

Kurgu Dergisi
S: 15, 85-95, 1998

MODERN SES KURAMLARI

Yrd.Doç.Dr. Reha Recep ERGÜL*

ÖZET

Çağdaş kuram film ve izleyici arasındaki ilişkinin karmaşıklığını kabul eder ve perde ile izleyicinin karmaşık ilişkisinin -bilinç ve bilinçaltı olarak- tam anlaşılabilmesini tartışır. Modern film kuramlarında sese yaklaşım, klasik kurama göre daha olumlu gözükse de, temelde eksiklileri ya da yanlışlıkları içermektedir. Bu çalışma, modern kuramın sese bakış açısını tartışmayı amaçlamaktadır. Klasik film kuramından farklı düşünen Metz, Beresson, Doane, Dayan ve Straub gibi kuramcıların film ses analizleri çalışmanın çerçevesini oluşturmaktadır. Walter J. Ong'un belirttiği gibi, iletişim teknolojisindeki yeni gelişmeler ikincil sözlü kültür dönemine bir geçişi sağlarsa, uzun bir gecikmeden sonra film kuramlarında ilgi, filmin görüntü ve sesden oluşan bu heterojen yapısına yönelebilir.

Eğer insanlığın yapısal gelişmesi, teknik gelişmesine ayak uydurabilseydi, buluş gücümüzün son yüzyıl içinde bizlere sunduğu yenilikler, yaşamımızı daha kaygısız ve mutlu kılmaya yarayabilirdi... (1).

Sözlü kültür ve yazının düşünme ile anlatım biçimine getirdiği değişiklikleri inceleyen Walter J. Ong, sözlü kültür olarak tanımladığı konuşma dilinden yazı diline ya da yazılı kültüre ve iletişim teknolojisinin gelişip, yaygınlaşmasıyla da başlangıçtaki sözlü kültür çağına yeniden geçişe dikkat çeker.

Seslerin egemen olduğu sözlü kültürde konuşma kalıplarıyla

* Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi

1 Aktaran O. Alpöge (1977). **Radyo, Televizyon, Radar İlkeler ve Uygulama.** İstanbul.

düşünme ve anlatım biçimi, toplumun bilinç ve bilinçaltını derinden etkiler. Matbaanın gelişimi ve çok sonrasını kapsayan bu evre içerisinde toplumsal ve düşünsel yaşam işitsel algı üzerine kurulmuştur. Örneğin, geçmişten günümüze dek ulaşan Türk kültüründeki Karacaoğlan ya da Dede Korkut destanları ve Batı kültüründeki İlyeda ya da Odyseseia destanlarının, şüirlerin ya da müziğin sosyal yaşam üzerinde önemli etkileri olmuştur. Ancak, matbaa zamanla işitsel algının bu üstünlüğünü silmiştir. Konuşma dilinden yazı diline geçişi sestem görsel mekana geçiş ile özdeşleştiren Walter J. Ong, sözlü kültürün önemini şu şekilde belirtir:

“İletişime hakim olan dil ve dili duyuran tane tane seslerdir. Yalnız iletişim değil, düşünce de sesle özel bir biçimde bağlantılıdır. “Bir görüntü bin kelimeye değer” deyişini hepimiz biliriz. Peki bu önerme doğruysa bunun bir deyiş olmasına ne gerek var? Çünkü bir görüntü ancak belirli koşullarda bin kelimenin yerini tutar ki o da, görüntüyü çevreleyen kelimeleri içeren bağlamdır (2)”.

Görsel düşünmeyi pekiştiren yazılı kültür, büyüden bilime, mantık öncesinden aşamalı akılcı bilince ya da Lévi-Strauss’un deyiimiyle yabancı akıldan evcil düşünceye geçiş olarak nitelenmiştir (3). Radyo, televizyon, telefon ya da ses kayıt sistemleri gibi, iletişim teknolojisindeki yeni gelişmeler ve değişimler yazılı kültürden yeniden sözlü kültüre bir dönüşümü hazırlamaktadır. Bu elektronik dönüşümü ikincil sözlü kültür olarak tanımlayan Ong, topluluk duygusunu geliştirmesi, yaşanan anı odaklayışı ve sözlü kalıpları kullanışıyla bu ikincil sözlü kültürün birincil sözlü kültüre şaşılacak derecede benzediğini belirtmektedir.

