

**TÜRK SİNEMASINDA YAPILAN MÜZİKAL FİLMLERDE,
MÜZİKAL PARÇALAR VE OLAY ÖRGÜSÜ ARASINDAKİ İLİŞKİ**

Anı SAĞKAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Feridun AKYÜREK**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Şubat 2010**

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

TÜRK SİNEMASINDA YAPILAN MÜZİKAL FİMLERDE, MÜZİKAL PARÇALAR VE OLAY ÖRGÜSÜ ARASINDAKİ İLİŞKİ

Anı SAĞKAN

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2010

Danışman: Prof. Dr. Feridun Akyürek

Müzikal bir filmin temel özelliği müzik, şarkı ve danslardan oluşan müzikal parçaların filmin olay örgüsü içinde organik bir biçimde yer alması ve öykünün anlatımında kullanılmasıdır. Böylece, müzik, şarkı ve dansla kurulu özel bir dünya yaratılır ya da yaratılmaya çalışılır. Bir müzikal filmi oluşturabilmek ve çözümleyebilmek için, müzikal filmlerde müzikal parçalar ile olay örgüsü arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurmak gerekir. Müzikal filmin müzikal parçalarının, olay örgüsünden ayrı düşünülememesi, müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişkiyi inceleme gerekliliğini ortaya çıkarır. John Mueller, müzikal filmlerdeki müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişki üzerine yaptığı çalışmada, müzikal filmlerdeki, müzikal parçaları inceleyerek, bunları olay örgüsüyle olan ilişkilerine göre gruplandırır. Bu çalışmada, müzikal filmlerin müzikal parçaları ve olay örgüsü arasındaki ilişki John Mueller'in müzikal parça gruplandırması kapsamında incelenecektir. Bunun için de, Türk sinemasında yapılmış olan müzikal filmler temel alınacaktır. Bunlar *Kahveci Güzeli*, *Lüküs Hayat*, *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar*, *Beş Şeker Kız*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Damdaki Kemancı*, *Renkli Dünya*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Arabesk*, *Arkadaşım Şeytan*, *Lambada*, *Ateş Üstünde Yürümek*, *Neredesin Firuze* isimli filmlerdir. Mueller'in gruplaması üzerinden Türk sinemasında yapılan müzikal filmler incelendiğinde müzikal parçaların olay örgüsüne genel olarak hangi grupta bağlı olduğu, ne amaçla kullanıldığı, bu kullanım şeklinin filmin olay örgüsüne yarar sağlayıp sağlamadığı ortaya çıkar. Böylece Türk sinemasında müzikale bakış açısı ve müzikal yapımı hakkında önemli bilgiler elde edilir.

ABSTRACT

THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSICAL NUMBERS AND THE PLOT OF MUSICALS IN TURKISH CINEMA

Anı SAĞKAN

Cinema and Television Department

Anadolu University Social Sciences Institute, February 2010

Instructor: Prof. Dr. Feridun AKYÜREK

The main feature of a musical film is the organic participation of musical numbers that are formed by music, songs and dances within the plot and the usage of these throughout the narration. By this way, a very special world built with music, songs and dance is created or tried to be created. To be able to make and analyze a musical film, one should take into consideration the relationship between the musical numbers and the plot. The impossibility of thinking the musical numbers and the plot of a musical film separately brings out the necessity of examining the relationship between those. John Mueller groups the musical numbers with respect to the relationship of them with the plot studying those in a survey he has done on the relation between musical numbers and the plot. In this study, the relationship between musical numbers and the plot will be examined within the borders of John Mueller's grouping of musical numbers. In this respect, musical films of Turkish cinema will be taken as the basis. Those films are *Kahveci Güzeli*, *Lüküs Hayat*, *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar*, *Beş Şeker Kız*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Damdaki Kemancı*, *Renkli Dünya*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Arabesk*, *Arkadaşım Şeytan*, *Lambada*, *Ateş Üstünde Yürümek*, *Neredesin Firuze*. Analyzing the musical films of Turkish cinema with the guidance of Mueller's grouping will reveal in which group the musical numbers are connected to the plot, for what they are used and if this sort of use helps any benefit. Thus and so, some important information will be gained about how to make a musical film and also about the view point to the musical in Turkish cinema.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Anı SAĞKAN'ın TÜRK SİNEMASINDA YAPILAN MÜZİKAL FİLMLERDE, MÜZİKAL PARÇALAR VE OLAY ÖRGÜSÜ ARASINDAKİ İLİŞKİ başlıklı tezi tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema Televizyon Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Adı Soyadı**İmza**

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Dr. Feridun AKYÜREK

Üye : Doç. Erol İPEKLİ

Üye : Yrd. Doç. Dr. Canan ULUYAĞCI

PROF. DR. RAMAZAN GEYLAN

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Türk sinemasında yapılmış olan müzikal filmlerde, müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişkiyi inceleyen bu çalışmada, derin bilgisi ve sabrıyla bana yol gösteren ve destek olan değerli danışman hocam Sayın Prof. Dr. Feridun Akyürek'e, fikir ve yorumlarıyla çalışmaya ayrıca katkı sağlayan hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Canan Uluyağcı'ya ve Sayın Doç. Erol İpekli'ye teşekkür ederim. Çalışmanın her safhasında bana maddi ve manevi destek olan aileme, bana dans sevgisini aşılayan merhum hocam koreograf Gahraman Nasirov'a, çalışma boyunca, hem manevi olarak hem de bilgi ve birikimleriyle bana destek olan değerli arkadaşlarım Fatma Serdaroğlu, Erkan Altay, İtir Zeren ve Funda Can'a teşekkür ederim. Tiyatro Açıkça Genel Sanat Yönetmeni hocam Sertaç Ayvaz'a, değerli arkadaşlarım yönetmen Barış Kırallıoğlu'na ve müzik yönetmeni Burçak Çöllü'ye, tiyatro, müzik, dansın coşkusuyla beraber yaşadığım Tiyatro Açıkça topluluğundaki bütün hocalarıma, arkadaşlarıma ve öğrencilerime ayrıca teşekkür ederim.

Anı Sağkan

ÖZGEÇMİŞ

Anı SAĞKAN

Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Yüksek Lisans

Eğitim

Ls.	2003	Osmangazi Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İktisat Bölümü
Lise	1998	Özel Bilkent Lisesi

İş

2008-	Tiyatro Açıkça (Oyuncu, Koreograf, Dans Eğitmeni)
2007-	BP Çocuk Tiyatrosu (Oyuncu, Koordinatör)
2007-	Tiyatro Açıkça Kısa Film Atölyesi (Eğitmen)
2007-2006	ADBUG Reklam Ajansı (Yönetmen Yardımcısı)

Alınan Burs ve Ödüller

2006	Nuova Accademia di Belle Arti Milano, İtalya, Media Design Bölümü, Erasmus öğrencisi
------	---

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı: İstanbul, 15 Mart 1980 Cinsiyet: Kadın Yabancı Dil: İngilizce

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
 1. GİRİŞ	 1
1.1. Problem	6
1.2. Amaç	9
1.3. Önem	9
1.4. Varsayımlar	10
1.5. Sınırlılıklar	10
1.6. Tanımlar	13
1.7. Yöntem	15
 2. BULGULAR VE YORUM	 17
2.1. Müzikal Filmlerde Müzikal Parçalar ve Olay Örgüsü Arasındaki İlişki	17
2.2. Türk Sinemasında Yapılan Müzikal Filmlerde Müzikal Parçalar ve Olay Örgüsü Arasındaki İlişki	26
2.2.1. Muhsin Ertuğrul Operetleri	26
2.2.2. Kahveci Güzeli	30
2.2.3. Revü Filmleri ve Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar	38
2.2.4. Lüküs Hayat	43
2.2.5. Beş Şeker Kız	52
2.2.6. Keşanlı Ali Destanı.....	58
2.2.7. Damdaki Kemancı	66
2.2.8. Renkli Dünya	72

2.2.9. Asiye Nasıl Kurtulur	83
2.2.10. Arabesk	91
2.2.11. Arkadaşım Şeytan	103
2.2.12. Lambada	112
2.2.13. Ateş Üstünde Yürümek	119
2.2.14. Neredesin Firuze	127
 3. SONUÇ VE ÖNERİLER	 137
 EKLER	 147
 KAYNAKÇA	 172

1. GİRİŞ

Filmin müzikle olan macerası sesli filmle değil sessiz film döneminde başlar. “En azından orkestradan solo piyanoya kadar müzik, vodvil salonlarında gösterilen bütün filmlere eşlik”¹ eder. Önem verilen filmler için besteler bile yapıp film esnasında çalınır. Örneğin, 1911 yılında Pathe’nin *Il Trovatore* ve *Faust*’u, Edison’un *Aida*’sı özel olarak bestelenmiş müzikle sunulur. Canlı orkestra eşliğinde aryları seslendiren opera sanatçıları, müziği perdedeki karakterlerin ağız hareketlerine göre yönlendirir. Müziğin sinemayla, sessiz film döneminde başlayan macerası, sesli film ortaya çıkar çıkmaz, müzikal filmlerin sinema dünyasına doğuşunu belli eder. 1927 tarihinde yapıp, 1928 tarihinde gösterime çıkan, “ilk sesli film, *Caz Şarkıcısı*’nın bir şarkıcı öz yaşamı öyküsü olması da eğer rastlantıysa, kuşkusuz ilginç bir”² rastlantıdır.

Sesli filmle beraber oluşup hızla gelişmeye başlayan müzikal film dünyası, ilk yıllarında “sadece daha fazla mükemmelleşen kayıt teknolojisi için değil, çeşitli renk işlemleri, hatta farklı geniş ekran teknolojileri için de bir vitrin görevi”³ görür. Bu görev sonucunda her film tipine ve film içerisinde her yere sığdırılan müzik ve dans, “müzikal” terimini bir tür adından çok, tanımlayıcı bir sığata dönüştürür.

Ayrıca, sinema sessiz dönemde, henüz emeklemekte olan bir iletişim aracı olarak, “biçimsel gelenekleri ve öykü anlatma düzenekleri bakımından önceden var olan iletişim araçlarına, vodvil ve fuar gibi gösterim alanlarına fazlasıyla bağımlıdır”⁴. Bu nedenle sesli sinemaya geçildiğinde, müzik, şarkı ve dansı film içerisinde, sahne opera, operet ve vodvili biçimiyle kullanma yoluna gidilir.

Sesli sinemanın ilk döneminde yapılan müzikallerle, 1933’de Fred Astaire ve Ginger Rogers döneminden başlayıp günümüzdeki modern müzikallere kadar gelişmeye devam eden müzikaller, tür içerisinde birbirlerinden farklılık gösterir. Bu nedenle müzikal türünü kendi içinde çeşitlere ayırma yoluna gidilir, “müzikal filmler, operet, revü,

¹ Roberta Pearson, “Sinemanın İlk Dönemi”, *Dünya Sinema Tarihi* (Kabalıcı, 2003), s.40.

² Atilla Dorsay, *Yüreğimin Orta Yeri Sinema* (Altın Kitaplar, 1990), s.61.

³ Rick Altman, “Müzikal”, *Dünya Sinema Tarihi* (Kabalıcı, 2003), s.345.

⁴ Pearson, *a.g.e.*, 41.

müzikal komedi, müzikal oyun, sahne arkası müzikali, rock müzikali gibi farklı çeşitlere ayrılır”⁵. Bu ayrım sadece müzikal filmler için değil, sahne müzikalleri için de geçerlidir. Bu nedenle, müzikal filmi tam olarak tanımlayabilmek için, kökenine inmek gerekir.

Yukarıda bahsedildiği gibi, müzikal ve türlerinin kökeni sahne sanatlarından gelir.⁶ Sahne müzikallerinin türleri ve sinemaya geçişleri, konuyu daha nesnel değerlendirebilmek amacıyla, araştırmanın “Ekler” bölümünde daha detaylı incelenecektir. Fakat bu bölümde de, müzikal filmi tanımlayabilmek için türler kısaca açıklanmalıdır.

Fransa kökenli revü, “çeşitli dans ve oyunlardan oluşmuş, zengin görünümlü sahne gösterisidir”⁷. Revüde, müzik, dans ve popüler şarkılar içeren gösteriler ve kısa oyunlar hafif bir şekilde birbirine bağlıdır. Metin basit ve eğlencelidir. Operet de Fransa kökenlidir. “Eğlenceli, hafif konulu, içinde bestesiz konuşmalar bulunan sahne eseri”⁸ olarak adlandırılan operet, operadan türemiş olmasına karşın, basit müziği ve vodvil geleneğini kullanmasıyla bir süre sonra tiyatronun bir türüne dönüşür. Müzikal komedi ya da müzikli güldürü, müziğin eşliğinde yürütülen güldürü anlamına gelir. Müzikal komedinin operetten farkı, iyi bir müzikal komedinin zeki espriler ve basit, güzel şarkılarla seyircinin sempatisini kazanacak bir metne sahip olmasıdır. Operette ise önemli olan iyi şarkıcılar ve şarkılardır. Metin, şarkı ve şarkıcıların sunumunda araç görevi görür. Sinemada ise müzikal komedi türü ABD müzikal türüne özgü olarak algılanır ve “Amerikan güldürüsü ile müzikal filmin birleşmesinden doğan film çeşidi”⁹ olarak tanımlanır. Müzikal drama ya da müzikal oyunda, öykü ve karakterler derinliklidir. Müzikal parçalar özellikle, olay örgüsünü geliştirmek için kullanılmaya çalışılır. Müzikal drama, gelişerek günümüzün modern müzikaline dönüşür. Gösteri içinde gösteri olarak da adlandırılabilen sahne arkası müzikali ya da kulis müzikali (backstage musical), müzikal film türleri içerisinde “en uzun soluklu olanıdır”¹⁰.

⁵ Steve Neale, **Genre and Hollywood** (Routledge, 1999), s.96.

⁶ Sahne müzikallerinin türleri ve sinemaya geçişleri, araştırmanın “Ekler” bölümündedir.

⁷ Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük** (1998), s.1859.

⁸ **Aynı**, s.1689.

⁹ Nijat Özön, **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü** (Kabalıcı, 2000), s.483.

¹⁰ Tino Balio, **Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939** (University of California, 1996), s.212.

Müzikal komedi, revü ya da operet filmleri belli bir dönem geçerliliğini sürdürürken, sahne arkası müzikallerine 1930’larda da, 2000’lerde de rastlanır. Sahne arkası müzikalleri diğer türlerle karışık olarak görülebilir. Bir revü gösterisinin sahne arkasında gelişen olaylar ya da iki sahne sanatçısının aşk öyküsünü anlatan müzikal bir komedi ile birleşebilir. Sahne arkası müzikal filmlerinin uzun soluklu olabilmesinin nedeni, seyirciye gösteriden daha fazlasını sunmasıdır. “Tiyatro seyircisi sadece ona sunulan gösteriyi izler. Sahne arkası müzikalini seyreden seyirci ise, sadece gösteriyi değil, gösterinin prova sürecini,”¹¹ gösteride yer alanların özel hayatını, birbirleriyle olan ilişkilerini de gözlemleme şansını yakalar. Gösteri önceliğini kaybeder, gösteriyi yapanlar, prova süreci ve kulis önem kazanır.

Bazı filmler tek bir film türü içerisinde ele alınamaz. “Film türlerinin birbiriyle karışması sonucunda birkaç film türünün özelliklerini taşıyan melez filmler ortaya çıkar”¹². Böylece, özellikle 1938’lerden 1960’ların ortalarına kadar örneğine rastlanan, *Annie Get Your Gun* (George Sidney, 1950), *Calamity Jane* (David Butler, 1953), *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955), *The Unsinkable Molly Brown* (Charles Walters, 1964) gibi müzikal westernler, ya da müzikalin gangster türüyle karışması sonucunda, *Pete Kelly’s Blues* (Jack Webb, 1955), *Bugsy Malone* (Alan Parker, 1976), *Idlewild* (Bryan Barber, 2006) gibi müzikaller oluşur. Bu filmler sadece müzikal türünün özelliklerini değil, karıştıkları diğer türün de özelliklerini gösterir. Örneğin, *Grease* (Randal Krieger, 1978) ve *High School Musical* (Kenny Ortega, 2006), lise gençlerinin yaşantı ve sorunlarını müzik, şarkı ve dans kullanarak anlatan filmlerdir. Bu nedenle her iki film de hem gençlik film türünün (teen film genre) hem de müzikal türünün özelliklerini barındırır ve birleşerek gençlik müzikali adını alır. Ya da *Oz Büyücüsü* (Victor Fleming, 1939) ve *Marry Poppins* (Robert Stevenson, 1964) örneklerinde görüldüğü gibi başka bir dünya ya da sihrin konu edildiği fantastik filmlerle müzikallerin karışması sonucunda fantastik müzikaller, gerilim türüyle müzikalin karışması sonucunda ise *Sweeney Todd* (Tim Burton, 2007) gibi müzikal gerilim filmleri ortaya çıkar.

¹¹ Rick Altman, *The American Film Musical* (Indiana University, 1989), s.205.

¹² Neale, a.g.e., s.207.

Rock müzikalleri, müzik ve şarkılarda sadece rock müzik türünü barındıran filmlerdir. Bu müzikal filmlerin büyük çoğunluğu *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973), *Tommy* (Ken Russell, 1975), *Grease* ((Randal Kreiser, 1978), *Hair* (Milos Forman, 1979), *Hedwig and the Angry Inch* (John Cameron Mitchell, 2001) ve daha pek çok örnekte görüldüğü gibi Broadway'den uyarlamadır. Rock müzikalleri 1960'lardan başlayıp günümüze kadar geçerliliğini sürdürür.

Müzikal film türünün temel çeşitleri, sahne sanatlarından sinemaya geçen, revü, operet, müzikal komedi ve müzikal dramadır. Daha sonra ortaya çıkan, sahne arkası müzikali, rock müzikali ve melez müzikaller temel çeşitlerden beslenir ve bu çeşitleri bünyesinde barındırır. Müzikal film türü üzerine araştırmalar yapan Rick Altman, “müzikal film” terimi ile “müzikal” terimini birbirinden ayırır. “Müzikal terimi sadece müziğin varlığını değil bu müzikle bağlantılı toplumsal yapıları, karakter tiplerini, ortak bir örgü kalıpları konfigürasyonunu da içeren filmlere ayrılacaktır”¹³ diyen Altman, Amerika, Hindistan gibi kendine özgü bir müzikal tür oluşturmuş ülkelerin yapıtlarını müzikal film türü içerisinde ayırabilmek için bu yolu izler. ABD sinemasında yapılmış müzikal filmleri “Amerikan müzikali” olarak adlandırır.

Alt türleri, melez türleri, Amerikan ve Hindistan müzikalleri gibi ülke müzikalleri ile oldukça geniş olan müzikal film türünü tanımlayabilmek için müzikal film türünü oluşturan temel unsurlar üzerinde de durmak gerekir.

Temel olarak, müzikal filmi diğer film türlerinden ayıran özellik, filme egemen olan müzik, şarkı ve danslardır. Konunun tamamı ya da bir kısmı, müzik, şarkı ve dans aracılığıyla anlatılır. Karakterler en önemli kararlarını, korkularını, aşklarını, kutlamalarını kısacası filmi devam ettiren ve sonlandıran birçok durum ve duyguyu, müzik, şarkı ve dansla yaşar. Bu durumda, bir filmin müzikal olabilmesi için, müzik, şarkı ve dansların belirli bir tarzda kullanılması gerekir. Dennis DeNitto müzikal filmi bu çerçevede değerlendirerek, “içerdiği popüler müziğe, öyküdeki karakterlerin filmin varlığını birincil derecede haklılaştıracak biçimde şarkı söyleyip dans ederek tepki verdiği kurmaca anlatılar olarak tanımlar”¹⁴. Sahne müzikallerinden farklı olarak,

¹³ Altman, 2003, **a.g.e.**, s.342.

¹⁴ “Dennis DeNitto, *Form and Feeling* (Harper and Row, 1985), s.438” Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler** (Alan, 1995), s.208'deki alıntı.

müzikal filmlerde, seyircinin beyaz perdede gördüğü dans edip şarkı söyleyen karakterlere inanması istenir. Bu nedenle beğeni kazanan müzikallerde müzik, şarkı ve danslar inandırıcı bir şekilde senaryoya yedirilmeye çalışılır. Bazıları sahne arkası müzikal çeşidinde, işi dans edip şarkı söylemek olan karakterlerin gerçek yaşamlarında da aynı yola başvurabileceklerini seyirciye inandırır (*Dans Vakti*, George Stevens, 1936; *Yağmurda Dans*, Gene Kelly ve Stanley Donen, 1952; *Kabare*, Bob Fosse, 1972). Bazı karakterler hayallerinde dans edip şarkı söyler (*Karanlıkta Dans*, Lars von Trier, 2000; *Chicago*, Rob Marshall, 2002), ya da başka bir dünyada ya da dünyadandır (*Oz Büyücüsü*, Victor Fleming, 1939; *Marry Poppins*, Robert Stevenson, 1964; *Finian's Rainbow*, Francis Ford Coppola, 1968). Bazen de karakterler neşeli ve farklı kişilerdir. Seyirci bu karakterlerin duygularını şarkı ve dansla anlatmasını ve zamanla bu neşeyi çevrelerine de yaymasını yadırgamaz (*Neşeli Günler*, Robert Wise, 1965; *Grease*, Randal Kleiser, 1978; *Hairspray*, Adam Shankman, 2007). “Filmin dünyası nerede kurulursa kurulsun, sesin ve görüntünün, şarkıyla dansın, şarkı sözüyle sinematografik olarak yaratılan atmosferin uyumu, müzikallerin başarısını belirleyen temel etkindir”¹⁵. Nilgün Abisel’in sözlerine dayanarak, müzikal filmin başarısının, müzikal filmin temel öğeleri olan müzik, şarkı ve dansın filmde nasıl kullanıldığına bağlı olarak değiştiği söylenebilir. Bu durumda, müzikal film, yarattığı müzikal dünyanın varlığına ve filmde müzik, şarkı ve dansı neden kullandığına seyircisini inandırabilmek için bir yol bulmalıdır. Bu yol ister yukarıda sözü edilen yöntemlerden biri ister başka yeni bir yöntem olsun, müzikal film için önemli olan, müzik, şarkı ve dansı filmin olay örgüsü içerisine başarılı bir şekilde yerleştirmektir.

Bir sahne gösterisini, bir konseri, bir yıldız şarkıcının ya da dansçının solo icralarını içeren sahneler yer veren filmler müzikal olarak değerlendirilemezler. Sinemanın kendi olanaklarını, müzikalin geleneklerinin hizmetine vermesi; buradan sinemaya özgü müzikal türü oluşturan anlatsal öğelere sahip filmlerin ortaya çıkması gerekir. Müzikal filmlerde müzik ve dans, mitleşen eğlence kavramıyla bütünleşen ütopyacı bir tavırla değerlendirilmek, fantastik dünyanın kuruluşuna katkıda bulunmak zorundadır.¹⁶

Bir film bölüm, sekans (ayrım) ve sahne olarak, bütünü oluşturan parçalardan oluşur.

Bölüm, bir romanın bir bölümüne eşdeğer olan, filmin öyküsünün, dramatik gelişimin belli başlı bir parçasının birinin içinde gelişip sonuçlandığı görüntüler dizisidir.... Bölümlerin birleşmesiyle yapıtın tümü oluşur. Ayrım (sekans), bölümler içinde yer alan, her biri kendi içinde bir bütünlüğe sahip, dramatik yapıyı oluşturan her bir olgunun/olayın içinde gelişip sonuçlandığı sahneler dizisidir.... Sahne, aynı kişiler

¹⁵ Abisel, a.g.e., s.208.

¹⁶ Aynı, s.210-11.

ve aynı dekor (mekân) içinde aynı anda geçen, bir ya da daha çok çekimden oluşan, bütün içinde tamamlanmış bir durumu sergileyen görüntüler dizisidir.... Sahnelerin bir araya gelmesinden ayrımlar (sekanslar) oluşur.¹⁷

Bir film, bölüm, sekans ve sahne adı verilen parçalardan oluştuğu için, bir filmde yer alabilecek müzikal bölüm, sekans ve/veya sahnelerin genel adı olarak müzikal parça kelimesinin kullanılması uygun düşer. Müzikal bir filmde, müzik, şarkı ve danslardan oluşan müzikal parçalar filmin olay örgüsü içerisine etkin bir şekilde yerleştirilir. Böylece, müzik, şarkı ve dansla kurulu özel bir dünya yaratılır ya da yaratılmaya çalışılır. Müzikal filmin özel dünyasını kuran müzikal parçaların, filmin olay örgüsü içerisindeki yeri bu nedenle büyük önem taşır. Araştırmada, olay örgüsünün, müzikal parçalarla olan ilişkisini incelemenin yanı sıra, müzikalin ve temel çeşitlerinin sahne sanatlarından sinemaya geçişi ve “türün genel olarak değerlendirilmesi söz konusu olduğunda belirleyici olan Amerikan müzikallerinin”¹⁸ literatür taraması yapılacaktır. Müzikalle ilgili literatür taraması, müzikal film türünü ve tarihini daha iyi kavramak ve müzikal parçalarla olay örgüsü arasındaki ilişkiyi daha iyi yorumlayabilmek için bir gereklilik olarak ortaya çıkar. Bu kavramsal ve tarihsel bilgiler gerekli olmakla birlikte, araştırmanın problemiyle doğrudan ilgili olmadığı için, araştırmanın “Ekler” bölümünde incelenecektir.

1.1. Problem

Müzikal film dar anlamıyla “büyük ölçüde diegetik (perdedeki karakterler tarafından yapılan) müzikli bir film demektir”¹⁹. Bu genel tanım çerçevesinde, müzik, şarkı ve dansı etkin bir şekilde kullanması dışında hiçbir benzer özelliği olmayan birçok filmin müzikal olarak adlandırıldığı görülür. Bu durum, tür üzerinde çalışan araştırmacıları, müzikal türünü çeşitlere ayırma yoluna götürür. Müzikli film, “müziğin büyük bir yer tuttuğu, yapısı müzik üzerine kurulmuş filmleri anlatan genel bir terimdir”²⁰. Müzikli filmler, *müzikal film* ve *şarkılı film* olarak ayrılır. Müzikal filmleri, şarkılı filmlerden ayıran, müzik, şarkı ve dansın film içerisinde ne şekilde kullanıldığıdır. Şarkılı filmler, “bir dizi şarkıya, ünlü bir şarkıcının yaşamöyküsüne dayanan ya da bir şarkıyı konusuna

¹⁷ Feridun Akyürek, “Kavram Olarak Senaryo”, *Kurgu*, Sayı No: 13 (1995), s. 68.

¹⁸ Aynı, s.181.

¹⁹ Altman, 2003, *a.g.e.*, s.342.

²⁰ Özön, *a.g.e.*, s.483.

temel alan filmlerdir”²¹. Şarkılı filmlerde dikkat edilen en önemli konu, müzik ve şarkıların sunumudur. Bu nedenle öykü ve olay örgüsü müzik ve şarkılara hizmet eder. Oysa müzikal filmlerde (müzikalin atalarından biri olan revü sayılmazsa) müzik, şarkı ve dansları içeren müzikal parçalar kadar, filmin öyküsü ve olay örgüsü de önemlidir. Olay örgüsü (plot), “konunun, tema-tür-kişiler vb. öğelerin dikkate alınarak örülmesi, işlenmesi, kurgulanması, konuya biçim verilmesi, konuyu öyküleme”²² anlamına gelir. Bir konu oluştuktan sonra o konunun nasıl işleneceği, seyirciye nasıl sunulacağı önem kazanır. Müzikal bir filmde, şarkılı filmlerin tersine, müzikal parçaların olay örgüsü içerisinde nerede yer alacağı ve öyküye nasıl bir katkı sağlayacağı önemlidir.

Türk sinemasının ilk şarkılı filmi, 1939 tarihli Muhsin Ertuğrul’un yönettiği *Allah’ın Cenneti* filmidir. Bu filmde dönemin ünlü şarkıcısı Münir Nurettin Selçuk oynar. Daha sonra Erol Büyükburç, Zeki Müren, Gönül Yazar gibi pek çok şarkıcı filmiyle bu filmler devam eder. 1960 ve 1970’lerde Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit gibi dönemin yıldızlarının şarkıcı rolünde yer aldığı ve filmin şarkılarını Belkıs Özener gibi dönemin şarkıcılarının seslendirdiği filmler ortaya çıkar. 1970 ve 1980’li yıllarda Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay, Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses’in başını çektiği arabesk filmleri görülür. Önemli olanın “şarkı söylemek” olduğu şarkılı filmlerde, genellikle şarkıcı, şarkısını gazinoda, pavyonda seyircisine ya da güzel bir manzara önünde tek başına ya da sevgilisine söyler. Örneğin, *Beklenen Şarkı* (Cahide Sonku, Sami Ayanoğlu, Orhon M. Arıburnu, 1953) filminde Zeki Müren, sevgilisiyle bir bahçede çiçekler arasında otururken, faytonla ve kayıkla gezerken, “Sen Sanki Baharsın”, “Sen Sevda Çiçeğim”, “Bir Kır Çiçeği” şarkılarını ardı ardına seslendirir. Türkan Şoray, *Bana Derler Fosforlu* (Ertem Göreç, 1969) filminde bir sokak şarkıcısını canlandırır. Sokakta, gazinoda şarkı söyler, dans eder. Müslüm Gürses, *Ağlattı Kader* (Yücel Uçanoğlu, 1984) filminde bir pavyonda şarkıcıdır. Filmin başından itibaren, olay örgüsünün aralarında pavyonda seyircilere şarkı söyler.

John Mueller, müzikal filmlerdeki müzikal parçalar (musical numbers) ve olay örgüsü arasındaki ilişki üzerine bir çalışma yapar. Bu çalışmada, müzikal filmlerdeki, müzik, şarkı ve danstan oluşan parçaları ele alır. Bu parçaların olay örgüsüyle ilişkisine bakarak,

²¹ Özön, a.g.e., s.672.

²² Turgut Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği* (Bilgi Yayınevi, 2004), s.155.

bu parçalara sahip filmlerin müzikal film olup olmadığını inceler. Mueller, “filmde, müzik, şarkı ve/veya dans başladığında olay örgüsü kesintiye uğruyorsa, bu filmler müzikal film olarak adlandırılmaz”²³ der. Mueller’in bahsettiği gibi, sadece konuyu kesintiye uğratan müzikli, şarkılı ve danslı parçalardan oluşan filmler müzikal film değil, şarkılı film olabilir ya da başka tür bir filmin içerisinde yer alabilir. Örneğin Mueller, “bir gangster filminde başkarakter bir bara gider ve şarkıcı sevgilisini seyrederek. Bu sekansta sevgili dans edip şarkı söyler, bu o filmin müzikal film olduğu anlamına gelmez”²⁴ der. Müzikal filmlerde de, özellikle, karakterlerin sahne sanatçısı olduğu ve bir gösteriye hazırlandığı, sahne arkası müzikallerinde, karakterler şarkıcı olabilir ve bu karakterlerin benzer şekilde şarkı söylediği sekanslar görülebilir. Fakat Mueller’in değindiği gibi önemli olan müzikal parçaların olay örgüsü içerisindeki yeridir.

Adını tam çıkaramayacağım bir eski müzikal filmde bir sahne vardır: Kahramanımız bir kapıyı açar ve kendini gerçek dışı nesneler, dekorlar ve renklerle bezeli başka bir dünyada, gerçek dışı bir dünyada bulur: şarkının ve dansın egemen olduğu bir dünya... Müzikal sinemanın işlevi konusunda hep bu sahne gözümde canlanır.²⁵

Atilla Dorsay’ın bu sözlerinden yola çıkıldığında, müzikal filmin kendine özgü, ayrı bir dünyasının olduğu anlaşılır. İçerisinde müzik, şarkı ve dans barındıran bir filmin müzikal film olarak kabul edilebilmesi için, müzik, şarkı ve dansın filmde anlatılan öyküye hizmet etmesi, öykünün müzik ve dansla harmanlanarak kendine özgü bir dil oluşturması gerekir. Mueller, bir filmin müzikal film sayılabilmesi için, filmin müzikal parçalarının olay örgüsüne hizmet etmesi gerektiğini söyler. Müzikal filmlerin, müzik, şarkı ve dans içeren müzikal parçalarını, “olay örgüsüne katkı sağlayanlar, varlıkları olay örgüsüyle ilgili olanlar, olay örgüsünü güçlendirenler, olay örgüsünü varlıklarıyla geliştirenler, içerikleriyle olay örgüsünü geliştirenler (olay örgüsüyle birleşenler)”²⁶ olarak sınıflandırır. İçerikleri olay örgüsüyle birleşen müzikal parçalara sahip müzikal filmleri, bütünleşmiş müzikal (integrated musical) olarak adlandırır. Bütünleşmiş müzikal, filmdeki müzikal parçaların olay örgüsüyle bütünüyle kaynaşmış olduğu anlamına gelir.

²³ John Mueller, “Fred Astaire and the Integrated Musical”, **Cinema Journal**, Sayı No: 24, Cilt No:1 (1984), s.29.

²⁴ Aynı, s.29.

²⁵ Dorsay, **a.g.e.**, s.61.

²⁶ Mueller, **a.g.e.**, s.28-30.

Yukarıda anlatılanlardan yola çıkarak, müzikal filmi şarkılı filmlerden ayırabilmek, bir müzikal filmi yaratabilmek ve okuyabilmek için, müzikal filmlerde müzik, şarkı, dans içeren müzikal parçalar ile olay örgüsü arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurmak gerektiği ortaya çıkar. Bu çalışmada, müzikal filmlerin müzikal parçaları ve olay örgüsü arasındaki ilişki incelenecektir. Bunun için de, Türk sinemasında çekilmiş olan müzikal filmler temel alınacaktır.

Müzikal filmin müzikal parçalarının, olay örgüsünden ayrı düşünülmemesi, müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişkiyi inceleme gerekliliğini ortaya çıkarır. Bu nedenle, çalışmanın problemi, “müzikal filmlerde müzikal parçaları oluşturan müzik, şarkı ve dansın, olay örgüsü içerisindeki yeri nedir?” sorusunu yanıtlamaktır.

1.2. Amaç

Bu araştırmanın amacı, Türk sinemasında yapılmış olan müzikal filmlerde, müzikal parçalar ile olay örgüsü arasındaki ilişkiyi incelemektir.

Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

- Müzikal nedir ve çeşitleri nelerdir?
- Müzikal film nedir, nasıl bir gelişim gösterir?
- Müzikal filmlerde, olay örgüsüyle müzikal parçalar arasında nasıl bir ilişki vardır?
- Türk sinemasında çekilmiş olan müzikal filmlerde, müzikal parçalar ve olay örgüsü arasında nasıl bir ilişki vardır?

1.3. Önem

Bu güne kadar Türk sinemasında çekilmiş müzikal filmlerle ilgili yapılmış ayrıntılı bir çalışma yoktur. Türkiye’de müzikal film sayısı az olsa da, olanları da yok saymamak gerekir.

Sinema/müzik ilişkisine ve müzikal film üstünde düşünmeye daha uzun boylu incelemeler, araştırmalar boyunca dönme gereği var sanırım... Ayrıca, müzikal sinemanın en ilginç örneklerini vermiş olan Amerikan sinemasının ... ötesine geçip, müzikli filmleri öteden beri

sevmiş ve yapmış olan (Hindistan'dan Türkiye'ye) başka sinemaların da inceleme konusu edilmesi gerekir.²⁷

Araştırmada, müzikal film çeşitlerinin, unsurlarının ve gelişiminin, müzikal filmlerdeki müzikal parçaların olay örgüsüyle ilişkisinin ve bu ilişki bağlamında Türkiye'de çekilmiş olan müzikal filmlerin incelenecek olması, gelecekte Türk müzikal filmcilerin çalışmalarına ve araştırmacıların tür hakkındaki araştırmalarına yarar ve kaynak sağlaması açısından önemlidir.

1.4. Varsayımlar

- Müzik, şarkı ve dans, müzikal filmin temel unsurlarıdır ve bu unsurlar müzikal film içerisinde müzikal parça (müzikal bölüm, sekans ya da sahne) olarak adlandırılır.
- Müzikal film türünün temel amacı öyküsünü müzikal parçalarla anlatabilmektir. Öyküsünü, içeriğiyle olay örgüsünü geliştiren müzikal parçalarla anlatan filmlere bütünleşmiş müzikal film denir ve temel amacına ulaşmış, en başarılı müzikal filmler olarak kabul edilir.
- John Mueller'in müzikal filmlerde müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişkiye dayanarak oluşturduğu müzikal parça grupları, müzikal film araştırmacıları tarafından kabul edilmiş, araştırmalarda kullanılabilir bir gruptur.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma, Türk sinemasında yapılan müzikal filmlerdeki müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişkiyi incelemekle sınırlıdır. Türk sinemasında yapılmış olan müzikal filmler, tek bir araştırmada incelenebilecek kadar az sayıdadır. Bu sayının az olmasının nedeni müzikal film yapmanın zorluğundan ileri gelir. Atilla Dorsay, müzikal film konulu yazısında, bu zorluklara şöyle değinir:

Müzikal çevirmek, diğer türlerin tersine, çok sayıda yetenekli insanın bir araya gelmesini, tam bir ortak çalışma yapılmasını gerektiren bir çabaydı. Düşler kolay yaratılmıyor, hayal alemleri kolay oluşmuyordu. Yaratıcılıktan tekniğe, sermayeden estetik beğeniye çok şey gerektiriyordu

²⁷ Aynı, s.67.

müzikal... Bir dramda başrolü şu veya bu sanatçıya verebilirdiniz, sonuç fazla değişmezdi. Ama bir müzikalde, bir sahnede Fred Astaire veya Gene Kelly'nin dans etmesi, Jeanette MacDonald, Deanna Durbin veya Jane Powell'in şarkı söylemesi gerekliyse, bu işi yapabilecek bir üçüncü, dördüncü veya beşinci isim yoktu, çıkmıyordu. Üstelik bir müzikal, bir dramın tersine birkaç oyuncunun sırtında durmuyordu, geniş bir kadro gerekiyordu.²⁸

Araştırmada, *Kahveci Güzeli* (Muhsin Ertuğrul, 1941), *Lüküs Hayat* (Lütfi Ö. Akad, 1950), *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar* (Lütfi Ö. Akad, 1953), *Beş Şeker Kız* (Osman Seden, 1964), *Keşanlı Ali Destanı* (Atıf Yılmaz, 1964), *Damdaki Kemancı* (Hulki Saner, 1972), *Renkli Dünya* (Orhan Aksoy, 1980), *Asiye Nasıl Kurtulur* (Atıf Yılmaz, 1986), *Arabesk* (Ertem Eğilmez, 1988), *Arkadaşım Şeytan* (Atıf Yılmaz, 1988), *Lambada* (Samim Değer, 1990), *Ateş Üstünde Yürümek* (Yavuz Özkan, 1991), *Neredesin Firuze* (Ezel Akay, 2003) filmlerindeki müzikal parçaların filmin olay örgüsüyle ilişkisi incelenecektir.

Müzikal film Türkiye'de gelişmediği için türle ilgili ayrıntılı çalışmalar yapılmamıştır. Bu nedenle ABD'de türle ilgili yapılan araştırmalarda müzikal filmlerde müzik, şarkı, dans içeren bölüm, sekans ya da sahneler genel olarak, “musical numbers” denirken bu kavramın Türkçe bir karşılığı yoktur. Müzikal, sahne sanatlarından geldiği için sahne sanatlarında kullanılan “musical numbers” adı sinemada da aynen kullanılır. *Bütün O Caz* (*All That Jazz*, Bob Fosse, 1979) ve *Denizciler Geliyor* (*Follow the Fleet*, Mark Sandrich, 1936) filmlerinde karakterler tarafından kullanılan “musical number” teriminin Türkçeye “müzikal numara” olarak çevrildiği görülür. Fakat bu çeviri akademik olarak uygun değildir. Bu nedenle, John Mueller'in araştırmasının temelini oluşturan “musical numbers” kelimesinin Türkçeye nasıl çevrileceğiyle ilgili düşünülmüştür. Bir film parçalardan oluşur. Müzikal filmin içinde var olan müzikal parçaların olay örgüsüyle ilişkisinin incelendiği göz önünde bulundurulmuş, “musical numbers” kelimesi Türkçeye müzikal parça olarak çevrilmiştir. Bir müzikal filmde yer alan müzikal parçanın, nasıl bir parça (bölüm, sekans, sahne) olduğu belirlendikten sonra o müzikal parçadan, ait olduğu müzikal parçanın adıyla (müzikal bölüm, müzikal sekans ya da müzikal sahne) bahsedilmeye karar verilmiştir.

²⁸ Dorsay, a.g.e., s.62.

Araştırmada karşılaşılan bir diğer sorun, yine tür hakkında yeterince araştırma olmaması nedeniyle müzikalin tanımının yeterince belirgin olmamasıdır. Agâh Özgüç'ün dışında Türk sinemasında yapılan müzikal filmleri inceleyen yoktur. Agâh Özgüç, *Türlerle Türk Sineması* adlı eserinde Türk sinemasında yapılmış müzikal filmlerden bahseder. Agâh Özgüç'ün bahsettiği filmler ve gözden kaçabilecek başka müzikaller araştırılırken incelenen sinematurk.com, imdb.com gibi internet sinema veri tabanlarında müzikli film, müzikal ve şarkılı film tanımlarının çoğunlukla birbirine karıştığı görülür. *Arabesk*, *Arkadaşım Şeytan*, *Neredesin Firuze* gibi başka türlerle karışmış olan karma müzikallerin müzikal film olarak adı geçmez. Birçok arabesk ve şarkıcı öyküsü içeren şarkılı film ise müzikal olarak adlandırılır. Örneğin *Abuzer Kadayıf* (Tunç Başaran, 2000) filminin VCD'si üzerinde filmin türleri arasında müzikal de yazar. Filmin içerisinde yer alan şarkılara ve olay örgüsüyle ilişkilerine bakıldığında filmin müzikal değil şarkılı film olduğu görülür. Müzikli filmlerin tanımları üzerindeki belirsizlik araştırmada müzikli, şarkılı ve müzikal film tanımlarının yapılması gerekliliğini doğurmuştur.

Türk sinemasında yapılmış olan müzikal filmlerin listesi çıkarıldıktan sonra bu filmlere ulaşmakla ilgili bir sorun ortaya çıkmıştır. Muhsin Ertuğrul'un *Leblebici Horhor* (1923 ve 1934), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Cici Berber* (1933), *Milyon Avcıları* (1934) isimli operetleri kayıptır. Bu nedenle araştırma dışında bırakılmak zorundadır. 1950'li yıllarda, dönemin şarkıcı ve dansçıların şarkı ve gösterilerinin basit bir öyküyle birbirine bağlanarak yer aldığı, revü filmleri görülür. Bu filmler, *İstanbul Çiçekleri* (Muammer Çubukçu, 1951) *Saz Caz* (Zeki Alpan, 1952), *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar* (Lütfi Ö. Akad, 1953), *Şehir Yıldızları*'dır (Nuri Ergün, 1956). Bu filmler içerisinden sadece *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar* filmine ulaşılmıştır. Bu nedenle revü dönemine örnek olarak *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar* filmi incelenecektir. Yapılan araştırmalar sırasında, incelenen kısıtlı kaynaklarda yer almadığı için, bilinmeyen ve araştırma içerisine girememiş müzikal filmler olma olasılığı vardır.

Sinema yapıtını oluşturan birçok farklı unsur vardır ve bu unsurlar müzikal filmin de kuruluş ve işleyişinde etkindir. Fakat bütün bu unsurların ve olay örgüsüyle ilişkilerinin tek bir araştırmada ele alınamayacağı, alınsa bile böyle bir araştırmanın sağlıklı bir sonuç vermeyeceği düşünülmektedir. Bu nedenle araştırma, müzikal filmin

oluşturulmasında temel unsur olan müzikal parçaların olay örgüsüyle olan ilişkisiyle sınırlandırılmıştır.

Bu araştırmada müzikal filmlerde yer alan müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişkiyi inceleyebilmek için müzikal filmlerden örnekler verilecektir. Araştırmacının bütün müzikal filmleri incelemesi ve sözü edilen ilişki çerçevesinde çözümlemesi, araştırmanın yansızlığı ve genellenebilirliği adına arzulanan bir durum olarak görülse de, araştırmanın olanakları açısından böylesine geniş kapsamlı bir evrene ulaşılması ve bu evreni oluşturan örneklerin birer birer incelenmesi olası değildir. Araştırmanın gerçekleştirilebilirliği ve kontrol edilebilirliği adına, yöntem bölümünde belirtilen çalışma evreni ve örneklem içerisinde yer alan müzikal film örnekleriyle sınırlı kalınacaktır. Araştırmada, “Türk sinemasında yapılan müzikal filmler” örneklemini içerisinde Türk sinema tarihinde yapılmış olan müzikal filmler incelenecektir.

1.6. Tanımlar

Müzikli Film (Film With Music): Müziğin büyük bir yer tuttuğu, yapısı müzik üzerine kurulmuş filmleri anlatan genel bir terimdir.

Şarkılı Film (Singing Film): Bir dizi şarkıya, ünlü bir şarkıcının yaşamöyküsüne dayanan ya da bir şarkıyı konusuna temel alan müzikli filmlerdir.

Müzikal Film (Musical Film): Kökeni sahne sanatlarından gelen müzikal filmler, olay örgüsüyle ilişkili müzik, şarkı ve dans içeren müzikal parçalara sahip, öykünün tamamını ya da bir kısmını müzikal parçalarla anlatan ya da anlatmaya çalışan müzikli filmlerdir.

Müzikal Parça (Musical Number): Müzikal filmlerde, müzik, şarkı ve dans içeren bölüm, sekans ya da sahneler verilen ad.

Bölüm (Part): Bir filmi oluşturan en büyük parçadır. Bir romanın bir bölümüne eşdeğer olan, filmin öyküsünün, dramatik gelişimin belli başlı bir parçasının birinin içinde gelişip sonuçlandığı görüntüler dizisidir. Bölümlerin birleşmesiyle yapının tümü oluşur.

Sekans (Ayrım, Sequence): Bölümler içinde yer alan, her biri kendi içinde bir bütünlüğe sahip, dramatik yapıyı oluşturan her bir olgunun/olayın içinde gelişip sonuçlandığı sahneler dizisidir. Sekansların bir araya gelmesinden bölümler oluşur.

Sahne (Scene): Aynı kişiler ve aynı dekor (mekan) içinde aynı anda geçen, bir ya da daha çok çekimden oluşan, bütün içinde tamamlanmış bir durumu sergileyen görüntüler dizisidir. Sahnelerin bir araya gelmesinden sekanslar oluşur.

Olay Örgüsü (Plot): Konunun, tema-tür-kişiler vb. öğelerin dikkate alınarak örülmesi, işlenmesi, kurgulanması, konuya biçim verilmesi, konuyu öyküleme anlamına gelir.

Revü (Revue): Çeşitli dans ve oyunlardan oluşmuş, zengin görünümlü müzikal çeşididir. Revüde, müzik, popüler şarkı, dans içeren gösteriler ve kısa oyunlar basit bir öyküyle birbirine bağlanır.

Operet (Operetta): Eğlenceli, hafif konulu, içinde bestesiz konuşmalar bulunan ve basit müzik kullanılan müzikal çeşididir.

Müzikal Komedi (Musical Comedy): Sempatik bir öykünün, espriler ve neşeli şarkılarla harmanlandığı müzikal çeşididir. Amerikan sinemasında, 1930'lardan 1950'lerin sonuna kadar Fred Astaire ve Gene Kelly'li ABD müzikalleri bu türle özdeşleşir.

Müzikal Drama (Musical Drama) ve Modern Müzikal (Modern Musical): Müzikal drama, ya da sahne sanatlarındaki adıyla müzikal oyun, derinlikli bir öykü ve çok boyutlu karakterlere sahip müzikallerdir. Müzikal çeşitleri içerisinde en son ortaya çıkan müzikal drama, müzikal parçaları olay örgüsünü geliştirmek için kullanır ya da kullanmaya çalışır. Zaman içerisinde gelişen müzikal dramalar günümüzde modern müzikal olarak adlandırılır.

Sahne Arkası Müzikali (Kulis Müzikali, Back Stage Musical): Bir sahne gösterisinin sahne arkasında ya da film setinde gelişen olayları, sanatçıların yaşantılarını, yaratma heyecanını ve birbirleriyle olan ilişkilerini konu alan müzikal çeşididir.

Bütünleşmiş Müzikal (Integrated Musical): John Mueller, müzikal filmlerde müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişki üzerine yaptığı araştırmada, olay örgüsüyle bütünüyle birleşen ve olay örgüsünü içerikleriyle geliştiren müzikal parçaları bütünleşmiş müzikal parça, böyle parçalara sahip müzikal filmleri bütünleşmiş müzikal film olarak adlandırır.

Diegetik Müzik (Diegetic Music): Müzik, öykü aksiyonunun doğal bir parçası olarak filmin içerisinde üretilir. Film içerisinde karakterler bilinçli olarak şarkı söylüyor ya da bir enstrüman çalıyorsa bu diegetik anlatıya uygun bir müzik kullanımıdır.

Diegetik Olmayan Müzik (Non-diegetic Music): Müzik, öykü aksiyonunun dışındaki bir kaynak tarafından üretilir. Karakterler, şarkı söylediklerinin farkında değildir ya da filmde yer alan müziği duymaz.

1.7. Yöntem

Bu çalışmada, müzikalin ve müzikal filmin tanımından, gelişiminden ve müzikal filmi oluşturan temel unsur olan müzikal parçaların olay örgüsüyle ilişkisiyle ilgili araştırmalardan yola çıkılarak, müzikal filmlerde müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişki inceleneceğinden, araştırma tarama modelinde gerçekleşir.

Araştırmanın evreni, müzikal filmlerde müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişkidir. Araştırmanın örneklemi, Türk sinemasında yapılmış olan müzikal filmlerdir: *Kahveci Güzeli* (Muhsin Ertuğrul, 1941), *Lüküs Hayat* (Lütfi Ö. Akad, 1950), *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar* (Lütfi Ö. Akad, 1953), *Beş Şeker Kız* (Osman Seden, 1964), *Keşanlı Ali Destanı* (Atıf Yılmaz, 1964), *Damdaki Kemancı* (Hulki Saner, 1972), *Renkli Dünya* (Orhan Aksoy, 1980), *Asiye Nasıl Kurtulur* (Atıf Yılmaz, 1986), *Arabesk* (Ertem Eğilmez, 1988), *Arkadaşım Şeytan* (Atıf Yılmaz, 1988), *Lambada* (Samim Değer, 1990), *Ateş Üstünde Yürümek* (Yavuz Özkan, 1991), *Neredesin Firuze* (Ezel Akay, 2003). Müzikal filmlerde müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişki bu filmler üzerinden incelenecektir. Türkiye’de az sayıda yapılmış olan müzikal filmlerle ilgili kapsamlı herhangi bir araştırma bulunmaması nedeniyle, araştırmanın örnekleminin Türk sinemasında yapılmış olan müzikal filmler olması uygun görülmüştür.

Araştırmada toplanan veriler hem olgusal hem de yargısal türdendir. Araştırmanın tarama bölümü için, çeşitli kitap, makale, dergi, tez, CD ve DVD film kayıtlarından yararlanılacaktır. Bu kaynaklar, Anadolu Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Merkezi'nden olduğu gibi, diğer üniversitelerin ve Yüksek Öğretim Kurumu'nun kütüphane, arşivlerinden ve internetten yararlanılarak elde edilecektir. Araştırmayla ilgili toplanan metinler ve kayıtlardan elde edilen veriler, araştırma sorununu ortaya koyması beklenen amaçlar doğrultusunda incelenip yorumlanacaktır.

2. BULGULAR VE YORUM

2.1. Müzikal Filmlerde Müzikal Parçalar ve Olay Örgüsü Arasındaki İlişki

Olay örgüsü (plot), “konunun, tema-tür-kişiler vb. öğelerin dikkate alınarak örülmesi, işlenmesi, kurgulanması, konuya biçim verilmesi, konuyu öyküleme”²⁹ anlamına gelir. Olay örgüsüyle ilgili ilk tanımlama Antik Yunan’lı yazar Aristoteles’e aittir. *Poetika* isimli eserinde tragedyayla ilgili yazan Aristoteles: “bir eylemin taklidi öyküdür (mythos). Öykü deyince olayların örgüsünü ... anlıyorum. (Tragedyanın öğeleri) arasında en önemlisi, olayların uygun bir şekilde birbiriyle bağlanmasıdır.... bir öyküsü olmayan tragedya olamaz”³⁰ der ve tragedyanın temelini ve ruhunun öykü (mitos) olduğunu ekler. Aristoteles, *Poetika*’da bir öyküde olayların nasıl örülmesi gerektiği üzerinde de durur: “tragedya, tamamlanmış bütünlüğü olan bir eylemin taklididir.... Bir bütün ise başı, ortası ve sonu olan şeydir”³¹. Aristoteles’in de dediği gibi, bir öykünün tamamlanmış olabilmesi için başı, ortası ve sonu olmalıdır. Bu bütünlük, giriş, gelişme ve sonuç bölümleri olarak da adlandırılabilir. “Bir dramatik öyküyü temel yapısına indirgediğimizde, geleneksel giriş, gelişme ve sonuç modelini buluruz.... Öykü süresince, giriş bölümünde sorun tartışılır, gelişmede sorun çeşitli engellerle geliştirilir, sonuç bölümünde de sorun çözülür”³². Bir öyküde olay örgüsünün iyi oluşturulması çok önemlidir. “İlginç bir konu, olayların iyi örülmemesi/öykülenmemesi yüzünden ilginçliğini yitirebilir, ya da sıradan bir konu, olaylar iyi örülerek/öykülenerek ilginç bir hale getirilebilir”³³.

Edebiyat, sinema, tiyatro eserlerinin temeli öyküye dayanır. Bu nedenle yukarıda sözü edildiği gibi, öykülerin olay örgüsünün nasıl oluşturulduğu önem kazanır. Annette Kuhn, müzikal türünün çeşitleri arasındaki en önemli farkın, müzikal parçalarla olay örgüsü arasındaki ilişkiden kaynaklandığını söyler ve “müzikal türünün bir tarafında, olay örgüsüyle ilgisiz olan müzikal parçalara sahip müzikal filmler, diğer tarafında müzikal

²⁹ Özakman, a.g.e., s.155.

³⁰ Aristoteles, *Poetika* (Remzi, 2006), s.23-4.

³¹ Aynı, s.27.

³² William Miller, *Anlatı Filmleri ve Televizyon için Senaryo Yazımı* (Anadolu Üniversitesi, 1993), s.40-1.

³³ Özakman, a.g.e., s.155.

parçaların varlığıyla güçlenen olay örgülerine sahip bütünleşmiş müzikaller durmaktadır”³⁴ der.

Martin Sutton da, Annette Kuhn gibi müzikal filmleri benzer şekilde ikiye ayırır. 1930’larda koreograf Busby Berkeley’in koreografisini yaptığı Amerikan müzikallerindeki gibi “olay örgüsü ve müzikal parçalarla arasına keskin bir ayrım koyanlar, 1940 ve 1950’lerdeki MGM müzikalleri ve daha sonra gelenler gibi müzikal parçaları doğal bir biçimde olay örgüsünün içerisine yerleştirmeye çalışanlar”³⁵. Sutton, müzikal türünün hayaller ile gerçekçi sosyal baskı arasında kaldığını ve bu çelişmenin de gerçekçi olay örgüsüne karşılık hayali müzikal parçaları ortaya çıkardığını yazar ve ekler: “Olay örgüsü süper-ego, müzikal parçalar ise id rolünü üstlenir”³⁶. Örneğin *Yağmur Altında (Singin’ In The Rain)*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952) filminde Gene Kelly yağmurda neşeyle yerde oluşan su birikintisi üzerinde tap yapıp, elindeki şemsiyeyle oynarken, onun “tuhaf davranışlarına” sertçe bakan bir polis belirir ve polisi gören Kelly dansını keser. Gerçek hayatta toplum ve kurallar tarafından bastırılan enerji, eğlence ve özgürlük, müzikallerin şarkı ve danslı parçalarında ortaya çıkar. Karakterler gerçek hayattan öç alırcasına arzuyla ve özgürce şarkı söyleyip dans eder. Fakat bu özgürlük müzikal parçalarla sınırlı kalır. Olay örgüsü, toplumsal gerçekleri ve kuralları bir şekilde karakterlere hatırlatır.

John White ve Sabine Haenni ise, müzikal filmlerin müzikal parçaları ve olay örgüleri arasındaki ilişkinin çoğunlukla karışıklık yarattığından bahseder: “Bütünleşmiş müzikallerde, müzikal parçalar olay örgüsünü geliştirir. Revülerin ise doğru düzgün bir olay örgüsü yoktur. Bazı eleştirmenler, karakterlerin sadece dans edip şarkı söylediği, doğru düzgün olay örgüsü olmayan müzikalleri film olarak bile saymaz”³⁷. White ve Haenni, müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ayrımların yeterince açık olmadığını söyler. Bu karışıklığa John Mueller, müzikal filmlerdeki müzikal parçalarla olay örgüsü arasındaki ilişkiyi araştırarak açıklık getirmeye çalışır. Mueller’in Fred Astaire müzikalleri kapsamında müzikal parçalar ve olay örgüsü üzerine yazdığı *Astaire Dancing, The Musical Films* (1985) isimli kitabı ABD’de dans alanından yapılan

³⁴ Annette Kuhn, *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory* (Tauris, 2002), s.168.

³⁵ Martin Sutton, “Patterns of Meaning in the Musical”, *Genre: The Musical, a.g.e.*, s. 191.

³⁶ *Aynı*, s. 191.

³⁷ John White ve Sabine Haenni, *Fifty Key American Films* (Taylor and Francis, 2009), s.100.

araştırmaları değerlendiren *Dance Perspectives Foundation* tarafından dans tarihindeki en seçkin kitap olarak değerlendirilir. Mueller, kurum tarafından de la Torre Bueno ödülüne layık görülür. Mueller, bu eserden yola çıkarak *Cinema Journal* dergisine *Fred Astaire and the Integrated Musical* isimli bir makale yazar. Mueller kitabında ve makalesinde müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişkiyi belirleyen altı grup ortaya çıkarır:

1. Olay örgüsüyle ilgisiz müzikal parçalar
2. Filmin ruhuna ve olay örgüsüne katkı sağlayan müzikal parçalar
3. Varlığı olay örgüsüyle ilgili, içeriği ilgisiz olan müzikal parçalar
4. Olay örgüsünü güçlendiren ama geliştirmeyen müzikal parçalar
5. Olay örgüsünü içerikleriyle değil varlıklarıyla geliştiren müzikal parçalar
6. Olay örgüsünü içerikleriyle geliştiren müzikal parçalar

Vodvilin ilk yıllarında, gösterinin bir yerinde sahneye çıkan sanatçılar, çeşitli şarkı ve dans numaraları sergiler. Bu müzikal sahneler, oynanan vodvilin öyküsü içerisinde yer almaz. Kostüm, sahne değişimi için zaman yaratır ya da yorulan oyunculara biraz nefes alma fırsatı tanır. Vodvilin ilk yıllarına ait müzikal sahneler olay örgüsüyle tamamen ilgisiz sahnelerdir. Zamanla vodvil parçalanır. Vodvil adıyla devam eden durum komedisinden şarkılı sahneler tamamen çıkarılır. Vodvilin müzikal sahneleri, operette kendine yer bulur ve olay örgüsüne bağlanır. Vodvil durum komedisine dönüşmeden önce içinde bulunan müzikal sahneler, olay örgüsüyle ilgili olmadığı için vodvil müzikal olarak adlandırılmaz. Sinemada da olay örgüsünün dışında kalan müzikal parçalarla karşılaşılabilir. Örneğin, filmin karakteri bir müzikhole gider ve âşık olduğu kadının gösterisini izler. Bu gösteri olay örgüsüyle ilgisizdir. Mueller: “olay örgüsünün tamamen durduğu bu parçalara sahip filmlere müzikal film denemez”³⁸ der. Aristoteles’in öykü ve olay örgüsüyle ilgili sözleri de Mueller’i destekler niteliktedir:

Öykü, ... bir eylemin taklidi olduğuna göre, birlikli ve tamamlanmış bir eylemin taklidi olmalıdır. Olayların parçaları da onlardan birinin yerinin değiştirilmesi ya da çıkarılması halinde bütünün ortadan kalkacağı, şekilde bir bağlılık içine konmalıdır. Çünkü varlığı yahut yokluğu fark edilmeyen bir şey, bir bütünün temel parçası olamaz.³⁹

³⁸ Mueller, **a.g.e.**, s.28.

