T.C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANABİLİM DALI

TONY GATLIF FİLMLERİNDE MÜZİK

AYŞEGÜL TULUMCU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Hazan KURTASLAN

ANTALYA - 2022

T.C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANABİLİM DALI

TONY GATLIF FİLMLERİNDE MÜZİK

AYŞEGÜL TULUMCU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Hazan KURTASLAN

ANTALYA - 2022

T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

15/06/2022

Ayşegül TULUMCU

T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Ayşegül Tulumcu tarafından hazırlanan Tony Gatlif Filmlerinde Müzik başlıklı bu çalışma 15/06/2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL	Başkan	İmza
Doç. Dr. Hazan KURTASLAN	Üye	İmza
Dr. Öğr. Üyesi Nail DEMİRCİOĞLU	Üye	İmza

Prof. Dr. M. Fadıl SÖZEN
Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜRLER

Araştırma sürecinde gece gündüz demeksizin uzun saatlerini ayırarak her açıdan çalışmama olan katkıları ve motivasyonu için değerli danışmanım Doç. Dr. Hazan Kurtaslan'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Verdikleri özenli derslerle, değerli fikirleriyle ve sürecin her aşamasında önümüzdeki taşları temizlememize yardımcı olan saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. Sibel Paşaoğlu, Prof. Dr. Cengiz Şengül, ve Prof. Dr. Gökmen Özmenteş'e teşekkürlerimi sunarım.

Sınırsız anlayışı, sabrı, özverisi ve desteği için sevgili eşim Batu Tulumcu'ya; sabrı ve olgunluğuyla yanımda olan biricik kızım Arya Tulumcu'ya; hayatım boyunca yaslanabildiğim annem Nilgün Metingü ve ablam Özlem Metingü Çağaltay'a; fikirleriyle ve güzel dostluklarıyla desteklerini esirgemeyen Atahan Kaya, Fulya Adızel ve Demet Tekinay'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak bu noktaya ulaşabildiğime tanıklık etmesini istesem de zamansız ayrılıklarıyla bedenen yanımda olamayan ancak sıkıştığım anlarda güçlerini hep hissettiğim eşsiz babam Galip Metingü ve can dostum Engin Özyörük'e minnetimi sunarım.

Ayşegül TULUMCU

Antalya, 2022

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ayşegül TULUMCU
	Numarası	20195301001
	Anabilim Dalı	Müzik
	Danışmanı	Doç. Dr. Hazan KURTASLAN
Tezin Adı		Tony Gatlif Filmlerinde Müzik

ÖZET

Tony Gatlif, çingene kökleri olan Cezayir asıllı Fransız bir yönetmendir. Yönetmenliğinin yanı sıra besteci ve müzisyen kimliğiyle de bilinmektedir. Filmlerinde çingene kültürüne odaklanan Gatlif, bu kültür bağlamında müziği de yoğun şekilde kullanmaktadır.

Araştırmada Tony Gatlif'in Cesar Film Festivali'nden *"En İyi Müzik"* dalında ödül almış olan Vengo ve Gadjo Dilo filmlerinin konusu ve hikayenin geçtiği coğrafyaya özgü müziklerin özellikleri, müzikli sahnelerde müziğin kullanımı ve işlevleri, yapısal özellikleri, toplumsal cinsiyet, tarihsel ve kültürel arka plana yönelik kullanımı incelenmiştir.

Çalışma nitel araştırma yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmada amaca uygun olarak örnek olay durum çalışması modeli kullanılmıştır. Veriler, doküman inceleme yoluyla toplanmış olup; tema, betimsel, ve içerik analizi teknikleriyle de çözümlenmiştir.

Vengo filminde konunun geçtiği coğrafyanın kültürel özelliklerini yansıtan müziklerin kullanıldığı, müziğin zaman ve yer belirtici işlevinin ağırlıkta olduğu, özellikle hızlı tempolu şarkıların bulunduğu, erkeklerin çalgı çalıp dans edip şarkı söyledikleri; kadınların çalgı çalmadığı sadece dans edip şarkı söyledikleri görülmüştür. Gadjo Dilo filminde ise Romanya halk danslarına özgü ritmik yapıların, unison ve doğaçlama tekniklerinin bulunduğu, dinleti müziği işlevinin sıklıkla kullanıldığı, en çok keman ve akordeon çalgılarının tercih edildiği, kadının danslarıyla; erkeklerin de çalgı performanslarındaki ustalıkla kendilerini ön plana çıkardıkları gözlemlenmiştir. Her iki filmin müzikli sahnelerinde de Tony Gatlif'in çingene halklarının diasporik toplum olmasından kaynaklı yaşamış oldukları ortak sorunları müziklerle ifade ettiği görülmüştür.

Tony Gatlif:in filmlerine etki eden çingene yaşantısı, kültürü, tarihi, aidiyet eksikliği kavramlarının müziklerindeki kullanıma yansımış olduğu; sahnelerdeki müziklerin, filmin konusunun geçtiği bölgelerle müzikal olarak benzer yapısal özellikler içerdiği gibi sonuçlar ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Film Müzikleri, Tony Gatlif, Çingeneler, Vengo, Gadjo Dilo.

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

Student's	Name Surname	Ayşegül TULUMCU
	Number	20195301001
	Department	Music
	Supervisor	Associate Professor Hazan KURTASLAN
Thesis Title		Music in Tony Gatlif Movies

ABSTRACT

Tony Gatlif is an Algerian-born French film director of Romani ethnicity. He is also known as a composer and musician as well as a film director. Gatlif, who focuses on Romani culture in his films, uses music intensively within the context of this culture. The use of music in his films has multiple functions and meanings.

In this study, the music in the musical scenes of the films "Vengo", awarded the "Best Music" award at the Cesar Film Festival, and "Gadjo Dilo", were analysed in terms of the use and functions of music, the structural characteristics of music, and its use in connection with gender, and historical and cultural background.

The study was carried out using qualitative research methods. The sample case study method was employed in keeping with the aim. The data was gathered by document reviewing, and was analysed with the theme, descriptive and content analysis techniques.

It was seen in the film "Vengo" that music that reflects the cultural features of the film's geographical setting was used, music's function to indicate time and place is predominant, there are especially up-tempo songs, the men play instruments, dance and sing, and the women do not play instruments but only dance and sing. As for the film "Gadjo Dilo", it was observed that there are rhythmic forms special to Romanian folk dances, unison and improvisation techniques, the function of concert music is used frequently, the violin and the accordion are the most preferred instruments, the women shine out with their dances and the men with their virtuosity at instrument playing performances. It was seen in the musical scenes of both films that Tony Gatlif uses music to express the common problems that gypsies experience as a result of their being a diasporic society.

It was concluded that the concepts of a lack of sense of belonging, Romani life, culture and history that affect the films of Tony Gatlif are reflected to the use in the music, the music in the scenes have musically similar structural characteristics to the regions in which the film is set.

Keywords: Film Music, Tony Gatlif, Gypsies, Vengo, Gadjo Dilo.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI i

YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU ii

TEŞEKKÜRLER iii

ÖZET iv

ABSTRACT vi

İÇİNDEKİLER viii

TABLOLAR LİSTESİ x

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ 1

1.1. Problem Durumu 1

1.2. Alt Problemler 3

1.3. Araştırmanın Amacı 4

1.4. Araştırmanın Önemi 4

1.5. Tanımlar 4

İKİNCİ BÖLÜM

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE 6

2.1.Film Müzikleri Tarihi 6

2.2.Film Müziklerinin İşlevleri 9

2.3.Tony Gatlif ve Filmleri 12

2.4. Çingeneler ve Kültürel Özellikleri 16

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÖNTEM 23

3.1. Araştırmanın Deseni 23

3.2 Evren ve Örneklem 23

3.3. Verilerin Toplanması 24

3.4. Verilerin Analizi 24

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BULGULAR VE YORUMLAR 26

4.1. Tony Gatlif'in Vengo Filminin Konusu ve Hikayenin Geçtiği Coğrafyaya Özgü Müziklerin Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar 26

4.2. Tony Gatlif'in Vengo Filminin Müzikli Sahnelerinde Müziğin Kullanımı ve Film Müziklerinin İşlevleri Kapsamında Müziğin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar 29

4.3. Tony Gatlif'in Vengo Filminin Müzikli Sahnelerindeki Müziklerin Yapısal Özelliklerinin Kullanım Sıklığına İlişkin Bulgular ve Yorumlar 36

4.4. Tony Gatlif'in Vengo Filminin Müzikli Sahnelerindeki Toplumsal Cinsiyet, Tarihsel ve Kültürel Arka Plana İlişkin Bulgular ve Yorumlar 39

4.5. Tony Gatlif'in Gadjo Dilo Filminin Konusu ve Hikayenin Geçtiği Coğrafyaya Özgü Müziklerin Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar 44

4.6. Tony Gatlif'in Gadjo Dilo Filminin Müzikli Sahnelerinde Müziğin Kullanımı ve Film Müziklerinin İşlevleri Kapsamında Müziğin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar 46

4.7. Tony Gatlif'in Gadjo Dilo Filminin Müzikli Sahnelerindeki Müziklerin Yapısal Özelliklerinin Kullanım Sıklığına İlişkin Bulgular ve Yorumlar 53

4.8. Tony Gatlif'in Gadjo Dilo Filminin Müzikli Sahnelerindeki Toplumsal Cinsiyet, Tarihsel ve Kültürel Arka Plana İlişkin Bulgular ve Yorumlar 56

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. SONUÇ VE ÖNERİLER 60

5.1. Sonuç 60

5.2. Öneriler 66

KAYNAKÇA 68

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Vengo Filminin Sahne Kodları ve Dakikaları 30

Tablo 2. Vengo Filminin Müzikli Sahnelerinde Tür, Ölçü Sayısı ve Tempoların Kullanım Sıklığı..... 36

Tablo3. Vengo Filminin Müzikli Sahnelerinde Çalgıların Kullanım Sıklığı..... 38

Tablo.4 . Vengo Filminin Müzikli Sahnelerinde Türlere Göre Cinsiyet Rolleri 39

Tablo 5. Gadjo Dilo Filminin Sahne Kodları ve Dakikaları 46

Tablo 6. Gadjo Dilo Filminin Müzikli Sahnelerinde Ölçü Sayısı ve Tempoların Kullanım Sıklığı..... 54

Tablo 7. Gadjo Dilo Filminin Müzikli Sahnelerinde Çalgıların Kullanım Sıklığı ... 55

Tablo 8. Gadjo Dilo Filminin Müzikli Sahnelerinde Cinsiyet Rolleri..... 56

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Müzik; zaman, mekan, dil, ırk, kültür tanımaksızın insanların ilişki kurmasına, bütünlük ve aidiyet hislerini yakalamasına, duyguları paylaşmasına, kısaca ortak bir paydada buluşmasına olanak sağlar. İnsanların sosyo-kültürel anlamda paylaşımları yoluyla da sürekli gelişmekte olan bu ortaklık olgusu, müziğin sinema sektörünün de vazgeçilmez bir unsuru olmasına imkan sağlamıştır. Özellikle de gelişen teknolojiyle birlikte filmlerde ifade edilmek istenilen duyguları, üretilmek istenen anlamları destekleyici rolüyle önemli bir yer edinmiştir.

Yaklaşık yüz yıllık tarihi bir geçmişi olan sinemanın müzikle ilişkisi 1800'lü yılların sonlarında film gösterimleri sırasında müzisyenlerin canlı olarak görüntüye doğaçlama müzikler yapması ile kurulmaya başlamıştır. Sinema ve müziğin birlikteliği filmde sürekliliğin sağlanması ve bütünlüğün oluşturulmasına yardımcı olmaktadır.

Günümüzde film müziklerinin teknik sorunları kapatmaya çalışmakla başlayan macerası, gelişen teknoloji ve küresel kapsamda iletişimin yaygınlaşabilmesiyle de ekonomik birtakım işlevler de kazanmıştır. Bu işlevler elbette müziğin sadece film müziği olarak değil kendine has bir alan olarak da yer bulmasını sağlamıştır. Bunların yanı sıra film müziklerinin önemli bir işlevi de izleyicinin duygularını tetikleyici bir unsur olarak daima piyasada bir yere sahip olacak olmasıdır.

Film müziklerinin ekonomik, teknolojik, politik ya da sanatsal bazı işlevleri olmasının yanında, filmlerdeki kullanımı söz konusu olduğunda; konunun işlenişi esnasında görüntüleri güçlendirmek, desteklemek, canlandırmak için ve bu görüntüler arasında genel ve özel bilgiler yönünden belirli kurallara göre düzenlenmiş bir bağ kurarak hazırlanmış müzikler olarak da değerlendirilmektedir. Film müziklerinin bu bağları gerçekleştirmesi esnasında da bazı işlevleri söz konusudur.

Film müziği tanımı her ne kadar akıllarda "film için yapılan müzik" anlamıyla şekillense de filmlerle ortak bir paydada daha buluşmaktadır. Her ikisi de ayrı ayrı değerlendirildiğinde fikirsel ve politik bağlamın dışında kalamazlar. Sembolik olarak düşünceleri yansıtmak gibi önemli bir işleve daha sahiptirler.

Bunların yanında sinema sektörü için müziğin ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu anlamak için film festivallerinde müzik alanında verilen ödülleri de incelemek mümkündür. Festivallerde kategorilere göre en iyi filmler ödül alırken, başarılı bulunan en iyi film müziklerine de ödüller verilmektedir. Filmleri ve film müzikleriyle adından söz ettiren Tony Gatlif, katıldığı festivallerde "en iyi müzik ödülü"ne ya da "en iyi müzik ödülü adaylığı"na layık görülmüş senarist ve yönetmendir.

Asıl adı Michel Dahmani olan Tony Gatlif 1948 yılında Cezayir'de dünyaya gelmiştir. 1960'ta Cezayir Bağımsızlık Savaşı sırasında Fransa'ya göç eden yönetmen Tony Gatlif annesinin de çingene olması nedeniyle, çingene kültürüne yakınlık duymakta ve filmlerinin neredeyse tamamında bu kültürü yansıtmaktadır. İlk Çingene konulu filmi 1981 yılında çektiği Canta Gitano adlı kısa filmidir.

Yönetmen, Çingeneler konulu filmlerinde kendi köklerine yaptığı yolculuğunda müzik ve dansla bağlantılı olan yersizleşmiş kültüre odaklanmıştır. Filmlerinde genellikle gurbette yaşayan ve vatan özlemi çeken, sürgün ve göçebe hayatlar yaşayan, ezilen, kendini bir yere ait hissedemeyen bir nevi aidiyetlik sıkıntısı çeken insanlardan oluşan karakterlerin hikayelerine yer vermiştir.

Gatlif'in filmlerinde müzik en önemli öğelerdendir. Özellikle de belgesel-kurmaca yapısındaki filmlerinde müzik ve dansın merkeze oturtulduğu görülmektedir. Yönetmenliğinin yanı sıra müzisyen ve besteci oluşuyla da gündeme gelen Tony Gatlif, birçok filmiyle önemli film festivallerinde en iyi film müziği dalında aday olmuş ya da ödül almıştır. Filmlerinde anlatmaya çalıştığı çingene topluluklarının müziklerine fazlasıyla yer vermektedir.

Çingene halkı, günümüzde dünyadaki toplam sayısı 40-45 milyon arasında olan ve yüzyıllar boyunca birçok farklı nedenle ötekileştirilen, kendileri hakkındaki önyargıların yıkılamadığı, yoksayılan ve neredeyse ayak basmadığı toprak kalmamış

bir halk olarak tasvir edilebilir. Yüzyıllar boyu sözlü kültürlerini güçlü bir şekilde muhafaza edebilmiş bir topluluk olarak çingenelerin yaşantısında müziğin oldukça geniş bir yer tuttuğu bilinmektedir.

Sinema ve müzik ilişkisi bir anlam üretmek için kullanılır. Bu bağlamda yarı belgesel nitelikli Tony Gatlif filmlerinin müziklerindeki anlamı kavrayabilmek araştırma konusunun temelini oluşturmaktadır. Bu amaçla yönetmenin Cesar Film Festivali'nden *"En iyi müzik"* dalında ödül aldığı Vengo ve Gadjo Dilo filmlerinin konusu ve hikayenin geçtiği coğrafyaya özgü müziklerin özelliklerini, müzikli sahnelerde müziğin kullanımı ve film müzikleri kapsamında işlevlerini incelemek, müziklerin yapısal özelliklerini ve ne sıklıkta kullanıldığını ortaya çıkarmak, müzikler üzerinden toplumsal cinsiyet, tarihsel ve kültürel arka plan yaklaşımına ilişkin bağ kurmak hedeflenmektedir.

Bu doğrultuda araştırmanın problem cümlesi, "Tony Gatlif filmlerinde müzik nasıl kullanılmıştır?" şeklinde belirlenmiştir.

1.2. Alt Problemler

1.2.1. Tony Gatlif'in Vengo filminin konusu ve hikayenin geçtiği coğrafyaya özgü müziklerin özellikleri nelerdir?

1.2.2. Tony Gatlif'in Vengo filminin müzikli sahnelerinde müziğin kullanımı ve film müziklerinin işlevleri kapsamında müziğin kullanımı nasıldır?

1.2.3 Tony Gatlif'in Vengo filminin müzikli sahnelerinde müziklerin yapısal özellikleri nelerdir ve bu özellikler ne sıklıkta kullanılmıştır?

1.2.4.Tony Gatlif'in Vengo filminin müzikli sahnelerinde müziklerin toplumsal cinsiyet, tarihsel ve kültürel arka plana yönelik kullanımı nasıldır?

1.2.5.Tony Gatlif'in Gadjo Dilo filminin konusu ve hikayenin geçtiği coğrafyaya özgü müziklerin özellikleri nelerdir?

1.2.6. Tony Gatlif'in Gadjo Dilo filminin müzikli sahnelerinde müziğin kullanımı ve film müziklerinin işlevleri kapsamında müziğin kullanımı nasıldır?

1.2.7. Tony Gatlif'in Gadjo Dilo filminin müzikli sahnelerinde müziklerin yapısal özellikleri nelerdir ve bu özellikler ne sıklıkta kullanılmıştır?

1.2.8. Tony Gatlif'in Gadjo Dilo filminin müzikli sahnelerinde müziklerin toplumsal cinsiyet, tarihsel ve kültürel arka plana yönelik kullanımı nasıldır?

1.3. Araştırmanın Amacı

Tony Gatlif'in çingene kökenli olup kendi yaşantısından kaynaklanan ve içselleştirdiği göçebe kültür, özgürlükçü tutum, kültürel kimlik, alt kültür yaşantısının yansımaları ve toplumsal cinsiyet gibi konular filmlerine etki etmiştir. Bu etki filmlerindeki müziklere de yansımıştır.

Araştırmada Tony Gatlif'in müzikleriyle ödül almış olan Vengo ve Gadjo Dilo filmlerinde hikayenin geçtiği coğrafyaların kendine özgü müzikal özellikleri tespit edilerek müzikli sahnelerinde ve film müziklerinin işlevleri kapsamında müziğin kullanımı; müziklerin yapısal özellikleri ve uygulanma sıklığı; toplumsal cinsiyet, tarihsel ve kültürel arka plana yönelik kullanımının tespit edilmesi amaçlanmıştır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Filmlerde yaklaşık yüz yıldır müzik kullanımı söz konusudur. Filmlerde müziklerin daha ziyade verilmek istenen duyguları destekleyici bir unsur olarak kullanılmış olduğu söylenebilir. Ancak festival filmlerinde karşımıza bu bağlamda daha farklı amaçlar ve anlamlar katan bir olgu olarak çıkmaktadır müzik.

Tony Gatlif, köklerinden kopmayarak, belgesel nitelikli filmler yapan ve bu filmlerin konusu kapsamında çingene kültürünün en önemli unsurlarından biri olan müziğin ön planda olması ve bazı filmlerinde besteci kimliğiyle de ödül almış olması nedeniyle araştırmaya konu olmuştur. Yönetmenin filmleri ile müzikleri arasındaki anlamın kurulması ve ilişkinin ortaya konması bakımından araştırmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

1.5. Tanımlar

A cappella: *(ita.)* Çalgı eşliği olmayan, yalnız ses için yazılmış müzik türü (Sözer, 1996, s.11)

Acelite: İtalyanca çevik, hafif, canlı anlamına gelen "agevole" kelimesinden türemiş, çeviklik anlamına gelen teknik bir ifade (Say, 1985)

Appoggiatura: *(ita.; fr. appoggiature)* Apojyatür. Çarpma notası. Asıl notadan önce, kısa kuyruklu daha küçüğü yazılarak belirtilir. Yapıtlarda armonik bir süsleme öğesi olarak kullanılır (Sözer, 1996, s.38).

Flajolet: *(fr. flageolet)* Şimşir ya da abanoz ağacından yapılan ve önde dört deliği, arkada bir baş parmak deliği bulunan tiz ve berrak sesli bir üfleme çalgı. Yaylı çalgılarda bu çalgıya benzer bir ses çıkarılmasını sağlayan bir teknik (Sözer, 1996, s.278).

Parlando: *(ita.)* Sese müziğinde (genellikle operada) hızlı ve konuşur gibi söylemek. Resitatif söyleyiş biçimi içinde yer alır (Sözer, 1996, s.538).

Rubato: *(ita.)* Çalgı ya da ses için yazılmış bir yapıtın temposunu icra sırasında değiştirmek. İcracıya, anlatım yeteneğinden yararlanma olanağı verir. Üzerinde tempo rubato yazılı pasajı icracı, yapıtın ölçülerine uymadan, dilediği tempoda çalar ya da söyler (Sözer, 1996, s.597).

Skor: Bir kompozisyonun tüm vokal ve enstrüman partilerinin aynı sayfa üzerindeki aranjmanıdır (Erdoğan ve Solmaz, 2005, s.55).

Soundtrack: (a) Bir filmin sesi veya sesinin film üzerine kaydedildiği yerdir. (b) CD veya başka taşıyıcı üzerine satılmak için kaydedilmiş müziktir (Erdoğan ve Solmaz, 2005, s.56).

Tril: *(fr. trille, tremblement ya da cadence, ita. trillo ya da gruppo, ing. trill, alm. Triller)* Bir notayla tam ya da yarım ton üstündeki notayı birbiri ardına ve titretircesine çalarak uygulanan teknik. Bir tür süsleme (Sözer, 1996, s.707).

Virtüöz: *(fr. virtuose, ita. virtuoso)* Herhangi bir müzik aletini büyük ustalıkla çalabilen sanatçı (Sözer, 1996, s.738).

İKİNCİ BÖLÜM

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1.Film Müzikleri Tarihi

Müzik zaman, mekan, dil, ırk, kültür tanımaksızın insanların ilişki kurmasına, bütünlük ve aidiyet hislerini yakalamasına, duyguları paylaşmasına, kısaca ortak bir paydada buluşmasına olanak sağlar. İnsanların sosyo-kültürel anlamda paylaşımlar yoluyla da sürekli gelişmekte olan bu ortaklık olgusu, müziğin sinema sektörünün de vazgeçilmez bir unsuru olmasına imkan sağlamıştır. Özellikle de gelişen teknolojiyle birlikte filmlerde ifade edilmek istenilen duyguları, üretilmek istenen anlamları destekleyici rolüyle önemli bir yer edinmiştir. Yarkın (2013, s.34) sinemada ses kullanımıyla birlikte, gerçekliğe daha yakın bir noktaya ulaşılabildiğini ifade etmektedir.

