

DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.11625934>

Accepted: 30.05.2024

Türk Sineması'nda Müzik Kullanımı

The Use of Music in Turkish Cinema

Ufuk GÜRAL

Akdeniz Üniversitesi

horizonvas@yahoo.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1702-5776>

Özet

Bir sanatlar toplamı olan Sinema, tarihi boyunca Müzik'ten de yararlanmış, bu unsuru anlatının bir aracı olarak kullanmıştır. Müzik, Dünya Sineması gibi Türk Sineması için de önemli bir işlev yüklenmiştir. Türkiye'de film müziği, Muhsin Ertuğrul'un filmlerine Türk Beşleri'nin yaptığı bestelerle başlamış, Türk Müziği'ne ait türlerle sürmüş, progresif müzikle gelişmiş, kullanılan türler, zamanla Türk Hafif Müziği'nden etnik müziğe kadar çeşitlenmiştir. Tarihi boyunca, Türk Müziği'nin çeşitli türlerini, gerek özgün halleriyle, gerekse, modernize ederek kullanan Film Müziğimizde, Batılı Türler ise ancak sınırlı sayıda örneklerle temsil edilmişlerdir. Ayrıca, Türkiye'de film müziğinin yadsınmış bir unsur olduğu araştırma sonucu elde edilen bulgulardandır. Çalışma'da Türk Sineması'nın çeşitli evrelerinde müziğin ne şekilde kullanıldığı, bu sanat dalında yaratılan eserler, dönemler ve anlayışlar incelenmiştir. Araştırma'nın amacı ise, Türk İnsanı'nın bir gurur kaynağı olan müziğin, Sinema'da izlediği yolun bir haritası çıkarılarak, gelecekte bu konuda neler yapılması gerektiğinin belirlenmesi ve bu dalda çalışacaklara yol gösterilmesidir. Araştırmanın yöntemleri, izlenen filmlerin değerlendirilmesi, film müziklerinin dinlenmesi, konu hakkında yazılan kitap, dergi, gazete ve akademik makalelerinin okunmasıdır. Kapsamı, Türk Sineması'nın başlangıçtan günümüze bütün dönemlerini içeren araştırmada, dönemlerin karakteristiğini yansıtan eserler örnek olarak verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Film Müziği, Türk Sineması, Progresif Müzik, Leitmotif, Türk Müziği

Abstract

Cinema, which is a sum of all arts has also benefited from music throughout its history and used this element as a means of narration. Music is an important element for Turkish Cinema as it is for other cinemas. The Film Music in Turkey has started with the scores that the Turkish Fives composed for films, it continued with the genres belongs to Turkish Music, developed with progressive music and the music genres used in films were diversified from Turkish Easy Listening to the Ethnical (Mediterranean) music. In Turkish Film Scores which employed the different genres of Turkish music in their original forms or being modernised, Western musical genres were represented only in limited numbers. Besides, research showed that the Film Music is an ignored

element in Turkish Cinema. In this work of ours we search the way the music used in Turkish Cinema, the achievement in this branch of art by different periods and understandings. The aim of the research is to help to decide on what to do to progress Film Music in Turkey, by examining what's done so far. The methods of the research was to read the books, articles in magazines and scientific journals, watching films and listening to the film music samples. The work which contains areas from the beginning of the Turkish Film until nowadays, is sampled with the unique scores that Project the general characteristics of the period they were made in.

Keywords: Film Music, Turkish Cinema, Progressive Music, Leitmotif, Turkish Music

GİRİŞ

Tanınmış film müzikçisi Mikis Theodorakis, “*Sanatsal İnancım*” isimli kitabında “*Melodi*”yi tanımlarken, olgunun, ‘*akustik, psikolojik ve estetik kıstaslara bağımlı olarak her bir tınısının yüksekliği ve süresi saptanmış seslerden oluştuğunu*’ ifade etmiştir (Teodorakis, 2005: s.15). Psikoloji, Sinema ile müziğin ortak yanlarından birisidir ve dolayısıyla sinema da psikoloji biliminden yararlanır. Farklı akorların izleyicide farklı bazı duyguları yarattığını biliyoruz. “*Korku filmlerindeki, yüzlerin alttan aydınlatılarak (contre-plongé) gerilim yaratılması, psikolojik değerleri anlatmak, ruh durumlarını görsel yoldan simgeleştirmek için kullanılan yöntemlere iyi bir örnektir*” (Betton, 1993:s.21). Dolayısıyla filmde, bir başka psikolojik unsur olan müziğin de kullanılması iyi bir seçim olacaktır. Orson Welles’in “*Yurttaş Kane*” filminden, Martin Scorsese’nin “*Taksi Şöförü*” filmine kadar bir çok unutulmayan filme imzasını atan besteci Bernard Herrmann şöyle söylüyor: “*Sinema, modern sanatlar içerisinde müziğe en geniş anlamda yer veren tek sanattır. Birlikte çalıştığım yönetmenlerden Alfred Hitchcock için film müziği, gerilim yaratmak için bir araçken, Orson Welles, film müziğiyle karakterleri tahlil etmeyi sever*” (Herrmann, 1992: s.1).

Film müziği, seyirciyi yönlendirerek nerede neyin anlatılmaya çalışıldığı konusunda bilgiler verir. İngiliz Sinema yazarı Ray Connoly, Independent Gazetesi’ne yazdığı bir makalede: “*Filmi müzik olmadan gözümüzde canlandırmak imkansızdır. Görüntülerin oluşturduğu bir sekans, bize ne olup ne bittiğini gösterir ancak, müzik bizim bunları nasıl yorumlamamız gerektiğini tercüme eder*” (Connoly,1991: s.8) derken aslında bu olgudan bahsediyor. “*Felsefe ve Sanattan Müziğe Doğru Sabırlı Adımlar*” isimli kitapta ise konuyla alakalı olarak şöyle deniyor: “*Sanat, taklittir (...) Örneğin edebiyat, söz ile insanın doğasında bulunan kin, acı, öfke, nefret, kıskançlık, şefkat, aşk, sevgi gibi kimi özelliklerini ve eylemlerini taklit eder (...) Müzik dendiğinde ise, ses, taklidin malzemesidir*”(Kocabaş, 2003:s.65).

Film müziği, film boyunca görüntüye eşlik eden ve dramatik eserde anlatılan olayların seyirci üzerindeki etkisini pekiştirmek için kullanılan enstrümental müzik eseridir. Bu olgunun tarihi, Sesli Film’den de öncesine gider. Gerard Betton, Sinema Tarihi kitabında: “*Aslında sessiz filmler çok*

ender olarak tam bir sessizlik içinde gösteriliyordu. Ekranda koşan bir at varsa, yere vurdukça bir ayakkabı sesi işitilirdi. Dalgaların kıyıya vurması iki şeyi birbirine sürterek elde edilen bir gürültüyle anlatılırdı” (Betton,1993: s.32). Sinema'nın sessiz döneminde, aynı zamanda, çoğu filmin gösterimi sırasında bir piyano veya orkestra eşlik ediyordu. “Bu dönemde, filmle birlikte, adına Core Music ya da Sheet Music denilen, klasik müzikten alınmış ve filmin sahnelerine uyumlu notalar çalınırdı”(Timm,2003: s.161). Gottfried Huppertz'in “Metropolis” filmi için bestelediği eser gibi, nadiren, film için özgün müzik de üretiliyor, film gösterilirken bu besteler canlı bir orkestra tarafından çalınıyordu. Görülüyor ki, film müziği sinemanın başlangıcından beri işlev görmektedir.

