

T.C.  
IŞIK ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ  
SİNEMA VE TELEVİZYON ANA BİLİM DALI  
SİNEMA VE TELEVİZYON PROGRAMI

İlayda Sude DEMİRCAN

SİNEMADA MÜZİĞİN MANİPÜLATİF ETKİSİ:  
*DUNKIRK* (CHRISTOPHER NOLAN, 2017) ÖRNEĞİ

DANIŞMAN  
Dr. Öğr. Üyesi Seher ŞEYLAN

İSTANBUL, Ağustos 2024

T.C.  
IŞIK ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ  
SİNEMA VE TELEVİZYON ANA BİLİM DALI  
SİNEMA VE TELEVİZYON PROGRAMI

İlayda Sude DEMİRCAN  
(22SINE5003)

SİNEMADA MÜZİĞİN MANİPÜLATİF ETKİSİ:  
*DUNKIRK* (CHRISTOPHER NOLAN, 2017) ÖRNEĞİ

DANIŞMAN  
Dr. Öğr. Üyesi Seher ŞEYLAN

İSTANBUL, Ağustos 2024

T.C.  
IŞIK ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ  
SİNEMA VE TELEVİZYON ANA BİLİM DALI  
SİNEMA VE TELEVİZYON PROGRAMI

İlayda Sude DEMİRCAN  
(22SINE5003)

SİNEMADA MÜZİĞİN MANİPÜLATİF ETKİSİ:  
*DUNKİRK* (CRİSTOPHER NOLAN, 2017) ÖRNEĞİ

Tezin Savunulduğu Tarih: 26.08.2024

Tez Danışmanı: Dr Öğr. Üyesi Seher Şeylan / Işık Üniversitesi

Diğer Jüri Üyeleri: Dr. Öğr. Üyesi Burak Yılmaz / Işık Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Fırat Sayıcı / Esenyurt Üniversitesi

İSTANBUL, Ağustos 2024

## ÖZET

### **SİNEMADA MÜZİĞİN MANİPÜLATİF ETKİSİ: *DUNKIRK* (CHRISTOPHER NOLAN, 2017) ÖRNEĞİ**

Sinema, seyirciyle etkileşim kurma amacı güden bir sanat dalı olarak, görsel ve işitsel unsurları bir arada kullanır. Bu unsurlar bir araya gelerek film deneyimini zenginleştirmektedir. Bu öğeler arasında müzik, izleyiciyi hikayeye çekme ve duygusal bağ kurma konusunda etkili bir araç olarak öne çıkmaktadır. Sinemanın başlangıcında, müzik öncelikle gürültüleri maskeleyen amaçla kullanılmış, ancak zamanla filmlerin atmosferini belirleme ve duygusal derinlik katma işlevlerini üstlenmiştir.

Müzik, sinema tarihinde önemli bir rol oynamıştır ve sesli filmlerin ortaya çıkmasıyla birlikte kaydedilmiş müzik parçaları film soundtrack'lerinde yer almaya başlamıştır. Günümüzde film müziği, geçmişteki amaçlarının yanı sıra farklı hedefler için de kullanılmaktadır. Bu bağlamda, filmlerinde kullanılan müziklerle öne çıkan Christopher Nolan iyi bir örnek olmaktadır.

Nolan, özellikle Hans Zimmer gibi başarılı bestecilerle iş birliği yaparak müziği sadece bir fon değil, aynı zamanda anlatının bir parçası haline getirmektedir. Örneğin, *Inception* (Christopher Nolan, 2010) filminde müzik, karakterlerin içsel çatışmalarını ve hikayenin karmaşıklığını vurgulayarak izleyici üzerinde derin bir duygusal etki bırakmaktadır. Aynı şekilde, *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) filminde müzik, uzayın büyüklüğünü ve anlatının epik ölçeğini vurgulamada etkili bir araç olarak kullanılmaktadır.

Bu çalışmanın konusu da olan, Nolan'ın yazıp yönettiği *Dunkirk* (2017) filminin müziği ve ses tasarım teknikleri, Shepard tonu ve leitmotif gibi yöntemlerle zamanı manipüle ederken, farklı sahnelerde tonal ilişkileri kullanarak duygusal geçişler vurgulanmaktadır. Shepard tonu tekniği kullanılan müzik, seyircinin zaman algısını manipüle ederek filmi derinleştirmektedir. Shepard tonu dinleyicide belli başlı duyguları uyandıran

bir ses illüzyonudur ve özellikle gerilim hissini iyi bir şekilde iletebilmektedir. *Dunkirk* (2017) filminin senaryosu yazılırken bu ses illüzyonundan etkilenilmiştir. Tıpkı shepard tonun üç katmandan oluşması gibi, senaryo da üç ayrı hikaye katmanına sahiptir. Hans Zimmer da film müziğini bestelerken bu katmanlar arasındaki zamansal ilişkileri güçlendirmek ve seyirciyi hikayenin içine çekmek için shepard tonu tekniğini ustaca kullanmıştır.

Bu çalışma, *Dunkirk* (2017) filminde kullanılan müzik ve ses tasarımı tekniklerinin seyircinin zaman algısını nasıl manipüle ettiğini ve film müziğinin nasıl anlatsal bir unsura dönüştüğünü ele almaktadır. Çalışmanın amacı *Dunkirk* (2017) filminde kullanılan müzik ve ses tasarımının hikayeyi ne şekilde etkilediğini ve filmdeki diğer unsurlarla bir araya geldiğinde ne gibi anlamlar ifade ettiğinin, filmde sahnelerin ele alınarak doküman analizi yöntemiyle açıklanmasıdır. Bu bağlamda filmde kullanılan müziğin anlatının bir ögesi haline gelip gelemeyeceğinin ortaya çıkarılmasıdır. Çalışma boyunca; “Geçmişten günümüze sinemada müzik kullanımını nasıl olmuştur? Müzik bir anlatı ögesi midir? Shepard Tonu nedir? Leitmotif nedir? Ses Köprüsü nedir? Tüm bu öğeler *Dunkirk* (2017) filminde müzik nasıl bir etkiye sahiptir?” sorularına *Dunkirk* (2017) filmi üzerinden cevap aranacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Shepard Tone, Soundtrack, Ses Köprüsü, Leitmotif

## ABSTRACT

### **THE MANIPULATIVE IMPACT OF MUSIC IN CINEMA: THE CASE OF DUNKIRK (CHRISTOPHER NOLAN, 2017)**

Cinema, as an art form aimed at engaging with the audience, utilizes visual and auditory elements together. These elements come together to enrich the film experience. Among these components, music stands out as an effective tool for drawing the viewer into the story and creating an emotional connection. In the early days of cinema, music was primarily used to mask noises, but over time it has taken on functions of setting the atmosphere of films and adding emotional depth.

Music has played a significant role in the history of cinema, and with the advent of sound films, recorded music pieces began to be included in film soundtracks. Today, film music is used for different purposes in addition to its past functions. In this context, Christopher Nolan, who stands out with the music used in his films, serves as a good example. Nolan, particularly through his collaboration with successful composers like Hans Zimmer, transforms music from being just a background element into a part of the narrative. For instance, in *Inception* (Christopher Nolan, 2010), music emphasizes the internal conflicts of the characters and the complexity of the story, leaving a deep emotional impact on the audience. Similarly, in *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014), music is used effectively to emphasize the vastness of space and the epic scale of the narrative.

This study examines how the music and sound design techniques used in *Dunkirk* (2017) manipulate the audience's perception of time and how the film's music transforms into a narrative element. The aim of the study is to explain how the music and sound design used in *Dunkirk* (2017) influence the story and what meanings they convey when combined with other elements of the film, through document analysis of scenes from the film. In this context, the

study seeks to determine whether the music used in the film can become an element of the narrative. Throughout the study, the following questions will be answered through *Dunkirk* (2017): "How has the use of music in cinema evolved from past to present? Is music a narrative element? What is the Shepard Tone? What is a Leitmotif? What is a Sound Bridge? What impact do all these elements have on the music in *Dunkirk* (2017)?"

**Keywords:** Cinema, Shepard Tone, Soundtrack, Sound Bridge, Leitmotif

## TEŞEKKÜR

Öncelikle tez yazım sürecinde desteğini esirgemeyen, fikirlerimi dinleyip onlara yeni bakış açıları getirmemi sağlayan ve deneyimleriyle bana yol gösteren kıymetli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Seher Şeylan'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek lisans eğitimim boyunca, bana her daim katkı sağlayan, bilgi ve tecrübeleriyle beni geliştiren tüm değerli hocalarıma derin saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

İlayda Sude DEMİRCAN

Sevgili Eşime  
ve Aileme...

# İÇİNDEKİLER

	<u>SAYFA NO</u>
ONAY SAYFASI.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR.....	vi
İTHAF SAYFASI.....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
<b>BÖLÜM 1.....</b>	<b>1</b>
<b>1. GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 ARAŞTIRMANIN HİPOTEZİ .....</b>	<b>1</b>
<b>1.2 ARAŞTIRMANIN AMACI .....</b>	<b>3</b>
<b>1.3 ARAŞTIRMANIN ÇALIŞMA SORULARI .....</b>	<b>3</b>
<b>BÖLÜM 2.....</b>	<b>5</b>
<b>2. SİNEMA VE MÜZİK.....</b>	<b>5</b>
<b>2.1 SESSİZ FİLM DÖNEMİNDE MÜZİK KULLANIMI .....</b>	<b>5</b>
<b>2.2 SİNEMADA SENKRONİZE SESİN EVRİMİ.....</b>	<b>11</b>
<b>2.3 SESLİ FİLM DÖNEMİNDE MÜZİK KULLANIMI.....</b>	<b>14</b>
<b>2.4 POST KLASİK HOLLYWOOD DÖNEMİ FİLM MÜZİĞİ.....</b>	<b>25</b>
<b>BÖLÜM 3.....</b>	<b>35</b>
<b>3. CHRISTOPHER NOLAN SİNEMASI .....</b>	<b>35</b>
<b>3.1 CHRISTOPHER NOLAN SİNEMASINA GENEL BAKIŞ .....</b>	<b>35</b>
<b>3.2 CHRISTOPHER NOLAN SİNEMASINDA MÜZİK.....</b>	<b>45</b>
<b>3.3 CHRISTOPHER NOLAN VE HANS ZIMMER.....</b>	<b>49</b>

3.3.1 <i>Dunkirk</i> (2017) Filminde Nolan ve Zimmer Ortaklığı.....	55
<b>BÖLÜM 4.....</b>	<b>58</b>
<b>4. ANALİZ VE BULGULAR.....</b>	<b>58</b>
4.1 YÖNTEM.....	58
4.2 <i>DUNKIRK</i> (2017): ZAMANDA BİR YOLCULUK.....	59
4.2.1 <i>Dunkirk</i> (2017) Film Özeti.....	59
4.3 <i>DUNKIRK</i> (2017) FİLMİNDE ZAMAN ALGISI .....	60
4.3.1 Zamanın Döngüsü: Shepard Tonu.....	61
4.3.2 Zamanla Yarış: Leitmotif .....	64
4.3.3 Duygusal Manevralar: Tonal İlişkiler .....	66
4.3.4 Dijital İzler: Müzik ve Ses Tasarımında Teknolojinin Etkisi..	68
4.3.5 Zamanın Tınları: Entegre Müzik .....	71
4.3.6 Müzikal Yolculuk: Anlatı Sürekliliği .....	73
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>75</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>79</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>93</b>

# BÖLÜM 1

## 1. GİRİŞ

### 1.1 ARAŞTIRMANIN HİPOTEZİ

Sinema, seyirciyle etkileşim kurmak ve seyircinin film deneyimini zenginleştirmek için birçok görsel ve işitsel unsuru bir arada barındırmaktadır. Bu unsurlar arasında bulunan müzik, izleyiciyi hikâyenin içine çekmek ve duygusal bir bağ kurmasını sağlamak için güçlü bir araç olarak öne çıkmaktadır. Filmde müzik ögesi görsel unsurlarla birleşerek hikayedeki duygu durumlarını vurgulamak, filmin ve/veya sahnenin atmosferini belirlemek ve karakter gelişimine katkıda bulunmada önemli bir rol oynamaktadır.

Filmlerde müzik kullanımı sinema tarihinin başlangıcına kadar uzanmaktadır. Müzik, sinemanın ilk dönemlerinde oldukça gürültülü çalışan sinematografin çıkardığı seslerin gizlenebilmesi için kullanılmıştır. Sinemada sıklıkla kullanılan piyano ya da orkestranın öncelikli amacı sinematografin çıkardığı gürültüyü gidermek olsa da bununla sınırlı kalmamıştır. Sinemada sahneye uygun müzik kullanımı, filme duygusal derinlik katmış ve müziğin oluşturduğu atmosferle filmin sürükleyiciliğini de artırarak seyirciyi film deneyimine dahil etmiştir.

Daha sonra film yapım teknolojisinin gelişmesiyle birlikte artık filmlerde müzik kayıtları kullanılmaya başlanmıştır. Sesli filmler ortaya çıkmaya başladığında da önceden kaydedilmiş müzik parçaları film soundtrack'lerinde yer almaya başlamıştır. O dönemde daha çok filmin dramatik etkisini yükseltmek, sahnenin duygu yoğunluğunu vurgulamak ve seyircinin film deneyimini zenginleştirmek amacıyla kullanılmıştır. Sinemanın başlangıcından itibaren adeta filmin bir eşlikçisi haline gelen müzik, günümüzde de filmlerde kullanılmaya devam etmektedir. Sinemada müzik temelde geçmişteki kullanımla aynı amaçları barındırır da farklı amaçlar için de kullanılmaktadır.

Filmlere özel hazırlanan müziklerde kullanılan teknikler izleyicinin zaman algısına dahi müdahale edebilmektedir. Filmlerinde müziği başarılı bir şekilde kullanarak adeta anlatının bir unsuru haline getiren Christopher Nolan'ın filmleri buna iyi bir örnek olmaktadır.

Christopher Nolan'ın yönettiği filmlerde müziğin önemi, sinematografik deneyimi derinleştiren ve izleyici üzerinde güçlü bir etki bırakan kritik bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Nolan, filmlerinin atmosferini ve duygusal yoğunluğunu artırmak için müziği ustaca kullanmaktadır.

Hans Zimmer gibi başarılı bestecilerle sıkça iş birliği yapan Nolan, müziği hikayenin bir parçası haline getirmektedir. Filmlerinde müziği sadece fon müziği olarak değil, aynı zamanda bir anlatı aracı olarak kullanmaktadır. Örneğin, *Inception* (Nolan, 2010) filmi, karakterlerin içsel çatışmalarını, gerilimi ve hikayenin karmaşıklığını vurgulamak için etkileyici bir müzikle desteklenmektedir. Zimmer'ın filmdeki ikonik "Time" adlı müziği, izleyiciler üzerinde derin bir duygusal etki bırakarak hikayenin katmanlarına daha fazla derinlik katmaktadır.

Ayrıca, *Interstellar* (Nolan, 2014) filmiyle Nolan, müziği atmosferin bir parçası olarak kullanarak uzayın büyüklüğünü ve anlatının epik ölçeğini vurgulamaktadır. Hans Zimmer'ın film için özel olarak bestelediği müzik, zaman ve uzay arasındaki ilişkiyi ön plana çıkarmaktadır.

Nolan'ın filmlerinde müzik, sadece hikayeyi desteklemekle kalmaz, aynı zamanda izleyicinin duygusal bağ kurmasına yardımcı olarak sinematografik deneyimi zenginleştirir. Bu nedenle, Nolan'ın yönettiği filmlerde müziğin kullanımı, sinema sanatının güçlü bir ifadesi olarak kendini göstermektedir.

Çalışmanın da konusu olan *Dunkirk* (2017) filminin senaryo yazımında Christopher Nolan, bir ses illüzyonu olan "Shepard Tone" kavramından esinlenerek senaryoyu bu prensiple yazmıştır. Shepard Tonu, sürekli bir yükseliş veya düşüş hissi veren özel bir ses efektidir. Bu, dinleyiciye sonsuz bir yükseliş veya düşüş hissi verir. Yüksek frekanstan düşük frekansa geçişte sürekli bir tırmanma hissi yaratır, ancak aslında sesin tonu hiçbir zaman

gerçekten yüksek veya düşük sınırları aşmaz. Bu, kulakları aldatan bir işitsel yanılsamadır.

3 katmandan oluşan *Dunkirk* (2017) film müziği, shepard tonu ve leitmotif gibi tekniklerin ustaca kullanımıyla seyirciye yüksek gerilimi, zamanın darlığını hissettirmekle birlikte, hikayenin zaman dilimi hakkında bilgi veren bir unsura dönüşmüştür. *Dunkirk* (2017) filminin müziğinde ve ses tasarımında kullanılan müzikal teknikler seyircinin zamanı algılamasında manipülatif bir etki yaratarak anlatının da bir parçası haline gelmektedir.

## 1.2 ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmanın amacı *Dunkirk* (2017) film müziğinde kullanılan ses tasarımı ve müzik tekniklerinin izleyicinin zaman algısını manipüle ederek anlatının bütünlüğü içinde nasıl kritik bir rol oynadığının incelenmesidir. Film üç ayrı hikaye katmanına dayanan hikaye yapısıyla öne çıkmaktadır ve Hans Zimmer'ın müziği bu katmanlar arasındaki zamansal ilişkileri güçlendirmek ve seyirciyi hikayenin içine çekmek için shepard tonu, leitmotif gibi teknikleri ustaca kullanmıştır. Çalışma bu tekniklerin farklı sahnelerde nasıl kullanıldığını ve bu kullanımın filmdeki zaman algısı üzerindeki manipülatif etkilerini analiz ederek, film müziğinin anlatsal bir unsura dönüşmesini ele almaktadır.

## 1.3 ARAŞTIRMANIN ÇALIŞMA SORULARI

Çalışma boyunca; “Geçmişten günümüze sinemada müzik kullanımı nasıl olmuştur? Müzik bir anlatı ögesi midir? Shepard Tonu nedir? Leitmotif nedir? Ses Köprüsü nedir? Tüm bu öğeler *Dunkirk* (2017) filminde müzik nasıl bir etkiye sahiptir?” sorularına *Dunkirk* (2017) filmi üzerinden cevap aranacaktır.

Sinemanın evrimiyle birlikte müziğin, sadece gürültüyü bastırmak amacıyla değil, aynı zamanda duygusal derinlik katma, atmosfer oluşturma ve seyirciyi film deneyimine dahil etme amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Christopher Nolan filmlerinde müziği anlatının bir ögesi haline getirmektedir.

Bu bağlamda Christopher Nolan filmlerinde müziğin bu etkileyici kullanımı, sinematografik deneyimi güçlendiren ve izleyici üzerinde derin bir etki bırakan kritik bir unsura dönüşmektedir.

Bu çalışma, *Dunkirk* (2017) film müziğinde kullanılan shepard tonu leitmotif gibi müzikal tekniklerin seyircinin zaman algısını manipüle ederek film anlatısına nasıl katkı sağladığını ortaya koymaktadır. Film müziğinde tercih edilen tekniklerin stratejik kullanımının, filmdeki zaman kurgusunu güçlendirdiği ve seyircinin hikayeye daha etkili bir şekilde dahil olmasını sağladığı görülmektedir. Dolayısıyla, bu çalışma, film müziğinin anlatsal bir unsur olarak nasıl evrildiğini ve bu tekniklerle seyircinin film deneyiminin nasıl zenginleştirildiğini açıklamak amacıyla önem taşımaktadır.

## BÖLÜM 2

### 2. SİNEMA VE MÜZİK

#### 2.1 SESSİZ FİLM DÖNEMİNDE MÜZİK KULLANIMI

Sinema bireylerde birçok ortak duyguyu uyandırmayı hedeflemektedir. Bunu başarabilmek için filmlerde görsel unsurlarla bir zevk sunmanın ötesine geçerek seyirciyi duygusal bir deneyime davet etme amacını taşımaktadır. Dolayısıyla bu deneyimin istenilen yönde iletilebilmesi için görsel anlatı bileşenleri kadar müzik ve ses efektleri de büyük önem taşımaktadır.

Müziğin birçok duyguya hitap edebilme becerisi sayesinde, sinemanın başlangıcından itibaren ona eşlik ettiği görülmektedir. 1895'te Lumière Kardeşler sinematografi halka tanıttıklarında bu gösteriye bir piyanist eşlik etmiştir. Böylelikle müziğin, sinemanın ilk anından itibaren, önemli bir bileşen olarak kullanıldığı söylenebilmektedir. Piyano, orkestra veya Wurlitzer orgu, ortaya koyulan film için bir projeksiyon aleti ve ekran kadar büyük öneme sahip olmuştur. Müziğin sinemanın ayrılmaz bir unsuru oluşunu başka bir ifadeyle belirtmek gerekirse, sessiz film olarak adlandırılan filmlere “sessiz” demektense “dilsiz” demek daha uygun görülmüştür. Çünkü hiçbir zaman tam olarak sessiz olmamışlardır (Stillwell, 2002, s. 19). Dolayısıyla müziğin, sinemadaki yeri ilk andan itibaren görülmektedir. Müzik, sinemanın gelişim yolculuğunun ilk anından itibaren temel unsurlardan biri haline gelmiştir.

Tiyatroda hali hazırda uzun zamandır kullanılmakta olan piyano ve orkestra sinema doğduğunda onun da eşlikçisi olmaya başlamıştır. O zamanlar sinemadaki kullanım amacı müzik ve ses efektleriyle hem duygu ve atmosferi ayarlamak hem de filmdeki eylemleri vurgulamak içindir (Gorbman, 1987, s. 36). Sinemada müzik kullanımının başka nedenleri de bulunmaktadır. Bunlardan biri henüz ses yalıtımlı kabinlere girmemiş olan projeksiyon cihazlarından ve seyircilerden gelen seslerin örtülmesidir. Bir diğeri ise hem

karanlık hem de sessiz bir ortamda oynatılan sinema filmlerinin insanlarda yaratabileceği korkuların önüne geçmektir. Bazelon, geçmişte sessiz filmlerde kullanılan müzikleri neredeyse gülünç olarak nitelendirmektedir. Bunun nedeni olarak da herhangi bir dramatik amaçla değil sessizliğin yaratacağı korkuyu engelleme amacıyla her türlü müziksel materyalin (marşlar, vatani melodiler, opera türü müzikler vb.) tercih edilmesi olarak açıklamaktadır (1975, aktaran Brown, 1994). Bu bağlamda sinemada müzik kullanımının film atmosferinin oluşturulmasında ve çıkan gürültülerin engellemesinin yanı sıra seyirci için ortamın yaratacağı psikolojik etkiyi dengelemede bir destek olarak kullanıldığı da görülmektedir.

İlk sinema salonlarının çoğunda oturma yerleri sabit olmadığı ve herhangi bir akustik ses düzenlemesi olan bir ortam olmadığı için izleyicinin perdedeki sessiz görüntüden keyif almasını sağlayabilmek için müziğe ihtiyaç duyulmuştur. Bu salonlarda kullanılacak ses de sahnenin durumuna göre değişiklik göstermekteydi. Örneğin küçük bir sinema salonunda yalnızca piyano kullanılırken daha büyük bir salonda çeşitli ses efektleriyle donatılmış bir org kullanılabilmekteydi. En büyük salonlarda ise zaman zaman -eğer yeterince büyük bir orkestra çukuru varsa- tam bir senfoni orkestrası filme eşlik etmekteydi (MacDonald, 2014, s.14). Charles Hoffman'a göre müzisyenler genellikle sevdiği ya da zaten önceden bildiği müzikleri çalmaktaydı ve çoğu zaman filmlerde aynı müzikler kullanılmaktaydı (1970, s. 2). Şehir merkezindeki büyük sinemalar açılmaya başladığında çoğunda en azından akşam gösterilerinde çalacak büyük orkestralar, öğle vakti yapılan gösterimlerde ise küçük bir topluluk ya da bir org eşlik etmekteydi. Lüks salonlar yaygınlaştıkça standart ekipmanlar arasında wurlitzer de yer almaya başlamıştır. Bu tür müzik eşliğinin amacı film için uygun bir ruh hali oluşturmak, projektörün ve sandalyelerin çıkardığı seslere engel olmak ve seyircilerin çıkardığı seslerin önüne geçerek dikkat dağıtıcı unsurları ortadan kaldırmaktı (Knight, 1957, s. 143). Erken dönem sinema müziğinin işlevleri ve normları, 19. Yüzyıl tiyatral melodramasının belirlediği geleneklerden güçlü bir şekilde etkilenmiştir. Müzikhol, tiyatro ve opera gibi çeşitli sanat formları,

film müziğinin oluşumu üzerinde belirgin bir etkiye sahip olmuştur. Bu dönemde sinemanın fiziksel bağlamı ve filmlerin sıkça tiyatro benzeri bir ortamda gösterilmesi, müziğin o dönemki rolünü anlamak açısından büyük bir önem taşımaktadır (Reay, 2004, s. 6). Martin Marks kullanılan sessiz film müziklerini dört kategoriye ayırmıştır. Bu kategorilerden ilki, 1890'ların ortası ve 1900'lerin başlarına denk gelen dönemi içermektedir. Bu dönemdeki vodvil/müzikhol orkestralarının çeşitli gösterilerin bir parçası olarak görülen filmlere eşlik ettiğini söylemektedir. İkinci dönem ise 1905'te ortaya çıkan "nickelodeon"ı belirtmektedir. Bu dönemde nickelodeon, filmler için kitlesel izleyiciler oluşturmuştur. Bu dönemde filmler kendi salonlarına taşındıkça müzik de onlarla hareket etmiştir. Öncelikli olarak piyanolar ya da mekanik eşdeğerleri filmlere eşlik etmiştir. Marks, bu dönemin aynı zamanda film müziğinin farklı bir meslek olarak görülmesinin başlangıcı olduğunu da ifade etmektedir. Buna karşın o dönemde birçok piyanonun akordunun bozuk, müzikleri icra edenlerinse yeterince iyi performanslarının olmadığını da eklemektedir. Yaklaşık olarak 1910'ları kapsayan üçüncü dönem boyunca filmler daha büyük ve etkileyici salonlarda gösterilmeye başlanmıştır ve bu dönemde müzik için ayrılan bütçeler de daha çok yükselişe geçmiştir. Bu dönem ayrıca film yapımı ve dağıtımında da köklü değişikliklerin yaşandığı zamana denk gelmiştir bu da filme uygun müzik düzenlemeleri için büyüyen bir pazarın ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur. Bunun yanı sıra birden fazla projeksiyonlu sahnelerin sayısındaki artış, film sürelerinin de uzamasını sağlamıştır. Marks'ın belirttiği dönemlerden dördüncü ve sonuncusu ise 1910'un sonları ve 1920'leri başka bir deyişle büyük sinema salonlarının olduğu döneme denk gelmektedir. Bu dönemde sinema saraylarında büyük orkestralar, şefler ve renkli spot ışıkları sahneyi birlikte paylaşmışlardır. Bu dönemde yapılan gösteriler, konser uvertürleri, vodvil yıldızları, klasik sanatçılar ve gerçek filmlerin prologları olarak tasarlanan skeçlerin karışımıyla şatafatlı ve lüks hale gelmiştir (Marks, 1997). Bu bağlamda Marks'ın açıkladığı bu dört döneme bakıldığında filmlere vodvil/müzikhol orkestralarının eşlik ettiği erken dönemden, Nickelodeon'ın ortaya çıkışı ve geniş kitlelere

ulaşımına kadar olan evreleri içerdiği görülmektedir. Bununla birlikte büyük salonlarda gösterime geçiş, müzik btçelerindeki artış ve film yapımındaki değişikliklerle birlikte sinema müziğinin evrimini yansıtılmaktadır. Son dönem ise büyük sinema saraylarının yükseldiği ve gösterilerin daha lüks hale gelişini belirtmektedir. Bu kategoriler sessiz filmlerin müziğinin evrimine ve sinema müziğinin profesyonelleşme sürecinin başlangıcına ışık tutmaktadır.

Daha sonraları filmlere eşlik edecek müzik seçimleri, film yapımcıları tarafından yapılmaya başlanmıştır. Bu müzikleri, yapımcılara sunulan ve filmlerinde kullanılması önerilen müzik listeleri üzerinden yapmaktaydılar. İlk listeler 1909 yılında Edison şirketi'nden gelmiştir ve "Müzikal neri Sayfaları" olarak adlandırılan listeyle sunulmuştur. Bir sonraki yıl ise "Ses izelgesi" (Cue Sheet) terimi kullanılmaya başlanmıştır. 1920'lere geldiğinde film şirketleri tarafından müzik ve görsel bileşenler arasında daha iyi bir uyum yakalamak için filmlerle birlikte ses izelgesi de dağıtılmıştır. Filmler sanat formuna dönüşmeye başladıkça özgün filmlere özel müziklerin bestelenmeye başlaması da kaçınılmaz olmaya başlamıştır. (Macdonald, 2014, s. 15). *70 Years at the Movies* kitabında da bahsedildiği üzere besteci Camille Saint-Saens'den 1908 yılında *L'Assassinat du Duc de Guise* (Charles le Bargy & Andr Calmettes, 1908) filmi için müzik bestelenmesi istenmiştir. Bu zamandan sonra her uzun metrajlı filmin, özel olarak bestelenmiş ya da derlenmiş bir müziğe sahip olması bir gelenek haline gelmiştir (Lloyd, 1988, s. 84). Film müziği evriminin önemli bir aşaması olarak, film yapımcıları artık müzik seçimlerini kontrol etmekte ve film müziği, sinematik deneyimi güçlendiren ayrılmaz bir bileşen haline gelmeye başlamıştır. Bu değişim, filmlerin sanat formu olarak kabul edilmesiyle birlikte, özgün müzik besteleme geleneğinin doğmasına ve filmlerin duygusal ve atmosferik derinliğini artırmak için müziğin stratejik bir şekilde kullanılmasına olanak tanımaya başladığı görülmektedir.

