

“NE İÇİNDEYİM ZAMANIN,
NE DE BÜSBÜTÜN DIŞINDA”:
ŞARKI SÖYLEYEN KADINLAR VE ARVO PÄRT

Çiğdem Borucu Erdoğan

"Benim söyleyecek hiç bir şeyim yok. Ne söylenmesi gerekiyor ise müzik söylüyor. Kelimeler ile bir şey söylemek, müziğe yer bırakmaması açısından tehlikeli olabilir."
Arvo Pärt¹

Giriş

Kaire Maimet-Volt'a göre 1980'den beri Arvo Pärt'in yirmi beş bestesi, yüzden fazla filmde kullanılmış. Bunlar film müziği için yaptığı besteler değil, filmden bağımsız olarak konser için yazdığı yapıtlar. Pärt'in bestelerini kullanan yönetmenlerden bazıları şunlar: Paul Thomas Anderson, Denys Arcand, Bernardo Bertolucci, Julie Bertucelli, Jean-Luc Godard, Werner Herzog, Michael Moore, François Ozon, Carlos Reygadas, Gusvan Sant, Tom Tykwer, Andrei Zvyagintsev. Pärt'in besteleri sadece filmlerde değil, tiyatro ve dans performanslarında da sık sık kullanılmış.² Ayrıca, Pärt 1962-78 yılları arasında Sovyet Estonyası'nda yaşarken 40'a yakın film için de müzik yazmış (Bunlar deneysel filmler, uzun metrajlı filmler, animasyon ve çizgi filmler)³.

¹ ([link](#)) Erişim: 19/07/2015.

² Maimets-Volt, Kaire. *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Yayımlanmamış doktora tezi. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. 2009. s. 53.

³ Maimets-Volt, Kaire. "Arvo Pärt's tintinnabulumusic in film." *Music and the Moving Image*, Vol.6, No.1, (Spring 2013), pp.55-71. s.10, dipnot 8.

Müzikolog **Nicholas Cook**, **Pärt**'in müziğinin yönetmenler için neden bu kadar çekici olduğu konusunda şunları söylüyor:

Pärt'in müziği güçlü bir biçimde yananlam (connotation) içeriyor ama görüntüde veya diyalogda olup bitenler müdahale edecek denli etkin değil. Müzikte aşırı hareket olmadığı zaman hata yapmak zorlaşıyor; **Satie**'nin piyano müziğinde olduğu gibi (en azından Britanya'daki düşük bütçeli televizyon programlarında başı sıkışanların kullandığı kadarıyla). Yananlam filme fazla anlam yükleyebiliyor. Bu söylenenler umarım küçümseme gibi algılanmaz. İnsanlar bir filmin (i) iyi müzik ya da (ii) kötü müzik içermesi gerektiği gibi birbirine zıt hatalar yapıyorlar. Bunun kalite ile ilgili olduğunu sanmıyorum. Sadece kimi müziğin tematik, armonik, ritmik, dokusal ve tınsal özellikleri görüntü ile daha kolay eşleşiyor. Bu özellikle yönetmenin görüntü ve diyalog için yazılmış bir müzik değil de, daha önce yazılmış bir müziği kullanmak istemesi halinde geçerli olan bir durumdur⁴.

Müzik, söz ve hareketli görüntüler film dediğimiz mecrada buluştuklarında tek başlarına olduklarından daha farklı anlamsal, duygusal ve bilişsel sonuçlar doğururlar. Bu türden etkileşimlerin geliştikleri süreçlerin belli başlı örnekleri için özellikle **Michel Chion** ve **Rick Altman**'in eserlerine bakmak yeterli olacaktır.

Arvo Pärt'in müziğini filmlerinde kullanan yönetmenler yukarıda belirttiğim isimlerden ibaret değil. **Reha Erdem** de önce 2006 yılında *Beş Vakit* adlı filminde, daha sonra 2013 yılında *Şarkı Söyleyen Kadınlar ya da Adem'in Yakarışı*'nda (Bundan sonra sadece *Şarkı Söyleyen Kadınlar*) **Pärt**'in eserlerini kullandı.