³⁹ Aristoteles, **a.g.e.**, s.30.

Mueller'in ikinci grubu, filmin ruhuna ve olay örgüsüne katkı sağlayan müzikal parçalardır. Mueller bu grup üzerinde fazla durmaz. Sadece bazı araştırmacıların bu gruba giren müzikal parçalara sahip filmleri de müzikal olarak kabul ettiklerine değinir. Üçüncü grup ise, varlığı olay örgüsüyle ilgili ama içeriği ilgisiz olan müzikal parçalardır. Bu gruba birçok sahne arkası müzikali girer. Sahne arkası müzikallerinin öyküsü müzikal sanatçıları ile ilgili olduğu için, film içinde müzikal parçaların olması doğaldır. Fakat bu filmlerde, müzikal parçalar tamamen çıkartıldığında ya da benzer başka bir müzikal parçayla değiştirildiğinde öykünün ilerleyişinde bir şey değişmez. 1930'lu yıllarda *42. Sokak (42nd Street, Lloyd Bacon, 1933)* *Altın Arayıcıları 1933 (Gold Diggers 1933, Mervyn LeRoy, 1933)*, *Footlight Parade (Lloyd Bacon, 1933)* gibi ilk dönem Amerikan müzikal filmlerinin koreografisini yapan Busby Berkeley'in müzikal parçaları bu gruba örnek gösterilebilir. Mueller, bu üçüncü gruba bütünleşmemiş müzikal (unintegrated musical) der. Dördüncü grup, olay örgüsünü güçlendiren ama geliştirmeyen müzikal parçalardır. Bu müzikal parçalar, içinde bulunulan durumu, atmosferi, karakteri güçlendirir, seyircinin öykü ve karakterler hakkında daha çok bilgi edinmesini sağlar. Fakat bu parçaların çıkarılması, seyircinin bilgisini azaltsa da olay örgüsünün gidişatında bir değişime yol açmaz. Sevgililerin birbirlerine duygularını açtıkları, aşklarını kutladıkları birçok aşk düeti bu gruba girer. Beşinci grup, olay örgüsünü içerikleriyle değil varlıklarıyla geliştiren müzikal parçalardır. Bu gruba örnek olarak, tiyatroya, filme oyuncu, dansçı seçmeleri ya da tiyatronun, filmin açılış gecesi performansı verilebilir. Örneğin, Ruby Keeler, filmlerinde yeni bir dansçı olarak tiyatro seçmelerine katılıp muhteşem bir tap (step) dansı gösterisi sunar. Böylece şovun yıldızı olmaya hak kazanır. Bu müzikal sekans, olay örgüsünün ilerlemesine katkı sağlar fakat sekansın içeriği, olay örgüsünü geliştirmez. Altıncı grup ise olay örgüsünü içerikleriyle geliştiren müzikal parçalardır. Bu müzikal parçalar esnasında, içinde bulunulan durumu ya da karakterleri değiştiren bir şeyler olur. Bu parçaların filminden çıkarılması, filmin ve olay örgüsünün eksik kalacağı anlamına gelir. Mueller, bu müzikal parçalara sahip müzikalleri, bütünleşmiş müzikal (integrated musical) olarak adlandırır. Konuyla ideal bir şekilde bütünleşen müzikal parçalara sahip müzikal filmlerin önemli sanatsal yapıtlar olduğunu söyler.⁴⁰

⁴⁰ Mueller, **a.g.e.**, s.28-30.

John Mueller’e göre, bir film, varlığı olay örgüsüyle ilgili (üçüncü grup), olay örgüsünü güçlendirici (dördüncü grup), varlığıyla olay örgüsünü geliştiren (beşinci grup) ya da içeriğiyle olay örgüsünü geliştiren (altıncı grup) müzikal parçalar içeriyorsa müzikal bir filmidir. Eğer bir filmin müzikal parçalarının varlığı olay örgüsüyle ilgisizse (birinci grup) film müzikal bir film değildir.

Steve Neale, Mueller’in bütünleşme kavramına açıklık getirmeye çalışmasının pek rastlanmayan bir tutum olduğunu söyler. Neale, kavramın pek çok yerdeki kullanımının oldukça belirsiz olduğunu vurgular ve bütünleşmiş müzikal kavramı hakkında: “bu kavram, her türlü motivasyon formunun ve bazen de stilistik ve estetik uyumun eşanlamlısı olarak kullanılabilir. Hem tiyatro, hem de sinema müzikal tarihinde oluşan bulanıklığın bir sebebi de burada yatar”⁴¹ der.

Bütünleşmiş müzikallerde müzikal parçalar, olay örgüsünün birer parçası olarak yer alır. Susan Doll, bütünleşmiş müzikaller için yaratılan müzik ve şarkıların, yaratıldıkları film içerisinde değerlendirilmeleri gerektiğini söyler. 1950’li yılların ortalarında ve 1960’lı yıllarda popüler olan Elvis Presley’in müzikal filmlerini örnek olarak verir: “Bu şarkılar filmin dışında, kendi başlarına var olamayacak kadar özel ve filme aittir. Ne yazık ki birçok eleştirmen Elvis’in filmleri için yaptığı müzikleri, filmlerin teması ve varlık nedenlerinin dışında değerlendirerek başarısız bulur”⁴².

Millie Taylor, müzik, dans ve kelimelerin kendilerini ifade etmek için farklı yöntemler kullandıklarını söyler. Bir öykünün anlatımında diyalog, müzik, şarkı ve dansın beraber kullanımı bir atmosferin, durumun yaratılmasında, karakterlerin özelliklerinin sunumunda çeşitli seçenekler yaratabilir. “Böylece tek bir durumdan daha karmaşık bir anlam çıkar. Sonuçta, uyumlu hissini veren, karakterleri daha az basmakalıp olan, daha ayrıntılı durumlar elde edilir”⁴³.

Jessica Sternfeld, *Megamusical* adlı eserinde bütünleşmiş müzikallerin ilkinin Jerome Kern ve Oscar Hammerstein’in *Show Boat*’u (1927) olduğunu söyler. “Revü kökenli, süslü fakat olay örgüsü ve karakterleri zayıf, şarkı ve dans gösterileri yerini, Kern,

⁴¹ Neale, a.g.e., s.99.

⁴² Susan Doll, *Elvis for Dummies* (IDG Books, 2009), s.170.

⁴³ Millie Taylor, “Integration and Distance in Musical Theatre: The Case of Sweeney Todd” *Contemporary Theatre Review*, 19,1 (February, 2009), s.75.

Richard Rodgers, ve Hammerstein'in başarılı formülüne bırakır"⁴⁴. Müzikaller güçlü bir şekilde olay örgüsüne bağlanır ve müzikal sahneler, bu olay örgüsünün içine yerleştirilir. *Show Boat*'dan sonra Hammerstein ve Rodgers'ın yaptığı *Carousel* (1945) ve *South Pacific* (1949) "ikiliyi Amerikan müzikal tiyatro tarihinin altın dönemin kralları yapar ve Hammerstein ve Rodgers'ın etkisi onlardan sonra gelen başarılı işler üzerinde de görülür"⁴⁵. Müzikal tiyatrodaki başlayan bütünleşmiş müzikalin gelişimi 1940'lardan itibaren hem tiyatrodaki hem sinemada devam eder, müzikal komedi ve drama alt türlerinde kendini gösterir.

Mueller, müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişki üzerine oluşturduğu gruplara ve bütünleşmiş müzikallere örnek olarak Fred Astaire'in filmlerindeki müzikal parçaları verir. Albert Johnson, Mueller'in çalışmasıyla ilgili olarak, "John Mueller, Fred Astaire'in müzikal parçalarını titizlikle ele alıyor. Astaire'ı bile kusursuzluğuyla şaşırtabilecek çok aydınlatıcı bir çalışma"⁴⁶ der.

Fred Astaire, 1933 yılında Hollywood'a gelmeden önce, yirmi yedi yıl Broadway ve Londra sahnelerinde vodvil, müzikal komedi ve revülerde görev alır. Yayınlanan röportajlarına bakıldığında, hem müzikal tiyatro sahnesinde hem de sinemada olay örgüsüyle müzikal sahneler, parçalar arasında bir bağın olması gerektiğini söylediği görülür:

Danslarımın başarısının temel nedeni, öykünün fikirleriyle danslarımı iyi bir şekilde birleştirmemdir.... Konuyu dansıma anlam katmak için kullanırım.... Sadece dans etmek bir şey ifade etmez. Seyirciyi yakalamak için, dansların bir kişiliği ve anlamı olmalıdır. Danslarımın başarılı olduğu zamanlar, öykünün bir bölümünü anlattıkları, olay örgüsünün bir parçası oldukları zamanlardır.... Bir müzik, şarkı ve dansın hikayenin içinde doğal bir biçimde yer alması çok önemlidir.... Her dans bir karakterden ya da durumdan kaynaklanmalıdır. Öteki şekilde sadece vodvil olur.⁴⁷

Mueller, Astaire'in bilinçli olarak, "bütünleşmiş müzikal" tanımını ortaya çıkmadan çok önce bütünleşmiş müzikal fikrini savunduğunu ve bütünleşmiş müzikaller yapmaya çalıştığını söyler. Mueller, Astaire'in çeşitli filmlerdeki müzikal parçaların farklı gruplardan olay örgüsüne bağlı olduğunu söyler. Örneğin, Mueller'in kitabında ve makalesinde yer verdiği Fred Astaire filmlerinden biri de *Gay Divorcee*'dir (Mark

⁴⁴ Jessica Sternfeld, **Megamusical** (Indiana University, 2006), s.10.

⁴⁵ **Ayni**, s.10.

⁴⁶ Albert Johnson, "Review", **Film Quarterly**, Sayı No39, Cilt No: 4, (1986), s.48.

⁴⁷ Mueller, **a.g.e.**, s.31.

Sandrich, 1934). Mueller, bu filmde yer alan “Night and Day” müzikal sekansı ile olay örgüsü arasındaki ilişkiyi, oluşturduğu gruplamayı kullanarak inceler.

Filmde Astaire, Ginger Rogers’a âşıktır. Fakat bazı nedenlerden ötürü Rogers, Astaire’in aşkına karşılık vermez. “Night and Day” müzikal sekansı boyunca Astaire, Rogers’ın aşka olan direncini kırmaya çalışır ve müzikal sekans, olay örgüsüyle tamamıyla bütünleşir. Bu sekans filminden çıkarıldığında, sonraki sahnelerde Rogers’ın Astaire’a olan aşkını rahatlıkla belli etmesinin nedeni anlaşılamaz. Sekans içeriğiyle olay örgüsünü geliştirir. Altıncı gruptan olay örgüsüne bağlıdır. Yani bütünleşmiş bir müzikal sekanstır. Bu baştan çıkarma dansında üç koreografik buluş kullanılır. Birincisi mimari özelliklerdir. Dansın başında Rogers kaçmak ister ve Rogers’ın çıkış yolları seyirciye gösterilmez. Sağdaki ve soldaki kapılardan çıkmak ister ama her seferinde Astaire tarafından engellenir. Tekrar kaçmayı denediğinde Astaire, Rogers’ın kolunu tutarak onu durdurur ve onu kendisiyle dans etmeye zorlar. Rogers bir süre onunla dans eder ama aniden Astaire’dan uzaklaşarak yeniden çıkışa yönelir. Astaire onu tekrar kolunu tutarak durdurur. Rogers, onu kendinden uzaklaştırır. Rogers, artık özgürdür ama gitmez. Daha fazla kaçmak arzusunda değildir. Bunu anlayınca, çıkışın olmadığı merdivenlere yönelir ve Astaire’in gelip onunla yeniden dans etmesini bekler. İkinci koreografik buluş, Astaire’in dansının, kadınla birleşmek isteyen erkeğin kadını ayartmak için yaptığı çiftleşme dansına dayandırılmasıdır. Astaire’in dansı üç kere tekrarlanır ve her seferinde Rogers’ın cevabı farklıdır. Önce, Rogers seyreder ve umursamadan gitmek ister. Astaire şansını tekrar dener. Rogers bu sefer dansı tekrarlayarak cevap verir fakat yine kaçır. Sonunda Rogers kaçmayı bırakır ve Astaire onun için yeniden dans eder. Rogers da istekle dans ederek cevap verir. Üçüncü koreografik buluş, odaklanma ve çift olmayla ilgilidir. Dansın ilk sahnesinde Rogers’ın hareketleri gergin ve savunmacıdır. Odağı kendine yöneliktir. Kendi kendine dans eder. İkinci sahnede kendinden sıyrılarak, gerçeğe döner ve Astaire’la dans eder. Astaire, onu kollarına alır. Rogers, bundan hoşlanır ama tamamıyla kendini bırakmaya yanaşmaz. Bu nedenle sol kolu Astaire’ı sarmaz, ondan uzaktır. Son sahnede ise Astaire’in dansına sempatik biçimde cevap verir. Onun kollarına kendini bırakır. Sol kolu da Astaire’ı sarar ve ilk kez yanak yanağa dans ederler. Sekansın geri kalan kısmı aşkın neşeyi

kutlanmasıdır. Sekansta, olay örgüsünün gelişimi, koreografi ile birleştirilir ve müzikal sekansın varlığının temel nedenini şekillendirir.⁴⁸

Mueller, oluşturduğu gruplamayı kullanarak *Gay Divorcee* filmindeki bir başka müzikal sekansı, “A Needle in a Haystack”i değerlendirir. Astaire, Rogers’la tanışmadan önce, Rogers’ı görür fakat izini kaybeder. Arkadaşı, Astaire’a bunun “samanlıkta iğne aramak gibi” olduğunu, aradığı kadını bulmasının imkânsız olduğunu söyler. Astaire ise, Rogers’ı ne olursa olsun bulacağını söylerek “A Needle in a Haystack” şarkısını söylemeye başlar. Şarkının sözleri şöyledir:

It’s just like looking for a needle in	Samanlıkta iğne aramak gibi
a haystack,	
Searching for a moonbeam in the	Mavinin içinde ay ışığı aramaktan farksız
blue	
Still I’ve got to find you	Yine de seni bulacağım.
...	...
I’ll roam the town in hope that	Bütün şehri belki karşılaşırsız diye
we’ll meet	dolaşacağım
Look at each face I pass on the	Sokakta gördüğüm her yüze bakacağım
street	
Sometimes I feel the beat of your	Bazen ayak sesini duyacağım
feet	
But it’s just my imagination	Fakat hayal kuruyor olacağım
Though it’s like looking for a	Samanlıkta iğne aramak olduğu halde,
needle in a haystack	
Still I’ll follow everything you do	Yaptığın her şeyi takip edeceğim
‘Cause I’ve got to find you	Çünkü seni bulacağım.

Mueller, “A Needle in a Haystack” sekansının olay örgüsünü bir sonraki aşamaya taşımasa da, olay örgüsündeki bir durumdan doğduğunu ve olay örgüsünü güçlendirdiğini söyler. Sekans başlamadan önce, Astaire, Roger’ı bulmaya karardır.

⁴⁸ Aynı, s.32-34.

Müzikal sekans başlar ve şarkı sözlerinde de Astaire, Rogers'i ne olursa olsun bulacağını tekrarlar. Sekans, Astaire'ın filmdeki karakterinin kararlılığını güçlendirir. "A Needle in a Haystack" müzikal sekansı dördüncü gruba girer.⁴⁹

Gay Divorcee filmindeki bu iki müzikal sekansa bakıldığında ikisinin aynı şekilde olay örgüsüne bağlı olmadığı görülür. Bu durumda, bir müzikal filmde, olay örgüsüne farklı gruplarda bağlı müzikal parçalar görülebileceği anlaşılır. Yukarıda da iki örneği verilen Mueller'in müzikal parça incelemelerine bakıldığında, Mueller'in, bir müzikal parçanın filmin olay örgüsüyle ilişkisini araştırırken şu sorulara cevap aradığı görülür:

1. Filmin öyküsü nedir ve müzikal parça olay örgüsünde nerede ortaya çıkar?
2. Müzikal parçanın içeriği (müzik, şarkı sözleri, koreografi) ne anlatır? Parçanın içeriği olay örgüsüyle ilgili midir?
3. Müzikal parça çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olur mu?
4. Yukarıdaki sorulara verilen cevaplar ışığında, müzikal parçanın olay örgüsüyle arasındaki ilişki nedir? Mueller'in gruplamasında hangi gruba girer?

Bir müzikal filmdeki müzikal parçaların olay örgüsüyle ilişkisi, Mueller'in incelediği şekilde incelendiğinde, müzikal filmin, öyküsünü anlatmada temel öğeleri olan müzik, şarkı ve dansı ne şekilde kullandığı ortaya çıkar. Müzikal parçaların filmde kullanılış şeklinin filmin olay örgüsüne yarar sağlayıp sağlamadığı söylenebilir. Türk sinemasında yapılan müzikal filmler Mueller'in müzikal parça inceleme yöntemiyle incelendiğinde, bu filmlerdeki müzikal parçaların olay örgüsüne genel olarak hangi grupta bağlı olduğu, ne amaçla kullanıldığı, hangi grubun çok az kullanıldığı ya da hiç kullanılmadığı ortaya çıkar. Türk sinemasında çekilen müzikal filmlerin Mueller'in araştırması kapsamında incelenmesi, Türk sinemasında müzikale bakış açısı ve müzikal yapımı hakkında önemli bilgiler edinilmesini sağlayabilir.

⁴⁹ Aynı, s. 36.

2.2. Türk Sinemasında Yapılan Müzikal Filmlerde, Müzikal Parçalar ve Olay Örgüsü Arasındaki İlişki

Müzikal filmlerde, müzik, şarkı ve dansın kullanıldığı müzikal parçalarla olay örgüsü arasındaki ilişkinin incelendiği araştırmalar sonucunda ortaya çıkan “bütünleşmiş müzikal” kavramı ve John Mueller’in bu ilişkinin boyutlarını ortaya koyduğu gruplar, müzikal parçaların olay örgüsü içerisindeki önemini ortaya koyar. Araştırmanın bu bölümünde, hem Türk sinemasında müzikal filmlerin geçmişi araştırılır, hem de bu müzikallerde Mueller’in oluşturduğu gruplama ve müzikal parça inceleme yöntemi kullanılarak, bu filmlerdeki müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişki incelenir.

2.2.1. Muhsin Ertuğrul Operetleri

Türk sinemasında müzikal filmin ilk ürünleri Muhsin Ertuğrul döneminde gerçekleştirilir. Muhsin Ertuğrul 1923 yılında Kemal Film için Dikran Çuhacıyan ve Takfor Nalyan’ın *Leblebici Horhor* operetini sessiz film olarak çeker. Fakat büyük masrafla çekilen Türk sinema tarihinin bu ilk müzikal denemesi gişede başarısız olur. Ertuğrul, İpek Film’le çalışmaya başladıktan sonra, 1931 yılında ilk sesli film olan *İstanbul Sokaklarında* isimli filmi yapar. Bu film şarkılı bir filmidir. Filmde Türk, Arap ve Yunan şarkıları kullanılır. 1932 yılında iki sesli film daha, *Kaçakçılar* ve *Bir Millet Uyanıyor* çekilir.

Kurtuluş savaşını konu edinen *Bir Millet Uyanıyor*’dan sonra, sesli filmlerin başarısı İpek Film’e yeni bir adım daha atma cesaretini verdi. Şirketin değişmez kadrosunda Türk tiyatrosunun başrejisoru Muhsin Ertuğrul ve operetlerin en önemli artistleri yer alıyordu. Operetlerin filme çekilmemesi için hiçbir neden yoktu. Böylece sırasıyla, *Karım Beni Aldatırsa*, *Söz Bir Allah Bir*, *Cici Berber*, *Milyon Avcıları* adlı müzikal filmler çekildi. Gramofonlarda artık bu filmlerin plakları dönüyordu.⁵⁰

1933 tarihli *Karım Beni Aldatırsa* operetinin senaryosunu, Mümtaz Osman takma adıyla Nazım Hikmet yazar, müziğini ise Muhlis Sabahattin Ezgi yapar. Film, Moda’daki bir deniz sporları dershanesinde geçen olaylar, aşklar ve kıskançlıklar üzerine kuruludur. Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi* adlı eserinde, tipik bir Fransız opereti olan filmde, o dönem için yenilik olan tek parça mayo giymiş kızların varyete kokan bale

⁵⁰ Gökhan Açkura, **Muhsin Ertuğrul** (İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 1992), s.65.

gösterileri yaptıklarından bahseder ve film hakkında “batılı havası, müziği, çıplak bacaklı kızlarıyla gerçekten büyük bir tecimsel başarı kazanıyordu”⁵¹ der.

Aynı yıl çekilen *Söz Bir Allah Bir* isimli operet ise yine Scognamillo’nun yazdığına göre, *Karım Beni Aldatırsa*’nın tersine başarı kazanamaz. Filmde, evli kadınlarla düşüp kalkan bir avukatın, bir kadından kurtulmak için en yakın arkadaşını kullanmaya karar vermesiyle gelişen komik olaylar anlatılır. *Söz Bir Allah Bir*’in müzikleri yine Muhlis Sabahattin Ezgi’ye, senaryosu Nazım Hikmet’e aittir. Fakat Scognamillo’nun belirttiğine göre, aslında film, Mahmut Yesari’nin *Kudret Helvası* adıyla, Maurice Hennequin ve Pierre Veber’in *Et moi j’té dis qu’elle t’a fait d’l’oeil* (*Ben Sana Göz Kırdı Diyorum*) adlı oyunundan uyarladığı oyunun uyarlamasıdır. “Türkçe Büyük Operet” yazan afişindeki denizci şapkalı mini etekli revü kızlarıyla dikkat çeken, *Söz Bir Allah Bir* hakkında Scognamillo şunları söyler: “Türk toplumuna bir hayli yabancı kalmaktadır. Kadın düşkünü avukat Şaban, feminist kadın, garsoniyer baskınları, klasik karı-koca-âşık üçlüsü, Arnavut taklitleri ve benzeri unsurlar sayesinde film aşırı derecede Batıya dönük bir yapıya sahiptir”⁵². Filmi, Sinema/TV Enstitüsünün özel bir gösteriminde seyrettiğini yazan Atilla Dorsay ise filmin özensizliğinden yakınır:

Öylesine özensiz, öylesine tembel işi bir çalışma ki bu, Ertuğrul, kamerayı ya sabit tutuyor yahut da iki kişi konuştuğu zaman söz sırasına göre birinden öbürüne kaydırıyor. Bu kaydırmalarda bazen yanlışlıklar oluyor.... Ertuğrul bunları düzeltmek zahmetine katlanmıyor bile... Bazen oyuncular, yanlış replik söylüyor veya diyalogda takılıyorlar. Bunu da önemsemiyor Ertuğrul, sahneyi yeniden çekmeye yanaşmıyor.... Şarkılı bölümlerde, yine, raccord denen planların sonradan bağlanması zahmetinden kurtulmak için olsa gerek, şarkı boyunca yalnız onu söyleyeni gösteriyor Ertuğrul.... Fransız vodvilinde abartma tipleri yerileştirmek için en ufak bir çaba gösterilmemiş, isim değişikliğinden başka...⁵³

Ertuğrul’un, 1933 yılında çektiği bir diğer operet olan *Cici Berber*’in müziklerini Mesut Cemil Tel yapar, senaryosunu yine Nazım Hikmet yazar. Fakat Scognamillo filmin, büyük olasılıkla bir Alman yapıtından uyarlandığını düşünür ve “hem kurallara daha uygun hem de öyküsü ... daha hareketlidir”⁵⁴ der. Röportaj yapmak için bir berber dükkânına çirak olarak giren Selim, Rum veznedar Eleni’ye âşık olur. Eleni’ye berber Ruşan da âşıktır. Film, bu üçlü arasındaki aşk üçgenini ve başlarından geçen komik olayları konu alır. Alim Şerif Onaran “Muhsin Ertuğrul’un en iyi operet filmi *Cici*

⁵¹ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi* (Kabalıcı, 2003), s.57.

⁵² *Aynı*, s. 57.

⁵³ Atilla Dorsay, *Sinemayı Sanat Yapanlar* (Varlık, 1985), s.97-98.

⁵⁴ Scognamillo, *a.g.e.*, s.57.

Berber'dir"⁵⁵ der. Fakat dönemin Holivut dergisi "bir sahneden öbür sahneye geçmek için seyirci bir boşlukla karşılaşılıyor gibi. Rejisörün hiç vakti olmadığı halde ekseri baleyi göstermesi baştan savma tarzı verdiği fikrini seyircilerde de uyandırıyor"⁵⁶ diyerek filmi eleştirir. *Söz Bir Allah Bir* filmi hakkında da Dorsay, diyaloglu yerlerden ayrı olarak revü kızlarının dans ettiği sekanslar ve şarkı söylenen sekanslar olduğunun altını çizer. Bu bilgilerden hareketle bu operetlerde müzikal sekansların filmin konusundan göze batar biçimde ayırık durduğu, müzikal sekanslar başladığında filmin olay örgüsünün kesintiye uğradığı sonucu çıkar.

Ertuğrul, 1934 yılında *Milyon Avcıları* isminde bir operet daha çeker. "Alim Şerif Onaran'ın açıkladığı gibi *Milyon Avcıları* aslında Max Neufeld'in yönettiği *Sehnsucht 202* (Özlem 202, 1933) filminin sahne sahne kopyasından başka bir şey değildir"⁵⁷. Scognamillo, yine aşk konulu komik olayları işleyen *Milyon Avcıları* filminin başarısız olduğunu yazar. Aynı yıl, Ertuğrul, 1923 yılında Kemal film için çektiği *Leblebici Horhor* operetini sesli olarak İpek Film için yeniden çeker. Film, 2. Uluslararası Venedik Film Şenliği'nde onur ödülü kazanmış olmasına karşın, "geçmişteki başarısızlık yeniden tekrarlanır. Yine büyük masraflarla gerçekleştirilen prodüksiyon, istenen gişe gelirinin çok gerisinde bir gelir getirir"⁵⁸.

Muhsin Ertuğrul'un çektiği operetler kayıptır. Atilla Dorsay, 1933 yılında çekilen *Cici Berber* ve *Karım Beni Aldatırsa* filmlerinin birer kopyasının hâlâ var olduğunu söyler: "Özel bir koleksiyoncunun elinde Muhsin Ertuğrul'un *Cici Berber*, *Karım Beni Aldatırsa* ... filmlerinin bulunduğu bilindiğinden kendisiyle temasa geçilmiş, ancak bu zat filmleri ismini vermek istemediği birine sattığını söylemiştir"⁵⁹. Bu filmlerin de izi böylece kaybedilir. Ertuğrul'un operetlerinin kayıp olması ya da bunlara ulaşamaması nedeniyle, müzikal sekansların olay örgüsü ile ne kadar bağlantılı olduğu, hangi amaçla kullanıldığı konusunda kesin olarak bir şey söylenemez. Scognamillo ve Dorsay'ın yazdıklarına dayanarak olay örgüsünden ayırık oldukları ve sahneleri birbirine bağlarken geçiş ve süsleme amacıyla kullanıldıkları varsayılabilir.

⁵⁵ "Alim Şerif Onaran, Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Sinema-Tiyatro İlişkileri Açısından, (Ankara, 1972)" Scognamillo, **a.g.e.**, s.58'deki alıntı.

⁵⁶ "Holivut, Sayı 48, 6 Kanunevvel 1933" Scognamillo, **a.g.e.**, s.58'deki alıntı.

⁵⁷ **Aynı**, s.58.

⁵⁸ Açıkkura, **a.g.e.**, s.75.

⁵⁹ Dorsay, 1985, **a.g.e.**, s.92.

Sesli filme ilk geçiş yıllarında, Avrupa’da ve ABD’de sahne operet ve revülerinden yararlanılarak filmler çekilir. Türk sinemasında da sesli filme geçildiğinde, özellikle dış kaynaklardan hem tiyatro hem de sinema alanında yararlanan Muhsin Ertuğrul sinemasında benzer bir yönelim görülür. Fakat Ertuğrul’un operetleri, genel olarak geldikleri batı kaynağına fazla bağılı kaldıkları, bu nedenle seyirciyle kaynaşamadıkları, özensiz ve tiyatro tekniklerine bağılı çekildikleri için eleştirilir. Nijat Özön, bu eleştirilerin sadece operetler için değıl, Muhsin Ertuğrul’un sinemasının geneli için geçerli olduğunu söyler:

Sinema onun için ikinci derecede bir işti. Kaldı ki bu ikinci derecede işinde uyguladığı pek basit bir de formül vardı: Tiyatro mevsimi kapandığında Şehir Tiyatro’sunun oyuncularını alıcının karşısına götürmek, onlara, geride bıraktıkları tiyatro mevsiminde oynadıkları herhangi bir oyunu tekrarlatmak. Ya da herhangi bir yabancı filmi alıp bir yeniden çevirim meydana getirmek.⁶⁰

Sahne opereti tekniğine bağılı kalarak filme çekilen operetler sinemanın sese geçiş yıllarında, Avrupa ve ABD’de de görülür. Fakat hızla gelişen ses, film teknolojisi ve yetenekli sanatçıları bünyesinde toplayan güçlü film şirketleri ile sahne operet ve revü film dönemi hızla sona erer ve ABD’de Amerikan Müzikalleri dönemi başlar. Ertuğrul’un ise kendi sineması hakkında söyledikleri çok şey anlatır:

Tek bir çekim makinesi, tek bir projektör, tek bir stüdyo, tek bir sermayedar, tek bir teknisyen yokken, en ilkel araçlarla, en az harcamalarla işe başladım. Amacım, bu yokluk içinde bir şeyler yapılabileceğini göstermekti. Zaman sınırı ve para kazanma hırsı olmadan bir film çekmeyi elbet ben de isterdim, ama olmadı işte!⁶¹

Teknolojik olanaksızlıklar, güçlü film şirketlerinin olmaması ve Ertuğrul’un döneminin tek sinemacısı olduğu halde sinemayı sanatın değıl para kazanmanın bir yolu olarak görmesi, çektiğı filmlerin ve dolayısıyla da operetlerin gelecek sinemacılara ve müzikal film yapmak isteyenlere yarar sağlayamamasına neden olur. Scognamillo, bu konu hakkında şunları yazar: “Muhsin Ertuğrul, yıllar yılı Türk sinemasını tekeli altında tuttuğı, Türkiye’de gerçek bir sinemanın oluşmasını engellediğı, kötü filmlere imza attığı, onun gibi düşünen ve kusurlarını tekrarlayan bir kuşak yetiştirdiğı ya da etkilediğı için çok suçlanmıştır”⁶². Ve Erman Şener’den alıntı yaparak devam eder: “...bir

⁶⁰ “Nijat Özön, Türk Sinema Kronolojisi (Bilgi, 1968)” Scognamillo, **a.g.e.**, s.41’deki alıntı.

⁶¹ Scognamillo, **a.g.e.**, s.42.

⁶² **Aynı**, s.67.

gerçektir ki, Muhsin Ertuğrul sinemayı hiç ama hiç ciddiye almamıştır, onu hep bir ayak işi, çok çok bir panayır eğlencesi olarak görmüştür”⁶³.

2.2.2. Kahveci Güzeli

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Senaryo: Nazım Hikmet Ran

Müzik: Sadettin Kaynak

Oynayanlar: Münir Nurettin Selçuk, Hazım Kormukcu, Nezihe Becerikli, Behzat Butak, Talat Artemel

Yapım Yılı: 1941

Filmin Öyküsü:

Tekin (Münir Nurettin Selçuk) ve Keloğlan (Hazım Kormukcu) iki gezgin kardeşler. Tekin’in sesi çok güzeldir ve duygusaldır. Derdini şarkı söyleyerek anlatmayı sever. Keloğlan ise akıllı, esprili ve uyanıktır. Bir gün iki kardeş, Kahveci Baba’nın (Behzat H. Butak) kahvehanesine gelip kendilerini tanıtır. Keloğlan gezgin olduklarını söyler. Tekin, gezdikleri yerleri ve gezginlikten yorulduklarını anlatan bir şarkı söyler. Keloğlan, kendisi ve Tekin’in Kahveci Baba’ya çırak olmak istediklerini söyler. Kahveci Baba, kahve ve şeker alacak parası olmadığı için kahvehaneyi işletemediğini söyleyerek onları çırak almak istemez fakat Keloğlan’ın ricası üzerine geceyi kahvehanede geçirmelerine izin verir. Gece iki kardeş uyurlarken kapı çalınır. Üç derviş gelir. Kahve içmek ister fakat kahve olmadığını öğrenince su isterler. Tekin, birinci dervişe su verir. Birinci derviş, kahve ve şekerin dükkânda hiç bitmemesi için dua eder. Keloğlan, ikinci dervişe su verir. İkinci derviş, Keloğlan’ın dudak, burun, kulak, canlı, cansız her deliği istediği zaman kilitleyip istediği zaman konuşturabilmesi için dua eder. Üçüncü derviş ise kendisine su veren Tekin’in canlı cansız her şeyle girebilmesi ve her türlü Ali Cengiz Oyununu bozabilmesi için dua eder.

Aradan bir yıl geçer. Kahve ve şeker dükkânda hiç bitmez. Kahveci Baba’nın kahvehanesi müşteri dolar. Tekin ve Keloğlan, Kahveci Baba’ya çırak olur. İşler yolunda gittiği için, Kahveci Baba Tekin’i evlendirmek ister. Fakat Tekin kadınlardan

⁶³ “Erman Şener, Türkiye’de Sessiz Sinema Çağı (yayımlanmadı)” **Aynı**, s.68’deki alıntı.

korktuğunu söyler ve nedenini “Ses Vermez Benim Kalbim” isimli şarkıyla anlatır. Çinli, Hintli ve Kaf Dağı Diyarı’ndan üç yolcu ayrı ayrı Kahveci Baba’yı çağırıp Tekin’in bir prensesle evlenmek isteyip istemediğini sorar. Kahveci Baba onlara Tekin’in evlenmek istemediğini söyler. Tekin ve fasıl heyeti, Keloğlan’ın isteğiyle “Aşığım Baharın Yeşil Gözüne” şarkısını çalıp söyler.

Tekin’e Çin, Hint ve Kaf Dağı prensesleri rüyalarında görüp âşık olur. Çin prensesi, hizmetçilerinin şarkısı eşliğinde rüyadan uyanır ve Kahveci Güzeli Tekin’i rüyasında görüp âşık olduğunu anlatan bir şarkı söyler. Çin veziri gelir. Tekin’in kimseyle evlenmek istemediğini söyler. Hint veziri, Hint prensesinin huzuruna çıkar ve Tekin’in bir prensesle bile evlenmek istemediğini söyler. Hint prensesi kıyafet değiştirip Tekin’e gitmeye karar verir. Kaf Dağı prensesi uykusundan uyanır ve Çin prensesinin söylediği “Kahveci Güzeli” şarkısını söyleyerek Tekin’i rüyasında görüp âşık olduğunu anlatır. Kaf Dağı Diyarı veziri gelip Tekin’in bir prensesle bile evlenmek istemediğini, Çin ve Hint prenseslerinin kıyafet değiştirip Tekin’i görmeye gittiklerini söyler. Kaf Dağı prensesi de aynısını yapmaya karar verir.

Tekin ve Keloğlan, akşam kahvehaneyi kapatırken birkaç adamın toprağa bir şey gömdüklerini görür. Adamlar gittikten sonra toprağı kazar ve büyük bir kutu bulurlar. Kutudan Çin prensesi çıkar ve bir çoban kızı olduğunu, kırk haramilerin onu kaçırdığını söyler. Tekin, prensesle evlenir fakat onun çoban kızı olduğuna inanmaz. Keloğlan, her deliği konuşturma yeteneğini kullanarak, prensesin gerçekte kim olduğunu ve daha önce kaç kişiyi öptüğünü dudaklarından öğrenir. Tekin, yalan söylediği ve daha önce iki erkekle öpüştüğü için prensesi boşar. Tekin, fakir bir kız olduğunu söyleyen Hint prensesiyle evlenir. Keloğlan, Hint prensesinin de gerçekte kim olduğunu ve kaç erkekle öpüştüğünü prensesin dudaklarına söyletir. Tekin, Hint prensesini boşar. Tekin, Kaf Dağı prensesiyle evlenir. Keloğlan prensesin dudaklarına daha önce veziriyle öpüştüğünü söyletince Tekin onu da boşar.

Tekin ve Keloğlan, atla gezer. Tekin, yolda aşkın yalan olduğuna dair bir şarkı söyler. Çoban Kızı Zeynep onu duyar ve hayran olur. Tekin ve Keloğlan su içmek için bir çeşmenin başında durduklarında Zeynep (Nezihe Becerikli) ortaya çıkar. Tekin ona kim olduğunu sorar. Kız, Çoban Kızı Zeynep olduğunu söyler. Keloğlan, kızın

dudaklarından gerçeği söylediğini öğrenir. Tekin kıza âşık olur. Çin, Hint ve Kaf Dağı padişahları, kızlarını boşayan ve daha sonra da fakir bir çoban kızıyla evlenen Tekin'den intikam almak için toplanır. Çin veziri, büyü ve Ali Cengiz oyunları bildiğini söyleyerek görevin kendisine verilmesini ister. Kabul edilir. Çin veziri, baykuş kılığına girer. Zeynep'i uyutur ve kaçıtır. Fakat Zeynep yolda baykuşun pençesinden kurtulur ve denize düşer. Tekin eve gelir ve Zeynep'i bulamaz. Tekin ve Keloğlan Zeynep'i arar. Su kenarında otururlar. Keloğlan uyur, Tekin "Zeynep'im Uçtu Gitti" şarkısını söyler. Zeynep, dağda yolunu bulmaya çalışır. Bir taşta oturur ve "Yad Eller Aldı Beni" şarkısını söyler. Yaşlı bir kadın yanına yaklaşır ve ona yardım etmek istediğini söyleyerek evine götürür. Yaşlı kadın, aslında kılık değiştirmiş Çin veziridir. Zeynep'le zorla evlenmek ister. Tekin, Zeynep'in nerede olduğunu bulur. Bir kuş kılığına girerek karısına görünür. Keloğlan'ı uyandırıp yola düşer.

Çin sarayında vezir ve Zeynep'in düğünü için hazırlıklar yapılır. Tekin, Zeynep'e korkmamasını söyler. Zeynep'i düğün için almaya gelen Hint ve Kaf Dağı vezirlerine Ali Cengiz oyunu yapıp korkutur. Çin veziri Zeynep'i alıp düğün için üç padişahın bulunduğu salona götürür. Tekin ve Keloğlan ortaya çıkar. Keloğlan, salondaki herkesin dudaklarını mühürler ve üç padişahın birbirleri hakkında ne düşündüklerini şarkı söyleyerek padişahların dudaklarına söyler. Çin padişahı, Hint padişahını o gece öldüreceğini, Kaf Dağı Padişahı da Çin'i o gece işgal edeceğini söyler. Keloğlan, salondakilerin dudaklarındaki mührü kaldırır. Salondakiler kavga ederken Tekin, Keloğlan ve Zeynep kaçar. Evlerine dönerler. Tekin, Zeynep'e aşkını anlatan bir şarkı söyler. Öpüşürler.

Kahveci Güzeli, bir operet değildir. Ve ulaşılabilen bir film olduğu için araştırmada ayrı olarak ele alınmıştır. Film, bir masal diyarında geçer. Münir Nurettin Selçuk, Türk sinemasının "ilk şarkıcı oyuncusu" olarak ilk defa *Allah'ın Cenneti* (Muhsin Ertuğrul, 1939) filminde kamera karşısına geçer. Selçuk'un oynadığı bu ikinci film hakkında Giovanni Scognamillo şunları söyler:

Nazım Hikmet'in Türk ve Doğu masallarına özgü geniş bir yelpazeyi –Keloğlan, yakışıklı kardeşi Tekin, sihirbaz Çin veziri, Kahveci Güzeli Tekin'e gönüllerini kaptıran hükümdar kızları, çoban kızı Zeynep ve bir Ali Cengiz oyununa dayanan Tekin – Vezir karşılaşmasını- bir araya getirerek ortaya koyduğu öykü, masal filmleri için bir prototip niteliğindeydi. Ama gerek Muhsin

Ertuğrul'un durgun yönetimi gerekse Münir Nurettin Selçuk'un anlatıyı sık sık bölerek bol bol söylediği şarkılar yüzünden basit bir sahne gösterisinden öteye gidemiyordu.⁶⁴

Kahveci Güzeli'yle Muhsin Ertuğrul, ünlü bir şarkıcı ve onun film boyunca söylediği olay örgüsünü kesintiye uğratan şarkılar dönemini başlatır. Olay örgüsünü kesintiye uğratan bu sekanslar, Mueller'in olay örgüsüyle ilgisiz diyerek birinci grup olarak belirlediği sekanslardır. Mueller: "bu sekanslar müzikal sekans kabul edilemez"⁶⁵ der.

Kahveci Güzeli filminde farklı bir durum göze çarpar. Bazı şarkıların film için özel olarak yapıldığı görülür ve bu sekanslar olay örgüsüyle kaynaşır. Bazı sekanslar ise Münir Nurettin Selçuk'un şarkılarına fazla yoğunlaşıp olay örgüsünü duraklatır. Filmde müzikal sekanslar ve şarkılı sekanslar bir arada görülür.

Birinci müzikal sekans, Tekin ve Keloğlan Kahveci Baba'nın kahvehanesine gidip Kahveci Baba'dan onları çırak olarak almasını istedikleri sahnede gerçekleşir. Kahveci Baba "görüyorum ki siz, iki garip yolcusunuz" deyince müzik başlar. Tekin, "evet" dedikten sonra şarkı söyler:

Garibiz, gurbet bize artık bir sıla oldu.
Ne menzile ulaştık, ne bitmez çile oldu.
Yol gördük üzerinde kuş uçmaz, kervan geçmez.
Dağlar var başlarını gök gözlü kartal seçmez.
Turnalar rüzgâr gibi aşardı konakları,
Ağlaşırdı çöllerde deve çingirakları.

Tekin'in söylediği şarkının sözleri, iki kardeşin nerelere gidip neler gördüğünü anlatır. Tekin göğüs çekiminde şarkıyı söylerken, gördükleri yol, dağlar, kuşlar, çölü geçen develer gibi görüntüler şarkının sözlerine uygun düşen yerlerde gösterilir. Tekin'in şarkısı bittikten sonra, Keloğlan, Kahveci Baba'ya "senin anlayacağın biz Allah'ın iki serserisiyiz" der. Şarkı, Tekin ve Keloğlan'ın kim oldukları konusunda Kahveci Baba'ya ve seyirciye daha çok bilgi sunulur. Bu nedenle sekans, olay örgüsüyle ilgisiz değildir. Fakat sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Sekans, olay örgüsünü güçlendiren ama geliştirmeyen müzikal bir sekanstır.

⁶⁴ Scognamillo, **a.g.e.**, s.66.

⁶⁵ Mueller, **a.g.e.**, s.29.

İkinci müzikal sekans, Kahveci Baba, Tekin’e evlenmek isteyip istemediğini sorduğunda başlar. Tekin kadınlardan korktuğunu söyler. Kahveci Baba nedenini öğrenmek isteyince, Keloğlan “O meramını şarkıyla anlatır” der. Tekin “Ses Vermez Benim Kalbim” şarkısını söylemeye başlar:

Ses vermez benim kalbim dilme gönül sesine,
Dünya güzeli olsa kapılmaz hevesine.
Ne ahu bakış ister, ne ipek saç bükümünü.
Dünya güzeli olsa avutamaz gönlümü.

Şarkının sözleri Tekin hakkında bilgi verici olduğu için olay örgüsünü güçlendirir. Tekin şarkı söyleyerek evlenmek istememesinin nedenini anlatır. Fakat şarkı başlamadan önce evlenmek istemediğini söyler. Bu nedenle sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz.

İkinci müzikal sekansın hemen arkasından başlayan sekans, müzikal değil şarkılı bir sekanstır. Tekin kahvehanede fasıl heyeti ile beraber “Aşığım Baharın Yeşil Gözüne” şarkısını söyler. Şarkı oldukça uzun sürer. Kamera durağandır. Tekin, göğüs çekiminden, ara sıra da onu seyreden kahvehane müşterileri genel çekimden görülür. Film aniden durur ve seyirci, kahvehanedekilerle birlikte Münir Nurettin Selçuk’un konserini dinlemeye başlar. Sekans başlamadan önce Keloğlan, Tekin’in ve fasıl heyetinin fasla başlamaları için istekte bulunur. Şarkının müşterileri eğlendirmek için söylendiği bellidir. Bu nedenle varlığı aslında olay örgüsüyle bağlantılı gözükmele beraber şarkının çok uzun sürmesi ve kameranın durağanlığı, sekansı asıl amacından saptırır, olay örgüsünün kopmasına neden olur.

Üçüncü müzikal sekans, Çin prensesinin uykudan uyanıp Tekin’i rüyasında görüp âşık olduğunu anlattığı sahnedir. Hizmetçileri, “uyan prenses, gözlerini görsün herkes. Güneş doğdu derinden, gözlerinin ta içinden” diye şarkı söyleyerek prensesi uyandırır. Prens de uyanıp gördüğü rüyayı şarkıyla anlatmaya başlar:

Gördüm rüyamda gene o kahveci güzelini.
Billur bir köşk içinde verdi bana elini.

Etrafımızda kuşlar cıvıldaşıyorlardı.
 Kızıl gagalarında bir taş taşıyorlardı.
 Doladım kollarımı Tekin'imın beline.
 Âşık oldum kahveci güzeline.

Daha sonra Kaf Dağı prensesi tarafından da söylenen bu şarkı, üç prensesin de aynı rüyada Tekin'i görüp âşık olduklarını anlatır. Filme de adını veren bu şarkının film için yazıldığı bellidir. Sekans çıkarıldığında farklı ülkelerde yaşayan üç prensesin Tekin'i nasıl görüp âşık olduğu anlaşılmaz. Sekans, olay örgüsünü içeriğiyle geliştirir. Filmle bütünleşir.

Dördüncü müzikal sekans, üç prenses tarafından da aldatılıp prensesleri boşayan Tekin'in, kardeşiyle ata binmiş bilinmeyen bir yere giderken, at sırtında şarkı söylediği sekanstır:

Aşk yalan, sevda yalan
 Ben neye inanayım.
 Gönlümü oya oya
 Dağlara dayanayım.

Tekin'in sesini duyan çoban kızı Zeynep hayranlıkla onu dinler. Şarkı bittikten sonra Tekin ve Zeynep tanışır, evlenirler. Üç prenses tarafından da aldatılan Tekin'in üzüntüsünü anlatan şarkının sözleri olay örgüsüyle ilgilidir. Fakat sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Şarkı bittikten sonra Tekin ve Zeynep tanışıp evlenir. Sekans olay örgüsünü güçlendirir ama geliştirmez.

Bir sonraki sekans müzikal değil şarkılı sekanstır. Tekin, Çin veziri tarafından kaçırılan Zeynep'i aramaya başlar. Bir suyun başında, "Zeynep'im Uçtu Gitti" şarkısını söyler:

Zeynep'im uçtu gitti
 Nazlı bir kuştı gitti
 Gözleri gözlerimde yandı tutuştu gitti
 Bu ayrılık yükünü taşıyamam Zeynep'im
 Ben sensiz bir gün bile yaşayamam Zeynep'im

Sekansın şarkı sözleri olay örgüsüyle ilgilidir. Fakat “Aşığım Baharın Yeşil Gözüne” şarkısı gibi çok uzun sürer. Bu durum, durağan kamera kullanımı ile birleşince olay örgüsünü kesintiye uğratar. Kamera çoğunlukla Tekin’i göğüs çekiminde alır. Ara sıra da uyuyan kardeşi Keloğlan, akan su, Keloğlan’ın suda görüntüsü, koyun sürüsü gibi görüntülere geçiş yapar. Fakat bu görüntüler sekansı durağanlıktan kurtaramaz. Sekans olay örgüsünü güçlendirip dördüncü grupta yer alabilecekken şarkılı sekans olur. “Zeynep’im Uçtu Gitti” şarkısından sonra Zeynep dağda yolunu bulmaya çalışırken “Yad Eller Aldı Beni” şarkısını söylemeye başlar:

Yad eller aldı beni
Yardan ayırdı, gurbete saldı beni
Yol verin geçeyim dumanlı dağlar
Dağlar ardında nazlı yar ağlar

Zeynep şarkıyı söylerken kamera, bir taşın üzerinde oturan Zeynep’i genel çekimde gösterir ve hiç kıpırdamaz. Bir süre sonra başka bir taşın arkasında saklanan ve Zeynep’i gözleyen, yaşlı kadın kılığına girmiş Çin veziri görülür. Şarkının sonunda yaşlı kadın kılığındaki Çin veziri, Zeynep’in yanına gelir ve ona yardım etmek istediğini söyleyerek evine götürür. Tekin’in şarkısına karşılık söylenen bu şarkı da, Tekin’in şarkısı gibi olay örgüsüne bağlı ve olay örgüsünü güçlendirici başlar. Fakat durağanlık ve uzunluk nedeniyle olay örgüsünde kopma yaratır. Çin vezirinin bir taşın arkasında Zeynep’i gözetlediği görüldükten sonra, izleyicide merak uyanır ve sekans durağanlıktan kurtulur. Fakat Çin veziri şarkılı sekansa dâhil olmaz. Seyirci gibi Zeynep’i ve şarkılı sekansı seyreder. Şarkılı sekansın dışındadır. Bu nedenle de sekansı olay örgüsüne bağlamaz.

Beşinci müzikal sekans, Tekin ve Keloğlan’ın Zeynep’i Çin sarayından kurtardıkları bölümdedir. Dervişlerin her türlü deliği konuşurma ve kitleleme gücü verdiği Keloğlan Çin Sarayında bulunan üç ülkenin imparatoru, kızları ve adamlarının dudaklarını kilitler ve Keloğlan istemeden hiçbirini konuşamaz. Keloğlan, “Ben ağız, burun, kulak, canlı, cansız ne kadar delik varsa konuşurur ve sırlarını ortaya dökerim. İşte başlıyorum” dedikten sonra şarkı söylemeye başlar:

Keloğlan isterse eğer,
 En kilitli delikler
 Hemencecik açılır,
 Konuşur teker teker.
 Söyle Çin Padişahı
 Benim olsun günahı,
 Fikrinizi söyleyin
 Hint Padişahı için.

Şarkı kesilir ve Çin Padişahı'nın dudakları Hint Padişahı'nı o gece öldürmeyi planladıklarını söyler. Bunun üzerine Keloğlan şarkı söylemeye devam eder:

Keloğlan isterse eğer,
 En kilitli delikler
 Hemencecik açılır,
 Konuşur teker teker.
 Söyle Kaf Dağı Padişahı
 Benim olsun günahı,
 Fikrinizi söyleyin
 Çin Padişahı için.

Kaf Dağı Padişahı ordularının yolda olduğunu, eğlenceden sonra herkes uyuduğunda Çin'e saldırıp ele geçireceklerini söyler. Keloğlan bunun üzerine hepsinin dudaklarını serbest bırakır. Onlar kavga ederken, Keloğlan, Tekin ve Zeynep kaçar. Bu sekans, olay örgüsünü içeriğiyle geliştiren bir sekanstır. Şarkı sözlerini kullanarak Keloğlan Çin ve Kaf Dağı Padişahlarını konuşturmak için büyü yapar. Sekans çıkarıldığında Keloğlan, Tekin ve Zeynep'in nasıl kurtuldukları ve üç ülkenin padişahlarının neden kavga etmeye başladıkları anlaşılamaz. Bu müzikal sekans olay örgüsüne bağlı, bütünleşmiş bir müzikal sekanstır.

Filmin sonu, şarkılı bir sekanstır. Çin Padişahı'nın sarayından kurtulup eve dönmelerinden sonra, Tekin Zeynep'in elini tutarak, hiç hareket etmeden, ona bir aşk şarkısı söyler. İkisi de göğüs çekiminde görülür. Ara sıra çalan enstrümanların yakın çekimi ve mutlulukla kocasına bakan Zeynep'in omuz çekimine geçişler yapılır. Fakat

bu geçişler şarkılı sekansı durağanlıktan kurtaramaz. Kurtulmanın ve aşkın kutlandığı bu sekans durağanlığı nedeniyle gereken final etkisini ve mutlu son neşesini vermekten uzak kalır.

Kahveci Güzeli filmindeki birçok şarkının film için özel bestelendiği görülür. “Kahveci Güzeli” ve “Keloğlan’ın Şarkısı” müzikal sekansları, John Mueller’in gruplamasında altıncı grubuna girerek, olay örgüsüyle tamamen bütünleşip filme katkı sağlarken, “Zeynep’im Uçtu Gitti”, “Yad Eller Aldı Beni”, “Aşığım Baharın Yeşil Gözüne” parçalarını içeren şarkılı sekanslar, olay örgüsünü güçlendirme amacını güder fakat durağanlık ve uzunlukları nedeniyle, Giovanni Scognamillo’nun da söz ettiği gibi olay örgüsünü kesintiye uğratar. Tekin’in “Gezginler”, “Ses Vermez Benim Kalbim” ve “Aşk Yalan” şarkıları kısa sürmeleri nedeniyle olay örgüsünü kesintiye uğratmaz. Mueller’in dördüncü grupta bahsettiği gibi olay örgüsünü güçlendirme görevlerini yerine getirir. Muhsin Ertuğrul, *Kahveci Güzeli*’nde, müzikal bir filmde müzikal bir sekansın olay örgüsüne bütünleşmiş bir şekilde nasıl bağlı olabileceğinin örneklerini “Kahveci Güzeli” ve “Keloğlan’ın Şarkısı” sekanslarıyla verirken, bir yandan da müzikal bir filmde olmaması gereken olay örgüsünü kesintiye uğratacak şarkılı sekansların da örneklerini verir. Film, öyküsü ve Sadettin Kaynak’ın film için bestelediği şarkılarla iyi bir müzikal olabilmek için etkin bir kaynağa sahipken, Scognamillo’nun da dediği gibi durgun yönetimi nedeniyle, müzikal film ile şarkılı film arasında durur.

2.2.3. Revü Filmleri ve Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar

Muhsin Ertuğrul’un operetlerinden sonra Türk sinemasında 1950’li yıllarda, sahne revülerinden uyarlama olmadıkları halde tiyatro kurallarına tamamen bağlı kalan revü filmleri çekilir. Buradan yola çıkarak, Muhsin Ertuğrul’un “tiyatro filmi” anlayışının kendinden sonra gelen müzikal yapımları etkilediği söylenebilir. *İstanbul Çiçekleri* (Muammer Çubukçu, 1951), *Saz Caz* (Zeki Alpan, 1952), *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar* (Ö. Lütfi Akad, 1953), *Şehir Yıldızları* (Nuri O. Ergün, Osman Seden, 1956) bu dönemin ürünleridir. Bu revü ağırlıklı filmlerde dönemin ünlü şarkıcı ve dansçıların yer aldığı müzikal sekanslar, çoğunlukla filmin olay örgüsünün dışındadır. Filmin karakterleri, şarkıcı ve dansçılardır. Asıl amaçları seyirciye kendi sanatlarını icra etmek olan bu karakterler, filmin derinlikli olmayan basit, çoğunlukla kopuk öyküsünün içinde

yer alır. Öykü içerisinde bu karakterlerin dışında, komedi unsuru olarak bulunan ayrıca bir kaç karakter vardır. Revülerde konu ikincil plandadır. Önemli olan müzikal sekanslardır. Ve bu müzikal sekanslar birbirine “hafif” bir şekilde bağlanır. Örneğin Lütfi Akad’ın *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar* isimli filminin jeneriğinde, yapımcı için “ışgüzarın teki”, yönetmen için “heveslinin biri”, senaryo içinse “senaryo diye bir şey yok” yazar. Film, kendini önemsemez. Sadece eğlendirme amacı vardır. Önemli olan dönemin popüler müzisyen, şarkıcı ve dansçıları sergilemektir. Gönül Yazar, Gazelhan Sebilci Hüseyin ve Özcan Tekgül, kameraya doğrudan bakan sunucu tarafından: “Bu programı hazırlamak için hiçbir fedakârlıktan çekinilmemiştir. Sizleri memnun edeceğimizi zannediyoruz” diyerek sunulur.

Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar

Yönetmen: Ö. Lütfi Akad

Senaryo: Ö. Lütfi Akad, Osman Seden

Oyuncular: Settar Körmükçü, Sadri Karan, Neriman Köksal, Nimet Alp, İnci Birol

Yapım Yılı: 1954

Filmin Öyküsü:

Fıstık (Settar Körmükçü), sokakta bir eşekle konuşur. Polisler ve birkaç kişi ona güler. Fıstık, eşeğin konuşması için ısrar eder ama eşek cevap vermez. Polisler, Fıstık ve eşeği akıl hastanesine götürür. Hastalar, Fıstık’ın çevresini sarar ve onunla eğlenir. Doktorlar, Fıstık’ı muayene eder. Fıstık, eşeğin, kardeşi Mıstık olduğu konusunda ısrar eder ve kardeşinin nasıl eşeğe dönüştüğünü anlatmaya başlar.

Fıstık ve Mıstık (Sadri Karan) çalıştıkları lokantadan kovulur ve bir tiyatrodaki hizmetli olarak çalışan annelerine bu durumu söylemeye gider. Tiyatroda, Perihan Altındağ Sözeri şarkı söyler. İkinci şarkısında İnci Birol oryantal dansıyla ona eşlik eder. Mıstık ve Fıstık’ın anneleri, tiyatronun dansçılarından Neriman Köksal’ın hizmetçisidir. Mıstık ve Fıstık kovulduklarını söyleyince anneleri çok sinirlenir, iki kardeşi kovalamaya başlar. Bir adam Neriman Köksal’a odasında saldırır. Mıstık ve Fıstık annelerinden kaçarken, Mıstık’ın ayağı takılır ve dengesini kaybederek Neriman’ın odasına girer, Neriman’a saldıran adamın üzerine düşer. Saldırgan korkup kaçır. Herkes Mıstık’ın bilerek Neriman’ı kurtardığını sanır. İnci Birol güzellik yarışmasından çekilmesi için

tehditler aldığını, aynı nedenle Neriman’a saldırılmış olabileceğini söyler. Tiyatronun yöneticisi iki kardeşi dansözleri korumaları için işe alır. Mıstık, koruma olduğu için tiyatrodaki herkesi sorguya çekebileceğini düşünür. Bir adamı sorgulamaya kalkar. Daha önce Neriman Köksal’a saldıran adam, İnci Birol’un odasına girip, ona saldırır. Mıstık sorgulamaya çalıştığı adamla tartışır. Adam Mıstık’a vurunca Mıstık dengesini kaybedip İnci Birol’un odasındaki saldırganın üzerine düşer. Saldırgan kaçır. Herkes Mıstık’ı tebrik eder. Perihan Altındağ Sözeri tiyatroda şarkı söylemeye devam eder. Neriman Köksal dansıyla ona eşlik eder.

Nimet Alp, Neriman Köksal ve İnci Birol, hâlâ yarışmadan çekilmediği için sevgilisini azarlar. Sevgilisinin tuttuğu saldırgana çıkışır. Bu işin bir an önce bitmesini ister. Tiyatroda Radife Erten şarkı söyler, Nimet Alp dans eder. Kuliste Nimet Alp ve İnci Birol güzellik yarışmasını kazanma konusunda kavga eder. Tiyatronun yöneticisi ikisini ayırır ve Nimet Alp’i sahneye yollar. Nimet Alp oryantal gösteri yapar. İnci Birol, odasına gider. Saldırgan gelip İnci Birol’ü boğmaya çalışır. Boğuşma seslerini duyan tiyatro yöneticisi ve Neriman Köksal, Mıstık’ın yardım etmesini ister. Mıstık çekince Fıstık İnci Birol’un kapısının önüne para koyar, Mıstık almak için eğildiğinde onu iter. Mıstık saldırganın üzerine düşer. Saldırgan kaçır. Nimet Alp sahnede oryantal dansına devam eder ve bitirir.

