

SESLİ FİLM ÇEKİMİ VE FİLM SESİ
-Teknik ve Kuramsal Analiz-

DOKTORA TEZİ

Reha Recep Ergül

Eskişehir 1993

T. C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SESLİ FİLM ÇEKİMİ VE FİLM SESİ,
-Teknik ve Kuramsal Analiz-

DOKTORA TEZİ
Reha Recep ERGÜL/

Danışman
Doç. Dr. Naci GÜÇHAN

ESKİŞEHİR 1993

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

ÖZET

Türk Sinema'sında henüz sesli film çekimine uygun teknik bir alt yapı kurulamamıştır. Birkaç örnek dışında, Türkiye'de tüm filmler sessiz olarak çekilmektedir. Teknik alt yapı ile birlikte düşünsel alt yapının da kurulamamış olması, sinemanın bir sanat ve endüstri olarak potansiyalinin farkına varılamamış olmasını ve gelişmiş bir sinema kültürünün eksikliğini gösterebilir.

Film ses kayıt ve kurgu tekniklerinde önemli gelişmeler olmaktadır, Ses kayıtları, tek izden (mono) çok ize (Dolby stereo) ve sayısal (digital) ize dönüşmüştür. Bununla birlikte, film ses kuramlarında da önemli gelişmeler olmaktadır; özellikle, feminist kuramcılarının film sesine yönelik psikanalitik çalışmalarına sıkça rastlanılmaktadır.

Bu çalışma, sinemasal sese uygun bir kuram sağlamasa da, film sesinin teknik ve kuramsal analizini bir bütünlük içerisinde yapmayı amaçlamıştır. Bu da, Türk Sinema ses uygulayıcılarının, yönetmenlerinin ve kuramcılarının yaratıcı çalışmalarını değerlendirmelerine yardımcı olabilir.

ABSTRACT

SHOOTING SOUND FILM and FILM SOUND -Technical and Theoretical Analysis-

A proper technical infrastructure for shooting sound film has not been established at Turkish Cinema. Except of a few examples, all Turkish films have been shot silently. Being disabled to set up a technical infrastructure together with an intellectual structure indicates being unawareness of cinema potential as an art and also industry and lack of an advanced cinema culture.

There have been important developments in techniques of recording film sound and editing. Sound recording has changed from mono recording to Dolby Stereo and Digital recording. Meanwhile, there have been important progresses in theories of film; especially psychoanalytical studies towards film sound of feminist theoreticians are frequently encountered.

Even this dissertation has not provided an adequate theory of cinematic sound, it has aimed to analyse the technical and theoretical sides of film sound in an integration. Also, this study should be beneficial for practitioners, directors and theoreticians of Turkish Cinema in appreciating their own creative productions.

iÇİNDEKİLER	x
ÇİZELGE VE ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	xi

BÖLÜM

I. GİRİŞ

Sorun	2
Sinema:Sanat	2
Sinema:Endüstri	5
Yapım	6
* Ses-görüntü ilişkisi	7
İşitsel öğeler	12
Konuşma:Diyalog ve anlatım	13
* Ses Efektleri	15
Müzik	19
Sesli Sinemaya Geçiş	21
Değişen teknik ve felsefe	21
İlk örnekler	26
Sesli Çekim	29
Türkiye'deki durum	31
Amaç	40
Önem	41
Varsayımlar	42
Sınırlılıklar	42

II. YÖNTEM

Araştırma Modeli	44
Bilgiler ve Toplanması	44

Bilgilerin Çözümü ve Yorumlanması	45
---	----

III. BULGULAR VE YORUM

Film Sesinin Teknik Analizi	47
Ses	48
Ses perdesi (frekans)	50
Ses yoğunluğu (loudness).....	53
Eşit ses yoğunluğu kuralı	55
İşitme Duyusu	56
Film Mekanların Akustik Özellikleri	57
Sesli Filmlerde Kullanılan Teknik Donanımlar	60
Tarihsel gelişim.....	60
Sesli Çekimlerde Kullanılan Teknik Donanımlar	64
Sesi toplayıcı öğeler (mikrofonlar)	64
Özel amaçlı mikrofonlar	72
Sesi kaydedici öğeler	79
Sesi birleştirici öğeler	85
Film Ses Teknikleri	86
Yapım öncesi evre	86
Yapım evresi	89
Yapım sonrası evre	92
Yeni Gelişmeler	97
Film sesinde video teknolojisi	100
Seslerin sayısal örnekleme	102
MIDI	102
Kompakt disk	103
Film Sesinin Kuramsal Analizi	105

Klasik ve modernist anlatıda sesin analizi.....	106
Klasik bakış	107
Modernist bakış	118
Film Sesinin ideolojik Analizi	130
Film Sesinin Psikanalitik Analizi	145
Film ses uygulamalarında feminist eleştiri.....	157
Türk Sinema Filmlerinde Sesin Kullanımı	165

IV. ÖZET,YARGI VE ÖNERİLER

Özet	171
Yargı	174
Öneriler	175
KAYNAKÇA	178

ÇİZELGE VE ŞEKİLLER LİSTESİ

ÇİZELGE

I- Ses ve Görüntünün işlevleri	8
--------------------------------------	---

ŞEKİLLER LİSTESİ

1. Ses alma modelleri	68
2. Ses alma modelleri	68
3. Değişik yönel özelliklerinin ses kaynağı-mikrofon arasındaki çalışma uzunlukları	78
4. 8 kanal 12 izli sayısal bant kayıt cihazının iz yerleştirimi	85

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

1. Mikrofon rüzgarlıkları	72
2. Kravata takılan tek yönlü yaka mikrofonu	73
3. Bir "boom"a monte edilmiş shotgun mikrofon	75
4. Basınç alanlı mikrofon (PZM)	77
5. Stereo ve Quadro mikrofon kapsülleri	78
6. Üç boyutlu mikrofon ve döner kapsül	78
7. Sayısal (digital) kayıt formatında Nagra D.	80

B Ö L Ü M I

GİRİŞ

insan bir akıl ve duyu varlığıdır. Başlangıçtan bu yana, varoluşunu, günlük yaşamın pratiği ile sanatın ortak paydası altında toplamıştır. Taşları yontarak öldürücü bir silah yapması, avlanmak istediği hayvanın resmini mağara duvarına çizip boyaması; sanatı, büyü aracı yaparak silah gibi kullanması, varlığını sürdürme amacı güdüyordu. Hangi biçimde olursa olsun, tüm yetilerini, düşüncesini, duyumlarını ve istencesini gerçeğin karmaşık gizemliliğini sezmek, doğru yargıya varmak ve doğaya egemen olarak onu daha yaşanır duruma getirmek amacına yönelmiştir (Gençaydın,1988,s.103).

Yunanca "Tekhne" deyiminden türeyen ve "yapabilme gücü" anlamındaki teknik ile sanatı ayıran duvar 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren yıkılmıştır. Yeni teknolojik araçların (bilgisayar, laser, holografi,...) sanatsal çalışmalarda kullanılması, sanat ile teknolojinin bağlantısını göstermekteyse de, aralarında tam ve kesin bir birleşme yoktur. Ancak teknolojik gelişmelerin sanat üzerinde etkili olduğu da bir gerçektir. Bu desteğin tersi, yani sanat çalışmalarının teknolojiye sağladığı katkılar da vardır.

Sinema da sanat ve tekniğin ortak paydasında yer almaktadır. Sinemanın sanat boyutu, endüstriyel boyutuyla çakışmaktadır. Çünkü, değişik teknolojilerin bir araya getirdiği sinema endüstrisi olmasaydı, sinema sanat da olamayabilirdi.

Sorun

Sinema:Sanat

Fischer (Çapan, 1985, s.6) sanatı şu şekilde tanımlamıştır:

Belli ki kendini aşmak istiyor insan. Tüm insan olmak istiyor... Sanat insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir. Ama salt özünde taşıdığı büyü yüzünden de gereklidir sanat.

Sinemanın sanat olarak kabul görmesi ya da ilk sanatsal ürünlerini vermeye başlaması, 20. yüzyılın başlarına, yani yakın geçmiş olarak da adlandırılan bir zamana rastlar. Sinemayı tüm sanatların bileşimi olarak tanımlayan Güçhan (1990, s.127), " Onlardan gerek teknik, gerek tema olarak yararlanırken, bir başka sanat dalının ürününü, kendi yarattısı için bir öge olarak da kullanabiliyor " şeklinde, sinemanın sanatla olan bağına dikkat çekmiştir.

Sinema, resim gibi, görsel bir sanattır. Görme duyusu sayesinde işler; resimdeki gibi, görsel bütünlüğün algılanmasından, parçaların çözümlenmesine kadar, parça-bütün arasındaki ilişkiyi sağlayan anlamı harekete geçirebilir. Sinema müzik gibi, işitsel ve temposal bir sanattır. Sinema, tiyatro gibi, bir dramatik sanattır ve evrende insan olmanın geniş öyküsüyle ilgilenebilir. Sinema, edebiyat gibi, hareketin varolduğu bir dünyanın sunumuyla zamansal anlatım şeklinde işleyen bir sanattır. Sinemanın farklılığı tüm sanatların bir bileşimidir. Resime zamanı, müziğe düşünceleri, tiyatroya çekici ve etkileyici bir coğrafyayı ve edebiyata somutluğu ekleyebilir. Tüm sanatların sunumu olan sinema, yaşamsal gerçeğin kavranabilmesine yardımcı olarak, algısal,

duygusal ve entellektüel sürecin tümünü tam olarak kapsayan bir bilinçsel eylemi harekete geçirebilir (Lewis,1984,s.59).

Walter Benjamin "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabil-
diği Çağda Sanat Yapıtı" (Cemal,1981,s.20) denemesini yazar-
ken Paul Valery'den yaptığı alıntıda:

Günümüzde, artık ne madde, ne uzam ve ne de za-
man daha önceki konumundadır. Bu durum karşısında
böylesine büyük yeniliklerin güzel sanatların tüm
tekniğini değiştirmesine, bunun sonunucunda da doğ-
rudan doğruya sanatsal imgelem gücünün etkilenmesi-
ne ve sonunda belki de sanat kuramının özünün en gi-
zemli biçimde değişime uğramasına hazır olmamız ge-
rekmemektedir.

Bu saptamanın da belirttiği gibi, "Yedinci Sanat"
olarak kabul gören sinema, sanat anlayışının yeniden gözden
geçirilmesini gerektirir.

Sanata ilişkin düşünüş biçimine bakıldığında, sanat-
çı, sanat eseri, sanat türü, sanat nesnesi gibi terimlerle
karşılaşılmaktadır. Bu terimler, peşin hükümlerin belkemiği-
ni oluşturur. Erdoğan (1992,s.61) "Sinema Kitabı" adlı kita-
bında daha da ileri giderek, "neye sanat diyeceğimizi ve
hatta neye iyi sanat eseri diyeceğimizi bize sanat kurumu
öğretir" şeklindeki görüşünde şunu vurgular; otorite odakla-
rının benimsedikleri kanun ve ilkeler uyarınca değerlendiri-
meler yapıp, standartlara göre ölçüp biçip sonuçları yayma-
ları, dikte etmeleridir. Ancak, sanat eserinin alımlayıcısı-
nın da bunlara şiddetle ihtiyaç duyduğunu ve esere onlar sa-
yesinde anlam atfettiğini belirtir.

Örneğin, bir film yapımında senarist, besteci, oyun-
cu, ses yönetmeni, sanat yönetmeni,... gibi, bir dizi etkin-
liklerin yürütülmesini sağlayanlarla birlikte, yönetmen de-
nilen bir sanatçı vardır. Bu, bir sanatçı arama ihtiyacı ve

sonra tek bir sanatçı bulma ihtiyacıdır. Aynı şekilde, filmde tartışılan, sanat eserinin "biricikliği" dir. Film, orijinali olmayan bir kopyadır. Hiçbir kopyanın bir diğeriyle özdeş olmadığı ise, bilinen bir gerçektir.

Yeni dünya düzeni ya da düzensizliği içerisinde sanayi sonrası tüketim toplumunun en önemli özelliği, ticari olanla sanat olanı ayırmanın güçleşmesidir. Coca Cola şişelerinin ya da neon lambaların estetik nesnelere dönüşmesi, sanat yapıtının "biricik"liğinin ortadan kalkması, biçimde, yöntemde, kullanılan malzemede çeşitlilik gözlenmesi,... gibi, yeni bileşimler döneminin başlaması "postmodern" metinlerle açıklanabilir (Büker, 1991, s.174-176). Postmodern bakış büyüünün bozulmasını sağlamış ve sanatsal çalışmalar yeni bir bileşim ve dönüşüm içerisine girmiştir.

Sinema da böyle bir dönüşümün içerisine girmiştir; video ve bilgisayar teknolojisinden yararlanmaktadır. Postmodern özelliklerin sinemaya yansımaları sonucu, sinema yakın geçmişe kadar olayları ve insanları sergilerken, artık onları bahane edip kendisini teşhir ediyor. Örneğin, Robin Hood filminde, hedefini bulan oku izlerken, atıcının nişancılığı değil, sinemanın hızla ilerleyen oku yakından izleme yeteneğine hayran oluyor. Sinemanın yalnızca sanatsal yanını görme alışkanlığının bir kenara bırakılıp, bütüncül bir yaklaşıma gidilmesi gereklidir. izlenilen filmler hakkında konuşulabilmesi ve bir filmin sinema salonuna gelebilmesi, sanattan çok endüstriyel süreçlere bağlıdır. Ne Hollywood'un "sanatsal" yanı ne de Avrupa Sanat sinemasının "endüstriyel" yanı görmemezlikten gelinebilir (Erdoğan, 1992, s.86).

Sinema:Endüstri

Sinema sanat olmasının yanısıra bir endüstridir. Endüstriyel gelişimi sağlayan teknolojik yenilikler, sinema tarihinin önemli etkenleridir. Çünkü, filmlerin satılmasına yardımcı olabilirler. Wollen (1989, s.13) bu konudaki görüşünü -Amerikan filmlerinin yabancı pazarları ele geçirmeleri bağlamında- "herşeyden önce bütün sinemalar ticaridir; prodüktör ve para desteği sağlayanlar, dünyanın her yerinde aynı düşünceden yola çıkarlar" şeklinde belirtmiştir.

Hollywood 1930'lu yıllardan beri, starları, zenginliği, biçemi ayrıntılı olarak tanıttığı kadar, mekanik mucizelerin gelişimine de katkıda bulunmuştur. Stereo ses, renk, geniş perde, ve diğer yenilikler, teknik yenilikler olduğu kadar pazarlama stratejileridir. "Apocalypse Now" gibi bir film Dolby ses düzenlemesiyle ve "Star Wars", "Superman", "Tron",... gibi filmler, özel efektlere duyulan ilgi nedeniyle izlenirlik oranını yükseltmişlerdir (Bordwell,Staiger, 1985, s.243).

Özel efektler, gerçekte sinemaseverleri büyülemek için kullanıldı ve popüler dergiler, Hollywood'un gürültülü bar kavgalarını, kar fırtınalarını, deniz savaşlarını ve depremleri nasıl büyüleyici olarak canlandırdıklarını, anlatmaktan bıkmadılar. Film endüstrisi ve ilişkili olduğu alanlar içerisinde, teknoloji düşsel birşey değildir; somut tarihsel bir güçtür. Hollywood teknolojik değişimi ekonomik nedenlerden dolayı bir iş stratejisi olarak başlatmış ve yapımların etkinliğinin sağlanması, farklılaşma ve nitelik açısından üstünlüğü yakalamıştır. Çünkü, yeni bir teknoloji

zaman ve para tasarrufu sağlayabilir, çalışmanın sonuçlarını önceden görebilir ve özel yapım sorunlarını çözebilir.

Tüm endüstri kollarında olduğu gibi, sinemanın da bir alt yapısı vardır. Sinemanın bu teknik alt yapısı da sesli film çekimlerinin gerçekleştirildiği belirli standartlara sahip stüdyolardan, teknik donanımlardan ve personelden oluşmaktadır. Dünya sinemasında söz sahibi olan ülkeler, öncelikle bu alt yapıyı kurup, başlangıcından beri geliştirmişlerdir. Türkiye'de de sesli film çekiminin yapılabilmesi temelde bu alt yapıyı gerektirir. Ancak, böyle bir alt yapının kurulması, film sesinin teknik analiziyle birlikte kuramsal analizini de gerekli kılar.

Yapım

Bir film yapımı görüntü, ses ve hareket birlikteliğinden oluşur (Kılıç, 1987, s.3). Söz konusu olan hareket; kameraların hareketi, kameraların önündeki nesnelerin hareketi ve çekimlerin birbiri ardına eklenmesiyle oluşan harekettir. Aydınlatma, renk, kameraların bakış açısı, görselleştirme, görüntüleme... bütün bunlar görüntü ögesinin içerisinde değerlendirilir. Ses ise, konuşma, ses efektleri ve müzikten oluşmaktadır.

Bu üç öğeden -görüntü, ses, hareket- herhangi birisinin yapım içerisinde işlerliğinin azalması ya da yitirilmesi, film yapımını olumsuz bir şekilde etkileyebilir. Gevgilili (1989, s.53) sesin önemini şöyle vurgulamıştır;

Ses, insanın günlük yaşamında iletişim olayını gerçekleştiren simgeler takımının en yaygın ve en yetkin araçlarından biridir. Anlamlar, insan belleğinde yer eden geniş bir simgeler dizisinden yararlanıla-

rak ses aracılığıyla oluşturulur ve soyut karşılıklarına kavuşturulur. Sözel simgelerin yokluğu, bu bağlamda, insan iletişiminin en büyük eksikliğine yol açar. Kuşkusuz, belli bir anda insan ses dışındaki öğeleri kullanarak sınırlı ölçüde iletişim kurabilir. Ne var ki, sesin yokluğu bir olağandışılıktır. İnsan hep olağanı arar... Ses, bu zorunlulukların çağrısı altında sinemaya geldi.

Gerçek dünyada ses, birçok kaynaktan ve yönlerden yayıldığından akustiğin boyutları içerisinde yer almaktadır. İşitme sınırı, görselden daha büyüktür; bu nedenle, çekimin işitme alanı içerisindeki tüm sesler -görüntü içerisinde yer almasa da- dikkati çekebilirler. Akustik ilişkilerin yorumlanması, bir sesin geldiği yönün ve ses kaynağından olan uzaklığının tanımlanmasıyla sağlanabilir. Filmde biraz zor olsa da yön duygusunu verebilmek olanaklıdır. Bunu yapabilmek için, birden fazla ses izi (her yönü temsil etmek için bir iz) ve hoparlörlerin sesin geliş yönüne doğru yönlendirilmesi yeterlidir.

Sinema varlığını sürdürebilmek ya da izleyiciyi sinema salonuna sokabilmek için ona haz vaadederek. Bu da, izleyicilerin bir film içerisindeki görüntü ve tüm seslerin farkına varabilmesiyle filmsel deneyimden edindiği hazzı daha fazla arttırabilir.

Ses ve görüntü ilişkisinde belirtilmek istenen olgu, sesin görüntüden daha önemli olduğu anlamına gelmemelidir. Gerçekte sorun da bu görece ilişkiden kaynaklanmaktadır. Görüntü ve sesin bir film yapımında "anlam bütünlüğü" nü oluşturacak şekilde alınması ve işlenmesi için, ses-görüntü ilişkisinin nasıl tanımlandığının ve bu ilişkinin işlevlerinin neler olduğunun belirlenmesini gerektirir.

Ses - görüntü ilişkisi.- Gündelik yaşamda eylemin

her çeşidi bir takım seslerle birleşir. Bir arabanın çalışmaya başlaması, onun gürültüsüyle tanımlanabilir. Bir trenin istasyona yaklaşması, raylar üzerindeki tekerleklerinin sesleriyle belirlenebilir. Fakat, perde üzerinde bir eylemin görülmesi ve onun işitilmesindeki ona eşlik eden sesler,

ÇİZELGE I

SES VE GÖRÜNTÜNÜN İŞLEVLERİ

Özellik	Ses	Görüntü
Olaylara Dayanan (Gerçeksel)	Bilginin doğrudan aktarımı (Ör. normal konuşma)	Bilginin doğrudan aktarımı
Ortama Dayanan (Çevresel)	Bölgenin kurumu (Ör. trafik gürültüleri caddeyi ima)	Bölgenin kurumu (Ör. Big Ben saat kulesini gösteren bir çekim Londra'yı ima eder)
İzah Edici	Düşünce ve duyguların açımı (Ör. alaycı bir tavır için notaları kaydırarak çalmak)	Düşünce ve duyguların görsel çağrışımlarla açımı (Ör. dayanıksızlığı ima için perişan ayaklar gösterme)
Simgesel	Yerlerin, olayların, atmosferin simgeleştirimi (Ör. hücumu ifade etmek için hava baskın sireninin sesi)	Yerler, olaylar, atmosfer için çağrıştırıcı simgeler kullanımı (Ör. ABD'yi sembolize eden Old Glory'ı gösterme)
Taklit Edici	Öznenin hareket ve sessel özelliklerinin taklidi (Ör. müzikle guguk kuşu sesi çıkartmak)	Öznenin görünüm ve aksiyonunun taklidi (Ör. sarhoşluğu taklit için kameranın sendelemesi)
Özdeşleştirici	Belli kişiler ya da olaylarla ilişkilendirme (Ünlü besteler kullanımı-leit motiv)	Belli kişiler ya da olaylarla ilişkilendirme (Ör. ticari marka, Napolyon'un şapkası)
Özetleyici	Daha önceden karşılaşılmış, bilinen seslerle hatırlatma	Daha önceden karşılaşılmış bilinen öznelere hatırlatma
Bağlayıcı	Sahneler, olaylar v.b. arasında bağ kurma (Ör. destekleyici müziğin, bir sahneden diğerine geçişte bağlama görevi yapması)	Sahneler, olaylar, temalar v. b. arasında bağ kurma (Ör. kameranın oyuncak kayıktan suya, denizdeki gemiye kayması)
Birleştirici	Sesleri, dramatik ya da komik bir etki için içiçe ya da ardışık olarak düzenleme	Bir görüntüler diziminde karmıklı etkilene ya da öznelere yanyana koyma

"Gerald Millerson, The Techniques of Television Production (12. Impression London and New York:Focal Press, 1975) ss. 211-212" Naci Güçhan, Sistem Yaklaşımı ile Televizyon Eğitim Programı Yapımı (Eskişehir: Açık Öğretim Yayınları, 1988) s. 72'den alıntı.

sahnenin "gerçeklik" özelliğine çok fazla bir şey katmayabilir. Ses kolayca tanımlandığında, üretilen gürültünün ne olduğunun bilinmesi için, eylem ya da nesnenin görülmesine gerek olmayabilir. İzleyici onunla birleşen eylemi, zihinsel olarak tanımlayabilir. Eğer, bir kişi çan sesini işitiyorsa, kilise görülme bile, o sesi kilise ile birleştirebilir. Bu düşünsel birleşim, izleyiciye gördüklerinden daha fazlasını anlatan bir illüzyon yaratmadaki üstünlüğü film yapımcılarına sunabilir. Çizelge 1.'de ses ve görüntünün işlevleri ayrıntılı olarak açıklanmaktadır.

Arms (1988,s.160-185) ses-görüntü ilişkisinin kompleks ve değişken olduğundan söz ederek, filmi oluşturan üç uzaya dikkat çekmiştir. Birinci uzayda görüntüler baskınsa ve ikincisinde de kendileri yer kaplıyorsa, üçüncü uzay tümüyle sese aittir. Bu uzayların ilki ve en belirgin olanı perde uzayıdır. Bu belirgin olarak çizilebilecek ve ölçülebilecek bir uzaydır. İkinci uzay daha özenli bir tanım gerektirir. Eserin yarattığı, kurgusal ya da kurgusal olmayan bir dünyanın düşsel bir uzayıdır. Bu uzayı ayırt edebilmek için, film kuramında kullanılan terim "diegesis"tir. Diegesis'in sözlüksel anlamı ise, hem bir "anlatı" hem de bir "durumun ifadesi" şeklinde tanımlanabilir. Üçüncü uzay ise, ne perdenin ne de diegetik uzayın bir parçası olmayan öğelerce işgal edilen uzayı kaplayan ses alanıdır.

Perde başlangıç noktası olarak alındığında, ses ve görüntü arasındaki ilişki ikiye ayrılabilir; ses kaynağının perde üzerinde varolduğu sesler ve ses kaynağının perde dışında olduğu seslerdir. Perde üzerinde kaynağın görüldüğü

sesin ilk işlevi, sessiz sinemadaki müziğin rollerinden birisini doldurmaktır; görüntülere ağırlık ve boyut vererek, fotoğrafik yeniden üretim ve hareketin birleştirilmiş gerçekliğini güçlendirmektir. Örneğin, kapı çarpması ya da tabanca patlaması duyulduğunda, aksiyon daha inandırıcı ve somut olabilir. Diegetik uzay, karakterlerin gördükleri ve duydukları ya da perde uzayında görülen ya da görülmeyen, perde dışı işitilen şeyleri getirmekle ilgilidir. Perde dışı sesin en önemli işlevi, perdedeki iki boyutlu görüntünün yalnızca bir perspektifi olduğu üç boyutlu bir uzaya dikkat çekmektir. Müzik, üst-ses ya da yorumsal ses ekstra-diegetik uzay içerisinde yer alabilir. Belki de, bu alan çok açık olarak sese ait olduğundan, nispeten film kuramcılarından az ilgi görmüştür (Arms, 1988, s.160-185).

Lewis (1984, s.27) sinemada sesin işlevlerinin Mitry tarafından şu şekilde tanımlandığını belirtir:

- Ses, somut ve psikolojik varlığıyla perde üzerindeki dünyayı vermeye çalışır. Eşzamanlı sesin psikolojik etkisi, görüntü izinin somut gerçeğine fazladan bir içerik eklemiştir.

- Ses, film yönetmeninin karakterin iç dünyasına doğrudan ya da esnek olarak girebilmesini sağladı. Görülebilir hareketlerin yüzeyinin altında yatan düşünce ve hisleri, iç monolog ile doğrudan verebildi.

- Ritmik yapıdaki bütünlüğü sağlayan müzik vasıtasıyla film sesi, izleyicide algılanabilir bir ritm uyandırdı; görüntü izinin kendisi bu anlamda yetersizdi. Müzik, projektörün gürültüsünden kurtulmak, sessizliğin ağırlığını atmak

ve ayrımlara duygusal içerik sağlamak için önemliydi.

Filmin temelde bir görsel medya olduğu şeklindeki Mitry'nin düşüncesi, tam bir çelişkiyi içerir; film sesinin önemini kabul ederken, görsel bir medyanın temel koşullarına yabancı yapıları -konuşma, müzik- getiren bir araç gibi, sese olan güvensizliğini de belirtir. İlginç olarak, Mitry'nin tehlikeli olarak gördüğü film tanımlaması, Maurice Merleau-Ponty'nin sinemada ifade edilen herhangi bir materyalin üstünlüğünün onaylanmasına karşı olmasıdır:

Görsel filmler hakkında söylediğimiz şeyler aynı zamanda sesli filmlere de uygulanmaktadır. Sesli filmler, yalnızca sözlerin ya da gürültülerin bir toplamı değildir. Ancak, bu bir "gestalt psikolojisi"ne benzemektedir. Görüntüler gibi, seslerin ya da gürültülerin de bir kurgusu vardır... Bir film, yalnızca fotoğraflanan bir oyun ve özgün bir anlatımı içeren çekimlerin sınıflandırılması ya da seçilmesi değildir. Buna benzer olarak, ses izi de basitçe söz ve gürültülerin fotoğrafik olarak yeniden üretimi değildir ve film yaratıcısının keşfetmesi gerekli bir içsel düzenlemeyi gerektirir (Lewis, 1984, s.29).

Böyle bir tanımlamada, görsel-işitsel yapının bölümlere ayrıldığı görülebilir. Bu anlamda, film sesi hakkındaki Merleau-Ponty'nin görüşleri, Christian Metz ve Noël Burch'e yakındır ve sinemadaki anlatım materyallerinin eşitliğine dayalı genel modernist kavramları içerir.

Sesli film, Merleau-Ponty'e göre, "gestalt"ın (işitsel ve görsel gestalt: sesin görüntüyü zenginleştirmesinden ve ses-görüntü toplamından daha fazla bir şeydir) yeni bir çeşididir. Sesli filmin katılımıyla Eisenstein tarafından düşünülen "monestic ensemble"dan (Bir gösterimde duymalara hitap eden, her unsurun bir tek nesnede, harekette,...vb, birleşip uyum içerisinde sahnelenmesi) karmaşıklığa, Werner Fassbinder'in "Effi Brest" anlatı filmindeki ses ve görüntü

diyalektiğine kadar, görsel yapı ve ses yapısı bir etkileşim içerisindedir (Lewis, 1984, s.29).

İşitsel Öğeler

Ses ve görüntü, algının ve anlamın tek bir boyutu ve tek bir içeriğin "vücudu" içerisinde bütünleşiklerdir. Ses görüntü tarafından desteklenir, mekanı ve zamanı betimler. Sinemanın kendi uzaysal düzenlemesi ve perde arkasındaki hoparlörlerin konumlandırılması ile daha da güçlendirilir; sesin kaynağı, görüntü ve anlatının mekanı ile tanımlanır. Böyle bir bütünlük, yalnızca filmsel içerik ya da izleme mekanını içermez. Aynı zamanda izleyicilerin ruh durumunu ve duygularını da içerir.

Belazs "Akustik Dünya" (Jacops, 1973, s.261) adlı yazısında sesli film hakkındaki görüşü şu şekildedir:

Akustik çevrenin, yaşanan akustik görünümün, konuşulan şeylerin ve doğanın gizli fısıltılarının orkaya konması ya da açığa çıkarılması sesli filmin işidir. Sözlerin insan konuşmasının ötesinde işlevi vardır; yaşamın geniş gücünü belirginleştirmede, duygu ve düşüncelerin iletilmesi ve etkinleştirilmesinde -büyük şehrin gürültüsünden sessiz deniz kıyısına, dev makina gürültülerinden sonbahar yağmuru- nun cama vuruşuna kadar- rol oynar. Duygusal lirik şiirler, her zaman yaşamın bu anlamlı seslerini, sözlerle açıklayabilir. Sesli film perdeden doğrudan doğruya bunları bize aktarabilir.

Kendisine ait bir biçemi olan sesli film gerçeği, geçmişte yalnızca görülen insanın konuşmasının işitilebilmesiyle değil, akustik olayların sunumundaki geri kalan içeriğin de tatmin edilebilmesiyle ilgilidir. Ses yalnızca görüntünün bir sonucu değil, aksiyonun kaynağı ve konusudur. Diğer bir deyişle, filmde dramatik bir öğedir.

Film yapımlarında dramatik bir etkiye sahip olan

işitsel öğeler üç grupta toplanabilir; konuşma -diyalog ve anlatım-, ses efektleri ve müziktir.

Konuşma:Diyalog ve Anlatım.- Filmde sesin temel işlevlerinden birisi de konuşmayı iletmeektir. Sözler, perde üzerindeki bilgiyi en hızlı ve basit şekilde sunabilir. Diyalog, karakter geliştirmede, perdesel bir kişiliğin heyecanını ve rengini (ya da eksikliğini) oluşturmada, dramatik, temel ve ekonomik bir öğedir. Konuşma, dolaylı ya da dolaysız insan ilişkilerinden doğmasına ek olarak, biçimleri, ritimleri ve görsel anlatımı keskinleştirmede kullanılır ve görsel aksiyonu sadece açıklamanın ötesine taşır.

Dinleyicinin tepkisinin, söylenenlerle ilişkili diğer bir eylemin, konuşmacıyı çevreleyen ya da başka bir yerdeki anlamlı bir olayın gösterilmesinde, yönetmen konuşma ve imgelemi dramatikleştirmede, mizahlaştırmada, hiciv etmede ve diğer anlamlı işbirliklerinde, sözler karşılıklı desteğin bir çeşidi olarak kullanılabilir.

Orson Welles'in "Citizen Kane" filmini seçkinleştiren etkenlerden birisi de diyalogu yaratıcı kullanımıydı. Welles görüntünün de çok önemli bir özelliği olan, bir radyo yöntemi uyarladı; bir sahnede başlayan diyalog -bir çeşit işitsel süreklilik- diğer sahnede tamamlanır ve böylece zaman ve mekan olarak ayrılan iki ya da üç sahne birleşmektetir. Aynı zamanda, bütünlüğün sürekliliği de ilerletilmektedir. Özellikle etkileyici bir örnek, Kane'nin politik yükselişi için çaba harcayan küçük bir grup işadamlıyla Leland'ın konuştuğu ayrımdır. Leland, "o bu kampanyaya girdi... " diye söze baş-

lamaktadır. Daha sonra, Kane büyük bir salonda toplanan kitleye seslenirken görülür ve Kane'nin kendi sesiyle cümle tamamlanır; "... yalnızca bir amaç ile " Böylece, bir ses geçişi, görsel sürekliliği bağlayıcı ve ilerletici şekilde sağlanabilir. Diyalogda bir kesinti olmaksızın anlam şaşırtıcı bir ustalıkla, geçişi sağlayan hareket, görüntüler ve sözlerin bir bütünlüğü içerisinde ileriye taşınır (Jacops, 1973, s.246).

Diyalog, yalnızca konuşmanın işlevi değildir. Teknik olarak "anlatım" olarak bilinen diğer bir işlevi de vardır. Genellikle anlatım görüntüleri tanımlamak ya da açıklamak, görsel aksiyona dikkat çekmek, filmin içeriğini bazı yöntemlerle yorumlamak,... gibi, yapısal bir ögedir. Bazen anlatım "üst-ses" (voice-over) olarak da adlandırılır ve genelde dö-kümanter ya da drama dışı sinemada görülmeyen gözlemcinin (yorumcu) soyut konuşması şeklinde sunulur. Anlatım, görülenin tam anlamıyla tanımlanmasından şiirsel yoruma kadar, bir alanı kapsayabilir.

Perde dışı (off-screen) konuşma, anlatımın diğer bir ögesidir. Zihnin farklı düşüncelerini, farklı ifadelerini, hislerini ya da görsel düşleri tasvir eden anıları açıklamada, perde dışı konuşma kullanılabilir. Hitchcock'un "Black-mail" filminde ses izi kızın içsel sıkıntısını anlatırken, kamera kızın kahvaltı hazırlayışındaki dış eylemini gösterir. Kendini savunan kız bir oyuncuyu bıçaklar ve öldürür; bir komşusunun polis tarafından kanlı bıçak ve çözülmemiş cinayet hakkında anlattıklarına kulak misafiri olur. Kız konuşmaları anlamaya çalışırken, komşusunun düşük seviyedeki

konusması yavaş yavaş anlaşılabilirliğini kaybeder ve yalnızca korkunç bir kelime "bıçak,... bıçak,..." açıklıkla işitilir. Dikkat konuyla ilgili sözlere yoğunlaşırken, mikrofon tekrarlanan bir suçluluk gibi, yalnızca bilincine işleyen şeylerin işitilmesini - sanki, kızın kulaklarının yardımıyla sağlar. Geçmiş hatırlatmada bir işitsel geri-dönüş çeşidi de perde dışı konuşmanın kullanımıdır (Jacops, 1973, s.249).

Perde dışı konuşmanın çok düşsel ve seyrek bir uygulaması bilinç akışının bir çeşidi şeklindeki "iç monolog"un kullanılmasıdır. Eisenstien, işitilen ve görülenler arasında karşıt ve serbest bir birleşim sağlayarak, içselliği şaşırtıcı bir şekilde kullanmıştır.

Eisenstein tarafından kullanılan perde dışı sesler -iç monolog, ilkel cümleler, tekrar, sözlerin hızlanması ve yavaşlaması,...- vasıtasıyla, düşünce, his ve duygusal ayrıntıların karıştırılması ya da şekillendirilmesinin tekniği son yıllardaki yönetmenlerin de ilgisini çekmektedir. Bergman, Resnais ve Fellini bilinç-akışı yöntemleriyle ilgilenmişler ve görsel deneyimler kadar öznel işitselliğin paylaşımı sayesinde, perdedeki karakterler ile izleyiciyi psikolojik bir kimliğe zorlamaya çalışmışlardır.

Ses efektleri.- Perde üzerinde görülen her şeyi kapsayan ses efektlerini eklemek, film yapımcıları arasında çok yaygın bir uygulamadır. Sesin böyle kullanımı çok özen gerektirir; bir caddenin geniş açılı çekimine -bir çöp teneke- si kapağı kaldırırda yuvarlandığındaki ses- betonun üzerindeki metal sesini ekleyebilir. Bu şekilde, mekanın gerçeklik

duygusu yükseltilebilir. Bu, sesin doğrudan kullanımıdır ve genellikle izleyiciyi "mizansen"e (mise en scene) inandırmak için tasarımlanır.

Ses efektlerinin bu standart kullanımını genişletmek için bir kaç yöntem vardır. Örneğin, ses efektinin niteliğinin dikkatli seçimi çok önemlidir. Yukarıdaki sahne alacakaranlıkta meydana gelirse ve film gizemli bir ruh durumu iletilmek istenirse, çöp tenekesi kapağının sesine hafif bir derinlik verilebilir. Eğer sahnenin amacı izleyiciyi sıçratmak ya da korkutmak ise, ses seviyesi normalin üzerinde yükseltilebilir. Etkileyici bir efekt izi yaratmak için, kurgucu perde üzerinde görülen eylemle ilişkili olarak her sesin niteliksel değerlendirmesini yapabilir.

Ses efektleri, aynı zamanda, görülenlerin boyutunu genişletmekte de kullanılabilir. Ses efekti, görüntü çerçevesinin ötesinde insan ve nesnelerin boyutlarını genişletebilir. Yönetmen, çerçeve içerisinde yer almayan öğelerden yayılan bazı sesleri basitçe ekleyebilir. Örneğin, silahlı çarpışmadan önce, gün ağarırken ıssız bir sokaktaki köpek havlamasının perde dışı sesi, katılanların izole edilmesini belirtebilir. Aynı zamanda, çerçevenin sınırlarını da genişletebilir.

Ses efektlerinin bir bütünlük içerisinde kullanımına en iyi örneklerden birisi, Antonioni'nin "L' Avventure" filmindeki adadaki ünlü arama sahnesidir. Sahne asılsız bir ihbar ile başlar. Bir grup yat partisinden ayrılır ve küçük kayalık bir ada üzerinde dolaşmaya başlarlar. Aniden partiden birisi -çekici ve sıkılmış bir genç kız- kaybolmuştur.

Başlangıçta onun yokluğu bir şaka olarak yorumlanır ve yavaş yavaş güvenliğinden şüphe duyulmaya başlanır. Grubun tüm üyeleri umutsuz bir arayış içerisinde kayaların üzerine tırmandıkça, bu durum sinir bozukluğu yaratır. Paha biçilmez antik bir vazo bulunur ve dikkatsizce düşürülür; vazo kayalar üzerinde parçalanır. Kaybolan kızın sevgilisi, kızın en iyi arkadaşı ile sevişmeye başlar. Araştırmamanın tüm amacı, kişisel tatmin için yavaş ve acımasızca unutulur. Ardından eğlence yeniden başlar. Tüm bu olaylar, adayı aşağılık bir dünya yapan yarı karanlık bir çekim ile desteklenir (Bobker, 1969, s.120).

Bu sahnenin başarısındaki anahtar etken ses efektlerinin olağanüstü kullanımıdır. Kayalara çarpan dalga sesi, sahnenin atmosferini değiştirmek için gittikçe yükselmektedir. Perde üzerindeki dalgalar her zaman görülmesede, kayalara vuruş sesleri çok şiddetli olarak işitilir. Partideki konuşmalar, kayıp kızın isminin bağırılması,... gibi, sesler gelip gitmektedir. Dalgaların vuruş sesi ve parça diyaloglar işitsel bir bulanıklık içerisinde yüzmektedir. Sonuç, dramatik aksiyonu destekleyen ses efektlerinin yaklaşık bir senfonik orkestra düzenlemesini doğurur. İnsan hayatının anlamsızlığı, ses efektleriyle -taşlar üzerine duygusuzca vuran dalgaların aralıksız gürültüsü- tasvir edilmektedir.

Ses efektleri, yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi, özel bir duygunun yaratılmasında, atmosfer ve ruh durumunun yapılandırılmasında, sesin önemli bir öğesidir. Rene Clair' in "Urder the Roofs of Paris" adlı filminde, gece demiryolu raylarının kenarında kavga eden içkili adamlar görülür. Fa-

kat, kavga sesi yerine, yaklaşan bir trenin düdüğü ve gürültüsü işitilir. Bu sahne görsel ve işitsel biçimin kesişmesi ile birlikte, ses ve eylemin karşıtlığından çıkarılan özel bir mizah sağlayabilir.

Ses efektleri, çok yönlü olarak, ilişkisiz görüntüleri birbirine bağlamak, aksiyonu geliştirmek ve aynı zamanda bir eğretilime oluşturmak için yaygın olarak kullanılabilirler. Örneğin, Hitchcock'un "39 Steps" filminde, bir kadın arkasına bıçak saplanmış bir cesedi gördüğünde aptallaşır ve çılgılık atmaya başlar. Hızlı giden bir trene kesme yapılır. Kadının korkusunu ifade etmek için kullanılan ses, kadının yüksek perdeli ağlamasıdır -bir çeşit işitsel eğretilime olarak işlev görür- ve aynı zamanda, bir ses köprüsü olarak izleyiciyi bir sonraki sahneye taşır (Jacops, 1973, s.251).

Ses efektleri, işitilenlerin ve görülenlerin karşıtlığıyla görüntülerin etkisini daha da yükseltebilir ve işitilenlerin tekrarı ya da görülenlerin tamamlanmasıyla da gerilemi arttırmaya hizmet edebilirler. Bu, çok açık olarak "Informer" filminde görülebilir. Gypo, karakolda arkadaşı Frankie'yi ele verdikten sonra, aniden bir saatin yüksek seviyeli tik tak sesleri işitilir. Bu tik tak sesleri evde Frankie'nin bir sonraki çekimine kadar sürer ve annesi ya da kardeşiyle konuşurken tik tak sesleri daha da abartılır. Teşkilattaki arkadaşını görme korkusuyla, Gypo polis merkezinden gizlice çıktığı sahne ile bir sonraki çekimdeki kör adamın bastonun vuruş sesinin işitildiği sahne birleştirilir. Sürekli ve ısrarlı tik tak sesleri ve bastonun vuruş sesi, dramatik olarak ihbar edeni ve edileni birbirine bağ-

lar (Jacops, 1973, s.251).

Hemen hemen tüm örneklerde, ses efektlerinin psikolojik etkileri ve farklı anlamları sayesinde oluşan yorumları izleyiciyi uyarır ya da canlandırır. Doğal seslerin yanısıra yapay sesler, soyut ses olarak da adlandırıldıkları gibi, genelde tanımlanamayan sesleri içerirler. Çoğunlukla yapay sesin kullanıcıları -deneysel film yapımcıları- temelde sesin çekiciliği ve yeni bir görsel-işitsel deneyimle imgelem- sel gerçeğin genişlemesi ile ilgilidirler. Bu film yapımcıları herhangi bir düşüncüyü ifade etmeksizin, ancak kendi içerisinde bir amacı olan, renk, ritm ve soyut imgelem için yapay sesleri kullandılar.

Müzik.- Duygular ve zihinsel kavramlar işitsel deneyimlere dönüştürülebildiğinden, müzik sinemanın illüzyonist yapısını betimleyebilir ve izleyiciyi çok derin olarak bu illüzyonun kalbine sokabilir. Müzik, film izleyicisinin duygularına doğrudan seslenebilir ve perde üzerinde gerçekte sunulmayan düşünce ve hisleri doğurabilir. İnsanları, yöreleri ve tarihsel evreleri tanımlayabilir; bir öyküyü anlatabilir; ruhsal durumu yaratabilir; bir atmosferi canlandırabilir; bir karakteri tasvir edebilir; doğal sesleri betimleyebilir; zihinsel durumu ifade edebilir. Müzik, varolan üzüntü, nefret, aşk ve geçmişi anlatabilir. Komedinin değişken ihtiyaçlarını ve üzüntülü, anlamsız, yalın güldürüyü destekleyebilir. Bir sahnede, terör ya da trajedi oluşturabilir. Kısaca, perde üzerindeki müzik, izleyicinin işitsel duyularını yakalayan ve ikna edici bir duygusal deneyimin

tamamını içerebilen, görüntü ve ses arasındaki güçlü bir bağlantıyı kurabilir (Jacops, 1973, s.254).

Film, öğelerinin bütünlüğüyle oluşan bir çeşit söyledir; her öğe mesajı doğru iletebilir ya da kendi başına bir anlam taşıyabilir. Fakat, bir bütün içerisinde bir anlam ifade etmeyebilir. Bu nedenle müzik, görüntülere yol gösterme ve birleştirme anlamında bir görev üstlenebilir. Bilinçaltını doğrudan cezbederek, diğer film öğelerini de etkileyerek, duygusal bir iklim yaratabilir. Ayrıca müzik, görüntüleme işlemini tamamlar ve dramatik gerçeklik yaratabilir. Bazen görsel öğeler bu görevi yerine getiremeyebilirler (Thomas, 1975, s.16).