Konuralp'e göre film ve müzik beraberliği ilk olarak sessiz film döneminde ortaya çıkmaktadır. 1891-1896 yılları arasında Emile Reynaud kendisinden önce gerçekleştirilmeye çalışılan birkaç başarısız denemenin ardından, Praksinoskop denilen bir cihazla kısa süreli hareketli resimleri müzik eşliğinde göstermeyi başarmıştır (Konuralp, 2004, s.18). Erdoğan'a göreyse bu birliktelik 1895 yılında Lumiere kardeşlerin piyano eşliğinde gerçekleştirdiği ilk film gösterimleri sırasında ortaya çıkmıştır (Erdoğan ve Solmaz, 2005, s.75). Filmlerde müziğe olan gereksinimin nedeni tam olarak açıklanamasa da çeşitli ve makul gerekçeler barındıran fikirler ortaya atılmıştır. Konuralp bu durumu gösterim cihazının çıkardığı gürültüyü bastırmak, izler kitlenin duyularını tetikleyerek odaklanışını artırmak amacıyla sessizliğin önüne geçmek, sinemayı dönemin önemli sanat dallarından olan opera ile müzikodramatik açıdan ilişkilendirebilmek, o dönemde gösterimlerin cafelerde yada müzikhollerde gerçekleştirilmesi nedeniyle ortamın müzikle ilgili oluşu gibi nedenlerle açıklamaktadır (Konuralp, 2004:20). Berg'de cihazın sesini bastırmak ve seyircilerin duyularını tetikleme maddelerine ek olarak filmin sürekliliğine yardımcı olmak, görüntülerin illüstrasyonu ve ticari nedenler olarak açıklamıştır (Erdoğan ve Solmaz, 2005, s.75).

Sessiz film döneminin başlarında filmlere sadece piyanistin dağarcığında bulunan eserlerle eşlik edilmiştir. Zaman içinde buna keman ve viyolonselin eklenmesiyle sinema orkestraları oluşmaya başlamıştır. Bu gelişme sonucunda da önce klasik batı müziği uyarlamaları yapılmıştır. Bu uyarlamaların ticarileşerek döngüye girmesi sonucunda seyircilerden olumsuz tepkiler gelmesinin ardından da filmlere özgü besteler yapılmaya başlanmıştır. Bu anlamdaki ilk skor ise C. Saint-Saens tarafından 1908'de bestelenmiştir (Konuralp, 2004, s.21-27).

1910-1926 yılları arasında Photocinematophone, Tri-Ergon, Phonofilm, Vitaphone isimli sesli film teknolojilerinin geliştirilmesinin ardından Warner Bros. Firması, filmlerde müziği yukarıda belirtilen nedenlerin ötesinde bir amaçla kullanmaya başlamıştır. Sesli filmler vasıtasıyla skorun hoparlörden çıkması, orkestra maliyetini ortadan kaldırmaya imkan vermiştir. Bu durum aynı zamanda izleyiciler için de etkileyici olmuştur. Fox film şirketi ise bu sisteme rakip olarak Fox-Case Movietone ile *film tabanlı sesli film* sistemini filmlerinde kullanmaya başlamıştır. Yaptıkları ilk filmde bulunan şarkı da kendi başına bir çıkış yapmıştır. Şirket için müzik, sadece bir yorumlama aracı değil aynı zamanda filmlerinin ticari boyutunda da fark yaratan bir unsur olmuştur.

İlk kez tamamı sesli olan yani konuşmaların da ses kazanmasıyla çekilen film ise 1927'de Warner Bros firması tarafından gerçekleştirilmiştir. Böylelikle tam anlamıyla yeni bir dönem olan "Sesli Film Dönemi" ne girilmiştir. Ancak bu defa başka sorunlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Ses kuşağında değişiklik yapılamadığı için müzikler çekim sırasında icra edilmeye başlanmıştır. Bu durum, çekimler sırasında müziklerin sıklıkla tekrar etmesi zorunluluğunu doğurmuş ve özellikle şarkıcılar için güç bir ortam yaratmıştır. Bu sorunun çözümü ise ilk olarak Almanlar tarafından, günümüzde *Playback* olarak bilinen teknikle getirilmiştir.

Sesli dönemde konuşmalar yazıdan kurtulmasına rağmen, izleyicinin müziksiz filmlere verebileceği olumsuz tepkiden ötürü müziğe olan gereklilik müzikal filmlere ağırlık verilmesiyle devam etmiştir (Konuralp, 2004, s.31-42). Erdoğan ve Solmaz'a göre (2005) Amerika'da yaygınlaşan müzikaller, Avrupa'da da bu akıma önderlik etmiştir. Bu türde film yapımını tercih etmeyenler de şarkı ve dip müzik kullanarak yapımlarını beslemek durumunda kalmıştır. Erdoğan ve Solmaz,

kurgusunda şarkı yerleştirilen filmleri *şarkılı film,* anlatının kendisinde müziksellik hakim olan filmleri de *müzikal film* olarak tanımlamaktadır (Erdoğan ve Solmaz, 2005, s.77). Müzikal filmlerin yerini konulu filmlere bırakmasıyla birlikte müzik daha çok konuşmasız yerlerde ve hareketli sahnelerde kullanılmaya başlanmıştır. Bu gelişme de yönetmen ve yapımcılara, müziğin izleyiciye anlamlı gelmesi açısından görüntüdeki yerinin gösterilmesi gerekliliğini hissettirmiştir. Bunun sonucunda konulu filmlerin yapımının çoğalması ve belli sahnelerde belli müzik türleri kullanılıyor olmasıyla birlikte klişeleşme söz konusu olmuştur. Telif ücretlerinin fazla oluşu da yapımcıların yeni bestelere ve buna bağlı olarak stüdyolara, orkestralara, kadrolu bestecilere, aranjörlere gereksinimini doğurmuştur (Konuralp, 2004, s.43). Bu amaçlar doğrultusunda o dönem pek çok Avrupalı besteci Hollywood'a yerleşmiştir.

Stüdyolarda her geçen gün yoğunlaşarak artan çalışmalarla birlikte her film türüne göre müzik yazabilecek besteci grupları oluşmaya başlamıştır. Film müziklerinin gelişimine büyük katkıları olan iki besteci de Avusturyalı Max Steiner ve Erich Wolfgang Korngold'dur. Korngold, hareketli sahnelerde bakır nefesli çalgıları yoğun kullanımıyla, romantik sahnelerde de yoğun yaylı çalgı kullanımıyla dramatizmi artırmış, Steiner de döneminin önemli bestecisi Wagner'in leitmotif tekniğinden faydalanarak, mekan ve karaktere özgülüğü film müziklerinde kullanımını sağlamıştır (Artıktay, 2017, s. 25). Steiner aynı zamanda 1932 yılında sözlü filmlerdeki sınırların ötesine geçip, diyalogların altında müzik kullanarak da gelenekleri bozmuştur (Konuralp, 2004, s.44).

Tüm bu gelişmelerin sonucu olarak ortaya çıkan bir durum ise film müziklerinin ticari olarak kullanımının söz konusu olabilmesidir. Film müziklerinin ticarileşmesine dair atılan adımlardan biri ise soundtrack kavramının ortaya çıkması olmuştur. 1940'ta basılan ilk orijinal soundtrack Walt Disney yapımcılığa ait "Pinocchio" filmi için gerçekleştirilmiştir. Ticari amaç güderek plaklara basılan ilk film müziği ise "The Junge Book"a aittir (Burlingame, 2000).

Piyasada pek çok anlamda kendine özgü bir tür olarak yer edinmeye başlayan film müziklerinin ödüllendirilmesi de 1952'de Dimitri Tiomkin tarafından yazılan "High Noon" şarkısının hit oluşu ve 1953' en iyi şarkı ve en iyi orijinal film müziği

Oscarlarını almasıyla başlamıştır. “Batı Yakası Hikayesi”, “Moon River”, James Bond serisi “Goldfinger”, “Strangers in the Night”, “Doctor Zhivago” 60’larda Oscar kazanan film müziklerinden bazılarıdır.

1960’lı yıllarda film müziği bestecilerinin dışında Shirley Bassey, Frank Sinatra gibi önemli popüler müzik sanatçıları da bu piyasada yer edinmişlerdir. Bu arada film müziklerinde Avrupa’da değişik oluşumlar söz konusu olmuştur. İngiltere’de bestecilerden ziyade popüler müzik kullanımı öne çıkmıştır. Amerikan film müzikleri ile Avrupa film müziklerinin stil özellikleri açısından birbirinden ayıran önemli husus da az çalgı ve kısa motifler kullanımı ya da, vurmalı çalgı ve piyano barındıran büyük orkestra kullanımıyla romantik bakımdan güçlü bir stil üreten Fransız “yeni dalga” akımı olmuştur (Erdoğan ve Solmaz, 2005, s.81-85). Bunların yanı sıra dönemin ünlü bestecileri tarafından her film için şarkı bestelenmeye başlanmıştır. Aynı zamanda 60’lı yıllardan sonra popüler müziğin piyasada yer tutmaya başlamasıyla popüler müzik de filmlere dahil olmuştur. (Konuralp, 2004, s.49). Özellikle 80’li yıllardan sonra teknolojinin ilerlemesinin de etkisiyle artık film müziği piyasasında büyük bir hızlanma gerçekleşmiştir. Filmler vizyona girmeden haftalar öncesinden radyo ve televizyon kanallarında yayınlanmaya başlayan müzikleri, filmlerin gelirine katkı sağlaması nedeniyle çalınmaya başlanmıştır.

Tüm bu süreçten anlaşılacağı üzere film müziklerinin teknik sorunları kapatmaya çalışmakla başlayan macerası, gelişen teknoloji ve küresel kapsamda iletişimin yaygınlaşabilmesiyle ekonomik bir takım işlevler de kazanmıştır. Bu işlevler elbette müziğin sadece film müziği olarak değil piyasada kendine has bir alan olarak da yer bulmasını sağlamıştır. Bunların yanı sıra önemli bir işleviyse de izleyicinin duygularını tetikleyici bir unsur olarak daima piyasada bir yere sahip olacak olmasıdır.

2.2.Film Müziklerinin İşlevleri

Film müziklerinin ekonomik, teknolojik, politik ya da sanatsal bazı işlevleri olmasının yanında, filmlerdeki kullanımı söz konusu olduğunda; konunun işlenişi esnasında görüntüleri güçlendirmek, desteklemek, canlandırmak için ve bu

görüntüler arasında genel ve özel bilgiler yönünden belirli kurallara göre düzenlenmiş bir bağ kurarak hazırlanmış müzikler olarak değerlendirilmektedir. Film müziklerinin bu bağları gerçekleştirmesi esnasında da bazı işlevleri söz konusudur. Öngören (1996), Senaryo ve Yapım kitabında bu işlevleri şu şekilde sınıflandırmıştır:

1) Dinleti için müzik, s.Filmde bir müzik parçasının baştan sona çalınması ve bu esnada çeşitli çekimlerin kullanıldığı, yalnızca dinleti amaçlı kullanılan müziktir.
2) Başlangıç müziği, s.Tanıtma yazılarıyla birlikte, filmin başlangıcında kullanılan müziktir. Filmin konusuna da uygun olarak gerçekleştirilmesi nedeniyle "Tema müziği" olarak da adlandırılabilen bu müzik genellikle yumuşak ve sade tınılara sahip olmakta ve filmin genel havası ile ilgili de bilgi verebilmektedir. Bu müzik değişik sahnelerde, farklı amaçlarla da kullanılabilmektedir.
3) Dip müziği, s.Çeşitli sahnelerde görüntüyü veya konuşmaları desteklemek, tamamlamak amacıyla "geride" ya da "arka planda" işitilen müziktir. Dip müziğinin görevleri şunlardır:
    a) Müzik bilgi sağlar, s.Filmdeki çeşitli hareket ve davranışların benzetilmesini sağlayan müzik. Örneğin dökülen madeni paraların sesi yerine müzik kullanılması veya bir yutkunma hareketinin abartılı bir müzikle işlenmesi gibi durumlar söz konusu olduğunda kullanılan müzik.
    b) Belirtici müzik, s.Gerçekleşmekte olan durumla birlikte bu durumun sonucunu belirten müziktir.
    c) Yükseltici müzik, s.Duygusal yapıyı güçlendirmek, yükseltmek amacıyla kullanılan dip müziğidir. Çoğunlukla çok sesli müzikler tercih edilmelidir. Zaman zaman konuya karşıtlık içermesi de mümkündür.
    d) Kişilik belirten müzik, s.Karaktere ya da düşünceye özgü kullanılan müziktir. Söz konusu karakterin ruh haline göre ezgiler daha neşeli ya da daha hüzünlü olarak çeşitlilik gösterebilir.

e) Ruhbilimsel müzik, s.Kişilik belirten müziğe yakın kullanıma sahip bir müziktir ancak burada kişilerin içinde bulundukları ruhsal duruma göre değişik ezgiler kullanılmaktadır.
f) Dramatik müzik, s.Sahnedeki dramatik havayı güçlendiren ve destekleyen müziktir.
g) Vurgulayıcı ya da noktalayıcı müzik, s.Filmdeki önemli bir konunun ya da durumun açıklandığı anı vurgulayan ya da noktalayan müziktir.
h) İzleyici müzik, s.Filmlerdeki kovalamaca, takip etme gibi sahneleri destekleyen ve görüntüye uygun akıcılıktaki müziktir.
i) Zaman ve yerle ilgili müzik, s.Filmin geçtiği dönemin müzik stilinde veya coğrafyayı belirten çalgıların kullanılması yoluyla anlatımı destekleyen müziktir.
j) Geçiş için müzik, s.İki sahne arasındaki geçişi sağlayan ve izleyiciyi diğer sahnenin havasına sokmaya yarayan müziktir. Bazı zamanlarda karşıt duygular barındıran sahneleri bağlamak amacıyla da kullanılmaktadır. Ses efektleri ile birlikte de kullanılabilen müziktir.
k) Doldurucu müzik, s.Kimi sahnelerde boşlukları doldurabilmek ya da olayın veya konuşmaların monotonluğunu örtebilmek amacıyla kullanılan müziktir.
l) Karşılıklı konuşmanın yerini alan müzik, s.Kimi zaman herhangi bir hareketin olmadığı ve sadece görüntü olan sahnelerde anlatımı destekleyen ya da sağlayan müziktir. Bu müzikle izleyiciye konuyla ilgili duygusal bilgiler iletilebilmektedir.
m) Ses efekti yerine müzik, s. Dövüş, düşüş vs. gibi olayların olduğu sahnelerde kullanılabilen, ses efekti yerine verilen müziktir.
n) Kurgu ile eşleştirilen müzik, s.Öykünün doğal hızının ötesinde gelişen, ardı ardına gelen kısa sahnelerle gösterilen tek bir olayı ya da düşünceyi anlatan sahnelerde birleştirici işleve sahip müziktir (Öngören, 1996:131-138).

Film müziklerini teknik bakımdan işlevlerinin yanı sıra psikolojik işlevlerinin de ağırlığını belirtmek gerekmektedir. Artıktay (2017) çalışmasında bu durumu

müziği çoğu zaman diyalogdan çok daha etkili bir psikolojik etken olarak açıklamakta, karakterlere ve zamana yüklediği temalarla filmin bütünlüğüne katkıda bulunduğunu belirtmektedir (Artıktay, 2017, s.36). Sözen'e göre (2016) de seyircinin duyguları, algılaması ve ruh hali üzerinde film müziğinin büyük bir etkisi vardır. O yüzden film müziğinin en önemli rolü, psikoloji üzerindeki etkisidir. Müzik, insanın duygusal sisteminde birçok şeyi başlatan ve harekete geçiren bir özelliğe sahiptir (Sözen, 2016, s.224).

Film müziği tanımı her ne kadar akıllarda "film için yapılan müzik" anlamıyla şekillense de filmlerle ortak bir paydada daha buluşmaktadır. Her ikisi de ayrı ayrı değerlendirildiğinde fikirsel ve politik bağlamın dışında kalamazlar. Sembolik olarak düşünceleri yansıtmak gibi önemli bir işleve daha sahiptirler.

2.3.Tony Gatlif ve Filmleri

Asıl adı Michel Dahmani olan Tony Gatlif 1948 yılında Cezayir'de dünyaya gelmiştir. 1960'ta Cezayir Bağımsızlık Savaşı sırasında Fransa'ya göç eden yönetmen Tony Gatlif annesinin de çingene olması nedeniyle, çingene kültürüne yakınlık duymakta ve filmlerinin neredeyse tamamında bu kültürü yansıtmaktadır. İlk çingene konulu filmi 1981 yılında çektiği Canta Gitano adlı kısa filmdir.

Yönetmen, Çingeneler konulu filmlerinde kendi köklerine yaptığı yolculuğunda müzik ve dansla bağlantılı olan yersizleşmiş kültüre odaklanmıştır. Filmlerinde genellikle gurbette yaşayan ve vatan özlemi çeken, sürgün ve göçebe hayatlar yaşayan, ezilenleri, kendini bir yere ait hissedemeyen bir nevi aidiyetlik sıkıntısı çeken insanlardan oluşan karakterlerin hikayelerine yer vermiştir. Gatlif, Çingene olduğu için dünya tarihinden etkilendiğini, sürgün olarak göçen insanlarla birlikte tanıklık ettiği ve yaşadıklarının kendisine ilham kaynağı olduğunu ifade etmektedir. Cezayirli olup, Fransa'ya göç eden bir çingene olarak barındırdığı çok kültürlü yapısını filmlerine aktardığını ifade etmektedir (Ermiş, 2018).

Gatlif'in filmlerinde müzik en önemli öğelerdendir. Özellikle de belgesel-kurmaca yapısındaki filmlerinde müzik ve dansın merkeze oturtulduğu görülmektedir. Özler'e göre (2016) filmlerinde anlatmaya çalıştığı çingene

topluluklarının müziklerine fazlasıyla yer vermektedir çünkü yazılı kültürü olmayan bu topluluğun en gerçek belgelerinin müzik olduğu vurgulanmaktadır. Gatlif'in yapıtlarında müzik ve dans her zaman merkezi bir yere sahiptir. Tony Gatlif filmlerinde müziğin kullanımı, bir duyguyu uyandırmaktan ya da tetiklemekten ziyade, yaşantının ta kendisi, yaşantının içinde var olan bir olgu, kültürel bir kod olarak bulunmaktadır.

Kendisi de İspanyol Gitano kökenli olan Tony Gatlif, uzun süredir yaptığı çingene konulu filmlerle Romanların tarihini sözlü, müzikal ve hareketsel ifade biçimleriyle yansıtarak Avrupalı Roman halkının bir temsilcisi olarak düşünülebilir. Roark'a göre (2008:31) Gatlif, çingeneleri egzotik olarak kullanmak yerine, gerçek Roman özünü, neşeli ve yürek parçalayıcı biçimde temsil etmektedir. Yönetmen, filmlerinde Avrupa'nın çingene yaşamını romantikleştirme geleneğini onunla doğrudan yüzleşerek sorgulamaktadır. Gatlif, izleyicilerinin çingene tarihini kendi sezdiği şekliyle görmelerine yardımcı olmakta ve Romanların sözlü tarihini yansıtan müzikal geleneklerden beslenen, sembolik görsel bir dil ile dolu, yaşayan, nefes alan bir tarih geliştirerek Romanların mirasını canlandırmaktadır. Böylece diğer Avrupa geleneklerinin doğrusallığını da geçersiz kılmaktadır. Yönetmenin üstünde durduğu bir diğer konu da çingeneler ve toplumlarının dışında kalan Gadjolar arasındaki ilişkilerdir. Gatlif bu kültürlerarası karşılaşmaları benzerlerinden daha farklı şekilde işlemektedir (Roark, 2008, s.73) Geleneksel anlatıların aksine kolektif kimliği de çingenelerin en yakından bağlantılı oldukları sanat formları aracılığıyla iletmektedir.

Yönetmen, 2015 yılında Fransa Kültür ve İletişim Bakanlığı tarafından onur nişanı ile ödüllendirilmiştir. Odağında genel olarak azınlıkların yaşantıları olan Gatlif, aynı zamanda bestecilik, yapımcılık, müzik direktörlüğü, senaryo yazarlığı ve oyunculuk da yapmaktadır (Özler, 2016, s.94).

Tony Gatlif'in, yaptığı filmlerle ve anlatı biçimiyle azınlıklar arasından çıkıp, toplumlarına katkı sağlayan sinema sanatçısı, bilim insanı, müzisyen, yazar gibi çeşitli alanlarda yetişmiş insanlardan biri olması, sosyo-kültürel ve sanatsal anlamda önemli bir yere sahip olduğunu gösterir. Aşağıda Tony Gatlif'in filmleri kronolojik olarak sırasıyla verilmiştir (https://www.imdb.com/name/nm0309697/)

La tete en ruines	(1975)
La terre au ventre	(1978)
Canta Gitano	(1982)
Corre, gitano	(1982)
Les princes	(1983)
Rue du Depart	(1986)
Pleure pas my love	(1989)
Gaspard et Robinson	(1990)
Latcho Drom	(1993)
Mondo	(1995)
Lucumi, l'enfant rumbeiro de Cuba	(1995)
Gadjo Dilo	(1997)
Je suis ne d'une cigogne	(1999)
Vengo	(2000)
Swing	(2002)
Visions of Europe ("Paris by Night" segmenti)	(2004)
Exils	(2004)
Transylvania	(2006)
Korkoro	(2009)
Hindi Zahra, s.Beautiful Tango (Müzik video)	(2009)
On bösse ici! On reste ici!	(2010)
Indignados (belgesel)	(2012)
Geronimo	(2014)
Djam	(2017)
Tom Medina	(2021)

Tony Gatlif, Canta Gitano filmiyle 1983 yılında Cesar Ödülleri'nde "En İyi Kısa Film Ödülü"ne aday olmuş; Les Princes filmiyle 1984 yılında Chicago Uluslararası Film Festivali'nde en iyi film alanında "Altın Hugo" adayı, Taormina Uluslararası Film Festivali'nde "Altın Charybdis" kazananı ve Valladolid Uluslararası Fil Festivali'nde en iyi film alanında "Altın Başak" ödülü adayı ve "Gümüş Başak" ödülü kazananı olmuştur. 1993 yılında Latcho Drom filmiyle Münih Film Festivali'nde "Bir Gelecek", Cannes Film Festivali'nde "Bir Perspektif" ödüllerini kazanmıştır. Gadjo Dilo filmiyle 1997 yılında Locarno Uluslararası Film Festivali'nde "Variety Piazza Grande" adaylığı, "Ekümenlik Jüri Ödülü" ve "Gümüş Leopar" kazananı, Montreal Dünya Film Festivali'nde Les Princes, Latcho Drom ve Gadjo Dilo üçlemesiyle "Amerika Özel Büyük Ödülü" kazananı, Sao Paulo Uluslararası Film Festivali'nde "İzleyici Ödülü" adayı, 1998 yılında Paris Film Festivali'nde "Halk Ödülü", Tromso Uluslararası Film Festivali'nde "İzleyici Ödülü" kazananı, Brüksel Uluslararası Film Festivali'nde en iyi Avrupa filmi kategorisinde "Kristal Yıldız" ödülü adayı olmuştur. Vengo filmiyle 2001 yılında İstanbul Uluslararası Film Festivali'nde "Jüri Özel Ödülü" kazananı olmuştur. Exils filmiyle 2004 yılında Sevilla Avrupa Film Festivali'nde "RTVA Ödülü" kazananı, Cannes Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen" kazananı ve "Altın Palmiye" adayı olmuştur. Transylvania filmiyle 2006 yılında Ghent Uluslararası Film Festivali'nde "Büyük Ödül" adayı, "Georges Delerue Ödülü" kazananı olmuştur. Korkoro filmiyle 2009 yılında Montreal Dünya Film Festivali'nde "Amerika Büyük Ödülü" "Festivalin En Popüler Filmi" ödülü ve "Ekümenlik Jüri Özel Mansiyon Ödülü" kazananı, 2010 yılında Jerusalem Film Festivali'nde En İyi Film kategorisinde "Onursal Mansiyon" ödülü kazananı olmuştur. Geronimo filmiyle Locarno Uluslararası Film Festivali'nde "Variety Piazza Grande" ödülü adayı olmuş; Tom Medina filmiyle de Kerala Uluslararası Film Festivali'nde Dünya Sineması kategorisinde "İzleyici Ödülü" adayı olmuştur.