İşte bu denemede **Erdem**'in *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filminde **Pärt**'in müziğine yaklaşımı ve onu film ile “bütünleştirmesi” üzerine bir çözümleme gerçekleştirmeye çalışacağım. Bu çözümlemeyi yaparken sinema ve müziğin bir araya gelmesine ilişkin olarak sinemasal-müzikal kavramsal alanı açma yönünde bir katkıda bulunmayı umuyorum. Diğer yandan sinemamızın önde gelen *auteur*'lerinden biri olarak **Reha Erdem**'in sinemasını anlamamıza yönelik bazı noktalara işaret etmek istiyorum. Günümüz Türkiye sinemasında *auteur* sinemasının görüntü kadar, belki ondan daha fazla, ses ve müzik ile karakter

⁴ Ross (2005), ss. 88–89'dan Aktaran: Maimets-Volt, Kaire. *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Yayınlanmamış doktora tezi. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. 2009. s. 53.

kazanmaya başladı. **Erdem**'in öncelikli olarak ses ve müzik pratiklerinde ortaya çıkan deneyci tavrının bu perspektifte incelenmesi çok önemli. Ben denemenin yeri ve çerçevesinin imkanları bakımından sadece *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da **Pärt**'in müziğinin kullanılmasını ele alacağım. Bunu adım adım ilerleyen bir okuma ile yapmaya çalışacağım.

Zaman, Zamandırılık ve Yabancılaşma

Önce *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da **Erdem**'in, **Pärt**'in müziğini nasıl kullandığını ele alalım. **Erdem**, **Pärt**'in *Lamentate* (2002) piyano ve orkestra için ve *Psalom* (1985-1995) yaylı çalgılar orkestrası için olan eserlerini seçmiş.



Anish Kapoor *Marsyas Enstalasyonu* (2002),
Tate Modern© TatePhotography

Psalom daha romantik, melodik, çocuksu ve umut dolu bir melodinin üzerine yapılmış çeşitlemeleri içeren kısa bir eser. *Lamentate*'nin alt başlığı, **Anish Kapoor'a ve Onun 'Marsyas' Heykeline Saygı** (Homage to Anish Kapoor and his sculpture 'Marsyas').Belli ki, bestenin esin kaynağı heykeltıraş **Kapoor**'un *'Marsyas'*ı. **Arvo Pärt** eser ile karşılaşmasının hikayesini şöyle anlatıyor:

'*Marsyas*'ı Tate Modern'in Turbine Salonu'nda ilk gördüğümde üzerimdeki etkisi çok güçlü oldu. İlk izlenimim, yaşayan bir canlı olarak hem kendi canlı bedenimin önünde duruyordum, hem de ölü idim. Aynı anda şimdiki ve gelecek zamanda idim...Bu heykel mekan ile olan ilişkiyi sorgularken, zaman ve zamansızlık önemini kaybediyor.... *Lamentate* bir ölünün ardından yazılmış bir ağıt değil, hayattaki bizler için, dünyadaki ümitsizlik ve acıların üstesinden gelmeye uğraşanlar için yazılmış bir ağıt...'⁵.

Müzikteki zamansızlık hissini tarif etmek kolay değil. **John Allison** *The Telegraph* gazetesinde **Arvo Pärt** ile yaptığı röportajda besteci, müziğine zamandışı denmesine karşı çıkıyor: 'Zamanın derin bir anlamı var ama geçici, tıpkı kendi hayatlarımız gibi. Sadece sonsuzluk zamansızdır.'⁶ Peki, *Lamentate*'deki zamansızlık hissi *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'a da geçiyor mu? Filmin kendisi zaman ile nasıl bir ilişki kuruyor?

Klaus Ernst Behne'ye (2003) göre müziğin filme aynı anda iki anlamsal (semantic) etkisi var: Birincisi "Duygusal Etket," çeşitli plotları etkileyen, örneğin yüzdeki bir ifadeyi, bir manzaranın anlamı gibi. İkinci etki ise 'Epik Etket', çok daha karmaşık bir süreç olan bu etki, filmin anlatım yapısını, kavramsal ve duygusal olarak etkiler. **Maimets-Volt**'a göre burada **Behne**, **Claudia Gorbman**'ın "epik duygu" fikrini müziğin filmdeki bütünleyici özelliği ile yeni bir yere getirmiş. **Maimet-Volt** müziğin filme sadece yapısal bütünlük kazandırmadığını (leitmotif tekniğini kullanarak) aynı zamanda etkileyici/düşünsel (-ideational) bir içerik kazandırdığını belirtiyor⁷.