Kulağın üstünlüğünün yitirilmesi ya da göze teslimi şeklinde yorumlanan yazılı kültürün bu üstünlüğü, günümüze dek sürmüştür. Buhar makinesinin bulunmasını başlangıç kabul eden sanayi toplumunda sorgulanan akılcılık, dencycilik, bireycilik, eşitlik ya da demokrasi gibi kavramlar, klasisizm, romantizm, naturalizm, empresyonizm gibi sanatsal akımların ortaya koyduğu estetik bakış açısı ve bunların sosyal, siyasal, iktisadi yaşam üzerindeki yansımaları, matbaa ile başlayan yazılı kültür evresi içerisinde değerlendirilebilir. 19. yüzyıl sonralarına ve 20. yüzyılın başlarına rastlayan sinemanın icadı ve gelişimi bu evreye rastlar.

2 W.J. Ong (1995). **Sözlü ve Yazılı Kültür**. İstanbul: Metis Yayınları, s.19.

3 A.g.k., s.43.

Sinemanın sanat olduğunu kabul ettirmeye çalışan ilk film kuramları, yazılı kültürün ve dolayısıyla görsel düşünmenin egemen olduğu dönemde kaleme alınmıştır. Bununla birlikte, biçimci ve gerçekçi kuram diyalektiğini kapsayan klasik kuram evresinin başlangıcında seslerin film şeridinde eşzamanlı olarak eşlenememesi, doğal olarak filmde anlatımın görüntü üzerinde yoğunlaşmasını sağlıyordu. Bu nedenle, sessiz film (gerçekte ses hep vardı; film projektörüne dışarıdan eşlik eden orkestra, gramafon ya da bir sunucu, filmlerin efekt, müzik ve sözlü anlatım gereksinimini karşılamaktaydı) döneminde ve özellikle sesli filmin başlangıcında, film sesi hakkında genel düşüncelerin görüntü eksenli, sınırlı, yetersiz ve hatta olumsuz olması çok normaldi.

Klasik film kuramının biçimci kuramcıları arasında önemli bir yere sahip olan Eisenstein'ın sese yaklaşımı, dönemin diğer kuramcılarından farklı ve hatta modern ses kuramındaki bakışa oldukça yakındır. Eisenstein filmde gerçeğin yeniden yapılandırılmasındaki görsel ve işitsel uyaranların, izleyici zihninde eşit derecede rol oynadığını belirtir. Kabuki tiyatrosu örneğini verir; set, kostüm, renk ve ses gibi farklı öğeler, bir bütünlük içerisinde yapılandırılmazlar (deconstruction) ya da yüksüz (nötr) durumundadırlar. Her öğe kendi içerisinde bir anlam bütünlüğüne sahiptir. Bu nedenle, ses Eisenstein için bağımsız bir kimliğe sahipti ve ses görüntününün amacına hizmet etmek için değil, bir anlam yaratmak için görüntü ile birlikte vardır.

Klasik film kuramının gerçekçi kanadında yer alan ve sesin filmlerde kesin kabul gördüğü evrede görüşlerini yazan Bazin için ses, sinemada sınırlı bir öneme sahipti; Eisenstein için ise, değişik uygulama olasılıklarının bir alanını açmaktaydı. Bazin'in film sesine yüklediği görev, "ikincil ve tamamlayıcı bir rol"dür. Bu bakış açısı Eisenstein'ın çok gerisine düşmektedir.