Gadjo Dilo filmiyle 1999 yılında ve Vengo filmiyle 2001 yılında Cesar Ödülleri'nde " En İyi Müzik" ödülü kazananı (www.academie-cinema.org); Exiles filmiyle 2005 yılında Cesar Ödülleri'nde "Film İçin Yazılan En İyi Müzik Ödülü"

adayı; Korkoro filmiyle 2011 yılında Cesar Ödülleri'nde "Film İçin Yazılan En İyi Müzik Ödülü" adayı olmuştur.

2.4. Çingeneler ve Kültürel Özellikleri

Çingene halkı, günümüzde dünyadaki toplam sayısı 40-45 milyon arasında olan ve yüzyıllar boyunca birçok farklı nedenle ötekileştirilen, kendileri hakkındaki önyargıların yıkılamadığı, yok sayılan ve neredeyse ayak basmadığı toprak kalmamış bir halk olarak tasvir edilebilir. Tüm bu olumsuz yaklaşımlara ve göçebe yaşantılarının sonucu olarak bir ulusun dil, tarih, toprak gibi özelliklerini taşımamasına rağmen güçlü bir kültürel yapıya sahiptir.

Çingeneler, tam olarak kesinlik kazanmamışsa da kendileriyle ilgili yapılan pek çok araştırmaya göre, genel olarak Hindistan'dan geldiği konusunda hem fikir olunan bir halktır. Kenrick'e göre (2006, s.18) çingeneler 7-10. yüzyıllar arasında Hindistan dışında ortaya çıkmışlardır. İran'da çeşitli kabilelerden Hintli göçmenlerin kaynaşarak oluşturduğu Dom halkı Avrupa'ya geçmiş ve bu süreçte günümüz çingenelerinin soyunu yaratmışlardır. Marushiakova'ya göre (2001) Çingeneler Domlar, Lomlar ve Romlar olmak üzere üç ana kola ayrılmaktadır. Domlar Filistin, Suriye, Mısır, kuzey Afrika ve İspanya'ya; Lomlar Ermenistan, Gürcistan, Romanya, Balkanlar ve Avrupa'ya; Romlar da Anadolu'dan Balkanlar ve Avrupa içlerine ilerlemişlerdir (akt. Kolukırık, 2009, s.12; Akçalı, 2019). Ayhan'a göre (2019, s.9) Domlar 9. yüzyılda önce Hindistan'dan Ortadoğu'ya geçmiş, bazıları Ortadoğu'da kalırken, bazıları Avrupa'ya göç etmiştir. Aynı zamanda bu grubun kendi dilleri olduğu da belirtilmiştir. Arayıcı'ya göre (2008, s.26) Çingeneler 9. ve 10. yüzyılda Hindistan'dan farklı boylar olarak batıya göç etmiş, kimi göçebe, kimi yerleşik yaşayarak 15. yüzyılda Avrupa'ya kadar varmışlardır. Kültürel varlıklarını, gelenek ve göreneklerini her türlü zorlanmaya karşın sürdürebilmiş bir halktır. Görüldüğü üzere kökenlerinin nereye dayandığı konusunda farklı görüşler olsa da bilim insanlarının çoğu çingenelerin Hint kökenli olduğu konusunda hem fikirlerdir.

Asıl anlamı "erkek" demek olan "Dom" sözcüğü zamanla evrilerek "Rom" halini almıştır. Çingeneler yaşadıkları, yerleştikleri her ülkede, her yerde değişik isimlerle anılmışlardır. Ayhan, (2019, s.18) çingene isminin kökenleri hakkındaki

görüşleri şu şekilde aktarmıştır, s.Eski Türkçede, "çığan" yani yoksul anlamından; "gypsy" kelimesinin eski Yunanca, Aigyptos (Mısırlı) kelimesinden -bu aynı zamanda Osmanlı Türkçesindeki "kıpti" kelimesini de çağrıştırmaktadır- ve yine eski Yunancadan Türkçeye çingene olarak geçmiş olan "Tsiganos" kelimelerinden türediğini ifade etmiştir. Ülkelere göre Roman adları benzerlik göstermektedir. Ayhan'a göre (2019:31) İngiltere'de Gypsy, Gipson, Romanhica; Fransa'da Gitan, Tsigene, Bohemien, Cale; Romanya'da Tigan; Yunanistan'da Athingani, Atzinganoi; Almanya ve Hollanda'da Zigeuner, Sinti; İtalya'da Zingaro, Zigan, Cinguli; İspanya'da Cale isimleriyle anılmaktadır (Ayhan, 2019, s.31). Batı ülkelerinin bazılarında ve Doğu Avrupa'da görülen *Tsigan* kelimesi "dinsizler" anlamına gelen Atsinganos kelimesinden gelmektedir (Kenrick, 2006, s.48).

Belirli bir dinleri olup olmadığı konusu sıklıkla eleştirilen bir durumdur. Ritüelleri uygulama hususundaki tutumları nedeniyle, çingenelerin dini yaşamlarına ilişkin tartışmalar sıklıkla gündeme gelmektedir. Kolukırık'a göre (2009, s.113) çingeneler bulundukları ülkelerin dinini kabul edip, yaşamaktadırlar. Bu konuyu Ayhan'da benzer şekilde ifade ederken kimilerinin kabul ettikleri dinin gerekliliklerini yerine getirirken, kimilerinin de bu hususta biraz lakayıt davranabildiklerini eklemektedir. Elbette gelenek ve göreneklerine olan bağlılıklarına ilişkin Yüce varlık, kehanet, falcılık Ana Tanrıça'ya tapma gibi Orta Asya uzantılı inançları olduğu da görülmektedir (Ayhan, 2019, s.183).

Çingeneler, yerleştikleri bölgelere göre farklı gruplara ayrılmaktadır. Boybabalar, Çurariler, Gaygikanlar, Gitanoslar, Kalderalar, Lovariler, Luriler, Manuşlar, Piemonteskiler, Turko-Amerikalılar, Valsikanlar, Alaniler, Domlar, Lomlar, Romlar ve Sindhiler çeşitli Roman gruplarıdır. Bunlardan Gitanoslar, yalnızca İspanya, Portekiz, Kuzey Afrika ve Güney Fransa'da yaşarlar. Kendi aralarında da Katalonyalılar ve Endülüslüler olarak ayrılırlar. Kalderalar ise Balkanlardan Orta Avrupa ve Fransa'ya geçen bir gruptur (Ayhan, 2019, s.21) Çingenelerin göçlerle birlikte çeşitli kollara ayrılmaları dağınık yani bir nevi bağdaşık olmayan bir topluluk olmalarını sağlamıştır. Bu nedenle dil ve inançlar konusunda da değişiklikler olduğu gözlenebilmektedir.

Çingenelerin göç yollarının Romani dilinin temellerine dayandırılmış olduğu pek çok araştırmada görülmektedir. Çıkış noktası olarak Hint-Ari dillerine özgü özellikler içermektedir. Kolukırık'a göre (2009, s.93) çingenelerin dilleri göç boyunca yerleştikleri bölgelerdeki dillerden etki alarak değişik lehçelere ayrılsa da hala temel benzerlikler bulunmaktadır. Dillerinde çok fazla Yunanca'dan geçen kelime bulunması nedeniyle bu topraklarda uzun zaman konakladıkları düşünülmektedir (Kenrick, 2006, s.49).

Hindistan'dan sonra ikinci vatan olarak kabul edilen bölge ise ilk kez 13. ve 14. yüzyılda görüldükleri Balkanlar olmuştur. Avrupa'nın çeşitli ülkelerine dağılmış olan çingenelerin büyük bir çoğunluğu Balkanlar'da özellikle de Romanya'da bulunmaktadır. Buradaki nüfusları yaklaşık olarak iki buçuk milyondur. Yoğunluk olarak Yugoslavya, Rusya ve ardından yedi yüz bin civarında bir sayıyla da İspanya takip etmektedir (Ayhan, 2019:107).

Genel olarak çoğu balkan ülkesinde çingeneler toplumun en alt tabakası olarak nitelendirilmiştir. Çingenelerin Balkanlardaki yaşantılarında tarihsel süreçte yaşadıkları dışlanmışlıkları anlamak, genel anlamda göç ettikleri toplumlarca nasıl algılandıklarını anlayabilmek adına önemlidir. Bu süreç birçok araştırmacı tarafından bir asimilasyon tarihi olarak ele alınmaktadır. Kolukırık'a göre (2009:135) Anti çingene hareketleri 13. yüzyılda Çingenelerin Avrupa'ya gelişleriyle görülmektedir. Bu dönemde çingenelere karşı pek çok yasa çıkmıştır. Bunlar toplumların onları serseri, yabancı, suçlu olarak etiketlemesinden kaynaklanmıştır. 20. yüzyılın başlarında da Avrupa'da faşizmin yaygınlaşması, süreci daha karanlık bir hale getirmiştir. Hancock (1992), Nazi ideolojisinin çingeneleri sosyal sapmaya ve suça uygun temel özelliklere sahip aşağı bir ırk olarak algıladığını ifade etmektedir. Fraser (1992) ise 1937'den sonra Avrupa genelinde soykırım rüzgarları eserek, ölümlerin kaçınılmaz olduğu kamplar kurulduğunu ve ölümlerin nedenini ise hastalık, tıbbi imkanlardan faydalanamama, açlık, aşırı çalışma ve gaz odalarında tutulmak olduğunu belirtmiştir (akt. Kolukırık 2009:135). Savaşın ardından Doğu Avrupa'da toplumla bütünleşme anlamında göçebelikle ilgili olarak, komünist rejim etkisiyle de sıkı kurallar altına girmişlerdir. Serbest meslek yasaya aykırı sayılmış, gettolarda yaşamaya zorlanmışlar ve çoğu çingene daha kötü hale gelmiştir. 1952 yılında

Polonya'da *Büyük Duraklama* adındaki bir programla yerleşimleri zorunlu hale getirilmeye çalışılmıştır. Benzer uygulamalar Romanya, Bulgaristan ve Çekoslovakya'da da yürütülmeye başlanmıştır (Kolukırık, 2009:139). Barany'e göre (1998) 20. yüzyılın başlarında benzeştirme ve homojenleştirme çabalarının en büyük yıkıma neden olanı Nazi dönemi Avrupa'sında yaşanmıştır (akt. Kolukırık, 2009, s.111). Novitch'e göre (2001) Sırbistan'da 28 bin; Kırım, Rusya ve Ukrayna'da 300.000 çingene öldürülmüş, Polonya'dakiler bilinmemektedir. Yaklaşık 500.000 çingene yaşamını yitirmiştir (akt. Kolukırık, 2009, s.111). Bazı araştırmalara göre Balkanlar ve Rusya'dan 1400'lü yıllarda Fransa'ya göçmüş olan çingenelerin günümüzde nispeten daha rahat yaşam koşullarına sahip oldukları düşünülse de eğitim, meslek, yerleşimle ilgili olarak burada da zorlanmalarla ve baskılarla mücadele etmektedirler.

Arayıcı'ya göre (2008) Doğu ve Orta Avrupa'da pek çok ülkede çingenelere karşı ırkçı tutum yakın tarihte bile oldukça şiddetlidir :

> "Ağustos 1991 tarihinde, Valenii Lapusului'da (Maramures); Kasım 1992 tarihinde, Comanest (Bacau) gibi yerleşim birimlerinde çingenelerin evleri yakıldı ve arazilerine el konuldu. Bu arada, Transylvanie, Hadareni (Mures) gibi yerleşim birimlerinde yaşayan yüzlerce köylünün; 2 çingene ve 2 Romanyalı kişi arasında çıkan kavgada; bir Romanyalı'nın ölümünü fırsat bilerek Çingenelere saldırması sonucunda 2 çingene öldürüldü ve 1 çingene ise evinde diri diri yakıldı. Bununla beraber, 14 çingene ailesinin evi ateşe verildi ve 15 ev de oturulamayacak şekilde tahrip edildi. Bu olaydan sonra yaklaşık 200 çingene ailesi evlerini bir daha dönmemek üzere terk edip ormanlık bölgelere ve komşu köylere kaçmak zorunda kaldı." (Arayıcı, 2008:193)

Çingenelerin en baştan beri göç nedenleri tam olarak anlaşılabilmiş olmasa da, yerleştikleri bölgelerde yaşadıkları ırkçı ve ayrımcı tutumların zaman içinde onları göçe zorlamış olması da göz ardı edilememektedir. Bu sürekli göç durumunun bir getirisi olarak da Çingenelerin yerleşik bir yaşam sürmeksizin ve yazılı kaynakları olmaksızın kültürel anlamda köklerine bağlı oluşlarını yüzyıllar öncesinden elimize geçen Avrupa kökenli kaynaklardan tespit edebilmek mümkündür. Etnik bağlılıkları çok güçlü bir topluluktur. Bu durumu nesilden nesile aktararak uzun yıllar muhafaza edebildikleri sözlü tarihleriyle ortaya konan geleneklerine bağlayarak ifade etmek mümkündür. *"kendimi neden gizleyeceğim, ben çingeneyim"* ifadesi, kimliğin kabulüne ilişkin önemli bir gösterge olarak okunabilir" (Kolukırık, 2009, s.64).

Çingenelerin, geleneklerinin yanı sıra batıl inançlara karşı da oldukça ciddi bir tutuma sahip oldukları söylenebilir (Ayhan, 2019, s.143). Kırmızı rengin uğurlu olduğuna inanırlar. "Bazı renkleri, ağaçları, dağları, balıkları, ve insanları (özellikle de kadınları) kavim sembolü, simgesi ve kutsal olarak kabul ederler. Örneğin Sırbistan'da yaşayan çingeneler, cinsel organların uğur getirdiğine inanırlar. Onlara göre cinsel organlara el atmak, kötüye gitmekte olan bir olayın olumlu yola girmesini sağlar" (Arayıcı, 2008:67).

Evlilikler ve düğünler çingene halkları için önemlidir. Çünkü çevredeki çingene halklarını da bir araya getirirler. Geleneksel çingene töreni önemlidir (Asseo, 2004, s.119). Aile yapıları kalabalıktır. Aile içinde hiyerarşi önem taşımaktadır ve otorite babadır (Ayhan, 2019, s.182). Evlilikler kendi aralarında yapılmaktadır ve Gajolarla yani yabancılarla evlenmek yasaktır. Bu sayede de gelenek, örf ve adetlerinin de devamlılığı sağlayabildikleri gibi, yaşantılarını da muhafaza edebilmektedirler (Arayıcı, 2008, s.59; Fırat, 2021). "Bir toplulukta ataerkil töreler hâkimse, bu durum müzik ve kadın ilişkisine mutlaka yansımaktadır. Ataerkil topluluklarda kadının müzik pratikleri içindeki konumu iki şekilde görünürlük kazanmaktadır. Kadın, ya bu pratikler içinde hiç yer almaz, ya da yalnızca cinsel bir obje olarak yer alır" (Kılınçer ve Dönmez, 2013, s.37).

Vaftiz törenleri Roman kimliğini kazanmaları için önemlidir, tanrının ellerinde saygınlığa ulaştığı düşünülür. Çocuğun vaftiz olduktan sonra ağlamalarının kesileceğine inanılır. Vaftiz anne ve babası ile çocuğun ailesi arasında sıkı bağ olur (Asseo, 2004, s.120; Ayhan, 2019, s.192).

Çingenelerle ilgili yapılan araştırmalar ve görsel kaynaklarda ön plana çıkan bir unsur da elbette giyimleridir. Oldukça sıra dışı, dikkat çekici, rahat ve kendine özgü bir tarzları vardır. Kadınlar bol süslemeli, renkli giysiler giyer, parlak olmayı tercih ederler. Takılarıyla gösteriş yaparlar. Altın ve gümüş takıları bol kullanmayı severler. Erkekler de kolye ve yüzük kullanırlar. Altın veya gümüşten diş kaplamaları pek çok çingenede görülmektedir. Yoors (2005:14) çingeneleri esmer tenleri, kahverengi gözleri, koyu renk saçları, zarif ve esnek yürüyüşleriyle değerlendirerek, Avrupa'daki güzel ırklardan biri olduğunu ifade etmektedir. Hatta çingene tasvirindeki etkileyici yönü ve belleklerdeki yeriyle çağrışım yapması

amacıyla Victor Hugo'nun unutulmaz eseri *Notre-Dame'ın Kamburu*'ndaki Esmeralda'yı işaret eder. 15. yüzyılda Fransa'da yerleşmiş olan Bohemyalıların tasvirinde erkeklerin uzun siyah saçlı, sakallı oluşu, kadınların gerdanlarını genişçe gösteren önü açık bez gömlekleri, çizgili giysiler giymeleri, omuzlarından tutturulan şalları göze çarpmaktadır. 1427'de Paris Burjuva Gazetesi'nin bir bölümünde çingene erkeklerin "kendi ülkelerinde bir incelik" göstergesi olarak her iki kulaklarında da taktıkları gümüş halkalardan söz edilmektedir (Asseo, 2004:19).

Çingenelerin göçebe yaşantılarının bir sonucu olarak genellikle yerleşik bir düzen içinde yapılan meslek gruplarında oldukları pek görülmemektedir. Aynı nedenle sezonluk işleri tercih etmekte, sürekli işlerden uzak durmaktadırlar. Kalaycılık, bohçacılık, hayvan bakıcılığı ve eğiticiliği, meyve toplama, falcılık, müzisyenlik, dansçılık, sepetçilik, çiçekçilik gibi işlerle geçim sağlamaktadırlar. Elbette yerleşik hayata geçmiş olan çingenelerde değişik meslekler edinildiği görülmektedir. Roman bilim adamı, siyasi savunucu ve dilbilimci Ian Hancock; ressam, heykeltraş, şair ve yazar Pablo Picasso; film yapımcısı ve aktör Charlie Chaplin; yönetmen, yapımcı, besteci Tony Gatlif bunlara örnek olarak verilebilmektedir.

Dans ve müziğin çingenelerin yaşantısında oldukça ön planda olduğu konusunda bütün araştırmacılar hem fikir olmaktadır (Ayhan, 2019, s.182). Örneğin Kenrick'in (2006) araştırmalarında çingenelerin müzisyenlikleriyle tarih sahnesinde yer aldığı görülmektedir. 420-438 yılları arasında bazı dansçılar ve çalgıcıların Hindistan'dan İran'a getirtilmiş olduğu, bir diğer örnekte de 1489'da Macaristan'da Kraliçe Beatrice onuruna çalan çingene çalgıcılar olduğundan bahsedilmektedir. Asseo'nun çalışmalarında yer alan tarihi metinlerde de çingenelerin müzik ve dans konusundaki duyarlılıklarından; her an her yerde bu hususta ön plana çıkmalarından; diledikleri ezgiyi büyük bir incelikle ve ustalıkla icra ettiklerinden; kalabalık gruplar halinde çılgın, neşeli ve tutkulu müzikler çalıp aynı havada danslarla eşlik etmelerinden ve aynı zamanda bu müziklerin bilinen hiçbir müzik kuralına uymayan yapısından; bunların yanında müzisyenlerin düğün, kutlama vb. organizasyonlarda oldukça ucuza çalıştırılabildiklerinden söz edilmektedir (Asseo, 2004, s.132). Bunların yanında Kolukırık (2009:113), müzik yetenekleriyle ön plana

çıkarılmalarının sosyal ve tarihsel koşulların bir dayatması olduğunu ifade etmektedir.

Çingene müziğinin politik bir malzeme olarak kullanımı hakkında Piotrowska (2013) 18. yüzyılın sonlarından itibaren Çingene müziğinin özellikle Macar Romanlar ve aynı zamanda Rus ve İspanyol Romanlar tarafından da icra edilen popülerleştirilmiş versiyonlarının, erken 18. yüzyıl Klasik dönemin soyut hümanizminin aksine, ulusal kültürler yaratma bağlamında ortaya çıktığını ifade etmektedir. Romanlar tarafından icra edilen müziğin, geniş coğrafi kapsamı olan ülkeler için bağlayıcı bir unsur olarak görüldüğünü; gezgin çingene müzisyeni figürünün, dağınık müzik pratiklerinin birleştiricisi olarak özellikle faydalı bir rol oynadığını da belirtmektedir. 20. yüzyılın başlarına kadar olan süreçte Avrupa'da yaygınlaştırılan milliyet kavramına dayanan asimilasyon politikaları uygulanırken, çingene müziği Avrupa kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak özellikle Romanların yüksek oranda olduğu her bir ülkede, ulusal müzik gelenekleri yaratmak için yerel müzik deyişleriyle birleşen bir form olarak sunulmuştur (Piotrowska, 2013, s.1).

Çingenelerin göçebe yaşantıları nedeniyle farklı coğrafyalarda, farklı kültürlerle iç içe geçmeleri nedeniyle müzik kültürlerinde de farklılaşmalar söz konusu olmaktadır. Kılınçer ve Dönmez (2013) araştırmalarında bu durumu şu şekilde ifade etmektedir, s."Bir Roman müziği değil, farklı farklı birçok Roman müziği vardır. Onlar İspanya'da Flâmenko, Doğu Avrupa'da Çigan müziği; Makedonya'da Tapani ensembılıyla müzik yaparlar; Orta Anadolu'da Abdal düzeniyle bozlak çalıp söylerler, üstelik bu müzik geleneklerinin birbirleriyle hiçbir ilişkisi de bulunmamaktadır" (Kılınçer ve Dönmez, 2013, s.18).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren ve örneklemi, veri toplanması ve verilerin analizi yer almaktadır.

3.1. Araştırmanın Deseni

Araştırmada örnek olay durum çalışması deseni kullanılmıştır. Yin'e göre (2009) durum çalışması araştırması gerçek yaşamın, güncel bağlam ya da ortamın içindeki bir durumun araştırılmasını gerektirmektedir (akt. Creswell, 2018).

> "Durum çalışması araştırması, araştırmacının gerçek yaşam, güncel sınırlı bir sistem (bir durum) ya da belli bir zaman içerisindeki çoklu sınırlandırılmış sistemler (durumlar) hakkında çoklu bilgi kaynakları (örneğin gözlemler, mülakatlar, görsel- işitsel materyaller ve dokümanlar ve raporlar) aracılığıyla detaylı ve derinlemesine bilgi topladığı, bir durum betimlemesi ya da durum temaları ortaya koyduğu nitel bir yaklaşımdır."

"Diğer araştırma türlerinden farklı olarak durum çalışmalarında genel sonuçlara varmak bir amaç değildir. Temel amaç durumu, kişiyi veya olguyu özgün ortamı içerisinde keşfetmek, ayrıntılı olarak betimlemek ve yorumlamaktır" (Seggie ve Bayyurt, 2015, s.120). Bu çalışmada da var olan bir durum bağlamı içerisinde araştırılmıştır. Örnek olay durum çalışmasında yaşanmış bir durumun literatüre dayandırılarak incelenmesi söz konusudur.

Araştırmada Tony Gatlif filmleri üzerinden literatür ile bağ kurularak çingenelerin geçmiş yaşantılarından kesitlerin müzikler yönünden incelenmesine odaklanılmıştır.

3.2 Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Tony Gatlif'in tüm filmleri oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemi amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme tekniği ile seçilmiştir. Araştırmanın örneklemini Tony Gatlif'in Gadjo Dilo ve Vengo filmleri oluşturmaktadır. Ölçüt örnekleme tekniği için belirlenen ölçüt Tony Gatlif'in Cesar Ödülleri'nden *"En İyi Müzik"* ödülü alan filmleri olarak belirlenmiştir.