Film müziği D. W. Griffith'in yaratıcı zekasıyla Amerikan film yapımcılığının ayrılmaz bir parçasına dönüşmeye başlamıştır. Griffith, Edwin S. Porter'ın bazı filmlerinde rol aldıktan sonra The Biograph Company'de

kadrolu yönetmen olarak çalışmaya başlamıştır ve 1911’de iki makara uzunluğunda filmler üreterek o dönemki filmlerin süre sınırlarını genişletmeye başlamıştır. 1914’te ise Amerikan sinemasının ilk dört makaralı filmi olan *Judith of Bethulia* (Griffith, 1914)’yı tamamlamıştır. Ardından bir yıl sonra ise Amerikan perdesinin ilk destansı yapımı olan, iç savaş ve sonrasını anlatan üç saatlik görkemli bir drama olan *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915)’ı çekmiştir. İlk gösterimi 1915’te yapılan bu film için Griffith besteci Joseph Carl Breil ile senfonik bir müzik yapması için anlaşmıştır. Breil, film için ilk olarak Richard Wagner, Peter Ilyich Tchaikovsky, Franz Liszt ve diğer 19. Yüzyıl bestecilerinin eserlerinden alınan pasajlarından oluşan bir düzenleme yapmıştır. Ancak sonunda bunun iyi bir sonuç getirmediğine karar vererek yeni müzikal temalar oluşturarak bestelemeye başlamıştır ve filmin müzikleri oldukça ses getirmiştir. Böylelikle diğer film yapımcıları da filme özel tasarlanmış müziğin değerinin farkına vararak bestecilerle, filmlerine orijinal müzikler yapması için anlaşmaya başlamışlardır (Manwell, 1972, s. 371). Bu bağlamda Griffith’in sinema dünyasına kattığı iki önemli unsur göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki film süre sınırlarını artırması bir diğerinin ise film müziğiyle kurduğu özgün iş birliği olarak göze çarpmaktadır. Bu iş birliği sinemada müziğin yalnızca bir eklenti değil, aynı zamanda bir anlatım aracı olarak kullanılmasına dair erken dönem sinemasından bir örnek olarak sayılabilmektedir.

Bu dönem boyunca Hollywood söz yazarlarına, bestecilere ve müzik yayınevlerine yatırım yapmıştır. Paramount ve Loew’s kendi yayınevini satın alan ilk şirketler olurken, Warner Bros. 1929’da orijinal Tin Pan Alley yayınevi olan M. Witmark & Sons’u satın almıştır. Dolayısıyla film şirketleri artık filmlerinde kullanılan müziklerden de ek gelir elde edebilecek bir konuma gelmişlerdir. Bu bağlamda bu dönemin aynı zamanda dikey entegrasyonun başlangıcına da tanıklık ettiği söylenebilmektedir (Reay, 2004, s. 7). Bu durum o zamanlarda, “Sinema endüstrisi, müzik yayıncılığının bir yan kuruluşu olarak mı işlemekte yoksa film yapımcıları müzik pazarlama işine mi girdiler?” gibi yorumların ortaya çıkmasına da sebep olmuştur (Mundy, 1999, s. 5).

Dolayısıyla Hollywood'un müzik endüstrisine yaptığı yatırımlar, sinema ve müzik arasındaki ilişkinin sadece bir eşlik değil, aynı zamanda ekonomik bir ortaklık haline geldiğini ortaya koymuştur. Film şirketlerinin söz yazarlarına, bestecilere ve müzik yayınevlerine yatırım yapması, müziği sinemanın vazgeçilmez bir bileşeni ve ek gelir kaynağı haline getirdiği görülmektedir. O dönemde bu durum aynı zamanda sinema endüstrisinin müzik yayıncılığıyla olan ilişkisinin doğasını da sorgulanmasına yol açmıştır.

Bu değişikliklerle yakından bağlantılı olarak, bu dönemde teknolojide kaydedilen gelişmelerden biri de özellikle 1920'lerin ortalarından sonlarına doğru sinemada senkronize sesin tamamen ticari olarak kullanılmaya başlanmasıdır. Sessiz filmler için canlı müzik ile sesli filmlerdeki müzik arasında önemli bir fark bulunmaktadır. Bu da, biri canlı ve sürekli devam eden bir müzikken; diğeri, müziğin kaydedilmiş olması ve bu kaydın kullanılabilmesi için yeni teknolojik araçların kullanımını gerektirmesidir. Bu bağlamda sessiz film dönemi boyunca, filmlerle kullanılmak üzere çeşitli gramofon eş zamanlayıcıları geliştirilmiştir. Thomas Edison 1895'te kinetoskopun hareketli görüntülerini fonograf ile birleştiren kinetophone'u tanıtmıştır. Ancak bu aletin maliyetinin yüksek olmasına karşın o dönemde senkronize filmlere olan talep düşüktü. 1903'te ise Edison'un ticari rakiplerinden biri olan Sigmund Lubin bir dizi "şarkılı film" pazarlamıştır. 1904 yılında ise Lubin, cinephone adlı, enstrümantal müzik, şarkı ve konuşmayı görüntülerle birleştiren bir sistem sunmuştur. Ancak bu sistem oldukça ilkel bir senkronizasyon sağladığı için kısa sürede piyasadan kaybolmuştur.

Ses senkronizasyonu için İngiltere'deki ilk sistem ise 1904'te ortaya çıkan kronofon olmuştur. 1907'de Cecil Hepworth'un şirketi, uzunluğu gramafon diskinin çalma süresiyle sınırlı olan Vivaphone üzerinde çalışmaya başlamıştır. Bu, gramafon diskinin çalma süresiyle sınırlanan gramafonun ve projektörün senkronizasyonuna bağlı bir disk sistemidir. Ancak sesin kalitesinin düşük kalması ve film teknolojisinin daha da ileri gitmesi üzerine yetersiz kalmıştır (Manvell & Huntley, 1975, s. 17). Dolayısıyla bu dönemde

her ne kadar müzik ve görüntünün senkronizasyonu için cihazlar üretilse de canlı müziğin yerini alabilecek kadar yeterli olamamışlardır.

## 2.2 SİNEMADA SENKRONİZE SESİN EVRİMİ

I. Dünya Savaşı sırasında ses ve görüntü senkronizasyonu konusundaki gelişmeler askıya alınmıştır ve film üzerine ses kaydı yapılan Phonofilm sisteminin tanıtıldığı 1923 yılına kadar kayda değer bir gelişme yaşanmamıştır. Phonofilm Lee DeForest tarafından geliştirilmiştir. Bu sistemde; ses, görüntülerin yanında bir şeride kaydedilmiştir. Film kamerasına yerleştirilen photion lambası, kayıt yapılırken alıcı mikrofondan gönderilen sinyalin gücüne karşılık gelen derecede ışık yaymaktadır. Photion tüpünden gelen ışık, dar bir yarığın içinden geçerek sabit bir hızda ilerleyen filmin üzerine düşmektedir ve bu sırada görüntüler her zamanki kesintili hareketle kaydedilmektedir (DeForest, 1923, s. 94). Phonofilm 1924'te ABD'de otuzdan fazla salonla bağlantı kurmuştur. 1925'te ise Fox DeForest'tan Phonofilmin patentlerini satın almıştır. Bundan bir yıl sonra ise Alman Tri-Ergon sisteminin ABD patentlerini de satın almıştır ve bu iki teknolojiyi birleştirmiştir. Birleştirilen bu teknoloji 1927'den itibaren "Movietone" olarak adlandırılmıştır. Bu arada 1925'te, Warner Bros. ve Western Electric, özellikle müzik tabanlı olarak, sesli disk film projeleri geliştirmeye başlamıştır. Fox'un, Movietone sesli kısa filmleri 1927'de gösterime girdiğinde, Warner Bros.'un vitaphone programlarına karşı rekabet oluşturmuştur. Sesli diskten sesli filme geçiş, diyalogların senkronize edilmesini kolaylaştırdığı için sesli filmin gelişimi açısından büyük önem arz etmekteydi. Ancak bu durum beraberinde yeni kısıtlamaları da getirmiştir; çünkü senkronize ses, oyuncuların mikrofonlara daha yakın durmaları gerektiği anlamına gelmekteydi. Bu durum 1952 yapımı *Singin' in the Rain* (Gene Kelly & Stanley Donen) mzikalinde komik bir üslupla seyirciye sunulmuştur (Reay, 2004, s. 8). Dolayısıyla bu dönemde yaşanan ses ve görüntü senkronizasyonundaki ilerlemeler sinema endüstrisinin evriminde önemli bir dönemeç oluşturmaktadır. Özellikle Phonofilm sistemi ve Movitone

teknolojisinin entegrasyonu film endüstrisine yeni bir sesli film çağını getirmiştir. Ancak bu ilerleme, birtakım pratik kısıtlamaları da beraberinde getirmiştir. Bu da film yapımcıları için yeni teknik zorluklar olarak görülmüştür.

Vitaphone programlarını bir dizi kısa filmde test eden Warner Bros., programlarının prömiyerini Ağustos 1926'da yapmıştır ve “konuşmalı” filmler yapmak yerine kaydedilmiş müzik eşliği sağlamayı amaçlamıştır. İlk program son derece başarılı olmuştur ve sekiz ay boyunca devam etmiştir. Maliyeti giderek artan canlı müziğin yerine, önceden kaydedilmiş müzik sunma olanağı katılımcılara oldukça cazip gelmiştir. Ekim 1926'ya gelindiğinde ikinci Vitaphone programının prömiyeri yapıldığında, özellikle *The Better 'Ole* (Charles Reisner, 1926) adlı uzun metrajlı filme eşlik eden kısa müzikal parçalar çok daha popüler olmuşlardır. Yaygın olarak, *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) ilk uzun metrajlı sesli film olarak bilinse de en eski örnek Ağustos 1926'da gösterime giren bir başka Warner Bros. Yapımı olan *Don Juan* (Alan Crosland, 1926) filmidir. *Don Juan* (Crosland, 1926) konuşmalı bir film olmasa da görüntülere eşlik etmesi için Vitaphone ses senkronizasyonu sistemi kullanılarak disklerle kaydedilen bir müzik partisyonu içermekteydi. Warner Bros. bu sistemi ertesi yıl *The Jazz Singer* (Crosland, 1927) ile devam ettirmiştir. Bu filmde de vitaphone sistemi kullanılmıştır ve şarkılarla diyalogların senkronize performanslarına odaklanılmıştır. Ancak Vitaphone programlarının uzunluğu ve sayısı arttıkça seyirciler hayal kırıklığına uğramıştır. Bu durum ve Fox'un Movietone kısa filmlerinin yarattığı rekabet ortamı Warner Bros.'u senkronize sesli bir uzun metrajlı filme yatırım yapma konusunda teşvik etmiştir (Thompson & Bordwell, 2019, s. 173). Sonuç olarak, Warner Bros.'un Vitaphone programları, 1926'da başlayan başarılı bir test sürecinin ardından, öncelikle kaydedilmiş müzikle ilgilenmiştir.

Vitaphone sistemi, canlı müzik maliyetini azaltarak çekici bir alternatif olmuştur. Başlangıçta popüler olan kısa müzikal parçalara yönelik talep, seyircilerin ilgisini çekmiş olsa da, uzun ve sayıca artan Vitaphone programları seyircilerin beklentisini karşılayamamış ve rekabet ortamı, uzun metrajlı ve

tamamen senkronize sesli filmlere yönelik bir geçişin gerekliliğinin habercisi olmuştur.

1908 yılında *L'Assassinat du Duc de Guise* (Bargy & Calmettes) filmiyle başlayıp gelenek haline gelen filme özel müzik bestesi, 1920lerde de artmaya devam etmiştir. Bu konuda ABD dışında en etkileyici ve özgün çalışmalardan bazıları Fransa, Almanya ve Rusya'da ortaya çıkmıştır. Bunlara örnek vermek gerekirse; Eric Satie'nin *Enr'acte* (René Clair, 1924) filmi, Edmund Meisel'in *Battleship Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1927) ve *October* (Sergei Eisenstein, 1927) filmi, Arthur Honegger'in *La Roue* (Abel Gance, 1924) ve Napoléon (Abel Gance, 1927) adlı filmleri, Dmitri Shostakovich'in *The New Babylon* (Grigori Kozintsev & Leonid Trauberg, 1929) filminin müzikleri sayılabilmektedir. Meisel'in Eisenstein yönettiği *Battleship Potemkin* (1927) filmi için bestelediği müzik, film tekniğinde önemli bir ilerlemeyi de temsil etmiştir. Çünkü bu müzik yalnızca ekrandaki içeriği göstermekle kalmamış aynı zamanda duygusal ve düşünsel katmanları da destekleyerek filmin anlatısına daha derin bir boyut da katmıştır (Lack, 1997, s.39). Meisel, film müziği konusunda Eisenstein'la iş birliğinde bulunmuştur. Böylece filmin montajı ve müziği arasında biçimsel bir ilişki olduğunu kanıtlamaya çalışmışlardır (Prendergast, 1992, s.15).

Burada müziğin filmlere yerleştirilmesinde kullanılan terimleri belirtmek faydalı olacaktır. Diegetik terimi filmin diegesisiyle başka bir deyişle ekranda tasvir edilen öykü dünyasıyla ilgilidir. Burada diegetik müziğin kaynağı, ekranda gözlemlenebilmektedir. Örneğin filmdeki karakterin radyo dinlediğinin görülmesi ve aynı zamanda radyoda çalan müziğin duyulmasıdır ya da bebeğine şarkı söyleyen annenin görülmesidir (Kassabian, 2001, s. 42). Diegetik olmayan (Nondiegetic) müzik ise hikaye dünyasının dışından geliyormuş gibi görünen müziktir. Bu genellikle fon müziği olarak duyulur ve çoğunlukla filme post prodüksiyon sırasında eklenmektedir. Örnek olarak bir araba kovalamaca sahnesinde, sahnedeki duyguyu vurgulayan sarsıcı bir müzik verilebilmektedir. Diegetik olmayan müzik, film karakterlerinin görmesi, dokunması, koklaması, hissetmesi veya duyması gerektiği varsayılan duygusal

dünyanın bir parçası değildir. Bu terimler Claudia Gorbman'ın *Unheard Melodies* adlı kitabında anlatı teorisinden yararlanarak diegetik ve diegetik olmayan terimlerini müziğe uyarlamasından beri kullanılmaktadır (Brown, 1994). Filmin müziği üzerine kullanılan diegetik ve diegetik olmayan müzik terimleri filmin öykü dünyası içindeki ve dışındaki sesin nasıl kullanıldığının anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Bu terimler, müziğin film karakterlerinin deneyim dünyasına organik bir şekilde dahil olup olmadığını veya sadece izleyiciye yönelik bir araç olarak kullanılıp kullanılmadığını belirlemede kılavuzluk etmektedir. Müziğin bu şekilde kullanımı filmin atmosferini ve duygusal derinliğini zenginleştirmek için güçlü bir araç olarak ortaya çıkmaktadır.

Sesli film ortaya çıkana kadar müzik ağırlıklı olarak diegetik olmayan (nondiegetic) müzik olarak kullanılmıştır. Başka bir deyişle film dışındaki dünyadan gelen bir öğe olarak kullanılmıştır. Sesli filmin ortaya çıkmasıyla birlikte bu durum değişiklik göstermeye başlamıştır. Filmdeki gerçeklik hissini vermek için diegetik müzik kullanımı tercih edilmiştir. Başka bir ifadeyle, müziğin görünür bir kaynaktan, film öyküsünün içindeki dünyadan gelmesi tercih edilmeye başlanmıştır. Ancak yine de ses teknolojisinin sinemaya tanıtılması, film müziğinin kullanımında belirgin bir standart oluşturmamıştır. Bazı filmler müziği sessiz filmlerde olduğu gibi kullanırken bazıları sadece öykü içindeki bir kaynaktan gelecek şekilde kullanmıştır (Kalinak, 1992, s. 68). Bu bağlamda ses teknolojisinin sinemaya girişi, film müziği kullanımında net bir standart oluşturmamıştır. Farklı filmler, farklı yaklaşımlar benimsemiştir. Müziği sessiz filmlerdeki gibi kullanma, sadece öykü içindeki bir kaynaktan gelme ve belirli sahnelerde sürekli diegetik olmayan eşlik gibi çeşitli varyasyonlar denenmiştir.

### **2.3 SESLİ FİLM DÖNEMİNDE MÜZİK KULLANIMI**

1930 ve 1940'ları kapsayan ve genellikle "Klasik Hollywood" dönemi ve "Post-Klasik" döneme geçiş olarak adlandırılan klasik dönem, film yapımının

hâkim uygulamalarına, endüstrinin organizasyon biçimine ve teknolojinin standartlaşmasına doğrudan bir tepki olarak doğmuştur. Stüdyo sistemi, bu klasik dönemde Hollywood'da baskın üretim biçimi olmuştur ve film endüstrisi “büyük beşli” ve “küçük üçlü” olarak bilinen sekiz şirketten oluşmaktaydı. Büyük beşli, Paramount, Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Warner Bros. ve RKO iken; küçük üçlü ise, Universal, United Artists ve Columbia şirketleri olarak ifade edilmektedir. 1930 ve 1948 yılları arasında bu sekiz stüdyo, ABD'de gösterilen tüm filmlerin %95'ini kontrol etmekteydi. Bu bağlamda büyük stüdyoların üretim, dağıtım ve gösterim biçimlerini kontrol ettiği gelişmiş bir dikey entegrasyon sistemi mevcuttu. Büyük stüdyolar, çeşitlendirilmiş bir iş bölümü ile sürekli olarak çalışan montaj hattı üretimi kullanarak verimli bir şekilde faaliyet göstermekteydi. Bu iş bölümü, stüdyonun genelinde, müzik bölümünü de içeren her stüdyo için geçerli olmaktaydı. Müzik bölümleri, Hollywood stüdyo sisteminin vazgeçilmez bir parçasıydı ve stüdyonun müzik direktörü, besteciler, orkestratörler, kayıt mühendisleri, başlık uzmanları ve takip uzmanları gibi çok sayıda uzman kategorisinden oluşmaktaydı. Hollywood üretim modeli aynı zamanda bestecilerin ne kadar süre çalışmaları gerektiğini de belirlemekteydi ve film müzikleri çoğunlukla film çekilinceye kadar bestelenmemekteydi. Besteciye verilen süre en fazla üç hafta ile altı hafta arasında değişmekteydi. Bu dönemde ayrıca bir bestecinin aynı anda birkaç yapım üzerinde çalışması ya da birkaç bestecinin tek bir yapım üzerinde çalışması da alışıldık bir durum olarak görülmüştür (Reay, 2004, s. 12-13). Bu bağlamda Klasik Hollywood Dönemi, büyük stüdyoların hakimiyeti altında, dikey entegrasyon sistemi ve özelleşmiş iş bölümüyle karakterize edilen bir film yapım dönemi olarak görülmektedir. Bu süreçte, müzik departmanları da dahil olmak üzere stüdyolar, geniş bir uzman ekibiyle sürekli bir üretim faaliyeti göstermişlerdir. Müzikler genellikle çekim tamamlandıktan sonra bestelenmiş ve besteciler kısıtlı süre içinde yoğun bir çalışma temposuna tabi tutulmuşlardır.

Bu dönemde kontrol daha çok yapımcılar ve stüdyolarda bulunmaktaydı. Yönetmenler, oyuncular ve besteciler sadece belirli bir işi yapmak üzere

sözleşmelilerdi. Marks, bestecileri stüdyo müzik departmanlarına bağlı sözleşmeli astlar olarak tanımlamıştır (1996, s. 251). 1930'lerde besteciler, müzisyenler, orkestratörler ve stüdyolar arasında uzun vadeli sözleşmeler oluşturulmuştur. Bununla birlikte film müziği yapanların statü ve otoritelerinin daha da sarsıldığı söylenmektedir. Bunun nedeni ise bir dizi projeye bağlanan bestecilere, kendi müziklerini başka bir bağlamda kullanma izninin tanınmaması olarak gösterilmektedir (Lack, 1997, s. 126). Ancak bu kısıtlamalar ve zorlukların yanı sıra stüdyo sisteminde çalışmak bestecilere belli başlı avantajlar da sağlamaktaydı. Bunlar; bestecilerin finansal güvenlik, yüksek yetenekli müzisyenlerin içinde olduğu bir konum ve müziklerinin milyonlarca kişiye ulaşması olarak belirtilmektedir (Marks, 1996, s. 251). Dolayısıyla bu dönemde güç yapımcılar ve stüdyolarda yoğunlaşmaktadır. Bu durumun müzisyenlere getirdiği birtakım zorlukların yanı sıra onlara sağladığı avantajlar da bulunmaktaydı. Bu bağlamda stüdyo sistemi bestecilere finansal güvence, geniş kitlelere erişim imkanı gibi avantajlar sunarken; Uzun vadeli sözleşmelerin getirdiği bağlayıcılık bestecilerin kendi müziklerini başka bir alanda kullanma özgürlüğünü sınırlayarak bazı zorlukları da beraberinde getirmiştir.

1948 yılında bir grup gösterimcinin stüdyoların gösterim üzerindeki tekeline son vermek için anti-tekelleme davası açmasıyla büyük stüdyolar da şanssız bir döneme girmiştir. Bu dava stüdyo sisteminin çöküşünün ilk adımını oluşturmuştur. Yüksek Mahkeme, haksız uygulamalar gerekçesiyle büyük stüdyoları dikey entegrasyon sistemindeki güçlerinden alıkoyacak kararlar almıştır. Bu durum bağımsız üretimin önünü açarak çeşitlenme ve holdingleşme eğilimine de yol açmıştır. Bu süreçte Hollywood'un müzik endüstrisiyle ilişkisi devam etmiştir. 1930'da Warner Bros., birkaç müzik yayınevini satın almasının ardından Brunswick Records'u da satın almıştır. Bunun yanı sıra bir diğer büyük stüdyo olan MGM 1940'lerin ortalarında kendi yan kuruluşunu kurana kadar müzik endüstrisine katılımının minimum düzeyde olduğu görülmektedir. Decca 1952'de Universal'ı satın almıştır ve bu da diğer Hollywood stüdyolarının da 1957 ve 1958 yılları arasında kayıt işbirlikleri

başlatmalarına ve satın almalarına yol açmıştır. Hem Decca hem de Universal, 1959'da MCA tarafından satın alınmıştır. Bu katılımın nedenleri arasında genel çeşitlenme ve holdingleşme ortamı, daralan nota piyasası ve plak satışlarındaki ani artışlar yer almaktadır. Çoğu holdingin eğlence bölümlerinde, kayıt ve televizyon yan kuruluşlarına sahip olması; film tanıtımcıları için potansiyel tanıtım kaynaklarını içeren bir ağ oluşturmuştur (Doty, 1988, s. 77). Sonuç olarak stüdyo sistemini etkileyen 1948 anti-tekel davasıyla birlikte büyük stüdyoların güç kaybı yaşadığı görülmektedir. Yüksek mahkemenin aldığı karar sonucu bağımsız üretim teşvik edilmiş bu da çeşitlenme ve holdingleşmeyi beraberinde getirmiştir.

Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi, 1934'te özgün bestelenen film müzikleri için bir ödül kategorisi eklemiştir. Buna rağmen 1930'ların ortasıyla 1940'lara kadar olan dönemde, film müziğinde teknolojik ve stilistik bir standartlaşma gözlemlenmiştir. Dolayısıyla sesli filmlerle ilgili bir dizi eleştiri çalışması da ortaya çıkmıştır. 1940'larda Eisler ve Adorno o dönemki film müziklerini "*Birdie sings, music sings!*" şeklinde alaycı bir üslupla eleştirmiştir. Bu ifade, film müziklerinin sıklıkla benzer ve tanıdık motifleri kullanma eğiliminde olduğunu vurgulamaktadır. Başka bir deyişle film müziğinin sadece basit ve tekrarlayan bir şekilde öyküyü takip etmekle yetindiğini, özgün ve derin bir sanatsal katkısının olmadığını ima etmiştir (Donnelly, 2005, s. 10). Bu konuda fikir beyan eden Kurt London ise film müziğine gösterilen ciddiyetin eksikliğinden bahsetmiştir. London'a göre film müzikleri genellikle ikinci planda kalmıştır. Müzisyenlerin genellikle sanat için değil de maddi kazanç için müziği ele aldıkları yorumunda bulunmuştur (London, 1936, s. 126). Dolayısıyla bu dönemde film müziğini ödüllendirmek adına, Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi tarafından yeni bir kategori eklenerek bu alandaki çalışmaların resmi olarak tanındığı görülse de film müziklerindeki standartlaşmanın önüne geçilemediği görülmüştür. Bu dönemdeki film müzikleri sanatsal derinlikten yoksun olarak eleştirilmiştir.

Film müziği üzerine yapılan tartışmalara önemli katkılardan biri olan, Hans Eisler ve Theodore Adorno tarafından kaleme alınmış *Composing for the*

*Films* (2007) adlı eserde film müziğinin standartlaşması ve seyirciler üzerindeki etkileri incelenmiştir. Yazarlar kitabın “Önyargılar ve Kötü Alışkanlıklar” adlı ilk bölümünde sinema müziğini; leitmotif, göze çarpmayan unsurlar, görsel gerekçelendirme, illüstrasyon, stok müzik gibi başlıklar altında ele almıştır ve tüm bunların sinema müziğinin ilerlemesini engellediğinden bahsetmişlerdir. Ancak, bu unsurların endüstri içindeki standart uygulamaların bir sonucu olduğunun da altını çizmişlerdir. Ayrıca stok müziğin bir standartlaşma yarattığını da vurgulamışlardır. Ancak bu durumun, daha genel olarak, film endüstrisindeki standartlaşmayla ilişkili olduğunu ifade etmişlerdir. Bu konuda: Tipik durumların ayrıntılı bir şekilde işlenmesi, tekrarlanan duygusal krizler ve gerilim uyandırma konusunda başvurulan standartlaşmış yöntemleri müzikteki klişe etkilere benzetmişlerdir (2007, s. 1-12).

Sesli filmin tanıtımı sırasında gerçekçilikle ilgili endişeler, 1931’de filmlerde neredeyse hiç diegetik olmayan müzik kullanılmamasına yol açmıştır. Max Steine bu konuda, 1932’den önce prodüktörlerin, seyircinin müziğin nereden geldiğini sormasından korktuklarını; bu nedenle fon müziğini kabul edilemez bulduklarını belirtmiştir (Gorbman, 1987, s. 54). O dönemdeki düşünceye göre kaliteli film müziğinin, seyircinin dikkatini çekmeden film atmosferine entegre olması gerekmektedir. Ancak buna rağmen, sonraki yıllarda, diegetik olmayan müzik klasik sinemanın temel bir birleşeni olarak yerini almıştır (Kalinak, 1992, s. 79). Sonuç olarak baştaki endişelere rağmen diegetik olmayan müzik, zaman içinde sinemanın temel bir unsuru haline gelmiş ve film müziği, film atmosferine katkı sağlayan önemli bir ögeye dönüşmüştür.

Bu dönemde, klasik Hollywood film müziğinin ortaya çıkışı, önemli bir değişimi de beraberinde getirmiştir. Çünkü daha önce yaygın olan, sınırlı orijinal müzik içeren derleme müziklerin yerine; filmler için özel hazırlanmış orijinal besteler kullanılmaya başlanmıştır. Klasik Hollywood film müziği, anlatımı güçlendirmeye odaklanarak, diegetik olmayan müziğin kompozisyonunu ve stratejik yerleşimini vurgulayan bir dizi kurala uymuştur. Bu kurallar, müziğin yapısal bütünlüğünü korumak, anlatı içeriğini göstermek

ve diğ er ses öğ elerine kıyasla diyaloga öncelik verme ilkesini iç ermektedir. Bu standartlaş mış “klasik model” dönemin endüstri organizasyonunu yansıtan ve pekiştiren Hollywood pratiğ ine neredeyse hemen adapte edilmiştir. 1930’larda klasik film müziğ ini belirleyen üç besteci ö ne çıkmaktadır: Max Steiner, Alfred Newman ve Erich Wolfgang Korngold. Bu bestecilerden üçü de filme eşlik eden müziğ in ana üslubunu belirlemiştir. Kalinak, Steiner’ın *Cimarron* (Wesley Ruggles, 1931) filmi için bestelediğ i müziğ in, dramatik vurgu için diegetik olmayan müzik kullanımında öncü bir uygulama olduğ unu ö ne sürmektedir. Bu filmdeki kullanım, klasik Hollywood film müziğ ine evrilecek uygulamanın da temeli olmuştur. Steiner’ın çalışmaları genellikle klasik Hollywood müziğ i uygulamasının ana örneklerinden biri olarak kullanılmıştır. Senfonik tarzı ve müzik ile anlatım arasındaki güçlü koordinasyona vurgusu, genellikle mickey-mousing tekniğ iyle karakterize edilmiştir. Steiner 1936’dan 1965’e kadar Warner Bros.’ta görev yapmış ardından RKO’ya geçerek müzik direktörü olarak görev almıştır. Alfred Newman, ilk olarak *Street Scene* (King Vidor, 1931) filminin müziğ ini besteledikten sonra *The Prisoner of Zenda* (John Cromwell, 1937) ve *Wuthering Heights* (William Wyler, 1939) gibi çeşitli filmlerin müziğ ini bestelemiştir. Newman, United Artists ve ardından 20th Century Fox’ta müzik direktörü olmuştur. Burada 20th Century Fox’un jeneriğ i için hala kullanılmakta olan müziğ i bestelemiştir. Eric Wolfgang Korngold’un çalışmaları ise heyecan verici marşlar, tutkulu, romantik melodileri iç ermektedir. (Kalinak, 1992, s. 79-110). Klasik Hollywood film müziğ i, önceden derlenmiş müzikleri kullanma pratiğ inden özel hazırlanan orijinal bestelere geçerek önemli bir evrim yaşamıştır. Bu dönemdeki film müziklerinin tarzını domine eden üç önemli isim olan Max Steiner, Alfred Newman ve Eric Wolfgang Korngold, müziğ i, filmdeki anlatıyı güçlendirmek için kullanmaya odaklanarak klasik Hollywood film müziğ inin temelini atmışlardır. Bu dönemin müzik pratiğ i, yapısal bütünlüğü koruma, anlatı içeriğ ini vurgulama ve diyaloga öncelik verme gibi kurallara dayanmaktadır.