Türk Sineması'nın Başlangıç Döneminde Müzik

Tiyatro sanatçısı Mücap Ofluoğlu, “Dünya Bir Sahnedir” isimli kitabında, “Sessiz sinema döneminde Beyoğlu'nda gösterilen filmlerde, bir kadın, bir de erkek sanatçının filmdeki aktör veya aktristin rollerini gösterim esnasında konuşarak dublaj yaptıklarından” söz ederken (Ofluoğlu, 1995: s.126) Giovanni Scagnamillo ise, “Beyoğlundaki ilk film gösterileri sırasında batıda olduğu gibi, küçük orkestralar, quartetler ya da solo bir piyanonun müziğe eşlik ettiğinden” bahsediyor (Erdoğan, 2005: s.102). Türk Sineması'nın sessiz film döneminde, eser için yapılmış özgün müziğin gösteri sırasında canlı olarak eşlik etmesine bir örnek ise, Takfor Nalyan ve Dikran Çuhacıyan'ın sahnelediği ve Muhsin Ertuğrul tarafından filme alınan “Leblebici Horhor” müzikalidir.

Türk Sineması'nın başlangıç döneminde, sinemanın önemli bir unsuru ve anlatının önemli bir aracı olan müziğin önemi yeterince anlaşılammış, olgudan yeterince yararlanılamamıştır. Öncelikle, sinemamızın 1920lerden 1940lar'a kadarki, yani Muhsin Ertuğrul tekelinde bulunduğu dönemden bahsetmek isteriz. Sesin sinemaya girişini takip eden dönemde yapılan birkaç Muhsin Ertuğrul filmi müzik barındırır. Muhsin Ertuğrul'un sineması, zaten sezonda sahnelenen Tiyatro Oyunları'nın yazın filme alınması olduğundan, müzikaller de oldukları gibi peliküle aktarılmışlardır. Amerikan Müzikalleri'ne öykünen, danslarla ve melodilerle süslü “Cici Berber” Opereti (1933) ve “Milyon Avcıları” (1934) bu eserlere örnek olarak gösterilebilir.

Dönemin müzik ortamına bir göz atıldığında, öncelikle, Ulu Önder Atatürk'ün inisiyatifiyle radyolarda Türk Müziği'nin çalınmasının yasaklandığını görürüz. Bu kanunla, hüznü veren ve tek sesli müziğin yayınlaması engellenerek, Türkiye'de çok sesli müziğin bestelenmesi ve icrası teşvik edilmiştir. Dolayısıyla Türk Ezgileri de o tarihten itibaren ancak Klasik Batı Müziği formlarında düzenlendiği haliyle duyulacaktır. Atatürk'ün talimatıyla yurtdışında tahsile gönderilen ve Türk Beşleri olarak adlandırılan besteciler, dönem bazında, Türk Halk Müziği ezgilerini Klasik Batı Müziği normlarında işleyeceklerdir. Müzikte, 20.Yüzyıl başında ortaya çıkan yeni akımlar

arasında, Claude Debussy, George Gershwin'in başı çektiği yenilikçi isimlerin yanı sıra, (anlayışlar çok farklı olmakla birlikte) Türk ve Sovyet Besteciler'in de yer aldıklarını hatırlatmak isteriz. Söz konusu müzisyenler, kendi yerel motiflerini klasik batı müziği kalıplarında düzenliyorlardı. Ülkemizde, müzik altyapısının oluşmasında büyük katkıda bulunan Türk Beşleri, sinemanın ilk döneminde filmlerle de ilgilenmişlerdi. Ahmet Adnan Saygun, İzmir Milli Kütüphanesi'nde film gösterimlerine müzikle eşlik ederken, Türk Beşleri'nin bir başka üyesi, Türkiye'nin ilk film müziği bestecisi olarak kabul edilen Hasan Ferit Alnar'ın 1931 tarihli, ilk sesli yapıt **“İstanbul Sokaklarında”** filminde yaptığı çalışma başarılı olarak nitelenmiştir. Alnar'ın, filmdeki *'kör adamın söylediği şarkı bağlamında Leitmotif de kullandığı'* ifade edilmektedir (Özuyar, 1999: s. 30). Muhsin Ertuğrul'un 1935 tarihli **“Aysel Bataklı Damın Kızı”** filmi, bu bestecilerden Cemal Reşit Rey tarafından bestelenmiştir. İlk köy filmi sayılan yapıtın müziği de böylelikle konu ve mekanla uyumluydu. Filmde, müzik, fazla akademik olmasıyla eleştirilmekle birlikte, 'eleştirmenlerce, başrolü oynayan Cahide Songu'nun bir köy kızından çok şehirli bir kızı anımsattığının söylenmesi' gibi, film de aslında fazla akademikti. Bununla birlikte, Alim Şerif Onaran, Türk Sineması isimli kitabında, filmin, köy gerçeğini iyi yansıttığını ifade etmiştir (Onaran, 1994: s.26).

Türk Beşlerinin filmlerdeki bu tek tük çalışmaları, film müziğinde o kadar etkili olmuştur ki, sonradan filmlerde kullanılacak dış kaynaklı müzik, yapıtlarında Asya Ezgileri kullanan Sovyet Bestecileri'nden alınmıştır. Bununla birlikte, ilk dönem için genelde özgün müziğe pek fazla özen gösterilmediği söylenebilir. Muhsin Ertuğrul'un yönettiği ve bir Türk-Yunan ortak yapıtı olan **“Fena Yol”** için Yunanlı besteci Sotiri Yotridi'nin seçilmesi, bu alanda, dönem bazında pek fazla besteci yetişmediğinin bir kanıtıdır.

Geçiş Dönemi ve Batıdan Gelenler

Türk Sineması'nda, Muhsin Ertuğrul'un tekelinin kırıldığı, kendisinden bir sonraki döneme, *'Geçiş Dönemi'* adı verilir. Ses Dergisi'nde 1960'lı yılların sonunda yayınlanan bir makalede, Türk Sinema Tarihi'ni dönemlere ayıran ve adlandıran Metin Erksan'a göre, bu dönemde, filmler, ne tam olarak teatral ne de tam anlamıyla sinemasaldır. Bir diğer ismi *'Batıdan Gelenler'* olan dönem yönetmenlerinin filmlerinde, müzik kullanımı da ne tam olarak özgün ne de hepsi plaklardan alınmıştır. Batı'da Sinema Tahsili görmüş veya Batılı anlamda film üretimine katılmış kişiler bu dönemde film yönettiklerinden, her şeyin usulüne göre yapılması icap edecektir. Söz gelimi, bu dönemde, (Jeneriklerde Fotoğraf Yönetmeni olarak geçen) Görüntü Yönetmeni kullanma gereği hissedilmiş, görsellik, 1990'lı yıllara kadar bir daha tekrar edilemeyecek derecede bilimsel olarak düzenlenmiştir. 1960'lı yılların sonuna kadar gidecek bu titiz çalışma geleneği, dolayısıyla müziğin de özgün olmasını gerektirmiştir. Bu dönemde, özgün müzik yapanların kısıtlı imkanlarla çalıştıklarını burada ifade etmek isteriz. *“Dönem bazında, henüz bant yaygınlaşmadığından, bu*

dönemde filmlerin müziği direkt olarak filme (optik teknoloji ile) kaydediliyor, film yıkandıktan sonra, kaydedilen müzik dinlenerek kontrol ediliyordu”(Erdoğan, 2005: s.116).