Patton'a göre (1987) "amaçlı örnekleme zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak vermektedir" (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s.135). "Ölçüt örnekleme yöntemindeki temel anlayış önceden

belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan bütün durumların çalışılmasıdır. Burada sözü edilen ölçüt veya ölçütler araştırmacı tarafından oluşturulabilir ya da daha önceden hazırlanmış bir ölçüt listesi kullanabilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s.140).

3.3. Verilerin Toplanması

Araştırmada veriler doküman inceleme yoluyla elde edilmiştir. "Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar" (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s.140).

Çingene kültürünü ve tarihini, göç süreçlerini, sosyo-politik süreçleri hakkında bilgi içeren kitaplar, dergiler, makaleler, tezler ve internet kaynakları; Tony Gatlif'in hayatı, filmleri ve aldığı ödüllerle ilgili bilgi içeren gazeteler, internet kaynakları, makaleler, tezler; film müzikleri ile ilgili makaleler ve tezler gibi görsel ve işitsel kaynaklar incelenmiştir.

3.4. Verilerin Analizi

Araştırmada verilerin analizi için nitel veri analizlerinde kullanılan betimsel analiz, tema analizi ve içerik analizi teknikleri kullanılmıştır. Araştırmadaki nitel verileri anlayabilmek amacıyla tema ve betimsel analiz, derinlemesine inceleme ve yorumlama yapabilmek amacıyla içerik analizi kullanılmıştır. Belirtilen veri toplama teknikleri yapılan bu çalışmada şu aşamalarda kullanılmıştır:

"Betimsel analiz yaklaşımında elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır" (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s.256). Betimsel analiz araştırmanın filmlerdeki müzikli sahnelerin müzik analizi, film müzikleri kapsamındaki işlevleri; müzikal yapı özellikleri ile toplumsal cinsiyet, tarihsel ve kültürel arka plana yönelik kullanımının olduğu gibi araştırma içinde sunulması aşamasında kullanılmıştır.

Araştırmada müzikli sahnelerin film müzikleri kapsamındaki işlevlerinin saptanmasında Öngören'in (1996) kategorizasyonu örnek alınmıştır. Müziklerin yapısal özelliklerindeki temaları belirlemek amacıyla Beşevli'nin (2002) kullanmış olduğu müzikal yapı özellikleri kriterleri referans alınarak araştırmanın temaları belirlenmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda belirlenen temalarla müzikal yapı

özellikleri sınıflandırılarak çetele tablosu uygulanarak sıklık durumları incelenmiştir. Ayrıca müzikli sahnelerdeki toplumsal cinsiyete ilişkin olarak kadın ve erkeklerin dans etme, şarkı söyleme ve çalgı çalma durumları sınıflandırılarak çetele tablosu uygulanarak sıklık durumları incelenmiştir.

"İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tabi tutulur" (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s.259). İçerik analizi; "kalıpları, temaları, önyargıları ve anlamları tespit etmek amacıyla belirli bir materyalin dikkatlice, ayrıntılı ve sistematik olarak incelenmesi ve yorumlanması" (Akt. Berg & Lune, 2015, s.380) olarak tanımlanmıştır. **"**İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tabi tutulur ve betimsel bir yaklaşımla fark edilmeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2006, s.227). Araştırmada filmlerin konusu ve hikayelerin geçtiği coğrafyaya özgü müziklerin özelliklerinin aktarımında, müziğin kullanımı ve işlevlerinin incelenmesinde, müzikli sahnelerdeki toplumsal cinsiyet, tarihsel ve kültürel arka plan göstergelerinin derinlikli incelemesi noktasında içerik analizinden yararlanılmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırmanın bu bölümünde Tony Gatlif'in Vengo ve Gadjo Dilo filmlerindeki müzikli sahnelerinin analizi yapılmıştır. Bu analiz 8 alt problem kapsamında incelemiştir. 1. ve 5. alt problemler kapsamında müzikli sahneleri daha rahat anlamlandırabilmek amacıyla filmlerin konusu kısaca anlatılmış, Vengo filminin geçtiği Endülüs bölgesi ve Gadjo Dilo Filminin geçtiği Romanya bölgesinin müzik kültürü hakkında bilgi verilmiştir. 2. ve 6. alt problemler kapsamında Vengo ve Gadjo Dilo filmlerinin müzikli sahnelerinde müziğin kullanımı ve işlevleri sahnelerin film içerisinde bulundukları sürelere göre açıklanmıştır. Film müziklerinin işlevleri analiz edilirken Öngören'in *Senaryo ve Yapım* kitabındaki kategorizasyonu temel alınmıştır. 3. ve 7. alt problemler kapsamında Vengo ve Gadjo Dilo filmlerindeki müzikli sahnelerde kullanılan müziklerin yapısal özellikleri Beşevli'nin *1995-2000 Yılları Arasında Yapılan Türk Film Müzikleri'nin Biçim ve İçerik Analizi* araştırmasındaki müzikal yapı özellikleri kriterleri doğrultusunda, tablolar üzerinde açıklanmıştır. Tablolarda her müzikli sahneye bir numara verilerek, kullanılan çalgıları, ölçü sayılarını, tempoları ve müzik türlerini karşılaştırma olanağı sunulmuştur. 4. ve 8. alt problemler kapsamında Vengo ve Gadjo Dilo filmlerindeki müzikli sahnelerin tarihsel arka planı verilmiş, bu sahnelerde kültürel kimlik göstergesi olarak müziğin kullanımı açıklanmış, toplumsal cinsiyet kavramı açısından müziğin kullanımı tablolar üzerinde açıklanmıştır. Tablolarda filmin müzikli sahnelerinde kullanılan müzik türleri ve sahneleri belirtilerek, kadın ve erkeklerin dans etme, şarkı söyleme ve çalgı icra etme sıklıkları gösterilmiştir.

4.1. Tony Gatlif'in Vengo Filminin Konusu ve Hikayenin Geçtiği Coğrafyaya Özgü Müziklerin Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Vengo Filminin Konusu

Tony Gatlif'in 2000 yılı yapımlı Vengo filmi 2001 yılında Fransa'nın önemli ulusal César Ödülleri'nde *"En İyi Müzik"* dalında ödül almıştır. İspanya'nın Endülüs bölgesinde geçmektedir. Caco (Antonio Canales) kızı Pepa'yı henüz kaybetmiş, acı içinde bir babadır. Bir yandan da Caravacas ailesinin üyelerinden biri olan Sandro'yu

öldüren ve kan davası nedeniyle ülkeyi terk ederek Fas'a kaçmış olan ağabeyi Mario'nun engelli oğlu Diego (Orestes Villasan Rodriguez)'ya sahip çıkmakta ve ona tutunarak Pepa için tuttuğu yası bir nebze de olsa hafifletmeye çalışmakta olan bir karakterdir. Caco, Diego'yu mutlu etme çabasıyla çeşitli eğlenceler düzenlerken Pepa'nın anılarını da canlı tutma çabasında ve kendi dünyasında sıkışık bir ruh halinde bulunmaktadır. Kan davası nedeniyle iki aile birbirlerinin olduğu ortamlarda bulunmak istememektedir. Caco'nun ağabeyi Mario'nun öldürdüğü Sandro'nun kanına karşılık, Diego'nun canı alınmak istenmektedir. Buna göz yummak istemeyen ve bu anlamsız davayı sonlandırmak isteyen Caco, içinde bulunduğu buhran durumuyla önce sahibi olduğu El Rey isimli kulübü satar, daha sonra Caravacas ailesi ile onların vaftiz törenine gidip, konuşarak buluşarak orta yolu bulmaya çalışır. Yaptığı görüşmeden olumsuz bir karşılık alınca da kendi hayatını ortaya koyar. Filmin sonunda bıçaklanmış bir şekilde tek başına uzun bir yol yürüdükten sonra yere yığılır ve can verir (www.youtube.com; ugurfilm.org/vengo).

Hikayenin Geçtiği Coğrafya ve Bölgeye Özgü Müziklerin Özellikleri

Film boyunca müziklerde ağırlıklı olarak Endülüs kültürünün ürünü olan Flamenko müziği kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra bölgenin coğrafi olarak Fas ve Cezayir'e olan yakınlığı nedeniyle de Doğu ezgileri sıklıkla işitilmektedir. Filmin müzikli sahnelerinin analizine geçmeden önce kültüre aşinalık oluşturmak adına Flamenko'nun ve Endülüs müzik kültürünün tarihçesinden söz etmek gerekmektedir.

IX. yüzyılda Cordoba, Doğu'dan ve Avrupa'dan gelen müzisyenlerin uğrak yeri olmuştur. Asıl adı Ebu'l- Hasan Ali bin Nâfi olan Irak'lı musikişinas Ziryab'ın Endülüs'e gelişi ve burada kurduğu şarkı okulu dikkat çekmektedir. Bu okulda uygulanan eğitim yöntemleri daha sonra yaygınlaşmaya başlamıştır. Müzik okullarında en sık kullanılan çalgılar arasında ud ve rebab başı çekmektedir. Özellikle X. yüzyıla kadar ud çalgısının İspanya'da yaygınlaşmış olduğu, döneme ait tarihi eserlerdeki işlemelerde de görülmektedir. XIII. yüzyıl sonrasında ise Sevilla kentinde de müzik alanında gelişmeler görülmüştür. Bu yıllarda Meryem Ana'ya ithafen hazırlatılan bir defterde 400'den fazla ilahide Arap ezgilerinin ve ritimlerinin kullanıldığı, minyatürlerde de Müslüman ve Hıristiyan müzisyenlerin birlikte

resmedildiği görülmektedir. Aynı zamanda bu dönemlerde Avrupa'lı Troubadourlar ve Yahudi müzisyenlerin de bölge müzik kültürünün yaygınlaşması ve çeşitlenmesi kapsamında etkileri görülmektedir (Karaelma, 2010, s.31). Bu bağlamda Endülüs'te dinler arasında bir bağ kuran kültürel unsur olarak müzikten söz etmek yanlış olmayacaktır.

XV. yüzyıldan sonra Endülüs'ün yıkılmasıyla birlikte gelen Hıristiyanlık hakimiyetiyle, birtakım dayatmalara ve olumsuz koşullara sürüklenen çingenelerin, bu baskı sonucu acıyı yansıtan, biraz hüzünlü biraz isyankâr bir müzik ve dans formu olan Flamenko müziğinin ortaya çıkışında büyük etkileri olmuştur (Kaya, 2011, s.27).

Çingenelerin kendileriyle özdeşleştiği kadar çingene olmayanlara da ait olan Flamenko, sanatsal bir ifade biçimi olmasının yanı sıra bir yaşam biçimidir. Bu müziğin bünyesinde tarihsel, dilsel ve psikolojik bağlamda Endülüs İspanyol çingenelerinin bir ürünü olarak çok sayıda müzikal dans formuna göndermeler mevcuttur. Tarihsel ve sosyal değişimlerle halen şekillenmekte olduğu da söylenebilmektedir.

Miles ve Chuse'a göre (2010) Flamenko üç temel unsurdan oluşur :

1. Cante (şarkı söyleme), yüzyıllar boyunca evrimleşmiş ve halen gelişmekte olan, Flamenko'nun en önemli bileşenidir. Cante, genellikle İspanyolca'nın Endülüs lehçesinde yazılmış bir metinde olup, derin bir yaşam felsefesi barındıran ve belirli bir performans üslubuna bağlı olan, karakteristik yapıda birkaç çeşit formda sunulmaktadır. Sürekli küçük dönüşümler geçiren geleneksel şarkılar bunlardan en popüler olanlarıdır. Müziğin ve metinlerin çoğu anonimdir.
2. Baile (Dans), mevcut şarkı formlarının *"Cante"* yani şarkı söyleme ile iç içe geçtiği biçimdir. Dansa hizmet eden şarkı veya şarkıya hizmet eden dans olarak ayırabilmek mümkün değil gibidir. Flamenko'da şarkı ve dans arasındaki sınır ortadan kalkar.

3. Toque (Enstrüman çalma) 19. yüzyılda Flamenko'ya eşlik eden çalgı ağırlıklı olarak gitardır. Bunun yanı sıra alkış (Palmas), parmak şıklatma (pitos), kastanyetler, vurmalı çalgılar da göze çarpar (akt. Piotrowska 2013, s.12).

Cante, bazı yorumcular tarafından çingenelerin Endülüs'te kaldıkları süre boyunca özellikle zor dönemlere dayanma mücadelesini yansıttığı şeklinde yorumlanmaktadır. Kaya'ya göre (2011) de bu zor şartlarda gelişen *"Cante Jondo" (derin şarkı)* ise doğu motiflerini içeren ve süslemeli şarkı söyleme teknikleriyle Flamenko'nun en otantik şarkı söyleme biçimidir.

Film boyunca yukarıda sözü geçen tüm kültürlerin, çalgıları kullanılmış ve müzikal yapı özellikleri ön plana çıkmıştır. Kullanılan çalgılar gitar, kaval, cajon, ud, def, zil, ney, keman, bendir, darbuka ve klavyedir. Komalı diziler, doğu müziğinde sık kullanılan Frigyan modundan hareketle kurulan makamlar işitilmektedir. Filmde geçen komalı dizilere örnek vermek gerekirse jenerik müziğinin başındaki Kürdi makamda gelişen kaval taksimi gösterilebilir. Filmde kadınların yanık ve kendilerine özgü bir ses tonuyla icra ettikleri hüzünlü ve haykırışlı bir stile sahip Cante Jondo, doğu müziğinin etkileriyle donanmış Flamenko ezgileri ve ritmleri, aksak topuk vuruşları, palmas (alkış) ve pitos (parmak şıklatma) ritimleri kullanıldığı görülmektedir.

4.2. Tony Gatlif'in Vengo Filminin Müzikli Sahnelerinde Müziğin Kullanımı ve Film Müziklerinin İşlevleri Kapsamında Müziğin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Vengo filmine ait müzikli sahnelerde müziğin kullanımı ve film müziklerinin işlevleri kapsamında müziğin kullanımının daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle filmdeki müzikli sahneler tespit edilmiş ve süreleri belirlenmiştir. Bu bulgular doğrultusunda filmde 22 müzikli sahne tespit edilmiştir. Filmin müzikli sahnelerine kod verilerek (S1,S2..) sahnelere karşılık gelen dakikalar aşağıdaki tabloda gösterilmiştir. Tablo 1'deki sahne kodları ve dakikalar Vengo filminin 2. 3. ve 4. alt problemlerinde de kullanılacaktır.

Tablo 1. Vengo Filminin Sahne Kodları ve Dakikaları

SAHNE KODU	DAKİKALAR
S1	00:03-01:12
S2	01:12-01:48
S3	01:48-07:50
S4	16:04-17:00
S5	18:55-23:07
S6	24:51-25:09
S7	25:48-26:19
S8	27:16-28:02
S9	28:02-28:30
S10	28:31-31:51
S11	31:51-32:10
S12	32:10-34:24
S13	36:45-38:50
S14	41:20-42:02
S15	45:01-47:20
S16	49:01-54:23
S17	54:56-55:37
S18	01:03:48-01:05:18
S19	01:05:25-01:08:34
S20	01:11:34-01:15:37
S21	01:17:09-01:19:40
S22	01:19:40

Vengo filmindeki ilk müzikli sahne, birbirine bağlantılı olarak seyreden 3 farklı müzikten oluşmaktadır. Filmin jenerik müziği, usulca kıyıya yanaşan bir kayığın ve durgun suların seslerinden oluşan 3 saniyelik kısa bir görüntünün ardından 00:03 **(S1)** saniyesinde Kürdi dizisinde ney taksimiyle başlamakta ve 00:20'de ud eşlik etmektedir. Bu sahnedeki müzik, film müziklerinin "başlangıç müziği" işlevi doğrultusunda basit ve sade tınılara sahiptir. 01:12'deki **(S2)** müzikli sahnede; keman, gitar ve cajon ile icra edilen kısa geçiş müziği, tekrar Si tonal merkezli ve Flamenko müziğindeki Bulerias formunda, 4/4'lük ölçü sayısında ancak ritmik bölmeleri Palmas (alkış) ile 3 zamanlı olarak verilmektedir. 01:48'de **(S3)** başlayıp 07:50'ye kadar süren müzik, 4/4 lük ölçü sayısında, Do minör-VI. derece La bemol Majör-Sol Majör tonlar arasında seyretmektedir. Sahne boyunca Flamenko

çalan çingeneler ve Müslüman müzisyenler arasında bir atışma varmışçasına, müzisyenlerin birer birer eklenerek finalinde 4'ü İspanyol diğerleri Müslüman 13 erkekten oluşan bir orkestraya dönüştüğü görülmektedir. Tüm sahne boyunca karşımıza çıkan enstrümanlar keman, gitar, cajon, kaval, ud, bendir, def, tespihle vurarak çalmak suretiyle zil gibi kullanılan kadeh bulunmaktadır. Sahnenin **06:30** dakikasında dansçı kız görünmekte, erkekler çalmakta kadın dans etmektedir ve sahnenin sonuna gelindiğinde ortam ilk kez tamamen sunulmaktadır. Etrafta ayakta duran ve oturan seyirciler olduğu dikkati çekmektedir. Bağlandığı sahneyle birlikte aslında bunun bir cenaze töreni olduğu anlaşılmaktadır. Bu şarkı filmin soundtrackinde "Fusion Flamenco Soufi" adıyla geçmektedir (www.imdb.com/title/tt0211718/soundtrack). Fusion *"kaynaşma"* anlamına gelmektedir. Tony Gatlif, Tomatito ve Sheikh Ahmad Al Tuni tarafından yazıldığı belirtilmektedir. Sahne boyunca kullanılan müzik türleri, çalgılar, ritmik ve armonik yapılar müziğin "zaman ve yerle ilgili müzik" işlevini işaret etmektedir.

Filmin **16.04-17.00 (S4)** dakikaları arasında kulüpte orta yaşı geçkin bir kulüp çalışanı kadının A Capella olarak söylediği Do minör tondaki şarkısı duyulmaktadır. Şarkının yavaş tempolu olan, *Cante Jondo* (derin şarkı) türündeki ağıt olarak niteleyebileceğimiz kısmının sadece son cümlesi "Harika bir kadındı, Tokyo için ağlıyorum" şeklinde çevrilmiştir. Önce bir ağıt gibi olan şarkı sonrasında kadının alkışlarıyla (Palmas) birlikte daha yüksek tempolu şekilde sonlanmaktadır. Cante Jondo, Flamenko'ya özgü bir tür olduğu ve Flamenko da özellikle İspanya-Endülüs coğrafyasını yansıttığı için müziğin "zaman ve yer" belirtici işlevi görülmektedir.

18:55-23:07 (S5) dakikalarında restoranda yapılan bir kutlama sahnesi ve Tony Gatlif'in Latcho Drom filminde de sahneye çıkan çingene şarkıcı Maria del Carmen Salazar diğer adıyla "La Caita" nın "Calle del Aire" şarkısıyla buluşulmaktadır. Bu sahnede kadın vokal, 2 gitar, 2 cajon ve flamenkonun olmazsa olmazı Palmaslarla birlikte erkek korosu eşlik etmektedir. Ölçü sayısı 4/4'lük olan şarkının tonu Sol minör olarak işitilmektedir. Flamenko'da Bulerias formunda geçmektedir. Sahne film müziklerinin "dinleti müziği" işlevi kapsamında değerlendirilmektedir.

24:51-25:09 (S6) arası sürecek olan kısa şarkılı sahnenin öncesinde Caco'nun adamları rüzgarın sesiyle birlikte ağacı dinlemektedir. "*Bu ağacın bir cazibesi var, sanki inliyor"* dedikten sonra Caco'nun yardımcılarından bir aktör şarkı söylemekte ve iki arkadaşı da ona alkışlarla (Palmas) eşlik etmektedir. İki farklı sahne arasındaki anlatı farklılıklarını yumuşatmak için kullanılan bir "geçiş müziği" işlevi gören bir sahnedir.

25:48-26:19 (S7) dakikaları arasında gerçekleşen sahnede Diego, Caco'nun ölen kızı Pepa'nın sevdiği kaseti çalarak, Pepa'nın bunu her dinlediğinde ağladığını ifade eder. Jenerik müziğinin bağlandığı sahnedeki müziği andıran "Madad" isimli şarkıyı erkek vokal Sheikh Ahmad Al-Tuni seslendirmektedir. Şarkıda kullanılan çalgıların kaval, bendir, tef olduğu, 2/4'lük ölçü sayısında icra edildiği, dini bir ritüel havasında, aynı kelimelerin tekrar edilmesinden oluştuğu işitilmektedir. Müziğin ritmik yapısı "vahde" ritmi olarak adlandırılmaktadır. Pepa'nın cenazesinde çalan Mağribi müziği türünde oluşu ve aynı zamanda Pepa'nın sevdiği kasetten bir şarkı oluşunun ifadesiyle müziğin "kişilik belirten müzik" işlevi söz konusudur.

27:16-34:24 (S8) dakikaları arasında bir kutlama sahnesiyle filmin en uzun müzikli sahnesi birbirine bağlanan 4 farklı müzikle gerçekleşmektedir. Yaklaşık 7 dakika boyunca şarkılar birbirinin ardından devam etmektedir. Müzik, kısa bir kaval taksimiyle başlayarak yerini **28:02-28:30 (S9)** arası sürecek olan 4/4'lük ölçü sayısında, Si Majör tondaki yüksek tempolu Flamenko gitar ve cajon ikilisine bırakmaktadır. Bu sahnedeki müzik, S8 ve S10 arasında bir geçiş görevi üstlendiği için S9'daki müzik "geçiş müziği" işlevini görmektedir. **28.31-31.51 (S10)** dakikaları arasında ise İspanyol grup "Gritos de Guerra"nın görünmesiyle birlikte ölçü sayısı 4/4'lük olan ve Si minör tondaki 2 gitar, 1 cajon, alkışlar, erkek ve kadın vokallerle icra ettikleri kendi şarkıları olan *"Arrinconamela"* başlamaktadır. Bu sahnede kadınların da sırayla ortaya çıkıp dans ettiği görülmektedir. Şarkı, kesintisiz bir şekilde başından sonuna dek icra edilmesiyle film müziğinin "dinleti müziği" işlevini yerine getirmektedir. **31:51'de (S11)** "Geçiş müziği" işlevini gören, alçak sesle ve uzaktan işitilir şekilde bir Flamenko gitar müziğinin ardından **32:10**'da **(S12)** Kudsi Ergüner tarafından icra edilen ney ve ona eşlik eden cajon sesleri giderek yükselmekte ve gitarların da eklenmesiyle Gritos de Guerra'nın "Bulena" şarkısı

başlamaktadır. Bu sahnede kadınlar sırayla ortaya çıkıp, palmas eşlikleriyle dans ederler ve sahne sabahın ilk ışıklarına dek süren kutlamanın bitişiyle **34:24**'te sahne sonlanmaktadır. Uzun müzikli sahne boyunca icra edilen tüm şarkılar birlikte değerlendirildiğindeyse uzun süreli eğlence ortamının yansıtılmasıyla birlikte müziğin "zaman ve yer" belirten işlevi söz konusudur.

36:07'deki müzikli sahne çan sesleriyle başlamakta ve **36:45'te (S13)** sufiler tarafından çalınan ud, kaval, zil, def içeren ezgi sırasında, beyaz giysiler giymiş 3 kız semazen gibi dönmektedir. Bu sahnede işitilen müzik, filmin **25:48-26:19** dakikalı sahnesinde sonlarını işittiğimiz, "Madad" isimli şarkının bu kez başlangıç kısmı verilerek karşımıza çıkmaktadır. Caco'nun rüyası sırasında duyduğu izlenimi verilmekte olan bu sahne, **38:50** dakikaya kadar devam etmektedir. Burada diğer müzikli sahnelerden farklı olarak şarkının baştan sona verilmediği, parçalar halinde değişik sahnelerde, değişik duygu durumlarını ifade etmekte kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda daha önceden S7'de Madad şarkısı ile Pepa arasında müzikle kurulan bağ nedeniyle müziğin "kişilik belirten" işlevi ile değişik duygu durumlarını yansıtması nedeniyle de müziğin "ruhbilimsel" işleviyle kullanıldığı görülmektedir.

