

T.C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

**YEŞİLÇAM SİNEMASINDA FİLM MÜZİĞİ VE
POPÜLER KÜLTÜRLE İLİŞKİSİ**

GÖKHAN AŞÇI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

DOÇ. DR. MERAL SERARSLAN

KONYA-2014



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Gökhan Aşçı		
	Numarası	114223002002		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒	Doktora	☐
	Tezin Adı	Yeşilçam Sinemasında Film Müziği ve Popüler Kültürle İlişkisi		

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

Öğrencinin imzası
(İmza)



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin	Adı Soyadı	GÖKHAN AŞÇI		
	Numarası	114223002002		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo televizyon ve Sinema		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒	Doktora	☐
	Tez Danışmanı	Doç.Dr. Meral SERARSLAN		
	Tezin Adı	Yeşilçam Sinemasında Film Müziği ve Popüler Kültürel İlişkisi		

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan “Yeşilçam Sinemasında Film Müziği ve Popüler Kültürel İlişkisi” başlıklı çalışma 03/07/2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı Danışman ve Üyeler İmza

Doç.Dr. Meral SERARSLAN

Danışman

Prof.Dr. Aytekin CAN

Üye

Doç.Dr. Mehmet FİDAN

Üye

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Yeşilçam sineması, film müzikleri ve popüler kültür ilişkisi ekseninde değerlendirilmiştir. Çalışma kapsamında Yeşilçam sinemasının oldukça beğenilen filmlerinden *Hayat Sevince Güzel*, *Vesikalı Yarım*, *Kara Gözlüm*, *Adını Anmayacağım*, *Gümüş Gerdanlık* incelenmiştir.

Sinema anlamında yetkin bir konuma ulaşmak, kendimi tanımaya başladığımdan beri amaçladığım en büyük ideallerimden birisiydi. Bu anlamda, gerek lisans eğitimim gerekse yüksek lisans eğitimim sırasında genel anlamda sinema üzerine yoğunlaşmaya çalıştım. Çünkü sinema benim için kurgusuyla, senaryosuyla, müziğiyle, her zaman bir bütündü. Yani özel anlamda sinemanın herhangi bir alanına karşı yoğunlaşmam söz konusu olmamıştı. Bu anlamda film müzikleri konusu, benim için yüreğimin götürdüğü, kendimi bir kez daha keşfettiğim yer oldu.

Üzerinde uzun süredir çalıştığım bu tez; maddi, manevi büyük bir emeğin ürünü olmuştur. Dolayısıyla başta, benim üzerimde çok büyük emeği olan, hayatımın dönüm noktalarından biri olan Billur Güngören'e; koşulsuz sevgi ve saygının sınır tanımayacağını bana her daim kanıtlayan çok sevdiğim arkadaşlarım Şeyma Çavuşoğlu'na, Gülşen Eken'e; danışmanım Meral Serarşlan'a ve ismini sayamadığım birçok sevdiğim kişiye teşekkürü bir borç bilirim.

ÖZET

Sinemada ses olgusu, sinemanın icadından önceki zamanlara dayanmaktadır. Sesin görüntüyle birlikte verilmesi fikri, her zaman üzerinde çalışılan bir durum olmuş; 1927 yılında Caz Şarkıcısı filmiyle bu birliktelik gerçekleşmiştir. Sinema, teknik anlamda gösterdiği bu gelişmeyi içerik olarak da göstermiş; popüler kültürün halk içinde yaygınlaşmasında aktif rol oynayarak toplumların günlük yaşamını derinden etkilemiştir. Aynı şekilde müzik sanatı da sinema gibi toplumun maddi manevi kültüründen oldukça etkilenen; etkilendiği gibi içinde bulunduğu toplumu büyük ölçüde şekillendiren bir yapıda olduğundan popüler kültürün yayılmasında öncü rol oynamıştır.

Bu çalışmada, Türk sinemasında 1950-1980 yılları arasında hayat bulan; dönemin popüler kültürünü yansıtmaları bakımından önemli bir dönem olan Yeşilçam sinemasındaki film müziklerinin popüler kültürle ilişkisi incelenmiştir. Bu film müziklerinin popüler kültür değerlerini ne şekilde yansıttığı, seçilen örnek filmler üzerinden analiz edilmiştir.

Çalışma, film müziklerinin popüler kültür olgusuyla ilişkisini açıklayarak film müziklerinin teknik boyutu olduğu kadar içerik boyutunun da toplumdaki kültürel yapıyla ilişkili olduğunu kanıtlaması açısından önem taşımaktadır. Çalışmanın temel varsayımı, Türk sinemasının Yeşilçam dönemi film müzikleri, dönemin sosyal yaşamına hâkim olan popüler kültür olgusuyla yakından ilişkilidir. Çalışmada söylem analizi yöntemi kullanılmıştır. Yeşilçam sineması ile dönemin popüler müziğinin birbirini besleyerek popüleritelerini arttırdıkları, böylece ticari başarılarını garantileme yoluna gittikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, popüler kültür, film müzikleri, Yeşilçam sineması

SUMMARY

In cinema sound case is to endure the previous rom invent of cinema.Idea to give together image of sound is a state on study everytime; cooperation is to materialize with the Jazz Singer movie in full from 1927. Cinema is showing as content that to improvement o tecnique meaning; deeply is to impress to daily life of societys credit to perform to become wide spread inclusive folk in popular cultur. In the same way like cinema music art is being affected rather from cultur physical-spiritual of society; besides folk is to have a role because of a construction wide measure to give shape into be found society. The terms of Turkish Cinema in the Greenpine Cinema soundtrack relation popular cultur is inquiry in this study. This of movie musics to popular cultur values how is reflect to analyse on films sample selection. Effect to cinema of term movie musics the Greenpine cinema under effect of popular cultur is transfor study.

Study have to matter from the standpoint o proof relation cultural construction in society unique dimenson of movie musics to explaining relation with popular cultur fact of movie musics.

Base to supposition of study to dominate of term social life with fact popular cultur is relation at range the Turkish Cinema to the Greenpine Cinema movie musics. Thus is base consequence come by, pronunciation analysis to method practice the Greenpine Cinema in term of popular music hang together, each other popularite to increase in study.

Key words :The Turkish Cinema, popular cultur, movie music, The Greenpine Cinema

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
	<u>No</u>
Önsöz.....	i
Özet.....	ii
Summary.....	iii
Giriş.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

POPÜLER KÜLTÜR

1. 1. Kültür Kavramı.....	4
1. 1. 1. Alt Kültür.....	8
1. 1. 2. Karşıt Kültür.....	9
1. 1. 3. Halk Kültürü.....	10
1. 1. 4. Kitle Kültürü.....	13
1. 2. Popüler Kültür Kavramı.....	16
1. 3. Popüler Kültürün Tarihçesi.....	18
1. 4. Popüler Kültüre Yönelik Yaklaşımlar.....	21
1. 4. 1. Popüler Kültüre Yönelik Marksist Yaklaşımlar.....	21
1. 4. 1. 1. Frankfurt Okulu.....	22
1. 4. 1. 2. Stuart Hall.....	24

