

KIESLIOWSKI SİNEMASI'NDA MÜZİK ¹

Prof. Dr. Özge MAZLUM

Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

Ankara /Türkiye

ozgem@baskent.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-2284-563X

Öz: Film müziği temelde bir filmin hem duyuşsal-duygusal boyutunu hem de genel estetik düzenlemeyi şekillendirmek için kullanılan, anlatıyı destekleyen, ses, titreşim, ritm, melodi ve enstrümantal-vokal müziğin bütünüdür. Bu araştırma; film müziğinin beste ve teknik analizi üzerine değil, müziğin sinemada görsel duyuşsal atmosferi etkileme anlamında nasıl kullanıldığı ile ilgili semiyoloji, duyuşsallaştırma, metafor olarak kullanımı ve en nihayetinde “leitmotif (ana motif)” olarak geliştirilmesi üzerine yapılmıştır. Ayrıca bu incelemede, Kieslowski Sineması’nda ses, nüans, müzik, tını ve duyuşsallaştırılmış müzikal estetiğin diyalektik gelişimi de ayrıntılı bir şekilde analiz edilmektedir. Bu amaçla, müziğin tınısal, semiyotik ve görsel bağlamda oynadığı uyarıcı etkinin, estetik yönüne ve etkisine odaklanılır. Sinema üzerine düşünen filozof yönetmenin eserlerinin bütünlüklü analizine odaklanıldığında; doğrudan dikkati çeken ilk konu Kieslowski’nin bütünlüklü bir sanat idealiyle hareket ettiği ve sinemayla, müziği kutsayarak, tıpkı Yunan idealindeki gibi, “Sanatlar Birliği” idealine yaklaştığı görülür. Kieslowski’nin yapmış olduğu estetik inceleme; insan doğasının değişmediği üzerine olup, bu olgunun sinema aracılığıyla aktarılması amacıyla odaklanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Krzysztof Kieslowski, Kieslowski Sineması, Film Müziği, Sinema ve Müzik, Zbigniew Preisner.

MUSIC IN KIESLOWSKI'S CINEMA

Abstract: Film music is basically the totality of sound, vibration, rhythm, melody and instrumental-vocal music used to shape both the sensory-emotional dimension and the overall aesthetic design of a film, thereby supporting the narrative. This research does not focus on the compositional or technical analysis of film music. Instead, it examines how music is employed in cinema to influence the visual and sensory atmosphere through semiology, sensorialisation, metaphorical use, and ultimately its development as a leitmotif. Furthermore, the dialectical development of sound, nuance, music, timbre and sensorialised musical aestheticisation in Kieslowski's cinema is analysed in detail. The emphasis lies on the aesthetic impact of music as a stimulus within timbral, semiotic, and visual con-texts. Focusing on the holistic analysis of the works of the philosopher-director who reflects deeply on the nature of cinema the first thing that draws attention directly is that Kieslowski acts with the ideal of a unified art and approaches the ideal of the ‘Unity of the Arts’, just like the Greek ideal, by blessing cinema and music. Kieslowski's aesthetic analysis is based on the fact that human nature does not change and focuses on the aim of conveying this phenomenon through cinema.

Keywords: Krzysztof Kieslowski, Kieslowski Cinema, Film Music, Cinema and Music, Zbigniew Preisner.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne Uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

Among all the arts, cinema, which remains an integrated art form thanks to its ability to compose audio-visual materials in an excellent way, has preserved its status as one of the most influential art forms of 20th-century arts up to the present day. The success of a film is not solely dependent on its narrative, cinematography, sound, or music, but rather on the unity and interplay between these components. Film music serves multiple functions: it reflects the director's vision, facilitates transitions, and creates emotional depth. Although composed with specific objectives in mind, it is expected that it brings about the required emotion (the sensory stage) in the viewer. Music is considered an important part of cinema in two ways: —as both a narrative device and an aesthetic element. Film music is basically the combination of sound, vibration, rhythm, melody, and instrumental-vocal music, which is used to shape both the sensory-emotional dimension and the general aesthetic arrangement of a film, thus supporting the narrative.

There are times when the visuals do not give adequate information to guide the viewer through the narrative and hence it is up to the film music to provide this missing context. By doing that, one can use recurring themes and main motifs that have already been introduced to the audience in films. Film music provides a compliment and support towards narration. For this reason, it establishes a connection between the story and music through the subject and emotion, character traits the time and place in which the film takes place, the narrative, and the music.

This research does not consider the composition or the technical analysis of music but its use in cinema to affect the visual and sensory atmosphere. It approaches film music from the perspectives of semiology, sensorialisation, metaphor, and the evolution of recurring motifs, such as the leitmotif. Moreover, the dialectical development regarding sound, nuance, music, timbre, and sensualized musical aesthetics in Kieslowski's cinema will be thoroughly examined in this research. The study deliberately sets aside technical aspects of music—such as harmony, counterpoint, modality, polyphony, or tonal construction—and instead centers on music's timbral, semiotic, visual, and aesthetic functions in film.

This research has taken Kieslowski's cinema as an example for the expression of music in cinematic narratives. In Krzysztof Kieslowski's (1941–1996) storytelling, film music has sometimes been used as an actor and sometimes as a tool. Music is one of the elements of Kieslowski's films that raises their emotional effect on the audience with the help of composer and arranger Zbigniew Preisner (1955, Poland). Soundtrack plays a major part, especially in his most successful work, *Trois Couleurs* (Three Colours, 1993-1994). Preisner has gained respect for his minimalist style music and vocal performances, including writing music that contributed to the atmosphere and themes of Kieslowski's films.

For Kieslowski, both music and cinema, as a visual narrative tool, have a common ideal. This ideal attracts the attention of the viewer in all his films. His real purpose is neither to use the music as a generic background soundtrack for a scene nor to use it to shock the audience with sound effects; he simply doesn't focus on such cheap attempts for attention. Rather, he sought to elevate cinema as a high form of narrative art—one capable of advancing cultural ideals and aesthetic thought.

Preisner's music and Kieslowski's visuals naturally harmonize to represent an aesthetic ideal. From “No End” to the “Three Colors Trilogy,” Preisner's music in Kieslowski's cinema becomes a central component of Kieslowski's auteurist identity. Director Kieslowski had a different attitude towards music, as he asked the composer to compose the music according to the script before filming. He designed it not only to describe the atmosphere and environment but to be able to become an integral part of the film's storyline.

As we tread through the lane laid by the philosopher-director of cinema and when we focus on holistic analyses of the works that emerge, what directly meets our eye is Kieslowski's quest for his unified artistic ideal. It is while consecrating music with cinema that Kieslowski comes closer to the ideal of “Unity of the Arts,” akin to the Greek ideal. At the heart of his aesthetic philosophy is the belief that human nature is unchanging—an idea he sought to communicate through film. This research aims to reexamine and reopen that space where music, image, and meaning converge in his cinematic legacy.

1. Giriş

Sanat, duysal ve imgesel verilerin zihinsel bir örgütlenmesi ve yeniden yorumlanması süreciyle gelişen sonsuz bir poetik üretim biçimidir. Düşüncenin ve sanatın yasaları belli bir yakınlık içinde gelişerek, insanın, uygarlık yaratma sürecini oluşturmuştur. Her kültür-uygarlık; düşünsel semboller, mitler, diller, dinler ve sanatsal ifade biçimleri geliştirerek, tarihsel diyalektik evrimini yaşamıştır. Önemli olan, bu gelişmenin izlerini sürerek, insan düşüncesinin ve uygarlığının oluşum sürecinde, sanatın ve estetik bilinç gelişiminin, günümüz insanını anlama ve yorumlamada kullanılmasıdır. Her sanat kendi araçları ve yöntemi ile sanatsal poetik üretimini, belli bir amaç ile yaparken, insan ruhu, düşüncesi ve toplumsal hakikatini de açığa çıkartmak ister (Heidegger, 1962, s.40-91). Günümüzde sanatın bu işlevi, bireyin ve toplumun anlaşılmasında vazgeçilmez bir araç olarak varlığını sürdürmektedir.