41:20-42:02 (S14) arası sürecek olan, gitar ile solo şekilde Diego'ya söylenen 4/4'lük ölçü sayısındaki La Majör Flamenko şarkıyla kısa bir müzikli sahne geçmektedir. Filmde şarkının sözleri şu şekilde çevrilmiştir, s.*"Irmağı kıskanıyorum/ Yüzünü yansıtıyor/ Şarkı söyleyecek gücüm halim/ Düşünecek halim yok/ Nedir bu bilmiyorum/ Ama tek kollu sakatın/ Yüzüne tutuldum"*.

45:01'de **(S15)** Diego'nun kan davasından ötürü kaçmakta olan babası ile gerçekleşen telefon görüşmesi sahnesinde Pepa'nın kaseti çalınmaktadır. Burada çalınan *'Naci en Alamo'* isimli şarkının orjinali Dionissis Tsaknis' e ait olan 'Balamos' adlı şarkının düzenlemesi Gritos de Guerra ve Tony Gatlif tarafından yapılmış, sözlerini ise Tony Gatlif yazmıştır. Ölçü sayısı 4/4'lük olan, Mi minör tondaki şarkıda vokal Remedios Silva Pisa, ney tekrar Kudsi Ergüner, gitarlar ise Gritos de Guerra tarafından icra edilmektedir. Şarkıdaki çalgılarda bunlara ek olarak alkışlar ve cajon da mevcuttur. Filmde şarkının sözleri şu şekilde çevrilmiştir, s.*"Hiçlik ülkesinden geliyorum/ Ne yerim var/ Ne de yurdum/ Parmaklarımla yangın*

çıkarırım /Yüreğimle şarkı söylerim sana/ Kalbim küt küt atıyor/ Alamo'da doğdum ben" Bu sahnede müzik, sözlerinin de çevrilerek verilmesiyle birlikte ele alındığında Mario'nun içinde bulunduğu kaçak olma durumu ve ailenin içinde bulunduğu ruh haliyle ilişkilendirilerek "yükseltici müzik" ve "ruhbilimsel müzik" işlevleriyle kullanılmaktadır. Şarkı **47:20**'de telefon görüşmesiyle birlikte sonlanarak, Caco'nun yardımcılarıyla Diego'nun hep birlikte yaptıkları Flamenko dansına bağlanır ve filmin **48:50** dakikasına kadar devam eder. Bu sahnedeki dans müziksiz, salt alkışlar, parmak şıklatmalar ve topuk vurma sesleriyle gerçekleştirilir. Bu danslı sahnede adeta kutlamaya değer bir durum yaratma çabasıyla Mario ile yapılan telefon görüşmesinin ardında kalan hüzünlü atmosfer dağıtılmak istenmektedir.

49:01'de **(S16)** yapılan konuşmanın biraz uzağındaki tekneden gelen müzik sesi **49:34'te** konuşmayı yapan kişilerin mekana ulaşmasıyla netleşmekte ve Mostafa Benhmad'ın keman ve vokal ile icra ettiği *"Sawwah"* diğer adıyla *"Cabaret Oriental"* şarkısı başlamaktadır. Bir tekne güvertesindeki yemekli eğlencede geçen bu sahnede darbuka, kaval, keman, zil ve klavye kullanılmaktadır. 4/4'lük ölçü sayısındaki şarkıda yine *vahde* ritmi işitilmektedir. Sahnede aynı zamanda 5 dansöz ve bir zenne de dans etmektedir. Bu sahnede kullanılan oryantal müzik Fas ve Cezayir etkilerine dair bilgiler taşıdığı için "zaman ve yerle ilgili müzik" işleviyle kullanılmıştır. Müzikli ve danslı sahne **54:23'**da son bulmaktadır.

54:56-55:37 (S17) süreleri arasında "El Rey" isimli kulüpte ölçü sayısı 4/4'lük olan, hızlı tempolu ve bestesi Tony Gatlif'e ait olan *"Techno a El Rey"* isimli şarkı çalmaktadır. Bas seslerin ve tekrarlanan ritmik yapının yanı sıra sürekli aynı basit ezgiyi tekrarlayan bir kaval da işitilmektedir. Şarkı boyunca konuşan bir erkek sesi ve arada sırada haykıran bir kadın sesi duyulmaktadır. Sahnede ağırlıklı olarak kulüp dansı yapan kadınlar görülmektedir. Sahnede müzik konuşmalardaki monotonluğu örtmek amacıyla "doldurucu" müzik işlevi ve bulunulan mekandaki atmosferi amacıyla "zaman ve yerle ilgili" müzik işlevleri kullanılmıştır.

01:03:48-01:05:18 (S18) arasındaki müzikli sahnede *"El Porompompero"* şarkısı, Caco'nun kan davalı olduğu Caravacas ailesinin bebeklerinin vaftiz töreni öncesi yapılan eğlence sırasında, yaşlısı ve genci bir arada, kadınlar ve erkekler tarafından, herhangi bir çalgı olmaksızın, alkışlar (palmas) eşliğinde dans ederek

söylenmektedir. Şarkı 4/4'lük ölçü sayısında ve Sol minör tonda işitilmektedir. Şarkı "geçiş için müzik" işlevini görmektedir.

01:05:25 (S19) dakikasındaki sahnede La Paquera de Jerez'in sesi ve El Parrilla de Jerez'in gitarıyla vaftiz töreni için kurulmuş çadırın sahnesinde söyledikleri Fa Majör tonda, serbest ölçülü ve hızlı tempolu *"Cante Jondo"* (derin şarkı) başlamaktadır. Buradaki müzik ara ara "zaman ve yerle ilgili" müzik, ara ara da "doldurucu müzik" işlevlerini görmektedir. Bir süre sonra Caravacas ailesiyle Caco ve adamları arasında yaşanan tartışmalı bir ortamın arka plan müziğine dönüşmektedir.

01:11:34-01:15:37 (S20) dakikaları arasındaki müzikli sahne gitara eşlik eden kilise çanlarının sesleriyle işitilmektedir. Ardından bir ağıt gibi *"Cante Jondo"* olarak adlandırılan, La Paquera de Jerez'in sesinden dinlediğimiz ***"****Chant du baptême"* şarkısı başlamaktadır. Serbest ölçülü ve serbest tempolu şarkı Majör tonal merkezli olarak işitilir. Burada Caco uzun ve ıssız bir yolda ölümüne doğru yürürmüşcesine tek başına tören çadırına ilerlemektedir. Çadıra ulaşmasıyla müzik sonlanmaktadır. Sahnenin dramatik havasını destekleme özelliğiyle film müziklerinin "dramatik müzik" işlevi kullanılmıştır.

01:17:09'de **(S21)** Caco ağır yaralı şekilde ulaştığı yerde, çevrede duyduğu ritmik seslerden oluşan müzikle birlikte yere yıkılır. Su damlası sesiyle başlayıp yavaş yavaş birbirine eklenen çekiç darbeleri, çelik plakalar, araba motoru ve piston sesleriyle yapılan *"Mecanique Garage"* isimli bu müziğin bestecisi Tony Gatlif'tir. Çevredeki seslerin doğal haliyle kaydedilerek dijital ortamda birleştirilmesiyle yaratılan somut müzik türündeki şarkının ölçü sayısı 4/4'lük ve temposu hızlıdır. Sahnenin dramatik havasını destekleme özelliğiyle film müziklerinin "dramatik müzik" işlevi kullanılmıştır. Uzun karanlık bir yola bağlanan sahnenin ardından **01:19:40**'ta **(S22)** kapanış jeneriği müziği olarak filmin **45:01** dakikasında da yer alan ve Remedios Silva Pisa tarafından söylenen *'Naci en Alamo'* şarkısı tekrar etmektedir.

4.3. Tony Gatlif'in Vengo Filminin Müzikli Sahnelerindeki Müziklerin Yapısal Özelliklerinin Kullanım Sıklığına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde Tablo 1'de kodlanarak verilmiş olan müzikli sahneler aynı kodların kullanımıyla Tablo 2 ve Tablo 3'te gösterilen sıklık tablosunda da kullanılmıştır.

Tablo 2'de Vengo filminde kullanılan müziklerin yapısal özellikleri; tür, ölçü sayısı ve tempolarına göre yer almaktadır. Belirtilen özelliklere ilişkin bulgular sıklık tablosu ile karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Tablo 3'te ise Vengo filminin müzikli sahnelerinde çalgıların kullanım sıklığı verilmiştir. Daha sonra Tablo 2 ve Tablo 3'den elde edilen bulgular karşılaştırılarak sunulmuştur.

Tablo 2. Vengo Filminin Müzikli Sahnelerinde Tür, Ölçü Sayısı ve Tempoların Kullanım Sıklığı

YAPISAL ÖZELLİKLER		MÜZİKLİ SAHNELER																					
		§1	§2	§3	§4	§5	§6	§7	§8	§9	§10	§11	§12	§13	§14	§15	§16	§17	§18	§19	§20	§21	§22
TÜRLER	Flamenko		x		x	x	x			x	x	x			x				x	x	x		
	Mağribi	x						x	x					x			x						
	Flamenko-Mağribi			x									x			x							x
	Elektronik																	x					
	Somut																					x	
ÖLÇÜ SAYISI	2/4							x						x									
	4/4		x	x		x				x	x				x	x	x	x	x			x	x
	Serbest	x			x		x		x			x	x							x	x		
TEMPOLAR	Hızlı		x	x	x	x		x		x	x		x	x		x	x	x	x	x		x	x
	Orta						x					x			x								
	Yavaş	x			x				x												x		

Tablo 2'de filmin müzikli sahneleri; müzik türleri, ölçü sayıları ve tempolarına göre incelenmiştir. Tabloya göre, müzikli sahnelerin 11'inde Flamenko müziği, 5'inde Mağribi müziği, 4'ünde Flamenko ve Mağribi müziğinin birarada, 1 müzikli sahnede Elektronik, 1 müzikli sahnede ise Somut müzik kullanıldığı görülmektedir.

Tabloya göre müzikli sahneler ölçü sayıları bakımından incelendiğinde 12 müzikli sahne 4/4'lük, 2 müzikli sahne 2/4'lük ve 8 müzikli sahne ise serbest ölçüde gerçekleşmektedir.

Tabloya göre, 15 müzikli sahne hızlı tempolu, 4 müzikli sahne orta tempolu, 3 müzikli sahne de yavaş tempolu ve S4'te peş peşe çalınan 2 şarkı sırasıyla yavaş ve hızlı tempolu olarak icra edilmektedir.

Müzik türleri ile ölçü sayıları birlikte değerlendirildiğinde; Flamenko müziklerinin olduğu 6 müzikli sahne 4/4'lük ölçü sayısında, 5 müzikli sahne ise serbest ölçüdedir. Flamenko türündeki müzikli sahnelerde 2/4'lük ölçü sayısının kullanıldığı bir sahne görülmemektedir. Mağribi müziklerinin bulunduğu 2 müzikli sahne serbest ölçülü, 2 müzikli sahne 2/4'lük ve 1 müzikli sahne 4/4'lük ölçü sayısındadır. Flamenko ve Mağribi ezgilerinin ortaklaşa kullanıldığı müzikli sahnelerde 3 sahnenin 4/4'lük, 1 müzikli sahnenin de serbest ölçülü olduğu görülmüştür. Elektronik ve Somut müzikli sahnelerin ölçü sayısı ise 4/4'lüktür.

Müzik türleri ile tempolar birlikte değerlendirildiğinde; Flamenko müzikli sahnelerin 7'si hızlı, 3'ü orta, 2'si yavaş tempoludur. Mağribi müziği kullanılan müzikli sahnelerin 3'ü hızlı, 2'si ise yavaş tempoludur. Flamenko ve Mağribi ezgilerinin birlikte kullanıldığı müzikli sahnelerin tamamı hızlı tempoludur. Elektronik müzik ve Somut müzik olan sahnelerin ise hızlı tempolu olduğu görülmektedir.

Vengo filminde, müzikli sahnelerde kullanılan çalgılar alfabetik olarak sıralanarak, kullanım sıklıkları aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Tablo 3. Vengo Filminin Müzikli Sahnelerinde Çalgıların Kullanım Sıklığı

YAPISAL ÖZELLİKLER		MÜZİKLİ SAHNELER																					
		S1	S2	S3	S4	S5	S6	S7	S8	S9	S10	S11	S12	S13	S14	S15	S16	S17	S18	S19	S20	S21	S22
ÇALGILAR	**Bendir**			x				x															
	Cajon		x	x		x				x	x	x	x			x							x
	Darbuka																x						
	Def			x				x						x									
	Gitar		x	x		x				x	x	x	x		x	x				x	x		x
	Kaval	x		x				x	x					x			x						
	Keman		x	x													x						
	Klavye																x						
	Ney												x			x							x
	Palmas		x	x	x	x	x				x	x	x			x			x	x			x
	Ud	x		x										x									
	Zil			x										x			x						

Tablo 3'e göre film boyunca işitilen 22 farklı müzikli sahnede kullanılan çalgıların dağılımları incelendiğinde, gitar çalgısının ve ritm tutma aracı olarak kullanılan palmasın (alkış) 12 müzikli sahnede; cajonun 9 müzikli sahnede; kavalın 6 müzikli sahnede; keman, ud, def, ney ve zilin 3 müzikli sahnede; bendirin 2 müzikli sahnede; klavye ve darbukanın 1 müzikli sahnede kullanıldığı görülmektedir.

İkinci alt problemde verilen bilgilerle birlikte değerlendirildiğinde, daha önce Tablo 2'de belirtildiği üzere film boyunca ağırlıklı olarak Flamenko müziği kullanıldığı için gitar çalgısının kullanım açısından ön plana çıktığını söylemek mümkündür. Flamenko'da ritmik bir destekleyici unsur olarak kullanılan palmasın da (alkış) müzikli sahnelerde gitarla aynı oranda kullanıldığı ve cajonun da çoğunlukla onlara eşlik ettiği görülmektedir. Ayrıca sahne 3'te ney, darbuka ve klavye dışındaki çalgıların toplu halde bir arada kullanıldığı dikkati çekmektedir

İkinci alt problemde verilen bilgilerle birlikte değerlendirildiğinde, Tablo 2'de belirtilen Mağribi müziklerinin tek başına seslendiği müzikli sahnelerin tamamında kaval kullanımı görülmektedir. Flamenko ve Mağribi müziklerinin ortak seslendiği müzikli sahnelerde ise gitar, cajon, ney ve palmas eşitliği söz konusu olmaktadır.

4.4. Tony Gatlif'in Vengo Filminin Müzikli Sahnelerindeki Toplumsal Cinsiyet, Tarihsel ve Kültürel Arka Plana İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Toplumsal Cinsiyet

Tablo 2'de müzikli sahneler Flamenko, Mağribi ve Flamenko-Mağribi olmak üzere 3 türe ayrılarak verilmiştir. Bu bölümde cinsiyet rolleri 3 alt temada ele alınmıştır. Bu alt temalar çalgı çalma, şarkı söyleme ve dans etme olarak belirlenmiş ve Tablo 2'deki türlerle ilişkilendirilmiştir. Kadın ve erkeğin bu rolleri türlere göre uygulama sıklıkları Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4 . Vengo Filminin Müzikli Sahnelerinde Türlere Göre Cinsiyet Rolleri

Roller	Cinsiyet	SAHNELER																			
		FLAMENKO										MAĞRİBİ					FLAMENKO-MAĞRİBİ				ELEKTRONİK
		S 2	S 4	S 5	S 6	S 9	S 10	S 11	S 14	S 18	S 19	S 20	S 1	S 7	S 8	S 13	S 16	S 3	S 12	S 15	S 22	S 17
Çalgı çalma	Erkek		x	x		x				x	x	x	x		x	x		x	x	x	x	
	Kadın		x	x													x					
Şarkı söyleme	Erkek	x		x				x	x					x			x	x		x	x	
	Kadın	x		x										x					x	x	x	
Dans etme	Erkek		x	x		x				x	x	x	x			x						
	Kadın			x				x										x				x

Tablo 4'te erkeklerin Flamenko müzikli sahnelerden 5'inde şarkı söyledikleri; 2'sinde dans ettikleri; 7'sinde ise çalgı icra ettikleri görülmektedir. Kadınların Flamenko müzikli 6 sahnede şarkı söylediği; 3 müzikli sahnede ise dans ettiği; çalgı icra etmedikleri görülmektedir.

Erkeklerin Mağribi müzikli 3 sahnede şarkı söyledikleri; 1 müzikli sahnede dans ettikleri; 4 müzikli sahnede ise çalgı icra ettikleri görülmektedir. Kadınların 3

Mağribi müzikli sahnede dans ettiği ancak şarkı söylemedikleri ve çalgı icra etmedikleri görülmektedir.

Erkeklerin Flamenko ve Mağribi ezgilerinin ortak kullanıldığı 3 müzikli sahnede şarkı söyledikleri; 2 müzikli sahnede çalgı icra ettikleri ancak dans etmedikleri görülmektedir. Kadınların 2 müzikli sahnede şarkı söylediği; 2 müzikli sahnede dans ettiği; çalgı icra etmedikleri görülmektedir.

Yukarıdaki tabloda da görüldüğü üzere film boyunca kadınların herhangi bir çalgı çalmadıkları, sadece dans edip, şarkı söyledikleri görülmektedir.

Flamenko müziklerinin olduğu sahnelerde kadınların sırayla, tek tek sahne alıp dans ettikleri dikkat çekmektedir (Örneğin 28:31'deki S10). Mağribi ezgilerinin bulunduğu müzikli sahnelerde ise kadınlar bir ya da birkaç kişilik gruplar halinde kendi etraflarında dönmek suretiyle dans etmektedirler (Örneğin 36:45'deki S13). Bu ezgilerin icrası sırasındaki hiçbir müzikli sahnede kadınlar şarkı söylememektedir. Erkeklerin dans ettiği müzikli sahnelere gelindiğindeyse bunların tamamına yakınının Flamenko müzikli bölümlerde olduğu, kadınların danslarından farklı olarak ya erkek erkeğe oldukları bir ortamda ya da kalabalığın içinde dans ettikleri söylenebilir (Örneğin 18:55'deki S5). Erkeklerin sırayla sahneye çıkıp dans ettikleri görülmemektedir. Sadece oryantal ezgilerinin bulunduğu 49:34'deki S16'da bir köçek dansçı olduğu görülmektedir.

Şarkı söyleme Flamenko müziğinde hem kadınlar hem de erkekler tarafından gerçekleştirilmektedir (Örneğin 18:55'daki S5). Aynı zamanda Flamenko müziğindeki *Cante Jondo* stilindeki şarkıların da sadece kadınlar tarafından söylendiği dikkati çekmektedir (Örneğin 01:11:34'deki S19). Mağribi ezgilerinin olduğu sahnelerde sadece erkeklerin şarkı söylediği görülmektedir (Örneğin 36:45'deki S13).

Tablo 4'ten anlaşılacağı üzere filmde geçen müzikli sahnelerde toplumsal cinsiyet rolleri kültürel bağlamda farklılıklar göstermektedir. Flamenko'da dans ve şarkı söyleme etkinlikleri ortaklaşa gerçekleşmesine rağmen, Mağribi müziklerinde kadın sadece dans etmektedir. Her iki kültürde ortak olan nokta ise kadınların çalgı

icrasında bulunmadıklarıdır ki bu da aynı zamanda çingene kültürünü olduğu gibi yansıtmaktadır.

Tarihsel ve Kültürel Arka Plan

Bu bölümde Vengo filminin müzikli sahneleri, hikayenin geçtiği coğrafyanın tarihi, müzik kültürü ve çingene kültürüyle ilişkilendirilerek, tarihsel ve kültürel arka plana dair elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

00:03-07:50 dakikaları arasındaki 3 müzikli sahnede **(S1-S2-S3)** Gatlif, Endülüs kültürünün coğrafi konumu nedeniyle geçmişten günümüze Fas ve Cezayir'le olan ilişkisel yakınlığı, tarihsel arka planıyla birlikte filmin konusu kapsamında pek çok bilgiyi izleyiciye sunmaktadır. Sahne 3'teki şarkının adından da anlaşılacağı üzere, hikayenin Müslümanlık ve Hıristiyanlığın buluştuğu topraklarda geçtiği, Flamenko'nun ve müziğin çingenelerde bu topraklardaki kültürel kaynaşmadan kaynaklandığı ve kardeşlik anlamı taşıdığı, dini bir ritüelde müziğin ve dansın kullanımıyla en güçlü şekliyle ifade edildiği görülmektedir. Filmin jenerik müziğinden itibaren başlayan ilk müzikli sahneyle birlikte coğrafya, kültürel etkileşim, tarihsel bağlam, duygu durumu gibi tematik malzemelerin çoğu, müzik aracılığıyla güçlendirilerek izleyiciye sunulmaktadır.

16:04-17:00'de **(S4)** Cante Jondo türünde ağıt gibi hüzünlü bir şekilde başlayan şarkının yüksek tempolu ve aktif ve neşeli bir şekilde sonlanması bir nevi hüznü ve kederi müzikle yaşayıp yine müzikle sonlandırmak gibi düşünülebilmektedir. Çingenelerin yaşantılarında ve müzik kültüründe neşeli yapılarının altında hüzünlü ve acı dolu duyguları barındırmaları ya da acı dolu durumları bile kutlamaya değer görmeleri göz önüne alındığında, bu sahnedeki müzikal anlamın tam olarak yerine oturduğu görülmektedir.

18:55-23:07'de **(S5)** "La Caita" nın "Calle del Aire" şarkısının filmde yapılan çevirisinde sözleri şu şekilde geçmektedir, s.*"Boş sözler sokağında/ Sildim süpürdüm seni/ Güzelliğinden eser kalmayana dek/ Şamata sokağında/ Senin vücudun ve benimki/ Tek bir vücut oldu"*.

Araştırma kapsamında Çingenelerle ilgili yapılmış olan çalışmalar incelendiğinde sıklıkla görülen; tarih boyunca yazılan mektuplardan, kayıtlı belgelerden, yapılmış tablolardan edinilen bilgiler doğrultusunda çingene kadınlarının güzelliğine dair vurgulamaların, onların şarkılarında da sıklıkla belirtilmekte olduğunu, bu şarkının sözlerinden yola çıkılarak da ifade etmek mümkündür. Aynı şarkının icrası sırasında da *"La Caita! Safkan çingene! Sanat için Oley! Flamenko için Oley!"* nidaları yükselmektedir. Bu cümleler de çingene kültürünün merkezinde sanat, müzik ve dansın olduğu gerçeğini ve bunlar olmadan safkan bir çingene olmanın söz konusu olamayacağını, kültürlerini ceplerinde taşımanın öneminin de kutlanmaya değer bir olgu olarak görüldüğünü ifade etmek mümkündür. Aynı zamanda bu sözler "çingene" adına sahip çıkma bağlamında, bu kimliğin kabulüne ilişkin bir gösterge olarak da ifade edilebilmektedir.

24:51-25:09'da **(S6)** Ağaç için şarkı söylemekte, dans etmektedirler. Bu noktada doğayla iç içe yaşamak, her şey için şarkı üretmek, müzik yapmak, müziği her an her yere taşıyıp kullanmak çingenelerin doğal yaşam şekli gibi sunulmaktadır.

