya da tam aksine dış aksiyonun çok çok ama bu karşın konuşmalar uzun tutulursa, bu, seyircileri pek de hoşnut etmez (Arnheim, 2010:188).

2.1. Sinemasal Anlatılarda Konuşmaların Türleri ve Yüklemeleri

Sinemasal anlatıda yer alan konuşmalar, yüklendikleri fonksiyonlara, dramatik niteliklere ya da öznel veya nesnel oluşlarına göre farklı farklı ayrılmaya uğrayabilirler.

- Yapısal oluşlarına göre: Monologlar ve diyaloglar,
- Öykü evrenine (diegesis) ait olup olmamalarına göre: Öykü karakterlerine ait konuşmalar veya öykü karakterlerine ait olmayan konuşmalar,
- Dramatik yüklem içindeki konuşmalara göre: İçsel konuşmalar (inner-monologue) ya da üst ses (voice-over) konuşmalar,
- Öznel ya da nesnel oluşuna göre: Kişisel (öznel nitelikte) konuşmalar ya da görünmeyen veya bilinmeyen anlatıcının (nesnel nitelikte) konuşmaları,
- Duyumsal yönelimlerine göre: Normal, abartılı (theatrical) veya duygunun öne çıkıp, anlamın ikincil plana düştüğü (emanation) konuşmalardır.

Bu beşli ayırım perspektifinden ele alındığında ilk ayırım diyalog ve monolog farklılığıdır. Kuşkusuz ki gerçek dünyada olduğu gibi öykü dünyasında da en çok kullanılan konuşma biçimi diyalog yapısında olanlardır. Monologlar, sinemada çok az kullanım örnekleri olan konuşma yapılarıdır. Daha çok tiyatroya ait bir kullanım alanı olan monologlara sinemasal anlatılarda az da olsa rastlanılmaktadır.



Konuşmaların ikinci ayırım düzlemi öykü evrenine ait olup olmamalarıdır. Doğal olarak konuşmalar öykü evreninde yer alan karakterlere aittir ama bazı filmlerde konu evreninde yer almayan kişilerin sesi duyulabilir. Örneğin belgesel filmlerde, konu hakkında didaktik bilgiler veren anlatıcının konuşmaları bu gruba girer. Birçok kaynakta bu ayırlama farklı terimlerle ve birbirinin içine geçmiş şekilde tanımlanmaktadır. Bunun nedeni, uygulaması az olan kullanımların göz ardı edilerek genel bir tanımlama yoluna gidilmiş olmasıdır.

Konuşmalar daha sistematik bir yapı içinde ele alınacak olunursa şöyle bir alt ayırlamaya gidilebilir;

A) İç ses konuşmalar (inner-voice): Öykü dünyasının karakter(ler)ine ait;

a1) Sesin kaynağı görüntülerde vardır (örneğin içsel konuşmalar),

a2) Sesin kaynağı görüntülerde yoktur (örneğin, ölmüş bir kişinin oğluna yazdığı mektubun, kendi sesinden duyulması).

B) Dış-ses/üst ses konuşmalar (voice-over): Öykü dünyasına ait olmayan karakter(ler)e ait;

b1) Öyküleyici anlatıcı (kurmaca filmlerde belli bir olayı öyküleyen kişinin konuşmaları),

b2) Bilgi verici anlatıcı (belgesel filmlerde konu hakkında bilgi veren kişinin konuşmaları).

C) Ekran dışı konuşmalar (offscreen-voice): Konuşan kişi(ler) görüntülerde yer almadığı;

c1) Öykü dünyasına ait bir karakterin duyulan konuşmaları,

c2) Öykü dünyasının dışında olan kişi(ler)in konuşmaları.

Üçüncü ayırım düzlemi içsel konuşmalar ve üst-ses konuşmaları içerir. İçsel konuşmalar, kişinin doğrudan konuştuğu değil de, aklından geçirdikleri, duygu ve düşüncelerinin aktarılmasını tanımlar. Görüntüde konuşmayan dudakları kıpırdamayan ama sözleri işitilen bir kimsenin yer aldığı durumdur. Dış ses/üst-ses konuşmalar ise sinemaya özgü bir kullanımdır. Perdede yer almayan bir kaynaktan yapılan bu uygulama biçimi kaynağın gösterilmek istenmediği bir konuşmayla seyircide bir bekleyiş, bir gerilim havası yaratılmak istenildiği anlarda daha çok yer verilmektedir.

Bu ayırlama düzlemi kendi içinde de 'öyküleme' ve 'açıklama' olarak ikiye ayrılır. Öyküleme dıştan ses olarak, filmin konusu ya da olup bitenler hakkında anlatılanları tanımlar. Buna öyküleme denilmesinin nedeni; bütün bu durumlarda duyulan sesin, hep filmin konusunu, filmde olup bitenleri anlatmasından veya kimi bölümleri özetlemesinden ileri gelmesidir. Açıklama ise daha çok belgesel filmlerde, konu hakkında açıklayıcı (didaktik) bilgi veren konuşmaları tanımlamaktadır (Özön, 2008: 147).

Konuşmalarda dördüncü ayırım düzlemi kişisel (öznel) konuşmalar ya da anlatıcının (nesnel) konuşmaları üzerine göredir. Kişisel konuşmalar, bir karakterin zihninden gelen belirlenmiş bir sestir veya o anda orada olan karakterlerin normalde duyamayacağı seslerdir. Örneğin: İçsel konuşmalar, hatırlanan konuşmalar, yazılmış olanı okuyan konuşmalar, hayal edilen konuşmalar vb. Nesnel nitelikte olan ve anlatıcının sesi olarak tanımlanan konuşmalar ise, kişisel olmayan (seyircinin görmediği, tanımadığı kişi veya kişilere ait) konuşmalar içerir.

Beşinci ayırım ise konuşmalardaki duyumsal yönelimlerine göre olandır. Sinemada görülme sıklığı çok az da olsa, bu yönelime sahip olan konuşmalara rastlanılabilmektedir. Bunlardan en çok rastlanılanı abartılı şekildeki bir konuşma biçimidir. Burada, konuşmalar olağanın dışına çıkarak, daha süslü ve parlatılmış bir şekilde söylenmektedir. Daha çok tiyatroya ait olan bu konuşma şeklinin, sinema da zaman zaman dramatik bir öğe olarak kullanıldığı



görülebilir. Daha az olanı ise duygunun öne çıkıp, anlamın ikincil plana düştüğü konuşmalardır. Bu tarz konuşmalarda içeriğin anlamı kolayca anlaşılmaz ama duygusal yönü genellikle çok belirgin olarak duyumsanır. Sözcüklerin söylenişi normalin dışına taşır, anlamın kaybedilmesi veya arka-plan ortam seslerinin o andaki duygusal konuşmaları anlamsızlaştırması gibi kullanımlar buna örnek olarak verilebilir.

Bu konuşma şeklini Michel Chion (1994:177-183), 'emanation' konuşmalar olarak tanımlamaktadır. Chion'un metinsel konuşmadan ayırmak için kullandığı bu terim, konuşma sesindeki duygusal boyutun, metinsel (yani dilsel veya içeriksel) mesajdan daha önemli hale geldiği yerlerde kullanılır. Diğer bir deyişle, konuşmaların, bir ifade olarak işlev görmesi yerine, esas olarak, metin için salt dramatik bir araç olması üzerinden biçimlendirilmesidir. Bu teknik (yani konuşmanın 'görelî' hale gelmesi), sinema tarihi boyunca yapılan çeşitli çalışmaların bir ürünü ve sonucu olarak görülmelidir.

Bazı yönetmenler, özel bir amaç güdülmedikçe, diyalogların hiç yer almadığı sahnelerin, seyircilere garip geleceğini düşünerek, emanation konuşma yaratımı yoluna gitmişler çoğu kez de anlaşılır olanın etkisini azaltarak bu etkiyi yaratmışlardır Chion (1994:177-183) bu kullanım tekniğinin açılımını şöyle yapmaktadır:

- Konuşmaların sınırlı veya anlaşılmanın az olması gereken sekanslarda çoğunlukla bu tekniğe yer verilir (rarefication),
- Sözel yoğunluklu bir ses ortamı yaratılarak, bireysel konuşmalardaki anlamın tümüyle etkisinin yitilmesi sağlanabilir (proliferation),
- Seyircilerin büyük olasılıkla yabancı olduğu bir veya daha fazla dil kullanılarak, anlaşılma en aza indirilebilir,
- Bir üst-ses anlatıcının konuşmaları verilerek, karakterlerin diyalogları etkisiz hale getirilebilir,
- Konuşmalar, kasten teknolojik olarak manipüle edilerek, diyaloglar anlaşılmaz hale dönüştürülebilir,
- Görüntüler ile diyalog karşıtlık oluşturularak, (örneğin sesin non-diegetik olmasıyla) veya mizansen özellikleriyle (oyunculuk, kamera, kurgu vb.) oluşturulan sessel düzenlemelerle bu anlaşılabilirlik azaltılabilir,

Bütün bunların sonucunda da seyircilerin bu farklılığı görmezden gelmesi (decentering) kabul ettirilebilir.

2.2. Sinemasal Anlatılarda Konuşmaların Fonksiyonları

Konuşmalar, öykü dünyasındaki genel iletişimi sağlamanın yanında, olay örgüsünün gelişmesi ve ilerlemesi, karakterlerin seyirciye yansıtılması, içeriğe özgü atmosfer oluşturma ve ses köprüsü olarak kullanılabilir. Chion (1994:171-173), sinemasal olarak, anlamsal bilgi taşıma yolu olarak üç türlü konuşma şekli tanımlamaktadır. Bunlardan ilki tiyatrosu (teatral) konuşmadır. Bu kolayca tanınır, karakterler tarafından konuşulan monolog ve diyaloglardır. Bu konuşmalar, olay örgüsüne dair bilgi aktarmanın birincil yoludur ve büyük ölçüde bir bütün olarak anlatı etrafında yapılandırılmıştır. Tiyatrosu konuşmaların, yaygın olarak dramatik, psikolojik, bilgilendirici ve duygusal işlevleri vardır.