1940’ların ortalarında, klasik Hollywood film müziğ inin tarzı Hollywood’a gelen yeni bestecilerin etkisiyle çeşitlenmeye başlamıştır. Bu yeni

bestecilerden biri olan Bernard Hermann, o döneme kadar film müziğinde yaygın olan romantizmin ötesine geçerek duygusal vurgulamadan kaçınmıştır. Bunun yanı sıra eserlerinde müzik ile ekran hareketleri arasındaki doğrudan ilişkiyi de önlemiştir. Ayrıca bazıları sadece birkaç saniye süren çok kısa ve genellikle melodik olmayan müzikler bestelemiştir. Bu müziklerde standart senfonik orkestra yerine daha küçük toplulukları tercih etmiştir. Bu, onun *The Magnificent Ambersons* (Orson Welles, 1942) ve *Hangover Square* (John Brahm, 1945) gibi filmlerindeki çalışmalarında gösterildiği gibi kendine özgü bir “ses” geliştirmesine yol açmıştır. Alfred Hitchcock ile çalıştığı ünlü *Psycho* (1960) gibi birçok filmde de bu özgün tarzını sürdürmeye devam etmiştir (Reay, 2004, s. 18). Dolayısıyla bu dönemde bazı auteur yönetmenlerin Hollywood normlarından farklı film müzikleri kullandıkları dikkat çekmiştir. Bunlar çoğunlukla, çalışmaları üzerinde doğrudan kontrol sahibi olan ve inisiyatif alma konusunda istekli olan bestecilere güvenen isimlerdir. Bunlara örnek olarak; Alfred Hitchcock, Orson Welles, Otto Preminger, William Wyler gibi Hollywood’da çalışan yönetmenlerin yanı sıra Michael Powell, Emeric Pressburger, Max Ophuls, Federico Fellini gibi Avrupa’da çalışan yönetmenler de vardır. Luis Bunuel ve Ingmar Bergman’ın yönettiği bazı filmlerde hiç müzik kullanılmaması tercih edilirken; bazı yönetmenler ise solo enstrümanlar ve çok basit müzikler kullanarak hem maliyetten tasarruf etmiştir hem de bir mekanı vurgulamayı ve dokunaklı bir atmosfer sağlamayı amaçlamıştır. Buna örnek olarak *The Third Man* (Carol Reed, 1949) filminde kanun benzeri bir çalgı (zither) kullanılması tercih edilmiştir (Marks, 1997, s. 258). Rus yönetmen Eisenstein, filmlerinde merkezi estetik unsur olarak karşıt nokta müzik kavramına odaklanmıştır. Film müziği anlatının oluşturulmasında önemli bir rol oynamaktadır ve kontrpuan tekniği film montajında uygulandığında, sahnedeki çatışma ve gerilimi yansıtmada oldukça büyük bir etkiye sahiptir (Lack, 1997, s. 72). 1940’larda yeni besteciler, auteur yönetmenlerin inisiyatif alma konusunda gönüllü bestecilerle ortak çalışmaları klasik Hollywood film müziği konusundaki değişimleri de beraberinde getirmiştir.

Klasik film müziği, köklerini geç romantizmden sağlamış olmasına karşın diğer müzik türlerini -özellikle caz ve pop müzik formlarını- kullanmaya da elverişli olmuştur. 1940'lar tematik film müziği (theme score) kullanılmasına da sahne olmuştur. David Raksin'ın *Laura* (Otto Preminger, 1944) filmi için bestelediği müzik, bu yaklaşımın en belirgin örneği olarak kabul edilmektedir. Tematik film müziği, genellikle klasik skorlama modeline karşı olarak ele alınan bir film müziği yaklaşımıdır ve tek bir müzik temasını ön plana çıkarmaktadır. Tematik film müziğinin klasik modelden sapma değil, onun bir varyasyonu olduğu da ifadeler arasında yer almaktadır (Kalinak, 1992, s.170). Brown ise bu konuda, *Laura* (Preminger, 1944) filminin tema müziğinin melodi ve ritmik öğelerinin popüler müziğin karakteristik unsurlarına dayandığını öne sürmektedir (1994, s. 89).

1940'lar ve 1950'ler Hermann, Miklos Rozsa, Leonard Rosenman ve Jerry Goldsmith gibi bestecilerin eserlerinde atonal müziğin örneklerine tanıklık etmiştir. Bu dönemlerde aynı zamanda elektronik enstrümanlar arasında theremin ve ondes martenot gibi enstrümanlar da film müziklerinde kullanılmaya başlanmıştır. Hermann, *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945) ve *The Day the Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951) filmlerini theremin kullanarak bestelemiştir. Bunun yanı sıra 1950'lerin birçok bilim kurgu filminin müziğinde de bu müzik aletinin kullanımına rastlanmaktadır. *Forbidden Planet* (Fred M. Wilcox, 1956) filminin müziği ise Louis ve Bebe Barron tarafından yapılan tamamen elektronik olarak bestelenen ilk film müziği olmuştur. Aynı zamanda, Rosenman'ın *East of Eden* (Elia Kazan, 1955) filmi için bestelediği müzikle beraber filmlere, geleneksel müzik normlarından sapan, uyumsuz sesler de girmeye başlamıştır. Bu da filmlerdeki tekinsiz atmosfere katkı sağlamıştır.

1950'lerde Hollywood film müziğindeki bir diğer önemli değişiklik ise, David Raksin ve Elmer Bernstein gibi bestecilerin eserlerinde caz ve pop müziği diegetik olmayan bir şekilde kullanmasıdır. Bu bestecilerin çalışmaları klasik Hollywood döneminden günümüze bir köprü oluşturmuştur (Reay, 2004, s. 19).

1950'lerde caz hala oldukça ticari bir müzik türü olarak görülse de 1950'den 1965'e kadar olan kara film ve televizyon suç dizilerinde, caz müzik; yağmurla ıslanan sokaklara, dumanlı özel dedektif görüşmelerine ve arka oda baskınları görüntülerine mükemmel bir şekilde eşlik etmiştir. 1951'de genç bir besteci olan Alex North, suç cazının tonunu belirleyen ikonik bir müzik ortaya koymuştur. North, *A Streetcar Named Desire* (Elia Kazan, 1951) filmi için bestelediği Blanche adlı parçada caz tekniklerini ve enstrümantal tarzını kullanarak büyük bir başarı elde etmiştir. North'un bu başarısı genç meslektaşları Leith Stevens, Henry Mancini ve Elmer Bernstein için ilham kaynağı olmuştur. Stevens'ın *The Wild One* (László Benedek, 1953) için yaptığı çalışmada, cazın film müziği için önemli bir güç olduğu fikrini pekiştirmiştir. Elmer Bernstein'ın *The Man with the Golden Arm* (Otto Preminger, 1955) filmi için yaptığı müzikle Akademi Ödülü Adaylığı kazanması, cazın Hollywood'da bir yer edindiğinin göstergesi olmuştur. Müzik skorundaki sert üflemler, nefesli çalgılar, gürleyen bas ve çarpıcı vurmalar oldukça etkileyici olmuştur (Spencer, 2008, s. 9). 1950'lerde caz müzik özellikle kara film ve suç türünün ayrılmaz bir parçası olmaya başlamıştır. Filmlerde caz müzik kullanarak başarı elde eden besteciler diğer bestecilere de bu bağlamda bir rehber olmuştur. Ardından bu konuda birçok başarılı bestenin de ortaya çıkmasıyla filmlerde caz müzik kullanımının Hollywood'da yerini sağlamlaştırdığı söylenebilmektedir.

Hollywood dışında, Fransız Yeni Dalga'nın birçok yönetmeni, Jean-Luc Godard ve François Truffaut da dahil olmak üzere, filmlerinin soundtracklerinde caz müzik kullanmıştır. Caz müziğin, genellikle anlatıyı desteklemek amaçlı kullanıldığı görülmüştür; Coğrafi ve tarihi bağlamın gerçekliğini ortaya koymanın yanı sıra kent kültürü, ötekileşme gibi çağrışımlara sahip olmuştur. Cazın, film müziğinde kullanılması, leitmotif ve temalara olan bağlılığı kırmış ve popüler müziğin daha sonraki yıllarda filmlerde kullanılması konusunda da etki sahibi olmuştur (Lack, 1997, s. 205). Popüler müziğin, Klasik Hollywood skorlarının aksine, kurgu ritimlerine ve kare içindeki hareketlere uyacak şekilde düzenlenmemiş olması ve sinema

filmlerinin estetik ve duygusal taleplerini karşılayamaması gibi sebeplerden dolayı uzun süre film müziği için uygun olmadığı düşünülmüştür (Smith, 1998, s. 10). Bu bağlamda filmlerde caz müziğin başarılı bir şekilde kullanılması ileriki dönemlerde popüler müziğin de kullanılmasının önünü açtığı görülmektedir. Bunun yanı sıra, 1950'ler ve 1960'lardan önce filmlerde popüler müziğin hem diegetik hem de diegetik olmayan kullanımının gözlemlendiği birçok film örneği bulunmaktadır. *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931) filminin şiddet sahnelerinde popüler müzik kullanıldığı görülmektedir. Hitchcock ise genellikle popüler müzikleri izleyicilerin aşinalığı nedeniyle kullanmıştır. Raksin tarafından bestelenen *Laura* (Preminger, 1944) filminin ve Anton Karas tarafından bestelenen *The Third Man* (Carol Reed, 1949) filminin caz noir türündeki jenerik müzikleri büyük başarı elde etmiştir. *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952), filminin "Do Not Forsake Me, O My Darlin" şarkısı da o dönem büyük ilgi görmüştür (Reay, 2004, s. 20). Bu bağlamda popüler müziğin sinemada, Hollywood'un geleneksel müzik anlayışına alternatif bir perspektif sunduğu görülmektedir.

1950'lerde Hollywood'da, rock'n roll müzik türü yaygınlaşmaya başlamıştır. *The Blackboard Jungle* (Richard Brooks, 1955) filminde Bill Haley'nin Rock Around the Clock şarkısını kullanması, genç bir izleyici kitlesini hedef alan filmlerde bir artışa yol açmıştır ve 1950'lerin ortalarından sonlarına kadar rock yıldızı Elvis Presley'nin birçok filmde yer aldığı görülmüştür. Gorbman film müziğinin klasik Hollywood modeline takılı kalmasının stüdyo dönemi film müziğinde tek tip ve birbirinin aynı ürünler gibi hatalı bir izlenim yaratabileceğinin farkına varmanın önemli olduğuna vurgu yapmıştır. Bununla birlikte modelin kapsayabildiği çeşitlilikteki müzikal söylemleri ve figürlerin görülmesinin engellenmemesinin gerektiğini savunmuştur. Bir Hollywood film müziği ne kadar alışılmadık ya da avangart olursa olsun, bu skorların genellikle belirli estetik ve duygusal taleplere uygun olacak şekilde düzenlenmiş olacağını da eklemiştir (1987, s. 153). Bu bağlamda tek bir müzik tarzına odaklanmak, o dönemdeki tüm film müzik çeşitliliğini ve özgünlüğünün görülmesinin önüne geçecek bir adım olabileceği

görülmektedir. Bunun yanı sıra farklı müzik tarzlarıyla filmin seyirci kitlesini de belirleyebilmenin mümkün olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak bu dönemde Hollywood stüdyo sistemindeki çöküş, bağımsız yapımların artışı ve yönetmenlerin daha fazla kontrol talep etmeye başlaması film müziği alanında da değişimleri beraberinde getirmiştir. Stüdyo sisteminin dağılmasıyla bağımsız yapımların sayısında da artış meydana gelmiştir. Bu durum, film müziği bestecilerine de daha fazla özgürlük tanıyan bir ortam yaratmıştır. Auteur yönetmenlerin yükselişiyle birlikte film müziği, yönetmenin vizyonunu daha fazla yansıtan bir rol üstlenmeye başlamıştır. Bu bağlamda filmin yönetmeni ve besteciler iş birliği içinde çalışmışlardır. Devam eden süreç, film müziği türünde de değişimleri beraberinde getirmiştir. Bu süreçte atonal müzik kullanımları gibi deneysel yaklaşımlar yapılmıştır. Bununla birlikte filmlerde hem diegetik hem de diegetik olmayan şekilde kullanılan caz müzik, popüler müzik ve rock'n roll müzik türleri filmlerde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Dolayısıyla bu dönemin özellikle sonlarına doğru (daha sonraki dönemlerde de devam edecek olan) film müziği alanında daha fazla deneysellik, çeşitlilik ve özgünlük görmeye başlanmıştır.

#### **2.4 POST KLASİK HOLLYWOOD DÖNEMİ FİLM MÜZİĞİ**

Bu dönemde film endüstrisinde, dikey entegrasyona geri dönüş, farklı pazarlama stratejilerin birleştirilmesi gibi birçok önemli gelişme meydana gelmiştir. Bunun yanı sıra teknolojik gelişmelerle birlikte filmlerde kullanılan müziğin daha geniş bir yelpazeye yayıldığı da gözlemlenmiştir. Stüdyo sisteminin sona ermesi, film müziği üretiminin gelişiminde olumlu bir etkiye sahip olmuştur. Büyük stüdyolar artık besteciler ve orkestra gibi tam zamanlı çalışanlara sahip değillerdir. Özellikle yeni bağımsız film yapımcıları arasında film müzikleri için müzik temini konusunda daha yaratıcı bir tutum sergilenmeye başlanmıştır. Eğlence sektörlerinde çeşitlenme ve birleşme eğilimi devam etmiştir bu da şirketlerin ek “kâr merkezleri” oluşturarak risklerini bölüştürmeleri anlamını taşımaktadır. 1970'ler boyunca film ve

müzik endüstrileri, oligopol olarak faaliyet göstermiştir; bu yıllar aynı zamanda dikey entegre medya holdinglerinin ortaya çıkışına da tanık olmuştur (Gomery, 1998, s. 51).

Holdingleşmenin bir sonucu olarak birçok stüdyonun müzik bölümü daha büyük plak şirketleri tarafından devralınmıştır. Müzik bölümlerine yönelik tehditlere dayanabilen stüdyolar yalnızca Universal ve Warner Bros. olmuştur. 1980'lerde film üretimi ve dağıtımında Warner Communications Inc. (WCI), Gulf + Western (Paramount), Disney ve MCA (Universal) gibi dört büyük şirket hakimiyet sahibi olmuştur. Bunun yanı sıra bu şirketler, yayıncılık ve müzik gibi farklı alanlarda da söz sahibi olmuştur. İkinci seviye şirketlerden, MGM/UA, Columbia ve Twentieth Century Fox gibi diğer şirketler de bu alanlarda üretim yapmışlardır. Başka bir deyişle bu, büyük medya şirketlerinin geniş bir sektöre yayıldığını ve farklı endüstrileri de etkilediklerini göstermektedir (Reay, 2004, s. 21).

Çok geçmeden, yeni bir birleşme dalgası başlamıştır ve Sony 1986'da CBS Record Group'u ve 1989'da Columbia Pictures'ı satın alarak yeni ekipmanlarıyla kullanabileceği bir yazılım kütüphanesi elde etmeyi hedeflemiştir (Inoue, s. 39). Rupert Murdoch'un News Corporation şirketi, 1985'te 20th Century Fox'u satın almıştır. Warner Communications 1989'da Time Inc. ile birleşerek büyük bir medya holdingi haline gelmiştir ve Matsushita 1990'da MCA'yı (Universal) satın almıştır (Schatz, 2013, s. 14). 1990'lar ayrıca, Miramax ve New Line gibi daha küçük film şirketlerinin kendi müzik bölümlerini kurmaya başladığı bir dönemi de kapsamaktadır. Bunun yanı sıra bağımsız sanat filmi dağıtıcısı Miramax ve düşük bütçeli tür filmleri konusunda uzmanlaşmış olan yapımcı-distribütör New Line Cinema bu konularda elde ettikleri başarılarla birlikte bir satın alma hedefi haline gelmiştir. Disney, Miramax Films'i 1993'te satın almıştır.

1994'ün başlarında ise Turner Broadcasting, New Line Cinema'yı, "özel" sanat filmi bölümü Fine Line Films'i ve bağımsız yapımcı Castle Rock Entertainment'ı satın almıştır (Wyatt, 1998, s. 96). Aynı dönemde, müzik şirketleri de film endüstrisine giriş yapmıştır; Polygram, Working Title ve

Island Pictures dahil birçok şirket bağımsız film üretimine yatırım yapmıştır (Reay, 2004, s. 22).

1980'lerde, şirketler çapraz lisanslama yapma eğiliminde olmuşlardır. Bu da birçok durumda anlaşmaların aynı holdingin farklı bölümleri arasında yapıldığı anlamına gelmektedir. Lack, Amerikan gençlik filmi *Pretty in Pink*'in (Howard Deutch, 1986) soundtrack'inde ABD'de A&M Records'la anlaşmalı, o zamanlarda oldukça iyi tanınan bir dizi sanatçının parçalarının bulunduğunu belirtmektedir. Bu filmin soundtrack'ini, aynı dönemdeki benzer bir film olan *The Breakfast Club*'ın (John Hughes, 1985) soundtrack'iyile karşılaştırmıştır; Film müziğinin sadece popüler müziği kullanarak, ticari kaygıları karşılamak amaçlı yapıldığını, sanatsal bir kaygı taşımadığı eleştirisinde bulunmuştur. Bu eleştirisine karşın, Simple Minds'in "Don't Forget About Me" şarkısının filmde başarılı bir hit haline geldiğini de vurgulamıştır (1997, 219-220). 1980'lerde derlenmiş film müziklerine geçişle birlikte, müzik süpervizörlerinin de önemi artmaya başlamıştır. Müzik süpervizörleri 1940'lardan beri var olsa da filmlerde müzik kullanımının değişimine paralel olarak onların da rolleri değişmiştir. Stüdyo döneminde müzik süpervizörünün işi, şu anda müzik editörleri tarafından üstlenilen bazı görevleri içermektedir. Bu durum 1960'ların sonlarında, kısmen pop film müziklerinin artan popülaritesi nedeniyle değişmiştir. 1970'lerin sonlarına doğru müzik süpervizörlerinin lisanslı müziklerin yerleştirilmesi ve telif haklarından arındırılmasıyla ilgilenmesi giderek yaygın bir görev haline almıştır. Müzik süpervizörünün görevinde net olarak bir sınır çizilemiyor olsa da genel itibariyle; müzik bütçesinin oluşturulmasını, çeşitli lisans anlaşmalarının denetlenmesini, bestecilerle ve şarkı yazarlarıyla anlaşmaların müzakeresini ve üretim şirketinin yayıncılık çıkarlarının korunmasını içermektedir. Müzik süpervizörleri ayrıca, skorun genel konseptini şekillendiren bir dizi kararda söz hakkı sahibi olmaktadır. Skorun konsepti yönetmen, dağıtıcı ve plak şirketi tarafından kabul edildiğinde müzik sorumlusu o konsepti eşleştirmek için uygun bestecileri, şarkı yazarlarını ve kayıt sanatçıları sağlamak için yardımcı olmaktadır. Büyük bir eğlence şirketinin parçası olarak faaliyet

gösteren müzik süpervizörleri belli başlı avantajlara sahip olmuşlardır. Bunlardan ilki, genellikle şirketin bir parçası olan şarkılara ve eserlere kolayca erişim sağlayabilmeleri; ikincisi ise, büyük stüdyolar tarafından üretilen filmlerin büyük bir hacme sahip olması nedeniyle, müzik süpervizörleri dış yayıncılar ve plak şirketleri ile yapacakları görüşmelerde daha güçlü bir müzakere pozisyonuna sahip olmalarıdır (Smith, 1998, s. 209- 211). Dolayısıyla derlenmiş film müziğine geçiş, müzik süpervizörlerinin önemini de artırmıştır. Bu dönemde müzik süpervizörlerinin rolü, film müziğinin ticari ve sanatsal boyutları arasında denge kurma gerekliliğiyle şekillendiği söylenebilmektedir. Bunun yanı sıra büyük eğlence şirketlerinin bir parçası olarak faaliyet gösteren müzik süpervizörleri hem içeriklere erişim avantajından hem de müzakere pozisyonlarının güçlenmesinden faydalandıkları belirtilmektedir.

2000 yılında, Time Warner ve dünyanın önde gelen internet sağlayıcısı AOL (Amerika Online) birleşmesi gerçekleşmiştir. Bu birleşik şirketin film, müzik, televizyon ve yayıncılık alanlarında çıkarları olduğu gibi AOL'in çıkarları da bulunmaktaydı. Bu birleşmenin hem film hem de müzik endüstrilerine büyük bir etkisi olacağı düşünülmüştür. Bunun sebebi izleyicilere internet aracılığıyla müzik ve filmleri indirme fırsatı sağlayacak olmasıdır ve bunun yaratacağı etkiler o dönem için henüz belirsizliği korumaktaydı (Reay, 2004, s. 23). Dolayısıyla bu durum, müzik, televizyon ve yayıncılık alanlarında çıkarlara sahip olan birleşik bir şirketin oluşumunu temsil etmiştir. Bu birleşmenin seyircilere sağladığı müzik ve filmleri indirme fırsatı hem film hem de müzik endüstrileri üzerinde boyutu henüz belirsiz olan bir etki beklentisi yaratmıştır

Yeni müzik enstrümanlarının ortaya çıkışı ve kayıt teknolojisindeki gelişmeler hem film müziği üzerinde hem de finansal açıdan büyük bir etki sahibi olmuştur. Bunlar 1960'ların ortalarında sentezleyicinin tanıtılması, 1970'lerde çoklu parça kaydı ve 1980'lerde MIDI tabanlı örnekleme teknolojileri ile dijital teknolojinin kullanılması da sayılabilmektedir. Sentezleyiciler bazı film müziklerinde tüm orkestranın yerini almıştır.

Sentezleyiciler aynı zamanda bazı yönetmenler tarafından, amatör olarak kendi filmlerine beste yapmak için de kullanılmıştır (Brown, 1996, s. 562). Gelişen teknoloji ayrıca bestecilerin, özellikle düşük bütçeli filmlerde çalışması için daha ucuza çalışabilecekleri bir yol sunmuştur. 1980'lerin başlarında, dijital örnekleme ve ön programlama kullanılarak film müziği bestelemeye bilgisayar teknolojilerine dayalı elektroniklerin kullanımı da başlamıştır. Elektronik enstrümanlar, müzik topluluklarında da yaygın hale gelmiştir. Jerry Goldsmith, Maurice Jarre ve Henry Mancini gibi birçok besteci, elektronik skorlar bestelemiştir (Nowell-Smith, 2003, s. 636-637). Teknolojideki ilerlemeler, film müziğinin yaratımında ve sunumunda önemli değişimleri de beraberinde getirmeye devam etmiştir. Bu ilerlemeler, sentezleyicilerin ve diğer elektronik enstrümanların kullanımıyla birlikte bestecilere yeni olanaklar sunmuştur.

Kayıt teknolojindeki gelişmeler aynı zamanda bir filmin genel müziği, diyalog ve ses efektleri arasındaki ilişki üzerinde de etkili olmuştur. Elektronik film müziği, geleneksel müzik ile ses efektleri ve hatta diyalog arasındaki ayırım çizgisini bulanıklaştırmıştır (Lack, 1997, s. 314). Başka bir deyişle elektronik müzik kullanımı, geleneksel müzikten farklı olarak ses efektleriyle daha organik bir bütünlük içine girebilmiş hatta diyalog ile birleştirilebilmiştir. Bu durum film müziğinin genel ses izlenimini etkileyerek, ses unsurları arasındaki ilişkiyi değiştirmiş ve film deneyiminde yenilikçi bir dönüşüme de yol açmıştır.

Ses teknolojisi bu dönemde gelişmeye devam etmiştir. 1970'lerin ortalarında "ekonomik açıdan sürdürülebilir ilk ses sistemi" olan Dolby Stereo ses sistemi tanıtılmıştır. Bu sistem, çok kanallı teknoloji kullanarak daha geniş bir frekans aralığında yeni sesler üretmeyi mümkün kılmıştır. 1980'lerin başlarında ise George Lucas ve işbirlikçileri tarafından geliştirilen THX ses sistemi tanıtılmıştır. Bu sistem sinema salonlarında ses kalitesini artırmak için bir standart belirlemiştir. Bununla, sinemadaki ses miksajlarının ve prodüksiyonun izleyicilere mümkün olan en iyi şekilde iletilmesini sağlayan bir ortam sağlanması hedeflenmiştir (Sergi, 1998, s. 159). Bu dönemdeki diğer önemli teknolojik gelişmelerden biri de yeni formatların piyasaya sürülmesi

olmuştur. 1980'lerde VHS, CD ve sonrasında müzik videoları şeklinde devam etmiştir. Bunları çoklu ortam teknolojileri ve DVD izlemiştir. 1994'e gelindiğinde, tüm büyük film stüdyoları yeni bilgisayar tabanlı dijital teknolojilerin sunabileceği potansiyeli keşfetmek için interaktif bölümler açmıştır. Yeni multimedya teknolojilerinin çoğunun interaktif olması izleyiciye gördükleri ve duydukları hakkında karar verme fırsatı sunmuştur (Reay, 2004, s. 24). Dolayısıyla bu dönemde bilgisayar teknolojilerinin gelişimiyle birlikte, dijital efektlerin, animasyonun ve interaktif medyanın yükselen öneminin büyük stüdyolarca fark edildiği söylenebilmektedir. Bu bağlamda yeni teknolojilerin sinema ve eğlence sektöründe nasıl kullanılabileceğini anlamak ve bu alanda fırsatları değerlendirmek için film stüdyoları interaktif bölümler kurmaya başlamıştır. Bu adım film stüdyolarının dijital döneme uyum sağlama ve yeni pazarlarda varlık gösterme çabalarının bir yansıması olarak da ifade edilebilmektedir.

1960'lar ve 1970'lerde büyük ölçekli romantik orkestranın kullanımında bir azalma yaşandığı görülmüştür. 1960'larda Barry, Mancini, Lalo Schiffrin ve Dave Grusin gibi tanınmış bestecilerin çalışmalarında cazın etkisi görülebilmektedir. Bu bestecilerin çalışmaları aynı zamanda pop skorunun gelişiminde de önemli rol oynamıştır. Barry ve Mancini popüler tarzları ve şarkı formlarını orkestral müziğin gelişimsel formlarıyla birleştirmiştir (Smith, 1998, 11). Mancini'nin *Breakfast at Tiffany's* (Blake Edwards, 1961) filminin çok temalı müziği, tipik bir pop albümünün formatını ve geleneklerini kullanmıştır. 1961'de film müzikleri yapmaya başlayan ancak 1964'te Sergio Leone'nin *A Fistful of Dollars* (1964) filmi gösterime girene kadar bir atılım gerçekleştirilememiş olan Morricone'nin çalışmaları da filmlerde pop müziğinin kullanımının gelişiminde önemli bir yere sahip olmuştur. Film, Morricone'nin hit olan tema şarkısının da etkisiyle büyük bir başarı elde etmiştir. Devam filmleri olan *For a Few Dollars More* (Sergio Leone, 1965) ve *The Good, The Bad and The Ugly* (Sergio Leone, 1966) de ticari açıdan aynı derecede başarılı olmuştur ve pop enstrümanlarının müzik uygulamalarına dahil edilmesi konusunda öncülük eden çalışmalardan sayılmıştır (Romney & Wootton, 1995,

s. 7). Başrollerinde Beatles üyelerinin rol aldığı *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964) filminin başarısı film endüstrisini ve plak şirketlerini filmlerde daha fazla popüler müziğe yer vermeye teşvik etmiştir. Bu dönemde pop ve rock grupları filmlerde görünmeye, bazen de kendilerini oynamaya başlamışlardır, bunlara örnek olarak; *Head* (Bob Rafelson, 1968) filminde The Monkees rock grubunun ve *O Lucky Man!* (Lindsay Anderson, 1973) filminin müziklerini besteleyen Alan Price'ın filmin bazı sahnelerinde de rol alması gösterilebilir. Jean Luc Godard'ın *Sympathy for the Devil* (1968) filminde ise Rolling Stones'un filmle aynı adı taşıyan şarkısının kaydedilme sürecini aktarmaktadır. Bu süreç, grup üyelerinin stüdyo çalışmalarını, şarkının düzenlenmesi ve kaydedilmesi gibi sahneleri göstermektedir. *The Graduate* (Mike Nichols, 1967) ve *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) filmlerinin başarıları, rock ve pop müziğin dramatik alt yapı olarak kullanılmasına devam edilmesi açısından önemli olarak görülen diğer film örnekleri olmuştur (Reay, 2004, 28). 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında birçok pop ve rock müzisyeninin film müziği bestelemesi giderek yaygınlaşan bir fenomen haline gelmiştir. Ancak 1970'lerin sonlarında, John Williams'ın *Star Wars* (George Lucas, 1977; Irvin Kershner, 1980; Richard Marquand, 1983) üçlemesi için bestelediği müziklerle birlikte epik romantik film skorunun “yeniden” keşfi yaşanmıştır. Kalinak, Williams'ı klasik skoru geç romantik köklerine döndüren, Steiner ve Korngold'un senfoni orkestrasının modern kayıt stüdyosuna uyarlanmasında en önemli güç olarak gördüğünden bahsetmiştir (1992, s. 188).