1. 4. 2. İdealist Yaklaşımlar.....	26
------------------------------------	----

İKİNCİ BÖLÜM

YEŞİLÇAM SİNEMASINDA FİLM MÜZİKLERİ

2. 1. 1950-80 Yılları Arasında Türkiye'nin Sosyal, Siyasal Yapısı.....	28
2. 1. 1. Türkiye'nin 1950'li Yıllardaki Siyasi ve Sosyal Yapısı.....	28
2. 1. 2. Türkiye'nin 1960'lı Yıllardaki Siyasi ve Sosyal Yapısı.....	33
2. 1. 2. 1. 27 Mayıs Darbesi Öncesi Koşullar.....	33
2. 1. 2. 2. 27 Mayıs Darbesi.....	34
2. 1. 2. 3. 27 Mayıs Sonrası Dönem.....	36
2. 1. 3. Türkiye'nin 1970'li Yıllardaki Siyasi ve Sosyal Yapısı.....	44
2. 2. Yeşilçam Sineması.....	49
2. 2. 1. Yeşilçam Öncesi Türk Sineması.....	49
2. 2. 2. Türk Sinemasında Bir Dönem: Yeşilçam.....	51
2. 2. 2. 1. 1950'li Yıllar ve Türk Sineması.....	52
2. 2. 2. 2. 1960'lı Yıllar ve Türk Sineması.....	57
2. 2. 2. 3. 1970'li Yıllar ve Türk Sineması.....	69
2. 3. Yeşilçam Sineması ve Film Müzikleri.....	74
2. 3. 1. Film Müziği.....	74
2. 3. 2. Sessiz Sinema Döneminde Film Müziği.....	78
2. 3. 3. Sesli Sinema Döneminde Film Müziği.....	81

2. 3. 3. 1. Görüntüye Göre Hazırlanmış Senkron Müzik.....	83
2. 3. 3. 2. Müziğe Göre Hazırlanmış Senkron Görüntü.....	84
2. 3. 3. 3. Filme Göre Müzik.....	84
2. 3. 4. Müzikal Film, Şarkılı, Şarkıcı Filmler Dönemi.....	85
2. 3. 5. Türk Sinemasında Film Müzikleri.....	88
2. 3. 5. 1. Türk Sinemasında Sessiz Film Dönemi.....	88
2. 3. 5. 2. Şarkılı Melodram ve Operet Dönemi.....	90
2. 3. 5. 3. Yeniden Skorlama Dönemi.....	93
2. 3. 5. 4. Sinemacılar Dönemi	96
2. 3. 5. 5. 1960 Sonrası Dönemi.....	97

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YEŞİLÇAM SİNEMASINDA FİLM MÜZİKLERİ VE POPÜLER KÜLTÜRLE İLİŞKİSİ

3. 1. Metodoloji.....	103
3. 1. 1. Problem.....	103
3. 1. 2. Amaç.....	104
3. 1. 3. Önem.....	104
3. 1. 4. Varsayımlar.....	105
3. 1. 5. Sınırlılıklar.....	105
3. 1. 6. Evren ve Örneklem.....	106
3. 1. 7. Yöntem.....	106

3. 2. Bulgular ve Yorumlar.....	109
3. 2. 1. <i>Hayat Sevince Güzel</i> Filmi.....	109
3. 2. 1. 1. Filmin Öyküsü.....	109
3. 2. 1. 2. Filmin Karakterleri.....	110
3. 2. 1. 3. Filmin Mekanları.....	112
3. 2. 1. 4. Filmin Film Müzikleri Açısından Analizi.....	112
3. 2. 2. <i>Vesikalı Yarım</i> Filmi.....	115
3. 2. 2. 1. Filmin Öyküsü.....	115
3. 2. 2. 2. Filmin Karakterleri.....	116
3. 2. 2. 3. Filmin Mekanları.....	119
3. 2. 2. 4. Filmin Film Müzikleri Açısından Analizi.....	120
3. 2. 3. <i>Kara Gözlüm</i> Filmi.....	122
3. 2. 3. 1. Filmin Öyküsü.....	122
3. 2. 3. 2. Filmin Karakterleri.....	123
3. 2. 3. 3. Filmin Mekanları.....	126
3. 2. 3. 4. Filmin Film Müzikleri Açısından Analizi.....	127
3. 2. 4. <i>Adını Anmayacağım</i> Filmi.....	128
3. 2. 4. 1. Filmin Öyküsü.....	129
3. 2. 4. 2. Filmin Karakterleri.....	130
3. 2. 4. 3. Filmin Mekanları.....	132

3. 2. 4. 4. Filmin Film Müzikleri Açısından Analizi.....	133
3. 2. 5. <i>Gümüş Gerdanlık</i> Filmi.....	135
3. 2. 5. 1. Filmin Öyküsü.....	135
3. 2. 5. 2. Filmin Karakterleri.....	136
3. 2. 5. 3. Filmin Mekanları.....	138
3. 2. 5. 4. Filmin Film Müzikleri Açısından Analizi.....	138
Sonuç	141
Kaynakça	143
Özgeçmiş	155

GİRİŞ

Sinema ve müzik, birçok disiplin tarafından incelenebilecek olgulara sahip geniş kapsamlı sanat dallarıdır. Bu anlamda her iki sanat dalının içinde olduğu toplumun kültürüyle paralel bir şekilde gelişimi de sinema ve müziği diğer sanat dallarından öne çıkartan bir özelliktir.

Sinema ve müzik bir kültür meselesidir. İnsanlık var olduğu günden bugüne kendini çeşitli şekillerde (mağara duvarlarına resimler, şekiller, semboller çizerek bazen çeşitli ilkel araçlarla müzik icra ederek) ifade etmeye çalışmıştır. Bu ifade tarzları, teknik ve sosyal yaşamın gelişimiyle paralellik göstererek günümüze kadar ilerlemiştir.

Görselliğe dayalı yaratıcılık, insanlığın gelişimiyle birlikte kendini sinema olarak da ifade etmiş; son yüzyılın, toplumları şekillendiren ve aynı ölçüde toplum tarafından şekillenen bir kültür ürünü olmuştur. Sinemanın ilk zamanlar ticari bir uğraş olması, daha sonra ticaretten ziyade insanların duygu ve düşüncelerini ifade etmek için kullandıkları sanatsal bir araç konumunu kazanması, toplumun maddi ve manevi kültürünün gelişimiyle paralellik içinde gerçekleşmiştir. Müzik de bu durumdan nasibini alarak elektronik ortamda ifade bulmuş; insanların eğlence kültüründe ve duygularını ifade etmede büyük rol oynamaya devam etmiştir.

Sinema ve müzik, toplumların kültürlerine has özellikler göstermiş; her toplum kendi sinemasına ve müziğine verdiği önem derecesinde kendini farklı şekillerde ifade etmiştir. Rus sineması, Amerikan sineması, Çin müziği, Türk Halk müziği şeklinde ifadeler, birer kültür ürünüdür. Tarih sahnesinde bazı ülkelerin sineması daha fazla ön plana çıkmış; ülkeler sinemayı kullanarak halkın düşünce ve duygu yapısının şekillenmesinde öncü rol oynamışlardır.

Sinema ve müziğin toplumların kültürüyle içinde bulundukları karşılıklı beslenme durumu, ilerleyen zamanlarda kendini popüler kültürün gelişimi içerisinde de göstermiştir. Kayıt sanatları olarak da bilinen sinema ve müzik teknolojileri, kitle iletişim araçları arasında popüler kültürün yayılmasına yardımcı olan en önemli araçlar olmuşlardır. Özellikle sinemanın görselliği ve işitselliği bir arada bulunduran bir uygulama olması, toplum tarafından çok fazla rağbet görmesini sağlamıştır. Sinema, tarih sahnesinde birçok ülkede popüler kültürü kendine has özellikleriyle yaygınlaştırmış, iktidarın egemenliğini pekiştirmede öncü rol oynamıştır. Sinemanın kendine has özelliklerden birisi de oyuncu kavramı olmuştur. Sinemada yaratılan oyuncu kimlikleri zamanla olağanüstüleştirilmiş, bu olağanüstülük kendini sinemada “yıldız sistemi” şeklinde göstermiştir. Müziğin sinemada popüler kültür anlamında kullanımı ise yıldız sistemiyle paralellik göstermiş; yıldızların ünlerinin pekişmesinde ve oyunculuk ücretlerinin, plak satışlarının artmasında önemli rol oynamıştır.