İkinci kategori metinsel konuşma olarak adlandırılmıştır: Burada sanki bir yazılı metinden okunuyormuş gibi bir duyumsama vardır. Konuşmalar sahnede görülenlerle ilgilidir ama anlatılanlar eylem dışında olanları da içerebilir. Metinsel konuşmalar çoğunlukla yorumlayıcı üst seslerdir. Örneğin üst-ses anlatıcı, ikinci karakterlerden biri ya da bir tanık olabilir. Filmlerde metinsel konuşmalar nadirdir ve yer verildiğinde de çok az sürelerde kullanılır. Bir istisna olarak kara film (film-noir) tarzında sıkça kullanıldığı görülebilir. Bu tarz filmlerde bazen kahraman bir anlatıcı olabilmektedir.

Sarah Kozloff (2000:33-34), filmde konuşmaların rolünü dokuz fonksiyonel yapı içinde tanımlamaktadır. Altı madden oluşan ilk gruplandırma (1 ila 6 maddeler) anlatım ve diyalog fonksiyonlarıyla ilişkili yapıları içerir. Üç madden oluşan ikinci grup ise (7-8-9 maddeler) anlatıya ait iletişim boyutunun ötesine geçerek, estetik, ideolojik, inançsal ya da ticari boyutlara sahip olan fonksiyonları içermektedir. İlk altı madde;

- 1.Öykü dünyası, olay örgüsü ve karakterlerin birbiriyle ilişkilendirilmesi,
- 2.Anlatıdaki nedenselliklerin iletişimi,
- 3.Anlatıdaki olayların canlandırılması,
- 4.Karakterleri tanıtmaya ve kişisel özelliklerinin açığa çıkarılması
- 5.Gerçeklik kodunun yeniden üretilmesi,
6. Seyircilerinin değerlendirmelerini ve duygularını kontrol edilmesi;

İkinci gruplandırma ise,

- 7) Sözel yapılanma ve dilin kaynakların sömürülmesi,
- 8) Tematik mesajların/yönetmenin yorumunun/alegori yaratımı,
- 9) 'Yıldız dönüşler' için fırsatlar yaratımı(yıldız dönüşü, konuşmanın getirdiği imkanla, kameranın o anda, o kişiye özel vurgu yapması durumudur).

2.3.Konuşmaların Sinemasal Dile Etkimleri

Buradaki temel sorunsal görüntülerle konuşmalar arasındaki ilişkinin nasıl düzenleneceğine ilişkindir. Kozloff (2000:15-16), kurmaca anlatılarda, diyalogun doğası hakkında şunları söyler: Film diyalogları sanki seyircilerin kulak misafiri olmuş gibi bilinçli bir tasarım içinde olmalıdır. Böylece seyirciler durum hakkında daha iyi hipotezler geliştirebilir. Fakat bazen diyaloglar gerçek anlamı gizleyen şekilde oluşturulur. Bu kurgusal yapı, gerilim oluşumu içindir.

Konuşmalar, sinemasal anlatımda, özellikle de kurguda, akış zamanı yönünden belirli sorunlar yaratır. Bunun başlıca nedeni, konuşmaların gerçek zamanda olması ve bunu kısaltmanın mümkün olmayışıdır. Bir başka deyişle yönetmenin, zamanlama açısından konuşmalar üzerinde oynama imkânı hemen hemen hiç yok gibidir. Bunun sonucu olarak da, çekimlerin uzunluğunu belirleyen olgu, sessiz sinema döneminde olduğu gibi kurgu değil de, konuşmaların zamansal uzunluğu olmaktadır. Dolayısıyla, filmlerde akıcılık, canlılık yaratımı adına, sözel zamanın elden geldiğince filmsel zamanla bağdaştırma yollarının bulunması sinema estetiğinin asal sorunlarından biri olarak bugün dahi önemini korumaktadır.

Hollywood filmlerinde karakterlerin konuşmaları çoğunlukla dikkatli bir biçimde inşa edilmişlerdir. Örneğin karakterler birbirlerinin konuşmalarını kesmezler ve hemen hemen eşit bir yükseklikte ve tonalitelerini muhafaza ederek konuşurlar. Buna karşın belgesel



filmlerde yer alan insanlar, konuşmalarında birbirlerinin sözünü kesebilmekte, bazen de aynı anda konuşmaktadırlar. Ayrıca, belgesel filmlerde karakterlerin, kurmaca filmlerindekilere göre konuşma kalıpları genellikle daha geniş olarak daha aksanlı veya kendi lehçeleri içinde olabilmektedir. Belirtmek gerekir ki otantik olmayı sağlama adına özellikle bölgesel aksan, argo veya kendine has sözdizimi kullanmanın, genel olarak konunun veya temanın anlaşılmasını daha zor hale getirdiği görülmektedir (Altman, 1992:222-223).

2.4. Sessel Bir Enstrüman Olarak Konuşmalar

Sinemasal anlatımda vokal yapılanmalar; işitsel, akustik ve müzikal tematiğin düzenleme araçları olarak kullanılmaktadır. Konuşurken söylenen sözcükler, insana özgü vokal filtrelerden geçerek kulağa gelir. Konuşmanın prozodik yapısı, (vurgulamalar, değişik tonlamalar) söylenenlerin içeriğine farklı katmanlar eklemekte ve/veya duygusal (emotional) anlamlar oluşturabilmektedir. Günlük hayatta olduğu gibi sinemada da konuşmaları anlamlı kılan şey, söylenirken, sese yüklenen tonlamaların değişimleridir. Buna ek olarak yaratılmak istenen duygusal anlam, sesin şiddeti, tınısı, perde (pitch) değişimleri, temposu ve duraklamalarla üretilmekte ve bunlar aracılığıyla da bazen, bilinen anlamlar tersine bile çevrilebilmektedir.

Bu anlamdan bakıldığında, sözel performanslardaki niteliksel yapılanmaların, sahnenin enerjisine dış merkezden taşınmalar yaptığı söylenebilir. Konuşmaların yarattığı işitsel ritimler, görsel ritimlere ek katacak düzenlemelerle oluşturulduğunda, seslerin tınısı, yüksekliği ve modülasyonları, -belirgin biçimde- anlatının farklı bir düzlemde okunmasını getirmektedir. Eş deyişle, sinemasal anlatılarda yer alan konuşmaların melodik çizgileri, görüntülere gizil olarak eklenmiş semantik nitelikler olarak ele alınmaktadır.

Bir öyküde yer alan karakterleri canlandıran oyuncular, karakterlere uygun yapıda konuşma biçimleri oluşturmakta yükümlüdürler, çünkü bir karakterin kimliği sesinde gömülüdür ve bu nedenle de karakterlerin yüzleri kadar, işitsel kimlikleri, onların psikolojisini ifade ederek, onların varlığını yansıtmaktadır.

Bazen vokal performanslar dinamik aralıklar varyansı (variance) taşır. Kaba gevezeliklerle, dalgın/dalmış bir insanın fısıltılar arasındaki kayganlıklarda/kaymalarda, duyarlılığı yansıtan performanslar da kullanılabilir. Bu tür zıtlıklar, (vokal seslerin yoğunlukları renkleri gibi) karakterlerin psikolojik durumunu, kendi sesleri aracılığıyla, kendi değişim kapasiteleri ve duygusal enerji aralıkları üzerinden seyirciye bilgiler aktarır. Örneğin, bazen bir sahne daha sessiz olan bir ortamı içerebilir, vokal sesler de, detaylara dikkat çekmeyecek şekilde (buradaki anlam, içeriğin önemsiz oluşu değildir) oluşturulur; karakterin sesi olabildiğince düz ve boyutsuz şekle dönüştürülerek, sesin duygusal anlamlılığını azaltılır (Brophy,2008:5).

Değinilmesi gereken önemli bir nokta da sinemasal anlatılarda bir karakterin konuşma sesindeki sessel nitelikler sabit kalsa da, karakterin yaşadığı 'şeyler', sesinin karakteristiğinde değişim olmuş gibi yansıtılabilir; örneğin yaşlanmanın veya zihinsel değişimlerin getireceği farklılıklar, vokal olarak bu şekilde ifade edilebilir.



3.İÇSEL KONUŞMALAR (INNER-MONOLOGUE)

Konuşmaların günlük yaşamdaki kullanımların yanı sıra, belirli bir dramatik etki yaratımı amacıyla sinemaya özgü kullanılış biçimleri de vardır. Bunlardan biri üst ses (over-voice) konuşmalar, diğeri ise içsel konuşmalardır. Üst-ses konuşmalarda sesin kaynağı görüntüler içinde yer almayıp, konuşmalar çerçeve dışındaki bir kaynaktan gelmektedir. Kimi zaman da sesin kaynağı olan kişinin kendisi ve hareketleri görünür ve konuşması duyulur, fakat sözleri, bir kişinin doğal konuşmaları şeklinde olmayıp aklıdan geçirdiği şekildedir. Genellikle karakterin öznelliğini yansıtmaya yönelik olarak uygulanan bu kullanım biçimi, içsel konuşmalar olarak tanımlanır. Birçok kaynaktan bu kavramın, iç monolog, (internal-monologue), iç ses (inner-voice), iç konuşma (internal-speech), bilinç akışı (verbal stream of consciousness) gibi farklı farklı terimlerle adlandırıldığı da görülmektedir.

İçsel konuşma ya da iç monolog, sinemanın ilk yıllarında, taşıdığı estetik güç bakımından kuramcılar tarafından ele alınan unsurlardan biridir. Sözgelimi yönetmen ve kuramcı kimliğiyle Eisenstein'ın, konuşmaların sinemaya girmesiyle, içsel konuşmaların anlatı estetiğindeki yerine özel bir önem vermiş; içsel konuşmanın, dışa vurulan konuşmadan apayrı bir özelliği, kendine özgü sözdizimi (syntax) bulunduğunu belirtmiştir. İçsel konuşmaların bir yapı olarak edebiyattaki gibi bilinç akışı şeklinde kullanım şekli, 1920'lerin başından itibaren 'entelektüel montaj' olarak söz edilen fikrin bir sonucu olarak uygulama alanına girmiştir.