Örneğin, Michelangelo zamanı, yaşamı ve ruhu hakkında bir film olan "Titan" bu atmosferi canlandırmak ve dramatize etmek için, ağır açıklamaların yerini müzik almıştır. Herhangi bir oyuncu gösterilmeksizin, kamera Rönesans nesnelerinin, İtalyan heykellerinin, resimlerinin ve mimarisinin etrafında gezinir; bu sırada müzik, doğrudan Michelangelo'nun öyküsünü anlatan bir diyalog gibi, işlev görür. Müzik, oyuncunun ortaya çıkışını, çalışmalarını -heykeli ve resmini-, papaya ya da prene ait entrikalarını birbirine bağlayarak, çağın karmaşasını canlandıran arka plan atmosferini yorumlar. Florence ve Roma'nın yağmalanmasını dramatize ederken, sürekli olarak yüksek perdeli seslerle öyküyü ilerletir.

Godard'ın "A Woman Is A Woman" filminin Michel Legrand tarafından bestelenen müziksel tasarımı, müziğin öykü anlatma yeteneğinin sınırlarını tamamen genişletir. Bu film-

de müzik, Lubistch'in en iyi komedilerindeki ünlü "dondurma" larını anımsatacak biçimde söylenen ve görülenleri hicveder. Legrand'ın müziği -marşların, valslerin, romantik temanın, ... kullanılmasıyla- görsel aksiyona karşıttır. Kahramanlık melodileri konuşmalardaki saçmalığı indirger; müziksel şakalar işitsel geçişlere hizmet eder; sırnaşık bir lezzet, filmin neşeli, alaylı biçimine ritm katar (Jacops, 1973,s.259).

Diğer görsel-işitsel öğelerin yaratıcı işbirliği ile müzik, artık ilk süslü kullanımının ötesine taşınmıştır. İyi bir film müziği, özellikle görsel yapı ile bütünleşmek ve sanatsal düzenlemeyle anlatım gücü ya da içeriksel zenginlik katmak amacıyla tasarımlanabilir.

Sesli Sinemaya Geçiş

Değişen teknik ve felsefe.- Film ses tarihinde 1927 yılında gerçekleştirilen "The Jazz Singer" filmi bir dönüm noktasıydı. Bu film, sesli film çağını başlatmıştır. Bu filmin popüler başarısı, sessiz filminden sesliye tamamen dönüşebilmek için Hollywood'u ikna edebildi. Ses kayıt ve yeniden üretim teknolojisinin mevcut film teknolojisine 1927 yılında yeni eklenildiği sanılmaktaydı. Gerçekte, ses kayıt ve yeniden üretimi teknolojisi, filmin icadından önceki yıllarda başlamıştı. Çoğu tarihçi, eleştirmen ve kuramcılarının yorumlarında, 1927 yılı geçiş evresinden önce sesin varolmadığı şeklinde bir izlenim bırakmışlardır ki, bu da yanlıştır.

Raymond Field anlaşılması gerekli ilk şeyin şu olduğuna dikkat çeker; " Sessiz film diye bir şey yoktu... Filmlerin ilk gösterildiği anlardan beri, perde üzerindeki

görüntülerle değişik seslerin yaklaşık olarak senkronlu bir birleşimi, sinemanın başlıca özelliği idi." (Cameron, 1980, s.3-4). 1927 yılından uzun zaman önce, izleyiciler ses - görüntü ilişkisini deneyimlemişlerdir. Ses ve görüntünün birlikte algılanması, 1927 yılında yeni ve süpriz bir icat değildi. 1927 yılından sonra sunulan şey, sesin tamamen farklı bir biçimiydi. Kesin olarak aynı sesin günden güne, salondan salona, perdeden perdeye filme eşlik etmesi için, teknolojik anlamda tek olmasını, film üzerine sürekli olarak kaydedilebilmesini ve yeniden üretilmesini gerektirmekteydi.

Sinemanın başlagıcında, genellikle unutulmuş bir ses öğesi de sahne operatörünün (the compere ya da fairground) sesli sunumuydu. Perdenin yanında, ayakta duran sunucunun sözleri, sahneleri, karakterleri tanımlayarak, öyküyü anlatarak ve görüntülerin anlaşılmasını sağlayan sözlü bir metin oluşturarak, izleyicileri görüntüleri anlamaya yöneltiyordu. Böyle bir sunumda, hem sunucu hem de müzisyenlerin fiziksel ve duyulabilir varlıklarıyla biçimlenmiş gösterimde, görüntülerin egemenliği biraz fazla indirgenmektedir. Doğu sinemasının tarihsel araştırmalarında, bu ilk sunuş biçiminin Avrupa'da çoktan ortadan kalkmasından sonra bile, 1930'ların başında, sesli filmlerin gelişine dek Hindistan'da ve özellikle Japonya'da bir gelenek gibi kaldığı görülmektedir. Sunucu ya da "benshi", sesiz sinema boyunca Japonya'da film gösteriminde anahtar kişiydi. İzleyiciyi yöneltme fırsatını kullanarak, film üzerine kendi yorumunu yapmaktaydı. Böyle bir sistemde filmin anlamı, bütünüyle sunucunun zorunlu olarak başka anlama da gelebilen görüntüler üzerindeki yorumuna

dayanıyordu ve iki ayrı "benshi"nin yorumladığı aynı görüntüleri görmek, bütünüyle ayrı iki film deneyiminin yaşanması demekti. Hem aldıkları ücretler hem de sinema reklamlarında yer almaları "benshi"nin önemini yansıtıyordu ve her iki durumda da ünlü yönetmen ya da oyuncularla eşit konumdaydılar (Armes, 1988,s.161).

Ses, doğanın vazgeçilmez bir ögesi olarak görüntüyü zenginleştirmekle birlikte, çözüm isteyen pek çok sorunu da beraberinde getirmişti. Bu sorunların hepsi aynı kolaylık ve hızla çözülemedi; bazıları uzun denemeleri gerektirdi. Çünkü ilk aşamada sessiz çalışan kameraların yapılamaması, bu kameraların ses geçirmez bir odacığa hapsedilmelerine neden oldu. Bu odacığın yalnız kamera mercekleri için ufak bir deliği vardı. Bunun sonucunda da kameralar hareket edemez oldular. Sesin sinemaya katılımıyla, sinemanın anlatım gücü bir taraftan genişliyor, fakat diğer taraftan kameraların hareketsizleşmesiyle de daralıyordu (Özön,1985, s.94).

Bu sorunun aşılması için sessiz kamera yapımına hız verildi ve kısa bir süre sonra da gerçekleştirildi. Yine sesli sinemanın çıkışıyla, sessiz sinema hızı olan 16 ya da 18 kareden, sesli sinema hızı 24 kareye geçme zorunluluğu duyuldu. Çünkü, ancak 24 karelik bir hızda ses niteliğinde bir kayıp meydana gelmiyordu. Ayrıca stüdyoların ve sinema salonlarının da yeni baştan sesli sinemaya göre donatılması gerekiyordu.

Filme sesin ilavesiyle fiziksel gerçeğin yorumlanabilmesi sağlanırken, bu teknik sorunların yanısıra film kayıtlı tiyatronun bir çeşidine döndü. Büyük film yapımcıları-

nın tüm çabaları, filmi farklı bir sanat yapabilmek için, bu medyayı yalnız fotoğrafik kayıttan ötesine doğru ilerletebilmekti. İlk sesli filmler "plağa alınmış tiyatro" (Canned Theater) olarak adlandırıldı. Konuşan filmler kurgu evresini yavaşlattı ve aktörlerin yüzleri gibi, yakın çekimleri kısıtlamaya yöneltti. Film içerisindeki konuşmalar görülenleri tekrarlamakta ve görüntülerin seçimi konuşmalara bağlı olarak sınırlandırılmaktaydı. Film tekniğinin temeli olarak kurgu ve yakın çekime önem verenler için, sesin kazançtan çok kayıp getirdiği görülebilir. Görüntüler ve hareketten öykü ve role kayan vurgu, ses ile öğelerini tiyatroyla paylaştı (Ellis, 1976, s.166).

Sessiz sinemanın büyük ustaları sesli sinema karşısında kararsızlığa düştüler. Sesli filmin ilk yıllarının sanat yönünden pek de başarılı geçmemesi bu kararsızlığı artırdı. İzleyiciler bu yeni buluşu ilgiyle karşılar, Chaplin, Vidor, Clair, Eisenstein, Pudovkin, Murnau, ... vb. büyük sanatçılar sesli filme karşı çıktılar. Diğerlerinden ayrı olarak Eisenstein, Pudovkin, Aleksandrov sessiz film çağının artık geçtiğini, sesin filmlerde destekleyici bir rol oynayabileceğini kabul ediyorlar, ancak bir film görüntülerine eklenecek konuşmaların, görüntünün tüm değerini, özellikle bir çekimden diğerine geçişteki özelliği yok edeceğini öne sürüyorlardı. Sessiz sinemayı doruğa erdiren bu sanatçıların düşünceleri, genellikle kurguya verdikleri önemden kaynaklanmaktaydı. Gerçekte bu üç yönetmen düşüncelerini açıklayan "Zyavlenia" yı (Bildiri) yayımladıklarında (1926 Ağustosunda) sinema henüz ses yönünden başarılı bir

örnek ortaya koymamıştı. Hatta ses ögesi bütün bir film boyunca da yeni kullanılmıştı -Light of New York- (Özön,1985, s.183).

Diğer bir kayıp, sessiz film sanatının evrenselliği idi. Charlie ismi, "Charlot", "Carlina", "Carlos" ya da "Carlitos" olarak ün kazandı ve eşit olarak hepsi sevilmişti. Orjinal filmin dilini bilmeyen izleyiciler için diyaloglu filmler, tatmin edici bir sunum değildi.

Bütün kuramlar sessiz sinema üzerine dayandığından sesliyle birlikte kuramcılarda da bir bocalama ve bir bunalmış başlamıştı. İlk basımı 1932 yılında ve yeni bir düzenlemesi 1957 yılında yapılan "Film As Art" kitabının başlangıcındaki bir yazısıyla Rudolf Arnheim, ilaveden daha çok bozulma olarak tanımladığı diyalog hakkındaki düşüncelerini değiştirmek için bir neden görmediği belirtir. Arnheim'in sesli filme bakışı şöyledir:

Ses ve görüntü ayrı ayrı öğeler. Herbiriyle ayrı sanat dalları olabilirler. Ancak sinema gibi - ses ve görüntüden oluşan - melez bir sanat dalında, izleyicinin dikkatinin iki yöne dağılması bir huzursuzluk kaynağı olabilir (Güçhan, 1981, s.213).

Arnheim filmde egemen öğenin görüntü olduğunu, sesin sadece bir destekleyici bir işleve sahip olduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte filmde sese eşit yer verildiğinde, hareketi sınırlandıracağını da açıklamıştır (Güçhan,1981,s.215)

Ancak Bazin'e göre, karşıtlık sessiz ile sesli sinema arasında değil, iki ayrı sinema dili, sinema değişindeydi. Bir yandan görüntüye inanan yönetmenler (Eisenstein, Pudovkin Kuleşev, Gance...), bir yandan da gerçeğe inanan yönetmenler (Stroheim, Dreyer, Murnau, Fleharty, Renoir, Welles.)

olarak ayrılmaktaydı. Sesin sinemaya katılması, gerçeğe inanan yönetmenlerin anlatımını daha da zenginleştirmiştir; çünkü ses, gerçeğin en önemli öğelerindendir (Özön, 1966, s.13).

Ses devrimi geniş bir alanda kabul gördü. Sessiz film günlerinde "star" olan pek çok oyuncu, kariyerlerinin en üst noktasında idiler. En büyük zorluk, İngiliz diline uyum sağlayamayan yabancı oyuncular dı. Onların yerini almak için bir oyuncu karmaşası başladı. Çoğu sahne ve vodvilden gelmekteydi ve onları, yeni yazarlar, diyalog yönetmenleri, teknik uzmanlar ve müzisyen ordusu izledi. Yeni kuşakla tanışıldı. Müzikaller, sahne gösterileri ve oyunlar hemen hemen doğrudan perdeye aktarıldı.

Sessizlik uğruna, gürültü yapan ark lambaları akkor aydınlatmayla yer değiştirdi. Uygun ses kayıtlı için sabit hız gerektiğinden, sabit motor hız sürücülü kameralar zorunlu hale geldi. Setlerde ses yansıma ve emilme sorunları, dekor tasarımının geliştirilmesiyle çözümlenmeye çalışıldı. Film materyeli mükemmelleştirildi ve bu filmler daha az ışık gerektiriyordu. 1930'lu yılların ilk birkaç yılı içerisinde, film yönetmenleri, yapım sonrası tekniklerinden, çoklu mikrofona tekniğinde ve ses kayıt-okuma sistemlerinden yararlanır duruma geldiler.

İlk örnekler.- Sesin sinemaya getirdiği bu şaşkınlık ve bocalama bir-kaç yıl sonra yavaş yavaş azaldı, sesle görüntü arasında "barış içerisinde birlikte yaşama"nın kuralları bulunmaya başladı.

Sesin sinemada dramatik bir öge olarak kullanımına ilk örneği, King Vidor verdi. Vidor, Virginia'nın pamuk tarlalarında, çevirdiği Hallelujah! filminde, bir yandan zencilerin yanık ezgilerini, bir yandan da doğal sesleri bu ezgilerle birleştiriyordu. Vidor, ayrıca bu sesli ortam içinde sessizliğin de başlı başına bir dram ögesi olarak nasıl kullanılabileceğini ortaya koydu. İkinci örnek, Almanya'da Walter Rutmann, Melodie der Welt - Dünya ezgisinde, dünyanın dört köşesinde insanların günlük yaşamlarındaki aynı davranışları, eylemleri yansıtan eski belgesellerden derlediği görüntüleri, her çeşit sesle birleştirerek, ilk kez başarılı bir görsel-işitsel kurgu örneği verdi. Belgesellerin yanı sıra, Walt Disney'in çizgi filmleri de sesli filmin geniş kitlelere ulaşmasını sağladı (Özön, 1985, s.184).

Sovyetler Birliği, kendi sesli sinemasını kendisi kuruncaya kadar bekledi ve bu yüzden sesli sinemaya geçiş 1930'ların sonrasına kaldı. Pudovkin, Desertir (Kaçak)'da sesli çekimi gerçekleştirdi. Fakat bu denemesinde başarılı olamadı. Eisenstein da aynı şekilde başarılı olamadı. Vertov ise, sesli film karşısında bocalamadı ve sesin Sovyet sinemasında kullanılması için öncülük etmiştir (Leyda, 1983, s.279).

Leyda, Vertov'un döneminde portatif ses kayıt cihazının bulunmadığını, bu nedenle Radio Centre'dan alınan mikrofonlarla çalıştığını, ancak daha sonra Vertov'un Shorin'e portatif ses cihazı geliştirmede yardımcı olduğunu belirtir (Leyda, 1983, s.282).

Sesli filme diğer ülkelerden önce başlayan Amerikan sineması, uluslararası sinema pazarlarında üstün duruma geç-

ti. Müzikli filmlerin yanı sıra gangster silahlarının sesi de perdeyi bir salgın gibi kapladı. Keaton ve Lloyd sesiye güçlükle ayak uydurabildiler. Chaplin ise dört yıllık bir karasızlıktan sonra yine sessizlikte karar kılarak, çok az bir müziğin yer aldığı City Ligts'ı çevirdi ( z n, 1985, s.185).

Fransa'da Clair de sesli filme karşı çıkmış ve ilk sesli filmi olan "Paris Damları Altında" da sesli sinemayı yermekteydi. Bunuel ise "Endülüs Köpeği" den sonra çevirdiği "Altın  ağ -L'age d'or-" filmiyle de görüntü ve ses öğelerini tüm anlatım olanaklarını, gerçek  st c l ğ n hizmetine sunmaktaydı ( z n, 1985, s.186).

Amerikan sineması sesli filmin çıkışıyla kaybolan "evrensel dili"nin yerine geçecek bazı önlemler aldı. Bunlardan ilki, sesli filmin, bir sessiz kopyasını hazırlamak oldu. ikinci anlamda, yabancı oyuncularını Hollywood'a getirerek onlara kendi dillerinde filmler çevirtti. Bunun pahalı ve elverişsiz olmasıyla, Paris yakınlarında bir stüdyo kurularak, Amerikan filmlerinin yabancı kopyaları burada çevrilmeye başladı. Ancak bu da uzun sürmedi.

Amerika'da Edwin Hopkins, sesleri iyi olmayan sinema oyuncularının, başkalarınınca seslendirildiği "sonradan seslendirme-dublaj " yöntemini uygulamaya çalıştı. Ancak oyuncu sendikaları bu yönteme karşı çıktı ve bu uygulama da uzun sürmedi. Almanya'da da Dr. Jacob Karel aynı yöntemi, yabancı dildeki filmlerin seslendirilmesinde kullandı. Böylelikle "sonradan seslendirme" yöntemi doğdu.

Sesin sinemaya katılımından beri, konuşma ve ses

efektleri, tüm teknik ve ekonomik güçlüklerle rağmen, çekim mekanında alınmaktadır. Fakat, Türk sinemasında ekonomik güçlükler öne sürülerek, 1943 yılından itibaren seslerin çekim sonrası görüntüyle birleştirilme yöntemine geçildi.

Sesli Çekim

Hollywood'daki teknik anlatım 1930'lu yıllarda, ses kayıtları ve sinematografi arasındaki bağlantıyı biyolojik bir benzerliğe dayandırıyor. Kamera ve mikrofon birleştiğinde, insan vücudu gibi olmasa da, sınırlı bir benzerlik çıkarılabildi. "Akustik Kontrolün Tekniği" adlı makalede, sahneyi izleyen hayali bir kişinin kameranın gözü, mikrofonun da kulağı olacağı belirtilmekteydi. (Felstead, 1930, s.10). Bu benzerlikten, birçok paralellikler çıkarıldı. Sinematografi tek yüzeyle olduğundan, ses kayıtları da yalnızca bir kulak ile çalışmalıdır. Teknik düzenlemeler bunun bedelini ödemeliydi; kameraman görsel derinlik izlenimini, ses kayıtçısı da ses perspektifini yaratmak için çalışmalıdır. Aydınlatma ve kompozisyon vasıtasıyla mekanın yönetmen tarafından kontrolü, ses seviyesi ve ses derinliğinin (reverberation) kayıtçı tarafından kontrolüne uygun olmalıdır:

Kaydedilen sesdeki derinlik ya da düzlüğün oluşması, fotoğraflanan bir görüntüdeki perspektif eksikliği ile karşılaştırılabilir. Bu engeller, ses kayıtlarının set içerisindeki mevcut akustik koşullara göre dikkatlice alınması ve oyuncuların başarılı aydınlatılması ile aşılabılır (Felstead, 1934, s.24).

Film setleri, yalnızca görsel derinliği sağlamak için değil, aynı zamanda işitsel mekanı oluşturmak için de tasarlanırlar. Bir ses mühendisi, ses kayıtlarını ışıkla karşılaştırabilir; komediler için yüksek, dramalar için düşük ve me-

lodramlar için yoğun seviyede ses kullanabilir.

Filmlerin sesli çekilmemesi ya da diyalogların sonradan eşlenmesi, yapımlara zayıf bir nitelik sağladı ve böylece diyalog doğrudan kaydedildi (Bordwell, 1985, s.302). Daha da önemlisi sesli sinemada konuşma (diyalog) ses izinin, insan figürü de görüntü izinin merkezi oldu. Yüzselle ifade gibi, konuşma kişisel özellikleri, karakterleri öne çıkararak, anlatının gelişimini sağladı ve psikolojik etkenleri sinemaya kattı. Elbette, sinemasal ses hep bu şekilde işlemedi. Soyut ve kişiliği belli olmayan konuşmalar da -Godard'ın "Le gai savior"u, Duras'ın "India Song"u ya da Vertov'un "Enthusiasm"i,... - ses izini yapılandırmaktaydı.

Konuşma, anlatının temel taşıyıcı aracı olarak yapılandırılır ve vücut, yüz ya da mekandan az olmayacak bir biçimde kişiselleştirilebilir. Alan Williams'ın da belirttiği gibi, ses, üç boyutlu fiziksel bir olaydır ve çevresinden, onu işiten kişinin konumundan ya da perspektifinden bağımsız değildir (Neale, 1985, s. 95).

Diyalog, karakter hakkında bilgi verdiği için, olayın nerede, ne koşullar altında ve ne zaman geçtiğini tanımladığından, akustik mekanın bir parçası olduğundan, genellikle çekim anında ses kuşağına görüntüyle senkronlu olarak kaydedilmektedir. Kısaca "sesli çekim" olarak adlandırılan diyalogların çekim mekanı içerisinde kayıtlarının önemini, Ertan Yılmaz (1993, s.74-75) Godard'ın Modernist Sineması hakkında yaptığı derlemede şu şekilde açıklamıştır:

....Godard'ın belgesel olan eğilimini sese uygulamasıdır. Ses kaydı problemlerinin çözüldüğü sesli filmin ilk günlerinden bu yana, en gerçekçi denilen filmde bile ses daima bir istisna olmuştur. Bütün

italyan Yeni-Gerçekçi filmleri sonradan seslendirildi, bazen gerçek oyuncularla, ama genellikle başkaları kullanılarak. Sesin doğallığı, her zaman duyulabilmesine tercih edilmiştir...

....Doğrudan ses kaydını önleyen para eksikliğinin yaşandığı "les Carabiniers" gibi bir filmde, Godard yine de gerçeğe olan tutkusunu sürdürdü. Her tüfek atışı, her patlama ayrı kaydedildi, sonra yeniden birleştirildi, oysa kendisinin de kabul ettiği gibi bu sesler, Darryl Zanuck'tan alınabilirdi. Her uçak, her silah kendi sesine sahipti. Bir Spitfire için Henkeli ses ya da Thompson makinalısı için bir Baretta sesi kullanılmadı.

Küçük bir cızırdama için koca topluluğun işini aksatan titizliği saçma bulması nedeniyle sesli çekime karşı olduğu söyleyen Fellini (Samuels, 1992, s.97-98) 'ye karşıt olarak, Godard'ın "gerçek" üzerindeki bu yorucu hatta bilgiche ısrarı nedendir? Yanıtı elbette açıktır: Godard zamanı yakalamakla, geçip giden "an"ı ebediyen korumakla ilgilidir. Godard "sinemayı güzelleştiren an'dır" der. Çünkü sinema "an"ı kaydetmesi için icat edilmiştir (Yılmaz, 1993, s.75).

Sinemayı güzelleştiren bu "an"ın kaydedilmesi, Fellini'nin de belirttiği gibi hiç de kolay değildir; teknik alt yapı başta olmak üzere birçok sorunun çözülmesini gerektirir. Birkaç örnek dışında, henüz Türk Sineması sesli çekim yapabilecek teknik alt yapıyı kuramamıştır. Teknik alt yapı ile birlikte düşünsel alt yapının da kurulamamış olması, sinemanın bir sanat ve endüstri olarak potansiyellerinin farkına varılamamış olmasını ve gelişmiş bir sinema kültürünün eksikliği gösterebilir.

Türkiye'deki durum.- Sinema, teknik olarak Dünya Sinemasıyla eşit şartlarda Türkiye'ye geldi. 1931 yılında eki-

biyle birlikte Paris'e giden Muhsin Ertuğrul, Epine'de bir stüdyoda sesli film çekimine başlar. Sesli olarak çekilen "İstanbul Sokaklarında" filminin büyük ilgi görmesi üzerine ipekçiler, Muhsin Ertuğrul'un önderliğinde yeni bir stüdyo kurma kararı verdiler ve Ertuğrul o devrin en iyi aletlerini kamera, ses, ışık ve laboratuvar aletlerini yurt dışına giderek satın aldı. Bundan sonraki filmler, bu aletlerle Avrupa standartlarında ve sesli olarak çekilmeye başlandı (Er, 1990, s.5-15).

Muhsin Ertuğrul'a tepki olarak gelişen ve Faruk Kenç ile başlayan Geçiş Dönemi'nin yönetmenleri, yeni bir anlatım dili oluşturma çabalarına karşılık, Ertuğrul ve İpek Film'in getirdiği teknolojik yeniliklerin dışında imkanlar aradılar, daha basit daha kolay yollar denediler. Bu da, sesli çekim gibi teknolojik imkanlardan vazgeçilmesi, prodüksiyon masraflarının azaltılması, yeni yapım şirketlerinin kurulmasına ve çoğu tiyatro dışından olan yönetmen, kameraman ya da oyuncuların ortaya çıkmasına yolaçtı.

Dünya sineması ile eşit şartlarda çalışmaya başlamasına rağmen Türk Sineması yerinde saymış, Ertuğrul döneminde güçlenen teknoloji birdenbire terk edilmiştir. Çünkü teknoloji kullanımının getirdiği kolaylıklar yanında zorlukları da vardı. Gelişmiş bir teknolojiyi gerçek anlamda kullanabilecek teknik elemanlara ihtiyaç duyuluyordu. Aynı zamanda, ekonomik zorlukları da beraberinde getiriyordu. Oysa ki Türk sinemacısı hep işin kolayına kaçmıştır. Örneğin, sesli çekim için her türlü olanak bulunmasına rağmen filmler sessiz çekiliyor ve sonradan seslendirme yapılıyordu. Çünkü, sesli

çekim yapmak için özel kamera ve donanımlarına, yönetmenlerin ve diğer bütün ekibin sesli çekimin gerektirdiği tüm koşullara uymasını gerektiriyordu. Bunun yanı sıra, sesli çekim için tasarımlanmış özel akustiğe sahip stüdyolar ve oyuncular da bir sorundu. Tüm bu şartlar, o dönem için Türk Sinemasına ağır gelmişti (Er, 1990, s.10-15).

Genellikle konuşmalar ve ses efektleri hep çekim anında görüntüyle birlikte alınmaktadır. Bazı olağanüstü durumlarda diyalogların bir bölümü sonradan seslendirmeyle alınabilir. Yine de çekim sırasında konuşmalar en azından bir banda alınarak "kılavuz ses kanalı" elde edilir. Bu kuşak daha sonraki seslendirme çalışmalarında ses tonlaması ya da vurgulamalar için örnek olarak alınabilir. Ayrıca, her oyuncu seslendirmede kendini seslendirebilir. Çünkü herhangi bir kimsenin sesi, konuşması, o kimsenin kişiliğini, kimliğini belirleyen en önemli öğelerdendir. Genel olarak Türkiye'de bütün filmler sessiz olarak çekilir, sonradan seslendirilir. Herhangi bir kılavuz ses kuşağı kullanılmaz. Üstelik seslendirmede de görüntüdeki oyuncuların yerine başkaları konuşur. Filmlerdeki en büyük aksamalardan birinin kaynağı budur (Özön, 1985, s.61).

Türk Sineması'nda sesin önemini Atıf Yılmaz (1991, s. 126) şöyle vurgulamaktadır:

Sonuç, ortalama seyircimizin işitme duyusunun, görme, yani görerek algılama duyusuna göre daha gelişmiş olduğu doğrultusunda idi. Kuşkusuz zaman içinde değişebilirliği olan bu saptamanın temelinde, masallar gibi, destanlar gibi, halk hikayeleri, Karagöz ve seyirlik oyunlar gibi, geleneksel sanatlarımızın tamamen söze dayalı olmaları, göze değil kulağa hitap etmelerinde yatıyordu.

Ancak, bu saptamanın uygulamaya geçirilmediği de bir

gerçektir. Örneğin, 1980 sonrası çevrilen, Başar Sabuncu'nun "Kupa Kızı" adlı filmin başlangıç sahnesinde; durgun bir deniz görüntüsü, aşırı dalgalı bir deniz sesiyle birleştirilmiştir. Bunun tam tersi bir durum da Nejat Okçugil'in "Hesap Günü" adlı filminde; dalgalı bir deniz görüntüsüne, görüntüde denizin şiddetiyle orantılı olmayan bir ses efekti kullanılmıştır. Bu filmin kavga sahnelerindeki ses efektleri, daha çok çizgi filmlerdeki komik etkiler yaratmak için kullanılan ses efektlerini andırmaktadır.

Erman Şener (1970, s.132) Türkiye'deki sessiz film çekimlerini, efektler açısından şöyle değerlendirmektedir: Örneğin, jelatin kağıdından yapılan şelale sesi ya da bir plaktan alınan dalga sesi, suyun perdede görülen akış sesine genellikle tam uymamakta, bu da işi tamamen içinden çıkılmaz hale getirmektedir.

Şener'in, 1970' li yıllardaki sessiz çekim hakkındaki durum saptamasını 1980 sonrasında da görebilmek ya da olumsuz örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Emre Kongar (1988, s.55)'da Türk Sineması hakkındaki görüşlerini şöyle vurgulamıştır:

Bu eksiklikler sinemanın sanat olmasını bile engelliyor bence. Çünkü nedir sinema? Görseldir, işitseldir. Şimdi siz göremiyorsanız, işitemiyorsanız ya da gördüğünüzle işittiğiniz arasında senkronizasyon sağlanamamışsa, bu yapıt önce sanat yapıtı olarak başarılı olamaz....

Türkiye'de uygulanan "sonradan seslendirme" yönteminde, stüdyolar, gelişmiş teknolojilere sahip olsalar bile, çekim mekanında alınamayan konuşma ve ses efektlerinin gerçeğine uygun şekilde yeniden oluşturulması çok zordur ya da çekim anında alınmasından daha büyük çabayı gerektirebilir.

Çünkü, konuşmaların uyumlu bir şekilde birleştirilebilmesi için seslendirme sanatçılarının ve ses teknisyenlerinin dudak senkronuna dikkat etmesi gereklidir. Ses efektleri için de geniş bir arşive sahip olunmalıdır. Ancak, yine de bu uygulama nitelikli yapımlarda savunulamaz.

Çekim sırasında çevre gürültülerinin çok olduğu sahnelerde, iyi alınamayan diyalogun yerine, yeni diyalog "sonradan seslendirme" yöntemiyle kaydedilebilir. Hemen her filmde bu yeniden seslendirmeye gerek duyulabilir. Issız bir kasabadaki gece çekimleri bile, oyuncunun sesini bastıran bir cırcır böceği korosuyla ses teknisyenini şaşkına çevirebilir (Dmytryk, 1990, s.135). Ancak seslendirme sırasında kaydedilen diyalog, dramatik yönden özgünü kadar iyi olmalıdır.

Yönetmen Dmytryk (1990,s.137) sonradan seslendirme yöntemini ancak usta ellerin gerçekleştirebileceği şu şekilde belirtmiştir:

Tüm sinema yaşamında kusursuz miksaj konusunda kararlarına güvenebileceğim türde yaratıcı görüşleri olan bir miksajcı tanıdım. Dramatik denge üstüne duyumu dahiyaneydi. Fakat diğer pekçok dahi gibi John Cope da erken öldü.

Film yapımlarında "sonradan seslendirme" yöntemi bir "süsleme" işidir. Çekim anında alınamayan ses efektleri ve müzik eklenir. Bozuk diyaloglar da yenilenir. Ses teknisyeni bu aşamada, tüm zamanını bu yaratıcılık isteyen çabaya ayırabilir.

T.R.T'nin birinci kanalında 23.11.1990 tarihinde "Bir Başka Gece " adlı bir Tv programında, sinema oyuncusu Tarık Akan, Türk sinemasından beklentilerini " ...O kötü, sesli çalışan kameralardan kurtulmak ve sesli çekime geç-

bilmek. Yapım öncesi çalışmaların daha detaylı olması...." şeklinde dile getirmiştir.

Tüm bu teknik olumsuzluklara rağmen, Türkiye'de, Barbro Karabuda "Menekşeler Koyu", Atıf Yılmaz "Berdel", Orhan Oğuz "iki Başlı Dev" filmlerini sesli çekimle gerçekleştirmişlerdir. Bu sesli çekimlere An.Ün. TV Merkezi hem donanım hem de personel yardımında bulunmuştur. Orhan Oğuz bu sesli film çekimi deneyiminden sonra, düşüncelerini, An. Ün. TV Merkezi'nde görev yapmakta olan ses operatörü Nihat Titiz'e şu şekilde açıklamıştır:

Seyirciyi filmin içine sokuyor, filmi daha gerçekçi kılıyor sesli çekim. Kimi sesleri dublaj veremiyor. Suflenin olmaması, oyuncunun ezber yaptığı için rolü daha iyi yaşaması, gibi başka yararları da var tabii.... Sesli çekim öyle bir olanak ve filme öyle şeyler katıyor ki artık sessiz çekmek istemiyorum.

Şener (1970,s.132), Türkiye'deki filmlerin sesli çekilmesiyle, Türk sinemasının "gösterme" yerine "anlatma" alışkanlığının terkedilebileceğini vurgulamıştır.

Sinemanın bir yanı endüstriye dayandığından, film yapımlarının amaçlarından birisi de kâr etmek olduğu söylenebilir. Çoğu film şirketleri ya da yapımcıları bu amacı gerçekleştirebilmek için, filmlerin ekonomik bir bütçeyle çekilebilmesine çalışmaktadırlar. Türkiye'deki film şirketlerini de bu düşünceden soyutlamak olanaksızdır. Bu da, Türkiye'de sesli film çekimine geçilebilmesini zorlaştıracı ekonomik bir etkidir. Bunun yanı sıra, sesli film çekimine geçildiğinde, sesin filme katıldığı dönemde tiyatrocuların sinemaya hakim olmalarına benzer oyunculuk sorunuyla da karşılaşılabilir. Bu nedenle, Türkiye'de sesli film çekimine geçile-

bilmesi,

.ekonomik,

.oyunculuk,

.personel eğitimi,

.teknik alt yapı,... gibi, sorunların çözümlenmesini gerekli kılar. Bu sorunların ayrı ayrı incelenmesinden elde edilecek sonuçlar bir bütünlük içerisinde uygulamaya konulabildiğinde, radikal bir değişimi beraberinde getirebilir.

Türk Sineması'nda sesli çekimin teknik alt yapısının oluşturulmasını sağlayacak olan ses kayıt ve kurgucuları için, sistemli bir yönetime dayalı açıklamaları içeren bir film ses kuramına ihtiyaç vardır. Film ses kuramındaki son gelişmeler de, ses kayıt ve kurgusunun pratik yönlerini gözönüne almalıdır.

Sinema sesinin yapısını uygun olarak sunabilmek için, sesin özelliklerini gözönüne alan yöntemlerin geliştirilmesini ya da düzenlenmesini gerektir. Genel olarak, ses kayıtçıları, kurgucuları ve yönetmenleri film ses kuramının farkında değildirler. Benzer şekilde, film kuramı film yapımı çalışmalarının son gelişmelerinden nispeten ayrı olarak yol göstermektedir (Weis,Belton, 1985, s.ix).

Bu çalışma, film sesine eleştirel bir bakış ya da çağdaş film kuramı ile film sesinin eksiksiz birleşimini sağlamasa da, sonraki araştırmalara yardımcı olabilir. Yapının gerçek endüstriyel tarafı ile film ses kuramının birleştirilmesi, sinema çalışmaları ve yapımlarında uygulama ve kuram arasında önemli bir adım olabilir.

Eleştirel ve kuramsal ilgi uzun bir gecikmeden son-

ra, film deneyiminde sinemasal sesin rolüne doğru yönelmeye başlamıştır. Weis ve Belton (1985, s.x) sese doğru bir eğitime şu şekilde dikkat çekmişlerdir:

Son on yıl içerisinde sesin yeniden keşfedilmesiyle işimiz kolaylaşmıştır. Sesli filmin doğuşundan sonraki elli yıllık bir sürenin sonucunda, ses çağına ulaşılmıştır. Her zaman, iyi işitme duyusuna sahip yönetmenler olmuştur; ancak, şimdi sesin daha çok farkında olan yeni bir kuşak vardır. Özellikle bu, yetmişli yıllarda Amerika'da iyi iş yapan yapımcılar için geçerlidir. Meslek hayatlarına film yapmak ya da canlı televizyon draması çekmekle başlayan ilk yönetmenlerin dışında, film ses kayıtları ve mix'i üzerine kurslar düzenleyen film okullarına devam eden Coppola, Scorsese ve Lucas gibi, yönetmenler ses potansiyalinin bilincinde olmuşlardır. Kısmen kayıt endüstrisinin evlerdeki stereo sistemler için daha nitelikli ses elde edebilmeyi başarabilen girişimleri sayesinde, kitleler ses konusunda daha çok bilinçlenmişlerdir.

Film kuramında sinemasal sesin incelemesinde farklı bilimsel alanlardan da yararlanılmaktadır. ideolojik ve psikanalitik araştırmalar, film sesinin kuramsal analizinde önemli yer tutmaktadır. Örneğin, feminist bakış açısı film ses deneyimini aydınlatabilir.

Bir filmin ses izi görsel izden ayrı olarak yapılandırılır. Ses ve görüntü izinin oluşturulmasında farklı teknikler kullanılmasına rağmen, izleyici ses ve görüntüyü birleşik bir sinema deneyimi olarak algılar. Lacan tarafından açıklandığı gibi, ses ve görüntülerin birleşik algılanması imgelemenin bir işlevidir.

Günümüzün film kuramlarında, görüntü ya da sesin, hayali bir karakter ya da dökümanter bir konunun sinemasal sunumundaki her ögesi ayrı ayrı tartışılmaktadır. izleyiciler film deneyiminde, filmde yer alan betimlemeleri, karakter tanımlamalarını ya da sembolleri birbirlerinden bağımsız

olarak algılayamaz. Bunun yerine, izleyiciler, karakter ve konu betimlemelerini sinematik mekan ve zamanda ayrı olarak yapılandırırılar.

Bununla birlikte, ses kayıt ve yeniden üretim tekniklerinde önemli gelişmeler olmaktadır. Ses kayıtlı, tek izden (mono) çok ize (Dolby Stereo) ve sayısal (digital) kayıta dönüşmüştür. Sesdeki hem kuramsal hem de teknik gelişmeler önemli boyutlara ulaşmasına rağmen, en son kuramsal gelişmelerin ses pratiğiyle birleştirilmesini sağlayıcı hiç bir girişimde bulunulmamıştır. Bu birleşim üretken olmalıdır. Film kuramcısı ve uygulayıcılarının sinema anlayışları birbirlerinden ayırdır ve iki yaklaşım arasında da bir birleşme yoktur, denilebilir.

Bir ses kayıt ve kurgucusunun, kuramcı olması gerek-mese de, bu konuda bilgili olması bakış açısını genişletmesine yardımcı olabilir. Benzer şekilde, film kuramcılarının, ses uygulayıcılarının sahip oldukları pratik bilgilere ihtiyacı olmayabilir. Ancak, ses kayıt tekniğini anlaması, film sesi hakkındaki hipotezlerini geliştirmesine yardımcı olabilir.

Hem film kuramını hem de film yapım yöntemlerin kavramış usta yönetmenler vardır. Bu yönetmenler - Eisenstein, Bresson, Godard,...- film sesinin yapısı hakkında önemli kuramsal çalışmalar yapmışlardır. Sonuçta, onların ses kullanımları, çoğunlukla karşılaşılanlardan oldukça farklıdır.

Bu çalışma, sinemasal ses alanını netleştirebilir ve film sesinin teknik ve kuramsal olarak kesiştiği noktaların kavramsal bir haritasını çizebilir.

Son teknolojik gelişmeler bağlamında, Türkiye'de sesli film çekimi için gerekli teknik alt yapıya ait donanımların ve bunların uygulanım yöntemlerinin belirlenmesiyle birlikte film sesinin teknik ve kuramsal analizinin yapılması, bu çalışmanın sorununu oluşturmaktadır.

Amaç

Türk Sineması'nda sesli film çekimini gerçekleştirebilmek için, teknolojik gelişmelere koşut olarak, ilgili teknik donanımların belirlenmesi ve bu donanımların film yapımlarının niteliklerini arttıracak şekilde kullanılmasıyla birlikte, film sesinin klasik, modernist, ideolojik ve psikoanalitik analizinin uygulama ve kuram bazında yapılması, bu çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Bu temel amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

- Film sesinin teknik yapısını oluşturan öğeler nelerdir?
 - . Ses perdesi ve yoğunluğu nedir?
 - . Ses perdesi ve ses yoğunluğu arasındaki ilişki nasıldır?
 - . İşitme duyusu nasıl çalışır?
 - . Film mekanlarının akustik özelliklerinin önemi nedir?
- Sesli film çekiminde kullanılan teknik donanımlar nelerdir?
 - . Sesi toplayıcı,
 - . Sesi kaydedici ve
 - . Sesi birleştirici öğelerin özellikleri nelerdir?

- Sesli film çekimi nasıl yapılır?
 - . Yapım öncesi evre,
 - . Yapım evresi ve
 - . Yapım sonrası evresindeki uygulamalarda nelere dikkat edilmelidir?
- Yeni gelişmeler nelerdir?
 - . Video teknolojilerinden nasıl yararlanılmaktadır?
 - . Zaman kodu (Time-Code) nedir?
 - . Ses sinyal işlemcilerinin etkin kullanımları nasıldır?
 - . Sayısal örnekleme (Digital Sampling), ses kayıtlarında niteliği nasıl etkileyebilir?
- Film kuramında sesin yeri ve önemi nedir?
 - . Klasik kuramda ve
 - . Modernist kuramda ses izleri arasındaki farklılıklar nelerdir?
- Film ses kuramının ideolojik analizi nedir?
- Film ses kuramının psikoanalitik analizi nedir?
 - . Feminist eleştiri ve ses izinin hazzı psikanalizde nasıl değerlendirilir?
- Türk Sinema filmlerinin ses izleri nasıl yapılandırılır?

Önem

Bu çalışma,

- Film yapımlarında sesin ve sesli çekimin yerini belirleyerek, yönetmenin dikkatinin ses ögesi üzerinde yoğunlaşmasını sağlayabilir;

- Sesli film çekimlerinde, hangi teknik donanımlardan yararlanılacağı ve nasıl kullanılacağı hakkında ses kayıt ve kurgucularına yol gösterebilir;
- Sesli film çekimi sinemada teknik alt yapıyı gerektirir. Bu nedenle, Türk Sineması'nda ses ile ilgili alt yapı sorununun giderilmesine ya da yeniden yapılanmasına yardımcı olabilir;
- Sinemasal sesin görüntüyle olan ilişkisinin daha iyi anlaşılmasında, hem film sesiyle ilgilenen kuramcı hem de operatörler için işlevsel olabilir;
- Ses kayıt ve kurgucularının kendi yaratıcı çalışmalarının değerlendirmelerini ve teknik yapımların kuramsal analizlerinin yapılabilmesini sağlayabilir;
- Sesin kullanımı, yapısı ve teknolojisi, ses kuramının kapsamlı bir eleştirisel analizinde, kuramcılara kullanabilecekleri materyaller kazandırabilir.

Varsayımlar

- Çalışmada başvurulmuş yazılı kaynaklar, geçerli ve güvenilirlerdir.
- Genelde, Türkiye'de filmler sesli olarak çekilmektedir.
- Türkiye'de film sesi üzerine kuramsal çalışma yapılmamıştır.

Sınırlılıklar

Film kuramında sesin incelenmesi bir gelişme evresin-

dedir. Film sesi üzerine uygulanması gereken film kuramının hâlâ pek çok kavramı vardır. Bu çalışma, film kuramının sese yönelik uygulamalarında yetersizlikleri gidermek için değildir. Buradaki amaç, sinema endüstrisindeki ses uygulayıcılarına yararlı olacak bir yöntemle, günümüz film kuramlarının anlaşılmasını sağlamaktır.

Bu çalışma,

- Sesli film çekiminde kullanılan teknik donanımlar ve uygulayım yöntemleriyle,
- Günümüz uygulayıcılarının kullandığı ses teknolojisinin tanımlanması ve bu donanımların kullanılmasıyla,
- Film kuramlarının, klasik, modernist, ideolojik ve psikanalitik analizi ile,
- Film sesinde teknik ve kuramı kesiştirmek ve daha çok kuram uygulamalarını netleştirmekle sınırlıdır.

B Ö L Ü M II

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Araştırma, tarama modelindedir. Sesli film çekiminde kullanılan ilgili teknik donanımlar betimlenmeye, bu teknik donanımların kullanım özellikleri saptanmaya ve film sesinin teknik ve kuramsal analizi kesiştirilmeye çalışılacaktır.

Bilgiler ve Toplanması

Film sesi üzerine yazılmış kaynaklar iki grupta toplanabilir:

1. Ses kayıt ve kurgusuyla ilgili teknik donanımlara ve bu donanımların nasıl kullanılacağına ait veriler,
 - Sesi toplayıcı,
 - Sesi kaydedici ve
 - Sesi birleştirici öğelere ve bunların kullanım özelliklerine ait verileri kapsamaktadır.
2. Sesi tarihi, estetiği ve kuramlarına ait veriler,
 - Sessiz filmde sesliye geçiş dönemini,
 - Film kuramlarında klasik ve modernist evresini,
 - Film kuramının ideolojik alanını ve
 - Film kuramının psikanalitik alanını içermektedir.

Sesli film çekimi ve film sesinin teknik ve kuramsal analizine ilişkin yukarıda açıklanan veriler, teknik ve kuramsal konularla ilgili 44 İngilizce ve 26 Türkçe kaynak taranarak ve Anadolu Üniversitesi Televizyon Merkezi'nde

görev alan yapımcı-yönetmenler ve ses operatörlerinin deneyimlerinin saptanmasıyla elde edilmiştir.