Sesli filme geçiş klasik film kuramında bir krize neden oldu. Açıkçası, sessiz film evresinde geliştirilen ve özenle hazırlanmış kuramsal yapılar, film gerçeğinin anlaşılmasını sağlıyordu. Sessiz sinemanın büyük ustaları, sesli sinema karşısında kararsızlığa düştüler. Sesli filmin ilk yıllarının sanat yönünden pek de başarılı geçmemesi bu kararsızlığı arttırdı. İzleyiciler bu yeni buluşu ilgiyle karşılarken, Chaplin, Vidor, Clair, Pudovkin, Murnau... gibi büyük sanatçılar sesli filme karşı çıktılar. Diğerlerinden ayrı olarak Eisenstein, Pudovkin, Aleksandrov sessiz film çağının artık geçtiğini ve sesin filmlerde destekleyici bir rol

oynayabileceğini kabul etmişlerdir. Ancak, bir film görüntülerine eklenecek konuşmaların, görüntünün tüm değerini ve özellikle bir çekimden diğerine geçişi yok edeceğini öne sürüyorlardı. Sessiz filmi doruğa erdiren bu sanatçıların düşünceleri, genellikle kurguya verdikleri önemden kaynaklanmaktaydı.

Sesli filmin yaktığı diğer bir özellik ise, sessiz film sanatının evrenselliğiydi. Yalnızca müzik ile örtülmeye çalışılan görsel yapı, farklı dillere sahip izleyicilerin filmi anlamaları için yeterliydi. Charlie ismi, “Charlot”, “Carlina”, “Carlos” olarak ün kazandı ve eşit derecede hepsinin sevildiği söylenebilir. Farklı dillere sahip izleyiciler için diyaloglu filmlerin tatmin edici bir sunum olmaması, sessiz filmlerin önemini daha da arttırmaktaydı.

Rudolf Arheim sesin filme katılımına en olumsuz yaklaşan kuramcıdır. “Film As Art” kitabının başlangıcındaki bir yazısıyla “ilaveden çok bozulma” olarak tanımladığı diyalog hakkındaki düşüncelerini açık bir biçimde ortaya koymuştur. Arheim, ses ve görüntünün ayrı öğeler olduğunu ve ikisinin birleştirilmesi halinde, izleyici dikkatinin iki yöne dağılacağını öne sürer. Filmde egemen öğenin görüntü olduğunu ve filmde sese eşit yer verildiğinde, hareketin de sınırlanacağını açıklamıştır(4).

Sesli filmin ilk yıllarında, klasik kuramın sese karşı olumsuz yaklaşan kuramcılarının görüşlerini doğrularcasına, filmler “plağa alınmış birer tiyatroya (Canned Theater)” dönüştü. Oyuncuların yüz çekimleri gibi yakın çekimlerde kısıtlama ve kurgu evresinde de bir yavaşlama başladı. Film içerisindeki konuşmalar görüleni tekrarlamakta ve görüntülerin seçimi konuşmalara bağlı olarak sınırlandırılmaktaydı. Biçimci kuramcılar film tekniğinin temelini kurgu ve yakın çekimlere dayandırmaları nedeniyle, bu kuramcılar için sesin kazançtan çok kayıp getirdiği söylenebilir. Sesin filme katılımının başlangıç evresinde, görüntüler ve hareketten öykü ve role kayan vurgu, ses ile öğelerini tiyatroyla paylaştı (5).

“Hallelujah!” filmiyle King Vidor, sesin filmlerde dramatik bir öğe olarak kullanımına başarılı bir örnek vermiştir. Aynı zamanda, sessizliğin de dramatik bir öğe olarak nasıl kullanılacağı bu filmde

4 N. Güçhan (1981). “Bir Film Kuramcısı: Rudolf Arheim”, **Kurgu**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayını, 4, s.215.

5 J.C. Ellis (1976). **A History of Film**. London: Loutgetge Limited, s.166.

tanımlanmıştır(6). Walter Rutman'ın "Melodie der Welt", Pudovkin'in "Desertir", Clair'in "L'age d'or", ... gibi filmlerle ses film şeridindeki yerini perçinlemiştir.