Perdenin önüne bir sunucu çıkar. Seyircilere halk şarkıları topluluğunu sunar. Perde açılır ve Kadri Şençalar idaresindeki fasıl heyeti şarkı söylemeye başlar. Sunucu tekrar çıkar. Bağlama ustası Kırşehirli Şemsi Yastıman’ı sunar. Yastıman bağlamasını çalır, türkü söyler. Sunucu, Gazelhan Sebilci Hüseyin, Özcan Tekgül ve Gönül Yazar’ı sunar. Üç sanatçı arka arkaya çıkıp şarkılarını söyler.

Ali ve Zehra, alaturka ve alafranga müzik üzerine tartışır. Ali ertesi gün buluşmayı teklif eder. Zehra işi olduğunu söyler. Zehra, alaturka müzik yaptığı arkadaşlarıyla, Ali alafranga müzik yaptığı orkestrasıyla ertesi gün buluşup çalışmak için anlaşır. Zehra arkadaşlarıyla “Yârimin Elleri” şarkısını çalışır. Müzik yarışmasında başarılı olacaklarını konuşurlar. Ali grubu, İstanbul Samba Orkestrası’yla prova yaparken Özcan gelir. Özcan onlarla İzmir Mambosu şarkısını söyler ve dans eder. Patronla, onları da yarışmaya çıkarması konusunda konuşacağını söyler. Kuliste bir adam,

Zehra'ya beraber olmalarını teklif eder. Karşılığında onu meşhur edeceğini söyler. Zehra onu tersler. Ali, Zehra'dan bir daha o adamla konuşmamasını ister.

Sunucu, Necdet Koyutürk ve Tango Orkestrasını sunar. Secaattin Tanyeli ve ona eşlik eden İtalyan Kapri Revüsü sahne alır. Onlardan sonra Mualla Mukadder Atakan sahneye çıkıp şarkı söyler. Arap kıyafetli bir büyücü bir dansözün dansını seyrederek. Bir süre seyrettikten sonra onu büyüyle yok eder ve yerine başka bir dansöz ortaya çıkarır. Bir süre sonra tekrar aynı şeyi yaparak o dansöz de yok edip yerine yenisini getirir. Bu durum bir kaç kere daha tekrarlanır. Kuliste Ali'nin alaturka grubuyla, Zehra'nın alafranga grubu toplanır. İki grubun elemanlarının hepsi birbiriyle sevgilidir. Hamza Ağabey ve adamları gelir. Herkes korkar. Hamza, Necdet Koyutürk'e Ali'yi alıp sahneye çıkarmasını söyler. Kadri'den de Zehra'yı sahneye çıkarmasını ister. Zehra'ya uygunsuz teklifte bulunan adamı da cezalandırır.

Fıstık doktorlara anlattığı öyküyü bitirir. Doktorlar Fıstık'ın çok tehlikeli bir akıl hastası olduğuna karar verir. Polisler tiyatroya gidip Fıstık ve Mıstık'ın annesini bulur. Ona, Fıstık'ın akıl hastanesinde olduğunu söylerler. Anne, Neriman Köksal ve büyücüyü de yanına alarak hastaneye gider. Üçü, Fıstık'ın doğru söylediğini doktorlara anlatmaya çalışır ama doktorlar onların da akıl hastası olduğunu düşünerek, zincire vurulmaları emrini verir. Büyücü, doktorların kahvelerine büyü bir hap atar. Doktorlar kahveleri içince eşeğe dönüşür. Fıstık, annesi, Neriman ve Büyücü, eşek halindeki Mıstık'ı da alıp tiyatroya döner. Güzellik yarışması sonuçlanır. Neriman Köksal güzellik kraliçesi, Nimet Alp de dans kraliçesi seçilir. Neriman seyircilere dansını sunar. Büyücü, Mıstık'ı insan haline döndürür. Mıstık insana dönüşünce bikini giymiş olduğu görülür. Büyücü, bir daha böyle uygunsuz şeyler yapmamasını söyler. Nimet Alp, çalsın sazlar oynasın kızlar isimli revüsünü yapar.

Filmin konusu, bir revüden beklendiği üzere, özensiz, komik ve basittir. Film, Fıstık ve Mıstık'ın tiyatroya gitmesinden itibaren tiyatronun sahne arkasında gelişen olayları anlatır ve bir sahne arkası müzikali gibi başlar. Filmin ilerleyen bölümlerinde ise Fıstık ve Mıstık'ın öyküsü uzun süre şarkı ve danslarla kesintiye uğrar. Mualla Mukadder Atakan, Perihan Altındağ Sözeri, Fasil Heyeti, Necdet Koyutürk ve Tango Orkestrası, jenerikte Tango Kralı olarak sunulan Secaattin Tanyeli, İtalyan Kapri Revüsü, İstanbul

Samba Orkestrası ve danslarıyla Neriman Köksal, İnci Birol ve Nimet Alp sırasıyla çıkıp gösterilerini yapar. Bu sekanslar bazen seyirciye bir sunucu tarafından takdim edilir, bazense karakterler tiyatrodaki aralarında bir konuşmadan sonra sahneye çıkar. Kısacası filmde, hem revünün hem de sahne arkası müzikalinin müzikal sunuş şekilleri kullanılır. Tiyatrodaki şarkıcı ve dansçı karakterlerin sahneye çıkıp şarkı söylemeleri, sahne arkası müzikalinin bir özelliğidir. John Mueller’a göre, bu sekanslar olay örgüsüyle ilgili olan üçüncü grupta müzikal sekanslar olarak adlandırılır ve bu sekanslar bütünleşmemiş müzikal sekanstır. *Çalsın Sazlar, Oynasın Kızlar* filminin müzikal sekanslarında müzik, şarkı ve dans etkin bir şekilde kullanılmış olsa da, revü filmlerinin bir özelliği olarak, müzikal sekanslar öyküye değil, öykü müzikal sekanslara hizmet eder. Böylece filmin sahne arkası müzikali olma ihtimali ortadan kalkar. Film bir revü filmidir. “İlk Türk Harikalar Revüsü Sunar” şeklinde açılır. Filmin müzikal sekansları, filminden bağımsız olarak bir konserin ve/veya gösterinin parçaları izlenimini verir. Bu sekanslar şarkılı bir filmde şarkılı sekans olarak adlandırılabilirken, filmin müzikalin atası olan revü filmi olması nedeniyle müzikal sekans olarak adlandırılır. Sekanslar çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişim olmaz. Ya da bu sekanslar olay örgüsünü güçlendirmez. Öykü bir tiyatrodaki geçtiği için olay örgüsüyle ilgilidir ve üçüncü grupta yer alır denebilirken bu müzikal sekanslar olay örgüsünü koparır ve Mueller’ın üçüncü grubunda yer alamaz. Bu nedenler, aniden temel öyküyle bağlantısı kurulamayan başka bir öyküye geçilmesi (Ali ve Zehra’nın grupları ile müzik yarışmasına girmek istemeleri, Hamza Ağabey’in gelmesi) ve müzikal sekansların ardı ardına devam edip çok uzun sürmesi ve müzikal bölümleri oluşturmasıdır. Böylece müzikal bölümlerin ve sekansların olay örgüsüyle bağlantısı kesilir. Filmde, kamera müzikal sekansları çekerken genel çekimde sabit tutulur, bazen dansçıların ve şarkıcıların göğüs çekimleri alınır ve genel çekimlerin arasına serpiştirilir. Kameranın sabit durması ve müzikal sekansların dışında seyirci olarak tutulması, müzikal sekansları durağanlaştırır ve sekansların daha uzun sürdüğü izlenimini doğurur.

Filmde olay örgüsüyle bağlantılı tek müzikal sekans, geleneksel Arap kıyafetleri giyen yaşlı adamın dansöz kızları seyrettiği sekanstır. Bu sekansta yaşlı adam, istediği kızları bir el hareketiyle yok edip, yine aynı şekilde yerine başka dansöz kız ortaya çıkarır. Böylece yaşlı adamın büyücü olduğu seyirci tarafından anlaşılır. Fıstık’la Mıstık’ın annesi ve Neriman Köksal, Mıstık’ı eski haline döndürmesi ve doktorları Mıstık’ın

insan olduğuna inandırması için büyücüyü akıl hastanesine götürmek ister. Seyirci daha önceden büyücüyle karşılaştığı ve kim olduğunu bildiği için durumu yadırgamaz. Büyücünün neler yapabildiğini bilir. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Fakat sekans olay örgüsünü güçlendirir. Mueller'in gruplamasında dördüncü grupta yer alır.

Alim Şerif Onaran, *Lütfi Ö. Akad* adlı eserinde, Akad'a neden *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar* filmini çektiğini sorar. Akad: "Çok parasızdım o yıllar... ve çok az ücret alıyordum.... biraz daha fazla para kazanmam için *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar* diye ayaküstü bir komedi çevirdik"⁶⁶ der. Bunun üzerine, Onaran: "Herhalde biraz para kazandırdı. Çünkü halk bazen böyle gevezeliklere gidiyor, eğlenmek için.... Ama sizin filmografinizde üzerinde duracağınız bir film değil sanıyorum bu, değil mi?"⁶⁷ diye sorar, Akad'da: "Hayır. Unutulması gereken filmlerden biridir. Ona benzer bir sürü film var..."⁶⁸ cevabını verir.

2.2.4. Lüküs Hayat

Lütfi Akad, 1950 yılında, *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar*'ı çekmeden üç yıl önce, Ekrem Reşit Rey ve Nazım Hikmet Ran'ın yazdığı, bestesi Cemal Reşit Rey tarafından yapılan *Lüküs Hayat* operetini filme çeker. Filmin müzik direktörlüğünü Carlo Capocelli yapar. Çekmek için neden bu filmi seçtiğiyle ilgili Lütfi Akad: "şehir tiyatrosundaki başarısının, eserin seçiminde etkili olduğunu sanıyorum. Yani halkta iyi bir etki bırakır diye düşündük"⁶⁹ der. Fakat kendi filminden memnun olduğu halde seyircinin filmi beğenmediğini söyler: "yepyeni bir tarzdı seyirci için. Alafranga bir operetti. Tabii İstanbul'da operetin iş yapması ile Anadolu'da o operetin cansız olarak gösterilmek suretiyle iş yapması arasında fark vardı"⁷⁰.

Yönetmen: Ö. Lütfi Akad

Senaryo: Selahattin Küçük, Ö. Lütfi Akad

Eser: Ekrem Reşit Rey, Nazım Hikmet Ran

⁶⁶ Alim Şerif Onaran, *Lütfi Ö. Akad* (Afa Sinema, 1990), s.51-2.

⁶⁷ Aynı, s.52.

⁶⁸ Aynı, s.52.

⁶⁹ Aynı, s.29.

⁷⁰ Aynı, s.31.

Müzik: Cemal Reşit Rey

Koreografi: Rober, Bale Stavinyus Grubu

Oyuncular: Sezer Sezin, Settar Körmükçü, Halide Pişkin, Muzaffer Hepgüler, Yaşar Nezihi Özsoy, Lebibe Çakın, Renan Fosforoğlu, Muazzez Ülkerer

Yapım Yılı: 1950

Filmin Öyküsü:

Lüks hayat yaşayan Belkıs (Lebibe Çakın) ve kocası Ruhi (Renan Fosforoğlu) köşklerinde kahvaltı yapar. Biriken borçlarını kapamak için uzak akrabaları Zonguldaklı Rıza'dan yardım istemeyi düşünürler. Fakat Zonguldaklı Rıza, cimridir. Bir yandan da eğlenceye, içki ve kadına düşkündür. Belkıs, bir maskeli balo düzenleyip Rıza'yı baştan çıkarıp para koparması için dansçı Şadiye'den yardım istemeye karar verirler. Hizmetçi bir telgraf getirir. Telgrafta, Belkıs'ın kuzeni Atıfet'in (Muazzez Ülkerer) Mısırlı kocasının öldüğü ve mirasın Atıfet'e kaldığı, Atıfet'in İstanbul'a dönmekte olduğu yazar.

Şadiye (Sezer Sezin), Pembe Gül revüsünde Flamenko dans eder. Belkıs ve Ruhi, kulisteki odasında Şadiye'yi görür. Belkıs, Atıfet'in İstanbul'a dönüşü şerefine maskeli bir balo vereceğini söyler. Şadiye, Zonguldaklı Rıza'yı baştan çıkarıp Belkıs'a yardım etmeyi kabul eder.

Rıza (Settar Körmükçü) meyhanede Zeynep'le (Halide Pişkin) kavga eder. Zeynep erkeklerden dert yanar ve "Erkekler" şarkısını söyler. Fıstık (Yaşar Nezihi Özsoy) gelir. Rıza ve Zeynep'e, elmaslı Atıfet'in köşke döneceğini Şadiye'den öğrendiğini söyler. Rıza ve Fıstık, maskeli balo sırasında köşke girip elmasları çalmaya karar verir.

Balo başlar. Köşkün bahçıvanı Memiş (Muzaffer Hepgüler), Şadiye'nin sevgilisidir. Şadiye'nin Zonguldaklı Rıza'yı baştan çıkarmak için orada olduğunu öğrenince kıskanır, araları açılır.

Rıza ve Fıstık gizlice köşke girer. Davetliler ve Belkıs ikisini bahçede görüp adlarını sorar. Rıza'yı Zonguldaklı Rıza sanıp büyük ilgi gösterirler. Bale Stavinyus Grubu baloda caz dans yapar. Belkıs, Şadiye'ye Zonguldaklı Rıza sandığı, Rıza'yı tanıştırır. Şadiye, Rıza'yı daha önceden tanır ama belli etmez. Rıza, Şadiye'ye gizlice, elmasları

çalmak için geldiklerini söyler. Şadiye, Fıstık'ı çok içmemesi için uyarır. O sırada köpek havlaması duyar ve bakmaya giderler. Köpekten kaçan sarhoş Zonguldaklı Rıza'yla karşılaşır. Zonguldaklı Rıza'yı köşkün bahçesindeki kulübeye kapatırlar.

Atıfet Rıza'yı çok beğenir. Fıstık, Rıza'ya elmasları ne zaman çalacaklarını sorar. Rıza çok eğlendiğini, biraz daha eğlenmek istediğini söyler. Belkıs, Şadiye'den dansını Rıza'ya göstermesini ister. Şadiye, dans eşi Rober'le birlikte önce vals daha sonra da bolero yapar. Dansı çok beğenen Rıza, alkışlayarak Şadiye'nin yanına gider. İkisi birlikte “Ah Berelim” şarkısını söylerler.

Şadiye, Rıza'yı elmasları çalıp bir an önce gitmesi konusunda uyarır. Rıza gitmek istemez. Atıfet gelir ve Rıza'ya ilgisini belli eder. Öpüşürler.

Şadiye ve Memiş tartışır. Memiş, Şadiye'nin kendisini sevmediğini söyler. Şadiye ise onu sevdiğini söyler. Beraber “Kim Ne Derse Desin” şarkısını söylerler.

Belkıs, Atıfet'e erkeklerin gösterdiği ilgiden rahatsız olur. Atıfet'in tekrar evlenip paralarıyla beraber gideceğinden korkar. Atıfet'le Memiş'i evlendirmeye karar verir. Memiş'e şık kıyafetler giydirip zengin bir genç olarak Atıfet'e tanıtır. Rıza, artık “lüks” olduğunu ve değiştiğini söyleyerek sahneye çıkar. “Lüks Hayat” şarkısını söyler. Bale Stavinyüs grubu danslarıyla ona eşlik eder.

Şadiye Rıza'ya, Memiş'in artık onu sevmediğini, Atıfet'le beraber olduğunu söyleyerek ağlar. Rıza, bunun doğru olmadığını söyler ve Şadiye'ye “Dünya Senin Be Bal Kabak” şarkısını söyler.

Zeynep köşke gelir. Kendisini Rıza'nın kardeşi olarak tanıtır. Bu sırada Atıfet'in elmasları çalınır. Ruhi, çaldığı elmas kesesini ne yapacağını düşünür. Bahçede kulübeden çıkmış kim olduğunu bilmediği Zonguldaklı Rıza'yı görür. Elmasları onun cebine koyup onu kulübeye kapar. Şadiye, Rıza, Zeynep ve Fıstık elmasları alanın içlerinden biri olmadığını anlayınca elmasları bulmak için aramaya başlar. Fıstık kulübenin önünde fazla alkolden sızmış Zonguldaklı Rıza'nın cebinde elmas kesesini bulur. Götürüp Zeynep'e verir. Polis'in de bahçede elmasları aradığını gören Zeynep, elmasları Şadiye'ye verir. Şadiye masadaki bir tepsiye koyar. Bir garson tepsiyi alır

götürür. Zeynep dikkat dağıtmak için Şadiye ve Fıstık'la beraber “Bana Ne Gerek Süt­lü Börek” şarkısını söyler. Fıstık elmasları Zeynep'e verir. Polis onları görür. Sorguya çekmek için yanlarına gelir. Davetliler de yaklaşıp onları izlemeye başlar. Zeynep elmasları gizlice Şadiye'ye verir. Şadiye de bir davetlinin eline verir. Elmaslar davetliler arasında bir süre dolaşır. En sonunda Rıza'nın eline geçer. Rıza elmasları Atıfet'e aide eder. Atıfet, Rıza'ya sarılır ve hep onunla kalmak istediğini söyleyerek polise elmaslarını bulduğunu haber verir. Memiş ve Şadiye barışıp öpüşürler.

İlk müzikal sekans, Şadiye'nin Pembe Gül Revüsü'nde yaptığı Flamenko dansıdır. Sekansın koreografi Rober'le Sezer Sezin'in yaptığı dans oldukça başarılıdır. Şadiye'nin dansçıdır. Belkıs ve Ruhi, Şadiye'yi baloya davet etmek için çalıştığı revüde ziyaret eder ve dansını seyreder. Sekans olay örgüsüyle ilgilidir fakat olay örgüsündeki her hangi bir durumu güçlendirmez. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz, olay örgüsü gelişmez. Bu nedenle sekans sadece olay örgüsüyle ilgilidir. Sekans, koreografinin ve dansçıların başarılı olması, çok uzun olmaması nedeniyle olay örgüsünde kopma yaratmaz. Kamera, durgundur. Şadiye ve Rober'i çoğunlukla normal ve üst açıdan genel çekimde görüntüler. Koreografi bütünüyle gözüktür. İki kere, önemli el figürlerinin ayrıntılı çekimine kesme yapılır.

İkinci müzikal sekans meyhanede gerçekleşir. Zeynep, Rıza'yla kavga edip sinirlenir. “Olmaz olsun bu erkekler” der ve “Erkekler” şarkısını söylemeye başlar. Meyhanedeki müzisyenler de şarkıyı çalarak ona eşlik eder. Şarkının sözleri şöyledir:

Her şeyde sıkıntıyı bize yüklerler.
Her zaman teselli­yi bizden beklerler.
Erkekler, sızlasın onlar için, yansın yürekler.
Vız gelir boşa gitsin bütün emekler.
Ah yok mu erkekler, şu erkekler,
Ne baş cezasıdır şu erkekler.
Ağlarsın gül yılsın, varsın kederler,
Hastasın kalk çabuk ol seni isterler.
Biz neyiz ne zevkleri için, bebekler.
Adam bırak bizden mesut köpekler.

Meyhanedeki müşteriler Zeynep'i dinler. Zeynep şarkıyı söylerken ara sıra erkek bir müşterinin kafasına vurarak hıncını alır. Kadın müşteriler iç geçirip başlarını sallayarak Zeynep'e destek olur. Erkek müşterilerse umursamaz davranır. Sekans, Zeynep ve Rıza'nın kavgasından sonra, Zeynep'in Rıza'ya olan kızgınlığını bütün erkeklere yöneltmesiyle başlar. Şarkının sözleri olay örgüsüyle ilgilidir. Kadın müşteriler de davranışlarıyla şarkının sözlerine katkı sağlar. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz fakat sekans, olay örgüsünü güçlendirir. Kamera uzun ve durgun bir genel çekimle bütün meyhaneyi gösterir. Ara sıra, baş ve omuz çekimleri sayesinde, kadın ve erkek müşterilerin şarkıya verdikleri tepkiler yakından görülür. Zeynep'in şarkısının sonunda bir kadın sinirlenir, sigarasını yaktmaya çalışan erkek arkadaşının elini ittirir.

Üçüncü müzikal sekans, tamamen kadınlardan oluşan, filmin jeneriğindeki adıyla Bale Stavinyus Grubunun, Alim Şerif Onaran'ın Lütü Ö. Akad eserinde Akad'ın bahsettiği adıyla Viyana Stavinyüs Revüsünün, baloda yaptığı caz dans gösterisidir. Bu sekans, baloda davetlileri eğlendirmek için yapılan bir gösteridir. Bu nedenle olay örgüsüyle ilgilidir. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz ya da olay örgüsünü güçlendirmez. Yine çoğunlukla durgun genel çekim kullanılır. Dans grubu, sağ, sol ve orta genel çekimden görüntülenerek kameraya hareket katılmaya çalışılır. Lütü Ö. Akad'ın, *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar*'dan farklı olarak, *Lüküs Hayat*'ta dans eden kadınların ayrıntılı kalça çekimlerini kullanır. Kamera, dans grubunun kalçalarının ayrıntı çekiminde, yatay çevrinme (pan) yapar. Farklı zamanlarda iki kere yapılan bu yatay çevrinme hareketi, bir kere de dansçıların baş çekimlerinde tekrarlanır. Dansçılar kamera onların yüzlerinin önünden geçerken kameraya gülümseyerek çapkınca göz kırpar. Oysa *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar*'da kamera, dans eden kadınların sadece yüzlerine yaklaşır. Vücutlarının ayrıntısını seyirciye sunmaz. *Lüküs Hayat* filminde, bu tarz çekimlerin sadece Bale Stavinyus Grubu'na yönelik yapılması ve Sezer Sezin dans ederken, Sezin'in vücut ayrıntı çekimlerinin kullanılmamış olması da dikkat çekicidir.

Dördüncü müzikal sekansta, Şadiye, Belkıs Hanım'ın ricası üzerine baloda gösteri yapar. Sekansın koreografi Rober'le birlikte sahneye çıkar. Misafirlere önce vals, daha sonra da bolero dansı yaparlar. Flamenko dans sekansı gibi bu sekansta da koreografi ve

çiftin dansı güzeldir. Çift, bir revüde çalışan profesyonel dansçılar olduklarına seyirciyi inandırır. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz ya da sekans olay örgüsünü güçlendirmez. Baloda misafirleri eğlendirmek amacıyla yapılır. Olay örgüsüyle ilgilidir. Üst ve normal açıdan genel çekim kullanılır. Ara sıra boy ve bel çekimlerine kesme yapılarak figürler yakından gösterilir.

Beşinci Müzikal sekansta, Şadiye'nin dansı bitince, Rıza alkışlayarak onun yanına gider ve ikisi beraber "Ah Berelim" şarkısını söyler:

Kalamış'tan bir vapur kalkıyor
Beresini yan giymiş geliyor
O gelen yarım beni arıyor
Ah berelim vah berelim
Senle şöyle bir gezelim
Sarı fulya mevsimi bahardır
Deli eden oh beni bir yardır
Kollarımda tek ona yer vardır

Bale Stavinyüs Grubu da danslarıyla onlara eşlik eder. Şarkı, bere takan birine duyulan aşkı anlatır ve içeriği olay örgüsüyle ilgisizdir. Bir önceki müzikal sekansta olduğu gibi bu sekans da davetlileri eğlendirmek için yapılır. Bu nedenle sekansın varlığı olay örgüsüyle ilgilidir. Kamera bu sekansta durağan değildir. Şadiye ve Rıza şarkıyı söyleyerek şarkının ritmine uygun olarak sağa sola sallanırken kamera bel çekiminde onları çeker. Dans grubu Şadiye ve Rıza'nın arkasında dans etmeye başlayınca kamera arkaya doğru açılır ve genele geçer. Böylece hem şarkıyı söyleyen Şadiye ve Rıza hem de dans grubunun yaptığı koreografi görülmüş olur. Şarkının sözsüz kısmında Şadiye ve Rıza göbek atmaya başlarken dans grubu onların çevresinde çember olup dans eder. Kamera çember oluşturan dansçıların arasında dans eden Şadiye ve Rıza'ya bel çekimine kadar yaklaşır. Daha sonra müzikle uyumlu bir hızda gösteriyi seyreden davetlileri göstererek yatay çevrinme yapar. Şarkının sözleri yeniden başlamadan önce, dansçılar çember formunu bozarak Şadiye ve Rıza'nın arkasındaki eski yerlerini alırlar. Kamera bel çekiminden yine genele doğru açılır. Ve davetlilerin karşısına geçer. Seyirci, davetlileri ve onlara gösteri yapan Şadiye ve Rıza'yı genel çekimden bir süre seyrederek.

Sonra Şadiye ve Rıza kameraya doğru döner. Şarkının bir kısmını kameradan onları seyreden seyirciye söylerler ve tekrar filmin içine girip davetlilere dönerler. Bu müzikal sekansta kameranın yoğun olarak kullanıldığı ve farklı çekim yöntemlerinin denendiği görülür. Fakat müzikle uyumlu kaydırmalar, seyircinin tersi yönde müzikal sekans çekimi gibi farklı kullanımlar filmin geneline yayılmaz. Sadece bu sekans için geçerlidir.

Filmin altıncı müzikal sekansı, Memiş ve Şadiye'nin söylediği “Kim Ne Derse Desin” şarkısıdır. Çift kıskançlık yüzünden tartışır. Fakat birbirlerine âşık olduklarını söyleyince Daha fazla küs kalmaya dayanamayıp barışırlar. Sekans, çiftin barışmasının ve birbirlerine olan aşklarının kutlamasıdır. Şarkı sözleri şöyledir:

Zorla değil sevdim seni, aşk kalbimde filizlendi.
Ben de neden bilmiyorum, Memiş seni seviyorum.
Kalbim bahçe aşkın bülbül, sen Şadiye bir gonca gül.
Memiş Memiş ah sevgilim, zıp zıp eder bak yüreğim.
Kim ne derse derse desin, sen benimsin ben de senin.
Gece gündüz kalbimdesin, sen benimsin ben de senin.

Şarkının sözleri olay örgüsünü güçlendirir. Şadiye ve Memiş neşeyle birbirlerine şarkı söyler ve bulundukları odanın içinde dolaşır, kamera da onları takip eder. Şarkı olay örgüsünü güçlendirir. Fakat sekans çıkarıldığında olay örgüsünde değişme olmaz.

Yedinci müzikal sekansta, Rıza, lüks hayatı sevdiğini “Lüküs Hayat” şarkısıyla hem seyircilere hem de balodaki davetlilere anlatır. Şarkının sözleri şöyledir:

Şişli'de bir apartıman yoksa eğer halin yaman.
Nikel-kübik mobilyalar, duvarda yağlı boyalar.
İki tane otomobil, biri açık, biri değil.
Aşçı, uşak, hizmetçiler, dolu mutfak, dolu kiler.
Hanım gider, sen gidersin gündüzleri çaydan çaya.
Gece olur, davetlisin ya dineye ya baloya.
Lüküs hayat, lüküs hayat, bak keyfine yan gel de yat.
Ne güzel şey, oh ne rahat, yoktur eşin lüküs hayat.

Rıza şarkıyı söylerken, Bale Stavinyüs Grubu da büyük tüy yelpazeleri ile ona eşlik eder. Tüy yelpazelerden büyük bir şekil yaptıktan sonra yelpazeleri kapar ve şarkının ritmine uygun sağa sola sallanarak şarkı söyleyen Rıza'nın arkasında dururlar. Filmin adını taşıyan şarkı, Rıza'nın içinde bulunduğu ruh halini ve filmin konusunu pekiştirici sözlere sahiptir. Olay örgüsünü güçlendirir, çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz, olay örgüsünü geliştirmez. Kamera genel çekimde durağandır. Ara sıra Rıza'nın bel çekimine kesme yapar.

Memiş'in Atıfet'le birlikte olacağını öğrenen Şadiye ağlar. Sekizinci müzikal sekans, Şadiye'yi teselli etmek ve yanıldığını söylemek için Rıza'nın söylediği “Dünya Senin Be Balkabak” şarkısıdır. Şarkının sözleri şöyledir:

Öğren işin iç yüzünü, sonra söyle son sözünü.
Her akılsızdan bir laf çıkar, ondan kıyamet kopar.
Dedikodu saçma sapan, hep bunlardır kibar yapan.
Sen aldırma keyfine bak, hiç kimseye asma kulak.
Dünya senin be bal kabak, gül eğlen keyfine bak.
Dalga geçme dinle beni, memnun eder lafım seni.
Atıfet'in nişanlısı Memiş değil, o başkası.
Atıfet'i deli eden biri varsa o işte ben.
Sen aldırma keyfine bak, hiç kimseye asma kulak.

Rıza, şarkıda Atıfet ve Memiş'le ilgili dedikodunun asılsız olduğunu Şadiye'ye anlatıp genç kadının moralini düzeltir. Sekans çıkarıldığında Şadiye'nin sonraki sekansta neden aniden mutlu olduğu anlaşılmaz. Sekans olay örgüsünü geliştirir ve bunu da şarkının sözleriyle yapar. Bu nedenle sekans, olay örgüsüyle bütünleşmiş bir müzikal sekanstır. Şarkı söylenirken Rıza ve Şadiye yerlerinden hiç kıpırdamaz. Şarkının ilk kısmında Şadiye ağlar. Kamera bel çekimindedir. Ara sıra Şadiye'nin baş ve omuz çekimlerine kesme yapılır. Şadiye işin iç yüzünü anlayıp mutlu olduktan sonra, keyifle şarkının ritmine uygun bir şekilde sağa sola sallanmaya ve Rıza'nın şarkısına dansıyla eşlik etmeye başlar. Kamera Şadiye'nin hareketlenmesini kaçırmaz. Genel çekime geçerek seyircinin de görmesini sağlar.

Dokuzuncu müzikal sekans, Zeynep, Şadiye ve Fıstık'ın, polisin dikkatini dağıtmak için söyledikleri “Bana Ne Gerek Sütü Börek” şarkısıdır:

Dünya yuvarlakmış ay neden parlakmış, bana ne gerek
 İçki dokunurmuş kitap okunurmuş, bana ne gerek
 Benim sesim yokmuş başkasının çokmuş, bana ne gerek
 Bana ne gerek sütü börek, bana ne gerek
 Aşka doyulmazmış aşksız kalp olmazmış, bana ne gerek
 Borçlar birikirmiş hapse girilirmiş, bana ne gerek
 Zenginler yaşarmış fakirler şaşarmış, bana ne gerek
 Hayat bu hayatmış bizimki berbatmış, bana ne gerek

Kamera çoğunlukla normal ve üst açıdan genel çekimde hareketsiz durur. Ara sıra diz çekimine kesme yapar. Şarkının sonunda Zeynep, Şadiye ve Fıstık oyun havasında oynamaya başlar. Onları şarkı boyunca ilgiyle seyreden polis, onların arasına katılır ve oynar. Zeynep, Şadiye ve Fıstık onu bırakıp ortadan kaybolur. Yalnız oynadığını fark eden polis onları aramak için koşturur. Polis şarkının sonunda onları hemen bulur, polisin dikkatini dağıtmaya çalışmaları bir işe yaramaz. Bu nedenle olay örgüsünde bir değişme olmaz. Şarkının sözleri de olay örgüsüyle ilgisizdir. Zeynep, Şadiye ve Fıstık, davetlileri eğlendiren bir sekans sergiler.

Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar'ın müzikal sekanslarında olduğu gibi, *Lüküs Hayat*'ın müzikal sekanslarında da, kamera genel olarak müzikal gösteriye dâhil değildir. Durağan bir şekilde genel çekimden gösteriyi izler. Ara sıra dansçı ve şarkıcıların daha yakın çekimlerine kesme yapılır. Bazen de üst açı kullanılır. Bu genel kullanımın tersine “Ah Berelim” müzikal sekansında kameranın müzikle uyumlu bir şekilde kaydırmalarla müzikal sekansa dâhil edilmeye çalışıldığı ve farklı çekim yöntemleri denendiği görülür. Kameranın neden sadece tek bir sekansta bu şekilde kullanıldığı düşünüldüğünde, Türk sinemasında uzun yıllar, çekimlerin zor koşullarda yapıldığı, maliyetlerin olabildiğince azaltılmak istendiği, her sahnenin tek çekimde bitirilmeye çalışıldığı akla gelir. Ayrıca, *Lüküs Hayat* filminde “playback” ilk defa kullanılır. Lütfi Akad, bu deneyimi şöyle anlatır:

Orkestra geldi, Carlo Capucelli'nin orkestrası. Genel müzikleri bir ngünde filme aldık. Filmde hangi şarkılar söylendiyse... söylenecek idiyse onları aldık. Hepsini filme tespit ettik. 35 mm. üzerine ses filmi olarak. Ondan sonra şarkıları, şarkılı bölümleri ayırdık. Platoya, sete, yani çekim alanına projeksiyon makinesi getirdik; sese işaretler koyduk ve mizansen, oyunu hazırladık. Tam o sırada projeksiyon makinesine yol verdik. Ses geçtiği zaman müzik de duyuldu. Oyuncu da duyulan sese uydu. Böylece filme aldık, senkron da sağlandı. Yani senkronizasyonu da sağlayarak "playback"ı, ilk kez, orada gerçekleştirdik. Tabii bugünkü gibi teyp filan da yoktu. Onun için projeksiyon makinesiyle yaptık bunu...⁷¹

Akad'ın sözlerinden anlaşıldığı üzere, *Lüküs Hayat*'ın oyuncular ve set ekibi daha önce bilmedikleri bir teknik dener. Bu durum, müzikal sekanslarda çekim konusunun ikinci plana atılıp, dikkatin "playback" çalışmasına yoğunlaştırılmış olabileceğini düşündürür.

Mueller'in gruplandırmasına göre, *Lüküs Hayat* filminde varlığı olay örgüsüyle ilgili beş tane üçüncü gruptan ("Flamenko Dansı", "Caz Dansı", "Vals ve Bolero Dansı", "Ah Berelim", "Bana Ne Gerek Sütlü Börek"), üç tane olay örgüsünü güçlendiren, dördüncü gruptan ("Erkekler", "Kim Ne Derse Desin", "Lüküs Hayat"), bir tane de olay örgüsünü içeriğiyle geliştiren altıncı gruptan ("Dünya Senin Be Balkabak") müzikal sekans vardır. *Lüküs Hayat*'ın sahne operetinden farklı olarak üçüncü grupta yer alan Flamenko, caz, vals ve bolero dansları kullanılır. Bu dans sekansları sadece varlıklarıyla olay örgüsüyle ilgili oldukları için filmi süsleme amacıyla filme konulduklarını düşündürür. *Lüküs Hayat* filmi, müzikal parçalarını genel olarak filmi süslemek amacıyla kullanan müzikal bir filmidir.

2.2.5. Beş Şeker Kız

Yönetmen: Mehmet Dinler⁷²

Senaryo: Erdoğan Tünaş⁷³

Müzik: Metin Bükey

Oyuncular: Fatma Girik, Ediz Hun, Feridun Karakaya, Sadri Alışık, Vahi Öz, Efgan Efekan, Leyla Sayar, Süleyman Turan, Sevda Ferdağ, Ergül Buharalı, Selma Güneri, Tunç Oral, Sevil Candan

Yapım Yılı: 1964

Filmin Öyküsü:

⁷¹ Aynı, s.32.

⁷² İnternet sinema sitelerinde filmin yönetmeni Zafer Davutoğlu ve Osman Seden olarak geçer.

⁷³ İnternet sinema sitelerinde filmin senaristi Osman Seden olarak geçer.

Şükran (Fatma Girik) ve Ali (Ediz Hun) birbirine âşıktır. Şükran şarkıcıdır. Ali ise şarkı besteler. Şükran'ın ağabeyi Hüseyin çok serttir. Görüşmelerini istemez. Şükran ve Ali kaçmaya karar verir. Hüseyin bunu öğrenir ve Ali'yle kavga eder. Kavga sırasında Ali yanlışlıkla Hüseyin'i öldürüp hapse düşer. Şükran uzun yıllar onu beklemesin diye, ağabeyinin parası için Şükran'la beraber olduğunu söyler. Şükran'ı inandırır. Şükran, Ali'yi bir daha görmek istemediğini söyler. Evden ayrılıp iş bulmak için Beyoğlu'na gitmeye karar verir. Arkadaşı Herkül (Feridun Karakaya), Şükran'ı yalnız bırakmak istemez. Şükran'la beraber gider.

Şükran ve Herkül bir artist acentesiyle anlaşır. Acente onları alafranga müzik yapan bir orkestraya yönlendirir. Orkestra şarkıcısı olmadığı için işten kovulmak üzeredir. Orkestra Şükran'la dalga geçer. Şükran ağlar. Orkestra üzülür, onu aralarına alır. Ali, Şükran ünlü olsun diye hapiste beste yapar, Herkül'e verir. Sadi (Sadri Alışık) ve Hasan (Vahi Öz) Ali'yle vedalaşıp hapisten çıkar. Milyoner olmuşlardır.

Herkül besteleri Ali'nin yazdığını söylemeden orkestraya verir. Orkestra, Ali'nin bestelerini çok beğenir. Besteleri çalıp söylemeye başlarlar. Şükran tanınır, gazetelerde "Bir Yıldız Doğuyor" diye manşet atılır. Sadi ve Hasan, Herkül'le tanışır. Ali'nin arkadaşları olduklarını söylerler. Orkestradan Efan (Efgan Efehan) Şükran'a âşık olduğunu söyler, evlenme teklif eder.

Sadi ve Hasan, Ali'nin isteğiyle Şükran ve orkestrayı iyice ünlendirebilmek için orkestraya sponsor olur. Konser ve reklamlara başlarlar.

Ali hapisten çıkar. Efan, evlenme teklifini yineler. O sırada Ali, Şükran'ı görmeye gelir. Şükran Ali'yi sevmediğini, Efan'la evleneceğini söyler. Hasan ve Sadi, Şükran'ı Ali'ye döndürebilmek için bir plan yapar. Son bir konser düzenlerler ve bütün biletler satılmış gibi yaparlar. Orkestra konsere çıkar. Konser salonu boştur. Ali, bütün biletleri kendisinin satın aldığını söyler. Sadi, milyonerin kendisi olmadığını, servetin Ali'ye ait olduğunu söyler. Ali, dayısından miras kalan serveti Şükran'ın yükselmesi için kullanmıştır. Şükran, Ali'nin onu herkesin içinde rezil ettiğini, ondan nefret ettiğini söyler. Efan'ın evlenme teklifini kabul eder.

Ali, şehri terk etmek için hazırlanır. Sadi ve orkestranın elemanları Ali'yi bayılıp Şükran'ın düğününe götürürler. Ali ve Şükran'ı evlenmeye zorlarlar. Ali ve Şükran ısrarlara dayanamaz barışır ve evlenirler.

Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın internet sitesinde “müzikal bir güldürü denemesi ve bol yıldızlı filmler döneminin başlangıcı”⁷⁴ olarak bahsedilen, *Beş Şeker Kız* filminde Fatma Girik, Leyla Sayar, Sevdâ Ferdağ, Selma Güneri ve Sevil Candan şarkı söyleyip, dans eder.

İlk müzikal sekans, filmin hemen başında başlar. Seyirciler gazinoya girmek için yarışır. Bir görevli gazinonun dolduğunu söyler. Şükran gazinoda “Ayva Çiçek Açmış Yaz mı Gelecek” türküsünü söyler:

Ayva çiçek açmış yaz mı gelecek
Gönül bu sevdadan vaz mı geçecek
Bana ettiklerin az mı gelecek
Yandım aman yandım yandırma beni
Ellerin elinde bırakma beni

Şükran şarkı söylerken, Ali Herkül'ü çağırır ve ona Şükran'a vermesi için bir mektup verir. Herkül, şarkı söylemeye devam eden Şükran'ın yanına gidip mektubu gösterir. Şükran sevinir. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Olay örgüsünü güçlendirmez. Şarkı sözleri olay örgüsüyle ilgili değildir. Sekans, Şükran şarkıcı olduğu için olay örgüsüyle ilgilidir.

İkinci müzikal sekans, orkestra Şükran'ı aralarına kabul ettikten sonra gerçekleşir. Orkestra çalarken, Şükran'ın da içlerinde bulunduğu aynı elbiseyi giyinmiş beş kız, “Beş Şeker Kız” şarkısını söyleyerek birlikte dans eder:

Biz beş şeker kızlarız
Erkekleri bağlarız
Aldanırsak kızarız
Kalbinizi kırarız

⁷⁴<http://www.kultur.gov.tr/TR/Genel/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF6407999D5EC50F896E95C5AED45E6A49>, 04.12.2009.

Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz, olay örgüsünü güçlendirmez. Sekansın içeriği olay örgüsüyle ilgili değildir. Sekans, varlığıyla olay örgüsüyle ilgilidir.

Üçüncü müzikal sekans iki şarkıdan oluşur. Herkül, Ali'nin bestelerini orkestraya verdikten sonra orkestra Ali'nin bestelerini çalıp söylemeye başlar. İlk şarkı “Kundurama Kum Doldu” türküsüdür:

Duvara mih çakarım
 Sen sallan ben bakarım
 Mendilin kirlendikçe
 Sen gönder ben yıkarım
 Aman başım nanay
 Ağrıdı dişim nanay
 Çok içmişim nanay
 Nanay canım nanay
 Nanay gülüm nanay

İkinci şarkı, “Çakır Eminem” türküsüdür:

Dağda da davar güderim
 Emine'm selam ederim
 Emine'm de kızını vermezse
 Alır da başımı giderim
 Emine'm Emine'm çakır Emine'm
 Gözlerinin altı çukur Emine'm

İki türkünün de alafranga orkestra tarafından modernleştirildiği dikkat çeker. İlk şarkıda kızlar bikini giyer. Taçlı bir dekorun önünde dans eder. İkinci şarkıda ise kostümler ve dekor değişir. Kızlar babydoll giyer. Taçlı dekor yerine arkada desenli bir dekor vardır. Dekor, kostüm değişimleri, danslar, şarkıların uzun sürmemesi sekansın olay örgüsünü kesintiye uğratmasını engeller. Sekans çıkarıldığında Ali besteleri verdikten sonra orkestranın ve Şükran'ın başarılı oldukları ve gazeteye çıktıkları görülür. Müzikal sekansın olmaması olay örgüsünde bir değişim yapmaz. Şarkının sözleri ve çoğunlukla beş şarkıcı kadının birlikte yaptığı basit figürlerden oluşan danslar olay örgüsüyle ilgili

değildir. Sekans, orkestrayı gazinoda program yaparken gösterir ve olay örgüsüyle ilgilidir.

Dördüncü müzikal sekans, arka arkaya dört şarkıdan oluşur. Her şarkıda orkestra kostüm değiştirir, dekorlar değişir. Birinci şarkı “Kadifeden Kesesi”dir:

Kahveden gelir sesi
Sevgilim kumar oynar
Ciğerimin köşesi
Aman yolla
Beyoğlu’na yolla
Yar yolla

İkinci şarkı, “Kaynana Şeytan”dır:

Kadın melektir kaynana şeytan
Kavga evde hazırdır her zaman
Oğlu hep akıllı bizler ise hep şaban
Kaynana şeytan
Bir oğlan baksa bile hemen kaş göz ediyor
Bana baktı o derken peşinden de gidiyor
Kendisi fıkır fıkır sen yapsan kabahatmiş
Boş ver halt etmiş

Üçüncü şarkı “Yana Yana Kül Oldum”dur:

Bir esmere kül oldum
Kuşdili bilmez idim
Yar ey yar ey yar ey yar ey
Şakıdım bülbül oldum

Dördüncü şarkı “Kara Kaş Gözlerin Elmas”tır:

Karakaş gözlerin elmas
Bu güzellik sen de kalmaz

Pişman olun kimseler almaz
 Annene bak gör halini
 Gel güzelim beni yakma
 Seni seven kalbi yıkma
 Allah dahi kalbi yıkmaz
 Öldürücü gözle bakma

Şarkıların sözleri olay örgüsüyle ilgili değildir. Olay örgüsünü güçlendirmez. Sekans, Sadi orkestraya sponsor olduktan sonra orkestranın verdiği çeşitli konserlerden görüntüler içerir. Kostüm ve dekorun değişmesi, günlerin değiştiğini, zamanın ilerlediğini anlatır. Şarkıların arasında, Sadi ve Hasan'ın da aralarında bulunduğu seyirciler orkestrayı beğeniyle alkışlar. Şarkılar çok uzun sürmez fakat arka arkaya geldikleri için uzun sürüyor etkisi yaratır. Şarkı sözleri ve danslar olay örgüsüyle ilgisizdir. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Olay örgüsüyle varlığıyla ilgilidir.

Filmin, müzikal sekanslarında, sahne kostümleri Broadway tarzı fırfırlı babydollerdir. Fatma Girik, Leyla Sayar, Sevda Ferdağ, Selma Güneri ve Sevil Candan her şarkıda farklı bir babydoll giyer, zamanın geçtiği, farklı bir gösteri yapıldığı seyirciye bu şekilde verilir. Agâh Özgüç, 1960'larda Türk filmlerinde yer alan dans sahnelerinin Amerikanlaştığını söyler. Örnek verdiği filmlerden bir tanesi de *Beş Şeker Kız*'dir. "Puanlı, fırfırlı babydolleriyle ve aynı model şemsiyeleriyle Broadway müzikallerinden fırlamış sanırsınız"⁷⁵ der. "Osman F. Seden Hollywood sinemasının kalıplarını kendi süzgecinden geçirerek açık açık uygulamıştır.... farklı türleri karıştırmayı denemiş ve güldürüden melodrama geçerken müzikali de (*Beş Şeker Kız*, 1964) unutmamıştır"⁷⁶. Dekorlar ve kostümlerle Hollywood müzikallerine benzeyen müzikal sekansların danslar ise basittir. Genellikle beş solist kızın birlikte sağa sola sallanıp, yer değiştirerek şarkıyı söyledikleri, bazen de tek bir figürü beraber yaptıkları görülür. Yine de danslar için çalışıldığı bellidir. Kamera 1950'lerdeki gibi hareketsiz değildir. Genellikle genel, diz ve göğüs çekimler kullanılır, kameranin müzik grubuna, sağa sola ve öne arkaya kaydırmalarla yaklaşip uzaklaştığı görülür.

⁷⁵ Özgüç, a.g.e., s.99.

⁷⁶ Scognamillo, a.g.e., s.239.

Mueller'in gruplandırmasına göre, *Beş Şeker Kız* filmdeki bütün müzikal sekanslar varlığı olay örgüsüyle ilgili olan üçüncü grupta yer alır. *Beş Şeker Kız* filmi, müzikal parçalarını filmi süslemek amacıyla kullanan bir müzikal denemesidir. Filmde müzikal sekanslar olay örgüsünü geliştirmek ya da güçlendirmek amacıyla kullanılmaz. Kostüm, dekor ve danslarıyla Amerikan müzikallerini hatırlatarak filmi süslemek amacıyla kullanılır. Film, müzikal türünün belirleyicisi olan Amerikan müzikallerinin sadece müzikal sekanslarını inceler ve eldeki imkanlarla uygulamaya çalışır. Türde gelişebilmek için gelişmiş olanları incelemek ve başlangıçta taklit etmek ilerleyen zamanlarda başarı sonuçlar verebilir, taklitte yapılan pratik ve çözümleme özgün eserler ortaya çıkarabilir. Fakat *Beş Şeker Kız* sadece müzikal sekansların dışını taklit eder. Müzikal sekansların filmle ilişkisini ve olay örgüsüyle bağını göz önünde bulundurmaz. Fakat müzikal sekanslarda, oyuncuların uyumlu şekilde şarkı söyleyip dans etmeye çalışması, kostüm ve dekorlara özen gösterilmesi, kamera kullanımları açısından o zaman için yenilikçi bir filmidir.

2.2.6. Keşanlı Ali Destanı

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Haldun Taner, Atıf Yılmaz

Müzik: Yalçın Tura

Oynayanlar: Fatma Girik, Fikret Hakan, Hüseyin Baradan, Danyal Topatan, Aydemir Akbaş, Hayati Hamzaoglu, Sami Hazinses, Vahi Öz, Senih Orkan, Feridun Çölgeçen

Yapım yılı: 1964

Filmin Öyküsü:

Çocuklar sokakta keman, tef ve darbuka çalarak “Keşanlı Ali” şarkısını söyler. Sokaktaki insanlar onlara katılır. Çocuklardan biri bir yandan da gazete satar. Gazetede Keşanlı Ali destanı yazar.

Bir aile gecekondularını yapıp bitirir. Çakal Rüstem (Hüseyin Baradan) ve adamları gelir. Devletin fark edip gecekonduyu yıkmaması için sus payı isterler. Aile paralarının olmadığını söyleyince gecekonduyu yıkıp ailenin babasını öldürürler.

Gazete satan çocuk genel af çıktığını Sinekli mahallesine haber verir. Keşanlı Ali (Fikret Hakan) hapisten çıkacaktır. Mahalleliler çok sevinir. Keşanlı'nın onları, Teke Kazım ve Çakal Rüstem'in zulmünden kurtaracağını söylerler.

Zilha (Fatma Girik) gecekondusunda “Neyim Eksik Sizlerden” şarkısını söylerken Çakal gelir. Onunla evlenmek istediğini söyler. Zilha onu kovar. Nuri (Danyal Topatan) gazete satan çocukla beraber Zilha'ya Keşanlı'nın çıkacağını haber verir. Zilha sinirlenip Nuri'yi Bekçi'ye şikâyet eder. Bekçi, Zilha'nın neden sinirlendiğini anlamaz. Nuri ve mahalleliler, Zilha'nın dayısı Çamur İhsan mahalleye zulmettiği için Keşanlı Ali'nin onu öldürüp hapse girdiğini, Zilha'nın da sevgilisi Keşanlı Ali'ye küstüğünü anlatırlar. Çakal Rüstem'in adamı Selim (Aydemir Arbaş), öykünün yalan olduğunu, Çamur İhsan'ı öldürenin Manyak Cafer olduğunu ve Suriye'ye kaçtığını söyler. Kimse ona inanmaz.

Ali hapisten çıkar, mahalleliler sevinçle onu hapisaneden alır. Ali, mahalleye gider. Davullu zurnalı şenlikle karşılanır. Ali, Zilha'yı sorar. Zilha'nın ona küs olduğunu öğrenir. Kahvehanede muhtarlık seçimlerine katılmak için çalışmalara başlar. Gece Zilha gecekondusunda, “Neyim Eksik Sizlerden” şarkısının söylerken Ali onunla konuşmak ister. Zilha onu kovar.

Ali, muhtarlık seçimleri için konuşma yapar. Mahallelilerin çoğunluğu Ali'yi muhtar seçeceğini söyler. Mahalleliler Keşanlı Ali'yi omuzları üzerine alıp mahallede taşırken Nuri “Artık Bir Şefimiz Var” şarkısını söyler. Ali, muhtar seçilir. Mahallede şenlik olur. Yöresel danslar yapılır. Selim ve Rüstem'in tarafını tutan diğerleri, Ali'yi öldürmesi için Manyak Cafer'i Suriye'den çağırmaya karar verir. Ali tekrar Zilha'yla konuşmaya çalışır ama Zilha istemez. Ali, şenliğin ertesi günü mahallelilere faaliyet raporunu okur. Manonun kalkacağını sanan mahalleliler hayal kırıklığına uğrar. Ali, dükkân, minibüs ve dolmuşlardan yardım fonu adı altında para istediğini söyler. Mahalleliler itiraz etmek ister ama Ali silahıyla havaya ateş ederek onları susturur. Raporu zorla kabul ettirir.

Ali'nin adamları kameraya bakarak, Ali'nin mahallede neler yaptığını seyirciye anlatır. Partilerden para sızdırır, Sinekli mahallesini muma döndürür, mano ve su parası alır, gecekonduları yıkma kararını geri aldırır, Çakal Rüstem ve Teke Kazım'ı taksi kahyası yaptırıp susturur.

Mahalleye Mimar İhya Onaran'ın lüks arabası gelir. Zilha'nın önünde durur. Onaran, Ali'nin kahvesine götürmesi için, Zilha'nın arabaya binmesini ister. Zilha lüks arabaya bindiği için sevinerek Onaran'ı kahveye götürür. Ali, bütün inşaat işçileri kendine bağlamıştır. Bu nedenle Onaran yeni inşaatı için dört yüz işçi almak üzere Ali'ye gelmiştir. Bol rüşvet vermek zorunda kalarak işçilerini alır. Zilha gecekondusunda “Neyim Eksik Sizlerden” şarkısını söyler. Onaran'ın arabasının mahalleyi terk edişini seyreder. Ali, Zilha'nın evine gelir. Dayısı İhsan'ı kendisinin öldürmediğini, öldürenin Cafer olduğunu söyler. Ali, İhsan'ı kurtarmaya çalışmış ama İhsan ölünce herkes onun öldürdüğünü sanmıştır. Hapiste, başta herkes onu alaya almış, canına tak edince “ben öldürdüm” demiş ve hapisane müdürünü dövmüştür. Böylece hapisane ve mahallede herkes ona saygı duymuştur. Zilha, gerçekleri mahalleye anlatırsa Ali'yle evleneceğini söyler. Ali gerçekleri anlatmayı kabul etmez. Zilha onunla asla evlenmeyeceğini söyler.

İhya Onaran oğluyla beraber mahalleye gelir. Oğlu Zilha'yı görünce düşüp bayılır. Onaran, oğlunu kurtaracağını söyleyerek Zilha'yı da alıp gider.

Zilha, Onaran'ın köşkünde yaşamaya başladığını, ona hanımefendi olması için dersler verdirdiklerini, süslediklerini kameraya bakarak seyircilere anlatır. Onaran'ın oğlunun doktoru, Zilha'nın güzel giyimli ve makyajlı fotoğraflarını çekip Onaran'a gösterir. Zilha'nın, Onaran'ın oğlunun evi terk eden karısı Neval'e çok benzediğini konuşurlar.

Zilha, Sinekli mahallesine lüks arabasıyla gelir. Köpeği Şamama'yı gezdirir. Mahalleliler, Zilha'nın hayat kadını olduğunu düşünür. Zilha köpeğini gezdirirken “Şamama” şarkısını söyler. Ali gelir. Zilha'yla kavga ederler. Zilha arabaya binip köşke döner. Bir süre sonra, Zilha'nın Onaran'ın oğluyla evleneceği haberi mahalleye ulaşır. Ali çok sinirlenir. Kahvede intikam alacağını anlatır.

Onaran kameraya bakarak seyircilere, Ali'nin intikam için ırgatlarını inşaattan çektiğini anlatır. Onaran da müsteşara çıkıp teslim tarihini iki ay uzatmış ve giden işçilerin yerine yenilerini bulmuştur. Ali iyice sinirlenmiş ve onu öldüreceği haberini yollamıştır. Selim, köşke gelip Manyak Cafer'in İstanbul'a geldiğini Onaran'a haber verir. Cafer'in Zilha'nın düğün gecesinde Ali'yi öldüreceği üzerine anlaşılır.

Zilha gelinliğini giyip düğüne hazırlanırken, gelinliği Ali için giymek istediğini söyleyerek ağlar. Düğün gecesi Onaran'ın oğlunun karısı Neval gelir. Sevgilisinden ayrılmıştır. Odasına gidip kocasını beklemeye başlar. Zilha odaya çıkıp Neval'i görür. Birbirlerine benzerliklerine şaşırırlar. Zilha gerçeği anlar. Düğünü bırakıp mahalleye geri döner. Ali düğünü basar. Neval'i Zilha sanarak kaçıtır. Mahallede Ali Zilha'yı görür. Birbirlerine sarılıp barışırlar. Zilha'nın evine giderler. Cafer gelir. Ali'yle dövüşmek ister. Ali evden çıkmayınca hakaret eder, mahalledeki evleri ateşe verir. Ali, Cafer'le dövüşüp onu öldürür. Zilha ağlayarak Ali'ye sarılır. Mahalleliler Ali'ye ağıt yakar. Polisler gelir. Ali'yi tutuklar. Mahalleliler Ali'nin arkasından "Keşanlı Ali" şarkısını söyler.

Agah Özgüç'ün "katıksız tam Türk işi bir müzikal güldürü"⁷⁷ olarak adlandırdığı *Keşanlı Ali Destanı*, Haldun Taner'in aynı adlı oyunundan uyarlamadır. *Keşanlı Ali Destanı* filminde, oyunda bulunan "Var Bu İşin Bir Hikmeti", "Mertlik Belası", "İnsanın Ceddî", "Herkes Hesap Peşinde", "İstil İlen Nezaketlen", "Biz Sıfırdan Başladık", "Sevmek İstersen" gibi pek çok şarkı yer almaz. Filmin ilk müzikal sekansı filmin başındadır. Sinekli mahallesinin çocukları sokakta keman, darbuka ve tef çalarak, "Keşanlı Ali" şarkısını söyler:

Morgol gömlek giyerdi, gümüş köstek takardı
Hafif şehla bakardı, yaktı mı kalpten yakardı
Kaşta bıçak yarası, yüzde halef çıbanı
Kuşun yemiş ayağı, belli belirsiz aksardı

Çocuklar şarkıyı söylerken mahalleliler de şarkıya katılır. Şarkının sözleri olay örgüsüyle ilgilidir. Mahallelilerin Keşanlı Ali'ye bakışını ve Ali'nin çevresinde mahallelilerin yarattığı efsaneyi gözler önüne serer. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz ama sekans, olay örgüsünü güçlendirir.

İkinci müzikal sekans film başladıktan yarım saat sonra ortaya çıkar. Mahalleli, muhtar adayı olan Ali'yi omuzlarının üzerine alıp mahalleyi dolaştırırken Nuri (Ahmet Danyal Topatan), "Artık Bir Şefimiz Var" şarkısını söyler, mahalleli de ona eşlik eder:

⁷⁷ Agah Özgüç, *Türlerle Türk Sineması* (Dünya Yayıncılık, 2005), s.99.

Artık bir şefimiz var, her belayı o savar
 Şefin var mı yan gel yat, işin ferah, kafan rahat
 Derdin varsa sallama, düşünme hiç keyfine bak
 Şef talihler döndürür, şef olmazlar oldurur
 Şef demişler buna uyy, suni gübre misali mahsul bilem açtırır
 İnsanın eski huyu kendine hep bir put yapar
 Oldum bittim böyle bu, kendi yapar kendi tapar

Nuri şarkıda, insanların kendilerine bir kahraman yaratıp ona inandıklarını, kendileri bir şeyleri düzeltmek için çaba harcamadıklarını, yarattıkları kahramana güvendiklerini söyler. Sekansta anlatılanlar, filmin ana düşüncesini destekler niteliktedir. Olay örgüsüyle ilgili, olay örgüsünü güçlendiren bir sekanstır. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Dördüncü grupta yer alır. Nuri, şarkının ilk kısmını mahalleliye söylerken, ikinci kısmını doğrudan kameraya bakarak söyler. *Keşanlı Ali Destanı*, epik bir oyundur. Karakterler, geçmişte olanları ve düşüncelerini doğrudan seyirciyle paylaşır. Seyirci karakterlere ve oyuna dışarıdan bakar ve karakterlerle özdeşleşmez. Bu epik anlatım olduğu gibi filme de taşınır. Atıf Yılmaz, kendi filmi hakkında, “*Keşanlı Ali Destanı*, sanırım ilk epik sinema denemesiydi”⁷⁸ der. Film, epik olduğu ve karakterler film içerisinde kameraya bakarak doğrudan seyirciyle konuştukları için Nuri’nin şarkıyı seyircilere söylemesi filmin anlatımını destekler niteliktedir.