Geçiş döneminde, genelde, Türk Tarihi’nde “öze dönen” filmler çevrilmiştir. Nedim Otyam’ın, yönetmen Aydın Arakon’un 1951 tarihli “*İstanbul’un Fethi*” filmi ile Şadan Kamil’in “*Dudaktan Kalbe*” filmlerine yaptığı besteler, Türk Sineması’nda ilk özgün müzik örnekleri olarak kabul edilirler. Muhsin Ertuğrul’un zamanında yapılanların, bazı çevrelerce neden ilk film müzikleri olarak kabul edilmedikleri konusunda, besteci Yalçın Tura şöyle konuşmaktadır: “*bunlar, ilk denemeleridir ve bestecilerin kendi tazlarında yaptıkları şeylerdir. Türk Sineması’nın sinema olarak yapılanışı ve Türk Sineması’nda müzik, 1950lerde başlamıştır”(Erdoğan, 2001: s.118).* Nedim Otyam, ilerleyen yıllarda, 100’den fazla filmin müziğini gerçekleştirecektir. Bununla birlikte, bu dönemde özgün müzik uygulaması çok fazla sürmemiş, filmlere, “döşeme” olarak adlandırılan dışarıdan müzik eklenmesi uygulaması tercih edilmiştir. Sahneye göre, plaklardan alınan müziğin eklenmesi anlamına gelen bu uygulama, Türk Sineması’nda 1970ler’in sonuna kadar sürecektir. Dönemin bir özelliği, ithal edilen Mısır Filmleri’nin sayıca çoğalmasındır. Filmlerdeki Arapça Şarkılar yasaklanınca, bu kez, Saadettin Kaynak gibi Türk Besteciler söz konusu filmleri bestelemiş (Özdemir,2019: s. 21) bunun bir sonucu olarak da zamanla bu tür filmler, Türkiye’de çekilmeye başlanmıştır. Başrolü şarkıcıların oynadığı bu filmler, kimi otoritelerce Arabesk’in, kimisince de film şarkısı geleneğinin başlangıcı olarak nitelenirler. Fikrimizce, sinema izleyicisinin, Türkiye’de, film müziği denince filmin şarkısını algılaması altında yatan neden de söz konusu filmlerdir. Bir başka deyişle, anlatıda, enstrümantal müzik eserlerine değil de sözlü şarkılara ağırlık verilmiştir. Sinema Yazarı Murat Emir Eren, Memduh Ün’ün “*Üç Arkadaş*” filmi hakkındaki eleştirisinde: “*Filmde büyük önem arzeden iki şarkı mevcut. Filmdeki kullanımlarıyla, adeta dramatik yapının bir parçası haline gelen bu iki şarkıyı filmden ayırmak zor*” diyor. (Eren, 2007:s.92). Bir başka örnek de, Nuri Bilge Ceylan Sineması’ndan gelmektedir. Canan Domurcaklı isimli yazar, yönetmenin “*Bir Zamanlar Anadoluda*” filmiyle ilgili olarak: “*Yusuf’un iş bulmak umuduyla dışarı çıktığı ilk gün gördüğü devrilmiş gemi, yenildiğini alegorik bir anlatımla ilan etmektedir. Aynı alegorik ifadeyi, gemicilerin uğrak yeri kahvede dinlenen arabesk şarkı “Dertler Derya olmuş, Ben de Bir Sandal”da da bulabilmek mümkündür*” (Domurcaklı, 2018: s.57).

Sinemacılar Kuşağı ve Toplumsal Gerçekçilik

Lütfü Akad’la başlayan Sinemacılar Kuşağı, ‘sinemayı tiyatrodan ayıran unsurların belirginleşmiş olduğu dönem’ sloganıyla tanımlanır. Türk Muhsin Ertuğrul’un “*Şehvet Kurbanı*” filmiyle gerçek anlamını bulan Vamp Kadın, Ayhan Işık’ın başrolünü oynadığı ve Lütfü Akad’ın yönettiği “*Kanun Namına*” (1952) filmiyle sürmektedir. Bar’da tanıştığı kadınla yakınlığında dolayısıyla Ayhan Işık’ın gezdiği bütün meyhanelerde Türkü ve Türk Sanat Müziği çalınır. Dolayısıyla, film

müziğinin, aynı zamanda Türk Müziği'nin geliştiği, evrildiği, aşama yaptığı yer olduğu söylenebilir. Bu gelişmenin zirvesini ise Zeki Müren'in şarkılarını seslendirdiği ve başrolünü oynadığı **“Beklenen Şarkı”** (1953) filmi oluşturur. Konusu, Batı Sineması'na rahatça uyarlanacak bu özgün senaryo, Türk Sanat Müziğinin sergilendiği bir piyasaya dönüşen filmlere de son noktayı koyar.

Sinemacılar Kuşağı, Toplumsal Gerçekçi yapıtların da üretildiği bir dönemdir. Ömer Lütfi Akad'ın **“Vurun Kahpeye”** (1949) ve Orhan Murat Arıburnu'nun **“Tütün Zamanı”** (1959) gibi cehaletin ve geri kalmışlığın işlendiği yapıtların bir numaralı bestecisi ise Muzaffer Sözen'dir. Bu dönemde, yönetmenler, mesajlarını iletebilmek için önce kendilerinin bilimsel olanı yapmak zorunda olduklarını bildiklerinden, özgün müzik kullanmaları gerektiğinin de bilincindeydiler. Filmler ise, köyden şehre göç eden kesimle ilgili olduklarından, bestecilerin, eserlerinde Türk Halk Müziği ezgileri ve sazlarından yararlanmaları akılcı bir seçim olmuştu. Ertem Göreç'in **“Otobüs Yolcuları”** ve Metin Erksan'ın **“Yılanların Öcü”** filmlerinin bestecisi Yalçın Tura, dönemin önemli film müziği bestecilerindendir. Aşık Veysel'in hayatını anlatan Metin Erksan Filmi **“Karanlık Dünya”** ise, besteci Orhan Barlas'ın önemli bir çalışmasıdır. Yönetmen Duygu Sağıroğlu'nun 1965 tarihli **“Bitmeyen Yol”** filminin müziği, aynı zamanda aktör olan ve 1990lar'a kadar Türk Sinemasındaki birçok önemli filmi besteleyecek olan Arif Erkin'in bir eseridir. Sinemacılar Kuşağının bir özelliği, bu yönetmenlerin 'bir bana bir de gişeye' anlayışıyla film yapmalarıdır. Yani, yapıtlarıyla, bir yandan seyirci beklentisini karşılarken, bir yandan da kendi istedikleri filmleri gerçekleştirmeleri, böylelikle farklı türler ve anlayışlar arasında dolaşma imkanı bulmuş olmalarıdır. Metin Erksan, dönem bazında, köy gerçeğine eğilen filmler yaparken, aynı zamanda duygusal filmler de çekmekteydi. 1965 tarihli **“Sevmek Zamanı”**, dönemin popüler aşk şarkılarının bestecisi Metin Bükey tarafından bestelenmişti.

1960lar'ın son yılları, filmlerin politikadan kısmen soyutlandığı yıllardır. Dönem, Türk Sineması'nda 4 yapraklı gonca olarak adlandırılan Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Türkan Şoray ve Fatma Girik'in, erkeklerde ise, Cüneyt Arkın, Murat Soydan, İzzet Günay, Ediz Hun ve Kartal Tibet'in başrolleri oynadığı melodramların dönemidir. Kerime Nadir'in **“Hiçkırık”** Romanı'nın 1953 yılında Atıf Yılmaz (1965 yılında ise Orhan Aksoy tarafından) filme çekilmesiyle yaygınlaşan melodram türü, *“yazarın 20 kadar eserinin filme çekilmesiyle ve sinema için önemi bir senaryo kaynağı oluşturmasıyla sonuçlanmıştır”* (Koç, 2018: s.8) . Filmin ismini taşıyan birer de şarkıları olan bu yapıtlardan **“Samanyolu”**(Y: Orhan Aksoy/1967), **“Dağlar Kızı Reyhan”**(Y: Metin Erksan/1969) ve **“Dünyanın En Güzel Kadını”**(Y: Nejat Saydam/1968) Metin Bükey tarafından bestelenirken, **“Seven Ne Yapmaz”**ın şarkıları ise, ise dönemin ünlü müzisyeni Esin Engin tarafından hazırlanmıştı. Ancak, bu filmlerde, müzik hiçbir zaman incidental (olaya göre) olmamış, yalnızca, şok edici sahnelerde Türk Müziği çalgılarının coşup yükselmesi, hüznü sahnelerde ise yaylı tamburun fonda duyulması gibi, birkaç film müziği tekniği kullanılmıştı.

Orkestranın, partiyonları, filmi izleyerek zaman kodlarına göre çalması yerine sesin kısılarak kapatılması tercih edilmiştir.