İçsel konuşmalar ile üst ses arasındaki fark, içsel konuşmaların görüntüler aracılığıyla mümkün olmayı, erişilemez olanı gösteren, karakterin iç dünyasına ait olanı yansıtmaya boyutuyla görselliği aşma niteliğine sahip olmasıdır. Buna karşın dış-ses/üst-ses görselliği aşma boyutuna sahip değildir, sadece bir tercih uygulamasıdır.

Karakterin iç dünyasına ait sesin, sanki beyinde yankılanıyormuş gibi ekolu olarak verildiği bu uygulamada, düşünceleri duyulan karakter çoğunlukla flash-back olarak geçmişe ait şeyleri söylemektedir. Bu kullanımın daha çok film-noir gibi türlerde kullanılan bir yöntemdir. Dramatik işlev olarak protagonist'in içinin karanlığını seyirciyle buluşturur, flash-back'ler ve halüsinasyonlarla anti-kahramanın öznel dünyasını yansıtır.

Filmlerde içsel monologu kullanmak teknik olarak yeterince kolaydır; gereken tek şey, duyulan sesin dudakları kımıldamayan karaktere ait olduğunun anlaşılmasını sağlamaktır. Ancak bu kombinasyon başka anlamları da çağırabilir. Böyle bir durumun iç monolog mu, kendi kendine konuşma mı, yoksa eylem üzerine geriye dönük olarak yapılan bir yorum mu olduğunu seyirci sadece bağlamdan çıkartabilmektedir. İçsel konuşmalar başka özellik içinde de kullanılabilir; örneğin fısıldayan bir iç monolog, mahremiyet anlamına gelebilir. Ayrıca sözel anlatılarının metni, -sözdiziminin parçalara ayrılmasıyla- psikolojik çağrışımları serbest bırakabilir (Chatman, 2008:182).

İçsel konuşmalar şu şekillerin birisinde olabilir:

- a) Karakter aslında konuşmaz, dudakları kapalı kalmaya devam eder, fakat sesi duyulur,
- b) Karakter sahnede ya yalnızdır ya diğeri tavrı ve eylemleriyle onu duymaz halledirler,



- c) Karakter geleneksel olarak yüzünü seyirciye döner, ama mutlaka seyirciye hitap etmeyebilir, ikinci kişi zamirini veya emir kipini, ya kendisine ya da orada olmayan birine yöneltir,
- d) Karakter, seyirciye doğrudan hitap etmez, ancak seyirci, karakterin kendisine ya da olmayan birine itap edişine kulak misafiri olur,
- e) Genellikle içsel konuşmanın biçim ve söyleyiş şekli, karakterin sıradan diyaloglarının bir parçasına çok benzer,
- f) Konuşmanın içeriği genellikle karakterin durumuna ilişkin bir açıklama ya da yorum inşa eder,

Burada ‘a’ ve ‘b’ başlıkları zorunlu niteliklerdir, geri kalanlar isteğe bağlı olarak kullanılabilirler ve oldukça da yaygın bir alana sahiptirler (Chatman, 2008:167).

Sinema iç monologa ve bilinç akışına nadiren başvurur; yine de bütün bunların sonucunda denilebilir ki, filmler her şeyi görsel olarak yansıttığı ve dış ses olgusu da göze fazla battığı için pek sanatsal bir uygulama olarak kabul edilmezler.

4.ÜST SES/DIŞ SES (VOICE-OVER)

Sinematografik anlatıyı diğer anlatılardan ayıran bir diğer faktör de filmde dış ses/üst ses kullanımının anlatıya getirdiği boyuttur. Dış-ses/üst ses sinemada, diğer hiçbir anlatı türünde olmayan şekilde hem anlatıcı (narrator) işlevi yüklenebilmekte hem de anlatıma dramatik nitelikler eklemleyebilmektedir.

Dış ses/üst ses, öykü dünyasının içinde olmayan birisinin konuşmasıdır. Örneğin, öyküyü yorumlayan veya anlatan bir karakter olabilir. Özellikle bazı romanların filme uyarlanmasında anlatıcı olarak bu kullanıma çokça yer verilmekte; dış-ses anlatıcı, ya zamansal geçişleri ya da olayları birbirine bağlama işlevi içinde kullanılmaktadır.

Önceleri daha sık şekilde kullanılan bu tekniğin daha incelikli olarak kullanılmasına yönelik anlayışlar 1960 yıllardan sonra belirgin biçimde görülmeye başlanmıştır; fakat bugün dahi Hollywood sinemasının anlayışında üst-ses kullanımı, ya son çare ya da beceriksizce yapılmış bir şey olarak kabul edildiğini belirtmek gerekir. Hollywood sinemasında, üst-ses anlatım kullanılması, kurmaca filmin o sekansı için bir 'belgesel gerçekçilik belirteci' olarak hizmet vermesi içindir. Orson Welles'in 'Yurttaş Kane (1941)' filmindeki 'Mart haberleri' sekansı, bu kullanıma örnek verilebilir (Altman, 1992: 222).

Dış-ses/üst-ses konuşmaların temel fonksiyonları şunlardır:

- a) Görünürde mantıksal bağı olmayan plan ve sahneleri birbirine bağlama gücü vardır,
- b) Açıklaması kolay olmayan önemli bilgileri aktarır,
- c) Ana karakterin bakış açısını güçlendirebilir, böylece seyirciyle ana karakter arasında daha kuvvetli bir duygusal bağ oluşturur (Wrea ve Irving, 2004:111).

Dış ses/üst-ses tekniği kendi içinde ikiye ayrılır: İlki ve daha az kullanım örnekleri görüleni öykü dünyasına ait olan ama fiziksel olarak var olmayan karakterlerden birine ait konuşmalardır. Örneğin Ferzan Özpetek'in 'Hamam (1997)' filminde, öykünün karakterlerinden biri de ölmüş olan teyzedir. Öykünün kahramanı teyzenin anılarının



okunduğu sahnede, üst ses olarak teyzenin yazdıkları, kendi sesinden duyulur. İkincisi ise öykü dünyasına (diegesis) ait olmayan birinin konuşmalarıdır. Bu kullanım biçim daha çok belgesel filmlerde anlatıcı sesi ve animasyon filmlerde öykünün gidişatına yön veren birinin sesi olarak duyulan uygulamalarda görülür.

Mary Ann Doane'e(1985:168-171)göre, bir dış-ses/üst-ses, bulunduğu yer belli olmayan, bedensiz bir sesi içerir ve bu, hem mekan hem de zaman belirsizliğini beraberinde taşır. Bundan olayı da, açık olmayan yapısıyla, aktif olarak yer aldığı anlatı içindeki karakter bağlantıları veya amaca yönelik sorgulamaların -seyirci bağlamında- önüne geçer. Doane, dış-ses/üst-ses kullanımının her zaman için sinemanın heterojenliğini teşhir edecek bir risk taşıdığını belirterek; kadrajın dışında kalan bir kaynaktan gelen seste her zaman için esrarengiz bir şeyler olduğunu söyler. Bu ses her zaman görüntüyü güçlendirip desteklemeyebilir, bazen de perdedekiler ile çelişip olağan dışı anlam ve duygular oluşturabilir. Bu ses genellikle abartılı bir tonda bazen de yankılı olarak duyulur, bu belki de dramatik etkiyi güçlendirmek için bilerek yapılır.

Ses, görüntünün sunduğu uzamla iletişimi olmayan bir yerden geliyorsa farklı bir anlam yüklenir. Bu gerçekçi olmayan durum kurmaca filmlerde son derece az iken belgesel filmlerde boldur ve doğal görünür (Bonitzer, 1995:27). Bu durumdaki dış ses, filmin kendi söyleyicisinin, yerinin ve zamanın sorunlarını yasaklar; yorum, görüntüyü bilgiyle donatarak, görüntü de kendini yorum tarafından kuşatılmaya bırakır. Bunun ideolojik sonuçları vardır. Dış-sesin bir iktidarı, mutlak olarak başka (görüntülerin gösterdiğinden başka) bir yerden gelip, görüntüye ve onun yansıttığına sahip olma iktidarını temsil ettiğidir. Dış sesin geldiği yer, mutlak olarak başka ve mutlak olarak belirsizdir; tartışılmaz olan 'sözde-bilgi' de buradan kaynaklanır; ötekinin (görüntünün) alanında ortaya çıkan bir şey olarak, dış ses bilgi kabul edilir. İktidarının özü budur (Bonitzer, 1995: 28).

4.1.Belgesel Sinemada Dış ses/Üst-ses

Dış-ses/üst-ses uygulaması, belgesel filmlerde neredeyse kaçınılmaz bir ögesi olarak ortaya çıkmaktadır. Çoğu kez, anlatılmak istenen konu, görsel olarak yansıtılanların, dış-ses aracılığıyla açıklanması sayesinde seyirciye aktarılmaktadır. Belgesel sinemanın belgelere dayanıyor olmasından ve bu belgelerin tek başlarına görsel olarak yansıttıklarını anlamlı kılmaya yeterli olmamasından ötürü, belgesel sinemada üst anlatıcı kimliğindeki dış-ses bir zorunluluk olarak kendisini var etmektedir.

Belgesel filmlerde, üst-ses anlatım, sesin kalitesi üzerinde maksimum kontrol yaratılabildiği için çokça yer verilir. Belgesel sinemada üst-ses uygulaması bu nedenle çok uzun zaman kullanılmaktadır. Eş deyişle dış-ses/üst-ses, belgesel sinema kavramını belirleyen karakteristik özelliklerden biri olagelmıştır. Öyle ki günümüzde belgesel sinemada dış-ses/üst-ses uygulamasının olanakları yeniden keşfedilmekte, ses-görüntü senkronu yerine, bu sesleri kontrpuantal biçimde veya kişisel ironik ifadeler içinde de kullanılmaktadır. Eş deyişle bu belgesellerde üst-ses anlatım, öyküyü anlatmak için gerekli olandan daha fazla şeyleri ifade etmede kullanılmaktadır (Altman, 1992: 222).