Bilgilerin Çözümü ve Yorumlanması

Birinci gruptaki kaynaklar ve makaleler özellikle film sesi üzerine teknik anlamda çalışmalar yapanlarca ya da kayıtçı ve kurgucular tarafından yazılmıştır. Film sesinin kuramsal kısmını oluşturan ikinci gruptaki kaynaklar ise sınırlı sayıdaki çalışmalardan oluşmuştur.

Her iki gruptaki ses üzerine ciddi yayınlar 1970 yılı sonrasında yayınlanmaya başlamıştır. 1970 öncesinde, ses hakkındaki analitik tartışmalar çok sınırlı ve önemsizdi. 1970'li yıllarda, film yapımlarının artmasıyla hem profesyonel hem de tüketici seviyede başlıca teknik gelişmeler ve ses cihazlarının teknik açıdan iyileşmesiyle, genelde toplum medyadaki sesin niteliği ve değeri hakkında daha da bilinçlenmiştir. Bugün bu bilinç üst düzeydedir ve ses, gerçeklik, aslına sadık olma, ve estetik açıdan ustalıkla kullanılmaktadır.

Robert Altman, Philip Kaufman, Stanley Kubrick, George Lucas, Alan C. Pakula, Ken Russel, Martin Scorsese, Jerzy Skolimowski, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola ve Michael Cimino,... gibi, çok başarılı ve sesin bilincinde olan yönetmenlerin çabalarıyla son zamanlarda Hollywood sese yönelmeye ve fazlaca önem vermeye başlamıştır. Eleştirel çalışmalar da bile, sesin analizine doğru önemli bir yönelim gözlenmektedir.

Ses üzerine birçok yayın olmasına rağmen, uygulam-

cılar için yazılanlar ile eleştirel ya da kuramsal analiz için yazılanlar arasında büyük bir farklılık hâlâ vardır. Teknik kitaplarda, kuramsal, tarihsel ya da estetik analiz üzerinde durulmaz. Benzer şekilde, kuramsal kitaplarda, ses kayıt ve kurgusunun uygulayım yönlerine ilişkin bilgiler yeralmaz. Ses üzerine, bu iki tür yayınlar arasındaki aralığın birleştirilmesi gereklidir.

B Ö L Ü M III

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, çalışmanın Yöntem bölümünde belirtilen kaynaklarından elde edilen bulgulara yer verilecektir. Amaçlarda ortaya konulan soruların sırası, bulguların sunum sırasını belirleyecektir ve gerektiğinde yoruma gidilecektir.

Film Sesinin Teknik Analizi

Klasik dönemin film kuramcıları, sesin eleştirel bir analizine ilgilerini yoğunlaştırmamışlardır. Sesin gözönüne alınmamasının nedeni, ses kuşağının yapısı gereği çok gerçek ve açık olmasıdır ya da bir biçimde, görüntü kuşağı kadar karmaşık bir yapıda olmamasıdır. John Ellis (1982, s.51) bunu, "Hem filmsel karmaşıklık ve teknolojik seviyede hem de kuramsal araştırmalar seviyesinde, sinema görüntülerine göre, ses görelî olarak daha az incelenmiştir" şeklinde ortaya koyar.

Klasik kuramcıların görüşlerine karşıt olarak, ses kuşağı görüntünün yapısına benzer biçimle özenle hazırlanan, ve fazlaca düşünülen kompleks bir yapıdır. Film ses kuşağının oluşturulma süreci ve sesin yapısını anlamak film kuramcıları için gerekli olabilir. Örneğin, birçok kuramcı fotoğraf ya da görüntü kuşağının yapısını açıklayabilmesine rağmen, ses kuşağının yapısı hakkında bilgili değildirler. Film sesinin fiziksel ve teknik yapısının bilgisi, görüntülerin karmaşık yapısıyla karşılaştırıldığında, sesin daha basit

bir yapıda olduğu ve sesin görüntüye en son eklenen bir öge olduğu düşüncesini ortadan kaldırabilir. Aynı zamanda, film sesi hakkındaki teknik bilgi, sinemada ses-görüntü ilişkisinin kavramsallaştırılmasına yardımcı olabilir.

Birleşik olarak algılansa da ses ve görüntü çok farklı özellik ve teknik yapıdadır. Görüntü kayıtları fotoğraflık filmi ilgilendirdiği kadar, ses kayıtları da manyetik bantla ilgilidir. Görüntü ve ses kayıtları fizik bilimi içerisinde farklı prensiplerin temeline dayanır. Bu nedenle, ses ve görüntünün yapım ve yapım sonrası evresinde işleme süreci birbirinden farklıdır. Sadece kayıtlarda değil, aynı zamanda ses ve görüntülerin yeniden üretimi ayrı teknolojik yöntemleri gerektirir.

Ses

Sesin geniş olarak incelenmesi çok sayıdaki disiplinin anlaşılmasını gerektirir. Örneğin, sesin genel davranışı fizik, kapalı bir mekandaki sesin davranışı ise akustik alanı içerisinde incelenir. Sesin davranışına insan tepkisi psiko-akustiğin çalışma alanıdır ve insanlar üzerinde sesin fiziksel etkisi psikoloji alanında incelenir. İnsanlar üzerinde sesin duygusal ve entellektüel etkisi algısal psikolojinin konusudur. Sesin dağıtımı, işlenmesi ve iletilmesi elektronik ve mühendislik alanını ilgilendirir. Özel bir amaç için işitsel mesajların tasarımı iletişim alanının ve bu mesajların sanatsal açıdan değerlendirilmesi estetiğin ilgi alanıdır (Alten, 1986, s.2).

Filmde sesin kullanımı disiplinlerarası bir yaklaşımı

ve film ses kuşağının teknik analizi, sesin yapısı ile ilgili bazı temel kavramların bilinmesini gerektirir.

Ses, fizikte beş temel enerjiden birisidir. Diğer dördü ısı, ışık, manyetizme ve elektriktir. Enerjiler bir biçimden diğerine dönüştürülebilir. Örneğin, sinemada kayıt yaparken ses, öncelikle mikrofonla elektrik enerjisine dönüştürülür. Daha sonra elektrik enerjisi, kayıt cihazının kayıt kafası tarafından manyetik akıya dönüştürülür. Manyetik enerji ise bant tarafından depolanır. Ses, dinleyiciler üzerinde subjektif bir tepki yaratabilen, fiziksel bir titreşim olarak tanımlanabilir. Sesi üretebilmek için titreşimler olmalıdır; bir nesne sıkıştırıldığında, çekildiğinde, titreştiğinde, hareket içerisinde titreşimin kaynağına göre ayarlanan hava molekülleri yakınlaşır (Alten, 1986,s.3). Ses titreşen materyaller tarafından oluşturulur ve sesler son derece karmaşık bir biçimde, çeşitli şekil ve ölçülerdeki kaynakların titreşmesiyle üretilir (Nisbett, 1987,s.13).

Hava moleküllerinin ileri, geri hareket etmeye başlamasıyla, ses dalgaları kaynaktan dinleyiciye doğru yayılır. Ses için hareket edebileceği bir ortam gereklidir. Böyle bir ortam olmaz ise ses hareket edemez. Ortamın elastiki yapısı ses dalgalarının yayılmasını sağlar. Bir sinema salonunda ses yan duvarlar üzerindeki ve perde arkasına gizlenen hoparlörlerden gelir. Hoparlörlerin gizlenmesi dinleyiciler üzerinde, sesin perde üzerindeki karakterler tarafından üretildiği etkisini verir. Ses dalgaları, sıkıştırılan ve genişletilen moleküllerin oluşturduğu dalga biçimi, salondaki esnek hava ortamı vasıtasıyla hoparlörlerden izleyicilere

ulaşır. Her molekülün net bir hareketi yoktur; ortalama konumlara göre titreşirler. Bir yerden diğerine hareket eden, yalnızca ses dalgalarıdır.

Herhangi bir sesin iki önemli özelliği, ses perdesi (frekans) ve ses yoğunluğu (loudness)dur. Sesin tınısı ya da rengi (timbre) ve ses zarfı ustalıkla kullanıldığında, sinemada sesin çeşitli estetiksel deneyimler ile algılanmasını sağlayabilir.

Ses perdesi (Frekans).- Yaklaşık olarak bir hareket sayesinde bir titreşim meydana geldiğinde, bir devir (cycle) tamamlanmış olur. Saniyede bir titreşimin tamamlanmasıyla oluşan devir sayısı, onun frekansı olarak tanımlanır. Saniyede 50 titreşim devri tamamlanıyorsa, onun frekansı 50 Hz'dir; 10.000 devir tamamlanıyorsa, frekansı 10.000 Hz ya da 10 kilo Hertz (KHz)'dir.

Her titreşimin bir frekansı vardır ve insanlar 16 Hz'den 16.000 Hz'e kadar olan frekansları sağlıklı bir şekilde işitebilirler. Bu alanın, en alt ve üst sınırındaki frekanslar işitilmekten çok algılanabilirler. İzleyicilerin bir deprem gürültüsünü ya da bir uçağın kalkış sesini hissedebilmeleri için, ses sistemleri 20 Hz civarındaki yüksek seviyeli sesleri verebilecek şekilde düzenlenebilirler. Ancak, bu ses ötesi (ultrasonic) ve ses sınırı altındaki (infrasonic) denemeler pek yaygın olarak kullanılmaz.

Psikolojik olarak, ses perdesi (pitch) -bir sesin göreceli olarak alçaklığı ya da yüksekliği- olarak algılanır. Bir ses kaynağı saniyede birden fazla titreştiğinde ses

perdesi yüksektir. Örneğin, bir gitarın "G" teli saniyede 196 kez titreştiğinde, frekansı 196 Hz'dir. "A" telinin frekansı 110 Hz olduğunda, "G" telinin ses perdesi "A" telinden daha yüksektir.

Ses perdesi, bir sesin tonal karakteristiğinin insanın duyuşsal algılarını etkilemesi şeklinde tanımlanabilir. Ses perdesi, berrak, yumuşak, tırmalayıcı,... gibi, benzer özellikler gösterebilir. İşitilebilir frekans alanı ya da frekans spektrumu, bölümlere ayrılır. Batı müziğinde yaygın olarak kullanılan bu bölünmüş parçalar "oktav" olarak adlandırılır. Bir oktav, 2/1'lik bir orana sahip herhangi iki frekans arasındaki aralıktır. İnsanların işitme alanı, yaklaşık 10 oktavı kapsar. 16 Hz ile başlayan ilk oktav, 16 Hz'den 32 Hz'e kadardır. İkinci oktav 32 Hz'den 64 Hz'e; üçüncü oktav 64 Hz'den 128 Hz'e,... ve benzer şekilde devam etmektedir. Genellikle oktavlar bas, orta ve tiz olarak üç grupta toplanabilir.

Düşük bas (Low bass): Birinci ve ikinci oktavlardır (16 Hz - 64 Hz). Bu frekanslar güç, gürleme ya da dolgunluğu ifade edebilir. Trafik uğultusu, gök gürlemesi ve patlama sesleri gibi düşük frekansları ya da müzik aletlerinin en düşük notalarını içerirler.

Üst bas (Upper bass): Üçüncü ve dördüncü oktavlardır (64 Hz - 256 Hz). Bu frekanslar müziksel yapıda denge kurabilirler. Uygun olarak oranlandığında, ikinci, üçüncü ve dördüncü oktavlardaki ses perdeleri kulağı tatmin edicidir. Bir çapanın demir atma sesi dolgunluğu gibi, bu frekanstaki seslerin algılanması kolaydır.

Orta frekanslar (Midrange): Beşinci, altıncı ve yedinci oktavlardır (256 Hz - 2.048 Hz). Orta frekanslar işitme alanı içerisinde çok yoğun olarak karşılaşılan sesleri içerir. Çoğu ses kaynağının temel frekansını (fundamental), harmoniğini ve üst seslerini (overtones) kapsar. Bu frekansdaki sesler çok hoşlanılan sesler değildir. Altıncı oktavdaki frekanslar korna kalitesindeki sesleri vurgular. Yedinci oktav daha da tırmalayıcıdır.

Üst orta frekanslar (Upper midrange): Sekinci oktavdır (2.048 Hz - 4.096 Hz). İnsanın konuşma frekanslarını içeren bu oktav, yaklaşık 3.000 Hz ile 3.500 Hz arasındaki frekanslarla konuşmaların anlaşılabilirliğini arttırmaktadır. Ancak, bu frekanslar gereğinden fazla kullanıldığında, sesler kulak tırmalayıcı şeklinde algılanabilir. Sekizinci oktavın üst kısmı, zengin ve tatmin edici ses perdelerini içerdiğinden, sese bir berraklık ve anlaşılabilirlik katabilir. Dokuzuncu oktavın en alt kısmına kadar (6000 Hz'e) bu alan, sesin "varoluş" alanı olarak da adlandırılmaktadır.

Tiz frekanslar (Treble): Dokuzuncu ve onuncu oktavlardır (4.096 Hz - 16.384 Hz). Bu oktavlar, ses frekans spektrumunun toplam çıkış gücünü oluştururlar. Ses için yaşamsal oktavlardır ve sese en üst düzeyde parlaklık ve canlılık katarlar.

Filmin frekans alanı, film formatı ile değişir. 16 mm optik bir ses kuşağının frekans alanı yaklaşık 100 Hz'den 8000 Hz'e kadardır. 35 mm optik ses kuşağı 40 Hz'den 12 000 Hz'e kadar bir alana sahiptir. 70 mm'lik manyetik ses kuşağı 25 Hz'den 20 000 Hz'e kadar bir frekans alanını içermekte-

dir.

izleyiciler de film formatına göre, farklı frekans alanlarını işiteceklerdir. Genelde, Türkiye'deki sinema salonlarının ses sistemleri iyi değildir. Düşük niteliğe sahip hoparlörler, ciddi olarak frekans alanını daraltır ve izleyiciler tarafından işitilen sesin niteliğinin bozulmasına neden olur.

Temel olarak, yüksek ya da düşük perdeli ses, yüksek ya da düşük frekanslı sesdir. Frekanstaki değişimler, sesin tınısının ya da renginin (timbre) algılanmasına yardımcı olur. Sesin tınısındaki farklı düzenlemeler, parlak, boğuk, ince, yumuşak, kalın, anlaşılır, rahatsız edici,... gibi, değişik tanımlanabilir (Alten, 1986, s.3).

Örneğin, yüksek ve düşük perdeli sesin karşılıklı etkileşimi Orson Welles'in "Citizen Kane" filminde, Susan Alexander'ın bir müzik hocası tarafından eğitildiği bir sahnede, çok iyi kurulmuştur. Kane çalışmayı gözlemektedir. Umutsuz olarak öğrencisine birşeyler öğretmeye çalışan müzik hocası, Alexander'ın yüksek perdeli ses değişimlerine kızar ve hemen hemen bu çabasından vazgeçer. Yüksek ve alçak perdeli ses değişimleri, Alexander'ın bir operada şarkı söyleyecek yeteneği olmadığını ortaya çıkarır.

Ses yoğunluğu (Loudness).- Belirli bir orandaki basınç dalgalarını hareket ettirmek için moleküller uyarılır ve bu oran frekansı belirler. Titreşimler sadece moleküllerin hareket oranını etkilemez, aynı zamanda hareket tarafından etkilenen moleküllerin sayısını da belirler. Bu sayı

titreşimin yoğunluğuna bağlıdır; çok yoğun olduğunda, çok sayıda molekül yer değiştirir. Yer değiştiren moleküllerin sayısı büyüdükçe ses dalgası da büyüyecektir. Bu nedenle, hareket eden molekül sayısı bir ses dalgasının büyüklüğünü belirler ve "genlik" olarak adlandırılır.

Genliğin subjektif etkisi, ses yoğunluğu (loudness) olarak tanımlanır.

Ses yoğunluğundaki geniş değişimleri kulağın işitme yeteneği olağanüstüdür. Ses yoğunluğu desibel (dB) -akustik basınç, elektriksel güç ya da voltajın yoğunluğunu ölçen bir birimdir- ile ölçülür. Akustik basınç, ses basınç seviyesi "dB-SPL" ile ölçülür. İnsanlar işitmenin başlangıcı olan "0 dB-SPL"den, kulak ağrısının başlangıcı olan "120 dB-SPL" e kadar bir ses yoğunluk alanını işitebilirler. Sessizlikten, en şiddetli ses basıncını içeren bu alan, " dinamik alan " (Dynamic Range) olarak tanımlanır.

Bu dinamik alan logaritmiktir ve insanlar 1'den 10. milyona kadar bir orandaki ses yoğunluğunu işitebilme yeteneğine sahiptirler. 60 dB-SPL'deki ses, 0 dB-SPL'deki sestten 1000 kez daha yoğundur; 80 dB-SPL'deki ses, 60 dB-SPL'deki sestten 10 kez daha yoğundur. 100 dB-SPL'deki bir sesin genliği iki katına çıktığında, desibel olarak değeri 103 dB-SPL olacaktır. Bununla birlikte, çoğu insan ses seviyesinde 6 dB -SPL'lik bir artış olmadıkça, ses seviyesinin yükseldiğini ayırtedemeyebilir.

Ses yoğunluğunun ustalıkla kullanılması, dramatik ve estetik etkiler için çok önemlidir. "Citizen Kane" filminde, kampanya sahnesi sırasında, Kane'nin yakın çekiminden konuş-

masını sürdürdüğü büyük bir salondaki geniş açılı çekimine geçilmektedir. Yakın çekimdeki ses düşük bir seviyede ve herhangi bir derinliği (reverberation) içermemektedir. Geniş açılı çekim görüldüğünde, Kane'nin konuşması daha yüksek ve derinliğe sahiptir. Böylece, Kane'nin sesi görsel perspektifi izler. "Psycho" filminde, yüksek seviyeli ve perdeli keman sesleri, ünlü duş cinayeti sahnesinde terör yaratmak için çok etkili olarak kullanılmıştır.

Frekans ve ses yoğunluğu birbirinden bağımsız olarak algınamazlar. Çünkü, bir sesin frekansı değiştiğinde, ses yoğunluğunun algılanmasını etkileyecektir. Aynı şekilde, bir sesin yoğunluğu değiştiğinde frekansının algılanmasını etkileyecektir.

Eşit ses yoğunluğu kuralı.- Eğer bir gitarist gitarındaki altı telin tamamına eşit şiddette vurursa, her tel aynı ses yoğunluğunda işitilemez. Düşük frekansları içeren tellerin yüksek ses seviyesinde işitilebilmesi için, gitaristin düşük frekanslı tellere daha şiddetli vurması gereklidir.

Aynı ses yoğunluğuna sahip üç ayrı frekanstan -50 Hz, 1000 Hz ve 15.000 Hz olsun - 1000 Hz'lik ses, hem 50 Hz'den hem de 15.000 Hz'den daha fazla işitilebilir. İnsan kulağı işitilebilir frekansları eşit olarak algılayamaz. Ses yoğunluğuna bağlı olarak, orta frekanslar, alçak ya da yüksek frekanslardan daha iyi duyulabilir. Bu da, eşit olmayan ses yoğunluğu kuralı yerine, eşit ses yoğunluğu olarak tanımlanmaktadır (Alten, 1986, s.12).

Canlı bir konserde ses seviyesi, genellikle evlerde kullanılan amatör stereo ses sistemlerinden daha yüksektir. Canlı müziğin seviyesi 100 dB-SPL ve daha yukarısına ulaşabilir. Evdeki ses sistemleri ise en yüksek 70-75 dB-SPL cı-rındaki bir ses seviyesine ulaşabilir. 100 dB-SPL'deki ses ile aynı eşit seviyede ses yoğunluğu elde edebilmek için, 70 dB-SPL'deki sesin bas ve tiz frekanslarla desteklenmesi gerekir. Bu nedenle, 100 dB-SPL'de işitilen frekans dengesi 70 dB-SPL'de işitilen aynı sestten farklı olacaktır. Bu da, evlerdeki stereo ses sistemlerine alçak ve yüksek frekansla-rı ayarlamaya izin veren bas ve tiz kontrolleri gerektirir.

Seslerin algılanmasında, yüksek seviyeli seslerin dü-şük seviyeli sesleri perdeleme eğilimi vardır. Seslerin bir-leştirilmesi (mix) sırasında perdeleme etkisinden kaçınılma-sı gereklidir. Çok hızlı gelen sesleri ayırdedemeyebiliriz. 50 mili saniye aralıklı sesler birbirine karıştırılabilir. Ses stüdyolarının ve sinema salonlarının akustik tasarımla-rında, çok kısa aralıklı sesleri kulağın ayırdedebilme yete-neği göz önüne alınmalıdır. 50 mili saniyenin üzerindeki farklı sesleri kulak farkedebilir. Bu nedenle, sinema sesi-nin algılanması, işitme mekanizmasına ve sinema salonunun akustiğiyle doğrudan ilişkilidir.

İşitme Duyusu

Sesin algılanması, dış kulaktan (işitme kanalı) orta kulağa (üç kemikli bir yapıya sahip) ve oradanda iç kulağa (cochlea) enerji transferinin beyine ulaşmasıyla başlar. İşitme kanalı içerisinde toplanan ses dalgaları kulak zarına

çarpar. Kulak zarı orta kulaktaki üç kemik vasıtasıyla titreşimleri iletir. Kulağın akustik enerjisi, kemikler aracılığıyla mekanik enerjiye dönüştürülür ve iç kulağa oval pencereden iletilir. İç kulak bir salyangozun kabuğuna benzer ince bir spiral yapıya sahiptir. İç kulağın uzunluğunca iki kanal vardır. Kanallar birbirleriyle birleşecek şekilde daralırlar. Kanallar arasında "basilar membrane" üzerine dağıtılmış ince kıllar vardır. Bu ince kıl hücreler frekans ve genliğe tepki gösterirler. Bir kıl hücrenin hareket ettiği her an, bir elektriksel sinyal beyne gönderilir. İç kulak oval pencere üzerindeki basınca tepki gösteren kıl hücrelerin içi sıvı ile doludur. Elektriksel sinyaller yaklaşık 4000 sinir ucunun bir demetiyle beyine taşınır (Nisbett, 1987, s.31).

Ses dalgaları tarafından oluşturulan frekans ve genliğin algılanmasında kıl hücrelerinin davranışı doğrusal değildir. İç kulağın farklı bölgeleri farklı frekanslara duyarlıdır. Kıl hücrelerinin sayısı arttıkça üretilen ses yoğunluğu da artar. Bu kıl hücrelerinin ses yoğunluğunu algılaması - desibel (dB) ile ölçülen- logaritmiktir. Örneğin, ses seviyesinin iki katına çıkması, seviyede 10 dB'lik bir artış oluşturur. Bu da, ses mühendisleri ve ses tasarımcıları için önemli bir etkidir.

Film Mekanlarının Akustik Özellikleri

işitilen herhangi bir ses, doğrudan ya da yansıtılan seslerin bir karışımıdır. Bu dalgalar çevredeki materyaller tarafından emilir, yansıtılır ya da kısmen emilir ve yansı-

tılır. Emilme ya da yansıtma gibi, herhangi bir değişiklik olmaksızın dinleyiciler tarafından algılanan sesler, doğrudan ya da dolaysız ses olarak adlandırılır. Bunların dışındaki dinleyicilere ulaşan diğer tüm dalgalar dolaylı sesler olarak tanımlanır. Sesin tonal niteliği dolaylı ya da dolaysız seslerin karışımına bağlıdır. Örneğin, bir mağaranın önünde konuşulduğunda, konuşma seslerinin yansımaları ya da yankısı işitilebilir. İlk olarak yansıtılan sesler geldiğinde (65 mili saniyeden daha az süre ile) yansıyan ses doğrudan ses ile birleşmiş ve ses yoğunluğuna eklenmiş olacaktır; sonraki yansıyan sesler, ya derinliği (reverberation) ya da yankıyı oluşturur. Ses derinliğinin miktarı mekanın akustiği tarafından kontrol edilebilir. Küçük bir odada yansıyan sesler ihmal edilebilir. Bu nedenle, küçük kapalı bir mekanda ses, yansımaya olmaksızın doğrudan bir ses gibi hareket ederek çok yalın , ölü ya da kuru şeklinde işitilebilir.

Mekanın akustiğinin algılanması doğrudan ve dolaylı sesin oranlarına bağlıdır. Eğer dolaylı sesler fazla ise, sesin oluştuğu akustik mekanın büyük olduğu hissedilir. Farklı sesler etkileyici bir estetik deneyim için, farklı yansımaya miktarlarını gerektirir. Genellikle, diyalog (konuşma, üst-ses, anlatım,...) müzikten daha az yansımayı içerebilir. Kayıt stüdyoları ve çekim setleri çoğunlukla, yansımının az ve kontrol edilebilir olmasını sağlayabilecek şekilde tasarlanırlar.

Ses kayıtları sırasında her çekim çevre ve mekana bağlı olarak dolaylı ve dolaysız seslerin farklı seviyelerinden oluşur. Görüntüye göre bazı değişimler istenilse bile, her

çekim için yaklaşık aynı akustik sürekliliğe sahip olmak bir filmde önemlidir.

Diyalog kayıtlarında yararlanılan çok yaygın tekniklerden birisi de, "yakın mikrofon"la ses alma tekniğidir. Yansıyan seslerin miktarı mikrofonu ses kaynağına yakın tutmakla indirgenir. Genellikle, diyalog kayıtları yansız seslerle yapılır. Eğer gerekirse, farklı mikrofonlardaki yansımalar akustik mekanın sürekliliğini korumak için, yapay olarak eklenebilir. Orson Welles'in "Citizen Kane" filminde, Kane ve Susan arasındaki ayrılığı yansıtmak için, şömine sahnesinde fazladan ses yansıması (derinliği) kullanılmıştır. İzleyicilere birbirinden çok ayrı duygularda oldukları hissini uyandıran, konuşmaların geniş bir salon içerisinde yansıtılmasıdır.

"Touch of Evil" filminden daha karmaşık bir örnek verilirse; filmin son sahnesi, ses yansımalarının ustaca ve dramatik olarak kullanılmasına klasik bir örneği oluşturur. Köprü üzerinde, Vargas, Menzies'in elbisesine gizlenen bir mikrofondan Quinlan'ın sesini dinlediğinde, dolaysız ses ile yansıyan seslerin karışımları işitilmektedir. Quinlan'ın sesi Vargas tarafından kullanılan gizli bir kayıt cihazına kaydedilirken, Quinlan kaydedilen kendi sesinden gelen ekoyu dinler. Ses kuşağındaki yapay derinlik seviyesinin değişmesiyle, Welles burada farklı akustik özelliklere sahip sesleri ustaca kullanmıştır (Shrivastava, 1990, s.32).

Filmlere seslerin tamamen sonradan eklendiği bazı ülkelerde (Hindistan ya da İtalya gibi), film boyunca her karakter için akustik mekan -görüntüler göz önüne alınmaksızın-

zın- aynıdır. Bütün diyalogların kayıtları, konuşmacıların arasındaki mesafe ve mikrofonların sabit olduğu akustik olarak kontrollü bir ses kayıt stüdyosunda yapılır.

Akustik mekanın ustalıklarla kullanılması her yönetmen için geçerli değildir. Godard'ın filmlerinde, çekimler arasındaki akustik devamlılık, genellikle birbirleriyle bütünleşmez. Bu uyumsuz arka plan sesleri, izleyicilerin duygusal gereksinimlerini kırabilir. Klasik Hollywood filmlerinde, seslerin en son birleştirim (miks) evresinde, her çekim ve sahnenin akustik mekanının birleştirilmesine büyük önem verilir. Bazı uyumsuz bütünleşen akustik mekanlar ise gelenekselleşmiştir. Örneğin, kayıt stüdyolarında kaydedilen arka plan müziği, her zaman kaydedilen diyaloglardan farklı bir akustik mekana sahiptir.

Sesli Filmde Kullanılan Teknik Donanımlar

Tarihsel gelişim.- 1926 yılında bir phonograph kayıt cihazı Warner Brothers'ın "Don Juan" filmine ve 1927 yılında da "The Jazz Singer" filmine ses sağlamada kullanıldı. Disk üzerine kayıt sistemi Brothers tarafından "Vitaphone" olarak adlandırıldı. Western Electric mühendisleri daha iyi ses kayıtları için saniyede 24 kare projektör hızını standartlaştırdılar. Disk üzerine ses kayıtlarında görüntülerle uygun senkronizasyonu sürdürmede ciddi sorunlar görüldü. Çoğu kez diskler projektör kabini içinde çatladı ya da kırıldı. Makinist tarafından kopan filmlerin yapıştırılması, senkron sorununu yarattı. Disk ve filmin ayrı olması, filmin mükemmel senkronlu gösterimi için çok rahatsız edici bir durumdu. Disk üzerine

ses kayıtları yalnızca birkaç yıl sürdü.

Film üzerine ses kayıtları, De Forest'in "phonofilm"i tarafından mükemmelleştirilmiştir. Fox, film üzerine ses kayıtlı sistemini kullandı ve bu "movietone" olarak adlandırıldı. Görüntülerle birlikte doğrudan film negatifi üzerine ses kaydedilebiliyordu. Hem görüntü hem de ses kayıtları için tek bir film kullanıldı. İki tür, film üzerine ses kayıtlı sistemi vardı; Western Electric'in değişebilir yoğunluktaki kayıtları ve RCA Photophone'ın değişebilir alandaki kayıtlarıdır. Başlangıçta, çeşitli frekans ve ses yoğunluğunu temsil eden farklı yoğunlukta üretilen ışık akımı prensibi ile çalışan, değişebilir yoğunluk sistemiyle filmler kaydedildi. Daha sonra, sesin optik kayıtları için değişebilir bir alan standart olarak kabul edildi. Bu sistemde, ışığın pozlama alanı, frekans ve ses yoğunluğu değişimlerine göre belirlenir.

Optik sesin yeniden üretimi, projektör cihazının içerisindeki ışığa duyarlı direnç (photocell) tarafından başlatılır. Bir dış lambanın ışığı filmin pozlanan sesli kısmından geçer. Filmden gelen ışığın değişen miktarı, ışık enerjisini elektrik enerjisine dönüştüren bir "foto-cell" üzerine düşer. Bu elektriksel değişimler yükseltilir ve daha sonra salonun hoparlör sistemine gönderilir. Görüntünün aralıklı hareketini ve sesin sürekli dönüşünü sürdürebilmeleri için, görüntü ve ses 20 kare ayrı konumlandırılırlar.

Film üzerine doğrudan ses kaydedebilen "tekli sistem"de, yaratıcı film kurgusu ve kamera hareketi sınırlıdır. Tek bir film üzerine ses ve görüntünün senkronlu kayıtları, görüntüleri çok durağan, tiyatrosal ve yapmacık yapabilir. Ses

tarafından yüklenen sınırlılıklardan sinemayı kurtarmak için yeni bir tekniğin gerekliliği belirginleşmişti; "çiftli sistem" bu sorunu giderebilirdi.

Film çalışmalarında çiftli sistem (double system), tekli sistemin (single system) tüm sorunlarını çözdü. Aynı zaman içerisinde (1927-29) geliştirilen bu sistemde ses, kameralarda kaydedilen görüntülerle birbirine kilitlenebilen ayrı bir negatif üzerine kaydedildi. Böylece, kamera ve ses filmleri ayrı ve senkronlu (sync) olarak çalışmaktadır. Aynı zamanda, çiftli sistemde kamera filmi dönmeksizin, efektler, müzik ve anlatım gibi, seslerin kaydedilebilmesi mümkün oldu. Kurgucular aynı görüntü izi ile ayrı olarak kaydedilen çeşitli sesleri eşlediler. Çiftli sistem, film yapmada yönetmenlere gerekli tüm artistik ve yaratıcı özgürlüğü verdi. Diyalog, efekt ve müziğin ayrı kayıt edilmeleri ve film üzerindeki tek bir ses kuşağına sonradan hepsinin birleştirilmesi (miks), 1930'ların başlarında standart bir uygulama oldu ve aynı yöntem bugünde sürmektedir.

Müzik endüstrisine 1950 yılında manyetik kayıt geldi. 1950-51 yıllarında, film endüstrisi yapım ve yapım sonrası evresinde -öncelikle tekrar silme ve kayıt yeteneği için- manyetik kayıtlı kullanmaya başladı. Çiftli sistem film çalışmalarında, optik kaydedicilerinin yerine manyetik kaydediciler kullanıldı. Genel olarak, gösterime çıkan baskı üzerine yapılan son kayıt, hâlâ optiktir. Manyetik kayıtların niteliği optik kayıttan bir hayli iyidir. Aynı zamanda, manyetik kayıtların, tekrar kullanım, geniş dinamik alan,... gibi, birçok üstünlüğü vardır. İlk manyetik kayıt cihazları dış çe-

kimler için büyük ve hantaldı. Kamera ile senkronlu çalışan 35 mm delikli manyetik filmlerle kullanıldılar.

35 mm manyetik şerit kullanan manyetik kayıt cihazları, öncelikle stüdyo çekimlerinde kullanıldılar. Manyetik kayıt cihazlarının taşınması sorundu. 1959 yılında Stefan Kudelski, öncelikle film endüstrisi için portatif 1/4 inç manyetik bant kayıt cihazı Nagra'yı tanıttı. 1/4 inçlik bant kullanan küçük portatif kayıt cihazı, ilk olarak radyo ve müzik endüstrisinde kullanıldı. Sonradan, sinema endüstrisindeki yapımcı, yönetmen ve diğerleri yavaş yavaş sese alıştılar. 1960'larda, Nagra kullanılarak çekilen birçok dö-kümanter ve avant-garda filmlerinin başarılı ses niteliği, büyük yönetmenleri Nagra kullanımına ikna etti. Hafif ağırlıktaki kameralar ve Nagra "cinema-verite" hareketinin önemli öğeleridir (Weis-Belton, 1985, s.393).

Kamera ve Nagra arasındaki senkronizasyon, iki yöntemle gerçekleştirildi. Bu yöntemler, kablolu ve kristal senronizasyon (sync) dur. Kablolu senronizasyonda, kamera ile Nagra arasına bir kablo bağlanır. Kamera, senkron sinyallerini (palslerini) üretir ve kablo vasıtasıyla, Nagra kameranin senkron sinyallerini kaydeder. Nagra'nın 1/4 inçlik bantı, 35 mm'lik delikli manyetik filme aktarıldığında, kameranin da hız değişimleri aktarılmış olur. Böylece, görüntü ve ses arasında mükemmel bir senkron sağlanabilir. Kristal senkronunda, senkron sinyallerini kaydetmek için, kamera ve Nagra arasında bağlanan kabloya gereksinim yoktur. Bunun yerine, çok kesin çalışan bir kristal osilatör tarafından kontrol edilen senkron sinyalleri Nagra'nın hızını

sabit tutar. Kamera hızıyla senkronlu bir sinyal, sesden ayrı olarak bant üzerine kaydedilir ve film hızının delikli manyetik filme aynı anda uyumlu transferi için yeniden elde edilir (Neo-Pilottone Sync System olarak adlandırılır). Her iki durumda da 1/4 inçlik bant üzerine kayıtlı ses, kurgu ve miksde senkronizasyon için 35 mm manyetik filme aktarılır.

Sinemanın ses teknolojisinde 1980'li yıllarda temel değişiklikler oldu. Video'nun yapım sonrası teknikleri film yapımlarında artarak kullanılmaktadır. Bilgisayarların, sayısal (digital) sesin ve zaman kodunun (time-code) kullanılması günümüz film sesinin yaygın özellikleridir.

Sesli Çekimlerde Kullanılan Teknik Donanımlar

Sesli film çekimi için gerekli teknik donanımlar, üçe ayrılabilir. Bunlar, sesi toplayıcı öğeler (mikrofonlar), sesi kaydedici öğeler (ses kayıt cihazları) ve sesi birleştirici öğeler (mikserler)' dir.

Sesi toplayıcı öğeler (Mikrofonlar).- Film yapımlarında sesin alımı ya da toplanması "mikrofon" lar kullanılarak gerçekleştirilir. Film yapımlarında kaydedilen ya da yayınlanan sesin alınmasına, bir mikrofon ile başlanır.

Mikrofonlar, akustik enerjiyi elektrik enerjisine dönüştüren aletlerdir. Bütün mikrofonlar aynı temel işlevi görürler de farklı tipleri film yapımlarındaki ses alımının değişik estetik gereksinimlerini karşılamak üzere, özel olarak imal edilirler (Alkin; 1973, s. 27).

Film yapımlarında ses alımındaki bazı özel gereksinim-

ler için, yanlış bir mikrofon seçimiyle istenilmeyen durumlar yaratılabilir. Mikrofon seçiminde, öncelikle mikrofonun yapısal özellikleri ve ses alma modelleri (yönel özellikleri)'nin bilinmesi gereklidir.

Mikrofonların yapısal özellikleri: Mikrofonlar yapılarına göre beşe, profesyonel olarak da üçe ayrılabilir. Bunlar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

1. Dinamik (moving-coil),
2. Şerit (ribbon),
3. Kondansatör (capasitor-condanser) mikrofonlar profesyonel amaçlı,
4. Karbon,
5. Kristal ya da seramik mikrofonlar da profesyonel amaçlı olmayan ses alımlarında kullanılırlar (Alkin 1973, s.3-1). Profesyonel ve profesyonel olmayan mikrofonlar arasındaki en büyük farklılık, ses niteliklerinden kaynaklanmaktadır.

Dinamik mikrofonlar, diğer mikrofonlara oranla daha dayanıklı bir yapıya sahiptirler. Ses kaynaklarına çok yakın çalışabilirler. Dinamik mikrofonların ön tarafında diyafram ya da diğer adıyla membran bulunur. Akustik enerji bu diyaframı titreştirdiğinde, çok ince tellerden oluşun bir bobin diyaframın arka tarafına doğru hareket eder. Diyaframın titreşmesine bağlı olarak, sabit mıknatıs içerisindeki bobinin hareket etmesi sağlanır ve bu da, bobin üzerinde bir voltajın oluşmasına neden olur. Bu voltajın frekansı, doğrudan akustik enerjinin frekansına bağlıdır. Bu bobinin iki ucu doğrudan çıkış fişine bağlanır. Dinamik mikrofon voltajını

kendisi ürettiğinden, dışarıdan herhangi bir güce gereksinim duymaz.

Şerit (Ribbon) mikrofonlarda - dinamik mikrofonların diyafram ve bobinlerinin bulunduğu yerde - , çok ince bir alüminyum zar şerit bulunur. Şerit, sabit mıknatısın manyetik alanı içerisinde konumlandırılmıştır. Akustik enerji şeridi titreştirdiğinde, akustik enerjinin eşdeğerinde küçük bir voltaj şeride indüklenerek, mikrofonun çıkışına gönderilir. Şerit mikrofonlar, kuvvetli esen rüzgar ya da ani ses basınç değişimlerinde zarar görebilirler. Yeni modellerin oldukça dayanıklı olmasına rağmen, dikkatli kullanılması gereklidir. Ancak, şerit mikrofonlar canlı ve yumuşak bir sese sahip olduklarından, en fazla müzik yapımlarında kullanılırlar.

Kondansatör mikrofonlar, dinamik ve şerit mikrofonlardan farklı bir prensiple çalışırlar. Manyetik değişimler yerine, voltaj (elektrostatik) değişimlerinden yararlanarak akustik enerjiyi dönüştürürler. Kondansatör mikrofonlar, küçük bir boşlukla ayrılan iki paralel plakadan oluşmaktadır. Ön plaka, mikrofon kafasındaki tek hareketli parça olan ince metalize edilmiş plastik bir diyaframdır. Arka plaka ise sabittir. Akustik enerji bu diyaframı hareket ettirdikçe, voltaj değişimlerine neden olur. Bu voltaj değişimi düşük seviyede olduğundan, genellikle mikrofon kapsülüne içerisine yerleştirilen ön-yükselteçlere ihtiyaç duyarlar. Kondansatör mikrofonon hem plakaları hem de ön-yükselteç devresi belirli bir voltaj ile çalışır. (Kondansatör mikrofonun bazı modellerinde, kapsül içerisine pil yerleştirilmektedir.) Yeni mo-

del kondansatör mikrofonların "elecret" diyaframları sayesinde, plakalar için harici bir voltaja gereksinimleri yoktur. Ancak ön-yükselteç devreleri için daha küçük bataryalar kullanılmaktadır.

Kondansatör mikrofonlar, farklı seviyelerdeki - Tondaer ya da Phantom gibi - voltajlarla çalışmaktadırlar. Bu beslemeler ya harici bir kaynaktan ya da ses kosüllerinden alınabilir.

Kondansatör mikrofonlar özellikle dinamik mikrofonlara oranla daha niteliklidirler. Çok hassas oldukları için, dış çekimlerde özel koruyucular ile kullanılabilmektedirler.

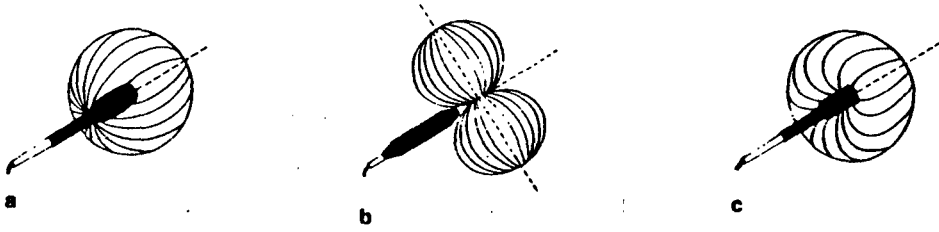
Yönel özellikler: Mikrofonların her çeşidi kulak gibi işitme alanı içerisindeki sesler kadar, tüm yönlerden gelen seslere de duyarlıdırlar. Fakat, koşullara göre bazı mikrofonlar tüm yönlerden gelen seslere eşit, diğerleri ise özel yönlere karşı daha iyi duyarlı olabilir.

İyi bir ses alma, ses kaynağının mikrofonta olan uzaklığı ve mikrofonun ses alma modeline (pickup pattern) bağlıdır. Bir mikrofonun ses alma modeli, sesi algılama yönlerini belirtir. Tasarımına bağlı olarak, bir mikrofon genelde;

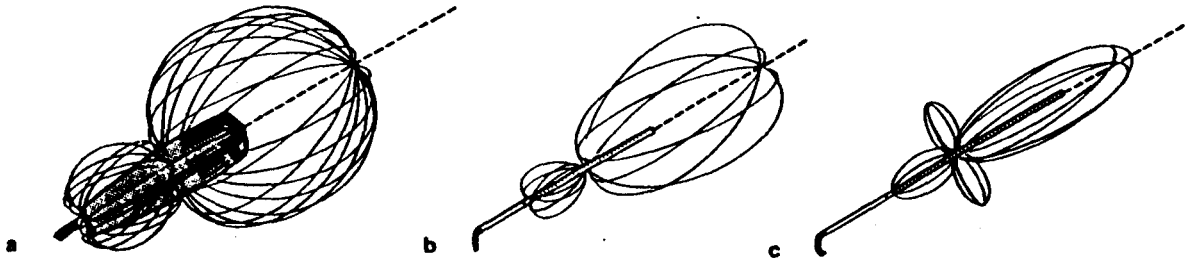
- . Tüm yönlerden (omnidirectional)
- . Ön ve arkadan (bidirectional)
- . Sadece ön taraftan (unidirectional) gelen seslere duyarlı olabilir. Çok yönlü mikrofonlar yönsüz (nondirectional) ve tek yönlü mikrofonlar da yönlendirilmiş (directional) olarak adlandırılabilir.

Mikrofon imalatçıları, mikrofon seçimine yardımcı olmak amacıyla çıkardıkları tanıtım broşür ya da kartlarında,

mikrofonların yönel duyarlılıklarının bir grafiğini gösteren kutupsal modelleri (polar response pattern / polar diyagram) yer almaktadır.



Şekil 1. Ses alma modelleri; (a) çok yönlü (omni directional), (b) iki yönlü (bidirectional), (c) tek yönlü (unidirectional/cardioid)



Şekil 2. Ses alma modelleri; (a) supercardioid (b) hypercardioid (c) ultracardioid

Tek yönlü mikrofonların kutupsal modelleri kalp şeklini andırır ve "cardioid" olarak da adlandırılabilir. Supercardioid, hypercardioid ve ultracardioid mikrofonlar adım adım daralan ses alma modelleridir ve sesleri algılamaları yan kısımlardan çok, ön kısımlarındaki alanlara doğru yoğunlaştırılmıştır.

Şekil 1-2'de gösterilen kutupsal modeller ideal olanlardır. Gerçek kullanımda, bir mikrofonun yönel duyarlılığı frekanslara bağlı olarak değişebilir. Yüksek bir frekansta mikrofonun yönel duyarlılığı daralabilir. Hatta çok yönlü bir mikrofon bile, yönlendirildiği bir ses kaynağının yan ve

arka kısımlarından yüksek frekanslara duyarlı olmayabilir.

Yakınlık etkisi: Çoğu cardioid ve iki yönlü mikrofonlar bir ses kaynağına yakın yerleştirildiğinde, orta ve tiz frekanslara oranla bas frekanslarda bir yükselme olur. "Yakınlık etkisi" olarak bilinen bu özellik, mikrofonların ses alma modellerine bağlı olarak tasarımlarının bir sonucudur. Bu özellik, cardioid modellerden daha çok iki yönlü modellerde belirgindir. Çok yönlü mikrofonlarda yakınlık etkisine rastlanılmaz.