Popüler kültürün Türk sinemasına en belirgin yansıması 1950-1980 dönemini kapsayan Yeşilçam sinemasında gerçekleşmiştir. Yeşilçam sineması, dönemin toplumsal gelişmeleriyle paralel olarak varlığını göstermiş, adeta dönemin sosyal yaşamının birer aynası olmuştur. Her ne kadar bu dönem içerisinde Türk sineması adına önemli filmlerin üretimi az olsa da, dönemin hâkimiyeti, popüler kültürün değerleriyle çekilen ticari filmlerde olmuştur. Bu ticari filmler, yapımcılık anlayışıyla, senaryolarıyla, oyunculuklarıyla birer popüler kültür unsuru olmuşlardır.

Yeşilçam sinemasında üretilen film müzikleri, dönem sinemasının diğer unsurları gibi popüler kültür değerleri çerçevesinde şekillenen ürünler olmuşlardır. Özellikle melodramlar, şarkılı, şarkıcı filmler ve müzikaller insanların tercih ettikleri en önemli Yeşilçam türleri olarak ön plana çıkmışlardır. Türk sinemasında çok önemli yeri olan, içerdikleri

müziklerle dönemin sinema anlayışını yansıtan bu filmler, popüler kültürün toplum içerisinde yerleşmesinde çok büyük rol oynamışlardır.

Bu çalışma, Türk sinemasının bir dönemi olarak Yeşilçam sinemasında popüler kültürün yansımalarını, dönemin film müzikleri üzerinden araştırmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, dönemin film müzikleri popüler kültür kıstasında değerlendirilerek, dönemin sinema ve toplum yapısını ne şekilde etkilediği sorusuna cevap aranmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde popüler kültür olgusu, sosyolojik bir kavram olarak incelenmiştir. Bu kavramın iletişim bilimleriyle ilişkisi ortaya konmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde sinema, siyasi ve sosyal tarih çerçevesinde 1950-1980 dönemi Türkiye'si incelenmiştir, Yeşilçam sinemasındaki film müziklerinin dönemin popüler kültürle olan ilişkisi değerlendirilmiştir. Üçüncü bölümde ise Yeşilçam sinemasına ait film müziklerinin dönemin popüler kültür değerlerini ne şekilde yansıttığı seçilen örnek filmler üzerinden analiz edilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

POPÜLER KÜLTÜR

Popüler kültür kavramının daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle kültür kavramına değinilmesi gerekmektedir.

1.1. Kültür Kavramı

Kültür kavramı, bilim insanlarının üzerinde anlaşmakta çok fazla güçlük çektiği bir kavramdır. Bu durum, kültür kavramına çok fazla anlam atfedilmesinden gelmektedir.

Kültür kelimesinin anlamlarının çok olmasına rağmen kültür kavramını üç gruba ayırmak mümkündür: Seçkin bir yaklaşımla kültür, yani seçkin sanatsal faaliyetlere atfedilen anlamda kültür; bir grup veya toplumun genel anlamda maddi, manevi yaşamsal öğeleri; sembolik anlamda paylaşılan sistemlere atfedilen kültür (Edles, 2006: 5-6).

“İnsan faaliyetlerin en inceliklisine işaret eden kültür kelimesi, emek ve tarımdan (agriculture), gelişim (cultivation) ve üründen (crop) alınmaktadır. Kültür kelimesinin Latince kökü, tarımdan gelişmeye, tapmaktan korumaya kadar birçok anlama gelen colere'dir. Kelime, ikamet etmek anlamına gelen “colonus”dan gelmektedir. Kültür gerçekleri, insanın ister yüksek deneyimleri ister gelenekleri olsun bazen kutsal hakikatler olarak kabul edildiklerinden dolayı korunmakta ve saygı gösterilmektedir. Bundan yola çıkarak diyebiliriz ki kültür dinsel otoritenin görkemli konumunu miras almaktadır” (Yapıcıoğlu, 2010: 3).

Kültür, bir toplumda hayat bulan insanların öğrendikleri ve paylaştıkları her şeyin oluşturduğu bir kavramdır. Davranış bilimlerinde incelenen hemen hemen her şey kültür kavramı tarafından biçimlendirilmiştir. Yeni yetişen bir çocuğun dilini, dinini, yiyip içmesini, ve daha bir çok durumu, olayı, kavramı kültür sayesinde öğrenmesi tamamen kültür kalıbı çerçevesinde gerçekleşmektedir. Kültürün maddi

ve manevi olmak üzere iki önemli ögesi bulunmaktadır. Maddi ögeler, herhangi bir grubun veya toplumun teknik anlamdaki becerileridir. Manevi ögeler ise toplumun hayatındaki değer, inanç, yasa gibi unsurlardır (Özkalp, 2005: 95-99).

Genel anlamda kültürü oluşturan ve değiştiren faktörler öncelikle dil, değerler sistemi, inançlar, düşünce kalıpları ve alışlagelmiş davranışlar olarak belirtilmiştir. Değerler, bir kültürün oluşumunda önemli olarak kabul edilen düşünce ve davranışlardır. İnsani değerlerle iç içe olan inançlar ise insanların kendilerine ve çevrelerine yönelik sahip olduğu beklentilerin veya hükümlerin bir bütünüdür. Düşünce kalıplarını oluşturan karar verme, sonuç çıkarma, nedensellik bağı kurma, problem çözme yolları kültürü oluşturan faktörlerdir. Bu faktörler birbirini takip eden nesiller arasında geçmişe veya geleceğe yönelik bir ortaklık duygusu oluşturmaktadır. Bu duygularla birlikte, insanlar arasında kimlikler inşa edilmektedir. İnşa edilen bu kimlikler, değerler, mitler, semboller ve hatıralarla desteklenmektedir. Böylelikle kültürü oluşturan ögeler insan hayatını oluşturan ve koruyan özellikler olarak bilinmektedir (Erdoğan, 2002:137-138).

Kültür olgusu, herhangi bir toplumda insan davranışlarına yön veren kurallar topluluğu olarak belirtilmektedir. İnsanların toplumsal anlamda varlığı, bu kuralların oluşmasına zemin hazırlamıştır. Böylelikle toplumsal bir varlık olan insanoğlu birer kültür varlığı olarak da kabul edilebilmektedir. İnsanoğlunun yarattığı kültür aynı zamanda insanın kendisinin gelişmesinde de bir basamak olmuştur. Denilebilir ki, insanoğlu kültürün hem varlık sebebi hem de sonucudur (Güler, 1990: 87-88).

Kültür sisteminin öğretileri her ne kadar bireysel olsa da aynı oranda toplumsallık da içermektedir. Sonuçta bu öğretiler, örgütlenmiş birliklerle yaşayan insanlarca yaratılmaktadır. Grup üyeleri tarafından paylaşılan alışkanlıklar, davranışlar, tutum ve değerler gruba ait, has

kültürü oluşturmaktadır. Genel olarak kültür ideallik içermektedir yani ideal kural ve davranışlardan oluşmaktadır (Güvenç, 2003:102).

Kültürü tarihsel bir gösterge şeklinde değerlendirmek de mümkündür; çünkü kültür, insanın bir göstergesidir, insanın ne yapıp ne ettiğidir. Kültür, varoluş ve şekillendirilme özelliklerine göre, siyasal, ekonomik, sosyal, eğlence kültürü gibi belli sınıflara ayrılmaktadır. Denilebilir ki; kültür, herhangi bir toplumun belli zaman ve koşullarda oluşturmuş olduğu sosyal kişiliğinin tanımıdır (Erdoğan, 2002: 134).