Ses çağı sırasında üretilen modern kuramcılar, atalarının krizi ile asla karşılaşmadı. Çağdaş kuram söyleminde görüntü egemenliği baskın olsa da, ses açıkça reddedilmemekte ve sese olan ilginin hem kuramsal hem de uygulamada günden güne arttığı gözlenmektedir. Artık, marjinal olarak sesin, görüntü ile eşit statüyü paylaştığı kabul edilmektedir.

René Clair gibi ilk film kuramcıları, görüntüyle eşzamanlı sesi bir anlamda görüntüye hizmet eden bir öge olarak tanımlasalar da ses izine görüntüyle eşit ve bağımsız statüyü vermekte kararsızlık içerisindeydiler. Örneğin, Clair için perde-dışı (off-screen) kapanan bir kapının ya da uzaklaşan bir arabanın sesi, bir pencereden bakan oyuncunun kederli yüzünün görüntüsünü tamamlar. Clair'in bu bakış açısına karşıt olarak Bresson için ses, görüntünün tamamlayıcısı değil onun yerine geçendir. Clair'e göre görüntüden bağımsız ses, perde-dışı aksiyonu gösterme gereksinimini ortadan kaldırır. Bresson'a göre ses görüntüye egemendir ya da görüntü sese egemendir; ses tek başına ağırlaşan ya da kararlı bir görüntünün yerine geçebiliyorsa, izleyici için öncel bilgi kanalı olur ve gerçekte görüntünün rolünü ortadan kaldırabilir. Bresson'un "Sinematografi Üzerine Notlar" adlı yazısı incelendiğinde, ses üzerine ifadeleri biraz çelişkilidir. Bununla birlikte bu notlar ses izi için modern zamanların bir "Bağımsızlık Deklerasyonu" gibidir ve Bresson'un filmleriyle birleşik okunduğunda, yaratıcı ses uygulamalarına yönelik tutarlı bir programı oluşturmaktaydı (7).

Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet "Dolaysız Ses (Direct Sound)" adlı makalelerinde ses üzerine düşünceleri özetle şu şekildedir: İtalyan film endüstrisinde gerçekleştirilen kayıt sonrası uygulamalara (dublaj) karşıt olarak ses ve görüntünün eş zamanlı kaydedilmesi ya da diğer bir deyişle filmlerin sesli olarak çekilmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

Görsel ve işitsel bilgiyi minimuma indirgemedeki Bresson'cu bir ekonomi ile dublajdan nefret eden Renoir'cu doğruluğun birleşimiyle, "Not Reconciled (1965)", "The Chronicle of Anna Magdalena Bach