25:48-26:19'da **(S7)** kullanılan "Madad" isimli şarkının bulunduğu sahne, müzikle birlikte tarihi belgelerde sıklıkla ifade edilen, çingenelerin dinsiz olduğuna ya da bulundukları coğrafyanın dinine inandıklarına dair yapılan ve yüzyıllar boyu süregelen eleştirel yaklaşımlara bir göndermenin yapıldığı şeklinde yorumlanabilmektedir.

27:16-34:24'da **(S9-S10-S11-S12)** uzun süreli eğlence sahnesinde çingenelerin fiziksel ve kültürel özelliklerinden pek çoğu müzikler ve danslar aracılığıyla sunulmaktadır. Erkeklerin ellerindeki sayıca fazla yüzükler sahne boyunca birkaç defa yakın planda gösterilerek dikkat çekici hale getirilmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere çingenelerin takıp takıştırmayı, altın ve gümüş objelerle süslenmeyi sevdiklerine dair kültürel bir gösterge olarak yansıtılmaktadır. Esmer, uzun saçlı, güzel kadın ve erkeklerden oluşan grup fiziksel özellikleriyle çingene kimliğini tam anlamıyla yansıtmaktadır.

45:01-47:20'deki **(S15)** "Naci en Alamo" şarkısının sözlerinin çevirisi şu şekilde yapılmıştır, s.*"Hiçlik ülkesinden geliyorum/ Ne yerim var/ Ne de yurdum/*

Parmaklarımla yangın çıkarırım /Yüreğimle şarkı söylerim sana/ Kalbim küt küt atıyor/ Alamo'da doğdum ben".

Bu şarkının sözleriyle Gatlif, çingenelerin asırlar boyu süregelen yersiz yurtsuz yaşantısına, özlemlerine, cesaretine, kültürüne ve hislerine müzikle adeta tercüman olmaktadır. Sahnede gelişmekte olan konuyla ilişkilendirmek gerekirse genel olarak çingenelerin sürgün yaşantısını ifade etmenin yanı sıra, Caco'nun Fas'a kaçmış olan ağabeyi Mario'nun da içinde bulunduğu sürgün durumunu da ifade ettiği söylenebilir.

49:01'de **(S16)** Bu sahnede yine Fas ve Cezayir kültürünün Endülüs bölgesindeki kültürle ilişkisi müzik ve dans aracılığıyla sunulmaktadır. Oryantal dans gösterisinde dansözler ve bir köçek bulunmaktadır. Bir dansözün İspanyol kadını dansa kaldırarak sahneye çıkarması ve birlikte dans etmeleri ve ardından Caravacas ailesinden bir erkeğin kadına para takması kültürlerin kaynaşmasını da göstermektedir.

54:56-55:37'de **(S17)** El Rey isimli kulüpte geçen sahnede ağırlıklı olarak kulüp dansı yapan kadınlar görülmektedir. Burada kullanılan kadın imajının, şimdiye dek çizilenin dışında olduğu dikkat çekmektedir. Daha önceki müzikli sahnelerde, erkek ve kadınların rolleri ortak bir paydada buluşurken yani eğlence ortamlarında birlikte şarkı söyleyip, dans etme becerilerini ortaya koyarken bu sahnede kadınların yaptıkları dansın erkeklerin zevklerine hizmet eden, daha görsele dayalı bir yapıda olduğu göze çarpmaktadır.

01:03:48-01:05:18 (S18) vaftiz töreni öncesinde yapılan eğlence ve **01:05:25 (S19)** tören sırasında söylenen *"Cante Jondo"* (derin şarkı) başlamaktadır. Bu sahnede vaftiz törenlerinin çingeneler için önemine değinilmektedir. Roman kimliğinin kazanılması ve aileler arasında kurulan sıkı bağlar söz konusudur. Şarkının sözleri de vaftiz törenine uygun şekildedir.

"Çok yaşasın annen/ Seni doğuran annen çok yaşasın"

01:17:09'de **(S21)** Su damlası sesiyle başlayıp yavaş yavaş birbirine eklenen çekiç darbeleri, çelik plakalar, araba motoru ve piston sesleriyle yapılan *"Mecanique Garage"* isimli şarkı, bir makine gibi çalışan bedenin direnişinin anlatıldığı şeklinde

yorumlanabilmektedir. Film, uzun karanlık bir yola bağlanan sahneyle birlikte başlayan **01:19:40**'taki **(S22)** kapanış jeneriği müziği olan "*Naci en Alamo"* şarkısı ile çingenelerin bitmek bilmeyen yolculuklarına yapılan göndermeyle son bulmaktadır.

4.5. Tony Gatlif'in Gadjo Dilo Filminin Konusu ve Hikayenin Geçtiği Coğrafyaya Özgü Müziklerin Özelliklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Gadjo Dilo Filminin Konusu

Tony Gatlif'in 1997 yılı yapımlı filmi Gadjo Dilo, 1999 yılında Fransa'nın önemli ulusal César Ödülleri'nde *"En İyi Müzik"* dalında ödül almıştır. Romani dilinde "Gadjo" çingene olmayan yabancılar için kullanılan bir kelimedir. "Dilo" ise "çılgın" veya "deli" anlamını taşımaktadır. Anlaşılacağı üzere filmin adı olan *"Gadjo Dilo" "Çılgın Yabancı"* anlamına gelmektedir. Aksanlı sinema kapsamında değerlendirilen bu filmde çingenelerin doğayla olduğu kadar müzikle de iç içe bir yaşam sürmeleri, giysilerindeki canlılık ve hareketlilik, sıcakkanlı yapıları gibi kültürel unsurlar oldukça fazla şekilde ön plana çıkmaktadır.

Romanya'da geçen filmin konusu şöyledir, s.Ölen babasının dinlemeyi çok sevdiği bir kasetteki şarkıcı Nora Luca'yı aramak üzere yola çıkıp Fransa'dan Romanya kırsalına gelen Stéphane (Romain Duris), oğlu Adriani hapse girdiği için çok üzgün durumda olan çingene Izidor (Izidor Serban) ile tanışır. Ertesi sabah geceyi Izidor'un evinde geçiren Stéphane'ı gören köy halkı bu yabancıyı köylerinde istemeseler de Izidor onları Stéphan'la arkadaş olduklarını ve Romani dilini öğrenmek istediğini söyleyip, ikna ederek köyde kalmasını sağlar. Aynı zamanda Stéphane'ı da Nora Luca'yı bulacağını söyleyerek kalmaya ikna eder. Köy halkı ona "Gadjo Dilo"(Çılgın Yabancı) diyerek hitap ederler. Bu süreçte Stephane köyün güzel kızı Sabina'ya (Rona Hartner) da ilgi duymaktadır. Sabina, az da olsa Fransızca bildiği için zamanla Stephan'la daha çok yakınlaşırlar. Çingenelerin yaşantısının içinde olmak, birlikte düğüne gitmek, kutlamalar yapmak, cenazeye katılmak gibi onların yaptıkları her şeye eşlik etmek ve kültürlerine ortak olmak Stephane için heyecan verici bir deneyimdir. Elbette bu süreçte Sabina'nın da yardımıyla dillerini de öğrenmeye başlayan Stephane, çingenelerin maddi manevi her

türlü sıkıntılarına da tanıklık eder. Müzik tutkunu Stephan yakın çevredeki diğer çingene köylerini de gezerek, müziklerini kaydetmeye başlar. Hapisten çıkan Izidor'un oğlu Adriani'nin köy kahvesinde çıkan bir tartışma sonucunda kazayla Romanyalı bir adamı öldürmesiyle, hali hazırda çingenelerden hoşlanmayan Romanyalılar Adriani'yi köyüne kadar kovalayarak takip eder ve evinde sıkıştırarak önce evi, ardından tüm köyü ateşe verirler. Köy halkı korku içinde çığlıklarla kaçar. Köye geri döndüklerinde gördükleri karşısında dehşete düşen Stephane ve Sabina, o sırada bir eğlencede keman çalan Izidor'u durumdan haberdar ederler. Oğlunun ölümünü öğrenen Izidor kahrolur ve Sabina ile Stephan da köyden hüzün içinde ayrılırlar. Filmin sonunda Stephan köylerde yaptığı tüm kayıtları parçalayarak, ilk sahnedeki ıssız yolda gördüğü ve yanında dans ettiği aynı taşın altına gömer (ugurfilm.org/gadjo-dilo/).

Hikayenin Geçtiği Coğrafya ve Bölgeye Özgü Müziklerin Özellikleri

Gadjo Dilo filmi Romanya kırsallarında geçmektedir. Romanya topraklarının müzik kültürü temelinde Daçyalılar'dan Bizans geleneklerine, oradan beş yüzyıldan fazla süren Osmanlı hükümdarlığının etkilerine dayanan izler bulunmaktadır (Ghircoiasiu, 1993, s.23). Rumen besteci G. Enescu bu yörenin müziklerinin en belirgin özelliğinin çeşitlilik olduğunu ifade etmektedir (akt. Iacob, 2020, s.9). Rumen halk müziklerinde dikkat çeken unsurlardan bir diğeri ise ritmik ve melodik yapıların sık tekrarlardan oluşmasıdır. Ritimlerdeki aksak yapılarda tıpkı Türkiye, Yunanistan ve Bulgaristan müziklerinde de olduğu gibi çevre coğrafyanın birbiriyle etkileşimi hissedilmektedir. Bu tekrarlara aynı zamanda biçimsel olarak bakıldığında, özellikle çalgı performanslarında çok kısa ve az sayıda cümlelerden oluştuğu görülmektedir. Aynı zamanda süsleme kullanımının bolluğu da göze çarpmaktadır. Diyatonik ve kromatik dizilere dayanan melodik malzemelerin yanı sıra doğaçlamalar da Rumen halk müziklerinin temelini oluşturmaktadır.

Rumen türkülerinde sıklıkla aşk, doğa, toplumsal sorunlar ve mücadeleler konu alınmaktadır. *Doina,* yörenin en yaygın vokal türüdür. *Doina ve Balada* türündeki şarkılar serbest ölçülü olarak icra edilmektedir. Iacob çalışmasında, bu durumun sözlü konuşma ile benzerliklerinden dolayı Bela Bartok tarafından

parlando- rubato olarak tanımlandığını ifade etmektedir. *Doina* her metnin şarkılı olduğu, *balada* ise içinde zaman zaman konuşma metinlerinin bulunduğu iki farklı vokal türü olarak açıklanmaktadır (Iacob, 2020, s.16).

Dans müzikleri, Romen müzik kültüründe önemli bir yere sahiptir. Genellikle daire şeklinde el ele tutuşarak gerçekleştirilen ve kardeşlikle birliği simgeleyen *Hora* ise önde gelen dans türüdür.

Romen halk ezgilerindeki çalgı ve vokal icralarında süslemeler önemli yer tutmaktadır. Çalgı icralarında virtüozitesi yüksek, hızlı tempolu performanslar görülmektedir. Çarpmalar, triller, appoggiaturalar sıklıkla işitilmektedir.

Romen halk müziklerinde kullanılan çalgılarda deri ve hayvan zarından yapılan çalgılardan, kendiliğinden ses veren doğal çalgılara, üflemeli çalgılardan, telli ve yaylı çalgılara kadar çeşitlilik görülmektedir.

4.6. Tony Gatlif'in Gadjo Dilo Filminin Müzikli Sahnelerinde Müziğin Kullanımı ve Film Müziklerinin İşlevleri Kapsamında Müziğin Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Gadjo Dilo filmine ait müzikli sahnelerde müziğin kullanımı ve film müziklerinin işlevleri kapsamında müziğin kullanımının daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle bu filmde müzikli sahneler tespit edilmiş ve süreleri belirlenmiştir. Bu bulgular doğrultusunda filmde 22 müzikli sahne tespit edilmiştir. Filmin müzikli sahnelerine kod verilerek (S1,S2..) sahnelere karşılık gelen dakikalar aşağıdaki tabloda gösterilmiştir. Tablo 1'deki sahne kodları ve dakikalar Gadjo Dilo filminin 6. 7. ve 8. alt problemlerinde de kullanılacaktır.

Tablo 5. Gadjo Dilo Filminin Sahne Kodları ve Dakikaları

SAHNE KODU	DAKİKALAR
S1	01:24-03:04
S2	09:53-10:59
S3	19:05-19:28
S4	27:37-28:44
S5	40:10-41:49
S6	41:49-43:05
S7	43:05-44:30

S8	44:30-46:13
S9	48:28-49:37
S10	53:42-54:30
S11	01:03:09-01:05:20
S12	01:05:25-01:06:45
S13	01:08:47-01:12:18
S14	01:12:18-01:14:00
S15	01:14:24-01:15:29
S16	01:18:49-01:19:36
S17	01:20:37-01:21:07
S18	01:22:46-01:23:50
S19	01:25:38-01:27:47
S20	01:29:10-01:30:16
S21	01:30:24-01:32:13
S22	01:34:35

Filmin ilk müzikli sahnesi **01:24**'de **(S1)** başlayan, sözleri Tony Gatlif tarafından yazılan, Sabina rolünde izlediğimiz aktris Rona Hartner tarafından seslendirilen *"Disparaitra"* isimli şarkıdır (open.spotify.com). Bu şarkı sahip olduğu yumuşak tınıları, kullanılan çalgılar ve sözleriyle filmin genel havası hakkında bilgi vererek müziğin "başlangıç müziği" işlevini yerine getirmektedir. Fransızca kelime anlamı *"farklılık"* olan şarkının sözlerinde *insan, halk, farklılık, çingene, dünya, çocuk, göçebe* kelimeleri İngilizce, Romence, Fransızca gibi farklı dillerde, peşi sıra söylenerek geçmektedir. Bu sırada Stephan boş ve uçsuz bucaksız görünen, karlı bir yolda, bir semazen gibi kendi etrafında dönmektedir. Şarkının 2/4'lük ölçü sayısında ve orta tempolu olduğu işitilmektedir. Ön planda geleneksel bir Hindistan vurmalı çalgısı olan *"Tabla"* duyulmaktadır. Akordeon ve trampet de şarkıda işitilen diğer çalgılardır. Şarkı 8'er ölçülük periyodlardan oluşur ve her periyodda yeni bir ritmik malzemenin eklendiği işitilir. İlk periyodda tabla, ikinci periyodda trampet ve kadın sesi, üçüncü periyodda ritmik nefes alış verişleri ve sonunda akordeon, dördüncü periyodda parmak şaklatmalarının eklendiği duyulmaktadır. Şarkı ağırlıklı olarak her çalgının ve sesin, ölçünün belirli zamanlarında kullanıldığı ritmik malzemeler üzerine kuruludur. Bu sahne **03:04**'te son bulmaktadır.

09:53'te **(S2)** başlayan sonraki müzikli sahnede Monica Juhasz'ın seslendirdiği *"Nora Luca-A Cappella"* şarkısı çalınmaktadır. Bu şarkının ölçü sayısı

¾'lük ve Re minör tonda olduğu işitilmektedir. **10:26**'ya kadar bu hüzünlü ve yavaş tempolu şarkının kaydını dinledikten sonra Izidor'un aniden eğlenceli bir şekilde başka bir şarkı yaratması ve yol boyunca şarkıdan şarkıya atlamasıyla geçen sahne ise **10:59**'da son bulmaktadır. Bu sahnede kullanılan *"Nora Luca-A Cappella"* adlı şarkı, film boyunca sıklıkla karşımıza çıkarak "tema müziği" işlevini yerine getirmektedir.

19:05-19:28 (S3) arasındaki müzikli sahnede bir önceki sahnede yer alan *"Nora Luca-A Cappella"* şarkısı tekrar çalınmaktadır. Tema müziği olarak kullanılmasının yanında sahnenin sonunda Sabina'nın Stephan'a gizlice ilgi duyan bakışlarıyla değerlendirildiğinde "belirtici müzik" işlevi ile ilerleyen sahnelerde Sabina'yı ifade eder şekilde kullanıldığı için de "kişilik belirten müzik" işlevi olduğu görülmektedir.

27:37-28:44 (S4) dakikaları arasında gerçekleşen müzikli sahnenin hemen öncesinde Stephan, Izidor'a müziği aradığını söylemiş ve köyden gitmek istemiştir, ancak İzidor onu zorlayarak eve geri götürmüştür. "Burada aradığın müziğin en iyisi var" demek istercesine kemanıyla serbest ölçülü, acelitesi ve virtüozitesi yüksek, süslemeler açısından zengin olan, hızlı tempolu, bir çeşit geleneksel Balkan oyunu olan *"Hora"*yı andıran bir şarkı çalmıştır. Bu şarkı La minör tonda işitilmektedir. Şarkı, ıslık gibi işitilen *flageolet (flajöle)* seslerle sonlanmıştır. Tüm bu özellikler göz önüne alındığında bu sahnede geçen müziğin, film müziklerinin işlevlerinden üçünü yerine getirdiği söylenebilir. Müziğin yapısal özellikleriyle birlikte değerlendirildiğinde " zaman ve yerle ilgili müzik" işlevi, baştan sona çalınan bir şarkı olması nedeniyle "dinleti müziği işlevi" ve iki sahne arasında geçiş sağladığı için de "geçiş için müzik" işlevleri kullanılmıştır.

40:10-46:13 arasındaki sahnelerde müzikler aralıksız şekilde eklenerek sunulmaktadır. Buna göre **40:10'**daki **(S5)** sahnede önde dans eden kızlar, arkalarında erkek vokal, üç keman ve bir gitar olmak üzere müzisyenlere şarkıyı söyleyerek eşlik eden kalabalık bir grup, damatla birlikte yürüyerek gelin kızın evine gitmektedir. İşitilen şarkı 4/4'lük ölçü sayısında, Sol minör ve Fa Majör aralığında geçen, hareketli tempoda bir şarkıdır. Sahnede kültüre özgü bir pratik söz konusu olduğu için müziğin "zaman ve yer" belirtici işlevinden söz edilebilmektedir.

41:49'da **(S6)** sahneyle birlikte müzik de değişmektedir. Bir önceki sahnedeki müziğe göre daha hızlı tempolu, 2/4'lük ölçü sayısında, Sol majör tonda, süslemelerin çok olduğu, eğlenceli bir dans çalınmaktadır. Keman ve gitarın yanına akordeon, kontrbas ve klarinet de eklenerek bir orkestra oluştuğu görülmektedir. Şarkıda keman ve klarinetin ustalıkla unison (eş sesli ve birlikte) çaldığı göze çarpmaktadır. Bu sahnede davetlilerin çoğu masalarında otururken Sabina ve bir diğer çingene kızı, müzisyenlerin önünde dans ederek konukları eğlendirmektedir. Bu sahnede müzik, yapılan konuşmaların arka planında kalması nedeniyle "doldurucu müzik" işlevi, düğün atmosferine eşlik ederek de "kurgu ile eşleştirilen müzik" işlevle kullanılmıştır. Bu müzik **43:05**'te **(S7)** sonlanarak arka plan müziği olarak Marin Ioan orkestrası tarafından icra edilen, yüksek tempolu *"Cabaret"* şarkısı işitilir. Şarkının giriş bölümünün bir kısmı kesilerek, bu kısımdaki klarinet taksimden itibaren kullanıldığı dikkat çekmektedir. Şarkı 4/4'lük ölçü sayısında, Re minör tondadır. Klarinet, keman, akordeon, kontrbas ve cimbalom kullanılan çalgılardır. **44:30-46:13**'de **(S8)** ise halen devam eden düğün sahnesinde farklı Balkan ritim ve ezgilerinden oluşan, yüksek tempolu, 4/4'lük ölçü sayısında ve Do majör-Do minör aralığında geçen, Romanya halk danslarının tipik özelliklerinden olan kromatik geçişlerin ve çarpmaların sıklıkla kullanıldığı *"Mariage"* şarkısına geçilmektedir. Müzikli sahnede işitilen çalgılar klarinet, akordeon ve kontrbastır. Şarkı erkek vokal tarafından söylenmektedir. Müzikli sahne bütün olarak ele alındığında çingenelerin düğün pratiği kapsamında müziğin "zaman ve yerle ilgili müzik" işleviyle kullanımı ağırlık kazanmaktadır. Sahnenin son kısmında ise diğer sahneye dek uzayarak sonlanmasıyla "geçiş için müzik" işlevi kullanılmaktadır.

48:28-49:37'de **(S9)** *"Tutti Frutti"* isimli şarkı, akordeon çalan Romanyalı popüler müzisyen Adrian Simionescu tarafından söylenmektedir. Mezarın başında geçen sahnede bir yanda Izidor dans etmekte, diğer yanda bir kadın da parmaklarını şaklatmak suretiyle ritim tutmakta ve ağlamaktadırlar. Bu şarkıda oryantal ritmi olan *"vahde"* kullanılmakta, 4/4'lük ölçü sayısında ve orta tempolu olarak işitilmektedir. Şarkı baştan sona icra edilmesiyle ve farklı açılardan çekilerek görüntülerin çeşitlendirilmesiyle "dinleti müziği" işlevindedir.

53:42-54:30'da **(S10)** Stephan'ın ağaç dalları, tava, tel parçası, iğne ve huni şeklinde kıvırdığı bir gazeteden yaptığı basit bir gramofonla Izidor'un duvarında asılı duran plağı alarak, bu gramofonda çalmaktadır. Şarkıyı ilk kez dinliyormuş gibi tepkiler gösteren Izidor, şarkıyı babasının söylediğini ifade etmektedir.

01:03:09-01:06:44 dakikaları arasında geçen iki müzikli sahnenin **01:03:09-01:05:20'**deki **(S11)** ilk şarkısı filmin **48:28** dakikasında mezarlık sahnesinde geçen, 4/4'lük ölçü sayısında ve orta tempoda olan *"Tutti Frutti"* şarkısı, Stephan'ın aldığı kayıtlar için tekrar edilmektedir. Ancak bu defa şarkı akordeon, keman, kontrbas, trampet, cimbalom ve gitardan oluşan Marin Ioan orkestrası ile seslendirilmektedir. Akordeon ve vokal yine Romanyalı müzisyen Adrian Simionescu tarafından icra edilmektedir. Aynı zamanda Sabina da bu müzikler eşliğinde dans etmektedir. Şarkının seslendirildiği iki sahnede ruhsal farklılıklar göze çarpmaktadır. Filmin **48:28** dakikasındaki sahnede mezarın başında hüzünlü bir atmosferde kullanılan şarkı, bu sahnede eğlenceli bir atmosferde geçmektedir. **01:05:25-01:06:45**'teki **(S12)** ikinci şarkı ise Urza adlı bir gencin kardeşini öldürüp düştüğü bu suçlu durumdan kaçarken aşık olduğu Zambilla ve onların yasak aşklarını anlatmaktadır. Bu lirik tarzdaki *doina* niteliğindeki hüzünlü halk şarkısı köydeki başka bir çingene kadın tarafından söylenmekte, Stephan da bir yandan kayıt yapmaktadır. A Cappella şeklinde söylenen şarkı, zaman zaman 5/8'lik ölçü sayısına oturan ancak genel olarak serbest ölçüde ve yavaş tempoda bir şarkıdır. Her iki sahnedeki müzik baştan sona icra edilmesi nedeniyle "dinleti müziği" işlevinde kullanılmıştır.