Pärt, *Lamentate* eserinde sadece geleneksel harmonileri kullanmamış, onları 'uyumsuz' (dissonant) sesler ile de birleştirmiş. Orkestrasyon teknikleri ise hem geleneksel, hem de sürprizlerle dolu: Uzun timpani girişleri, alt katmanda uzun süren tek ses üzerindeki dingin pedal hattı, üst ses melodileri ile birleşmiş. Zamansızlık hissi eserin yalın ritmik yapısından ve aynı zamanda hem yalın hem

⁵ Arvo Pärt, *Lamentate*, Universal Edition. ([link](#)) Erişim: 19/07/2015.

⁶ ([link](#)) Erişim: 19/07/2015.

⁷ Behne, Klaus Ernst. "The effects of music on the perception of a short film's narrative structure: How the ears tell the eyes what to see". In: R. Kopiez, A. C. Lehmann, I. Wolther, Chr. Wolf (eds.). Proceedings of the 5th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM). Hanover: Hanover University of Music and Drama, 2003. ([link](#)) Erişim: 21/12/2008'den Aktaran: Maimets-Volt, Kaire. *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Yayınlanmamış doktora tezi. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. 2009. s. 51.

de karmaşık olabilen ses renklerinden (timbre) kaynaklanıyor. Hem eski, hem yeni tınılar bir arada. Eserin orta yavaşlıktaki temposu **Pärt**'den beklediğimiz 'ilahi' duyguyu veriyor. Eserdeki uzayan sesler ve sessizlikler bu hissi çoğaltıyor. Tonal merkezli melodiler, kimi zaman 'uyumsuz' (dissonant) akorlar ile çözünüyor. Ümitsizlik hissi uyandıran melodiler de var, ümit dolu ve coşku uyandıranlar da. Eserdeki bazı bölümler çok mesafeli, bazı bölümler ise daha sıcak, samimi ve coşkulu. Ama eserin çoğunda büyüklük, tepede olma ve bunun getirdiği yabancılaşma hissi hakim. **Pärt** bu bestesini birbirine karşıt iki duygu ile özetliyor: *Kaba-boğucu ve mahrem-kırılğan*. Bu iki duygu arasındaki karşılaşma tüm eser boyunca sürüyor.

Yabancılaşma ve mesafe **Reha Erdem**'in filmlerinde tecrübe ettiğimiz iki kavram. **Esin Küçüktepepınar**, yönetmene soruyor:

Bu filmde iç-dış sesler ve kurgu biçimi gibi seyirciyi belki biraz yabancılaştırıcı öğeler var. Bunlar filmin tam olarak anlaşılmasına yol açabilir mi?

Ne zaman hayatta her şeyi tam olarak anlayabiliyoruz ki? Bir filmi, romanı, müziği ya da şiiri "tamamen" çözmek diye bir şey yok, hatta çözmek diye birşey yok. Dolayısıyla benim sevdiğim filmler, içinde yatılır, yanında yatılır, içine girilir çıkılır, istediğin tarafına bakılır, karşısında uyunur, sonra tekrar girilir, bazen içinde kaybolunur. Yani insanın filmle kurduğu ilişkiyle dair bir şey bu. Hiçbir ilişki de kurulmayabilir; benim bir sürü filmle kuramadığım gibi.