6 N. Özön (1985). **Sinema-Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**. İstanbul: Hil Yayınevi, s.184.

7 E. Weis & J. Belton (1985). **Film Sound: Theory and Practice**. New York: Colombia Un.Press, s.145.

(1967)", "Othon (1970)" ve "Moses and Aaron (1975)" gibi Straubs'un filmleri, ileri miks ve yeniden kayıt öncesindeki ilk sesli filmlerin ses-görüntü bütünlüğü ve basitliği ile mücadele etmeyi amaçlamıştır. Renoir ve Bresson gibi Straubs da ilüzyonizmi reddetmiştir; ancak, onlar estetik olduğu kadar ideolojik olarak da bilgilendirici bir işleyişin dışındaydılar. Amerika ve Avrupa'daki (özellikle İtalya'daki) egemen ses kayıt uygulamaları, öykünün üretimi, karakterler ve mekanlar burjuvannın bir silahı olarak görülmüştür ve doğal olarak bu da yanlıştır. Tüm sesleri sonradan kaydeden İtalyan sineması, doğrudan çekim mekanlarında alınan sesleri kayıt sonrasında stüdyo sesleriyle birleştiren Amerikan sineması gibi, Straubs için her iki yöntem de mekan ve ses bütünlüğünün bozulması anlamına geliyordu. İtalyan sinemasında öncelikli olarak çekim görüntülerinin sesleri eşlenmekteydi; Amerikan sinemasının da ise doğrudan ve sonradan kaydedilen seslerin birleşimiyle film ya da öykü mekanı (diegesis) yeniden yaratılmaktaydı. Doğrudan seslerin bu tür kullanımıyla, her iki uygulama da mekanı değiştirmekte ya da dönüştürmektedir. Onları dolaysız ses tekniği ile gerçek mekandaki sesleri almaya zorlayan Straubs, bozulmamış bir saflığa sahip mekan sesinin bir dökümanter kaydını gerçekleştirir. Dolaysız ses, burjuva tarafından üretilen dünyayı temsil eden yapaylıktan, onların "öykülerini", "karakterlerini" ve "mekanlarını" kurtarabilir (8).

Filmde izleyicinin rolü için, aynı zamanda Metz ve Doane'nın çalışmalarında da görülen Straubs'un ideolojik yaklaşımı modernisttir. Straubs'un dublaj üzerine düşünceleri de son derece olumsuzdur; dublaj yalnızca görüntüye ihanet etmez, aynı zamanda izleyiciyi "sağır ve duyarsız" yaparak onları kandırır. Bu nedenle, dublaj izleyicilerin film izlemedeki pasif statülerini sürdürmelerine yardımcı olur. Straubs'a göre dolaysız sesler, gerçek mekan bütünlüğünü sağlamakla birlikte, filmi ilüzyonist olmayan bir biçimde yapılandırarak izleyicinin özgürlüğünü de dikkate almaktadır (9).

Klasik kuramdan farklı olarak Metz "İşitsel Nesnelere (Aural Objects)" adlı çalışmasında, sesin nasıl deneyimlendiğini ya da algılandığını sorgular. Metz'e göre ses, bir nesnenin niteliği ya da özelliği olarak algılanır ve nesne oluşturduğu sese bağlı olarak anlaşılır. Bu nedenle, bir ısıklık sesi "ağaçlara vuran rüzgarın ısılığı" şeklinde

8 A.g.k., s.146.

9 J.M. Straub & D. Hulliet (1985). "Direct Sound: an Interview With". **Film Sound: Theory and Practice**. New York: Colombia Un.Press, s.152.

tanımlanıncaya kadar, tam olarak belirlenemeyebilir. Metz, sesin işitsel bir nesne olarak, görüntünün statüsüne benzer şekilde algılanabilir bir gösteren (signifier) olduğunu belirtir (10). Sesin algılanmasının dünyasal bilgilere dayanan bir tanımlama sürecinin gerekli olduğunu açıklayan Metz, seslerin doğrudan algılanamayacağını vurgular. Metz için ses, algısal bir nesnedir ve sosyal olarak yapılandırılmış bütünlüktür.

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'e göre tam bir tanımlama, ses ve sesin kaynağının bilinmesiyle gerçekleşir. Kültürel olarak (aynı zamanda linguistik olarak da) sesin kaynağı nesnedir; sesin kendisi "belirleyici özellik (karakteristik)"tir. Kültürel konumda ses bir niteliktir. Sesin kaynağı görülebilen bir nesne olduğundan Metz, sestem çok görüntüye önem verir. Metz, sesin görüntü gibi, perde sınırları içerisine hapsolmemesini, tüm mekana yayılmasını ister (11).

Metz sinemada göstergebilimsel çözümlemelerin, görsel (fenomenolojik) olguları açıklayamadığını bulur; örneğin, algı nesnel vasıtasıyla sürdürülür. Metz'e göre, nesnel belirleyicilerin (görsel ve işitsel) neden olduğu öznel duygu, göstergebilimle değil, görselbilimle daha iyi açıklanabilir. Metz, görsel ve işitsel yeniden üretim arasındaki farklılığı ortaya koyar. Metz'e göre görsel yeniden üretim, özgünü gibi aynı niteliğe sahip değildir. Bir nesnenin görüntüsü 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 ayırdedemeyebilir(12).