1980'lerde film müziği yapan birçok besteci ortaya çıkmıştır, bunlara örnek olarak; Coen Kardeşler'in birçok filminin müziğini yapan Carter Burwell, *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991) ve birçok Cronenberg film müziğini yapan Howard Shore, *Romancing the Stone* (Robert Zemeckis, 1984) ve *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985) filmlerinin müziğini yapan Alan Silvestri ve Tim Burton'ın yönettiği filmler de dahil olmak üzere pek çok filmin müziğini yapan Danny Elfman gösterilmektedir (Reay, 2004, s. 27). Wendy Carlos 1971'de Stanley Kubrick'in *A Clockwork Orange* (1971) filmi için Purcell, Beethoven, Rossini ve Elgar'ın müzikleriyle

harmanlanmış, kısmen elektronik sentezleyiciler kullandığı bir müzik bestelemiştir. Lack, erken dönem elektronik film müziklerinin karakteristiğini, film müziği boyunca çeşitli tekrar ve remiks versiyonlarında çalışan genişletilmiş müzik parçaları olarak tanımlamıştır (1997, s. 316). Soundtrack boyunca çeşitli tekrar ve remiksten oluşan elektronik müzik skorları, Giorgio Moroder tarafından bestelenen üç skor için de geçerli olmuştur: *American Gigolo* (Paul Schrader, 1980), *Cat People* (Paul Schrader, 1982) ve kısmen *Midnight Express* (Alan Parker, 1978). 1980'lerin en tanınmış elektronik müziklerinden bazıları ise Vangelis tarafından, *Chariots of Fire* (Hugh Hudson, 1981) ve *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) filmleri için bestelenen müzikler olmuştur (Reay, 2004, s. 28).

2000'lerde ise Howard Shore, Thomas Newman ve James Horner gibi birçok başarılı Amerikalı bestecinin büyük ölçekli senfonik film müzikleri yazmaya devam ettiği görülmektedir. Smith, çağdaş film skorlarının genellikle dört temel modelden birine uyduğunu öne sürmektedir. Bunlardan ilki, neo-romantik ya da modernist tarzda bestelenmiş ve yoğunluklu olarak leitmotif içeren skorlardır. İkinci model, bir veya iki popüler müziği içeren orkestral skorlardır. Üçüncüsü, tamamen popüler kayıtlardan oluşan skorlardır. Dördüncü model ise orkestral altyapıyı birkaç pop müziğiyle karıştıran skorlardır (1998, s. 215). Dolayısıyla bu dönemde film müziği bestelenmeye devam ediliyor olsa da filmlerde çoğunlukla hem diegetik hem de diegetik olmayan kullanımlarda farklı popüler müzik türleri kullanılmaya devam edilmiştir. 1970'lerde New York'un mahallelerinde rap tarzı ritmik konuşulan kafiyeli şiirlerle başlayan hip-hop, sonraki yıllarda popüler müziğin en etkili kollarından biri haline gelmiştir. O dönemlerde en başarılı rap sanatçılarından biri olan Eminem, *8 Mile* (Curtis Hanson, 2002) filminde başrol oynamıştır. Daha sonraları diğer birçok hip-hop sanatçısı da filmlerde rol almaya başlamıştır (MacDonald, 2014, s. 408). Dolayısıyla bu dönemde filmler için, bestelenmiş müziklerden ziyade derlenmiş müzikler popülerlik kazanmıştır. Bu faktörler film ve müzik endüstrileri ile hem filmlerin hem de film müziği albümlerinin pazarlanması üzerinde büyük etkiye sahip olmuştur. 2000'li

yıllarda geleneksel film türleri etkileyici bir popülerlikle geri dönmüştür. Ridley Scott'ın Oscar ödüllü *Gladiator* (2000) filmi, ardından 2001, 2002 ve 2003'de vizyona giren *Lord of the Rings* (Peter Jackson) üçlemesi, *Kingdom of Heaven* (Ridley Scott, 2005), *King Arthur* (Antoine Fuqua, 2004), *Troy* (Wolfgang Petersen, 2004) ve *300* (Zack Snyder, 2007) gibi fantastik epik türlerde filmler üretilmiştir. Bu dönemde önemli bir başarıyla yükselen diğer tür ise müzikal filmler olmuştur. *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001) filmiyle başlayarak on yıl boyunca hemen hemen her yıl en az bir müzikal film yayınlanmıştır. Bunlar arasında *Chicago* (Rob Marshall, 2002), *The Phantom of the Opera* (Joel Schumacher, 2004), *Dreamgirls* (Bill Condon, 2006), *Mamma Mia!* (Phyllida Lloyd, 2008) ve *Nine* (Rob Marshall, 2009) gibi başarılı Broadway şovlarının uyarlamaları da bulunmaktadır. Bu dönemde başarı elde etmiş bir diğer tür ise çizgi roman kahramanı uyarlamalarıdır. *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002), *Fantastic Four* (Josh Trank, 2005), *Superman Returns* (Bryan Singer, 2006), *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008), *Iron Man* (Jon Favreau, 2008) filmleri bu türün o dönemki başarılı yapımları arasında yer almaktadır. Bu türlerin yanı sıra kitap uyarlamaları da oldukça başarılı olmaya başlamıştır. J. K. Rowling'in yedi kitaplık serisinin ilk filmi olan *Harry Potter ve and the Sorcerer's Stone* (Chris Columbus, 2001), yayınlanmasının ardından büyük bir başarı elde etmiştir. Bunun üzerine birçok kitap uyarlaması olan film çekilmeye başlanmıştır. 2003'te yayınlanan, *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (Gore Verbinski, 2003) ve devam filmleri; C. S. Lewis'in yedi ciltlik Narnia Günlükleri'nden uyarlanan *The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and The Wardrobe* (Andrew Adamson, 2005) ve *Chronicles of Narnia: Prince Caspian* (Andrew Adamson, 2008) buna örnek olarak gösterilebilmektedir. 2000'lerde talebi artan bir diğer film grubu ise, 3D gösterilen filmler olmuştur. *The Polar Express* (Robert Zemeckis, 2004) ve Pixar'ın animasyon filmi *Up* (Pete Docter, 2009) gibi filmlerinin başarısının etkisiyle 2000'lerin sonuna gelindiğinde 3D filmlere olan talep oldukça artmıştır. Ancak James Cameron'ın *Avatar* (2009) filminin eşsiz başarısı, seyircilerin normal versiyon yerine filmi 3D olarak izlemeyi tercih ettiklerinin

kesin bir kanıtı olmuştur. Film müziği bestecileri için, süper kahraman, fantastik, epik ve animasyon filmleri, genellikle sentezlenmiş seslerin eklendiği tam orkestrasyonlu müzikler için fırsat sağlamıştır. Ancak 2000'li yılların büyük bütçeli filmlerindeki müziklerin çoğu, doğası gereği türevsel görünmekteydi. Başka bir deyişle kullanılan müziklerin alışılmış özelliklere sahip olduğu dikkat çekmiştir. Film yapımcıları tarafından sağlanan geçici müzikler, bestecilerin yaratıcılığını engellemiştir. Dolayısıyla 2000'lerde film müziği bestecilerinin genellikle daha önceki dönemlerdeki müzik bestecilerinin sahip olduğu derecede özgürlüğe sahip olmadıkları görülmüştür (MacDonald, 2014, s. 415-419). Bu bağlamda 2000'lerde Hollywood sinemasında müzik kullanımının geniş bir yelpazede çeşitlilik gösterdiği söylenebilmektedir. Eski şarkıların yeniden kullanılması, popüler müziklerin kullanılması, orijinal film müziklerinin bestelenmesi gibi birçok farklı yaklaşımla devam edilmiştir. Birçok türde yapımın ortaya çıktığı bu dönemde yine de film müzikleri konusunda aynı çeşitliliğin görülmediği, bestecilerin belli kalıplara uygun müzikler bestelemesinin beklendiği belirtilmiştir.

## BÖLÜM 3

### 3. CHRISTOPHER NOLAN SİNEMASI

#### 3.1 CHRISTOPHER NOLAN SİNEMASINA GENEL BAKIŞ

Çağdaş sinemanın en etkileyici ve yaratıcı yönetmenlerinden biri olarak görülen Christopher Nolan'ın filmografisindeki her eser derin anlamlar içermektedir. Nolan, filmlerindeki bu derin anlamı seyirciye sunarken düz bir anlatı yapısı kullanmak yerine karmaşık kurgular kullanarak seyirciyi adeta bir yolculuğa çıkarmaktadır. Nolan'ın filmlerinde, sıklıkla ele alınan zaman algısını manipüle etme ve gerçeklik ile rüya arasındaki ince çizginin kaybı ve/veya keşfi onu özgün kılan bir özellik olarak öne çıkmaktadır.

Christopher Nolan, ilk olarak kısa metraj filmlerle başladığı sinemaya sonraları uzun metraj filmlerle devam etmiştir. Çektiği filmlerle kısa sürede Hollywood'da gişe rekorları kırmıştır. Bunun yanı sıra filmlerindeki sanatsal ve tematik tutarlılık, özgünlük ve kendine has tarzıyla auteur yönetmen olarak tanınmaya başlanmıştır (Eberl & Dunn, 2017). Elbette Nolan'ın kariyerinin evrimi ve tarz arayışı çok kısa bir süreçte gerçekleşmemiştir. Christopher Nolan kariyerine 1980'lerin sonlarında *Tarantella* (1989) ve *Doodlebug* (1997) gibi kısa filmlerle başlamıştır. Ardından uzun metrajlı filmlere geçerek kariyerini bu yönde sürdürmeye devam etmiştir. Öncelikle *Following* (Christopher Nolan, 1998) ardından *Memento* (Christopher Nolan, 2000) adlı polisiye türünde filmler çekmiştir. Bu iki uzun metraj filmi, Nolan'ın sanatsal izini somutlaştıran filmler olarak görülmektedir. Nolan filmlerinde olay örgüsü, seyirciyi aldatmaya hizmet eden; omuzdan kamera takibi, ters kurgu, psikolojik olarak dengesiz bazı karakterlere odaklanma gibi tekniklerle karmaşık ve aynı zamanda eğlenceli hale getirilmektedir (Labrude, 2002, s.8). Bu bağlamda Nolan, yetenekli bir hikaye anlatıcısı ve yönetmen olduğunu ilk olarak kısa metrajlı filmleriyle kanıtladıktan sonra uzun metrajlı filmlerde daha derin ve

karmaşık hikayeler anlatma imkanı bulmuştur. Sinematik vizyonu ve teknik becerileri de uzun metraj filmlerinin başarısının kapılarını açmada etkili bir anahtara dönüşmüştür. Görsel olarak çarpıcı sahneler ve yenilikçi kamera teknikleri kullanması da filmlerine kendine has bir estetik katmaktadır.

Üniversite’de edebiyat eğitimi almış olan Nolan, üniversite yıllarında iyi bir öğrenci olmadığını, ancak durum böyle olsa da; bunun o dönemde yazarların yüzyıllardır sahip olduğu anlatı özgürlükleri üzerine sıklıkla düşünmesine yol açtığından bahsetmektedir. Yazar ve romancılara tanınan görece özgürlüğün aksine film anlatımının belirgin kısıtlamalarına dair bu farkındalık, Nolan’ın ilk uzun metrajlı yönetmenlik denemesi *Following* (Nolan, 1998)’de ortaya çıkmıştır. Yalnızca 6 bin dolarlık bir bütçeyle, çekimi bir yıl süren filmin parçalanmış zaman teması, Nolan’ın diğer filmlerinde de ele aldığı en önemli yapı taşlarından birine dönüşmüştür (Joy, 2015, s. 1-3). Nolan’ın üniversite eğitimi süresinde edindiği farkındalık, yazınsal özgürlüklerle sinema anlatımının kısıtlamaları arasındaki dengenin önemini vurgulamaktadır. Bu farkındalık, ilk uzun metrajlı filmi olan *Following* (1998)’te belirginleşerek Nolan’ın sinematik yolculuğunda parçalanmış zaman gibi temaları ön plana çıkarmasını sağlamıştır.

Filmlerinde her ne kadar klasik anlatı öğelerine rastlansa da sinema eleştirmenleri ve yazarları Nolan filmlerini karmaşık öykü anlatıcılığı olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla Nolan sinemasının anlatı yapısı, klasik ve çağdaş sinemanın birtakım öğelerinin birleşiminden oluşan karmaşık öykü anlatıcılığı olarak değerlendirilmiştir (Elsaesser, 2019, s. 64). Bunun yanı sıra Nolan filmlerini, akıl oyunları barındırması gibi nedenlerle “bulmaca filmler” olarak nitelendiren sinema eleştirmenleri de bulunmaktadır (Brooker, 2015). Bu bağlamda Nolan’ın sıra dışı konular işlemekten, başka bir deyişle risk almaktan çekinmeyen bir yönetmen olduğu görülmektedir. Nolan filmlerinde karmaşık ve zorlayıcı hikayelerle, karakterler ve yapılar arasında kafa karıştırıcı bir denge kurmaktadır. Bu da klasik ve bağımsız sinema arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Dolayısıyla Nolan sinemasını geleneksel tarz içinde ya da dışında değerlendirmek de daha zor bir hale gelmektedir.

Nolan'ın Warner Bros. için yaptığı ve ticari yönden de oldukça başarılı olan filmlerde dahi Nolan'ın kişisel temalarına rastlanmaktadır. Nolan'ın psikolojik dramalara olan ilgisi, anlatıda tekrar tekrar deneyler yapması ve zaman, bellek, kimlik gibi konuları irdelemesi, onun sinemasının belirli bir özelliği haline gelmiştir (Joy, 2015, s. 3-7). Dolayısıyla Christopher Nolan'ın kendine has tarzı ilk filmlerinden itibaren Nolan sinemasındaki klasik anlatının sıklıkla kesintiye uğramasına sebep olmuştur. Bu bağlamda anlatının şekli, karakterlerin yaşadığı durumlar, öykünün işleniş şekli ve filmdeki zamansal kırılmalar gibi öğeler Nolan'ın sinemasını, ana akım sinemanın klasik kalıplarının dışına çıkarmaktadır. Yine de bu durum Nolan sinemasını, tamamen klasik sinema dilinin dışında konumlandırmamaktadır (Koluvaçık & Cantaş, 2022, s. 263). Bu bağlamda Nolan sineması genelinde, bağımsız yapımlardan gişe rekorları kıran filmlere kadar çeşitli benzerlikler, tutarlılıklar ve ortak temalar gözlemlenmektedir. Her filmde seyircilerin deneyimlediği detayların özenle yerleştirildiği görülmektedir. Kısa filmlerinden uzun metrajlı yapıtlarına kadar, yönetmenin orijinal vizyonuna sıkı sıkıya bağlı kaldığı açıkça fark edilebilmektedir (Mooney, 2018, s. 9-10). Christopher Nolan'ın tüm filmleri belirli tematik kurallar dizisine göre düzenlenmiştir. *Following* (1998)'te işsiz genç bir yazar yeni bir kitap yazmak için veri toplamak amacıyla yabancıları takip ederek kendi sıkı kurallarını terk eder ve bu durum hiç de beklenmedik sonuçlara neden olur. *Memento* (Nolan, 2000) filminde kısa süreli hafıza kaybı yaşayan ve karısının tecavüz edilip öldürüldüğüne inanan Leonard Shelby ile seyirci arasında empatik bir bağ kurmayı hedefleyen Nolan, neredeyse klasik anlatı ilkelerini ortadan kaldırmıştır (Joy, 2015, s. 4). Dolayısıyla Nolan filmlerinde klasik anlatı öğeleri bulunmasına rağmen, zaman ve kimlik gibi pek çok konunun karmaşık bir yapıda irdelenmesi, Nolan sinemasını geleneksel sinema kalıplarının dışına çıkarmaktadır. Bu durum, Nolan sinemasının kendine özgü tarzını oluşturmasına ve klasik sinema dilinin sıklıkla kırıldığına işaret etmektedir. Seyircinin karakterin deneyimlerini derinden anlaması için olayların sırasının karışık bir şekilde sunulması geleneksel anlatı ilkelerinden farklı bir yaklaşım olarak görülmektedir.

Christopher Nolan, ilk uzun metraj filminden itibaren özgün temalarda yazdığı kompleks senaryo yapılarıyla adını duyurmuştur. Nolan'ın filmlerinin gişedeki başarısı, senaryonun karmaşık yapısının seyirci tarafından da beğenildiği anlamını taşımaktadır. Bunun yanı sıra senaryonun çok katmanlı yapısı ve özellikle filmin sonunun seyirciye bırakılması, çözüldüğünde eskiyen bir bulmacadan ziyade filmin her izlenişinde yeni bir bakış açısı getirilmesini sağlayan bir etki bırakmaktadır. Nolan'ın film senaryolarının derinliği izleyiciyi filmi tekrar izlemeye teşvik ettiği de söylenebilmektedir (Gérardin, 2021, s. 20-23). Dolayısıyla bu durum Nolan sinemasının tek bir bakış açısına bağlı olmadığı, başka bir deyişle birden fazla perspektiften değerlendirilmeye açık, üzerine farklı fikirlerin söylenebileceği, çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunun bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir.

Nolan, birçok filminde seyirciye kesin bir sonuç sunmayı reddetmektedir. Bunun yerine filmin sonundaki belirsizliğin onları kendi anlamlarını yaratmaya teşvik etmesine izin vermeyi tercih etmektedir (Hill-Parks, 2010, s. 106-107). Bunun en belirgin örneklerinden biri *Inception* (Christopher Nolan, 2010) filmidir. Film, gerçeklik ve rüya arasındaki sınırları bulanıklaştıran karmaşık bir hikayeden oluşmaktadır. Filmin sonunda, ana karakterin gerçek hayatta mı yoksa hala bir rüyada mı olduğu konusunda kesin bir cevap verilmemektedir. Son sahne sembolün dönmesiyle sonlanmaktadır ve sembolün düşüp düşmediği görülmemektedir. Bir başka örnek olarak iki sihirbazın rekabetini konu alan ve gerçeklik ile illüzyon arasındaki sınırları sıklıkla sorgulatan *The Prestige* (Christopher Nolan, 2006) filmi verilebilmektedir. Film sonunda hangi karakterin gerçekten kazandığı veya kaybettiği net bir şekilde belirtilmemektedir. *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) da benzer bir şekilde sonu açıklığa kavuşturulmayan filmlerine bir örnek olarak gösterilebilmektedir. Film sonunda ana karakterin bir kara deliğe düşüp düşmediği veya bunun bir rüya mı yoksa gerçek mi olduğu belirsizliğini korumaktadır. Ayrıca filmin sonunda Cooper ve kızı arasındaki iletişimin ve/veya bağın nasıl sonuçlandığı tam olarak açıklığa kavuşmamaktadır.

Özellikle 1990'ların sonu ve 2000'lerde sinemada subjektif belleğin manipülasyonu ve değiştirilmesi konuları ele alınmaya başlanmıştır. Sinematik ve kültürel metinlerde, silinen, sorgulanan, uydurulan ve/veya değiştirilen anılarla yoğun bir şekilde ilgilenilmiştir. Bu genel olarak kültürel hafızayı açıkça sorgulayan ve sıklıkla yeniden yazan popüler kültürde belirgin bir dönemi yansıtmaktadır. Bu dönemde puzzle filmler aracılığıyla geç postmodernitede gerçeklik, simülasyon, kesinliğin aşınması ve travma temaları işlenmiştir. Bu temaların yeniden ortaya çıkmasıyla birlikte hafıza ve belirsizliğin öznel alanı, Christopher Nolan için merkezi diegetik güç haline gelmiştir. Nolan'ın erken dönem kült filmi olan ve karısının katilini arayan ve kısa süreli hafızası olmayan bir adamın hikayesini anlatan *Memento* (Nolan, 2000)'dan, bir iş adamının varisinin bilinçaltında geçen ve rüyalar aracılığıyla varisin beynine fikir yerleştirmeye çalışan ekibin maruz kaldığı psikolojik istilayı anlatan *Inception* (Nolan, 2010) filmine kadar bellek ve puzzle film formunu seyirciye sunduğu görülmektedir (Fhlainn, 2015, s. 147). Bu bağlamda Nolan'ın filmlerinin genellikle karmaşık bir anlatı yapısına sahip olduğu ve seyirciyi bellek, gerçeklik ve anlatsal karmaşıklık gibi konular üzerinde düşünmeye sevk ettiği ifade edilebilmektedir. Nolan'ın eserlerinde öne çıkararak derinleştirdiği bu temalar modern sinema üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur.

Nolan film yapım sürecinde sentetik görüntülerden kaçınarak, yöntem ve teknolojinin sınırlarını zorlamayı tercih etmektedir. Bunun yanı sıra, eserlerinde öncülerini her zaman hatırlamaya ve filmlerinde onların eserlerinden esinlenmeler bulundurmaya ihmal etmemektedir. Buna örnek olarak: *Interstellar* (Nolan, 2014), *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) filminin mirasçısı olarak, zaman kavramı ve zaman kesişimleriyle olan ilişkiyi yansıtmaktadır. *Dunkirk* (Christopher Nolan, 2017) bir savaşı üç paralel zamansallıkta beyaz perdeye aktarmaktadır. Bu film, Sovyet sinema ekolüne, özellikle de Sergei Eisensteien'a (*Battleship Potemkin*, 1925), bir mektup olarak nitelendirilmektedir. *Tenet* (Christopher Nolan, 2020) filminin ise James Bond filmlerinden esinlenilmiş olduğu dikkatten kaçmayan ve zaman

yolculuğuyla harmanlanmış bir casus filmi olarak seyirciye sunulmaktadır (Labrude, 2002, s. 10). Bu bağlamda Nolan, geçmişin öğretilerinden faydalanmayı ve ona saygı göstermeyi hedefleyen bir postmodern yaklaşım benimsemektedir. Bunun yanı sıra filmlerinde yalnızca diğer yönetmenlerin eserlerinden esinlenmekle kalmamış aynı zamanda sanatın farklı dallarından da yararlanmışır. Nolan, The Guardian'a verdiği bir röportajda, Francis Bacon'un tablolarındaki perspektif bozuklukların doğal bir gerçeklik olarak duyumsanmasına olan hayranlığı dile getirmiştir. Hayranlık duyduğu bu olguya birçok filminde yer verdiği görülmektedir. Nolan buna örnek olarak Joker'in yüzünü göstermiştir. Jokerin gülümsemesi yara izlerinin şeklini almıştır ve yüz ifadesi soluk makyajıyla bulanıklaştırılmışır. Bu olguya farklı filmlerinden örnek vermek gerekirse; *Memento* (2000) ve *Insomnia* (Christopher Nolan, 2002) filmlerinde algının patolojik olarak bozulması en çok vurgulanan konu olmuştur. Çünkü bu iki filmde de karakterlerin bozulmuş bakış açısının hem vücutlarına hem de çevrelerinin aldığı şekle etkisi bulunmaktadır (Gérardin, 2021, s. 6). Nolan'ın filmlerinde, öncülerinden ilham almayı ve sanatın çeşitli alanlarından beslenmeyi başarıyla bir araya getirdiği görülmektedir. Bu postmodern yaklaşım, eserlerinde geçmişin izlerini taşıyan yeni ve özgün bir sinema deneyimi yaratmasına olanak tanırken, sanatın farklı formlarını bir araya getirerek seyirciye derinlemesine bir perspektiften eserler sunmasını da sağlamaktadır.

Karmaşık senaryo yapılarının seyirciye doğru bir şekilde aktarılmasında en önemli işlevlerden biri de kurguya düşmektedir. Dolayısıyla Nolan sinemasında kurgunun önemli bir yer tutması oldukça uygun görülmektedir. Post prodüksüyon aşamasında sahneler arası geçişlerin sağlanması ve parçalı anlatıyı anlaşılır kılmak için birçok yol izlenmektedir. Bu aşamada yapılan işlemler, seyirciyi hem şaşırtma hem de yönlendirme rolünü üstlenmektedir. Nolan bu amaçları yerine getirebilmek amacıyla kurguya çeşitli işlevler yüklemektedir. Bunlar: Sürükleyicilik işlevi, mantıksal işlev ve kronolojik işlevdir. Nolan filmlerinde genellikle iç dünyası dış dünyayla etkileşim halinde olan karakterleri sahnelenmektedir. Dolayısıyla sürükleyici (immersive)

kurguyu karakterin zihinsel iç çatışmalarını, geçmişe dair anılarını, duygusal durumlarını yansıtmada kullanmaktadır. Nolan kurguyu aynı zamanda bir ipucu olarak kullanmaktadır. Bu da senaryonun labirentsi yapısını seyirci için okunabilir bir düzenek haline getirmektedir. Kurgunun kronolojik işlevini ise filmlerinde senaryoyu tarihsel bir düzlemde anlatmak için değil seyircide daha derin bir kavrayış sağlamak için kullanmaktadır. Bunu bazı sahnelerin başlangıcı ve sonu arasında gidip gelme veya belirli bir olayın farklı açılardan sunulması gibi tekniklerle sağlamaktadır. Bu da karakterlerin içsel dünyası, motivasyonları ve ilişkilerinin daha derinlemesine incelenmesine fırsat sağlamaktadır (Gérardin, 2021, s. 27-31) Başka bir deyişle Nolan'ın kronolojik kurguyu kullanma şekli, sadece hikayenin olaylarını aktarmakla kalmamakta aynı zamanda karakterlerin psikolojisini ve hikaye örgüsünü daha derinlemesine keşfetme fırsatı sunmaktadır. Nolan'ın kullandığı bu kurgu teknikleriyle seyircinin karakterlerle daha güçlü bir bağ kurmasını sağlayarak hikayenin etkisini artırmaktadır. Aynı zamanda filmlerinin karışık yapısının seyirci açısından anlaşılır kılmak için kurguda birtakım yollar izlemektedir. Böylece seyircinin filmde kopmaması ve hikayenin hangi noktasında olduğunu anlaması ve neyin olup bittiğini kaçırmaması da sağlanmaktadır.

Nolan'ın filmleri zaman, hafıza ve kimlik gibi karmaşık temaların keşfedilmesiyle oldukça ilgilidir. Bu unsurlar, geleneksel anlatımı sorgulayan karmaşık anlatılarla işlenmektedir. Nolan'ın zaman yolculuğuna ve doğrusal olmayan anlatı yapılarına olan ilgisi, onun ilk filmlerinden daha sonraki çalışmalarında dahi kolaylıkla görülebilmektedir. Nolan'ı ilk uzun metraj filmi, *Following* (Nolan, 1998)'te anlatı doğrusal olmayan bir şekilde gelişmektedir. Bu durum filmi gizem ve gerilim dolu bir hale getirmektedir. Hikaye genç bir adamın yabancıları takip etmeye başlamasının ardından suç dünyasına bulaşmasıyla ilgilidir. Film, zaman içinde ileri geri atlamalarıyla seyircinin daha etkin bir izleme deneyimi yaşamasını sağlamaktadır. Bunun yanı sıra Nolan'ın geleneksel anlatım akışını bozmaya yönelik ilgisinin ilk filmlerindeki yansımalarını taşımaktadır. Daha sonraki çalışmalarından biri olan *Interstellar* (Nolan, 2014) filminde tematik ve görsel olarak zaman yolculuğu daha büyük

bir ölçekte ele alınmıştır. Film, insanlığın yıldızlar arasında yeni bir yuva arayışı olarak uzay ve zaman yolculuğunun olanaklarını keşfetmeyi konu almaktadır. *Interstellar* (2014), zamanın genişlemesi ve karadeliklerin etkilerini ele alarak, bilimsel olarak temellendirilmiş ancak duygusal olarak etkileyici bir aile, fedakarlık ve zamanın acımasız ilerleyişi hakkında bir hikaye sunmaktadır. Filmdeki anlatı karmaşıklığı ve görsel ihtişam, Nolan'ın yönetmen olarak gelişen becerilerini sergilemekle kalmaz zaman kavramına olan ilgisinin devam ettiğinin de bir işareti olmaktadır. Kariyeri boyunca Nolan, hikayelerinin duygusal etkisini derinleştirmek ve seyircilerin algılarını sınamak için zamanı bir anlatı aracı olarak tutarlı bir şekilde kullanmıştır. *Memento* (Nolan, 2000) filminde parçalanmış hafıza, *Inception* (Nolan, 2010)'ın rüya katmanları veya *Tenet* (Nolan, 2020)'in zaman bükme savaşları aracılığıyla olsun, Nolan'ın filmleri seyircileri zaman, gerçeklik ve insanın evrendeki yeri üzerine düşünmeye sevk etmektedir (Furby, 2015, s. 247- 264). Nolan'ın filmleri zaman, hafıza ve kimlik gibi karmaşık temaları işlerken geleneksel anlatımı, sorgulayan karmaşık yapılarla etkileyici bir şekilde harmanlamaktadır. Bu anlamda, zamanın ve doğrusal olmayan anlatıların kullanımı, Nolan'ın sinematik evreninde belirgin bir iz bırakmaktadır.