Bütün sanat dalları arasında, görsel ve işitsel unsurları en yoğun biçimde bir araya getirerek bütünsel bir anlatım sunan sinema, 20. yüzyılın en etkili sanat formlarından biri hâline gelmiştir. Sinemanın izleyici üzerindeki etkisini belirleyen unsurlar arasında, kuşkusuz müzik özel bir yere sahiptir. Larsen'in (2007, s. 66) de ifade ettiği gibi: "Müzik, temsili bir sanat formu değildir, ancak özel koşullar altında anlamı iletmek için kullanılabilir. Melodiler, belirli durumlarda işaret işlevi görebilir ve kendilerinden başka bir şeye atıfta bulunabilir". Dolayısıyla bir film sahnesinin başarısı; anlatı, sinematografi, ses ve müzik bileşenlerinin hem bireysel nitelikleri hem de aralarındaki ilişkiden doğan bütünlük sayesinde gerçekleşir. Sinema filmini izleme; anlatı ve izleyici diyalektiğinde olmalıdır. Bu diyalektiğin önemli bir parçası olan film müziği, yönetmen tarafından sahneler arası geçişleri yumuşatmak, duysal yoğunluk kazandırmak ve anlatıyı derinleştirmek amacıyla bilinçli bir şekilde kullanılır. Bu anlamda film müziği; ses, ritim, titreşim, melodi ile enstrümantal ve vokal öğeleri kapsayan, sinemasal anlatının hem estetik hem de duysal boyutlarını şekillendiren bütünsel bir yapı olarak karşımıza çıkar.

Filmin görsel anlatısıyla bütünleşen müzik kadar, işitsel alandaki diğer unsurların – özellikle de sesin ve insan sesinin – algıyı nasıl yönlendirdiği de sinemasal anlatının başarısında belirleyici bir rol oynar. Sinemada sesin yalnızca işitmeye yönelik değil, aynı zamanda algısal bir yapılandırıcı olduğu fikri, çağdaş ses kuramlarında merkezi bir öneme sahiptir. Chion (1999, s. 5), "bir insan sesinin varlığının içinde bulunduğu işitsel alanı yeniden yapılandırır" vurgulamaktadır. Bu durum, sesin yalnızca duyulmakla kalmayıp, çevresindeki diğer işitsel öğeler arasında hiyerarşi kurduğunu ve izleyicinin dikkatini yönlendirme kapasitesine sahip olduğunu ortaya koyar. Klasik anlatı sineması, bu algısal yönlendirme potansiyelini temel alarak "sesin ve taşıdığı sözün" net bir biçimde duyurulmasına öncelik verir. Bu yaklaşım film müziğini de içine alacak biçimde genişletildiğinde, müzik yalnızca anlatıya eşlik eden bir unsur olmaktan çıkar, aynı zamanda üreten, dikkat çeken ve yapısal bir rol üstlenen "sözsüz bir ses" olarak işlev kazanır. Aynı zamanda film müziği, izleyicinin anlam dünyasını biçimlendiren, duyguları yönlendiren ve anlatının derinliğini artıran güçlü bir anlatı aracıdır. Kalinak'a (2010, s. 1,2) göre film müziği; ortam ve atmosfer yaratmak, anlatıyı desteklemek veya önceden haber vermek, karakterlerin motivasyonlarını açığa çıkarmak ve duyguları ifade etmek gibi çok katmanlı işlevleriyle de öne çıkar. Bu işlevler, film müziğini sinemasal anlatının hem yapısal hem de duysal açıdan kurucu bir bileşeni hâline getirir. Böylece müzik, yalnızca anlatıya eşlik etmez; aynı zamanda eksik bağlamları tamamlayarak izleyicinin yorumlama süreçlerini yönlendiren aktif bir anlam üreticisine dönüşür. Ayrıca filmin akışı boyunca yinelenen temalar ve *leitmotifler* aracılığıyla izleyiciye tanıdık bir anlatı düzlemi sunulur.

Görsellerin, anlatının nereye gittiği konusunda yeterli bilgi sağlamadığı zamanlar vardır, bu nedenle eksik bağlamı sağlamak eşlik eden film müziğine bağlıdır. Bu, müziğin film boyunca seyircinin zaten tanıdığı, yinelenen temalar

ve ana motifler kullanılarak yapılabilir. Görsel ve müzik arasındaki bu bütünleşik yapıya dair alanda pek çok araştırma yapılmıştır. Örneğin, bazı çalışmalar film müziğinin, sahnenin görsel içeriğinden daha fazla anlatı bilgisi sağlayabileceğini öne sürmektedir. Costabile ve Terman'ın (2013, s. 322) araştırması, görsel sahne sabit tutulup yalnızca müzik değiştirildiğinde, sahnenin güzellik, ilgi ve gerilim gibi çeşitli boyutlarda izleyiciler tarafından farklı biçimlerde değerlendirildiğini ortaya koymuştur.

Film müziğinin yalnızca algısal değil, aynı zamanda fizyolojik düzeyde de etkili olduğu yönündeki bulgular ise bu ilişkiyi daha derinlemesine anlamayı mümkün kılar. Erken dönem çalışmalardan biri, Fransız besteci Gretry'nin (1741–1813) şarkı söylemenin kardiyovasküler etkilerini nabız ölçerek belirlemeye çalıştığı deneylerdir (Scherer & Zentner, 2001, s. 374). Bu öncü girişimin ardından konuyla ilgili bilimsel ilgi giderek artmış; Bartlett'in (1996) derlemesi, kalp atış hızı (HR), deri iletkenliği (SCR), solunum, kan basıncı, kas gerilimi ve müziğe verilen biyokimyasal tepkileri inceleyen yüz elliden fazla çalışmayı içermiştir. Benzer şekilde, Edwards, Eagle, Pennebaker ve Tunks (1991), müziğin yapısal özelliklerini fizyolojik değişkenlerle eşleştirme girişiminde bulunmuş; Blood ve Zatorre (2001) ise nörogörüntüleme teknikleriyle müzik ve duygu arasındaki bağı araştırmışlardır.

Ellis ve Simons (2005, s. 35–37), “Müzik ve İnsan Deneyimi” başlıklı çalışmalarında hem filmsel hem de müzikal uyaranların izleyicilerde fizyolojik değişimlere yol açtığını ve bu uyaranların eş zamanlı sunumunun duygusal etkiyi artırdığını ortaya koymuştur. Araştırmalar, müziğin bir filmin görsel anlatısına bağlanma kapasitesinin, izleyicide oluşan duygusal tepkileri anlamlı biçimde şekillendirdiğini göstermektedir. Bu bulgularla örtüşen bir diğer görüş ise Cohen'e (2001) aittir; ona göre, diegetik olmayan müzik filmin gerçeklik hissini zayıflatır. Ancak buna karşın, duygusal olarak uyumlu bir müzik ile görsel anlatının eşleştirilmesi, izleyici deneyimini fizyolojik düzeyde daha yoğun ve dikkat çekici bir hâle getirebilmektedir. Müziğin bu çok boyutlu etkisini anlayabilmek için, sinema tarihinde film müziğine yönelik ilk kuramsal yaklaşımlara bakmak gereklidir. Bu alandaki ilk kapsamlı kuramsal eser, Adorno ve Eisler (1947) tarafından kaleme alınan *Composing for the Films* (1947) adlı çalışmadır. Söz konusu eser, film müziğinin işlevi ile müziğin estetik boyutu ve sosyal etkileri, besteci-yönetmen ilişkisi ve müzikal öngörüler gibi pek çok açıdan sinema ve müzik ilişkisini kapsamlı bir biçimde ele almaktadır. Ayrıca Adorno ve Eisler (1947, s. 135-156) Eisenstein'in film müziği kullanımına dair yöntemlerini ayrıntılı bir biçimde analiz ederek, görsel bütünlük ile müzikal yapı arasındaki estetik bağı derinlemesine inceler. Bu kökensel analizler, özellikle Kieslowski'nin sinemasında montaj, kurgu ve ses öğeleri arasında kurduğu bütüncül anlatı yaklaşımının temellerini anlamada önemli bir referans noktası sunmaktadır.