Farklı olanla, beklenmeyenle karşılaşıldığı zaman "anladım-anlamadım"a giriliyor. Yoksa özgürlüklere de alışmak gerekiyor, alanlara ve boşluklara da. Bu filmimde belki de diğerlerinden biraz daha farklı olarak, mesela 'lirizmin muslukları kapalı' denebilir! Bu herkesin kendi başına kuracağı ilişkiyle oluşacak bir şey. Yanımızdakini kabul etmek, yanımızdakine inanmak gibi, bu da bir mesafeyle olur.⁸

Röportajda sözü geçen, filmdeki olası 'yabancılaşma' hissi müzikten kaynaklanıyor olabilir mi? Filmin görsel ve işitsel anlatımların birleştirilerek yapıldığını düşünürsek, kullanılan ses ve müziğin anlatımı ne kadar çok etkilediğinin farkına varabiliriz. **Arvo Pärt**'in heykeli ilk gördüğü andaki 'yabancılaşma' duygusu, fotoğrafta bile bakıldığında insanı şaşırtan, rengini

⁸ Söyleşi-Esin Küçüktepepınar. ([link](#)). Erişim: 20/07/2015.

Yunan mitolojisindeki altı hayvan üstü insan Marsyas'ın canlı canlı derisini yuzen Apollo'dan alan devasa heykel için yapılmış müzik sıcak olabilir mi?

Birinci Adım: Fırtına

Film *Lamentate*'nin girişi ile başlar: Trombon solo ve ardından gelen bakır nefesliler, sanki birini ya da bir şeyi çağırıyormuş gibi müthiş ve sıra dışı bir giriş yaparlar. Bu giriş filme şu şekilde yerleştirilmiştir: Şiddetli fırtına ve gök gürültüsü sesleri içinde Esmâ (**Binnur Kaya**) karanlıkta, ormanda yürümektedir. Ağaçların arasında belli belirsiz beyaz bir at görünür. Esmâ atı görmemiştir. O sırada ağacın dalı kırılır, atın kişnemesi duyulur ve dal Esmâ'nın önüne düşer. Esmâ tökezler ama ayağa kalkar. Gözünün birini eli ile kapatmıştır. Muhtemelen dal gözüne çarpmıştır. Öylece ayakta dururken, fırtına sesi kesilir (görüntüde fırtına devam etmektedir), timpani seslerinden sonra trombon solo ile *Lamentate*'nin giriş cümlesi duyulur. Ardından bir erkek sesi (**Halit Ergenç**) konuşur: "Allah bazı kullarının ruhlarını kendisini görme şevki ve aşkıyla genişletmiştir ki onların kalpleri, Allah aşkının billur saflığıyla doludur." Metnin altında müzik devam etmektedir. Son cümle - *zaman onlardan sorulur* - ile beraber, fırtına sesleri geri gelir ve dalların kırılma sesleri, bu kez bakır nefeslilerin çıktığı tiz notalara eklenir. Esmâ yürümeye devam eder ve yolda başka bir at görünür. At kişner ve dal çıtırtısı olur. Tekrar kişner ve yine çıtırtı sesi duyulur. At sesi ve dal çıtırdama sesi arasında kurulan ritmik yapı, bize bu seslerin planlandığını, iki ses arasında bir konuşma/karşılaşma olduğunu ima eder. Atın son kişnemesinin ardından bu sefer ağacın kendisi Esmâ'nın önüne devrilir. Müzik bitmiştir, sadece fırtına sesleri devam eder. Atı bir kez daha görürüz ve Esmâ kahvehaneye doğru gider.

Lamentate'nin güçlü başlangıcında **Pärt**, sanki **Kapoor**'un heykelini ilk gördüğü anı, o büyük, sıra dışı, devasa bir trompete benzeyen heykel ile ilk karşılaşmasını müzikle tasvir eder. Bu bölüm, filmin girişine de uymuş, sıra dışı bir başlangıç yapmasına yardımcı olmuştur. Esmâ'nın kendi ölümsüzlüğü ile ilk kez karşılaşması belki burada önem kazanıyordur. Bu acaba Esmâ'nın teması olabilir mi, derken öyle olmadığı, bu giriş cümlesinin hep dış sesin öncesine yerleştirilmiş olduğu ve metin ile birlikte duyulduğu ortaya çıkar. Başlarda sürpriz olarak gelen dış ses, ikinci kez aynı müziğin arkasından geldikten sonra,

üçüncü tekrarda, metnin geleceğini önceden tahmin etmemize neden olur; *Lamentate*'deki bakır nefesliler sanki bize 'burada olanları iyi işitin, iyi izleyin' demektedir.