Nolan, filmlerinde sıklıkla kendi algılarına hapsolmuş karakterlere yer vermektedir. Bu bağlamda karakterlerin eylemlerinin ve kararlarının ahlaki belirsizlikleri sıklıkla söz konusu olmaktadır. Filmleri genellikle hem hikaye içindeki karakterleri hem de seyirciyi doğru-yanlış, iyi-kötü ve insan doğasının özü hakkında sorgulamaya zorlayan ahlaki olarak karmaşık durumlar sunmaktadır (McGowan, 2015, s. 165). Buna filmlerinden örnekler vermek gerekirse; *The Dark Knight Trilogy* (Christopher Nolan, 2005, 2008, 2012) bu üçleme, Batman'in kötülükle savaşını anlatırken sıklıkla ahlaki çatışmalara da değinmektedir. Özellikle *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008) filminde, Joker'in insanların gerçek doğasını test etmek için yarattığı karmaşık tuzaklar, karakterlerin içsel ahlaki mücadelelerini de açığa çıkarmaktadır. Batman'in kendi ahlaki sınırlarını belirlemesi ve Joker'in felsefesi arasındaki çatışma, filmin ahlaki sorunsalını oluşturmaktadır. *Insomnia* (Nolan, 2002)'da dedektif

bir cinayeti çözmeye çalışırken ahlaki olarak zorlayıcı durumlarla karşılaşmaktadır. Dedektifin, özellikle geçmişinde yaptığı hatalarla yüzleşmesi ve onları örtbas etmeye çalışması onun kendi vicdanıyla savaşmasına neden olmaktadır. *Interstellar* (2014) filminde ise ana karakter birçok kez insanlığın geleceği ve bu görev için kendi hayatında yaptığı fedakarlıklar konusunda ahlaki kararlarını ele almaktadır.

Nolan sinemasında “duyular” önemli bir yer tutmaktadır. Bunu Nolan’ın kısa filmlerinden itibaren gözlemlemek mümkündür. Nolan’ın kısa filmi *Doodlebug* (Nolan, 1997)’tan başlayan ve hemen hemen tüm filmlerinde devam eden Nolan sinemasının karakteristik bir teması olarak ele alınabilmektedir. *Doodlebug* (1997), kısa bir film olmasına rağmen, karakterin duyuşsal uyarımlarla mücadelesini etkileyici bir şekilde yansıtmaktadır. Nolan’ın filmlerindeki karakterler genellikle algılarının esiri olduğu için görsel ve işitsel uyarımlar onların iç dünyalarına ve geçmişlerine ışık tutmaktadır. Nolan’ın filmlerindeki görsel uyarımlar, kısa ve etkileyici sahnelerle karakterlerin zihninde tekrarlanan görüntülerle temsil edilmektedir. Bu *Memento* (2000)’da geçmişin anılarından ziyade, bir trajedinin tekrarlanan görüntüsü şeklinde sunulmaktadır. Filmlerinde yalnızca duyuşsal uyarımlar değil işitsel uyarımlara da sıklıkla yer verilmektedir. Örneğin, *Insomnia* (Nolan, 2002) filminde karakterin uykusuzluğun etkisi altında olduğu sahnelerde, çevresel seslerin özellikle dikkat çekici olduğu görülmektedir. *Dunkirk* (Christopher Nolan, 2017) filmi ise duyuşsal deneyimleri en üst düzeye çıkardığı film olarak öne çıkmaktadır (Bu konu ilerleyen bölümlerde detaylandırılacaktır). Nolan’ın filmlerindeki duyuşsal deneyimler görme ve işitme duyularını olduğu kadar dokunma, hissetme gibi duyuları da uyarmaktadır. *Following* (1998), bir hırsızın eldivenli elleriyle objelerle uğraşırken gösterildiği bir sahneye başlamaktadır. *Insomnia* (2002) filminde karakterin gömlek manşetindeki lekenin dokunma duyusuyla ilişkilendirilerek, lekeyi çıkarmaya çalışmasının bir refleks haline geldiği görülmektedir. Bunun yanı sıra dokunma duyusunun karakterlerinin iç dünyasının bir yansıması olarak ele alınabileceği de görülmektedir. *Memento* (2000) filminde, karakterin

eşinin katilini bulma çabası, bedenine dövme yaptırarak amacını tanımlaması ve bu dövmelerin karakterin kimliğini belirlemesinin altı çizilmektedir. Bu şekilde karakterlerin dokunma/hissetme duygusu içsel düşüncelerinin ve duygularının dışa vurumu haline gelmektedir (Gérardin, 2021, s. 12-15). Nolan sinemasında duysal deneyimlerin ön planda olduğu ve karakterlerin iç dünyalarının geçmişlerinin ve duygularının görsel, işitsel ve dokunsal uyarımlar aracılığıyla derinlemesine incelendiği gözlemlenmektedir. Bu anlamda, Nolan'ın filmleri, izleyiciyi sadece görsel ve işitsel açıdan değil, aynı zamanda dokunma ve hissetme duyularıyla da etkileyerek, sinema deneyimini bütünsel ve derin bir hale getirmektedir.

Nolan film çekimleri esnasında, klasikçi bir yaklaşım izlemektedir. Çekimler sırasında oyuncuları monitörler arkasından izlemektense oyuncularla göz teması kurarak kameranın gördüğünü doğrudan görmeyi tercih etmektedir. Bu daha doğal ve etkileyici performanslar elde etmek için etkili bir strateji olarak görülmektedir. Nolan film çekimlerinin her aşamasında bizzat kendisi aktif olarak yer almaktadır. Bu filmlerinin yönetmeni olarak tam kontrol ve özgünlük sağlamasına yardımcı olmaktadır. Bunun yanı sıra mümkün olduğunca bilgisayar üretimi görüntülerden başka bir deyişle efektlerden kaçınmaktadır. Bunun yerine model, matlar, fiziksel setler, projeksiyonlar gibi çekim sırasında kaydedilen efektleri post prodüksiyonda eklenen efektlerden daha fazla tercih etmektedir. Post prodüksiyon koordinatörü *The Dark Knight Rises* (Christopher Nolan, 2012) filminde toplam 3.000 efektli çekimden yalnızca 430'unun kullanıldığı belirtilmiştir (Shone, 2020, s. 14).

Nolan filmlerinde IMAX teknolojisini kullanmayı tercih etmektedir. Bu onun sinematik deneyimi teknolojik yeniliklerle geliştirdiğini gösteren önemli bir film yapım stili özelliği olarak görülmektedir. Nolan IMAX kullanımını sadece teknik bir tercih değil aynı zamanda anlatsal bir tercih olarak da sunulmaktadır. IMAX'in yüksek çözünürlüğü ve büyük ekran boyutu, Nolan'ın filmlerinin tematik derinliğini ve görsel şölenini pekiştirmektedir bu da seyircilere daha yoğun ve çarpıcı bir deneyim sunulmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda Nolan'ın klasik sinematik değerler ile çağdaş teknolojik ilerlemeler

arasında köprü kurması, onu sinema sanatının geleceğinde de önemli bir figür olarak konumlandırmaktadır (Whitney, 2015, s. 31-33). Bu bağlamda Christopher Nolan'ın yönetmenliğini yaptığı filmler, klasik sinematik değerlerle çağdaş teknolojik ilerlemeler arasında benzersiz bir denge kurmaktadır. Özellikle *The Dark Knight Trilogy* (Nolan, 2005,2008,2012) ve *Inception* (2010) gibi yapıtlarda, Nolan'ın tercih ettiği doğal çekimler ve az sayıda bilgisayar üretimi efekt, seyirciye daha etkileyici ve gerçekçi bir deneyim sunmaktadır. Bununla birlikte *Interstellar* (2014) ve *Dunkirk* (Nolan, 2017) gibi filmlerde bilgisayar üretimi efektler minimize edilerek, filmdeki atmosfer ve duygusal derinlik artırılmaktadır. Nolan ayrıca IMAX teknolojisini sıkça kullanarak büyük ekran boyutu ve yüksek çözünürlük ile seyircilere daha yoğun ve çarpıcı bir deneyim sunmayı hedeflemektedir. Nolan'ın bu yaklaşımı, onu sinema sanatının geleneksel değerlerini modern teknoloji ile buluşturarak, sinema endüstrisinin geleceğinde önemli bir figür olarak konumlandırmaktadır.

Christopher Nolan sinemasında müziğin önemi de oldukça büyüktür. Nolan, film müziğini hikayenin bir parçası olarak kullanmayı tercih etmektedir. Müziği atmosferi güçlendirmek, duygusal derinlik katmak ve seyircinin deneyimini güçlendirmek için kullanmaktadır.

### **3.2 CHRISTOPHER NOLAN SİNEMASINDA MÜZİK**

Christopher Nolan sineması, görsel ve işitsel unsurları ustalıkla birleştirerek seyirciyi düşünmeye sevk eden ve aynı zamanda duygusal olarak derin bir etki bırakan eserlerle tanınmaktadır. Müzik, Nolan'ın filmlerinde bir arka plan unsuru olmanın ötesinde bir rol oynamaktadır. Müzik, adeta filmin kendisiyle etkileşim içinde olan dinamik bir yapı haline gelmektedir. Nolan, filmlerinde müziği anlatının bir parçası olarak kullanarak, seyirciyi hikayenin içine çekmekte ve duygusal deneyimi güçlü kılmaktadır. Nolan sinemasında müzik zaman içinde artan bir öneme sahip olmuştur ve filmlerinin temel bir parçası haline gelmiştir. Nolan'a göre iyi bir film müziği, diğer yollarla ifade edilemeyecek bir görev üstlenmektedir. Bunu filmlerini yaparken bir makine

kurmak ve ardından müziğin mekanizmasını kullanarak bu makineyi temel duygularla buluşturmak olarak ifade etmektedir (Shone, 2020 s. 20). Bu bağlamda Nolan'ın sinematik evreninde müziğin zaman içindeki artan önemi, eserlerinin sadece görsel ve işitsel bir zenginlik sunmakla kalmayıp aynı zamanda derin duygusal katmanlar eklemesine olanak sağlamaktadır.

Christopher Nolan filmlerinde müzik birçok görevi üstlenmektedir. Örneğin *Insomnia* (2002) filminde müzik, karakterlerin duygusal durumlarını ve çevrelerini etkilemektedir. Filmdeki Will Dormer karakterinin uykusuzluk belirtileri gösterdiği bir sahnede, çevresindeki gürültü kaynaklarını fark etmesi ve bu gürültülerin onu nasıl etkilediği üzerinde durulmaktadır. Bu etki genellikle film müziği aracılığıyla sağlanmaktadır. Bunun yanı sıra Nolan filmlerinde müzik, karakterlerin iç dünyalarını yansıtmaktadır ve bununla birlikte atmosferi de şekillendirmektedir. Örneğin *Following* (1998)'in ses tasarımında kullanılan makine sesleri ve gerilim anlarında kullanılan ıslık sesi gergin bir atmosfer oluşturmaktadır. Filmde Walter Finch karakteri bazı kritik sahnelerde ıslık çalarak diğer karakterleri rahatsız etmekte ve onları korkutmaktadır. Bu ıslık sesi, Finch'in tehditkar doğasını vurgularken aynı zamanda filmdeki gerilim hissini de artırmaktadır. Bunun yanı sıra daha sonraları Dedektif Dormer ıslık sesini, vicdani çatışmalarının bir yansıması olarak duymaya başlamaktadır. Dolayısıyla ıslık sesi, Dormer'in içsel çatışmalarını ve suçluluk duygularını vurgulamak için kullanılmaktadır. *Memento* (2000) film müziğinde ise tıbbi cihazları çağrıştıran elektronik gürültüler kullanılmıştır. Benzer etkiler, Hans Zimmer'ın *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008) ve *Inception* (2010) için bestelediği orijinal müziklerde de bulunmaktadır. Burada gürültü ve uyum arasındaki tereddüt, yankılı perküsyon ve üflemelilerle dolu bir formatta seyirciye sunulmaktadır. Görüntülerin karakterleri uzak, geçmiş bir dünyaya bağladığı yerde; sesler onları şimdi ve burada olmalarını sağlamaktadır (Gérardin, s. 16-18).

Christopher Nolan'ın *Inception* (2010) filminde de müzik kullanımı, anlatı ve tematik yapı içinde önemli bir role sahip olduğu görülmektedir. Bu filmde müzik, karmaşık rüya dünyasının katmanlarında izleyiciyi yönlendiren

kritik bir anlatı aracına dönüşmektedir. Müzik, karakterlerin bilinç ve bilinçaltı alanlar arasında gezinmeleri ve seyirci arasında semiyotik bir köprü görevi görerek seyircinin bu karmaşık yapıyı anlamasını kolaylaştırmaktadır. Dolayısıyla müzik, hem karakterler hem de izleyiciler için bir ipucu görevi görmektedir. Başka bir deyişle rüya manzarasındaki değişiklikleri ve rüya dünyasındaki zamanın geçişin ayrımını fark edilir kılmaktadır. Bunun yanı sıra filmde kullanılan Edith Piaf'ın "Non, je ne regrette rien" (Hayır, hiçbir şey için pişman değilim) adlı şarkısı filmdeki kritik bir konuda önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Şarkı, sadece karakterlerin etkileşimde bulunduğu bir öge değil, aynı zamanda rüya dizilerinin başlatılmasını ve sonlandırılmasını belirten semiyotik bir işaretçi olarak bulunmaktadır. Şarkının tematik içeriği ve filmdeki anlatı yapısındaki rolü hafıza, pişmanlık ve kurtuluş arzusu gibi temaları da düşündürmeye yöneltmektedir (Engel & Wildfeuer, 2015, s. 233-240). Bu bağlamda müzik, *Inception* (2010) filminde seyircinin, karakterlerin deneyimlerini anlamasına yardımcı olmak için bir sembol ve ipucu olarak kullanılırken, aynı zamanda rüya dünyasının karmaşıklığına daldırmak ve seyirciyi anlatıya daha fazla dahil etmek için bir araç işlevi görmektedir. Dolayısıyla, Müzik, filmdeki tematik yapıyı güçlendiren ve anlatımın derinliğini artıran semiyotik bir araç olarak ortaya çıkmaktadır.

Nolan sinemasında müziğin kullanımının bir başka örneği olarak *Interstellar* (Nolan, 2014) filmine bakmak faydalı olacaktır. Christopher Nolan, filminin zaman aralığını şekillendirmeden önce, izleyiciye Cooper'ın Dünya ve ailesinden uzakta olduğunun hissini vermektedir. Özellikle gemileri Satürn'e ulaştığında, Cooper'ın bir diğer astronot olan Romilly'e yağmur ve fırtına altındaki doğa seslerini dinletildiği sahnede; Satürn'ün büyüleyici görüntüsü ile Dünya'ya ait ses arasındaki bu uyumsuzluk, seyirciye sinema ve ses-görüntü teknolojisi aracılığıyla ifade edilmektedir. Bu uyumsuzluk, iki gezegen arasındaki devasa boşluğu işaret ederken, adeta garip ve duygusal bir "uzayın müziği"nin duyulmasını sağlamaktadır. Hans Zimmer'ın bestesiyle bu uzamsal-zamansal fark müzikle daha da güçlendirilmektedir. Dolayısıyla Zimmer'ın bestesinin epik gücü Nolan'ın filmin anlatısına büyük bir katkı

sağlamaktadır (Gomot, 2017, s. 4). Bu bağlamda *Interstellar* (2014) filminde müziğin kullanımı, seyircinin uzayın büyüklüğünü ve uzaklığını derinden hissetmesini sağlamaktadır.

*Dunkirk* (2017), Christopher Nolan'ın gerçek bir olaydan aktarılan ilk filmidir. Başka bir deyişle *Dunkirk* (2017), Nolan'ın filmlerinin içinde bulunan objektif gerçekliğin filmin kendi sınırları dışında var olduğu ilk filmidir. Bunun yanı sıra *Dunkirk* (2017), Nolan'ın filmografisine göre oldukça kısa bir film olarak göze çarpmaktadır. Yönetmen bunu bilinçli bir şekilde tercih etmiştir. Filmdeki her şey senkronize edilmiştir, ses, müzik ve görüntünün senkronizasyonu ile birbirinden ayrı olmayan bir yapı oluşturulmuştur. Ancak bu durumun çok uzun sürelerde seyirci için yorucu olabileceğini düşündüğü için filmin kısa olmasını tercih etmiştir (Mooney, 2018, s. 213-215)

Ses, anlatı sinemasında kritik bir rol oynamaktadır. *Tenet* (Christopher Nolan, 2020) filminde her kare, diyalog, müzikal skor ve ses tasarımı, hem ileri hem de geriye doğru olan zaman vektörleri ile doludur. Bu, ses seçimindeki hassasiyeti, müzikal temalar ile sinematik hikaye arasındaki uyumu ve karakter özelliklerinin sahnelerin zaman ve mekan bağlamı ile uyumunu vurgulamaktadır. Filmin zamanın akışkanlığına dair merkezi motifi, sadece efektlerde değil, aynı zamanda tekrar eden bir ses teması olarak ses tasarımında yansıtılmaktadır. Besteci Ludwig Göransson, *Tenet* (Nolan, 2020)'in müziğini, filmin karmaşık zaman anlatısını ifade etmek için avangart elektronik müzik tarzları ve teknikleri ile bestelemiştir. Göransson, film bestesini yaparken leitmotif tekniklerini kullanarak filmdeki her karaktere veya özel olaya özgü müzikal motifler atamıştır (Wu & Wu, 2023). Christopher Nolan'ın birçok filminde olduğu gibi *Tenet* (2020)'te de müzik ve ses efektlerinin filmdeki hikayeyi ve karakterleri desteklemek için kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda, yönetmen ve bestecinin iş birliğiyle birlikte müziğin ve ses efektlerinin filmlerin yalnızca destekleyici unsurları olmaktan çıkarılarak önemli anlatı öğelerine dönüştüğüne dikkat çekilmektedir.

Nolan sinemasında müziğin yalnızca bir arka plan unsuru değil hikayenin ve duygusal deneyimin temel bir parçası haline geldiği görülmektedir. Nolan,

görsel ve işitsel unsurları ustalıkla birleştirerek seyirciyi düşünmeye sevk eden ve aynı zamanda derin duygusal etkiler bırakan eserler ortaya koymuştur. Müzik, Nolan'ın filmlerinde karakterlerin duygusal durumlarını, çevrelerini ve iç dünyalarını yansıtmaktadır. Nolan, filmlerinde müziği anlatının bir parçası olarak kullanarak, seyircinin film hakkında daha fazla bilgi ve düşünce sahibi olmasını sağlamaktadır. Bunun yanı sıra bazı filmlerinde ise müzik kullanımıyla, filmin karmaşık anlatı yapısı seyirci tarafından daha anlaşılır kılınmıştır ve seyircinin filmin katmanlarını daha rahat algılayabilmesi sağlanmıştır. Dolayısıyla Nolan sinemasında müziğin kullanımı, sadece görsel ve işitsel bir deneyim sunmakla kalmayıp aynı zamanda hikayenin anlatısını güçlendiren sembolik bir araç olarak ortaya çıkmaktadır. Müzik, seyircinin duygusal tepkilerini yönlendirmekte ve karakterlerin iç dünyalarını daha derinlemesine anlamalarına yardımcı olmaktadır. Bu şekilde Nolan sinemasında müzik, film deneyimini zenginleştiren ve seyirciyi hikayenin içine çeken önemli bir unsur olarak görülmektedir.

### **3.3 CHRISTOPHER NOLAN VE HANS ZIMMER**

Hans Zimmer, Hollywood film endüstrisine oldukça sıra dışı bir yolla girmiştir. Besteci, resmi yüksek öğrenim veya müzik eğitimi almamıştır. Birçok röportajda Zimmer, genellikle çocukluğunda resmi müzik derslerine karşı olan tavrını dile getirmektedir. Zimmer Batı sanat müziğiyle dolu bir kültürde büyümüştür ve okuldan mezun olduktan sonra Londra'ya taşınarak çeşitli projelerine başlamıştır. İlk olarak stüdyo müzisyeni olarak çalışmıştır (Hexel, 2016, s. 1). 1977'de besteci popüler bir grup olan The Buggles'a katılmıştır ve "Video Killed the Radio Star" adlı bir hit parça yayınlamışlardır. Daha sonrasında Zimmer parça için bir müzik videosu oluşturmuştur. Bu Zimmer'ın, müzik videosu formatının ve görüntü ile ses arasındaki ilişkinin artan potansiyellerine olan ilgisini fark etmesini de sağlamıştır. 1980'de Zimmer ünlü İngiliz besteci Stanley Myers ile staj yapma imkanı bulmuştur. Besteci, Zimmer'ı elektronik enstrümanlar konusunda geniş bilgisi olduğu için yeni

müzik teknolojisinin artan talebiyle başa çıkmak için işe almıştır. 1984'ten itibaren, İngiliz filmleri için besteler yapmaya başlamıştır, mentörü Myers ile Steven Frears'ın *My Beautiful Laundrette* (1985) ve Chris Menges'in *A World Apart* (1988) filmlerinin müziğinde iş birliği yapmıştır (Hexel, 2016, s. 2). Sonraki yıl, yönetmen Barry Levinson, Zimmer'ı bir sonraki filmi için davet etmiştir. Bir gece geç saatlerde, Levinson Zimmer'ın Londra'daki stüdyosunu ziyaret etmiştir ve zaten çekilmiş olan bir filmi izlemesini istemiştir (Zimmer & Pearson, 2018). Böylece 1988'de Zimmer, *Rain Man* (1988)'in müziğini yapmak için Hollywood'a gitmiştir.

Zimmer ilk kez 2005'te Nolan ile birlikte çalışmıştır ve *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005) filminin müziğini James Newton ile birlikte bestelemiştir. Yönetmen ve besteci arasındaki iş birliğinin tam olarak nasıl başladığı hakkında pek bilgi bulunmamaktadır, ancak film eleştirmeni Tim Greiving Nolan'ın, Zimmer'ın *The Thin Red Line* (Terrence Malick, 1998) için bestelediği müziği beğendiğini öne sürmektedir. *Batman Begins* (Nolan, 2005), Zimmer'ın bestelediği 83. uzun metrajlı film müziği olmuştur ve Nolan ile besteci arasındaki 13 yıllık iş birliğinin de başlangıcı olmuştur (Pace, 2023, s. 83). Christopher Nolan, Hollywood'da şu anda çalışan en karmaşık hikaye anlatıcılarından biri olarak kabul edilmektedir. Nolan'ın eserleri neredeyse tamamen geleneksel olmayan hikaye anlatım yöntemlerini sunmaktadır ve filmleri zamansal olarak lineer olmayan bir anlatı yapısını benimsemektedir. Nolan, çağdaş stüdyo sistemi içinde çalışmasına rağmen, seyircilerin filmlerinin hikaye ve zamansal olarak karmaşık olacağını varsayımlarına olanak tanıyan bir auteur yönetmen olarak bilinmektedir. Dolayısıyla, seyirciyi bu karmaşık sinematik dünyaların içine sokabilmek için Nolan, hikaye uyumunu başka bir sinematik öge olan müzikten fazlasıyla yararlanarak sağlamaktadır. Bu karmaşıklık bağlamında, yönetmen ve besteci film yapım sürecinde birlikte çalışmaktadır. Film müzik yapımı genellikle post prodüksiyona bırakılan bir görevken, Nolan ve Hans Zimmer'ın ortak çalışmasının senaryo yazım sürecinden itibaren başlaması bu iş birliğini dikkate değer kılmaktadır. Nolan ve Zimmer'ın *Inception* (2010), *Interstellar*

(2014) ve *Dunkirk* (2017) filmlerindeki iş birliği, müziği kullanarak seyircilerin bu karmaşık filmleri anlamalarına yardımcı olmak için değişen gerilim seviyelerini sunarak müziğe atfettikleri önemi göstermektedir (Pace, 2023, s. 97-98)

Nolan'ın *Inception* (2010) filmini yazması 10 yıldan fazla sürmüştür. Hikayenin anlaşılır olması için sık sık başa dönmüştür. Yayınlandığı dönemde anlatısal olarak en karmaşık filmlerden biri olan *Inception* (2010), karakterlerin seyahat ettiği beş katmanlı bir yapı sunmaktadır. Nolan bu anlatılar arasındaki seyahatin anlaşılır olmasını sağlamak için yalnızca görsel ipuçlarına güvenememiştir. Bu durum hem karakterler hem de seyirciler için geçerlidir. Bunun için karakterler gerçek ve rüya arasındaki farkı anlamak için bazı nesnelere ya da bir şarkıdan yararlanmaktadır. Yönetmen, hikayenin gerçeklik katmanının değişeceğinin bilgisini belirten işitsel göstergelerdeki müziğe bırakmak durumundadır. Bu durum, Zimmer'ın seyircilerin ve karakterlerin bu anlatısal olarak karmaşık öyküde gezinebilmelerini sağlamak için senaryo yazma sürecinin erken aşamalarında dahil olması gerekmiştir. *Inception* (2010)'da her katmanda zaman farklı işlemektedir. Karakterler rüyanın daha derin katmanlarına yol aldıkça üstteki dünya daha dengesiz hale gelir ve bu yüzden karakterler sedasyona ihtiyaç duymaktadır. Ancak bu sedasyon, rüyalarındaki zamanı da yavaşlatmaktadır. Dolayısıyla, Nolan'ın ana endişesi bu zamansal ve anlatısal olarak karmaşık hiyerarşinin seyirci tarafından takip edilmesinin çok zor olabileceğidir. Yönetmen, hikayede eksik olan boşlukları müziğin dolduracağından emin olana kadar hikayeyi bitirmesi mümkün değildir (Zimmer & Pearson, 2018). Bu bağlamda müzik bir rehber olarak işlev görmektedir. Christopher Nolan'ın *Inception* (2010) filminde müzik sıklıkla filmi yorumlamada anlam taşıyan bir unsur olarak tanımlanmıştır. Özellikle müziğin rüya ve gerçeklik seviyelerinin anlaşılmasına ve bu katmanlar arasındaki geçişin anlaşılmasına katkısı sinema eleştirilerinde ve filme yönelik teorik yaklaşımlarda vurgulanmıştır. Bu konuda Nolan'ın film müziği için Hans Zimmer'dan film için bestelenecek müziğin, seyirciyi duygusal ve zamansal olarak yönlendirerek potansiyel olarak karmaşık bir

hikayeyi seyirci açısından anlaşılır kılmasını istemiştir. Dolayısıyla bu da film müziğinin sadece duygusal bir atmosfer yaratmakla kalmayıp aynı zamanda seyirciyi hikayenin içinde yönlendirmek için kullanıldığını göstermektedir. Bu da film müziğinin hikayenin anlaşılmasında kritik bir rol oynadığına işaret etmektedir (Engel & Wildfeuer, 2015, s. 233). Bu bağlamda *Inception* (2010) film müziğinin derinlerindeki yönlendirici gücünü ortaya koyması, film müziğinin sadece duygusal bir atmosfer oluşturmanın ötesinde, seyirciyi karmaşık bir hikayenin içinde rehberlik eden kritik bir unsura dönüştüğünü göstermektedir.

Zimmer ve Nolan'ın *Batman Begins* (Nolan, 2005) ile başlayan iş birliği hala devam etmektedir (Hexel, 2016, s. 19). Hans Zimmer müziklerinde kullandığı çeşitli efektler, filmde yaşanan duyguyu seyirciye iletmekte önemli rol oynamıştır. Bruce Wayne'in ebeveynlerinin ölümünü takip eden sahnenin son anlarında diegetik olmayan bir şekilde kullanılan, "Barbastella" adlı müzikal parçanın skorunda bir çocuğun seslendirdiği soprano vokal duyulmaktadır. Daha sonra, Wayne'in ebeveynlerinin katilinin yargılanması için Gotham'a ilk dönüşünü takip eden bir sahnede, intikamını almak için kullanmayı düşündüğü bir silahı dikkatlice eline aldığı görülmektedir. Ebeveynlerinin ölümünün açık görsel hatırlatmaları olmasa da, silahın imgelerine daha önce filmin başka bir yerinde bir çocuk sesinden söylenen aynı soprano vokal ile eşlik etmektedir. Bu bağlamda görsel hatırlatma olmayan sahnede, müzikal motif önceki sekansla işitsel bir bağlantı sağlamaktadır. Bu nedenle müzik, Wayne'in öznel zihinsel durumuna bir iç görü sunmaktadır. Ayrıca Hans Zimmer, Wayne'in ebeveynlerinin ölüm anında zamanın donmuş olduğu fikrini temsil etmek için notanın uzunluğunu dijital olarak manipüle etmiştir (Joy, 2020, s. 57). Bu bağlamda Hans Zimmer, Bruce Wayne'in ebeveynlerinin ölüm anında yaşadığı duygusal travmanın ve olayın etkisinin müzik aracılığıyla güçlendirmektedir. Ardından filmde görsel olarak bulunmayan bu olayı seyirciye hatırlatmak için müzik ipucuna dönüşmektedir. Wayne'in ruh halini, iç dünyasını yansıtan bu müzikal motif, filmin temel temasına ve karakterin gelişime önemli bir katkı sağlamaktadır.