Burada, Leit Motif kavramından biraz bahsetmek isteriz. Film müziğinde Leit Motif kavramı, esasen, farklı karakterler veya olguların filme dahil oluşuyla, o olgu ya da karakterin kendine özgü ezgisinin fonda duyulmasıdır. *“Star Wars/Yıldız Savaşları”* filmlerinde, adı gibi kendisi de karanlık olan Dark Vader karakteri, sahneye dahil olur olmaz, kendine özgü bir tema fonda duyulur. Leit motif'in pratikte kullanıldığı anlamıyla ise, kavramın sınırlarını biraz daha genişletebiliriz. Bir başka deyişle, yukarıda izah ettiğimiz kullanımının dışında, Leitmotif, aynı zamanda (filmin ana teması olsun ya da olmasın) belli bir temanın, yapıtın farklı sahnelerinde farklı bir biçimde aranje edilmesi şeklinde de kullanılmaktadır. Bunun da bir örneğine sinemamızda Melih Kibar'ın müziğini yaptığı *“Hababam Sınıfı”*ndan örnek verebiliriz. Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini üstlendiği 1975 tarihli film boyunca, müzikteki ana tema, farklı sahnelerin yarattığı duyguyu pekiştirici bir şekilde, farklı bir şekilde düzenlenmiş olarak filmde yer alır. Sözgelimi, öğrencilerin yenilgiye uğradığı, okula hüznün çöktüğü sekanslarda, ana tema yalnızca tek bir enstrümanla (piyano) ve oldukça yavaş tempoda icra edilirken, neşeli sahnelerde çok katmanlı bir aranjmanla, hızlı tempoda icra edilmiştir.

Dönem bazında, Tarkanlar'dan Karaoğlanlar'a, Kovboy Filmleri'nden çocuk filmlerine kadar, yapılan yüzlerce filmin büyük bir çoğunluğu, plaklardan alınan müziklerle döşenmiş, bu işin de uzmanları yetişmiştir. Sözgelimi, bir filmin bir sahnesinde, Türk Hafif Müziği'nden alınan bir parça çalarken, bir diğer sahnesinde, Isaac Hayes'in *“Shaft”* filmi için hazırladığı ana tema çalınmaktadır. Dış kaynaklı olan bazı temalar, birçok filmin benzeşen sahnelerinde çalınıyor, bu eserler halk tarafından tanındıkça seviliyordu. Türk Sineması'ndaki Sinemacılar Dönemi'ne duyulan ortak nostalji, ilerleyen yıllarda, bu, hemen her filmde çalınarak tanınmış eserlerin bir albümünün CD formatında çıkmasını sağlayacaktı. Ancak, bu dönemde yapılan filmler arasında, (incidental müzik olmasa da) özgün şarkı barındıranlar da vardı. Sözgelimi, on küçük çocuğun, bir çocuk kaçırmaya olayını aydınlatmasının anlatıldığı ve özgün bir şarkıya sahip olan *“On Küçük Şeytan”* (Y: Tunç Başaran/1971) bu filmlere iyi bir örnektir.

1970'li Yıllar ve Türk Sineması'nda Progresif Müzik

Türkiye'de progresif müzik, Anadolu Rock veya bir diğer adıyla Anadolu-Pop ekseninde gelişmiş, altmışlı yıllarda tohumları atılan bu akım, 1970ler'de olgunluk dönemi ürünlerini vermiştir. Türün yaratıcılarından Barış Manço, 1974 yılında yaptığı bir röportajında, şöyle söylüyor: *“Askerden döndüğümde, Türk Müziği'nin batı enstrümanları ile çalınabileceğini keşfettim ve bu yönde ilerledim”* (Manço, 1975: s.16). Sanatçının, *“Anadolu”* isimli enstrümantal eseri, Türk Motifleri'nin pop müzik kalıplarında modernize edilerek sunulduğu türün ilk başarılı

örneklerindedir. 1960'lı yılların son döneminde başlayan ve 1970'li yıllarda olgunluk seviyesine ulaşan bu akım, Cem Karaca, Barış Manço, Ersen-Dadaşlar, Edip Akbayram, Moğollar gibi şarkıcı ve grupların eserleri vasıtasıyla dünya müziğinde o güne kadar eşine az rastlanır bir şekilde, Doğu'nun otantik müziğiyle pop müziği birleştirmişti. Bugün dünya gençliğinin dinlediği, Doğu Ezgileri ile Pop Müziğin sentezi, yarım asır kadar önce Türk Gençliği tarafından dinlenmiş ve benimsenmişti.

Anadolu-Rock şarkıcılarının, Dervişan, Dadaşlar, Kurtalan Ekspres gibi eşlik gruplarında progresif müzik konusunda kendilerini çok iyi yetiştirmiş klavyeciler bulunmaktaydı. Çeşitli eşlik grupları arasında gidip gelen, adeta elektronik klavyelerin sihirbazı bu elemanlar arasında, Murat Ses, Ömür Gidel ve Kılıç Danışman gibi solo çalışmalarıyla adını duyuran genç isimler de bulunuyordu. Kurtalan Ekspres'in üyesi olan Ömür Gidel, sonradan, bir röportajında, Barış Manço'yu 'synthesizer'ı Türkiye'ye getiren kişi' olarak tanımlayacaktı (Çağlayangöl, 2005: s.15). Dönem, ABD'de Dr. Moog'un kendi adını taşıyan ve programlanabilen bir synthesizer geliştirdiği, bu Moog'un, önce Wendy Carlos'un 1968 tarihli '*Switched on Bach*' albümü ile sonra da Hot Butter grubunun '*Popcorn*' (Hot Butter) parçasıyla ismini duyurduğu bir dönemdi. O esnada, yurt dışından sürekli elektronik klavyeler getiren Barış Manço, bu enstrümanı da ülkeye getirmekte gecikmeyerek, 1973 yılında piyasaya çıkan 2023 albümünde moog-synthesizer'ı yoğun olarak kullandı. Gruba sonradan katılan ve daha önce Cem Karaca- Dervişan'da çalışmış Kılıç Danışman ise, Manço'nun '*Yeni Bir Gün*' albümünde ya da '*Gülpeembe*' gibi parçalarda elektronik enstrümanların kapasitesini sınırlarına dayamıştı.

Dönem bazında, Aranje ettiği hafif müzik eserlerinde synthesizer'ı yoğun bir şekilde kullanan Şanar Yurdatapan ile Atilla Özdemiroğlu'nun işbirliği olan '*Dün Bugün Yarın*' grubu, tümüyle programlanmış moog ile yapılan '*Moogırgır*' isimli bir parçayı kaydetmişti. Dönem bazında yaptıkları müziğin kalitesi nedeniyle Fransa'da Charles Cross ödülünü kazanan Moğollar Grubu'nun elemanlarından Murat Ses de, Türk Müziği'yle elektronik klavyeleri birleştiren solo çalışmalarından ilkinin; '*Ağrı Dağı Efsanesi*' ve '*Fasülye Dişli Adam*'ı taşıyan 45liği, yine bu dönemde piyasaya çıkardı. Buraya kadar saydığımız, synthesizer kullanılarak üretilen bütün bu eserler, Türk Sineması'nda onlarca filme döşenmiştir. Dönem bazında yapılan komedi filmlerinde de moog'un komik seslerinden yararlanılmıştır. Murat Ses'in, Türk Müziği'ni temel alarak elektronik müzikte yarattığı Sound, Anadolu'dan göç edenlerin büyük şehirde yaşadığı komik durumları hicveden filmlere eşleniyor, bu sayede bu müzik türü halka tanıtılıyor ve sevdiriliyordu. Hem plaklardan alınan hazır eserler hem de film için yapılan özgün pasajlar göz önüne alındığında, Türk Sineması, 1970li yıllarda, elektronik tınların en çok kullanıldığı ülkelerden biri haline gelmişti.