İkinci Adım

Esmâ kahveye girince oradakilere olanları anlatır. Konuşması bitince yine *Pärt*'in bu sefer *Psalom* eserinin giriş cümlesi duyulur. Bu eserin girişi *Lamentate*'ye göre daha yumuşak ve duygusaldır. Sanki başka bir cümlenin devamı gibidir. Tipik bir giriş melodisi değildir. Bu da görüntüye uyar: Esmâ'nın yaşadığı olay bitmiştir ama ondaki duygusal etkisi devam etmektedir. Esmâ kahveden çıkar, kardeşi ve atı ile birlikte evine gider. Arada başka bir evde televizyonda haber görüntüsü vardır. Sonra tekrar Esmâ'nın yolda yürümesi gelir. Müzik devam etmektedir. Esmâ yatağını hazırlar ve yatar. Belli belirsiz, muhtemelen dua ederken, bir saat alarmı sesi duyulur. Bu ses köprüsü olarak kullanılan, aslında bir sonraki sahnede çalan alarmdır. Farklı bir odada kanepede uyuyan birisi, Hale (**Aylin Aşım**) görülür. *Psalom*'un teması devam eder. Hale bavulunu hazırlar ve evden çıkar. Odada televizyon açıktır ve adada olacak depremin haberi okunmaktadır. Aynı evin farklı bir odasında Hale'nin kocası Adem (**Philippe Arditti**) yatmaktadır. Uyanıktır ve karısının evden çıktığını duyar. Bu sahnede müzik yoktur. Adem yatakta kan olduğunu görür ve panik içinde kalkar. Bir sonraki görüntüde bir vapur güvertesinde birisi oturmaktadır. *Psalom* melodisi tekrar duyulur, biter, motor sesi gelir ve melodi bir kez daha tekrarlanır. Melodinin bu bölümde, özellikle motor sahnesinde yinelenmesi, *Psalom*'un ilk duyduğumuz andaki etkisini azaltmıştır. Kullanılan bu müzikal cümle, Esmâ'nın yaşadığı olayın melodisi olmaktan çıkar, filmin kimin olduğu, kime dair olduğu belirsiz melodilerinden biri haline gelir.

Üçüncü Adım

Motordan inen kadın ve Esmâ sokakta ilk kez karşılaşırlar. Bu sefer *Lamentate*'nin piyanolu bölümü duyulur. İki kadın birbirlerine bakarlar. Müzik sadece onların karşılaşma müziği değildir çünkü Mesut'un (**Kevork Malikyan**) evindeki doktor (**Vedat Erincin**) sahnesinde de devam eder. Aynı tonal merkezi

olmayan müzikteki motif, ada görüntüsünde tekrar edilir ve Esmâ'nın ilk geyik gördüğünü düşündüğü yerde sürer. Önceden bestelenmiş bir müziği filme koyarak yönetmen, bestenin anlatımını kendi anlatımı ile bir araya getirmiş ve başka bir anlatıma dönüştürmüştür. Özellikle bu örnekte, eserdeki bölümün tamamının kullanılmamış olması, içinden parçaların alınarak (besteci tarafından değil de) yönetmen tarafından tekrarlanması sahnelere ne ölçüde oturmuştur? 'Müziğin başlaması, bitmesi, yeniden ortaya çıkması filmin anlatısal yapısını verebilir ya da belirginleşmesini sağlayabilir'⁹. (Lipscomb&Tolchinsky 2005: 395)Başka bir deyişle, **Maimet-Volt**'a göre film müziği, filmin formal yapısının sınırını çizmede ve yapısal bütünlük hissini artmasına yardımcı olur.¹⁰ Müziğin kendi içindeki matematiksel tekrar planlamaları, filmin kendi içindeki tekrarları, her iki türün anlatım dili farklılıklarından dolayı örtüşmeyebilir.