McGregor'a göre kültür bir eylemdir. Kültür, müzelerde duran ihtişamlı resimlere benzetilmemelidir. Kültür, aristokratça bir eser, ünlü bir heykel olarak görülmemelidir. En azından bu tarz eserler, nesneler öncelikli olarak kültür olarak adlandırılmamalıdır. Kültür, bir süreç olarak değerlendirilmelidir. Burada önem teşkil eden unsur, oluşturulan eylemin topluma mal olup olmamasıdır. Bir eserin, ürünün değerlendirilmesinde tarihsellik göz önünde bulundurulmalıdır; çünkü eser veya ürün belli bir birikimdir (Aktaran: Yapıcıoğlu, 2010: 5-6).

Toplumdaki bireyler, birbirleriyle ilgili ortak bir kültürel sistemi paylaşmaktadırlar; fakat toplum içindeki her birey ve grup, aynı şekilde ve eşit bir paylaşım yapmamaktadır. Bazı kişi ve gruplar, toplum içinde kültürün oluşmasında diğer birey ve gruplara nazaran daha çok katılım sağlamaktadırlar (Fichter, 2001: 133).

Kültürü oluşturan unsurlar arasında dil, din, sanat, gelenek, eşya, giyim, yemek, müzik vb. bulunmaktadır. Bununla birlikte kültürü oluşturan unsurlar hiçbir zaman birbirinden bağımsız olmamıştır. Kültürü oluşturan unsurlardan biri olan müzik; toplumların yapılarına, yaşayış biçimlerine, dinlerine, örf ve adetlerine göre şekillenmiştir. Müziğin hangi amaçla, hangi aktivitelerde kullanıldığı, toplumun müziğe verdiği değer, müziğin nasıl bir şekilde icra edilmesi hususu toplumsal yapıyla ilişkili olup, toplumdan topluma değişen bir durumdur. Yani toplumlar

kendi müzik kültürünü  keillendirmektedir. Türkiye gerek tarihsel gerek fiziksel anlamda çok fazla kültüre sahip bir ülkedir. Kültürel anlamdaki zenginlik bir şekilde m zi e de yansımıştır. Çeşitli müzik kültürlerinin varlığı da bu zenginlikten kaynaklanmaktadır. Karadeniz bölgesinde enstrümanlardan kemen enin ön plana çıkması, Ege bölgesinde oynanan yöresel oyunlar bu  e itlili in birer göstergesidir (Tam, 2010: 12).

Kültür tanımlamalarında genellenebilir iki durum bulunmaktadır. Bunlardan ilki kültür kavramının de i kenli idir. Kültür kavramı, sabit bir kavram değildir. Kültür, zamanının maddi ve manevi koşullarına göre de i ebilen canlı bir kavramdır. Bu durum kültürün varlık sebebi insan olgusundan kaynaklanan bir durumdur. İnsan olgusu değişken bir olgudur. İnsanın de i kenli i de kültürün de i kenli ini beraberinde getirmektedir. Bununla birlikte bireyin kültürden söz edebilmesi için öncelikle ait olduğu topluma karşı bir aitlik duygusu hissetmesi gerekmektedir. Daha sonra da bu toplumun bir  yesi olduğu gerçeğini sindirmesi gerekmektedir. Kültür tanımlamalarında genellenebilir ikinci durum ise kültürün insan için var olması durumudur. Yani, kültür, insanın gelişimi ve mutluluğu için vardır. Tanımlara yönelik üçüncü durum ise kültürün bir öğrenme biçimi olması yönünde yapılan tanımlardır. Bu   renmenin zamana, insana ve mekana bağlı olarak gerçekleştiği belirtilmektedir. Kültürün tümünü oluşturan her   e insan olduğundan, kültür oluşumundaki temel   e insandır. Olu umdaki diğer   e ise yurt   esidir. Yurt, üzerinde yaşanılan coğrafi konum hakkında miras olarak devralınan her şeydir. Kültürün   renme biçimi üzerinde etkili olduğu üçüncü kavram insan ise, burada tarihsel süreklilik içinde diğer toplumlarla olan ilişkisi boyutunda yorumlanmaktadır. Toplumlar birbirleriyle kurdukları iletişim çerçevesinde birbirlerinden bilinçli, bilinçsiz birçok şey   renmi ,  z msemi lerdir. Bu öğrenilen,  z msenen her şey de kendi kültürlerinin bir parçası olmuştur (Erinç, 1995: 19-21).

Kültür kavramının, ilerleyen tarihsel süreçle birlikte, her daim değişen bir yapısının olması, bununla birlikte hem toplum içinde hem de farklı toplumlar arasında kültürel farklılaşmayı ortaya çıkarması birtakım çeşitli toplumbilimsel kavramların ortaya çıkmasında zemin sağlamıştır (Güven, 1999: 175).

1.1.1. Alt Kültür

Kültür, bir toplumu oluşturan kişilerce tam olarak paylaşılan bir olgu değildir. Bu durumun sebebi, toplumun oluşumu esnasında veya oluşumundan sonraki süreçte ortaya çıkan değişim veya değişimler sonucunda farklılaşan kültürleri bünyesinde barındırmasıdır. Bu durum, kültür ve alt kültür ayrımının en önemli sebebini oluşturmaktadır. Kişi, her ne kadar bağlı olduğu toplumun kültürünü bilse de ve öteki bireylerle olan ilişkilerinde bu ortak kültürün formalitelerine uysa da yine de içinde doğduğu topluluğun kültürünü yaşamaktadır.

Alt kültürlerin gerek oluşum sebebi gerekse de varlıklarını sürdürmelerinin en önemli nedeni, ilişkilerin sıklığı ve gevşekliğidir. Fiziksel mekan, nüfus gibi etkenler sebebiyle alt toplulukların kendi içlerindeki ilişkiler, toplum içerisindeki diğer kişilerle olan ilişkilere göre daha fazlaysa, toplumsal yapı ile söz konusu alt topluluğun yapısı arasında birlikte değişim ilişkisi azalmaktadır. Bu durum, daha önceden gelen farklılıkların devam etmesine sebep olmaktadır. Bu yüzden toplumun genel kültürünü, alt kültürlerin kendi aralarındaki etkileşim oluşturmaktadır (Ataş, 2006: 11-12).

Etnik grup kavramını da alt kültür kavramı altında değerlendirmek mümkündür. Etnik grup, bazen ırk kavramı ile aynı anlama gelecek şekilde bazen de dil, kültür farklılıklarını vurgulayacak şekilde kullanılmıştır. Fenton, etnik kavramının ağırlık merkezinin soy, kültür ve dil olduğunu ifade etmektedir (Fenton, 2001: 5-8).

Türkdoğan da etnik kavramını batı literatüründe olduğu gibi ırk ve milliyet unsurlarıyla eşleştirerek değil de ülkemiz şartları altında ele almıştır. Yani etniği dil, din ve kültür boyutunda incelemiştir (Türkdoğan, 2006: 11).

Etnik gruplar bulundukları toplumun tarihine, kültürüne aittirler; fakat bir ulus olabilecek kadar kendilerince başlı başına ortak kültürel, tarihsel alt yapıdan yoksundurlar. Dolayısıyla, etnik grupları toplumsal kültür bütünü içinde bir alt kültür olarak grubu olarak ele alıp, değerlendirmek mümkündür.