1970ler, televizyonun etkisiyle sinema salonlarının boşalmaya başladığı, seyircisini kaybetmemek için elinden geleni yapan sinemacıların sayesinde de rengin beyazperdeye geldiği yıllardır. Bu dönemde, beyazperdede sergilenen belli bir grup film de Metin Akpınar-Zeki Alasya, Devekuşu Kabare Ekibi, Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Şener Şen gibi komedyenler ile Adile Naşit ve Münir Özkul gibi karakter oyuncularının yer aldığı yapıtlardı. Genelde Tarık Akan gibi bir jönün başrolü oynadığı ve izleyiciden oldukça rağbet gören bu salon komedilerinin birçoğunun yapımcılığı Arzu Film Şirketi tarafından üstlenilmekteydi. “Arzu Film” yapıtlarında, ‘aile’ ve ‘biz’ unsurları işlenirdi. Bu aile komedilerine Anadolu Rock’ın enstrümental parçaları ‘döşenir’, bazen de özgün müzik bestelenirdi. Özgün müzik taşıyan Arzu Film yapıtlarından bir tanesi, Engin Orbey’in yönettiği “*Bizim Aile*”dir. Dönem bazında, hafif müzik sanatçısı Erol Evgin’e, söz yazarı Çiğdem Talu ile birlikte hazırladığı besteleriyle tanınan besteci Melih Kibar’ın geliştirdiği, Hafif Müzik ile Türk Folkunu birleştiren bir başka anlayış, “*Bizim Aile*” filminde başarısının doruğuna ulaşmıştır. Filmin sonlarına doğru, akıntıya kapılan aile üyesini kurtarmaya çalışan insanların görüldüğü sahnede, eşlik eden tema, film müziğinde Türk Folku’nu temsil eden en güzel bestelerden birisidir. Sanatçı aynı başarıyı, önce “*Hababam Sınıfı*”nda, yıllar sonra da ‘Su Satan Çocuk’ banka reklamının akustik-new age müziği ile tekrarlayacaktır. Melih Kibar, film müziği konusunda eğitim almamasına rağmen, görüntü-müzik ilişkisi konusunda duyum sahibi olduğunu yapıtlarıyla ispatlamıştır.

Anadolu rock gruplarında yetişen ve 1970ler’in film müziği piyasasında parlayan bir başka müzisyen de Moğollar’ın elemanı Cahit Berkay’dır. Moğollar, Melih Kibar’ın Hafif Müzik-Anadolu Rock senteziyle benzerlik taşıyan enstrümental eserlerini, keman, kemeçe, ramazan davulu gibi Türk Müziği’ne ait vurmali çalgıları, bateri, bas gitar, synthesizer gibi akustik ve elektronik enstrümanlarla aranje ediyorlardı. Cahit Berkay’ın, yönetmen Atıf Yılmaz’ın “*Selvi Boylum, Al Yazmalım*” filmi üzerine yaptığı çalışma o denli başarılıydı ki, Henri Glaeser isimli bir Fransız Yönetmen, bir genç kızın Fransa ve Türkiye’de geçen maceralarını anlatan “*Andréa*” isimli filminin müziğini, bu filmi gördükten sonra Cahit Berkay’a havale etmişti. Berkay, dönemin, folklorik öğeler barındıran birçok filminin müziklerini besteleyecek, ilerleyen dönemde ise “*Zıkkımın Kökü*”, “*Öğretmen*”, “*Sinema Bir Mucizedir*” gibi birçok başarılı filmin müziğine imzasını atacaktı.

Sinemacılar Kuşağı’nın önde gelen yönetmenlerinin, 1970’li yıllarda TRT için ürettiği bazı yapıtların müzikleri de film müziği adına gerçekleştirilen eserler arasında sayılabilir. Söz konusu yapıtlar arasında başı çeken, şüphesiz, Halit Refiğin yönettiği “*Aşk’ı Memnu*” isimli televizyon dizisidir. Filmin Esin Engin tarafından hazırlanan müziğinin dikkati çeken unsuru, Dede Efendi’nin bir eserinin modernize edilmesinden oluşan ana temasıdır. Eserin özelliği, Türk Müziği’nin çeşitli türlerinin yer aldığı Türk Sineması’nda, Türk Sanat Müziğini hem de yüzyıllar öncesine ait bir eserle temsil etmesiydi. TRT Televizyonu tarafından Metin Erksan’a teslim edilen ve Türk

Edebiyatı'nın seçkin yazarlarına ayrılan bir dizi televizyon filmi arasında müziğiyle dikkati çeken bir eser ise, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan uyarlanan "**Geçmiş Zaman Elbiseleri**" olacaktır. Konusu ve Metin Erksan'ın karakteristiklerini bariz bir şekilde yansıtan yapısı nedeniyle (esprili bir şekilde) "saykodelik" olarak tanımlanan film, İlhan Usmanbaş ile Necil Kazım Akses'in bestelediği "Çağdaş" müziğiyle uyum içerisindeydi.

1970ler'in ikinci yarısında, sanatsal kaygılar ve Türk Sineması'nın yurt dışında gördüğü ilgi, sinemada özgün müzik gereksinimi yeniden gündeme getirdi. Türk Sineması'nda, sanat adına yapılanlar arasında kalıcı olabilmiş ender yapıtların çekildiği dönem olan 1970ler'in ikinci yarısında, filmler köy gerçeğine eğiliyordu. Dolayısıyla müziklerin, otantik, solist enstrümanın ise bağlama olması yanlış bir seçim olmayacaktı. Ruhi Su, Rahmi Saltuk gibi müzisyenlerin 1970ler'in başında geliştirdiği, yalnızca solist ile bağlamanın sesinin duyulduğu, bağlamanın ön planda indirgenerek solistin tok sesine eşlendiği bu stili, adını müzik piyasasında yeni duyurmakta olan Zülfü Livaneli de benimsemiş, eserlerini bu anlayışla bestelemekteydi. Livaneli'nin anlayışı, yerel ezgileri modernize ederek, Batı Müziği çalgılarıyla eşliyordu. Esasen, bu stili, daha yalın haliyle film müziği olarak ilk kullanan, Lütfü Akad'ın 1967 tarihli "**Kızılırmak Karakoyun**" filmini Abdullah Nail Baysu ile birlikte besteleyen Orhan Gencebay'dır. Sinema Yazarı Murat Emir Eren, Gencebay'ın, filmde, "*bağlamasıyla harikalar yarattığını*" ifade ederken (Eren, 2011: s.96), sanatçının, aynı stili sürdürdüğü, Metin Erksan'ın 1968 tarihli "**Kuyu**" filmindeki çalışması da bir başka başarısı olarak görülebilir. Arabesk eserler üretmenin dışında, Türk müziğine ait çalgı ve teknikleri de inceleyen Gencebay, sazın olanaklarını bu filmlerde sonuna kadar kullanmıştı. Zülfü Livaneli'nin, bütün bu örnekleri daha da ileri taşıyarak, Şerif Gören'in "**Sürü**" filmine yaptığı müziği, sanatçının müzikteki anlayışının en iyi örneği olarak kabul edebiliriz. Livaneli, bendir, bağlama, kaval gibi filmin geçtiği yöreye ait otantik çalgıları ve yörenin müzik geleneğini filme başarıyla yerleştirmişti.

Görüldüğü gibi, Türk Müziği'nin çok farklı türleri ve stilleri bulunmaktadır. "**Sürü**"de, modernize edilerek kullanılan Türk Halk Müziği, türünün mükemmel bir örneğidir. Fotoğraf kalitesi açısından üstün bir görüntü anlayışıyla çekilen film, konu ve müzik uyumunun da üst düzey bir örneğini içerir. Sanatçının bir başka film müziği çalışması, Tunç Okan'ın İsveç'te yönettiği ve birçok ankete göre en iyi Türk Film seçilen "**Otobüs**" filmindeki çalışmasıdır. İsveç'e kaçak işçi olarak çalışmaya giden bir grup insanın hikayesini işleyen filmde, müzik, Okay Temiz gibi bir caz müzisyeninin de katkılarıyla hazırlanmıştır. Temiz'in solo davul atakları, Stockholm Şehri'nde kendi başlarına bırakılan işçilerin yalnızlığını ve içinde buldukları boşluğu başarıyla yansıtır. Dönemin ülke gerçeğine dayanan filmleri arasında, müziğiyle dikkati çeken bir başka çalışma da yönetmen Erden Kral'ın "**Hakkari'de Bir Mevsim**" (1982) isimli çalışmasıdır. Sanat yaşamına, Fransa'da hafif müzik sanatçılarına yaptığı bestelerle başlayan Timur Selçuk'un film için

hazırladığı skor, yerel çalgıların yanı sıra, yer yer akustik New Age'in ilk örnekleri sayılabilecek Avrupalı temaları da içerir.