Seçil Büker (1996:178), belgesellerdeki dış-ses/üst-ses kullanımı için şöyle demektedir: Belgesel filmler nesnel gerçeklikle, kurmaca filmler ise yapıntısal (fictional) gerçeklikle



ilgilidir. Belgesel, izleyicinin nesnel gerçeklikle ilişki kurmasını büyük oranda dış-sesten yararlanarak gerçekleştirir. Dış-ses görüntüye katılmaz, gözlemci gibi davranır. Kurmaca filmlerdeki dış ses/üst-ses, görüntüleri bastırmaz, onları destekler. Belgesellerde ise görüntüyü bastırır, izleyici görüntüyle ilgilenmek yerine sorunla ilgilenir, çünkü dış-ses, kendisini dinleyen olduğunu varsayar ve konuşur. Dolayısıyla seyirci edilgin konumdadır, tepki gösteremez, karşıt düşünce geliştiremez.

Bu arada, belgesel ya da yarı belgesel filmlerin dışında dış-ses kullanımı bir filmin tümüne egemen olmadığını belirtmekte yarar var. Değnilmesi gereken bir başka yönü de, bu sesin her zaman görüntüyü güçlendirip desteklemeyebilmesi ve hatta bazen yansıtılanlar ile çelişip olağandışı anlam ve duygular oluşturabilmesidir.

5.KONUŞMALARİ ESTETİK BİRER ÖĞE OLARAK KULLANAN FİMLER

Sinemasal anlatılarda konuşmaların günlük hayatın bir parçası olan 'iletişim' işlevi dışında, farklı kullanım alanları olduğuna daha önce değnilmişti. Anlatılarda yükledikleri dramatik görevlere ilişkin olarak, kuşkusuz ki sinema tarihinden, bu kullanımları örnekleyen sayısız filmin ismi verilebilir. Bu bölümde çok spesifik olan uygulamalar dışında, konuşmaların dramatik yüklem olarak; ifade boyutu yaratımı, anlatının devamlılığını sağlama, ses tonalitesinin yarattığı etkiler, monologların anlam üretimi, içsel konuşmalar ve etkileri, dış-ses/üst-ses konuşmalar ve etkileri, konuşmaların deneysel nitelikte kullanımı gibi unsurlar, örnek filmler üzerinden açıklanmaya çalışılacaktır.

5.1. İfade (expressive) Yaratımı İçinde Kullanım

Sinemasal anlatıma ses tasarımları yönünden farklı boyutlar kazandıran yönetmenlerden sözü edilmeye değer olanlardan biri Alfred Hitchcock'tır. Onun filmlerinde konuşmalar eşsiz nitelikler taşır. Çoğunlukla durum veya olay bağıntılarının arkasında olanları konuşmalar üzerinden inşa etmekte, söylenenleri daha önemli konuma getirmektedir. Onun filmlerinde diyaloglar her zaman için, sadece karakterlerin ağzından çıkan şeyler olarak değil, öykünün başka görsel yollarla oluşturulmasıyla birlikte (bir bakış, bir nesneye yakın çekim veya bir tepki vb.) yeni anlamlar üretmede kullanılır. Hitchcock, konuşmalara sık sık karakterin zihin perspektifinden tasvir eden uygulamalar içinde yer verir. Karakterlerin duyduklarını, 'seçici algı' kuralı içinde ele alarak uygular veya içsel monolog tekniği üzerinden karakterlerin iç düşüncelerini yansıtır. Örneğin 'Blackmail/Şantaj (1929)' filminde bıçak kelimesini, bilinçli bir şekilde, ritimsel bir tekrarla vurgulanmış şekilde karakterlerine söyler. Öznellik sadece bir kelimeye de bağlı değildir. Genellikle bir karakter ekran dışındayken konuşurken, kamera, bir nesneye ya da oradakilerin birisinin yüzünde oluşan tepkiye pan yaparak seyirci-ilgi dengesini yeniden kurar. Bazı sahnelerde ise, konuşmalar mırıltıyla, anlaşılmaz, soyutlanmış hecelerle duyulur. Bu kullanım şekli, seyirciye açıkça kadının diyaloglarının, Alice tarafından nasıl bir zihinsel duyarlılıkla algılandığını verir. Film diyaloglarının bir başka özelliği, cevapsız bilgiler veya bir kriz anındaki yanlış anlaşılmanın yarattığı duygulardır. Örneğin, kâhya çılgın gibi polisi çağırmak için telefon edip, adresi anlatırken, o polisin adresi yanlış olarak duyduğunu düşünür. Seyirci her iki tarafın konuşmalarını duyar ve ortada bir yanlışlığın olmadığını bilir, fakat kâhya adresi çılgın gibi tekrarlayıp durur (Bays, 2011).



5.2. Anlatımda Devamlılığı Sağlamaya Yönelik Kullanım

Sinemasal anlatılarda devamlılık ilkesi asal kurallardan biridir. Kurgunun yarattığı görsel boşlukları veya değişimleri pürüzsüz kılabilmek için sıklıkla, diyalog örtüşmesi tekniği kullanılır. Diyalog örtüşmesinde, yapılan kesmelere rağmen bir diyalogun (kesintisiz) sürdürülmesi esastır. Örneğin John Mc Tiernan'ın 'Kızıl Ekim/The Hunt for Red October (1990)' filminin konusu 1980'lerde, soğuk savaş döneminde geçmekte, Sovyetler Birliği'nin en yeni nükleer deniz altısının kaptanı Marko Ramius'un hikâyesini anlatmaktadır. Kaptan Ramius 'Kızıl Ekim' adlı denizaltıyı da alıp Amerika'ya iltica etmeye karar verir ve gemideki KGB subayını öldürerek Amerika'ya yönelir. Onu durdurmak isteyen Ruslar, Amerikalılara kaptanın füzelerini ateşlemek üzere oraya geldiğini söylerler. CIA ajanı Jack onu durdurmak için gemiye biner ve olayların akışını değiştirir. Bu filmde, subayın, kaptan Marko Ramius'la konuşması, işitsel devamlılık sağlayarak, seyircinin dikkatini kesmelerden uzak tutar. Dahası, konuşanın gösterildiği çekimde, cümle henüz bitmeden dinleyenin daha yakın çekimine geçilmesi, ses ve kurgu vasıtasıyla seyircinin dikkatini Ramius'un vereceği tepkiye yoğunlaştırır (Bordwell ve Thompson, 2008:271).

Murat Saraçoğlu'nun 'Deli Deli Olma (2009)' filminin konusu '93 Harbi' sonrasında Çar'ın Rusya'da yaşamasını istemediği Malakan kavminin bir kısmı Kars'a göçe zorlanan kişilerden birinin öyküsü üzerinedir. Göç edenler arasında Mişka'nın ailesi de vardır. Filmde Mişka 70'li yaşlardadır. Bir zamanlar köyün değirmenini işleten Mişka, modern makineler çıktıktan sonra, işini yapamamış ve maddi sıkıntıya düşmüştür. Köyün huysuz ihtiyarı Popuç, Mişka'dan nefret eder ve köyde yaşamasını istemez. Köylüler bir zarar görmedikleri hatta sevdikleri kendi halinde, barışçı, yardımsever Mişka ile Popuç arasında kalmışlardır. Bu filmde Diyaloglar üzerinden devamlılık tekniğine dair birçok örnek verilebilir: Örneğin, Popuç ve ev halkı odada akşam yemeği yemektedirler. Şemistan yan odada dudakdeğmez provası yapmaktadır. Popuç oğluna söylenir. Sözleri devam ederken, kamera onu göstermeksizin ev halkının yakın çekim görüntülerini verir. Bir başka örnek, Mişka'nın bakkala gidip, un ve çay almak istediğini ama peşin parası olmadığını söylediği sahnedir. Görüntüler kendisiyle Şemistan arasında değişirken, ikisi arasındaki konuşmalar kesintisiz devam eder. Bir diğer örnek ise kahvede köyün erkekleri Mişka'nın evine başsağlığına gitmekten söz ettikleri sahnededir. Popuç erkeklere ait bu alana girer, onları gitmemeleri konusunda uyararak konuşmalar yapar; görüntüler erkeklerden Popuç'a geçerken konuşmalar süregider.

5.3. Ses Tonalitesinin Yarattığı Duyumsamalar

Bir karakterin kimliğini oluşturan öğelerden biri de sesinin işitsel olarak yarattığı duyumsamalardır. Bu anlamda işitsel kimlikler çok önemlidir, çünkü kişilerin psikolojisini ifade ederek, onların varlığını bildiren bir öğe olarak, sinema aktörlerin yüzleri kadar, yaratacakları karakter, kimlik ve performanslarını da belirlemektedir. İşitsel kimlik tasarımı bağlamında sözü edilmeye değer filmlerden birisi de Orson Welles'in 'Yurttaş Kane/Citizen Kane (1941)' filmidir. Anlatıda işitsel ritimler, görsel ritimlerin lehine bir düzenleme içinde oluşturulmuştur. Burada, seslerin tınısı, yüksekliği ve modülasyonları öne çıkartılarak yaratılan duyumsamalarla, anlamlar daha derinlikli bir hale dönüştürülmektedir. Bu seslerin melodik çizgileri, sessel güzellikleri görüntülerce gizil olarak geliştirilmiş şekilde kurgulanmıştır. Filmde yer alan her vokal performans dinamik aralıklar varyansı taşır. Sessel karşıtlıklarla yaratılan (vokal seslerin yoğunlukları renkleri



gibi) karakterlerin psikolojik durumu, kendi sesleri aracılığıyla, kendi değişim kapasiteleri ve duygusal enerji aralıklarıyla seyirciye örtük bilgiler vermektedir. Bunu tablo 1'de görebilmek mümkündür. Örneğin, muhabirin sesi önemli bir vokal enstrüman olarak kullanılmış, kasıtlı olarak düz, renksiz ve boyutsuz olarak yansıtılmıştır, çünkü onun yaklaşım ve yaptığı soruşturma bağlamında bu doğru bir kullanımdır. Daha önemlisi, filmdeki sesi 'renkli' olan diğer karakterler ile yan yana kullanıldığında, onlara karşı vokal performans olarak standart bir sessel duygu yaratmaktadır. Sözgelimi, yaşlı Susan Alexander ile yapılan mülakatta, Susan'ın bastırılmış öfkesini yansıtan sesindeki boğuk ton, alkolün getirdiği kulak tırmalayıcı sesler ile muhabirin boyutsuz sesi karşıtlık içinde yeni anlam kümeleri yaratmaktadır (Brophy,2008:4).