Bu çalışmada, sinemasal anlatılarda müziğin ifade biçimi, *Kieslowski Sineması* üzerinden ele alınacaktır. Krzysztof Kieslowski'nin (1941–1996) hikâye anlatımında film müziği, bazen bir oyuncu bazen de anlatıyı yönlendiren bir araç olarak işlev görür. Yönetmenin filmlerinde duygusal etkinin derinleşmesinde, besteci *Zbigniew Preisner*'in (1955–) müzikleri belirleyici bir rol üstlenir. Özellikle Kieslowski'nin başyapıtı olarak kabul edilen *Üç Renk* üçlemesinde (1993–1994), müziğin etkisi yalnızca dramatik bir atmosfer yaratmakla sınırlı kalmaz; bunun ötesinde, karakterlerin iç dünyasını, anlatının felsefi boyutlarını ve duygusal ritmini doğrudan şekillendiren bir araç hâline gelir. Reyland (2012, s. 270–271), Preisner'in müziğinin üçlemde “işitsel bir etik” formuna büründüğünü ve izleyiciyi karakterlerle birlikte duygusal bir yolculuğa çıkardığını belirtir. Minimalist müzik tarzı, vokal performanslara verdiği ağırlık ve dramatik yapıdaki duyarlılığı ile tanınan Preisner, Kieslowski'nin sinemasal estetiğine son derece uyumlu besteler üretmiştir.

Bu bağlamda, bu araştırmanın temel amacı; film müziğinin anlatıya ve biçime yönelik işlevlerini, Kieslowski sinemasından sahne örnekleriyle açıklamak ve müziğin anlatıya nasıl duygusal, estetik ve anlamsal katmanlar eklediğini ortaya koymaktır. Bu kapsamda bu çalışmada, müziğin sinemadaki semiyotik anlamına, duygusal çağrışım

gücüne, metafor yaratma potansiyeline ve “leitmotif” gibi yapılar yoluyla anlatının yapısına nasıl dâhil edildiğine odaklanılmıştır. Ayrıca Kieslowski’nin sinemasında ses, tını, müzikal nüanslar ve duyusallaştırılmış estetik yapının diyalektik bir gelişimle nasıl örüldüğü de detaylı biçimde analiz edilmiştir. Bu çalışma, müziği teknik analiz (armoni, kontrpuan, polifoni, makamsal ezgisellik vb.) üzerinden ele almak yerine; müziğin tınısal, semiyotik ve görsel düzlemdeki estetik etkisini ve anlatı içindeki uyarıcı işlevini incelemeye odaklanmaktadır.

2. Film Müziği

Sinema anlatısı, işitsel ve görsel olmak üzere iki temel bileşene dayanır. Görüntü ve sesin bir araya gelmesiyle oluşan sinemasal söylem; müzik, efekt, ışık, renk, dekor, oyunculuk, kurgu ve kamera açıları gibi birçok unsurun etkileşiminden doğar. Bu bütünleşik yapı içinde ses, yalnızca işitsel bir eşlik değil; aynı zamanda anlatının ritmini, atmosferini ve duygusal yapısını belirleyen kurucu bir öğedir. Chion’un ses kuramında öne çıkan önemli noktalardan biri, ses ile görüntü arasındaki ilişkinin durağan olmayıp algısal olarak sürekli yeniden yapılandırılan bir düzlemde şekillenmesidir. Chion (1999, s. 3), klasik anlatı sinemasında sıkça kullanılan “soundtrack” teriminin sahte bir bütünlük yanılsaması sunduğunu, çünkü seyircinin işittiği her sesin, görüntüyle kurduğu ilişkiye göre zihinsel olarak yeniden organize edildiğini savunur. Bu yeniden konumlandırma sürecinde, sesler ya görsel alana entegre edilerek sahneye dahil edilir ya da görselin dışına itilerek hayali bir konuma yerleştirilir. Özellikle film müziği, görsel kaynağından bağımsızlaştığında, yalnızca duygusal değil, mekânsal bir belirsizlik de yaratır. Kieslowski’nin müzik kullanımında bu gerilim önemli bir yer tutar; zira müziğin çoğu zaman ekran üzerinde bir kaynağı gösterilmez. Böylece seyircinin gördüğüyle duyduğu arasındaki boşluk, hem duygusal hem de yapısal bir katman oluşturur; bu da filmin duygusal derinliğini artırırken aynı zamanda huzursuzluk duygusu da yaratır.

Geleneksel anlatı sinemasında müzik, anlatı temsiliyle hem estetik hem de varoluşsal bir etkileşim içindedir ve filmin tematik yapısını güçlendirmede, atmosfer yaratmada ya da karakter psikolojisini ifade etmede önemli bir rol üstlenir. Adorno (2006, s.47-59), müziğin bu bağlamda yalnızca duygusal değil, aynı zamanda bilişsel bir iletişim aracına dönüştüğünü ve film metninin anlamını derinleştirdiğini savunur. Whalen’ın (2004, s. 18) da ifade ettiği üzere, müzik ile görüntü arasındaki ilişki, dramaturjik yapının temel unsurlarından biridir. Müzik, temanın yorumunu belirlerken aynı zamanda metaforik bir işlev de üstlenir. Özellikle ana motif kullanımı, belirli bir karakteri, mekânı ya da nesneyi temsil ederek, müziği hem zamansal bir diyalektik hem de görsel-işitsel bir simgesel sistem haline getirir.

Film müziği, hem görsel anlatının taşıdığı anlamı şekillendirir hem de karakterlerin psikolojik boyutlarını açığa çıkarır. Parkinson’a (2015, s. 95) göre film müziği; izleyicinin görüntüyle özdeşleşmesini kolaylaştırır, zaman ve mekân algısını kurar, atmosferi belirler, karakter ruh hâlini ifade eder ve soyut kavramlara beden kazandırır. Prendergast (1992, s. 231) ise iyi bir film bestecisinin, müziğini yalnızca etkileyici olması için değil, anlatının ihtiyaç duyduğu yerlerde ve sadece gerektiği kadar kullanması gerektiğini vurgular. Filmdeki uzun sessizlik anlarının, müziğin anlatı içindeki varlığı kadar etkili olduğunu; bu nedenle bestecinin yapı ve formu dramatik anlatıyla uyumlu kurmasının önemli olduğunu belirtir. Bir anlamda müzik, yalnızca seslerden değil, aynı zamanda sessizlikten de oluşur. Sessizlik, sinemada sıklıkla göz ardı edilen ancak duygusal ve imgesel atmosferin oluşumunda belirleyici rol oynayan bir öğedir. Gorbman (1980, s. 193), müzikal sessizliğin etkisinin küçümsenmemesi gerektiğini vurgular; ona göre müziğin olmaması, seyircide bir beklenti yaratır ve sessizliğin kendisi anlam üretir.

3. Film Müziği ve Anlatı

Film müziği, yalnızca sahnelerle eşlik eden bir arka plan değil; anlatının merkezinde yer alan, temsili yönlendiren ve duygusal anlamı şekillendiren bir anlatı unsurudur. Kalinak (2010, s. 1–7, 18–20), film müziğinin başlıca işlevlerini üç temel başlık altında toplar: duygu üretme, anlatının anlamını sabitleme ve görsel yapının teknik doğasını gizleyerek seyirciyi film dünyasına absorbe etme. Bu yaklaşım, özellikle klasik anlatı yapısında müziğin nasıl işlevselleştirildiğini gösterse de Kieslowski sineması bu çerçevenin dışına taşar. Kieslowski’de müzik, yalnızca sahnelerin ruh halini destekleyen bir atmosfer değil, karakterin psikik dünyasının, anlatının felsefi boyutunun ve tematik derinliğin asli taşıyıcısıdır. Preisner’in müziği bu anlamda yönetmenin sinematografik dilinde bağımsız bir anlatı organına dönüşür.