Yakınlık etkisi duruma bağlı olarak iyi ya da kötü olabilir. Bir bas davulla, çelloya ya da ince sesli bir kişiye mikrofon yakın tutulduğunda, yakınlık etkisi ses kaynağına güç katabilir. Trafik gürültülerinin yoğun olduğu yerlerde ya da çok kalın sesli bir solistin mikrofona yakın olması halinde, yakınlık etkisi orta ve yüksek frekansları perdeleyerek, ses patlamalarına ya da gürültülere neden olabilir.

Çok hassas mikrofonlardan, aşırı bas sesleri ya da istenilmeyen yakınlık etkisini önleyebilmek için, "Bass roll-off" olarak adlandırılan mikrofon içerisinde sınırlı bir equalizer devresine -istenilen frekansları yükseltir ya da indirger- benzer işlev gören bir anahtar sistemi bulunmaktadır. Anahtar " ∟ " ya da " $/$ " bu konumlardan birisine getirildiğinde, mikrofonun yakınlık etkisini indirgeme seviyesine bağlı olarak, bas frekansları belirli bir nokta ya da altındaki desibel seviyelerine indirger. Bazı modellerde iki ya da üç farklı frekansı belirli seviyelere indirgeyen bir "bass roll-off" anahtarı bulunmaktadır.

Bazen normalden fazla yakınlık etkisi istenebilir. Bas frekansları kuvvetlendirilmiş, özel olarak tasarlanmış yönel mikrofonlar kullanılabilir.

Yüksek frekansların kuvvetlendirilmesi: Mikrofonları sadece bas frekanslar etkilemez. Yüksek frekanslar da mikrofonları etkileyebilirler. Yüksek frekansları kuvvetlendirebilmek amacıyla bazı mikrofonlar üzerindeki ahahtarlama sistemleri, mikrofonun yüksek frekanslara duyarlılığı arttırır. Bu da, seslerin daha parlak ya da canlı olmasını sağlayabilir.

Aşırı yüklenme (Overload): Tüm mikrofonlar eğer ses seviyeleri çok yükselirse -aşırı yüklenme (overload)- bozulabilirler. Fakat, bazı mikrofonlar bu konuda diğerlerinden daha iyidirler. Yapılarına ve güçlü tasarımlarına bağlı olarak dinamik mikrofonlar, aşırı ses yoğunluğunun neden olduğu bozulmalardan az etkilenirler. Ses seviyesinin yüksek olduğu yerlerde şerik mikrofon kullanımamalıdır. Çünkü diyaframları zarar görebilir. Kondansatör mikrofonlar da aynı sorunla karşılaşabilir. Onlar da narindir ve aşırı ses yoğunluğu diyaframlarını ya da ön-yükselteç devrelerini bozabilir. Bu nedenle, bazı kondansatör mikrofonlarda, ön-yülseteç devresinden önce bir seviye indirgeyicisi - pad olarak adlandırılır - bulunmaktadır. "Pad" anahtarı, ses sinyali ön-yükseteç devresine ulaşmadan önce birkaç desibel indirgemedde kullanılabilir.

Bir "pad" anahtarı ile bas frekansları kesen "bass roll-off" anahtarı aynı işlevi görmezler. "Bass roll-off" anahtarı sadece alçak frekansları keser ve tüm profesyonel

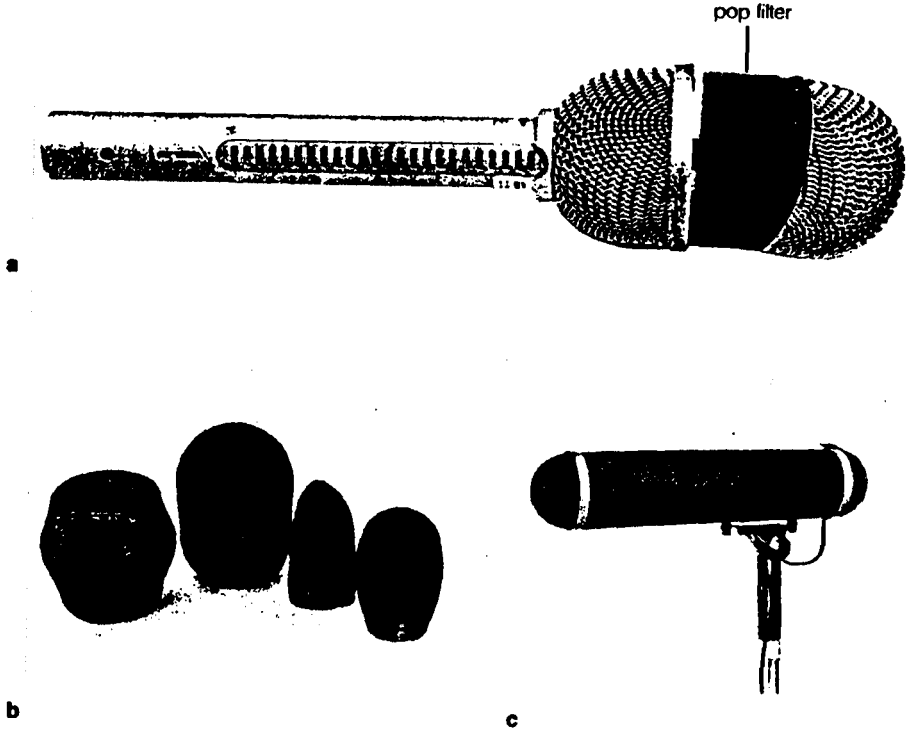
mikrofonlarda bulunabilir. "Pad" anahtarı ise, frekans seviyelerini indirger ve genellikle kondansatör mikrofonlarda bulunur.

Pop filter ve rüzgarlıklar: Ses yoğunluğu, mikrofon bozulmasının sadece bir nedenidir. Bir konuşmadaki ani bağırılmalar ya da bir solistin mikrofonu çok yakın yüksek sesle şarkı söylemesi ve dış çekimlerde kuvvetli esen rüzgar gibi, nedenlerden oluşan ses patlamaları mikrofonların diyaframlarına zarar verebilirler. Bu ses patlamaları seviye indirgeyiciler tarafından da etkilenmeyebilirler. Bu sorunu önlemek için, mikrofonun içerisine yerleştirilen "pop filter" ya da mikrofonun dışına geçirilen "rüzgarlık"lar kullanılabilir.

"Pop filter" en çok dinamik mikrofonlarda ve bazı kondansatör mikrofonlarda kullanılır. Özellikle tek yönlü mikrofonlarda bulunur. Çok yönlü mikrofon, tek yönlü bir mikrofondan -benzer özellikte-, ses patlamalarına ve rüzgar gürültülerine yaklaşık 15 dB daha az duyarlıdır.

Kondansatör ve şerit mikrofonlarının içerisine bir "pop filter" yerleştirilerek, tüm frekansların etkilenmeksizin alınabilmesi zordur. Maliyeti yükselttiği ve frekans alma alanını sınırladığı için, belirli tipteki mikrofonlarda kullanılmaktadır.

Rüzgarlık ya da "pop filter" in neden olduğu yüksek frekanstaki kayıpları azaltmak için, ince ve gözenekli bir materyal çerçeveye ve yaklaşık mikrofonun önüne birkaç santimetrelilik bir mesafe ile yerleştirilir. Bu düzenek, yüksek frekanslara karşı çok az etkilidir ve diğer rüzgarlıklar gibi ses yoğunluğunun çoğunu emmezler.



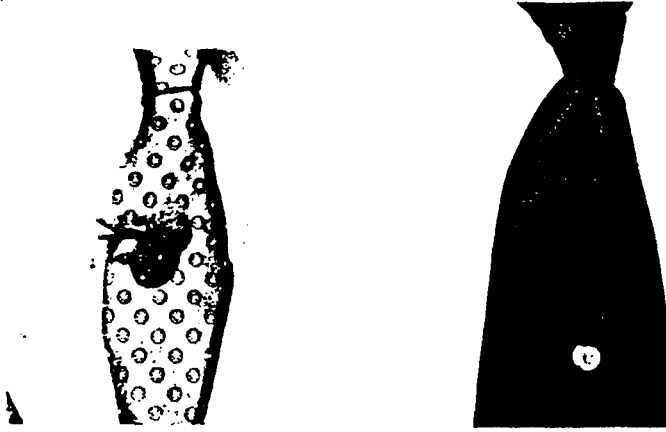
Fotoğraf 1. a.Pop filter, b.Çeşitli rüzgarlıklar, c.Shotgun mikrofonlar için "zeppelin" olarak adlandırılan rüzgarlık.

Şok çerçeve yuvaları: Katı nesneler sesleri mükemmel ilettiklerinden, istenilmeyen titreşimler mikrofon sehpaları vasıtasıyla mikrofona ulaşabileceğiden, tehlike her zaman vardır. Titreşimlerin yol açabileceği gürültüleri önlemek için, mikrofon bir şok çerçevesi içerisine yerleştirilir. Bu araç, mikrofon ile sehpasını mekanik olarak izole eder.

Özel amaçlı mikrofonlar.- Bir mikrofonun görüntüsü, televizyon icat edilinceye kadar asla sorun olmadı. Kamera-

da görünen bir mikrofonun sadece uygun yönel özelliklere sahip olması yeterli değildir. Aynı zamanda iyi görünmelidir. Sesi çok iyi olmasına rağmen, bir aktörün yüzünü kapatacak büyüklükteki bir mikrofonun ya da uygun yönel özelliğe sahip bir shotgun mikrofonun solist tarafından elle tutulması, iyi bir şov programı için istenilmeyen durumlardır. Görüntü içerisindeki mikrofonların hem işitsel hem de görsel gereksinimleri tatmin etmeleri gerekir.

Yaka mikrofonları (Lavalier): Öncelikle görüntüsü için yaratılan ilk televizyon mikrofonu küçük ve göze batmayan yaka mikrofonu (lavalier)dir. Örneğin, kravata takılan yaka mikrofonları (tie-tac olarak adlandırılır) çok küçüktürler.



Fotoğraf 2. Kravata takılan ve tek yönlü yaka mikrofonu.

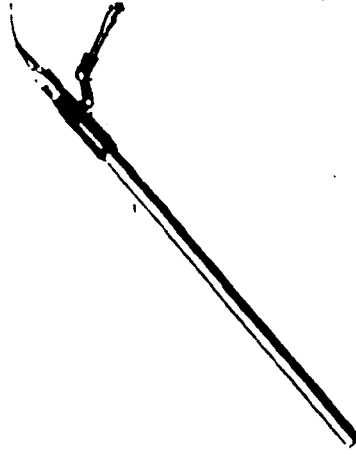
Kontrollü akustik ortamlarda kullanılmak için tasarlanan çoğu yaka mikrofonu, çok yönlü ses alma modeline sahiptir ve içerisinde yüksek frekansları kuvvetlendirici devreler içermektedir. Mikrofon genelde çenenin altına tutturulduğu için ve konuşmacı doğrudan mikrofona doğru konuşmadığından, çok yönlü ses alma modeli gereklidir. Tek yönlü ses alma mo-

deli ise, mekan içerisindeki seslerin çoğunu algılayamayacağından, ses ölü gibi işitilebilir. Buna ek olarak, bir sunucu konuşurken, yüksek frekansları çenesi kesebilir. Sunucunun ağzının ön tarafına bir yaka mikrofonun konumlandırılması da, yüksek frekansları doğrudan aldığından, ses hisşirtilerine yol açabilir. Bunun yerine, çene tarafından kesilen yüksek frekansların ek bir elektronik devre ile güçlendirilmesi önerilir.

Shotgun mikrofonlar: Kamera karşısında iyi görünen mikrofon ihtiyacı ilk televizyondan gelmesine karşın, kamera dışındaki mikrofonların iyi ses alma gereksinimi de sinemadan gelmiştir. Sorun, görünmeyen bir mikrofon tarafından oyuncunun sesinin kaydedilmesi idi. Çoğu usta yönetmen, mikrofonu set içerisinde gizleme yolunu buldu. Mikrofonları çiçeklerin arasına, vazoya, lambalara, elbiselere ya da mikrofonların gizlenebileceği herhangi bir yere yerleştirdiler. Bu girişimlerin sadece belirli bir mesafeden, mikrofonların ses alma yeteneklerine göre yapıldığı açıktır.

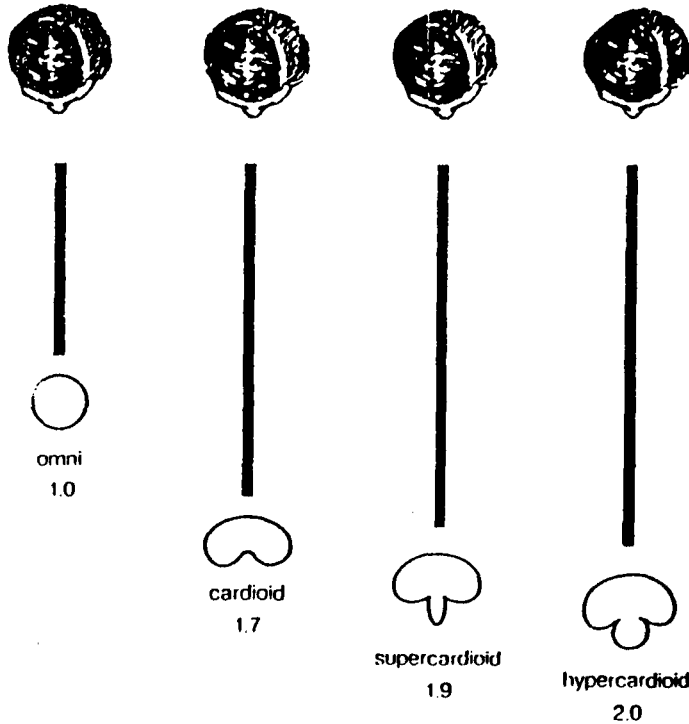
Çözüm shotgun mikrofondur. Tüm shotgun mikrofonların temel prensibi, önlerindeki çok dar bir açı haricinde tüm yönlerden gelen sesleri almamalarıdır. Çok yönlü, iki yönlü ve cardioid mikrofonlar, hedef sesi ve ses kaynağı ile etkililişimli bir çevre içerisindeki yayılan sesleri alabilirler. Shotgun mikrofonlar, supercardioid, hypercardioid ve ultracardioid yönel özelliğe sahip olduklarından, istenilmeyen çevre seslerini ayırarak, ana ses kaynağına kilitlenirler.

Çok yönlü bir mikrofonla kıyaslandığında, mikrofon ile ses kaynağı arasındaki mesafe; bir cardioid ile 1.7 kez,



Fotoğraf 3. Bir "boom"a monte edilmiş shotgun mikrofon.

supercardioid ile 1.9 kez ve hypercardioid ile de 2.0 kez artabilir. Bazı shotgun'lar diğerlerinden daha iyi olabilir. Özellikle orta düzeyli bir akustik ortamda kullanıldıklarında, shotgun mikrofon seçimine dikkat edilmelidir. Burada önemli olan, ön ve arka sesleri nasıl ayıracağıdır.



Şekil 3. Değişik yönel özelliklerin ses kaynağı-mikrofon arasındaki çalışma uzunlukları.

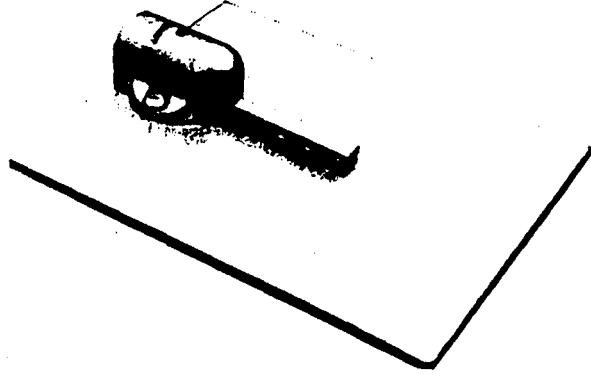
Shotgun mikrofonların ses alma tüpleri 6 inch, 18 inch ve 3 feet uzunlukta olabilir. 3 feet uzunluktaki tüpe sahip bir shotgun mikrofon, 300 Hz ve yukarısındaki frekanslara duyarlıdır. (Tüpün uzunluğu, işitilen frekansların dalga boyu ile ilişkilidir.) Bu faktör shotgunların tüm ses niteliğini etkiler ve düşük frekansların gerekli olduğu durumlarda kullanılmalarını sınırlandırabilir.

Telsiz mikrofon sistemi: Shotgun ve parabolik mikrofonların ses almalarının yetersiz olduğu yerlerde kullanılabilir. Kamera ile ses kaynağı arasındaki mesafe çok uzak olduğunda, telsiz mikrofon sistemi -radyo, FM ve verici mikrofonlar olarak adlandırılırlar- kullanılabilir. Telsiz mikrofon sistemi bir yaka mikrofonu gibi, standart herhangi bir mikrofondan oluşabilir.

Telsiz mikrofon, vericisi ve bataryası içerisinde olan bir el mikrofonu da olabilir. Ses sinyalleri belirli bir yüksek frekans üzerine - VHF ya da UHF bandında - bindirilerek, bir anten vasıtasıyla alıcıya gönderilir. Vericisi, bir cepte, elde ya da vücuda tutturulacak kadar küçüktür. Ancak, polis, taksi ya da CB radyoların sinyalleri telsiz mikrofonları etkileyerek, çalışmalarını önleyebilirler. Bu nedenle, telsiz mikrofonların çalıştığı ortamlara -kuvvetli vericiler, manyetik alanlar,...gibi,- dikkat edilmelidir.

Basınç alanlı mikrofon: Çoğu mikrofon ses alma modeline bağlı olarak, yansıyan sesleri, doğrudan gelen seslerin belirli bir oranında alırlar. Basınç alanlı mikrofon (Pressure Zone Microphone - PZM), mikrofona dolaylı olarak gelen

tüm sesleri toplar, doğrudan ve yansıyan ses dalgaları arasındaki zaman farklılıklarını kaldırarak, kuvvetlendirir. Basınç alanlı mikrofonun ses alma modeli, yarım daire ya da tek yönlü olabilir.

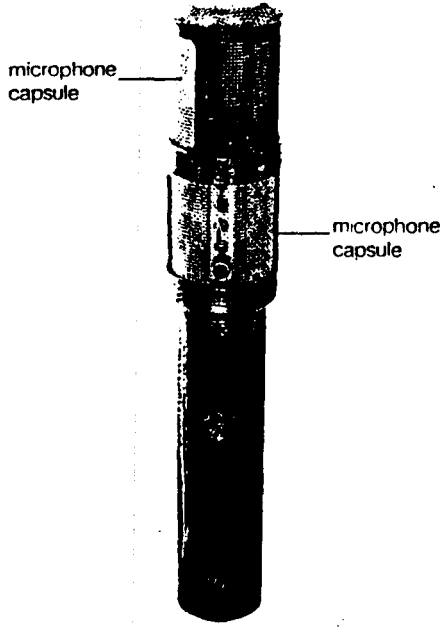


Fotoğraf 4. Basınç alanlı mikrofonlar (PZM).

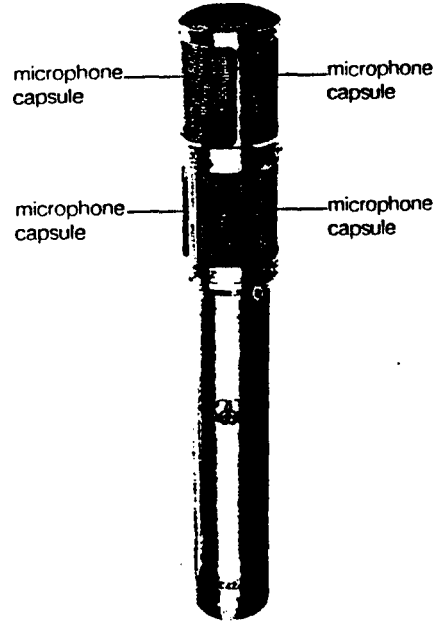
Stereo ve quad mikrofonlar: Stereofonik ya da quadrofonik mikrofonlar, tek bir gövde ya da kasa içerisinde hem elektronik devre hem de mikrofon kapsülleri ayrı olarak yer alırlar. Stereo mikrofonun iki ayrı kapsülü vardır. Alttaki kapsül sabittir. Üstteki kapsül ise, birkaç farklı stereo ses alma modeline sahip olmak için, 270 derece dönebilmektedir. Bazı stereo mikrofonlar uzaktan kontrol edilebilirler.

Quadrofonik mikrofonlar, birisi diğerinin üstünde olacak şekilde iki çift düzenlenen, dört kapsülden oluşur. Üstteki kapsül dönebilir ve sağ ön - sol arkadan gelen sesleri alır; alttaki kapsül sol ön - sağ arkadan gelen sesleri alır. Bu mikrofonlar ses alma yönlerinin ayarlanabilmesi için özel kontrolleri gerektirirler.

Üç boyutlu mikrofon sistemi (Soundfield): Birden fazla ses alma yönlerine sahip mikrofon sistemidir. Tek bir kasa içerisinde toplanan ve dört yüzeyli bir cisim gibi, dört kondansatör mikrofon kapsülünden oluşmaktadır. Değişik kap-

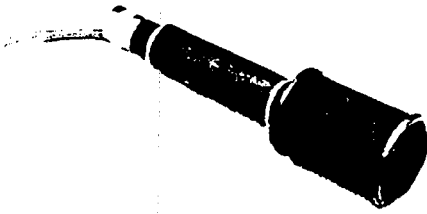


a.Stereo mikrofon

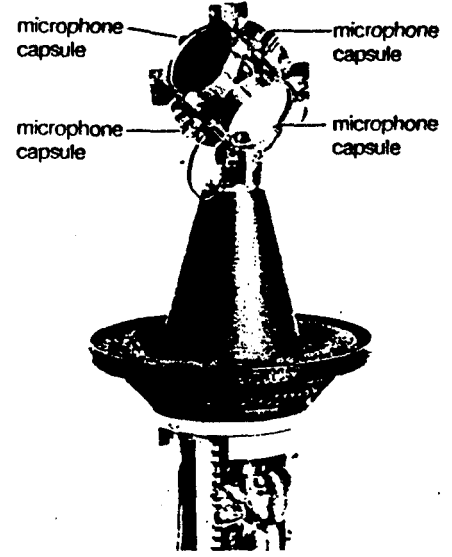


b.Quadro mikrofon

Fotoğraf 5. Stereo ve Quadro mikrofon kapsülleri



Fotoğraf 6. Üç boyutlu mikrofon.



Fotoğraf 6. Üç boyutlu mikrofonun dört döner kapsülü.

süllerin çıkışları özel olarak tasarlanmış bir kontrol cihazına gönderilmektedir. Sesleri üç boyutlu olarak alabilen bu mikrofon sistemi ile -yükseklik ya da dikey ses bilgisine ek olarak derinlik ve genişlik elde edilebilmektedir-, gerçekçi bir mekan yaratılabilmektedir.

Sesi kaydedici ögeler.- Film yapım uygulamalarında, profesyonel ses ve görüntü endüstrisi, genellikle manyetik bant şeklinde yapım materyalini depolayan, "manyetik medya-ya" güvenir. Hem ses hem de görüntü için kullanılan, büyük miktarlardaki bilginin depolanması için bir bellek olarak manyetik bantların bir bellek gibi kullanılması, her kayıt cihazının işlevidir. İstenildiğinde bu bilgiler orjinal sinyallerin mümkün olduğu kadar yakın, yeniden üretilmeli ya da okunabilmelidir. Böylece teorik olarak bir kayıt cihazı, değişmez bir zaman ilişkisi içerisinde, aynı gruptaki seslerin doğru olarak depolanması için, sınırsız bir kapasite ya da bir bellek bankası olarak görülebilir. Basitçe ifade edilirse, ses kayıt cihazlarının amacı, elektromanyetik bir işlem kullanılarak, manyetik bant üzerine bir ses sinyalini kaydetmektir.

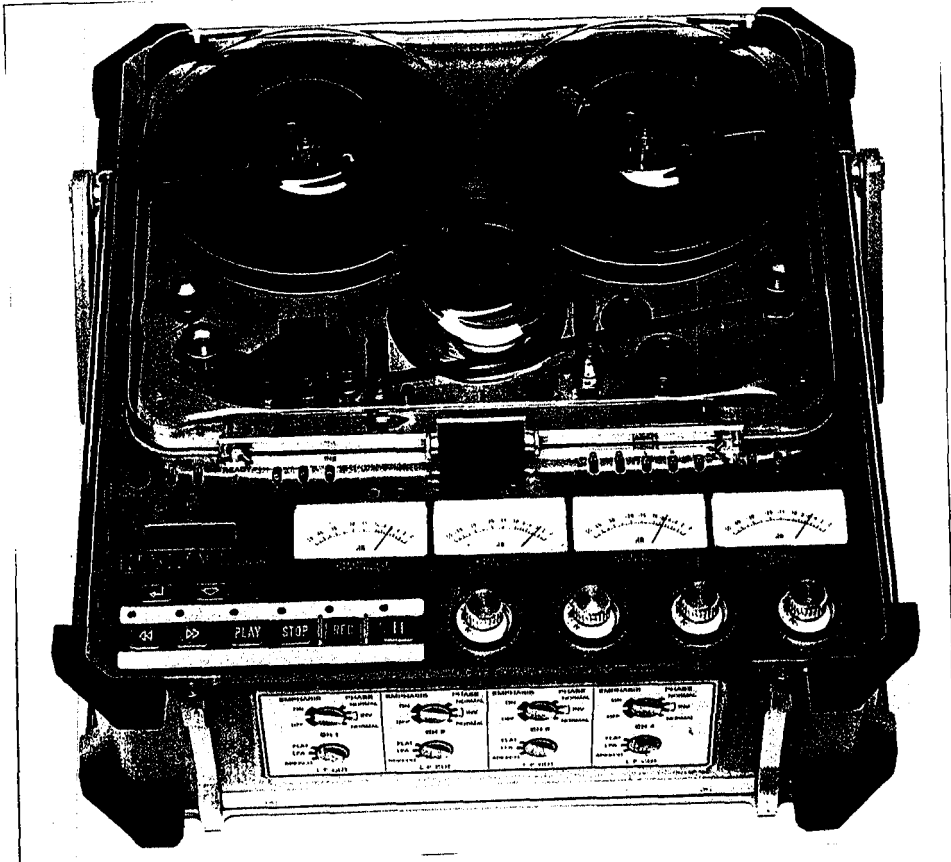
Ses kayıt cihazı, yeterli bir ses frekans genişliğine (20Hz - 20kHz) sahip olmalı ve cihaz gürültü oranı kabul edilebilir seviyede olmalıdır. Film yapımlarında genellikle Nagra 1V-S portatif ses kayıt cihazı kullanılmaktadır. Dış çekimlerde tercih edilmesinin nedeni, çok dayanıklı ve profesyonel standartlara sahip olmasıdır.

Nagra 1V-S ses kayıt cihazı, 1/4 inch bant, 15 ips - 7.162 ips - 3.364 ips hızlarına sahiptir. 2 ses kanalına sahip olan bu teyp, bir kanalı harici senkronlamada kullanmak için ayrılmıştır. Akü ile çalışabilir.

Mikrofon ve diğer cihazların çıkışlarının bağlanabileceği girişleri vardır. Nagra 1V-S ses kayıt cihazı, bir kristal kontrollü referans (pilot) sinyali üretir. Bu sinyal

film kamerasıyla senkronlu bir şekilde dönebilmesini sağlar. İstenirse bir kablo ile film kamerasında referans sinyali de alınabilir. Aynı zamanda "Time Code"la çalışan Nagra IV-S TC ses kayıt cihazı da, film kamerasıyla senkronlu şekilde çalışmayı sağlayabilen bir elektronik donanıma sahiptir (Huber, 1987, s.140).

"Nagra D" adı altında üretilen sayısal (digital) Nagra, diğer sayısal bant kayıt cihazlarından farklı olarak, dört izli makara bant ve döner kafalar kullanıldı. Dört sayısal iz film çalışmalarının diyalog ve çevre seslerinin alımında çok önemli üstünlük sağlar. Örnekleme (sampling) oranının yüksek olması, ses niteliğinin diğer formatlara oranla daha iyi olmasını sağlar.



Fotoğraf 7. Sayısal (digital) kayıt formatında Nagra D.

Sayısal bant kayıt cihazları: Genelde tüm ses kayıtları 1980'lere kadar, analog yöntemle (Orjinal sesin dalga şekline benzer bir sinyalin kodlanması ve kodunun çözülmesidir) yapılmaktaydı.

Analog bant kayıt sistemlerinin birkaç üstünlüğü vardır; rahatlık, esneklik, taşınabilirlik, göreli olarak ucuzluk ve belli bir dereceye kadar aslına sadık olmasıdır. Hoparlör hariç, ses zincirindeki bağlantıların tümü, bant kaydında dahil olmak üzere zayıftır. Buradaki ana zorluk, iyi bir sinyal-gürültü oranını başarabilmektir.

Analog ses kayıtında, izlerin birbirlerini etkilememesi (crosstalk), mekanik salınım gürültüleri (wow and flutter), sinyal bozulması (distorsyon) ve banttan banta ses sinyalinin aktarılmasındaki ses niteliğinin düşmesi, ...gibi, işitsel bozukluklar görülebilir. İyi koşullar altında analog kayıt, gürültüsüz ya da sorunları daha az olabilir. Ancak, bant, bir manyetik alan içerisinde (polarize altında) ise, gürültüler büyük sorun olabilir. En iyi analog kayıt, 75 dB-SPL ile 90 dB-SPL arasında bir dinamik alana sahiptir. Analog kayıtların çoğu ise, canlı sesin dinamik alanının yaklaşık olarak yarısındaki 65-70 dB-SPL'lik bir alanda yapılmaktadır (Alten, 1987, s.181).

Ses kayıtlarında, 1970 yılının başında yeni bir yöntem geliştirildi. Bu yöntem, analog sinyalleri bant üzerine kaydebilmek için, analog ses sinyallerini kodlu palslere dönüştüren sayısal (digital) kayıttır. Sayısal kayıt yöntemi ile yapılan kayıtlar aynı zamanda, "pals kod modülasyonu" (PCM) olarak da tanımlanabilir.

Sayısal kayıtın, analog kayıta göre bazı üstünlükleri şunlardır: Gürültülere kapalıdır; ses dinamik alanı 96 ve 110 dB-SPL arasındadır; mekanik salınım gürültüleri yoktur; uzun süreli sesleri depolamada ya da banttan banta aktarmalarda, ses niteliğindeki kayıplar minimum değerlere indirmiştir; kurgu analog kayıta kullanılan yöntemlerden, uzun süreli çalışmalarda daha kesin ve hızlı yapılabilmektedir.

Sayısal kayıtın bazı sakıncaları da bulunmaktadır. Analog kayıta elde edilebilecek frekans alanı 20 Hz'den 20 KHz'e kadardır. Sayısal kayıta, genellikle düşük frekanslarda sorun çıkmamaktadır. Ancak, kayıt sistemine bağlı olarak, yaklaşık 20 KHz civarındaki frekanslar kesilebilir. Çoğu insan yüksek frekanslı sesleri işitemediği için, ani kesilmelerin çok önemli olmadığı görülebilir. Bununla birlikte, yüksek frekanslardaki kesilmelerin ses niteliğini düşürebileceği görüşleri de vardır ve hatta canlı konser müziğinde olduğu gibi, dopdolu tonal ve harmonik yapıların üretilmemesi, işitilen frekansları etkileyebileceği öne sürülmektedir (Alten, 1987, s.182).

Sayısal kayıtın ses niteliğinin, analog kayıta göre üstünlükleri olsa da, eğer doğru format ve cihaz kullanılırsa - çok izli geniş bant, nitelikli bant kayıt cihazları, gürültü önleyici cihazlar,...gibi- nitelik farkının algılanması zordur. Ancak kaçınılmaz gelişmeler sonucu, ses niteliği ve işlem kolaylığı açısından, sayısal ses geleceğin kayıt formatı olabilir.

Sayısal bilgi, bant üzerine iki şekilde kaydedilebilir. Standart sabit kafalı bant kayıt cihazı ya da bantın video

izi üzerine ses sinyali kodlamaya yarayan bir sayısal sinyal işleci ile birleşik bir video bant kayıt cihazı kullanmaktadır.

Sabit kafalı sayısal bant kayıt cihazı: Sayısal bant kayıt cihazlarının kullanımları, analog bant kayıt cihazlarına benzer.

Analog ses kayıt cihazlarının çalışma hızları standarttır. Sayısal ses kayıt cihazlarının çalışma hızları ise, standart değildir. Bazı sayısal bant kayıt cihazları 7 1/2, 15, 30 ips'ye benzer; diğerleri ise, 22 1/2, 25, 35 ya da 45 ips'deki hızlarda çalışmaktadır. Bant hızlarındaki bu çeşitlilik, imalatçıların kendi tasarımlarını pazara aceleyle sokmak ve bu konuda ses endüstrisinde standart yokluğundan kaynaklanmaktadır. Sonuçta, bir sayısal bant kayıt cihazında kaydedilen sesin, diğer cihazlarda okunamaması demektir.

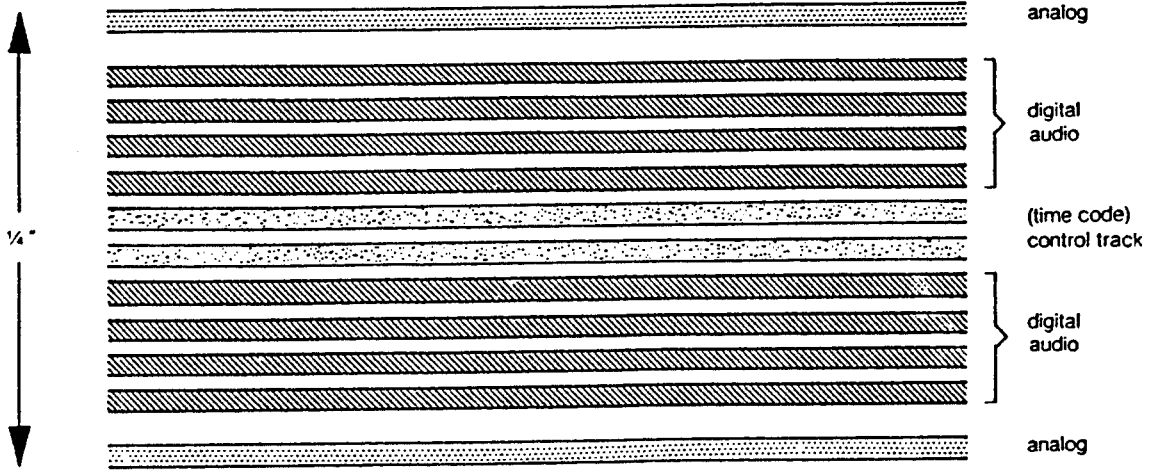
Birkaç büyük imalatçı bu sorunu giderebilmek için, bir format üzerinde anlaştılar (Alten, 1987, s.188). Bu format "DASH" (Digital Audio Stationary Head) olarak adlandırıldı. DASH formatı, üç hızda - 7 1/2, 15, 30 ips -, çeyrek ya da yarım inçlik bantlara 2'den 48'e kadar kayıt yapılabilen izleri içerir. Kontrol sinyali, time-code ve diğer amaçlar için dört yardımcı iz bulunabilir. Formatın iki örnekleme frekansı vardır; 48 KHz ve 44.1 KHz'dir. Hem elektronik hem de kesip-yapıştırma (cut and splice) yöntemi ile kurgu yapılabilir.

Sabit kafalı sayısal bant kayıt cihazlarında, kafaların yerleştirimi, analoglara göre farklıdır. Silme, kayıt ve okuma kafalarının dizilişi standarttır. Fakat, bazı model-

lerde sayısal kayıt kafası, sayısal okuma kafası ve analog kafanın ardından ikinci bir sayısal kayıt kafası bulunmaktadır. Silme kafası yoktur. Onun yerine, kodlu sinyaller bir önceki sinyalin üzerine yeniden kaydedilir (overwriting). İlk kayıt kafası normal kayıt yapmada, ikincisi ilk kaydedilen ses ile yeni sesi senkronize etmede kullanılır. Okuma ve senkron (sync) kafaları arasındaki mesafe, iki kafa arasındaki gecikmeyi önlemek için ayarlanabilir. Bazı sayısal bant kayıt cihazları, analog kayıt yapabilme özelliğine de sahiptirler. Bu cihazlar genellikle, silme, kayıt ve okuma işlevlerini yerine getiren bir analog kafayı barındırırlar.

Sayısal kayıta kanal ve iz ilişkisi, analog kayıttan tamamen farklıdır. Profesyonel kalitede analog bir bant kayıt cihazında her kanal için ayrı bir iz kodlanır; 2 kanallı cihaz 2 ayrı izi; 4 kanallı cihaz 4 ayrı izi kaydedebilecek şekilde işlem yapar. Sayısal kayıta 2 kanallı bir cihaz, 10 izi kodlayabilir. Kanal ve iz ilişkisi, sayısal bant kayıt cihazının tasarımına bağlıdır. Örneğin, 2 kanallı bir sayısal bir bant kayıt cihazının 10 izi bulunabilir; bunlardan 6'sı kodlu ses sinyallerini için, 2'si uygun olarak kodlanamayan sayısal bilginin hatalarını düzeltmek için (parity izleri), 1 iz mono cue için ve diğer izde kodlama için kullanılabilir. Sekiz kanallı bir modelin 12 izi varsa; sayısal ses için 8, analog ses için 2 ve time-code ya da kontrol için 2 iz bulunabilir.

Sayısal banta, analog kayıta depolanan yaklaşık on kez yoğun bilgi kaydedilmektedir. Bu nedenle, sayısal bant kullanımına, analogtan daha fazla dikkat gereklidir. Çalış-



Şekil 4. 8 kanal 12 izli sayısal bant kayıt cihazının, iz yerleştirmesi.

ma ortamı toz, kirlilik, aşırı sıcaklık ve nemden arındırılmalıdır. Ellerdeki yağ, sayısal banta zarar verebilir. Teyp kayıt kafası, sayısal bant kullanılmadan önce, bir sıvı ile temizlenerek, tamamen kurutulmalıdır.

Sesi birleştirici ögeler (Mikserler).- Film yapımlarında mikrofonlardan gelen ses sinyalleri, mikrofonların ve diğer ses kaynaklarından gelen ses sinyallerinin sayısı arttığında ve ses kayıt cihazlarının giriş kapasiteleri yetmediğinde, "mikserler" tarafından kontrol edilerek, kaydedilebilirler. Mikserler, belirli sayıdaki seslerin doğal seviyelerini kontrol edebilirler ve seslerin frekanslarını da filtre ederek, nitelik kontrolünü yapabilirler.

Profesyonel mikserlerin girişinde, çeşitli tipteki

mikrofonlarla uyumlu bir şekilde çalışabileceği, voltaj besleme devresi bulunur. Dış çekimlerde mikser kullanılarak elde edilen sesler, sonradan seslendirmeye büyük kolaylık sağlar. Diyalog ve ses efektlerin seviye kontrollerinin dışında, çok yüksek ses patlamalarını önleyebilecek "limiter" ya da "compresor" devreleri de mikserlerde bulunabilir.

Mikserlerin üç temel sistemi vardır; giriş (input), çıkış (output) ve dinleme (monitor) sistemleridir.

Modern ses kayıt stüdyolarında, kayıt hariç her işi yapabilecek şekilde programlanabilen bir ses bilgisayarı (CAP- Creative Audio Processor) kullanılmaya başlanmıştır. Bu bilgisayar, bir ses mikserinin tüm işlevlerini yerine getirebilmektedir. Örneğin 32 kanal ses girişi ve bu kanalları ayrı ayrı filtre edebilme özelliğine sahiptir. Bütün bunlara ilaveten, akustik sorunlara çözüm bulabilmek için, üç boyutlu mekanın istenildiği gibi değiştirilebilmesini sağlamaktadır. 8 ayrı ses kanalına dağıtım yapabilmektedir.

Film Ses Teknikleri

Yapım Öncesi evre.- Bu evrede ses tasarımının düşünsel bir planlaması gerçekleştirilir. Senaryo yazımı, oyuncuların seçimi, bütçe, ekibin kiralanması,... ve benzer işler, yapım öncesinin bir parçasıdır. Bu aşamada ayrıntılı planlama, bitmiş yapımın iyi nitelikte olmasının bir teminatıdır. Süprizlerden ve aşırı harcamalardan kaçınmak için her ayrıntı üzerinde çalışılmalıdır. Zamanın iyi kullanılmasını sağlayacak şekilde bir mantıksal plan yapılmalıdır. Film sesi hakkında yaratıcı kararların çoğu, çekim yapıldıktan sonra

alınır. Film sesiyle ilgili çalışmanın ana bölümü, yapım sonrası evresini kapsamaktadır. Yapım öncesinde bir ses ekibi kiralanabilir. Ses ekibinin sayısı, genelde yapımın bütçesine bağlıdır. Normalde, bir mikser operatörü, bir asistan kayıtçı ve bir "boom" operatörü olabilir. Boom operatörü set ya da çekim mekanı içerisinde mikrofonlarla ilgilenirken, mikser operatörü gelen sesleri kaydeder; asistan kayıtçı tüm ses izlerini ses çekim kağıdı üzerine rapor eder ve mikser operatörüne yardımcı olur. Ses için teknik planlama, yapım öncesi evrede yapılır; cihazlar, mekan ve özel ihtiyaçlar hakkındaki kararlar yapımcı ve yönetmenlere danışılarak ses ekibi tarafından son şekli verilir.

Çekim öncesinde mekanın akustik açıdan incelenmesi yapım evresi için önemlidir. Bir dış mekan ya da stüdyo içerisinde de olsa çekim mekanında gürültü seviyesi düşük olmalıdır. Kontrol edilemeyen seslerin karışımı ciddi olarak kaydın nitelikli olmasına engel olur. Uygun güç kaynağı ve boom operatörü için uygun mekan seçilmelidir. Hatta stüdyolarda bile istenilmeyen sesler olabilir. Örneğin, stüdyolardaki en yaygın sorunlar; çevresel seslerin yüksek seviyede olması, havalandırma gürültüsü, zayıf ses yayılması, katı yüzeylerden, setten ve donanımlardan ses yansımaları, sonsuz mekan tarafından seslerin emilmesidir. Benzer sorunların yolaştırıldığı zararlı işitsel etkileri en aza indirmek, yapım öncesi çalışmayı gerektirir (Alten, 1986, s.287).

Hollywood çekimlerinde önceliği sesden daha çok görüntü alır. Sadece ses için çekim yerinin ses ekibi tarafından değiştirilmemesi işin en zor tarafıdır. Bu nedenle, is-

tenilmeyen gürültülerin etkilerini nasıl en aza indirgenebileceğini bilmek, ses ekibi için önemlidir.

Yapımın başarısı için, her evre önemlidir. Ancak, en önemli evre, çekim öncesidir. Bu evrede alınan yaratıcı kararlar, sonraki iki evreyi de etkileyebilecektir. Görsel medyada, ses için çekim öncesi aşama, görüntü kısmı kadar aynı zaman sürecinde gerçekleşmeyebilir. Görsel çekim evresi tamamlanmadan, ses efektleri, müzik, kurgu ve mix gibi, belirli kararlar alınamaz. Fakat, burada önemli bir nokta, herhangi bir ses üretilmeden önce planlanmalıdır.

Senaryo yazımından sonra, ses için yapılan teknik planlamada; çekim mekanlarında, seçilen mikrofonların ya da diğer teknik donanımların nasıl kullanılacağı belirlenir. Genellikle stüdyo çalışmalarında, stüdyonun üstten görünüşünün ölçekli olarak küçültülerek çizilmiş ve stüdyonun tüm özelliklerinin görülebildiği iki boyutlu bir "stüdyo planı" kullanılabilir. Bu plan üzerinde, bir yapımın dekoru, nesne ve aydınlatma kaynaklarının yerleri, kameraların, oyuncuların ve boom mikrofonların konumları ve hareketleri simgesel çizimlerle gösterilir (Kılıç, 1987, s.77).

Herhangi bir mekanda istenilmeyen sesleri önlemek için filitreler, rüzgarlıklar, çeşitli akustik materyaller ve uygun mikrofonların kullanılması gerekir. Çevre sesleri, tek yönlü mikrofonlarla izole edilebilir. Ancak, aynı model ve ses alma özelliklerine sahip mikrofonlar, farklı özellikler gösterebilir. Bu nedenle, mikrofon seçimi çekim öncesi planlamayı gerektirir. Örneğin, çevre seslerini almadan sadece konuşan kişinin sesi hypercardioid mikrofonla alınabilir;

birkaç kişinin konuşması çevre sesleri ile birlikte alınması gerektiğinde çok yönlü mikrofon uygun olabilir. Yüksek seviyeli sesler alınacaksa, ses yoğunluk indirgeyicili (pad) mikrofon; rüzgar sorun ise "pop filter"li ya da rüzgarlıkları mikrofon; olta ya da elle tutuluyorsa şok önleyici mekanizma gerekebilir. Mikrofon seçimi ve yerleştirimi çekim öncesi planlamanın en önemli aşamasını oluşturur.

Alınacak seslerin birbirlerine ve görüntüye göre perspektiflerinin ayarlanması, geçiş noktaları, kesin kararları içermese de çekim senaryosu üzerinde gösterilebilir. Ancak, bu seslerin görüntüyle olan ilişkileri, çekim sonrası aşamada gerçekleştirilir.