Çelebi'ye göre, alt kültür kavramı aslında bir kimlik meselesidir. Çelebi, kimlik kavramını özdeşlik sözcüğüyle açıklamaktadır. Burada, kişinin herhangi bir özelliğinden dolayı (ırk, dil, din, vs.) kendini diğer bir kişiyle, kişilerle, topluluklarla özdeş görebileceğini ve bu durumun kişinin kendisinden kaynaklanabileceği gibi kendi dışında bir iradeden de kaynaklanabileceğini belirtmiştir (Çelebi, 2006: 75).

1.1.2. Karşıt Kültür

Herhangi bir toplumda hoşgörü sınırlarını aşan, topluma ait kural ve değerlerle çatışan kültürler karşı kültür olarak tanımlanabilmektedir. Karşı kültür, alt kültürle kıyaslandığında, karşı kültürün alt kültürden farklı olarak hakim kültüre zıt, onunla çatışan duygu, düşünce ve eylemlere sahip, egemen kültürle bağlantısı bulunmayan bir çeşit kültür olduğu görülmektedir

Karşı kültür, norm ve yaşam şekilleri bakımından toplumun egemen kültürüne ters düşen bir kültür şeklidir. Bu kültüre sahip gruplar, içinde bulundukları egemen kültüre karşı reddedici bir tutum ve davranış şekli sergilemektedirler. Bu kültüre örnek olarak Amerika'da 1960'larda ortaya çıkmış olan Hippilik hareketini göstermek mümkündür.

Lezbiyenler, hippiler, satanistler gibi örneklerle çoğaltabileceğimiz, toplumsal yaşamın aşırı uçlarını temsil eden karşıt kültür gruplarının yanı sıra çoğunlukla isyancı bir tavır içinde olmamalarına karşın, birtakım temel konulardaki farklılıkları yüzünden yine de karşıt kültür özelliği olarak açıklanabilecek durumlar da vardır. Buna örnek olarak Mormonlar'ı göstermek mümkündür. Mormonlar, 1800'lerden itibaren ABD toplumunun kendine has değerlerinden biri olan tek eşliliğe karşı çıkmışlardır. Mormonlar, diğer konularda toplumun geneliyle zıtlaşmamalarına rağmen ABD'nin pek çok eyaletinden kovulmuşlardır (Aktaran: Tabakçı, 2008: 29-30).

Eroğlu, karşıt kültürü, toplumdaki sosyal, ekonomik, politik yaşantıya; aile, okul ve diğer kurum, kuruluşlara karşı özellikle de kitle haberleşmesiyle taşınan bütün kültüre karşı olanların değişik alanlarda meydana getirmeye çalıştıkları kültür olarak tanımlamaktadır. Toplumun temel kültürü karşıt kültürü oluşturmak istenenlerce bilinen bir kültürdür (Eroğlu, 1998:113).

1.1.3. Halk Kültürü

“Halk; dini, siyasi, sosyal, ekonomik vb. olaylarda işbölümünün oluşturduğu zümrelerin doğması ile ortaya çıkmış kavim ya da ümmet adları ile de bilinen topluluktur. Bir başka deyişle halk, belli zaman ve yerde birlikte yaşayan insan topluluğudur” (Gürgil, 2011: 28).

1800'lü yıllar Avrupasında halk kavramı, daha çok okuryazar olmayan, cahil, taşralı şeklinde algılanan bir kavramdır. Bununla birlikte, Avrupa'daki aydın kesim kendisini okuryazar, eğitilmiş, edebi olarak kabul etmiştir; bu tarz özelliklere sahip olmayan kendi toplumu içindeki diğer bireyleri ise halk olarak adlandırmıştır. Halk, şehirden çok uzak değildir ve tam olarak medeniyeti yakalayamamış köylülerdir. Taşrada yaşayan kişiler bir topluma ait değerleri hiç değiştirmeden saklayan, yüzyıllarca devam ettiren kişilerdir (Ekici, 2000:3).

Buna benzer bir anlayış, 1800’lü yıllarda Türk toplumunda da gözlenmiştir. Osmanlı toplum düzeninde havas ve avam ayrımında görülen ve halk kavramının 1800’lü yıllardaki Avrupasının anlamına karşılık gelen avam kavramı, 1900’lü yıllardan itibaren köylü kavramıyla aynı anlamda kullanılmaya başlamıştır.

Artun’a göre ise bu anlayış günümüzde değişmiştir. Bundan böyle halk kavramı, ortak bir kültürü paylaşan bir insan grubunu ifade etmektedir. Bu grubu birbirine bağlayan faktörlerin ne olduğunun önemi yoktur. Grubun aitlini kabul ettiği bazı geleneklere sahip olması yeterlidir (Artun, 2010: 3).

Halk kültürünün temeli insanlık tarihinin başlangıcına kadar uzanmaktadır. Bunun sebebi halk kültürünün sözlü geleneğe dayanmasıdır. Halk kültürünün özünü, insanların sahip olduğu gelenek ve göreneklere bağlı olarak ortaya çıkan kültür ürünlerinde görmek mümkündür. Sade bir dilin hakim olduğu halk kültüründeki kavramlar, gündelik dile ait değerler üzerinden oluşmaktadır (İnan, 2013: 21).

“Folklorik ürünler halkın gündelik yaşamının dolaysız yansımalarını içermeleri ve dış etkilerle dönüşüme uğramadıkları için hem gerçekçilik düzeyleri hem de otantiklikleri açısından önemlidirler. Folklor ürünlerinde eğlence ve kaçış öğelerinin yanı sıra kendiliğinden protestocu öğelere de rastlanır bu yüzden. Kaçış, sanıldığı gibi sadece burjuva sanatına ilişkin bir kavram değildir. Halk kesimleri gündelik yaşamın acılarıyla kısıtlamalarını ancak eğlence ögesi de içeren türkü, şarkı, seyirlik oyun ve dans gibi sanatsal kültürel etkinliklerle giderebilirlerdi” (Oktay, 2002:12).

Halk kültürünün özellikleri şunlardır:

Şekil olarak basittir,

Her türlü duyu veya gelenek aracılığıyla doğrudan aktarılabilir bir yapıdadır yani ilişkiler dolaysız ve yüz yüzedir,

Anonimdir,

İçinden çıktığı grubun değer yargılarını içermekte ve bu yargıları iletmektedir,

Ürünü üreten de tüketen de kendisidir,

Genellikle herkes için parasızdır, (Oktay, 2002: 16).

Halk kültüründe önemli olan bir mevzu da halk içindeki ailelerin maddi olanaklarıdır. Burada maddi olanaktan kasıt, halkın kendi içindeki aileler arasındaki servet farklılıklarıdır. Halk kültürü, genellikle kırsal kesimdeki maddi, manevi bir yaşam şeklidir. Buradaki insanlar arasındaki servet farklılıkları, yakın toplumsal ilişkilerin yaşanmasını engellemiştir. Durum her ne kadar böyle olsa da ailelerin ekonomik durumları toplumdaki evlilik kurumunun şekillenmesinde etkili olmuştur. Aileler, aile içindeki genel servetin aile dışına çıkmaması için genellikle kız çocuklarını evlendirirken, evliliği aile içinden bir kişiyle yapmaya dikkat etmişlerdir.

Halk kültürü kavramı daha çok sanayi devrimi öncesi toplumların kültürleri için kullanılan bir kavramdır (Mutlu, 1995: 152). Halk kültürü kendine özgüdür, yereldir. Bu yüzden de hem koruyucudur hem de taşıyıcıdır. Halk kültüründe tarım önemli bir gelir kaynağıdır. Genelde geçim tarımdan sağlanmaktadır. Tarım toplumundaki eksiklikler de, toplumun eğitim ve sağlık olanaklarından kaynaklanmaktadır. Halk kültüründe üretilen ürünler halkın kendisi içindir ve bu ürünler belli bir pazar için üretilmediğinden alınıp satılan bir meta değildir.