9 yıl boyunca *Batman Trilogy* (2005, 2008, 2012) ve *Inception* (2010) üzerinde beraber çalıştıktan sonra, Christopher Nolan, bir film yapımcısı olarak kariyeri boyunca hiç yapmadığı bir şeyi yaparak; 2013 yılında, -o sırada tamamlanmamış olan- *Interstellar* (2014) senaryosunun bir sayfasını Hans Zimmer'a vermiştir ve ona filmin türü, adı, karakterler ya da hikayenin ne olduğu hakkında hiçbir bilgi vermeden bir müzik parçası yazmasını istemiştir. Nolan bunu neden yaptığınıyla ilgili olarak, müziğin türüne hiç dikkat edilmemesinin onun için çok önemli olduğunu ve Hans Zimmer'ı bu yaratıcı sürece dahil etmek istediğini söylemiştir. Böylelikle tüm kısıtlamalardan uzak bir şekilde, yalnızca filmin bazı diyaloglarına bakarak özgün bir müzik ortaya çıkmasını sağlamak istemiştir. Bu deneyimle süreci başlatan Hans Zimmer ve Nolan filmin en can alıcı noktasını yakalamayı başarmışlardır. Bu da bir ebeveyn olmanın ne demek olduğudur. Zimmer müziği bestelerken bir baba olmanın ve bir oğlunun olmasının nasıl bir his olduğunu düşünerek bestelediğini söylemektedir. Ancak daha sonra Zimmer'ın Nolan'ın verdiği senaryoyla oğlun aslında bir kız olduğu öğrendiği belirtilmektedir. Zimmer ilk kez müziği Nolan'a dinlettiğinde duygusal olarak filmde istediği akorları yakaladığını düşündüğünü ve ancak o noktada filmin türünden bahsettiğini fakat yine de daha fazla detay vermediğinden bahsedilmektedir. *Interstellar* (2014)'ın soundtrackini oluştururken Nolan ve Zimmer, *Inception* (2010) için yaptıkları çalışmalarda karakterizasyonları önlemek ve benzersiz bir soundtrack oluşturmanın yeni yollarını bulmak için büyük bir çaba sarfetmişlerdir. Bunun için yaptıkları görüşmeler *Inception* (2010)'da yaptıklarının neredeyse 3 katı daha fazla olmuştur. Bunlar için sesler üzerinde denemeler yapan ikili müzik enstrümanlarının işleyişini öğrenmek için de oldukça fazla emek harcamışlardır. Sonunda filmin soundtrack'i için kullanılacak enstrüman olarak kilise orgunu (borulu org) seçmişlerdir. Nolan'ın bu enstrümanın seçimine dair açıklaması, kilise orgunun ve mimari katedrallerin insanlığın, metafiziksel olanı veya insanlığı aşan şeyleri, günlük yaşamın ötesinde olanları nasıl betimlediğinin bir temsili olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda *Interstellar* (2014) dini bir anlam taşımaya da bu dünyaya ait olmayanla ilgili

duyguların yansıtılması hedeflenmiştir (Carlsson, 2019, s. 16-17). Zimmer orgun sesinin var olan seyirci kitlesi tarafından nasıl algılanacağından tam olarak emin olamamıştır, bunun gotik tür olarak algılanabileceği konusunda şüpheye düşmüştür. Ancak bu şüpheye rağmen bu enstrümanın kullanılması konusunda oldukça meraklı olmuştur. Zimmer böylesine karmaşık bir uzay filminde 17. Yüzyılda inşa edilmiş olan en karmaşık insan yapımı teknoloji olarak tanımladığı bir enstrümanı kullanmayı oldukça anlamlı bulmuştur (Zimmer & Pearson, 2018). Nolan ve Zimmer iş birliklerinin sınırlarını bu filmde oldukça zorlamışlardır. İş birlikleri, kendilerini ve yaratıcı ortaklıklarının sınırlarını zorlamak için ses katmanlarında deneysel olarak denemelerine de bir ortam oluşturmaktadır. Frank Lehman bu konuda, Zimmer’in minimal müzik parçalarından büyük müzikal jestler yaratmak Zimmer’in ticaret markası olduğunu, bestecinin, bu basit minimal ipuçlarını “bağlayıcı bir etki” yaratmak için saplantılı bir tekrarla kullandığını söylemektedir (2016, s. 29). Bu bağlamda Nolan ve Zimmer’in iş birliklerinin özgünlüğünü korumak için oldukça farklı teknikleri kullandıkları ve birçok farklılık (hem teknik hem de yöntemsel olarak) deneyerek en iyiye ulaşmaya çalıştıkları söylenebilmektedir. İkilinin üretim aşamasındaki merak ve keşif arzuları onların eserlerine farklı bir anlam getirmektedir. Bazı işlerinde senaryo yazım aşamasında yer alan Zimmer’in senaryonun sadece ana fikrinden haberdarken dahi oldukça benzersiz işler çıkarmasının ikilinin ortak çalışmaları ve olabildiğince iyiye ulaşma arzularının bir sonucu olarak da yorumlanabilmektedir.

### **3.3.1 *Dunkirk* (2017) Filminde Nolan ve Zimmer Ortaklığı**

Nolan ve Zimmer’in *Dunkirk* (2017) üzerindeki iş birliği bugüne kadarki ortaklıkları arasında en zorlu filmlerinden biri olmuştur. Gerçek yaşam olaylarının hassasiyetini de göz önünde bulundurarak yönetmen ve besteci benzersiz bir sinematik deneyim elde etmeyi amaçlamışlardır. Seyircinin, savaşın, farklı asker gruplarının üzerindeki hem fiziki hem de psikolojik etkisini adeta deneyimledikleri bir film olarak sunulmaktadır. Bunun için, film

üç farklı zaman diliminde gerçekleşen ve sonrasında ortak bir zamanda kesişen bir hikaye sunmaktadır. Bu üç zaman dilimi, kara (bir hafta), deniz (bir gün) ve havadan (bir saat) oluşmaktadır. Film II. Dünya Savaşı sırasında Dunkirk'teki İngiliz, Fransız ve Belçikalı askerlerin hikayesini konu almaktadır. Alman kuvvetleri tarafından kuşatılmış olmalarına rağmen, açıkta kalan askerler (karadaki askerler), kurtarılmayı beklerken karayı havadan koruyan hava kuvvetlerine güvenmek zorundadır. Donanma, askeri gemilerin sahile yanaşamaması nedeniyle sivilleri İngiliz Kanalı'ndan botlarını seferber etmeye çağırmıştır. Bu üç hikaye arasındaki kesişme noktaları, seyirci ile her bir anlatıda açığa çıkan zaman algısı arasında karmaşık bir ilişkiye neden olmaktadır. Dolayısıyla, ses, seyircinin her bir katmanda askerler, siviller veya pilotlar gibi zamanı deneyimlemesine olanak sağlamaktadır (Pace, 2023, s. 122-123).

Zimmer başlangıçta, görüntüleri görmeden önce, tam bir orkestral skor bestelemiştir ancak besteci bu skorun görüntüyle uyumlu olmadığını düşünmüştür (Zimmer & Burton, 2018). Sonrasında Nolan'ın önerisiyle, Zimmer bu orijinal skoru “shepard tonu” adı verilen bir ses efektiyle oluşturmuştur. Yönetmene göre bu etki, düşük notaların yüksek notalardan daha yüksek bir sesle çalınmasıyla oluşturulmaktadır. Bu, dinleyicinin algısını etkileyerek, sürekli bir yükselme hissi yaratmaktadır. Bu illüzyon, dinleyicinin bir dizi tonun aslında sabit bir aralıkta olduğunu anlaması yerine sürekli olarak yükseldiğini algılamasıyla oluşmaktadır (Nolan & Collins, 2017). Ancak post prodüksiyon aşamasına gelindiğinde, bu ses illüzyonunun mekanizmalarıyla bestelenmiş ve tamamlanmış skorun görüntüyle uyumlu olmasını sağlamak beklenenden çok daha zor olmuştur. Zimmer bu durum için, filmin müziğini oluşturmadan önce, Nolan ile 100 dakikalık bir müzik çerçevesi hazırladıklarını, ancak film tamamlandıktan sonra sürekli yükselen bir sesle çalışmanın oldukça zor olduğundan bahsetmiştir. Bu tarz sürekli devam eden bir müzikte, sahneler arasında kesme yapmanın veya düzenlemeler yapmanın neredeyse imkansız olduğunu, yapıldığı takdirde seyirci tarafından fark edileceğini açıklamıştır. Bu nedenle, müziğin kurguya uyum sağlaması ve

sahneler arasında geçişlerin pürüzsüz olması gerektiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda Shepard tonu Nolan ve Zimmer'ın tipik çalışma biçimleri olan görüntüyü ve sesi bağımsız olarak oluşturma yaklaşımına bu çalışma için geçersiz kılmıştır. Dolayısıyla bu bestecinin, shepard tonun kullanmak istiyorsa baştan başlaması ve sesi görüntüyle birlikte bestelemesi gerektiği anlamına gelmiştir. (Zimmer & Grobar, 2018). Böylece Nolan ve Zimmer, bu amaca ulaşmak için birlikte sesin diğer unsurlarıyla ele alarak sıkı bir çalışma yürütmüşlerdir. Skorun ana hedefinin gerilimi artırmak olduğundan, shepard tonu, sessizlik ve ses efektlerini bir arada kullanmışlardır ve bu süreçte ses tasarımcısı Richard King ile de çalışmışlardır (Zimmer & Gorbar, 2018). *Dunkirk* (2017)'ün orijinal film müziğinde ses efektleri de yer almaktadır ki bu alışılmadık bir uygulamadır.

*Dunkirk* (2017) filmi, film müziğini merkeze alan bir yapıya sahiptir. Filmin ses tasarımı, Zimmer'ın bestesiyle neredeyse iç içe olarak algılanmaktadır. Dolayısıyla vurmalı bir enstrümanın gümbürtüsü film müziğine mi ait yoksa filmdeki çatışma esnasında görünen topçulardan gelen sese mi ait neredeyse ayırt edilememektedir (Gérardin, 2021, s. 16-18).

Bir yönetmen ve bir besteci, ses efektlerini ve büyük, orkestral anları bir müziğe entegre ederek seyircinin film deneyimini çeşitli düzeylerde gerilimle besleyebilmektedir. Nolan ve Zimmer bu gerilimi ve rahatlamayı seyirciyi karakterin konumuna yerleştirerek zamansal olarak karmaşık anlatıların içine yerleştirmek için kullanmaktadır. Darren Mooney'nin de belirttiği gibi, Nolan'ın filmlerinde genellikle bir karakterin olaylara ilişkin öznel yorumu ile bu durumun nesnel gerçekliği arasında gerçek bir çatışma bulunmaktadır. Bu çatışma kendini parçalanmış bir zaman duygusu olarak göstermektedir. Zaman bu karakterler için kelimenin tam anlamıyla daha geniş bir dünyada olduğundan farklı bir hızda ilerlemektedir (2018, s. 143).

Shepard tone ses efekti yalnızca *Dunkirk* (2017)'e özgü değildir. Zimmer, bu tonu neredeyse Nolan için bestelediği her film müziğinde kullandığını söylemektedir. Bununla birlikte, *Dunkirk* (2017)'te yönetmen ve bestecinin paylaşmayı reddettiği ek bir gizli bileşen daha vardır (Zimmer ve Kermode,

2019). Ancak bunun gerçekten var olup olmadığı veya ne olduğu konusunda bir bilgi bulunmamaktadır.

Nolan gerçek yaşamı konu alan bu filmde, seyirciyi savaşın ve farklı asker gruplarının hem fiziksel hem de psikolojik etkilerini deneyimlemeye davet etmektedir. Filmdeki müzik, görüntülerle neredeyse bütünleşmiş bir şekilde, shepard tonu adlı ses efektiyle bestelenmiştir. Bu efekt sürekli bir yükselme hissi yaratmaktadır ve zaman algısı seyircinin deneyimlediği karmaşık hikayeye uyumlu hale getirmektedir. Ancak film müziğinin tamamlanması ve görüntülerle uyumlu hale getirilmesi beklenenden daha zor olmuştur. Nolan ve Zimmer, sürekli yükselen bir müzikle çalışmanın zorluklarını deneyimlemiş ve müziğin kurguya ve sahneler arasındaki geçişlere uyum sağlaması gerektiğini fark etmişlerdir. Film, ses tasarımını müziğin merkezine yerleştirerek, müzik ve ses efektlerini neredeyse ayırt edilemez hale getirmektedir. Bu sayede seyirci, karakterlerin konumuna yerleştirilerek zamansal olarak karmaşık bir anlatı içinde gerilim ve rahatlama hissini yaşamaktadır. Dolayısıyla Nolan ve Zimmer film deneyimini çeşitli düzeylerde besleyen ve seyirciyi karakterlerin deneyimlerine yaklaştıran bir ses-müzik entegrasyonunu başarılı bir şekilde ortaya çıkarmıştır.

## BÖLÜM 4

### 4. ANALİZ VE BULGULAR

#### 4.1 YÖNTEM

Doküman analizi, belge tarama analizi olarak da adlandırılmaktadır. Bu analiz yönteminde, amaca yönelik kayıtlara ulaşarak bu kaynaklar üzerinden bir değerlendirme yapılmaktadır (Corbin & Strauss, 2008). Doküman analizi, mevcut belgelerin incelenmesiyle gerçekleşen bir bilgi toplama sürecidir. Bu belgeler yalnızca yazılı metinler değil aynı zamanda çeşitli broşürler, sanat eserleri, haritalar, çizelgeler, program kayıtları gibi belgeleri de içermektedir. Bu yöntem, araştırmacıların belge inceleme sürecinde edindikleri bilgiler doğrultusunda çıkarımlar yapmalarına olanak tanımaktadır (Labushagne, 2003, s. 101). Bunun yanı sıra araştırmacılar, çeşitli kaynaklardan gelen verileri karşılaştırarak daha geniş bir perspektif elde edebilmektedirler. Doküman analizi, özellikle uzun süreli ve tarihsel araştırmalar için oldukça önemli bir yöntem olarak değerlendirilmektedir.

Doküman analizinde takip edilmesi gereken dört aşama bulunmaktadır. İlk aşama analiz konusu olan veriden örneklem seçmedir. Bu aşama, araştırmacının incelemek istediği spesifik belgeleri belirlemesini içermektedir. İkinci aşama, kategorilerin geliştirilmesidir. Bu aşamada, araştırmacı belgeleri sınıflandırmak ve analiz etmek için kullanılacak ana temaları ve kategorileri belirlemektedir. Üçüncü aşama ise analiz biriminin saptanmasıdır. Analiz birimi belgelerde yer alan belirli veri noktaları veya bilgi parçaları olabilmektedir. Son aşama ise verilerin sayısallaştırılmasıdır. Bu, nitel verilerin nicel hale getirilmesine olanak tanımaktadır (Bailey, 2008). Doküman analizi yöntemi, araştırmacılara geniş bir veri yelpazesi sunarak derinlemesine ve anlamlı sonuçlar elde etme olanağı sunmaktadır.

Bu çalışmada analiz edilecek doküman *Dunkirk* (2017) filmidir. Filmde kullanılan müziğin manipülatif etkisi, Shepard Tonu, Leitmotif, Tonal İlişkiler, Müzik ve Ses Tasarımında Teknolojinin Etkisi, Entegre Müzik ve Anlatı Sürekliliği başlıkları altında incelenmiştir. Ayrılan bu kategoriler üzerinde müzik ve zaman algısı ve müziğin anlatının bir ögesi haline gelmesi sahneler üzerinden yorumlanmıştır. Bu yöntem, *Dunkirk* (2017) film müziğinde kullanılan tekniklerin zaman algısı üzerindeki etkilerini anlamak ve film müziğinin anlatsal rolünü incelemek için güçlü bir araç olmuştur.

## **4.2 DUNKIRK (2017): ZAMANDA BİR YOLCULUK**

*Dunkirk* (2017) filmi, Christopher Nolan'ın yönettiği bir savaş filmidir ve seyirciye olayı yaşayan insanların öznel deneyimlerini sunmayı amaçlamaktadır. Film, farklı karakterlerin zaman algılarının ve deneyimlerinin çatışmasıyla şekillenen bir hikaye anlatmaktadır. Film üç ana hikaye anlatım çizgisiyle ilerlemektedir ve her biri aynı olayın farklı zaman aralıklarını işlemektedir. Ancak, filmin finalinde bu farklı zaman çizgileri bir araya gelerek, ana karakterlerin deneyimleri; aynı anda, aynı yerde, aynı olayı yaşayacakları şekilde senkronize olmaktadır. Bu birleşme, Nolan'ın filmlerinde sıkça karşılaşılan bir tema olan bireysel deneyimlerin ve objektif gerçekliğin çatışmasını yansıtmaktadır.

### **4.2.1 *Dunkirk* (2017) Film Özeti**

*Dunkirk* (2017) filmi, İkinci Dünya Savaşı'nda gerçekleşen Dunkirk tahliyesini konu almaktadır. İngiliz ve müttefik askerleri, Alman Ordusu tarafından kuşatılmış olan Dunkirk'te mahsur kalmışlardır. Fransa'nın kuzeyindeki bir sahil kasabası olan Dunkirk'te sıkışan İngiliz birlikleri, tahliye edilerek İngiltere'ye dönmek istemektedirler.

Film üç farklı hikaye çizgisini bir araya getirmektedir: Kara, deniz ve hava. Kara sahnelerinde, genç bir İngiliz asker olan Tommy ve diğer askerlerin Dunkirk sahilinde hayatta kalmak için verdiği mücadele anlatılmaktadır. Bu

sahnelerde askerler çaresizlik içinde bir sonraki tahliye gemisini beklemektedir. Aynı zamanda hayatta kalabilmek için birçok tehlikeye göğüs germek durumunda kaldıkları görülmektedir.

Deniz sahnelerinde, sivil denizcilerin, balıkçı teknelerinin ve diğer küçük gemilerin katılımıyla gerçekleşen büyük bir tahliye operasyonun yürütüldüğü görülmektedir. Burada Mr. Dawson ve oğlu Peter gibi sivil denizcilerin, kendi tekneleriyle Dunkirk'e doğru yola çıkarak çatışma bölgesinde mahsur kalan askerlere yardım etmek için güçlü bir mücadele verdikleri yansıtılmaktadır.

Hava sahnelerinde ise, İngiliz Hava Kuvvetleri pilotu Farrier'in savaştaki mücadelesi anlatılmaktadır. Farrier ve diğer pilotlar, İngiliz askerlerini korumak için Dunkirk'e yaklaşan Alman bombardıman uçaklarıyla savaşmaktadır.

*Dunkirk* (2017) filminde, zamanın üç farklı diliminde ilerleyen bir hikaye anlatılmakta ve bu zaman dilimleri arasında sık sık geçişler yapılmaktadır. İlk zaman dilimi, bir hafta boyunca karada yaşanan olayları takip etmektedir. İkinci zaman dilimi, bir günü aktarılan denizde yaşananları, üçüncü zaman dilimi ise havada yaşanan bir (1) saati kapsamaktadır. Bu üç zaman dilimi, farklı yerlerde farklı koşullardaki karakterlerin yaşadığı olayları seyirciye aktarmaktadır.

Filmin son sahnesinde, üç farklı zaman dilimindeki olayların kesiştiği görülmektedir. Sahildeki askerlerin çabaları, hava ve denizdeki mücadelenin sonuçları, birbirleriyle bağlantılı bir hale gelmektedir. Bu kesişim, film boyunca farklı zaman dilimlerinde izlenen olayların aslında aynı büyük hikayenin parçaları olduğunu göstermektedir.

#### **4.3 DUNKIRK (2017) FİLMİNDE ZAMAN ALGISI**

Sinema, seyirciyle etkileşimini artırmak ve film deneyimini zenginleştirmek amacıyla birçok görsel ve işitsel unsuru bir araya getirmektedir. Sinemanın ilk gününden beri önemli bir rol sahibi olan müzik, hikayeyi desteklemek ve seyircinin filmle duygusal bir bağ kurmasını

sağlamak için güçlü bir araç olarak öne çıkmaktadır. Filmlerinde bu güçlü aracı kullanımıyla öne çıkan yönetmenlerden biri olan Christopher Nolan, Hans Zimmer gibi bestecilerle çalışarak filmlerinde müziği sadece fon olarak değil anlatının bir parçası olarak kullanmaktadır. *Dunkirk* (2017) filminde kullanılan müzik buna önemli bir örnek olmaktadır. Bu çalışmada *Dunkirk* (2017) filminde kullanılan müzikal tekniklerin nasıl atmosferik bir etki yarattığını ve izleyicinin deneyimini nasıl şekillendirdiği kullanılan müzikal tekniklerin filmde örnekleri sunularak açıklanacaktır.

#### **4.3.1 Zamanın Döngüsü: Shepard Tonu**

Shepard tonu, bir işitsel yanılsama olarak tanımlanmaktadır. Bu yanılsama, müzikal bir ölçeğin on iki eşit parçaya bölüdüğü bir yapıya sahiptir. Bu ton, sesin yüksekliğini belirsizleştirirken, sesin müzikal notasını (ton kromasını) korumaktadır. Shepard tonu uygulanan bir müzik dinlendiğinde, sesin sonsuz bir spiral boyunca yükseldiği işitsel bir algı yaratmaktadır (Patrício, 2012). Hans Zimmer film müziğinde shepard tonu ve döngüsel teknikleri kullanarak sahneler arasında kademeli bir gerginlik hissiyatı oluşturmaktadır.

Filmin başlangıcında (0.00 – 10.00), Zimmer yükselen bir melodiyi düşük enstrümanlarla birleştirmektedir. Shepard tonunun yarattığı “sonsuz döngü” hissiyatını güçlendirmek için stratejik bir biçimde diyalog veya sahneye uygun ses efektleri kullanılarak enstrümanların geçişlerinin belirginliği ortadan kaldırılmaktadır. Filmin başlangıç sahnesinin ilerleyen dakikalarında müzik giderek daha fazla enstrümanla desteklenmektedir, bu durum müziğin dinamiğini ve yoğunluğunu artırılmaktadır. Özellikle dakika 00:05:20’de başlayan bu melodik döngü, seyirciye filmdeki gerilimin artmaya başladığını hissettirmektedir.

Diyalog ve ses efektleri kullanılarak müzikte yeni bir döngüye geçişin belirginliğinin azaltılmasına örnek olarak filmin 01:20:25 dakikasındaki patlama sesleri gösterilebilmektedir. Burada patlama sesleri müzikteki yeni bir döngünün başlangıcını maskeleymektedir. Ancak bazı durumlarda ise müzikteki

döngünün başlangıcı özellikle vurgulanmaktadır. Filmin 01:23:52 dakikasında enstrümanların tekrar devreye girmesi önemli bir anın da işaretçisi olarak görülmektedir. Bu noktada, savaş gemileri ve sivil tekneler, İngiliz ve müttefik askerlerini Dunkirk'ten tahliye etmek için yoğun bir çaba sarf etmektedir. Ancak denize dökülen petrol içinde yüzen askerlere havadan saldırı da yapılmaktadır. Bu yüzden askerlerin kurtarılabilmesi için çok kısa bir zaman bulunmaktadır. Havadan düşman savaş uçaklarının yeniden yaklaşmasıyla devreye giren enstrümanın yarattığı atmosfer, yaşanan kritik anın ağırlığını ve geriliminin derinden hissedilmesini hedeflemektedir. Burada kullanılan teknik, öncelikle tonal yükseklik açısından döngüsel bir yapıya dayanmaktadır. Hans Zimmer, *Dunkirk* (2017) filminde sadece tonal yükseklik değil aynı zamanda müzikal yapı açısından da döngüsel bir yaklaşım kullanmaktadır. Bu müzikal döngü, sürekli bir hızlanma etkisi yaratmaktadır. Başka bir deyişle seyirci tarafından “müzik adım adım daha hızlı hale gelmekte” şeklinde algılanmaktadır. Bu durum ise sahnedeki gerilimi artırmakta ve zamanın daraldığını hissettirerek zamansal bir manipülasyon yaratmaktadır.

Shepard tonunun sağladığı değişken gerilim seviyeleri, seyircinin her bir anlatı içinde zamanı farklı deneyimlemesine olanak tanımaktadır. Shepard tonu birkaç dakika ya da saniye içinde sonsuzluğu yansıtabilen psikolojik bir his üretebilmektedir. Örneğin *Dunkirk* (2017)'teki hava zaman çizelgesi bir saat kadar sürmektedir (filmdeki katmanlar arasındaki en kısa zaman dilimi). Savaş uçağının kokpitindeki dar alanda, ses efektleri son derece gerçekçi ve gürültülüdür. Minimal diyalog, jetlerin dışına çarpan mermilerin çarpıcı seslerinin ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Shepard tonu bu sahnelerde en yüksek seviyede olduğu için ya da en azından ses efektleri müzikle aynı ses seviyesinde olduğu için seyirci, zamanı çok daha kısalmış gibi algılamaktadır. Öte yandan kara ve deniz zaman çizelgelerinde çarpışma anlarındaki ses ortamı genellikle daha izole edilmiştir. Başka bir deyişle gerçekçi sesler seyircinin duyabileceği diğer seslerin ön planında yer almaktadır. Bunun yerine, Shepard tonu, çoğu zaman, etki anlarını öngören durumlar için tercih edilmiştir. Bu yana yana geliş, değişen miktarlarda gerilime yol açmaktadır ve böylece her anlatı

sırasında seyircinin benzersiz ve değişken deneyimlerini pekiştirmektedir. Bu kesişen zaman çizgileri boyunca istenen gerilim seviyelerine ulaşmak, seyirciyi zamanın bu farklı manipölasyonlarını filmde farklı karakter gruplarıyla aynı oranda deneyimlemesini sağlamaktadır.

Alışıl gelmiş savaş filmlerinden uzaklaşan Nolan, filmin müziğinin büyük bölümünde duygulardan uzak durulması gerektiği konusunda oldukça kararlı olmuştur. Yönetmen, askerlerin ve sivillerin hikayelerinde zaten çok fazla duygu olduğunu ve bu nedenle seyircinin bu karakterlerin yaşadığı duyguları derinlemesine hissedeceğini öne sürmektedir. Dolayısıyla *Dunkirk* (2017), sahilde, teknede ve savaş uçağında bir asker olma deneyimini somutlaştırmaktadır. Dolayısıyla, bir savaş filminde duyulması beklenen duygusal ya da hisli müzikler yerine, Nolan; saatlerin tik takları, kalp atışları, teçhizatların hışırtısı, nefes gibi sesleri tercih ettiğini söylemektedir (Nolan & Collins, 2017).

Askerlerin, Alman kuvvetlerinden saklanmak için terk edilmiş bir tekneye saklandıkları sahnede (01:05:00), düşman askerler teknedeki hareketi fark ederek tekneye ateş etmeye başlamaktadır. Mermiler teknede delikler açar ve tekne su almaya başlar. Bu sahnede müzikte kullanılan shepard tonu tekniği gerilimi sürekli artıran ve asla çözüme ulaşmayan yapıyla sahnede yaşananların müzikle de ifade edilmesini sağlamaktadır. Sahne boyunca müzik giderek daha yoğun ve tehditkar bir hale gelmektedir. Böylelikle seyirci hem var olan problemin çözümsüzlüğünü algılamakta hem de müziğin etkisiyle sürekli daralan zamanı derinlemesine hissetmektedir.

Filmde Alman uçağının düşmesiyle denizdeki petrolün yanmaya başladığı sahnede (1.25.03), denizdeki askerlerin birçoğu yaşamını yitirmektedir. Bir kısmının ise kurtulmak için çok kısıtlı zamanı vardır. Bu sahnede kullanılan shepard tonu sahnedeki aciliyet duygusunun daha fazla hissedilmesini sağlamaktadır. Bu ses illüzyonuyla seyirciye sahnedeki yoğun stres daha fazla yansıtılabilmektedir. Bunun yanı sıra zamanın daraldığı ve tehlikenin arttığı hissi de yansıtılmaktadır. Müzik sahnede yaşanan kaos ve tehlikeyi daha da belirgin hale getirmektedir.

Film müziğinde kullanılan shepard tonu zamanın algılanmasını derinlemesine etkileyen bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Filmin başlangıcında düşük tonlu enstrümanlarla başlayan müzik, zaman ilerledikçe daha fazla enstrümanla desteklenmektedir ve filmdeki olaylarla birlikte müziğin de dinamik yoğunluğu artmaktadır. Filmdeki kritik anlarda, ses efektleriyle birlikte müzikte yeni döngülere geçişlerin belirginliği azaltılmakta veya vurgulanmaktadır. Bu durum seyircinin olayların hızını ve yoğunluğunu algılama biçimini etkileyerek zamanın akışını manipüle etmektedir.

Sonuç olarak shepard tonu, filmdeki zaman çizelgesinin seyirci tarafından değişken şekilde deneyimlenmesini sağlamaktadır. Özellikle savaş sahnelerinde, shepard tonunun kullanımıyla zamanın uzadığı veya daraldığı algısı güçlendirilmektedir. Bu bağlamda shepard tonu, Hans Zimmer'ın müzikal yönetimindeki kritik rolüyle, filmdeki atmosferik yoğunluğun ve gerilimin sürekli olarak artmasına katkı sağlamaktadır. Bu teknik, filmin olay örgüsü ve karakter gelişimiyle entegre olarak, seyircinin duygusal bağ kurmasını ve filmdeki olayların ilerleyişine bütünsel bir şekilde katılmasını sağlamaktadır.

#### **4.3.2 Zamanla Yarış: Leitmotif**

Leitmotif, müzikte ve diğer dramatik eserlerde, belirli bir karakteri, fikri veya duyguyu temsil etmek için kullanılan, kısa tekrarlanan bir melodik, harmonik ve ritmik motiftir. Bu motif, eserin farklı bölümlerinde tekrar tekrar ortaya çıkar ve dinleyicinin bu belirli temaları hatırlamasını ve tanımasını sağlamaktadır (Deliège, 1992, s. 26).

Leitmotif, *Dunkirk* (2017)'ün müzik ve ses tasarımında kullanılarak film boyunca birçok kez duyulmaktadır. Filmde tekrarlanan bir ses motifi bulunmaktadır ve bu iki yakın nota arasındaki geçişi ifade etmektedir. Bu motif hem yükselen hem de düşen tonları içermektedir. Başka bir deyişle müzikte yüksek bir notanın hemen ardından aşağıya inen bir ses duyulur (düşen küçük ikinci) ve/veya düşük bir nota ardından hemen yukarıya çıkan bir ses duyulur (yükselen küçük ikinci). Bu, notalar arasında kesintisiz geçişi yansıtmaktadır

(glissando). Bu geçişler genellikle hızlı ve belirgin bir şekilde duyulmaktadır. Filmde bu motif genellikle siren, alarm veya saat sesi efektleriyle ilişkilendirilmektedir. Bu motif, korku, ölüm veya aciliyet gibi duyguların aktarılmasını ve seyircide belirli bir duygusal tepki uyandırmayı, zamanın darlığını vurgulamayı amaçlamaktadır. Filmin birçok sahnesinde saat tıklaması sesi duyulmaktadır. Genellikle filmin çeşitli sahnelerinde zamanın hızla ilerlediğini ve askerlerin tahliye sürecindeki aceleci durumlarını anlatmak için kullanılmıştır.