01:08:47-01:15:28 dakikaları arasındaki 3 şarkıdan oluşan müzikli sahne kesintisiz olarak gerçekleşmektedir. **01:08:47-01:12:18'**de **(S13)** *"Camera- Enfant Prodige"* şarkısı bir tavernada Adrian Simionescu ve Marin Ioan orkestrası tarafından icra edilmektedir. Şarkıda keman, akordeon, kontrbas, cimbalom, klarinet ve erkek vokal mevcuttur. Yer yer arka plan müziği olarak da işitilen şarkının bulunduğu sahnede bir de dansöz görülmektedir. Klarinet ve vokalin ön planda olduğu şarkıda sıklıkla unisonlar işitilmektedir. Bunların yanı sıra klarinetin de doğaçlama ezgileri (taksim) öne çıkmaktadır. 4/4' lük ölçü sayısında ve orta tempolu şarkı Re minör Frigyan dizisi üzerine kurulu melodiye sahiptir. Sahne, **01:12:18'** de **(S14)** Marin Ioan orkestrası tarafından icra edilen; Re minör tonda, 4/4'lük ölçü

sayısında, yüksek tempoda olan *"Cabaret"* şarkısına bağlanmaktadır. Klarinet, keman, akordeon, cimbalom ve kontrbas sesleri işitilmektedir. Şarkıda sıklıkla klarinet, akordeon ve kemanın unison çaldığı tabanlı iki ezgi işitilmektedir. Tekrarlayan ve ısrarcı bir melodik yapıya sahip olan şarkıda, yürük ve dinamik bir bas parti yürüyüşü de dikkati çekmektedir. Klarinetin doğaçlama ezgileri burada da öne çıkmaktadır. Şarkı **01:14:00**'da son bulmaktadır. S13 ve S14'teki şarkılar baştan sona çalınması nedeniyle "dinleti için müzik" ve atmosferi yansıttığı ve coğrafyaya özgü müzikal özellikler taşıdığı için "zaman ve yerle ilgili müzik" işlevlerini gerçekleştirmektedir. **01:14:24-01:15:29**'da **(S15)** Tony Gatlif'in bestelediği, Macar Roman şarkıcı Monika Juhasz-Miczura'nın seslendirdiği, Gypsy Star grubunun çaldığı, hüzünlü *"Nora Luca"* şarkısı başlamaktadır. 3/8'lik ağır tempolu şarkıda keman ve vokal ön plana çıkmaktadır, bunun yanında cimbalom ve klarinet de bulunmaktadır. Klarinet daha çok ton içinde seyreden doğaçlamalarıyla işitilmektedir. Bu sahnede şarkı yine "tema müziği" ve Sabina ile eşleştirilmiş olduğu için "kişilik belirten müzik" işlevleriyle kullanılmaktadır.

01:18:49-01:21:07 arasındaki müzikli sahne iki kısa süreli şarkıdan oluşmaktadır. Birincisi **01:18:49'**da **(S16)** başlayan ve Rona Hartner tarafından seslendirilen *"Dandaro"* adlı şarkıdır. 4/4'lük ölçü sayısında, orta tempolu şarkıda çalgı olarak tabla kullanılmıştır. Şarkının sahnedeki görüntüleri "dramatik müzik" işleviyle desteklenerek kullanıldığı görülür. **01:19:36'**da ilk kısa müzikli bölüm sona erer**. 01:20:37'**de **(S17)** ikinci kısa müzikli bölüm başlar. Izidor'un oğlu olan Adriani'nin hapisten çıkışı üzerine yaşanan sevince ve akabinde gerçekleşen kutlamada köy halkı yere oturmuş şekilde şarkılarını söyleyip, alkış tutarak Adriani'nin dansına ortak olmaktadır. Bu müzikte kullanılan çalgılar sadece keman ve kontrbastır. 4/4'lük ölçü sayısında ve hızlı tempoludur. Sahnede kültüre özgü çalgılar ve şarkılarla gerçekleşen bir kutlama biçimi olduğundan müziğin "zaman ve yerle ilgili müzik" işlevinin kullanımı söz konusudur. Sahne **01:21:07**'ye dek sürmektedir.

Daha önce filmin **01:12:18'**de tavernada, Marin Ioan orkestrası tarafından; klarinet, keman, akordeon, cimbalom ve kontrbas kullanılarak icra edilen; Re minör tonda, 4/4'lük ölçü sayısında, yüksek tempodaki *"Cabaret"* şarkısı **01:22:46-**

01:23:50'de **(S18)** tekrarlanmaktadır. Bu defa müzikli sahnede Sabina ve Stephan tüm doğallıklarıyla, doğaya karışırcasına ormanda çırılçıplak koşmaktadır. Müzik devam ederken sahne değişir ve Izidor ile orkestrasının para kazanmak amacıyla ellerinde çalgıları, otobüse binerek gidişlerinin hemen ardından hızla bir arabanın köy kahvesine gelişi gösterilir. Stephan'ın Sabina'yı kovalaması, otobüse yetişmeye çalışan başka bir çingene kadının koşması ve arabanın hızla gelmesiyle müziğin "izleyici müzik" işlevi örtüşmektedir.

Filmin sonuna doğru yaklaşırken **01:25:38-01:32:11**'de arasında ardı ardına gelen müzikli sahnelerde, filmin ön plana çıkan müzikleri tekrarlanmaktadır. **01:25:38-01:27:47**'de **(S19)** Adriani'nin ve köylülerin kaçış sahnesinde filmin ilk müzikli sahnesi olan **01:24**'deki **(S1)** *"Disparaitra"* şarkısı orta bölümünden başlayarak bu sahnede ilk kez işitilmektedir. S19'da öldürdüğü Romanyalı'nın arkadaşları tarafından kovalanan Adriani'nin köye doğru koşarak kendine saklanacak bir yer arama çabası gösterilmektedir. Şarkının bu kısmı aynı zamanda *"Nora Luca"*nın ağıtını da içermektedir. Bu iki şarkının sentezi ile gerçekleşen sahnedeki "*Disparaitra"* şarkısında geçen nefes sesleri adeta kovalanmakta olan köy halkının nefes nefese kalışı gibidir. Tüm bunlar bir bütün olarak değerlendirildiğinde bu sahnede müziğin, gerçekleşmekte olan ve gelecekte gerçekleşmesi muhtemel olan kötü olayların hazırlığını yapar nitelikte kullanıldığı söylenebilir. Yaklaşık 40 saniye süren müziksiz bir sahnenin ardından, köyleri yakılarak kaçmaya zorlanan Roman halkının koşarak uzaklaşmalarıyla şarkı kaldığı yerden devam eder. Nora Luca'nın ağıtındaki haykırışı ile köylü kadınlardan birinin haykırışının iç içe geçmesi dikkati çekmektedir. Bu sahnede tema müziği ve başlangıç müziği iç içe geçirilerek müziğin "belirtici müzik" ve "kurgu ile eşleştirilen müzik" işlevleri kullanılmaktadır. **01:29:10-01:30:16**'da **(S20)** kadın vokal tarafından seslendirilen, akordeon kullanılan ve 20 saniye süren, Mi minör tonda, serbest ölçülü ve yavaş tempolu bir *Doina* ezgisi başlar. Sabina'nın, Adriani'nin cesedini bulduğu andaki acı dolu çığlıklarıyla eşleşen müziğin "yükseltici" ve "dramatik" işlevleriyle örtüşmektedir. Sahne Izidor'un her şeyden habersiz bir şekilde arkadaşlarıyla müzik yaptığı yemekli ortama bağlanır. Bu sahnede tezat olarak hareketli ve daha kalabalık bir müzik icra edilmektedir. Bu eğlence müziğine erkek müzisyenler ve kadın dansçılar katkıda

bulunmaktadır. 3 keman ve 1 kontrbas bulunan, Sol Majör tonda, 4/4'lük, hızlı tempolu, bol süslemeli ve çarpmalı bir şarkı çalınmaktadır. **01:30:24-01:32:13**'te **(S21)** Sabina ve Stephan olanları haber vermek üzere Izidor'un yanına ulaştıklarında, Izidor kemanıyla solo şekilde *"Nora Luca"* şarkısını icra etmektedir. Bu solo Izidor'un oğlunun ölüm haberini alarak ormana doğru koştuğu ve isyan ettiği sahneye, yani tekrar **01:29:10**'daki (S20) *Doina* ezgisine bağlanır. Bu ezgi Stephan'ın filmin ilk sahnesinde kendi etrafında döndüğü ıssız yola geri dönmesiyle son bulur.

01:34:35'te **(S22)** Stephan yolun kenarındaki büyük taşın altına köyde yaptığı bütün kayıtları ve notları adeta mezara gömer gibi parçalayarak gömmektedir. Mezarı kapadıktan sonra dans etmeye başlar ve o esnada **48:28**'deki (S9) mezarlık sahnesinde çalınan *"Tutti Frutti"* şarkısı bu sahnede yeniden çalınır. **01:35:14'**teki kapanış jeneriği müziği olan *"Camera-Femmes"* şarkısına bağlanarak film sona erer.

4.7. Tony Gatlif'in Gadjo Dilo Filminin Müzikli Sahnelerindeki Müziklerin Yapısal Özelliklerinin Kullanım Sıklığına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde Tablo 5'te kodlanarak verilmiş olan müzikli sahneler aynı kodların kullanımıyla Tablo 6 ve Tablo 7'de gösterilen sıklık tablosunda da kullanılmıştır.

Tablo 6'da Gadjo Dilo filminde kullanılan müziklerin yapısal özellikleri; ölçü sayısı ve tempolarına göre yer almaktadır. Belirtilen özelliklere ilişkin bulgular sıklık tablosu ile karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Tablo 7'de ise Gadjo Dilo filminin müzikli sahnelerinde çalgıların kullanım sıklığı verilmiştir. Daha sonra Tablo 6 ve Tablo 7'den elde edilen bulgular karşılaştırılarak sunulmuştur.

Tablo 6. Gadjo Dilo Filminin Müzikli Sahnelerinde Ölçü Sayısı ve Tempoların Kullanım Sıklığı

YAPISAL ÖZELLİKLER		MÜZİKLİ SAHNELER																					
		S1	S2	S3	S4	S5	S6	S7	S8	S9	S10	S11	S12	S13	S14	S15	S16	S17	S18	S19	S20	S21	S22
ÖLÇÜ SAYISI	2/4	x					x													x			
	3/4		x	x												x						x	
	4/4					x		x	x	x		x		x	x		x	x	x		x		x
	Serbest				x						x		x								x	x	
TEMPOLAR	Hızlı				x	x	x	x	x						x			x	x		x		
	Orta	x								x	x	x		x			x			x			x
	Yavaş		x	x									x			x					x	x	

Tablo 6'da müzikli sahneler; ölçü sayıları ve tempolarına göre incelenmiştir. Tabloya göre, müzikli sahneler ölçü sayıları bakımından incelendiğinde 3 müzikli sahne 2/4'lük, 4 müzikli sahne ¾'lük, 12 müzikli sahne 4/4'lük ve 4 müzikli sahne ise serbest ölçüde gerçekleşmektedir. S20 ve S21'de birbirine bağlanan şarkılar olduğundan hem serbest ölçülü hem de 3 ve 4 zamanlı olarak gösterilmiştir.

Tabloya göre, 9 müzikli sahne hızlı tempolu, 8 müzikli sahne orta tempolu, 6 müzikli sahne de yavaş tempolu olarak icra edilmektedir. S20'de şarkılar arasında geçişler olduğundan tempolar, hem hızlı hem yavaş olarak gösterilmiştir.

Tempolar ve ölçü sayıları birlikte değerlendirildiğinde yavaş tempolu müziklerin olduğu sahnelerin 4'ü ¾'lük, 2'si serbest ölçülüdür. Bu sahnelerde 2/4'lük veya 4/4'lük ölçü sayısı kullanılmamaktadır. Hızlı tempolu müziklerin olduğu sahnelerin 5'i 4/4'lük, 1'i 2/4'lük, 1'i serbest ölçülüdür. Orta tempolu müziklerin olduğu sahnelerin 5'i 4/4'lük, 2'si 2/4'lük, 1'i ise serbest ölçülüdür.

Gadjo Dilo filminde, müzikli sahnelerde kullanılan çalgılar alfabetik olarak sıralanarak, kullanım sıklıkları aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Tablo 7. Gadjo Dilo Filminin Müzikli Sahnelerinde Çalgıların Kullanım Sıklığı

YAPISAL ÖZELLİKLER		MÜZİKLİ SAHNELER																					
		S1	S2	S3	S4	S5	S6	S7	S8	S9	S10	S11	S12	S13	S14	S15	S16	S17	S18	S19	S20	S21	S22
ÇALGILAR	**Akordeon**	x					x	x	x	x		x		x	x				x	x	x	x	x
	Cimbalom							x				x		x	x	x			x				x
	Gitar					x	x																
	Keman				x	x	x	x				x		x	x	x		x	x		x	x	x
	Klarinet						x	x	x					x	x	x			x				
	Kontrbas					x	x	x	x			x		x	x			x	x		x		x
	Tabla	x																		x			
	Trampet	x										x								x			x

Tablo 7'e göre film boyunca işitilen 22 farklı müzikli sahnede kullanılan çalgıların dağılımları incelendiğinde, keman ve akordeonun 13 müzikli sahnede; kontrbasın 11 sahnede; klarinetin ve cimbalomun 7 müzikli sahnede; trampetin 4 müzikli sahnede; tabla ve gitarın 2 müzikli sahnede kullanıldığı görülmektedir.

Keman ve akordeonun Romanya çingeneleri tarafından en sık kullanılan çalgılar olduğu için sahnelerde de ön plana çıktığını söylemek mümkündür.

Tablo 7'ye göre keman, akordeon ve kontrbas birlikteliğinin sayıca fazla olduğu dikkat çekmektedir. Bu üçlünün kullanıldığı sahnelerde klarinet ve cimbalomun dönüşümlü olarak eklendiği de dikkat çeken bir diğer hususdur. Tablo 6'daki tempolarla ilişkilendirildiğinde bu birlikteliğin 5 hızlı tempolu müzikli sahnede; 3 orta tempolu müzikli sahnede; 1'de yavaş tempolu müzikli sahnede yer aldığı görülmektedir. Keman ağırlıklı olarak hızlı tempolu müzikli sahnelerde kullanılmaktadır. Trampet sadece orta tempolu müzikli sahnelerde kullanılmaktadır.

Gitarın kullanıldığı 2 müzikli sahne de hızlı tempoludur. Klarinet de ağırlıklı olarak hızlı tempolu müzikli sahnelerde kullanılmaktadır.

4.8. Tony Gatlif'in Gadjo Dilo Filminin Müzikli Sahnelerindeki Toplumsal Cinsiyet, Tarihsel ve Kültürel Arka Plana İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde Gadjo Dilo filminin müzikli sahnelerinde cinsiyet rolleri çalgı çalma, şarkı söyleme ve dans etme olarak 3 alt temada ele alınarak, kadın ve erkeğin bu rolleri uygulama sıklıkları tespit edilmiştir.

Tablo 8. Gadjo Dilo Filminin Müzikli Sahnelerinde Cinsiyet Rolleri

MÜZİKLİ SAHNELER																							
Roller	Cinsiyet	S 1	S 2	S 3	S 4	S 5	S 6	S 7	S 8	S 9	S 10	S 11	S 12	S 13	S 14	S 15	S 16	S 17	S 18	S 19	S 20	S 21	S 22
Çalgı Çalma	Erkek				x	x	x		x	x		x		x	x			x			x	x	
	Kadın																						
Şarkı Söyleme	Erkek					x	x		x	x	x	x		x								x	x
	Kadın	x	x	x		x							x			x	x	x		x	x	x	
Dans etme	Erkek														x			x			x		
	Kadın					x	x		x	x		x		x	x			x			x		

Tablo 8'de erkeklerin müzikli sahnelerin 9'unda şarkı söylediği; 4'ünde dans ettiği; 11'inde ise çalgı icra ettiği görülmektedir. Kadınların müzikli sahnelerin 11'inde şarkı söylediği; 9'unda dans ettiği; çalgı icra etmedikleri görülmektedir.

Yukarıdaki tabloda da görüldüğü üzere film boyunca kadınların herhangi bir çalgı çalmadıkları, sadece dans edip, şarkı söyledikleri görülmektedir.

Tabloya göre erkeklerin dans ettiği müzikli sahnelerde bu eylemi kadınlarla birlikte gerçekleştirdikleri görülmektedir. Yani kadınlar ve erkekler kalabalık ortamlarda eğlence amaçlı olarak bir arada dans etmektedirler (Örneğin 41:49'da S6).

Film boyunca müzikli sahnelerde dikkati çeken bir diğer nokta ise kadınların erkekler gibi sahneye çıkarak şarkı söylemedikleridir. Bu eylemi sadece kendi aralarında eğlenirken, şarkıcıya eşlik ederken gerçekleştirdikleri ya da kayıttan işitilen şarkının kadın tarafından icra edildiği görülmektedir.

Tarihsel ve Kültürel Arka Plan

Bu bölümde Gadjo Dilo filminin müzikli sahneleri, hikayenin geçtiği coğrafyanın tarihi, müzik kültürü ve çingene kültürüyle ilişkilendirilerek, tarihsel ve kültürel arka plana dair elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Filmin ilk müzikli sahnesindeki **(S1)** *"Disparaitra"* isimli şarkının Fransızca kelime anlamı *"farklılık"*tır. Tony Gatlif tarafından yazılan şarkının sözlerinde *insan, halk, farklılık, çingene, dünya, çocuk, göçebe* kelimeleri İngilizce, Romence, Fransızca gibi farklı dillerde, peşi sıra söylenerek geçmektedir. Sözlerde geçen kelimelere bakıldığında tarih boyunca dünyanın neresine giderlerse gitsinler çingenelere yaşatılmış olan farklı olduklarına dair hissettirilen duygular, aidiyet eksikliği ve ötekileştirilmenin bir özeti olarak verilmek istenmiştir. Şarkı boyunca farklı dillerin kullanılması çingene halkların göçebe yaşantısından kaynaklanan kültürel etkileşimleri de onların kültürlerinin merkezinde olan müzikle ifade etmektedir. Aynı zamanda şarkıda farklı kültürlere ait çalgıların da bir arada kullanılması izleyiciye Romanya çingenelerinin müziklerinin çok kültürlü bir yapıda olduğunu da işaret etmektedir. Bu sahnede kullanılan tabla çalgısının kullanımı, çingenelerin göç yolunun başlangıcı olan Hindistan'a dair bir gönderme olarak düşünülebilir.

27:37'deki **(S4)** müzikli sahnede Izidor'un keman icrası sırasındaki rahatlığı, kemanı başının arkasına alıp çalması gibi görüntüler, çingenelerin müzik konusundaki becerilerinin ne kadar yüksek düzeyde ve onlar için müzik yapmanın yürümek, koşmak kadar doğal olduğuna dair bilgi vermektedir.

40:10-46:13 arasındaki **(S5-S6-S7-S8)** müzikli sahnelerde çingenelerin düğün pratiklerinde başından sonuna dek her aşamada müziğin yer almasıyla birlikte müziğin ne kadar önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bu sahnelerin öncesinde düğünde çalacak müzisyen aramak için çingene köyüne gidip, Izidor'la görüşen

düğün sahibine Izidor'un kendilerini civardaki en iyi müzisyenler olarak tanımlaması çingenelerin ekonomik kazançlarını elde etmenin bir yolunun da müzik olduğunun göstergesidir.

40:10'daki **(S5)** müzikli sahnede gelin alma geleneği doğrultusunda, kalabalık bir grup, damatla birlikte şarkı söyleyip dans ederek gelinin evine gelir. Gelinin babası, kızının ailesinden ayrılmayacağını, onun gözbebeği olduğunu ve kızı alıp götüremeyeceklerini ifade ederek kovalayacakmış gibi davranır. Damat yanında getirdiği kasa dolusu içkiden bir şişe açıp, kayınpederine uzatır ve ardından kendisi de içer. Böylelikle gelinin babası damadı kabul eder ve iyi şanslar diler. **41:49'**daki **(S6)** müzikli sahnede gelin damat ve aileleri yerde otururken müzisyenler ayakta çalmakta ve gelen konuklar gelinin eteklerine para atmaktadır. Burada aynı zamanda çingenelerin takıp takıştırmaya olan düşkünlükleri dikkat çekmektedir. Ardından konukların çoğu masada otururken çingene kızlar dans ederek konukları eğlendirmektedir. Bu danslarda kızların eğlendirme amaçlı özgür tavırlarıyla, filmin genelinde de görüldüğü üzere çingenelerin her koşulda doğallıklarından ve özgürlüklerinden ödün vermediği göze çarpmaktadır.

53:42'deki **(S10)** müzikli sahnede Izidor, duvarında asılı duran plağı dinlerken, çalınan şarkıyı babasının söylediğini ifade etmektedir. Burada çingenelerdeki müzikal yaşantının, meslek olarak müzisyen olmanın babadan oğula aktarılan bir kültür olduğu vurgulanmaktadır.

01:22:46'daki **(S18)** müzikli sahnede Sabina ve Stephan tüm doğallıklarıyla, doğaya karışırcasına ormanda çırılçıplak koşmaktadır. Çingenelerin doğal yaşama sağladıkları uyum, koşullara karşı tutumları, göçebe yaşantılarının doğası gereği süregelen sınırlı konfor arayışı göze çarpmaktadır. Müzik devam ederken sahne değişir ve Izidor ile orkestrasının para kazanmak amacıyla ellerinde çalgılarıyla, otobüse binerek gidişleri gösterilir.

01:25:38-01:32:11 dakikaları arasındaki en trajik olayların geliştiği müzikli sahnelerde **(S19-S20-S21)** ise çingenelere karşı olan ırkçılığın şiddeti dikkat çekmektedir. **01:25:38**'deki *"Nora Luca"* şarkısının sözlerinin bir kısmında geçen *"Tanrım! Bu kadar kara olmak için sana ne yaptım"* sözleri, sahnede gelişmekte

olan olaylarla birlikte değerlendirildiğinde tarih boyu ten renkleri nedeniyle de ayrıştırıldıklarına dair bir gönderme olarak ele alınabilir. Film boyunca zaman zaman hissettirilen bu tutum, belirtilen sahnelerde zirveye ulaşmaktadır. Bu sahnelerde geçen olaylar tarihte yaşanmış olayları anlatmaktadır. Doğu ve Orta Avrupa'da pek çok ülkede çingenelere karşı ırkçı tutumun oldukça şiddetli olması nedeniyle gerçekleşen olaylar bu müzikli sahnelerde olduğu gibi aksettirilmektedir. Adriani'nin bir Rumen vatandaşını öldürmesinin ardından Rumenlerin çingene köyünü yakıp, ölümlerine sebep olacak kadar düşmanlık gösteren tutumların vurgulanması da bu anlamda yönetmenin asırlardır süregelen ırkçılığın ve dışlanmışlığın bir göstergesi olarak, önemle üzerinde durmak istediği bir noktadır.

01:29:10'daki **(S20)** müzikli sahnede Izidor'un çaldığı müzikli yemek ortamı, Romanya müzik kültüründe *"de masa"(masa müzikleri)* olarak geçen dinleti müziklerine uygun bir sunum şeklidir. Daire şeklindeki bir masanın etrafında oturan bir gruba eğlence müziği yapılmaktadır. Erkek müzisyenlerden oluşan bir gruba dansçı kadınlar da gerek yerde gerekse masanın üzerine çıkarak eğlenceye katkıda bulunmaktadır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Bu bölümde, araştırma bulgularına dayalı olarak elde edilen sonuçlara yer verilmiştir.

Cezayir'de dünyaya gelen ve daha sonra Fransa'ya göç eden yönetmen Tony Gatlif'in çingene kültürüne olan aşinalığı ve yakınlığı annesinin de çingene olmasından kaynaklanmaktadır. Bu yakınlık nedeniyle de çingene kültürünü, yaşanmışlıklarını, ötelenmişliklerini filmleri aracılığıyla yansıtmaktadır. Filmlerinde göçebe hayatlar yaşayanlara, vatan özlemi çekenlere ve ezilenlere odaklanan Gatlif için müzik ve dansı kullanmak, hatta merkeze oturtmak da kültürel anlamda önemlidir. Yönetmen olmasının yanı sıra besteci kimliğine de sahiptir. Filmlerinden bazılarının müziklerini kendisi bestelemiş olup aynı zamanda müzik direktörlüğünü de yapmıştır. Tony Gatlif'e ait olan Vengo ve Gadjo Dilo filmleri de kendi bestelerini barındıran ve aynı zamanda Fransa'nın önemli ulusal festivallerinden *Cesar Ödülleri'*nde "En İyi Müzik" kategorisinde ödül almış filmlerdir.