Yapım evresi.- Yapım evresinde filmin çekimi gerçekleştirilir. Bu zaman içerisinde ses ekibi set ya da mekan içerisindeki tüm diyalogları kaydeder. Bu süreçte ses ekibinin en üst önceliği mümkün olan anlaşılabilirlikte diyalogun sözlerini kaydetmektir. Ses efektlerinin kaydedilmesi ikinci derecede önemlidir. Bu ses efektlerinin çoğu, yapım sonrası evresinde yeniden oluşturulabilir. Eğer mekan çok gürültülü ise, diyaloglar yapım sonrasında yeniden kaydedilebilir.

Film ses kaydı için dış çekimlerde, genelde Nagra 1/4 inç bant kayıt cihazı kullanılır. Küçük boyutu, taşınabilirliği sağlamlığı ve mükemmel senkron yeteneğinden dolayı, Nagra her ses kayıtçısının ilk seçimi olmuştur. Son zamanlarda bazı ses kayıtçıları, filmle senkronize olmayan ses ve efektlerin kayıtında, sayısal (digital) bant kayıt cihazı (RDAT) kullanmaya başladılar. Film sesinin kaydedilmesini

sağlayan diğer portatif kayıt cihazları, "Uher", "Stellavox", ve "Sony"dir.

Mikser, set içerisindeki birden fazla mikrofon çıkışından gelen sesleri birleştirmede kullanılır. Çoğu kez, ses ekibi çekim içerisinde çeşitli yerlerdeki sesleri kayıt etmede iki ya da daha fazla mikrofon kullanılabilir. Bazen, karmaşık kamera ve oyuncu hareketlerinden dolayı, bir mikrofondan fazlası gereklidir. Bu durumlarda ses kayıtçısı, bir mikser kullanarak mikrofonlar arasındaki ses dengesini kurar ve bu sesleri Nagra'ya kaydeder. Dış çekimlerde stereo ve çok izli kayıt nadir yapılır.

Mikrofon seçimi, dış çekimlerde nitelikli ses kayıtları can alıcı noktadadır. Film ses kayıtlarında çok yaygın olarak kullanılan mikrofonlar, "Sennheiser 816 ve 416", Sony ECM 55 ve Schoeps'dur. Pisayada birçok farklı tipte profesyonel mikrofon vardır. Mikrofon seçimi, kayıtçının kişisel tercihine ve çekim yerinin akustik durumuna bağlıdır.

Örneğin, Sennheiser 816, alçak frekansları da alabilen tek yönlü bir mikrofondur. Çok dar bir açıda uzun bir mesafeden ses alabilir. Çerçeveye bağlı olarak, mikrofonlar oyuncuların yanlarına yerleştirilmezler. Bu nedenle, operatör mikrofonu belirli bir uzaklığa yerleştirir. Sennheiser 816, yan taraftan gelen sesleri yok edebilir ve oyuncuların diyalogları için çok dar bir açıda seslere yoğunlaşabilir. Geniş açılı çekimlerde ise telsiz mikrofonlar kullanılabilir.

Mikrofon seçimi her çekim için değişebilir. Yakın, orta ve geniş açılı çekimlerde farklı yönel özelliklere sa-

hip mikrofonlar kullanılabilir. Genelde çok dar açılı özelliğe sahip tek yönlü mikrofonlar, operatörlerin tercihi olmuştur. Ancak, Godard ideolojik nedenlerden dolayı çok yönlü mikrofonları tercih etmiştir. Her çekim farklıdır. Farklı görsel perspektifler her çekimde kullanılabilir. Ses kayıtları, ana diyalogun berraklığını bozmaksızın, bu değişen perspektif ile ilgilenmelidir. Öncelikle ana sahne kaydedilir ve sonra diğer çekim ölçekleri gerçekleştirilir. Bu da, aynı diyalogun birden fazla kaydedildiğini gösterir.

Diyalog sesinin tekrarlanan kayıtında, farklı ses perspektiflerine sahip olmak olasıdır. Sabit mikrofon, boom mikrofon, lavalier mikrofon ve telsiz mikrofon farklı perspektifler elde etmek için, farklı yönel modellerle kullanılabilirler. Telsiz mikrofon, oyuncu hareketlerine serbestlik ve aynı zamanda sabit uzaklıktaki yakın bir mikrofonun sesini sağlar. Birçok yönetmen, farklı tonal niteliklerinden dolayı telsiz mikrofonları tercih etmemektedirler. Bu yaygın kaniya bir istisna olarak, Woody Allen telsiz mikrofon kullanmayı yeğlemektedir (Shrivastava, 1990, s.49).

Her mekandaki çevre sesleri çekimden önce ve sonra kaydedilir. Bu çevre sesleri, kurguda farklı çekimlerin akustik mekanlarını birleştirmede kullanılır. Aynı zamanda, ses kayıt operatörü, çekim öncesi ve sonrasındaki ses efektlerini kaydeder. Ses efektlerinin canlı kaydedilmesi, günümüzde çok yaygın bir yöntem değildir. Kaydedilen her çekimin ayrıntılı yazımı, asistan kayıtçı tarafından gerçekleştirilir. Çekimden sonra bantlar ayrıntılı yazılan döküman ile birlikte, transfer stüdyosuna gönderilir. Transfer stüdyo-

sunda 1/4 inçlik bant üzerindeki ses, 35 mm manyetik delikli banta transfer edilir. 35 mm'lik bant, tek bir ses izinden ya da 2-3 ses izinden oluşabilir. Transfer sırasında, Nagra'nın kaydettiği senkron sinyalleri referans alınır. Transferden sonra, yazılı raporla birlikte kaba düzenlemesi için ses kurgucusuna gönderilir.

Fon müziği her zaman film kurgusundan sonra kaydedilir. Müzikallerde, müzik ve şarkılar önceden kaydedilir ve sette okunur. Sette müzik kaydedilmez. Hatta, müziğin canlı kaydedilmesi bile tercih edilmez. Ancak, Godard, müziği set içerisinde canlı kaydetmiştir.

Yapım sonrası evre.- Yapımın en son evresidir. Bu evrede, önceden kaydedilen materyaller ile birlikte ilave kayıtlar yapılır, kurgulanır ve film üzerine mono ya da stereo baskı için en son miksi yapılır. Bu evrede tüm işitsel ve görsel öğeler son şeklini alarak, birleştirilir. Aynı zamanda, ses ve görsel yapımın en yaratıcı evresidir. Alten (1986 s.510) son on yılda yapımın hiç bir evresindeki teknik ve teknolojinin yapım sonrası evresinde olduğu kadar çok gelişmediğini belirtir. Müzik, efekt ve diyalogların kurgulanması filmin duygusal ve gerçekçi etkisini bir hayli yükseltmektedir.

Ses kurgusu iki yöntemle yapılabilir; kesme-yapıştırma (mekanik) ve elektronik kurgudur. Video teknolojisindeki son gelişmeler ses kurgusunu da etkilemiştir. Sesli filmin kurgusu, filmin görüntü kurgusuyla birlikte düzenlenir. "Moviolas", "Flat beds", "Senkronizer", "Ses Okuyucusu" ve

"Yapıştırıcı Bantlar" ses kurgusunun aletleridir. Müzik, efekt ve diyalog kurgucuları, filmin şef kurgucusunun rehberliği altında çalışırlar. Ses tasarımcıları, kayıtçıları ya da ses mühendisleri istenilen işitsel amaçları başarmada ses kurgucuları ile birlikte çalışırlar.

Çoğunlukla çekim sırasında kaydedilen diyalogun niteliği iyi değildir. Bu diyaloglar yapım sonrası evrede yeniden kaydedilir. Kurgucu, tekrar edilecek işitilmeyen ya da gürültülü diyalogların hepsini işaretler. Bu süreç, otomatik diyalog yerleştirimi (ADR- Automatic Dialogue Replacement) olarak adlandırılır. Ancak, yönetmenler mümkün olduğunca senkronlu dış mekan sesini tercih etmektedirler. Stüdyo kayıtları ve dış mekan kayıtlarının niteliği, farklı akustik özelliklerden dolayı, belirgin derecede ayrılabilir. Dış çekim kayıtlarında ses yansımaları azdır ve çevresel sesler çoğunlukta. Bu tonal nitelik de yönetmenlerin önemli bir tercihidir. Ayrıca, bir stüdyoda dramatik sahnelerin yeniden yaratılması -kamera olmaksızın bir mikrofonun önünde- çok zordur. Oyuncunun dramatik bir sahnedeki konuşma tonlaması, vurgusu, mekanın akustik özelliğinin konuşma üzerindeki etkisi, yönetmenin o "an"ı yakalama çabası, aksan, derinlik, ... gibi nedenlerden dolayı, "filmler sesli çekilmeli" düşüncesini onaylayan etkenlerdir.

Diyalogların seslendirilmesinde (dubbing) sahnenin kısa dönel (loop) bölümü, perde üzerine yansıtılır. Mükemmel senkron başarılınca kadar oyuncuların diyalogu pek çok kez kaydedilir. Bu işlem "Looping" olarak adlandırılır. Artık, günümüzde bir bilgisayar kontrollü sistem ya da rock-n-roll

makinası otomatik diyalog yerleştiriminde kullanılmaktadır.

Otomatik diyalog yerleştiriminde bilgisayar yeniden kayıt için filmin gerekli kısmını göstermeye programlanır. Görüntü yansıtılır ve diyalog (dış çekimde kaydedilen) oyuncunun kulaklığına gönderilir. Birkaç prova yapıldıktan sonra diyalog, film ile senkronlu çalışan bir manyetik bant üzerine kaydedilir. Loop yapmak ya da daha ileri senkronizasyon gerekmez. Diyalog, film ile senkronlu 35 mm manyetik bant üzerine doğrudan kaydedilir. Yansıtıcı (projektör) ve manyetik kayıt cihazı birbirlerine kilitlenirler. He ikiside ileri ya da geriye doğru (normal ya da yüksek hızda) birlikte hareket ederler.

Aynı kilitleme (interlock) sistemi kullanılarak, ses efektleri, özellikle ses efekt kayıtları için tasarlanmış ses stüdyolarında görüntüler ile senkronlu kaydedilirler. Bu stüdyolar "Foley Stages" olarak adlandırılırlar. Dış çekim mekanlarında kaydedilemeyen pek çok ses efekti ya da efekt arşivinde bulunmayanlar, yansıtılan film ile senkronlu Foley oyuncularını tarafından oluşturulur.

Ses efektlerinin gerçek sesler olması gerekli değildir. Filmlerdeki ses efektlerinin çoğu, gerçek ses izlenimi veren diğer seslerdir. Çekim mekanında kaydedilen gerçek ses efektlerinin kullanımı çok sınırlıdır. Örneğin, yağmur ses efekti için pirinç tanelerinin düşme sesi, yangın ses efekti için jelatin kağıdının buruşturulması kullanılabilir. Özel ses efektleri, çeşitli seslerin karışımı ve daha sonra dönüştürölmesiyle yaratılır. Aşağıda Alten (1990, s.388) tarafından listelenen yapay olarak yaratılmış ses efektlerine

örnekler verilmiştir:

Orjinal King Kong'un sesi, yarım hızda geriye doğru okunan, kaydedilmiş bir gorilin sesidir.

ET'nin sesi, köpekleri, kedileri, atları, rakunları, iki kadın, bir yaşlı, bir genç ve bir orta yaşlı erkek sesini içeren, birkaç farklı hayvan ve insan sesinden oluşmuştur. Bu sesler miks edildikten sonra, ses sinyal işlemcileriyle şekillendirilmiştir.

Star Wars'daki Luke Skywalker'ın Landspeeder'ı, bir vakum boru temizleyicisiyle kaydedilen Los Angeles çevre yolunun gürültüsüdür.

Ses efektlerinin kaydedilmesi, bir ses kayıtçısı için keşfedici ve yaratıcı bir düzenlemedir. Synthesizer ve bilgisayar tarafından oluşturulan sesler, ses efektlerinde değişik düzenlemelerin olabirirliğini artırmıştır.

Müziğin kaydedilmesi seslerin ayrıntılı miksini ve işleme tekniklerini gerektiren, çok kompleks bir işlemdir. Miks tekniğinin seçimi, kayıtçının kişisel tercihi ve müziğin yapısı ya da özelliğine bağlıdır. kayıt için düzenlenen kurallar yoktur. Yaratıcı kararlar ve kayıtçının kulaklarını kullanabilmesi, farklı teknik seçimi için temel etkenlerdir. Müzik, geleneksel müzik yapım stüdyosu ya da MIDI (Musical Instrument Digital Interface) kullanılarak kaydedilebilir.

MIDI ile bir kayıt stüdyosuna gerek duyulmaksızın, aynı anda birkaç müzik aleti kullanılarak seslerin herhangi bir birleşiminde, tek bir müzisyen ya da operatörle müzik kayıtlı yapılabilir.

Stüdyoda müzik kayıtlı, müziğin bant izleri üzerine kaydedilmesi (tracking), diğer seslerle eşleme (over - dubbing) ve miks evresinde yapılabilir. Müziğin bant üzerine kaydedilmesinde, tüm müzik aletlerinin sesleri yakından ses alma mikrofon tekniği (close-miking) kullanılarak, çok kanallı bant kayıt cihazının farklı izlerine kaydedilir. Eşle-

mede ilave müzik aletleri ya da diğer sesler kaydedilebilir. Miks evresinde, farklı müzik aletlerinin sesleri ile tüm izler üç ya da dört izli stereo kayıta indirgenir. Bu miksli müzik, 35 mm manyetik bant üzerine aktarıldıktan sonra, bir müzik kurgucusuna gönderilir.

Müziğin çeşitli izlerdeki miksi çok kompleks ve zaman harcayan bir işlemdir. Aynı zamanda, çok yaratıcı bir süreçtir. Müzik kurgucusu ile birlikte ses mühendisi, ayrıntılı sinyal işlemeyi her iz üzerinde yaparlar. Ses kayıtlarındaki yeni gelişmelerin çoğu "sinyal işleme" alanında olmaktadır. Sinyal işlemciler, istenilen şekilde her müzik aletinin sesinin yapısını değiştirebilirler. Sinyal işlemcilerinin çoğu sayısal (digital) dır.

Kurgudan sonra, müziğin kaydedilme süreci başlar. Kurgucu, müzik kurgucusu ve yönetmen müziğin kullanılacağı yerleri belirler. Müzik parçalarının uzunlukları sürelendirilir. Besteci (composer) müziği notalara döker ve müzik, film perdeye yansıtılarak kaydedilir. Müzik parçalarının ne zaman başlayacağı ve sona ereceğini bilmesi için, besteciye film üzerinde özel işaretlemeler yapılır. Tüm müziğin kaydedilmesinden sonra, manyetik bantlar en son kurgu için kurgucuya gönderilir.

Diyalogların, ses efektlerinin ve tüm müziğin kaydedilmesi ve görüntü kuşağı ile birlikte kurgulanmasından sonra en son miks işlemi başlar. Tüm seslerin miksi (yeniden kayıt olarak da adlandırılır) senkronlu olarak tüm kayıt cihazlarının, okuyucuların ve film projektörünün eşzamanlı kilitlenebildiği özel stüdyolarda gerçekleştirilir.

Yeniden kayıt, film ses kaydının en son evresidir. Bu evrede, görüntü kuşağına göre uygun estetik ve gerçekçi efektler için kayıtçı filmi izler ve farklı seslerin seviyelerini ayarlar. Hollywood'da, üç mikser müzik, efekt ve diyalog izlerini ayrı ayrı işlemektedir. Yeniden kayıt pratiği stüdyoya göre değişebilir ve aynı zamanda, film bütçesine de bağlıdır. Film şeritinin kenarındaki ses izleri üzerine müzik, efekt ve diyaloglar üç ayrı iz üzerine miks edilir. Yabancı ülke baskıları için, yalnızca diyalog izi değiştirilir ve diğerleri aynı kalır. Stereo ve 70 mm filmlerde, sesler 4 ya da 6 iz üzerine miks edilir.

Dolby gürültü indirgeyici sistemin kullanılmasıyla film ses niteliği önemli derecede yükselmiştir. Sinema salonlarının ses sistemlerindeki gelişmeler de izleyicilerin işitsel bilincini arttırmıştır. Film sesinin yaratıcı çalışmasının başında miks işlemi gelir. Miksli ses, yenilikçi, mücadeleci ve yaratıcı olmalıdır. İyi bir miks operatörü, bilgisayar ve sayısal donanım ile birlikte ses ve görüntü estetiğini bilmelidir.

Yeni Gelişmeler

Film ses teknik ve teknolojisinde 1980'li yıllarda birçok değişiklikler olmuştur; bu gelişmelerin çoğu karmaşıktır ve tamamını anlamak için geniş fizik, elektrik ve elektronik bilgisini gerektirir. Bu yeni gelişmelerin bazılarının kısa tanımlamaları, derinlemesine bir teknik açıklama sağlamak için değil, ses kaydının film görüntüleri ile birleştirilmesinin çok kolay, basit ya da doğal bir adım ol-

madığını göstermek amacını gütmektedir.

Görüntü ve ses yapısı, dikkatli ve ayrıntılı yapılan teknik planlama ile birbirlerine bağımlıdır. Ses kayıt, kurgu ve miksindeki bilinçli karar mekanizmalarını gerektiren seçici süreç, film yapımcıları, ses tasarımcıları, ses kurgucuları ve ses mühendisleri tarafından gerçekleştirilir. Bu mekanizma, tarihin belirli bir zamanında, sistemin kültürel, ideolojik ve sinematik kodlarının etki konusudur.

Yapım sonrası ses evresindeki yeni gelişmeler, üç geniş grupta toplanabilir; film medyasına uygulanan video teknolojisi, farklı cihazları senkronize etmek için bilgisayar kullanımı ve ses yapım ya da yaratıcı işlenmesinde kullanılan sesin depolanmasına ait teknolojik gelişmeler.

Film endüstrisindeki değişikliklerin çok yavaş adımlarla ilerlediği görülebilir. Örneğin, 1/4 inç manyetik bant yaklaşık 1950 yılında film yapımlarında ilk kez kullanıldı ve tamamen kabul edilmesi 20 yılı aşmıştır. 1960 yılında tersine bir kayıt yeniliği olan "rock-n-roll" cihazı sunuldu. Bu cihaz mühendislere, manyetik filmi ağır ileri ya da geri çevirerek esnek bir biçimde istenilen noktalar arasına ses eklemesine ve bir hayli karmaşık ses kuşağının düzenlenmesini sağlar. 1970 yılında, yapım sonrası sürecinde lambalı sistemler ses mikserlerinden ve sinyal işlemcilerden kaldırılırken, yarı-iletken teknolojiyle tanışıldı. 1980 yılında da sayısal (digital) teknolojinin kullanımı yapım sonrası işlemlerini iyileştirdi.

Bir film ses stüdyosundaki normal bir orkestra kaydında, orkestra şefi müzizyenlere bakarken filmi izleyebil-

mesi için, film orkestranın arka duvarı üzerindeki bir perdeye yansıtılır. Müziğin ritminin ve bölümlerinin görüntünün ritmine uygun olması için, görüntülerin uzunluk ve zaman değişimleri hesaplanır. Bu işlem uzun ve pahalıdır. "Star Trek III" filminin bir bölümünde, 102 müzisyen 6 günlüğüne kiralanır. Bir dakikası 125 dolara gelen tek bir müzisyenin maliyeti 260.000 dolardır. Buna, stüdyo ve personel masrafları dahil değildir (Mix, Feb, 1987).

Mikser tasarımımda temel bir teknolojik gelişme olan otomasyon, stüdyolara zaman tasarrufu sağlıyordu. Otomatik film ses mikserleri, fader ayarlarının programlanabilmesine, depolanabilmesine, ses sinyal işleme donanımlarının aktif gelebilmesine ve EQ ayarlarının otomatik yapılmasına izin vermektedir. Otomasyon sayesinde, en son kayıt bir defada elde edilir. Otomatik konsüllerle çalışmanın sağladığı en önemli üstünlük, zaman ve kullanım verimliliğinin yanı sıra, ses mühendisinin yaratma ve dinlemesine izin veren ellerini özgürce kullanmasıdır (Mix, Feb, 1987).

Film endüstrisini yeni etkilemeye başlayan diğer bir gelişme sayısal (digital) sesdir. Manyetik film üzerinde sayısal ses kullanılması sonucu elde edilen ilerleme, sesin nitelik ve esnekliği alanı için çok önemlidir. İlk kayıttan son kayıta kadar, sayısal formatla kodlanan sesin kullanılması, gürültüyü ve zaman kaybını önleyecektir. Bir video kurgu sistemiyle sayısal ses birleştiğinde, bilgisayar her şeyi senkronlu yürüteceğinden, ses kurgusu ilk çekim üzerinde yapılacaktır. Bu da, yapımın sonunda en son miks için diyalog ve efektlerin hazır olduğu anlamına gelir. Film sonra-

şı çalışmalarında, pek çok kayıt ve ses transferi gerektiğinden, sayısal sesin en büyük üstünlüğü, her ses eşlemesinin mükemmel olarak yapılmasını ve sinyalde bir kayıp olamamasını sağlamasıdır. Geleneksel yeniden eşleme bölümünde en son miks için, müziğin, efektlerin ve diyalogun karışımı değişebilir. Kompakt disk (CD), laser disk ve sayısal ses bantları (DAT) kayıt ve müzik endüstrisinde kullanılmaya başlanılmıştır.

Film sesinde video teknolojisi.- Film dünyasıyla video teknolojisi bütünleşmeye başlamıştır. "Video score" olarak adlandırılan, bir bilgisayar yardımlı ve video temeline dayalı sistem geliştirildi. Yaptığı işlem, çekilen filmin karelerini gösteren bir senkron cihazı ile video bant üzerine bunları kaydetmek ve bunu zaman koduna (time-code) tercüme etmektir. Görüntü, mekanik ve delikli manyetik makinaların kullanılmadığı, bir çift çok izli bant kayıt cihazlarına senkronludur. Video kayıt cihazının ve ses kayıt cihazının, manyetik ses kayıt cihazlarından daha hızlı hareket etmesi ve böylece bant sarım zamanının indirgenmesi, eski uygulamalara göre açık bir üstünlüktür.

Diğer bir üstünlük, bilgisayarın zaman değişikliği sağlamasıdır. Birkaç metre filmi kurgulamak için bir karar alındığında, bilgisayar kurgunun zamanını yeniden hesaplayabilir. Geleneksel film müziği eşlemesinde ses kurgu cihazı, filmi temsil eden zaman değişiklikleri üzerine görsel "cue" ları yaratabilir. Filmin akışı, filmin emülsiyonu karşısında yatay sürtünme şeklindedir ve zamanlamayı gösteren ve "punc-

hes" olarak adlandırılan film üzerindeki delikler, dişlilere girerek sağlanmaktadır. "Video score" cihazı, aynı işlemleri video bant üzerinde oluşturur. Sürtünme ve dişli etkisi olmaksızın ani değişiklikler yapabilmeye izin verebilir. Burada, zaman ve para tasarrufu sağlayabilir (Anderson, 1988, bölüm.8).

Filmde, video tekniğinin kullanımının anlaşılabilmesi için, tam senkronizasyonu sağlayan zaman kodunun (time-code) bilinmesini gerekli kılar.

Zaman kodu, ses, film ve video cihazlarının eşzamanlı (senkronlu) çalışmalarında ve bilgisayar uygulamalarında kullanılan çok yaygın bir dildir. İlk zaman kodu sistemi EE-CO olarak adlandırılan bir şirket tarafından geliştirildi ve "on-time" diye tanımlandı. Telemetrik bantları kaydetmede kullanan NASA'dan alınan bir zaman kodu kavramından yararlanıldı. 1969 yılında Sinema ve Televizyon Mühendisleri Topluluğu (SMPTE), tüm cihaz imalatçıları ve hatta Avrupa Yayın Birliği (EBU) tarafından uygulanan bir standart kod haline geldi (Shrivastava, 1990, s.59).

Zaman kodu üretici ve okuyucusu, hayali bir kronometreden başka bir şey değildir. Gerçek kullanımları sisteme bir senkron cihazı eklendiğinde tamamlanır. Çok izli bir kayıt cihazına zaman kodu kaydedildiğinde, bir senkron cihazı tüm makinaları birbirlerine kilitler. Senkron cihazı bir makinayı ana makina (master) olarak kullanır ve diğerleri bu makinayı izleyen yardımcı makinalar (slave) olurlar. Senkron cihazı, makinalardan kodu okuduğunda, yardımcı makinalar ana makinaya kilitlenirler. Aynı senkronizasyon, hızlı ileri ve

geri sarımı gibi, tüm bant aktarma işlevlerini içerir.

Ses ve görüntünün birlikte kilitlenmesinin yanısıra, sinyal işlemci donanımlar SMPTE standartlarına uygun pazara sürülmektedir. Son birkaç yıldır sayısal stüdyolarda (Digital Work Stations) film ses çalışmaları için, merkezi bir bilgisayarın yardımıyla, müzik, efekt ve diyalog ses izleri bir kişi tarafından kayıt edilir, okunur, depolanır ve kurgulanabilir hale gelmiştir.

Seslerin sayısal örnekleme.- Sayısal örnekleme, gerçekte sayısal bir kayıttır. Ancak, depolama medyasında bant kullanmanın yerine, sayısal veriler birkaç yöntemle depolanabilir; bir hafıza entegresinin içerisine ya da bilgisayar içerisindeki hard disk sürücüsüne veriler kaydedilebilir. Örneğin, farklı hızlarda örnekleme okunduğunda, sesin perdesi değişecektir. Bu efekt, davul sesi üreten cihazlarda seslerin frekanslarını ayarlama ve klavyelerde ise klavyenin oktav alanı içerisindeki sesleri ayırmada kullanılır.

Örnekleme cihazları, davul sesi veren makineler (drum machines), klavye ve sayısal geciktiriciler olarak üç grupta toplanabilir.

Sayısal örnekleme, sayısal kayıttın geleceğinde yeni bir dalgadır. Örnekleme birimleri gün geçtikçe güçlenmektedir ve muhtemelen bir birim içerisinde, bir müzik enstrümanının ya da sayısal çok izli bir kayıt cihazının içerisinde yer almaya başlamıştır.

MIDI (Musical Instrument Digital Interface).- MIDI,

bir bilgisayar formatına uygun olarak ifade edilebilmesi için, müziksel parametrelere izin veren bir sayısal kod ya da bilgisayar dilidir. Bu sayısal dil ya da veri, müzik aletleriyle haberleşebilmek için bir bilgisayar ya da bilgisayar dizisine izin verir.

Gitar ve yaylı çalgılar olmasa bile, temelde klavyeli müzik aletleri, MIDI dili ile uyumlu çalışabilen araçlardır. Bir MIDI sisteminin içerisindeki bilgisayar, çok izli kayıt cihazına benzemektedir; izler üzerine kayıt yapılabilir, hızlı ileri ya da geri gidilebilir ve müziğin seçilen herhangi bir noktasına giriş ya da çıkış yapılabilir.

Kompakt disk (Compact disc).- Kompakt diskin çalışma prensibi, bir disk üzerindeki sayısal bilgi ya da verinin depolanmasıdır. Sayısal bilgi, bir dizi ya da sürekli spiral şeklindeki oluk (pit) sıraları sayesinde disk üzerine yerleştirilir. Oluklar alüminyum ile kaplı diskin plastik yüzeyine işlenir. Bu yüzey, bir yansıtıcı gibi hareket eder. Bir laser ışını veriyi okumada kullanılır ve tekrar veri orjinal ses sinyaline dönüştürülür.

Disk, bir stereo ses sinyalinin iki 16 bit'lik ve 44.1' KHz'lik örnekleme frekansını tanımlayarak, depolar. Stereo ses sinyali ile birlikte bir hata düzeltici veri de vardır ve "Cross-Interleave-Reed Solomon Code" (CIRC) olarak adlandırılan hata düzeltme, diskteki bozulmaları önlemek içindir. Bununla birlikte, bir senkronizasyon verisi sinyalin okunması sırasında diskin hızını kontrol etmede kullanılır. Bu iki veri izi ile birlikte, EFM olarak adlandırılan

bir modülasyon izi de vardır.

Plaklara ya da bantlara karşı kompakt disklerin, sesleri depolama ve gürültüsüz okuma niteliği olağanüstüdür. Diskin yüzeyine herhangi bir fiziksel temas olmadığından, aşınma ve kirlenmelerden gelebilecek gürültüler de yoktur.

Yukarıda açıklanan teknolojik ilerlemeler insanların bilincini iyi ses yönünde bir hayli yükseltmiştir. Bilgisayar ve seslerin sayısal kodlanması, sesin daha nitelikli işlenebilmesini sağlamıştır. Yeni cihazlarla kazanılan zaman, film yapımlarında daha çok yaratıcılığa izin verebilir.

Film, video ve ses alanları birbirleriyle birleşmiştir. Ses endüstrisi, film ve video için daha iyi sesi geliştirmeye çabalarırken, Film/video endüstrisi de sesi güçlendirmeye çalışmaktadır.

Ses teknolojisindeki yeni gelişmeler, tek ve ayrı bir olay olarak ele alınmamalıdır. Teknolojik gelişmeler, ideolojinin egemen alanı içerisinde. Egemen ideoloji, sesin ustaca kullanımında ifade edilen teknik ve estetik değerlerin yapısını belirler. Ses teknolojisindeki yeni gelişmeler, sesin yeniden üretimini çok gerçekçi yapmaktadır. Gerçekçi ses, sinemada (görselleştirme vasıtasıyla) izleyicinin birleşik ses ve görüntü deneyimini ilerletebilir.

Film Sesinin Kuramsal Analizi

Mary Ann Doane, Rick Altman, Alan Williams ve Christian Metz'in film kuramı üzerine yazılmış makalelerinden oluşan "Yale French Studies (No.60)" ve Elizabeth Weis - John Belton tarafından düzenlenen "Film Sound: Theory and Practice" adlı çalışmalar, film sesinin kuramsal olarak analiz edilmesinde önemli bir yer tutmaktadır. Kaja Silverman'ın "Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema" ve Amy Lawrence'ın "Echo and Narcissus: Sound and Image" adlı yayınları da film sesinin psikoanalitik açıdan incelenmesinde kuramcılar için temel çalışmalar olabilir. Film sesine yönelik yukarıdaki çalışmaları Vinay Shrivastava ana hatlarıyla derleyerek, yorumlamıştır. Shrivastava'ın film sesinin kuramsal analizine yönelik yapmış olduğu çalışma, günümüz kuramları açısından film sesine yönelik en öz ve temel bir araştırma olması nedeniyle, bu bölümün iskeletini oluşturacaktır.

Türk Sineması'nda ekonomik, oyunculuk, teknik alt yapı,... gibi acil çözüm bekleyen sorunların yanı sıra, Türk Sineması'na yol gösterecek olan düşünsel çalışmaların yetersizliği de dikkat çekicidir. Sınırlı sayıdaki göstergebilimsel ya da sosyolojik analizler, film sesinin kuramsal analizine yardımcı olabilecek içeriğe sahip değildirler. Bu da, Türk Sineması'nı diğer sinemalarla filmin herhangi bir ögesi ya da bu çalışmadaki gibi ses ögesi açısından karşılaştırma yapabilmeyi ve bunun sonucunda da bir senteze varabilmeyi zorlaştırmaktadır. Bu nedenle, öncelikle sinemada söz sahibi ya da gelişmiş ülkelerin film ses izlerinin kuramsal analizi

yapılacak ve Türk Sineması'ndaki ses izi ya da ses izinin yapılandırılma sürecindeki farklılık ve bunun yarattığı sorunlar, kısaca analiz edilmeye çalışılacaktır.

Film kuramında hem klasik hem de modern evre içerisinde, ses konusuna uygulamalı olarak her önemli kuramcı tarafından dokunulmuştur. Munsterberg, Bazin, Eisenstein, Kra-cauer, Arnheim, Pudovkin, Metz, Mitry, Balazs, Baudry,... gibi film kuramcıları, film sesi hakkındaki görüşlerini sınırlı da olsa belirtmişlerdir. Mary Ann Doana, Lucy Fisher, Tom Levin, Alan Williams, Rick Altman,... gibi, yeni kuramcılar ise, film sesine klasik kuramcılardan farklı bakmaktadırlar. Film kuramının, film sesine uygulanması gereken pek çok kavramı hâlâ vardır. Ancak, bu bölüm, film kuramının sese yönelik uygulamalarındaki yetersizlikleri gidermek için değil, sinemasal sese uygun bir kuram sağlayacak çalışmalara yol göstermek için tasarlanmıştır.

Klasik ve Modernist Anlatıda Sesin Analizi

Film kuramında ilk diyalektik, biçimci ve gerçekçi düşünceler arasındaydı. Artık, film kuramındaki diyalektik, klasik ve modernist anlatı arasındadır (Altman, 1976,s.581). Klasik anlatıda yapım süreci bastırılır. Oysaki, modernist anlatıda yapım süreci açığa vurulur. Klasik anlatı göstereni gizleyerek, bütünlük (unity) yanılsaması yaratır ve izleyicinin ilgisini anlatıda yoğunlaştırır. Modernist anlatı, göstereni ön plana çıkartır ve bütünlük yanılsamasının yapısını bozar. Film kuramındaki hem gerçekçi hem de biçimci düşünceler, klasik anlatıda, gösterenin bastırılması ve hare-

ketin anlamlandırılması şeklinde, öne çıkabilir (Shrivastava, 1990, s.154).

Ses kayıt ve kurgu pratiğindeki gelenekler, bütünlüğün ve gerçekliğin ideolojik-psikolojik yanılsamalarını desteklemek için kullanılabilir. Aynı zamanda, sinemasal gösterenin varlığını ve yapısını ortaya çıkaran süreç içerisinde ve bütünlük ya da gerçeklik yanılsamasının yapısı kaldırmak ve merkez dışına çıkarmak için, sestten yararlanan birçok yönetmen vardır.

Klasik bakış.- Film kuramı, klasik ve modernist kuram olarak iki geniş grup içerisinde toplanabilir. Klasik kuram evresi, Munstemberg'in 1915 yılındaki yazısı ile Jean Mitry'nin 1960 yılının başındaki yazıları arasında yer alır. İki belirgin eğilim klasik kuram evresinde gelişmiştir. 1915 yılından 1930 yılına kadar ilk evre, biçimcilerin egemenliği altındaydı. Biçimci kuramcılar başlangıçtan beri, sinemayı bir sanat olarak kurmaya çalıştılar. O dönemde filmler "ses-siz" olduğundan, anlatım görüntü üzerinde yoğunlaşmıştı. Ses hakkındaki tartışmalar, sınırlı ve temelde olumsuzdu. Genelde biçimci kuramcılar, eleştirel analizin ciddi bir ögesi olarak sesi düşünmediler. Biçimci grubun zayıflamaya başlamasıyla, 1930'lu yılların başında sesli filmlerin yerleşmesi, aynı zamana rastlamaktadır.

Biçimciliğe karşıt görüşler, biçimci kuram yerine gerçekçi kuramı ya da "gerçekçiliği" savunan diğer grup kuramcılar tarafından getirildi. Andre Bazin, gerçekçi grubun en önemli kuramcısıydı. Film kuramında 1960 yılının başına

kadar, gerçekçi ve biçimciler arasındaki tartışmalar sürmüştür. 1964 yılında Jean Mitry, film kuramının gerçekçilik ve biçimcilik gibi yalın bir yaklaşımın ötesine geçmesi gerektiğini önerdi. Örneğin, Mitry, "eğretimsel (metaformik) olarak konuşma ve perde hem pencere hem de çerçevedir" şeklindeki görüşlerini belirtmiştir. Christian Metz, film kuramına lingustik ve psikanaliz kavramlarını soktu ve film kuramında yeni sorunlar doğuran ya da birçok yeni kavramı getiren, bir eğretileme -ayna olarak perde- geliştirdi. Bu yeni kavramların gelişmesi, 1960'lı yıllarda modern film kuramı evresinde başlamıştır (Shrivastava, 1990, s.155).

Geniş, karmaşık ve bir kişi tarafından sahiplenemeyen modern film kuramı, çok farklı bir yaklaşım getirdi. Dudley Andrew, çağdaş film kuramının "yansıtıcı kavramlar" etrafında inşa edildiğine işaret eder. Bu, herhangi bir konuya basit bir yaklaşım değildir; fikir ve düşüncelerin kavramlar etrafında kümeleşmesi ya da bir kavram yığını olan film kuramının bu şekilde ifade edilmesidir (Andrew, 1984, s.3).

Bugünkü şekliyle film kuramı, toplumla ve kültürle ilişkili olarak, kuramsal konuların değişik görünümelerini içeren kültürel eleştirinin bir parçasıdır. Andrew'in kelimeleri ile ifade edilirse:

Modern film kuramı alanında anlam, anlamlama ve değerler, doğal olarak keşfedilmek, sezilmek ya da elde edilmek için, asla düşünülmez. Herşey bir çalışma mekaniğinin sonucunda oluşur; ideolojik çalışma, ruhsal çalışma, uyum içerisinde toplum ve ruhsal durumu getirmek için tasarlanan belli bir dil çalışması ve dili bu amaçla kullanan teknolojik çalışmadır (Andrew, 1984, s.15).

Andrew, ön plana değişik kavramları yerleştirir. Modern film kuramının önemli öğeleri olarak, algılama, sunum,

anlamlama, anlatı yapısı, uyarlama, değerlendirme, tanımlama, biçimleme ve yorumlama kavramlarını sorgular.

Klasik kuramda, en belirgin kuramcılar Eisenstein ve Bazin'dir. Her ikisi de, film kuramında biçimci ve gerçekçiliğin diyalektiğini temsil eder. Ses üzerine yazıları, film kuramıyla ilişkili olarak, tüm felsefeleriyle uyumludur. Geniş görsel analizleriyle birlikte, Eisenstein ve Bazin, filmlerde sesin yapısını keşfetmeye ve incelemeye çalıştılar. Eisenstein, sesin sinemaya yeni katıldığı bir evrede ses hakkında yazmıştır. Oysa ki, Bazin, sesin filmlerde kesin kabul gördüğü evrede yazmıştır. Her ikisi de kuramlarını desteklemek için, sesin katılımından yararlandılar. Ancak, sese farklı yaklaştılar. Eisenstein sesin olası kullanımları hakkında, Bazin ise başlangıç döneminden kendi zamanına kadar sesin nasıl kullanıldığını yazmıştır.

Bazin'e göre, sesin icadını barındırmayan saf (pure) sinema, gerçek sinema değildir. Bazin, "Bir engel olarak sesi gören insan, gerçek sinema hakkında konuşmuyordur" der. Gerçek sinema, gücünü arttıracak her katkıyı iyi karşılayacaktır. Bazin, sessiz ve sesli film olarak film tarihinin geleneksel ayrımını reddeder. Bu ayrımın sinemanın evrimini göstermeye uygun olmadığını belirtir ve "sinemanın yalnızca teknik bir icat olduğu sonucunu çıkarmak, onu gerçekte zayıf bir şey yapabilir" görüşünü tartışır (Shrivastava, 1990, s.157).

Ses, biçemi değiştiremedi. Stroheim, Murnau ve Flaherty gibi, sessiz film yönetmenleri tarafından kullanılan teknik, sesin katılımından sonra bile, aynı biçimle sürmüş-

tür. Ses, "plastik ve montaj"a fazlaca inanan filmlerin tekniklerinde bir ayrım ya da kopma yarattı. Ses tarafından etkilenen teknikteki sinema, Bazin için gerçek bir sinema değildi. Bazin, sesin evriminin değerli olduğunu kabul eder; ancak, bu evrimin sinemanın dilsel evrimine göre önemsiz olduğunu da vurgular. Bazin için ses, sinema sanatının teknik gereksinimlerinden birisidir ve sinema tarihine farklı bir yöntemle bakılmasına neden olmuştur.

Bazin için sesin estetik olarak neden daha az önemli olduğu çok açık değildir. Sesli filmler algının iki duyusunu kullanır; görsel ve işitsel. Sesin kullanımı, algıya yeni bir duyu ekler. Görselliğe getirilen yenilikler farkedilmeyebilir; sessiz filmler yalnızca bir duyu ile sınırlı kalmıştır. Estetik olarak, odak derinliği Bazin için önemlidir. Çünkü, izleyiciye gerçeğe yakınlığı getirmiştir. Ancak, ses de bunu başarabilir. Yeniden üretilen ses orjinaline çok benzemektedir. Bundan başka, iki boyut içerisinde üç boyutlu bir görüntü sunulduğunda, bir boyut kaybolur. Sesde, böyle bir kayıp yoktur.

"Gerçeklik" hakkındaki Bazin'in görüşleri, Eisenstein'in görüşlerine bir alternatif olarak inandırıcıdır. Ancak Bazin'in görüşleri, alan derinliğinden başka etkenleri (ses) açıklamada yetersizdir. Bazin, çekim gerçeği ile sınırlıdır. Alan derinliğinde sunulan gerçek, aldatıcı olabilir. Bu yanlış görülebilir, ancak alan derinliğindeki içeriğin ayrı katmanlarının seçimi, gerçeği yönlendirebilir. Diğer taraftan ses, daha az aldatıcıdır.

Eisenstein için ses, montajda kullanılan çok önemli

öğelerden birisidir ve bir melodinin notaları gibidir. Melodinin toplam etkisi, tek tek notalardan bağımsızdır. Aynı zamanda, her notanın sahip olduğu tek bir değerde vardır. En son etkiyi yaratan, farklı öğelerin demokratik ya da tümleşik varlığıdır. Peter Wollen (1972, s.57), Eisenstein'dan yaptığı alıntıda, yukarıda anlatılanları şu şekilde özetler:

Ve henüz, işitsel ve görsel algıları ortak payda-ya indirgeyemiyoruz. Onlar, farklı boyutların değerleridir. Fakat, görsel ve işitsel "üst-tonlar" çözümlenmiş bir tek birime ait değerlerdir. Çünkü, çerçeve görsel, ton da işitsel bir algıysa, görsel "üst-ton"larda işitsel "üst-ton"lar kadar tamamen fizyolojik bir duyumdur. Ve sonuç olarak, her ikisi de bir ve aynı türdendir... Her ikisi için yeni bir formül sözlüğümüze girmelidir; "hissediyorum".

Ses, Eisenstein için bağımsız bir kimliğe sahipti. Ses, görüntünün amacına hizmet etmek için değil, bir anlam yaratmak için görüntü ile birlikte vardır. Eisenstein, sese yaklaşımını şöyle yazar: Ses doğal, metrik, ritmik, melodik ve tonal olabilir. Eisenstein, "işitsel ve görsel öğeler arasındaki sonuçta oluşan uyumsuzluğu kaldırmaya girişmeksiniz, ses ve görüntüyü birleştirmek olasıdır" der. (Eisenstein, 1984, s.80-81).

Eisenstein'nın temel düşüncelerinden birisi, "görünen dünya" ile "işitilen dünya" arasında uyumlu bir ilişki bütünlüğü oluşturmaktır. Eisenstein film yapımcılarına şunları önerir: çekim uzunluğu ses izi üzerindeki vuruşlarla birleştirilebilir; çekim metarya-linin ritmi, ses izi üzerindeki ritm ile birleştirilebilir; çekimlerdeki baskın eylem, ses izinin hareketiyle birleşebilir; çekimlerin renksel üst-tonları, müziksel üst-tonlarla birleşebilir (Bordwell, 1974-75, s.42). Dördüncü öneride, Eisenstein, ses ve renk arasındaki

ilişki sorununu ortaya atar. Eisenstein için, ses gibi renk de insan duyumlarını etkiler. Bu iki duyumu birleştiren montajın bu biçimini "chromophonic" ya da "renk-ses montajı" olarak adlandırır (Carroll, 1985, s.168).

Eisenstein, yalnızca sesin doğal yanılsamayı filmlere nasıl eklediğiyle ilgilendi. Sesin basit kayıtının ötesine geçmek ister ve senkronsuz sesin, görsel ve işitsel görüntülerde orkestral bir uyum yaratabileceğini belirtir.

Bazin ve Eisenstein, gerçeğin sunumu ve gerçek kavramına yönelik farklı düşünceleri savundukları için, sese yönelik düşünceleri de farklıydı. Bazin için ses, sinemada sınırlı bir öneme sahipti; Eisenstein için ise, değişik uygulama olasılıklarının bir alanını açmaktaydı.

Jean Mitry, hem Eisenstein'ı hem de Bazin'i haklı bulur. Ses etkileyici olarak, gerçekçi ve biçimci yöntemlerin her ikisinde de kullanılabilir. Sesin kullanımı "diegesis" kavramıyla da ifade edilebilir. Diegetik sesler, anlatının dışında umulmadığından, çok gerçekçidirler. Örneğin, senkronlu diyaloglar, ses efektleri, kaynağı belirli müzik gibi, sinemada gerçekliği yaratmada kullanılırlar. Diegetik olmayan sesler, kurgusal dünya anlatısının bir parçası olduğundan, biçimci sesi anlamdırırlar. Bu sesler -arka plan müziği üst-ses, senkronsuz sesler, gibi- görüntü ile işlev görür ve izleyici üzerinde sinemanın etkisini yükseltir. Montaj, hem diegetik seslerle hem de diegetik olmayan seslerle yapılandırılabilir (Shrivastava, 1990, s.161).

Ses, klasik film kuramı için sorunlu olmuştur. Klasik kuramda inanılan ve öne sürülen düşünce, sinemanın bir sanat

biçimi olduğudur. Bu yeni sanat biçiminin yoğunluğu "görüntü"lerdedir. Sinemanın artistik niteliğinin özünü görüntülerin oluşturması nedeniyle, sesin sinemaya katılımı görüntülerin üstünlüğüne doğrudan bir tehdit olarak algılandı.