Filmin başlangıcında (00:02:35 – 00:03:06), Tommy'nin Fransız barikatları arasından geçtiği sahnedeki müzikte leitmotif kullanılmaktadır. Burada leitmotif, saat tıklaması olarak seyirciye sunulmaktadır. Burada Tommy'nin kurşunlardan kaçtığı esnada duyulan saat sesi onun hem askerlerden kaçarkenki savaşını hem de zamana karşı olan yarışını yansıtmaktadır.

Mr. Dawson'ın kendi teknesiyle askerleri kurtarmaya çalıştığı sahnede de (1.02.46) leitmotif saatin tıklamasıyla seyirciye sunulmaktadır. Bu sahnede Mr. Dawson, havadaki savaş uçağının denize düştüğünü görmektedir. İçindeki askerın yaşayıp yaşamadığı hakkında bir fikri olmamasına rağmen onu kurtarmaya gitmek istemektedir. Oğlu ise paraşüt görmediği için muhtemelen öldüğünü ve oraya gitmemeleri gerektiğini söylemektedir. Ancak savaş uçağındaki asker yaşıyordur ve sıkışmış durumdadır. Eğer kısa süre içinde çıkamazsa boğulacaktır. Burada onun kurtarılması için kısa bir vakit vardır ve bu zaman darlığı saatin tıklama sesiyle seyirciye yansıtılmaktadır. Burada kullanılan saat tıklaması sürekli hızlanarak seyircinin, durumun aciliyetini algılaması sağlanmaktadır.

Havada savaşan pilot (Farrier) sahnelerinde ise, uçağın yakıtının bitmek üzere olduğu anlarda saat tıklaması duyulmaktadır. Bu hem gerilimi hem de zamanın tükenişini seyirciye hissettirmektedir. Başka bir deyişle burada saatin tıklaması, havada geçen sürenin sınırlılığını ve bu süre içinde alınması gereken kararların aciliyetini vurgulamaktadır. Pilotlar savaş sırasında anlık kararlar vermek zorunda kalmıştır ve zamanın hızla ilerlediği bu durumda her saniye

onlar için büyük bir önem arz etmektedir. Saatin tıklaması, pilotların kararlarını zamanla yarışarak verdiği bu kritik anları seyirciye daha somut bir şekilde hissettirmektedir.

Denizdeki askerler ve siviller için saatin tıklaması, yaşamlarını tehlikeye atan ve sürekli olarak hayatta kalma mücadelesi veren insanların zamanla yarıştığı gerçeğini vurgulamaktadır. Özellikle denizde mahsur kalan askerler için, gemilerinin batışı veya kurtarma operasyonları sırasında zamanın nasıl kritik bir faktör olduğunu yansıtmaktadır. Saatin tıklaması, bu acil durumların yoğunluğunu ve her geçen dakikanın hayati önem taşıdığını seyirciye hissettirmektedir.

Karadaki askerler için saatin tıklaması, tahliye bekleyişlerinin ve bu sürecin ne kadar uzun ve yorucu olduğunun altını çizmektedir. Askerler, düşman ateşi altında beklerken zaman onlar için oldukça yavaş ilerlemektedir. Bunun yanı sıra kurtuluşun ne zaman geleceğinin belirsizliği, zamanın hem çok uzun hem de çok kısa algılanmasını sağlamaktadır. Başka bir deyişle savaşın ortasında olan askerler için zamanın sadece bir ölçüt değil aynı zamanda onların aleyhine işleyen bir düşman olduğu da görülmektedir. Saatin tıklaması bu bekleyişin stresini ve sabırsızlığını seyirciye ifade etmektedir.

Genel olarak müzikte leitmotif olarak kullanılan saatin tıklaması, zamanın askerler tarafından nasıl algılandığını gösterirken aynı zamanda seyircide de aciliyet, sabırsızlık gibi hisler ortaya çıkarmaktadır. Bu da seyircide gerilimi artırarak karakterlerin deneyimledikleri stresi daha derinden hissetmelerini sağlamaktadır.

Saatin tıklaması, filmde zamanın kritik önemini ve savaşın her bölümündeki karakterlerin psikolojik deneyimlerini seyirciye etkili bir biçimde aktaran bir motif olarak ortaya çıkmaktadır.

#### **4.3.3 Duygusal Manevralar: Tonal İlişkiler**

Zimmer filmde farklı duygusal merkezleri birbirine karşı kullanmaktadır. Filmde sahnelerle bağlantılı olarak kurtuluş ve eve özlem duygularını simgeleyen neşeli ve umut dolu müzikler kullanılmaktadır. Buna karşın birkaç

geminin battığı, denize dökülen petrolün yandığı ve askerlerin boğularak yaşamlarını yitirdikleri sahnelerde daha karamsar ve hüzünlü müzikler kullanılmaktadır. Zimmer bu duygusal geçişleri bilinçli olarak seçer ve müziğin farklı katmanlarını kullanarak bir duygudan diğerine geçiş yapmaktadır.

Bir geçiş örneği, ufukta teknelerin görüldüğü sahnede görülmektedir (1:13:41) Sahne sırasında gergin bir müzik çalarken Komutan Bolton, dürbünüyle ufukta gördüğü teknelere bakar. Ona orada ne gördüğünü soran askere “Ev!” cevabını verdiği an umut dolu bir müziğe geçiş yapılmaktadır. Bu söz söylenmeden önce müzik gergin ve korkutucu bir atmosfer yaratmaktadır. Ancak Komutan’ın cevabıyla müzikteki bu tehdit hissi ortadan kalkmaktadır. Burada gergin müziğin umut dolu bir müziğe dönüşmesi sadece sahnenin duygusal tonunu değiştirmekle kalmamakta aynı zamanda seyircinin zamanın akışını ve olayların gelişimini daha net algılamasını sağlamaktadır. Bu film müziğinin en geleneksel rollerinden birini üstlenen gerilimden tatmin edici bir kurtuluştur: yani “duygunun kendisinin bir göstergesidir”. (Gorbman, 1987, s. 73). Bu geçişler, seyircinin korku ve umut arasında gidip gelmesini, böylece hikayenin temposunu ve duygusal yükünü daha etkili bir şekilde hissetmesini sağlamaktadır.

Dunkirk sahilinde tek başına uyanan asker (01:33:27) etrafına baktığında herkesin gittiğini görmektedir. Etrafta sessizlik hakimdir ve bu sahnede müzikte tek bir nota duyulmaktadır. Bu, askerin yalnızlığını ve çaresizliğini yansıtmaktadır. Ardından Komutan Bolton’un askere “Hadi Asker!” diye seslendiği anda müzik tek bir notadan yavaş yavaş yumuşak yaylıların dahil olduğu umut dolu bir müziğe dönüşmektedir. Müzik askerin yalnızlıktan umuda geçişini izleyiciye etkili bir şekilde hissettirmektedir. Eş deyişle seyirci, karakterin yaşadığı duygusal değişimi müzikle birlikte daha net bir şekilde algılamaktadır. Burada müziğin yavaşça gelişmesi sahnedeki asker için zamanın akışının yavaşlığını da vurgulamaktadır.

Hans Zimmer’ın film müziğinde kullandığı tonal geçişler, seyircinin duygusal tepkilerini yönetmede ve hikayenin ritmini anlamada kritik bir rol oynamaktadır. Neşeli, umut dolu tonlar ve karamsar, hüzünlü tonlar arasında

geçişler yaparak seyirciyi sahnelerin duygusal yoğunluğuna çekmektedir. Zimmer'ın, sahneler arasında geçiş yaparken bu iki ton arasında bilinçli bir şekilde hareket ettiği görülmektedir. Bu geçişler seyircinin sahneler arasında duygusal bir bağlantı kurmasını sağlamaktadır. Örneğin, bir sahnede tehlike altında olan askerlerin umutsuzluğunu hisseden seyirci hemen ardından gelen kurtuluş sahnesindeki rahatlama ve sevinci daha yoğun bir şekilde deneyimlemektedir. Bunun yanı sıra tonal geçişler, hikayenin ritmini ve akışını da belirlemektedir. Bu da seyircinin zamanın akışını ve olayların gelişimini daha net algılamasını ve filmdeki üç ayrı katman ve zaman aralığında gerçekleşen durumları daha rahat takip etmesine olanak sağlamaktadır.

#### **4.3.4 Dijital İzler: Müzik ve Ses Tasarımında Teknolojinin Etkisi**

*Dunkirk* (2017) filminin müzik ve ses tasarımında Hans Zimmer ve Christopher Nolan'ın karşılıklı etkisi ve iş birliği, seyircilerin hikaye ve müzikle daha derin bir duygusal bağlantı kurmasını sağlamaktadır. Nolan'ın yönetmen olarak müzik üzerindeki kontrolü, hikayenin duygusal anlarını müzikle güçlendirmesine olanak tanımaktadır.

Sergei Casanelles'in tanımladığı "hyperorkestrasyon araçları", orkestra kayıtlarını dijital olarak örneklenmiş müzikle birleştirmeyi ifade etmektedir. Hyperorkestrasyon araçları, müzik, ses ve görüntü arasındaki sınırların bulanıklaştığı entegre bir soundtrack yaratmaktadır (2016, s. 58-61). Bu bağlamda müzik, ses efektleri ve görüntünün bütünleşik bir şekilde sunulması seyircinin filmin hikayesiyle daha fazla bütünleşmesini ve filmin atmosferini daha yoğun bir şekilde hissetmesini sağlamaktadır. Müzik ve ses efektlerinin arasındaki sınırların belirsizleşmesi seyircinin sahnelere daha organik bir şekilde tepki vermesine de yardımcı olmaktadır. Bunun yanı sıra elektronik müzik katmanlarının orkestra ile harmanlanması müziğin daha zengin ve çok katmanlı bir yapıya sahip olmasını sağlamaktadır. Müziğin bu yapısı, izleyicinin filme olan odağını artırmakla birlikte duyusal deneyimini de zenginleştirmektedir. *Dunkirk* (2017)'te elektronik katmanlar dikkatle tasarlandığı için film boyunca seyirci tarafından müziğin doğal bir parçası

olarak algılanmaktadır. Bu durum seyircinin farkında olmadan müziği ve filmdeki olayları daha derinlemesine hissetmesini de sağlamayı amaçlamaktadır.

Zimmer'ın miksaj tarzı ve dijital yazılımların kullanımı, müziğin yoğunluğunu ve duygusal etkisini artırmaktadır. Seyirci, bu yoğunluk sayesinde filmdeki duygusal anları daha güçlü bir şekilde deneyimlemektedir. Özellikle savaş sahnelerinde ve dramatik anlarda bu tür müzik düzenlemeleri seyircinin sahneyi ve karakterlerin hislerini daha yoğun bir şekilde hissetmesine yardımcı olmaktadır.

Müzikte kullanılan bu teknikler ve yaklaşımlar, seyircinin filmi daha derin, duygusal ve etkileyici bir şekilde deneyimlemesini sağlamaktadır. Filmin müziğinde ve ses tasarımındaki bu yenilikçi yaklaşımlar filmi sadece izlenen bir görsel hikaye olmaktan çıkarıp, seyircinin tüm duyularıyla hissettiği bir deneyim haline getirmektedir.

İngiliz askerlerinin tahliye olmak için gemiye bindikleri sahnede müzik tekrar devreye girmektedir (00:30:26). Bu sahnede düşük frekanslı elektronik vuruşlar, yaylı çalgıların keskin sesleri birbirine karışmaktadır. Geminin içinde yankılanan ayak sesleri de ses tasarımına katkı sağlamaktadır. Bu sahnede ses tasarımı ve müzik seyirciye kapalı ve tehlikeli bir ortamda olma hissini yansıtmaktadır. Gerilim ve tedirginlik, müziğin yoğunluğu ve ses efektlerinin kullanımıyla desteklenmektedir.

Nolan, filmde tarihi gerçekliğe mümkün olduğunca yakın durmayı hedeflediği için ses efektlerinin de olabildiğince gerçekçi olmasını istemiştir. Ses tasarımından sorumlu olan Richard King, II. Dünya Savaşı sırasında Dunkirk'te meydana gelen olaylarla ilgili birçok tarihi araştırma yapmıştır ve bu konuda özellikle bu dönemi yaşamış kişilerin sesle ilgili anılarını incelemiştir. Bu anılar arasında, bazı Alman bombardıman uçaklarının (Stuka olarak adlandırılan) çıkardığı karakteristik siren sesinin de bulunduğunu fark etmiştir. O dönem, bu siren sesi psikolojik bir silah olarak tasarlanmıştır ve haklı terörize etmek ve askerlerin kaçmasını engellemek amacıyla kullanılmıştır. Bu cihaz her iniş takımının tepesine yerleştirilen, pervane

tarafından çalıştırılan mekanik bir sirendir. Bir askerin sözlerini aktaran ses tasarımcısı bu ses için “Karşılaşılabilecek en cehennemsi ve korkutucu ses” demiştir (Dezowitz, 2017). Richard King, günümüzde hala çalışır durumda bu tür bir uçak olmaması nedeniyle, bu sesi o dönemin kayıtlarından ilham alarak yeniden meydana getirmek durumunda kalmıştır. Bunun için de gerçek hava sirenleriyle yakınlardaki bir çöle gittiklerini ve onları daha çarpıcı bir hale getirmek için bir dizi başka uyumsuz sesler de eklediklerini aktarmaktadır (Lambert, 2017). Oluşturulan bu sesin etkisi özellikle sahilde geçen ilk sahnede oldukça çarpıcıdır. (00:06:21-00:07:15) Bu sahnede düşman uçaklarının yaklaşmasıyla askerlerden bazıları yere yatmaya çalışır, bazılarının ise bombaların atılacağı yönü tahmin etmeye çalıştıkları görülür. Sirenlerin tiz sesinin sürekli olarak yükselmesi, bombardıman uçaklarının motor uğultularıyla birleşerek tehlikenin kaçınılmaz olduğu hissini uyandırmaktadır. Bu tehlike, İngiliz askerlerin, kameranın ekseninde, sol yarıda yere yatan ve sürekli öne doğru yaklaşan bomba patlamalarıyla somutlaşmaktadır. Sahnenin gerçekçiliği, kameranın çekim açısı ile ses noktası arasındaki sıkı ilişkiye dayanan ses işleme ile güçlendirilmiştir.

King ve ekibi, çekimlerde kullanılan farklı uçak modellerinin (Alman bombardıman uçakları, savaş uçakları ve İngiliz Ordusunun Spitfire’ları) uçuş esnasındaki seslerinin kayıtlarını gerçekleştirmiştir. Kokpit içine, motor ve egzoz yakınına yirmi dört adet mikrofon yerleştirmişlerdir. Bunun yanı sıra pilotun yaşadığı fiziksel hissi ekrana yansıtılabilmek için gövde titreşimlerinin dahi ses kayıtlarını almışlardır (Grobar, 2017). Filmde, bu sürekli değişen metalik sesler ve titreşimler, bazen müziğe veya pilotlar arasındaki diyaloga yer açmak için kaybolmaktadır. Buna örnek olarak, Farrier’in yakıt deposu boş olduğu halde kahramanca bir karar vererek savaşa geri döndüğü sahne gösterilebilir.

Ses tasarımı için, deniz sahnelerinde kullanılan farklı motorların çeşitli seslerinin kaydedilmesi gerekmiştir. Mr. Dawson tarafından yönetilen tekne olan Moonstone’un tekrar eden motor sesi deniz sekanslarına bir ritim katmaktadır (Lambert, 2017). Bu ses filmin orijinal müziğinde ritmik bir hücre

olarak da kullanılmıştır (Dezowitz, 2017). Dalgaların tekneye çarpma sesi, güvertedeki rüzgarın sesi, teknenin hareketinden kaynaklı gıcırtilar vb. tüm sesler teknede yaşanan hissi somut olarak seyirciye yansıtabilmek amacıyla yeniden kaydedilmiştir.

Bazı sahnelerin trajik ve korkutucu boyutu, büyük ölçüde müzik ve ses tasarımının güçlü etkisine dayanmaktadır. Bu bağlamda *Dunkirk* (2017)'ün büyük bir hassasiyetle oluşturulmuş ve müziğe entegre edilmiş ses tasarımı sahnelerin yoğunluğunu seyirciye somut bir şekilde aktarmada büyük bir başarı olarak yorumlanabilmektedir. Tanıklıklar, arşivler ve tarihi belgelerden kaydedilen veya yeniden oluşturulan geniş ses yelpazesi, seyircinin her olayın her durumun somut olduğu kurgusal evrene tamamen dalmasına izin vermektedir ve çarpıcı bir gerçeklik hissi oluşturulmasına katkıda bulunmaktadır.

#### **4.3.5 Zamanın Tımları: Entegre Müzik**

*Dunkirk* (2017)'te seslerin, müziğin bir parçasıymış gibi soundtrack'e dahil edildiği birçok sahne dikkat çekmektedir. Ses efektleri müziğin bir parçası gibi görünse de aslında olmadıkları ya da bu durumun tam aksi olduğu sahneler bulunmaktadır.

Filmde özellikle müzikteki uygun seslerin, görüntülerle aktif bir etkileşimi vardır. Bunun en belirgin örneklerinden biri filmin sonunda duyulmaktadır (1:35:55). Bu sahnede askerleri taşıyan tren durmaktadır. Trenin frenlerinin sesi orkestranın çalmak üzere olduğu bir sonraki armoniye karşılık gelmektedir. Dolayısıyla burada trenin fren sesi ve film müziği örtüşmektedir. Filmde bu tür detaylıca entegre edilmiş ses efektleri, film müziğinin gerçekçiliğine katkıda bulunmaktadır. Bu sahnede sesin müzikle entegrasyonu, gerçeklik ve film müziği arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Bu seyircinin dikkatini sahnedeki duygusal tona ve karakterlerin durumuna çekmeyi amaçlamaktadır. Tren sesi, seyircinin savaşın kaotik atmosferinden güvenli alana doğru olan geçişi hissetmesini sağlamaktadır.

Liz Green, kitabında gürültü, ses, müzik ve sessizlik kavramlarını tartışırken; bu kavramların bir arada var olabildiğini ve aralarındaki sınırların belirsiz olduğundan bahsetmektedir. Başka bir deyişle bu dört kategoriyi ayrı ayrı ele almak yerine, birbirleriyle nasıl iç içe geçtiklerini ve birbirleriyle nasıl etkileşimde olduklarını vurgulamaktadır (2016, s.1-13). *Dunkirk* (2017) filminde bu dört kategorinin örtüşmesi, Green'in bu teorik yaklaşımının pratikte nasıl uygulandığına bir örnek olarak değerlendirilebilir. Film boyunca sıklıkla duyulan saatin tik tak sesi, soundtrack içinde bir leitmotif olarak kullanılmaktadır. Tik takların temposu filmde anlamsal ve zamansal olarak yönlendirici bir unsura dönüşmektedir. Filmin başlangıcında (00:02.45) Tommy'nin ayak sesleri tiktak sesi ile örtüşmektedir. Tommy barikattan atladığında (00:03.10) ilk olarak sadece silah sesleri ve tiktak sesi duyuluyorken devamında saatin tik taklarıyla eş zamanlı olarak bir kalp atışı da duyulmaya başlamaktadır. Burada saat ve kalp atışı sesi daha önce duyulan ayak seslerinin yerini almaktadır. Burada kullanılan sesteki miksaj yöntemiyle müzik ve ses efektleri arasındaki sınırlar bulanıklaşmaktadır. Diyegetik olan ses (kalp atışı), diyegetik olmayan sesle (saatin tik tak sesi) karışarak bir bütünlük yaratmaktadır. Filmin genelinde kullanılan tik tak sesi, hikayeye ritmik bir yapı kazandırmaktadır ve zamanın baskısını seyirciye sürekli hissettirmektedir. Tommy'nin ayak seslerinin tiktak sesiyle örtüşmesi, karakterin kaçışının ve çaresizliğinin altını çizmektedir. Bu sesin kalp atışıyla birleşmesi ise, karakterin hayatta kalma mücadelesini ve yaşadığı stresi daha da vurgulamaktadır. Seyirci bu ses miksajı sayesinde karakterin duygusal durumunu ve zamana karşı mücadelesini derinlemesine hissetmektedir. Bunun yanı sıra oluşturulan tik tak sesiyle, "zamanın akışı" anlatının merkezine somut olarak yerleştirilmektedir.

Filmin sonunda, kurtuluşa yaklaşıldığında, saatin temposunun nasıl değişebileceği anlaşılmaktadır. 01:27:08'de, önceki sahnelerdeki kaos hissini ortadan kaldırmak için tik tak sesi yavaşlatılmaktadır. Ancak daha fazla gerilim katmak için, saatin tik takları her vuruşta iki olan tik sayısı kademeli olarak dörde çıkmaktadır. Kurtuluşa yaklaşılacak sahnelerde tiktak sesinin yavaşlaması,

izleyicinin üzerindeki gerilim hissini hafifletmektedir ve seyircide bir rahatlama sağlar. Saatin temposunun değişmesi, karakterlerin güvenli alana ulaşma umutlarını da yansıtmaktadır. Bu tür ses değişiklikleri, seyircinin duygusal tepkilerini yönlendirerek film boyunca duygusal bir yolculuk yaşamalarını da sağlamaktadır.

Filmin 01:27:33. dakikasında, sahneler arasında sürekliliği sağlamak için, saatin tik takları teknenin motorunun hızına ayak uydurmaktadır ve iki ses tamamen iç içe geçmektedir. Bu noktada saatin tik takları, müziğin normalde sahip olduğu köprü işlevinin yerini almaktadır. Bu sayede seyirci, sahneler arasındaki kesintiyi fark etmeden farklı çekimleri ve sahneleri birbirine bağlı bir biçimde algılayabilmektedir. Başka bir deyişle saatin tik tak sesinin teknenin motor sesiyle entegrasyonu, sahneler arasındaki geçişi pürüzsüz hale getirmektedir. Bu izleyicinin sahneler arasında kopukluk hissetmeden, hikayenin akışına devam etmesini sağlamaktadır. Teknenin motor sesi ve tik takların uyumu seyircinin filmin temposunu ve ritmini daha doğal bir şekilde hissetmesine olanak tanımaktadır.

#### **4.3.6 Müzikal Yolculuk: Anlatı Sürekliliği**

Önceki bölümlerde de vurgulandığı gibi, filmde hikayenin temelini oluşturan üç farklı mekan-zaman birimi genellikle birbirinden bağımsız olarak ilerlemektedir ve bazı sahneler haricinde eş zamanlılık göstermemektedir. Bu yapısal tercih, her biri olayları farklı açılardan deneyimleyen karakterlerin içsel bakış açılarını seyirciye yansıtmaktadır. Bu çoklu bakış açısı, filmdeki anlatıyı parçalı bir şekilde sunmaktadır. Ancak, film müziği anlatıdaki parçalanmışlık hissini hafifletmek ve farklı anlatı alanları arasında bir süreklilik sağlamak amacıyla özenle tasarlanmıştır. Örneğin, filmde 00:10:11 ile 00:15:58 dakikalar arasındaki bölümde, iki kez, kara, deniz ve hava sahneleri arasında geçişler yaşanmaktadır. Bu geçişler sırasında kesintisiz bir müzik teması kullanılmaktadır. Bu müzik, yaylı enstrüman notaları ile başlamakta ve zamanla dramatik bir ritim ve sentezleyicilerden elde edilen katmanlar eklenerek zenginleşmektedir.

Ses köprüsü (Sound Bridge), bir filmde sahneler arasındaki geçişleri yumuşatan bir düzenleme tekniğidir. Özellikle bir sahnenin sonundaki ses veya müziğin bir sonraki sahnenin başlangıcında doğal bir şekilde devam etmesiyle oluşturulmaktadır (Bordwell & Thompson, 2004). Bu sayede sahnenin sonunda başlayan bir müzik parçası, bir sonraki sahnenin başında devam edebilir veya önceki sahnenin sonunda hafifçe duyulabilir. Bu teknik *Dunkirk* (2017)'te, özellikle filmin ilk yetmiş dakikasında sahneler arasındaki sürekliliği korumak için sıkça kullanılmaktadır. Böylelikle bu teknik, hem hikayenin parçalı yapısını hafifletmekte hem de seyircinin sahneler arasındaki geçişleri daha akıcı bir şekilde deneyimlemesini sağlamaktadır.

Örneğin, pilotlardan biri olan ve savaş uçağı düşen Collins'in kokpitinde suyun yükseldiği sahneyle, askerlerin saklandığı balıkçı teknesinin su alması sahnesi arasında bir paralellik bulunmaktadır (01:02:27- 01:10:21) ve bu sahneler arası geçişlerde ses köprüsü tekniği kullanılarak daha yumuşak bir geçiş sağlanmıştır.

Filmin sonu da bu ses tekniğine bir örnek olarak gösterilebilmektedir. Başka bir deyişle hikayenin sonu da müzikal bir süreklilik ile karakterize edilmektedir. Epilog sahnesinde "Variation 15" olarak adlandırılan müzik kullanılmıştır. Bu parça, üç ardışık tema tarafından aktarılan ve birbirine organik bir şekilde bağlanan motiflerden oluşmaktadır. Müzik, giriş ve çıkışlarda keskin veya dikkat çekici değişiklikler içermemektedir. Bu sayede hem doğrusal olmayan anlatıdan kaynaklı üç katman arasındaki fark nötralize edilmiştir hem de müzik ve ses efektleriyle birlikte oluşturulan süreklilik hissi, seyircinin bu kesişen hikayelerin içinde kalma etkisini korumaktadır. Başka bir deyişle, seyircinin dikkatini eylemden uzaklaştırmadan, aniden kurgusal bir temsil izlediğinin farkına varmasının önüne geçmektedir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Sinema, görsel ve işitsel öğeleri bir araya getirerek geçmişten günümüze seyirciyle etkileşim kuran ve seyircide belli başlı duyguları ortaya çıkaran bir sanat formudur. Bu öğeler arasında yer alan müzik, seyircinin film deneyimini zenginleştirmede etkili bir araç olarak öne çıkmaktadır. Müzik bu bağlamda, seyirci ile hikaye arasında duygusal bir köprü kurma işlevi görmektedir. Her ne kadar sinemanın ilk dönemlerinde müzik, gürültüyü bastırmak için kullanılsa da zamanla film atmosferini güçlendiren ve filme derinlik katan bir öğe haline gelmiştir.

Film müziği, sinema tarihinde önemli bir yer edinmiş ve sesli filmlerin yaygınlaşmasıyla, soundtrackler filmlerin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Günümüzde ise film müziği, önceki işlevlerinin ötesinde farklı amaçlara da hizmet etmektedir. Bu bağlamda, Christopher Nolan, eserlerinde müziği, çok yönlü bir şekilde kullanan yönetmenlerden biri olarak değerlendirilmektedir.

Christopher Nolan'ın sinema yapma tarzı, onun çağdaş Hollywood film endüstrisinde en dikkate değer auteur yönetmenlerden biri olarak ayırt edilmesini sağlamaktadır. Özellikle zamansal ve anlatsal olarak karmaşık filmler ortaya çıkarmaya olan bağlılığı; belirli bir Nolan sineması deneyimi arayan sadık hayran kitlesinin oluşmasına ve yönetmenin tarzını anlayan ve destekleyen bir film ekibine dayanmaktadır. Bu bağlamda, oldukça karmaşık filmler yapan Nolan, filmlerindeki karmaşık yapının çözülmesinde “müziği” önemli bir yardımcı olarak görmektedir. Nolan'ın Hans Zimmer ile devam eden iş birliği, çağdaş film endüstrisinde giderek daha normatif bir hale gelmeye başlamıştır. Yönetmen ve bestecinin birlikte yürüttüğü çalışmalar sayesinde müzik, çağdaş Hollywood filmlerinde ek roller üstlenmektedir ve seyircinin hissettiği bilgi eksikliğini telafi etmektedir. Bu da Christopher Nolan ve Hans Zimmer gibi yönetmen ve besteci arasındaki iş birliğinin önemini ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım film müziğinin sınırlarını daha da ileri taşımaktadır (Pace, 2023, s. 93). Nolan, Hans Zimmer'la olan iş birliğiyle, film

müziğini bir arka plan unsuru olarak değil, anlatının önemli bir parçası olarak kullanmaktadır.

Bu çalışmada *Dunkirk* (2017) filmi üzerinden müzik ve ses tasarımının filmdeki anlatsal işlevleri incelenmiştir. Çalışmanın temel hipotezi, ses ve müziğin anlatının sadece bir tamamlayıcısı değil aynı zamanda seyircinin duygusal ve zamansal algısını manipüle eden kritik bir bileşen olduğudur.

Araştırma, film müziğinin anlatının ayrılmaz bir parçası olduğunu göstermiştir. Hans Zimmer tarafından bestelenen müzikte kullanılan teknikler, filmin temposunu belirlerken aynı zamanda seyircinin duygusal tepkilerini yönlendirmeyi de hedeflemiştir. Film boyunca müzik, yalnızca bir atmosfer yaratmakla kalmayarak olayların dramatik yapısını da pekiştirmiştir. Özellikle müzikte shepard tonu gibi tekniklerin kullanımı, seyirciyi sürekli bir gerilim halinde tutmuş ve filmin temposunu dinamik kılmıştır.