Sesin somut varlığını kabullenemeyen Metz'in kuramındaki çelişki, görüntünün somut ve tamamlanmış bir şey olduğunu, sesin ise yalnızca görüntüye bağımlı olarak sıfatsal terimlerle var olduğunu ileri sürmesidir. Ses de görüntü gibi, bir varlığa sahiptir. Kuramındaki diğer bir eksiklik ise sesin yeniden üretimi hakkındadır. Metz'e göre bir filmde yer alan sesler ya da efektler, orjinalinin aynısıdır. Örneğin, filmlerde görüntüye eşlenen silahın patlama sesi ile gerçekte silah patlama sesi birebir aynı değildir.

10 E. Weis & J. Belton. **A.g.k.**, s.147.

11 C. Metz (1985). "Aural Objects". **Film Sound: Theory and Practice**. New York: Columbia Un.Press, s.157.

12 **A.g.k.**, s.161.

Filmlerde kullanılan silah patlama sesi biraz tonal açıdan kalınlaştırılarak derinlik etkilenir ki -ses sinyal işlemcilerden yararlanılarak-, istenilen etki yaratabilsin. Benzer şekilde, Orson Welles'in kayıtlı sesi gerçek sesinden oldukça farklıdır. Film sesinde gerçeğin yanılması yaratılır ki, bu da hiç bir zaman özgünü ile eşdeğer olmaz.

Daniel Dayan'da film ve izleyici arasındaki ilişkiyi inceleyerek, izleyicinin filme katılımını bir "dikiş sistemine" benzetir ve "varolmayan ya da hayali kişi" gibi, filmsel deneyimi açıklamada yeni kavramlar kullanır. Dayan'a göre izleyici bu varolmayan kişinin gördüklerini görür, ancak kendisini göremez. Dayan, filmde anlamı oluşturan "varolmayan kişidir" der. Yapısalcılığa karşıt fikirleri de tartışan Dayan, "yapının incelenmesi, yapı içerisindeki gizli anlamları araştırmak olmamalı" der. Dayan yapıyı oluşturan ve görülmeyen sürecin incelenmesini ister ve bu görülmeyen süreci "fantazmatik vücut" olarak tanımlar.

Resim ve sinemadaki imgelemin rolünü açıklamaya çalışan Dayan, "Resim ve sinema tarih ve ideolojide birbirlerine bağımlıdır" şeklindeki Schefer ve Oudart'ın görüşlerini daha da ilerletir. Oudart, resimin ideolojinin ürünü olan kodlara göre üretilen bir söylem olduğunu ifade eder. Bu söylem resimin "okunmasındaki" öznenin rolünü önceden belirler. Okuma, ideolojinin güçlendirdiği ve ürettiği kodları perdeler. Okuma süreci -önceden belirlenen- gerçeğin yanılmasını yaratır ve ideolojinin kodlarını -egemen sınıfın- gizler. Oudart bu süreci "sunum sistemi" olarak adlandırır (13).

Oudart'ın yukarıdaki görüşünü açıklamak isteyen Dayan, resimin görsel söylem içerisindeki iki aşamalı bir sistem olduğunu ifade eder. İlk aşama resimdir; ikinci aşama ise seyircinin bakış açısidir. Birinci aşama görülebilir, ikincisi ise gizlidir. Resim izleyicinin bakış açısıyla gerçeğin yanılmasını yaratabilir. İdeolojinin rolü kodların çalışmasını gizlemek ve özneyi doğal ya da gerçek olarak sunmaktır. Bu da resmi gerçekçi ya da natürel yapar ve ideolojinin rolünü gizler (14).