Filmin bir diğer müzikal sekansı Zilha’nın “Neyim Eksik Sizlerden” şarkısıdır. Şarkı, *Keşanlı Ali Destanı* oyununda, oyunun başındadır. Seyirci Zilha’yla ilk karşılaştığı yerde bulunur. Fakat filmde şarkı, İhya Onaran lüks arabasıyla gecekonduya gelip Zilha’ya, Ali’nin kahvesini sorduktan sonra söylenir. İhya Onaran, mahalleyi terk ettikten sonra Zilha’nın lüks arabanın ardından el sallayarak şarkıyı söylemesi, şarkının anlamını güçlendirir. Zilha, şarkının birinci ve ikinci kıtasını, şarkının bütünü söylemeden önce, farklı zamanlarda müziksiz olarak söyler. Bu tarz bir kullanım, “şarkının genç kızın diline dolanmış olduğu” izlenimini bırakır. Farklı zamanlarda aynı şarkıdan nakaratlar söylemesi, Zilha’nın, onu gecekonduyan kurtarıp Kaf dağının ardına

⁷⁸ Atıf Yılmaz, *Söylemek Güzeldir* (Afa Yayıncılık, 1995), s.259.

götürecek prens hayalini seyircinin gözünde kuvvetlendirir. Ayrıca, şarkıyı birden içlenerek söylenen bir şarkı olduğu izleniminden çıkarır, genç kızın kalıcı ve takıntılı mutsuzluğunu seyirciye aktarır. Şarkının müzikli olarak bütününün söylendiği sekans, genç kızın “özel dünyası” olan gecekondusunun içinde geçer. Zilha, gazete ve dergilerden kesip duvarına yapıştırdığı kral, kraliçe ve oyuncu resimlerine bakıp resimleri severek şarkısını söyler:

Böyle mi geçecek ömrüm, yetti be gaderin cevri
 Bana günah değil mi, bataкта solan bir gülüm
 Neyim eksik sizlerden, kel miyim, çöpür mu ben
 Çoğunuzdan ince belim, hepinizden ateşliyim
 Bir şehzade kır atında, şu taraftan çıksa gelse
 Tacı tahtı terkeylese beni deli gibi sevse
 Kafdağı’nın arkasında fildişinden bir sarayda,
 Düğün dernek gelin gitsem pırlantalı taşlar taksam ah
 Pek küçüktür benim yaşıma yaşamaya aşka açım
 N’olur gelin beni alın kurtarın bu mezbeleden

Zilha, Kafdağı’yla ilgili kısmı söylerken penceresinden İstanbul manzarasına bakar. İstanbul’un lüks muhitlerinden bir prensin gelip onu kurtaracağını düşler. Kamera, Zilha, zengin kadınlardan bir eksiği olmadığını söylerken, duvardaki aktris ve prenses resimlerinin arasında gezinir. Kamera, şarkı sözleriyle bütünleşirken, Zilha’nın gözünden çevreye bakar. Kameranın müzikal sekansla uyumu, kamera kullanımı açısından filmde ayrı durmaz, sekansın görsel olarak filmle bütünleşmesini sağlar. “Neyim Eksik Sizlerden” müzikal sekansı filmin olay örgüsünü güçlendirmesinin yanında Zilha’nın zenginlik hayallerini dillendirir. Böylece Zilha’nın neden mahalleden ayrılıp Onaran’larla gittiği ve Onaran’ın oğluyla evlenmeyi neden kabul ettiği açıklık kazanır. Ayrıca, şarkıda geçen bir şehzadenin onu çok sevip tacını bırakması, Zilha’nın, Ali’nin Çamur İhsan’ın katili olmadığını açıklayıp kahramanlık tacını geri verirse onunla evlenmeyi kabul etmesine gönderme yapar. Zilha’nın şarkısı tamamen çıkarıldığında genç kızın karakteri ve davranışları tam olarak anlaşılamaz. Sekans, içeriğiyle olay örgüsünü geliştiren bir sekans olarak olay örgüsüyle bütünleşmiş bir müzikal sekanstır.

Dördüncü müzikal sekans, Zilha'nın Şamama Şarkısı'dır. Zilha, İhya Onaran'ın villasında yaşamaya başladıktan sonra süslenerek gecekonduyu ziyarete gider. Yanında Şamama ismindeki süs köpeği vardır. Gecekondulular onun kötü yola düştüğünü birbirlerine söylerken, o hiçbir söze aldırmadan mahallede köpeğini gezdirir. Mahallenin sokak köpeği Karabaş, Şamama'nın yanına yaklaşmak isteyince Zilha onu kovalar ve Şamama şarkısını söylemeye başlar:

Yavaş gel yavaş, Şamama kim sen kimsin haddini bil Karabaş
 Ulan kirloş pasaklı, ulan şafi suratlı, sulu salyalı ayyaş
 O hiç senin küffün mü, o bir küçük hamfendi
 ...
 Kaprislidir Şamama, bir şey yemez iştahsız
 Sabah sütlü bisküit, bonfile et öğleyin
 Aç karnına greyfurt, geceleri et suyu
 Her üç öğün yemekte vitamin de alır bu
 ...
 Şamama kim sen kimsin, Şamamamız gıymatlı
 Herkes haddini bilsin

Zilha, şarkıda Karabaş'a haddini bilmesi gerektiğini, Şamama'nın lüks bir köpek olduğunu, bir sokak köpeğiyle asla ilgilenmeyeceğini anlatırken mahallede pahalı kıyafetleri içinde dolaşmaya devam eder, Şamama üzerinden kendisinin de bir hanımefendi olduğunu ve mahallelinin, özellikle de Ali'nin hadlerini bilmeleri gerektiğini anlatır. Sekans Zilha'nın durumunu, düşüncelerini destekleyen ve olay örgüsünü güçlendiren bir sekanstır. Fakat çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Dördüncü grupta yer alır. Müzikal sekans çekim açısından da filmle uyumludur. Sadece Zilha'ya odaklanmaz. Şarkı sözlerini destekleyen görüntülerle müzikal sekansa katkı sağlar. Zilha mahallede dolaşıp Şamama'nın lüks yaşamını, yediği bonfileleri, aldığı vitaminleri anlatırken kamera mahallenin bakımsız çocuklarını görüntüler. Sonra, Şamama ve ona ulaşmaya çalışan Karabaş'a yönelir. Karabaş'ın davranışları, Zilha'nın onu aşağılamasından üzölmüş ve utanmış gibidir. Şamama ise sanki şarkıyı söyleyen kendisiymiş gibi umursamaz ve kibirli davranır, Karabaş'a yüz vermez.

Son müzikal sekans, filmin sonunda Ali, Cafer’i öldürüp, polisler Ali’yi tekrar hapse götürmeye geldiğinde yer alır. Önce mahallelinin Ali için ağıtı duyulur, ardından da ağıt filmin başında söylenen “Keşanlı Ali” şarkısına bağlanır:

Morgol gömlek giyerdi, gümüş köstek takardı
 Hafif şehla bakardı, yaktı mı kalpten yakardı
 Kaşta bıçak yarası, yüzde halef çıbanı
 Kuşun yemiş ayağı, belli belirsiz aksardı
 Konduları yıkılmaktan korudu
 Su getirdi, alantrik kodurdu
 Yol yaptırdı, dokuz çeşme açtırdı
 Ele güne bizi adam saydırdı
 ...
 Küçükleri severdi, büyükleri sayardı
 Bir bayramdan bayrama, namaz da bilem kılardı

Böylece mahalleli gözünden Ali’ye bakış tekrar görülür. Keşanlı Ali efsanesi mahallede devam eder.

Oyunda birçok karakterin söylediği şarkıların film içerisinde yer almaması, filmin odağını Ali ve Zilha üzerine yoğunlaştırır. Bu durum film dilinin, tiyatro dilinden ayrılmasına yardımcı olur, filmin konusu ve olay örgüsü dağılmaz. Fakat Keşanlı Ali Destanı’nı eleştiren Nijat Özön böyle düşünmez:

Filmin konuşmalarının, şarkılarının, müziğinin hemen hepsi, yerinde deyimiyle “güme gitmektedir”.... Hem konuşmaları, şarkıları, müziği büyük önem taşıyan bir film çevirmeye kalk, hem de bunu, sıradan filmlerdeki ilkel seslendirme işlemiyle geçiştirmeye çalış.... Bir de konuşmalarla, şarkılarla, bazen başlı başına sahnelerde yapılan kesintiler, kısaltmalar, çıkarmalar var. Senaryocu Taner, oyun yazarı Taner’e bu konuda bir yabancından da insafsız davranmıştır. Bu tutumun, bir sahne yapıtına sinema özelliği kazandırmak çabasıyla yapıldığı ileri sürülemez. Çünkü Keşanlı Ali Destanı bütün kesintilere, değiştirmelere karşın “tiyatro kokusunu” yine taşımaktadır. Bunu en çok kısa kısa tablolarla verilen “medeniyet derslerinde”, Keşanlı Ali’nin kahve ve odasındaki sahnelerde, daha doğrusu filmin hemen bütün “içeri” sahnelerinde sezmek olanaklıdır.⁷⁹

Filmin senaryosuyla ilgili düşünceler ve filmdeki aksaklıklar ne olursa olsun, *Keşanlı Ali Destanı*, müzikal sekansları başarıyla filmin olay örgüsüne “yedirmesiyle” dikkat

⁷⁹ Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya 2. Cilt* (Kitle Yayınları, 1995), s.181.

çeker. Müzikal sekanslardaki kamera kullanımı, şarkı sözleri ve olay örgüsünü destekler, filmin geri kalanından ayrılmaz, filmde ayrı durmaz.

Mueller'in gruplandırmasına göre, *Keşanlı Ali Destanı* filmde, olay örgüsünü güçlendiren üç tane dördüncü gruptan ("Keşanlı Ali Destanı", "Artık Bir Şefimiz Var", "Şamama Şarkısı"), bir tane de olay örgüsünü içeriğiyle geliştiren altıncı gruptan ("Neyim Eksik Sizlerden") müzikal sekans vardır. *Keşanlı Ali Destanı* filmi, müzikal parçalarını genel olarak filmi güçlendirmek amacıyla kullanan müzikal bir filmidir.

Müzikal sekanslarda dans kullanılmaz. Filmde dans sadece, Ali'nin hapisten çıkma ve muhtar seçilme eğlencelerinde halk oyunları ve mahallelinin kendi aralarındaki doğal dansı olarak görülür. Atıf Yılmaz, "toplumsal eleştiri açısından olduğu gibi, bir epik müzikal denemesi olarak da Türk sinema tarihinin bu türdeki ilk düzeyli filmine"⁸⁰ imza atar.

2.2.7. Damdaki Kemancı

Yönetmen: Hulki Saner

Senaryo: Merter Fosforoğlu

Oynayanlar: Cüneyt Gökçer, Ayten Gökçer, Cihan Ünal, Esen Püsküllü, Ayşin Atay, Alev Sezer, Engin Çağlar

Yapım Yılı: 1972

Filmin Öyküsü:

Asım (Cüneyt Gökçer), karısı ve beş kızıyla beraber Rus topraklarındaki bir Türk köyünde yaşar ve sütçülükle geçimini sağlar. Asım fakirdir, sürekli Allah'la konuşur ve zengin olursa her şeyin ne kadar güzel olacağını düşünür. Bir gün köy meydanında köylülere süt satarken köylüler Bademli Köyü'ndeki bütün Türklerin sürüldüğünü konuşur ve Çar'a beddua eder. Selçuk (Alev Sezer) isminde bir üniversite öğrencisi Kırım'dan geldiğini söyleyerek lafa karışır. Çar'a beddua etmenin faydasız olduğunu, Karasu'da Türk gençlerinin birleşerek Vatan Cemiyet'ini kurduklarını, haklarını birleşerek arayacaklarını söyler. Asım, Selçuk'u sever. Ona yardımcı olmak ister. Kızlarına ders vermesi karşılığında Selçuk'u evinde ağırlamaya karar verir.

⁸⁰ Özgüç, a.g.e., s.99.

Köyün kasabı Musa, Asım'dan kızı Reyhan'ı (Ayten Gökçer) ister. Asım, Musa zengin olduğu için kızını iyi yaşatacağını düşünerek kabul eder. Meyhanede beraber içer ve dans ederler. Fakat meyhanedeki Ruslar onların dansına ve eğlenmesine engel olur. Onları kenara itip kendileri dans eder. Asım ve Musa üzülür.

Selçuk, Asım'ın büyük kızları Reyhan, Seyhan (Esen Püsküllü) ve Beyhan'a (Ayşin Atav) ders verir. Selçuk ve Seyhan arasında bir yakınlık doğar. Asım, Reyhan'a, onu Musa'ya verdiğini söyler. Reyhan ağlayıp istemeyince Asım onu Musa'ya vermekten vazgeçer. Reyhan ve Terzi Muttalip (Cihan Ünsal) sevgilidir. Muttalip Reyhan'ı Asım'dan ister. Asım, Reyhan'ı Muttalip'e verir. İki sevgili sevinçle şarkı söyleyip dans eder.

Rus gençleri Beyhan'ın yolunu keser ve onu rahatsız ederler. Boris (Engin Çağlar) gelip Beyhan'ı rahat bırakmalarını söyler. İki gencin arasında bir yakınlık doğar.

Reyhan ve Muttalip'in düğün günü herkes neşeyle dans edip eğlenir. Fakat Rus askerleri köyü basar. Evleri ateşe verip köylüleri döver.

Selçuk, Vatan Cemiyeti'nden çağrılır ve Karasu'ya dönmesi gerekir. Gitmeden önce Seyhan'a evlenme teklif eder. Seyhan kabul eder. Asım'a sorarlar. Asım iki genç birbirini sevdiği için kabul etmek zorunda kalır. Selçuk gider fakat yakalanarak Sibirya'ya sürülür. Seyhan onu yalnız bırakmak istemez. Sibirya'ya gitmeye karar verir. Asım izin vermek zorunda kalır. Seyhan gider.

Asım Beyhan'ı Boris'le yakalar. Beyhan'a kızar. Din ve ırklarının ayrı olduğunu söyler. Beyhan'ın Boris'le görüşmesini yasaklar. Beyhan, Boris'le kaçır. Gizlice evlenirler. Asım durumu öğrenince artık Beyhan diye bir kızının olmadığını söyler.

Rus askerleri köye gelir. Köyü boşaltmak için üç günleri olduğunu söyler. Asım diğer köylüler gibi evini ve toprağını satmak zorunda kalır. Karısı, küçük iki kızı, Reyhan, Muttalip ve onların yeni doğmuş çocuklarıyla beraber, eşyalarını toplayıp İstanbul'a göçmeye hazırlanır. Beyhan ve Boris, onlarla İstanbul'a gitmek istediklerini söyler. Asım önce karşı çıksa da kızını geride bırakmaya dayanamaz. Beyhan'ı affedip Boris'i damadı olarak kabul eder. Hep beraber İstanbul'a göçmek için yola çıkarlar.

Filmin ilk müzikal sekansı meyhanede, Asım'ın Musa'ya Reyhan'ı vermeyi kabul etmesinin kutlandığı sekanstır. Musa sevinçle herkese içki ısmarlar ve müzisyenleri çağırır. Müzik başlar. Asım ve Musa ayağa kalkar. Kafkas erkek yürüyüş figürünü yaparak dans etmeye başlarlar. Meyhanedeki diğer Türkler de onlara katılır. Bu sırada, meyhanedeki birkaç adam, daha önce Asım ve Musa'nın oturduğu ve kameranın önünde bulunan masa ve sandalyeleri alıp götürür. Kamera, Asım ve Musa oturup konuşurken de dans etmeye başladığında da hareket etmeden genel çekimde durur. Masa ve sandalyeler kameranın önünden çekilerek dans edenlere yer açar, seyircinin dansı daha iyi görmesi sağlanmaya çalışılır. Böyle bir kullanım, tiyatro dekorunun işi bitince sahnenin ortasından kaldırılması etkisi yaratarak kamerayı pasif konumda bırakır. Bu sekans, Türk sinemasında tiyatro kökenlerinin kullanılmasına güzel bir örnektir.

Asım, Musa ve diğer Türkler bir süre Kafkas erkek figürüyle bireysel dans ettikten sonra kol kola girerek neşeyle halay çekmeye başlar. Kenardaki masada onları seyreden Rus gençlerinden biri ortaya gelir. Halay çeken Türkleri durdurur. Bir Rus şarkısı söylemeye başlar. Şarkının ritmi ağırlaşır. Şarkıyı kesip Rus dansı yapmaya başlar. Asım, Musa ve diğer Türkler kenara çekilmek zorunda kalır. Diğer Rus gençleri de gelip dans etmeye başlar. Müzik hızlanır ve Rus gençleri zor Rus figürleriyle dans eder. Asım, Musa ve diğer Türkler kenarda onları seyrederek. Kamera, Asım'ın üzgün ve gururu incinmiş omuz çekimine kesme yapar. Rus gençlerinden biri Musa'yı oturduğu yerden kaldırıp döndürmeye başlar. Musa dengesini kaybeder ve yere düşer. Aynı genç bu sefer de Musa'yı yerden kaldırmaya çalışan Asım'ın yanına gider ve onu arkadan ittirir. Asım, Musa'nın üzerine düşer. Rus gençleri güler ve dans etmeye devam eder. Rus gençlerinden biri Asım'ı dansa çağırır. Asım isteksiz, gencin yanına gider. Genç, Asım'ı kolundan tutar ve bir figürle döndürmeye başlar. Asım figürü yapmaya çalışır ama beceremez. Rus genci, onu döndürüp fırlatır. Asım, Musa'nın üzerine düşer. Yakın çekimde Asım ve Musa'nın mutsuz yüzlerine kesme yapılır. Son olarak Rus gençlerinin hepsi dans ederek Türklerin üzerine gider ve onları dansa çağırır. Asım, Musa ve diğer Türkler kalkıp dans etmek zorunda kalır. Rusların karşısına geçip Kafkas erkek yürüyüşünü yaparak kapıya yönelirler ve meyhaneden çıkarlar.

Sekans, Rus yönetiminde yaşayan Türkler üzerindeki baskıyı gözler önüne seren bir sekanstır. Filmde daha önce bir Türk köyünün boşaltıldığından, Karasu’da Rus karşıtı Vatan Cemiyeti’nin kurulduğundan bahsedilir fakat Türk halkının, Rus halkıyla ortak yaşamı ilk defa bu sekansta gözler önüne serilir. Sekansta Türklerin meyhanede rahat bir şekilde eğlenemedikleri, neşelerinin yarım kaldığı, alay konusu oldukları görülür. Dansla anlatılan sekans, oldukça açık ve güçlüdür. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz fakat olay örgüsünü güçlendirir.

İkinci müzikal sekans, Asım, Reyhan ve Muttalip’in evlenmesini kabul ettikten sonra, Reyhan ve Muttalip’in aşklarının onaylanmasını kutladıkları sekanstır. Muttalip bahçede oturur, Reyhan çevresinde Kafkas yürüyüşü yapar. Kamera ikisine yakınlaşır, tekrar uzaklaştığında Reyhan ve Muttalip’in, kameranın sağında, solunda ve ortasında olmak üzere üç kopyası vardır. Muttalip de ayağa kalkar ve beraber Kafkas yürüyüşü yapmaya başlarlar. Karma Reyhan’ın omuz çekimine kesme yapar. Üç kopyalı efekt artık kullanılmaz. Kamera geriye doğru açılmaya başlar. Reyhan bir sabanın üzerine oturur, elleriyle Kafkas el figürü yaparken, Muttalip Kafkas yürüyüşü ile sabanın çevresinde döner. Reyhan şarkı söyler:

Araz üste buz üste balam
Kebap yanar köz üste
Koy menî götürsünler balam
Bir siyah gözün üste

Muttalip, Reyhan’ın yanına oturur. Beraber şarkı söylerler:

Ay laçın can laçın
Gel seni alim kaçım

Muttalip, ayağa kalkıp sabanı arkaya doğru çeker. Kameradan uzaklaşırlar. Reyhan da ayağa kalkar. Ormanda Kafkas yürüyüşü yaparak dolaşırlar. Fakat bu yürüyüş koşuya yakındır. Kamera onları takip etmeye çalışır fakat ara sıra arkadan gelen Muttalip’in vücudunun bir kısmı estetik olmayan bir biçimde çerçeveden çıkar. “Dansçıların ... sağa sola gidişlerinde çevrinme yapmak iyi bir yöntem değildir.... onların her hareketini

çerçevenin merkezinde tutmak çok dağınık bir kamera çalışmasına sebep olur”⁸¹. Muttalip durur ve şarkı söylemeye başlar. Reyhan, Muttalip şarkı söylerken onun çevresinde Kafkas yürüyüşü ile döner:

Abuşka’dan taş gelir balam
Yeşil gözden yaş gelir
Seni mana verseler balam
Allah’a hoş gelir

Muttalip, Reyhan’ı durdurup ellerini tutar, “Allah’a hoş gelir” derken büyük bir coşkuyla kollarını kaldırıp ellerini gökyüzüne doğru sallar, birkaç kez zıplayıp çevresinde döner. Reyhan’da ona neşeye bakar. Reyhan ve Muttalip şarkının bir kısmını kameraya bakarak seyircilere, bir kısmını da göz göze birbirlerine söyler. Şarkı bir aşk şarkısıdır. Şarkının sözleri olay örgüsüne uygundur. Filmin karakterlerinin Rus yönetiminde yaşayan Türkler olması ve şarkının da bir Gürcü türküsü olması olay örgüsünü destekler. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz fakat sekans olay örgüsünü güçlendirir.

Filmin son müzikal sekansı, Reyhan ve Muttalip’in düğün günü gerçekleşir. Asım’ın evinin bahçesinde kadınlar ve erkekler ayrı ayrı oturur. Dört Kafkas dansçısı ortaya gelir ve dans etmeye başlar. Düğün sahipleri ve misafirler bir süre dansı seyreder. Musa, Reyhan’ı kendisine söz verip sözünde durmadığı için Asım’a çıkışır. Selçuk, devrin değiştiğini kadınların istediğiyle evlenip istediğiyle dans edebileceğini söyleyerek Seyhan’ı dansa kaldırır. Bunun üzerine, Reyhan Muttalip’le, Asım da karısıyla dans etmeye başlar. Onlar dans ederken dört Kafkas dansçısı yanlarında dört kadın dansçıyla gelerek eşli Kafkas oynamaya başlar. Eğlence iyice şenlenmişken Rus askerleri köye saldırır. Bölünen eğlence yerini çığlıklara, ateşe verilen evlere bırakır. Kamera genel çekimde sabit durur. Ara sıra dans eden çiftlerin yakın çekimlerine kesme yapılır. Sekans, düğün kutlamalarını içerir. Çıkarıldığında olay örgüsünde değişme olmaz. Fakat Rus yönetimindeki Türklerin düğününü ve en mutlu anlarında yaşadıkları baskı ve zulmü gösterir ve güçlendirir.

⁸¹ Nadi Kafalı, **Televizyonda Kameramanlık** (Ümit Yayıncılık, 2000), s.202.

Filmin genelinde ve müzikal sekanslarında görülen durgunluk ve tiyatral anlatım kullanımını Giovanni Scognamillo, bir opera sanatçısı olan filmin yönetmeni Hulki Saner'e bağlar:

Hulki Saner, anlatıma önem veren bir yönetmen değildir; ilk filmlerinde kamerayı tek bir yerde çivileyip sadece geniş bir açı içinde oyuncularının hareketlerini, konuşmalarını ve giriş çıkışlarını kaydediyordu. Biçimsel bir kaygı taşımayan Hulki Saner'in asıl amacı izleyiciye hoş gelecek, onları sürükleyip eğlendirecek bir konuyu son noktasına kadar kullanmaktı⁸²

Hulki Saner, Muhsin Ertuğrul gibi sahne sanatları disiplininin geldiği için müzikal sekanslarında ve filmin geri kalan kısmının yönetiminde tiyatro yönetiminin özelliklerini kullanmayı uygun görmüş olabilir.

Damdaki Kemancı'nın orijinal metni, Joseph Stein'a aittir. Joseph Stein'de tiyatro metnini oluştururken Sholem Aleichem'in *Tevye and his Daughters* (Tevye ve Kızları) isimli öyküsünden yararlanmıştı. Joseph Stein'in metni, Jerry Bock'un müzikleri ve Sheldon Harnick'in şarkı sözleriyle, *Fiddler on the Roof* ismiyle ilk defa 1964 yılında Broadway'de oynanır. 1971 yılında, aynı adla Norman Jewison tarafından sinemaya uyarlanır. Türk tiyatrolarından oynanan metin ve Hulki Saner'in filmi Joseph Stein'in metninden uyarlamadır.

Mueller'in gruplandırmasına göre, *Damdaki Kemancı* filminin müzikal parçalarının hepsi, olay örgüsünü güçlendiren dördüncü grupta yer alır. Dans, müzikal sekanslarda önemli bir yer tutar. Mueller'in çalışmasına göre, *Damdaki Kemancı* filmi müzikal parçalarını filmi güçlendirmek amacıyla kullanan müzikal bir filmidir.

Damdaki Kemancı müzikalının en önemli şarkısı "If I Were a Rich Man (Ah Bir Zengin Olsam)"ın film içerisinde yer almaması oldukça şaşırtıcıdır. Oysa Asım film içerisinde şarkıya geçiş için oldukça uygun konuşmalar yapar. Allah'la konuşurken: "Ne olur zengin olsaydım, ne güzel olurdu" der. Fakat şarkı başlamadan başka bir sekansa geçilir. Belki de şarkıyı içeren müzikal sekans çekilmiş fakat bilinmeyen nedenlerden ötürü filminden çıkarılmak zorunda kalmıştır.

⁸² Scognamillo, a.g.e., s.288.

2.2.8. Renkli Dünya

Yönetmen: Orhan Aksoy

Senaryo: Fuat Özlüer, Erdoğan Tünaş

Müzik: Melih Kibar, Esin Engin, Çiğdem Talu

Koreografi: Oytun Turfanda

Oynayanlar: Erol Evgin, Gülşen Bubikoğlu, İzzet Günay, Adile Naşit, Nevra Serezli, Halit Akçatepe, Ayşen Gruda, Mürüvvet Sim, Erol Günaydın, İsmet Ay

Yapım Yılı:1980

Filmin Öyküsü:

Mehmet (İzzet Günay) ve Ayşe'nin nişan töreninde Ayşe'nin annesi davetlilere, bunun şartlı bir nişan olduğunu, başlık parası tamamlanınca düğün yapılacağını söyler.

Sabah olur. Zeynep (Gülşen Bubikoğlu), annesi Fatma (Adile Naşit) ve ağabeyi Mehmet kahvaltıya oturur. Zeynep, ağabeyine başlık parasını daha hızlı biriktirebilmek için kendisinin de bir işe girmesini teklif eder. Ağabeyi kız kardeşini çalıştırmak istemediğini söyler. Ağabeyi gittikten sonra, Zeynep, bir tiyatrodaki terzilik yapan annesi Fatma'ya, evde tek başına sıkıldığını, kendisini de tiyatroya götürmesini söyler.

Tiyatro'da gösteri başlar. Erol (Erol Evgin), Meral (Nevra Serezli) ve dansçı korosu "Renkli Dünya" şarkısını söyler. Zeynep, Erol'u hayranlıkla izler. Meral gösteriden sonra ışık, akustik ve müziği beğenmeyerek yönetmen ve tiyatro sahibini azarlar.

Zeynep evde Erol'un plağını dinleyerek onun kendisi için imzaladığı resme bakar. Tiyatroda Erol'un sadece onun için şarkı söylediğini düşler. Annesi gelir ve gerçekleşmeyecek rüyalar kurmamasını öğütler.

Meral Erol'a tiyatrodan ayrılmak istediğini söyler. Erol, insanların ekmeğiyle oynamamasını ister. Meral onları umursamadığını söyleyerek ikisinin ne zaman evleneceğini sorar. Erol bunun için erken olduğunu söyleyince Meral sinirlenir, Erol'u kendisinin meşhur ettiğini hatırlatır.

Mehmet ve Ayşe parkta gezer. Başlık parasını yüzünden evlenemedikleri için üzülürler. Ayşe'nin annesi, başlık parası zamanında ödenemediği için yüzde elli zam yapar.

Zeynep tiyatrodan annesine yardım ederken Meral'in odasına girer. Dolaptaki elbiselerden birini giyer, boş sahneye çıkar ve "Rüya" şarkısını söylemeye başlar. Tiyatrodaki herkes Zeynep'in sesini duyup salona gider. Zeynep'i çok beğenirler.

Tiyatroda gösteri başlar. Erol, dansçı korosuyla birlikte "Yabancı" şarkısını söyler. Meral odasında sahneye çıkmak üzere hazırlanır. Telefon çalar. Meral'in köpeği Fifi ölmüştür. Meral üzülür ve sahneye çıkmak istemediğini söyler. Yönetmen ve tiyatro sahibiyle kavga eder, gösteriye çıkmadan tiyatrodan ayrılır.

Gösteriden sonra Erol, Meral'e telefon edip tiyatroya dönmesini ister. Meral işi bıraktığını söyler. Erol, yönetmen ve tiyatro sahibi, tiyatronun kapanmaması için yerine Zeynep'i oynatmaya karar verir. Zeynep başrol oynayacağını öğrenince çok sevinir. Fatma, Mehmet'in kardeşinin sahneye çıkmasına izin vermeyeceğini söyler. Erol takma isimle sahneye çıkabileceğini, çok para kazanacağını söyleyince başlık parasını da ödeyebilecekleri düşünüp kabul ederler. Tiyatro çalışanlarına Zeynep'in Meral'in yerine sahneye çıkacağı söylenir. Tiyatrodakiler Zeynep'e, "Aramıza Hoş Geldin" şarkısını söyler.

Mehmet'in durumu öğrenmemesi için tiyatrodan çaycılık yapan Mıstık mahallenin erkeklerini kahvede toplayıp plan yapar. Mehmet'in eve Zeynep'ten sonra gidebilmesi için Zeynep eve dönene kadar kahvede oturup kahveyi kapattırmama kararı alınır. Zeynep eve dönünce Mıstık kahveye gelecek ve herkes evine gidebilecektir. Fatma da mahallenin kadınlarını toplar. Kimsenin ağzından bir şey kaçırmaması konusunda anlaşılır. Bütün mahalle "Talih Kuşu Kondu Başımıza" şarkısını söyler. Zeynep için mutluluklarını dile getirirler. Zeynep sahne için hazırlanır, saç, kıyafet, makyaj denemeleri yapılır, koreograflara çalıştırılır.

Zeynep sahneye çıkar. Mahalleliler onu seyretmeye ve destek olmaya gelir. Zeynep "Deli Divane" şarkısını söylerken Erol onu hayranlıkla seyrederek. Gösteri sonrası herkes Zeynep'i tebrik eder, çok beğenir. Gazeteciler resimlerini çeker. Ertesi gün, Meral, Zeynep'in resimlerini gazetede görür. Sinirlenir.

Fatma, Zeynep'in işi sayesinde başlık parasını tamamlayıp Ayşe'nin annesine verir. Fakat parayı Zeynep'in ödediğini söylememesini ister. Ayşe'nin annesi Mehmet'e

başlık parasından vazgeçtiğini, Ayşe'yle istediği zaman evlenebileceğini söyler. Mehmet sevinir.

Erol ve Zeynep yakınlaşır. Zeynep Erol'a hayran olduğunu itiraf eder. Erol da ona ilgi duyduğunu söyler. Zeynep ve Erol tiyatrodaki seyircilere "Memleket Hasreti" şarkısını söyler. Gösteri sonrası Erol Zeynep'e övgüler yağdırır. Gazeteciler fotoğraflarını çeker.

Mehmet saatin geç olduğunu söyleyerek kahveyi kapatmak ister ama kimse kalkıp gitmez. Erol, geç kaldıkları için korkan Zeynep ve Fatma'yı eve bırakır. Çaycı Mıstık, Zeynep ve Fatma eve ulaşınca gidip kahvede oturur, herkes kalkıp eve gider. Mehmet şaşırır.

Meral'in menajeri oyunun kapalı gişe oynadığını söyler. Meral sinirlenir, yerini kimseye kaptırmayacağını söyler.

Erol ve Zeynep sevgili olur. Beraber yemek yer, gezer, eğlenirler. Erol, Zeynep'e evlenme teklif eder. Zeynep kabul eder. Erol, Mehmet'ten Zeynep'i ister. Erol sanatçı olduğu için Mehmet kız kardeşini vermez. Fatma, evde Ayşe'nin gelinliğini dikerken Mehmet gelir. Zeynep'in tiyatroya gitmesini yasaklar. Zeynep tiyatrodaki sahneye çıktığını itiraf eder. Mehmet, Zeynep'e tokat atar. Fatma Mehmet'e kızar, Zeynep'i alıp evden ayrılır.

Meral ve menajeri, Zeynep'i kaçırmaya karar verir.

Fatma, Mehmet'in nikâhına gitmeyeceğini söyler. Zeynep her şeyi göze alıp gitmeye karar verir. Mehmet, Zeynep'i nikâhtan kovar. Mahalleliler, Zeynep'e üzülüp nikahı terk eder. Ayşe de Mehmet, annesi ve kız kardeşiyle barışana kadar onunla evlenmeyeceğini söyler.

Meral'in menajeri tuttuğu adamlarla Zeynep'i kaçıtır. Çaycı Mıstık, kahveden tiyatroyu arayıp Erol'a haber verir. Mehmet telefon konuşmasını duyar. Mıstık, Zeynep'i Meral'in dağ evine götürmüş olabileceklerini söyler. Mehmet'le beraber oraya giderler. Mehmet, Meral'in evindeki korumalarla kavga etmeye başlar. Erol da gelip kavgaya katılır. Mıstık, Zeynep'i alıp tiyatroya götürür.

Erol ve Zeynep gelmediği için tiyatrodakiler endişelenir. Gösteri başlamadığı için içlerinde mahallelilerin de bulunduğu seyirciler meraklanır. Zeynep tiyatroya yetişir.

Mehmet, Erol'un iyi dövüştüğünü görüp şaşırır. Erol'un elini sıkar, hakkında yanlış düşündüğünü söyler.

Zeynep sahneye çıkar ve “Renkli Dünya” şarkısını söyler. Erol sahneye çıkıp ona katılır. Birlikte “Bir Bakışın Yetti” şarkısını söylerler. Mehmet tiyatroya gelip, Zeynep'i seyrederek. Şarkı bitince beğenip alkışlar. Zeynep sahneden iner. Ağabeyine sarılır, barışırlar. Zeynep yeniden sahneye çıkar. Erol ve dansçı korosuyla beraber “Renkli Dünya” şarkısını söyleyip dans ederler. Seyirciler alkışlar. Mehmet ve Ayşe barışırlar.

Renkli Dünya, bir sahne arkası müzikalidir. Filmde, Zeynep karakterinin söylediği şarkıları Yeliz Eker seslendirir. İlk müzikal sekans, tiyatroda gerçekleşir. Erol, Meral ve dansçı korosu “Renkli Dünya” şarkısını seyircilerine söyleyerek dans eder, seyircilere hoş geldiniz der. Bu sekansta seyirciler gözükmez. Karakterler doğrudan kameraya bakar. Sekansın sonunda Meral kulise döndüğünde yönetmeni ve tiyatro sahibini, ışığı, akustığı, müziği beğenmeyerek azarlar. Bu müzikal sekansta, seyirci tiyatrodaki sanatçılarla tanışır. Sekans, olay örgüsüyle ilgilidir. Fakat çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz ya da olay örgüsünü güçlendirmez.

Zeynep, tiyatro boşken Meral'in elbiselerinden birini giyerek sahneye çıkar. “Rüya” şarkısını söyler, ikinci müzikal sekans başlar:

Sakın dokunmayın bana, rahat bırakın
Sürüp gitsin bu rüya uyandırmayın
Sessizce yürüdüm geçtim dar bir kapıdan
Yemyeşil bir ovada buldum kendimi
Sanki beni birisi çağırıyordu
Bir ses beni peşinden sürüklüyordu
Karşımda gülümseyen gözlerinle sen
Evet sendin sevgilim bana gel diyen

Zeynep şarkıya müzik olmadan başlar ve bu bir süre böyle devam eder. Bir süre sonra, filmin dışından gelen, diegetik olmayan, müzik başlar ve Zeynep'in şarkısına eşlik eder. Müziğin başlamasıyla beraber tiyatrodaki çalışan herkes Zeynep'in şarkı söylediğini duyup etkilenir ve kimin söylediğini öğrenmek için sahneye gider. Zeynep'in müzik olmadan şarkıya başlaması salondaki yalnızlığını, genç kızın mahremiyet alanını seyirciye iletir ve gerçeklik hissini artırır. Kamera da ilk başta Zeynep'e fazla yaklaşmayarak bu hisse katkı sağlar. Müzik başladığı andan itibaren bir hayaller alemine geçiş ve yavaş yavaş genç kızın hayallerinin gerçekleşmesine uzanan bir yol aydınlanmaya başlar. Kamera yaklaşır. Şarkı söyleyip dans eden Zeynep'i yakından çeker. Müzik sihirli bir etkiyle genç kızın sesini tiyatrodaki herkese iletir. Kesmelerle Fatma Hanım, Erol, Çaycı Mıstık, tiyatro sahibi ve yönetmenin sesi duyunca yaşadıkları şaşkınlık ve merak görülür. Hepsi farklı yerlerden sese doğru koşarken Zeynep mutlulukla şarkı söyleyip dans eder, onlar sahneye ulaştıktan sonra bile onları fark etmez, şarkısını bitirir. Daldığı hayalden onu alkışlar uyandırır. Zeynep'i sahnede gören herkes çok etkilenir. Fatma gururlanır, kızının boş yere hayal kurmadığını anlar. Tiyatro sahibi, yönetmen ve Erol, Zeynep'in sesini çok beğenir ve Meral tiyatrodan ayrıldıktan sonra akıllarına Zeynep gelir. Bu müzikal sekansın filmde olmaması halinde, tiyatrodakilerin neden başrole Zeynep'i seçtiği, sert görünen Fatma'nın neden kızının tiyatrodaki çalışmasına izin verdiği anlaşılmaz. Sekans, olay örgüsünü geliştirir. Sekansın içeriğine bakıldığında söylenen şarkı sevgilisine aşkını anlatan bir aşığın sözlerini içerir, olay örgüsüyle ve içinde bulunulan durumla ilişkili değildir. Bu nedenle sekans olay örgüsünü içeriğiyle değil varlığıyla geliştirir.

Tiyatroda gösteri başlar. Erol, dansçı koro eşliğinde “Yabancı” şarkısını söyleyip dans eder:

Bana bir yabancı gibi bakan bu gözler senin mi?
 Yıllardan sonra gördüğüm sen misin yoksa hayal mi?
 Bu anlamsız kahkahalar sahte gülüşler senin mi?
 Bakmaya kıyamadığım o yüzün nasıl değişti
 Ellerini ver tutayım ellerine ne oldu
 Gözlerine dön bakayım gözlerine ne oldu

Bir süre sonra sahneye Meral'in çıkması gerekir. Fakat Meral'in köpeği Fifi'nin öldüğü haberi gelir. Meral sahneye çıkmayı reddeder, tiyatronun sahibi ve yönetmenle kavga eder, tiyatrodan ayrılır. Bu sekansın büyük bir kısmında Erol sahnede şarkısını söylemeyi ve Meral'in çıkmasını beklemeyi sürdürür. Meral sahneye çıkmayınca yönetmen kulisten Erol'a devam işareti yapar ve Erol şarkıyı baştan alır, koreografiyi tekrar eder. Bu sekansta, müzikal sahnelerin yanında müzikal olmayan sahneler vardır. Tiyatroda gösteri devam ederken, kuliste Meral ve tiyatro ekibi arasında tartışma sürer. Meral'in olduğu sahneler müzikal sahne değildir, müzikal sahnelerin dışında gerçekleşir. Bu nedenle Erol'u barındıran müzikal sahneler çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Mıstık, Meral'in odasına gelip gösterinin devam ettiği, Meral'in sırasının geldiği bilgisini verir. Gösteri gösterilmese de seyirci sahnede gösteri olduğunu bilir. Şarkının içeriği yıllardan sonra sevdiğini tekrar gören ve değiştiğini söyleyen bir âşık üzerinedir ve o anki olay örgüsüyle ilgisizdir. Olay örgüsünü güçlendirmez. Müzikal sahneler sadece varlığıyla olay örgüsüyle ilgilidir.

Meral ayrıldıktan sonra, Zeynep'in onun yerine sahneye çıkacağı tiyatro çalışanlarına söylenir. Bunun üzerine "Aramıza Hoş Geldin" müzikal sekansı başlar:

Erol:	O gülen gözlerinle mutluluk verdin bize
Koro:	Gönlümüzü fethettin aramıza hoş geldin
Yönetmen:	Onu büyük bir artiz, bir yıldız yapacağız
T. Sahibi:	Yakında bu tiyatrodan olay yaratacağız
Erol:	İlk günlerde heyecandan belki de şaşırırsın Korkma ben yanıdayım zamanla alışırırsın
Koro:	İlk günlerde heyecandan belki de şaşırırsın Korkma biz yanıdayım zamanla alışırırsın
Zeynep:	O küçük evimizde yıllarca hayal kurdum Aradığım her şeye sayenizde kavuştum
Koro:	Şu sese bak şu sese, şu sese bak şu sese
Erol:	Biz bu renkli dünyada ne günler gördük bilsen Alkışların tadını sen de bir duyabilsen

Bu sekansta sadece Erol, Zeynep ve dansçı korosu değil, tiyatro sahibi, yönetmen, çaycı, ışıkçılar da şarkı söyleyerek Zeynep'e destek verir, onu aralarına kabul eder. Sekans, Zeynep'in hayallerinin gerçekleşmesinin ve tiyatronun kapanmıyor olmasının kutlamasıdır. Sekans olay örgüsünü güçlendirir. Fakat sekans çıkarıldığında olay örgüsü değişmez.

Bir sonraki müzikal sekans, mahallelinin kendi mahallelerinden birinin sahneye çıkacak olmasıyla ilgili duydukları sevinçli içeren “Talih Kuşu Kondu Başımıza” şarkısıdır. Mahallenin yaşlıları, gençleri, kadınları, erkekleri, Ayşe ve annesi, Fatma, çaycı Mıstık ve diğer mahalleliler, Zeynep'in tiyatrodaki başrole çıkacak olması hakkında düşüncelerini ve mutluluklarını seyirciye doğrudan kameraya bakıp şarkı söyleyerek anlatır. Dış mekanda geçen bu müzikal sekansta, aynı “Aramıza Hoş Geldin” sekansındaki gibi, sahne sanatçısı olmayan kişiler de şarkı söyler:

Genç Kızlar:	Talih kuşu kondu başımıza Aman nazar değmesin kızımıza
Mıstık:	Mavi boncuk takalım tütsüler de yakalım Adaklar adayalım yıldızımıza
Fatma:	Artiz anası olacağım Başköşeye kurulacağım Gazetecileri çağırıp da hayatımı anlatacağım
Zeynep:	Rüyalarım gerçek oluyor Mutlu günler geldi geliyor Afişler, reklamlar, alkışlar Adım adım yaklaşıyor
Boyacı Çocuklar:	Talih kuşu kondu başımıza
Müşteriler:	Aman nazar değmesin kızımıza
Boyacı Çocuklar:	Mavi boncuk takalım tütsüler de yakalım
Kadınlar:	Adaklar adayalım yıldızımıza
Yaşlılar:	Mahallemiz şenlendi dostlar Bir de asfalt olsa yollar Kim bilir belki bundan sonra Belediye bize de uğrar

Ayşe ve annesi:	Zeynep’imiz yıldız oluyor Düşündükçe ateş basıyor Mehmet bu işleri bir duysa Ah yakalandık işte geliyor
Bakkal:	Güzeller güzeli kızımız
Delikanlılar:	Göz bebeğimiz yıldızımız O kaşlar, o gözler, hele o saç Amanda maç kaç kaç Kardeşim kaç kaç kaç
İki Komşu Kadın:	Sosyete olduk desenize Resmimiz çıkacak gazetede Gaste mi dedin yok bende Ne gazetesini canım hadi sen de
Berber:	Talih kuşu kondu başımıza Aman nazar değmesin kızımıza Mavi boncuk takalım tüsüler de yakalım
Çocuklar:	Adaklar adayalım yıldızımıza

Mahalleliler şarkıyı günlük işlerini yaparken söyler. Boyacı çocuklar ayakkabı boyarken, yaşlılar kahvede tavla oynarken, bakkal bakkalında, berber berberinin önünde, komşu kadınlar camda karşılıklı konuşurken, Fatma evinin önünde çamaşır asarken, Zeynep bakkaldan alışveriş yapmış eve dönerken, Ayşe ve annesi işlettikleri manavda, delikanlılar parkta top oynarken müzikal sekansa katılır. Müzikal sekans devam ederken Mehmet mahallede görülür ve sekans Mehmet’e göre şekillenir. Zeynep’in sahneye çıkacak olmasıyla ilgili şarkı söyleyenler Mehmet’in uzaktan geldiğini görünce şarkının sözlerini değiştirir. Mehmet’in manava yaklaştığını gören Ayşe ve annesi “ah yakalandık işte geliyor” diyerek manava girer. Zeynep’in güzelliğini öven delikanlılar Mehmet’i parkın önünden geçerken görünce panikler, başka bir konu hakkında konuşuyormuş gibi yapıp “aman da maç kaç kaç” derler ve ardından “kardeşim kaç kaç kaç” diyerek Mehmet’ten uzaklaşırlar. Mahallenin gazeteye çıkacağıyla ilgili konuşan iki komşu kadın Mehmet’i görünce “Gaste mi dedin yok bende” diyerek konuyu değiştirmeye çalışır. Ayrıca sekans boyunca Zeynep’in gösteri için hazırlanışı (koreografiye çalışması, kıyafet seçimi, saç ve makyaj uzmanlarıyla stil denemeleri)

görülür. Şarkının sonunda mahalleliler arabalarına binip konvoy halinde tiyatroya gider. Sekans, Zeynep'in ilk defa sahneye çıktığı müzikal sekansa bağlanır. İçeriği, mahallelileri doğal sesleriyle kullanması ve dış mekanda geçmesiyle oldukça zengin olan bu müzikal sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Fakat sekans olay örgüsünü güçlendirir.

Mahallelilerden oluşan kalabalık bir seyirci önünde Zeynep ilk defa sahneye çıkar ve “Deli Divane” şarkısını söyleyerek dansçı korosuyla beraber dans eder:

Zincire vurulmuş bir mahkum gibi
Aşkın kölesi oldum ne çare
Her şeye bedeldi saçının bir teli
Hasretin düşürdü beni bu hale
Dipsiz bir kuyu gibi karardı dünya
Sensiz hayat nedir ki boş bir virane
Meyhaneler yetmiyor bu gece bana
Ben sana vuruldum deli divane

“Deli Divane” müzikal sekansı bir aşk şarkısı içerir ve içeriği olay örgüsüyle ilgisizdir. Bu sekansla beraber Zeynep tiyatro sanatçısı olarak kendini tiyatroya ve dış dünyaya kabul ettirir. Fakat sekans bittikten sonra kuliste Erol, yönetmen, tiyatro sahibi Zeynep'i alkışlar. Çok iyi olduğunu söyler. Gazeteciler Zeynep'in resmini çekmek için yarışır. Zeynep'in kendini bir sanatçı olarak kabul ettirmesi müzikal sekansın dışında da tekrarlanır. Bu nedenle, sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Sekansın içeriği de olay örgüsüyle ilgisiz olduğu için sadece varlığı olay örgüsüyle ilgilidir.

Bir sonraki müzikal sekans, Erol ve Zeynep'in seyircilere “Memleket Hasreti” şarkısını söyledikleri sekanstır:

Gel, gel gör halimi, yaz anlat beni
Memlekete yolum düşmeyeli
Anamın elini öpmeyeli, gül yüzlü yarimi görmeyeli
Efkarlıyım

...

Hasret kaldım be memleketime, hasret kaldım aman

Hasret geldim hasret giderim hasretten ölürüm aman

Modernleştirilmiş halk oyunları figürleriyle dikkat çeken sekansın içeriğinde memlekete hasret kalmış bir kişinin anlattıkları yer alır. İçeriği olay örgüsüyle ilgisizdir. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Olay örgüsünü güçlendirmez. Erol ve Zeynep, sahnede işlerini yaparken görülür. Varlığı olay örgüsüyle ilgilidir.

Son müzikal sekans üç kısma ayrılır. İlk kısımda Zeynep sahnede tek başına “Renkli Dünya” şarkısını söyler:

İçimiz kan ağlarken, kahkahalar atarız
En dertli günümüzde perdemizi açarız
Alkışların sesini uykumuzda duyarız
Her sözü her cümleyi yaşayarak oynarız
Sanat aşkı uğruna bir ömür tüketiriz
Biz bu renkli dünyayı böylesine severiz
Merhaba coşkunuza neşenize merhaba
Sevgi dolu kalbinize merhaba
Arkadaşlar, can dostlarım merhaba
Fatma Teyze, Hatçe Abla merhaba
Ayşe Bacı, Mıstık Kardeş merhaba
Komşularım, can dostlarım merhaba

Zeynep’in adlarını söyleyerek “merhaba” dediği mahalleliler “merhaba” diyerek Zeynep’e cevap verir ve gösteriye dâhil olur. Film, iç dünya ve dış dünya olarak ikiye ayrılır. İç dünya yani renkli dünya, tiyatro, tiyatro çalışanları ve iki sanatçının (Zeynep’le Erol’un) aşkıdır. Dış dünya, seyirciler ve gerçek yaşamdır. Yani film için, mahalle ve mahallelilerdir. Bu nedenle filmde gelişmeler hem iç hem de dış dünyada tepki bulur. Zeynep’in tiyatroya kabul edilmesi ve hayallerinin gerçekleşmesi hem iç (tiyatroda “Aramıza Hoş Geldin”) hem de dış dünyada (mahallede “Talih Kuşu Kondu Başımıza”) kutlanır. Son müzikal sekans iç ve dış dünyanın birleşmesini simgeler. Tiyatro ve dış dünya arasındaki çatışmalar bu sekansta sona erer, Zeynep ve Mehmet

barışır. Çatışmanın biteceğinin habercisi olarak, dış dünyayı temsil eden mahalleliler sadece seyirci olmaktan çıkıp gösteriye katılır. Son müzikal sekansın ikinci kısmında Erol sahneye çıkar ve “Bir Bakışın Yetti” şarkısını söylemeye başlar. Zeynep de ona katılır:

Hiç kimsen olmadı benim hayatta, ne yürekten seven, ne aşkı bilen
 Kapılmış giderken bir çılgınlığa, en umutsuz günde çıktın karşıma
 Tarifsiz acılarla yüklü günlerimi, çileli bir hayatın bütün izlerini
 Bir bakışın yetti unutturmaya, bir bakışın yetti canım unutturmaya
 ...
 Hiç kimsem olmadı benim hayatta, ne bir yol gösteren, ne akıl veren
 Tam alışmıştım ki bu yalnızlığa, bir tek gülüşünle girdin dünyama

“Bir Bakışın Yetti” şarkısı söylenirken mahalleliler seyirci durumuna geçer, Mehmet de tiyatroya gelir. Dışarıdan iç dünyada gerçekleşmiş olan bir aşkın kutlamasını seyrederek. Şarkının sözleri, Erol’un Meral’le olan mutsuz beraberliğini, Zeynep’in rüyalar kurarak geçirdiği yalnız yaşantısını destekler. Şarkı biter, seyirciler alkışlar. Sekansın üçüncü şarkısına geçilmeden önce müzik durur. Zeynep, Mehmet’i görür, Mehmet onu alkışlar, barışırlar. Hem Zeynep’in sanatçılığı hem Erol’la olan aşkları iç ve dış dünyada tam olarak kutsanır. Bunu kutlamak için Zeynep ve Erol “Renkli Dünya” şarkısını dansçı korosuyla birlikte seslendirip dans eder. Aynı zamanda filmin ilk müzikal sekansında da yer alan “Renkli Dünya” şarkısı son müzikal sekansta tam olarak anlamını bulur, tiyatro çalışanlarının, Zeynep ve Erol’un sanat sevgisi, mutsuz olsalar da, dışlansalar da sanatlarından vazgeçmemeleri anlatılır. Her iki şarkının içeriği de olay örgüsüyle ilgilidir. Şarkılar olay örgüsünü güçlendirir. Mehmet, kız kardeşini sahnede görünce etkilenir. Mehmet ve Zeynep’in barışmasında, o ana kadar olan olaylarla beraber, müzikal sekansın da etkisi vardır. Sekans çıkarıldığında filmin sonu çıkarılmış olur. Sekans olay örgüsünü geliştirir. Bu nedenle sekans, içeriğiyle olay örgüsünü geliştirir.

Filmde kamera, yakınlaşıp uzaklaşarak, sağa sola kayarak ve karakterlerin, dansçıların yakın çekimleriyle dansları seyirciye “bir şey kaçırmamalarını sağlayacak şekilde” sunar. Erol Evgin, Gülşen Bubikoğlu, Nevra Serezli ve dansçılar çoğunlukla uyumlu bir şekilde koreografileri icra eder. Fakat ara sıra ortaya çıkan koreografik düzendeki

simetri sorunları kameradan kaçmaz. Sahnede gerçekleşen müzikal parçalarda tiyatro ışığı kullanılır. Ara sıra Erol ve Zeynep'in göğüs çekimine odaklanan spot ışık kullanılır. Kamera aslında genel çekimdedir. Fakat dans eden dansçıların tamamı, spot ışık altındaki karakterin de yapmakta olduğu figürün bir kısmı karanlıkta kalır. Kamera, karakteri göğüs çekiminde alıyormuş izlenimi oluşur. Karanlıkta dans etmeye devam eden dansçıların belli belirsiz silüetleri görülür. Spot ışık, bir şeyi vurgulamak için kullanılabilir. Fakat filmde yanlış yerde kullanılır. Örneğin, "Yabancı" şarkısında, Erol'un vücudunun üst kısmı spot ışıkla aydınlatılır. Oysa o sırada Erol, ayak hareketleri yoğun bir figür yapar. Dansçılar da ona eşlik eder. Seyirci dansçıları ve Erol'un o andaki odak noktası olan ayaklarını göremez. Spot ışığın böyle bir anda kullanımı, seyircinin seyrettiği dansla ilgili eksiklik, karışıklık duymasına neden olur.

Mueller'in gruplandırmasına göre, *Renkli Dünya* filminde, varlığı olay örgüsüyle ilgili dört tane üçüncü gruptan ("Renkli Dünya", "Yabancı", "Deli Divane", "Memleket Hasreti"), olay örgüsünü güçlendiren iki tane dördüncü gruptan ("Aramıza Hoş geldin", "Talih Kuşu Kondu Başımıza"), olay örgüsünü varlığıyla geliştiren bir tane beşinci gruptan ("Rüya"), olay örgüsünü içeriğiyle geliştiren bir tane de altıncı gruptan ("Renkli Dünya ve Bir Bakışın Yetti") müzikal sekans vardır. *Renkli Dünya* filmi müzikal parçalarını genel olarak filmi süslemek amacıyla kullanan müzikal bir filmidir.

Renkli Dünya iddialı dansları ve şarkılarıyla müzikal film iddiası kuvvetle hissedilen bir filmidir. Bu nedenle filmi süsleme amacı güden üçüncü gruba dâhil, bütünleşmemiş müzikal sekansların çoğunlukta olması düşündürücüdür. Bu sekanslarda kullanılan şarkılar, olay örgüsüyle ilgili olarak seçilseydi daha güçlü bir müzikal filmin ortaya çıkabileceği düşünülmektedir. Filmde dört farklı gruptan müzikal sekansın dağınık bir şekilde kullanılması, müzikal sekansların olay örgüsüyle nasıl bir bağ kuracağını, müzikal filmin dilinin tam olarak belirlenmediği hissini yaratır.

2.2.9. Asiye Nasıl Kurtulur

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Nuran Oktar, Barış Pirhasan, Atıf Yılmaz

Eser: Vasıf Öngören

Müzik: Sarper Özsan

Koreografi: Mehmet Akan

Oyuncular: Müjde Ar, Ali Poyrazoğlu, Hümeysra Akbay, Nuran Oktar

Yapım Yılı: 1986

Filmin Öyküsü:

Selo (Ali Poyrazoğlu), geneleve gelir. Kadınları uyandırır. Fuhuşla Mücadele Derneği'nden misafirlerin geleceğini, hazırlanmalarını söyler. Kendisi de kıyafetlerini değiştirir. Heteroseksüel taklidi yapmak için hazırlanır.

Mahallede müzisyenler oyun havası çalar. Bir hayat kadını geceliğiyle sokakta oynamaya başlar. Mahallenin erkekleri onu seyreder. Diğer hayat kadınları genelevden “Biz Aşk Satarız” şarkısını söyleyerek çıkar ve müzisyenlerin yanına gidip oynar. Genç bir kız bavuluyla mahalleye girer. Selo kadınları geneleve çağırır. Kadınlarla beraber genç kız da geneleve girer.

Fuhuşla Mücadele Derneği'nden Seniye Hanım (Nuran Oktar) geneleve gelir. Asiye isimli bir hayat kadınından mektup aldığını, onu görmek için geldiğini söyler. Genelevde Asiye isminde biri yoktur. Selo, Asiye'nin hayatını canlandırarak bir oyun oynamayı teklif eder. Seniye Hanım, oyunda, Asiye'yi geneleve düşmekten kurtarmaya çalışacaktır. Seniye Hanım kabul eder. Selo Asiye'yi, geneleve yeni gelen genç kızın oynamasına karar verir. Diğer rolleri de genelevdeki hayat kadınları ve mahalleliler oynayacaktır. Oyun başlar. Genelevin bir odası Asiye'nin (Müjde Ar) evine dönüştürülür. Seniye Hanım, Selo ve diğer kadınlar oyunu seyreder. Asiye lise öğrencisidir. Annesi Zehra (Hümeysra Akbay) hayat kadınıdır. Bir dostu vardır. Asiye'yi yalnız bırakıp gider. Asiye'ye lise müdiresi sahip çıkar. Onu okutur. Okul bitince de Asiye'yi bir delikanlıyla nişanlar. Bir nişan gecesini atmosferi yaratırlar. Genelev çalışanları nişanın davetlisi rolünü oynar. Nişanlının ailesi Asiye'nin annesinin hayat kadını olduğunu öğrenince nişanı atar.

Asiye sokakta aç kalır. Lise müdiresinden yardım istemek için evine gider. Kapıyı, müdirenin yeğeni rolüne girmiş olan Selo açar. Asiye'ye yardım eder. Birbirlerinden hoşlanırlar. Müdirenin yeğeni, Asiye'ye ev tutar. Beraber yaşamaya başlarlar. Lise müdiresi, geliniyle beraber evi bulur. Asiye müdirenin yeğeninin evli olduğunu öğrenince evi terk eder.

Selo, Seniye Hanım'a Asiye'nin ne yapması gerektiğini sorar. Seniye Hanım, kendisine bir iş bulması gerektiğini söyler. Asiye bir fabrikada işe girer. İşçi başı Asiye'yi taciz eder. Asiye gidip fabrika sahibine şikayet eder. Fabrika sahibi her yerde işçi bulunacağını ama işçi başı bulmanın zor olduğunu düşünerek Asiye'yi işten atar. Asiye bir kaç işe daha girer, hepsinde tacize uğrar. Aç kalan Asiye bir bakkala girer. Bakkaldan yiyecek çalarken yakalanır. Bakkal, kendisiyle beraber olursa polise haber vermeyeceğini söyler. Asiye onunla birlikte olur. Bakkal'ın önünde Selo, Seniye Hanım'a Asiye'nin şimdi ne yapması gerektiğini sorar. Seniye Hanım, bir kadının kendini satmasını kabul edemediğini söyler. Asiye ve hayat kadınları korusu, kendini satmanın kolay olmadığı hakkında şarkı söylemeye başlar. Hep beraber mahallede yürüyerek bir köşkün önüne gelirler.