Dördüncü Adım

Adanın uzaktan çekimlerinde, ıssız sokaklarında ve hastalıktan ölen at sahnesi, Adem'in hastalığı ile birlikte yerleştirilen *Lamentate*'nin düz yumuşak nüanslı bölümü, dissonans (uyumsuz) harmonilerinden kaynaklanan tuhaflik, yalnızlık, uzaklaşma hisleri yaratıyor izleyicide. Burada atın ölümü, Adem'in hastalığı ile yüzleşmesi, seçilen müzikten dolayı abartılmamış oluyor.

Beşinci Adım: Dokunma

Meryem doktor ile tanıştırmaya, Mesut'un evine geldiğinde müziğin yoğunluğunda artış (crescendo) olur. *Lamentate*'nin zirveye erişen bölümü bir sonraki sahnede doktorun ormanda Merve ve Adem'in konuşmasını, Adem'in ona dokunmasını gördüğü anda başlar. Bu sahne böylesi bir zirve gerektirir mi?

⁹ Lipscomb, S. D. & Tolchinsky, D.E. "The role of music communication in cinema" 384-404. In D. Miell, R. Macdonald, & D. Hargreaves'(Eds.), *Musical communication*. Oxford: Oxford University Press, 2005. s.395. Aktaran: Maimets-Volt, Kaire. *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Yayınlanmamış doktora tezi. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4. Tallinn: EestiMuusika- ja Teatriakadeemia. 2009. s. 48.

¹⁰ Maimets-Volt, Kaire. *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Yayınlanmamış doktora tezi. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. 2009. s. 48.

Altıncı Adım: Sular

Meryem doktorun evinden çıkar. Çeşmeden su alır ve eve taşır. Burada *Lamentate*'nin en melodik bölümlerinden *Pregando* başlar. Bu melodi nereye bağlanacak derken doktorun evinden yaşlı bir hastanın çıkması ile müzik kesilir. Meryem suları evdeki depoya boşalttıktan sonra tekrar çeşmeye gider. *Pregando* bölümünün bu sefer farklı bir yerinden başlar, müziğin yoğunluğunda artış (crescendo) olur. Su bidonu taşıyan Meryem'in neden bu kadar müzik ile altını çiziyoruz derken, anlatıcı ses yeniden bir metin okur ve ölen atın gömülmesi gelir.

Yedinci Adım: Kayıp Oğul

Bekleme salonunda kayıp oğlunu arayan ve şarkı söyleyen kadın (**Sema Keçik**), Hale'nin bu kadını görmesi, adada fayton bulup binmesi ve Mesut'un evine gitmesine kadar müzik devam eder. Cümle tam bitmez, bitmesi de gerekmez belki ama dağınık serpiştirilmiş melodik yapılar, hikayedeki farklı görüntülerin daha da dağınık algılanmasına neden olur. **Prendergast**'a göre (1992), müzik, teatral gelişmenin temelini sağlar ve onu bir neticelenme duygusuyla çevreler¹¹. Filmde bu duygunun başarıyla verildiğini söyleyebilir miyiz?

Sekizinci Adım: Nikah

Doktor ve Meryem evlenirler. Onları yatak odasında görürüz. Buradaki piyano melodisi tamamlanır ve sahne biter. Bu da bu bölüme uyar.

Dokuzuncu Adım: Şarkılar

Esmâ bir akşam, aydınlatılmış bezin üzerindeki kelebekler ile çok güzel bir şarkı söyler. Bu şarkı çok samimi ve çok içtendir.

¹¹ Prendergast, R.M. *Film music: A neglected art*. W.W. Norton and Co., New York, 1992. Aktaran: Limpscomb, S. D. & Tolchinsky, D.E. "The role of music communication in cinema," 384-404. In D. Miell, R. Macdonald, & D. Hargreaves' (Eds.), *Musical communication*. Oxford: Oxford University Press, 2005. s. 395.

Yine Esmâ ve Meryem, ormanda önce guguk kuşunun sesini duyarlar ve ona cevap olarak şarkı söylerler. Bu neşeli, çocuksu şarkı sahneye ve duygusuna çok iyi oturmuştur. Daha sonra üç kadının (Esmâ-Meryem-Hale) şarkısı gelir. Önce kırlık bir alanda şarkı söylerler ve sonra denize girerler.