Müziğin bu anlatısal gücü, onu metinsel yapının diğer bileşenleriyle sıkı ilişki içinde kılar. Film, birbirine bağlı çok sayıda öğeden oluşan temsili bir düzendir ve bu düzen içinde müziğin işlevi, tek başına değil, görüntü, kurgu, ses efektleri ve diyalog gibi diğer öğelerle kurduğu bağlamla birlikte değerlendirilmelidir. İzleyici çoğu zaman film müziğini bilinçli olarak analiz etmese de müzik anlatıya dair sezgisel ipuçları sunar ve bu ipuçları aracılığıyla seyirci ekran üzerindeki olaylara duygusal tepkiler verir. Gördüğü sahneyi anlamlandırırken işittiği sesler onun bilinçdışı düzeyde yorum yapmasına olanak tanır.

Gorbman (1980, s. 195), film müziğinin anlatıdaki çok yönlü işlevselliğini açıklarken, onun dramatik, zamansal, uzamsal, yapısal ve çağrışımsal düzeylerde de etki yaratabileceğini belirtir. Bu çok katmanlı etki, müziğin sahnelerle eşzamanlı ya da karşıt bir ilişki kurabilmesini sağlar. Aynı müzik parçası bir sahnede duygusal bir boşluğu doldururken, başka bir sahnede zaman algısını bozan bir kırılma yaratabilir. Bu açıdan bakıldığında müzik, bir duygu aktarıcısı olmanın yanında anlatının ritmini ve yönünü belirleyen, zaman yapısıyla doğrudan etkileşime giren dinamik bir bileşendir.

Müziğin anlatıya nasıl entegre edildiği sorusu, müziğin kendisinden çok, onun görsel anlatı ile nasıl ilişkilendiğiyle ilgilidir. Ellis ve Simons (2005, s. 35), müziğin görsel öykülemeyle mantıksal olarak bağ kurmasının onun etkisini artırdığını savunur. Ancak çoğu uzun metrajlı filmde müzik, sahnede doğrudan bir kaynak tarafından çalınmadığı, yani diegetik olmadığı için “bariz bir kaynak olmadan” var olur. Kieslowski’nin müzik anlayışı bu yapıyı yadsımaz; tersine onu estetik bir stratejiye dönüştürür. Preisner’in besteleri, ekranın dışında kalan bir hafıza, bilinç akışı ya da etik bir yankı gibi davranarak izleyicinin anlatı ile kurduğu ilişkiyi derinleştirir. Kalinak’ın (2010, s. 20) ifadesiyle müzik, izleyiciyi yalnızca sahneyle birlikte onun anlamına da ortak eder. Bu bağlamda Kieslowski’nin müzik anlayışı, klasik Hollywood sinemasının sınırlarını aşan ve izleyiciyi duygusal ve bilişsel bir katılıma da davet eden poetik bir film müziği modeline örnek teşkil eder.

4. Krzysztof Kieslowski (1941-1996) Sineması

Krzysztof Kieslowski, Polonya’nın köklü Lodz Sinema Okulu’ndan mezun olduktan sonra belgesel sinemayla başlayan kariyerini, zamanla televizyon ve uzun metrajlı sinema alanlarında özgün bir anlatım dili geliştirerek sürdürmüştür. Kendine has bu sinema dili, düşünsel derinliği ve şiirsel ifadesiyle yalnızca Polonya sinemasının değil, dünya sinema tarihinde de özel bir konuma sahiptir. II. Dünya Savaşı sonrasında yeniden şekillenen ve politik baskılarla çevrili bir ortamda yaratıcı direncini korumayı başaran Polonya sineması içinde Kieslowski, toplumsal travmaların görsel temsiliyle birlikte bireyin içsel dünyasına yönelen bir sinemasal anlayışla öne çıkmıştır. Onun filmleri, ulusal tarihin ve kolektif hafızanın izlerini taşıırken, bu tarihsel referansları insanın varoluşsal çatışmalarına ayna tutan bir arka plan olarak konumlandırmaktadır.

Kieslowski'nin sineması, tarihsel ve siyasal gerçeklikten kopmaksızın bireyin sezgisel deneyimlerine odaklanmaktadır. Filmlerinde sıkça Polonya'nın kültürel yapısına, siyasal atmosferine ve toplumsal katmanlarına göndermeler bulunsa da bu unsurlar anlatının merkezini oluşturmaz; daha çok, karakterlerin ruhsal çözümlerini belirleyen arka planlar olarak işlev görür. Yönetmenin kamerası, dış dünyayı betimlemekten çok, bu dünyanın içinde yaşamaya çalışan bireyin kırılanlıklarına yönelir. Kieslowski, insan doğasının karmaşıklığını yalın ama katmanlı bir sinemasal anlatıyla açığa çıkarır.

Yönetmenin estetik tercihi, dış dünyanın politik ya da ekonomik sorunlarını merkeze almaktan çok, bu koşullar altında var olmaya çalışan insanın içsel deneyimini kavramaya yönelmiştir. Bu yönelimiyle Kieslowski, savaş sonrası Avrupa'da yaygınlık kazanan varoluşçu düşünceyle örtüşmektedir. Özellikle Camus'nün "absürd" kavramı etrafında şekillenen felsefi atmosfer, Kieslowski'nin sinemasında anlamını yitirmiş dünyada bireysel arayış, sessizlikle ifade edilen yalnızlık ve nihai cevaplardan uzak duruş biçiminde somutlaşır. Onun karakterleri çoğu zaman mutlak bir hakikati aramaz; bunun yerine, belirsizlik içinde sezgisel bir yönelim geliştirirler. Bu da Kieslowski'nin anlatısını, zihinsel olduğu kadar duygusal bir derinliğe taşır. Bu felsefi duruş, yalnızca içerikte değil, biçimde de kendini gösterir. Kieslowski'nin anlatısı, yüzeyde akan hikâyelerin ötesine geçerek, *metaforlar, simgeler ve görsel tekrarlar* aracılığıyla bilinçdışına seslenen bir yapı kurar. Onun sinemasında *gerçek, imge ve simge* düzlemleri iç içe geçer; her sahne, bastırılmış bir arzusun ya da görünmeyen bir düşüncenin estetik izdüşümü olarak okunabilir. Bu çok katmanlı yapı, izleyiciyi edilgin bir izleyici konumundan çıkararak, anlatının aktif bir bileşenine dönüştürür. Kieslowski'nin amacı, hikâyeyi anlatmak değil; izleyiciyi hikâyenin içinde kendi duygularıyla, düşünceleriyle ve sorularıyla yüzleştirmektir.

Onun sineması, biçimsel tercihlerin ötesine geçen, düşünsel bir alan olarak inşa edilir. Tekrarlayan görsel motifler, simgesel objeler ve melodik yapıların sürekliliği, yönetmenin salt estetik kaygılarla hareket etmediğini; bu görsel-işitsel dil aracılığıyla bir düşünce zinciri kurduğunu gösterir. Tarkovsky'nin "şiiresselliğin mantığı" olarak adlandırdığı yaklaşım, Kieslowski'nin anlatılarında da güçlü biçimde hissedilir; şiiressel olan, burada sadece biçim değil, aynı zamanda varoluşsal bir sezgidir. Bu şiiressellik, Kieslowski'nin hikâyelerini sıradan yaşam kesitlerinden çıkararak evrensel ve duygusal açıdan katmanlı anlatılara dönüştürür. Onun sineması, yaşamı temsil etmekle yetinmez; görünenin ardındaki anlamları araştıran, sessizliğin ve ayrıntının içinden konuşan bir duyusal düşünme biçimi önerir.