Tablo.1:YurttaşKane filminin öykü kişileri ve vokal nitelikleri (Brophy,2008, 2)

Karakter	Aktör	Sesin Niteliksel/Duyumsal Yönü
Kane	Orson Welles	Tınısı: Pürüzsüz ve kadife gibi, Ritmi: Hafif dalgalanmalar ile sürekli melodik akış içinde, Dağılımı: Duraksama olmaksızın, ölçülü ve kontrollü biçimde,
J. Leland	Joseph Cotton	Tınısı: Sarp ve derin, Ritmi: Monotonluk içinde, Dağılımı: Yavaş ve henüz samimiyetini yitirmemiş,
Mr. Bernstein	Everett Sloane	Tınısı: Aşındırıcı ve kulak tırmalayıcı, Ritmi: Bazı kelimeler tiz ama sonunda zayıflayan şekilde, Dağılımı: Tereddütlü ve genellikle bitmemiş cümlelerle kapalı şekilde

Christophe Nolan'ın 'Prestij/The Prestige (2006)' filmi, iki sahne sihirbazının, birbirlerinin mesleki sırlarını ortaya çıkartmak için doymaz bir rekabet içindeki çatışmalarını anlatır. Filmin hemen başındaki sekansta sihirbazlık hilelerinin olduğu bölümler, yaşlı bir sihirbaz olan Cutter'ın sesinden duyulur. Bu konuşmalar seyirciyi filme hazırlamak içindir. Cutter karakterinin sesi etkileyici bir tonaliteye sahiptir ve filmin hemen başında duyulan bu tok sesin, anlatıcılığı üstlenmesi, seyircinin öyküyle kuracağı bağ açısından önemli bir rol oynar. Sırp kökenli ünlü bilim adamı Nicola Tesla karakterini canlandıran oyuncunun ses tonu ve Balkan/Sırp aksanını çok iyi şekilde yansıtmaması, konuşmalar boyutunda değinilmesi gereken bir başka unsurdur. Bunun dışında Borden karakterini canlandıran aktörün ses tonalitesi onun psikolojik kimliğini ele vermekte; vurgulu konuşma tonu kendisinin heyecanlı, korkusuz, kaybedecek pek bir şeyi olmayan işçi sınıfı kökenli karakterine uymaktadır. Buna karşın rakibi olan Angier'in ise daha elit bir tabakadan gelmiş ve genel olarak daha alaycı bir yapıya sahip olması, ses tonunda belirgin biçimde hissedilmekte ve iki rakibi işitsel kimlik boyutunda yeniden inşa etmektedir (Küçükali, 2104).

Stanley Kubrick'in 'Cinnet /The Shining (1980)' adlı filmi, ses tasarımı bakımından oldukça başarılı olan örneklerden bir diğeridir. Gerilim türüne ait denilebilecek bu çalışma, hayal ve gerçeğin iç içe geçtiği bir anlatıya sahiptir. Amatör bir yazar olan Jack Torrance roman yazmak için sakin bir ortama ihtiyaç duyduğundan, karısı Wendy ve oğlu Danny ile birlikte Colorado dağlarındaki 'Overlook Oteli'nin kış bekçiliğini üstlenir. Yeni görevin ilk başlarındaki günler oldukça sıradan geçer; ancak bir kar fırtınası, aileyi dış dünyadan



koparmaya başladığında, işler yavaş yavaş değişmeye başlar. Filmde, mekanın (otelin) yarattığı gerilimi ve karakterlerin dönüşümünün duyumsanması için, görüntüler ile sessel unsurlar bazen paralellik bazen de karşıtlık üzerine inşa edilir. Ses tasarımının asal eksenini, ana karakterin (Jack) etkisini yükselten bir yönelime sahip olmasıdır. Jack ve karısı Wendy'nin özellikle sessel nitelikleri arasındaki zıtlıklar, onların kişiliklerini yansıtmakta ve anlatı boyunca yaşanan durum değişimlerinin getirdiği duygusal değişimlerde önemli roller oynamaktadır. Örneğin öykünün başlarında, Jack'in sorumlu ve güvenilir karakter olduğu duyumsaması yaratan konuşma tonalitesi, giderek niteliksel bir dönüşüme uğramakta, seyircinin algısını değiştirmekte ve onlarda Jack hakkında manipülatif ve kararsız bir kişilik duyumsaması yaratmaktadır. Jack ve Wendy arasındaki konuşmalardaki duygusal boyut özellikle kontrastlık içerir. Jack'in eksantrik yüz ifadeleri ve vücut diliyle yer aldığı sahnelerde (görsel olarak akli dengesi yerinde olmayan bir karakter yansıtılmaktadır) Jack'in diksiyonu önemli bir unsur olarak kendini hemen belli eder. Bu sahnelerdeki diyaloglarda Jack'in ritmi alışılmadık yavaş akan bir tonal dağılıma sahiptir; uğursuz hissi veren, korkutucu bir sesle konuşmaktadır. Jack'in konuşma tonundaki büyük dramatik etkinin aksine, Wendy'nin bunun karıştı olarak tiz bir sesle, histerik ve kırık bir ritimle konuşması, hem düşük profilli hem de korkmakta oluşunun tonal dışavurumunu yansıtmaktadır. Kuşkusuz ki buzutluklar bilinçli bir ses tasarımı uygulamasıdır, çünkü Wendy'in bu tonlamadaki konuşması duygusal anlamda sahneyi yoğunlaştırmakta ve Jack'in kişilik performansını vurgulayan bir niteliğe dönüşmektedir.

5.4. Monologlar ve Etkimleri

Daha çok tiyatroya özgü bir konuşma şekli olan monologlara, sinemasal anlatılarda az da olsa yer verilmektedir. Bunun nedenlerinin başında, bazı önemli repliklerin monolog şeklinde verilmesinin daha etkili bir sonuç vermesi gelmektedir. Sözelimi, Laurence Olivier'in 'Hamlet (1948)' adlı filmi, William Shakespeare'in aynı isimli oyunundan sinemaya uyarlanmıştır. Film, anlatıcının "Bu kendi aklıyla barış sağlayamayan bir adamın trajedisidir" cümlesiyle açılır. Filmde, monologlar içsel ses tekniği şeklinde kullanılmıştır. Örneğin deniz kenarında, elinde bir bıçakla kayanın üzerinde oturduğu ve sorguladığı sahnede ana karakter uzun bir monolog şeklinde içsel hesaplaşmasını yapmaktadır. Bu konuşmalar bir anlamda, seyircinin söylenenlerin sorgulaması ve anlamlandırması içindir.

Türk sinemasında monolog kullanımının Zeki Demirkubuz'un filmlerinde özel bir yeri vardır. Filmleri arasında ses kullanımı açısından ilginç olanlardan biri de, 'Üçüncü Sayfa (1999)'da Meryem karakterinin monologudur. Sahne, Meryem'in yüzünde morluklarla İsa'nın dairesine gelmesi, İsa'nın ne olduğunu sorması üzerine birden patlayıp kendini divanın üzerine atarak bağıra bağıra ağlamaya, dövünmeye başlamasıyla açılır. Sevdiği kadının içler acısı hale karşısında çaresiz kalan İsa, onun için her şeyi yapacağını söyler. Bunun üzerine Meryem, kocasını öldürmesini ister İsa'dan. Genç adam bir an duraksaması üzerine Meryem, öfke içinde gidip kendi dairesinden İsa'nın ev sahibini öldürdüğü silahı getirir. İsa'nın her şeyi açıklamasını istemesi üzerine, Meryem divana oturup uzun zamandır ev sahibinin metresi olduğunu, kocasının da muhtemelen bunu bildiğini, ev sahibinin öldürüldüğü akşam orada olduğunu, delilleri kendisinin yok ettiğini anlattığı monologuna başlar. Neredeyse altı dakika süren uzun sahne boyunca, Meryem'i adeta hipnotize olmuş gibi, başı hafifçe öne eğik. Gözleri boşlukta bir noktaya takılı, arada eliyle gözlerini silerek, hızlı hızlı, mekanik bir sesle konuşurken görülür. Meryem'i profilden gösteren orta plan çekimle başlayan sahne, hemen



başlarda bir kesmeyle karşı açıda, biraz daha yakın bir çekime atlar ve monologun sonuna dek o konumda sabitlenir. Uzun monolog sahnesin inen ilginç yanı, sahne boyunca ses-beden senkronizasyonun düzenli olarak kesintiye uğratılmasıdır. Sahnenin hemen başında, Meryem'in sesi duyulmaya başladığında, dudaklarının oynamadığı görülür. Bir süre sonra sesle görüntü eşleşir, beden sesi eşlik eder, ardından eşleşme yine kesintiye uğrar, ses anlatmaya devam ederken, beden susar; altı dakikalık sahne boyunca, ses beden eşleşmesi beş kez kesintiye uğrar (Suner,2006:195).

5.5. İçsel Sesler (inner-voice)

Sinemada içsel konuşmaların, ilk olarak, Luis Bunuel'in 'Altın Çağ/The Golden Age (1930)' adlı filminde kullanıldığı kabul edilmektedir. Gerçeküstücü deneysel bir anlatıma sahip olan bu filmde, diyaloglar oldukça azdır ve tıpkı sessiz filmlerde olduğu gibi çok sayıda ara yazı kullanımı da görülmektedir.