Bununla birlikte halk kültürü serbest zaman kavramının yerleşmediği dönemin kültürüdür. İnsanların çalışma ve dinlenmeye ayırdığı vakitlerin birleşik olduğu bir dönemin kültürüdür. Sanayileşme

ve şehirleşmeyle birlikte çalışılan zaman ve serbest zaman birbirlerinden ayrılmıştır. Zamanla insanların eğlence anlayışları, egemen kesim tarafından tüketim için kullanılmaya başlayınca halk kültürü yerini popüler kültüre bırakmak zorunda kalmıştır. Bunun başlıca nedenlerini halk kültürünün sermayeyi besleyememesi ve popüler kültürün ürünleri gibi gündelik, hızlı tüketilen kültürel ürünler verememesi olmuştur.

1.1.4. Kitle Kültürü

Temelini Sanayi Devrimi'nden alan bir kavram olan kitle kültürü, kendini Sanayi Devrimi'nden sonra ortaya çıkan kapitalist bir üretim tarzı olarak göstermiştir. Teknolojinin hızla ilerlemesiyle birlikte radyo, sinema ve televizyon gibi kitle iletişim araçları ortaya çıkmıştır. Bu kitle iletişim araçlarının yarattığı ortam, kültürel ürünlerin ve bilginin hızla yayılmasına ve tüketilmesine yol açmıştır. Bu şekilde bir gelişme, kitle kültürü kavramının gelişmesini de beraberinde getirmiştir. 14. ve 17. yüzyıllar arasında, sanatsal, siyasal, düşünsel anlamdaki gelişmeler doğu ve batı arasında paralel bir şekilde gerçekleşmemiştir. Şehirleşmeyle birlikte oluşan popüler kültür, doğu toplumlarında batıya oranla daha az bir hızla gelişme göstermiştir. Bu şekilde doğulu toplumlarda şehirleşme, eğitimin standartlaşması, popüler kültürün olgunlaşması gibi gelişmelerden daha önce kitle kültürüne geçilmiştir (İçinsel, 2010: 5-6). Bu durumu daha anlaşılabilir kılmak için şehirleşme olgusunun üzerinde biraz durmakta yarar vardır.

Toplumların var oldukları günden bugüne kadarki gösterdikleri gelişmeler üzerinde, doğa şartları diye nitelendirebileceğimiz iklim ve yeryüzü şartları çok etkili olmuştur. Doğal şartların uygunluğu açısından Doğu'nun daha elverişli olması sebebiyle ilk şehirleşmeler Doğu'da olmuştur.

İnsanlık tarihinde avcılıkla geçinen, göçebe bir hayat süren ilk insan toplulukları zamanla değişen iklim ve yeryüzü şartlarıyla birlikte tarıma yönelmişlerdir. Durum böyle olunca da göçebe olan yaşam tarzından yerleşik yaşama geçmişlerdir. İlk tarım tecrübeleri ve yerleşik yaşama geçiş pratikleri de Fırat, Dicle, Nil ve Sarı Irmak nehirlerinin verdiği sulama olanaklarıyla birlikte, iklim koşullarının müsait olması dolayısıyla Doğu’da şekillenmeye başlamıştır. Bu yerleşimler ilk şehirleri değil, ilk köyleri temsil etmiştir.

“İlk kez Doğu’da ortaya çıkan şehir toplum örgütlenmesi biçimi, zamanla yaygınlaşmış ve farklı dinamiklere dayanabilmekle beraber, bir müddet sonra bütün dünyada geçerli bir toplum örgütlenme biçimi olmuştur. Şehir, Doğu’da Batı’dakinden daha kesintisiz bir süreklilik karakteri göstermiştir. Bununla beraber şehir toplum örgütlenmesinin, nüfusun büyüklüğü, ekonomik yapının ve üretimin niteliği gibi özellikleri itibariyle son iki asırda nicel olarak tarihteki en yüksek değerlere önce Batı (Avrupa)’da ulaştığı da söylenmelidir. Bu rakamsal değerler diğer bir ifadeyle şehir toplum örgütlenmesinin özelliklerindeki bu nicel büyüme, günümüz şehirlerinin ve şehirleşmesinin de baskın özelliğini temsil eder. Şehir-toplum örgütlenmesinin en temel mahiyetini değil fakat boyutlarını büyüten bu süreç, temelinde buhar gücünün üretimde kullanımı bulunan sanayileşme sürecidir. Sanayileşme temelinde tarımsal üretimden kopuş süreci olarak, Avrupa’nın kaderini değiştiren bir etki göstermiştir; çünkü sınaî üretimden önceki üretim biçimi olan tarımsal üretimde Avrupa, Doğu’ya bağımlılıktan kurtulamazken, sınaî üretim sayesinde Doğu’yu kendine bağımlı hale getirmiştir. Binlerce yıldır Doğu’nun tarımsal zenginliğine, hammadde ve deniz ticareti ile ortak olan Batı, bu sefer bir adım öne geçerek, üretimde kullanmak üzere Doğu’nun ve dünyanın diğer bölgelerinin hammaddesine müşteri olmuştur. Tarih boyunca temel faaliyet ve zenginlik kaynağı üretim olduğu ve en zenginin de üretimi elinde tutan olduğu için, Batı tarihte ilk kez esaslı bir şekilde merkezi üretimi eline geçirmiş ve zenginlikte

Doğu'nun da önüne geçmiştir. Tarihte tarımsal üretim merkez ve çevreleri en büyük şehirleri ürettiği gibi, sınaî üretim de bu sürecin en büyük şehirlerini üretmeye fazlasıyla muktedir olmuştur. Sanayileşen ilk devlet İngiltere iken; devrin en büyük şehirlerini üreten ülke de yine İngiltere olmuştur. İngiltere'yi diğer gelişmiş ülkeler takip etmiştir” (Açıkgöz, 2006: 56-57).

Sanayileşmeyle birlikte, köylerden kentlere göçler çoğalmıştır. Böylelikle de şehirleşme artmıştır. Bu şekilde bir artış, sanayileşme dönemi kapitalist kitlesel üretim anlayışının ürünü olarak kendini göstermiştir.

Kitle kültürü, popüler kültürün algılanışının bir yansımasıdır. Kitle kültürü kavramı, Frankfurt Okulu düşünürlerince kapitalizm ve kültür arasındaki ilişkiyi açıklamak için geliştirilmiştir. Bununla birlikte Frankfurt Okulu düşünürleri, kapitalizmde üretim açısından kültürün de endüstrielleştiğini belirtmişlerdir. Kültür, burada pazar mantığıyla yeniden şekillenmiştir. Durum böyle olunca da Frankfurt Okulu, kitle kültürü kavramı yerine kültür endüstrisi kavramını kullanmıştır. Durum her ne kadar böyle olsa da, bu iki kavram günümüzde aynı anlama gelecek şekilde kullanılmaktadır. Kitle kültürü karşımıza, belirli bir sistem içerisinde üretilen, ulaşılması hedeflenen kitleye uygun dağıtım yöntemleriyle seslenen bir kültür olarak çıkmaktadır. Bu kavram, kültürel ürünlerin oluşum ve dağıtım aşamalarına endüstriyel tarzda yaklaşmaktan ziyade bu kültür ürünlerini mevcut piyasa ortamındaki diğer kültür ürünleriyle olan ilişkisi boyutunda da ele alacak bir şekilde kullanılmaktadır. Sonuç itibarıyla kültür ürünlerinin seri üretimi, üretilen ürünlerin kendine has özelliklerinin kaybolmasına neden olmakta ve mevcut farklılaşmayı kaldırmaktadır. Ünsal Oskay, insanların kendi hayatlarını kabullenebilmesinde, eğlence endüstrisinin meydana getirmiş olduğu fantazyaların önemli işlev gördüğünü ifade etmektedir. Çağdaş insan, çalışma dünyasına, bu fantazyaları yaşayabilmek için mecburiyet

gözüyle bakmaktadır ve bir şekilde de fantazyaların cezp edici çağrılarına uyarak, farkında olmadan, bilinçsizce sistemin boyunduruğu altına girmektedir. Bu süreçte de insan, kitle kültürünün nesnesi haline dönüşmektedir (İnan, 2013: 23-24).