Birinci alt probleme ilişkin sonuç:

Tony Gatlif'in Vengo filminin konusu ve hikayenin geçtiği coğrafyaya özgü müziklerin özellikleri incelendiğinde, Vengo filminde Endülüs kültürünü yansıtan Flamenko ve Mağribi müziklerinin ritmik malzemelerinin kullanıldığı görülmüştür. Mağribi müziklerinde vahde ritmi ön plana çıkmıştır. Cante Jondo stilindeki hüzünlü ezgilerin yanında özellikle aktif ve dinamik dans müziklerinde aksak şekilde icra edilen palmas ve pitoslar kullanılmıştır. Yönetmenin, o bölgenin ruhunu, kendine özgü müzikal sunuşunu ve tekniklerini tam anlamıyla ifade edebilmek adına filmin geçtiği bölgenin ünlü çingene müzisyenlerini tercih ettiği sonucuna varılmıştır.

İkinci alt probleme ilişkin sonuç:

Tony Gatlif'in Vengo filminin müzikli sahnelerinde müziğin kullanımı ve film müziklerinin işlevleri kapsamında müziğin kullanımı incelendiğinde, Vengo filminde başlangıç müziği işlevine göre, konuya ve filmin genel seyrine uygun

şekilde, dingin ve durgun bir havada aksettirilen bir müzik kullanıldığı görülmüştür. Bu filmde filmin geçtiği coğrafya hakkında bilgi veren bir müzik tercih edilmiştir. Film müziklerinin işlevleri kapsamında Vengo filminde müziğin "zaman ve yer belirtici", "geçiş müziği", "dramatik müzik", "doldurucu müzik", "dinleti müziği", "kişilik belirten" ve "yükseltici müzik" işlevlerinin sıklıkla kullanıldığı gözlemlenmiştir. Filmde bulunulan coğrafyaya ve mekana özgü müziklerin kullanılmış olması dolayısıyla "zaman ve yer belirtici müzik" işlevinin kullanımı sayıca ön plana çıkmıştır. Vengo filminde Gadjo Dilo filminden farklı olarak "ruhbilimsel" işlevinin kullanıldığı görülmüştür.

Filmlerin sahnelere göre müzikal analizi yapıldığında; Vengo filminde tonalite bakımından çok çeşitlilik gözlemlenmiş (Do minör, La b majör, Sol minör, Si majör, Si minör, La majör, Mi minör, Fa majör gibi), minör ve majör tonalitede dengeli bir kullanım tespit edilmiştir.

Gatlif'in Vengo filminde bazı şarkıları parçalara ayırarak, farklı sahnelerde verdiği görülmektedir. Bu tekniğin kullanımıyla aslında göç durumu ve sürgün olma gibi durumların yarım kalmışlığı, eksikliği, parçalanmışlığı gibi konuları da ifade etmektedir. Aynı zamanda bu teknikle hem bir şarkının farklı duygu durumlarında kullanılabildiğini, hem de konunun sahneler arasında bağının kurulabilmesini sağladığını göstermektedir. Örneğin Vengo filminde **S7 ve S13**'te çalınan *"Madad"* isimli şarkının ilk kullanımında ölen kızının en sevdiği kaset olduğunu öğrenen Caco'nun şarkının ikinci kullanımında gördüğü rüyaya istinaden inancını sorgulayan durumuyla her iki sahne arasında bağ kurulduğu görülmektedir.

Üçüncü alt probleme ilişkin sonuç:

Tony Gatlif'in Vengo filminin müzikli sahnelerindeki müziklerin yapısal özelliklerinin kullanım sıklığı incelendiğinde, Tony Gatlif filmlerinde kullanılan müziklerin yapısal özelliklerinin genel hatlarıyla coğrafyaya göre şekil almış olduğu görülmüştür. Çingenelerin icra ettikleri müzikler sözlerinde hüzün ya da sitem barındırdığında bile, çoğunlukla hızlı tempolarda icra edildiğinden filmlerdeki müzikal yapılar buna göre de şekil almıştır. Vengo filminde, ağırlıklı olarak Flamenko müziğine yer verilmiş olduğu, 4/4'lük ölçü sayısında ve hızlı tempolu

müziklerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Filmin müzikli sahnelerinde en sık kullanılan çalgının gitar olduğu ve bu durumun Flamenko müziğinin film genelinde ağırlıklı olarak kullanılmış olmasından kaynaklandığı görülmüştür. Mağribi müziklerinin tamamında kaval, Flamenko ve Mağribi müziklerinin ortak sahnelendiği sahnelerde ise gitar, cajon, ney ve palmasın eşit sayıda kullanıldığı tespit edilmiştir. Çalgılar incelendiğinde daha çok geleneksel çalgılar kullanıldığı tespit edilmiştir.

Dördüncü alt probleme ilişkin sonuç:

Tony Gatlif'in Vengo filminin müzikli sahnelerindeki toplumsal cinsiyet, tarihsel ve kültürel arka plan incelendiğinde, Vengo filminde kültürel anlamda toplumsal cinsiyet rollerinin müzikli sahnelere yansımasında, kadın ve erkeklerin çalgı çalma, dans etme ve şarkı söylemeye ilişkin rollerine genel olarak bakıldığında, erkeklerin bahsi geçen tüm eylemleri gerçekleştirirken, kadınların ağırlıklı olarak şarkı söyleme ve dans etme rollerini üstlendikleri ancak hiç çalgı performansı gerçekleştirmedikleri görülmüştür. Vengo filminde Flamenko müziğinde hem kadınlar hem erkekler şarkı söylerken, Mağribi ezgilerinin olduğu sahnelerde kadınların şarkı söylemedikleri dikkat çekmiştir. Flamenko müzikli sahnelerde kadın ve erkeklerin birlikte dans ettiği görülürken, Mağribi müzikli sahnelerde sadece kadının dans ettiği göze çarpmıştır. Genel olarak kadının ön plana çıkan rolünün şarkı söyleyip dans ederken eğleniyor olmasının yanı sıra sesi ve kıvrak beden hareketleriyle izleyenlerde etki uyandırmak olduğu, erkeklerinse dans eylemini eğlenceye ortak olmak adına gerçekleştirdiği, ancak çalgı performanslarındaki ustalıkla kendilerini gösterdikleri ortaya çıkmıştır.

Vengo filminde müziklerin tarihsel ve kültürel arka planına ilişkin elde edilen sonuçlardan biri Tony Gatlif'in stüdyolarda kayıtları gerçekleştirilen müzikleri kullanmak yerine daha çok günlük yaşam pratiği olarak sunulan canlı performansları tercih etmesidir. Tony Gatlif'in müzikleri kullanımı konusundaki bir diğer sonuç ise çingene halklarının diasporik toplum olmasından kaynaklı yaşamış oldukları ortak sorunların müziklerle ifade edilmesi yoluna gitmiş olmasıdır. Özellikle Vengo filminde kişilerin bulundukları ruhsal sürgün durumuna ve çingene toplumundaki kan davasına odaklanılmış olması müziğin sembolik olarak düşünceleri yansıtma

özelliğinden kaynaklanmaktadır. Diğer bir sonuca göre; Gatlif'in şarkılardaki sözlerin tamamının çevrilmeyip, üzerinde belirgin şekilde vurgu yapılmasını tercih ettiği sözleri filme yansıtması, bu konulara müzikler üzerinden dikkat çekmek istemiştir. Filmde çevrilmiş olan sözlerde çingenelerin yaşanmışlıkları, sürgün durumları, yersiz yurtsuz oluşları, kadınların fiziksel güzellikleri, aşk hikayeleri gibi konular geçmiştir. Müzikler ve sözler arasındaki bu bağ müziğin çingenelerin hayatındaki kullanım şeklini de yansıtmıştır. Çingenelerin kültürlerini aktarma yollarından en yoğun, en etkili ve en kalıcı olanı müzikleridir. Özellikle Vengo filminde her şey için, her durum için, örneğin bir ağaç için, ölüm için, yaşam için müzik yapabildikleri veya şarkı söyleyebildikleri dikkat çekmiştir. Müzik, yaşamın ta kendisi olarak sunulmuştur. Müzik ve dansın, çingene halkları için birleştirici, hayatı ortak bir paydada buluşturan ve dengeleyen bir nevi kardeşlik simgesi olarak düşünüldüğü sonucuna varılmıştır.

Vengo filminde Flamenko müziğinin Mağribi müzikleriyle sentezinden oluşan müziklerin icrasında, çingenelerin kendilerine özgü müzik kültürlerinin, göç ettikleri bölge kültürlerine de aktif şekilde etki ettiği görülmüştür. Çingenelerin yerleşik bir yaşam sürmeksizin ve yazılı kaynakları olmaksızın kültürel anlamda köklerine bağlı oluşlarının müziklerine de yansıdığı sonucu ortaya çıkmıştır.

Beşinci alt probleme ilişkin sonuç:

Tony Gatlif'in Gadjo Dilo filminin konusu ve hikayenin geçtiği coğrafyaya özgü müziklerin özellikleri incelendiğinde, Tony Gatlif'in bölgenin ruhunu, kendine özgü müzikal sunuşunu ve tekniklerini tam anlamıyla ifade edebilmek amacıyla Vengo filminde olduğu gibi Gadjo Dilo filminde de filmin geçtiği bölgenin ünlü çingene müzisyenlerini tercih ettiği görülmektedir. Gadjo Dilo filminde Romanya halk danslarına özgü ritmik yapıların, acelitesi ve virüözitesi yüksek, süslemeler açısından zengin, kromatik geçişlerin ve ağırlıklı olarak hızlı tempolu müziklerin olduğu görülmüştür. Hora ve Doina stilindeki ezgiler sıklıkla işitilmiştir. Çalgı performanslarında unison yani eş sesli ve birlikte çalma ve doğaçlama tekniklerinin fazlaca uygulandığı görülmüştür. Şarkılarda tekrarlayan melodik yapılar da dikkat çekmektedir.

Altıncı alt probleme ilişkin sonuç:

Tony Gatlif'in Gadjo Dilo filminin müzikli sahnelerinde müziğin kullanımı ve film müziklerinin işlevleri kapsamında müziğin kullanımı incelendiğinde, Gadjo Dilo filminde başlangıç müziği işlevine göre, filmin genel hatlarıyla konusuna uygun bir müzik olduğu, çingenelerin yaşantısının bir özeti şeklinde müziğin kullanıldığı, şarkının sözleri üzerinden ve kullanılan çalgılar aracılığıyla çingenelerin göç yolları, dünyanın her yerinde yaşamış olmaları gibi konuların yansıtıldığı görülmüştür. Gadjo Dilo filminde müziğin "zaman ve yer belirtici", "geçiş müziği", "dramatik müzik", "doldurucu müzik", "dinleti müziği", "kişilik belirten" ve "yükseltici müzik" işlevlerinin sıklıkla kullanıldığı gözlemlenmiştir. Filmde bulunulan coğrafyaya ve mekana özgü müziklerin kullanılmış olması dolayısıyla "zaman ve yer belirtici müzik" işlevinin kullanımı sayıca ön plana çıkmıştır. Gadjo Dilo filminde Vengo filminden farklı olarak "tema müziği", "belirtici müzik", "kurgu ile eşleştirilen müzik" ve "izleyici müzik" işlevlerinin kullanıldığı görülmektedir.

Filmlerin sahnelere göre müzikal analizi yapıldığında Gadjo Dilo filminde müzikler ağırlıklı olarak minör tonalitede gelişmiş, genellikle Re minör tonalite kullanılmıştır.

Gatlif, Gadjo Dilo filminde göç ve sürgün olma gibi durumların yarım kalmışlığı, eksikliği, parçalanmışlığı gibi konuları ifade etmek amacıyla bazı şarkıları bölerek, filmin farklı sahnelerinde tamamladığı görülmektedir. Bu teknikle aynı zamanda hem bir şarkının farklı duygu durumlarında kullanılabildiğini, hem de konunun sahneler arasında bağının kurulabilmesini sağladığı da görülmektedir. Örneğin filmde **S1** ve **S19**'da kullanılan *"Disparaitra"* şarkısının ilk kullanımında özgür ve maceraperest bir duygu durumunu yansıtırken, ikinci kullanımında panik, korku vb. duygularla eşleşmektedir. Aynı zamanda filmin başında ve sonunda kullanılmasıyla anlatılmak istenen hikayenin tamamlayıcı bir unsuru olduğu da görülmektedir.

Yedinci alt probleme ilişkin sonuç:

Tony Gatlif'in Gadjo Dilo filminin müzikli sahnelerindeki müziklerin yapısal özelliklerinin kullanım sıklığı incelendiğinde, filmde kullanılan müziklerin yapısal

özelliklerinin genel hatlarıyla coğrafyaya göre şekil almış olduğu görülmüştür. Çoğunlukla hızlı tempolarda icra edilen müzikal yapılar gözlemlenmiştir. Gadjo Dilo filminde müziklerin ağırlıklı olarak 4/4'lük ölçü sayısında ve hızlı tempoda olduğu görülmüştür. Bu filmde en sık kullanılan çalgıların keman ve akordeon olduğu görülmüştür. Keman ve klarinetin icra edildiği sahnelerde yüksek virtüozite ve acelite söz konusu olduğu için bu çalgıların performanslarında hızlı tempolu müzikler kullanıldığı tespit edilmiştir. Gadjo Dilo filminde Romanya'nın geleneksel halk müziği çalgılarından ziyade, o yörenin çingeneleri tarafından sıklıkla icra edilen çalgılar tercih edildiği görülmüştür.

Sekizinci alt probleme ilişkin sonuç:

Tony Gatlif'in Gadjo Dilo filminin müzikli sahnelerindeki toplumsal cinsiyet, tarihsel ve kültürel arka plan incelendiğinde, filmin müzikli sahnelerinde toplumsal cinsiyet rollerine göre kadınlar ve erkelerin şarkı söyleyip dans ettikleri ancak kadınların çalgı çalmadıkları ortaya çıkmıştır. Çingene kültüründe ve filmde müziğin ekonomik bir araç olarak kullanılması göz önüne alındığında kadınların şarkı söyleyip dans ederek ön plana çıkmasındaki sebebin sesleri ve bedenlerini kullanarak çevrelerindeki insanları etkilemek olduğu sonucuna varılmıştır. Filmde erkekler çalgı performanslarıyla ön plana çıkmaktadır. Çingene kültüründe küçük yaşlarda erkek çocuklarına meslek edindirmek adına verilen çalgı çalma kültürü onların performanslarını üst düzeye taşımaktadır. Bu durum filme de yansımıştır.

Gadjo Dilo filminde müziklerin tarihsel ve kültürel arka planına ilişkin elde edilen sonuçlara göre, Tony Gatlif'in canlı performansları tercih ettiği; çingene halklarının sorunlarını müziklerle ifade ettiği; belirli şarkı sözlerini çevirerek çingenelerin gündelik yaşamlarında ve tarihsel süreçte yaşadıkları olaylara yönelik konulara hassasiyet gösterdiği ortaya çıkmıştır.

Gadjo Dilo filminde Romanya'ya özgü Doina ve Hora stilindeki müziklerin icrasında, çingenelerin kendilerine özgü müzik kültürlerini de taşıdığı görülmüştür.

Gadjo Dilo filminde çingenelerin hayatlarının her anında müziğin olduğu görülmüştür. Örneğin, bir cenazede, düğünde, yolculukları sırasında, olumlu ve ya olumsuz her koşulda müziğin var olduğu sonucuna varılmıştır. Gadjo Dilo filminde,

Vengo filmine benzer şekilde müzikler yaşamın ta kendisi olarak sunulsa da müziğin çingeneler tarafından ekonomik geçim aracı olarak kullanımının ifadesi ağır basmıştır.

Çingene müziklerinde geçmişe ve gündelik yaşama dair bilgiler, konular, izler her daim yer etmiştir. Tony Gatlif'in müzikleri kullanım şekli, çingenelerin sürgün hayatlarının getirisi olarak arada kalmışlıklarından sıyrılabilmek amacıyla kendilerini ifade edebildikleri bir alan gibi değerlendirilebilir. Tarihsel sürece bakıldığında çingeneler için müziğin ve dansın genellikle geçimlerini sağlamanın birer aracı olarak görüldüğü bilinirken, Gatlif'in filmlerinde yalnızca bir ekonomik geçim aracı değil, aslında hayatlarının çok içinde, hatta neredeyse merkezlerinde olan birer olgu olarak gördüğü sonucu ortaya çıkmıştır. Çingenelerin müziklerini bulundukları coğrafyanın müzikal özellikleriyle kaynaştırması Tony Gatlif'in filmlerinde müziği kullanım şekline de yansımıştır. Tony Gatlif'in her iki filminin belgesel niteliğinde değerlendirilmesi müzikleri üzerinden de ele alındığında, müziğin doğasını bozmadan canlı performanslar kullanmış olması bu özelliği desteklemektedir.

5.2. Öneriler

Bu araştırmada Tony Gatlif'in Vengo ve Gadjo Dilo filmlerinin müzikli sahnelerinde müziğin kullanımı ve işlevleri, müzikal yapı özellikleri, toplumsal cinsiyet, tarihsel ve kültürel arka planı incelenmiştir. Bundan sonra yapılacak olan Tony Gatlif'in film müziklerini kapsayan çalışmalarda;

Tony Gatlif'in müzikleriyle ödül almış ve ödül almamış olan filmleri arasındaki farkların nedenleri araştırılabilir.

Tony Gatlif filmlerindeki müziklerin form ve armonik analizi yapılarak teori kompozisyon bölümü alanında yapılacak çalışmalara multidisipliner bir bakış açısı kazandırılarak yürütülebilir.

Tony Gatlif'in film müziklerinin transkripsiyonundan oluşan çalışmalar yapılarak bu konuya ilgi duyan hem profesyonel, hem amatör icracıların kullanımına sunulabilir.

Tony Gatlif'in tüm filmleri, film müziklerinin işlevleri kapsamında ele alınarak incelenebilir.

Farklı etnik kökenli yönetmenlerin filmlerinde müzikleri kullanım şekillerinin incelenmesi de önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Akçalı, B. (2019). Antalya Yenikapı Roman Müzisyenlerinin İnformal Müzik Öğrenme Süreçleri, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Arayıcı, A. (2008). Avrupa'nın Vatansızları: Çingeneler. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Artıktay, G. G. (2017). Film Müziklerinde Postminimalist Müzik Akımının Etkisi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Asseo, H. (2004). Çingeneler: Bir Avrupa Yazgısı.(Çeviren: Orçun Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ayhan, B. (2019). Dünyanın Ötekileri Çingeneler. Ankara: Dorlion Yayınları.

Berg, B. L. ve Lune, H. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. (Çeviren: Hasan Aydın). Konya: Eğitim Yayınevi.

Beşevli, P. (2002). 1995-2000 Yılları Arasında Yapılan Türk Film Müziklerinin Biçim ve İçerik Analizi, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Burlingame, J. (2000). Sound and Vision: Sixty Years Of Motion Picture Soundtrack. Newyork: Billboard Books.

Creswell, J.W. (2018) Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşıma Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni. (Çeviren: Mesut Bütün ve Selçuk Beşir Demir). Ankara: Siyasal Kitabevi.

Erdoğan, İ. ve Solmaz, P. B. (2005). Sinema ve Müzik. Ankara: Genel Yayın ve Dağıtım.

Fraser, A. (1992). The Gypsies. USA: Blackwell.

Fırat, O. C. (2021). Kültür-Müzik İlişkisi Bağlamında Sinemada Çingene Kimliği: "Transylvania" Filmi Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Ghircoiasiu, R. (1993). Kantemir and the Romanian Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Revista de Musicología, 16(3), 1723-1728.

Hancock, I.(1992). Introduction. (Editör: David Crowe ve John Kolsti). The Gypsies of Eastern Europe. New York: M. E. Sharpe Inc., 3-9.

Iacob, C. P. (2020). Elements of Romanian Folkloric Musical Traditions and Narrativity in George Enescu's "Romanian Rhapsody Op. 11, No. 1" and Béla Bartók's "Romanian Folk Dances SZ. 56" Doctor of Musical Arts, Texas Tech University.

Karaelma, B. (2010). Endülüs'te Müzik Hayatı Üzerine Bir İnceleme. İstem, 15, 29-42.

Kaya, A. (2011). Joaquin Rodrigonun Gitar Eserleri ve Invocacion y Danza Adlı Eserinin İncelenmesi. Sanatta Yeterlik, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kenrick, D. (2006). Çingeneler: Ganj'dan Thames'e. (Çeviren: Bahar Tırnakcı). İstanbul: Homer Kitabevi.

Kılınçer, Z. ve Dönmez, B. M. (2013). Kültürel Kimlik ve Kültürel Adaptasyon Kavramları Çerçevesinde Malatya Romanlarının Müzik Pratikleri. Folklor/Edebiyat, cilt:19 (74), 9-45.

Kolukırık, S. (2009). Dünden Bugüne Çingeneler: Kültür, Kimlik, Dil, Tarih. İstanbul: Ozan Yayıncılık.

Konuralp, S. (2004). Film Müziği: Tarihçe ve Yazılar. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Öngören, M. T. (1996). Senaryo ve Yapım: Birinci Kitap (Baskı 3). İstanbul: Alan Yayıncılık.

Özler, E. (2016). Sürgündeki Sinema: Tony Gatlif Filmlerinde Yolculuk ve Kimlik Arayışı. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Piotrowska, A. G. (2013). Gypsy Music in European Culture: From the Late Eighteenth to the Early Twentieth Centuries. Northeastern University Press.

Roark, E. E. (2008). Calo Identity: History, Self-Perception And Self-Expression As Portrayed in Tony Gatlif's Film,“Vengo”. University of Nebraska, Kearney.

Say, A. (1985). Müzik Ansiklopedisi. Ankara: Başkent Yayınevi.

Seggie, F. N. ve Bayyurt, Y. (2015). Nitel Araştırma: Yöntem, Teknik, Analiz ve Yaklaşımları. Ankara: Anı Yayıncılık.

Sözen, M. F. (2016). Filmlerde Müzik Kullanılmamasının Anlatımsal Etkileri: Örnekler, Analizler. Selçuk İletişim, 2016, 9 (3), s.224-248.

Sözer, V. (1996). Müzik: Ansiklopedik Sözlük (Baskı 4). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yarkın, M. N. (2013). Film Müzikleri ve Algısal Farklılıkları, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2013). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yoors, J. (2005). Çingeneler: Opre Roma. (Çeviren: Hale Alpman). İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.

Ermiş, D. (2018). Rebetikodan Doğan “Djam”.

http://www.sanatatak.com/view/rebetikodan-dogan-djam).Erişim Tarihi: 20.05.2022

https://www.academie-cinema.org/en/ Erişim Tarihi: 20.05.2022

https://www.imdb.com/name/nm0309697/awards?ref_=nm_awd Erişim Tarihi: 20.05.2022

https://www.imdb.com/title/tt0211718/soundtrack Erişim Tarihi: 20.05.2022

https://ugurfilm.org/gadjo-dilo/ Erişim Tarihi: 20.05.2022

https://ugurfilm.org/vengo/ Erişim Tarihi: 20.05.2022

https://open.spotify.com/album/0QIwzV4OAzRlxyk0L8bmED Erişim Tarihi: 20.05.2022

https://www.youtube.com/watch?v=noEfXyyKVew Erişim Tarihi: 20.05.2022

T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	
Doğum Yeri	
Doğum Tarihi	
İletişim Bilgileri	
Telefon	
e-posta	
Adres:	
Eğitim Bilgileri	
Lise	
Lisans	
Yüksek Lisans	
Kariyer Bilgileri*	