İçsel konuşmaların başarılı bir estetik uygulamasını Terrence Malick'in 'İnce Kırmızı Çizgi/The Thin Red Line (1998)' adlı filminde görmek mümkündür. Yönetmen, ikinci Dünya Savaşı'ndan bir dönemi ele almakta ve ona farklı bir boyuttan yaklaşmaktadır. Filmde, savaşan askerlerin umutları, duyguları, hırsları ve korkuları; arka planda verilen içsel sesler aracılığıyla yansıtılır; bu monologlar, tek tek askerlerin sesi değil de herkesin ortak iç sesi gibidir. Anlatıda bir savaş öyküsü vardır, fakat film doğrudan onu anlatmakla ilgilenmemekte; seyirciyi, öykünün olayla dizinine değil de filmin merkezindeki temalara yöneltmeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle de film, görüntülerin ve içsel seslerin bileşimi içinde oluşturulmuştur; yani film eylemlerden çok, 'izlenimler' üzerine kurulan bir anlatıya sahiptir. Anlatı, seyircinin sadece savaş üzerine değil, yaşam, ölüm, etik, aşk hakkında sorduğu sorular ve çoğunlukla da bulmadığı cevapları; filmin dini/mitolojik yönüyle kurduğu ilişkilerin bağıntısı içinde kurmakta; bunu gerçekleştirmek için de askerlerin sürekli soru soran ve hayatı sorgulayan içsel konuşmaları üzerinden yaratmaktadır (Stroinski, 2014).

Terrence Malick'in içsel ses tasarımına yönelik bir başka filmi olan 'Aşkın İzleri/To the Wonder (2012)', aşk ve mistisizm düzlemi üzerine kurulu bir anlatıdır. Öykü, bu düzlemi esas alarak, dört karakterin hikâyesi üzerinden bireyin duygusal iniş çıkışlarına, anılarına ve insan doğasının kırılma noktasına odaklanılmış bir görünüm sunar. Öykü inşası, tektonik yapıdaki bir kurulum yerine, belirli nedenselliklerle birbirine bağlanmayan, parçalı bir anlatıma sahiptir. Bir başka deyişle, seslerle görüntülerin çizgisel bir şekilde birbirlerini tamamlamayan bu yapılanmada, içsel konuşmalar ile görüntüler çağrışımlara dayalı bir ilinti içinde anlamı (hem temayı, hem söylemi) oluşturmaktadır. Yaklaşık iki saat süren anlatıda, karakterlerin, hayata, aşka, tanrıya olan düşünceleri, içsel sesler olarak duyulurken (kişilerin birbiriyle iletişim işlevli konuşmaları son derece az, kısa ve fısıltı şeklindedir),görüntülerde ise, baştan başa tablo gibi pastoral manzaralar, etkileyici doğa çekimler baskın olarak yer alır. Karakterlerinin bilinç akışlarını ve iç dünyalarını, bu biçimde yansıtmaya çalışan filmde, her karakterin, iç sesleri ana dillerinde (İngilizce, Fransızca, İspanyolca ve İtalyanca) yansıtılır ve bütün bunların bileşimiyle anlatı, kendine özgü bir yapıya sahip olarak, güzel dizelerden oluşan şiirsel bir metin görünümüne bürünür.

Michael Haneke'nin 'Beyaz Bant/White Ribbon (2009)' filmin konusu, Birinci Dünya Savaşı başlamadan az önce, bir Kuzey Almanya köyünde geçer. Film başlarken, (anlatıcı



olarak) yaşlı bir erkek sesi sizlere bir şeyler anlatmak istiyorum" der. Anlatıcı, anlatacaklarının ülkede ileriki yıllarda yaşanacak bazı olaylar ile bağlantısı olabileceğini söyler, anlatacaklarının bazılarının da kulaktan dolma bilgiler olduğunu söyleyerek filmde kendisinin bizzat bulunmadığı sahnelerin de böylece 'mantığa uygun' olmasını sağlar. İlk tuhaf olayı anlatmaya başladığında perde açılır ve doktorun atıyla giderken çitler arasına tel gerilmesi sonucu düşerek yaralandığını görülür. Anlatıcı, onu ilk kızının gördüğünü sonra komşularının geldiğini ve anlam veremediği şekilde "çocukların hep beraber hareket ettiklerini anlatır" ve görüntülerde bu dış sese eşlik eder. Yaşanan olayların da Tanrının arzusu olduğu şeklinde yorumlanması, öğretmenin yaşlanmış dış sesinden duyulur. Film, karakterlerin çok fazla konuştuğu bir anlatı değildir; bir anlatıcı ve karakterlerin içsel konuşmaları, olayların bağintısını kurmaktadır.

İçsel konuşmaların ilginç örneklerinden bir diğeri de Billy Wilder'in 'Sunset Bulvarı/Sunset Boulevard (1950)' adlı kara film (film noir) türüne ait çalışmadır. Filmin açılış sekansında, yüzme havuzunun içinde ölmüş olarak bir kişi görülür ve ona ait içsel konuşmalar duyulur. Öykünün ana karakteri olan bu kişi, kendini, yaşadıklarını ve olayların kendisini nasıl ölüme götürdüğünü (flash-back üstünden) anlatır. Ölmüş kişinin içsel konuşma örneği olan bu film, olayların ölmüş olanın ağzından anlatıldığı ilginç ve nispeten az rastlanan örneklerden biridir.

Win Wenders'in 'Berlin Üzerindeki Gökyüzü/Wings of Desire (1987)' filmi, içsel ses kullanımına ilişkin farklı bir örneğine sahiptir. Damiel ve Cassiel adlı karakterler, aslında Berlin şehrinin üzerinde dolaşan iki melektir. Bugüne kadar tasvir edilemeyen melek görüntüsünde olmayıp, sıradan iki erişkin adam görüntüsündedirler, kanatları da her zaman ortaya çıkmaz. Üzerlerinde birer pardösü olan bu melekleri diğer insanlar görememekte, duyamamaktadır; sadece küçük çocuklar ve diğer melekler onları görebilmektedirler. Öykü, Berlin'in bu melekler tarafından korunduğunu anlatır. Filmin bir sahnesinde onlarca insan halk kütüphanesinde kitap okurken görülür. Kamera, kitap okuyanları kaydırma hareketiyle gösterirken, onlara ait düşünceler pek çok farklı dilde titreşen mırıltılar olarak duyulur. Bunun önemi, bir karakterin diğer bir karaktere ait içsel konuşmaların sesi duyamayacağı kuralının yıkılmasıdır. Bu örnek, bir filmin türüne ait özelliklerin (burada fantezi film) ve filmin kendisine özgü anlatısal içeriğinin, geleneksel bir tekniği değiştirip, anlam yaratımında nasıl kullanılabileceğini göstermektedir (Bordwell ve Thompson, 2008: 285).

5.6. Dış-ses/Üst-ses (over-voice)

Dış-ses/üst-ses kullanımlarıyla, film noir, korku filmleri ve edebiyat uyarlamaları gibi bazı filmsel anlatı türleri arasında doğal bir ilişki vardır. Dış-ses/üst ses uygulaması, bu filmlerin üslup ve anlatım fonksiyonlarının önemli birer parçası gibidir. Pascal Bonitzer (1986:29), anlatılarda yer verilen bedensiz seslerin, gerilimin marjinal olduğu anlardaki etkinin daha güçlü olması için kullanıldığını söyler. Onun 'The Silences of the Voice' adlı çalışmasında bedensiz sesin, genel olan ve bilgiyi aktaranla ilişkilendirildiğini, bu seste öznelliğin olmamasının, yansıtılan durumun somutlaştırılmasıyla ilişkili olarak kullanıldığı belirtilir.

Dış-ses/üst-ses kullanımını ele alan Kaja Silverman (1988:46), seyircinin konumunu göz önüne alarak, iç-monolog ile dış ses/üst-ses ilişkisi arasında önemli bir ayrım yapar. Ona göre, dış ses/ üst-ses bilinçli bir hikaye anlatımına dayanmaktadır. Buna karşın 'antidemokratik' bir



niteliğe sahiptir, çünkü hem seyircilere hem de öykü karakterlerinin üstünde bir konumlanmaya sahiptir, oysa iç monologlar seyircinin eşdeğerinde bir konumlanmayla, özneliği yansıtırken, bu özel durumu 'işitsel ustalığa dayalı bir form içinde anlatmaktadır.

Kurmaca anlatılarda dış-ses/üst-ses kullanımının iyi örneklerinden biri de Robert Bresson'un 'Yankesici/Pickpocket (1959)' filmidir. Öykü, Michel adında entelektüel ve asi bir gencin yankesicilik takıntısına kapılmasının hikâyesini anlatır. Michel başlangıçta, yankesiciliği basit ve geçimini sağlayan bir iş olarak görür; ancak zamanla yankesicilik bir işten çok, bir amaca ve yaratıcı bir edime dönüşür. Neredeyse yakalanacağı amatör bir hırsızlık denemesinden sonra, kendisini eğitmesi için usta bir hırsızın yanına çırak olarak girer. Filmdeki yankesicilik sahneleri, heyecanı ve sinema dilini kullanmadaki ustalığıyla nefes kesicidir. Michel, hasta annesi ve kız arkadaşı Jeanne'la görüşüyorsa da yankesicilik ona en duygusal ve manevi anlamda doyurucu insan ilişkilerini sunar. Bu durum Michel'in çalma sebebinin, sırf para kazanmak olmadığı anlaşılmaya başladığında, daha da açık bir şekilde görülür. Filmin sonunda, artık yakalanmak umurunda bile değilmiş gibidir. Filmde dış-ses anlatımının yoğun kullanımı dikkat çekicidir. Michel'e ait dış-ses anlatımı onun duygu ve düşüncelerini ekranda görülebilir olana eklerken, kimi zaman da ekranda görülenin sesli tekrarı niteliğindedir. Örneğin; Michel'in günlüğüne "Bir hafta sonra çok tanınmış bir bankanın lobisinde oturuyordum" cümlesini yazdığı görülür. Dış-ses anlatımında bu cümlenin tekrarı duyulur. Hemen ardından gelen sahnede ise Michel bir bankanın lobisinde otururken görülür. Eylem yazıyla, sesle ve görüntüyle tekrarlanır. Bu tekrar izleyicinin bilgisini ya da duygusunu ikiye katlamaz, yalnızca olaya ilişkin algılamasını ikiye katlar. Susan Sontag, birinci kişinin ağzından, dış-ses kullanımına ilişkin bu tür 'anlatım fazlalığı'nın etkisinin sahneler arasındaki noktalama işaretlerinin işlevini gördüğünü öne sürer. Böyle bir uygulama, seyircinin eyleme doğrudan, dolaysız hayal edişle katılımını durdurur. Görmeden önce ne olacağı duyulan bu çiftleme tipinde, anlatıma katılımın geleneksel modlarından birine -gerilme moduna- maksatlı bir karşı çıkış söz konusudur (Sivas, 2013:16).