Çağdaş Türk Sineması'nda Müzik Seçiminde Farklı Anlayışlar

1980ler'le birlikte Türkiye'ye gelen güvenli ve stabil ortam, hemen her sektörde, üretimin usulüne uygun olarak yapılmasını sağlamış, bundan en önemli payı da film sektörü almıştır. Film Projeleri, bu dönemde devlet tarafından destekleniyor, müzikler ise özgün olarak besteleniyordu. Artık, politikaya sığınan filmler, sette yazılan senaryolar ya da belli bir estetiğin örneği olmayan popüler sinema örnekleri yerine, az sayıda ama iddialı filmler yapılmaktaydı. Yapımcılığı TRT tarafından üstlenilen *“Atatürk”* filmi ve onun müziği, yalnızca Türkiye'de değil, Dünya'da da senfonik müziğin evrimiyle oluşan yeni bir anlayışın ilk ürünlerindedir. 1970li yıllarda sinemada yaygın olarak kullanılan modern müzikten etkilenen ve klasikle modern müzik arasında bir yerde duran bu anlayış, Mark Mopty tarafından yönetilen *“Atatürk”* Filmi'nin Henri Sedeka tarafından bestelenen ve Belçikalı müzisyen Willy Mortier tarafından aranje edilen ana temasında bariz bir biçimde sezilebilir. Takip eden dönemde, Zülfü Livaneli de kendi yöneteceği *“Yer Demir Gök Bakır”* filmini aynı anlayışla besteleyecektir.

Türk Sineması'nda, bu dönemde, Selim İleri veya Firuzan gibi yazarların romanlarından uyarlamalar yapılmış, film müziği tecrübesi olmayan besteci ve aranjörler de bu filmler için deneme mahiyetinde, iddiasız çalışmalar üretmişlerdir. Sıradan insanların hikayelerini işleyen dönem filmleri, konularını da günümüz yaşamından seçiyorlardı. Dolayısıyla, synthesizerın bu filmlerde solist enstrüman olarak kullanılması sorun yaratmadı. Söz konusu yapıtlardan, *“Züğürt Ağa”*, *“Muhsin Bey”* ve *“Aşk Filmleri'nin Unutulmayan Yönetmeni”* Atilla Özdemiroğlu, Sinan Çetin'in ilk filmlerinden *“14 Numara”* Kurtalan Ekspres, *“Rumuz Goncağül”* Onno Tunç, *“Canım Kardeşim”* de Cahit Oben tarafından bestelenecekti. 1980li yıllar film müziğine *“Camdan Kalp”* (Y: Fehmi Yaşar/1990) son noktayı koyacaktır. Film müziğinde, dönem bazında ulaşılabilecek en yüksek mertebeyi temsil eden yapıt, Türkiye'de yetişmiş en iyi müzisyenlerden olan Okay Temiz tarafından bestelenmiştir. Temiz'in, Evrensel'e ulaşma yolunda, Türk Müziği'nden yola çıkarak, Afrika Çalgıları ve ritimleriyle zenginleştirdiği müziği, Kirpi'nin (Genco Erkal) İstanbul'dan başlayıp Doğu Anadolu'ya kadar ulaşan macerasına başarılı olarak eşlenecekti.

Doksanlı yıllar, ekonomik sıkıntılar, terör ve kontrolsüz televizyon yayıncılığının Türkiye'yi bir karmaşaya sürüklediği bir dönem olduğu için Sinema'nın da bundan payını alması kaçınılmazdı. Dönem bazında, tamamen yabancı filmlere ayrılan salonlarda Türk Filmleri'ne yer yoktu. Ancak, buna rağmen belli bir grup sinemacı, imkansızlıklar arasında film yapmayı sürdürmüşlerdi. Sinema'nın etkileme gücünün farkında olan ve sanatı politikaya alet etmekten kaçınan bu

sinemacılar, halen tv dizilerinde süren Türk Sineması Geleneği'ni, dönem bazında, bir adım ileriye taşımışlardı. Bu tavırlarının ödülünü gişede alan sinemacılar, filmlerinin para kazandırması sayesinde, kariyerlerini uzun bir süre sürdürebilmişlerdir. Bu anlayışın ilk ürünü, müziğini Tuluğhan Uğurlu'nun yaptığı 1996 tarihli Mustafa Altıoklar Filmi, **“İstanbul Kanatlarının Altında”**dır. Filmin, Türk Müziğiyle, New Age'i birleştiren müziği, hafif müzik türünde bir de şarkı barındırır. Bunu takip eden **“Her Şey Çok Güzel Olacak”** (Y: Ömer Vargı/1998) şarkılarla bezenmiş özgün film müziğinin, dönem bazında ilk temsilcilerindendir. Film, Türkiye'nin bu çok zor döneminde kaos yaratarak bir yerlere gelmek isteyenlere karşı, öncelikle ismiyle bir mesaj vermektedir. Filmin şarkıları da, pop-folkun önemli gruplarından Mazhar-Fuat Özkan'dan gelmiştir. Bilindiği gibi, film müziğinde göz önüne alınması gereken üç ana unsur, müziğin, konunun geçtiği yeri, zamanı ve kültürü yansıtmasıdır. Ağırlıklı olarak Marmaris'de geçen film, Ege Folku'nun kendine özgü havasını başarılı olarak yansıtmıştır.

1990lar, Türk Sineması'nda Yavuz Turgul'un egemenliğindedir. Başar Sabuncu'nun **“Züğürt Ağa”** filminin senaryosunu yazarak başladığı kariyerine, **“Aşk Filmlerinin Unutulmayan Yönetmeni”**, **“Muhsin Bey”** gibi başarılı filmlerle devam eden Yavuz Turgul'un **“Eşkiya”** (1995) filminin müziği Erkan Oğur'un imzasını taşır. Sanatçı, bu filmdeki çalışmasıyla Doğu Müziği Geleneği'ni, kendine özgü enstrümanlarıyla yorumlamıştır. Yavuz Turgul'un yapıtları, **“Gönül Yarası”**na kadar, 'iyi film, iyi müzik' geleneğini sürdürecektir. Sözün burasında, dönem bazında müzik açısından başarılı olmuş filmlere, Barış Pirhasan'ın 1997 tarihli **“Usta Beni Öldürsene”** filmini de eklemek isteriz. Konusu, II. Dünya Savaşı Avrupası'nda bir sirkte geçen ve oyuncularının bir kısmı yabancı olan filmin müziğini de Macar Besteci Peter Ogi yapmıştı.