Filmdeki şarkı söyleyen kadınların şarkıları, kredilerde yazıldığı kadarı ile şöyle: 'Kaplan Şarkısı' **Reha Erdem- Binnur Kaya**, 'Uyku Şarkısı' ve 'Rüzgar Şarkısı' **Binnur Kaya**, 'Aşk Geri Gelir' **Aylin Aslım**.



Şarkı söyleyen kadınların şarkılarının altına **Pärt**'in müziği yerleştirilmiş. Bu da şarkıların **Pärt**'in müziğinin altında ezilmesine neden oluyor. Oyuncuların

söyledikleri şarkılar müziğin yanında çekingen ve utangaç kalıyor. *Lamentate*'nin defalarca yapılmış olan tekrarları yerine bu şarkıların çeşitlemeleri, oyuncuların kendi sesleri ile yaptıkları güzel doğaçlamalar biraz daha çoğaltılamaz mıydı? Filmin, oyuncuların ve yönetmenin kendilerinden çıkan ses ve melodiler daha cesurca kullanılamaz mıydı? Filmin doğal ses ve müziklerinden ziyade aynı devasa heykel 'Marsyas' gibi adada yaşayanların üzerine sadece *Lamentate* ve *Psalm* bütün ağırlığıyla biniyor.

Sonuç: Hareketli Görüntüler, Hikayeler, Sesler ve Müzik

Filmdeki klasik müzik kullanımı, türün genel çağrışımlarından, yüksek sanat-üst sınıf algısını yaratmamış olması açısından çok başarılı. *Lamentate*'yi tek başına dinlediğinizde size verdiği duygu ile hareketli görüntüler eşliğinde izlediğinizden çok farklı. Bu film, bu beste için yapılmış değil ve 37 dakika süren ve on bölümden oluşan *Lamentate*'nin tabii ki tamamını kullanmıyor. Daha önce bestelenmiş müzikleri görüntü ile kullanmak kimi zaman riskli olabiliyor. Çünkü müzik farklı bir amaç için yazılmış oluyor. **Gorbman**'ın (1987:77) söylediği gibi müziğin gerginlik ve çözüm yaratan yoğun olarak kodlanmış sentaksıyla kendine özgü bir anlamlaması (signification) vardır¹². Eğer müzik özel olarak film için yapılmamış ise, bu kodlamayı hareketli görüntülerin, üstelik bir hikaye anlatan hareketli görüntülerin karmaşık kodlamasıyla eşleştirmek sorunlu olabiliyor.

Film için yazılmış müzikler yazının başında da belirtildiği gibi her zaman çok katmanlı olmayabiliyor. **François Ozon**'un tercihini hatırlayalım: Yönetmen, *Veda Vakti* (Le tempsquileşte, 2015) filminde Arvo Pärt'in *Alina İçin* ve *Silvestrov* bestelerini neden, nasıl kullandığını şöyle anlatmış:

“Çok basit melodiler kullanmak istedim. Senfonik bir müzik istemedim. Liturjik (komünnyonda kullanılan) gibi olsun istedim. Bir çok farklı müzik kullanmayı denedim ve sonra **ArvoPärt**'in *Silvestrov*'unu buldum, karakteri takip etmekte doğru yolun bu olduğunu düşündüm, onunla

¹² Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: British Film Institute Publishing [Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press], 1987 s.77. Aktaran: Maimets-Volt, Kaire. *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Yayımlanmamış doktora tezi. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. 2009. s.86.

birlikte olmak ve aynı zamanda olmamak, nasıl söylenir...Hani ne zaman üzüntülü olsa, keman gibi bir şeyler gelir, Amerikan filmlerindeki gibi, öyle değil. Bu müzik bana seyirciyi kendi hislerinde özgür bırakacakmış ve aşırı duygusallık için zorlamayacakmış gibi geldi. Hislenmek ama aşırı duygusallığa kaçmadan”¹³.

Daha önce yazılmış müziği ne kadar dikkatlice yerleştirirsek yerleştirelim, kendi başına var olan, hele çok katmanlı bir müzik parçasının gücü ve etkisi, görüntünün üzerine çıkabiliyor, diyalogları takip etmede zorluk ve algıda dağınıklık yaratabiliyor.