Kurmaca filmlerde az rastlanan türden bir dış ses tekniği de Allen Baron'un 'Sessizliğin Gürültüsü/Blast of Silence (1961)' adlı kara film (film noir) türünde olan anlatıda kullanılmıştır. Filmin konusu Frank Bono adında bir kiralık katilin, Noel haftası sırasında Cleveland'dan New York'a ikinci dereceden bir gangster olan Troiano'yu ortadan kaldırmak üzere gönderilmesi üzerine kurulmuştur. Buradaki dış-ses/üst-ses kullanımının özgünlüğü pek alışılmadık bir şekilde 'ikinci şahıs' bir dış sestir ve alaycı bir şekilde doğrudan filmin kahramanına hitap eder, onun aklından geçenleri okur, ona takılır, dalgasını geçer. Örneğin: "Acı içinde doğdun... yalnızsın, ama buna da aldırış etmiyorsun. Yapayalnızsın, öyle de olması gerekiyor...", "...bak gene ellerin terliyor" ya da " ...sonunda tekrar evine döndün" vb. sözler doğrudan öykü evreni içindeki karaktere söylenmektedir.

Lars Von Trier'in 'Dogville (2003)' filminde, dış-ses/üst-ses anlatıcı, öykünün inşasında önemli bir rol yüklenir. Anlatı, yedi bölüm ve bir sonsöz (epilog)'den oluşmaktadır. Bölümlerin başında, anlatıcının sesi, olayları anlatır; öykü boyunca gerektiği yerde konuşur. Öykü evreni içinde yer almayan ve bu anlamda kimliği belli olmayan dış-ses/üst-ses anlatıcının ironik ses tonu, bazen otoriteyi, yer yer vicdanı simgeler gibidir.



5.6.1. Belgesel Filmlerde Dış-ses/Üst-ses

Belgesel filmlerde dış-ses/üst-ses kullanımı, anlatımın doğal bir parçası gibidir; didaktik işlevinin yanı sıra estetik bir yüklemi de vardır: Ses alan dışından geldiğinde, görüntüyü ve dolayısıyla görüntünün yansıttıklarını hegemonyası altına almaktadır.

Miguel Littin'in 'Vaad Edilmiş Toprak/The Promised Land (1973)' filminde anlatımın kurucu ögesi, kitlelerin sözcüsü konumundaki bir ihtiyarın dış sesidir ve görüntüsü onu genç bir adam olarak sunar (çünkü öykü olaylardan sonra otuz kırk yıl sonra anlatılmaktadır). Filmde dış sesin karmaşık, çok yönlü bir işlevi vardır: Olayları, tarihi olarak uzaklaştırır ve böylece bunlarla ilgili anlatı üzerine izleyicinin düşünmesini sağlar (bu, filmin epik yanıdır). İhtiyarın titrek sesi -anlatımının bedeninde, deyim yerindeyse sesinin greninde- hem eski kahramanların ölümünü, eski mücadelelerin yenilgisini, hem de bunların yeni biçimler altında yeniden ortaya çıkışını ifade eder. Bu ses baskıcı güçlere karşı silahlı mücadelenin kılıcını genç köylüye (yani böylece aynı anda hem yaşlı hem de genç olan, eskinin yeniyle ilintisini temsil eden anlatıcıya) uzatan ihtiyar subayın hafif parodik son görüntüsüyle ve ona tüfeği uzatan kişinin görüntüsüyle rezonansa girer. Bu, halkın, mücadeleyi yeniden doğuran belleğinin yansıması gibidir (Bonitzer, 1995:110).

Jacques Deschamps 'Dinle Neyden (2008)' filmi kurmaca ile belgesel arasında yer alan docu-drama olarak kabul edilebilecek olan anlatıdır. Filmin konusu, 1798 Osmanlı-Fransız savaşının yaklaştığı günlerde, İstanbul'da barış arayan bir avuç insanın çabalarıyla, iki genç saray mensubu arasında yaşanan duygusal ilişkinin tanığı olan genç bir Mevlevi Dervişinin mistik dünyası üzerine kurulmuştur. Filmin bütününde anlatıcı ses kullanımı vardır ve bu ses dramatik işlev olarak anlatıyla doğal bir bileşim yaratımı yerine, onu hegemonyası altına almaktadır. Sesin niteliksel yönü, bir docu-drama için olmaması gereken masalsi bir duygu yaratmaktadır. Değiniilmesi gereken bir başka yön de konuşmaların tonalitesindeki yankı (echo) olgusudur. Tarihe ait bir öyküleme için bir ölçüde kabul edilebilir bir araç olan yankının, belirli bir volümde de olsa diyaloglarda kullanılması anlatım-gerçeklik-kurmaca ilişkisini sorunlu bir düzlemde kurmaktadır. Bu anlamda anlatıcı ses-dramatik eylem bileşimi zedelenmekte, oyuncu performansları ve sinemasal aksiyonlar ikincil plana düşerek anlatı estetiği zarar görmektedir.

5.7. Konuşmalar Yönünden Deneysel Filmler

Jaques Demy'nin 'Cherbourg Şemsiyeleri/The Umbrellas of Cherbourg (1964)' filmi on yedi yaşındaki Genevieve ile yirmi yaşındaki oto tamircisi Guy Foucher'nin birbirlerine aşık olmaları ile başlar. Çift evlilik planları yaparken Guy'ın annesi buna karşı gelir. Bir süre sonra askere alınan Guy, Cezayir'e savaşa gönderilir. Guy uzakta iken hamile kaldığını öğrenen Genevieve ise zengin bir kuyumcu olan Roland Cassard'ın evlilik teklifini kabul etmek zorunda kalır. Yönetmenin kendi deyimini ile bir 'pop-art opera' olan bu filmi özgün kılan yön ise, baştan sona bütün konuşmaların şarkı şeklinde verilmesidir. Sinemada alışık olunmayan bu opera benzeri diyalog kullanım şekli, anlatımın akıcılığını zedelemeyerek, farklı bir anlatımın mümkün olabileceğini göstermektedir.

Ettore Scola'nın 'Balo/Le Bal (1983)' filmi tümüyle bir balo salonunda geçer. Müzik ve danslar aracılığıyla yakın Avrupa tarihini anlatan bir çalışmadır. Karakterlerin aynı kaldığı,



müzik, dans ve giysilerin değişimi üzerinden olay örgüsünün kurulduğu bu filmin anlatısını özgün kılan şey ise, filmde konuşmaların hiç olmayışıdır.

Gyorgy Palfi'nin 'Sır/Hukkle (2001)' adlı filminde hiç konuşma yoktur. Konusunun içinde cinayetler zinciri ve kadınlarla-erkekler arası ilişkiler gibi unsurlar olmasına rağmen filmde, herhangi bir diyaloga ya da monologa yer verilmez. Oyunculardan bir tanesinin bile ağzından tek bir kelime çıkmayan filmde, konuşmalar dışında bolca ses efekti kullanılmıştır. Filmi ilginç kılan şey ise, filmin başında bir hıçkırık sesinin olması ve filmin sonuna kadar ara ara bu ses eşliğinde olayların yansıtılmasıdır.

SONUÇ YERİNE

Yaşamda insanları yalnızca söyledikleri aracılığıyla değerlendirebilmek çok güçtür. Onların her zaman için gerçek kişilikleriyle söyledikten arasında bir marj vardır. Bu nedenle, konuşmalar, günümüzde anlatı inşası bağlamında, bir filmin şekillenmesinde büyük önem taşımakta ve bunun için de bilinçli bir şekilde oluşturulması gerekmektedir. Diyaloglar, öyküde yer alan karakterlerin doğal iletişimi dışında seyirciye belirli bilgilerin aktarılması ya da etkimelerin oluşması için de kullanılabilir.

Bu çalışmada konuşmaların sinemasal anlatıdaki yeri için altı parametre ele alındı. İlk parametre 'ifade yaratımı içinde kullanım'dır. Doğal iletişime ek katmanlar getirmeye yönelik görüntü-konuşma ilintisinde farklılaşma yaratımının esas olarak öne çıktığı görülmektedir. Alfred Hitchcock sinemasının bu anlamdaki özel kullanım uygulamaları iyi birer örnek olarak öne çıkmaktadır. Türk sinemasının kült olmuş filmlerinden biri olan 'Selvi Boylum Al Yazmalım (1977)' filminin son sahnesinde görüntüler donar ve üst ses olarak karakterlerin konuşmaları duyulur. Donmuş görüntüler üzerine konuşmaların akması ifade yaratımı açısından iyi bir örnek olarak öne çıkmaktadır. İfade yaratımı açısından sıra dışı kullanımlar da söz konusu olabilmektedir. Sözelimi, ana-akım sinemanın dışında yer alan ve deneysel kabul edilebilecek uzun metrajlı filmlere örnek olarak bu çalışmada sözü edilen, Cherbourg Şemsiyeleri, Mavi veya Sır adlı filmler sinema tarihinde özel yerler edinmiş filmlerdir

İkinci parametre olan 'anlatımda devamlılığı sağlamaya yönelik kullanım, iki farklı şekilde uygulanabilmektedir. İlki, seyircinin ilgisini diri tutmak için yapılan kullanımdır. Örneğin bir karakter sevgilisine, ondan ayrılacağını söylediği sahnede, terk ediş konuşması kesintisiz devam ederken, terk edilen sevgilinin verdiği/vermediği tepki farkı çekimlerle yansıtıldığında, 'işitsel devamlılık-farklı görüntüler' bağıntısı sahneye ek anlamlar kazandırmaktadır. Tekniğin ikinci şekli ise, sinema dilinin önemli öğelerinden biri olan 'ses köprüsü' uygulamasının konuşmalar yoluyla yapılmasıdır. Bilindiği gibi ses köprüsü, sahne değişimlerinde bunları anlamsal olarak birbirine bağlayan bir uygulamadır. Farklı zaman veya mekânları yansıtan sahneler ardı ardına gelip, anlamlı bir bağ içindeki konuşmalarla kurgulandığında, sinemasal dile özgü bir anlam üretimi yaratılmış olmaktadır.