Köşk, Asiye'nin annesinin eski çalıştığı genelevdir. Asiye orada işe girer. Köşkün balkonunda başka çaresi olmadığını şarkı söyleyerek anlatır. Köşkten çıkar. Seniye Hanım'a eline para geçtiğini, karnının doyduğunu söyler. Kadınlar korusu şarkı söyleyerek Asiye'yi destekler. Asiye müşterilerinin birinden hastalık kapar ve annesini aramaya başlar. Annesi Zehra'yı bir cami avlusunda dilenirken bulur. Zehra, hayatta kalmaya çalıştığını şarkıyla anlatır. Zehra, Asiye'yi bir genelev sahibine götürür. Onunla pazarlık yapıp kızına özel ev tutturur. Evde bir müşteri para vermez ve ana kızı döver. Zehra ikisini koruması için Mustafa'yla anlaşır.

Selo, Seniye Hanım'la birlikte mahallede bir restoranda oturup yemek yer. Selo aradan birkaç yıl geçtiğini söyler. Asiye cama çıkar. Seniye Hanım Asiye'nin yaşlandığını görüp üzülür. Kadınlar korusu yaşamlarının zorluğuyla ilgili şarkı söyler. Zehra ve Mustafa, Selo ve Seniye Hanım'ın oturduğu restoranda yemek yer. Mustafa, para ister. Zehra, parasının olmadığını, Asiye çok yıprandığı için çok az müşterisinin kaldığını söyler. Kadınlar korusu, vazgeçmemesi için şarkı söyleyerek, Zehra'yı masadan kaldırıp evinin önüne götürür.

Asiye'nin bir müşterisi Asiye'ye âşıktır. Zehra müşteriden Asiye için ev tutmasını ister. Adam kabul eder. Evden ayrılacakları gün Mustafa gelir. Onu bırakıp kaçtıklarına sinirlenir. Müşteriyi ve Zehra'yı öldürür. Asiye annesi için şarkı söyler. Kadınlar korusu da ona katılır. Zehra'yı omuzlarına alıp götürürler. Asiye tekrar eve girer. Müşterisinin

para dolu çantasını görür. Selo, Seniye Hanım’a Asiye’nin ne yapması gerektiğini sorar. Seniye Hanım çantayı alması gerektiğini başka kurtuluş yolu olmadığını söyler. Asiye çantayı alıp kaçar. Seniye Hanım, hazır paranın biteceğini, Asiye’nin parayı anladığı bir işe yatırması gerektiğini söyler. Seniye Hanım, Selo ve kadınlar korosu Asiye’nin ne yaptığını seyretmek için geneleve girer. Asiye, genelev sahibi olur. Seniye Hanım’ın elbisesinin aynısını giyer. Çalıştırmak için kadın siparişi verir. Gelen kadınları kontrol eder. Seniye Hanım’a dönüp bu düzende yaşamının yolunu öğrendiğini söyler. Mektubu Seniye Hanım’a kendisi yollamıştır. Derneğe bağış yapar. Genelevi yıkıp yerine beş yıldızlı otel yapacağını söyleyerek, genelevde çalışan kadınları dışarı attırır. Mahalledeki dükkanları yıktırır. Oyun biter. Asiye, Seniye Hanım’ı da yanına alıp gider. Selo, kendi kıyafetlerini giyer, mahalleden ayrılır.

Keşanlı Ali Destanı’ndan sonra Atıf Yılmaz’ın yaptığı bir diğer müzikal, *Asiye Nasıl Kurtulur*’dur. Atıf Yılmaz film hakkında: “*Asiye Nasıl Kurtulur*’da epik sinemayı bir kez daha, daha gelişmiş biçimde denedim”⁸³ der. Dramatik sanatlarda iki temel yöntem vardır. Birincisi kapalı biçim (benzetmeci/dramatik yöntem), ikincisi ise açık biçimdir (göstermeci/epik yöntem). “Kapalı biçimde izleyici yokmuş gibi davranılır. İzleyicinin (film), o anda olan gerçek bir olaymış gibi seyretmesi istenir. Açık biçimde ise doğrudan izleyiciye yönelilir, (film) seyrettiği unutturulmaz”⁸⁴.

Filmin ilk müzikal sekansı, sabah mahallede müzisyenlerin oyun havası çalmalarıyla başlar. Mahalleli müzisyenlerin erken saatte neden çaldıklarını merak edip cama çıkar. Hayat kadınlarından biri üzerinde geceliği olduğu halde çalgıcıların yanına göbek atarak gider ve oynar. Kahveci çırağı dayanamaz, kadının yanına gider ve göbek atarak ona eşlik eder. Kahveci, çırağını kulağından çekerek kahveye geri götürür. Hayat kadınları, “Biz Aşk Satarız” şarkısını söyleyerek genelev olarak kullanılan köşkün merdivenlerinden iner:

Biz aşk satarız
Sermayedir etimiz
Biz aşk satarız
Emeğimiz tenimiz

⁸³ Yılmaz, a.g.e., s. 259.

⁸⁴ Özakman, a.g.e., s. 39.

Artık aşk paradır
 Gönlümüzde yaradır
 Alnımızda karadır
 Bizim gibiler için

Üzerlerinde gecelikler vardır. Şarkıyı söylerken bir yandan da eğlenip göbek atarlar. Mahallenin erkeklerinin onları uzaktan seyrederek eğlendiği ama yanlarına yaklaşmadığı görülür. Berber müşterisinin tıraşını yaparken yerinde oynayarak, bakkal da dükkanında oynayarak şarkıya eşlik eder. Onlar eğlenirken Asiye rolünü oynayacak olan genç kızın elinde bavuluyla yaklaştığı, genelevi bakkala sorduğu görülür. Bu sekans, film boyunca olayların geçeceği mahalleyi gösterir ve hayat kadınlarının gündelik dünyasını seyirciye sunar. Şarkı sözleri olay örgüsüyle ilgilidir ve olay örgüsünü güçlendirir. Fakat sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Bu nedenle sekans olay örgüsünü geliştirmez. Dördüncü grupta yer alır.

Asiye, girdiği işlerde tacize uğrayıp, sonunda da açlıktan bakkalla ilişkiye girmek zorunda kalınca Seniye Hanım: “bir kadının bir erkekle para karşılığı yatmasını kabul edemiyorum” der. Asiye: “kolay değil. Rastgele adamın biri. Adını bile bilmeyeceksin ama koynuna gireceksin” diye cevap verir. Filmin ikinci müzikal sekansı buradadır. Müzik başlar. Asiye bir kadını iter. Kadın gidip bir erkeğin kucasına zıplar. Erkek onu kucığında döndürüp bırakır. Asiye: “sonra bir başkası. Kolay değil” diye devam eder. Dans eden kadın sırasıyla birkaç erkeğin daha kucasına zıplar. Onlar da aynı şekilde kadını döndürüp bırakır. Bu küçük koreografi Asiye’nin anlattıklarıyla uyumlu ve anlamlıdır. Fakat çok kısa sürer. Filmde böyle düzenli bir koreografinin görüldüğü tek yer burasıdır. Hayat kadınları korosu şarkı söylemeye başlar:

Kolay değil her gelene yar olmak
 Vazgeçmek sevgiden, aşktan mal olmak
 Ama elde değil bayan yok olmak

Şarkı söylenirken, hayat kadınları, Asiye, Seniye Hanım ve Selo, yürüyerek Asiye’nin annesinin çalıştığı eski ev, Madam Eleni’nin evine, giderler. Filmde bu bölümden itibaren hayat kadınları korosu, olay örgüsünün çeşitli noktalarında ortaya çıkar ve aynı şarkının, olayları vurgulayıcı bir kısmını söyleyerek oyunu oynayan karakterleri, Seniye

Hanım'ı ve filmin seyircisini olayın devam edeceği başka bir mekana götürür. Bu müzikal sahneler, içinde bulunulan durumu içerikleriyle güçlendirir fakat bu sahneler çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olamaz, olay örgüsünü geliştirmez. Olay örgüsünü geliştirecek olaylar ve diyaloglar müzikal sahnelerden çıkılarak sunulur. Asiye'nin arkasından şarkı söyleyerek gelen kadınlar korusu Madam Eleni'nin evine ulaşıldığında susar. Asiye, seyircilere ve Seniye Hanım'a bu evin, annesinin çalıştığı eski ev olduğunu anlatır. Sonra evin balkonuna çıkar. Şarkıdan, içinde bulunduğu koşulları destekleyen bir kısım söyler:

Her taraftan tıkadınız yolumu
Yoksullukla bağladınız kolumu
İşlemeden seçtirdiniz sonumu
Şimdi kolay, sayın bayan öl demek

Bu müzikal sahne de, olay örgüsünü geliştirmez, güçlendirir. Asiye, hayat kadını olarak çalışmaya başladıktan sonra eline para geçtiğini ve işin aslını anladığını diyalogla anlatır: “Adamlar paradır. Para, yiyecek, giysi. O zaman anladım. Bu aslında bir meslekti” Kadınlar korusu bu sefer ellerinde poşetlerle mahallede yürüyerek, aynı şarkıdan Asiye'yi destekleyen bir kısım söyler:

İşte böyle belli oldu yönümüz
Mal olmuşuz hepimiz
İşçi biziz sermayemiz etimiz
Tek sonumuz işte bayan böylolmak

Asiye annesi Zehra'yı cami avlusunda dilenirken bulur. Zehra bir yandan dilenirken bir yandan da aynı şarkıdan, içinde bulunduğu durumu güçlendiren bir kısım söyler:

Düzen bizi vursa yerden yerlere
Ekse bizi rezil etse bin kere
Muhtaç olsak birkaç dilim ekmeğe
Tek kavgamız bizim bayan sağ kalmak

Aradan birkaç yıl geçer, Asiye hızlı yaşlanır. Müşterisi azalır. Zehra ne yapacağını düşünür. Seniye Hanım üzülür: “bir yılda birkaç yıl birden yaşlanıyorlar” der. Kadınlar korusu şarkı söyleyerek gelir:

Biz çok biliriz çok gördük çok geçirdik
Biz çok biliriz çok barzalar atlattık
Artık can günüdür davranmayan delidir
Savaşmayan ölüdür bizim gibiler için

Koro şarkısını söylerken Zehra’yı kollarından tutup Asiye’nin yanına gitmesi ve vazgeçmemesi için yüreklendirirler. Müzikal sahne olay örgüsünü güçlendirir.

Mustafa Zehra’yı öldürünce Asiye annesinin başında müzik olmadan şarkı söylemeye başlar:

Taze idik bakarlardı
Beşi birlik takarlardı
Nerde olsak ararlardı
Böyletiler sonumuzu

Kadınlar korusu Zehra’yı kaldırıp omuzlarına alır. Zehra’yı taşırken şarkıya devam ederler:

Geçti mi bir kez yaşın
Böyle olur orospu sonu.
Yor kafayı düşün taşın.
Var mı bunun çıkar yolu

Müzik başlar, Asiye kadınlar korosunun götürdüğü annesinin arkasından şarkıya devam eder:

Güpegündüz kurşun ile
Bu nafiye düzen ile
Töre ahlak kanun ile
Seçtirdiler sonumuzu

Kadınlar korusu, bir yandan Zehra'yı taşırken bir yandan da, az önce müziksiz söylediği kısmı bu sefer müzikle tekrar eder. Bir ağıt olan bu sekans, bir hayat kadınının sonunun ne olduğunu gösterir ve “Asiye nasıl kurtulur?” sorusunu hem seyirciye hem de Seniye Hanım’a sorar. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Fakat şarkının sözleri ve Zehra’nın diğer hayat kadınlarının kollarında cenazesinin götürülmesi, filmin temel sorusunun şarkı içinde sorulması olay örgüsünü güçlendirir. Seniye Hanım müzikal olarak sorulan soruya şarkı söylemeden “mutlaka bir çıkar yolu olması gerekir” diye cevap verir. Asiye, ölen müşterisinin para dolu çantasını alır ve kendisine ait bir genelev kurar. Atıf Yılmaz, Asiye hakkında “var olma savaşı veren, yendiğini sandığı yerde yenilen bir kadının dramı”⁸⁵ der.

Filmdeki müzikal parçalarda tek bir şarkının farklı sözleri söylenir. Bu şarkı sözleri olay örgüsünü güçlendirir. Fakat çıkarıldıklarında olay örgüsünde bir değişme yapmaz, olay örgüsünü geliştirmezler. Bu nedenle Mueller’in gruplandırmasına göre, *Asiye Nasıl Kurtulur* filmindeki müzikal parçaların hepsi olay örgüsünü güçlendirici olarak belirlediği dördüncü grupta yer alır. *Asiye Nasıl Kurtulur* filmi, müzikal parçalarını filmi güçlendirmek amacıyla kullanan müzikal bir filmidir.

Müzikal parçalarda dans fazla kullanılmaz. Eğlence ve kutlamalarda karakterler, oyun havasına doğaçlama dans ederek eşlik eder. Müziğin, mahalledeki müzisyenler tarafından yapıldığı düşünülür. Fakat bazı müzikal parçalarda müzisyenler görülmez. Bu da zaman zaman diegetik olmayan müzik kullanıldığı etkisini yaratır. Filmin epik olması, bir oyun oynandığının bilinmesi müzikal parçaların doğal karşılanmasını kolaylaştırır. Müzikal parçalarda farklı bir çekim tekniği kullanılmaz, filmin çekim tekniğinden ayrı düşünülmez. Bu durum da müzikal parçaların filmde ayrı durmamasına katkı sağlar.

⁸⁵ Yılmaz, a.g.e., s.278.

2.2.10. Arabesk

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Gani Müjde

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Şarkı Sözleri: Aysel Gürel

Oynayanlar: Şener Şen, Müjde Ar, Uğur Yücel, Necati Bilgiç

Yapım Yılı: 1988

Filmin Öyküsü:

Ağa kızı Müjde (Müjde Ar) ile yanaşma oğlu Şener (Şener Şen) çocukluklarından beri birbirlerine âşıktır. Kaya (Necati Bilgiç) da Müjde'ye âşıktır. Müjde ve Şener'i gizli gizli takip eder. Şener, Müjde'yi babasından istemeye karar verir. Fakat Müjde'nin babası Şener'e kızını vermez. Müjde ve Şener kaçmaya karar verir. Babası Müjde'ye Şener'in onu değil parasını sevdiğini söyler. Müjde'yi inandırmak için odaya saklayıp Şener'i içeri alır. Şener'e kızını bırakması için para teklif eder. Şener önce paraları alır gibi yapar. Müjde ağlayarak odasına gider. Şener, aşkını satmayacağını söyleyerek paraları bırakır. Ama Müjde Şener'i paraları aldı sanır. Sabah, Şener kaçmak için Müjde'yi bekler. Müjde gelmez. Şener'le dalga geçen bir mektup yazar. Şener'in üzüntüden saçları beyazlar.

Babası, Müjde'yi Kaya'yla evlendirmeye karar verir. Düğün günü Müjde evden kaçır. Şener köyü terk eder. Yolda şarkı söyler. Gazinocular kralı Ekrem (Uğur Yücel) arabasıyla Şener'in önünde durur. Şener'in sesini duyar, beğenir. Onu gazinoya çıkaracağını söyleyerek kartını verir. Müjde köyü terk edip İstanbul'un yolunu tutar. Yolda birçok erkeğin tecavüzüne uğrar. İstanbul'a ulaştığında geneleve düşer. Şener, Ekrem'in gazinosunda şarkıcı olarak sahneye çıkmaya başlar. Müjde genelevde İsmail'le (Tarık Papuççuoğlu) tanışır. İsmail, Müjde'yi evinin kadını yapmak istediğini söyler. Beraber yaşamaya başlarlar.

Müjdenin annesi, kocası tarafından evden kovulur. Müjde'yi bulur. İsmail, Müjde ve annesi gece eğlenmeye Ekrem'in gazinosuna gider. Sahneye Şener çıkar. Müjde Şener'i görünce ağlayarak tuvalete gider. Tuvalet görevlisi kadına Şener'in aşkını üç kuruşa sattığını söyler. Tuvalet görevlisi, Müjde'nin söylediklerini Şener'e anlatır. Şener

Müjde'nin neden onu terk ettiğini anlar. İsmail'in köşküne gider. Müjde'nin annesi de Müjde'ye, Şener'in paraları almadığını söyler. Kaya, İsmail'in köşküne gelir. İsmail'i öldürür. Müjde, İsmail'i Şener öldürdü sanır. Yeniden araları açılır. Şener hapse düşer.

Müjde pavyonda şarkı söylemeye başlar. Ekrem onu seyredip beğenir. Müjde'yi sahneye çıkaracağını söyler. Şener hapisten kaçıp Ekrem'e gelir. Kaya, Müjde'ye İsmail'i kendisinin öldürdüğünü söyler. Şener ve Müjde, Ekrem'in gazinosunda karşılaşır, barışırlar.

Şener ve Müjde beraber olmaya başlar. Şener'in sağlığı bozulur. Doktora gider. Doktor üç günlük ömrü kaldığını söyler. Müjde ölümünde daha çok üzülmesin diye, Şener, başka bir kadına âşık olduğunu söyleyerek Müjde'den ayrılır. Müjde gerçeği öğrenir. Sonunda hastanede bir karışıklık olduğu anlaşılır. Şener kanser değildir.

Müjde, Ekrem'e artık sahneye çıkmayacaklarını, Şener'le köylerine döneceklerini söyler. Ekrem bunu kabul etmez. Müjde'nin kendisine ait olduğunu söyler. Müjde'yi zorla öper. Şener onları öpüşürken görür. Müjde'den ayrılır. Allah'tan gözlerini kör etmesini diler. Dileği kabul olur. Şener kör olur. Müjde, Şener'e bakmak için Müjgan hemşire olarak kendini tanıtır. Bir gün Şener'le gezerlerken ikisine birden araba çarpar. Şener'in gözleri açılır. Müjde kör olur. Şener ve Müjde barışır. Müjde'nin gözleri açılınsın diye Allah'a dua ederler. Müjde'nin gözleri açılır.

Kaya, Şener ve Müjde'yi takip edip yerlerini öğrenir. Ekrem'e haber verir. Ekrem, Şener'e Müjde'yi bırakmasını söyler. Şener kabul etmeyince Şener'i adamlarına dövdürür. Müjde ve Şener köylerine kaçmaya karar verirler. Kaya onların kaçacağını öğrenip Ekrem'e haber verir. Ekrem'in adamları Şener'i vurur. Doktor kılığına giren Kaya, Müjde'ye Şener'in öldüğünü söyler. Şener kurtulur ama hafızasını kaybeder.

Ekrem, Müjde'yi bir pavyonda sarhoş bulur. Gazinoya götürüp sahneye çıkartır. Şener'le ilgilenen hemşire Şener'in, ölen kocası Dünder'a çok benzediğini söyler. Ona Dünder ismini verir ve evine götürüp kocasının yerine koyar. Beraber gazinoya eğlenmeye giderler. Müjde sahneye çıkar. Şarkı söylerken Şener'i görür. Şener onu tanımayınca Şener'e tokat atar. Şener'in hafızası yerine gelir.

Şener ve Müjde Anadolu'ya turneye çıkmaya karar verir. Müjde eşyaları toplamak için eve döner. Ekrem evdedir. Şener'i daha önce kendisinin vurdurduğunu, Şener'i öldüreceğini söyler. Müjde Ekrem'le gider. Şener'e artık onu sevmediğini, Ekrem'e âşık olduğunu söyler. Şener gider. Müjde ağlar. Ekrem, Müjde'nin onu sevemeyeceğini anlar. Müjde'yi serbest bırakır. Müjde başka bir gazinoda işe başlar.

Müjde sahnede şarkı söylerken Şener gelip şarkısına katılır. Barışır. Ekrem onları kulisten seyrederek ağlar. Şener ve Müjde'nin evleneceği gün Kaya Şener'i öldürmeye çalışır. Ekrem engel olmak isterken Kaya Ekrem'i öldürür. Şener de Kaya'yı öldürüp hapse düşer. Müjde ve Şener, Şener hapisten çıktıktan sonra da birleşemez. Birleşmeden ölürler. Ruhları gökyüzüne uçar. Cennete girmeye hazırlanırken Kaya onları cehenneme iter.

“1990’ların başında, seyirci açısından bir gerileme sürecine giren Türk sineması, Ertem Eğilmez’in *Arabesk* filminin 1 milyon izleyiciye ulaşması ile belli bir çıkışa geçer”⁸⁶. Arabesk, Türk sinemasında o zamana kadar görülmemiş özellikler gösterir. Ağâh Özgüç’ün “klasik Yeşilçam sinemasının klişeleşmiş trüklerini, kalıplarını abartılı bir yaklaşım içinde gırgıra alan, kimi yerde sorgulayan, bir başka deyişle günah çıkartan bir melodram antolojisi”⁸⁷ olarak bahsettiği *Arabesk*, melodram ve arabesk sinemasına göndermeler yapar. Eğilmez’in filmi çok beğenilmesinin yanında Yeşilçam sinemasını bir taşlama niteliği taşıdığı için gösterime ilk çıktığında eleştiriye de uğrar. Örneğin, “Antalya Film Festivali ön jüri üyesi yönetmen Ertem Göreç, Türk sinemasını küçük gösteren bu filmin Antalya’ya gitmesine razı olamam, diyerek istifa eder ve basına açıklamada bulunur”⁸⁸. Şarkılı film olan arabesk filmlerini taşlama niteliği taşıdığı için, *Arabesk*, şarkılı filmlerde başkarakterlerin şarkıcı olma ve bolca şarkı söyleme özelliğini kullanır. Şener ve Müjde, İstanbul’a geldikten sonra şarkıcı olur ve filmde birçok sekansta şarkı söyler. Şarkılı bir filmde şarkılı sekans olarak kabul edilecek bu şarkılar ve sözlerin büyük çoğunluğu, melodrama ve arabesk filmlerine bir gönderme niteliği taşıdığı için, *Arabesk* filminde olay örgüsünü güçlendirir. Filmin esprilerini artırır, renk katar ve güçlendirir.

Filmin ilk müzikal sekansı, Şener’in köyden ayrılırken söylediği “Bilemem” şarkısıdır:

⁸⁶ Okan Ormanlı, *Türk Sinemasında Eleştiri* (Bileşim Yayınevi, 2005), s.121.

⁸⁷ Ağâh Özgüç, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması* (Bilgi Yayınevi, 1993), s.79.

⁸⁸ Caner, a.g.e., s.49.

Gurbet sillesini yedim, düştüm yollara
 Bu yol beni nere çeker bilemem
 Ruhum gitti beden kaldı
 Bu can bende rehin kaldı
 Sürünsem mi savrulsam mı bilemem
 Bilemem ben sever miyim?
 Bilemem ben yaşar mıyım?
 Bilemem ben ölür müyüm?
 Bilemem

Müjde mektup yazıp Şener'i terk ettikten sonra Şener acı içinde köyü terk eder. Yolda mutsuzluğunu ve acısını anlatan bir şarkı söyleyerek yürürken, bir araba önünde durur. Gazinocular Kralı Ekrem, Şener'in sesini duyup beğenmiştir. Şener'e kartını verir. Şener'i gazinoda sahneye çıkaracağını söyler. Şener İstanbul'a gidince Ekrem'i bulur ve gazinoda çalışmaya başlar. Şener'in şarkı söylediği sekans, olay örgüsünü geliştirir. Sekans çıkarıldığında Ekrem'in neden kartını Şener'e verdiği anlaşılmaz. Şarkının içeriği Şener'in ruh halini yansıtır, olay örgüsüyle ilgilidir. Sekans içeriğiyle olay örgüsünü geliştirir.

İkinci müzikal sekans, Şener'in gazinoda sahne aldığı sekanstır. Şener ilk defa sahneye çıkar. Çok heyecanlıdır. "Olsun Hâlâ Ümidim Var" şarkısını söyler:

Beni unutsun demişsin, olsun hâlâ ümidim var
 Kar kalkınca altı bahar, olsun hâlâ ümidim var
 Yıkıp viran ettin beni, duysun bunu dağlar taşlar
 Oldum ben sevda veremi, olsun hâlâ ümidim var
 Soldu sarardı gül tenim, bağrıma bir hançer yedim
 Alın yazımmış bu benim, olsun hâlâ ümidim var
 O damgayı silemedim, candan bezdim kahrettim
 Allah dedim Allah kerim, olsun hâlâ ümidim var

Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz olay örgüsünü geliştirmez. Şarkının sözleri, âşık olduğu kişi onu terk ettiği halde umudunu kaybetmemiş biriyle

ilgilidir. Şarkının içeriği filmin olay örgüsüyle ilgilidir ve olay örgüsünü, melodram taşlamasını güçlendirir. Sekansın sonunda genelevde çalışan Müjde'nin pikaptan “Olsun Hâlâ Ümidim Var” şarkısını dinleyip ağladığı görülür.

Üçüncü müzikal sekans, Şener'in gazinoda söylediği “İsyankarım” şarkısıdır:

Saçımın aklarına, vefasız dostlarıma
Sevdanın yalanına isyankarım
Kaderin cilvesine, feleğin sillesine
Haksızın öfkesine isyankarım
Aşk dolu hecelere, bitmeyen gecelere
Dur sabret diyenlere isyankarım
Sevene sevmeyene, aşk için dil dökene
Kendine isyan edene isyankarım
İsyankarım isyan ettim yandı canım
İsyankarım isyan ettim affet tanrım

Sekans, bir önceki müzikal sekans gibi arabesk klişelerine gönderme yaparak olay örgüsünü güçlendirir. Şener'i sahnede şarkı söylerken gören Müjde ağlamaya başlar ve tuvalete gider. Müzikal sekanstan sonra gelen sekansta Müjde ve Şener gerçeği öğrenip barışırlar. Müjde, İsmail ve annesiyle beraber gazinoya gittiği ve gazinoda Şener'i gördüğü için bir sonraki sekansta barışırlar. Fakat Müjde'nin Şener'i görmesiyle gelişen olaylar müzikal sekansın dışındadır. Müjde ve gazinodaki diğer müşteriler, filmi seyretmekte olan seyirciler gibi müzikal sekansı seyreder. Olay örgüsünün gelişimi müzikal sekansın dışındadır. “İsyankarım” müzikal sekansı olay örgüsünü geliştirmez.

Bir sonraki müzikal sekans hapishanede geçer. Bir mahkum Şener'in elinden Müjde'nin fotoğrafını alır. Şener fotoğrafı geri almaya çalıştıkça mahkumlar onunla dalga geçip eğlenir. Şener sinirlenir, “Yeter” diye bağırarak şarkı söylemeye başlar. Şarkıya mahkumlar ve gardiyanlar da katılır:

Şener: Yeter! Yeter!
Dokunmayın halime, dokunmayın yarama
Zaten bitmiş tükenmişim

Ruhum kara, zindan kara
 Mahkumlar: Aşk olsun
 Bil ki aşklar gelir geçer
 Yeter ki muhabbet olsun
 Şener: Anlayın kardeşlerim kader beni esir almış
 Onun resminden gayrı kaybedecek nem kalmış
 Mahkumlar: Aşk olsun aşk olsun helal sana bu yollar helal olsun helal olsun
 Şener: Çektiğim çileleri Ferhat bile çekmedi
 Bir kez görsem onun yüzünü istemem artık güneşi
 Duyun duyun kardeşlerim işte âşıkın sözü
 Benim için tek ışık var sadece onun yüzü
 Mahkumlar: Aşk olsun aşk olsun helal sana bu yollar helal olsun helal olsun
 Aşk çarpınca böyle çarpar aşkın gözü kör olur
 Gelen vurur giden vurur kader vurur
 Gardiyanlar: Kimler geldi kimler geçti biz çıkmadık kafesten
 Mahkumlar: Neşter verdik neşter serdik bildik dışarıda düzen
 Yolunda yürür iken düştük mahpusa birden
 Çelme yedik çelme taktık hesap soruldu bizden
 Şener: Duyun duyun kardeşlerim işte âşıkın sözü
 Benim için tek ışık var sadece onun yüzü
 Mahkumlar: Aşk olsun aşk olsun helal sana bu yollar helal olsun helal olsun

Şener Müjde'nin resminin onun için çok değerli olduğunu şarkıyla anlatır. Mahkumlar Şener'in şarkısından etkilenererek nasıl hapishaneye düştüklerini, yaşadıklarını anlatarak şarkıya katılır. Müzikal sekans sözleri ve içeriğiyle Şener'in hapse düşmesini içeren bölümü güçlendirir. Şener şarkıyı kendi halinde içine kapanık söylerken, mahkumlar kameraya bakarak ve tehditkar bir ifadeyle söyler. Kamera mahkumlara yaklaşarak, Şener'den de uzak durup kendi haline bırakarak müzikal sekansın etkisini artırır. Sert ve soğukkanlı mahkumlar şarkı sonunda Şener'e acır. Koğuş ağası Müjde'nin resmini Şener'e geri verir. Hapishane bölümü filmi süslemek ve melodram etkisini güçlendirmek amacıyla konulmuştur. Müzikal sekans değil hapishane bölümünün tamamı filminden çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Bu nedenle bu müzikal sekans olay örgüsünü güçlendirir.

Müjde, İsmail ölünce para kazanabilmek için pavyonda şarkı söylemeye başlar:

Makinesi lambalı
 Fotoğrafım çıkacak
 Hiç gördün mü ömründe
 Böyle ben, böyle bacak
 Hadi canım şipşak şipşak şipşak
 Patlat lambayı çıksın
 Hadi canım tiktak tiktak tiktak
 Üç poz dört poz var mısın?
 Balın üstünde kaymak
 Sar beni kucak kucak
 Aman çok dikkatli çek
 Yoksa filim kopacak

Müjde “Hadi Canım Şipşak” şarkısını söylerken, Ekrem pavyona gelir. Müjde’yi dinler beğenir. Müjde’yi gazinosunda sahneye çıkaracağını söyler. Sekans çıkarıldığında Ekrem’in Müjde’yi neden gazinosunda iş verdiği anlaşılamaz. Sekans olay örgüsünü geliştirir. Şarkının sözleri eğlencelidir. Olay örgüsünde içinde bulunulan noktayı ya da filmin melodram ve arabeske göndermelerini desteklemez. Şarkının içeriği olay örgüsüyle ilgisizdir. Sekans varlığıyla olay örgüsünü geliştirir.

Şener hapisten çıkıp Müjde’yle barışır. Altıncı müzikal sekans Şener ve Müjde’nin aşklarını kutlamasıdır. İkili, deniz manzaralı bir tepede Hint kıyafetleri giyinmiş, neşeyle Hint figürleri yaparak dans eder, “Pembe Sevda” şarkısını söyler.

Yıldızlı bir duvak gibi gökyüzünü istiyorum
 Ruhumdaki heyecanı anlamayı bekliyorum
 Nefes nefes tende sevda, sende değil bende sevda
 Katmer katmer gülde sevda, kara değil pembe sevda
 Şarkılarda dilde sevda, coşkun akan selde sevda
 Ateş dönse külde sevda, belli değil kimde sevda
 İnanmam bu bir rüya, dünya kayıyor altımda

Aşkın sihirli elleri dolaşıyor vücudumda
 Nefes nefes tende sevda, sende değil bende sevda
 Katmer katmer gülde sevda, kara değil pembe sevda

Hint kıyafetleriyle yapılan Hint dansı, Hint müzikallerine gönderme içerir. Şarkının sözleri aşkın güzelliğini, kutsanmasını anlatır. Olay örgüsüyle ilgilidir, olay örgüsünü güçlendirir. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz.

Yedinci müzikal sekans Şener'in kanser olduğunu öğrendiği bölümde ortaya çıkar. Şener, tek başına bir tepede bir ağacın yanında oturmuş, başı ellerinin arasında acı içinde ölümü beklerken şarkı söyler:

Bindim kaderin salına, yalpa yalpa gidiyorum
 Ağaçlara kayalara çarpa çarpa gidiyorum
 Çaresiz bir derde düştüm, korka korka ölüyorum
 Yaşanacak zor günleri defterimden siliyorum
 Gidiyorum gidiyorum, kanser oldum gidiyorum
 Gidiyorum gidiyorum, aşk uğruna ölüyorum
 Gidiyorum gidiyorum, kanser oldum gidiyorum
 Biliyorum biliyorum, aşk uğruna eriyorum

Şarkının sözleri olay örgüsüyle ilgilidir. Şener şarkıda kanser olduğundan, aşkından bahseder. Sekans, olay örgüsünü güçlendirir fakat çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz.

Ekrem Müjde'yi zorla öperken Şener odaya girer. Müjde'nin Ekrem'le onu aldattığını düşünür. Sekizinci müzikal sekans başlar. Şener çölde acılar içinde yürür, bir yandan da "Allah'ım Kör Et Beni" şarkısını söyler:

Bu ne acı, bu ne keder, bu ne sancı
 Yalan dünya, yalan sevgi, aşklar yalan
 Görmeseydi gözlerim
 Yetmedi mi gördüklerim, kör olası gözlerim
 Allah'ım kör et beni

Dünyam olsun kara zindan, esirgeme kulundan
 Allah'ım kör et beni
 Aksın gözümün nuru aksın, bundan böyle kör baksın.
 Allah'ım kör et beni, görmeyeyim bir daha o yarin ettiğini
 Allah'ım kör et beni
 Yetmedi mi gördüklerim, kör olası gözlerim

Şener çölde şarkı söylerken Müjde'yi serap olarak görür. Müjde dekolte bir kıyafetle yatakta uzanmış çapkınca Şener'e bakar. Şener, gördüğü seraba bakıp acıyla şarkısını söylemeye devam eder. Şarkının sonunda gözleri kör olur. Sekans çıkarıldığında Şener'in gözlerinin neden kör olduğu anlaşılmaz. Sekans olay örgüsünü geliştirir. Şarkı sözleri olay örgüsüyle ilgilidir. Şarkıda Şener gözlerinin kör olması için Allah'a dua eder. Sekans, içeriğiyle olay örgüsünü geliştirir. Olay örgüsüyle bütünleşmiş müzikal bir sekanstır.

Dokuzuncu müzikal sekansta, Şener bir gazinoda org çalıp şarkı söyler. “Hoş geldiniz Kazım Bey. Hoş geldiniz Necla Hanım. Haydi, piste eğlenelim, oynayalım, kaynatalım!” dedikten sonra “Salla Salla” şarkısına başlar:

Salla salla salla salla
 Göbeğini salla
 Salla salla salla salla
 Elmaları salla
 Salla salla salla salla
 Saçlarını salla
 Salla salla salla salla
 Kalçaları salla
 Salla salla salla salla
 Kavunları salla

Şener şarkıyı söylerken, Müjde'yle barıştıkları için çok mutludur. Şarkı eşliğinde pistte dans eden insanların göbek, kalça, göğüs, saçlarını salladıkları yakın planda gösterilir. Herkes çok eğlenir. Şarkı devam ederken Ekrem'in adamları gelir. Şener şarkıyı kesip onlarla gitmek zorunda kalır. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz.

Şarkının içeriği olay örgüsüyle ilgili değildir. Ya da filmde gönderme yapılan melodram özellikleri güçlendirmez. Sekans, olay örgüsüyle ilgilidir.

Ekrem, Şener'in Müjde'yi bırakmasını ister. Şener kabul etmeyince adamlarına Şener'i dövdürür. Şener bir yandan dayak yerken bir yandan da “Onu Bırakmam” şarkısını söyler:

İster sövün ister dövün, onu bırakmam
 İster kovun ister vurun bırakmam
 İster ezin ister kesin, didik didik etsen bırakmam
 İster tepeleyin, paramparça olsam bırakmam
 Aşk zinciri bağlamış her yerimi
 Sarmış sarmalamış bedenimi
 Aşk yolunda giymişim kefenimi
 Aşka kalkan elleri Allah çarpar

Sekans boyunca Ekrem'in adamları Şener'i döver, üzerine koltuk fırlatır, Şener umursamadan kameraya bakarak şarkısını söyler. Şarkının sözleri olay örgüsünü güçlendirir. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz.

Yalnız akan sular gibi
 Tozlu taşlı yollar gibi
 Kara yashı dullar gibi
 Terk edildim, terk edildim
 Elim kolum bağı kaldı
 Çıkmaz sokak dört bir yanım
 Ter edildim terk edildim
 Yosun tutmuş taşlar gibi
 Boynu bükük kuşlar gibi
 Af olmayan suçlar gibi
 Terk edildim terk edildim
 Tarih artık gül yüzüme
 Terk edildim, acı doldu yüreğime

On birinci müzikal sekansta Müjde, Şener'i öldü sanmaktadır. Sahneye çıkar. Acılar içinde "Terk Edildim" şarkısını söylemeye başlar. Şarkının sözleri Müjde'nin ruh hali ve yaşadıklarıyla uyumludur. Şener de hafızasını kaybetmiş, yattığı hastanede üzüntüyle sürekli "Terk edildim" şarkının nakaratını tekrarlar. Böylece şarkı, filme verilmeye çalışılan abartılı melodram etkisini de arttırır. Şarkı olay örgüsünü güçlendirir. Fakat sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz.

Sonraki müzikal sekansta Müjde yine gazinoda şarkı söyler.

Ne günüm var ne gecem, bana yazık değil mi?
 Gençken oldum ihtiyar, bana yazık değil mi?
 Herkes sevda çekiyor, seviyor seviliyor
 Ben sevdim, o sevmiyor, bana yazık değil mi?
 Sever gibi göründü, sonra yıktı gönlümü
 Zıyan etti ömrümü, bana yazık değil mi?
 Aşk verdim kucak kucak, o kaçtı bucak bucak
 Bana yazık değil mi?

Şarkının sözleri olay örgüsüyle ilgili değildir. Şarkıda sevgisine karşılık bulamayan bir kişinin acısı anlatılır. Müjde ise sevgilisi Şener öldüğü için acı çeker. Müjde, şarkıyı söylerken, onu dinleyenler arasında Şener'i görür ve Şener'in ölmediğini anlar. Şarkısını kesip Şener'in yanına gider. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Çünkü Müjde'nin Şener'i görmesi müzikal sekansla ilgili değildir. Sekans çıkarıldığında Müjde Şener'i sahnedeysen görmüş olur. Sekans varlığıyla olay örgüsü ilgilidir.

Ekrem Şener'i öldürmekle tehdit ettiği için Müjde Şener'i terk eder. Başka bir gazinoda çalışmaya başlar. Şener'i terk ettiği için mutsuz, "Senin Gibisi Yok" şarkısını söyler:

Pişman oldum hasret çektim
 Ayrılmasaydık benimdin
 Her gönüle sevgi ektin
 Nerde? Senin gibisi yok
 Ben bu aşkın esiriyim

Yalvarırsam gelir misin?
 Bilmem hiç kaybeder miydim?
 Yok ki senin gibisi yok.

Müjde üzgün şarkısını söylerken Şener sahneye çıkar ve şarkıya devam eder:

Bir gülüşün ömre bedel
 Çok güzelsin hem çok güzel
 Beni seviyorsan eğer
 Gel de senin gibisi yok
 Çok aradım sevmek için
 Nerde? Senin gibisi yok
 Yerde gökte senin gibisi yok

Müjde sevinçle Şener'e katılır. Şarkıyı bitirip birbirlerine sarılırlar. Ekrem onları kulisten seyrederek. Her şeyi Şener'e anlattığı ve Şener'i gazinoya getirdiği anlaşılır. Şarkının sözlü kısmı bitip müzik devam ederken, Ekrem ağlayarak gazinoyu terk eder. Şarkının Müjde'nin söylediği birinci kısmında, Müjde Şener'i özler ve dönmesini diler. Şarkının Şener'in söylediği ikinci kısmında, Şener Müjde'nin güzelliğini över ve Müjde "gel" derse Müjde'ye döneceğini söyler. Şarkının sözleri olay örgüsüyle ilgilidir. Müjde ve Şener, şarkıyı birbirlerine söyler ve sonunda barışırlar. Sekans çıkarıldığında Müjde ve Şener'in nasıl barıştığı anlaşılmaz. Sekans olay örgüsünü içeriğiyle geliştirir.

Filmin müzikal sekanslarında sadece Hint müzikallerine gönderme yapılan "Pembe Sevdâ" sekansında dans edilir. Onun dışında karakterler dans etmez. Müzikal sekanslarda kamera genel çekimdedir. Karakterlerin göğüs ya da bel çekimlerine kesme yapılır.

Mueller'in gruplandırmasına göre, *Arabesk* filminde, olay örgüsünü güçlendirici yedi tane dördüncü gruptan ("Olsun Hala Ümidim Var", "İsyankarım", "Aşk Olsun", "Pembe Sevdâ", "Gidiyorum", "Onu Bırakmam", "Terk Edildim"), olay örgüsünü içeriğiyle geliştiren üç tane altıncı gruptan ("Bilemem", "Allah'ım Kör Et Beni", "Senin Gibisi Yok"), varlığı olay örgüsüyle ilgili iki tane üçüncü gruptan ("Salla Salla", "Bana Yazık Değil Mi?"), olay örgüsünü varlığıyla geliştiren bir tane de beşinci gruptan

(“Hadi Canım Şipşak”) müzikal sekans vardır. *Arabesk* filmi müzikal parçalarını genel olarak filmi güçlendirmek amacıyla kullanan müzikal bir filmidir.

Farklı gruplardan karışık olarak müzikal sekans kullanılması, absürd ve komedi etkisini artırır. Taşlama niteliği taşıyan müzikal sekanslarda espri ve karakterlerin üzerinden kullanılan komik öğeler ön planda tutulduğu için şarkılar durağan bir etki yaratmaz, çoğunluğu olay örgüsünü güçlendirerek espriyi ve komedi unsurlarını artırır.

2.2.11. Arkadaşım Şeytan

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Ümit Ünal, Halit Refiğ, Ayşe Şasa, Atıf Yılmaz

Müzik: Özkan Uğur, Mazhar Alanson, Fuat Güner, Fahir Atakoğlu

Koreografi: Sait Sökmen

Oynayanlar: Mazhar Alanson, Ali Poyrazoğlu, Yaprak Özdemiroğlu, Özkan Uğur, Bülent Kayabaş, Tarık Papuççuoğlu, Ayhan Sicimoğlu

Yapım Yılı: 1988

Filmin Öyküsü:

Fatih (Mazhar Alanson) seslendirme stüdyosunda bir çikolata reklamı için şeytan seslendirmesi yapar. Yapımcı şeytanı komik seslendirmesini ister. Fatih şeytanın komik seslendirilmemesi gerektiği konusunda seslendirme yönetmeni ve yapımcıyla tartışır. Sonunda komik seslendirmek zorunda kalır. Yönetmene bu işten bıktığını söyler.

Akşam, müzisyen olarak çalıştığı bara giderken bir mağazanın vitrini önünde durur. Vitrinde gelinlik giydirilmiş mankenle konuşur. Mankenin gerçek bir kadın olmasını arzular.

Barda müzik grubuyla beraber “Tam Ortasındayım Yolun” şarkısını çalıp söyler. Müşteriler onları dinlemez, kendi aralarında konuşmayı ve yemek yemeyi tercih eder. Fatih sinirlenir ve sahneyi terk eder. Kuliste eşyalarını toplar. Arkadaşlarına, kimsenin onları dinlemediğini, artık birilerinin onu duymasını istediğini söyleyerek istifa eder.

Vitrin mankeninin yanına gider. Keşfedilmek için her şeyi yapabileceğini, ruhunu şeytana satabileceğini söyler. Sokakta bir adam ortaya çıkar. Şeytan (Ali Poyrazoğlu)

olduğunu, ona yardım edebileceğini söyler. Fakat uğraşlarına deyip değmeyeceğini öğrenmek için Fatih'in yetenekli olup olmadığını öğrenmek ister. Fatih için bir orkestra yaratır. Fatih orkestra eşliğinde “Doldum” şarkısını söyler. Şarkı sırasında Şeytan vitrin mankenini canlandırır. Şarkı sonunda Fatih, şeytana ruhunu satar. Şeytan Fatih'in ruhunu alıp bir yumurtanın içine koyar. Üzerine de Fatih'in adını yazar. Fatih'i dünyaca ünlü bir müzisyen yapacağını söyler. Fatih gerçek bir kadına dönüşen vitrin mankenini (Yaprak Özdemiroğlu) alıp evine gider.

Sabah uyandığında her şeyin rüya olduğunu düşünür. Fakat evde canlı mankeni görünce şaşırır. Şeytan gelir. Fatih'e yardım etmesi için daha önceden ruhunu aldığı üç adamıyla bağlantı kurar. Kaset, plak şirketi sahibi Mesut (Tarık Papuççuoğlu), gazinocular kralı Şeref (Ayhan Sicimoğlu) ve reklam şirketi sahibi Birol (Bülent Kayabaş), Şeytan için bir yemek düzenler. Şeytan yanına Fatih ve plastik kız adını verdikleri vitrin mankenini de alarak yemeğe gider. Adamları Şeytan'a bir müzik dinletisi hediye eder. Şeytan zevkle Çaykovski'nin “Mugnon'un Şarkısı”nı dinler. Adamlarından Fatih'e yardım etmelerini ister. Adamları her şeyi ayarlayacaklarına söz verir. Fatih onlara inanmaz. Şeytan merak etmemesini söyleyip ona yolun sonunu gösterir. Havada bir görüntü belirir. Fatih grubuyla ABD'de konser verir. Amerikalı hayranları eğlenip dans eder. Fatih heyecanlanır ve Şeytan'ın adamlarının kendisine yardım edeceğine inanır. Şeytan gitmek üzereyken, Fatih, Şeytan'dan plastik kızın ev işlerine fazla düşkün olduğunu söyler, kişiliğini değiştirmesini ister. Şeytan plastik kızı romantik yapar. Fatih ve plastik kız, beraber “Muhabbetler Sana Doğru” şarkısını söyleyip dans eder.

Ertesi gün, Fatih müzik grubuyla beraber İMÇ'ye, Mesut'un plak şirketine gider. İMÇ'de ünlü olmak isteyen şarkıcı adayları plak şirketlerinin önünde birikmiştir. “İMÇ” şarkısını söylerler. Plak şirketinin kapısı açılır. Şarkıcı adayları birbirlerini ezercesine içeri girmeye ve kendilerini göstermeye çalışır. Fatih, randevusu olduğunu söyler ama Mesut'un acilen şehir dışına çıktığını öğrenir. Şeref ve Birol'a da ulaşamaz.

Şeytan, Fatih'i görmeye gelir. Fatih, ona adamlarının yardım etmediğini söyler. Beraber Mesut'u bulmaya giderler. Mesut sekreterine, Şeytan'a yanlış adres vermesini söyler. Şeytan ve Fatih, verilen adrese gittiklerinde eski bir mezbahayla karşılaşır. Mesut, Birol ve Şeref şeytanın bacağı kırıklarını söyleyip gülüşürler. Şeytan'ın bacağı kırılır.

Şeytan'ın kulağına kurşun diyerek kurşun dökerler, Şeytan'ın kulağına kurşun dökülür. Şeytan sinirlenir ve Mesut'un ruhunu hapsettiği yumurtayı kırar. Fatih'le beraber, Birol ve Şeref'i bulur. Birol ve Şeref artık Şeytan'a itaat etmeyeceklerini söyler. Şeytan Mesut'un ruh yumurtasını kırdığı gibi onlarınkini de kırmakla tehdit eder. Mesut gelir. Ona bir şey olmadığını gören Şeytan şaşırır. Birol, Şeref ve Mesut, yaşamak için artık ruha ihtiyaçları olmadığını söyler ve Şeytan'a "Yumurtlayan Tavuk" şarkısını söylerler.

Şeytan, gazete patronu olan eski sevgilisinden Fatih için yardım istemeye karar verir. Fakat o da Şeytan'a yardım etmeye yanaşmaz. İnsanoğlunun artık Şeytan'dan daha Şeytan olduğunu söyler. Şeytan, İnsana dönüşmeye başlar, güçlerini kaybeder. Plastik kız yeniden vitrin mankenine dönüşür. Şeytan, Fatih'e yardım edemeyeceğini anlar ve ruh yumurtasını Fatih'e geri verir. Birden Şeytan'ın kanatları çıkmaya başlar, bir meleğe dönüşür. "Zalim Dünya" şarkısını söyleyerek gökyüzüne doğru uçar.

Fatih ve grubu bir konserde "Heyecanlıyım" şarkısını söyler. Birol, Şeref ve Mesut onları seyrederek beğenir. Fatih ve grubuyla çalışmaya karar verirler. Mesut'un üzerine melek tüyü düşer. Mesut irkilir. Bir melek tüyü de sahnede şarkı söyleyen Fatih'in üzerine düşer. Fatih gülümseyerek göğe doğru bakar.

Lütfi Ö. Akad'ın "Türk sinemasında bu türün ustası"⁸⁹ dediği Atıf Yılmaz, bu müzikal filminde bir tiyatro metnini değil, Halit Refiğ, Ayşe Şasa ve kendisinin de katkılarının bulunduğu Ümit Ünal'ın senaryosunu kullanır. Filmin ilk müzikal sekansı Fatih'in grubuyla beraber şarkı söylediği barda geçer. Fatih ve arkadaşları "Tam Ortasındayım Yolun" şarkısını çalıp söyler:

Tam ortasındayım yağmurun
Karın soğuğun ortasındayım
Nasıl da paylaşıyor insan isterse
Nasıl da birmiş meğer hasretler
Nasıl da mecburmuşuz sabretmeye
Sevmeye, öğrenmeye

⁸⁹ Özgüç, a.g.e., s.99.

Tam ortasındayım yolun
Koşunun ortasındayım

Barın müşterileri yemek yiyip birbirleriyle konuşur. Fatih şarkıyı söylerken müşterilere bakar, kimse onu dinlemediği için sinirlenir. Programa ara verdiklerinde arkadaşlarına “Ben bu hayattan sıkıldım çocuklar. Çalmışız, çalmamışız kimin umurunda... Alkış istiyorum. Biri şarkılarımı duysun istiyorum. Çürüyoruz burada be!” diyerek istifa ettiğini söyleyip bardan ayrılır. Sekanstan, Fatih ve arkadaşlarının bir süredir barda müzik yaptığı, bu müzikal sekansın benzerlerinin daha önce de tekrarlandığı ve Fatih’in daha fazla bu duruma tahammül edemediği anlaşılır. Aynı gün, Fatih seslendirme stüdyosunda da sorun yaşar, seslendirmeyi istediği gibi yapmasına izin verilmez. Barda müşterilerin her zaman olduğu gibi onu dinlemiyor olması Fatih’in direncini tamamen kırar, birileri onun sesini duysun diye ruhunu şeytana satacak duruma getirir. Sekans olay örgüsünü güçlendirir. Fatih’in bardaki işini bırakmasına ya da daha sonra olay örgüsünü ilerletecek olan bıkkınlığına, bu müzikal sekans tek başına sebep olmaz, olay örgüsünü geliştirmez. Şarkının sözleri dolayısıyla sekansın içeriği olay örgüsüyle ilgili değildir.

Şeytan ünlü olması karşılığında Fatih’in ruhunu almak ister fakat Fatih’in gerçekten yetenekli olup olmadığını göstermesi gerekir. Fatih kendi bestesi olan “Doldum”u çalıp söylemeye başlar. Şeytan şarkıdan pek hoşlanmaz. Fatih “tek gitarla bu kadar olur” diye kendini savunur Şeytan Fatih’e bir orkestra oluşturabileceğini söyler. Davul, elektro ve bas gitar, iki keman, klavye’den oluşan bir orkestra yaratır. Bütün müzisyenler birbirine benzer, yüzleri plastiği çağrıştırır. Şeytan, vokal olarak da bir dükkanın vitrininde duran üç manken kafasını canlandırır. Böylece Fatih neşeyle “müzikal film gibi olacak” diyerek “Doldum” şarkısını söylemeye başlar:

Doldum, doldum, doldum
Sonunda yerimde duramaz oldum
Nasıl sakın olmalı, hangi yolu bulmalı
Biliyor musun, duyuyor musun?
Aradım, aradım bulamadım, olmadı
Bekledim, bekledim gelmedi.

Orkestra, vokaller ona eşlik eder. Şeytan, Fatih'in konuştuğu vitrin mankenini canlandırır. Manken dans ederek (baleyi çağrıştıran figürlerle) Fatih'in yanına gelir. Son olarak Şeytan sokaktaki bütün vitrin mankenlerini canlandırır. Mankenler birlikte dans etmeye başlar. Sekansın koreografisi son derece güzeldir. Mankenler karakterlerinden çıkmaz. Kesik ve duraklı yapılan figürler robot dansını hatırlatır. Uzun süre hareketsiz kalmış, ya da vücudunu nasıl kullanacağını bilmeyen mankenlerin dansı, sekansın gerçeklik hissini pekiştirir. Fakat koreografi tam olarak görülemez. ABD müzikallerinde dansın tek bir figürünün kaçırılmaması için kullanılan genel çekimler ancak çok önemli bir nedenle (olay örgüsüne bağlı bir şeyin gösterilmesi ya da bir figürün bir kısmına dikkati çekmek üzere) yakın plana geçer. Böylece koreografi yapılma amacına ulaşır. *Arkadaşım Şeytan* filminin bu müzikal sekansında, Şeytan, Fatih ya da Plastik Kız'ın göğüs çekimleri çok fazla kullanılır. Seyirciye ek bir şey söylemeyen bu yakın çekimler sırasında, dansçıların çerçevenin kenarında görülebilen vücut hareketlerinden, koreografinin de devam ettiği algılanır. Bu da seyirciye, aynı *Renkli Dünya* filminde spot ışıkların kullanımında olduğu gibi, bir şeyler kaçırıyor olduğu ve karışıklık hissini verir. Müzikal sekans sona erdiğinde Fatih gördüklerinden çok etkilenir. Heyecanla, Şeytan'a ruhunu satmayı kabul eder. Şeytan da Fatih'in şarkısını beğenir. Sekans, filmin gelişebilmesi için çok önemli olan bir görevi yerine getirir. Fatih ve Şeytan arasında anlaşma sağlanır. Söylenen şarkı, olay örgüsüyle ilgili değildir. Dansçıların dansı da sadece şarkıya eşlik etmek amacıyla yapılır. Olay örgüsüne katkı sağlayacak bir şeyler söylemez. Sekansın içeriği olay örgüsüyle ilgili değildir. Sekans içerisinde, daha sonra olay örgüsünde yer alacak olan Plastik Kız Şeytan tarafından canlandırılır. Şeytan müzikal sekansa dâhil olmaz, sekansı kontrol eder ve izler. Bu nedenle Plastik Kız'ın canlanması müzikal sekansın dışında gerçekleşir, içerikten bağımsızdır. Sekans olay örgüsünü varlığıyla geliştirir.

Mesut, Şeref ve Birol, Şeytan'ın dönüşünü kutlamak için yemek düzenlerler. Yemekte Şeytan'ın çok sevdiğini söylediği ve zevkle dinlediği Çaykovski'nin "Mugnon'un Şarkısı"nı Soprana Yekta Kara söyler. Arpist Ferda Arıkan ona eşlik eder. Sekansın içeriği olay örgüsüyle ilgili değildir. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Sekans olay örgüsünü güçlendirmez. Şarkı oldukça uzun sürer. Şarkı boyunca bütün karakterler yemek masasında oturup şarkıyı dinler. Bu mini konser sırasında, olay

örgüsü oldukça uzun süre kesintiye uğrar. Bu nedenle bu sekans olay örgüsüyle ilgisizdir.

Dördüncü müzikal sekans, Şeytan'ın yolun sonunu Fatih'e gösterdiği sekanstır. Havada bir görüntü belirir. Fatih grubuyla ABD'de konserindedir. İngilizce bir şarkı söyler. Stadyumu dolduran Amerikalı hayranları coşkuyla dans edip eğlenir. Konser görüntüsü bir süre devam eder. Fatih dünyaca ünlü bir yıldız olacağını görünce çok sevinir. Ünlü olmak için daha büyük arzu duyar. Bu arzuyla, ertesi gün grubuyla beraber Mesut'un plak şirketine gider. Sekans, Fatih'in varacağı noktayı görerek daha büyük heyecan duymasını sağlar. Fakat duyduğu bu heyecan olay örgüsünün ilerleyişinde bir değişme yapmaz. Çünkü Fatih, Şeytan'ın yolundan gitmeyi daha önceden kabul ettiği için Mesut'la görüşmeye bu müzikal sekans olmasa da gidecektir. Sekans olay örgüsünü güçlendirir ama geliştirmez.

Beşinci müzikal sekans Fatih ve Plastik Kız'ın söylediği bir aşk şarkısıdır. Fatih, Plastik Kız'ın karakterini nasıl istediğine bir türlü karar veremez. Önce ev işleriyle ilgilensin ister. Fakat Plastik Kız ev işinden başka bir şey düşünmez. Bunun üzerine Fatih, onun romantik olmasına karar verir. Şeytan istenileni yapar. Fatih'e pasta yedirmek için arkasından koşan Plastik Kız pasta tabağını yere fırlatır ve bale adımlarını andıran yürüyüşüyle Fatih'e doğru koşar. Müzikal sekans başlar. Fatih ve Plastik Kız, "Muhabbetler Sana Doğru" şarkısını söyleyerek dans eder:

Ne kadar güzel olduğunu
Sana anlatamadım
Yasaklar vardı bozamadım
Teması iman aşkımın
Dua gözbebeği
Şıp sevdi kızgınlıklarım
Ve sis düdükleri
Hepsi hepsi kuru muhabbet
Muhabbetler sana doğru

Fatih şarkıyı söylerken Plastik Kız modern dansa yakın bale adımları ve dönüşler yapar. Sonra beraber şarkının nakaratını söyleyerek slow dans yaparlar. Sekans çıkarıldığında

olay örgüsünde değişme olmaz. Fatih ve Plastik Kız'ın ilişkisi ana öykünün içerisinde değildir. Derinliksiz bir yan öykü olarak ilerler. Olay örgüsüyle ilişkili olsa da, olay örgüsünü güçlendirmez ve geliştirmez.

Fatih ertesi gün, grubunu alıp Mesut'un plak şirketinin yolunu tutar. Kamera bir tabelaya odaklanır. Tabelada “Kervan Plakçılık, İMÇ” yazar. İMÇ, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nın kısaltmasıdır. Fatih heyecanla, “işte geldik, İMÇ” der ve “İMÇ” müzikal sekansı başlar. Plak şirketinin önünde meşhur olmak isteyen şarkıcılar şarkı söyleyip dans eder:

İMÇ nerede?
 Susuz kalmış derede
 İMÇ neden böyle?
 Simit ve kebab yemece
 Mercedes'i almaca, karıları atmaca
 İçkileri içmece evellallah
 Sevgili abicim, benim de var sesim
 Neyim eksik İbo'dan icabında
 Simitler burada!
 Biz de varız sırada
 Neyim eksik Emrah'tan,
 Neyim eksik Ceylan'dan.
 Allah Allah Allah, bu nasıl dalga
 Bir kaset doldurup mangırları vurmaca.
 Şöhret, şöhret, şöhret olmaca

Müzikal sekansta, dansçılar üzerinde gündelik kıyafetleriyle, şöhret olmak isteyen şarkıcı kalabalığı olarak hem sekansın kurulan mizansenine uygun bir şekilde rol yapar, şarkı söyler (gerçekten seslerini kullanıp kullanmadıkları bilinmez) hem de modernleştirilmiş halk oyunları figürleriyle dans eder. Müzikal sekansın bütün öğelerinin, oyunculuğu da içinde barındırarak, sekans içindeki bütün karakterler tarafından uygulanması sekansa dinamizm ve seyri zevkli bir bütünlük katar. Sekansın sonunda Fatih ve grubunun da diğer şarkıcı adaylarıyla beraber “şöhret olmaca” diyerek

şarkı söylediği görülür. Plak şirketinin kapısı açılır, adaylar hızla kapıya yönelir, kapının önünde uzun bir kuyruk oluşturur. Fatih'in plak şirketine geleceği daha önceden bellidir ve sekans başlamadan önce tabelada gösterilir. İMÇ'ye gelineceği seyirci tarafından bilindiği için sekans olay örgüsünü geliştirmez fakat İMÇ hakkında bilgi verir, olay örgüsünü güçlendirir.