Psalom, filmde bir çok sahneyi yumuşatsa da *Lamentate*'nin melodileri daha fazla kullanıldığı için, özellikle filmin ortasından sonuna kadar ve eser karakteri açısından baskın olduğundan filmdeki mesafe, yabancılaşma ve uzaklık hissi ağırlık kazanıyor.

Şarkı Söyleyen Kadınlar filminin müzikleri için filmin duygusunu en başından vermeleri bakımından çok iyi seçilmiş diyebiliriz ama kullanım biçimi için aynı yargıyı tekrarlayabilir miyiz? Filmin yapısı ile müziğin yapısının bütün sahnelerde amaçlanan sonucu verdiğini söylemek mümkün değil. *Maimet-Volt*, daha önce yapılmış müziklerin filme yerleştirildiği zaman filmin müziğinin neden aynı zamanda “hikaye için anlamı olan bir ses” (*Gorbman* 1987:77)¹⁴ muamelesi gördüğünü soruyor. Yazar, “konser için yazılmış müziklerin filmlerde duyarsızca kullanılmalarından çok fazla rahatsız olduğunu” söylüyor ve *Dean Duncan*'ın (2003:145) bir gözlemine aktarıyor: “Çok fazla klasik müzik kullanımı filmi izahı imkansız bir hale getirir”¹⁵. Başkasının müziğini anlamak ve onu kullanmak, onu bestelemek kadar zor ve duyarlılık gerektiren bir iş.

¹³ “Director François Ozon on *Le temps qui reste* [2005], featuring *Für Alina* and *Symphony no.3* Eaves 2006'dan alıntı. Aktaran: Maimets-Volt, Kaire. ‘Arvo Pärt’s tintinnabulumusic in film’. *Music and the Moving Image*, Vol 6, No.1 (Spring 2013), pp.55-71. s.1.

¹⁴ Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: British Film Institute Publishing [Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press], 1987 s.77. Aktaran: Maimets-Volt, Kaire. *Mediating the ‘idea of One’: Arvo Pärt’s pre-existing music in film*. Yayınlanmamış doktora tezi. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. 2009. s.86.

¹⁵ Duncan, Dean. *Charms that Soothe: Classical Music and narrative Film*. (communication and Media studies, Np.9). New York: Fordham University Press, 2003. s.145. Aktaran: Maimets-Volt, Kaire. *Mediating the ‘idea of One’: Arvo Pärt’s pre-existing music in film*. Yayınlanmamış doktora tezi. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. 2009. s.86, dipnot 104.

Bu yazının başında yaptığım alıntıda ünlü müzisyen, kelimelerin müziğe yer bırakmama tehlikesini dile getiriyor (Bunu müziğiyle değil yine sözle yapıyor!). Sanatçı için müziği hakkında konuşmak, her kelimenin beraberinde müziğe bir tanımlama getirdiği ve böylelikle müziğin alanını sözlerle işgal ettiği, böylelikle müziğin kendisi için bir tehdit teşkil ettiği anlamına geliyor olmalı. Bununla birlikte **Pärt** bunu sadece bir müzisyenin kendi müziği hakkında konuşmasıyla ortaya çıkan bir tehlike olarak görmüş olsa gerek. Müzik, hele film müziği hakkında daha fazla konuşulması, hareketli görüntüler ve müzik bir araya geldiğinde olup bitenlerin tartışmaya (söze) açılabilmesi gerektiğini düşünüyorum. Film müziği, Türkiye’de film eleştirisinin genelde sessiz kaldığı bir alan; eleştirinin kavramsal aygıtı henüz müziği kuşatabilmiş değil çünkü¹⁶. Bunun için farklı disiplinlerden uzmanların, sanatçıların, yazarların, bilim insanlarının daha fazla bir araya gelmesi, birbirinin dilinden anlamaya başlaması gerekiyor.

¹⁶ Sadi Konuralp’in çalışmaları bu bakımdan bir istisna teşkil ediyor: *Film Müziği. Tarihçe ve Yazılar*. Oğlak Bilimsel Kitaplar, 2004.