2000li yıllar, bir önceki dönemin popüler sinema anlayışının bir devamıdır. Tek fark eden şey ise, filmlerin kalite açısından gittikçe düşmesi, gişe gelirlerinin ise bu düşüşle ters orantılı olarak yükselişidir. Bu dönemde, Genç Nesil, tam da popüler sinemanın doğasına uygun olarak sinema salonlarını doldurup boşaltmaktadır. Dönemin popüler ismi Çağan Iрмаğın **“Babam ve Oğlum”** isimli yapıtı, tipik bir Akdeniz Filmidir. Müzik de filme uygun olarak, daha önce Türk-Yunan ortak yapımı **“Politiki Kouzina/Bir Tutam Baharat”**daki çalışmasıyla adını duyurmuş, Yunanlı Besteci Evanthia Reboustica tarafından bestelenmiştir. Dönemin bir özelliği, her yıl onlarca yeni yönetmenin ilk filmlerini yapması, piyasada, gişe hasılatı bol filmlerin yanı sıra, düşük bütçeli ama kaliteli birçok filmin de bulunmasıdır. Bir başka deyişle, müzikleri Ozan Çolakoğlu ve Jingle House tarafından yapılan **“Gora”** ve **“Arog”** gibi Cem Yılmaz filmleri, müziklerini Kardeş Türküler'in yaptığı iki **“Vizontele”** gibi Yılmaz Erdoğan Filmleri'nin karşısında, **“Gönül Yarası”** (Y:Yavuz Turgul) **“Adem'in Trenleri”** (Y:Barış Pirhasan) ve **“Ulak”** (Y:Çağan Irmak) gibi filmler bulunuyordu. Alphan Eşeli'nin 2013 tarihli **“Eve Dönüş”**ü, bu orta bütçeli filmler arasında kalitesi ve (yönetmen Bela Tarr ile çalışmaları sonucunda parlayan) Mihaly Vig'in müziğiyle dikkati çekenler arasındadır. Film, Doğu Cephesi'nde, bir yandan Soğukla, bir yandan da Ruslar'la savaşıyor

Türk Askerleri'nin öyküsünü işlemekteydi. Caner Alper-Mehmet Binay ikilisinin yönettiği, 2011 tarihli "*Zenne*", elektronik müzikle oryantal müziği birleştiren bir yapıya sahiptir. Filmin müzikteki ana teması, dahiyane bir buluşla, Eric Satie'nin "Gnossienne No:1" adlı eserinin Demir Demirkan ve Paolo Poti tarafından elektronik müzi formunda aranje edilmiştir. Korono Salgını'nın yaygınlaşmasıyla film üretimi ilerleyen dönemde tamamen duracak, dolayısıyla, takip eden yıllarda, film müziğinde, dikkati çeken bir üretim gerçekleşmeyecektir.

SONUÇ

Öncelikle, müziğin, Türk Sineması'nda yadsınmış bir unsur olduğundan söz etmek isteriz. Türk Sineması'nda, Batı Ülkelerinde olduğu gibi, filmin reklamını yapan bir özgün müzik, efsanevi bir eser, bugüne kadar vücuda getirilmemiştir. Her şeyden önce, Türk Sineması'nda müzik deyince akla filmin özgün müziği değil, şarkısı veya şarkıları gelmektedir. Öyle ki, her Türk Filminin Müziği, içinde enstrümantal parçalar da bulunan bir albüm niteliğindedir. Filmler, genelde, yapıtın ismini taşıyan veya film için yapılmış şarkılar dışında, plaklardan alınan enstrümantal eserlerle doldurulmuştur. Halk arasında filmin müziği olarak adlandırılan da aslında filmin şarkılarıdır. Müzik Konservatuvarları'nda Film Müziği eğitiminin olmadığı ülkemizde, müzisyenler bu dalda branşlaşmadan uzak kalmışlar, yapılan müzikler de besteci ve aranjörler için prestijli bir denemeden öteye geçememiştir. Yönetmen Tunç Başaran'ın "*Piano Piano Bacaksız*" (1991) filmini yapan Besteci ve aranjör Onno Tunç, Türkiye'de yapılan film müziklerinin dinleyiciler tarafından beğenilmemesi ile ilgili olarak bir röportajında: "*Onlar da film miydiler?*" diyerek tepkisini göstermiştir. Çağan Irmak gibi, seyirci tarafından beğeniyle izlenebilecek filmler yapan yönetmenler de Balkan Ülkeleri'nden film müzikçileriyle çalışmayı tercih etmektedir. Feride Çetin isimli sinema yazarının "*Ulak*" filmiyle ilgili bir yazısında geçen bir paragraf, bunun nedenini açıklayıcı niteliktedir: "*Çağan Irmak, "Ulak"da, yeniden Evanthia Reboutsika ile çalıştı. Besteci, Ortadoğu esintileri taşıyan filmin atmosferine uygun bir şekilde ağırlıklı olarak vurmali çalgılardan yararlandı*"(Çetin, 2008: s.57).

Türkiye'de film müziğinde kullanılan türler incelendiğinde, Genelde Türkiye'ye mahsus konuları işleyen Türk Sineması'nın, her dönemde Türk Müziği'nin çeşitli türlerinden yaralandığı gözlemlenebilir. Bir başka deyişle, Film Müziği'nde, Türk Müziği'ndeki farklı stillerin, her dönemde yaygın olan türlerde aranje edilerek icrası söz konusudur. Türkiye'de film müziği, başlangıçta Cemal Reşit Rey gibi özgün temaların Klasik Batı Müziği kalıplarında aranje edilmesi ile başlamış, sonrasında ise, Türk Sanat Müziği, Anadolu Rock, Türk Hafif Müziği ("*Dünden Sonra Yarından Önce*" Y: Eris Akman/1987) ve Özgün Müzik'le günümüze kadar ulaşmıştır. Bir sinemanın kendinden konuları seçmesi ve bunları kendi müziğiyle eşlemesi, bir başarıdır. Bu, her şeyden önce, bir milletin kültürel açıdan kendi kendisine yeterli olduğunun bir göstergesidir. Ancak, bu olgu, aynı zamanda, batı müziğine ait türlerin film müziğinde yadsınmış olduğu

anlamına da gelmektedir. Sinemamızda, atonal müzik, çağdaş müzik, pop, pop-caz, easy listening ve caz gibi tür ve anlayışlar yadsınmış, istisnalar dışında saydığımız türlerin örnekleri filmlerde yer almamıştır.

Türk Sineması'nda müziğin kullanımı, incidental olmaktan çok ana tema bağlamındadır. Hüzünlü sahnelerde yaylı tamburun devreye girmesi, komik sahnelerde moogdan alınan seslerin kullanılması gibi, adeta bir loop haline gelmiş klişe teknikler film müziğine yerleşmiştir. Tek bir motifin, yeri geldiğinde tek bir enstrümanla, yeri geldiğinde büyük orkestra ile icrası gibi, film müziğinde kullanılan ileri teknikler ve stilleri bilmek, şüphesiz ayrı bir eğitim gerektirecektir. Şurası bir gerçek ki, Türkiye'de prodüktörler ve sinemacılar film müziğini çok geç keşfetmişler, özgün müziğin farkına vardıklarında ise, bu kez de ellerinde yetişmiş eleman bulamamışlardır. Her ne kadar dünya çapında tanınmış film müzikçilerinin bir kısmı bu dalda eğitim görmemiş olsalar da, belli bir film duyumuna sahip oldukları muhakkaktır. Sözgelimi, Alan Parker, Giorgio Moroder ile *"Midnight Express"*'in (1978) müziğini yapması için anlaştığında, *Moroder'a 'hangi sahneye ne tip bir müzik istediğini' anlatabilmek için Vangelis ve J.M. Jarre gibi sanatçıların parçalarını sahnelere montajlamıştır"* (Atkinson, 1982: s.30). Bununla birlikte, elektronik müziğin, bestecinin birçok eksikliğini gideren bir tür olduğunu, Türk Sineması için ise otantik temaların gerektiğini burada yeri gelmişken belirtmek isteriz.

Öncelikle şunu ifade isteriz ki, bu çalışmamızı kağıda dökerken, herhangi bir yanlış anlaşılmaya mahal vermek istemiyoruz. Ülkemizde müzik üretimi, aynı Sinemacılar Kuşağı'nın 1960lı yıllardaki film üretimi gibi Cumhuriyet Türkiye'si'nin gurur vesilelerindedir. İfade etmeye çalıştığımız, yalnızca, film müziğinin yadsınmış oluşudur. Denilebilir ki, Türkiye'de tiyatro müziği, film müziğine oranla çok daha bilimsel olarak ele alınmış, sanatçısına kazanç sağlayan bir dal haline gelmiştir. Bunun nedenlerinden bir tanesi, Türk Sineması'nda sistemli olarak çalışan bir üretim bandının henüz oluşturulamamış oluşudur. Batı'nın korona esnasında yaşadığı krizden nasıl etkilendiği göz önüne alındığında, tarihi boyunca ekonomik ve sosyal birçok kriz geçiren sinemamızda stabil bir üretimin oluşturulamamasının nedeni de kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Bu nedenle, Türk Sineması'nda, Theo Angelopoulos'un *"Bir Gün ve Sonsuzluk"* filmine Eleni Karandriu'nun bestelediği, ya da Emir Kusturisa'nın *"Çingeneler Zamanı"* filmine Goran Bregoviç'in bestelediği ana temalar gibi üst düzey eserlere ülkemizde rastlayamıyoruz.