Dayan sinemanın da resim gibi, aynı sunum sistemine sahip olduğunu düşünür. İdeoloji sürecin gizlenmesiyle oluşan sistemi benimser; izleyici mesajın kendisiyle meşgul edilmemelidir ya da kodların

13 D. Dayan (1976). "The Tutor Code of Classical Cinema: The Articulation of Body and Space". **Film Sound: Theory and Practice**. New York: Colombia Un.Press, s.444.

14 A.g.k., s.441.

düzenlenişinin farkında olmamalıdır. Dayan, klasik anlatı filmlerinde çekimlerin her zaman birisinin bakış açısı tarafından sunulduğunu belirtir. Çekimin bakış açısının, çekimler arası oluşan aralığın kapatabileceği -dikiş sistemi- Dayan'ın kuramının temelini oluşturur. Bu kapatma süreci kodları gizler ve sinemada ideolojik etki için mesaj üretmeye izin verir.

Dayan filmlerin algılanmasında sesin rolünü açıklamada güçlük çekmektedir. Daha doğrusu filmin anlamını oluşturmada sesin rolünün olmadığını varsayar. Dayan'a göre varolmayan ya da hayali kişinin yalnızca gözleri vardır, kulakları ise yoktur. Bu hayali kişi anlamı yalnızca görerek yaratır ve ses izinden etkilenmez. Doane da Dayan gibi benzer gerekçe ile, filmde sesin algılanabilmesi için bir vücuda gereksinim duyduğunu belirtir. Doane'nın burada belirttiği vücut filmin görsel yapısıdır. Özetle Dayan'ın görüşleri, film kuramlarında işitsel algıya ya da sese yaklaşımın tek taraflı ve tamamlanmamış olduğunu yansıtmaktadır.

Marry Ann Doane "The Voice In The Cinema: Articulation of Body and Space" adlı makalesinde, geniş bir ideolojik yapı içerisinde film sesinin yerini tanımlamaktadır. Sessiz ve sesli filmi karşılaştıran Doane, sessiz filmlerin bir anlam bütünlüğü sağladığını belirtir. Oyuncular konuşmasa da onların vücutları, yüz ifadeleri ve mimikleri vasıtasıyla diyaloglar görselleştirilir. Potansiyel olarak sesli film bu bütünlüğü tehdit eder. Sesli film ile sinema artık, "heterojen materyaller" üzerine -bu görüntü ve sesdir- dayanmaktadır ve bu ikilik dikkatlice gizlenmedikçe heterojenliğin açığa çıkma tehlikesi vardır. Bu nedenle sés, bir bütünlük duygusunu koruyabilmek için görüntü ile "evlenmeli"dir (15).

Dudak senkronu (Lip-Sync) perde üzerinde görülebilir bir varlığın konuşmasını pekiştirmek için gerçekte, görüntü ve ses yapısından ibaret olan oyuncunun bütünlüğünü garanti eder. Üst-ses (voice-over) ise vücudun ilüzyonumsu bütünlüğünü farklı bir biçimde ortaya koyar. Konuşma perde arkasından gelse bile, görünmeyen görsel bir mekana aittir. Ses uygulamaları bu ikisini birleştirmeye ya da bütünleştirmeye çalışır. Perde dışı ses hayali olarak tasvir edilen bir karakter ile bağlantılı olarak doğallaşır ve anlatı yapısının bir parçasıdır ya da herşeyi bilen bir anlatıcı şeklinde gelenekselleşmiştir.

Dayan ve Doane'nın film kuramına yeni bakış açısı ve kavramlar kazandırsa da, film sesine yönelik görüşlerinde bazı eksiklikler vardır. Ses üzerine Doane'nın görüşlerinin temelini Dayan'ın düşünceleri oluşturur. Dayan filmde anlam oluşturmak için, bir varolmayan ya da hayali kişiye neden gereksinim duyulduğunu tam açıklayamaz. Gerçek yaşamda algının yetkili kılınmasında hayali bir kişiye gereksinim duyulmaz. Bir filmi anlamlandırırken neden başka birisinin görüşüne gereksinim duyulsun? Örneğin, bir ağaç görüldüğünde onun ağaç olup olmadığını anlamak için başka birisine gereksinim duyulmaz. Dayan'ın hayali kişinin yalnızca gözleri vardır, kulakları ise yoktur. Bu hayali kişi anlamı yalnızca görerek yaratır ve ses izinden etkilenmez.