Film müziğinde kullanılan shepard tonunun, hikayenin duygusal ve anlamsal bağlamına önemli katkılarının bulunduğu tespit edilmiştir. Müzikte, spiral bir döngü hissiyatı yaratan shepard tonunun, film boyunca başlangıç ya da yeni bir döngüye geçişi bazı sahnelerde bir diyalog ya da enstrümanla maskelenirken bazı sahnelerde ise bilinçli olarak vurgulanması tercih edilmiştir. Bu kullanımla, shepard tonunun filmdeki önemli bir anın habercisi olması başka bir deyişle anlatının bir unsuru haline getirildiği gözlemlenmiştir. Shepard tonunun filmin üç ayrı zamansal ekseninde yaşanan olayların, zamansal olarak farklarının algılanmasında ve o anda sahnede olan askerler için “zaman” kavramının tam olarak neyi ifade ettiğinin kavranmasında önemli bir ipucuna dönüştüğü saptanmıştır. Bunun yanı sıra, filmin üç ayrı katmanındaki geçişlerde, hikayedeki kesintilerin fark edilmesinin önüne geçerek; Üç ayrı zaman dilimi paralel olarak anlatılan filmin, bir bütün olarak algılanmasını sağlayarak seyircinin filmde kopmasının önüne geçildiği görülmüştür. Sahne geçişlerinde shepard tonu, seyirciye zamanın hızlandığı ya da yavaşladığını hissettirdiği eş deyişle seyircide zamansal bir manipülasyona yol açtığı saptanmıştır.

*Dunkirk* (2017) filminin müziğinde kullanılan leitmotifin, film boyunca belli olaylar ve durumlar arasında köprü kurarak seyircide birtakım duyguları açığa çıkarmayı hedeflediği gözlemlenmiştir. Müzikteki leitmotif sıklıkla saat tıklaması olarak duyulmaktadır. Bu motifin kullanıldığı üç ayrı katmanda da başka bir deyişle havadaki, karadaki ve denizdeki sahnelerde seyircide neredeyse aynı hissi uyandırdığı belirlenmiştir: Zamana karşı yarış. Bu bağlamda her bir katmandaki askerin yaşadığı durum leitmotifle bir araya geldiğinde hem düşman askerlere karşı verilen mücadele, sahnede yaşananlarla; zamana karşı verilen mücadele ise müzikteki leitmotifle yansıtılmıştır. Bununla birlikte filmde karakterler hakkında seyircinin bilgisi oldukça az olmakla birlikte film boyunca diyaloglar da sınırlıdır. Ancak müzikte kullanılan leitmotifin, seyircinin, karakterlerin psikolojik derinliklerine daha fazla nüfuz edebilmesini sağlayan bir anlatı aracına dönüştüğü görülmüştür. Bu sayede, seyircinin karakterlerin duygusal yolculuğuna daha empatik yaklaşması da sağlanmıştır.

Hans Zimmer'ın film müziğinde kullandığı tonal geçişlerin, seyircinin duygusal tepkilerini yönlendirirken hikayenin ritmi üzerinde de belirleyici bir etkiye sahip olduğu tespit edilmiştir. Neşeli ve karamsar tonlar arasındaki geçişlerle, filmin ayrı katmanlarındaki durumların daha net algılanmasına ve olayların gelişiminin daha kolay takip edilmesine olanak sağladığı görülmüştür. Dolayısıyla tonal geçişlerin hem filmin ritmini belirlediği hem sahnedeki duyguyu yansıttığı hem de karmaşık bir kurguya sahip olan filmin daha net olarak anlaşılabilmesi için bir ipucuna eş deyişle anlatının bir unsuruna dönüştüğü tespit edilmiştir.

Filmin müzik ve ses tasarımının, filmdeki atmosferi daha etkili bir şekilde hissettiren, duygusal derinliğine katkıda bulunan ve gerçekçi bir deneyim sunan önemli bir unsur olarak öne çıktığı görülmüştür. Bu bağlamda müzik ve ses efektlerinin entegre bir şekilde kullanılması, elektronik müzik katmanlarının orkestral müzikle birleştirilmesi, tarihsel gerçekliği olabildiğince net bir şekilde yansıtılabilmesi için detaylı ses çalışmaları, filmin gerçekçiliğini ve duygusal deneyimini artırmıştır. Müziğe entegre edilen ses tasarımının bu kullanımla, seyircinin kendisini olayların içinde hissetmesi ve savaşın kaotik

doğasını ilk elden algılaması hedeflenmiştir. Dolayısıyla büyük bir hassasiyetle oluşturulan ses tasarımının, kurgusal alanda yaşanan olayların seyirci için somut bir gerçekliğe dönüştürüldüğü tespit edilmiştir.

Daha önce de ifade edildiği gibi, filmdeki üç farklı zaman dilimi, anlatı boyunca paralel olarak sunulmuştur. Bu yapısal zorluğun aşılması için ses ve müziğin seyircinin algısını yönlendirerek aşıldığı tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra kullanılan ses köprüsü teknikleri bu farklı zaman dilimleri arasındaki geçişlerin pürüzsüz olmasını sağlayarak seyircinin zaman ve mekan algısını da yönettiği görülmüştür. Bu sayede seyircinin, katmanlar arası geçişlerde aniden kurmaca bir temsil izlediğinin farkına varmadan, hikayenin içinde kalmasının sağlandığı tespit edilmiştir.

Sonuç olarak 3 katmandan oluşan *Dunkirk* (2017) filminin, müzik ve ses tasarımında kullanılan teknikler, seyirciye yüksek gerilimi, zamanın darlığını hissettirmekle birlikte, hikayenin zaman dilimi hakkında bilgi veren, seyircinin oldukça az bilgi sahibi olduğu karakterlerle empati kurmasını sağlayan bir anlatı ögesine dönüşmüştür. *Dunkirk* (2017) filminin müziğinde ve ses tasarımında kullanılan müzikal teknikler seyircinin zamanı algılamasında manipülatif bir etki yaratarak anlatının da bir parçası haline gelmiştir.

## KAYNAKLAR

- Adamson, A. (Producer & Director). (2005). *The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and The Wardrobe* [Motion picture]. United States: Walt Disney Pictures.
- Adamson, A. (Producer & Director). (2008). *The Chronicles of Narnia: Prince Caspian* [Motion picture]. United States: Walt Disney Pictures.
- Adorno, T., & Eisler, H. (2007). *Composing for the films*. Continuum Publishing.
- Anderson, L. (Producer & Director). (1973). *O Lucky Man!* [Motion picture]. United Kingdom: Memorial Enterprises.
- Bailey, K. D. (2008). *Methods of social research*. Simon and Schuster.
- Bassler, R. (Producer), & Brahm, J. (Director). (1945). *Hangover Square* [Motion picture]. United States: 20th Century Fox.
- Blaustein, J. (Producer), & Wise, R. (Director). (1951). *The Day the Earth Stood Still* [Motion picture]. United States: 20th Century Fox.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2004). *Film art: An introduction*. McGraw-Hill.
- Brooker, W. (2015). Foreword: Are you watching closely? In J. Furby & S. Joy (Eds.), *The cinema of Christopher Nolan: Imagining the impossible* (xi-xiii). Wallflower Press.
- Brooks, R. (Producer & Director). (1955). *The Blackboard Jungle* [Motion picture]. United States: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Brown, R. S. (1994). *Overtones and undertones: Reading film music*. University of California Press.

- Bruckheimer, J. (Producer), & Verbinski, G. (Director). (2003). *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* [Motion picture]. United States: Walt Disney Pictures.
- Cameron, J. (Producer & Director). (2009). *Avatar* [Motion picture]. United States: 20th Century Fox.
- Casanelles, S. (2016). Mixing as a hyperorchestration tool. In L. Greene & D. Kulezic-Wilson (Eds.), *The Palgrave handbook of sound design and music in screen media*. Palgrave Macmillan.
- Carlsson, R. (2019). *Non-diegetic film music as a narrative agency in Christopher Nolan's Interstellar (2014)*. Unpublished master's thesis, Lund University.
- Condon, B. (Producer & Director). (2006). *Dreamgirls* [Motion picture]. United States: DreamWorks Pictures.
- Corbin, J., & Strauss, A. (2008). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Sage.
- Dearth, S. A. (Producer), & Reisner, C. (Director). (1926). *The Better 'Ole* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- DeForest, L. (1923). When light speaks. *Scientific American*, 129(2), 94-95. Retrieved January 16, 2024, from Archive database.
- Deliège, I. (1992). Recognition of the wagnerian leitmotiv: Experimental study based on an excerpt from das rheingold. *Musik Psychologie*, 9, 25-54. Retrieved January 16, 2024, from Psycharchives database.
- Desowitz, B. (July 27, 2017). Dunkirk: How Christopher Nolan created unique, rhythmic, and very loud sounds of war. *Indiewire*. Retrieved January 17, 2024, from <http://www.indiewire.com/2017/07/dunkirk-how-christopher-nolan-very-loud-sounds-of-war-1201860117/>

- Doty, A. (1988). Music sells movies: (Re)New(ed) conservatism in film marketing. *Wide Angle*, 10(2), 70-79. Retrieved February 13, 2024, from Oxford Academic Database
- Donnelly, K. (2005). *The spectre of sound: Music in film*. British Film Institute.
- Elsaesser, T. (2019). *European cinema and continental philosophy: Film as thought experiment*. Bloomsbury Publishing.
- Eisenstein, S. (Producer & Director). (1927). *Battleship Potemkin* [Motion picture]. Soviet Union: Goskino.
- Eisenstein, S. (Producer & Director). (1927). *October* [Motion picture]. Soviet Union: Sovkino.
- Engel, F., & Wildfeuer, J. (2015). Hearing music in dreams: Towards the semiotic role of music in Nolan's *Inception*. In J. Furby & S. Joy (Eds.), *The cinema of Christopher Nolan: Imagining the impossible* (233-246). Wallflower Press.
- Favreau, J. (Producer & Director). (2008). *Iron Man* [Motion picture]. United States: Marvel Studios.
- Fhlainn, S. N. (2015). You keep telling yourself what you know, but what do you believe? Cultural spin, puzzle films and mind games in the cinema of Christopher Nolan. In J. Furby & S. Joy (Eds.), *The cinema of Christopher Nolan: Imagining the impossible* (147-163). Wallflower Press.
- Fonda, P. (Producer), & Hopper, D. (Director). (1969). *Easy Rider* [Motion picture]. United States: Columbia Pictures.
- Freed, A. (Producer), & Kelly, G. & Donen, S. (Directors). (1952). *Singin' in the Rain* [Motion picture]. United States: Metro-Goldwyn-Mayer.

- Furby, J. (2015). About time too: From *Interstellar* to *Following*, Christopher Nolan's continuing preoccupation with time-travel. In J. Furby & S. Joy (Eds.), *The cinema of Christopher Nolan: Imagining the impossible* (247-267). Wallflower Press.
- Fuqua, A. (Producer & Director). (2004). *King Arthur* [Motion picture]. United States: Touchstone Pictures.
- Gance, A. (Producer & Director). (1924). *La Roue* [Motion picture]. France: Société Générale des Films.
- Gance, A. (Producer & Director). (1927). *Napoléon* [Motion picture]. France: Société Générale des Films.
- Gérardin, T. (2021). *Christopher Nolan, la possibilité d'un monde*. Playlist Society.
- Godard, J. L. (Producer & Director). (1968). *Sympathy for the Devil* [Motion picture]. France: Anouchka Films.
- Goldwyn, S. (Producer), & Vidor, K. (Director). (1931). *Street Scene* [Motion picture]. United States: 20th Century Fox.
- Goldwyn, S. (Producer), & Wyler, W. (Director). (1939). *Wuthering Heights* [Motion picture]. United States: United Artists.
- Gomery, D. (1998). Hollywood corporate business practice and periodizing contemporary film history. In S. Neale & M. Smith (Eds.), *Contemporary Hollywood cinema* (47-57). Routledge.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. BFI Publishing.
- Greene, L., & Kulezic-Wilson, D. (2016). *The Palgrave handbook of sound design and music in screen media*. Palgrave Macmillan.

- Greiving, T. (20 July, 2017). Hans Zimmer's inescapable shadow. *The Ringer*. Retrieved July 3, 2024, from <https://www.theringer.com/2017/7/20/16078202/hans-zimmer-christopher-nolan-scores-dark-knight-inception-dunkirk-ff95a61d4038>
- Griffith, D. W. (Producer & Director). (1914). *Judith of Bethulia* [Motion picture]. United States: Biography Company
- Griffith, D. W. (Producer & Director). (1915). *The Birth of a Nation* [Motion picture]. United States: Epoch Producing Co.
- Grobar, M. (November 29, 2017). "Dunkirk" sound editor Richard King on immersing an audience in a pivotal WWII moment. *Deadline*. Retrieved July 12, 2024, from <http://deadline.com/2017/11/dunkirk-richard-king-sound-editor-oscars-interview-1202210900/>
- Hanson, C. (Producer & Director). (2002). *8 Mile* [Motion picture]. United States: Universal Pictures.
- Heyman, D. (Producer), & Columbus, C. (Director). (2001). *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* [Motion picture]. United Kingdom: Warner Bros.
- Hexel, V. (2016). *Hans Zimmer and James Newton Howard's The Dark Knight: A film score guide*. Rowman & Littlefield.
- Hill-Parks, E. (2010). *Discourses of cinematic culture and the Hollywood director: The development of Christopher Nolan's auteur persona*. Unpublished doctoral dissertation. Newcastle University.
- Hitchcock, A. (Producer & Director). (1960). *Psycho* [Motion picture]. United States: Paramount Pictures.
- Hoffman, C. (1970). *Sounds for silents*. DBS.

- Hughes, J. (Producer & Director). (1985). *The Breakfast Club* [Motion picture]. United States: Universal Pictures.
- Hughes, J. (Producer), & Deutch, H. (Director). (1986). *Pretty in Pink* [Motion picture]. United States: Paramount Pictures.
- Inoue, Y. (2003). Hard and soft mega-media conglomeration: Has Sony's strategy created synergies?. *Keio Communication Review*, 25, 39-56. Retrieved May 17, 2024, from KOARA database.
- Jackson, P. (Producer & Director). (2001). *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* [Motion picture]. United States & New Zealand: New Line Cinema.
- Jackson, P. (Producer & Director). (2002). *The Lord of the Rings: The Two Towers* [Motion picture]. United States & New Zealand: New Line Cinema.
- Jackson, P. (Producer & Director). (2003). *The Lord of the Rings: The Return of the King* [Motion picture]. United States & New Zealand: New Line Cinema.
- Joy, S. (2015). Introduction: Dreaming a little bigger, darling. In J. Furby & S. Joy (Eds.), *The cinema of Christopher Nolan: Imagining the impossible* (1-16). Wallflower Press.
- Joy, S. (2020). *The traumatic screen: The films of Christopher Nolan*. Intellect.
- Johnson, M. & Morrow, B. (Producers), & Levison, B. (Director). (1988). *Rain Man* [Motion picture]. United States: United Artists.
- Jurow, M. & Shepherd, R. (Producers), & Edwards, B. (Director). (1961). *Breakfast at Tiffany's* [Motion picture]. United States: Paramount Pictures.

- Kalinak, K. (1992). *Settling the score: Music and the classical Hollywood film*. University of Wisconsin Press.
- Kassabian, A. (2001). *Hearing film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Routledge.
- Kazan, E. (Producer & Director). (1951). *A Streetcar Named Desire* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- Kazan, E. (Producer & Director). (1955). *East of Eden* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- Knight, A. (1957). *The liveliest art*. Mentor Books.
- Kramer, S. (Producer), & Benedek, L. (Director). (1953). *The Wild One* [Motion picture]. United States: Columbia Pictures.
- Kramer, S. (Producer), & Zinnemann, F. (Director). (1952). *High Noon* [Motion picture]. United States: Columbia Pictures.
- Koluık, İ., & Cantaş, A. (2022). Hareket imajın ötesine geçmek Christopher Nolan sineması. *Sinefilozofi Dergisi*, 4, 253-272. 4 Haziran 2024, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2256491>
- Korda, A. (Producer), & Reed, C. (Director). (1949). *The Third Man* [Motion picture]. United Kingdom: London Films.
- Kozintsev, G. & Trauberg, L. (Producers & Directors). (1929). *The New Babylon* [Motion picture]. Soviet Union: Sovkino.
- Kubrick, S. (Producer & Director). (1968). *2001: A Space Odyssey* [Motion picture]. United Kingdom & United States: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Kubrick, S. (Producer & Director). (1971). *A Clockwork Orange* [Motion picture]. United Kingdom: Warner Bros.

- Kurtz, G. (Producer), & Lucas, G. (Director). (1977). *Star Wars: Episode IV – A New Hope* [Motion picture]. United States: Lucasfilm Ltd.
- Kurtz, G. & Lucas, G. (Producers), & Kirshner, I. (Director). *Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back* [Motion picture]. United States: Lucasfilm Ltd.
- Lack, R. (1997). *Twenty four frames under: Buried history of film music*. Quartet Books.
- Labuschagne, A. (2003). Qualitative research: Airy fairy or fundamental. *The Qualitative Report*, 8(1), 100-103. Retrieved April 16, 2024, from Researchgate database.
- Labrude, G. (2002). *L'oeuvre de Christopher Nolan: Les théorèmes de l'illusion*. Third Editions Publishing.
- Lafitte, F. (Producer), & Bargy, C. & Calmettes, A. (Directors). (1908). *L'assassinat du Duc de Guise* [Motion picture]. France: Pathé Frères
- Lambert, M. (October 17, 2017). Richard King talks sound design for Dunkirk. *PostPerspective*. Retrieved January 8, 2024, from <http://postperspective.com/richard-king-talks-dunkirks-sound-design/>
- LeBaron, W. (Producer), & Ruggles, W. (Director). (1931). *Cimarron* [Motion picture]. United States: RKO Pictures.
- Lehman, F. (2016). Manufacturing the epic score: Hans Zimmer and the sounds of significance. In S. C. Meyer (Ed.), *Music in epic film: Listening to spectacle* (27-55). Taylor & Francis Group.
- Leone, S. (Producer & Director). (1964). *A Fistful of Dollars* [Motion picture]. Italy: Jolly Film.

- Leone, S. (Producer & Director). (1965). *For a Few Dollars More* [Motion picture]. Italy: Produzioni Europee Associati.
- Leone, S. (Producer & Director). (1966). *The Good, the Bad and the Ugly* [Motion picture]. Italy: Produzioni Europee Associati.
- Lloyd, A. (1988). *70 years at the movies*. Crescent Books.
- Lloyd, P. (Producer & Director). (2008). *Mamma Mia!* [Motion picture]. United States: Universal Pictures.
- Lucas, G. (Producers), & Marquand, R. (Director). (1983). *Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi* [Motion picture]. United States: Lucasfilm Ltd.
- Luhrmann, B. (Producer & Director). (2001). *Moulin Rouge* [Motion picture]. Australia: 20th Century Fox.
- London, K. (1936). *Film music: A summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique; and possible developments*. Faber & Faber Limited.
- Lloyd, A. (Producer), & Schumacher, J. (Director). (2004). *The Phantom of the Opera* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- MacDonald, L. E. (2014). *The invisible art of film music: A comprehensive history*. Scarecrow Press.
- Manvell, R. (1972). *International encyclopedia of film*. Crown Publishing.
- Manvell, R., & Huntley, J. (1975). *The technique of film music*. Focal Press.
- Maré, R. (Producer), & Clair, R. (Director). (1924). *Entr'acte* [Motion picture]. France: Cinégraphic.
- Marks, M. M. (1997). *Music and the silent film: Contexts and case studies 1895-1924*. Oxford University Press.

- Marshall, R. (Producer & Director). (2009). *Nine* [Motion picture]. United States: The Weinstein Company.
- Malick, T. (Producer & Director). (1998). *The Thin Red Line* [Motion picture]. United States: 20th Century Fox.
- Menges, C. (Producer & Director). (1988). *A World Apart* [Motion picture]. United Kingdom: Goldcrest Films.
- McGowan, T. (2015). Stumbling over the superhero: Christopher Nolan's victories and compromises. In J. Furby & S. Joy (Eds.), *The cinema of Christopher Nolan: Imagining the impossible* (164-174). Wallflower Press.
- Mooney, D. (2018). *Christopher Nolan: A critical study of the films*. McFarland & Company.
- Mundy, J. (1999). *Popular music on screen: From the Hollywood musical to music video*. Manchester University Press.
- Nichols, M. (Producer & Director). (1967). *The Graduate* [Motion picture]. United States: Embassy Pictures.
- Nolan, C. (Producer & Director). (1989). *Tarantella* [Motion Picture]. United Kingdom: Independent production.
- Nolan, C. (Producer & Director). (1997). *Doodlebug* [Movie Picture]. United Kingdom: Independent production.
- Nolan, C. (Producer & Director). (1998). *Following* [Motion picture]. United Kingdom: Next Wave Films
- Nowell-Smith, G. (Ed.). (2003). *Dünya sinema tarihi: The Oxford history of world cinema*. (A. Fethi, Çev.). Kabalcı Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1999).

- Pace, B. (2023). There's a point where we just let the music take over everything. In C. Parkinson & I. Labrouillere (Eds.), *A critical companion to Christopher Nolan* (97-114). Rowman & Littlefield.
- Parker, A. (Producer & Director). (1978). *Midnight Express* [Motion picture]. United States: Columbia Pictures.
- Patrício, P. (2012). From the shepard tone to the perpetual melody auditory illusion. In *Proceedings of the 9th Sound and Music Computing Conference, SMC 2012*.
- Perry, S. (Producer), & Frears, S. (Director). (1985). *My Beautiful Laundrette* [Motion picture]. United Kingdom: Handmade Films.
- Petersen, W. (Producer & Director). (2004). *Troy* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- Preminger, O. (Producer & Director). (1944). *Laura* [Motion picture]. United States: 20th Century Fox.
- Preminger, O. (Producer & Director). (1955). *The Man with the Golden Arm* [Motion picture]. United States: United Artists.
- Prendergast, R. M. (1992). *Film music: A neglected art: A critical study of music in films*. W.W. Norton.
- Puttnam, D. (Producer), & Hudson, H. (Director). (1981). *Chariots of Fire* [Motion picture]. United Kingdom: Allied Artists.
- Rafelson, B. (Producer & Director). (1968). *Head* [Motion picture]. United States: Raybert Productions.
- Reay, P. (2004). *Music in film: Soundtracks and synergy*. Wallflower Press.
- Rivera, J. (Producer), & Docter, P. (Director). (2009). *Up* [Motion picture]. United States: Walt Disney Pictures.

- Richards, M. (Producer) & Marshall, R. (Director). (2002). *Chicago* [Motion picture]. United States: Miramax Films.
- Saxon, E. & Utt, K. (Producers), & Demme, J. (Director). (1991). *The Silence of the Lambs* [Motion picture]. United States: Orion Pictures.
- Schrader, P. (Producer & Director). (1980). *American Gigolo* [Motion picture]. United States: Paramount Pictures.
- Schrader, P. (Producer & Director). (1982). *Cat People* [Motion picture]. United States: Universal Pictures.
- Scott, R. (Producer & Director). (1982). *Blade Runner* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- Scott, R. (Producer & Director). (2005). *Kingdom of Heaven* [Motion picture]. United States: 20th Century Fox.
- Schatz, T. (2013). Conglomerate Hollywood and American independent film. In G. King, C. Molloy, & Y. Tzioumakis (Eds.), *American independent cinema* (13-39). Routledge.
- Selznick, D. O. (Producer), & Hitchcock, A. (Director). (1945). *Spellbound* [Motion picture]. United States: United Artists.
- Selznick, D. O. (Producer), & Cromwell, J. (Director). (1937). *The Prisoner of Zenda* [Motion picture]. United States: Selznick International Pictures.
- Sergi, G. (1998). A cry in the dark: The role of post-classical film sound. In S. Neale & M. Smith (Eds.), *Contemporary Hollywood cinema* (156-165). Routledge.
- Shone, T. (2020). *The Nolan variations: The movies, mysteries, and marvels of Christopher Nolan*. Knopf.

- Singer, B. (Producer & Director). (2006). *Superman Returns* [Motion picture]. United States: Warner Bros. Pictures.
- Smith, J. (1998). *The sounds of commerce: Marketing popular film music*. Columbia University Press.
- Smith, M. (Ed.). (1998). *Contemporary Hollywood cinema*. Routledge.
- Snyder, Z. (Producer & Director). (2007). *300* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- Soderbergh, S. (Producer), & Nolan, C. (Director). (2002). *Insomnia* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- Spencer, K. (2008). *Film and television scores, 1950-1979: A critical survey by genre*. McFarland & Co.
- Stark, W. (Producer), & Lester, R. (Director). (1964). *A Hard Day's Night* [Motion picture]. United Kingdom: United Artists.
- Stilwell, R. J. (2002). Music in films: A critical review of literature, 1980-1996. *The Journal of Film Music*, 1(1), 19-61. Retrieved March 15, 2024, from CiteseerX database.
- Todd, J. (Producer), & Nolan, C. (Director). (2000). *Memento* [Motion picture]. United States: Newmarket.
- Thomas, C. (Producer), & Nolan, C. (Director). (2005). *Batman Begins* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- Thomas, C. (Producer), & Nolan, C. (Director). (2006). *The Prestige* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- Thomas, C. (Producer), & Nolan, C. (Director). (2008). *The Dark Knight* [Motion picture]. United States: Warner Bros.

- Thomas, C. (Producer), & Nolan, C. (Director). (2010). *Inception* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- Thomas, C. (Producer), & Nolan, C. (Director). (2012). *The Dark Knight Rises* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- Thomas, C. (Producer), & Nolan, C. (Director). (2014). *Interstellar* [Motion picture]. United States: Paramount Pictures.
- Thomas, C. (Producer), & Nolan, C. (Director). (2017). *Dunkirk* [Motion picture]. United Kingdom: Warner Bros.
- Thomas, C. (Producer), & Nolan, C. (Director). (2020). *Tenet* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- Thomas, C. (Producer), & Nolan, C. (Director). (2023). *Oppenheimer* [Motion picture]. United States: Universal Pictures.
- Thompson, K., & Bordwell, D. (2019). *Film history: An introduction* (4th ed.). McGraw-Hill Education.
- Trank, J. (Producer & Director). (2005). *Fantastic Four* [Motion picture]. United States: 20th Century Fox.
- Warner, S. (Producer), & Crosland, A. (Director). (1926). *Don Juan* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- Warner, S. (Producer), & Crosland, A. (Director). (1927). *The Jazz Singer* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- Welles, O. (Producer & Director). (1942). *The Magnificent Ambersons* [Motion picture]. United States: RKO Radio Pictures.
- Wise, R. (Producer & Director). (1956). *Forbidden Planet* [Motion picture]. United States: Metro-Goldwyn-Mayer.

- Wick, D. & Franzoni, D. (Producers), & Scott, R. (Director). (2000). *Gladiator* [Motion picture]. United States: DreamWorks Pictures & Universal Pictures.
- Wootton, A., & Romney, J. (1995). *Celluloid jukebox: Popular music and the movies since the 1950s*. Bloomsbury Academic.
- Whitney, A. (2015). Cinephilia writ large: IMAX in Christopher Nolan's *The Dark Knight* and *The Dark Knight Rises*. In J. Furby & S. Joy (Eds.), *The cinema of Christopher Nolan: Imagining the impossible* (31-43). Wallflower Press.
- Wu, K., & Wu, Y. (2023). The cinematic symphony of sound: An analysis of the music and sound effects in "Tenet". *International Journal of Education and Humanities*, 11(2), 176-183. Retrieved May 3, 2024, from Researchgate database.
- Wyatt, J. (1994). *High concept: Movies and marketing in Hollywood*. University of Texas Press.
- Zanuck, D. F. (Producer), & Wellman, W. A. (Director). (1931). *The Public Enemy* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- Zemeckis, R. (Producer & Director). (1984). *Romancing the Stone* [Motion picture]. United States: 20th Century Fox.
- Zemeckis, R. (Producer & Director). (1985). *Back to the Future* [Motion picture]. United States: Universal Pictures.
- Zemeckis, R. (Producer & Director). (2004). *The Polar Express* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- Ziskin, L. (Producer), & Raimi, S. (Director). (2002). *Spider-Man* [Motion picture]. United States: Columbia Pictures.

Zimmer, H., & Burton, B. (August 20, 2018). Hans Zimmer on capturing the intensity of Dunkirk in a 90-minute score. *The Hollywood Reporter*. Retrieved February 12, 2024, from <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/hans-zimmer-capturing-intensity-dunkirk-a-90-minute-score-1080058/>

Zimmer, H., & Collins, A. (September 20, 2017). We fight like cats and dogs but in the best, the most productive way: Christopher Nolan speaks exclusively about his extraordinary partnership with composer Hans Zimmer. *ClassicFM*. Retrieved February 12, 2024, from [www.classicfm.com/composers/zimmer/music/christopher-nolan-interview/](http://www.classicfm.com/composers/zimmer/music/christopher-nolan-interview/)

Zimmer, H., & Grobar, M. (February 27, 2018). Hans Zimmer set out after complete fusion of sound and image with Dunkirk. *Deadline*. Retrieved February 13, 2024, from [deadline.com/2018/02/dunkirk-hans-zimmer-oscars-original-score-interview-1202280792/](http://deadline.com/2018/02/dunkirk-hans-zimmer-oscars-original-score-interview-1202280792/)

Zimmer, H., & Kermodé, M. (July 20, 2019). *Hans Zimmer with Kermodé on Scala Radio*. [Youtube]. [www.youtube.com/watch?time\\_continue=5&v=mHmKZbUZiIA&feature=emb\\_logo](http://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=mHmKZbUZiIA&feature=emb_logo)

Zimmer, H., & Pearson, T. (July 25, 2018). *Hans Zimmer on scoring Gladiator, Inception, Interstellar & more*. [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=D1-eXPXQwzs>

## ÖZGEÇMİŞ