4.1. Kieslowski Sineması ve Zbigniew Preisner

Müzik, sinema gösteriminin ilk günlerinden itibaren anlatının ayrılmaz bir bileşeni olmuştur. Sessiz film döneminde canlı müzikal eşliklerle başlayan bu birliktelik, zaman içinde sinemanın estetik dokusuna nüfuz eden temel bir anlatım biçimine dönüşmüştür. Sinema tarihinde yönetmenlerin sıklıkla aynı bestecilerle çalışmayı tercih etmesi, bu ilişkinin yalnızca teknik değil, yaratıcı bir uyumun ürünü olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Krzysztof Kieslowski ile besteci Zbigniew Preisner arasındaki iş birliği, sinemasal anlatımda müziğin dönüştürücü gücünü anlamak açısından çarpıcı bir örnektir.

Preisner, birçok otorite tarafından çağdaş film müziği bestecileri arasında en özgün ve etkileyici isimlerden biri olarak kabul edilmektedir. Kieslowski ile ortak çalışmaları, gerçeklik ile kurguyu, müzikal anlatı ile sinemasal dil arasındaki sınırları aşan bütünsel bir yapıyı ortaya koyar. İlk iş birliklerinden olan *Bez Korica* (1985) ile başlayan bu yaratıcı ortaklık, *Üç Renk: Kırmızı* (1994) filmine kadar devam eden, derinlikli ve birbirine bağlı müziksel motiflerin sürekliliğiyle örülmüş bir anlatı mimarisi oluşturur. Reyland'ın (2016, s. 265) vurguladığı gibi, Preisner'in

müzikleri “ifade edici hassasiyet, hüzn, trajedi, ötekilik ve dışı olanın estetiğıyle yoğruludur.” Kieslowski sine-ması da bu müziksel estetikle birlikte giderek daha “dışıl” bir forma evrilmiş; bu dönüşüm, filmlerde müziğın giderek daha baskın ve yönlendirici bir rol oynamasıyla belirginleşmiştir.

Preisner’in eserlerinde yalnızca müzikal bir ses yoktur; aynı zamanda sinemasal anlatının felsefi ve duygusal boyutlarını bütünleyen, varoluşsal bir titreşim hissedilir. İşitsel bir unsur olarak müzik burada seyircinin basit bir ezgiden varoluşsal bir sezgiye geçmesini sağlayan aktif bir bileşen haline gelir. Hanslick’in müzikal estetiğı ışığında değerlendirildiğinde, Preisner’in müziğı estetik biçimiyle, anlatının derin yapısına eklemlenen düşünsel boyutuyla da dikkate değerdir. *Van den Budenmayer’in* varlığıyla bu besteler, Kieslowski sinemasında sesin ve anlamın çok katmanlı bir haritasını oluşturmaktadır.

Preisner’in Kieslowski sinemasına katkısı, geleneksel film müziğı anlayışının ötesinde, poetik bir derinlik sunar. Reyland’in ifadesiyle, onun müziğı “sessizlikle yarışmaz, onunla konuşur” (Reyland, 2012, s. 143). Özellikle *Mavi* filminde, müzikal aralıklar ve ani yükselişler, karakterin iç dünyasındaki dalgalanmaların doğrudan birer yansıması ve öznel bir gerçekliğın tercümanıdır. Preisner’in müziğında öne çıkan şefkat ve hüzn duyguları, özellikle ses seviyesi, tını ve vibrato gibi müzikal göstergeler aracılığıyla duyumsal olarak aktarılmaktadır. Juslin’in (2001) belirttiğı üzere; bu tür duygusal ipuçları özellikle “ayrılık çağrıları”na dönüşerek, dinleyicide sosyal kayıp hissi yaratmaktadır. Bu bağlamda müzik, gösterge ve gösterilen ilişkisi içerisinde, sinematik bağlamda semiyotik olarak anlam üreten bir araç haline gelmektedir.

4.2. Kieslowski Sineması’nda Müzik

Kieslowski sinemasının anlatsal yapısını çözümlmek bakımından müziğı merkeze alan bir yaklaşım, son derece işlevsel ve açıklayıcıdır. Çünkü Kieslowski, duyguları yalnızca sözel ifadelerin yanında renkler, sessizlikler, görsel detaylar ve özellikle müzik aracılığıyla ileten çok katmanlı bir anlatım dili inşa etmiştir. Bu bağlamda müzik ve ses efektleri, yalnızca sahnelerin atmosferini pekiştiren tamamlayıcı unsurlar olmanın ötesinde, anlatının temel yapıtaşlarından biri olarak işlev görür. Tarkovski’nin (1992, s. 180–181) de belirttiğı gibi, müziğın şiirsel bir nakarat gibi kullanılması, yönetmene izleyicinin duygulanımını yönlendirme ve görsel anlatıyla kurulan bağı derinleştirme olanağı sunar. *Seashore’un* (1938) da vurguladığı üzere, “bu tür müzikal yerleştirmeler izleyici algısına yeni bir boyut kazandırmaktadır”.

Kieslowski filmlerinde işlevsellik sadece mekânla olduğı kadar zamansal düzlemde de kendini göstermektedir. Davison’a (2004, s. 8) göre; “film müziğı yalnızca anlatıyı desteklemez, aynı zamanda izleyicinin zaman algısını biçimlendirme potansiyeline de sahiptir”. Kieslowski’nin özellikle *Mavi* (1993) filminde bu durum belirginleşmiştir: uzun sessizliklerin ardından gelen müzikal geçişler yalnızca duyguların taşıyıcısı değil; zamanın karakter için nasıl aktığıını hissettiren unsurlar olarak işlev görmektedir. Bu çerçevede Kieslowski’nin müzik anlayışı, yalnızca estetik bir tercih olmaktan çıkarak; zaman, bellek ve varoluşsal sorgulamalarla örölü çok katmanlı bir yapının asli bir parçası hâline gelir. Müzik, anlatının doğrusal zaman akışını kesintiye uğratarak alternatif bir ritim önerir; böylece bastırılmış duygular, dile dökülemeyen düşünceler ve görünmeyen gerçeklikler estetik bir düzlemde ifade olanağı bulur. Bu estetik yönelim, klasik Hollywood sinemasının müziğı yüklediğı işlevle belirgin bir karşıtlık içindedir. Kalinak’a (1992, s. 83) göre; klasik film müziğı; görünmezlik, süreklilik ve anlatıya hizmet etme ilkelerine dayanır. Bu yapıda müzik, izleyicinin dikkatini dağıtmadan duygusal rehberlik sağlar ve genellikle anlatının hizmetkârı konumundadır. Oysa Kieslowski sineması bu yapıyı bilinçli olarak bozar. Preisner’in besteleri, sahnelerle duygusal bir eşgüdüm kurmak yerine, zaman zaman sahneyle çatışarak izleyiciyle anlatı arasında düşünsel bir

mesafe yaratır. Bu tercih özellikle *Kırmızı* filminde öne çıkmaktadır: müzik, sahnenin duygusal tonunu belirlemek-tense ona direnç göstererek, izleyicinin anlatıya eleştirel bir yaklaşımla bakmasını sağlamıştır.

Kieslowski sinemasında müzik, sezgi ve görselliğin birbiriyle bütünleşerek özgün bir anlatı evreni oluşturduğu başarılı örneklerden biri *Veronique'nin İkili Yaşamı* (1991)'dir. Film hem estetik bütünlüğü hem de anlatı derinliği bakımından sezgisel düşüncenin, performansın ve sinematografinin etkileyici bir uyumunu temsil eder. Bu uyumun merkezinde yer alan müzik, anlatının ritmini ve duygusal yoğunluğunu belirlerken, karakterler arasında görünmeyen bir bağın da taşıyıcısı olur. Özellikle iki ana karakterin—Polonyalı *Weronika* ve Fransız *Véronique*'in—hayatlarında müziğin merkezi bir yer işgal etmesi, bu bağın kurucu dinamiğini oluşturur. Bu ortak müzikal tutku, karakterlerin birbirinden habersiz olmasına rağmen aralarında sezgisel bir gerilim yaratır; bu da izleyici açısından filmdeki metafizik boyutu güçlendirir. Özellikle Preisner'in bestelediği ve geleneksel biçimsel kalıpları çağrıştıran *Van den Budenmayer* kantatı, filmde bu içsel bağın müzikal ifadesine dönüşür. Örneğin; Weronika'nın sahne provası sahnesinde müzik hem diegetik hem de ekstra-diegetik düzeyde işlemektedir. Kantat sahnede icra edilirken, aynı zamanda karakterin iç dünyasında yankılanan soyut bir titreşime dönüşmektedir. Ayrıca üçlü şiir biçiminin açıkça hissedildiği koro sahneleri, müziğin anlatıya nasıl bilinçli bir şekilde yerleştirildiğini göstermektedir.