Sesin kullanımı, izleyici üzerinde anlatının duygusal, dramatik ve gerçekçi etkisinin gücünü çok belirgin olarak yükseltebilir. Klasik anlatı sunum yönteminde, sesin kursesiz kullanımı gösteren etkileyici örnekler vardır.

Ses izinin en önemli öğelerinden birisi müziktir. Müzik kullanılmayan çok az film vardır. Müzik, farklı çekimler arasında psikolojik olarak bir bütünlük duygusu yaratabilir. Dramatik etkiyi yükseltebilir ve izleyicinin duygusal tepkisini yönlendirebilir. "Vertigo" filmi, besteci ve yönetmenin yeteneklerini başarılı olarak birleştirir. Hitchcock'un etkileyici görüntüleri, müziksiz gücünü yitirebilirdi.

"Vertigo" film müziklerinin bestecisi Bernard Herrmann, bütün film boyunca, aynı müzik ya da değişimleri ile birlikte benzer sahneleri birbirlerine bağlar. Örneğin, James Stewart'ın binanın duvarından sarktığı ve aşağıya baktığı başlangıç sahnesi, müzik ve efektler birlikte, geleneksel bir yöntemle karakterin yükseklik korkusunu ifade eden nabız çarpması gibi, titreşen ya da şok edici seslerin bir bütünlüğünden oluşur. Bu sahne için oluşturulan sesler, Stewart, Barbara Bel Geddes'in apartmanında şehrin aşağıdaki caddelerine bakmak için küçük bir seyyar merdivenden aşağıya baktığında, tekrar kullanılır. Bu müzik ve efektler, Stewart'ın Kim Novak'ı kilise kulesinin dar, dökülen tahta merdivenlerine kadar kovaladığı İspanyol Misyon'nunda yeniden işiti-

lir. "Vertigo" filmi için ses tasarımı aynı çizginin tutarlılıkla izlenmesinde, kaynak müzik ve onun sahne ya da oyuncularla ilişkisi öncülük eder. Kaynak müziğin kullanıldığı iki sahne vardır. Her ikisinde de Bel Geddes, müziğin kışkırtıcısıdır. İlk olarak, Stewart, Bel Geddes'in apartmanında klasik, neşeli bir müzik çalar. Gürültü ve müziğin kesilmesiyle, Stewart durumun bozulmasına kızar. İkinci olarak Stewart, yükseklik korkusu nedeniyle hastaneye gider. Bel Geddes, müzikli terapiyi önerir ve pikapta Mozart'ı çalar -Mozart'ın psikolojik rahatsızlıklar için rahatlatıcı olduğu sanılmaktadır- (Shrivastava, 1990, s.164).

Müzik, -bir karakterin söyleyemediği düşünceler ya da bir durumun görülemeyen belirtileri için- psikolojik rahatlık yaratmada ya da vurgulamada kullanılabilir. Kim Novak'ın karakterini çevreleyen psikolojik öğelerin vurgulanması en iyi müzik ile ya da Stewart'ın servi ormanındaki durumu çevre sesleri ile yansıtabilir. ikisi bir araba gezisine çıktıklarında, ışıldayan ağaçların arasında dururlar ve klasik müzik arka planda işitilir. Stewart, Novak'ın "deneyimleri" hakkında soru sorar; Novak tedirginleşir ve büyük bir servi ağacının arkasına doğru koşar. Stewart, onu izler ve bu sırada müzik, yavaş yavaş meraklı bir adım şeklinde değişmeye başlar. Novak rüyasını anımsar ve öldüğünü söyler - kamera, dev ağacı gösterecek şekilde yükselir ve müzik eşzamanlı olarak esrarengiz olur-. Kamera, ikisinin öpüşmesine doğru yaklaştıkça, müzik sahneyi romantikleştirir. Örneğin, arka planda rüzgarın esmesi, dalgaların çarpması,... gibi, sahnenin ruhsal durumunu oluşturan sesler dramatik tansiyonu yük-

seltir. Efektlerin ve müziğin kullanımı, gizemin gerçeklik etkisini arttırır. İzleyicinin sahneler üzerinde egemen olma duygusu (ideolojik bir yanılsama) meraklı dramatik müzik ve ses efektleriyle güçlendirilir. "Vertigo" filmi, endişeli ve meraklı bir dramatik anlatıdır ve bu açıdan ses, "Vertigo" filminin can alıcı öğesidir.

Müzik ve efekt kullanımına kusursuz bir örnek, Stanley Kubrick'in "2001: A Space Odyssey" filmidir. Klasik müzik, Kubrick tarafından özellikle farklı sahneler arasındaki geçişleri birleştirmek için kullanılmıştır. Müzik geçişleri yumuşatır ve böylece, sunum bütünlüğü sürdürülebilir. Film, tarih öncesi çorak toprakların görüntüleriyle başlar. Müzik, isimler ile görüntüler arasında geçiş yapmayı sağlar. Sessizliğin cesurca kullanımı, doğa, rüzgar ve hayvan seslerinin oluşturduğu efekt iziyle mükemmel etkileşir. Güçlü görüntüler, ses ya da sessizliğin değişimiyle pekiştirilir. Görüntüler perde boyunca aktıkça, müzik esrarengiz olur ve sahnenin ruhsal durumu gorillerin girmesine olanak sağlar. Gorillerin sesleri sayılarının artmasıyla yükseltilir. Bu filmde klasik müzik kullanımının ilginç bir etkisi vardır; gorillerin coşkusal bir şiddet anında, çılgınca sesleri indirgenir ve müzik, gorillerin aksiyonunun çevresinde inşa edilir. Müzik, sıradan alanların ötesindeki aksiyonu abartmaktadır (Nelson, 1982, s.114).

Orkestra, çarpıcı bir görüntüden diğerine geçmek için gerekli bir geçiş öğesidir. Goril hayvana saldırırken kemik kullanır; bu sırada, her çekim müzik ile dikkatlice kurgulanır. Saldırının şiddeti arttıkça ve kemik parçalandıkça;

hayvanlar düşmeye ve müzik büyük bir çatırdı ile tepkiyinceye kadar, kemiğin her sallanışında müzik kendisiyle yarışır. Sessizlik, rüzgar ve cırcır böceği sesleri, bir sonraki çekim için ağır bir ruhsal durum yaratır. Bir goril bir kemiği alır ve onu göğe fırlatır; havada uçan kemiğin çekimi, uzay gemisinin çekimiyle kesilir. Geçiş, orkestranın klasik müziğiyle örtülür. Görünüşte, ilişkisiz geçmiş ve gelecek zaman sahneleri içerisindeki süreklilik duygusu, müzik tarafından kurulur. Uzay gemisi seyrinin gelecek zamanı betimleyen sahnelerinde klasik müzik, öncü elektronik müziğin katılımıyla birlikte kullanılır. Kubrick, klasik müzik ve uzay çekimleri arasındaki bağlantı için, Eisenstein montajından yararlanır. Astronotların dört milyon yıl önceki taş anıtın önünde durmalarıyla filmin rahatsız edici kısmı başlar ve heyecan doruk noktasına çıkmış olur. Astronotlar anıtın örtüsünü açarlar ve onu yerinden kaldırmaya çalışırlar; onlar, anıtı kaldırmak için uğraştıkça, keşiş müziğini andıran dinsel müzik, tamamen eski döneme ait ruh durumunu oluşturarak, sahnenin içine girme etkisini vermeye çalışır. Dinsel şarkının anlayılamayan sözleri, sanki, farklı dillerde konuşuluyormuş izlenimini uyandırır ve bu da, ses efektlerinin yorumlayıcı kullanımına kusursuz bir örnektir. Astronotlar, istenilmeyen bir şeyi ortaya çıkardıklarından, sağırlaştırıcı bir uğultu sesi bir sonraki sahnenin aksiyonuna da sarkar; sağırlaştırıcı bu uğultu sesi uzay gemisi içindeki bilgisayardan gelmektedir. Ses efektlerinin bir sahneyi inşa etmeye ve vurgulanmak istenen bir duygunun etrafını çevirmeye yardımcı olduğu, bu sahnelerde açıkça görülebilir (Shrivastava, 1990,

s.166).

"2001:A Space Odyssey" filminde Kubrick, insan ve teknoloji arasındaki ilişkinin mitsel görünüşünü verir. Kubrick, uzay gemisine rehberlik eden ve onun tüm yaşamsal işlevlerini yerine getiren, konuşan bilgisayar "Hal 9000" için çok sofistik, temiz, soğuk ve kontrollü bir konuşma sesi kullanır. Bilim adamlarıyla olan tartışması ve alışılmamış diyalogu nedeniyle "Hal 9000", film içerisinde çok ilginç ve önemli bir karakter olur. Kubrick, bir makina ile bir karakter tanımlamasını, bilgisayarın farklı bir tonda konuşmasıyla başarılı bir şekilde yaratır. Kubrick'in kullandığı görüntüler ve sesler olağanüstüdür. Bir sahne içerisinde astronot diğer bir boyut içerisinde yutulur. Astronot, tüm gör-sel ilişkilerin bulanıklaştığı zaman ve uzayda halüsilasyonumsu bir gezinti içerisinde-dir. Görülen şey hızlı hareket eden görüntüler ve farklı renklerin gölgeleridir. Bu çekimler bir uzay yolculuğu hissini verebilmek için elektronik müzik ile birleştirilir. Görüntü ve ses birlikte, bilinçaltı bir düzeye ulaşır. Anlaşılmaz, gizemli ve son derece hissi bir gerçeklik duygusu yaratılmak istenildiğinden, 2001 yılının ortamı somut ya da mantıksal yoruma karşı direnir. Bu anlatı dışı ve sözsüz gösteri, yorumlayıcı efektler ve sessizlik, elektronik kompozisyon ve klasik müziğin bir birle-miyle etkileşir (Cook, 1981, s.620).

Yukarıda tartışılan iki örneğin tümünde ses, klasik anlatı film geleneği içerisinde kullanılmıştır. Bu filmler içerisindeki ses kayıt ve kurgusunun pratiği incelendiğinde, sesler mümkün olan en az gürültü ile -tek yönlü mikrofonlar

kullanılarak- kaydedilmiştir; ses seviyeleri, yoğunluk ve tonal niteliğin değişimi için dengelenmiştir ya da miks edilmiştir; uygun görüntülerle senkronlanmıştır ve görsel efektleri dramatize etmek için kullanılmıştır. Ses, görüntülerin anlamına fazlaca katkıda bulunmuştur. Bu seslerin kullanımı anlama hakim olma ve tüketim hissini doğurabilir. Sesin etkileyici kullanımı, gerçeğin tanınmamasını sağlayabilir ya da gerçeğin yanılsamasını sürdürebilir. Böylece, izleyiciler sinemada gerçek olarak imgelemi algılar ki bu da, ayna evresi sırasında deneyimlenen bir çeşit "tanımama"yı anımsatabilir. Bir anlatıda, sesler ve görüntülerle sunulan perde üzerindeki olayların kontrollü olması için, uyandırılan hislerin doyurucu olması gereklidir. Kontrol altındaki yaşamın, toplumun, doğanın,...- hisler, seslerin etkileyici kullanımı yükseltebilir. Klasik anlatı filmlerinde ses kayıt ve kurgusunun değişen uygulamaları, izleyici üzerinde ideolojik ve psikolojik etki yaratarak, izleyicileri ilüzyonumsu bir dünyaya çekebilmek için geliştirilmiştir.

Modern ses kuramı, klasik film kuramında olduğu gibi, sorunun yeniden düzenlenmiş haliyle karşılaşmadı. En azından ses, çağdaş kuramda açıkça reddedilmemekte ve marjinal olarak ilgilenilmekte ya da göz önüne alınmaktadır. Modern kuram söyleminde görüntüler hâlâ baskın olsa da, sese de gittikçe artan ilgi gözlenmektedir.

Modernist bakış.- Modern bakışta, anlamlama (signification) süreci gösterilen (signified) olarak alınmaz; klasik anlatıda ise, gösteren (signifiers) gösterilen (signified)

olarak alınabilir. Bu nedenle, modernist anlatıda gösteren gizlenmek yerine, ön planda yer almaktadır. Modernist bakış, Marx'çı kültür ve sanatsal düşünce alanından bir hayli etkilennmiştir. Marksizim'in içeriğinde, algının ideolojik ve kültürel olarak koşullandırılması tartışılır. Marksizim düşsel kurgulamayı çok farklı bir açıdan tanımlar ve sinemaya sınıfsal mücadele açısından bakar:

Marksist perspektiften düşsel kurgulama ve anlatı, toplumun gerçek yapısı ve içerisindeki yaşantı hakkında illüzyonları yaymak için bir burjuva amacı olarak tanımlanır. Ekonomik sistemin işleyişi açısından gerekli olan baskı, şiddet ve sömürden ilginin başka yöne çevrilmesi için illüzyonlara gereksinim olduğunda Marksistler ısrar etmektedirler; ve bu nedenle sinema (ve çoğu sanat biçimi) egemen sınıfın ideolojisine hizmet eden illüzyonik görüntüler oluşturmak amacıyla bir anlatı medyası kurmuşlardır (Cook, 1981, s. 621).

Marksizim tarafından etkilenen çoğu genç ve radikal film yapımcısı, klasik anlatı filmlerine karşıt ve farklı filmler yapmaya çalıştılar. Çoğu Avrupa ve Üçüncü Dünya ülkelerinde olan bu film yapımcıları, "geleneksel sinema dilinin dışına çıkılmasıyla burjuvanın algısal ideolojisinin yıkılmasını istediler" (Cook, 1981, s.622). Bu yapı dışına çıkma (deconstruction) hem görüntülere hem de sese uygulandı. Sinemanın illüzyonist anlatısının izleyici deneyimi, algısı ve hislerinin çok geniş bir alanıyla iletişim kurabilme yeteneğinden filmin çok daha farklı bir şey olduğuna bu film yapımcılarının çoğu inanmaktadır. Diğer bir deyişle, sinematik medyanın sınırları henüz daha keşfedilemedi.

Modernist içerikte anlatının bozulması (deconstruction) ve kişinin merkez dışında olması, klasik anlatıya karşıt olarak işlenir. Marksistler, her an kendisini yıkacak

bir eleştirel sinema istemektedirler. Bu sinema illüzyon üretmek yerine, izleyicilerin yaratma sürecinin kendi öykü ve görüntüleriyle yapımın arkasını görebilmelerine izin vermelidir. Her konunun sosyo-ekonomik temelleri ortaya çıkarılmalı ve her anlam kendi çalışmasını aydınlatmalıdır. Bu yolla, dünyanın bilinçli olarak yeniden şekillenmesine yönelik mücadele edilebilir (Andrew, 1976, s.238-9).

Bu yapının yıkılma (deconstruction) süreci, sinematik anlatının her düzeyinde etkili olmalıdır. Görüntülerdeki yapı bozulmasının öncüllüğü sayesinde, ses geleneksel kayıt ve kurgu pratiklerinden ayrılmıştır. Yukarıda değinilen sinema türüne en uygun model, Jean-Luc Godard'ın filmleri olabilir. Godard, pratik olarak klasik anlatı film yapımının geleneğinden radikal biçimde ayrılır. Çok sayıdaki filmlerinde, sürekli olarak yeni kodlar keşfetmeye çalışır ve yeni anlam oluşturma sürecinde ya da yeni algısal sınırlarda, ideolojik olarak sıkça rastlanılan kodlardan uzaklaşır. Godard, çağdaş film yapımcılarının en zor ve karmaşık olanlarından birisidir. Godard'ın filmlerinin analiz edilmesi modernist anlatıda sesin kullanımına en iyi örnekler olduğundan önemlidir (Wollen, 1985, s.500-8).

Geleneksel bir anlatıda, olaylar, mekan ve zamanın bir çeşit düzenlenmesiyle akar. Onların içerisindeki tüm çekim ve sahnelerde ilerleyiş, bazı mantıksal nedenlerle sağlanır. Bu biçimde sahnenin yapısı, filmler sesli çekildiğinden beri belirli geleneklere uygun geliştirildiğinden, "découpage classique" olarak adlandırılan bir yöntemle oluşturulur. Découpage classique, mekan ve karakterin bir orta çe-

kiminden yakın ve reaksiyon çekimlerine geçilmesinde olduğu gibi, geleneksel yapılandırmadan oluşur. Bu tür yapılandırma, öyküye başlangıçta çatışma ile başlanır, sonra bu çatışma güçlendirilir ve sonuçta çözümlenir. Godard gibi, modernist film yapımcıları "découpage classique" yöntemini izlemezler (Shrivastava, 1990, s.173).

Tüm filmler klasik ya da modernist anlatının diyalektiği içerisinde sınıflandırılmazlar. Filmler her iki sınıfın özelliklerinin değişik derecelerinde yer alabilirler. Örneğin, Fellini'nin kendisini yansıtan filmleri, Bunuel'in gerçek-üstü filmleri ve Bresson'un deney-üstü biçemdeki filmleri, bu iki sınıf içerisinde toplanamazlar. Bu filmler egemen ideolojinin yıkılması ya da görünümün yapısıyla sürekli ilgilenmezler. Örneğin, Bresson film yapımında kendi biçimini geliştirmiştir.

Modernist anlatı ses açısından analiz edildiğinde, Godard'ın filmleri temel olarak alınabilir. Bu filmlerde, görüntüler ve ses, öykü anlatım geleneğini yıkar; farklı kavramlar kullanılır; doğrusal kurgu yerine bölümsel kurgudan yararlanılır. "Découpage classique" yönteminde diyalog, ana çekimden yakın ve reaksiyon çekimine kesmede çok önemli bir rol oynar. Godard, diyalogdan çekimlere kesmede tamamen özgür davranır.

Godard, anlatı akışını bozarak, izleyicinin duygusal gereksinimlerini kırmak için yöntem arar ve böylece, eleştirel olmayan tüketim hazzındaki izleyiciyi reddeder. Onun izleyiciden istediği, aktif ve entellektüel katılımdır. Ayna evresi hazzının psikoanalitik rolünü ya da her çeşit ideolo-

jik yanılısamalara engel olmak ister.

Godard, haz için pasif tüketimin reddedilmesi, engellenmesi ve yabancılaşmasında kendi amaçlarını başarmada sesi çok etkileyici olarak kullanır. "Vivre Sa Vie" filminin başlangıç sahnesinde, ana karakterler olan Paul ve Nana'nın sırtları görülür ve karşısındaki ayna içerisinde yüzleri bulanıktır. Bu nedenle tanımlanamazlar. Ses izinde, Paul ve Nana arasında yarım anlaşılır diyalog vardır. İzleyici, tamamen göremediği ve işitemediği için rahatsız olur. Bu teknik filmin başlangıcında doğru tanımlama ve duygusal gereksinimleri durdurur. İşitilen parçalanmış tartışma, bu iki karakterin boşanmanın eşine geldiğini iletmektedir. Burada ses, temel bilgi sağlamak için -barın rahatsızlık veren gürültüsü ile- ön planda betimlenmektedir (Shrivastava, 1990, s.175).

Klasik anlatı filmlerinde karakterlerin sesi film boyunca değişmez. Godard, filmlerinde karakterlerin seslerini değiştirir. Aynı karakter, farklı seslerle konuşur ya da Godard bazen, farklı karakterler için aynı sesi kullanır. Örneğin, "Vivre Sa Vie" filminde, Luigi bir metin okumaktadır, ancak kendi konuşması değildir; Luigi'nin konuşma sesi yerine Godard'ın konuşması işitilir (Yılmaz, 1993, s.86-87).

Godard, yenilikçi bir anlayış içerisinde sesi çok zekice kullanan yönetmenlerden birisidir. Sürekli olarak sesin geleneksel rolünü değiştirmeye ve olağan kullanımlarının sınırlarını genişletmeye çalıştı. Görüntüye hizmet etmek yerine, Godard sesin bağımsız varlığı kabul eder. Ses izine çok önemli bir görev vermek için, sürekli yeni ses kullanır ve

sesin geleneksel kullanımını kaldırır.

Ses ve görüntü arasındaki ilişki, Godard için önemli bir ilgi odağıdır. Ses ve görüntünün geleneksel ilişkisinden uzaklaşmak için yapılan girişimlerde, sesin görüntü ile bağlanabileceğini ve böyle yapıldığında da görüntü üzerinde sesin üstünlüğünü sağlayan farklı yöntemleri keşfeder. Örneğin "Vent D'est" filminde ses ve görüntü arasındaki uyum ve ahenkli ilişkiyi bozar. Karakterler gibi, ses izi de perde üzerinde hareketlidir.

"British Sounds" filminde ise, bir bütünlük içerisinde işlev gören görüntü ve sesin yerine (birbirlerini güçlendiren), ikisi arasında sürekli bir çatışma sergilenir. Filmin ikinci ayrımında, Godard ses ve görüntü arasındaki çatışma ile sahneyi yapılandırır. Filmin ses izi üzerinde iki konuşma işitilir; kadın özgürlüğünün öznel yararları ve sorunları hakkında bir orta sınıf kadının konuşması ile maddesel ve politik söylemi içeren çalışan sınıftan bir erkek konuşması bitişiktir. Her iki konuşmada birbirleriyle ilişkisi olmayan iki konuyu içerir. Ses izi üzerindeki bu konuşmalar sırasında, Godard, odadan odaya, yukarıya doğru merdiven basamaklarını çıkan çıplak bir kadının değişik görüntülerini yerleştirir. Sesler ve görüntüler arasındaki çatışmada kadın, herhangi bir sestten yoksun bırakılarak, yalnızca görüntüye indirgenir. Godard, çok kışkırtıcı bir biçimde, ata-erkil kapitalist bir toplum içerisinde kadının sömürülen konumunu (sessiz, yalnızca görüntü ile) yansıtır.

Godard'ın "British Sounds" filminin ses ve görüntü diyalektiği, Macbean tarafından ayrıntılı olarak analiz

edilmiştir; Yılmaz (1993, s.167-182) tarafından türkçeye çevrilen bu analizden çıkarılan sonuçlar şu şekilde özetlebilir:

(1) Görüntü ile ses arasındaki ilişkiler ne biçimde olursa olsun, bizim "gerçeklik'i kavramamızı sağlamak için gerçekçi olmak zorunda değildir.

(2) Farklı ses öğeleri arasındaki ilişkiler ne biçimde olursa olsun, bizim "gerçeklik"i kavramamızı sağlamak için gerçekçi olmak zorunda değildir.

(3) "Gerçeklik"in kendisi (sinemanın içinde de dışında da) çok fazla suistimal edilmiş bir kavramdır ve çok daha diyalektik bir anlayışın oluşmasına olanak sağlanmalıdır.

(4) Sinema ve televizyonun yalnızca "gerçeklik"i yansıtmak için değil, aynı zamanda onu analiz etmek için de geniş bir potansiyali vardır.

(5) Sinema ve televizyon tüm diğer toplumsal praxisler gibi, sınıf mücadelesinin içine konmalıdır. Onlar sınıf mücadelesinin ışığında analiz edilmelidir, çünkü onlar her halikarda sınıf mücadelesinin ürünüdürler (Yılmaz, 1993, s.181-2).

Godard, sadece sesin kullanımında değil, mekansal sesin kayıtında da çok farklı davranır. Setteki tüm gürültüler ile senkronlu mekan sesini birlikte kullanır. Tek yönlü mikrofon yerine çok yönlü mikrofonu tercih eder. Örneğin, "Vivre Sa vie" filminde ses geçişi belirli bölgelerde yapılmıştır; çoğu sahne, sadece tek bir mikrofonla kaydedilmiş ve müziğin çok az kısmı senkronlanmıştır (Shrivastava, 1990, s. 178). Gürültüler bastırılmaksızın ve yönel mikrofonlar kullanılmaksızın dış mekan ses kayıtlarında Godard, filmsel içeriğin mekaniğini ön plana çıkararak, belirginleştirmiş ve görünebilir yapmıştır. Godard, işitsel ve görsel olarak kendisini yansıtan biçemi izler; klasik filmde, film yapımının mekanikleri bastırılır, gizlenir ve kontrol altına alınır.

Godard'ın filmlerinin çoğunda, filmin kendisini yansıtmayı belirginleştirilmiştir. Örneğin, "Les Carabiniers" filminde, "Lumiére" hakkında bir sahne vardır; "Le Mepris"

filminin konusu, film yapımıdır (film içerisinde film); "Weekend" filminde karakterler, filmin kendisi hakkında konuşurlar; "Loun Du Wietnam" filminde anlatı devam ederken bir kamera görünür; "Vent D'est" filminde, izleyici sahne arkasına alınır ve filmin kendisi sahne etkinliklerinin arkasını değiştirir. "British Sounds" filmi, sesler ve görüntüler arasındaki çatışma etrafında yapılandırılır; çatışma, film yapım tekniğinin kendisini ön plana çıkartır ve böylece, film pasif ilgi yerine, eleştirisel ilgiyi davet eder. Godard için ses, klasik anlatının yıkılmasında çok önemli bir araç olmuştur (Shrivastava, 1990, s.178).

Godard, izleyici tatminini ya da hazzını kaldırır; kişisel yapı, toplum, kültür ve ideoloji hakkında izleyicileri bilinçlendirir. Godard, ses izini daha karmaşık yapmak için değişim içerisindeki konuşmayı kullanır. Anlatıda, tonal niteliği ve yoğunluğu yönlendirir. Farklı monologlar, farklı ses perdesi ve yoğunlukla kullanılır. Çoğu kez röportajlarda, yalnızca soru ya da yanıt işitilir. Bazen, röportajlar, çekim sırasında canlı ve tek yanlı iletilir. Godard, oyuncu ile konuşma arasındaki ilişkiyi de sınar. Bu nedenle, gerçek, yalan ve tiyatrosal konuşmanın sorunlarıyla uğraşır (Wollen, 1985, s.508). Örneğin, "Weekend" filminde farklı oyuncular, mevcut konuşmanın tüm çeşitlerini kullanır; anlatım, üst-ses, diyalog, monolog, görüşme, doğrudan seslenme, çoklu diyalog, okuma, kendi kendine konuşma, edebiyattan alımlama gibi. Godard'ın ses kullanımını Brian Henderson şu şekilde açıklar:

"Pravda" ve "Wind" filminde gerçekçe ve senkronize ses görülmez. Ses izi ve görüntü izi, kesinlikle

ayrı ve bağımsızdır. Şimdi, bir çatışma olmaktadır ve özellikle ses ya da konuşmanın mücadelesi, görüntüyle bir bağlantı kurmak içindir; her iki filmde de görüntüler emperyalist dünyaya aittir... ve sesler, dünyayı anlama ve dönüştürmek için arayış içerisindeki diyalektik kurama aittir. Sesler, görüntüleri ve aynı zamanda kendilerini de eleştirirler (Henderson, 1976, s.429).

Ses izi, yalnızca görüntülerin düzenlenmesinde kullanılmaz; görüntüleri eleştirmek, kendisini eleştirmek, kapitalist sistemi eleştirmek ya da ata-erkil toplumu eleştirmek için kullanılabilir. Örneğin, "British Sounds" filminde kadın çıplak olarak yürüdüğünde, ata-erkil toplumdaki kadının konumu analiz edilmektedir.

Filmde ses ve görüntü ilişkisini Godard, neden sürekli olarak sorgular, eleştirir ya da değiştirir? Temelde Godard, "sunumun burjuva kavramlarına" saldırmak ister. Geleneksel film yapımının baskıcı özelliği ile birlikte geleneksel politik yapının baskıcı özelliğini açığa vurmayı amaçlamaktadır. Peter Wollen (1985, s.506-7) bu görüşü şöyle paylaşır:

Sinema kitlelerin militansı ruhunu yatıştıran bir uyuşturucu olarak düşünülür; önceden kurulan düşler ile kitleleri kandırarak, acımasız işlerindeki gerçeklerden uzaklaştırır... Devrimci bir sinema, fantazi, ideoloji, bilim,... gibi, farklı düzeyleri işler ve bu düzeylerin eklemlenmesi, farklı söylem ve farklı konu durumları gerektirir.

Geleneksel film diyalogunun reddedilmesi egemen sınıfın ideolojik bir silahı olarak sinemayı alt üst etmek, Godard sinemasının bir parçasıdır. Geleneksel sinemada, izleyici gizli dinleyici (röntgenci) dir; karakterlerin birbirleriyle konuşmalarında, izleyicinin varlığı önemsizdir. Godard, doğrudan seslenme yöntemini kullanarak, izleyicinin gizli dinleyici konumunu kaldırır.

Godard, dilin alanı içerisinde, çok sayıda olası lingüistik tercihleri keşfeder. Dilin yapısı ve kullanımı, sosyal gücün, ideolojik gücün, ve ata-erkil gücün yapısını yansıtabilir. Örneğin, kadının filmlerdeki göreceli olarak anlamsız diyalogu, kadının nasıl sessizleştirildiğini gösterebilir. Ata-erkil kapitalist sistemde kadın konuşmaz; çünkü, mantık, düzen ve yasayı anlayamaz. Godard, konuşma eyleminin kendisinin ideolojik olarak belirlendiğini göstermektedir. Farklı aksanların yardımıyla, toplumda karakterlere sosyopolitik bir konum verilir. Örneğin, "Weekend" filminde, burjuvanın, işçinin, müzisyenin, kamyon şoförünün, ve genç kadının aksanları farklıdır (Shrivastava, 1990, s.185).

Klasik ve modern anlatının ses kayıt ve kurgu uygulamaları, ses seviyelerinin değişimlerine, akustik arka plan gürültülerine ve farklı seslerin miksine bağlı olarak değişebilmektedir. Tipik bir Hollywood filminde, diyalog, efektler ve müzik önemli bilgileri içerdiğinde ve güçlü olması istendiğinde, bu seslerin yoğunluğu ve frekansı görüntülere göre ayarlanır. Ses efektleri, diyalogların aralarına çok kesin olarak yerleştirilir. Önemli diyalog sürerken, tüm çevresel ses efektleri hemen hemen işitilmezler. Dış mekandaki ses kaydının önemli işlevlerinden birisi de, mümkün olduğunca anlaşılır ve diğer sesler tarafından rahatsız edilmeyen, sadece diyalog üzerindeki ilgiyi yoğunlaştırmaktır. Tüm ses efektleri -müzik de dahil- akustik arka plan yaratmak için, sonradan eklenirler. Godard'ın filmlerinde ise, akustik arka plan sonradan yaratılmaz; eğer iki kişi bir kafede birbirleriyle konuşuyorlarsa, kafenin tüm çevre-

sel sesleri, konuşma ile birlikte kaydedilir. Örneğin, "Vivre Sa Vie" filminin cafe sahnesinde "juxe box" adlı ses cihazının sesi çekim anında kaydedilmiştir; filmin sonunda yer alan bilordo salonu sahnesi içinde aynı yöntemle ses alınmıştır (Yılmaz, 1993, s.74). Ses efektlerini işitsel yapı içerisinde yumuşatmak için, frekanslarında değişiklik yapılmaz. Arka plan gürültülerinin işitsel yapı içerisindeki seviyeleri, klasik ses kayıt pratiğini klasik görsel pratiğe benzer şekilde, "şeffaf" ve "işitilemez" yapılır. Yeniden kayıt sırasında -tüm ses izlerinin en son miksi- klasik kayıt pratiği, tüm ses seviyelerini bir önem sırası içerisinde yerleştirir. Godard'ın kayıt pratiği, tamamen bu uygulamanın karşıtıdır (Williams, 1985, s.339-45). Ses izi üzerinde, önemli bilgilerin seçilmemesiyle ve önemli seslerin yükseltilmemesiyle, Godard izleyicinin aktif katılımını güçlendirir; eleştirisel olarak dinleyen izleyicisini yaratır.

Ses kurgusunun klasik biçeminde, tüm geçişler hareketten kaçınılarak gerçekleştirilir. Örneğin, görüntülerle birlikte ses seviyesi kapatılır ya da açılır (sahnedeki görüntü geçişinin zamanına uygun olarak). Sahne içerisindeki farklı diyaloglar ve sahnelerin değişimi sırasında, çevresel gürültü seviyelerini sürdürmeyi sağlayan ses miksini yapılması, Hollywood'da kullanılan çok yaygın bir yöntemdir. Çoğu kez stüdyoda eşlenen diyaloglar ile işitilebilir dış mekan diyalogu arasındaki farklılık nedeniyle, dış mekandaki akustik ses efektleri çok dikkatli miks edilir. "Fade-in", "fade-out", "over-lap", "dissolve" ve "cross-fade" olarak adlandırılan işitsel geçişler, geleneksel anlatıda gürültünün dik-

katli katılımında olduğu kadar gizlenir, en aza indirgenir ve yumuşatılır. Bu uygulamaya karşıt olarak, Godard'ın filmlerinde işitsel geçişleri gizleyici hiç bir girişimde bulunmaz. Bu filmlerde ses, bir sonraki sahne içerisinde herhangi bir zamanda başlayabilir. Eşzamanlı olarak bir sahnenin görüntülerine ses sokulmayabilir. İlk sahne çok yüksek ve gürültülü ses izine sahip olabilir; ardından, göreli sessiz bir sahneyle birleştirilebilir. Farklı zaman ve mekanlardaki çekimlerden oluşan bir sahne içerisindeki çevresel gürültüler ya da akustik denge aynı seviyede sürdürülmez. Godard dış mekan kayıtlarındaki ses perdesi ve ses yoğunluğunu fazlaca değiştirmeksizin, olduğu gibi kullanır. Farklı mekanların akustik çevresi, farklı olarak sunulur. Hatta, Godard bunun bir adım ötesine gider ve mekanın akustik çevresini değiştirir.

Modern ses pratiklerini kullanan diğer bir önemli yönetmen, Godard'dan farklı olarak, Robert Bresson'dur. Godard gibi Bresson'da filmlerinde, kişisel tepki ve yabancılaşmayı kullanır. Bresson'un filmlerinde ses izi, yeni bir biçimin keşfine yönelik hazırlanır. Bresson, sinematik cihazların kullanımında, yalın ve en azcıdır. Diyalog, efektler ve müzik parçaları çok ciddi bir şekilde sıralanır, kısıtlanır ve yalınlaştırılır. Bresson, sakinlik ve deney-üstü biçemi iletir. Hapse girme, umutsuzluğa düşme, can sıkıntısı, yalnızlık, ölüm, inanç, i çatışmalar ve saflıkla ilgilenir. Diyaloglardaki eylemlerin tekrarıyla, Bresson izleyicinin duygusal gereksinimini yıkmak için, sesi kullanır. Örneğin, "Diary of a Country Priest" filminde st-ses, görülenleri

tekrar eder. İşitsel ve görsel olarak Bresson, insandaki çatışma, katlanma, iyilik ve günah konularını iletme için, farklı bir biçim geliştirmeye çalıştı. Sözler, Bresson'un çalışmalarında en aza indirgenmiştir. Oysa ki Godard, tüm konuşma türlerini ve kelime zenginliğini kullanır. Godard'ın ses izi, politikayı, kişisel bilinci ve kişisel eleştiriyi içerir. Bresson'un ses izi ise, sembolik, az ve teselli edicidir. Godard ve Bresson tarafından filmin işitsel ve görsel yapılandırılmasında, tepki her ikisi için de önemli bir öğedir. Her ikisinin de tepkisel filmleri, biçim ve içerik açısından farklıdır. Godard ve Bresson, izleyicilerin duygusal katılımını geciktiren film biçiminin izleyici tarafından farkına varılmasını sağlar (Shrivastava, 1990 s.189).

Film kuramında ideoloji ve psikoloji alanları kullanılarak ses izinin analizi, hem klasik hem de modern anlatının içeriğine uygulanabilir. Önceden belirtildiği gibi, ses izi görüntülere çok benzer şekilde, karmaşılaştırılabilir, katmanlaştırılabilir ve yalınlaştırılabilir. Filmlerin analizinde ilgi, görüntü ve sese yönelik olmalıdır. Ses izinin ideolojik ve psikolojik açıdan analizi, ses-görüntü ilişkisinin daha derin anlaşılmasını sağlayabilir.

Film Sesinin İdeolojik Analizi

Toplumsal yaşamın her görünümü ideoloji tarafından etkilenir. Politik sistem, yasal sistem, eğitim sistemi ve medya gibi, bireysel ve sosyal kurumların tümü ideoloji tarafından etkilenirler. Benzer şekilde, sinema yapımındaki ses kayıt ve kurgusunun her etkinliği, ideolojik anlamları

içerir.

Hollywood'da yapılan filmlerin genel özellikleri, film yapımının "klasik" biçimi şeklinde tanımlanabilir. Klasik normlar, Hollywood sinemasında çok ayrıntılı olarak görülebilir; karakter psikolojisinin açıkça verildiği ve izleyicinin belli bir sonucu çıkartabildiği, güçlü bir neden-sonuç ilişkisinin izleyici tarafından inşa edilebildiği bir sistemdir. Anlatımın, en az zamanda, günlük konularda ve güvenilir olması istenir (Bordwell, 1988, s.177).

Film yapımının klasik biçimi, kapitalizmin yaygın ideolojisini destekleyen ses kayıt ve kurgu uygulamalarında gelişmiştir.

Film kuramında yararlanılan ve çok yaygın olarak kabul gören ideoloji tanımlaması, Freud'un Jacques Lacan tarafından yeniden etkilenen ve bir Fransız filozof olan Louis Althusser'in yazılarına dayanmaktadır. Bir özne olarak birey, iletişimin ve anlamın içerisinde yer alır. Althusser'ci düşüncede ideoloji, yaşamın gerçek koşullarıyla birey ilişkisinin imgelemsel bir "sunumu"dur. Özne olarak bireyler gerçek yaşam koşullarını deneyimlerler (toplumun somut uygulamaları, değerler, idea'lar,... gibi); ancak, yaşam koşullarıyla ilişkileri imgelemseldir. Althusser, ideolojiyi açıklamak için yaptığı çalışmalarında, tanıma-tanımama, ve gerçek-imgelem gibi, Lacan'ın kavramlarını kullanır. Özneyi bireye dönüştürme süreci, ilk olarak çocukluk evresinde başlar ve bu da, Lacan'cı kavramlarla açıklandığında "ayna evresi"dir. Ayna evresindeki öznenin oluşumu ideolojik bir sürecin kendisidir (Shrivastava, 1990, s.73).

Althusser "Ideology and Ideological State Aparatus" adlı çalışmasında, devlet örgütlenmesini iki şekilde tanımlar; baskıcı ve ideolojik devlet örgütleri. Baskıcı devlet örgütleri, hükümet, yönetim, ordu, polis, mahkemeler,... gibi kurumlardır. Althusser'e göre bu örgütler "egemen sınıf tarafından yetki verilen.... çalışan sınıf üzerinde baskı kurarak, artı değeri başta ve sonda sömürme sürecidir (kapitalist sömürgecilik)..." baskı aygıtlarıdır (Alp, 1970, s. 38).

Aynı zamanda Althusser, baskıcı devlet aygıtlarının "bir" ya da birleşik ve "kamusal" alanda olduğuna değinir. Oysa ki, ideolojik devlet aygıtları, "çoğulcu" ve "özel" alandadır. Baskıcı devlet aygıtları "şiddetin" üstün gelmesiyle işlev görür; ideolojik devlet aygıtları ise, "ideolojinin" baskın gelmesiyle işler.

Görsel ve işitsel öğelerle birlikte sinema, ideolojik devlet aygıtının bir parçası olan, medyanın önemli bir öğesidir ve 20. yüzyılın teknolojik bir ürünüdür. Örneğin, Amerika'da ideolojik bir devlet aygıtı olarak, kapitalist ideolojinin amacına hizmet eder. Teknolojik ilerlemenin bahanesi altında ideoloji, toplum üzerinde etkisini sürdürebilmek için egemen bir sınıf oluşturur.

Sinema, yalnızca ideolojik söylevi değil, aynı zamanda farklı ideolojiler içerisinde yer alan karşıt görüşleri de yaymaktadır. Görüntü ve ses ilişkisi, kapitalizmin egemen ideolojisiyle de tartışılmaktadır. Egemen ideoloji süreci, konumunu sürdürebilmesi için yeni yöntemler önerir; yeni teknolojik gelişmelerle ideolojik aygıtların etkin kullanımı

sağlanır. Sinemanın ideolojik açıdan analiz edilebilmesi için, Dayan, Oudart, Baudry ve Lacan'ın temel kavramlarının tartışılmasını gerektirebilir. Bu tartışmalar, film sesinin ideolojik analizi ses uygulayıcıları için daha anlaşılır olabilir.

Doana, bir sinema deneyiminde sunulan görüntü ve seslerin birbirleriyle uyumlu olmalarının, klasik tarzda film yapımında bir baskı unsuru oluşturduğunu tartışır. Bu baskının, gerçeğin etkileyici bir yanılsamasını yaratmada gerekli bir koşul olduğunu belirtir; bu da, izleyicinin olayların birleşik yapıda algılanmasına yardımcı olur (Doana, 1985, s.163). Bu bakış daha da açıldığında; baskı, ses kayıt ve kurgusunun endüstriyel uygulamaları sayesinde gerçekleştirilir. Bu uygulamalar, ses ve görüntü ayrılığını gizleyerek, birleşik yapıda algılanmalarını sağlar.

Baudry tarafından geliştirilen benzer gerekçeler üzerine Doana, sinemadaki değişken baskının burjuva ideolojisinin amacına hizmet ettiği görüşünü sürdürür. Ses ve görüntü arasındaki farklılığın perdelenmesi, ideoloji içerisindeki sosyal farklılık ve çelişkilerin perdelenmesinin yapısına benzerdir. Baudry, sinemada hareket algılanışında, gerçekte 24 karenin algılandığını belirtir; nesneler, insanlar ve benzeri şeyler vasıtasıyla hareket görülüyormuş gibi, bir duygunun yaratıldığı gerçeğine dikkat çeker. Hareketsiz görüntüler hareket ediyormuş gibi görünmektedir. Baudry'ye göre, sinemada hareketin yanılsaması, ideolojik bir efekttir. Baudry (1985, s.540), "sinema bir konunun fantazisini yaratmak ve ideolojik bir etki elde etmek için amaçlanan bir

araçtır" der.

Ses kaydının teknolojik uygulamaları, görüntüler ve sesler arasındaki ayrımın gerçeğini gizlemektedir. İzleyici deneyimi, ses ve görüntüleri birleştirir. Ses ve görüntünün birleşik deneyimlenmesi, ses kayıt ve kurgusunun dikkatli olarak başarıldığı bir yanılsamadır. Teknolojik uygulamalar, ses ve görüntü arasındaki "evliliği" etkiler. İkisinin arasında gerçek bir bağlantı yoktur. Fakat, klasik sinema nesnelerin birleşik olarak deneyimlendiğine inanması için izleyiciyi etkiler.

Doana, fantazmatik vücudun yapısının, birleşik bir sinema deneyimini açıklamada gerekli olduğunu tartışır. Fantazmatik vücut, izleyicinin ses ve görüntüyü birlikte deneyimleyebilmesi için destek verir ya da bu birlikteliği onaylar. Filmlerde senkronlu diyalogun egemenliği sinemaya, "tam bir vücudun (organik olarak) sunulma olasılığını ve bireysel bir özellik olarak konuşmanın statüsünün desteklenmesini" sağlayabilir (Doana, 1985, s.162).

Doana, kayıt teknolojisindeki ilerlemenin, sinemasal araçların çalışmasını gizlemeyi amaçladığı belirtir. Ses kaydında indirgenen gürültü, "nesne ve onun sunumu arasındaki mesafeyi" azaltır. Doana, ses kayıt tekniklerinin mekan ve ses arasında bir bağlantı kurduğunu ve sesin tonal yapısının mekanın perspektifiyle birleştiğini belirtir.

Doana, ses ve görüntü arasındaki ilişkiyi tam bir açıklıkla belirleyebilen üç önemli uzay kavramını önerir. Bu üç uzay: Diegetik uzay; işitilebilir ve görülebilir nitelikteki bir filmin yapısı, perdede görülen uzay; tüm görsel

gösterenleri içeren bir alan ve akustik uzay; izleyicilerin işitsel gösterenleri aldıkları sinema salonudur (Doana,1985, s.165).

izleyici bu uzayların üçünü birden deneyimleyebilir, oysa ki film karakterleri yalnızca diegetik uzayla ilişkilendirilir. Bu uzaylar farklı filmlerde farklı birleşimler içerisinde olabilir. Klasik anlatı filmlerinde uzayların ilişkisi, tek bir uzaya destek vermek için son iki uzayın varlığını reddedecek şekilde işler.

Doana, sinemada konuşmanın çekici ve nitelikli olmasını psikolojik nedenlere bağlar. Lacan, onlara yardımcı dürtüler olarak değinir. Dikizleme (gizli izleme) yöntemindeki gibi, dinlemeksizin seyircinin işitme arzusu, sinemada konuşmayı daha çekici yapar. Doana, çocuk için uzayın başlangıçta görsellikten daha çok işitselliğe bağlı olduğunu söyler. Konuşma ile, görülden daha fazla uzayın yorumlanabilmesi sağlanabilir. İşitsel haz, annenin yumuşak konuşmasına bağlanabilir. Bir bütünlük ve özdeşleme duygusu, annenin vücudu ve bu vücuda uygun konuşması ile çocuğun fantazmatik ilişkisi sayesinde başarılabilir. Tamamen duygusal dünyanın (görsel-işitsel) yanılsamaları, film içerisinde fantazmatik vücut tarafından elde edilir. Doana, "endişe verici bir vücut" olmasının yerine "fantazmatik bir vücut", klasik anlatı filminde ses deneyimini güçlendirdiğini belirtir (Shrivastava, 1990, s.80).