Kitle kültürü, kitle toplumuyla eşdeğer tutulmuştur. Bu kavram aslında kitle kültürünün, bir tür standartlaştırma kültürü olduğuna işaret etmektedir. Kitle toplumu kavramı, toplumsal grup ve sınıfların varlığını yok sayan bir görüşle temellenmiştir. Kitle kültürü kavramında etnik, yöresel farklılıklar dikkate alınmamaktadır. Bu kavram, kitleleri atomize olmuş, aptallaşmış, kolay etkilenebilir, edilgen bir yapı içinde konumlandırmaktadır (Özbek, 2010: 89-90). Frankfurt Okulu düşünürlerince bu durum bilinç endüstrisi olarak açıklanmaktadır. Kitle kültürü, düşünürlerce bir tür sömürgeci yaklaşım, sahte arzu, ihtiyaç aşıl原因, manipüle edici bir güçtür. Kitle kültürü, insanlara sahte ihtiyaçlar empoze ederek, insanların kendilerinden geçmelerine, kendi gerçek ihtiyaçlarını fark edememelerine sebep olmaktadır. Kitle kültürü bu sayede insanların sisteme karşı direnişlerini engellemektedir. Kültür endüstrisi, kültürel üretim faaliyetlerini kendine mal eden bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda toplumun kendisine ait bir üretim ve bu bağlamda oluşturabilecekleri popüler bir yapılaşmayı engellemektedir.

1.2. Popüler Kültür Kavramı

Pop kavramı, halkın büyük çoğunluğu tarafından kullanılan, halkla iç içe olan, her ülkede kendine göre farklılıklar gösteren bir kavramdır. Popüler ise, Latince “halk” anlamına gelen “Populus” sözcüğünden ortaya çıkmış bir kavram olup, halkın beğenisine uygun, herkes tarafından bilinen anlamına gelmektedir.

Popüler kültür hakkında yapılan birçok çalışma, popüler kültürün anlamı, kullanımı üzerine temellendirilmiştir. Bununla birlikte popüler

kültürün üretimi, dağıtımı, değişimi, yorumlanması ve aldığı tepkiler çeşitli şekillerde incelenebilmektedir (Rowe, 1996: 22-23).

“John Fiske’e göre, popüler kültürü yaratan kültürel ürünler aynı anda iki ekonomi üzerinden işler: Finansal ve kültürel ekonomi. Finansal ekonomi esas olarak değişim değerleriyle ilgili iken, kültürel ekonomi kullanım (anlamlar, alınan zevk) ve sosyal kimlik üzerine odaklanmıştır. Normal olarak bu iki ayrı fakat birbiriyle bağlantılı ekonomi arasında sürekli bir etkileşim vardır. Bu noktada Fiske “Hill Street Blues” programını örnek vermektedir. Bu program, MTM tarafından hazırlanıp daha sonra Mercedes-Benz’le ilgili sponsorluk yapacak olan NBC kanalına satılmıştır. Sonuçta bu programın oluşturduğu seyirci kitlesi Mercedes-Benz için hazır bir kitle olmuştur. Bunların hepsi finansal ekonomi kapsamında olan şeylerdir. Kültürel ekonomide ise bu süreç kültürel ürün olarak başlamaktadır (NBC’ye pazarlama) ve seyircinin anlamlar çıkarması ve zevk almasıyla devam etmektedir. Aynı şekilde izleyici de üründen (Mercedes’e pazarlanma) çıkıp anlam ve eğlence üreticisine dönüşmektedir” (Aktaran: Storey, 2000: 34-35).

Popüler kültürde süreklilik değişimle, tüketilmekle sağlanmaktadır. Popüler kültür daha çok tüketime dayanmaktadır ve bu tüketim giyim, gıda, müzik, gösteri sanatları şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Popüler kültürde bir çeşit mekaniksel çoğaltmayla niceliksel fazlalık durumu söz konusudur. Çoğaltılan ürünler nitelikten yoksun olan kültür ürünleridir. Bu yoksunluk sayesinde kapitalist pazar maddi zenginlik elde etmektedir ve bu zenginlik sayesinde güç kazanmaktadır. Popüler kültür bir çeşit kültür hakimiyetidir. Popüler kültür bir çeşit, kitle kültürü içinde pazar için üretilen ve tüketilen, en çok rağbet gören bir üretim, tüketim şeklidir. Burada üreten kesim, tüketici değildir (Erdoğan, 2002: 144-148).

1.3. Popüler Kültürün Tarihçesi

Popüler kültür kavramı, ilk olarak Rönesans sonrası aydınlanma döneminde ortaya çıkmıştır. Bu kavramın ciddi bir şekilde ele alınması ise 1950li yıllara dayanmaktadır (Tam, 2010: 12).

“Tarihi, sınıflı toplumların tarihi kadar eski olan popüler kültür, insanların boş zamanlarını kapitalizm lehine değerlendirmek için yaptıkları çalışmaların sonucunda ortaya çıkmıştır. 16. yüzyılın sonlarından itibaren Avrupa ülkelerinde halk kültüründen daha gelişkin daha üretken ve daha özgün biçimiyle birlikte ortaya çıkan, halk kültüründen çok farklı nitelikler taşıyan, daha yalın bir ifadeyle kentlileşen halkın kültürüne popüler kültür adı verilmektedir. Bu kültür ‘folk’ ve ‘seçkin’ kültürleri dışında bir üçüncü kategori oluşturmuş ve bunların yapay bir birleşimi olma özelliğini taşımıştır. Popüler kültür, sanayi devrimi ile bir değişim geçirmiştir. Sanayi toplumuna geçişle popüler kültür ürünleri meta olarak tüketilmeye başlanmıştır. Popüler kültür, kapitalist üretim anlayışıyla, seçkin kültürü ve folk kültürünü dönüşüme uğratarak oluşmuştur” (Belge, 1997). Buradan da anlaşılmaktadır ki, popüler kültürün tarihsel altyapısında kapitalizm olgusu yatmaktadır.

Burada popüler kültür kavramının daha iyi bir şekilde anlaşılması için boş zaman veya diğer adıyla serbest zaman kavramının üzerinde durmakta fayda vardır.

Boş zaman kavramının etimolojisine bakıldığında, bu kavramın Latince “Licere” sözcüğünden türemiş olduğu, “boş olma”, “boş kalma” anlamlarını karşıladığı görülmektedir (Okumuş, 2005: 25-26). Boş zaman, tatil ve dinlenme olgusunu da içine alan geniş kapsamlı bir kavramdır. Bu kavram sözlükte, iş yapmanın karşıtı olup insanın uykuda geçirdiği zaman ve iş, okul, mesleki, ailevi görev ve sorumluluklarının gereği olan eylemlere ayırdığı zaman dışında kendi hür iradesi ile

kullanabileceği vakit anlamını karşılamaktadır (Mutlu, 1995: 73). Boş zaman, özel, kişisel, gönüllü olarak yapılan aktiviteler içinde bulunmadır.