Weronika'nın kantatı icra ederken geçirdiği kalp krizi, müziğin dramatik işlevini açık biçimde gösterir. Kalinak'ın (2010, s. 4) da belirttiği gibi, “müzik yalnızca duygusal bir atmosfer yaratmakla kalmaz”, aynı zamanda karakterin ölüm sürecini dramatik olarak hızlandırır. Kantatın yükselen yoğunluğu, Weronika'nın yaşam enerjisini temsil ederken, aynı zamanda tükenişine işaret eden bir gerilim yaratır. Böylece müzik, anlatıda karakterin bedensel ve ruhsal sınırlarına da dokunan bir ifade aracına dönüşür. Weronika'nın ölümünden sonra *Véronique*'in aynı kantat temasını müzik kutusunda duyması, bu dramatik işlevin devamıdır. Preisner'in bestesi, geçmişin izlerini bugüne taşıyan sezgisel bir yankı olarak, karakterler arasında bilinçdışı bir bağ kurar. Kalinak'ın (2010, s. 20) ifadesiyle bu “duygusal yankı”, yalnızca müzikal hafızayı ve metafizik bağı da görünür kılar.

Kieslowski sinemasında müziğin dramatik yapı üzerindeki etkisi, özellikle *Dekalog 2* (1990) filminde de belirgindir. Arının yaşayıp yaşamayacağına dair sahnede müzik ve çekim teknikleri, karakterin içsel çalkantılarını yoğun biçimde yansıtmaktadır. Bu sahnede müzik, yalnızca işitsel bir unsur olduğu kadar; karar anının gerilimini izleyiciye fiziksel olarak hissettiren de bir araçtır. Seashore'un (1938, s. 34–45) da belirttiği gibi, “bu tür dramatik anlarda müziğin görevi, varoluşsal yoğunluğu hacimsel bir etkiye dönüştürerek sahnenin anlam katmanlarını derinleştirmektir”. Böylece müzik, hem karakterin çözülme anlarını görünür kılar hem de izleyicinin sahneyle duygusal bağ kurmasını sağlar.

Bu dramatik yapı ve müziğin işlevselliği, bireysel sahnelerin yanında, Kieslowski'nin daha geniş kapsamlı sinemasal evreninde sinemasal bir estetik tercih olarak belirir. Özellikle *Üç Renk Üçlemesi*'nde, müzik ile görsel öğeler arasındaki ilişki, yönetmenin kurduğu simgesel yapının temel bileşenlerinden biri hâline gelir. Renk, doku ve ritimlerle örülen bu estetik bütünlük, filmlerde istikrarlı ve biçimsel olarak olgunlaşmış bir anlatı formuna evrilir. Andrew'un (2016, s. 39) belirttiği gibi, Kieslowski'nin ses ve imge kullanımında ortaya çıkan “sessiz dışavurumculuk”, kompozisyon, kurgu ve beklenmedik çerçeve dışı seslerle birleşerek, görsel, işitsel, duygusal ve düşünsel düzlemlerde çok katmanlı bir izleyici deneyimi sağlar. Müziğin işlevi, anlatının duygusal tonunu belirlemenin ötesinde, karakterlerin iç dünyasını görünür kılmak ve sembolik anlam katmanlarını açığa çıkarmaktır. *Üç Renk Üçlemesi*'nde müzik, yalnızca bir atmosfer kurmakla sınırlı olmayıp, anlatının yapısal çözümlemesinde de belirleyici bir role sahiptir. Bu doğrultuda, her bir filmde kullanılan müzikal tercihler, tematik yönelimlerle doğrudan ilişki-

lidir. *Mavi*'de klasik ve minimalist unsurlarla karakterin yas süreci duyumsatılırken; *Beyaz*'da ironi ve mizahı destekleyen hafif tonlar tercih edilmiştir. *Kırmızı* ise daha tutkulu ve metafizik bir yapı sunarak insan ilişkileri ve kader teması etrafında şekillenen duygusal derinliği vurgular.

Üç Renk üçlemesinde, özellikle *Mavi* filminde Preisner'in müziği hem kurgusal hem temsili bir figür olarak yapılandırılır. Bu yapının ötesinde, *Mavi* filminde müzik yalnızca duygu temsilcisi değildir; aynı zamanda anlatı sınırlarını aşan bedensiz bir varlık hâline gelir. Chion'un (1999, s. 27) "acousmètre" kavramı üzerinden tanımladığı bu görünmeyen sesler, sinemada neredeyse metafiziksel bir varlık taşır. *Mavi* filminde Preisner'in müziği, ekranda görünmese bile karakterin iç dünyasında yankılanan, kimi zaman Tanrı'yı, kimi zaman ölümün sessizliğini işaret eden bir boyut kazanmaktadır. Bu tür müzikal varlıklar, seyircinin görsel ve işitsel olarak da kadrajın dışında ne olduğunu hissedebilmesini sağlar. Besteci *Van den Budenmayer* karakteri aracılığıyla yaratılan bu kurgusal kompozitör, yalnızca filmin diegetik boyutunda yer almaz, aynı zamanda sinemanın gerçeklik algısını dönüştüren metadiyegetik bir unsur haline gelir.

Julie'nin yas süreci, Preisner'in bestesiyle müzikal bir hafıza düzlemine taşınır. Reyland'ın (2012, s. 137–141) analizine göre, Avrupa Birliği Konçertosu'nun Julie'nin bastırılmış hafızasını sahneye bir "duyusal flaş" gibi taşıması, karakterin iç dünyasındaki çatışmaları biçimsel olarak yansıtır. Müzikal kesintiler ve ani yükselmeler, hafızanın parçalanmış doğasını temsil ederken; sessizlikler de bilinçli olarak dramatik yoğunluk yaratmak üzere kullanılır. Julie'nin kafede oturduğu sahnede müziğin aniden durması, travmanın içselleştirilmesini sembolize ederken; bu duraklama anı, kameranın yavaşça karaktere yaklaşmasıyla görsel olarak da desteklenir (Reyland, 2012, s. 144). *Mavi* renk paletinin hâkimiyetiyle birlikte müzik, karakterin psikolojik izolasyonunu duyusal düzlemde görünür kılmaktadır. Müzikal kompozisyonun metinsel katmanında kullanılan antik Yunanca metin ise, dini göndermelerden uzaklaşılarak agape (karşılıksız sevgi) kavramına odaklanır. Bu müzikal tema, Julie'nin eşi tarafından bestelenen eseri yeniden yapılandırması yoluyla, karakterin yas sürecini bir dönüşüme ve yeniden bağ kurmaya dönüştürür. Hanslick'in müzikal güzellik anlayışı çerçevesinde değerlendirildiğinde, bu tema güzelliğini karaktere hizmet etmekten değil, kendi içsel yapısından alır. *Mavi* avizenin cam boncuğunun kırıldığı sahnede, ses ve görüntü eş zamanlı olarak sarsılır; bu anın, Julie'nin kimliğini yeniden inşa etmeye başladığı bir kırılma noktası olduğu düşünülmektedir.