Film sesinin analizinde Metz, birinci ve ikinci derecedeki niteliklere dayanarak, ses ve görüntü arasındaki farkı belirler. Metz, birinci niteliklerin genelde görsel ve

dokunma duyusuna, ikinci niteliklerin ise işitsel ve koku duyusuna ait olduğunu açıklar (Metz, 1985, s.157). Metz'e göre tam bir tanımlama, ses ve sesin kaynağının bilinmesiyle gerçekleşir. Kültürel olarak (aynı zamanda lingustik olarak da) sesin kaynağı nesnedir; sesin kendisi "belirleyici özellik" (karakteristik) tir. Kültürel konumda ses, bir niteliktir. Bu kavram, sesin belirgin özelliğinin yerine ses kaynağının lehindedir. Metz, sesin kaynağı görülebilen bir nesne olduğundan, sestten çok görüntüye önem verir (Metz, 1985, s. 157).

Metz, "ses asla perde dışı olmamalıdır; ya işitilebilir olmalı ya da varolmamalıdır" şeklindeki görüşü tartışır. Ses, görüntü gibi, perde sınırları içerisine hapsolmemelidir. Bunun yerine ses, tüm mekana yayılmalıdır. Perde dışı görüntüler görünmez, oysa ki perde dışı sesler işitilebilir (Metz, 1985, s.158). Metz, görüntülerin kesinlik ve sınırlılık içermesine karşın, sesle ilgili deneyimlerin daha az kesinlik ve sınırlılık içerdiğini öne sürer. Örneğin, karanlık bir ortamda herhangi bir yönden gelen ses duyulabilir.

Metz, görsel ve işitsel yeniden üretim arasındaki farka dikkati çeker. Görsel yeniden üretim özgünü gibi, aynı niteliğe sahip değildir. Bir nesnenin görüntüsü nesnenin kendisi gibi olamaz. Oysa ki, sesin yeniden üretimi özgünü gibidir; "ilke olarak, filmdeki bir silah sesi ile sokakta duyulan bir silah sesi arasındaki farkı kimse ayırtedemeyebilir" (Metz, 1985, s.161).

Daniel Dayan, filmsel deneyimde izleyicinin filme

katılımını tartışan sistemin bir "dikiş sistemi" olduğunu belirtir. Bu dikiş sistemi ise, klasik sinemada "öğretici kod" olarak işlev görür. Bir filmde, bir çekimin anlamlandırılması, diğer bir çekime kaydırılabilir. Diğer bir deyişle, ikinci çekim, birinci çekimin anlamını sağlayabilir. İlk çekim ikinci çekimin gösterenidir; ancak, ikinci çekim ilk çekim tarafından anlamlandırılır. Dayan, "varolmayan kişi" (hayalet) kavramını kullanır. izleyici varolmayan bu kişinin gördüklerini görür; ancak, kendisi görülmez (Dayan, 1976, s. 439).

Doane ve Dayan'ın yazıları, film sesinin eleştirisel analizini zenginleştirebilir. Ancak, film sesine yönelik görüşlerinde bazı eksiklikler vardır. Örneğin, Doane klasik anlatıda üç uzayın -diegetik, perde ve sinema salonu- birleşikliğinin önemli olduğu belirtir. Doane, üst-sesin, perde dışı mekan gerçeğini oluşturduğunu anlatır.

Görsel anlamı oluşturan hiç bir öge -üst-ses gibi-, izleyicinin dikkatini akustik uzaydan ayrı olarak görsel uzayın varlığına doğru çekemez. Bu iki mekan ayrı olarak algılanır ve deneyimlenir. Üst-ses diegesis'de değil ise, diegetik uzay (görsel olarak), sinema salonundaki uzayın sesinden ayrı olarak deneyimlenir. Bu nedenle, bu üç uzay herhangi bir biçimde iç içe geçmiş, birleşik ya da kısmen ortadan kaldırılmış değildir.

Doane, "sesin kaynağından ayrılır ayrılmaz çıktığı kaynakla ilişkisinin uzun sürmediğini ve onun potansiyel görevinin anlamlandırma olduğunu" belirtir (Metz, 1985, s. 167). Ayrıca, Doane korku filmlerinin dramatik yapısının üst-ses

tarafından kurulduğuna da değinir. Fakat, üst-ses ya da kaynağı görülmeyen seslerin kullanımı, sadece korku filmlerine özgü değildir. Değişik türlerdeki filmlerde de üst-ses kullanılmaktadır. Kaynağı ile ilişkisi olmayan seslerle ilgili çok çeşitli örnekler vardır. Sesin kaynağının bazen görülüp bazen de görülmediği çekimler izlendiğinde, ne tür bir deneyime sahip olunur? Kurgusal olarak tasarımılanan bir yapı-fantazmatik vücut- dışında, izleyici deneyimi sarsılabilir mi? Bu üç uzayın nasıl birleştiği açık değildir. Önce hangi uzayın deneyimleneceği ve hangilerini arka planda kalacağı, Doane tarafından açıkça belirtilmemiştir. Doane bu sorulara tatmin edici yanıtlar vermemektedir. İzleyici üzerinde sinema deneyiminin sarsılması, sinemadaki birleşik deneyim yanılsamasını indirger ve yanılsama gerçek dışına kayabilir. Bu da, izleyicinin ses ve görüntünün iki ayrı öge olduğunun farkına varmasını sağlayabilir (Shrivastava, 1990, s.90).

Sesler ve görüntüler anlatı sunumuna göre birleşebilirler ya da ayrılabilirler. Herhangi bir kaynağın görülmeksizin sesinin duyulması, fantasmatik bir yapıya olan gereksinim hakkında kuşku doğurabilir. Ses ve görüntü ilişkisinin analizinde, sesin algı için görüntüye bağlı olmak zorunda olmadığı, fakat görüntülerin sese çok bağımlı olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Ses endüstrisi, sinema endüstrisinden daha fazla gelişmiş ve televizyon endüstrisiyle birleşmiştir. Ses endüstrisi görüntülerden bağımsız varolmuştur ve günümüzde hemen hemen hiç bir film sessiz değildir.

Dayan, sinemasal algıda sesin rolünü açıklamada da güçlük çekmektedir. Dayan, anlamın yapılandırılmasında sesin rolünün olmadığını varsayar. Varolmayan ya da hayali bir kişinin yalnızca gözleri vardır, kulakları ise yoktur. Bu hayali kişi, anlamı yalnızca görerek yaratır ve ses izinden etkilenmez. Dayan'ın görüşleri, sinemada işitsel algıya yaklaşımının tek taraflı ve tamamlanmamış olduğunu yansıtmaktadır. Benzer gerekçe ile, işitsel deneyim için Doane'ın fantazmatik vücut kavramının doğruluğu tartışılabilir. Doane, sesin sinemada algılanabilmesi için bir vücuda gereksinim duyduğunu belirtir. Bu vücut, görsel ya da filmin yapısı olabilir. Doane göre, ses ve görüntünün algılanması ayrı olmamalıdır. Burada Doane'ın ihmal ettiği şey, tutarlı bir bütünlük içerisinde iki farklı duyum olan görüntü ve ses deneyiminin yerleştirilmesindeki imgelemin (Lacan'cı anlamda) rolüdür. Bir bütünlük içerisinde dünyasal deneyimleri düzenleyen imgelemdir. Ses ve görüntünün birlikte yerleştirildiği fantazmatik vücut değildir; daha doğrusu bu işlevi yerine getiren imgelemdir. Gerçekte, filmde kaynağı ile sunulan ses, toplam film zamanının küçük bir yüzdesini oluşturur. Sesler, herhangi bir vücuda gereksinim duymaksızın film zamanının çoğunluğunda bulunurlar.

Sesin anlaşılır olması için fantazmatik bir vücuda gereksinimi yoktur. Varolmayan ya da hayali bir kişi gibi, herhangi bir şeyi algılamak ya da deneyimlemek için izleyici fantazmatik bir vücuda gereksinim duymaz. Tam olarak yansıtılan konu, herhangi bir kişiden izin almaksızın doğrudan algılanabilir ya da deneyimlenebilir. Örneğin, Orson Welles'

in sesi işitildiğinde, Welles algılanabilir ya da deneyimlenebilir; sesin algılanması için herhangi bir izne ya da fantazmatik bir vücuda gereksinim duyulmaz. Sesin algılanması bağımsız bir eylemdir; anlam için, görüntüye bağımlı değildir. Anlam oluşturmada sesli görüntüler gerekli ise, radyodan, ses kayıt cihazlarından, telefondan ya da benzer cihazlardan gelen sesler nasıl anlaşılabilir? Hatta gözler kapalı olduğunda bile, ses algılanabilir ya da anlaşılabilir. Ses ve görüntü, her ikisi de birlikte çalışabilir ya da birbirlerini destekleyebilirler. Ancak, işitsel deneyim için, görsel destek gerekli bir koşul değildir. Benzer şekilde, işitsel ifade görsel deneyim için gerekli değildir.

Sesin ve görüntülerin algılanması çok farklı iki süreçtir; fiziksel ve psikolojik olarak iki farklı duyu tarafından algılanır. Her ikisinin bir deneyim içerisinde kaynaştırılabileceğinin, birleştirilebileceğinin söylenebilmesi aldatıcı olabilir. Ses ve görüntü nasıl bir deneyim grubu içerisine yerleştirilebilir? Sadece, imgelem ikisini de bir bütünlük içerisinde birleştirebilir.

Doane, işitsel deneyimler için görsel destek sağlayan eşzamanlı diyalogu inceler ve sinemada sesli sunumun egemen biçimi olduğunu belirtir. Doane'ın gözlemi bir kaç film için geçerlidir. Çoğu film, gerçekte ses izinin egemen ögesi olan ve sunumunda herhangi bir görüntüyü doğrudan desteklemeyen arka plan (fon) müziğinden oluşmaktadır.

Metz'e gelince, sıfat ve varlığa ait terimlerdeki ses ve görüntüleri ayrımlar. Metz'e göre görüntü, hem somut bir varlıktır hem de sıfattır ve tamamlanmış bir şeydir. Fakat,

sesin sıfatsal terimlerle varolduğunu tartışır; sesin somut bir varlığı yoktur. Bu görüş doğru değildir. Görüntü gibi, ses de bir varlığa sahiptir. Görüntü tartışıldığında, bir şeyin görüntüsünden sözedilmektedir. Benzer şekilde ses tartışıldığında, bir şeyin sesinden sözedilmektedir. Ses, frekans değişimleri (pitch), genlik (loudness), tonal nitelik (timbre), ritm ve akustik çevre gibi, kendi özelliklerine ya da sıfatına sahiptir. Metz'e göre bir film içerisindeki silah patlama sesi, silah patlama sesinin hemen hemen benzeridir. İki durumun farklı akustik çevre olduğunun farkında değildir. Aynı zamanda, film yapımının yapım sonrası aşamasında, ses izinin karmaşık yapılandırılma sürecinin bilincinde değilmiş gibidir. Geleneksel ses kayıtlarında bir silahın patlama sesi dış mekanda kaydedilir ya da önceden kaydedilmiş olan efekt arşivinden alınır; sinyal işlemciler tarafından frekans ve genliği değiştirilerek, yapay derinlik eklenebilir. En son miks aşamasında, görsel perspektif için oldukça değiştirilir. Böylece, silah patlamasının sesi ve filmdeki sesi Metz'in karşı görüşüne rağmen çok farklı iki şeydir. Orson Welles'in görüntüsü, gerçek Orson Welles'den çok farklıdır. Benzer olarak, Orson Welles'in kayıtlı sesi, gerçek sesinden oldukça farklıdır. Her iki kayıttan, gerçeğin yansımalarını yaratır ancak, her ikisi de özgünü ile eşdeğer olamaz.

Çekim-karşıt çekim, bakış açısı, hayali bir kişi gereksinimi ve çekimden çekime anlamın gecikmesi üzerine Dayan'ın görüşleri, tamamen ses izinin varlığı ihmal eder. Filmlerde tümüyle sessizliğin hüküm sürdüğü çok küçük anlar

olabilir. Fakat, Dayan'ın görüşleri, sessiz bir filmi ya da sesin önemli kullanılmadığı bir filmi temel almaktadır. Ses izi, çekimdeki anlamı vurgulayabilir, anlama karşı çıkabilir ve anlamı doğrular, açıklar ya da güçlendirir. Sinema, görsel algıyı işitsel algı ile birleştirir. Çoğu kez, işitsel algı çekimin anlamını belirleyebilir. Bir çekimin anlamının sesin varlığıyla nasıl geciktiği ya da çekim-karşıt çekim planında sesin rolünün ne olduğu sorularına, Dayan herhangi bir yanıt vermemektedir.

Çekimin anlamının bir sonraki çekim tarafından oluşturulduğu düşüncesi, mantıklı gerekçelere dayanmamaktadır. Dayan'ın gecikme kuramı kabul edilirse, bir sonraki çekimin ürettiği anlam ve içeriği (sesle birleştğinde) konu dışındadır. Ancak, durum böyle değildir. Bir film içeriğindeki bakış açısı, kısmen karakterin kimliğinden, kısmen karakterin eyleminden ve kısmen karakterin kendi bakışından belirlenebilir. Aynı şekilde, gerçek dünyada bir sözün (ifadenin) anlamı, sözü söyleyen kişinin kimliği, söylenen sözleri etkileyen özel koşullar ve sözlerin içerisindeki keli-

Sesin anlamı, görsel destekten (Doane tarafından önerildiği gibi) bağımsızdır. Anlam ise, diğer birçok etkene bağımlıdır; konuşan kişiye -görülebilir ya da görülmeyebilir-, diyalogun içeriğine, diyalogtaki sözlere, diyalogun tonal niteliğine, ses perdesindeki yoğunluk (loudness) ve zaman (ritm) değişimlerine,... gibi. Herhangi bir karakter görülmeksizin sesinin işitildiği sahneler olabilir. Filmlerde müzik genellikle kaynağı gösterilmeksizin sunulur. Aynı zamanda, ses efektlerinin de genellikle kaynakları gösteril-

meyebilir. Tüm bu durumlarda, işitsel algının görsel desteği yoktur.

"Diegesis" kavramı, ses izinin analizine yardımcı olabilir. "Diegesis", filmin düşsel dünyası olarak tanımlanabilir. Diegetik sesler, "diegesis"de üretilen seslerdir. Diegetik sesler karakterler tarafından işitilebilir. Dalga sesi, rüzgarın sesi, kuşların sesi,... gibi sesler örnek verilebilir. Diegetik ses perde dışı olabilir; bu da, sesin kaynağı görülmeksizin işitilmesi demektir. Metz, sesin perde dışı olamayacağını söylemekle haklıdır; ancak, onun tanımı perdenin çerçevesi ile sınırlıdır. Diegetik olmayan (non-diegetik) ses, perde dışı sesdir. Düşsel dünyanın karakterleri tarafından işitilemez. Örneğin, arka plan müziği anlatıda işitilemez. izleyene doğrudan sunulur.

Ses efektleri, müzik ve diyalog, diegetik ya da diegetik olmayabilir. Diegetik sınıflamada, perde üzerinde eşzamanlı ya da perde dışı eşzamansız sesler olabilir. Diegetik olmayan sesler her zaman eşzamansızdır. Diegetik, perde üstü ya da eşzamanlı sesler, kaynakları ile sunulur. Hatta, bu grupta yalnızca diyalog Doane tarafından önerildiği gibi, algılamada "fantazmatik vücuda" gereksinim duyabilir. Doane'ın görüşü sesin çok dar gruplamasıyla sınırlıdır. işitsel deneyim için (ideolojik nedenlerden dolayı), görsel destek üzerine görüşleri, film endüstrisinde sesin kullanımını açıklamada başarısızdır. Müzik, diegetik olmayan bir sesdir; görsel desteğe ihtiyaç duymayabilir. Benzer olarak, diegetik olmayan sınıflamada anlatılar ve üst-sesler herhangi bir fantazmatik vücuda (görsel kaynağı olmayan) gereksi-

nim duymayabilirler. Diegetik mekanda bile sesler, perde dışı yada eşzamansız olabilir; bu seslerin fantazmatik vücudu yoktur. Görsel desteğe ihtiyaç duymaksızın tüm bu seslerden gelen anlamlar algılanabilir. Daone'ın varsayımı, sesin dışındaki görsel anlamı oluşturma gereksinimi, görüntüye yönelik eğilimine (film kuramında egemen eğilimdir) bir örnektir (Shrivastava, 1990 s.98).

Sinema, bir vücudun -ya da bir yapının- sunumundan daha fazla bir şeydir. Sinemada tam bir vücudu (birleşik yapıda) sunabilmek için, bir film yapımcısı ses hakkında endişelenmeye gereksinim duymaz; film yapımcısı, herhangi bir sinematik pratikten daha çok vücudun parçalarını oluşturan, örneğin yakın çekimin ya da genel çekimin kaldırılmasına daha fazla ilgisini yoğunlaştırabilir. Klasik Hollywood filmleri genelde kesme ya da kurgu ile yapılandırılır. Filmde vücudun görüntüleri, ses tarafından birleştirilemeyen farklı çekimler içerisinde hemen hemen parçalar şeklinde yer almaktadır. Ses ve görüntü bütünlüğünün ideolojik yanılsaması, Doane tarafından önerildiği gibi işlememektedir. Bunun yerine, daha önce açıklandığı gibi, bu bütünlüğün yanılsaması, imgelem vasıtasıyla işlemektedir. Tanım olarak imgelem, bütünlüklü bir anlam içerisinde çeşitli deneyimleri birleştiren bir süreçtir. Ayrı ses ve görüntüler, imgelem vasıtasıyla özne tarafından birleştirilir -ya da ayrılır-. Böylece, imgelem bir yöntemle bu bütünlüğün ideolojik gereksinimini destekler. Doane, ideolojinin farklılıkları gizlediği şeklindeki düşüncesinde haklıdır; ancak, bu perdeleme fantazmatik bir vücut vasıtasıyla değil, imgelemle başarılabilir.

Film Sesinin Psikanalitik Analizi

Çağdaş film kuramında temel bir gelişme olan psikanalitik eleştiri, sinema sesini anlamada etkili olarak kullanılabilir. Sesin ideolojik ve psikanalitik analizi, sinemayı algılama ve yapılandırma yöntemleri hakkında önemli ipuçları verebilir. Bir film izlenildiğinde, görüntü ve seslerden, bilinçli ya da bilinçaltı olarak etkilenilebilir. Bilinçaltı sayesinde de seslerden haz duyulabilir. Örneğin, işitsel haz, anne sesi ve çocukluk deneyimleri ile ilgilidir (Neale, 1985, s.102). Aynı zamanda, bilinçaltı ilişkisiz gibi görülen görüntü ve sesleri birleştirebilir. Anlatısal haz (görüntü ve seslerin yardımıyla), ruhsal ihtiyaçların birleşik ya da bağımsız olmasıyla ilişkilidir. Etkileyici bir ses iziyle güçlü bir anlatı, bilinçaltının algılama "aralığı"nı birleştirebilir. Klasik film yapım gelenekleri, bilinçaltına yerleşmiş bazı "arzu"ları kısmen giderebilir.

Film sesinin psikanalitik analizi çeşitli gerekçelerden dolayı ses uygulayıcıları için önemlidir; bilinçaltı olarak filmlerden haz duyma nedenlerinin, ses operatörlerinin kadın karakterlerinin seslerini erkek karakterlerden farklı miks etme nedenlerinin, klasik filmlerde "pedersahiliği" desteklemek için sesden yararlanma ya da yalnızca psikolojik gereksinimleri değil, aynı zamanda erkeğin egemen olduğu kapitalist toplumun ideolojik gereksinimlerini karşılamada ses izinin yapılandırılma nedenlerinin bilinmesi, ses uygulayıcıları ve kuramcıları için yararlı olabilir.

"Gone With The Wind", "Star Wars" ya da "E.T." gibi filmler, bilinçaltını oldukça etkilerler. Bu filmler tartı-

şılacağı gibi, çocukluk deneyimlerinin, olaylar üzerindeki güven ve üstünlük duygularının, toplumdaki ideolojik konumun ve kişinin öznel yapısının karmaşık ilişkisine bağlı olarak, haz duygusu ya da bunun tam tersi bir duyguyu yaratabilir. Geleneksel anlatıda film ses izi, bu farklı düzeydeki tatminleri sağlamada, filmin ideolojik ve psikolojik etkisini yoğunlaştırır, yükseltir ya da destekler. İyi yapılandırılmış geleneksel ses izi, bilinçaltının sayesinde istenilen ses ve görüntünün birleşik yanılsamasını yaratmaya yardımcı olabilir.

Hugo Munsterberg, 1915 yılının başlarında "Photoplay: A Psychological Study" adlı kitabında, sinemanın psikolojik bir anlama olduğunu öne sürer. 1920'li yıllardan 50'li yıllara kadar birçok araştırma, psikolojik bakış açısından sinemanın yapı ve etkisini incelemiştir. 1960'lı yılların film analizlerinde psikanalizden yararlanma önemli bir yer tutmuştur. Psikanaliz kavramı, farklı disiplinlerdeki yazarlar tarafından yaygın olarak kullanılmıştır. Ancak, bu kavramın onlar tarafından kullanımında Freud'un belirttiği gibi, psik analiz tanımı ile çok sıkı bir bağlantısı yoktu (Shrivastava 1990, s.105).

1960'lı yılların sonunda, film analizlerinde bir değişiklik meydana geldi. Filmlerin toplumdaki diğer etkinliklerden ayrılarak incelenemeyeceği üzerinde bir fikir birliğine varıldı. Bundan başka, sinemanın tam anlaşılabilmesi, film yapımıyla kaynaşmış toplumun ideolojik, psikolojik, politik, kültürel ve ekonomik güçleri ya da dengeleri içerisinde filmin anlamının ortaya çıkaran şartların bilinmesini

gerektirebilir. Aynı zamanda, film analizlerine yeni kavramların girişi, yeni yöntemleri gerekli kılar. Örneğın, Dudley Andrew'a göre karmaşık bir kavram olan "arzu" (desire) -ideoloji ve psikanaliz ile birleştirildiğinde-, görüngübilim ve yapısalcılıktan farklı olarak yeni bir yöntemle yorumlanmayı gerektirir.

"Arzu", ne görüngü bilimde ne de yapısalcılıkta kullanılan bir kavramdır. Yaklaşık 1970'li yıllarda onun bu alana girmesi, sinema için bir dereceye kadar önemli olan açıklamalara yardımcı olmada psikanaliz gibi, yeni bir yöntem gereksinimini doğurmuştur. Film kuramının her zaman kenarında olan psikanaliz, bu yıl alanın yeniden tam olarak tanımlamasını yapmak için, sahnenin merkezine çekilmiştir (Andrew, 1984, s.134).

Film kuramı tarihinde perde kavramı, hipotez ve analizin temel konusu olmuştur. izleyici ve filmsel içerik arasındaki ilişki, perde vasıtasıyla kurulmuştur. Hatta ses perde arkasında yerleştirilen hoparlörlerden gelse bile, onun anlamı perde vasıtasıyla düşünölmüştür. Yıllardır klasik film kuramı perdeyi bir çerçeve ya da bir pencereye benterek, perdenin temel işlevlerini tartışmıştır. Psikanaliz, perdenin bir pencere ya da bir çerçeve olmadığı, bunun yerine bir aynaya benzediğı şeklinde bir yeni bir kavram getirmiştir. Altman'ın yazılarına dayanarak pencere ve çerçeve olarak perdenin klasik kuramının kavramları ve ses izi temel alınarak ayna-perde benzerliğı kısaca incelenecektir.

Klasik film kuramı, biçimci ve gerçekçiler olarak iki grupta toplanabilir. Andre Bazın'in yazıları, gerçekçi konumdaki film kuramının kurulması ve açıklanmasında etkili olmuştur. Bazın, kendisine göre ruhsal ve psikolojik etkileri üreten perde üzerindeki görüntülerin nesnel gerçekliğini

fazlaca tartışmıştır. Bazin, perdenin dünyayı kısmen sınırlayan kısmen de sergileyen bir pencereye benzetir. Pencere sayesinde, dışarıda olan şeylerin küçük bir kısmı görülebilir.

Korku filmlerinin çoğunluğunda, perde dışı mekanın varlığı çok önemlidir. Perde, bir pencere gibi rol oynar ve etrafındaki şeyleri gizler. Bilinmeyenin gizlenmesi filmde şüphe ve korku yaratır. Örneğin, "Birds" filminde eve saldıran kuşların terörü, öncelikle ses efektleri tarafından yaratılmıştır. Hitchcock, perde dışı mekanı şüphe ve endişe yaratmada başarılı olarak kullanır.

Bazin, kurguya karşıdır. Çünkü, kurgu kamera tarafından sunulan nesnel gerçekliği kaldırır. Bazin, alan derinliğinden ve uzun süreli çekimlerden hoşlanır. Bazin'e göre, kamera tarafından (bir pencere vasıtasıyla) elde edilen gerçeğin aralarına girilmez. Bazin için Orson Welles ve Jean Renoir, kesintisiz gerçeği sunmada uzun çekimleri ve alan derinliği olan kompozisyonları kullanan çok başarılı iki yönetmendir. Sesin rolüne gelince, pencere benzerliği içerisinde yüzeysel olarak kabul edilir. Örneğin, Bazin yalnızca perde dışı sunumlardaki sesin değerine dikkat çeker.

Klasik kuramda biçimci bakış, Eisenstein, Arnhiem ve Balazs'ın yazılarında çok güçlü olarak işlenmiştir. Biçimci bakış açısı, sinema sanatının gerçeğin yönlendirilmesinde yattığını tartışır. Biçimci anlatı, nesnel gerçeğe karşılık olarak, oyuncunun öznel hisleri, ortamın biçimsel öğeleri ve onun yönlendirilmesiyle sunulur. Örneğin, Eisenstein psikolojik etkiler yarattığı için kurgunun yanındadır. Eisenstein

sinemanın her ögesinin -ses, renk, ışık, çekim, açı, kostüm, dekor,... gibi- istenilen bir etkiyi üretebilecek bir biçimde birleştirilmesi gerektiğini belirtir. Biçimci kuramda perde, bir çerçeve olarak düşünülür. Tüm materyaller ve aksiyonlar izleyici için, bir çerçeve içerisinde düzenlenir. Seslerin yönlendirilmiş ve uyumlu kullanımı biçimci anlatıda tercih edilir. Sesin gerçekçi kullanımındaki gürültü ve akustik değişimler biçimci anlatıda vurgulanmaz.

Jean Mitry yazılarında, sinemada biçimci ve gerçekçi yaklaşımlar arasındaki tartışmaya aracılık etmeye çalışır. Kendi yaklaşımının sinemayı tam olarak açıklamayacağını da belirtir. Sinema sanatı, gerçekçi ve biçimci bakışın her ikisinde de yeralır. Mitry için perde, hem çerçeve hem de penceredir. Bir filmde, farklı sahnelerin hem gerçekçi hem de biçimci bakış açısını temsil etmesi olasıdır. Örneğin, "Birds" filminde eve saldıran kuşlar, biçimci ve gerçekçi eleştirinin her ikisini de tatmin edebilir. Sadece ses efektlerinin varlığı, kuşların saldırdığı perde dışı mekanın farkedilmesini sağlayabilir. Bu ses efektleri, korku, endişe ve terör yaratarak, sahnenin dramatik etkisini yükseltebilirler. Psikolojik gerçeklik, bu ses efektleri tarafından güçlendirilir. Ses efektleri perde sınırlarının ötesindeki mekanı genişlettiğinden, perde, pencere olarak algılanabilir. Aynı zamanda, saldıran kuşların sesleri terör yaratmak için, perde görüntülerinin kurgusu gibi işlemektedir. Çekim içerisindeki farklı ses efektleri, iç mekanı düzenlemeye ve aynı zamanda, çerçevenin sınırları içerisindeki özel öğelere ilgi çekmeye yardımcı olabilir (Shrivastava, 1990 s.108).

Ses izinin yapısı hem gerçekçi hem de biçimci eğretilmeleri açıklayabilir. Örneğin, diegetik olmayan ses (arka plan müziği gibi) izleyiciyi perde sınırlarının ötesine taşıyabilir. Oysa ki eşzamanlı diegetik sesin kullanımı, bu sınırları izleyiciye hatırlatabilir. Her iki eğretilmenin de öncelikle görüntü kökenli olduğu söylenebilir. Sinema üzerine değişik tartışmalarda genellikle perdeden söz edilmesine rağmen, film üzerindeki görüntülere eşlik eden, diegetik ve diegetik olmayan sesleri üreten hoparlörlerden söz edilmez.

Klasik film kuramı, pencere ve çerçeve eğretilmeleri üzerine uzun tartışmalarla işgal edilmiş ve asıl açıklanması gerekli konular ihmal edilmiştir. Tartışmalar görüntü üzerinde fazlaca durulmasını sağlamış ve yapının önemli konularına ya da görüntü tüketimine -ses tüketimine de- yer verilmemiştir. Altman (1985, s.521) bunu şu şekilde belirtir:

Pencere-çerçeve yaklaşımı, görüntü tüketimindeki aletler (izleyici, izleyicinin gözleri, beyni, vücudu) kadar, görüntüyü üreten (kamera, ışık kaynakları, projektör,... gibi) aletleri de bir grupta toplayarak, görüntünün varlığını onaylar.

Yukarıda belirtilen sorunları çözmek ve perde vasıtasıyla izlenen deneyimleri açıklamak için, 1960'lı yıllarda Fransız kuramcılar diğer eğretilmeyi incelemeye başladılar. Pencere-çerçeve diyalektiğinin anlam, öze dönüş, gerçek ve onun sunumu, algı, figurasyon, nesnel biçim,... gibi konuları açıklamayamacağını belirttiler. Altman (1985, s.521) bu değişimi şu şekilde açıklar:

Artık biçimcilik ve gerçekçilik arasında bir tartışma olmasa da klasik anlatı (gösterini bastıran, gizleyen anlatı olarak tanımlanır) ve modernist anlatı (gösterini ön plana çıkaran anlamalama süreci

olarak tanımlanır) arasında son on yıl içerisinde film kuramında ardışık bir karşıtlık yaşanmıştır. Günümüz film kuramında hüküm süren klasik-modern karşıtlığını sunmada, pencere-çerçeve diyalektiği kuramsal bir yapılanmayı başaramamıştır (Shrivastava, 1990, s.140).

Çağdaş kuram, film ve izleyici arasındaki ilişkinin karmaşıklığını kabul eder. Bir psikanalitiksel model, perde ile izleyicinin karmaşık ilişkisinin (bilinç ve biliçaltı olarak) tam anlaşılabilmesini tartışır. Film kuramındaki psikanalitik uygulama Levi-Strauss, Althusser, Barthes, ve Foucault gibi düşünen Jacques Lacan'ın yazılarından oldukça etkilenmiştir. Lacan'ın kuramsal çabaları Freud'un bakış açısından "gerçeğin" keşfedilmesine yöneliktir. Ayna olarak perdenin ve imgelem göstereni olarak da sinemanın benzerlikleri, bir çocuğun gelişimindeki "ayna evresi" ve "imgelem"e Lacan'cı bakış tarafından etkilenmiştir. Lacan'cı kavramlar karmaşıktır, katı tanımlamalara ve kesin açıklamalara karşı koyar ya da değişik yorumları kabul eder. Lacan'cı terim ve kavramların anlaşılmasında belirli bir miktarda şüphe doğaldır (Shrivastava, 1990, s.110).

Lacan'a göre ayna evresi tam anlamıyla Ödip öncesi dönem olarak kabul edilmez. Ayna evresi daha çok Ödip'in sınırlarında kalan, Ödip'in başlangıcına temel teşkil eden dönem olarak ele alınabilir.

Simgesellik öncesi çocuğun çevresiyle ilişkisi ikili bir ilişkidir. Çocuk bu dönemde bir başkasıyla, yaşıtı bir çocukla, annesinin görsel imgesi ya da aynadaki kendi bütünsel imgesiyle imgesel yoldan özdeşleşerek, parçalanmış olarak yaşantıladığı beden bütünlüğünü kazanmaya yönelir. Çocuk gerek senestezik duyularını gerekse hareketlerini eşgüdümleyemediği için bedenini de bir bütün olarak yaşantılamaz. İşte bu dönemdeki çocuk kendinin beden imgesinin bütünlüğünü kazanmaya çalışır (Tura, 1989, s.106-7).

Gülseren Güçhan, Christian Metz'in "Psychoanalysis and Cinema" adlı yazılarının bir çevirisi olan "Felsefe Yazıları"nın "Lacan Bölümü"nden (1982, s.108-156) yaptığı alıntıda, Lacan'ın "ayna evresi" olarak adlandırdığı, öznenin oluşumundaki "birincil süreç"i ana hatlarıyla şu şekilde özetlemektedir:

Doğumdan sonra bir süre, çocuk kendisi ile çevresi arasında ayırım yapacak durumda değildir. Annesi ve çevresindeki diğer nesnelerle kendi bedeni arasında fark yoktur. Kendini arayan çocuk libidosunu özseverlik (narcissisme) bağlamında, kendini temsil eder gördüğü her şeye yükler. Daha sonraki altıncı ve sekizinci aylarda, bebek bir aynada gördüğü görüntüsü aracılığıyla bedeninin bütünselliğini ve bir varlık olarak kendini kavrar. Ayna evresinde çocuk, kendi imgesiyle, bir başka çocukla, annesi ile ya da onun yerine konabilen bir başka şeyle dolayumsuz bir bağlantıya girer. Çocuk bu yolla libidosunu bir dış nesneye yöneltmiş ve belli ölçüde doyum bulmuştur. Ayna evresi "ben" (ego)in ilk eklemlenışıdir. Bundan sonraki hayatında bu ilk evrenin çok önemli rolü olacaktır. Kendisi olmadığını bildiği halde dışsal imgelerle özdeşleşmeye devam edecek, kendi algılayışının eksik, ama dışarda olanın (imgenin) tam oluşu onu "ideal" olarak görmesine neden olacaktır (Güçhan, 1993, s.25).

Ayna evresi sırasında imgelemin edinilmesi, kişinin yaşamı boyunca kalıcılığını sürdürür. Bütünlüğünü deneyimlemesi (yanıltıcı ya da ideal) imgelem vasıtasıyla kolaylaşır. İmgelemin bütünleştirici işlevi ayna evresi ve yaşamı boyunca, öznenin dünyasal olarak deneyimlenmesinde bir bütünleşiklik ve bağımsızlık duygusu üretmede çok önemlidir.

Ayna ile karşı karşıya gelen çocuk, annesinin vücudundan ayrı ve birleşik bir bütünlük olarak kendisini algılar. Ayna evresinden önce çocuk kendi vücudunu, annesinin vücudunu ve pratik olarak dünyadaki herşeyin bir ya da tek olduğunu düşünür. Bölünme meydana geldiğinde, çocukluğunda gelişen "boşluğu" doldurma ve bütünleşik olma arzusunun

oluştugu bu "an"a Lacan dikkat çeker. Kendisi ve annesi, bilinç ve bilinçaltı arasındaki boşluğu doldurma arzusu, kişinin yaşamı boyunca sürmektedir. Bu arzu asla doldurulamaz; fakat, değişik ölçülerdeki tatminlerle bu boşluğun indirgenmesi ya da doldurulması farklı yöntemlerle başarılabilir. Bütünlük eksikliğiyle gelişen arzu, tam ya da bütün birisi olmak isteyen kişide "aşırı arzulama" olarak kendisini gösterebilir. Eksiklik, ayrılık ya da bölünmüşlük düşüncesi, çocuğu çok korkutur. Çocuk, her zaman boşlukları doldurmaya çalışır. Bütünleşik kişiliğine olan güveni, imgelem vasıtasıyla sürdürülür. Imgelem, temsili olarak kişi bütünlüğünün yanılsamalarını yavaş yavaş zihne yerleştiren ruhsal bir mekanizma olarak işler (Shrivastava, 1990, s.112).

Lacan'a göre, öznenin psikanalitik yapısının iki önemli düzeni vardır. Simgesel düzen, geleneklerin öğrenilmesi ve dilin edinilmesiyle kurulabilir. Böylece, öznenin yapısı temsili (ayna/dil) ya da diğerleriyle oluşturulabilir. Bilinç, simgesel düzen tarafından biçimlendirilir; oysa ki, imgelemsel düzen bilinçaltını biçimlendirmek için bastırılır. Simgesel düzen, dili, kültürü, yasaları mantığı ve aynı zamanda ata-erkek sistemin üstünlüğünü yapılandırabilir. Çocuk, simgesel düzen içerisinde sosyal bir özne olur. Ayna evresinde başlayan (dil vasıtasıyla) başlayan sembolik düzenin edinimi, çocuğun yaşamı boyunca değişmeden kalabilmektedir.

Christian Metz sinema kuramında, imgelemin Lacan tarafından tanımlanan kavramından yararlanır. Metz, yetişkin bir kişinin sinema deneyimi ile, çocukluğundaki ayna evresi

deneyiminin benzer bir ilişki olduğunu belirtir ve perdeyi "tuhaf bir ayna" olarak adlandırır (Metz, 1982, s.49). Sinema gösterir ve aynı zamanda engel olur. Görüntüleri gösterir ve gerçeği bloke eder. Metz, sinemanın imgelemsel göstereni sunduğunu belirtir. Örneğin, sinemada görüntüler ve ses gerçek değildir, ancak temsilidir. İzleyici, gerçek olarak (anlık olsa da), gerçeğin temsilini izler.

Metz, sinemanın bir imgelem göstereni olarak adlandırma nedenini açıklar. Sinemanın algılanması gerçektir, ancak algılanan gerçek nesne değildir; aynanın yeni bir türü içerisinde onun gölgesidir, hayalidir, benzeridir ve kopyasıdır. Metz için sinema, gösteren olarak hareket eden bir döngü içerisinde düzenlenmiş bir dizi ayna efektlerini yapılandırır. Güçlü anlatı, yumuşak ve görünmez kurgu, açılardaki değişim, iyi dengelenmiş ve mikslenmiş ses izi,... gibi, benzer sinematik öğeler izleyici için bir filmde gerçeğin yanılsamasını yaratır (Metz, 1982, s.45).

Medya ile bütünleşmesi ve geniş katılım sağlaması, sinemayı diğer sanat biçimlerinden ayırır. Projektörün motor gürültüsünün indirgenmesi ve egemen görsel duyular ile karanlık bir salonda perde dikkatle izlenir. Sinema, dolaysız olarak çocuğun bütün ve tek olma arzusunu tatmin edebilir. Perde ayna evresinin tekrarlandığı bir yer olur. Gledhill "sinemanın hazzı, ilk bütünlük deneyiminde bu görüntülenen illüzyonumsu duyunun izleyicide yeniden yapılandırılmasında yattığını" belirtir. Bu nedenle, klasik Hollywood film yapım geleneği (hem görüntüyü hem de sesi yapılandırmadaki pratikler) izleyici arzusunun kısmen tamamlanması üzerine kurul-

muştur. Bu da, bir çocuğun ayna evresinde gelişen bütün olma istemine benzemektedir. Diğer bir filme kadar izleyicinin koruduğu bütün olma arzusu, hiçbir zaman tamamen karşılanamaz. Eşzamanlı ses, gürültüsüz kayıt, yumuşak geçişler,... gibi ses uygulamaları, sinemanın tutarlı bütünlüğünü sürdürmesine yardımcı olabilir (Shrivastava, 1990 s.114).

Ayna-perde benzerliği çağdaş film kuramında yaygın olarak kullanıldı. Ayna evresi kavramı izleme sırasında aktif olan bilinçaltı arzularının çoğunu açıklayabilir. Aynı zamanda bu kavram, klasik filmlerdeki görüntü ve seslerin geleneksel yapılandırılmasından elde edilen hazzın incelenmesine de yardımcı olabilir. Modernist anlatıda sesin işlevleri bölümündeki Godard'ın filmlerinden seçilen örnekler, klasik film yapım uygulamalarına karşıt olarak imgelemin birleşik işlevine nasıl engel olunduğunu betimleyebilir.

Film kuramına psikanalizin girmesi ile, film ve düş benzerliği daha sistematik olarak incelenmeye başlamıştır. Bu alandaki ilk çalışma Metz'den gelmiştir. Metz, filmin izleyicide düşe benzer bir durum yarattığını söylemektedir.

Yaşamın olağan faaliyetlerine karşıt olarak, geleneksel kurgulu filmler tarafından yüklenen filmsel anlatım,..... düş ve uyku yönünde bir adım atmak için, küçük bir uyanıklığa doğru genel bir eğilim tarafından belirlenir (Metz, 1982, s.106-7).

Metz' göre film ve düş arasındaki farklılık, filmde izleyici bir film izlediği bilir ve uyanıktır; düşte ise uykudadır ve düş gördüğünü bilmez. Film ve düş benzerliğinin sistematik analizinde Metz, büyük farklılıklar ve küçük benzerlikler bulur. Filmin izlenmesi gerçek bir algılamadır. Oysa ki düşler, ruhsal bir iç sürecin parçası olan yalnızca

zihinsel görüntülerdir. Düşler, zihnin ruhsal yapısı içerisinde kalmaktadır. Film ise, bir dış uyarıcıdır. Aynı zamanda, düşlere karşıt olarak filmler, izleyiciler için mantıksal ve tutarlı yapılandırılırlar. Filmler izleyici dışındaki kişiler tarafından gerçekleştirilir, düşler ise izleyicinin kendisine aittir ya da izleyenin yapımıdır.

Metz, düşsel yapının iki adımlı bir süreç olduğunu açıklar. İlk süreç haz prensibine dayanır ve düşler ruhsal uyarıların boşaltılmasıyla üretilebilir. İkinci süreç gerçek prensibine dayanır ve düşler tutarlı bir mantığa dönüştürülür. İlk süreç yoğunlaşma, yerine geçme, figürasyon gibi tekniklerden, ikinci süreç ise öykü anlatımı ve mantıksal düzen gibi, tekniklerden yararlanır. Düş bilinçaltının doğrudan bir ürünü olarak sunulur. Metz'e göre, düş dolaylı değildir; düşlerde anlatı yoktur, oysa ki film anlatıdaki bir aksiyonla birleşen bir öykü anlatımıdır. Klasik anlatı filmlerinde ikinci süreç uygulanır. Ses izinin yapısı ikinci sürecin önemli bir parçasıdır. Örneğin, dengeli ses seviyeleri ile indirgenmiş arka plan gürültüsü, eşzamanlı diyaloglar, eksiz kurgu, anlatının mantıksal ilerlemesi gibi, film yapım teknikleri ikinci sürecin parçalarıdır (Shrivastava, 1990 s. 116-7).

Frekansların dengelenmesi -çeşitli sinyallerin işlenmesiyle ses perdesinin tonal niteliği-, genliğin ayarlanması ve gürültülerin indirgenmesi -Dolby sistemlerinin kullanımı- ya da müzik ve efektlerin görüntüleri desteklemesi, klasik bir anlatı filminin ses izinin yapılandırılmasında ikinci sürecin uygulamalarıdır.

Film analizine psikanalizin girmesi yeni bir bakış getirmiştir. Düşünülürken film ve ayna olarak perdenin benzerliği, film kuramına yeni kavramlar kazandırmıştır. Ancak, filmlerin analizinde psikanalizden yararlanmada hâlâ birçok sorunla karşılaşılmaktadır. Örneğin, film izleme deneyiminde sesin rolünün ihmal edilmesidir. Film kuramındaki psikanalitik uygulama görsel eğretilmelerin baskısı altındadır. Ancak, film görüntüler kadar sesler tarafından da yapılandırılır. Sinema deneyimi ses izi tarafından oldukça etkilenilir. Fakat, kuramsal çalışmalarda, perde eğretilmelerinin - pencere, çerçeve, ayna- tümü, bir dereceye kadar ses izinin varlığını gözönünde bulundurmamaktadır.

Film ses uygulamalarında feminist eleştirisi.- Feminist film kuramı, sinemada temsil edilen kadın için ses izinin nasıl yapılandırıldığı sorusunu tartışır. Psikanaliz, sinemada kadının nasıl temsil edildiğini çözümlemede önemli bir araç olmuştur. İncelenen önemli konulardan birisi, "sinemada temsil edilen kadın tarafından ne tür bir izleyici yaratıldı?" sorusuyla ilişkilidir. Bu anlamda etkili araştırmalardan birisi Laura Mulney tarafından yazılan "Visual Pleasure and Narrative Cinema"dır. Janet Walker feminist film kuramında psikanalizin üç önemli kullanımına dikkat çeker:

İlk kullanım, klasik anlatı sinemasında kadına yapılan baskıya araştırır. Bu baskı, sinemanın bir ataerkil bir kurum olduğu gerçeğinde görülebilir. İkinci olarak, feminist film kuramı, kadın kavramının somutlaştırılması için psikanalizi inceler.... Bu tür analiz, filmin kadınlık kavramını çelişik sunduğu anlar ya da filmlerin bilinçaltı seviyesinde kadınlığı bastırdığı yıkıcı anlar için, Hollywood sinemasını sorgular. Üçüncü çalışmada, varolmayan, tamamen bastırılmış ya da cezalandırılmış olarak toplumda ve filmde, kadı-

nın yerini anlamaya çalışır (Shrivastava, 1990 s.119).