Yedinci müzikal sekansta, Mesut, Birol ve Şeref, artık ruha ihtiyaçları kalmadığını söyler. Şeytan'a hizmet etmezler. Şeytan'la dalga geçerek şarkı söylemeye başlarlar:

Asır yirminci asır
 Olmuşsun eski asır
 Eğer canın istiyorsa
 Sen de gel bize katıl
 Yeter bizi söyletme,
 Kendini rezil etme.
 Yumurtlayan tavuksun.
 Horozum diye ötme
 Susadurduk karşında
 Esir ettin yıllarca
 Sen bir garip sipolasın
 Mustaklarla yarışma

Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Olay örgüsünü geliştirmez. Mesut, Birol ve Şeref, Şeytan'ın onlarla bağlantı kurmasından itibaren Şeytan aleyhinde konuşur ve ona yardım etmek istemez. Bu sekansta da Şeytan hakkındaki düşüncelerini şarkı söyleyerek anlatır ve onunla eğlenirler. Sekans olay örgüsünü güçlendirir.

Şeytan, Fatih'in ruhunu saklayan yumurtayı Fatih'e vererek iyilik yapınca, yeniden melek olmaya hak kazanır. Kanatları çıkan Şeytan gökyüzüne uçmadan önce bir evin çatısına konar şarkı söyler, Fatih de ona katılır:

Şeytan: Hoşça kal zalim dünya.
 Ben devrimi doldurdum.
 Böyle giderse işler,

Bana benzer senin de sonun
 Fatih: Hoşça kal garip Şeytan.
 Ne olurdu gitmesen.
 Bir iş bulurduk sana.
 Bu dünya batmış zaten”

Şeytan şarkının sonunda, el sallayarak gökyüzüne doğru uçar. Fatih ve onu gören mahallenin çocukları el sallayarak Şeytan’ı uğurlar. Şeytan, bu müzikal sekans başlamadan önce gökyüzüne doğru uçmaya başlar. Sonra geri dönerek son bir kez Fatih’e ve Dünya’ya veda eder. Böylece Şeytan’ın vedası müzikal bir sekansla pekiştirilir ve olay örgüsü güçlendirilir. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz, olay örgüsü gelişmez.

Film, şeytanın vedasından sonra son bir müzikal sekansa bağlanarak biter. Bu sekansta Fatih ve grubu sahnede “Heyecanlıyım” şarkısını söyler. Mesut, Şeref ve Birol oturdukları locadan onları dinler:

Heyecanlı çok heyecanlıyım.
 Yani canlıyım.
 Sana öğretenler senin öğrettiklerin.
 Hepsi unutulur, kimdir unutulmayanlar bilir misin?
 Çılgınlardır, çılgınlar, çılgınlar.

Mesut, Şeref ve Birol, bir süre dinledikten sonra Fatih ve grubunu beğenir. Onlarla çalışmaya karar verir. Önce Mesut, sonra Fatih’in önüne birer beyaz tüy düşer. Mesut korkar, Fatih gülümser. Şeytan onları seyretmektedir. Sekans, Fatih’in sonunda hayallerine ulaşacağını müjdeler. Sekans çıkarıldığında, Fatih’e sonunda ne olduğu bilinemez. Sekans olay örgüsünü geliştirir. Şarkının sözleri ve içeriği ise olay örgüsüyle ilgisizdir. Bu nedenle son müzikal sekans olay örgüsünü içeriğiyle değil, varlığıyla geliştirir.

Mueller’in gruplandırmasına göre, *Arkadaşım Şeytan* filminde, olay örgüsünü güçlendirici beş tane dördüncü gruptan (“Tam Ortasındayım Yolun”, ABD konseri, “İMÇ”, “Yumurlayan Tavuk”, “Zalim Dünya”), olay örgüsünü varlığıyla geliştiren iki

tane beşinci gruptan (“Doldum”, “Heyecanlıyım”), varlığı olay örgüsüyle ilgili bir tane üçüncü gruptan (“Kuru Muhabbet”), olay örgüsüyle ilgisiz bir tane birinci gruptan (“Mugnon’un Şarkısı”) müzikal sekans vardır. *Arkadaşım Şeytan* filmi müzikal parçalarını filmi güçlendirmek amacıyla kullanan müzikal bir filmidir.

Atıf Yılmaz’ın diğer müzikal filmleri *Keşanlı Ali Destanı* ve *Asiye Nasıl Kurtulur*’a da bakıldığında Atıf Yılmaz’ın müzikal parçaları genel olarak filmlerinde olay örgüsünü güçlendirmek amacıyla kullandığı görülür. *Arkadaşım Şeytan*’da da müzikal sekansları bu amaç doğrultusunda kullanır. Fakat bu filmde diğer müzikal filmlerinden farklı olarak, “Mugnon’un Şarkısı” ve “Kuru Muhabbet” sekanslarında olay örgüsünü güçlendiren ve geliştiren müzikal parça anlayışından ayrılır. Bu iki sekansın olay örgüsünü duraksattığı görülür. Ve filmin dışındaymış etkisi yaratır.

2.2.12. Lambada

Yönetmen: Samim Değer

Senaryo: Erdoğan Tünaş

Müzik: İzzet Öz

Oynayanlar: Yaşar Alptekin, Yasemin Evcim, Merih Akalın, Akın Tunç, İhsan Yüce, Aslan Altın

Yapım Yılı: 1989

Filmin Öyküsü:

Hakan (Yaşar Alptekin) bir benzincide çalışır. Fakat işini umursamaz. Bütün istediği dans etmektir. İşinden ayrılır. Ünlü bir dansçı ve oyuncu olma hayaliyle İstanbul’a gider. İstanbul’da bir dans yarışmasına katılmak ister. Dans eşi olmadığı için onu yarışma için kaydetmezler. Dansçılık ve oyunculuk alanlarında iş bulmaya çalışır. Başaramayınca İstanbul’da yaşayan amcasının yanına gider. Amcası (İhsan Yüce) ona taksi şoförlüğü işini bulur.

Hakan dansçı olma hayalinden vazgeçmez. Bir yandan taksi şoförlüğü yaparken bir yandan da dans yarışması için eş aramayı sürdürür. Fakat kendine uygun kadın dansçı bir türlü bulamaz.

Meral'in (Merih Akalın) arabası yolda bozulur. Hakan'ın taksisini durdurup yardım ister. Hakan Meral'i götürürken yolda sohbet ederler. Meral, Hakan'dan hoşlanır. Hakan'a, sahibi olduğu spor merkezinde aerobik öğretmenliği yapabileceğini söyler. Hakan işi kabul eder. Gece beraber olurlar. Meral, Hakan'ın evinde kalmasını ister. Ona şık kıyafetler alır. Hakan, spor merkezindeki işine başlar. Meral, Serpil'le gelir ve Serpil'in yarışma için Hakan'ın dans eşi olabileceğini söyler. Akşam hep beraber diskoya gitmeye karar verirler.

Diskoda, Yasemin (Yasemin Evcim) ve arkadaşları Meral'in dedikodusunu yapar. Meral'in sosyetenin gözde dudu olduğundan ve Hakan'ın da yeni jigolosu olduğundan bahsederler. Yasemin arkadaşlarıyla dansa kalkar. Hakan da Serpil'i dansa kaldırır. Fakat Serpil dans edemez. Hakan yine eş bulamadığı için mutsuz olur. O sırada, pistte dans eden Yasemin'i görür. Yasemin de Hakan'a bakmaktadır. Birbirlerinin dansından etkilenirler. Bir süre beraber dans ederler. Meral kıskanır ve Hakan'ı alıp diskodan ayrılır.

Yasemin ve arkadaşları Hakan'ın jigolo olduğunu, paradan başka bir şey düşünmediğini konuşur. Yasemin, fakir taklidi yaparak Hakan'ı elde edebileceği üzerine arkadaşlarıyla iddiaya girer.

Meral, Yasemin'le dans ettiği için Hakan'la kavga eder. Hakan, boş yere kıskançlık yaptığını söyleyerek Meral'den ayrılmak ister. Meral, yumuşar. Hakan'ı sevdiğini, gitmesini istemediğini söyler. Ertesi gün Hakan'a bir jip hediye eder.

Yasemin, Hakan'ın çalıştığı spor salonunu öğrenip, oraya gider. Hakan'la tesadüfen karşılaşmış gibi yapar. Hakan'a bir otelde garsonluk yaptığını söyler. Hakan ona dans yarışmasından bahseder ve eşi olmasını teklif eder. Yasemin kabul eder.

Meral, Hakan'ın yarışmaya Yasemin'le hazırlanacağını öğrenince sinirlenir. Hakan, Yasemin'in sadece dansıyla ilgilendiğini söyler. Meral, Yasemin'in garson olduğunu öğrenince rahatlar. Akşam, Yasemin yaşadığı köşkte dans eder. Babası (Aslan Altın), sahip oldukları otelde neden garsonluk yaptığını sorar. Yasemin çekirdekten yetişmek istediğini söyler.

Hakan ve Yasemin dans yarışmasına hazırlanmak için buluşup çalışır. Akşam hazırladıkları koreografiyi denemek için diskoya gidip dans ederler. Diskodan sonra birbirlerine âşık olduklarını anlayan ikili sevişir. Hakan eve döndüğünde, geç kaldığı için Meral ona bağırır ama Hakan bunu önemsemez. Yasemin eve döndüğünde babası onu beklemektedir. Babası gece geç saatlere kadar arkadaşlarıyla olmaya devam ederse Yasemin'i yurt dışına yollayacağını söyler.

Yasemin arkadaşlarına iddiayı unutmalarını, en kısa zamanda Hakan'a gerçekleri anlatacağını söyler. Hakan'la konsere, buz pateni yapmaya giderler. Koreografilerine çalışırlar.

Yasemin'in babası Hakan'ı çağırır. Hakan'a, jigolo olduğunu öğrendiğini, parası için kızıyla birlikte olduğunu söyler. Kızını bırakması için para teklif eder. Yasemin'in zengin olduğunu öğrenen Hakan, kendisine yalan söylediği için sinirlenir. Para teklifini de geri çevirir. Meral'e gider. Meral, Yasemin'in babasına her şeyi kendisinin söylediğini itiraf eder. Hakan, Meral'i tek eder.

Yasemin babasıyla tartışır. Babası, Yasemin'i Londra'ya göndermeye karar verir. Yasemin Hakan'la konuşmak ister. Kavgı ederler. Hakan, amcasının yanına dönerek taksi şoförlüğü işine yeniden başlar. Yasemin Londra'ya gitmeye karar verir. Ama Hakan'a bir mektup yazar. Mektup'ta Hakan onu affeder ve geri isterse Londra'ya gitmekten vazgeçip onunla beraber olacağını yazar. Bütün gece Hakan'dan telefon bekler ama Hakan ayrı dünyaların insanları olduklarını düşünerek onu aramaz.

Ertesi gün Yasemin uçağa binmek için havaalanına gider. Hakan onu beklemektedir. Barışırlar. Hakan, Yasemin'e evlenme teklif eder. Yasemin kabul eder. O gün olan dans yarışmasına katılmaya giderler. Yarışmanın yapıldığı disko pistinde beraber dans ederler.

Türkiye'nin belki de ilk dans müzikali olan *Lambada*'nın müzikal sekansları, sadece yabancı müzik ve danslardan oluşur. Karakterler şarkı söylemez.

Hakan'ın Serpil ve Meral'le beraber diskoya gittiği gece, Hakan ve Yasemin, diskoda birbirlerini ilk gördükleri anda Ya Kid K'in "Get Up" şarkısı eşliğinde birinci müzikal sekans ağır çekimde başlar:

Get up, get up, get busy do it	Ayağa kalk, ayağa kalk, bir an önce başla
Get up and move that body	Ayağa kalk ve vücudunu oynat
Get up people now, get down to it before the night is over	Şimdi ayağa kalkın millet, gece bitmeden işe başlayın
Get up, get up, get busy do it	Ayağa kalk, ayağa kalk, işe başla
I wanna see you party	Parti yaptığını görmek istiyorum
Get up people now, get down to it before the night is over	Şimdi ayağa kalkın millet, gece bitmeden işe başlayın

İkili, disko dansıyla birbirlerine yaklaşır. Onların karşı karşıya dansa başladığı anda kameranın önündeki insanlar kenara çekilir. Böylece seyirci, ikilinin dansını daha rahat seyreder. Kamera genel çekimdedir. Hakan ve Yasemin bu sekansta oldukça iyi dans eder ve seyirciyi iyi dansçı olduklarına inandırır. Kamera Meral'in oturduğu masaya kesme yapar. Meral, Hakan ve Yasemin'in yaklaşmasından rahatsız olur. Kamera tekrar Hakan ve Yasemin'e döndüğünde Kaoma'nın söylediği Lambada şarkısı başlar:

Chorando se foi quem um dia só me fez chorar	Beni kim ağlatırsa, bir gün o da yalnız kalıp ağlayacak
Chorando estará ao lembrar de um amor Que um dia não soube cuidar	Ağlayacak çünkü aklına zamanında kıymetini bilmediği bir aşk gelecek
A recordação vai estar com ele aonde for	Hep aklında olacağım.
Dança sol e mar guardarei no olhar	Deniz ve güneşle dans et, gözlerin açık olsun
O amor faz perder encontrar	Yoksa aşk sana kapılarını kapatır
Lambando estarei ao lembrar que este amor	Ben Lambada yapacağım
Por um dia, um instante foi rei	Bir gün bu aşk yeniden büyüsün diye.

Pistte yalnızca Hakan ve Yasemin vardır. Kamera'nın Meral'i göstermesinden itibaren yavaş çekim biter ve ikilinin lambada yaptıkları bu sahnede normal çekim kullanılır. İkili, lambada dansını bol figürlü ve oldukça estetik yapar. Kamera da yerinde durup onları seyretmez. Alt, üst ve normal açılara kesmeler yapar. Lambada ayak figürünü ayakların yakın çekimiyle, kolları ise omuz ve bel çekimleriyle yakından gösterir. Kamera sadece kesme yaptığı için dansın hareketliliğine göre yine de durgun kalır. Sekans içinde, Hakan ve Yasemin tanışır. Birbirlerinden ve danslarından etkilenir. Hakan, dansını beğendiği Yasemin'in, yarışma için dans eşi olmasını arzular. Sekans çıkarıldığında Hakan ve Yasemin arasındaki yakınlaşma, Hakan'ın neden Yasemin'in dans eşi olmasını istediği ve Meral'in neden Hakan'a sinirlenip kavga çıkardığı anlaşılamaz. Sekansın içeriği, Hakan ve Yasemin'in birbirlerinin dansını görmelerini sağlar fakat içerikteki danslar ve şarkılar olay örgüsüyle ilgili değildir. Filme ismini veren lambada ve daha önce yapılan disko dans, dönemin gençleri arasında popüler olan danslardır. Film günümüzde çekilseydi, Hakan ve Yasemin salsa ve hiphop yapıyor olabilirdi. Ya Kid K'in "Get Up" şarkısı diskoda yerinde oturan utangaç gençleri heyecanlandırıp dans etmeye çağırır. Hakan ve Yasemin çoktan pisttedir ve dans eder. Kaoma'nın "Lambada" şarkısı ise bitmiş bir aşk üzerinedir. Oysa Hakan ve Yasemin'in aşkları yeni doğmaya başlar. Bu nedenle sekans içeriğiyle değil varlığıyla olay örgüsünü geliştiren bir sekanstır.

Hakan ve Yasemin yarışma için hazırlanmaya başladıktan sonra koreografilerini diskoda denemeye karar verir. Bir sonraki müzikal sekans diskoda yapılan bu koreografiyi içerir. Hakan ve Yasemin'in, önceki bir sekansta bu koreografinin başlangıç figürüne çalıştıkları görülür. Diskoda, Gloria Estefan'ın "Oye Mi Canto (Hear My Voice)" şarkısı eşliğinde bu ilk figürü yaparak koreografiye başlarlar:

No one... has the right to say	Hiç kimsenin
This is right or that is wrong	bu doğru, bu yanlış demeye hakkı yok
It isn't just one way	Sadece tek yol yok
Someday it'll be alright	Bir gün her şey düzelecek
Changes happen overnight	Değişimler bir gecede olacak
People, let's give each other room	Birbirimizi anlayalım
If we're gonna work it out	Eğer sorunu çözeceksek

We better make it soon	bir an önce yapalım
Love is... love is such a common word	Aşk... aşk çok genel bir kelime
When it's pride we mistake for love	Gurur söz konusu olunca aşkta hata yapıyoruz
Isn't that absurd?	Bu saçma değil mi?

Genel çekimde başlayan ve ikilinin kameraya bakarak yaptığı başlangıç figürü böyle bir çekim için elverişlidir. Hakan, Yasemin'in arkasında durur. Ritimle uyumlu bir şekilde kollarını biri indirir diğeri kaldırır. Kamera bu figürü önden ve genelden çekmediği zaman figür amacına ulaşamaz ve güzel gözükmeyebilir. Bu sekansta da birinci müzikal sekansta olduğu gibi alt, üst ve normal açılı çekimler kullanılır. Kamera Hakan ve Yasemin'e yaklaşır uzaklaşır. Bazı figürlerin daha iyi görünebilmesi için çekim açı ve ölçekleri özel olarak seçilir. Örneğin, kol altı geçişlerinin yoğun olduğu bir figürde, kolların daha iyi görünebilmesi için üst açıdan bel çekimi kullanılır. Şarkının sözleri olay örgüsüyle ilgisizdir. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişim olmaz ve olay örgüsünü geliştirmez.

Hakan ve Yasemin birbirlerine âşık olup birlikte olmaya başladıktan sonra müzikal bir sekansla bunu kutlar. Den Harrow'un "Holiday Night" isimli şarkısını içeren sekans müzik klibi izlenimi yaratır. Önce şarkı başlar:

When you're living a vacation	Tatile çıktığın zaman,
Every night you can go wild	her gece çılgınlık yapabilirsin
Crazy situations	Deli dolu yerlerde
You can play just like a child	küçük bir çocuk gibi eğlenebilirsin
You can party and go dancing	Parti yapabilir dansa gidersin
Smell of freedom in the air	Özgürlüğü havada duyarsın
Lovers are inviting	Aşka davet var
Happy people everywhere	Her yerde mutlu insanlar

Hakan ve Yasemin'in beraber gezdikler, buz pateni yapıp eğlendikleri, yemek yedikleri görülür. Sonra dans etmeye başlarlar. Sekanstaki ışık kullanımı oldukça ilginçtir. Belki de Türk müzikal filmlerinde ilk defa müzikal bir sekansta ışık farklı, etkin ve yaratıcı

bir şekilde kullanılır. Hakan ve Yasemin aerobik ağırlıklı disko dans yaparken ışık sürekli renk değiştirir. Sekansın sonlarına doğru kamera uzaklaşır ve ışıkların altında sahne ışığı olduğu, Hakan ve Yasemin'in sahnede dans ettiği anlaşılır. Sekans, aşkın kutlaması olarak başlar, ikilinin yarışma için çalışmasına dönüşür. Yasemin bu sekansta profesyonelce dans eder. Fakat Hakan'ın bazı figürlerde zorlandığı görülür. Bu figürler bale ve jimnastik kökeninden gelen figürler olduğu için uzun süre çalışma gerektirir. Hakan'ın zorlanıyor olması, seyircide, Hakan'ın iddia ettiği kadar iyi bir dansçı olmadığı izlenimi yaratır. Bu da filmin olay örgüsüyle ters düşer. Şarkının sözleri, tatile çıkan bir kişinin düşüncelerini anlatır. Olay örgüsüyle ilgisizdir.

Son müzikal sekans, Hakan ve Yasemin'in yarışmada dans ettiği sekanstır. Sekans, Rod Steward'ın "It's The Same Old Song" şarkısıyla başlar:

You're sweet as a honey bee	Bir bal arısı kadar tatlısın
But like a honey bee stings	Ama aynı bal arısı gibi beni sokup
You've gone and left my heart in pain	gittin ve kalbimi acıttın
All you left is our favorite song	Bana bıraktığın tek şey bizim şarkımız
The one we danced to all night long	Bütün gece dans ettiğimiz
It used to bring sweet memories	Bana tatlı anılarını hatırlatıyor
Of a tender love that used to be	Kırılgan aşkımızın
Now it's the same old song	Yine o eski şarkı
But with a different meaning	Artık farklı bir anlamı var
Since you been gone	Sen gittiğinden beri

Kaoma'nın "Lambada" şarkısıyla devam eder. Bu dans sahnesinin amacı belli değildir. Film boyunca Hakan ve Yasemin, yarışmaya hazırlanır. Yarışma günü dans ederler. Yarışmayı kazanıp kazanmadıkları ya da yaptıkları dansın şampiyonluk dansı olup olmadığı belli değildir. Sekans, olay örgüsünü geliştirebilecek ya da güçlendirebilecekken, bir belirsizlik taşır. Her iki şarkının sözleri de biten bir aşkı anlatır. Oysa Hakan ve Yasemin evlenmeye karar verir. Bu son dans aynı zamanda aşklarını kutlama dansıdır. Dans, ikili disko dansla başlar, lambada dansıyla devam eder.

Bu sekansta Yasemin havada takla atar, ters köprüden amuda kalkar. Hakan ve Yasemin pistte dans ederken başka dansçılar ya da seyirciler, kim oldukları bilinmez, pistin çevresinde onları izleyerek dans eder. Belki de, sadece Hakan ve Yasemin'in pistte dans ediyor olmasından, yarışmayı kazandıkları sonucu çıkarılabilir. Ya da sıraları geldiği için piste çıkmış olabilirler. Hiçbir şey kesin değildir. Dansın sonunda da hemen film biter. Bu sekansta da figürlerin iyi görünebilmesi için kamera kullanımına dikkat edildiği görülür. Arka arkaya durup iki kişinin bir figür oluşturdukları yerlerde, kamera genel çekimde ve dansçılar çerçevenin ortasındadır. Kolların yoğun kullanıldığı figürlerde kolların duruşu iyi gözüksün diye üst açılı çekim kullanılır. Ayakların yakın çekimi, Hakan ve Yasemin'in omuz ve bel çekimleri de kullanılır.

Filmin müzikal parçalarında sadece yabancı şarkıların kullanılması dikkat çekicidir. Filmin çekildiği dönemde popüler olan yabancı şarkılar ve danslar kullanılmıştır. Filmin öyküsü İstanbul'un zengin gençlerinin gittiği diskolarda geçtiği için filmde yabancı şarkıların kullanılması filmle çelişmez.

Mueller'in gruplandırmasına göre, *Lambada* filminde, varlığı olay örgüsüyle ilgili üç tane üçüncü gruptan ("Hear My Voice", "Holiday Night", "It's the Same Old Song"), olay örgüsünü varlığıyla geliştiren bir tane de beşinci gruptan ("Get Up") müzikal sekans vardır. *Lambada* filmi, müzikal parçalarını filmi süslemek amacıyla kullanan müzikal bir filmidir. Filmde sekansların anlamını olay örgüsünün şekillendirdiği de görülür. Son müzikal sekans olay örgüsünü geliştirebilecekken, olay örgüsündeki belirsizlik nedeniyle sadece süsleyici olarak kalır. Filmde danslar iyi çalışılmış ve çoğunlukla başarılıdır. Olay örgüsünün başarısızlığı nedeniyle müzikal sekanslardan yeterince yararlanılamadığı düşünülmektedir.

2.2.13. Ateş Üstünde Yürümek

Yönetmen: Yavuz Özkan

Senaryo: Yavuz Özkan

Müzik: Vedat, Biçkin, Tuğrul Karataş, Oğuz Abadan

Oynayanlar: Yılmaz Zafer, Hülya Aksular, Semiha Berksoy, Kürşat Alınacı

Yapım Yılı: 1991

Filmin Öyküsü:

Savaşta askerler cephede savaşıyor. Bir asker vurulur yere düşer ve ölür. Işıklar açılır. Yönetmen (Yılmaz Zafer) provanın bittiğini söyler. Oyuncular ve dansçılar dağılır. Balet (Kürşat Alınacı), balerini (Hülya Aksular) durdurur. İlişkilerinin bitmesini istemediğini söyler. Balerin, artık onu sevmediğini, ayrıldıklarını söyler.

Ertesi gün tiyatro ekibi toplanır. Yönetmen toplantı için hepsini yanına çağırır. Bazı sahnelerin neden iyi, bazılarının neden kötü olduğuyla ilgili tartışma başlar. Tartışma büyüyüp bir yere varmayınca yönetmen sinirlenir ve hepsini susturur. Prova başlar. Çocuklar şarkı söyleyip dans ederek barışı kutlar. Şapka devrimi olur. Türk halkı şapka devrimini coşkuyla dans edip şarkı söyleyerek kutlar. Avrupa ve Anadolu dansları yapar. Yönetmen herkesin sahnenin üstüne çıkmasını ister. Bütün oyuncular şarkı söyleyerek sahnenin üzerine çıkıp özgürlüğü kutlar. Öğretmen öğrencilerine yeni alfabeyi öğretir. Çocuklar şarkı söyleyerek alfabeyi öğrenir. Çiftçiler dans ederek coşku ve azimle ekinlerini biçer. İşçiler demir yolunun yapımında çalışır. İnsanlar birbirlerini ezerek daha yukarılara çıkmaya çalışır. Sokakta yaşayan bir grup insan üzüntüyle onları seyreder.

Tiyatro ekibi yemek yer. Balet yemekte, Balerin'e, Balerin de yönetmene bakar. Balet sinirlenip gider. Balerin yönetmene âşıktır. Bunu yönetmene söyler. Yönetmen sevinir. Prova devam eder. Milletvekilleri ekonomiyi düzeltmek için halktan vergi toplamaya karar verir. Ama halk yoksuldur. Vergi verince iyice yoksullaşır. Yeni bir parti kurulur. Halk yeni partiyi coşkuyla kutlar. Gençler hürriyet isteğiyle, polisle çatışır. Ordu yönetimi ele geçirir. Sokağa çıkma yasağı başlar. Gençler tutuklanır.

Prova biter. Yönetmen oyun üzerinde çalışırken balerin gelir. O gün yapılan prova hakkında konuşurlar. Balerin, yönetmene nefreti, kabalığı, hoş görüsüzlüğü, bağnazlığı, iki yüzlülükle kuşatılmışlığı, hayatı sevmeyi, yalanı, yalan olmayanı, coşkuyu, hıncı, çürümeyi, inanmayı, vazgeçmeyi hepsini dansla anlatmak istese nasıl anlatacağını sorar. Beyaz giyimli özgürlüğü temsil eden bir kadın yerde yatar. Dans ederek ayağa kalkar. Ona başka beyaz giyimli dansçılar katılır. Beraber dans ederlerken siyah giyimli özgürlük düşmanlığını temsil eden dansçılar gelir ve beyaz giyimli özgürlüklerle çatışır. Halk ne olduğunu anlayamadan onları seyreder. Siyahlar sonunda beyazları yok eder.

Oyunun galasında yönetmen misafirlerini ağırlar. Balet, Yönetmen ve Balerin’le konuşmak ister. Balerin’e yönetmenden ayrılıp kendisine dönmesini yoksa hem kendini hem onları öldüreceğini söyler. Yönetmen baleti sakinleştirmeye çalışır. Oyun başlar. Yönetmen kulisten oyunu izler. Oyuncuların hazırlanmasına yardım eder. Tiyatrodaki seyirciler, heyecanla oyunu izler. Bazı yerlerde alkışlar. Oyunda gençler sokaklarda polisle çatışır, birbirlerini vurur. Ordu yönetimi ele alıp gençleri tutukladığında seyirciler coşkuyla alkışlar. Oyun gençler, polis ve asker arasındaki çatışmayla devam eder. Bir oyuncu Balet’e, oyunun iyi gittiğini ve seyircilerin memnun kaldığını söyler. Balet mutsuz ve huzursuzdur. Oyuncu Balet’e, Balerin’i öldürmesi gerektiğini çünkü her şeyin tutarlılığını koruması gerektiğini söyler. Balet yönetmenle konuştuklarını düşünür. Yönetmen nefret ve sevgiyi beraber yaşamayı kabullenemediğini söylemiştir. Oyunda sokak çocukları ve sokak kadınları görülür. Sokak kadınları müşterileriyle pazarlık yapar. İşsizler sokaklarda gezer, kumar oynar.

Giovanni Scognamillo’nun Ettore Scola’nın *Balo (Le Bal)* filmini andırdığını söylediği *Ateş Üstünde Yürümek* filmi, bir sahne arkası müzikalidir. Bir yönetmen, Türkiye’de Kurtuluş Savaşı’nın kazanılması, cumhuriyetin kurulmasından itibaren 12 Eylül ve sonrasına kadar devam eden dönemi dans ve şarkılarla anlatan bir müzikal üzerine çalışır. Filmin müzikal sekansları, bu oyunun provalarında ve oyunun sahnelenmesinde yer alır. Yönetmenin oyunun yaratımındaki sancılı süreci, oyun ekibinin oyun hakkında tartışmaları, birbirleriyle şakalaşmaları, yemek araları, ekipten bir balerin ve baletin bitmiş aşkları ve balerinle yönetmenin yeni doğan aşkları da provalar esnasında tiyatro sanatçılarının yaşadıkları olarak seyirciye sunulur. Tiyatro oyununun dışındaki bölümlerde, yani gerçek hayatta, müzikal sekans kullanılmaz.

Ateş Üstünde Yürümek, Türk yakın tarihinin, diğer bir deyişle Cumhuriyet döneminin bir panoramasını çizmeye çalışır. Üç temel öğeyi kullanarak: dans, pandomin ve drama. Bu üç alanın birbirine harman edilmesiyle, Kurtuluş savaşından başlayarak toplumumuzun serüveni, kimi vurucu noktalarıyla, belli bir mekân (Ferhane binası) içinde geçen, oldukça stilize bir anlatımla verilmeye çalışılıyor: Atatürk devrimleri, İsmet Paşa yılları, İkinci Dünya Savaşı, Demokrat Parti dönemi, Vatan Cephesi ve Tahkikat Komisyonu, 27 Mayıs İhtilali, 12 Mart, anarşi yılları, idamlar ve kıyımlar, 12 Eylül vs.⁹⁰

⁹⁰ Atilla Dorsay, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları** (Remzi Kitabevi, 2004), s.39.

Film içerisinde, müzikal sekanslarla anlatılan tarihi olayların ne olduğu hakkında çoğunlukla bilgi verilmez. Ancak, Türk tarihi hakkında bilgi sahibi olan seyirci bu müzikal sekanslarda nelerden bahsedildiğini anlayabilir.

İlk müzikal sekans Kurtuluş Savaşı'nın müzikli ve danslı anlatımıdır. Müzik başlar. Askerler bombaların ve ateşlerin arasından koşar. Elindeki silahları, beyaz ve kırmızı renklerdeki flamaları sallarlar. Askerlerden biri vurulur. Elindeki silahı estetik biçimde bir elinden öbürüne geçirerek düşer. Savaş sekansı yavaş çekimdedir. Bu nedenle askerlerin yaptığı dans figürleri belirgin bir şekilde görülür. Diğer askerler düşen askerin üzerinden atlayarak savaşımaya devam eder. Kamera düşen askere yaklaşır. Askerin derin solukları duyulur, asker ölür. Yönetmen ertesi gün devam edeceklerini söyler. Oyuncular alkışlar. Ölen asker yerden kalkar. Bu sekansın, bir müzikal oyunun provası ya da müzikal bir filmin çekimi olduğu anlaşılır. Sekans olay örgüsüyle ilgilidir. Sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Olay örgüsünü güçlendirmez. Sekansta savaşın ne savaşı olduğu, hangi ülkelere ait olduğu belli değildir. Kullanılan beyaz ve kırmızı flamalar Türk bayrağının renklerini çağrıştırır ama Türk bayrağı değildir.

Yönetmen ertesi gün provayı başlattığında birbiri ardına eklenerek ilerleyecek müzikal sekanslar başlar. İki erkek oyuncu çocukları çağırır. 1920'li yılların Türk köylüsü gibi giyinmiş çocuklar el ele tutuşup şarkı söyleyerek gelir. İki oyuncu çevresinde çember oluşturur:

Şarkı söyleyelim çocuklar
Gün aydınlanıyor gözlerimizde
Karanlık geceler bitiyor artık
Yeni bir hayat başlayacak
Güneş daha sıcak olacak
Yağmurlar daha bereketli
Kırlar çiçeklerle dolacak
Şarkı söyleyelim çocuklar
Sevelim sevilelim gülelim
Gün aydınlanıyor gözlerimizde

Karanlık geceler bitiyor artık

Başka çocuklar da şarkı söyleyerek gelir. İlk gelen çocukların oluşturduğu çemberin üzerine bir çember daha oluşturur. Farklı yönlerden gelen çocuklarla çember üzerine birkaç çember daha oluşur. Bu oluşumu, kamera üst açıdan ve geniş çekim yaparak gösterir. Çemberler oluştuktan sonra çemberler hareket etmeye başlar. Bir çember sağa doğru dönerken, onu kaplayan çember sola döner. Sola dönen çemberi kaplayan çember sağa döner. Böylece şarkı söyleyip akan bir makine oluşur. Kamera, çemberlerin hareketini normal genel çekimle görüntüler. Fakat çemberler düzenli bir şekilde hareket edemez. Çocuklar bazen el ele sağa sola dönmeye çalışırken şaşırır. Bu da düzen değil karmaşık bir görüntü ortaya çıkarır. Şarkıda her şeyin yoluna girdiğinden, düzenden bahsedilir fakat görüntü bunu desteklemez. Sekans olay örgüsüyle ilgilidir.

Çocukların şarkısı zanaatkâr ve çiftçilerin çalışmasına bağlanır. Bir grup davulcu önlerindeki davullara vurup müzik yapar. Zanaatkârlar müzikle uyumlu bir şekilde ellerinde çekiç varmış bir şeylere vuruyormuş, bir makinenin kolunu döndürüyormuş gibi yapar. Çiftçiler ekinleri biçiyormuş gibi yapar. Bir ses duyulur: “Hey ahali duyduk duymadık demeyin! Bu günden sonra fes yerine şapka giyilecek!”. Zanaatkarlar, çiftçiler ve halk feslerini, çeşitli kumaş parçaları ve giysileri havaya fırlatır. Davullar çalmaya devam ederken çocuklar ellerini yere vurarak tempo tutar. Halk sevinçle birbirine sarılır, halay çeker. Tango müziği başlar. Semiha Berksoy, genç bir adamla tango yapar. Ardından sırasıyla Trakya ve Ege yöresi müzikleri çalmaya başlar. Tango müziğine ve davulların sesine karışır. Birkaç dansçı Trakya ve Efe oyun havası oynar. En sonunda da vals duyulur ve bir çift vals yapar. Bütün müziklerin birbirine karıştığı ve farklı dansların beraber yapıldığı bu sekans uzun süre uzaktan görülür. Dansçılarla seyirci arasında bir dekorun ayaklığı vardır. Ayaklık arasından ve uzaktan çekim yapılır. Bir süre sonra Semiha Berksoy ve dans eşinin yaptığı tango ile Trakya havası oynayan dansçı göğüs çekiminde gösterilir. Hepsi gururlu ve mutludur. Farklı kültürlerin birlikteliğinin coşku ve enerjisini, renkliliğini gösteren sekansın, uzun süre uzaktan yapılan çekim nedeniyle etkisi ve gücü azalır. Yönetmen görülür. Oyuncu ve dansçıların şarkı söyleyerek sahnenin üzerine çıkmasını ister. Zanaatçılar, çiftçiler, dansçılar, çocuklar ve diğer halk yavaş yavaş şarkı söyleyerek sahnenin üzerine çıkar ve bir süre neşeyle şarkıyı söyler:

Özgürlüğü yaşayalım
 Hayat daha anlamlı
 Güneş daha parlak
 Bırakın saçlarınızı
 Rüzgâr uçursun özgürce

Bu sekans hemen bir başka müzikal sekansa bağlanır. Öğretmen sınıfta öğrencilerine yeni Türk alfabesini öğretir. Çocuklar neşeyle alfabe şarkısını söyler. Bu sekansın hemen arkasından, çiftçilerin çalışmasını gösteren bir diğer müzikal sekans başlar. Çiftçiler coşkuyla, müzikle uyumlu bir şekilde ve ağır çekimde durmadan çalışır. Tohum eker, ekin biçer. Kadınlar su taşır. Ekinler havada uçuşur. Bolluk ve bereket görülür. Sekansta halk dansları yerine modern dans figürleri kullanılır. Ağır çekim kullanılması figürleri ve çiftçilerin birlikte çalışmasının devinimini daha iyi gösterir. Kamera yatay çevrinme ile yavaşça kayarken çiftçilerin dans figürleri birbirini tamamlayarak kameranın önünden adeta akar. Etten, düzenle ve coşkuyla çalışan dev bir makine izlenimi bırakır. Sekans oldukça doğal ve şiirsel bir anlatıma sahiptir.

Çiftçilerin dansı sekansından sonra demiryolu işçilerinin sekansı başlar. Demiryolu işçileri yan yana ve arka arkaya sıra oluşturur. Bir trenmiş gibi hareket ederler. Çiftçilerin dansının tersine figürleri sert ve keskindir. Arkalarında demiryolunun yapımının sürdüğü görülür. Tren sesi duyulur ve işçiler hızlanan bir treni canlandırır. Uyumlu bir şekilde aynı figürleri tekrar ederler. Kamera birlikte dans eden işçileri genel çekimde gösterir. Fakat işçileri arka yandan ve uzaktan çektiği için kol ve bacak hareketinin yoğun olduğu figürler tam olarak gözükmez. Kamera ara sıra da işçilere yaklaşır. Bazı işçileri önden ve göğüs çekiminden gösterir. Figürler yine tam olarak görülemez. Birçok dansçının bir trenin gidişini canlandığı bu sekansta, dansçıların figürleri aynı anda ve birlikte yapmaları önemlidir ve görsel olarak etkilidir. Fakat kamera bu beraberliğin etkisini ve etten yaratılan treni göstermekte yetersiz kalır.

Çocukların şarkısı, zanaatkârlar ve çiftçilerin çalışması, şapka ve kıyafet devrimi, Anadolu ve Avrupa dansları, halkın özgürlük şarkısı, alfabe şarkısı, çiftçilerin dansı, işçilerin tren dansı arka arkaya birbirine bağlanan müzikal sekanslardır. Çıkarıldıklarında olay örgüsünde bir değişme olmaz, olay örgüsünü geliştirmezler. Olay

örgüsünü güçlendirmezler. Bir tiyatrodaki yeni bir proje için provalar yapılır. Bu sekanslar, projenin farklı sahneleridir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarını anlattıkları filmin konusunu daha önce okuyan ve Türk tarihi hakkında bilgisi olan seyirci için anlamlıdır. Filmde bu sekanslar hakkında bilgi verilmez. Bu nedenle bu sekanslar olay örgüsüyle ilgilidir.

Bir sonraki müzikal sekans, Yönetmen ve Balerin'in konuşmasından sonra başlar. Balerin Yönetmen'e: "nefreti, kabalığı, hoş görüszüzlüğü, bağınazlığı, iki yüzlülükle kuşatılmışlığı, hayatı sevmeyi, yalanı, yalan olmayanı, coşkuyu, hıncı, çürümeyi, inanmayı, vazgeçmeyi hepsini dansla anlatmak isteseydiniz ne yapardınız? Yine de sevmek olmalı. Bunu nasıl anlatırdınız?" diye sorduktan sonra başlar. Sekans, Yönetmen'in Balerin'e cevabıdır. Beyaz elbise giyinmiş bir kadın yerde yatar. Yavaş yavaş yerden kalkar. Elinde beyaz bir tül vardır. Tülle dans etmeye başlar. Elleri tül olan başka beyaz elbiseli dansçılar gelip ona katılır. Onlar dans ederken halk hayranlıkla onları seyrederek. Camlı bir balkonda duran birkaç üniformalı adam da onları seyrederek. Beyaz giyimli dansçılar bir süre modern dans figürleriyle dans eder. Sonra ellerini halka sallarlar. Halk da onlara el sallar. Siyah giyimli dansçılar ortaya çıkar. Beyaz giyimli dansçılar ürker. Siyah ve beyaz giyimli dansçılar modern dans figürleriyle kavgaya başlamaya başlar. Halk ellerini indirir. Balkonda onları seyreden üniformalı adamlar onları görmemek için arkalarını döner. Yönetmen görülür: "Siyahlar siz özgürlüklerin düşmanısınız ona göre oynayın" der. Kurşun sesleri duyulur. Halk onları seyrederek. Yönetmen, halka: "Siz bakıyorsunuz. Ne olduğunu anlamaya çalışır gibi. Ama anlamadan" der. Siyahlar beyazları yenip üzerlerini siyah bir örtüyle örter. Bir ses duyulur: "Ordu yönetimi ele almıştır". Yönetmen ve Balerin'in konuşması sonrasında başlayan müzikal sekans süresince ne anlatılmaya çalışıldığı yönetmen ve dış sesin sözleriyle anlatılır. Diğer müzikal sekansların tersine, bu sekansta, ne anlatılmaya çalışıldığı tam olarak seyirciye iletilmiş olur. Sekans çıkarıldığında, sekans başlamadan önce Balerin'in Yönetmen'e sorduğu soru yanıtsız kalır ve hemen oyunun galasını içeren bölüme geçilmiş olur. Sekans çıkarıldığında balerinin soruyu neden sorduğu anlaşılamaz. Özgürlüğün dansını içeren bu sekans, olay örgüsünü içeriğiyle geliştirir. Yönetmen Balerin'in sorusunu düşünür ve cevabını oyununa özgürlük ve karşıtlarının savaşını içeren bir dans koyarak verir.

Film, Türkiye Cumhuriyeti tarihini anlatan tiyatro oyunu ve oyunu sahneleyen ekip arasında bağ kuramaz. Oysa Yavuz Özkan'ın böyle bir bağ kurmaya çalıştığı şu sözlerinden anlaşılır: “olayları danslarla anlatırken, bireylerin bunlardan nasıl etkilendiğini, aşka, sevgi ilişkilerine nasıl yansıdığını anlatmak istedim”⁹¹. Oyunun dünyası ve gerçek dünya arasındaki bağın kurulamaması, müzikal sekansların büyük bir kısmının olay örgüsüyle bağını zayıflatır. Müzikal sekansların etkisini azaltan bir başka neden de ne anlatmaya çalıştıklarını bulmayı seyirciye bırakmalarıdır. Ancak Türk tarihi hakkında bilgi sahibi olan seyircinin anlayabileceği ve Türk tarihi açısından önemli olayların anlatıldığı müzikal sekanslar, filmi geliştirmek ve güçlendirmek yerine sahne arkası müzikalinde filmin süslemek için kullanılan olay örgüsüyle ilgili müzikal parçalarına dönüşür.

Bir ülkenin en önemli olaylarını, tarihin dönüm ve düğüm noktalarını, aslında bu olaylara tümüyle yabancı olup müzikal bir sinemanın anlatım öğeleri arasında sayılan dans, müzik, tiyatro, pandomim gibi araçlarla canlandırma düşüncesi ... kuşkusuz bizim sinemamız için oldukça yenilikçi.... Özkan, böyle bir uygulamayı, aslında bir “kitle sanatı” olan sinemaya getirmekle, kuşkusuz “a priori” ilginç ve yürekli bir girişimde bulunuyor. Ancak film, iddiaları ölçüsünde başarılı değil. Bir kez, her ne kadar “konuşmalar” pek azsa da, senaryo aşamasında, yakın tarihimize, bu “görsel yaklaşım” denemesi yeterince işlenmemiş, zenginleştirilip ayrıntılandırılmamış gibi.⁹²

Ateş Üstünde Yürümek, kurduğu her iki dünyaya da yeterince eğilmez, derinlik katmaz. Oyunun dünyası ve tiyatro ekibinin dünyası arasında gidip gelir. Başarılı müzikal sekanslar kullanarak oyunun dünyasına seyirciyi sokar, güçlü bir başlangıç yapar. Fakat film ilerledikçe seyirciye tanıtılan gerçek dünya, oyunun dünyasını beslemez. İki dünya birbirinden kopuk ilerleyerek birbirine engel olur. Seyirci iki dünya arasında gidip gelir ve arada bağlantı kuramayarak ikisinden de kopar. Filmde en son müzikal sekans özgürlüklerin yok edildiği sekanstır. Olay örgüsünü destekleyen tek sekans da budur. Bu sekanstan sonra şarkı ve dans kesilir. O zamana kadar oyunun müzikal ilerleyişi oyunun dünyasına akıcılık getirirken müzikal sekansların tamamen kesilmesi oyunun provasını ve gala oyununu içeren sekansları ağırlaştırır. Bu kullanım, Türk Cumhuriyet tarihinde, iyi günlerin bitip kötü günlerin başladığını hissettirmek için yönetmen tarafından özel olarak da tercih edilmiş olabilir.

⁹¹ Hayri Caner, **Yeşilçam Filmleri** (Vizyon yayıncılık, 1995), s.168.

⁹² Dorsay, 2004, **a.g.e.**, s. 39.

Mueller'in gruplandırmasına göre, *Ateş Üstünde Yürümek* filminde, olay örgüsünü içeriğiyle geliştiren bir tane altıncı gruptan müzikal sekans ("Özgürlüklerin Dansı") vardır. Filmdeki diğer bütün müzikal sekanslar varlığı olay örgüsüyle ilgili üçüncü gruptan müzikal sekanslardır. *Ateş Üstünde Yürümek* filmi müzikal parçalarını filmi süslemek amacıyla kullanan müzikal bir filmidir.

2.2.14. Neredesin Firuze

Yönetmen: Ezel Akay

Senaryo: Levent Kazak

Müzik: Sunay Özgür, Ender Akay

Oynayanlar: Haluk Bilginer, Özcan Deniz, Demet Akbağ, Cem Özer, Ruhi Sarı, Ragıp Savaş, Şebnem Dönmez, Janset, Uğur Uludağ, Zeynep Eronat, Bora Ayanoğlu

Yapım Yılı: 2003

Filmin Öyküsü:

Hayri'nin (Haluk Bilginer) İMÇ'de (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı) kaset şirketi vardır. Şirket ekibinde, maliye işlerinden sorumlu Orhan (Cem Özer), şirkette reklamcı olarak anılan, televizyonlarda ışıkçılık yapan Seyfi (Ruhi Sarı) ve Hayri'nin ünlendirdiği fakat mafya babası Tayyar'ın, aynı kadına âşık oldukları için, sahneye çıkmasını yasakladığı Melih (Ragıp Savaş) vardır. Hayri, kasetini çıkarmak için Hamit'le (Ata Demirer) anlaşır. Borç batağında olan Hayri, son parasıyla Hamit'in söyleyeceği şarkıların enstrüman kaydını yaptırır. Fakat Hamit kaydı, okuyamayacağı halde "si"den yaptırır. Hayri, şarkıları "si"den okuyabilecek bir şarkıcı bulmak için Sansar'a (Zeynep Eronat) danışır. Orhan, Almanya'da yaşayan Ferhat'ın (Özcan Deniz) telefonunu ister. Sansar vermek istemez. Ama Orhan telefonu gizlice almayı başarır. Ferhat, Hayri'nin kaset teklifini hemen kabul eder ve İstanbul'a gelir.

Ferhat, şarkıları kasete okur. Hayri kaseti çoğaltmak için İbrahim'e (Uğur Uludağ) gider. Fakat İbrahim'e borcu olduğu için İbrahim kaseti çoğaltmaz. Seyfi, Ferhat'ı bir programa çıkarabileceğini söyler. Böylece programda İbrahim'in ismi geçecek, İbrahim Ferhat'ın kasetini çoğaltacak, Ferhat'ın da reklamı yapılacaktır. Firuze (Demet Akbağ), Ferhat'ın çıktığı programı evinde seyreder. Ferhat'ın konuşmalarından çok etkilenir. Ferhat "Ahirim Sensin" şarkısını söylemeye başlayınca iyice heyecanlanır. Program

sırasında İMÇ’de elektrikler kesildiği için İbrahim programı seyredemez ve kaseti çoğaltmama kararını değiştirmez. Ferhat daha önce billboardlarda resmini görüp beğendiği Melek’i (Şebnem Dönmez) programda canlı görünce âşık olur.

Firuze, İMÇ’ye gelir, Ferhat’a sponsor olmak ister. Firuze, İbrahim’le de konuşur. Hayri’nin borçlarını ödeyeceğini söyler. Fakat borçları ödemek için belirlenen saatte şirkete gelmez. Ferhat, Firuze’nin evini bulur. Fakat Firuze zengin bir kadın değildir. Kendini, kaldığı evin sahibesi sanır.

Firuze’nin şizofren olduğunu öğrenen, Hayri ve ekibi, mafya babası Tayyar’dan (Bora Ayanoğlu) yardım ister. Tayyar, Ferhat’ın sesini beğenir ve oğlunun düğününde şarkı söylemesini ister.

Ferhat, Melek’in Tayyar’ın oğluyla evleneceğini öğrenince çok üzülür. Melih de parasız olduğu ve sevgilisi Sibel’le (Janset) arası açık olduğu için üzgündür. Ferhat ve Melih hiç kimseyi umursamadan beraber sahneye çıkmaya karar verir, düğünde “Beni Affet” şarkısını söylemeye başlarlar. Tayyar, Melih’i sahnede görünce sinirlenir. Onu vurmaları ve Hayri’yle ekibini düğünden atmaları için adamlarını gönderir. Hayri ve ekibi kaçar.

Hayri ve ekibi ertesi gün Seyfi’nin karısının doğumuna gider. Bebek doğar ama Seyfi’nin karısı doğumda ölür. Melih de Sibel’in kürtaj olduğunu öğrenir. Hayri ve ekibi intihar etmeye karar verir. Gece ilaç içerler. Sabah Ferhat hariç hiçbirinin ilaçları içmediği anlaşılır. Ferhat’ı da kusturarak kendine getirirler. Hayri yeni bir şirket kurmaya karar verir. Yeni şirket kurulur. Ferhat ünlü olur, Melek’le beraber olmaya başlarlar. Hayri ve ekibi zengin olup hayallerine kavuşur.

Filmin ilk müzikal sekansı filmin başında kırmızı bir bankta “1. Gün” yazısıyla açılır. Hamit, bankla aynı renk kırmızı takımıyla “Çizdim” şarkısını söyleyerek gelir. Bankın üzerine çıkıp dans etmeye başlar. Bankı, sahne gibi kullanır:

Üzerime gelmeyin
Beni deli etmeyin
Ne verilecek hesabım var

Ne sorulacak günahım var
 Sağımı solumu göremez oldum
 Dostu düşmanı seçemez oldum
 Artık ben beni bilemez oldum
 Çizdim oynamıyorum
 Bahar mı yaz mı seçemez oldum
 Gece mi gündüz mü göremez oldum
 Artık ben beni bilemez oldum
 Çizdim oynamıyorum

Şarkı devam edip, Hamit bankın üzerinde göbek atarken, Hayri karısına kendisini eve alması için yalvarır ama karısı onu eve almaz. Hayri'nin eşyalarını evden dışarı atar. Müzikle uyumlu bir şekilde koridorda uçuşan kıyafetler görülür. Hayri bu kıyafetleri giyip minibüse biner, bankın üzerinde dans edip şarkı söyleyen Hamit'e geri dönülür. Hayri, Hamit'in yanına gelir ona seslenir. Hamit duymayarak şarkıyı söylemeye devam eder. Hayri Hamit'e dokunur. Hamit'in kulağında kulaklık olduğu anlaşılır. Hamit müziği keser. Sekansta, Hamit ve başkarakterlerden biri olan Hayri, seyirci tarafından ilk defa görülür ve hakkında bilgi edinilir. Şarkının sözleri, Hayri'nin hem iş hem de aşk yaşantısının yolunda gitmediği ve birçok kişiye borcu olduğu düşünüldüğünde, olay örgüsüyle ilgilidir ve olay örgüsünü güçlendirir. Fakat sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Sekansın sonunda, Hayri gelip Hamit'i alır ve stüdyoya kayda götürür.

Hayri, Hamit'in enstrüman kaydını “si” den yaptırdığını öğrenince: “Bütün paramızı buna yatırdık, emin misin?” diye sorar. Hamit, tenor olduğunu söyler. Kendine güvenerek kayda girer. İkinci müzikal sekans Hamit'in söylediği “İtirazım Yok” şarkısıdır:

İtirazım yok benim kardeşim
 Beni arkamdan vursa da hayat
 Yaşamak zehir olsa, yanlışı da bol olsa
 Yine de itirazım yok
 Allah vermiş bu canı, yine alır geriye

İnsanlara isyanım yok
 Sevgilim yok, param yok
 Doğduğumdan beri talihsiz bir kulum
 Ne Çeşme'ye gittim, ne de Bodrum
 Ben böyle tam öyle, istediğin gibi bir kulum
 İtirazım yok benim bu dertlere

Hamit, şarkıyı bir süre söyledikten sonra sesi detone olur. Hayri onu kovar. “Si” den olan enstrüman kaydını okuyabilecek bir şarkıcı aramaya başlar. Şarkı sözleri olay örgüsüyle ilgisizdir fakat varlığı olay örgüsünü geliştirir. Sekans olmasa, Hayri’nin neden Hamit’i kovduğu ve yeni bir ses aradığı anlaşılamaz.

Hayri ve ekibi, yeni bir ses bulabilmek için Sansar’a danışır. Sansar’la, jürisi olduğu “Ulusal Altın Rüya Şarkı Yarışması” esnasında konuşurlar. “Ulusal Altın Rüya Şarkı Yarışması”nı Erol Büyükburç sunar. Yarışmanın altın çerçeveli sahnesinde, film ilerledikçe Türkiye’nin popüler şarkıcıları çıkıp şarkı söyler. Filmin olay örgüsünün dışında kalan bu sahneler, günleri ve filmin bölümlerini birbirine bağlamak için kullanılır. Bu şarkıların bitimine yakın ekranın bir yerinde, Hamit kırmızı bankta şarkı söylemeye başlamadan önce, bankın üzerinde “1. Gün” yazdığı gibi, kaçınıcı güne girildiğiyle ilgili yazı belirir. Şarkılar kısa sürer, bütün şarkı söylenmez. Bu nedenle olay örgüsü rahatsızlık yaratacak şekilde kesintiye uğramaz. Yıldızlı çerçevede ilk şarkı “Erkekler de Yanar”ı Emre Altuğ söyler ve birinci gün biter, olay örgüsü, Ferhat’ın Almanya’dan İstanbul’a geldiği ikinci güne bağlanır. Ciguli’nin söylediği “Sabır” şarkısı Ferhat’ın stüdyoya girdiği üçüncü güne bağlanır. Işın Karaca’nın “Aynı Cemin Bülbülüym” şarkısı Hayri’nin Ferhat’ın kasetini çoğaltması için İbrahim’e gittiği dördüncü güne bağlanır. Düş Sokağı Sakinleri’nin “Törki Törki” şarkısı Firuze’nin İMÇ’ye gelip Ferhat’a sponsor olmak istediğini söylediği beşinci güne bağlanır. Müslüm Gürses’in “Sensiz Olmaz” şarkısı Hayri ve ekibinin umutla Firuze’nin aramasını ve para getirmesini bekledikleri altıncı güne bağlanır. Özlem Tekin’in “Kara Sevdâ” şarkısı Firuze’nin, borçları yüzünden başı belaya giren Hayri’nin borçlarını ödeyeceğini söylediği halde gelmediği yedinci güne bağlanır. Burcu Güneş’in söylediği “Gaip Yol” şarkısı Firuze’nin şizofren olduğunun anlaşıldığı sekizinci güne bağlanır. Erol Büyükburç’un söylediği “İnleyen Nağmeler” şarkısı Seyfi’nin karısını doğumda

kaybettiği, Melih'in de Sibel'in kürtaaj olduğunu anladığı dokuzuncu güne bağlanır. Bu sahnelerdeki şakı sözleri olay örgüsüyle ilgisizdir, filmde yer almış olan yaldızlı çerçeve şarkı yarışmasını ve Ferhat gibi kaseti çıksın isteyen şarkıcı adaylarını temsil eder. Bu nedenle sahnelerin varlığı olay örgüsüyle ilgilidir.

Ferhat katıldığı televizyon programında önemsenmez. Hem Melek'in hem de seyircilerin dikkatini çekebilmek için "Ahirim Sensin" şarkısını söylemeye başlar:

Cahildim dünyanın rengine kandım
 Hayale aldandım boşuna yandım
 Seni ilelebet benimsin sandım
 Ölürüm sevdiğim zehirim sensin
 Evvelim sen oldun ahirim sensin
 Sözüm yok şu benden kırıldığına
 Gidip başka dala sarıldığına
 Gönlüm inanmıyor ayrıldığıma
 Gözyaşım sel oldu kahirim sensin
 Evvelim sen oldun ahirim sensin

Melek, seyirciler ve televizyondan Ferhat'ı seyreden Firuze şaşırır, dikkatle onu dinler. Firuze, Ferhat'ın sözlerinden ve şarkısından etkilenir, ona yardım etmeye karar verir. Sekans, olay örgüsünü geliştirir. Şarkının sözleri sevdiği tarafından terk edilen birinin ağıtıdır. Olay örgüsüyle ilgisizdir. Sekans, olay örgüsünü varlığıyla geliştirir.

Firuze, Hayri ve ekibini arayıp lüks bir otele yemeğe davet eder. Hayri ve ekibi, kayıt stüdyosundan çaldıkları bir örnek kıyafetleriyle otele gider. Müzik başlar. Dans edip "Ya Evde Yoksan" şarkısını söyleyerek yemek masasında onları bekleyen Firuze'ye yaklaşırlar. Otelin restoranında yemek yiyen diğer müşteriler de Firuze gibi hayret ve merakla onları seyreder. Hayri, Ferhat ve ekibin yaptığı dans, çoğunlukla uyumlu bir koreografiye dayanır. Kamera da müzik ve koreografiye uygun hareket eder. Beraber yaptıkları bir ayak figüründe, ayrıntı ayak çekimleri görülür. Dansın beraber yaptıkları sahnelerinde farklı açılardan müzikle uyumlu genel çekimler alınır. Böylece çekimlerle sekansın görselliği ve müziğin etkisi güçlenir. Ferhat'ın ve Hayri'nin solo söylediği sahnelerde kamera sadece solo söyleyeni değil, arkada dans eden ekibi de önemser.

Koreografinin yeni figürleri başladığında genel çekime geçilir ya da sadece dans eden ekip gösterilerek seyircinin dansı da görmesi sağlanır. Dansın, genel çekimde ya da önem verilen bir parçasının ayrıntı çekiminde, müzikle uyumlu geçişlerle gösterilmesi, müzikal sekansı akıcı ve bütünlüklü yapar. Basit ayak oyunları ve halaydan oluşan koreografi, karakterlere ve karakterlerin içinde bulundukları dünyada öğrenip yapabileceklerine uygundur. Şarkının Ferhat'ın söylediği ilk kısmının sözleri şöyledir:

Aşkınla ne garip hallere düştüm
Her şeyim tamam da bir sendin noksan
Yağmur yağ demeden yollara düştüm
İçim ürperiyor ya evde yoksan

Ferhat, Firuze'nin masasının önünde eğilir. Ekibin diğer üyeleri de eğilip, Ferhat'la beraber eğilmiş olan çerçevenin boşluklarını doldururlar. Ferhat çapkınca ceketinin cebindeki çiçeği Firuze'ye doğru fırlatır. Firuze'nin şarkıyı neşe ve heyecanla dinlediği, fırlatılan çiçek karşındaysa utangaç davrandığı görülür. Firuze'nin şizofren olduğu ve olay örgüsünün ilerleyen bölümlerinde Ferhat'a: "Biliyorum sen bana âşıksın" dediği düşünüldüğünde şarkının sözlerini ve Ferhat'ın şarkı söylerken ki davranışlarını bir aşk itirafı olarak algıladığı düşünülebilir. Fakat Ferhat ve Firuze bu sekanstan önce de yalnız kalır ve konuşur. Firuze istediği için Ferhat ona şarkı söyler. Bu nedenle, Firuze'nin tam olarak ne zaman Ferhat'ın ona âşık olduğunu düşünmeye başladığı bilinemez. Bu sekanstaki şarkı sözlerinin ve Ferhat'ın bu sekanstaki davranışlarının Firuze'nin düşüncelerini güçlendirici olmuş olabileceği söylenebilir.