Üçüncü parametre olan 'konuşma seslerinin tonalitesinin yarattığı duyumsamalar' günlük hayatta da belirli etkileri olan bir şeyin, sinemasal anlatılarda çok da bilinçli bir tasarım içine ele alınıp uygulanmasını içermektedir. Öykü evreni içinde yer alan karakterlerin kişisel özellikleri, konuşmalarının sessel tonu içinde -örtük bir şekilde- seyirciye iletilir. Dolayısıyla



sinemasal anlatımda konuşmaların kullanımı; kişilerin karakterlerini, özelliklerini ve ilişkilerini aktarmada ve yansıtmada özel bir öneme sahiptir. Bu çalışmada yer verilen 'Yurttaş Kane' filmindeki karakterlerin, senaryo tasarımı olarak kişilik özellikleriyle, onları yansıtan oyuncuların (aktör/aktrist) nesnel bir öge olan ses tonaliteleri bağıntısının, anlam üretmede ne denli bağımlı bir ilişki olduğunu ortaya koymaktadır. Bu o kadar önemlidir ki, yine bu çalışmada örnek olarak verilen 'Cinnet' filmindeki karakterin, filmin başında, ortasında ve sonunda duyulan ses tonalitesinin, öykünün gidişatı içinde o karakterin, kişiliğinin adım adım ortaya çıkmasına paralel olarak kullanılması, anlam yaratımında bilinçli tasarımın nasıl olması gerektiğini göstermektedir.

Dördüncü parametre monologların etkimeleridir. Bilindiği gibi monologlar daha çok tiyatroya ait bir alandır, sinemadaki kullanım daha çok uyarlamaya dayanan filmlerde görülmektedir. Sinemasal anlatımın, görüntü-konuşma ilişkisini belirleyen kurgu estetiği, monologların uzun süren zamansal gerekliliğine pek de yakın düşmemektedir. Buna karşın bazı filmlerde çok etkili olarak monolog kullanımını da görülebilmek mümkündür. Örneğin Zeki Demirkubuz'un 'Masumiyet (1997)' filminde, Bekir karakterini canlandıran Haluk Bilginer'in yaklaşık yedi dakikalık tiradı oldukça başarılıdır ama hemen belirtmek gerekir ki, sinemasal anlatının doğasına da aykırıdır.

Beşinci parametre sinemasal dilin çok özel bir alanını oluşturan içsel konuşmalardır. Nesnel dünyada asla bilinemeyecek olan, bir kişinin düşünceleri, onun iç dünyası veya psikolojik duyguları içsel konuşmalar vasıtasıyla seyirciye yansıtılır. Bu, olay örgüsünün inşasında bir başka deyişle aksiyonun gelişiminde özel öneme sahip bir uygulamadır. Farklı bir kullanım şekli ise, dramatik inşa bakımından içsel seslerin nasıl tasarlandığına ilişkin açıklayıcı bir örnek olabilir: Terence Malik'in 'Hayat Ağacı' filminde, anlatı ağırlıklı olarak anne ve çocuk karakterlerinin içsel konuşmaları üzerine kurulmuştur. Bu filmi içsel konuşmalar adına ilginç kılan şey ise, içsel seslerin anne veya çocuğa ait olmasına karşın, düşünce içeriklerinin, -ağırlıklı olarak- yönetmenin hayata veya günümüz toplumuna ilişkin görüşlerinin bir aracı olarak kullanılmasıdır. İçsel konuşmaların bu şekildeki yapılanması, filmin 'söylemine' hizmet etmesi içindir ve anlam üretimi bu kez farklı bir düzlemde oluşturulmuştur.

Son parametre ise dış-sesler/üst-sesleri içeren konuşmalardır. Sinemasal anlatıyı, diğer anlatı formlarından ayıran bir başka uygulama da, dış-ses kullanımının anlatıya getirdiği boyuttur. Dış-ses/üst-ses, sinemada, diğer hiçbir anlatı türünde olmayan şekilde anlatıcı işlevi yüklenebilmektedir. Örneğin François Truffaut'un 'Jules ve Jim (1962)' filminde, bir haber bülteni gibi olay anlatan dış-ses'in, serbest anlatımıyla diegetik olan ile non-diegetik olan iç içe geçmekte, anlam üretimi, sinemasal dile özgü olan bir teknikle yeniden üretilmektedir.

Son olarak Konuşmaların, sinemasal anlatıma getirdikleri içinde çok az değinilen ama en az diğerleri kadar önemli olan yönlerden birine de değinmek gerekmektedir: Bu da, sesin fiziksel boyutunun belirli düzenlemeler aracılığıyla yaratılabilen anlam duyumsamalarıdır. Örneğin, karakter(ler)in konuşmaları, içinde buldukları mekanın akustik yapısına göre gerçeklik duygusu içinde verilebilirken, bazen de dramatik etki yaratımı adına sesin yankısı ya da şiddetiyle oynanarak çeşitli manipülasyonlar yapılabilmektedir.



Dipnotlar

- (1) Sinema literatüründe her türlü konuşma, 'diyalog' terimiyle kapsayıcı bir niteleme üzerinden tanımlanmaktadır. Bu çalışma özel olarak konuşmalar üzerine odaklandığı için, 'kapsayıcı/tümeli' içeren nitelikteki diyalog terimi tercih edilmemiş, sadece İngilizce özetle kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

- Altman, R (1992). "Location Sound in Documentary", Sound Theory/Sound Practice, USA: Routledge,p: 221-235.
- Arnheim, R. (2010). "Sanat olarak Sinema" (Tamdoğan, R.Ü., çev.), İstanbul: HilYayınları,
- Bays, J. M. (2011). "Sound: Hitchcock's Third Dimension" (<http://borgus.com/hitch/sound.htm>, 02.04.2015)
- Boggs, J. (1996). "The Art of Watching Films", Mountain View, USA: California, Mayfield Publishing Company,
- Bonitzer, P. (1995). "Bakış ve Ses" (Yasar, İ.,çev), İstanbul: Yapı-Kredi Yayınları.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2008). "Film Sanatı", (çev. Yılmaz,E.ve Onat, E. S.,çev), Ankara: De Ki Yayınları,
- Brophy, P. (2008). "Citizen Kane: The Sound of theLook of a Visual Masterpiece", Music andtheMovingImage, Vol.1, No:3, USA: University of Illinois Press, Champaign
- Büker, S. (1996). "Gerçekçi Kuramcılar: Film Dili Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler", İstanbul: Kavram Yayınları.
- Chatman, S. (2008). "Öykü ve Söylem" (Yaren, Ö., çev.), Ankara: Deki Yayınevi.
- Chion, M. (1994), "Audio-Vision: Sound on Screen". USA: Columbia UniversityPress.
- Doane, M. A. (1985) "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", In Film Sound: Theoryand Practice, (Weis, E. andBelton, J.,ed), USA. Columbia University Press, p.162-176.
- Gürmen, P. T. (2007). "Sinemada Balkan Fırtınası", Sinema Dergisi, İstanbul: Turkuvaz Yayınları, sayı: 12, s. 83-92,
- Irwing, D. ve Rea, P. W. "Sinema ve Videoda Kısa Film", (Taylaner, S., çev.), İstanbul: Es Yayınları.
- Kozloff, S. (2000)."Overhearing Film Dialogue", USA: University of California Press,
- Küçükali, F. (2014) "The Prestige Film Analizi", (<http://maegsul.blogspot.com.tr>, 11.01.2014)
- Laamanen, C. (2012). "What Does God Hear? Terrence Malick, Voice-Over, and The Tree of Life", Cinephile, CANADA, The University of British Columbia's Film Journal, 8 (1), 15-18.
- Özön, N. (2008). "Sinema Sanatına Giriş", İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Rabiger, M. (1987). "Directing the Documentary", USA: Boston, Focal Press.
- Raskin, R. (1992). "Varieties of Film Sound: A New Typology", Romansk Inst. Aarhus Universitet, (imv.au.dk/~pba/Homepagematerial/.../Raskin.Sound.Paper.pdf 15.07.2013).
- Büker, S. (1996)."Film Dili, Kuramsal Eleştiriler ve Eğilimler", İstanbul: Kavram Yayınları,
- Silverman, K. (1988), "The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema" USA: Indiana University Press.
- Sivas, Â. (2013). "Sinemada Minimalizm: Yankesici Üzerine Bir Değerlendirme" (İletişim dergisi. gsu.edu.tr/article/viewFile, 04.04.2015).



AKADEMİK BAKIŞ DERGİSİ
Sayı: 50 Temmuz – Ağustos 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>



Stroinski, P. (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>, 04.04.2014)

Suner, A. (2006). "Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek" İstanbul: Metis Yayınları,

Şener, E. (1976) "Sinema Seyircisinin El Kitabı", İstanbul: Koza yayınları.

Wajda, A. (2006), "Sinema ve Ben", (Ant, F.,Çev) İstanbul: Es Yayınları.