Sinemasal sunumun analizinde feminist kuramcılar, "Kadın olarak kadın, sinemada temsil edilmez. Çünkü, bir sese sahip değildirler ve kadınsı bakış açısı işitilemez" şeklinde görüş bildirirler. Sinemada kadın karakterlerin çoğu stereotip'tir. İnsan olarak kadın filmlerde tasvir edilmemiştir. Kadının nasıl temsil edildiği ve kadının temsilinde ne tür biçimsel tekniklerin kullanıldığı Mulvey, Jonhston, Cook ve diğerleri için önemli bir sorun olmuştur. Bu soruları yanıtlanırken, imgelem, simgesel düzen, ayna evresi, kısırlık tehdidi, erkeklik organı, babanın kuralları, bir dil üyeliği,... gibi psikanalizin kavramlarını kullandılar.

Feminist kuramın ilk değerlendirmesi, filmlerin erkek izleyicilerin öncelikle görsel zevkleri için üretilen ata-erkil kapitalist toplumun ürünleri olduğu şeklindedir. Mulvey, ata-erkil toplumun bilinçaltının film biçimini yapılandırdığını öne sürer (Mulvey, 1976, s. 305). Mulvey, ata-erkil toplumda sunumun analizinde kısırlık kavramını ön plana çıkarır. Erkek toplum ideolojisinin sinemasal sunumda değişik anlamları (dil, kanun, sosyal düzen, kültür,...) içermesiyle yersiz ya da önemsiz konumdaki dişiliği koruduğunu da belirtir.

Feminist kuramcılar bir filmde kadının hem film içerisindeki erkek hem de sinema salonundaki erkek izleyicinin arzulu bakışları için bir erotik nesne olarak sunulduğunu gözlemler. Kadın kahraman erkek kahramana aşık olduğunda, erkek izleyici erkek kahramanı kadının sahibi olarak tanımlar. Kadın, erkek izleyicinin bakışı için seyirlik olarak

sunulur. Sinema, kadını erkeğin bakışı ile sınırlı kalacak bir yöntemle anlatı ve seyirliği birleştirir. Klasik sinemada anlatı, erkek karakterin (kadına sahip olmaya çalışan) etkinliğinin yanında yer almaktadır.

Kadının görüntüsü erkeğe "scopophilic" (gözetlemecilik) haz sağlamasının yanı sıra, aynı zamanda kısırlık sorunlarını da yaratabilir. Kadın erkeklikten yoksun olmayı da belirtir ve bu nedenle, kısırlık endişesi gibi hoş olmayan hisleri de oluşturabilir. Böylece, kadın rahatsızlık ve gerilim uyandıran ve aynı zamanda, erkeklerin haz ve bakışları için bedensel bir nesne olarak gösterilir. Mulvey'e göre bu kısırlık endişesi, erkeğin bilinçaltı tarafından iki yolla ele alınabilir. Birinci yol, suçlu kadını cezalandırmak, aşağılamak ya da kurtarmaktır. Diğer yol ise, kadını tehlikelerden koruyarak, tapmaktır. İlk yol "scopic" dürtüye sadizmi ekler. İkinci yol ise, "scopic" dürtüye inkarı ekler (Mulvey, 1976, s.302-310).

Genellikle müzikal filmlerde şarkı ve danslar, kadını cazibeli, seksi erotik ve güzel olarak sunmada kullanılır. Ses izinin yoğunluğu indirgenir ve kadın kahramanın göz alıcı yakın çekimleri, arka aydınlatması ve yumuşak netlik sırasında genellikle sessizlik tercih edilir. Örneğin, "Casablanca" filminde Ingrid Bergman'ın yakın çekimleri gibi. Diyaloglar, genelde erkeğin etrafında toplanır.

Bir ata-erkil kapitalist sistemin ürünü olan sinema, görüntüler ve sesler vasıtasıyla kendisini düzenler. Filmlerde sunulan kadınların davranışları sistematik olarak araştırılmalıdır. Kadınların görüntüleri ile birleşmiş ses

kullanımının anlaşılması, ses uygulayıcıları için önemlidir. Ses uygulayıcıları, günlük çalışmalarında temel psikolojik anlamların farkına varmaksızın geleneksel uygulamalarını sürdürmektedirler. Örneğin, bir ses kayıtçısı izlerin işlenmesi ve miks sırasında erkek sesini daha iyi kaydettiğinde, farkında olmaksızın bir alt konumdaki kadının sesini yerleştirmede ata-erkil cinsiyet ideolojisini destekler (Shrivastava, 1990, s.123).

Silverman, "Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema" adlı kitabında, kuramsal bir taban olarak psikanalizi kullanarak kadın sesinin bir kuramını geliştirir. Silverman, psikanalizin ana sorunlarından birisi olan "Sinema ne tür bir izleyici yarattı?" sorusunu yanıtlamaya çalışır ve sinemasal deneyimi kısırlık endişesi ile ilişkilendirir.

Bir filmin temel işlevi, izleyicide herhangi bir eksiklik duygusu yaratmaksızın, bir imgelem bütünlüğünü geçici olarak hissetmelerini sağlamaktır. Bir başka deyişle, klasik film yapım geleneği sinemanın ve aynı zamanda izlenen konunun yapısında bulunan "eksiklik" ile ilgilenmek için geliştirilmiştir. Ses izinin kadını ihmal etmesinin nedeni Silverman'a göre, simgesel düzende erkek kişiliğin ayrıcalıklı tasarımı ve kadın kişiliğinin herhangi bir güçten yoksun olması gösterilebilir. Silverman, klasik filmlerde kadının sözlerinin dış bir aracıyla ondan özetlenerek ya da kendinden geçme durumuna benzer bir ifade kullanılarak yazıldığını belirtir (Silverman, 1988, s.31). Ses izinin analizinde Silverman, tüm ilgisini konuşmaya yöneltmiştir; sinemada cinsi-

yet farklılığının sunumunda konuşmanın önemini belirtir. Konuşma, karakterin içsel dünyasını yansıttığından sinemanın gerçekliğini arttırır. Gerçeklik yanılsaması egemen ideolojinin desteklediği konuşma vasıtasıyla yaratılır.

Silverman, kadın konuşmasının kadının vücuduyla senkronlu olduğunu gözler. Güzel bir kadın vücudunun güzel bir sese sahip olmak zorunda olması, ses ve görüntü uyusuzluğunun gizlenmesinde önemlidir. Örneğin, "Singin in the Rain" filmi, güzel bir vücudu güzel bir konuşma ile birleştirmiştir. Lina Lamont (Jean Hagen) güzeldir, ancak sesi iyi bir şarkı söylemeye uygun değildir. Filmin içindeki filmde Lina'nın sesi Kathy Seldon tarafından eşlenildiği görülür. Lina dudaklarını Kathy'nin şarkısı ile senkronlu olarak oynatır. Daha da ilginç, Kathy'nin sesi de kendi sesi değildir, Betty Noyes tarafından şarkı seslendirilmiştir.

Silverman, kadın konuşmasının anlamdan yoksun olduğunu gözlemlemiştir. Bu nedenle, kadın her şeyden önce konuşmaz ve eğer konuşursa da konuşma anlamsızdır. Diğer bir deyişle, kadının konuşması kadın kişiliğinin bastırılmasını bir hayli destekler. Kadının ruhsal yapısı ya da içselliği temelde kadın vücudunun bir sunumudur (Silverman,1988,s.67).

Klasik sinemanın ses ve görüntü yapısı yetersizliklerini gizlemek için erkek kişiliğini korur ve onu bir üst kuma doğru çıkartır. Kadın kişiliği ve sesi tartışmalarında psikanalizin kavramlarını kullanan Silverman, ne yazık ki ses izinin bir ögesi ile sınırlıydı; konuşma. Ancak, film ses izleri konuşmanın yanı sıra ses efektleri ve müzik ögesini de içerir. Ses efektleri ve müziğin, izleyicinin ruh

durumunu nasıl etkilediğini açıklamada psikanalizin kullanımı henüz tamamen somutlaştırılamamıştır.

Kaja Silverman gibi bir feminist film kuramcısı olan Amy Lawrence'ın kişilik oluşumunda ve sinemada kadın konuşmasının rolü ve etkisi hakkında önemli çalışmaları bulunmaktadır. Lawrence, film kuramında sesin sistemli olarak analiz edilmediğini kabul eder; feminist çalışmanın film sesinin geç kalınmış analizinde özellikle uygun bir başlangıç noktası olduğunu belirtir (Lawrence, 1987, s.vii).

Arnheim, Bazin ve diğer kuramcılar estetik, yapı ve benzeri kavramlarla sesin değerini tartışmadıklarından, Lawrence, sesin yeniden üretimindeki gerçek ve doğallığın ezildiğini ve çağdaş film kuramının görüntüye ayrıcalık tanıdığını belirtir. Çağdaş kuram, kuramsallaşamayan sesden kopmuştur. Örneğin, Metz "Imaginary Signifier" adlı çalışmasında, seslerin görüntülere yalnızca bir destek sağladığını yazmıştır. Lacan, yalnızca görsel eğretilmeler üzerine eğilir. Oudart ve Dayan film çekim analizinde sesi düşünmeyi ihmal ederler. Doane, ses izinin görüntülere bağımlı olduğu bir bakış açısıyla sesi analiz etmeye çalışır (Shrivastava, 1990, s.134). Bu görüşlerle aynı fikirde olmayan Lawrence (1987, s.ix), ses izinin "teknolojisinden, içeriğinden, görüntüye bağlı olarak yerleştirilmesinden ya da kullanımından ideolojik belirleyicilere kadar, her görünümünün çok parçalı yapısı olduğunu" belirtir. Lawrence, film kuramında ses karşıtı eğilimlerin temel nedeninin "sesin gerçek sanılmasındaki ısrarlılık" olduğu vurgular. Ancak, sesin gerçekliği tamamen sunulmasındandır; gerçek, sesin anlamlandırdığı şeydir. Law-

rence, sinema da yeniden üretilen sesin bir bilgisayarın ürettiği sesler kadar yapay olduğunu ve teknolojiye uygun kurallarla yapılandırıldığına dikkat çeker. Lawrence, film sesi için, farklı kuramcılarının düşüncelerinde bir benzerlik bulur; kadın karakterlerinin çok fazla konuşmadığını ve anlamlı birşeyler söylemediğini gözlemler.

Silverman, Doane ve Lawrence gibi feminist yazarların ses üzerine yoğunlaşmalarının belirli bir nedeni vardır. Yansıtıcı-perde-göz üçlüsü bir konu bütünlüğü içerisinde Lacan, Metz ve Baudry tarafından açıklanamadığından kalan bir kaç tercihten birisi de ses iziydi. Bu kuramcılarının ses üzerine yaptıkları araştırmalarda sinemada bakışın, sert bakışın ve görüntülerin erkek kökenli olduğu, ancak senkronlu sesde ise kadının temel alındığını keşfederler (Lawrence, 1987, s.403).

Psikanalizden yararlanmanın diğer bir yolu, sinemada öykülerin nasıl anlatıldıklarının belirlenmesi olmalıdır. Sinemasal anlatımın analizi için psikanalizden ödünç alınan anahtar kavram "eksiklik" tir. Sinemada öykü, önce bir boşluk açılacak sonrada bu boşluk kapatılacak ya da eksiklik giderilecek şekilde yapılandırılabilir.

Andrew, psikanalize dayanan film analizinde bastırılan şeyin önemine değinir ve bu analizlerin sanatın önemini azaltacağını ifade eder. Andrew, sınırlı sayıdaki söylenlerden oluşan öykülerin içerisindeki çelişkiyi reddeder, ancak öykülerin yapılarında bazı ruhsal özellikleri bulundurdıklarını belirtir. Örneğin, bir öykü vahşetin durması için gerekli ruhsal durumu sağlayabilir. Andrew, öykülerin amacının

izleyicide değişen derecelerde bilinçaltı dürtülerini tatmin etmek olduğunu vurgular. Eksikliğin giderilmesi, anlatının temel amaçlarından birisidir. Ses izi de izleyici tarafından deneyimlenen bu eksikliğin giderilmesine yardımcı olabilir. Diegetik mekan içerisindeki konuşma, ruhsal deneyimi tatmin edebilir. Andrew, psikanaliz uygulamasına iyi bir örnek olarak "The Most Dangerous Game" filminin Thierry Kuntzel tarafından analizini gösterir. Kuntzel, filmin bilme ve bilinmeye ulaşma arzusunu nasıl oluşturduğunu açıklar. Bu bilme arzusu, özel bir şeyin keşfedilmesi ya da bilinmesiyle ilgili değildir. Doane, anlatı tarafından yaratılan bu istemi "arzu" olarak adlandırır (Shrivastava, 1990, s.144-5).

Modernist ve feminist film kuramcılarının görüşleri sayesinde, psikanalizin sinemaya uygulanan çeşitli kavramları incelendi. Günümüz film kuramında kesinlikle psikanalizin artan bir etkisi vardır. Ancak, film sesinin psikanalitik incelenmesindeki önemli bir eksiklik, kuramsal tartışmalarda ses efektleri ve müziğin ihmal edilmesidir. Psikanalizden yararlanan feminist eleştiriler ses izinin öncelikle konuşma öğesi üzerinde yoğunlaşmıştır.

Film ses izlerinin psikanalitik açıdan incelenmesinin hâlâ bebeklik evresinde olduğu söylenebilir. Ses izinin tam olarak anlaşılmasında film kuramının psikanalitik alanından verimli olarak yararlanabilmek için henüz bir yöntem yoktur. Gülseren Güçhan (1993, s.26), Metz'in "imglemsel gösteren" de film analizi için belli bir yöntem sunmadığını ve psikanalitik yaklaşımın ne tür bir film analizine götüreceği konusunda emin olmadığını belirtir. Bununla birlikte, Güçhan,

Metz'in "göstergebilimsel psikanalitik" yaklaşımını temel alarak "Bez Bebek" filmini analiz etmeyi dener.

Türk Sinema Filmlerinde Sesin Kullanımı

Türk Sinema filmlerinin ses kayıt ve kurgu pratikleri açısından değerlendirilmesinde, klasik ya da modernist anlatı film gelenekleri ölçütlerinin kullanılması zordur. Türk Sineması'nın düşünsel yayınlarında da, böyle bir ayırmamayı -filmin diğer öğeleri açısından da- içeren çalışmalara rastlamak olası değildir. Türk Sinema filmlerinin ve izleme salonlarının, dünya sinemalarınca kabul gören teknik standartları yakalama açısından da yetersizlikleri hâlâ sürmektedir.

Türk Sinema filmlerinin ses izinin yapılandırılması bakımından klasik anlatı filmlerinin içerisinde değerlendirilmesinin güçlüğü şu şekilde sıralanabilir: Klasik anlatı film geleneği içerisinde sesler mümkün olan en az gürültü ile çekim mekanında alınır; ses seviyeleri görsel perspektife uygun olarak dengelenir; senkronlanır; görsel perspektifi dramatize etmede kullanılır. Türk Sinema filmleri sessiz olarak çekildiklerinden, henüz başlangıç aşamasında klasik ses izi ölçütlerinden ayrılırlar.

Modernist film anlatı geleneği de yapım evresindeki "an"ı yakalama istemi nedeniyle çekim mekanındaki tüm sesleri kaydederler. Gerçek mekan seslerinden ödün vermezler; ancak, bu seslerdeki gürültüler bastırılmaz. Modernist film ses izlerinin teknik mükemmelliği, estetik açıdan izleyicide haz yaratmaması, pasif tüketimin reddedilmesi ya da engellenmesi için bozularak, yeniden düzenlenir. Örneğin, bir

film içerisinde karakterin sesi değişebilmekte ya da çekimlerin mekanikleri ön plana çıkarılabilmektedir.

Türk Sinema filmlerinin ses izlerinin yapılandırılma görevi yalnızca sonradan seslendirme stüdyolarının üzerine yıkılmaktadır. Diyalogların sahnenin atmosferine uygun olarak alınması, zorunlu ses efektlerinin yaratılması ve filme müziğin eşlenmesi, Türk Sineması'nda birkaç laboratuvar teknisyenince gerçekleştirilmektedir. Oysa ki, diyalogların ve ses efektlerin çekim mekanında alımı, ses efekt stüdyolarında bu efektlere yenilerinin eklenmesi ve özgün müziğin bestelenerek görüntülerle eşlenmesi ayrı uzmanlık alanlarıdır. Olumsuz şartlara rağmen, Türk filmlerinde ses ve görüntü senkronunun sağlanmasında, ses efektlerinin atmosfer yaratmada kullanılmasında ya da özgün müziğin eşlenmesinde başarıllı sayılabilecek çalışmalara rastlanılabılır. Bununla birlikte, sesli film çekimiyle elde edilebilen karakterlerin aksanları, vurgulamaları ya da yorumları sonradan seslendirmenin yapaylığına boğun eğmektedir.

Türk Sinema tarihinin başarılı yapımlarının ses izleri incelendiğinde, bazı ortak özelliklerle karşılaşılabılır; diyaloglar aynı akustik mekan özelliğini göstermektedirler. Örneğin, Ömer Lütfü Akad'ın "Kanun Namına" adlı filminin diyalogları, kapalı mekan ya da açık hava gibi, akustik özellikler önemsensemeksizin aynı seviyelerde işitilmektedir. Ayhan Işık bir depoda polisler tarafından teslim olmaya çağrılmaktadır. Işık ve polisler farklı mekanlardadır; ancak, sesleri aynı akustik özelliği içermektedir.

Türk Sinema film ses izlerinin bir başka ortak özel-

liği, aynı seslendirme sanatçılarının birçok film karakteri-
ni seslendirmesidir. Bu da, karakter yaratmada bir yapaylık
yaratabilir. Ancak, günümüz Türk Sineması'nda bu uygulamadan
vazgeçilerek, ana karakterlerin kendi sesleri kullanılmaya
başlanılmıştır.

Türk Sinema filmlerinde ses efektlerinin sonradan ses
izine eklenmesi sonucunda, birçok filmin arka plan çevresel
sesleri birbirlerine benzemektedir. Örneğın, Engin Ayça'nın
"Bez Bebek" adlı filminin dış mekan çevresel sesleri belirli
ses kaynaklarını içermektedir; evin bahçesindeki sürekli kuş
seslerinin işitilmesi ya da cırcır böceklerinin sesleri gibi
aynı seslendirme stüdyosunun klasik ses efektlerinin birçok
filmin atmosfereni yaratmada kullanıldığı gösterebilir.

Bütün bu olumsuzluklara rağmen, ses efektlerinin psi-
kolojik etki yaratmada başarılı olarak kullanıldığı bazı
Türk filmleri de vardır. Örneğın, Ömer Kavur'un "Anayurt
Otelı" adlı filminde, saatin tik tak sesleri, bir musluktan
damlayan su sesleri ya da tahta merdivendeki ayak sesleri
abartılı olarak kullanılarak, görüntülerle birlikte sahnele-
rin ağır psikolojik etkisi belirginleştirilmiştir. Zebercet'
in kendisiyle olan çatışmasında üst-ses kullanımı ve diege-
tik seslerle bunların birleştirimi, film ses izinin etkili
kullanımın göstergeleridir.

Sessiz film çekimlerinde rastlanılan bir başka özel-
lik, yapım ritminin düşüklüğüdür. Çünkü, karakterler bir ta-
raftan suflörü dinlerken, diğer taraftan aksiyona konsantre
olmaya çalışırlar. Bu iki eylemin birlikte yürütülmesi, is-
ter istemez film yapımlarının ritmini olumsuz bir şekilde

etkileyebilir. Bununla birlikte, karakterlerin heyecanı, öfkesi, üzüntüsü, nefreti,... gibi, anlık duygular çekim mekanında kaybolup gidebilir. Bu duyguların bir stüdyo ve mikrofonların önünde yeniden canlandırılması çok zordur.

Sesli film çekiminin önemini kavrayan bazı Türk film yapımcıları, yabancı film şirketleriyle -özellikle teknik açıdan- işbirliği yapmışlardır. Türk-İsveç-İsviçre ortak yapımı olan Zülfü Livaneli'nin yönetmenliğini yaptığı "Sis" filmi, müziksel geçişler ve ses efekt kullanımı açısından önemli bir yapımdır. Örneğin, Hakim (Rutkay Aziz) bir konuyla yemek masasında sohbet etmektedir. Bu sahnenin seslerini, hakimın konuşması ve arka planda marş çalan radyonun sesi oluşturmaktadır. Kamera yemek masasından radyoya ve ardından da salonun balkona açılan kapısına doğru çevrinmeye başladığında -yemek masasından balkona doğru koşan çocuklarla birlikte-, radyonun sesine jet uçaklarının sesleri kameranın çevrinmesiyle orantılı bir şekilde yükselen bir seviyede eklenmiştir. Çocukların balkona çıkmaları ile birlikte kamera hızla yükselirken, jetlerin sesleri de aynı hızla artar. Kamera en yüksek noktasında apartmanlar üzerinden bir caminin minaresini gösterdiğinde, ses izi sessizlikten ezan sesine geçer; çevrinme devam ederken ezan sesinin yerini gizemli ve şüphe uyandıran bir müzik alır. Buradaki müzik, bir sonraki sahnede sanki kötü birşeyler olacağını haber vermektedir. Bu sırada kamera bir pencere önünde kitap okuyan bir delikanlıyı gösterir ve çerçeve sabitlenir; kısa bir sessizlik ardından bir tabancanın patlama sesiyle sahneler arasındaki geçiş tamamlanır. Bu sahnenin ses izi, görüntü izini

ardından süreklemiştir.

Yeniden vurgulamak gerekirse, sesli film çekimi bir film yapımının niteliğini etkileyen öğelerden yalnızca birisidir; senaryo, oyuncular, görselleştirme, aydınlatma, dekor, teknik donanımlar ve bunların uygulanım yöntemleri,... gibi, film içerisindeki birçok öğenin başarılı bir bileşimi sonucu olumlu ya da olumsuz etkileyebilir. Örneğin, Erden Kıral'ın "Dilan" adlı filmi Alman ses teknisyenleri tarafından sesli olarak çekilmiştir. Filmin öyküsü, Güneydoğu Anadolu'da bir mezrada geçmektedir. Filmin kadın karakteri Der-ya Erbaş (Dilan)'tır. Ancak, Erbaş'ın konuşması, yöreye ait şivenin özelliklerini taşımamaktadır. Öfke ya da kızgınlığını sözlü ifadelerle sergilemedeki başarısızlığı da dikkat çekicidir. Bu da, sesli film çekiminde karakter seçiminin ne kadar önemli olduğunu gösterebilir.

Türk ekonomisinin 80'li yılların başından itibaren dışa açılma çabaları ve döviz dar boğazının aşılmasına yönelik çalışmalar sayesinde, Türk Sinema izleyicisi nitelikli yabancı film ses izleriyle tanışmış ve elde kalan birkaç sinema salonlarının ses sistemlerinin düzenlemesiyle de ses izinin hazzını duyumsamaya başlamıştır. Artık, Türk izleyicisi de kendi sinemasından aynı niteliği beklemektedir.

Güçhan (1992, s.5), sinemanın salt bir yansıtan değil sorgulayan, açıklayan, yönlendiren ve (her sanat dalı gibi) duyarlılık yaratan bir sanat olduğunu belirtir. Sinema bu işlevleri yerine getirirken belirli teknik donanım ve uyu-layım süreçlerinden yararlanır. Film ses öğesinin de görün-lerden bağımsız teknik ve estetik bir yapısı vardır. Türk

Sinema filmlerinin daha nitelikli bir yapıya kavuşabilmesi için, öncelikle teknik alt yapının teknik gelişmeler doğrultusunda kurulması ya da yenilenmesini gerekli kılar. Sesli film çekimi de bu teknik alt yapı gerekliliğinin ilk koşuludur. Çünkü, film çekimindeki tüm süreci etkilemektedir; senaryoların sesli çekime göre yazılması, sessiz çalışan kameraların kullanımı, sinema oyunculuğunun ön plana çıkması, mekan ya da dekor seçiminde sesli çekim için özen gösterilmesi, tekniğini sinemanın estetik ve kuramsal tarafıyla birleştirebilen ses ekibi,... gibi.

Bu çalışma da sesli film çekimi ve film sesini teknik ve kuramsal olarak analiz etmeyi amaçlamıştır. Ortaya çıkarılan bulgu ve yorumlar, Türk Sinema'sında görev yapan ya da yapacak olan ses uygulayıcılarına ve kuramcılarına çalışmalarını değerlendirmelerinde yardımcı olabilir.

B Ö L Ü M IV

ÖZET - YARGI VE ÖNERİLER

Özet

Bu çalışma, sinemasal ses alanını netleştirmek ve film sesinin teknik ve kuramsal olarak kesiştiği noktaların kavramsal bir haritasını çizebilmek için yapılmıştır. Sinemasal sese uygun bir kuram sağlamak için yapılmamıştır.

Son teknolojik gelişmeler bağlamında, Türkiye'de sesli film çekimi için gerekli teknik alt yapıya ait donanımların ve bunların uygulanım yöntemlerinin belirlenmesiyle birlikte film sesinin teknik ve kuramsal analizinin yapılması, bu çalışmanın sorununu oluşturmaktadır.

Türk Sineması'nda sesli film çekimini gerçekleştirebilmek için, teknolojik gelişmelere koşturarak, ilgili teknik donanımların belirlenmesi ve bu donanımların film yapımlarının niteliklerini arttıracak şekilde kullanılmasıyla birlikte, film sesinin klasik, modernist, ideolojik ve psikoanalitik analizinin uygulama ve kuram bazında yapılması, bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Bu çalışma, sesli film çekiminde kullanılan teknik donanımlar ve uygulayım yöntemleriyle; günümüz uygulayıcılarının kullandığı ses teknolojisinin tanımlanması ve bu donanımların kullanılmasıyla; film kuramlarının klasik, modern ideolojik ve psikoanalitik analizi ile sınırlıdır.

Sesli film çekimi ve film sesinin teknik ve kuramsal analizine ait bilgiler, süreli yayın ve yazılı kaynaklardan

ve konu uzmanlarının görüşlerinin saptanması şeklinde tarama yöntemiyle elde edilmiştir.

İşitsel ve görsel deneyim birleşik görülse de, yapılandırılmalarında kullanılan teknikler çok farklıdır. Sine-matografiye benzer şekilde, ses kayıtlı ayrıntılı planlama ve teknik beceri gerektirir. Ses kuşağı ile ilgili olarak yanlış kavramlar kullanılmaktadır ve ses kayıt teknolojisi görüntü kayıt teknolojisinden hızlı gelişmektedir. Bununla birlikte ses, görüntülere eklenen doğal ve gerçek bir öge değildir. Görüntü kuşağına benzer şekilde ses kuşağı, kompleks planlama ve teknik uygulama sayesinde başarılan bir yapıdır. Raymond Fielding ve Amy Lawrence, sesin sinemaya gecikmiş bir ilave olduğu şeklindeki inancı kaldırmışlardır.

Film ses uygulayıcılarının çoğu ileri ses teknolojisinin güç ve karmaşık ayrıntılarını bilmektedir. Fakat, ses teknolojisindeki gelişmelerin toplumdaki yansımalarının farkında değildir. Bununla birlikte, birçok kuramcı sesin gelişim tarihi hakkında çok bilgilidirler. Ancak, sinemada ses kayıtlının ve yeniden üretiminin yapısıyla ilgili karmaşık bilgilerden kaçınırlar. Bu nedenle, ses teknolojisi ve sesin fiziksel tanımlaması hem uygulayıcılara hem de kuramcılara yardımcı olabilir.

Bir film yapımının sesli çekilebilmesi için gerekli donanımlar, sesi toplayıcı, birleştirici ve kaydedici olarak üçe ayrılabilir. Bu araçların verimli bir şekilde kullanılması için, teknik özelliklerinin ses operatörlerince bilinmesi gereklidir. Daha sonra bu donanım, stüdyo ve dış mekanlarda film yapımındaki sahnelerin durumuna göre kulla-

nılabilir. Fakat bu kullanımlarda zorlayıcı şartlar dışında, esneklikler görülebilir. "Digital" teknolojisinin gelişmesiyle seslerin aslına sadık bir netlikte kaydedilebilmesi, daha dar bantlarda ve disklerde güvenli bir şekilde saklanabilmesi, görüntüyle hatasız bir şekilde eşlenebilmesi ve stüdyo içi akustik sorunların en aza indirgenebilmesi sağlanabilmiştir.

Ses kayıt ve kurgu pratiği, klasik Hollywood ve modern tarzdaki filmlerde önemli ölçüde farklıdır. Film tasarımının referansı ile klasik ve modernist yapı arasındaki farklılık, temel bakış ses olacak şekilde tartışılmıştır. Hollywood'un klasik ve Godard'ın modernist olarak sınıflandırılabilen filmlerinin ses tasarımlarını açıklamada film kuramının bazı kavramlarından yararlanılmıştır. İzleyici ve yapı (film) arasındaki ilişki bu tartışmada çok önemlidir. Klasik ve modernist anlatı yapısının her ikisi de izleyiciler üzerinde belirli ideolojik etkiler yaratmaya yöneliktir.

Karmaşık yapıdaki ideolojinin izleyici üzerindeki etkilerinin anlaşılabilmesi, ses uygulayıcıları için önemlidir. Örneğin, perde üzerindeki konuların ideolojik konumunun özel ses uygulamaları ile nasıl geliştirildiği tartışılmıştır. Ses kayıt ve kurgusunun ideolojik açıdan incelenmesi, ses uygulayıcılarına günlük çalışmalarında daha çok bilgi ve bilinç düzeyi sağlayabilir. Kuramcılar için ideolojinin karmaşık uygulayımının endüstride gerçekte nasıl kullanıldığını görmek önemlidir. Örneğin, ses teknolojisindeki en son gelişme olan sayısal (digital) ses, kapitalizmin ideolojik etkisinde olan bir toplumun üst düzeyinin sistemi olmuştur.

ideolojik olarak ses ve görüntünün ayrılığının perdelenmesi, bu iki ayrı öğenin birleşik ya da bütünleşik bir yapıda hissedilmesine yardımcı olur.

Film kuramının diğer önemli kavramı olan psikanaliz, Shrivastava tarafından Jacques Lacan'ın görüşlerine uygun olarak Christian Metz'in bakışından incelenmiş ve ses kayıt ve kurgusuna yönelik düşünceler anlaşılmaya çalışılmıştır. Marx'ın Althusser'ci ve Freud'un Lacan'cı yeni bir yorumu, günümüz film kuramında sıkça kullanılmaktadır. 1960'lı yılların ortalarına kadar Metz tarafından psikanalizin film kuramına uygulanması, öncelikle görsel kısım üzerinde yoğunlaşmıştır. Film sesine uygulanan Lacan ve Freud'cu analizi içeren yayınlar önemsiz ya da çok azdır. Amy Lawrence ve Kaja Silverman'ın çalışmaları, sesin psikanalitik açıdan incelenmesine yardımcı kaynakları oluşturabilir. Ses ve görüntünün birleşik deneyimlenmesinde imgelemin rolünün ayrıntılı bir analizi sunulmuştur.

Yargı

Türkiye'de "sonradan seslendirme" yöntemiyle görüntülerle birleştirilen sesler tüm iyi niyetli çalışmalara rağmen film yapımlarının niteliklerini arttıracak yönde olamamıştır. Bunun nedenlerinden birisi, seslendirme aşamasında yönetmenin, seslendirme yönetmeninin ve ses operatörünün tüm enerji ve zamanını diegetik mekandaki diyalog ve ses efektlerine ayırmasıdır. Böyle bir uygulamada, mevcut teknik olanaklar yeterli olsa bile diegetik mekan seslerinin görsel gerçekliğe uygun birleştirmesi çok zordur. Bununla birlikte,

gelişen teknoloji ve bu teknolojinin izlenmesi, Türkiye'de sesli film çekiminin standartlarına uygun teknik bir alt yapının kurulmasını kolaylaştırabilir.

Film ses teknolojisi ve kuramındaki gelişmeler, uzun bir gecikmeden sonra eleştirel ya da kuramsal ilgiyi sinemada sese doğru yöneltmiştir. Ancak, bu çalışmalar sinemasal sese uygun bir kuram sağlayacak yeterlikte değildir; film kuramının, film sesine uygulanması gereken birçok kavramı hâlâ vardır. Sesin ideolojik ve psikanalitik analizi, sinemayı algılama ve yapılandırma yöntemleri hakkında önemli ipuçları vermektedir; fakat, film sesinin psikanalitik analizinde ses efekt ve müziğin ihmal edilmesi, önemli bir eksikliklerdir. Film sesinin teknik tarafı ile film ses kuramının birleştirilmesi, sinema çalışma ve yapımlarında, uygulama ve kuram arasında önemli bir adım olabilir.

Öneriler

Türkiye'de sesli film çekimi ve bu çekimlerin ses ve görüntü olarak standartlara uygun işlenimi kompleks ve pahalı bir teknik alt yapıyı gerektirir. Bu teknik alt yapının kurulması ve niteliğin sürdürülmesi, özel sektör yapımcıları için kısa vadede kazançlı görülmeyebilir. Bu nedenle, bu alt yapının kurulması, TRT, Kültür Bakanlığı ve üniversiteler gibi, kurumların desteği ile gerçekleştirilebilir. Hollywood sinemasının teknik ve estetik yönden gelişmesinin arkasında "Akademi" önemli bir yer tutmaktadır.

Bu çalışma, sinemasal sese herhangi bir kuram geliştirmede bir temel oluşturabilir. Ancak, bu kuramsal çalışma

aşağıdaki koşulları tatmin etmelidir:

- Bu çalışmada belirtildiği gibi, ses, görüntünün lehine olarak ihmal edilmiştir. Film ses kuramı, belirli bir film içerisindeki görüntüler ve sesler arasında nasıl bir ilişkinin varolduğunu gösterebilmelidir. Sesler ve görüntüler sinemasal deneyimde birleşik algılandığından ve ikisi de gerçekte tamamen ayrı yapılandırıldıklarından, çalışmada bu sorun ile ilgilenildi. Bu nedenle, ses kuramı izleyici deneyimlerinde, ses ve görüntünün birleşik olarak nasıl algılandığını açıklayabilmelidir.

- Sinemasal ses ve ideoloji arasında ilişki kurma zorunluluğunu tatmin edebilmelidir. Ses operatörleri ses kayıt ve kurgularında varolan ideolojiyi bağımsız olarak iletebileceklerine inanabilirler. Ancak, bu değerlendirmenin sorgulanması gereklidir. Bir ses operatörü bir dizi sesi kaydettiğinde ve bir ses kurgucusu bunları görüntülerle birleştirdiğinde, elde edilen sonuçla sinemaya yardımcı olunamaz; film dışındaki toplumun ideolojisiyle bir bağlantı kurulabilir. Film yapımcıları ya egemen ideolojiyi sürdürecekler ve ilerletecekler ya da karşı çıkacaklardır; egemen ideolojiye karşı tarafsız olamayabilirler. Gerçekçi ya da modernist yaklaşımlar politik olarak tarafsız değildirler.

- Sinemasal anlatımın çeşitliliği (klasik, modern,...) gözönüne alınmalıdır. Örneğin, filmde üretilen kültürün vurgulanan ideolojisi ve ses arasında nasıl bir ilişkinin varolduğu belirlenebilir.

- Ses kayıt ve kurgucusunun çalışmaları bilinçaltı sürecinden bağımsız değildir. Sesin ideoloji ile ilişkisinde

olduğu gibi, ses kayıt ve kurgucusunun her eylemi, kendisinin bilinçaltı psikolojik sürecini filmin izleyicisine yükleyebilir. Lacan tarafından açıklanan ve çok küçük yaşlardan itibaren elde edilen, yaşamı boyunca onunla birlikte kalan ve "imgelen" olarak adlandırılan bir düzenin, sinemasal seslerin algılanmasında oynadığı rolün belirlenebilmesi film ses kuramı için gerekli olabilir.

K A Y N A K Ç A

- ALKIN, E. Gm. *Sound with Vision*. London, 1973.
- ALKIN, Glny. "Microphones," *Sound for film and Television*. London: Robendene Ltd., August, 1973. ss.23-30.
- ALP, Yusuf. "ideoloji ve Devletin ideolojik Aygıtları," *Bir araştırma notları*. 1970.
- ALTEN, Stanley R. *Audio in Media*. California: Wardsworth Pub., 1986-87.
- ALTMAN, Rick. "The Evolution of Sound Technology," *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Colombia Un. Press, 1985. ss. 44-46.
- AMYES, Tim. *The Technique of Post-Production in Video and Film*. London and Boston: Focal Press, 1990.
- ANDERSON, Gary H. *Video Editing and Post-Production*. New York: Knowledge Ind. Pub., 1988.
- ANDREW, Dudley. *The Major Film Theories: Introduction*. London: Oxford Un. Press, 1976.
- . *Concepts in Film Theory*. London: Oxford Un. Press, 1984.
- ARMES, Roy. *On Video*. London, 1988.
- BAERT, Luc. *Digital Audio and Compact Disc Technology*. London: Newnes Press, 1992.
- BARWICK, John. *Sound Recording Practice*. Second Edition. London: Oxford Un. Press, 1977.
- BAUDRY, Jean-Louis. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus," *Movies and Methods Volume II*. Berkeley: California Un. Press, 1985. ss. 540-45.
- BENJAMIN, Walter. "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı," Çev: Ahmet Cemal. *Oluşum*. Sayı:40, 1982. ss.20-27.
- BENSON, K. Blair. *Audio Engineering Handbook*. Newyork: McGraw-Hill, 1988.
- BETTON, Gerard. *Sinema Tarihi*. Çeviren: Şirin Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- BOBKER, Lee R. *Elements of Film*. New York: Harcourt Brace Inc., 1969.

- BORDWELL David, STAIGER Janet, THOMPSON Kristin. *The Classical Hollywood Cinema*. New York: Colombia Un.Press, 1985.
- BORWICK, Jonh. *Microphones*. London, Boston: Focal Press, 1990.
- BÜKER, Seçil. *Sinemada Anlam Yaratma*. Ankara: imge Kitabevi, 1991.
- CAMERON, Evan William. *Sound and Cinema: The Coming of Sound to American Films*. Pleasantville, NY:Redgrave Publishing, 1980.
- CARLIN, Dan. *Music in Film and Video Productions*. London-Boston: Focal Press, 1991.
- CARROL, John M. "Sinema Kuramlarının Çözünlenmemiş Sorunları," Çev: Erol Mutlu. *Sinema Kuramları*. İstanbul: İstanbul Mat., 1985 ss. 163-189.
- COOK, David. *A History of Narrative Film*. New York: Norton, 1981.
- DAYAN, Daniel. "The Tutor Code of Classical Cinema," *Movies and Methods*. Berkeley: California Un. Press, 1976. ss. 439-45.
- DOANE, Mary Ann. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space," *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Colom-bia Un. Press, 1985. ss.163-70.
- DMYTRYK, Edward. *Sinemada Yönetmenlik*. İstanbul: Afa Yayınları, 1990.
- EISENSTEIN, Sergey. *Film Duyumu*. Çev: Nijat Özön. İstanbul: Payel Yayınları, 1984.
- ERDOĞAN, Nezih. *Sinema Kitabı*. İstanbul: Ağaç Yayınevi, 1992.
- EARNHAM, N. *Structures of TV*. London:BFI Monograph No.1 , 1978.
- ELLIS, Jack C. *A History of Film*. London: Loutedge,... Ltd. 1976.
- *Visible Fiction*. London: Loutedge,... Ltd. 1982.
- ER, Şenol. *Başlangıçtan Bugüne Türk Sinemasında Ses*. İstanbul: Mimar Sinan Ün. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 1990.
- FELSTEAD, Charles. "Monitoring Sound Motion Pictures," *Projection Engineering*. No. 2 December, 1930. ss.10-11.
- FİSHER, Ernst. *Sanatın Gerekliliği*. Çev: Cevat Çapan. İstanbul:imge Kitabevi, 1990.

- GENÇAYDIN, Zafer. "Teknoloji Toplumunda Sanatçı ve Sanat," **Çağdaş Teknoloji ve Sanat**. Ankara: Hacettepe Ün., 1988. ss.103-107.
- GEVLİLİLİ, Ali. **Çağını Sorgulayan Sinema**. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1989.
- GÜÇHAN, Gülseren. "Metz'in Göstergebilimsel Psikanalitik Yaklaşımı ile Bir Film Çözümleme Denemesi: Bez Bebek," **25. Kare**. Ocak-Şubat, 1993. ss.25-30.
- GÜÇHAN, Naci. "Bir Film Kuramcısı: Rudolf ARNHEIM," **Kurgu 4**. Eskişehir: İ.B.F. Yayınları, 1981. ss. 192-217.
- . **Sistem Yaklaşımı ile Televizyon Eğitim Programı Yapımı**. Eskişehir: Anadolu Ün. Yay., 1988.
- . "Türk Sineması ve Dünya Sineması," **Kurgu 7**. Eskişehir: A. Ü. Açık Öğretim Yayınları, 1990. ss. 127-133.
- HENDERSON, Brian. "Toward a Non-Bourgeois Camera Style," **Movies and Methods**. Berkeley: California Un. Press, 1985. ss. 424-5.
- HODGDON, H. Dana. **Basic Film Making**. Newyork: Arco Publishing, 1981.
- HUBER, David Miles. **Audio Production Techniques for Video**. Indiana: Mix Magazine, 1987.
- JACOBS, Lewis. **The Movies as Medium**. New York: Octagon books, 1973.
- KILIÇ, Levend. **Televizyon Eğitim Programlarında Yapım-Yönetim**. Eskişehir: A.Ü. Yayınları, 1987.
- KONGAR, Emre. **Kültür ve İletişim**. İstanbul: Say Yayınları, 1988.
- LAWRENCE, Amy. **Eco and Narcissus: Sound and Image**. California: Southern Un. Press, 1987.
- LEYDA, Jay. **Kino: A History of the Russian and Soviet Film**. London: George Allen and Urwin, 1983.
- LEWIS, Brian. **Jean Mitry and The Aesthetics of Cinema**. Michigan: UMI Research Press, 1984.
- LIPTON, Lenny. **Independent Film Making**. Newyork: Simon, Sch., 1983.
- MARTHUR, Colin. **TV and History**. London: BFI Pub., 1970.
- METZ, Christian. "Aural Objects," **Film Sound: Theory and Practice**. New York: Columbia Un. Press, 1985. ss.156-7.

----- . **The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and The Cinema.** Trans: Celia Britton. Bloomington: Indiana Un. Press, 1982.

MIX Magazin. Şubat, 1987.

MOTT, L. Robert. **Sound Effects Radio, Tv and Film.** London-Boston: Focal Press, 1990.

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema," **Movies and Methods.** Vol. II, Berkeley: California Un. Press, 1985. ss. 303-4.

NEALE, Steve. **Cinema and Technology.** London: MacMillan Edu. Ltd., 1985.

NELSON, Thomas. "2001 A Space Odyssey: The Ultimate Cinematic Universe," Kubrick. Bloomington: Indiana Un. Press, 1982, ss. 99-102.

NISBETT, Alec. **The Technics of Sound Studio: For Radio, Television and Film.** London: Focal Press, 1987.

ÖZÖN, Nijat. **Sinema-Uygulayımı-Sanatı-Tarihi.** İstanbul: Hil Yayınevi, 1985.

PUDOVKİN. **Sinemanın Temel ilkeleri.** Çev: Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966.

ROTHMAN, William. "Against The System of Suture," **Movies and Methods.** Berkeley: California Un. Press, 1976. ss. 455-8.

RUMSEY, Francis. **Digital Audio Operations.** London, Boston: Focal Press, 1991

----- . **MIDI System and Control.** London, Boston: Focal Press, 1990.

SAMUELS, Charles T. Antonioni, Truffaut, Fellini, Bergman **Sinemasını Anlatıyor.** Çev: Kadir Yerlici. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1982.

SHRIVASTAVA, Vinay. **Technical and Theorical Analysis of Cinematic Sound.** Doktora tezi. Southern California Un. Press, 1990.

SILVERMAN, Kaja. **The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema.** Blomington Ind.: Indiana Un. Press, 1988.

ŞENER, Erman. **Yeşilçam ve Türk Sineması.** İstanbul: Kamera Yayınları, 1970.

TALBOT-SMITH, Michael. **Broadcast Sound Technology.** London: Buterworth Publishing, 1990.

- TURA, Saffet Murat. Freud'dan Lacan'a Psikanaliz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1989.
- WEIS Elizabeth, BELTON John. Film Sound:Theory and Practice. New York: Colombia Un. Press, 1985.
- WILLIAMS, Alan. "Godard's Use of Sound," Film Sound: Theory and Practice. New York: Colombia un. Press, 1985.
- WOLLEN, Peter. Sinemada Göstergeler ve Anlam. Çev: Zafer Aracagök, İstanbul: Metis Yayınları, 1989.
- . "Godard and Counter Cinema: VENT D'EST," Movies and Methods. Vol. II, Ed: Bill Nicholls, Berkeley: California Un. Press, 1985, ss. 500-8.
- YILMAZ, Atıf. Hayallerim, Aşkım ve Ben. İstanbul:Simavi yayınları, 1991.
- YILMAZ, Ertan. Jean-Luc Godard. Ankara:Gece yayınları, 1993.
- ZETTL, Herbert. Sight Sound Motion. California: Wardsworth Publishing. Cam., 1986.
- . Sight Sound Motion Applied Media Aesthetics. California: Wardsworth Publishing, 1973.