Üç Renk: Mavi filminde, müziğin karakterle kurduğu ilişki de dikkat çekici bulunmuştur. Julie'nin travma sonrası yaşadığı içe kapanma süreci, Preisner'in bestelediği Avrupa'nın Birleşmesi Konçertosu ile simgelenmiştir. Film boyunca farklı bölümlerde kısa süreli olarak beliren tematik motifler, anlatının sonunda birleşerek bu konçertonun tam formunu oluşturmaktadır. Paulus ve McMaster'a (1999, s. 69) göre, bu dönüşüm yalnızca bir müzikal yapı değil, aynı zamanda Julie'nin içsel dönüşümünün bir metaforudur. Ağır tempolu yaylıların Julie'nin yüzüne yapılan yakın çekimlerle eşzamanlı kullanımı, karakterin izole ve sessiz dünyasını görsel-işitsel düzlemde pekiştirmektedir. Davison'un (2004, s. 139) vurguladığı "duyusal parçalanma" işitsel ve görsel olarak da sahneye entegre edilmiştir. *Mavi* filminde Preisner'in müziği, biçim ve içerik arasında kurulan yapısal ilişkiyi de temsil eder. Müzik, yalnızca içeriği taşımaz; aynı zamanda kendi dışındaki anlamları da organize eder. Filmdeki mimari yapı, müzikal düzenle paralel olarak kurgulanmıştır. Rothfarb ve Landerer'in (1966, s. 173) bahsettiği "parçaların kendi sıralarındaki simetrisi", filmin tüm bileşenlerinde hissedilir: sahne tasarımı, görüntü yönetimi, oyunculuk, dekor ve elbette müzik bu simetrik yapı içinde bütünsel olarak işler.

Bu anlatı yapısında müziğin konumu, klasik sinema anlayışının ötesine geçer. Chion'un (1999, s. 5) "vococentrism" (ses-merkezcilik) kavramıyla ifade ettiği üzere, geleneksel anlatı sinemasında algısal odak çoğunlukla insan sesi üzerine kuruludur. Ancak Kieslowski bu düzeni bozar. *Mavi* filminde görüldüğü üzere, Preisner'in müziği kimi

zaman insan sesinin önüne geçerek karakterin iç dünyasının birincil anlatıcısına dönüşür. Kieslowski, sinemasal poetikasında yalnızca sesin değil, detayların, nesnelerin ve görüntü dilinin de anlatıya katman kazandırmasına özel bir önem verir.

Bu poetik yaklaşım, üçlemenin ikinci filmi olan *Üç Renk: Beyaz*'da farklı bir biçimsel tercihle sürdürülmüştür. Kara mizah öğeleriyle örülü anlatı yapısında, Preisner bu kez ironi ve hicvi destekleyen özgün bir müzikal atmosfer kurmaktadır. Özellikle *rustico* ve *tango* temaları arasındaki karşıtlık, başkarakter Karol'un içsel çatışmalarını ve kişisel dönüşümünü yansıtmaktadır (Reyland, 2012, s. 195–199). Tango, dişil ve baskın ritmiyle Dominique'in hâkimiyetini simgelerken; rustico teması Karol'un kimlik arayışını ve yeniden doğuşunu temsil eder. Karol'un Varşova sokaklarındaki yürüyüş sahnelerinde bu ritmik yapı belirginleşir ve karakterin içsel dönüşümünün işitsel bir temsiline dönüşür. Bu iki tema arasında kurulan “duel yapı”, karakterin duygusal salınımlarını somutlaştırarak izleyiciyi onun içsel yolculuğuna eşlik eden bir konuma taşır (Reyland, 2012, s. 200–201).

Üç Renk Üçlemesi'nin son filmi olan *Kırmızı*'da müzik, anlatının yapısal örüntüsüyle bütünleşen estetik bir çözümmenin eşlikçisi olarak öne çıkar. Reyland'a (2012, s. 245–248) göre film, yapısal olarak bir “sonat formu” gibi kurgulanmıştır ve bu yapı içinde Preisner'in müziği ritmik bir rehberlik üstlenir. Bolero biçimindeki tematik tekrarlar, Valentine ile yargıç arasında giderek derinleşen bir duygusal gerilim yaratır. Sahnelerdeki süslenmiş ses-sizlikler ve çevresel sesler (radyo, fısıltı gibi) müziğin yerini zaman zaman alarak karakterlerin iç yalnızlıklarını ve bastırılmış duygusal durumlarını açığa çıkarır. Film boyunca yinelenen görsel motifler—ip, telefon, çerçeve—ve kırmızı filtrelerin baskın kullanımı, karakterlerin görünmeyen fakat sezilen bir yazgısal bağ ile birbirlerine bağlandıklarını ima eder. Bu soyut bağın işitsel karşılığı ise Preisner'in besteleridir. “Water-Lily” adlı tema, karakterlerin kaderine dokunan soyut bir müzikal katman sunarken, bolero yapısı filmin genelinde süreklilik ve ritim duygusu yaratır (Reyland 2012, s. 252–254). Final sahnesinde hayatta kalan karakterlerin aynı gemide buluşmasıyla birlikte Preisner'in teması, üçlemenin birleşik anlatısını destekleyen kolektif bir müzikal zemin oluşturur. Böylece yapı, hem biçimsel hem de duygusal düzeyde bütünleşmiş bir sona ulaşır.

Kieslowski'nin müziğe yaklaşımı anlatı üslubu ile olduğu kadar sanatsal bir dünya görüşüyle ilişkilidir. Onun film-leri, klasik bir müzikal kompozisyon gibi, küçük tematik motiflerin zamanla gelişip dönüşmesiyle biçimlenmektedir. Her sahnenin öncesi ve sonrasıyla kurduğu müzikal, görsel ve duygusal ilişkiden doğan bütünlüklü bir yapıdan beslenmektedir. Bu anlayış, Richard Wagner'in operalarında kullandığı leitmotif ilkesini andırır: küçük müzikal motifler, zamanla büyüyerek şiirsel ve dramatik bir bütünlüğe evrilir. Kieslowski'nin anlatı yapısı da benzer biçimde, derinleşen ve dönüşen bir ritim içinde ilerler. Bu dönüşüm, yapısal katmanların ötesine geçerek izleyicinin sezgisel belleğinde yankılanan, çok boyutlu ve varoluşsal bir sinema deneyimi olarak şekillenir.

5. Sonuç

Bu çalışma, sinemanın anlatı yapısında müziğin estetik, duygusal ve semiyotik düzlemlerdeki işlevini, Krzysztof Kieslowski Sineması özelinde ele alarak kapsamlı bir inceleme sunmuştur. Özellikle *Üç Renk Üçlemesi*, *La Double Vie de Véronique* ve *Dekalog* gibi baş yapıtlar aracılığıyla yürütülen analizler, müziğin bu sinemada yalnızca atmosfer oluşturan bir eşlikçi değil; anlatının yönünü tayin eden, içeriğini derinleştiren ve seyirciyle kurulan duyu-sal-düşünsel ilişkiyi dönüştüren temel bir anlatı öğesi hâline geldiğini ortaya koymuştur.

Kieslowski Sinemasında müzik, klasik anlatı geleneğinde müziğe biçilen edilgen rolün ötesine geçerek aktif, yönlendirici ve anlam üreten bir yapıya bürünmektedir. Zbigniew Preisner ile kurulan yaratıcı iş birliği, bu poetik

yaklaşımın somutlaşmasında belirleyici olmuştur. Yönetmenin bazı projelerde müziği senaryo süreciyle eş zamanlı olarak besteciden talep etmesi, müziğin filme sonradan eklenen bir unsurdan ziyade, anlatının organik ve kurucu bir bileşeni olarak yapılandırılmasını mümkün kılmıştır. Bu yaklaşım, estetik, düşünsel ve kültürel bir durumun ifadesidir. Kieslowski'nin sinema anlayışı, Hegel ve Nietzsche'nin "Bildung" kavramıyla örtüşür biçimde, bireyin estetik ve kültürel olgunlaşmasını önceleyen bir sanat anlayışına yaslanmış ve böylece onun filmleri etik, düşünsel ve kültürel bir inşa sürecinin ürünleri hâline gelmiştir.