Hayri şarkıya devam eder. Ferhat, Hayri şarkıya başlamadan önce ceketini çıkarmıştır. Hayri de aynısını yapıp şarkıyı söylemeye başlar. Ekibin diğer üyeleri de ceketlerini çıkarır. Bu sırada Hayri'nin arkasındaki ekibin oluşturduğu koroya katılan Ferhat'ın ceketini daha önceden çıkarmış ve bırakmış olduğu halde koreografiyi bozmamak adına ceket çıkartıyormuş gibi yaptığı ve bütün ekip uyumla ceketlerini sallayıp Firuze'ye fırlatırken de yine ceket olmadığı halde hareketleriyle koreografiye uygun hareketler yapmaya devam ettiği görülür. Bu davranış koreografinin bütünlüğünün bozulmamasını sağlar ve ekibi birlik içinde gösterir. Şarkıya Ferhat'tan sonra Hayri devam eder. Şarkının bu kısmındaki dansın şarkı sözlerine uygun olarak kurgulandığı görülür:

Sabahlara kadar içsek sevişsek
 Ne ben işe gitsem ne sen ayılsan
 Derin bir uykunun dibine düşsek
 İçim ürperiyor ya evde yoksan

“Sabahlara kadar içsek sevişsek” derken hep beraber ceketlerini çıkartıp soyunmayı çağırırlar. “Derin bir uykunun dibine düşsek” derken, Hayri’nin kendini geriye doğru bıraktığı ve ekip korosunun onu arkadan tutarak yeniden öne doğru ittiği görülür. Son olarak ekip hep beraber “Ya evde yoksan” diyerek Firuze’nin masasının çevresinde diz çöker. Firuze güler, onlara: “Olur mu öyle şey çocuklar. Ben hep evdeyim” diye cevap verir. Ekip sevinir ve müzikal sekans, hep beraber yemek yedikleri sekansa bağlanır. Bu müzikal sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Firuze onları müzikal sekans öncesinde otele yemeğe çağırır ve müzikal sekans bittiğinde hep beraber otelde yemek yiyip Ferhat’ın geleceği ile ilgili konuşurlar. Sekans, ekibin Firuze’ye olan ihtiyacını ve Firuze’yi bulmaktan duydukları sevinci anlatır, Firuze’nin Ferhat’ın ona âşık olduğuna olan inancını arttırır. Sekans, olay örgüsünü güçlendirir ama geliştirmez.

Firuze’nin şizofren olduğu ve zengin olmadığı öğrenilince, Hayri, mafya babası Tayyar’dan yardım ister. Tayyar, Ferhat’ın sesini duymak ister. Ferhat, Melek’in Tayyar’ın oğluyla evleneceğini öğrenince üzüntüyle “Şarkıların Büyücüsü” şarkısını söylemeye başlar:

Mavi maviydi
 Gökyüzün
 Bulutlar gümüş beyaz
 Saçların
 Bir yağmur ki gamlı, mahzun
 Gülünce akan yaşlar
 Gözlerinden süzölsün
 Ellerime dökölsün
 Bir kadın beyaz, sakın, büyü
 Bir kadın ıpslak, ince, sıcak

Göğsünde kanayan zaman gülü
Belli ki şarkıların büyücüsü

Tayyar Ferhat'ı beğenir ve oğlunun düğününde şarkı söylemesini ister. Bu kısa müzikal sekans olay örgüsünü bir sonraki aşamaya taşır ve geliştirir. Şarkının sözleri âşık olunan kadına övgüdür. Ferhat şarkıyı Melek'e söyler. Şarkının sözleri olay örgüsüyle ilgilidir. Sekans, içeriğiyle olay örgüsünü geliştirir.

Ferhat ve Melih, Melek ve Tayyar'ın oğlunun düğününde hiç kimseyi umursamadan, beraber sahneye çıkmaya karar verir, "Beni Affet" şarkısını söylemeye başlarlar:

Beni affet
Kaybetmek için çok erken
Sevmek için de çok geç
Beni affet
Bir adım kalmalı geriye
Kırılmış şeylerin nihayetine
Yalnızlığın eşiğinde
Beni affet
Ben seni sevdiğim zaman
Bu şehirde yağmurlar yağardı
Ben seni sevdiğim zaman
Bu şehirde ayrılık kurşun gibi ağırdı

Tayyar, sahneye çıkmasını yasakladığı Melih'i sahnede görünce adamlarına Melih'i vurup Hayri ve ekibini yakalamalarını söyler. Melih, Ferhat, Hayri ve Orhan Tayyar'ın adamlarından kaçmaya başlar. Bu sekansta Melih sahneye çıkıp şarkı söylediği için Tayyar kızar. Hayri ve ekibi, borçların ödenmesi ve Ferhat'in kasetinin çıkması için Tayyar'dan yardım alma şansını kaybeder. Sekans olay örgüsünü geliştirir. "Affet Beni" şarkısının sözleri gururunu tercih ederek sevdiği halde sevgilisinden ayrılan bir kişinin sözlerini içerir. Olay örgüsüyle ilgili değildir. Sekans olay örgüsünü varlığıyla geliştirir.

"Affet Beni" sekansından sonra başlayan "Maskeli Balo" sekansında Hamit, Ferhat ve Melih yerine sahneye çıkar ve onlar kaçarken "Maskeli Balo" şarkısını söyler:

Yaredir sinede eski sevgili
 Eski sevgili eski günler
 Hayata baksana takmıyor kimseyi
 Hiçbir şey diriltmez artık geçmişi
 Yaredir yine de
 Yaktım gemilerimi
 Dönüş yok artık geri
 Tak etti canıma bu maskeli balo
 Bu maskeli balo ve onun sahte yüzleri

Tayyar'ın adamları Hayri ve ekibini kovalarken, birbirine düşman olan bazı davetliler karışıklığı fırsat bilip birbirlerine pasta fırlatmaya başlar. Oysa düğünün başında herkes birbiriyle iyi geçinip, birbirini sever görünür. Şarkı sözleri, insanların birbirine dürüst olmamasını, taktıkları maskelerin ardına saklandıklarını söyler. Şarkının sözleri olay örgüsünü güçlendirir. Fakat sekans çıkarıldığında olay örgüsünde bir değişme olmaz. Sekans, ünlülerin dünyasına bir parantez açar.

Neredesin Firuze filminde, dans sadece “Çizdim” ve “Ya Evde Yoksan” müzikal sekanslarında yer alır. İlkinde doğaçlama ya da doğaçlama izlenimi veren, ikincisinde ise karakterlerin yapabilecekleri doğal ve basit bir koreografi kullanılır. Kamera kullanımının dans barındıran bu iki sekansta müzik ve koreografiyi güçlendirecek biçimde kullanılması dikkat çeker. Diğer müzikal sekanslarda kamera kullanımı filmin genelinden ayrılmamakla beraber kurguda müzikle uyuma dikkat edilir. Örneğin “Şarkıların Büyücüsü” sekansında yakın çekimler ve müzikle uyumlu kamera kaydırmaları sekansın etkisini artırır. Atilla Dorsay film hakkında şunları söyler:

Neredesin Firuze, öncelikle yer yer absürd, her zaman kıpır kıpır, kimi zaman şarkı, türkü ve koreografiye dayalı “müzikal” havasındaki taze bir mizahtan büyük destek alıyor.... filmin bir başka özelliği, arabesk veya Türk pop müziğiyle hem mesafeli durup dalgasını geçerken, hem de bu müziğin kaliteli yeni veya klasik ürünlerini çok iyi kullanması. Filmin ses bandı hemen alıp dinleme isteği veriyor. Birkaç yeni ve de çok iyi Özcan Deniz şarkısının yanı sıra, Müslüm Baba'dan bir Bülent Ortaçgil şarkısı ya da Zeki Müren klasiği “İnleyen Nağmeler”in Erol Büyükburç yorumu gibi sürprizler de var.... İlk sinema filminde Ezel Akay çok iyi bir ritim ve kıvrak bir mizah tutturmuş. En sevdiğim yanlarından biri, sahneleri tam kıvamında tutması, bir-iki yer dışında uzatmaması.⁹³

⁹³ Dorsay, a.g.e., 2004, s.122-123.

Dorsay'ın dediği gibi müzikal parçaların, özellikle de üçüncü gruptan olay örgüsüne bağlı olan, filmin bölümlerini birbirine bağlayan şarkıcı sahnelerinin uzun olmaması, filmde kopmaların olmasını engeller. Bu sahnelerin kullanılması filme özgü bir dilin oluşmasını sağlar. Yönetmen Ezel Akay, filminde kullandığı bu şarkılarla ilgili: “Hacivat Karagöz, ortaoyunu, arabesk. Bunların hepsi çok özensiz insanların elinde heba olmuş. Halbuki azıcık özen gösterilse... Mesela *Neredesin Firuze*'de yapmaya çalıştığım, çok özensiz sanat eserlerini özenli çalarsak ne olur, gibi bir şeydi”⁹⁴ diyerek arabesk ve diğer şarkılı filmlere gönderme yapar.

Mueller'in gruplamasına göre, *Neredesin Firuze* filminde, olay örgüsünü güçlendirici üç tane dördüncü gruptan (“Çizdim”, “Ya Evde Yoksan”, “Maskeli Balo”), olay örgüsünü varlığıyla geliştiren üç tane beşinci gruptan (“İtirazım Yok”, “Ahirim Sensin”, “Beni Affet”), olay örgüsünü içeriğiyle geliştiren bir tane de altıncı gruptan (“Şarkıların Büyücüsü”) müzikal sekans vardır. Ayrıca, varlığı olay örgüsüyle ilgili üçüncü gruptan müzikal sahneler (“Erkekler de Yanar”, “Sabır”, “Aynı Cemin Bülbülüym”, “Törki Törki”, “Sensiz Olmaz”, “Kara Sevda”, “Gaip Yol”, “İnleyen Nağmeler”) vardır. *Neredesin Firuze* filmi müzikal parçalarını genel olarak filmi güçlendirmek ve varlığıyla geliştirmek amacıyla kullanan müzikal bir filmidir.

⁹⁴ Senem Aytaç ve Fırat Yücel, “Hürmüz Seyirciyle Konuşuyor”, *Altyazı*, Sayı No: 90, (2009), s.20.

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

Müzikal bir film, olaylar dizisi ve müzikal parçalarla öyküsünü anlatır. Mueller'in altıncı grup olarak belirlediği içeriği olay örgüsünü geliştiren müzikal parçalar ya da diğer adıyla bütünleşmiş müzikal parçalara yoğun olarak sahip bir film, müzikalin temel amacını gerçekleştirir ve bütünleşmiş bir müzikal olur.

Türk sinemasında yapılan müzikal filmlerde Mueller'in gruplamasına göre en az, bütünleşmiş müzikal parçalara rastlanır. Bu durum Türk sinemasında yapılan müzikal filmlerin, müzikal filmin temel amacını gerçekleştiremediğini ortaya çıkarır. Müzikal parçaları olay örgüsüne en bağlı tek film *Arabesk* filmidir. Filmde üç bütünleşmiş müzikal parça kullanılır, parçalar içerikleriyle olay örgüsünü geliştirir. Fakat *Arabesk* bütünleşmiş müzikal bir film değildir. Çünkü filmde yedi müzikal parça olay örgüsünü güçlendirme amacıyla kullanılır. Güçlendirme amacıyla kullanılan müzikal parçalar, bütünleşmiş müzikal parçalardan fazla olduğu için filmi bütünleşmiş müzikal olmaktan uzaklaştırır. Türk sinemasında yapılmış olan müzikallerin bütünleşmiş müzikal olamama ve bazı müzikal parçaların olay örgüsüyle ilişkilerinde başarısız olma nedenlerinin şunlar olduğu ortaya çıkar:

- Türk sinemasında müzikal filmle ilgili bakış açısının olmaması.

Türk sinemasında müzikal filmin temel amacının müzikal parçalarla olay örgüsünü geliştirerek bir öykü anlatmak olduğu düşünülmez. Müzikal parçalar öyküyü anlatırken seyirciyi eğlendirmek, filmi süslemek, öyküyü daha kolay kavramasını sağlamak için kullanılır. Bu da müzikal parçaların olay örgüsüne daha çok Mueller'in gruplamasında üçüncü ve dördüncü gruba bağlı olmasını sağlar. *Lüküs Hayat* filminde tiyatro metninde yer almayan dans sahnelerinin kullanılması, *Beş Şeker Kız* filminde Hollywood müzikal parçalarının taklit edilmesi, *Renkli Dünya* filminde farklı koreografiler eşliğinde sahnede şarkıların sunulması, film öyküsü devam ederken seyirciyi eğlendirmek ve filmi süslemek amacı taşır. Böylece Mueller'in, varlığı olay örgüsüyle ilgili diyerek adlandırdığı üçüncü grup müzikal parçaların Türk sinemasında, filmi süslemek amacıyla kullanıldığı da ortaya çıkar.

Türk sinemasında üç filmle en çok müzikal film yapan yönetmen Atıf Yılmaz, müzikal parçaları filmin öyküsünü güçlendirmek amacıyla kullanan bir yönetmendir. *Keşanlı Ali Destanı*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Arkadaşım Şeytan* filmleri olay örgüsünde anlatılanların temel düşüncesini şarkıyla tekrar eden müzikal parçalar içerir. Sosyal içeriği yoğun olan öykülerin seyirciyi sıkıması ve daha kolay anlaması sağlanır.

Türk sinemasında yapılan filmlerde az sayıda görülen altıncı gruptan bütünleşmiş müzikal parçaların bilinçli olmadan kullanıldığı, beşinci grubun kullanımından anlaşılır. Müzikal filmlerdeki bazı müzikal parçalar, bütünleşmiş müzikal parça olabileceksen sadece varlığıyla olay örgüsünü geliştirebildiği görülür. Örneğin *Renkli Dünya* filmindeki “Rüya”, *Neredesin Firuze* filmindeki “Beni Affet”, “Ahirim Sensin” müzikal sekanslarının içeriği olay örgüsüyle ilgisizdir. Bu müzikal sekanslardaki şarkılar olay örgüsüyle ilgili seçilmiş olsaydı, bütünleşmiş müzikal sekans olabilirdi. Mueller’in beşinci grup olarak belirlediği olay örgüsünü varlığıyla geliştiren müzikal sekansların kullanılmasının nedeni yönetmenin müzikal parçaların içeriğinin olay örgüsüyle olan ilişkisi üzerinde durmaması olduğu düşünülmektedir. Oysa *Neredesin Firuze* filminde beşinci gruba giren müzikal sekanslarda olay örgüsüyle ilgili şarkı kullanılsaydı, filmi içeriğiyle geliştiren müzikal sekansların yoğunlukta olacağı ve bütünleşmiş bir müzikalin ortaya çıkabilirdi. Üçüncü ve beşinci gruptan örneklerle bakıldığında, bir yönetmenin müzikal filme bakış açısının, filmdeki müzikal parçaları ve olay örgüsüyle ilişkisini yönlendirdiği ve belirlediği söylenebilir.

Türk sinemasında müzikal parçaların müzikal filmi geliştirme amacıyla kullanılabileceğinin düşünülmemesine bir diğer örnek de, bazı müzikal parçaların içerisinde olay örgüsünü geliştiren ama müzikal olmayan sahnelerin kullanılmasıdır. Örneğin, *Renkli Dünya* filminin “Yabancı” müzikal sekansı sırasında Meral köpeği Fifi’nin öldüğünü öğrenir ve sahneye çıkmak istemez. Sahneye çıkması için ısrar edilince tiyatrodan ayrılır. Olay örgüsünü geliştiren bu ilerleme, müzikal sekansın içerisinde gerçekleşir fakat ilerlemeye müzikal sahneler neden olmadığı için müzikal sekans için olay örgüsünü ilerletiyor denemez.

- Müzikal bir film dili oluşturma gerekliliğinin görülmemesi.

Müzikal bir filmde, müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişkinin belirgin olması gerekir. Ancak bu şekilde filmin müzikal duruşu ve dili oluşturulabilir. Bir müzikal filmde, belli bir amacı olmadan, Mueller'in gruplamasından çok sayıda farklı gruptan müzikal parça kullanılmasının müzikal filmin müzikal parçalarla anlatımında neyi amaçladığının anlaşılamamasına neden olduğu ortaya çıkar. Örneğin, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Keşanlı Ali Destanı* filmlerinde müzikal olarak filmin duruşu bellidir. Bu iki filmde müzikal parçalar filmi güçlendirmek, *Beş Şeker Kız* filminde ise filmi süslemek için kullanılır. *Renkli Dünya* ve *Arkadaşım Şeytan* filmlerinde ise çok sayıda farklı Mueller gruplaması kullanılır. *Renkli Dünya* filminde dört süsleyici müzikal parça kullanılırken birkaç tane güçlendirici ve geliştirici parça da içerir. Bu kullanım tarzı müzikal parçaların film içerisindeki yerinin tam anlaşılamamasına neden olur. *Arkadaşım Şeytan*, beş güçlendirici müzikal parçaya sahipken süsleyici ve olay örgüsünü kesintiye uğratan parçalar da kullanır. Bu parçaların neden kullanıldığı anlaşılmaz. Müzikal parçaların olay örgüsüyle olan ilişkilerinin çok fazla farklılık göstermesinin müzikal dilin oluşturulmasında belirsizlik yarattığı ortaya çıkar.

Çok sayıda farklı grubun bir müzikal film içerisinde kullanılmasının bilinçli olarak tercih edildiği de görülür. Örneğin *Arabesk* filminde melodram ve arabeske gönderme yapmak, absürt ve taşlama etkisini arttırmak için olay örgüsünü güçlendirici, süsleyici, varlığıyla ya da içeriğiyle geliştirici çok sayıda grubun kullanıldığı görülür. Bu kullanım karışıklığı ve belirsizliği arttırarak amaçlanan müzikal dilin oluşmasını kolaylaştırır.

- Olay örgüsünün eksik, fazla ya da çelişkili olmasının müzikal parçalara yansması

Türk sinemasında yapılan müzikal filmlerde müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişki Mueller'in gruplaması bağlamında incelenirken, sadece müzikal parçaların olay örgüsüne etki etmediği, olay örgüsünün de müzikal parçalara etki edebileceği ortaya çıkmıştır. *Lambada* filminin son müzikal sekansında, Hakan ve Yasemin diskoda dans eder. Müzikal sekans içerik olarak oldukça güçlüdür. Fakat olay örgüsünde bu müzikal sekansın neye hizmet ettiğiyle ilgili bir belirsizlik vardır. Hakan ve Yasemin film boyunca dans yarışmasına hazırlanır. Bu son sekans da dans yarışmasında geçer. Fakat yarışmayı kazanıp kazanmadıkları belli değildir. Film müzikal sekansla son bulur ve müzikal sekans amacına ulaşmaz. Sekans, olay örgüsüyle ilgili olarak üçüncü grupta

kalır. Oysa sekansın sonunda yarışmayı kazandıkları ya da kaybettikleriyle ilgili bir bilgi, müzikal sekansı olay örgüsüne daha bağlı bir hale getirebilir, etkisini ve gücünü arttırabilirdi. Şarkılı filmlerde ve kulis müzikallerinde, şarkıcıların sahnede söylediği klişeleşmiş konser sekansları *Arabesk* filminde melodram ve arabesk kültürüne gönderme yapmak ve taşlamak amacıyla kullanılır. Bu nedenle olay örgüsü bu sekansları güçlendirir. *Ateş Üstünde Yürümek* filminin müzikal sekansları tek başlarına başarılı ve güçlü oldukları halde, olay örgüsündeki durağanlık ve kopukluk, bu sekansların etkisini ve gücünü azaltır. Sekansları üçüncü gruba sokar. Dolayısıyla olay örgüsündeki aksaklıklar ve düzensizlikler müzikal sekansları etkileyip tek başlarına ne kadar başarılı, güçlü olurlarsa olsunlar olay örgüsü içerisinde etkisiz ve güçsüz görünmelerine neden olabilir. Ya da güçlü, iyi kurulmuş bir olay örgüsü etkisiz, güçsüz bir müzikal sekansı güçlü ve etkin gösterebilir.

- Müzikal parçaların gereğinden uzun sürmesi

Mueller'in olay örgüsüyle ilgisiz olan müzikal parçalar diyerek ayırdığı birinci grubun yanında, olay örgüsüyle ilgili olduğu halde film içerisinde amaçsızca çok uzun süren müzikal parçaların da olay örgüsünü kesintiye uğrattığı görülür. *Kahveci Güzeli* filminde “Aşığım Baharın Yeşil Gözüne”, “Zeynep'im Uçtu Gitti”, “Yad Eller Aldı Beni” sekansları olay örgüsüyle ilgili oldukları halde çok uzun sürer ve durağandır. *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar* filmi bir tiyatrodan geçer. Dolayısıyla sanatçıların sahnede şarkı söylemesi olağandır. Fakat müzikal sekanslar o kadar uzun sürer ki birleşip bir bölüm oluşturur, olay örgüsüyle bağı uzun süre koparır. *Arkadaşım Şeytan* filminde “Mugnon'un Şarkısı” sekansı yine olay örgüsüyle ilgili olduğu halde çok uzun sürer. Bir süre sonra sekansın neden kullanıldığı anlaşılamaz hale gelir.

Türk sinemasında yapılan müzikal filmlerde teknik açıdan başarısızlıkların görülme nedenleri şunlar olarak saptanmıştır:

- Mali, teknik, stüdyo ve kadro yetersizlikleri

Müzikal geniş ve yetenekli bir kadro gerektirir. Bir müzikal parça oluşturulurken, özellikle içerisinde dans barındırıyorsa, hem dans edip hem rol yapabilecek, sesli çekim yapılıyorsa şarkı da söyleyebilecek çok sayıda yetenekli oyuncuya ihtiyaç vardır. Dansçı ve oyuncular sürekli hareket halinde olduğu için müzikal parçaların çekimi de

zordur. Kamera donanımları ve ses sistemleri ne kadar gelişmişse o kadar iyi sonuç alınır. Ayrıca müzikal filmin geniş kadrosunu barındırabilecek ve çekimin rahatça yapılabilmesini sağlayacak geniş stüdyolara gerek vardır. Müzikal filmde besteci ve koreograf da yönetmen kadar önemlidir. Yönetmen, besteci ve koreograf filmin başından sonuna kadar beraber çalışmalıdır. Müzikalin ihtiyaç duyduğu teknik donanımı ve geniş kadroyu karşılamak 2000’li yıllardan önce Türk sineması için mümkün değildir. Müzikalin maliyetini karşılayacak yapımcı bulmak oldukça zordur. Devletin sinemaya verdiği destek ise oldukça azdır. Örneğin, *Ateş Üstünde Yürümek* filminin yapılabilmesi için Z film, Fono Film yapımcı olmuştur. Ayrıca Eurimages’den destek alınmıştır. Film, Türk, Fransız, Alman ortak yapımıdır. Yavuz Özkan, filmde İstanbul Devlet Opera ve Balesi’ni kullanmıştır. Bu nedenle Türk sinemasında yapılan müzikal filmlerde kameranın müzikal parçalarda durağan kullanılması, müzikal parçalardaki ses sorunları, bazı dansçıların yeterince iyi dans edememesi, koreografinin olay örgüsüyle bütünleşememesi, bazı oyuncuların kendi sesleriyle şarkı söyleyememesinin temel nedeni Türk sinemasındaki mali, teknik ve kadrosal olanaksızlıklardır.

- Müzikal parçalarda kamera, ışık, kurgu kullanımının yaratabileceği etkilerin dikkate alınmaması, müzikal film yapımı için yeterli zamana sahip olunmamış olabileceğinin düşünülmesi, sahne müzikali mantığıyla müzikal film yapılması

Müzikal parçalarda kurgu ve kamera kullanımı müzikal parçanın etkisini azaltır ya da artırır. *Lambada* filminde, bazı figürleri seyirciye daha iyi göstermek ve etkisini artırmak için genel ya da yakın plana kesme yapılır, bazen üst açı kullanılır. Oysa *Ateş Üstünde Yürümek* filminde, Anadolu ve Avrupa danslarıyla Türkiye’nin kültürel zenginliğini vurgulayan müzikal sekans, seyircinin göremeyeceği kadar uzaktan çekilir. Kamera ve müzikal sekans arasında neden orada olduğu anlaşılamayan bir dekor vardır. Dans sekansı tam olarak görülemez ve sekansın etkisi azalır. Filmde, çiftçilerin dansı sekansında ise genel çekimde çiftçilerin çalışması gösterilir. Kamera müzikle uyumlu yavaşça yatay çevrinme yapar. Kameranın devinimle dans eden çiftçilerin dansını gösterirken yarattığı uyum, sekansın etkisini artırır. *Arkadaşım Şeytan* filminde “Doldum” müzikal sekansındaki dans sahneleri, gereksiz yakın çekimler nedeniyle koreografi tam olarak görülemez ve sekansın etkisi azalır. *Neredesin Firuze* filminin “Ya Evde Yoksan” müzikal sekansında Hayri ve arkadaşlarının yaptıkları basit

koreografi müzik ve figürlerle uyumlu kamera ve kurgunun başarılı kullanımıyla çok etkili ve zengin görülür.

Türk sinemasında mali yetersizlikler nedeniyle, filmler olabildiğince hızlı bitirilmeye çalışıldığı düşünülür. Oysa müzikal film, özellikle de müzikal parçalar uzun süreli çalışma ve çekim gerektirir. Türk sinemasında müzikal film çeken yönetmenler, müzikal film çekim teknikleri hakkında bilgi sahibi olsa bile, filmlerinin müzikal parçaları için en doğru teknik kullanımı geliştirip uygulayacak zaman bulamamış olabilir.

Yönetmen filminde müzikal sekansları ne şekilde kullanmak istediğini belirlemeli, yaratmak istediği etkiye göre müzikal sekansın öğelerini kamera, ışık ve kurguyla harmanlayarak sunmalıdır. Ancak bu şekilde bir müzikal film ortaya çıkabilir. Örneğin *Damdaki Kemancı* filmi, aynı isimli tiyatro eserlerinden uyarlanmış, filme çekilmeden önce tiyatrodaki defalarca oynanmıştır. Filme bakıldığında kameranın çoğunlukla genel planda sabit durduğu görülür. Hatta kamerayı kıpırdatmamak için “Meyhanede Dans” sekansında kameranın önünden masa ve sandalyeler kaldırılır. Andre Bazin, tiyatronun özelliklerinin sinemada kullanılmasının oldukça tehlikeli olduğuna değinir: “Tiyatroyu film üzerine geçirmek sinemacıya hep çekici gelmiştir, çünkü tiyatro zaten bir görmeliktir; ama ... tiyatro sahte bir dosttur; tiyatronun sinemayla yanıltıcı benzerlikleri sinemayı çıkmaz yola saptırıyor, her çeşit kolaylıklar eğimine çekiyor...”⁹⁵. Bu tarz kullanım sadece tiyatro uyarlaması bir film için geçerli değildir. *Kahveci Güzeli*, *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar*, *Beş Şeker Kız*, *Renkli Dünya* filmlerinde de tiyatral bir anlatım görülür. Tiyatro oyunu uyarlamaları *Keşanlı Ali Destanı* ve *Asiye Nasıl Kurtulur*’da ise tiyatral anlatımın ötesine geçilmeye çalışıldığı, müzikal parçalarda kameranın gözlemci olmaktan çıkarılarak müzikal parçalara dâhil edildiği görülür. Tiyatroda seyirci sahne üzerinde ona sunulana istediği şekilde bakmakta ve dikkatini istediği noktaya yoğunlaştırmakta özgürdür. Oysa sinemada yönetmenin gözünden, yönetmenin istediğine bakar. Yönetmen filmin müzikal parçalarında kamerayı genel plana koyup bıraktığında, müzikal parçalar üzerinde hiçbir hakimiyeti olmadığı, müzikal parçalarda olan olaylarla ilgili diyecek bir şeyinin olmadığı izlenimini yaratır. Bu durum, müzik, şarkı ve dansla bir öyküyü anlatmaya çalışan müzikal filmin temel amacına ters düşer.

⁹⁵ Andre Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (Bilgi Yayınevi, 1995), s.108.

Türk sinemasında yapılan müzikal filmlerde ışık kullanımına gereken önem verilmediği görülür. Hatta müzikal parçaların gücünü azaltıcı etkisi vardır. *Renkli Dünya* filminde, tiyatro spot ışıkları uygun yerde kullanılmadığı için koreografi, dansçılar ve Erol'un vücudunun belden aşağısı tam olarak görülemez. Oysa ayak odaklı bir koreografi yapılmaktadır. Spot ışığın Erol'un belden yukarısına odaklanması kamera Erol'u bel çekiminde gösteriyormuş etkisi yaratır. Erol bacaklarını hareket ettirir ama seyirci ne yaptığını tam olarak göremez. Bu durum rahatsızlık yaratır. *Lambada* filminde ise ışığın yaratıcı bir biçimde kullanıldığı görülür. Sürekli renk değiştiren ışıklar, "Holiday Night" müzikal sekansının etkisini güçlendirir. Bu sekansta kullanılan jimnastik ve bale kökenli zor figürlerde Hakan'ın zorlandığı görülür. Ritimle uyumlu farklı ışık kullanımı seyircinin sadece dansçılara odaklanmasını engeller. Hakan ve Yasemin, müzikal sekans içerisinde özne olmaktan çıkar, sekansta kullanılan diğer öğelerle birleşir. Böylece Hakan'ın teknik hataları daha az göze batar. Işığın müzikle birleştiğinde önemli bir silah olduğu görülür. Müzikal bir dil oluşturmakta, müzikal parça içerisinde oluşan sorunları, açıkları kapatmakta ya da rötuşlamakta kullanılabilir. Türk sinemasında yapılan müzikaller, ışığın gücünden yeterince yararlanmamıştır.

- Müzikal parçalara yeterince özen gösterilmemesi, prova edilmemiş olduğu izleniminin oluşması

Dansın yoğun olarak kullanıldığı müzikal parçalarda birçok dansçının aynı anda yaptığı grup koreografisi kullanılmışsa, seyirci tarafından görülüp algılanabilmesi için genel plan kullanımı yaygındır (fakat bu kameranın genel planda, yerinden kıpırdamadan durması anlamına gelmez). Genel planda dans eden dansçıların, eğer özel olarak tersi istenmemişse, beraberce aynı figürü yapmaları, koreografiye uygun davranmaları beklenir. Andre Bazin'in de vurguladığı gibi⁹⁶ seyirci, alan derinliği olan bir görüntüde istediği yere bakmakta özgür bırakılır. Yönetmen bilinçli olarak böyle bir yol seçtiyse müzikal sekansa hakim olduğunu göstermek zorundadır. Bilinçli olarak genel planda

⁹⁶ Daha sinemanın ilk programında ... *Bebeğin Maması*'nda, hayrete düşen seyirciler yapraklar kımıldıyor diye bağışıyorlardı... Kendilerine mamasını yiyen bir bebek gösterilen seyirciler önce dipte yapraklarını rüzgarın kımıldattığı kestane ağacını, ... kendilerine gösterilenden başkasını görüyorlardı.... Alan derinliği ... seyircinin görüntüyle olan zihin ilişkilerini etkiler ve bundan dolayı görmeliğin anlamını da değiştirir.... Seyirci, çözümleyici kurguda kılavuzunu izlemekten; dikkatini, görmesi gerekeni seçen yönetmenin dikkatine kaydırmaktan başka bir şey yapmadığı halde, alan derinliği en azından bir kişisel seçim gerektirir. (Bazin, a.g.e., s. 26, 63.)

sunulan bir grup dansında, dansçıların uyumsuzluğu hemen göze batar. Örneğin *Ateş Üstünde Yürümek* filminde, Kurtuluş Savaşı'nın kazanılması üzerine neşeyle şarkı söyleyen çocuklar iç içe çember oluşturup dönmeye başlar. Sekans birlik ve düzenin kurulması, karışıklıkların sona ermesiyle ilgilidir. Fakat genel planda izlenen çocukların bir kısmının oluşturdukları çemberler birbirine karışınca karmaşa ve düzensizlik yaşanır. Seyirci görüntüde müzikal sekansın kendisine söylediklerinin tersini görür. Oysa *Neredesin Firuze* filminin “Ya Evde Yoksan” müzikal sekansında Hayri şarkı söylerken, Ferhat ve ekibin geri kalan kısmı Hayri'nin arkasında Hayri'ye eşlik eder. Hayri ceketini çıkarır, onlar da çıkarır. Hayri ceketini Firuze'ye doğru fırlatır, onlar da fırlatır. Dikkatli bakıldığında Ferhat'ın ceketini olmadığı halde ekiptekilere uyup ceketini çıkarıp atar gibi yaptığı görülür. Bu davranış, ekip içerisinde birlik ve düzen olduğu izlenimini doğurur. *Renkli Dünya* filminde sahnede dans eden dansçıların genel çekiminde, dansçıların dağılışımda simetri sorunları ya da bazı dansçıların figürleri yaparken önden gidiyor ya da geriden geliyor olması hemen göze çarpar. Bir filmde çekimlerin tekrarlanabilir olması, sinema seyircisinin beklentilerini yükseltir. *Ateş Üstünde Yürümek*, *Renkli Dünya* gibi müzikal iddiası yoğun olarak hissedilen filmlerde prova edilip tekrar çekilerek rahatlıkla üstesinden gelinebilecek bu tarz sorunlara rastlanması seyircide yeterince özen gösterilmediği izlenimi bırakır.

- Besteci ve koreografin etkin olarak kullanılmaması

Müzikal bir filmde besteci ve koreograf da yönetmen kadar önemlidir. Besteci müziğini, koreograf da koreografisini en iyi bilen kişidir. Çalışmalarının öykünün neresinde ne şekilde iyi duracağı, çalışmalarının nerelerinin altının çizilmesinin iyi olacağını bilirler. ABD müzikallerinde birçok filmde yönetmen ve koreografin müzikal parçaları beraber çektikleri hatta bazen sadece koreografin çektiği, bestecinin kurguda mutlaka bulunduğu görülür. Oysa Türk sinemasında yapılan müzikallerde çekim esnasında dansın en etkili yerinde kesildiği, uygun olmayan kurgulama ile müziğin etkisinin azaltıldığı görülür. Bunun nedeninin film yapımı esnasında yönetmen, besteci ve koreografin yeterince iş birliği yapmamasından kaynaklandığı görülür. Türk sinemasının müzikal filme bakış açısı, olay örgüsü, müzik, şarkı ve dansın birlik olması üzerine kurulu olmadığı için yönetmen, besteci ve koreograf kendi işlerini yapmış, çalışmalarını müzikal dilin oluşması için yönlendirmemiştir. Hatta bazı filmlerde koreografların adı bile geçmez. İncelenen 13 filmin 8 inde yoğun koreografi kullanılır.

Beş Şeker Kız, *Damdaki Kemancı*, *Lambada*, *Ateş Üstünde Yürümek*, *Neredesin Firuze* filmlerinin koreografları belli değildir. *Lüküs Hayat*, *Renkli Dünya*, *Arkadaşım Şeytan* filmlerinin koreograflarının kim olduğu bellidir. Atıf Yılmaz'ın koreograflarının emeğine saygı duyan bir yönetmen olduğu görülür. *Asiye Nasıl Kurtulur* ve *Keşanlı Ali Destanı* filminde daha çok doğaçlama dans edildiği ve koreografi birkaç figürle sınırlı kaldığı halde, Atıf Yılmaz, Mehmet Akan'ın emeğine değer verip jenerikte koreograf adına yer verir. Oysa bir dans filmi olan *Lambada*'nın ve koreografileri ile öne çıkan *Ateş Üstünde Yürümek* filmlerinin koreograflarının kim olduğunun belirtilmemesi şaşırtıcıdır.

Türk sinemasında yapılan müzikal filmlerde başarılı olunan noktalar şunlardır:

- Toplumsal sorunlara değinen, kendilerine has özellikleri bulunan müzikal dramaların yapılması

Türk sinemasında yer alan müzikal filmlerin tarihlerine bakıldığında Muhsin Ertuğrul'un operet filmleri dönemi ve 1950'lerde popüler olan revü filmlerinden sonra, yapılan filmlerin hepsinin temelinde sosyal olgular ve toplumsal sorunlara değinildiği görülür. Özellikleri, oluşturdıkları ya da oluşturmaya çalıştıkları müzikal dil birbirinden farklıdır. Türk sinemasında yapılan müzikal filmler müzikal drama alttürüne dâhildir.

- Halk danslarının modernleştirilmesi çalışmalarını gösteren müzikal parçaların ve müzikal tiyatro eserlerinin kayıt altına alınmış olması

Sinema, diğer sanatları da içinde barındıran bir sanat dalıdır. Bu özelliği diğer sanatların sinema içerisinde kayıt altına alınmasını ve saklanmasını sağlar. Bu nedenle Türkiye'de yapılan müzikal filmlerde halk oyunlarının modernleştirilme çalışmalarının yer aldığı koreografileri içeren ya da İstanbul Devlet Balesi sanatçılarının dans ettiği müzikal parçaların kayıt altına alınmış olması önemlidir.

Türk tiyatrosunda yapılmış olan *Lüküs Hayat* ve *Damdaki Kemancı* müzikal oyunlarının tiyatral bir dille filmleştirilmesi tiyatro oyunlarının ve oyunlarda oynayan sanatçıların oyunlarının kayıt altına alınmasını sağlamıştır.

- Farklı müzikal parça kullanımlarının denenmesi ve yeniliklere açıklık

Türk sinemasında yapılan müzikal filmlerde mali, teknik, stüdyo ve kadro olanaksızlıkları nedeniyle ortaya çıkan sorunlar bir kenara konulduğunda yapılan müzikal filmlerin yenilikçi ve araştırmacı olduğu görülür. *Keşanlı Ali Destanı*, *Renkli Dünya*, *Arabesk*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Ateş Üstünde Yürümek*, *Arkadaşım Şeytan* duruşları ve içerikleriyle farklı, araştırmacı ve yenilikçi filmlerdir. Filmlerdeki müzikal parçaların da bu doğrultuda oluşturulması için uğraş verildiği bellidir.

Ekonomik sorunlar, müzikal kadrosunu oluşturacak yeterli sayıda sanatçı bulma zorluğu, müzikal film yapımı ile ilgili bilgi eksikliğinin Türk sinemasında yapılmış olan müzikal filmleri etkilediği görülür. Fakat yapılan müzikal filmlere bakıldığında Türkiye’de müzikal film sayısının az olmasının nedeninin neredeyse tamamen ekonomik olduğu anlaşılır. Yapılan filmlerde çoğunlukla, müzikal film kadrosunun çok iyi olmasının önemsenmediği ve müzikal film yapımı hakkındaki bilgisizliğin farkında olunmadığı ya da umursanmadığı görülür. Müzikal parçalarda bütün olanakların başarılı ya da başarısız olsun kullanılmaya çalışıldığının belli olması, filmleri yapanların istekle ve gayretle müzikal film yapmaya çalıştıklarını gösterir.

Türk sinemasında yapılan müzikal filmlerde müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişkinin John Mueller’in oluşturduğu gruplar kapsamında incelenmesi sonucunda, Türk sinemasında müzikale bakış açısı, müzikal parçaların film içerisinde hangi amaçlarla nasıl kullanıldığı, olay örgüsüyle ilişkileri ortaya çıkar. Ortaya çıkan bu veriler ışığında müzikal parçaların başarılı ya da başarısız olmalarının nedenleri değerlendirilmiştir. Araştırmada müzikal parçaların olay örgüsüyle olan ilişkilerinin incelenmesi ile ulaşılan bilgilerin dışında müzikal parçalarda teknik kullanımlar incelenmiş başarılı ve başarısız olma nedenleri üzerinde durulmuştur. Müzikal filmlerde müzikal parça ve olay örgüsü arasındaki ilişkinin, bir müzikal filmin başarılı bir şekilde oluşturulması ve çözümlenmesi açısından önemli olduğu görülür.

EKLER

	<u>Sayfa</u>
EK 1.	
MÜZİKAL ÇEŞİTLERİ	148
1. Varyete, Kabare, Müzikhol ve Revü	148
2. Operet	152
3. Müzikal Komedi	154
4. Müzikal Drama ve Modern Müzikal	156
EK 2.	
ABD’DE MÜZİKAL FİLM TÜRÜNÜN GELİŞİM ...	160

EK 1. MÜZİKAL ÇEŞİTLERİ

1. Varyete, Kabare, Müzikhol ve Revü

Müzikal filmlerin ilk ürünleri sayılan revüleri tanımlayabilmek için ilk önce revünün nasıl ortaya çıktığını incelemek gerekir. 1830’lu yılların sonunda, çocuk işçiliğin yoğun olduğu İngiltere’de, hedef kitlesi çocuklar ve gençler olan ucuz gösteri tiyatroları (penny gaff) ve yetişkinlerin gittiği içkili salon tiyatroları popüler olur. Ucuz gösteri tiyatroları ve salon tiyatroları, varyete gösterilerinin öncüsü olur. Bu tiyatrolarda, “aynı gece içerisinde, bale ya da drama içeren bir gösteri, kısa bir oyun, ara piyes ya da klasik bir eserden seçilmiş sahneler, şarkılar ve gösteri sonunda da bir fars yer alır⁹⁷. Varyete, “şarkı, dans, hokkabazlık, temsil gibi aralarında ilişki bulunmayan farklı oyunlardan oluşan”⁹⁸ gösterilerdir. Bu gösteriler, 1840’lı yıllardan itibaren İngiltere’de, pahalı ve elit tiyatlara gidemeyen işçi sınıfının en önemli eğlencesine dönüşür. Gösterileri düzenleyen varyeteciler, gösterilerini izleyicilerinin isteklerine göre yönlendirir, “ticarete önem veren müzikhol gibi yeni eğlence biçimlerinin habercisi”⁹⁹ olur.

1880’lere gelindiğinde, ucuz müzikhol eğlencelerinin ortaya çıkmaya başlaması, çocuk işçilere verilen ücretlerin arttırılması gibi nedenlerden dolayı, ucuz gösteri tiyatroları ve salon tiyatroları popülerliğini kaybetmeye başlar, 1890’ların başında da yerini tamamen müzikhollere bırakır.

Ucuz gösteri ve salon tiyatrolarının mirasını devralan müzikhol yapımcıları, eğlencenin formülünü kurallara uygun davranmakta bulur. “Yıldız şarkıcılar ve izleyiciler arasında samimi bir iletişim kurup, araya komik kısa oyunlar yerleştiren müzikholcüler, İngiliz halkını varyete eğlencesine daha çok bağlar, müzikhol, halkın sesi haline gelir”¹⁰⁰. Müzikhol, önce işçi sınıfını, daha sonraki yıllarda da alt orta sınıfı izleyici kitlesine ekler. “Müzikhol eğlencesi, bilinçli olarak izleyicisinin aynası olan bir sanat formu

⁹⁷ John Springhall, **Youth, Popular Culture and Moral Panics: Penny Gaffs to Gangsta-Rap, 1830-1996** (Palgrave, 1999), s.25.

⁹⁸ Türk Dil Kurumu, **a.g.e.**, s.2334.

⁹⁹ Springhall, **a.g.e.**, s.16.

¹⁰⁰ Barry J. Faulk, **Musichall and Modernity: The Late Victorian Discovery of Popular Culture** (Ohio University, 2004), s. 26.

olur”¹⁰¹. İzleyicisinin yaşantısından beslenip bunu ticarete dönüştürerek gelişir. Sınıflar ve statülerle ilgili sorunlar, esnaf ve işçilerin hayatı, kısacası izleyiciyi meşgul eden konular müzikhol eğlencesinin her zaman baş konularıdır.

1900’lerin başından itibaren, müzikhol programları her yere yayılarak, sadece işçi sınıfının eğlencesi olma özelliğini kaybeder. “Hokkabazlık, akrobasi, sihirbazlık, abartılı komedi ve melodram kısa oyunlar, danslar, neşeli ve komik şarkılar gibi pek çok farklı gösteri sahneleri olan müzikhol varyetelerinde, her sahne yaklaşık on dakika sürer”¹⁰². Popüler olmaya başladığı ilk yıllarda, kültürel yozlaşma olarak görülen müzikholler, zaman içerisinde değer kazanarak İngilizler için ulusal hazine olarak görülmeye başlar ve diğer ülkelerde de, özellikle Fransa ve ABD’de, etkili olur.

Müzikhol öncesinde İngiltere’de ucuz gösteri ve salon tiyatroları, birahane ve tavernalar yayginken, Fransa’da kafe konserleri (cafe concert) vardır. Kafe konserlerinin kökeni *Cafe des Aveugles*’e dayanır. 1731 yılında bir bodrum katında açılan bu kafe “gezgin şarkıcı ve müzisyenlerin performansları karşılığında yemek yedikleri bir yer”¹⁰³ halini alır. Sonraki on beş yıl boyunca *Cafe des Aveugles* tarzı kafeler yaygınlaşır. Şarkılı kafe (cafe chantant), tiyatro kafe (cafe theatre), konser kafe (cafe concert) gibi isimlerle anılmaya başlar. Her kesimden halkın rahatça seyredebildiği bu performanslar, basit bir dekor önünde yapılır.

Bu kafelerin yaygınlaşması, kafeler üzerindeki iktidar denetimini neredeyse imkansız kılar. “Hükümet, şarkılı kafeleri iktidar karşıtlarının toplanıp, politik şarkı ve şiir okumaları için çok elverişli mekanlar olarak görür”¹⁰⁴. Uzun yıllar sansürlenene ve sonunda da kapatılan şarkılı kafelerin, 1850’lerde yeniden açılmasına izin verilir. Fakat performanslar sadece romantik ve komik şarkılarla sınırlandırılır. Bu dönemde kafelerin yanında çeşitli gösteriler içeren gece kulübü ve restoranlar da açılmaya başlar. Bunlara kabare (cabaret) adı verilir. Kafe ve kabarelerde içki ve sigara içme yasağının olmaması, bir yandan gösteriyi seyrederken bir yandan da yemek yiyip sohbet etme olanağı sayesinde halk, kafe ve kabareleri tiyatrolara tercih eder. Kısa sürede büyük kafeler ve

¹⁰¹ Michael J. Childs, **Labour’s Apprentices: Working-Class Lads in Late Victorian and Edwardian England** (McGill-Queen’s University, 1992), s. 123.

¹⁰² Aynı, s.122.

¹⁰³ Kelley Conway, **Chanteuse in the City: The Realist Singer in French Film** (California, 2004), s.29.

¹⁰⁴ Aynı, s.30.

kabarelerdeki gösteriler tiyatrodakilerle yarışır duruma gelir. Kafelerdeki gösteriler, artık sadece konserlerle sınırlı değildir. Bale ve dans, akrobatlık, sihirbazlık, pandomim, komedi, hayvan gösterilerini de içinde barındırır. “Şarkılı ya da konser kafelerdeki bu değişim, müzikhollerin açılmasını teşvik eder”¹⁰⁵. İngiltere’deki müzikhollerin başarısından etkilenen Fransa’da, müzikholler 1870’lerde kurulmaya başlar. Fransız müzikholleri, başlangıçta sadece operet, bale gösterileri ve vodvil sunar. Fakat zaman ilerledikçe konser kafelerle yarışabilmek için, akrobatlık, sihirbazlık, komedi, pandomim, hayvan, ip cambazı, jonglör gösterileri gibi farklı türleri de bünyesine katarak dev bir eğlence çeşitliliği yaratır. Sonunda da Fransız müzikholü, revüyü (*music hall a grand revue*) doğurur. Konser kafe gösterileri ve İngiliz müzikholündeki gibi birbirinden bağımsız olan gösterilerin tersine, revüye dönüşen, Fransız müzikhollerindeki gösteriler hafif bir öykü ile birbirine bağlı ilerler. Bunun nedeni, “revünün kökeninin vodvil, operet ve feerie olmasıdır”¹⁰⁶ Fransa kökenli, hafif ve komik öyküler barındıran operet ve vodvil ile peri masallarını konu alan Fransız bale türü *feerie*’nin müzikhol gösterilerinde kullanılması, birbirinden bağımsız olan varyete gösterilerinin hafif, komik veya fantastik öykülerle birbirine bağlanmasını kolaylaştırır.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında, halkın büyük ilgi gösterdiği müzikhollerin popülerliğinin nedenini müzikhol eleştirmeni Gustave Frejaville şöyle özetler:

Yoğun ilginin nedeni, savaş sonrası atmosferden kaynaklanmaktadır. Revü bir tür olarak savaş sırasında gelişmiştir. Sarhoş kalabalık; sahnedeki ışıklar, göz alan renkler ve dekorlar içerisindeki seslere ve hareketlere kilitlenmiştir. Yarı çıplak kadınların, parıltının ve ritmin içinde kaybolup gitmiş, bir iki saatliğine karanlık sokakları ve ölümün gölgesini unutabilmiştir.¹⁰⁷

Revülerin bu parlaklığı ve halka olan etkisi sinemanın ilgisini çeker. 1910’lu yıllarda Fransız sinemasında, revü yoğunlukla kullanılır. Sessiz sinema döneminde müzikhol yıldızları film başlamadan önce, gösterilerini canlı yapar. “*Damia, Lys Gauty* ve diğerleri düzenli olarak film öncesi şovlarda şarkı söyleyip dans eder”¹⁰⁸. Sesli döneme geçildiğinde özellikle 1930’lu yıllarda, revü yıldızlarının oynadığı konulu revü filmleri popüler olur. *Mistinguett, Florelle, Josephine Baker, Jane Marnac* gibi dönemin ünlü

¹⁰⁵ Aynı, s.32.

¹⁰⁶ Aynı, s.59.

¹⁰⁷ Aynı, s.62.

¹⁰⁸ Kelley Conway, “Diva in the Spotlight: Music Hall to Cinema”, **Gender and French Cinema** (Berg, 2001), s. 38.

revü yıldızları, müzikhollerdeki performanslarını olduğu gibi sinema filmlerine taşıyan filmlerde oynar. *Susan Hayward* bu filmleri bir panayır eğlencesi olarak adlandırır:

Bu filmler sinemanın dışındandır. Belli bir öyküleri varsa bile bir sunucu tarafından anlatılan dış bir öyküdür. Bu filmlerde, asıl amaç sinemanın kendisine dikkat çekmeye çalışmaktır. Örneğin karakterlerin kameraya bakması, öyküye bir şey katmayan yakın çekimlerin kullanılması bu amaca yönelik eylemlerdir. Konu, kameranın neler yapabileceğini gösterebilmek için bir bahanedir.¹⁰⁹

Aynı yıllarda, İngiliz sinemasında da benzer biçimde, müzikhol yıldızlarının oynadığı İngiliz müzikhol eğlencelerini konu alan filmler, Almanya’da ise operet geleneğini sürdüren müzikal filmler popüler olur. Görüldüğü gibi, ilk müzikal filmler, her ülkenin kendi müzikal sahne gösterilerinin izinden gider ve müzikal tiyatro geleneklerini olduğu gibi beyaz perdeye taşır. Sahne geleneğini sürdürdükleri için bu filmlerin hemen hepsinde diegetik müzik kullanılır.

Diegetik (basit) kelimesinden, ilk Platon, *Devlet* isimli eserinde bahseder. Anlatı biçimlerini basit (diegesis) ve öykünme (mimesis) olarak ikiye ayıran Platon, “şair kendini hiç gizlemezse, şiir ve hikayelerinde öykünme olmaz.... Şairin konuşmalar arasındaki sözleri kaldırılır da yalnızca kişilerin karşılıklı konuşması kalırsa, yukarda saydığımız türün karşıtı olur”¹¹⁰ diyerek iki anlatı türünü tanımlar. Basit anlatıda öykü doğrudan anlatılır. Öykünmede ise dolaylı yollar kullanılır. Film içerisinde diegetik müzik kullanımı, diegetik ve diegetik olmayan (non-diegetic) müzik kullanımı olarak ikiye ayrılır. “Diegetik müzik kullanımında müzik, öykü aksiyonunun doğal bir parçası olarak filmin içerisinde üretilir”¹¹¹. Film içerisinde karakterler bilinçli olarak şarkı söylüyor ya da bir enstrüman çalışırsa bu diegetik anlatıya uygun bir müzik kullanımıdır. Eğer karakterler, şarkı söylediklerinin farkında değilse ya da filmde yer alan bir müziği duymuyorsa bu, “filmin öykü aksiyonunun dışındaki bir kaynak tarafından üretilen bir müzik olduğu için diegetik olmayan müzik kullanımıdır”¹¹². Sesli filme geçilmesiyle beraber yaygınlaşan varyete, revü, operet müzikallerinde, doğrudan anlatım (sahne üzerindeymiş gibi) tercih edilir. Karakterler bilinçli olarak ve çoğunlukla kameraya bakarak, kendi kimliklerinde (şarkıcı olarak) şarkı söyleyip dans eder.

¹⁰⁹ Susan Hayward, **French National Cinema** (Routledge, 1993), s.73.

¹¹⁰ Platon, **Devlet III-IV** (Cumhuriyet, 1998), s.25.

¹¹¹ Matthew Caley ve Steve Lannin, **Pop Fiction: The Song in Cinema** (Intellect, 2005), s. 48.

¹¹² Aynı, s.48.

1920'lerin sonlarından itibaren film endüstrisine sahip ülkelerde, diegetik müziğe dayalı filmler yapılarak yeni ses teknolojileri tanıtılmaya çalışılır. Teknolojik yeniliklerin tanıtımında müzik ve dans, filmlerde bol miktarda kullanılır. ABD'ye bakıldığında, “yapımcıların uygun düşebilecek her müzikal kaynağı topladığı görülür: opera, operet, klasik müzik, askeri marşlar, Venedik valsleri, halk şarkıları, İncil ilahileri, Yahudi ilahileri, Tin Pan Alley ezgileri, gece kulübü şarkıları, vodvil dansları, caz ritimleri”¹¹³. Avrupa, müzikal filme kendi sahne müzikali geleneğini aktarır. ABD sadece kendi geleneğini değil, dünya müzik ve müzikal kültürünü de filmlerine katar. Bu durum ABD müzikal kültürünün kökeninin Avrupa'dan gelmesinden ve farklı kültürleri barındırmasından kaynaklanır.

ABD'de ilk başlarda, İngiltere ve Fransa kökenli Amerikalıların yanlarında getirdiği şarkı ve dans ağırlıklı bar ve salon eğlenceleri egemendir. 1700'lü yılların ortalarından itibaren, yine İngiltere ve Fransa'dan önce ithal sonra da taklit edilen ballad opera (halk şarkıları içeren komik operalar) ve extravaganza (zengin dekorlu, pahalı müzikli gösteriler) popüler olur. Böylece müzikal komedi ve operetin temeli atılır. 1823 yılında, İngiliz Moncreff, *Tom ve Jerry* oyunu ile ABD'ye turne düzenler. Oyunda, köylü Jerry, Londra'daki kuzeni Tom'u ziyarete gider ve ikili şehrin sokaklarında komik bir maceraya atılır. *Tom ve Jerry*'de, “şarkı ve danslar bolca kullanılır. Zengin karakterli şehir tahlilleri bulunur ve sahneler hızla ilerler”¹¹⁴. Gösteri çok beğenilince, ABD'de de *Tom ve Jerry*'i taklit eden birçok gösteri yapılmaya başlar. Bu gösteriler gelişerek 1890'lara kadar devam eder. Gösterilerde, klasik oyunlardan sahneler ve komik kısa oyunlar, şiir, taklit, çeşitli ülkelerin halk şarkıları ve dansları yer alır. Gösterilerin süresi giderek uzatılır. “Tom ve Jerry çıkışlı bu yerel gösteriler, revü ve daha sonra da modern müzikale itici güç olur”¹¹⁵.

2. Operet

İlk ortaya çıktığında operanın küçüğü ya da hafif opera olarak adlandırılan operet (operetta), 1850'lerden itibaren Fransa, daha sonra da İngiltere, ABD, Avusturya ve Almanya'da gelişme göstererek operanın değil, müzikal tiyatronun bir türü haline gelir.

¹¹³ Altman, 2003, **a.g.e.**, s.343.

¹¹⁴ Gerald Bordman, **American Musical Theater: A Chronicle** (Oxford University, 2001) s.7.

¹¹⁵ Aynı, s.11.

Fransa’da Jacques Offenbach, *Theatre des Bouffes-Parisiens* isimli tiyatrosunda, satirik, komik ve fars benzeri kısa oyunları müzik ve şarkılarla birleştirip sunmaya başlar ve operetin babası olur. Offenbach bir süre sonra, “daha uzun metinler yazmaya ve bu metne şarkıları yamamaya başlar. Bu müzikaller kısa sürede popüler olup opera buffles ya da operet denilen türe dönüşür”¹¹⁶.

Müzikhol eğlenceleri gibi operetler de, toplumsal kurallara ve düşüncelere uygun bir şekilde yazılır. Fransa’da operetin ortaya çıkma ve popüler olma sebebi, “halkın, opera ve komik opera (opera comique) gibi daha lirik ve ciddi müzik kullanımı olan türlerin dışında bir şeyin arayışına girmesidir”¹¹⁷. Böylece, işçi sınıfı ve alt orta sınıfın gittiği bar ve salon tiyatrolarını tercih etmeyenlerin, popüler ve hafif gösteri ihtiyacını operetler karşılar. Müzikhol eğlencelerinin yaygınlaşmasıyla beraber, bu eğlencelerin içerisine operet sahneleri de dâhil edilir. Operet, vodvilden gelen metin yapısına revüyü etkileyip, feerie’nin de katkılarıyla revünün oluşmasına neden olur.

“Operet, vodvil türünün üzerine, vodvil türünü süsleyerek kurulur”¹¹⁸. Vodvil, müzikal oyun ve filmlerin atası olan operet ve revülerin atası olmasıdır. Bu nedenle vodvili tanımlamak gerekir. “1800’lü yılların en popüler tiyatro türü olan vodvil, 1700’lü yıllarda panayır eğlencelerinden türer”¹¹⁹. İlk başlarda bir kaç şarkı ve kısa bir oyun içermektedirken zamanla gelişerek edebi içeriğini geliştirir. Şarkılar çıkarılarak hızlı durum komedisine dönüşür. Şarkılı vodvil ise süslenerek zaman içerisinde operete dönüşür. Hızlı durum komedisine dönüşen vodvilin hedef kitlesi orta sınıftır. Bu nedenle konular orta sınıfın sorunlarından seçilir. Fakat metinler hafif ve eğlencelidir.

“1860’larda vodvil popülerliğini kaybederek tiyatrolardan çekilip, varlığını şarkılı kafe, daha sonra da revü gösterilerinde sürdürmeye devam eder. 1870’lerde Fransız opereti Avusturya ve Almanya’da yayılır”¹²⁰. Fransız operetlerinden etkilenen Avusturyalılar, kendi kültürlerini operetlere adapte etmeye başlar. Johann Strauss II, vals müziklerini operetlere katarak Viyana opereti türünü ortaya çıkarırken, Almanya’da hem Alman hem de Viyana operetleri popüler olur.

¹¹⁶ Burton D. Fisher, *A History of Opera: Milestone and Metamorphoses* (Opera Classics, 2003), s.198.

¹¹⁷ Aynı, s.198.

¹¹⁸ Aynı, s.198.

¹¹⁹ John McCormick, *Popular Theatres of Nineteenth Century France* (Routledge, 1993), s.113.

¹²⁰ Aynı, s.201.

1930’larda Viyana film türü (wiener film genre) ortaya çıkar. Bu filmler, köy konulu komedi ve dramlar, viyana tarihi ve operetlerden oluşur. Mozart, Schubert, Johann Strauss I ve II gibi bestecilerin hayat öyküleri, yine onların bestelerini kullanarak operet tekniğiyle anlatılır. Büyük bütçeli bu filmlerde, yeni ses teknolojileri kullanılır ve Jan Kiepura, Marta Eggerth gibi ünlü şarkıcılar oynar. Viyana film türünün yönetmenlerinden, Wien-film’in sahibi Willy Forst, German Trade gazetesine “birçok dev filmin yapıldığı günümüzde, Viyana opereti altın çağını yaşamaktadır”¹²¹ diyerek sinemanın, operet türü üzerindeki etkilerini dile getirir. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı’na doğru yol alan Almanya ve Avusturya’nın gergin ve bunaltıcı yaşamı içerisinde, “başta Willy Forst olmak üzere, Viyana film türü yönetmenleri tarafından, operet filmleri, bir şeyleri unutturmak ve seyirciyi yanılsamalarla hayal alemine sürükleyip rahatlatmak için en uygun yöntem”¹²² olarak kabul edilir.