Film müziğinde geri kalmışlığın nedenlerinden bir diğeri de, ülkemizde, telif hakları müessesesinin hiçbir dönemde tam olarak yerleşmemiş oluşudur. Bir başka deyişle, bir filmde plak çalmak, bir müzisyenle anlaşp, onu, nereye nasıl müzik yapması gerektiği konusunda yönlendirmek ve para harcamaktan çok daha kolay ve ekonomiktir. Ancak, bu şekilde müziğin hiçbir şekilde gelişmeyeceği muhakkaktır. Modern müzik çalan TRT 3 Radyosu'nun son on yıla kadar, (caz müziği dahi olsa) yerli eserleri çalmaktan imtina etmesi, TRT Televizyonu'nun yapımı olan hemen

bütün belgesellerde neden Vangelis'in plaklarının çalındığı sorusunun da cevabıdır. Ülkemizde, her dönemde, progresif müziği yayınlayan plak şirketlerinin sayısı bir elin parmaklarını geçmemiştir. Türk Sineması'nın imkansızlıklar içerisinde gerçekleştirilmiş olduğunun bilincinde olarak, bu konuda, herhangi bir kimseye bir kınama ya da eleştiri yönetmiş değiliz. Şurası bir gerçektir ki, dışarıdan satın alınan müzik eseri, filmin bütçesi kadar masraflı olacaksa, zaten onu kullanmanın imkanı olmayacaktır. Yanı sıra, kısa bir süre öncesine kadar ülkemizde, müzik eserlerinin telif haklarını koruyacak müessese bulunmadığından, yabancı eserleri kullanmak isteyenlerin karşılarında muhatap bulamadıkları da bir gerçektir. 1970li yıllarda, ezgilerin benzerliğinden dolayı tercih edilen Sovyet Bestecileri'ne zaten kendi ülkelerinde bile çalınıştan doğan telif ödenmiyordu. İfade etmeye çalıştığımız şey, Asya Tipi Üretim'in 'hiç yoktan iyidir' mantığıyla çalıştığından, her yönden mükemmel olmayı başaramayacak olmasıdır.

Türkiye'de Film Müziği Kullanımı'nı, dönem bazında incelemenin yanı sıra, farklı anlayışları temsil eden üç farklı gruba ayırarak da analiz etmek faydalı olacaktır. Bu anlayışlardan ilki, filmi, yapıt için özel olarak bestelenmiş 'şarkılarla' bezemek, bir diğeri ise, adına "döşeme" dediğimiz uygulamayla doldurmaktır. Film boyunca farklı türde eserlerin çalındığı söz konusu uygulamada, işitsel estetikte heterojen bir yapı doğacaktır. Film Müziği Kullanımı'nda üçüncü bir anlayış ise, filme özgün müzik bestelemektir. Son dönemde, özellikle sanat adına yapılan filmlerde, özgün müzik kullanımının, yapıtlara olumlu alanda katkı sağladığından bahsedebiliriz.

1504

Türk Sineması, tarihi boyunca farklı konularla farklı izleyici gruplarına hitap etmiş, Bir Asır boyunca, Türk İnsanı'nın en önemli eğlence kaynağı olmasının yanı sıra, eğitici olma işlevini de üstlenmiştir. Çalışmamızda, Türk Sineması'nın, bu sanatın çok önemli bir unsuru olan müzikten ne derece yararlandığını incelemenin yanı sıra, başarılı çalışmalardan da örnekler vermeyi amaçladık. Bunu yaparken, yazıyı, gereksiz detaylara boğmak yerine, konuyu, ana hatlarıyla işlemeyi tercih ettik. Bu nedenle, her dönemde yapılan onlarca filmin müziğini işlemek yerine, her dönemden ve akımdan başarılı film müziklerini örnek olarak verdik. Görülüyor ki, Türk Sineması, Türk İnsanı'nın düşün dünyasına yaptığı katkıyı, müzikten de esirgememiş, her dönemde film müziğiyle sınırlı da olsa ilgilenmiştir. Günümüzde, sinema salonları gittikçe boşalırken, sinema, ancak, Televizyon Yayıncılığı'nın bir parçası olarak üretim vermektedir. Dolayısıyla, Türkiye'de de film müziğini, diziler için yapılacak başarılı çalışmalar geliştirecektir.

KAYNAKÇA

Adam Dergisi. (1975) "Barış Manço Röportajı". Eylül 1975 Sayısı. İstanbul: Veb Ofset İleri Matbaacılık A.Ş.

Atkinson, T. (1982) "Scoring With Synthesizers". American Film Dergisi (Eylül 1982 Sayısı). New York: Bloomsbury Publishing

- Betton, G. (1993) Sinema Tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları – Cep Üniversitesi
- Çağlayangöl, K. (2005) “Ömür Gidel Röportajı”. Ege Life Dergisi. İzmir: Ege Life Matbaacılık
- Çetin, F. (2011) “Çağan Irmak Sustu, Oyuncuları Konuştu”. Sinema Dergisi (Ocak-2011 Sayısı). İstanbul: Merkez Yayıncılık
- Connoly, R. (1991) “Memory set to the Sound of Music”. Londra: Independent Gazetesi
- Domurcaklı, (2018) “C. Baudelaire Şiiri Işığında Nuri Bilge Ceylan Sineması’nda Melankoli”. Turnalar Dergisi. Temmuz, Ağustos, Eylül-2018. İstanbul: Kibatek
- Erdoğan, İ. (2006) “Türk Sineması ve Film Müziği”. <http://irfanerdogan.com/sinema/t%FCrksinemavem%FCzik.pdf>. (01.11.2022)
- Erdoğan, İ. Solmaz, P. (2005) Sinema ve Müzik. İstanbul: Erk Yayınları
- Eren, M.E. (2007) “Acı Verici ve Naif”. Sinema Dergisi-Haziran 2007. İstanbul: Merkez Gazete ve Matbaacılık
- Eren, M.E. (2011) “Yeşilçam Klasikleri-Kızılırmak-Karakoyun”, Sinema Dergisi (Ocak-2011 Sayısı). İstanbul: Merkez Yayıncılık
- Herrmann, B. (1992) “Bernard Herrmann on Film Music”. Bernard Herrmann Film Scores CD’si Kortoneti. New York: Milan Entertainment Inc
- Koç, M. (2018) “Aşk Romanları’nın Unutulan Yazarına Aşk Olsun!”. Yaba Dergisi. Ocak-Şubat-Mart 2018 (106.Sayı). İstanbul: Yaba Yayınları
- Kocabaş, E. Türk, S. (2003) Müzik ve Zihnin Gizemleri: “Felsefe ve Sanattan Müziğe Doğru Güvenli Adımlar”. İstanbul: Altın Kitaplar
- Ofluoğlu, M. (1995) Dünya Bir Sahnedir. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Onaran, A.Ş. (1994) Türk Sineması (1.Cilt). Ankara: Kitle Yayınları
- Özdemir, S. Beşiroğlu, Ş. (2009) “Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Film Müzikleri ve Saadettin Kaynak”. İtü dergisi/Sosyal Bilimler/ Cilt:6, Sayı:1. İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özuyar, A. (1999) Sinema’nın Osmanlıca Serüveni. Ankara: Öteki Yayınevi
- Teodorakis, M. (2005) Sanatsal İnancım. İstanbul: Afa Yayınları
- Timm, L. (2003) The Soul of Cinema-An Appreciation of Film Music. New Jersey: Prentice Hall