Ses teknolojisindeki gelişmeler, film sesinin anlamını gizlemek ya da nesne ile onun sunumu arasında algılanan mesafeyi indirgemek için bir girişim olarak görülebilir. Böylece, Doane'nın "fantazmatik vücut" şeklinde dile getirdiği şeyi koruyan bir varlığın ilüzyonunu yaratabilir. Aynı zamanda, sesli film üç farklı uzayı kullanır; öykü mekanı (diegesis), perde ve sinema salonu- inkar etmeye çalışır; klasik kuram, üç mekan arasındaki potansiyel çatışmayı önlemeyi amaçlar. Yine de film görüntü ve ses olarak heterojen materyallerin birleşiminden oluşur. Klasik ses uygulamaları bu heterojenliği gidermeye ya da bütünlüştürmeye çalışır. Modern ses kuramları ve uygulamaları bu ilüzyonumsu bütünlüğe saldırmak, filmlerin bastırılmış ataerkil politikasını belirleyen egemen ideolojinin pekiştirilmesini önleyebilir (16).

Filmde klasik anlatıya ya da klasik Hollywood film yapım geleneğine karşıt olarak bir yapı geliştiren çoğu Avrupa ve Üçüncü Dünya film yapımcıları -bunların başında Godard gelir- film yapım ve sunum sistemindeki "burjuvanın algısal ideolojisinin" yıkılması için yeni denemeler, arayışlar ve düzenlemeler geliştirdiler. Bu nedenle, film sesine klasik anlayıştan farklı yaklaştılar. Görüntüye hizmet etmek yerine sesin bağımsız kimliğini kabul eden bu yapımcılar, ses ve görüntü bütünlüğünü bozarak -heterojen yapıyı- eleştirel olamayan tüketim hazzındaki izleyicinin konumunu edilgenlikten etkenliğe yöneltmek için gayret gösterdiler. Klasik film yapım geleneğinin dışına çıkılmasında ses, filmin haz verici ilüzyonist yapısını kırmada aktif bir rol oynamıştır. Bu anlamda, modern ya da eleştirel film yapımlarında ses, görüntülerden bağımsız ve önemli bir görev üstlenir ve bu da modern ses kuramının ilgi alanını oluşturmaktadır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- ALPÖĞE, O. (1977). **Radyo, Televizyon, Radar İlkeler ve Uygulama.** İstanbul.
- DAYAN, D. (1976). "The Tutor Code of Classical Cinema: The Articulation of Body and Space". **Film Sound: Theory and Practice.** New York: Colombia Un.Press.
- ELLIS, J. C. (1976). **A History of Film.** London: Loutgetge Limited.
- GÜÇHAN, N. (1981). "Bir Film Kuramcısı: Rudolf Arheim". **Kurgu.** Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayını, 4.
- METZ, C. (1985). "Aural Objects". **Film Sound: Theory and Practice.** New York: Colombia Un.Press.
- ONG, W.J. (1995). **Sözlü ve Yazılı Kültür.** İstanbul: Metis Yayınları.
- ÖZÖN, N. (1985). **Sinema-Uygulayımı-Sanatı-Tarihi.** İstanbul: Hil Yayınevi.
- STRAUB J.M & D. HULLIET (1985). "Direct Sound: an Interview With". **Film Sound: Theory and Practice.** New York: Colombia Un.Press.
- WEIS, E. & J. BELTON (1985). **Film Sound: Theory and Practice.** New York: Colombia Un.Press.