Bu çalışmanın temel katkılarından biri, Preisner–Kieslowski birlikteliği üzerinden sinemada ses ve görsellik arasındaki ilişkinin, Antik Yunan estetik düşüncesinde temellendirilen "Sanatlar Birliği" ideali doğrultusunda nasıl yeniden kurulduğunu göstermesidir. Müzik, görüntüyle diyalog kurar; anlatının önceden haber vericisi, ritmik örgütleyicisi ve duygusal rehberi olur. Bu bağlamda Preisner'in müzikleri, sahnelerle eşlik ederek onları dönüştürür, anlamlandırır ve metafizik bir düzleme taşır.

Kieslowski için, müzik ve görsel anlatı aracı olan sinemanın ortak bir ideali vardır. Bu ideal, onun bütün filmlerinde dikkatimizi çeker. Onun asıl amacı, sadece görsel bir sahne ya da filme, sıradan bir fon müziği yerleştirmek ya da ses-efekt düşüncesiyle izleyiciyi sarsmak gibi basit ilgilere odaklanmaz. Onun ilgisi ve estetik gayesi, daha çok estetik bir düşünce bağlamında ilerleyerek, belli bir kültür ideali içerisinde gelişebilen, anlatsal ve üst düzey bir sanat olarak sinema sanatı idealidir.

Film müziği bu sinemada, leitmotif yapılar, tematik motifler, sessizlik stratejileri ve vokal yapıların yönlendirmesiyle düşünsel ve felsefi bir arayışın taşıyıcısı olarak konumlanır. Julie'nin içsel dönüşümünü temsil eden Mavi'deki müzikal yapı, Karol'un kimlik arayışını seslendiren Beyaz'daki tematik kontrastlar ve Kırmızı'da kaderin işitsel yankısı hâline gelen bolero biçimi, müziğin anlatıdaki kurucu rolünün tipik örnekleridir. Bu yapı, bir sahnenin öncesi ve sonrası ile kurduğu müzikal, görsel ve duygusal bağlarla bütünsel bir kompozisyon içinde örülerek izleyicinin sezgisel belleğinde yankı bulan çok katmanlı bir anlatıya dönüşmektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, film müziğinin sinemada nasıl anlam ürettiğini, duyusal bir unsur olarak; anlatıyı yönlendiren, estetik boyutunu belirleyen ve izleyiciyle kurulan düşünsel ilişkiyi yapılandıran bir öge olarak nasıl işlevselleştiğini göstermektedir. Kieslowski Sinemasında müzik, anlatının ritmini kurar, zaman algısını yeniden biçimlendirir, karakterin iç dünyasını görünür kılar ve anlatıya felsefi bir derinlik kazandırır.

Bu bağlamda çalışma, film müziğinin semiyotik anlam üretimi, sessizlikle kurduğu diyalektik, zamansal yapı ile kurduğu ilişki ve izleyici üzerindeki fizyolojik-duygusal etkileri üzerinden yeniden yorumlanmasını sağlamaktadır. Kieslowski'nin müziğe dair poetik yaklaşımı, klasik anlatının sınırlarını aşan, çağdaş sinema kuramları çerçevesinde yeniden değerlendirilmesi gereken özgün bir estetik öneri sunmaktadır.

Kaynakça

Adorno, T. W., Eisler, H. (1947). *Composing for the Films*. London: The Athlone Press.

Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund. (2006). *Aesthetic Theory*. Minneapolis: Minnesota Press.

Andrew, Geoff. (2016). *Üç Renk Üçlemesi*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Blood, A. J., Zatorre, R. J. (2001). Intensely Pleasurable Responses to Music Correlate with Activity in Brain Regions Implicated in Reward and Emotion. *PNAS*, 98 (20), s. 11808-11823.

Chion, Michel. (1995). *La Musique Au Cinéma*. Paris, France: Fayard.

Chion, Michel. (1999). *The Voice in Cinema* (C. Gorbman, Trans.). New York, NY: Columbia University Press.

Cohen, Annabel. J. (2001). Music as a Source of Emotion in Film. In Juslin, Patrik., Sloboda, John. (Eds.), *Music and Emotion: Theory and Research*, s. 249-272. UK: Oxford University Press.

Costabile, K. A., Terman, A. W. (2013). Effects Of Film Music On Psychological Transportation and Narrative Persuasion. *Basic and Applied Social Psychology*, 35 (3), s. 316–324, <https://doi.org/10.1080/01973533.2013.785398>

Davison, Annette. (2004). *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Aldershot, Hants, England: Ashgate.

Edwards, M. S., Eagle, C. T., Pennebaker, J. W. & Tunks, T. W. (1991). Relationships among elements of music and psychological responses of listeners. In Cheryl Dileo. Maranto (Ed.), *Applications of Music in Medicine*, s. 41–57. Silver Spring: National Association Music Therapy.

Eisenstein, Sergei. (Yönetmen). (1925). *Battleship Potemkin [Sinema Filmi]*. Rusya: Mosfilm.

Ellis, R. J., Simons, R. F. (2005). The Impact of Music on Subjective and Physiological Indices of Emotion While Viewing Films. *January Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 19 (1), s. 15-40, <https://doi.org/10.1037/h0094042>

Gorbman, Claudia. (1980). Narrative Film Music. *Yale French Studies, Cinema/ Sound*, 60, s. 183-203, <https://doi.org/10.2307/2930011>

Rothfarb, L., Landerer, C. (1966). *Eduard Hanslick's on the Musically Beautiful*. UK: Oxford University Press.

Heidegger, Martin. (1962). *Being and Time*, London: SCM Press.

Juslin, Patrik., (2001). Communicating Emotion in Music Performance: A Review and a Theoretical Framework, in *Music and Emotion: Theory and Research*, (Eds. Patrik Juslin, John Sloboda), s. 309–340, UK: Oxford University Press

Kalinak, Kathryn. (1992). *Settling The Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Kalinak, Kathryn. (2010). *Film Music: A Very Short Introduction*. New York, NY: Oxford University Press.

Kieslowski, Krzysztof. (Yönetmen). (1985). *Bez Konca [Sinema Filmi]*. Polonya: Studio Filmowe.

Kieslowski, Krzysztof. (Yönetmen). (1990). *Dekalog Dwa [Sinema Filmi]*. Polonya: Telewizja Polska.

Kieslowski, Krzysztof. (Yönetmen). (1991). *La Double Vie De Veronique [Sinema Filmi]*. Fransa: MK2 Productions.

Kieslowski, Krzysztof. (Yönetmen). (1993). *Trois Couleurs: Bleu [Sinema Filmi]*. Fransa: MK2 Productions.

Kieslowski, Krzysztof. (Yönetmen). (1994). *Trois Couleurs: Blanc [Sinema Filmi]*. Fransa: MK2 Productions.

Kieslowski, Krzysztof. (Yönetmen). (1994). *Trois Couleurs: Rouge [Sinema Filmi]*. Fransa: MK2 Productions.

Larsen, Peter. (2007). *Film Music* (J. Irons, Trans.). London: Reaktion Books.

Parkinson, David. (2015). *Sinemayı Değiştiren 100 Fikir* (Y. Burul, Çev.). İstanbul: Literatür.

Reyland, Nicholas. (2012). *Zbigniew Preisner's Three Colors Trilogy: Blue, White, Red*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

Reyland, Nicholas. (2016). Preisner's Presence, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 1, s. 253-276.

Scherer, K. R., Zentner, M. R. (2001). Emotional Effects of Music: Production Rules. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and Emotion: Theory and Research*, s. 361-392. New York: Oxford.

Seashore, Carl, E. (1938). *Psychology of Music*. New York: Mc Graw Hill Book Company.

Tarkovski, Andrei. (1992). *Mühürlenmiş Zaman* (Çev. Füsun Ant). İstanbul: Afa Yayınları.

Whalen, Zach, N., (2004). *Play Along: Video Game Music As Metaphor and Metonymy*, The Thesis, Master of Arts, University of Florida.