ABD’de operet filmleri, 1920’lerde ve 1930’larda sahne operetlerinden birebir adaptasyon olarak ve sahne operetlerinin kuralları uygulanarak çekilir. “Amerikan operetlerindeki ateşli aşk şarkıları söyleyen yetenekli şarkıcılar, güçlü koro, iddialı danslar, hafif konu ve egzotizm olduğu gibi operet filmlerine aktarılır”¹²³. ABD sinemasında, iyi esprilere ve şarkılara önem veren müzikal komediler, operetlerin kurallarını da bünyesine katarak operet filmlerine son verir.

3. Müzikal Komedi

İngiltere’de Birinci Elizabeth döneminde neşeli ve komik şarkıların komedi oyunları içerisinde kullanıldığı görülür. Fakat müzikal komedinin öncüsü olarak ballad opera kabul edilir. Ballad opera ya da Türkçeye çevrilirse, halk şarkısı operası ya da türkü operası, “İngiltere’de on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan, popüler halk şarkılarından ve konuşmalı diyaloglardan oluşan bir opera türüdür”¹²⁴. Ballad opera, gülünç konu ve karakterler içerir. Diyaloglar günlük konuşma dilindedir. Profesyonel şarkıcı olmayan oyuncular tarafından oynanır. Aynı dönemde, farklı ülkelerde benzer özelliklere sahip

¹²¹ Sabine Hake, **Popular Cinema of the Third Reich** (University of Texas, 2002), s.158.

¹²² Aynı, s.159.

¹²³ Ethan Mordden, **Broadway Babies: The People Who Made the American Musical** (Oxford University, 1988), s.10.

¹²⁴ Fisher, **a.g.e.**, s.416.

operalar ortaya çıkar ve kendilerine özgü isimler alır: İtalya’da opera buffa, Fransa’da opera comique ve yüzyılın ortalarına doğru, Almanya’da Singspiel ve İspanya’da Tonadilla. Bu komik ve halk operası çeşidi, her ülkede kendi ulusal özelliklerinden beslenerek gelişir, ciddi operanın parodisi yapılır. Basit ve kolay anlaşılır müzik tarzı kullanılır. “On sekizinci yüzyılın başında bu eğlence tarzı seviyesiz olarak nitelendirilir. Fakat yüzyılın ortalarından itibaren, komik opera kullandığı müziğe ve metne daha çok önem vermeye başlar ve bu opera çeşidine verilen değer artar”¹²⁵. Her ülkenin kendine özgü komedi içeren halk operası giderek şekillenir ve birbirinden ayrılır. Örneğin, “İngiliz ballad opera, yerel bir dile ve günlük zorluklar yaşayan basit insanlarla ilgili öykülere sahipken, Fransız opera comique’in karakterleri yüksek sınıftan ve kibirli, müziği ise daha iddialı ve ciddidir.”¹²⁶ İtalyan opera buffa’sında ise konuşmalı diyalog yer almaz.

ABD’de müzikal tiyatronun öncüsü ballad operadır. “1703 yılında İngiliz sanatçı Tony Ashton’ın ballad operayı Londra’dan Charleston’a getirdiği düşünülür”¹²⁷. Fakat ABD sadece İngiltere’den değil diğer Avrupa ülkelerinden de etkilenir ve Amerikan yazarları etkilendikleri kaynakları yeniden biçimlendirip birbirine karıştırır. Bu karışım yapılan işlere de yansır ve bazı işlerin gerçekte ne olduğuyla ilgili karışıklığa neden olur. Amerikan tiyatro tarihi yazarı Ethan Mordden, özellikle operet ve müzikal komedinin birbirine karıştırıldığını söyleyip, “iyi bir müzikal komedide iyi şarkılar ve zeki espriler olur. İyi bir operette ise iyi şarkıcılar.... Operet, müziğin içinde oyundur. Müzikal komedi ise müzik içeren oyundur”¹²⁸ diyerek karışıklığa bir açıklık getirmeye çalışır. Amerika’nın dış kaynak etkilenişi ve birbirine karıştırarak yeniden yaratımı Amerikan müzikal sinemasının başlangıç yıllarında da kendini gösterir.

ABD, kendine ait fars komedilerinden ve daha sonra da Afro-Amerikan müziği ve dansından güç alarak, yirminci yüzyılın başlarında diğer ülkelerin etkisiyle oluşturduğu müzikal komedilere kendinden bir şeyler katmaya başlar. Bu dönemde coşkulu, şen şakrak oyuncular ve şarkılar, basite kaçan espriler ve halk şarkılarının yanında, popüler olan ragtime ve ardından caz, Amerikan müzikal komedisinde kendini göstermeye

¹²⁵ Donald Jay Grout ve Hermine Weigel Williams, **Short History of Opera** (Columbia University, 2003), s.273.

¹²⁶ Bordman, **a.g.e.**, s.135.

¹²⁷ **Aynı**, s.1.

¹²⁸ Mordden, **a.g.e.**, s.72-80.

başlar. Amerikan sahne müzikal komedilerini, diğer ülkelerinkinden, özellikle de İngiliz müzikal komedilerinden, ayıran coşku ve neşe, olduğu gibi sinema müzikal komedilerine aktarılır ve Amerikan müzikal komedi filmlerinin en önemli özelliklerinden biri olur.

1940 ve 1950’li yıllar, Amerikan müzikal filmlerinin altın çağı olarak adlandırılır. Amerikan müzikal tiyatrosunun altın çağı ise, Amerikalı tiyatro yazarı ve eleştirmeni Gerald Bordman tarafından 1920’li yıllar ve 1930’lu yılların başı olarak belirtilir. “Amerikan müzikal tiyatro tarihindeki en iyi müzikal komedi şarkıları bu dönemde ortaya çıkar.... ritimlere yeni ve eşsiz bir, çok yönlülük verilir. Ve metin yazarları profesyonel işçilik yapar”¹²⁹. Ethan Mordden ise 1920’lerde müzikal komedinin enerji ve coşkusuna ve müzik, şarkı ve dansların mizah ile kaynaştırılmış olmasına katılmakla birlikte “bu dönemin müzikal komedilerinde, karakter derinliği, ironi ve ana fikir yoktur. Tür tamamen yetenek üzerine kuruludur”¹³⁰ der. Mordden, 1946 yılında yapılan *Annie Get Your Gun*’la birlikte müzikal komedinin özgürlüğüne kavuştuğunu söyler. “*Annie* ve *Kiss Me Kate* (1948), 1940’ların en başarılı müzikal komedileridir.... Bu müzikallerin parçaları birbiriyle uyumlu ve mantıklıdır”¹³¹. Müzikal komedinin altın çağı, ABD İkinci Dünya Savaşı’na girmeden önce yaşanır. Bu durum, savaş sırasında ve sonrasında büyük beğeni kazanan müzikal komedi filmi yapımcı ve yaratıcılarının çok işine yarar. Bu sıkıntılı dönemde, çabuk ve kolay biçimde konu bulunurken, müzikal komedinin köklü geçmişi, başarılı ve beğenilen filmler yapılmasına yardımcı olur.

4. Müzikal Drama ve Modern Müzikal

Sahne sanatlarında müzikal oyun (musical play) olarak da adlandırılan müzikal drama (musical drama) operet ve müzikal komedi arasında durur. Operetin yoğunluğunu kullanıp soğuk zarafetinden kaçınırken, müzikal komedinin canlılığını alır fakat mantık dışı yönlerinden uzak durur. Kısacası müzikal drama, kendinden önceki müzikal çeşitlerin olumlu özelliklerini alır, olumsuz özelliklerini eler. “Müzikal komedide şarkı söyleyen müzikalmiş gibi bir izlenim bırakırken, müzikal dramada şarkıları söyleyen

¹²⁹ Aynı, s.437.

¹³⁰ Ethan Mordden, *Beautiful Mornin’: The Broadway Musical in the 1940s* (Oxford University, 1999), s.4.

¹³¹ Aynı, s.112-118.

karakterlerdir. Ve söylemek zorundadırlar yoksa seyirci onların nasıl hissettiklerini bilemez”¹³². Ayrıca, müzikal komedi dansı çoğunlukla, enerji ve canlılık yaratmak için kullanırken, müzikal drama olay örgüsünü ilerletmek ve güçlendirmek amacındadır.

ABD’de 1927 yılında, Oscar Hammerstein’ın besteci Jerome Kern ile beraber ortaya çıkardığı *Show Boat*, Amerika teması ve üslubunu kullanan ilk başarılı müzikal olarak değerlendirilir. Oscar Hammerstein bu başarıdan sonra, Amerikan tarzı operetleri, viyana operetlerinden ayırabilmek için farklı bir isim arar ve “müzikal oyun (drama)” isminde karar kılar. Bu tarihten sonra, “Oscar Hammerstein ve Jerome Kern, modern Amerikan operetini (ya da müzikal oyununu), yarattıkları için Amerikan müzikal tiyatrosunun babaları sayılır”¹³³. ABD’nin İkinci Dünya Savaşı’nda olduğu yıllarda, Hammerstein, besteci Richard Rodgers ile birleşerek ilk önce, Broadway tarihinde en uzun süre gösterimde kalan *Oklahoma!*’yı (1943) daha sonra da *Craousel* (1945), *Allegro* (1947), *South Pacific* (1949) ve *The King and I* (1951) müzikallerini yapar. “Hammerstein ve Rodgers’ın bu beş müzikali, müzikal dramının yapı taşları olarak kabul edilir”¹³⁴.

Müzikal dramalar, başarılı müzikleri ve hem şarkı söyleyip hem iyi oyun verebilen oyuncular, derinlikli karakterleri, seyircinin karakterlerle özdeşleşmesine imkan tanıyan, toplumsal kural ve çatışmalara yer veren öyküleri, büyük bütçe ve yapım teknikleriyle kendinden önceki müzikallerden ayrılır. “Müzikal drama, müzikal tiyatroya bütünlük ve bilinçli bir yaratıcılık getirir”¹³⁵. Müzikal dramalar, müzikal türünün bir çeşidi olmakla birlikte, müzikal komediler gibi benzer özelliklere sahip oyunlar ya da filmler değildir. Bunun nedenini Ethan Mordden, Broadway oyunları üzerine yazdığı eserinde şöyle açıklar:

Bütün müzikal dramalar birbirinden farklıdır. Carousel’daki bir şarkıyı çıkarıp, Oklahoma!’ya ya da South Pacific’e koymak imkansızdır. Müzikal dramaların her şarkısı kendi gösterisi için özel yazılmıştır ve başka bir gösteride işe yaramazlar. Oysa müzikal drama öncesinde, bir şarkı bir gösteriden silinip rahatlıkla bir başkasına adapte edilebilmekteydi.¹³⁶

¹³² Ethan Mordden, 1999, **a.g.e.**, s.88.

¹³³ Gerald Bordman ve Thomas Hischak, **Oxford Companion to American Theater** (Oxford University, 2004), s.361.

¹³⁴ Ethan Mordden, 1988, **a.g.e.**, s.142.

¹³⁵ Bordman, 2001, **a.g.e.**, s.721.

¹³⁶ Mordden, 1988, **a.g.e.**, s.142.

Müzikal dramanın Soğuk Savaş ve Vietnam Savaşı yıllarında gelişme gösterdiği görülür. “Savaş görüldüğü, bunalımdan geçildiği ve bütün savaşları bitirecek bir savaş düşüncesinin anlamsız olduğu anlaşıldığı için, iyimser ve canlı yapıtlar ortaya koyulmaz. Bu dönem, Amerikan müzikal tiyatrosunu acılı ve duygusal bir döneme sürükler”¹³⁷. Bu dönemde yapılan, toplumsal gerçeklere, sosyal statü, ırk ve cinsiyet çatışmalarına gerçekçi bakış açısı ve eleştirel gözle bakan *Batı Yakası Hikayesi* (*West Side Story*, 1957), *Damdaki Kemancı* (*Fiddler on the Roof*, 1964), *Kabare* (*Cabaret*, 1966) gibi müzikal dramalar büyük başarı kazanan ve yol gösteren müzikaller olur. 1970’lere gelindiğinde, yönetmen ve koreograflar yapıtlarına daha fazla yaratıcılık ve yorum katar. Örneğin, “yönetmen Hal Prince, *Sweeney Todd*’u yorumlaması ile eseri sadece besteci Stephen Sondheim ve yazar Hugh Wheeler’ın yapıtı olmaktan çıkarır. Koreograflar da modern müzikale imzalarını atabilmek için dans korolarını kullanır”¹³⁸. 1970’lerden sonra ortaya çıkan müzikal dramaların yazarlar tarafından modern müzikal olarak adlandırıldığı görülür.

Avrupa’da da müzikal drama, diğer müzikal çeşitleri içerisinde egemenliğini ilan eder. İngiltere’de yapılan *Jesus Christ Superstar*, *Evita*, ve Fransız kaynaklı *Sefiller* (*Les Misérables*) gibi müzikal dramalar hem kendi ülkelerinde hem de uyarlamalarının yapıldığı ABD’de büyük başarı kazanır. 1970’lerden sonra yapılan ve artık modern müzikal olarak adlandırılan müzikal dramalarda (*Company*, 1970; *Follies*, 1971; *Chicago*, 1975; *Sweeney Todd*, 1979; *Rent*, 1996... vb.) “dikkatle üzerinde durulmuş detaylar, muhteşem kostüm ve dekorlar, mimari ve elektronik olarak tasarlanmış hareket edebilen ışıklı kule ve köprüler, dönen masalar, özel efektler yer alır”¹³⁹. Bu müzikallerde konu, içerik ve karakterlerin yoğun ve derinlikli olduğu, müzikal sahnelerin olay örgüsüyle bütünleşmiş, müzikalin farklı öğelerini yaratan metin yazarı, besteci, yönetmen, koreograf gibi yaratıcıların bütün öğelerin aynı potada eritilmesinin gerekliliğini anladığı ve buna göre davrandığı görülür.

Sahne sanatlarında, müzikal dramaların gelişmeye başladığı 1940’lı yıllarda Hollywood müzikal komedileri altın çağını yaşar. 1960’larda ve özellikle de 1970’lerde, izleyicinin istekleri değişir. Ütopik dünyalar kuran kaçış müzikalleri beğenilmemeye başlar ve altın

¹³⁷ Bordman, 2001, a.g.e., s.583.

¹³⁸ Aynı, s.722.

¹³⁹ Aynı, s.722.

çağ sona erer. Hollywood müzikal dünyası varlığını sürdürebilmek için bir kez daha kökenine, yani sahne müzikallerine sığınır. Eğlence ve ütopiyayı değil gerçekler ve toplumsal sorunları işleyen müzikal dramaları (*Batı Yakası Hikayesi*, *West Side Story*, Jerome Robins, Robert Wise, 1961; *Damdaki Kemancı*, *Fiddler on the Roof*, Norman Jewison, 1971; *Kabare*, *Cabaret*, Bob Fosse, 1972; *Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1973; *Hair*, Milos Forman, 1979...vb.) beyaz perdeye uyarlar. Böylece müzikal drama, müzikal film türü içerisinde yerini alır.

Günümüzde Hollywood, sahne müzikal dramalarını (ya da artık dönüştüğü adıyla modern müzikalleri) beyazperdeye aktarmaya devam eder. *Evita* (Alan Parker, 1996), *Hedwig ve Kızgın Çıkıntısı* (*Hedwig and the Angry Inch*, 2001), *Chicago* (Rob Marshall, 2002), *Rent* (Chris Columbus, 2005), *Rüya Kızlar* (*Dreamgirls*, Bill Condon, 2006), *Sweeney Todd* (Tim Burton, 2007), *Saç Spreyi* (*Hairspray*, Adam Shankman, 2007) bunların sadece bir kısmıdır. Bir yandan da hem Hollywood hem de Avrupa'da orijinal senaryolarla ya da müzikal olmayan metin ve senaryoların müzikale uyarlanmasıyla, modern müzikaller yapılır. *New York New York* (Martin Scorsese, 1977), *Bütün O Caz* (*All That Jazz*, 1979), *Şöhret* (*Fame*, Alan Parker, 1980), *Karanlıkta Dans* (*Dancer in the Dark*, Lars von Trier, 2000), *Cadillac Records* (Darnell Martin, 2008) bunlara örnek olarak verilebilir.

EK 2. ABD'DE MÜZİKAL FİLM TÜRÜNÜN GELİŞİMİ

ABD'de 1927 tarihli *Caz Şarkıcısı*'ndan itibaren, yeni ses teknolojilerini izleyiciye tanıtabilmek için diegetik müzik içeren filmler kullanılır. Kameranın neler yapabildiğini göstermek için ise farklı koreografi kompozisyonları içeren müzikaller oldukça uygun bulunur. Örneğin, Busby Berkeley müzikalleri için Francesco Casetti, “koreografik bir düzende dans eden dansçıları çekebilmek için, kamera görüş alanına dikey yerleştirilmekte ve kendini sadece görme yeteneğiyle sınırlandırmakta”¹⁴⁰ der. Alıcı, görüntü alabilmek için oradan oraya kayarken, sahne müzikallerinin tersine, izleyici, koreografiyi bir bütün olarak yukarıdan görebilir, yaklaşan ve uzaklaşan kamera sayesinde detayları yakalayabilir. Böylece, “sesli filme geçişte yaşanan kararsızlık dönemi; suç filmleri ve Broadway müzikalleri üzerine gidilerek doldurulurken”¹⁴¹, sinemanın yeteneklerinin ve yeni ses teknolojilerinin izleyiciye gösterilebilmesi için, “müziği filmle bütünleştirmenin neredeyse bütün yöntemleri kullanılır”¹⁴². Operet ve revü filmlerinde, sadece ABD'li değil Avrupalı opera, kabare ve müzikhol yıldızları da Amerikan filmlerinde rol alır. Birçok yıldız kontratla çeşitli film stüdyolarına bağlanır. ABD'nin, müzikal film türünün belirleyicisi olarak kabul edilmesinin nedeni de burada yatar.

Müzikal türü, pahalı ve gelişkin teknik olanaklara gereksinim gösteren bir türdür.... güçlü bir sanatçı kadrosuna, şarkı sözü yazarlarına, bestecilere, orkestra şeflerine, senaristlere, koreograflara, dansçılara, şarkıcılara, sahne tasarımcılarına vb. gerek vardır. Bu durum, müzikallerin her zaman büyük stüdyoların hareket alanı içinde kalmasına neden olmuştur.¹⁴³

Paramount stüdyoları, Ernst Lubitsch ve Rouben Mamoulian'ın yönettiği Avrupa operetlerini (*Aşk Geçiti*, 1929; *Monte Carlo*, 1930; *Bu Gece Sevişelim*, 1932) yapar. MGM stüdyolarının *Broadway Melodisi* (1929) ve Warner Bros.'un *Şarkı Söyleyen Aptal*'ı (1928) başarı kazanır. Bu başarı, başka stüdyolar tarafından, onları taklit eden mutsuz aşklar ve talihsiz olayları konu alan müzikal melodramların üretilmesine yol

¹⁴⁰ Warren Buckland, *Cognitive Semiotics of Film* (Cambridge University, 2000), s.62.

¹⁴¹ Jon Solomon, “Sounds of Cinematic Antiquity”, *Classical Myth and Culture in the Cinema* (Oxford University, 2001), s.325.

¹⁴² Altman, 2003, *a.g.e.*, s.343.

¹⁴³ Abisel, *a.g.e.*, s.182.

açar. Diegetik müzik içeren, sahne oyuncularını kullanan ve çoğunlukla kötü bir sonla biten bu mutsuz filmlerin gişe başarısızlığı, stüdyoların müzikle ilgili taktik değiştirmesine ve 1933 sonrasında neşeli müzikal komedilerin ortaya çıkmasına imkan tanır.

Warner Bros., Busby Berkeley koreografisiyle dans eden Ruby Keeler, Dick Powell ve büyük dansçı korolu sahne arkası müzikal komediler üretmeye başlar (*42'nci Cadde*, *42nd Street*, Llyod Bacon, 1933; *Altın Arayıcıları*, *Gold Diggers*, Mervyn LeRoy, 1933; *Hanımlar*, *Dames*, Ray Enright, 1934). “Bu yeni müzikal dünyada, ölmekte olan çocuklara, bencil kız kardeşlere ya da başa çıkılmaz düşmanlara yer yoktur. Örgüler, aşklarını şarkı ve dansın enerjisiyle kutlayan genç çiftin romansını geliştirecek şekilde yeniden tasarlanır”¹⁴⁴. RKO stüdyoları ise, Fred Astaire ve Ginger Rogers’ı müzikal çifti olarak kamuoyuna sunduktan sonra, Astaire ve Rogers filmleri “sinemada ilk kez dansın her şeyi, ama her şeyi anlatmaya yarayan bir araç olarak kullanılmasını sağlar”¹⁴⁵. Astaire-Rogers filmlerinde, müzik, şarkı ve dansın öyküden ayrı durmadığı, hatta öykünün ilerlemesine yardımcı olduğu görülür. Örneğin, *Dans Vakti*’nde (*Swing Time*, George Stevens, 1936) Lucky (Fred Astaire), Penny’nin (Ginger Rogers) bir başkasıyla evlenmeye karar vermesi üzerine Penny’i bundan vazgeçirebilmek için “Bir Daha Asla Dans Etmeyeceğim” (Never Gonna Dance) şarkısını söyler. Şarkı devam ederken Penny’nin gitmek üzerine, Lucky’nin ise Penny’i kalmaya ikna edebilmek üzerine kurulu ikili dansı, filmin öyküsünü besler. Ya da, *On Your Toes* (Richard Rodgers ve Lorenz Hart, 1936) isimli Broadway müzikalinden uyarlanan, *Dans Edelim Mi?* (*Shall We Dance*, Mark Sandrich, 1937) filminde, Petrov (Fred Astaire) ve Linda (Ginger Rodgers), birbirlerinden hoşlanırlar fakat sürekli birbirleriyle çekişir. İki karakterin lehçesi farklıdır. Bu nedenle Linda devamlı Petrov’un kelimelerini düzeltir. Petrov en sonunda, “Let’s Call the Whole Thing Off” şarkısına başlar. Şarkıda iki karakter birbirlerine, “anlaşamıyoruz, bırakalım gitsin. Ama bırakırsak ayrılmamız gerekir. Bu da benim kalbimi incitir” diye şarkı söyleyerek birbirlerine olan duygularını ortaya koyar ve şarkının devamında da aşklarını kutlamak için ayaklarında patenler, çocuklar gibi neşeli, dans eder. Müzik, şarkı ve dansın öyküyle bütünleştirilmesi ve seyircinin de karakterlerin duygularını şarkı ve dansla ifade etmelerine inanmasında “Fred Astaire’in

¹⁴⁴ Altman, 2003, **a.g.e.**, s.346.

¹⁴⁵ Dorsay, 1990, **a.g.e.**, s.63.

enerjisi ve yeteneği önemli rol oynar. Astaire danslarını, sanki olay örgüsü içerisinde kendiliğinden doğuyormuş gibi¹⁴⁶ sergileyebilir ve filmin diğer karakterlerine de aynı enerjiyi verir. Böylece Rodgers ve diğer karakterlerin de duygularını, Astaire gibi şarkı ve dansla ifade etmeleri, Astaire'in enerjisine ve yarattığı şarkılı, danslı oyuna katılıyormuş izlenimini yaratır.

“Soylu Fred Astaire'in yanı sıra, halktan bir adamı, söz gelimi bir denizciyi, bir emekçiye, çok çok daha iyi canlandırabilen, Astaire'in hafifliğine karşılık çok daha etli-canlı, daha dünyevi gözükten Gene Kelly”¹⁴⁷, 1940'lı yıllarda MGM stüdyolarıyla anlaşır. Gene Kelly'nin oynadığı ve aynı zamanda Stanley Donen'la birlikte yönettiği filmler büyük başarı kazanır. Bu filmler, *Denizciler Geliyor (On the Town, 1949)*, sinemada sessiz dönemden sesli döneme geçiş yıllarını müzik, şarkı, dans ve esprinin muhteşem uyumuyla anlatan Hollywood'un sahne arkası müzikal klasiği *Yağmur Altında (Singin' in the Rain, 1952)*, *Can Yoldaşları'dır (It's Always Fair Weather, 1955)*. Stanley Donen, tek başına yönettiği filmlerle de kendini kanıtlar, müzikalin önemli yönetmenleri arasına girer. Fred Astaire'i teknik hilelerle, odanın duvarları ve tavanında dans ettirdiği *Zaferden Zafere (Royal Wedding, 1951)* filmi, bu sekans sayesinde antolojilere geçer. *Yedi Kardeşe Yedi Gelin (Seven Brides for Seven Brothers, 1954)* filmi çok popüler olur, hatta *Beş Fındıkçı Gelin (Hulki Saner, 1966)* adıyla Türk uyarlaması yapılır. Fakat Türk uyarlaması müzikal değildir. Fred Astaire ve Audrey Hepburn'ün oynadığı ve Hepburn'ün Paris'de bir barda yaptığı modern dans koreografisiyle öne çıkan *Şahane Macera (Funny Face, 1957)*, Doris Day'in oynadığı bir başka modern koreografi klasiği *Pijamalı Güzeller (The Pajama Game, 1957)*, Donen'in diğer önemli filmleridir. Dönemin diğer bir önemli yönetmeni, Vincente Minelli'dir. Kariyerine tiyatrodan başlayan Minelli, MGM ile anlaştıktan sonra müzikal film türüne önemli yapıtlar kazandırır. Bu filmler arasında, “şarkıların filmle olağanüstü kaynaştığı *Saint-Louis'de Buluşalım*”¹⁴⁸ (*Meet Me in Saint-Louis, 1944*), 2008 yılında, “Dancing in the Dark” adıyla sahne müzikaline uyarlanan *Asri Âşıklar (The Band Wagon, 1953)*, en iyi film ve yönetmen dâhil on Oscar ödülü kazanan 1958 yapımı *Gigi* sayılabilir. Fakat altı Oscar ödüllü *Paris'te Bir Amerikalı (An American in Paris, 1951)*

¹⁴⁶ Abisel, a.g.e., s.198.

¹⁴⁷ Dorsay, 1990, a.g.e., s.63.

¹⁴⁸ Atilla Dorsay, **100 Yılın 100 Yönetmeni** (Remzi, 2000), s.274.

Atilla Dorsay'ın sözleriyle “sinema tarihinin en saygın müzikali olmuştur”¹⁴⁹. Ünlü ressamların eserlerinden esinlenerek yapılan dekorlar, müzik, şarkı ve dansın olay örgüsü ile mükemmel uyumu, Gene Kelly ve Leslie Caron'un enerjik oyunculuğu ve finaldeki bale sahnesi ile *Paris'te Bir Amerikalı*, yıllar geçtikçe değeri daha da artan bir klasiğe dönüşür.

1950'lerin sözü edilen müzikallerindeki başarılı dekor çalışması, müzik ve şarkıların öykünün tam anlamıyla bir parçası olması, “bitmez tükenmez enerji ve dinamizm, son derece kaliteli espriler. Ve dans sahnelerindeki o döneme kadar az görülmüş gençlik ve kıvraklık”¹⁵⁰, 1930'lar ve 1940'larda önemsenmeyen müzikal film türünü doruklara çıkarır. Fakat unutulmaması gereken nokta, bir müzikal filmde başarı sadece yönetmen ya da oyuncunun değildir. Müzikal film türü, ekip çalışması işidir. Ve bunu iyi bilip kullanan yönetmenlerin başarılı olduğu görülür. Örneğin Donen, “bana bir filmin tam bir ekip çalışması olmadığını söyleyen aptalın tekidir. Önemli olan ekibinize kimleri alacağınızdır”¹⁵¹ diyerek kendisi için ekip çalışmasının önemini belirtir.

1940 ve 1950'li yıllarda Amerikan müzikalini ortaya çıkaran romantik müzikal komediler, belirgin ortak özellikler gösterir. Bu özellikler, müzik ve dans parçalarının bir öykü çerçevesinde ilişkilendirilmesi, öykünün birbirlerine aşık olan romantik çiftin çevresinde gelişmesi ve öykünün sadece bu çiftin birleşmesine hizmet etmesi, enerjik ve coşkulu oyunculuk biçimi, enerji ve coşkuyu ortaya çıkaran, toplumsal birlikteliği ve çiftin birlikteliğini kutsayan şarkı ve dans sahneleri, anlatıyı destekleyen müzik ve şarkı sözleri, eylemlerin müziğe ayak uydurduğu bir dünyadır. Bazı filmlerde bütün bu özelliklerin hepsi gözükme de, çoğunluğu bu filmlerin ortak özellikleridir. “Sinemada tür, esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkar”¹⁵². Bu nedenle benzer özellikler gösteren bütün Amerikan romantik müzikal komediler müzikal türü içerisinde ayrı bir dala ayrılarak Amerikan müzikalleri adını alır. Amerikan müzikalleri, daima mutlu sonla biten, kimsenin hasta olmadığı, ölmediği, para sıkıntısı çekmediği, karakterleri her zaman neşeli ve iyimser olan, isteyen ve

¹⁴⁹ Aynı, s.275.

¹⁵⁰ Aynı, s.322.

¹⁵¹ Aynı, s.322.

¹⁵² Abisel, a.g.e., s.22.

çalışan herkesin hayallerine ulaştığı üzerine kurulu bir ütopya yarattığı ve eğlence odaklı olduğu için eleştirilere uğrar.

Romantik müzikal komedilerin ABD halkı tarafından sevilip uzun süre devam etmesinin, ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'na girdiği yıllara rast gelmesi bir tesadüf değildir. Birinci Dünya Savaşı sırasında ve ardından gelen ekonomik bunalım yıllarında, Avrupa halkı nasıl müzikhollere sığınıp acıyı, korkuyu, umutsuzluğu ve açlığı müzikhol revülerinin ışıltılı ve büyülü dünyasında unutmaya çalıştıysa, İkinci Dünya Savaşında ve ardından gelen ekonomik bunalım yıllarında da aynı şeyi ABD halkı, romantik müzikal komedi filmlerinin neşeli ve eğlenceli ütopyik dünyasına sığınarak yapar. Richard Dyer, müzikallerin ütopyik yapısını ve gerçek hayattan kaçışını enerji, bolluk, yoğunluk, saydamlık ve cemaat olarak beşe ayırır. “Savaş yıllarında ve sonrasında ülkenin içine girdiği bunalım ve insanlardaki yorgunluk ve mutsuzluğa, müzikal dünyası enerji ve neşeyle karşılık verir”¹⁵³. Karakterlerin ve dansların bitmeyen enerjisiyle müzikalin ütopyik dünyası, izleyiciye, her zorluğun altından gülerek ve yılmadan kalkılabileceğini söyler. Gerçek hayattaki yoksulluk ve zenginliğin eşitsiz dağılımı müzikalin dünyasında yerini sonu gelmez bir bolluğa bırakır. Karakterlerin para konusunda sıkıntı yaşadığı görülmez. İster bir denizci, hizmetçi, ister dans eğitmeni, oyuncu ya da aristokrat olsun, bütün karakterler canları ne isterse yer, istedikleri kıyafetleri giyer, rahatça lüks restoranlara, barlara, konser salonlarına hatta Avrupa'yı gezmeye gider. Hangi meslek grubundan olursa olsun karakterlerin istediği her şeyi yapabilmesi, izleyiciye, müzikal dünyasında, eşit gelir dağılımı ve bolluk olduğunu söyler.

Sıradan, monoton yaşamın yerini ise, öykünün sürekli heyecan yaratan aksiyonların ve romantizmin yarattığı yoğunluk aldı. Reklamlar, burjuva demokrasisi ve cinsiyet rollerinin yönlendirmesi yerini açık ve dürüst iletişim ve ilişkilere yani saydamlığa bıraktı. Yalnızlık ve parçalanmışlık ise müzikallerde söz konusu değildi. Müzikaller, herkesin birbirine destek olduğu, birlik ve beraberlikle hareket eden bir cemaate sahipti.¹⁵⁴

Tony Shaw, İkinci Dünya Savaşı ve hemen ardından gelen Soğuk Savaş yıllarında müzikallerin politik amaçlarla kullanıldığını söyler: “İkinci Dünya Savaşı'nda, yurtseverliği kamçılayan *Yankee Doodle Dandy* (Michael Curtiz, 1942) ya da aşırı

¹⁵³ Richard Dyer, “Entertainment and Utopia”, **Genre: The Musical** (Routledge and Kegan Paul, 1981), s.184.

¹⁵⁴ Aynı, s.184.

milliyetçi *This is the Army* (Irving Berlin, 1943) gibi müzikaller propaganda kampanyasında önemli rol oynar¹⁵⁵. Müzikalin altın çağı aynı zamanda Soğuk Savaş yıllarına rastlar. Bu dönemde yapılan *Paris'te Bir Amerikalı*, *Yağmur Altında* gibi filmler, beyazperdeden taşan coşkulu oyunculuğu, sevilen melodileri ve canlı koreografileri ile ABD'nin neyi temsil ettiği konusunda çok güçlü bir mesaj verir. İngiliz Eleştirmen Roger Manvell, müzikalin kapitalist ideolojiyi savunan gizli propaganda amaçlı özellikleri olduğunu söyler. Manvell, başarılı müzikaller için, “kalp kırıklıkları ve günlük yaşamın mutlulukları hakkında şarkı söyleyen ya da kendi tuhaflıklarına gülen, aşkı ve maddi başarıyı yüceltmek söz konusu olduğunda hiçbir kısıtlaması olmayan bir ulusun canlılığına sahiptir”¹⁵⁶ der. Yıllar sonra, İngiliz yönetmen Terence Davies, *Yağmur Altında* filmini çocukluğunda seyrettiğinden bahseder: “Eğer Liverpool’un gecekonduşunda büyüüp bu filmleri izlediyseniz, Amerika’nın bu filmler gibi olduğunu düşünürsünüz. Herkes zengin ve güzeldir. Fakirlik ve yoksunluk yoktur. Bu filmler oldukça güçlüdür, neredeyse din kadar güçlüdür”¹⁵⁷.

Mark Roth, halkın, Amerikan kapitalizmine olan inancının ekonomik bunalımın yaşandığı 1930’lu yıllarda sarsıldığını söyler. Bu dönemde Warner stüdyolarının müzikalleri, halkın Amerikan hayaline ve kapitalizmine olan inancının yeniden kazanılmasına yardımcı olur. Roth’a göre, müzikaller kaçıştan çok, idealistlik, politiklik ve ritüelle ilgilidir. Bu filmler, izleyicinin bir süre için rahatlmasına, gerçek hayatla ilgili sorunları çözebilmek için görüş ve güç kazanmasına olanak tanır.

Warner müzikallerinde kişi, bir grubun parçası olarak gösterilir. Sosyal birliktelik ve uyumun altı çizilir ve özellikle de dans bölümleriyle sembolleştirilir.... Bazen Berkeley kamerayı koro kızlarından sadece birine çevirir. Tek bir kızın, başını bir taraftan diğer tarafa çevirmesi izleyiciyi etkilemez hatta aptalca görünür. Oysa kamera, bütün kızların hepsini bir arada dans ederken gösterdiğinde, inanılmaz bir uyum ve etki bırakmaktadır.... Berkeley’in dansçı kızlarla yarattığı yıldız, çiçek ve çemberler, uyumlu bir ulusun sembolleridir. Elbette 1933’de var olan ulusun değil ama milyonların inandığı ve hayalini kurduğu bir uyumun sembolüdür.¹⁵⁸

1930’ların Amerikan müzikalleri Amerikan rüyasını onaylar ve bu rüyayı canlandırmaya çalışır. Douglas Newton’un yazdığı gibi: “müzikal filmler modern bir

¹⁵⁵ Tony Shaw, *Hollywood’s Cold War* (University of Massachusetts, 2007), s.28.

¹⁵⁶ Aynı, s.28.

¹⁵⁷ Aynı, s.28.

¹⁵⁸ Mark Roth, “Some Warners Musicals and the Spirit of the New Deal”, **Genre: The Musical** (Routledge, 1981), s.44-55.

mit yaratılmasında önemli bir rol oynar”¹⁵⁹. Oluşturulan mitin ritüeli her filmde tekrarlanır. “Seyirciler filmin sonunu tahmin etse bile, tekrarlanan ritüeli izler ve haz duyar”¹⁶⁰.

1960’larda Hollywood müzikalleri, Broadway uyarlamaları ile ayakta kalmaya çalışır. *Batı Yakasının Hikayesi* (*West Side Story*, Jerome Robins, Robert Wise, 1961), *Gökten İnen Melek* (*Mary Poppins*, Robert Stevenson, 1964), *Benim Tatlı Meleğim* (*My Fair Lady*, George Cukor, 1964), *Neşeli Günler* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965) ve *Komik Kız* (*Funny Girl*, William Wyler, 1968) beğeni kazansa da “bu dönemde yapılan -eskiye oranla- az sayıda müzikalin çoğu gişe açısından başarısızlığa uğrar”¹⁶¹. 1960’larda, İkinci Dünya Savaşı, ekonomik bunalım ve Soğuk Savaş geride kalır, seyircilerin yaşam tarzları, beklentileri, zevkleri değişir. Ve Hollywood müzikalleri seyircinin isteklerine artık cevap veremez. “İnsanlar sanatsal düzeyi ne olursa olsun düşler, masallar, hayal alemleri değil, gerçekleri istiyordu.... Müzikalin belki yapay, düşsel, ama kuşkusuz sakın, barışçıl olan dünyasına yer yoktu artık”¹⁶². Bu dönemde çekilen *Batı Yakasının Hikayesi*, müzikal film türünün geleceği ve neye dönüşeceğiyle ilgili bilgi verir. Sahne müzikalinden uyarlama ve bir müzikal drama olan *Batı Yakasının Hikayesi*’nin temeli, Romeo ve Juliet’in hikayesine dayanır. 1950’lerde Manhattan’ın sokaklarında beyaz Amerikalı gençlerden oluşan Jetler çetesi ile Porto Rikolu göçmen gençlerin kurduğu Köpekbalıkları (Sharks) çetesi arasında geçen çekişme ve farklı çetelerdeki iki gencin birbirine aşık olması üzerine kurulu olan öyküde, bir müzikalde ilk defa toplumsal sorunlara, sınıf ve ırk çatışmalarına yer verilir. Ve *Batı Yakasının Hikayesi*, müzikalin temel özelliklerinden biri olan mutlu sonla bitmez. Bu farklılıkların yanında müzik, şarkı, dansın kullanımı ve bunların olay örgüsüne yerleştirilmesi de, o zamana kadar yapılmış olan birçok müzikalden farklılık gösterir. *Batı Yakası Hikayesi*’nin farkını Atilla Dorsay şu şekilde ifade eder:

Sinema tarihinde hiçbir müzikalde, şarkıların ve dansların, böylesine dramatik bir öyküyle böylesine iç içe olduğu görülmemiştir. Leonard Bernstein’in müziğine, Stephen Sondheim’in sözlerine dayalı birbirinden güzel besteler, filmle organik biçimde bütünleşiyor, eski filmlerin “hadi şimdi şarkı bitti, konuya bıraktığımız yerden devam edelim” esprisi hiç görülüyordu. Danslar da öyleydi: Bu genç ve umutsuz insanlar, öfkelerini, sevgilerini, düş kırıklığı veya

¹⁵⁹ Aynı, s.45.

¹⁶⁰ Aynı, s.46.

¹⁶¹ Abisel, a.g.e., s.201.

¹⁶² Dorsay, 1990, a.g.e., s.65.

sevinçlerini danslarla ifade ediyorlar, çeteler arası rekabet dansla kendini gösteriyor ve film, genç işi bir dinamizmin desteğiyle yol alıyordu.¹⁶³

70’li yıllarda Hollywood’da yapılan müzikal film sayısı iyice azalır ve Amerikan müzikalleri neredeyse yok olur. Yapılan filmler, müzikal dramadır. Romantik Hollywood komedi müzikalleri içerisine girmedikleri gibi kendi içlerinde de ortak bir özelliğe sahip değildir. Hepsi birbirinden farklıdır. “Tür filmlerinin geçirdiği evrim, film eleştirmenleri tarafından dört döneme ayrılır: İlkel, klasik, devrimci ve alaycı”¹⁶⁴. Tür geleneklerinin çoğunun oluştuğu ilkel dönem, saf ve deneyimlerin eksik olduğu bir dönemdir. Klasik dönemde, türün değerleri oturur ve şekillenir, seyirciler tarafından kabul edilir. Devrimci dönemde tür genel olarak daha simgesel ve belirsizdir. Çoğu kez türün gelenekleri kurulmadan önce, yaygın inançların kökü kazınır ya da şaşırtmacalı alaycı sorularla yeniden keşfedilir. Alaycı dönemde ise, tür gelenekleriyle alay eder, klişeleri komik bir biçimde sunar.¹⁶⁵

Amerikan müzikal komedilerine bakıldığında, ilkel dönem sayılabilecek 1930’lu yıllar ile klasik dönem sayılabilecek 1940’lar ve 1950’lerden sonra, çöküşe geçildiği ve türün sonraki dönemlere geçemediği görülür. Gülseren Güçhan, tür filmlerinin geleneklerinde ortaya çıkan değişimin, müzikal gibi bazı türlerin neredeyse yok olmasına neden olduğunu söyler. “Bu filmlerin popüler kültür endüstrisinin bir parçası olduğunu ve bu endüstrinin bütün ürünleri gibi tarihsel, toplumsal, ekonomik koşullarla ilgili olduğunu unutmamak gerekir”¹⁶⁶ diye ekler. Daha önce de belirtildiği gibi 1960’lı yıllardan itibaren ABD’nin politika, ekonomi ve toplumsal hayatındaki değişim izleyicilerin beğenilerini ve sinemadan beklentilerini etkiler, izleyiciler sinemada gerçekleri görmeyi tercih eder. Bunun üzerine Hollywood sineması, başlı başına müzikal tür içerisinde ayrı bir yerde duran Amerikan romantik müzikal komedilerine son verip, gerçeklerin ve toplumsal, politik sorunların altını çizen müzikal dramalar yapmaya başlar, halkın beklentilerine göre kendini dönüştürür.

1970’li yıllarda Broadway’de eleştirel yönü ağır basan rock operalarının rock müzikali olarak Hollywood’a uyarlandığı görülür. Bunların arasında *Jesus Christ Superstar*

¹⁶³ Atilla Dorsay, **100 Yılın 100 Filmi** (Remzi, 2003), s.241.

¹⁶⁴ “Louis Gianetti, *Understanding Movies* (Prentice Hall, 1998), s.348-349” Gülseren Güçhan, **Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji** (Anadolu Üniversitesi, 1999), s.104’deki alıntı.

¹⁶⁵ **Aynı**, s.104.

¹⁶⁶ **Aynı**, s.105.

(Norman Jewison, 1973), *Tommy* (Ken Russel, 1974), *Hair* (Milos Forman, 1979) gibi filmler vardır. Hazreti İsa'nın Kudüs'e varmasından, çarmıha gerilmesine kadar geçen olayları konu alan *Jesus Christ Superstar*, yirminci yüzyılda geçer ve günümüz diline uygun yazılır. Müzikalde, Hazreti İsa'nın başından geçen olayların politik yönüne ilişkin modern hayata ironik göndermeler dikkat çeker. Tamamen müzik ve şarkıdan oluşan *Tommy*, süperpozeler, aşırı zoomlar, dikey çevrinmeler, abartılı dekor ve oyunculuklara sahiptir. Atilla Dorsay, bu ve benzeri özellikleri nedeniyle filmi, zaman zaman zevksizliğe düşen görsel coşkunkluk ve çılgınlık olarak değerlendirir ve ekler: "Sanayileşmiş batı toplumunun bazı özellikleri, ... çağdaş mitoslar yaratarak onlara tapınmak, her alanda yüceltilen, idolleştirilen kişiler, ... tüketim tutkusu, uyuşturucu maddeler, yığınları uyuşturucu amaçlı kullanılan çağdaş pop müziği... Tüm bunlar var Russell'in filminde"¹⁶⁷. *Hair*, Vietnam Savaşı döneminde, kendilerinden önceki kuşağa ve onların ideolojilerine başkaldıran hippie gençliğinin dünyasını konu alan bir filmidir. "Bu filmin çarpıcı yönü dünya çapındaki siyasal olaylar ve düşünceler üzerinde duran, kurumların eleştirini ideolojik bağlantıları içerisinde yapan ve siyahları ilk kez insan gibi değerlendiren bir müzikal olmasıdır"¹⁶⁸.

1969 yılında *Tatlı Charity* filmiyle sinemaya geçen Broadway'li yönetmen ve koreograf Robert Bob Fosse'un 1970'li yıllarda yönettiği iki film, *Kabare* (Cabaret, 1972) ve *Bütün O Caz* (All That Jazz, 1979) farklı duruşlarıyla dikkat çeker. Sekiz Oscar'lı bir sahne arkası müzikali ve Broadway uyarlaması olan *Kabare*, 1930'lu yıllarda, Nazizm'in yükseldiği dönemde, Berlin'de geçer. Geylik, çift cinsiyetlilik, çok eşlilik gibi konulara korkmadan değinen müzikal, yaklaşan tehlikeyi görmezlikten gelip bireysel tatminlerini her şeyin üstünde tutan karakterlere sahiptir.

Film, kabarede söylenen şarkılar aracılığıyla bir yandan dışarıdaki şiddeti yaratanın ekonomik ve toplumsal koşullar olduğunu sezdirirken; öte yandan da burjuva değerleriyle dalga geçmektedir.... mutlu son yoktur. Çünkü zaten yaratılan atmosfer iyimserlik aşılaktan çok uzaktır ve hayallerin gerçekleşmesi, ütöpik bir dünyanın kurulması olanaksızdır.... Kabare'yi, bir anti-müzikal olarak tanımlamak bile olasıdır.¹⁶⁹

Otobiyografik bir çalışma olan ve dört Oscar ödülü kazanan *Bütün O Caz*, oldukça farklı bir sahne arkası müzikalidir. Broadway'in en önemli yönetmeninin çevresinde

¹⁶⁷ Atilla Dorsay, **Mitos ve Kuşku** (Görsel Yayınlar, 1977), s.281.

¹⁶⁸ Abisel, **a.g.e.**, s.206.

¹⁶⁹ **Aynı**, s.204.

gelişen olaylar anlatılır. Film, Broadway'in gerçek yüzünü gözler önüne sermeye yöneliktir. Yapımcıların, yapıma ve yönetmene etkisinin altı çizilir. Yönetmen, koreograf, oyuncuların ve çevrelerindeki insanların yaşantıları mercek altına yatırılır. Bu dünyanın olumlu ve olumsuz yönleri bütün çıplaklığıyla sunulmaya çalışılır.

Filmin ... anlatısı, anılara geri dönüşlerin, fantazilerin, filmin gerçek dünyasının ve hazırlanan müzikalin görüntüleri etrafında kurulması, geçişlerde açık ipuçları verilmemesi nedeniyle oldukça farklı bir yapıya sahiptir. Bu nedenle de filmin seyirciden, nedenselliğe dayalı bir kronolojik çizgi izleyen müzikallerde söz konusu olmayan, fazladan bir kavrama çabası talep etmektedir.¹⁷⁰

Filmde ölmek üzere olan yönetmen Joe Gideon'un halüsinasyon şeklinde gördüğü müzikal sekanslar oldukça ilgi çekicidir. Görüntüsüyle (koreografi, kostüm ve dekor) bilindik sahne arkası müzikallerinin müzikal sekanslarına benzeyen bu sekanslar, içerik olarak oldukça farklıdır. Hollywood müzikallerinin eğlenceli şarkı sözleri yerini, Joe Gideon'un, ölüm korkusunu, geride bıraktığı kişilere özlem ve özürlerini içeren iç hesaplaşmasına bırakır. Fakat bu sekanslar ironik biçimde geleneksel neşelerini korur. Bir insanın ölecek olması aslında acıklı bir durumken, sahne dünyasının "gösteri devam etmeli" sloganı filmde yerini alır. Joe Gideon'un ölüm sahnesi herkesin neşeyle Gideon'a sarılıp uğurladığı ve alkışlarla son dansına eşlik ettiği bir gösteriye dönüşür. Geleneksel Amerikan müzikalinin romantik çiftin birleşmesi üzerine yaptığı final kutlaması, yönetmenin ölümü için düzenlenir. Yönetmen Joe Gideon'u sigortalatan yapımcıların, onun ölümü sonucunda oldukça yüklü bir para elde edecek olmaları, bu ölüm kutlamasını seyircinin gözünde daha da anlamlı kılar. Bob Fosse'un müzikal türe getirdiği bu farklı bakış açısına değinen Atilla Dorsay yönetmen hakkında şunları söyler:

Bob Fosse'un ... yaptığı filmler ... (yönetmenin) müzikal türe nasıl yeni; dramatik bir boyut getirmekte olduğunu, müziği dünyaya pembe gözlüklerle bakmak için değil, dünyanın, tarihin ve yaşamın önemli ve ciddi sorunlarını işlemeye bir araç gibi kullanmak amacını ortaya koyuyordu.... (Fosse'un) sinema tarihindeki belki de tek Bergman'vari müzikali yapan yönetmene dönüşmesi, Amerikan sinemasının kendine özgü mucizelerinden biri sayılsa yeridir.¹⁷¹

Bir başka farklı müzikal film de Martin Scorsese'nin 1977 tarihli, *New York New York* filmidir. Bu film de gösteri dünyasının insanlarını konu alır. Film, geleneksel Hollywood müzikalinin yarattığı ütopyanın, kaçış filmi görüşünün, toplumsal çatışmaların ve cinsiyet farklarının yarattığı sorunların üzerine giden, rahatsızlık yaratan

¹⁷⁰ Aynı, s.205.

¹⁷¹ Atilla Dorsay, **Yönetmenler, Filmler, Ülkeler** (Varlık Yayınları, 1986), s.67-68.

bir filmidir. “Bu nedenle bazı eleştirmenler tarafından ilk hasta Hollywood müzikali olarak değerlendirilir”¹⁷².

Müzikal filmler Amerika’da, bazen sahne müzikallerinden uyarlama olarak, *Grease* (Randal Kreiser, 1978), *Evita* (Alan Parker, 1996), *Chicago* (Rob Marshall, 2002), *Rent* (Chris Columbus, 2005), *Rüya Kızlar (Dreamgirls)* (Bill Condon, 2006), *Sweeney Todd* (Tim Burton, 2007), *Saç spreysi (Hairspray)* (Adam Shankman, 2007), *Mamma Mia!* (Phyllida Lloyd, 2008), bazense orijinal olarak *Flash Dance* (Adrian Lyne, 1983), *Cadillac Records* (Darnell Martin, 2008), *Şöhret (Fame)* (Alan Parker, 1980 ve yeniden çevrimi Kevin Tancharoen, 2009), 1980’lerden günümüze kadar varlığını sürdürmeye devam eder. Bu filmlerin hiçbiri birleşip yeni bir alttür oluşturacak şekilde benzer özellik göstermez. *Evita*, *Chicago*, *Hair Spray*, *Sweeney Todd*, 1980 çevrimi *Fame* gibi bazı müzikaller, eleştirel tavrını koruyup toplumsal sorunların üzerine gider. *Grease*, *Mamma Mia!*, *Flash Dance*, 2009 çevrimi *Fame* gibi bazı müzikallerse cemaatle kaynaşma, romantik çiftler, rüyaların gerçekleşmesi gibi geleneksel Hollywood müzikalinin özelliklerini kullanmaya devam eder. Ayrıca 1980’li yıllardaki müzik videosu devrimiyle beraber, birçok müzikal parçanın, dans sahnelerinin genel çekimini, dans eden vücut parçalarının ayrıntı çekimleri, bol efekt, ışık ve ritme uygun kurguyla birleştirip müzik videosu kültürünü kullandığı görülür. Örneğin, *Flash Dance*, *Chicago*, 2009 yapımı *Fame* bu tarz müzikal parçaların sıklıkla kullanıldığı müzikal filmlerdir.

1960’ların sonunda stüdyo sistemi ortadan kalktığı halde, müzikal filmlerin günümüze varana kadar varlığını devam ettirebilmesinin en önemli nedenlerinden biri, gerek Avrupa gerekse kendi sahne müzikallerinin zengin geleneğidir. Hollywood, müzikal film yapmak istediğinde, konu sıkıntısı çekmez. Yapımcılar bazı dönemlerde orijinal bir senaryo bulamasa da, Broadway’de ya da Avrupa’da başarı kazanmış bir sahne müzikaline her zaman ulaşabilir. Ayrıca ABD’de uzun yıllardan beri var olan müzikal gelenek sayesinde besteci, koreograf, müzikal oyuncusu sıkıntısı da çekilmez. ABD’de 1980’lerde oluşmaya başlayan ve giderek gelişen bir müzik videosu piyasası vardır. Bu piyasa içerisinde yönetmenler, koreograflar ve müzikal oyuncular, çok fazla müzikal çekilmediği dönemlerde bile, kendilerini geliştirme ve yeni teknolojileri deneme imkanı bulur. Günümüzde birçok müzik videosu yönetmeni (2009 çevrimi *Fame*’in yönetmeni

¹⁷² Abisel, a.g.e., s.203.

Kevin Tancharoen gibi), koreografi (*High School Musical* serisinin yönetmeni Kenny Ortega, *Hair Spray*'in yönetmeni Adam Shankman gibi) ve şarkıcının (1978 yapımı *The Wiz*'de Michael Jackson, *Evita*'da Madonna, *Dream Girls*'de Beyonce Knowles gibi) daha sonra Hollywood'a geçerek müzikal film yaptıkları görülür.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün. **Popüler Sinema ve Türler**. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.
- Açkura, Gökhan. **Muhsin Ertuğrul**. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 1992.
- Akyürek, Feridun. “Kavram Olarak Senaryo”, **Kurgu** 13: 55-83, Haziran 1995.
- Altman, Rick. “Müzikal”, **Dünya Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.
- _____. **The American Film Musical**. İkinci basım. Indiana: Indiana University Press, 1989.
- Aristoteles. **Poetika**. Çeviren: İsmail Tunalı. On üçüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006.
- Aytaç, Senem ve Fırat Yücel. “Hürmüz Seyirciyle Konuşuyor”, **Altyazı** 90: 20-22, Aralık 2009.
- Balio, Tino. **Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939**. California, USA: University of California, 1996.
- Bazin, Andre. **Çağdaş Sinemanın Sorunları**. Çeviren: Nijat Özön. İkinci Basım. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995.
- Bordman, Gerald. **American Musical Theater: A Chronicle**. Oxford, UK: Oxford University Press, 2001.
- _____. ve Thomas Hischak. **Oxford Companion to American Theater**. Oxford, UK: Oxford University Press, 2004.
- Buckland, Warren. **Cognitive Semiotics of Film**. Cambridge, UK: Cambridge University, 2000.
- Caley, Matthew ve Steve Lannin. **Pop Fiction: The Song in Cinema**. Bristol, UK: Intellect Books, 2005.
- Caner, Hayri. **Yeşilçam Filmleri**. İstanbul: Vizyon Yayıncılık, 1995.
- Childs, Michael J. **Labour’s Apprentices: Working-Class Lads in Late Victorian and Edwardian England**. Canada: McGill-Queen’s University Press, 1992.
- Conway, Kelley. **Chanteuse in the City: The Realist Singer in French Film**. California, USA: University of California Press, 2004.
- _____. “Diva in the Spotlight: Music Hall to Cinema”, **Gender and French Cinema**. Oxford, UK: Berg Publishers, 2001.

- Doll, Susan. **Elvis for Dummies**. Boston, USA: IDG Books, 2009.
- Dorsay, Atilla. **Mitos ve Kuşku**. İstanbul: Görsel Yayınları, 1977.
- _____. **Sinemayı Sanat Yapanlar**. İstanbul: Varlık Yayınları, 1985.
- _____. **Yönetmenler, Filmler, Ülkeler**. İstanbul: Varlık Yayınları, 1986.
- _____. **Yüreğimin Orta Yeri Sinema**. İstanbul: Altın Kitaplar, 1990.
- _____. **100 Yılın 100 Yönetmeni**. Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.
- _____. **100 Yılın 100 Filmi**. Dördüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.
- _____. **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.
- Dyer, Richard. "Entertainment and Utopia", **Genre: The Musical**. London, UK: Routledge Publishing, 1981.
- Faulk, Barry J. **Music Hall and Modernity: The Late Victorian Discovery of Popular Culture**. Ohio, USA: Ohio University Press, 2004.
- Fisher, Burton D. **A History of Opere: Milestone and Metamorphoses**. Opera Classics Library Series, 2003.
- Grout, Donald Jay ve Hermine Weigel Williams. **Short History of Opera**. New York, USA: Columbia University Press, 2003.
- Güçhan, Gülseren. **Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1999.
- Hake, Sabine. **Popular Cinema of the Third Reich**. Texas, USA: University of Texas, 2002.
- Hayward, Susan. **French National Cinema**. London, UK: Routledge Publishing, 1993.
- Johnson, Albert. "Review", **Film Quarterly** 39, 4: 48-49, Summer 1986.
- Kafalı, Nadi. **Televizyonda Kameramanlık**. Ankara: Ümit Yayıncılık, 2000.
- Kuhn, Annette. **An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory**. London, UK: I.B. Tauris Publishers, 2002.
- McCormick, John. **Popular Theatres of Nineteenth Century France**. London, UK: Routledge Publishing, 1993.
- Miller, William. **Anlatı Filmleri ve Televizyon için Senaryo Yazımı**. Çevirenler: Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir, Nesrin Esen. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1993.
- Mordden, Ethan. **Beautiful Mornin': The Broadway Musical in the 1940s**. Oxford, UK: Oxford University Press, 1999.

- _____. **Broadway Babies: The People Who Made the American Film Musical**. Oxford, UK: Oxford University Press, 1988.
- Mueller, John. "Fred Astaire and the Integrated Musical", **Cinema Journal** 24, 1: 28-40, Fall 1984.
- Neale, Steve. **Genre and Hollywood**. London, UK: Routledge Publishing, 1999.
- Onaran, Alim Şerif. **Lütfi Ö. Akad**. İstanbul: Afa Yayınları, 1990.
- Ormanlı, Okan. **Türk Sinemasında Eleştiri**. İstanbul: Bileşim Yayınevi, 2005.
- Özakman, Turgut. **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**. Üçüncü basım. Ankara: Bilgi Yayınevi, 2004.
- Özgüç, Ağâh. **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993.
- _____. **Türlerle Türk Sineması**. İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2005.
- Özön, Nijat. **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.
- Pearson, Roberta. "Sinemanın İlk Dönemi", **Dünya Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Platon. **Devlet III-IV**. Çevirenler: Azra Erhat ve Türkan Tunga. Cumhuriyet Yayınları, 1998.
- Roth, Mark. "Some Warners Musicals and the Spirit of the New Deal", **Genre: The Musical**. London, UK: Routledge Publishing, 1981.
- Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi**. İkinci Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Shaw, Tony. **Hollywood's Cold War**. Massachusetts, USA: University of Massachusetts, 2007.
- Solomon, John. "Sounds of Cinematic Antiquity", **Classical Myth and Culture in the Cinema**. Oxford, UK: Oxford University Press, 2001.
- Springhall, John. **Youth, Popular Culture and Moral Panics: Penny Gaffs to Gangsta-Rap, 1830-1996**. Basingstoke, UK: Palgrave Publishers, 1996.
- Sternfeld, Jessica. **Megamusical**. Indiana, USA: Indiana University Press, 2006.
- Sutton, Martin. "Patterns of Meaning in the Musical", **Genre: The Musical**. London, UK: Routledge Publishing, 1981.

Taylor, Millie. "Integration and Distance in Musical Theatre: The Case of Sweeney Todd", **Contemporary Theatre Review** 19, 1: 74-86, February 2009.

Türk Dil Kurumu. **Türkçe Sözlük**. Dokuzuncu basım. Ankara: 1998.

Yılmaz, Atıf. **Söylemek Güzeldir**. İstanbul: Afa Yayınları, 1995.

White, John ve Sabine Haenni. **Fifty Key American Films**. London, UK: Taylor and Francis Books, 2009.

<http://www.kultur.gov.tr/TR/Genel/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF6407999D5EC50F896E95C5AED45E6A49>, 04.12.2009.