Boş zaman, farklı bilim dallarınca önem arz eden bir kavramdır. Bu bağlamda boş zaman; kişisel davranışları ele alması bakımından psikoloji, toplumsal bir nitelik içerdiğinden sosyoloji, yapılan aktivitelerin yaşamsal organizmalar üzerinde meydana getirdiği etkiler açısından biyoloji ve kavramın ortaya çıkışı, anlamlandırılması açısından Felsefe için önem arz eden bir kavramdır.

İlk insanlar beslenme, korunma, yaşamlarını devam ettirebilme amacıyla avcılık ve toplayıcılık yapmışlardır. Bu dönemdeki boş zaman olgusuna bakıldığında boş zaman aktivitelerinin şarkı söyleme, şakalaşma gibi aktiviteler olduğu görülmektedir. Bu dönemde çalışma ve boş zaman kavramları henüz birbirinden ayrılmamış kavramlardır. İlkel insan, boş zaman ve çalışma zamanı arasında herhangi bir ayrımında bulunmamaktadır. İnsanlar eğlence ve yaşamsal gereklilikleri bir arada tutan eylemlerde bulunmuşlardır. Bu durum için savaş izleri taşıyan çocuk ve yetişkin oyunları güzel bir örnektir. İlkel toplumlar için çalışma olgusu bir tür törensellik içermektedir. Buna örnek verdiğimizde avcılık törensel bir içerik taşımaktadır. (Tezcan, 1993: 47).

Antik Yunan döneminde, insanlar genel anlamda çalışmanın özgürlükle bağdaşmadığına inanmışlardır. Bu dönemde iyilik, güzellik, gerçek gibi felsefi konulara eğilmek, boş zaman olarak algılanmaktadır. Aslında burada açıkça görülmektedir ki, boş zaman boşa geçirilen bir zaman olarak değil tam tersine derin felsefi konular üzerinde düşünülen, dolu dolu geçirilen bir zamanı ifade etmektedir (Aytaç, 2002: 234-235).

“Boş zaman aslında antik çağın bir fikridir. Erken medeniyetlerden beri ayrıcalıklı sınıfla özdeşleşen boş zamanı değerlendirecek olan kişiler Antik Yunan Çağı’ndan Endüstri Devrimi’nin ileri safhalarına kadar erkekler olarak görülüyordu. Özellikle Antik Yunan Dönemi’nde

erkeklerin çok fazla boş zamanı vardı ve bu zamanı dinlenmeye, eğlenmeye, Olimpiyat Oyunları gibi çeşitli oyun müsabakalarına ayırırlardı. Sadece Olimpiyat Oyunları gibi spor müsabakaları yoktu. Aynı zamanda dini festivallerle gymnasium, bahçeler ve açık hava tiyatrolarıyla boş zamanlarını doldurabiliyorlardı. Boş zaman; insanın ruhsal doğasını, psikolojisini ve entelektüelliğini gösterebildiği ve geliştirebildiği yaşamın bir vasfıydı. Bu dönemde kadın ikinci sınıf statüsündeydi. Endüstri Devrimi'nde bile boş zaman yine erkeklerin çalışma dışında dinlenip eğlendikleri zaman olarak görülüyordu. Rosemary Deem'in de değindiği gibi boş zamanla ilgili tarihsel çalışmalar hep erkeğin boş zamanı nasıl geçirdiği üzerineydi" (Köybaşı, 2006: 55-56).

Sanayi devrimiyle birlikte başlayan fazla üretim, insanların konforlarındaki artış, insanların boş zamana duydukları fazla gereksinimle birlikte uzun dönemde çalışma saatlerinde kısaltmalar, boş zamanlarda artışlar meydana gelmiştir. Bu durumun meydana gelmesinde, özellikle sanayi devrimi yıllarında çok fazla çalışan, yıpranan insanların aşırı çalıştırma zihniyetine karşı verdikleri mücadeleler etkili olmuştur (Karaküçük, 2001: 38).

"Boş zaman büyük bir sektördür ve hizmet endüstrisinden çok üretim endüstrisine daha bağlı olan toplumların ülkelerinde ekonomik büyümeye neden olmuştur. Bu endüstri; bölgesel, ulusal ve uluslar arası alanda evde veya ev dışında pek çok fırsatlar sunan birçok organizasyondan oluşur. Bu organizasyonlar insanların boş zamanları sırasında (tatil, sinema, tiyatro, eğlence parkları vs.) aldıkları hizmet ve ürünleri sağlamakla yükümlüdürler" (Köybaşı, 2006: 78).

1800'lü yılların ortalarında popüler kültürle, klasik kültür arasındaki ayrım gittikçe fazlalaşmıştır. Popüler kültür, 1. Dünya Savaşı esnasında asimilasyonun hızlanmasında öncü rol oynamıştır. Bununla birlikte popüler kültürün kendisi de değişme tabi olmaya başlamıştır.

Aynı şekilde bu değişim Caz Çağı olarak adlandırılan 1920’lerde de devam etmiştir. Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkışı popüler kültürün kendisini pekiştirmesinde önemli rol oynamıştır. Amerikan toplumunda sınıfsal ayrımın belirginleşmesi, toplumda kökleri elit bir kültüre dayanan yüksek kültürle, insanların gündelik yaşantısına yönelik bir popüler kültürün oluşmasına zemin sağlamıştır (Cawelti, 1999:228).

Popüler kültür hakkında yapılan akademik çalışmaların birçoğu 1950 ve 1980 arasında yoğunluk kazanmıştır.

1.4. Popüler Kültüre Yönelik Yaklaşımlar

Popüler kültüre yönelik yaklaşımlar, Marksist ve İdealist felsefe yaklaşım tarzları olarak ikiye ayrılmaktadır.

1.4.1. Popüler Kültüre Yönelik Marksist Yaklaşımlar

“Marx kuramında, özellikle üretim araçları ile ilgili olduğu noktalarda işçilerin (proletaryanın) denetlenmesi ve sömürülmesi üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Marx’ın 21. yüzyılın kapitalizminde üretim giderek tüketime kaymış, işçilerin denetim ve sömürülmesinden tüketicilerinkine paralel bir kayma ortaya çıkmıştır. Tüketicilere artık tüketip tüketmeme ya da neyi ne kadar tüketeyeceği ve tüketime ne kadar para ayıracağı konularında kendi başlarına karar verme hakkı tanımamıştır. Böylelikle kapitalizm üreticilerin denetim ve sömürüsünü tamamlamak için denetlenebilir ve sömürülebilir bir tüketici kitlesini yaratmıştır. Marx kuramında geçim için tüketimle lüks tüketimi birbirinden ayırmaktadır. Ona göre geçim için tüketim araçları temel gıda maddeleriyken; lüks tüketim araçları, lüks otomobillerdir. Buna göre Marksist görüş popüler kültürü, belirli toplumsal ve ekonomik yaşam kurumları üzerinde inşa edilen ideolojik üst yapının bir parçası olduğunu görerek rasyonel bir yaklaşım olarak tanımlamaktadır. Bunun gibi diğer eleştirmenler de popüler kültürü, onu

üreten ve bu nedenle ona etki eden toplumun koşulları içinde araştırmaktadırlar” (Tuna, 2008: 28).

Popüler kültürü, halka karşı baskıcı; halkın üretme olanağını ona tanımayan, onu tek bir kültür potasında eritmeye çalışan kültür şekli olarak tanımlayan Marksist yaklaşımlara en çarpıcı örnek Frankfurt Okulu’dur.

1.4.1.1. Frankfurt Okulu

Asıl adı Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü olan, Frankfurt Okulu olarak bilinen kurum 1923 yılında kurulmuştur. Frankfurt Okulu Marksist temelli bir düşünce hareketi olmuştur. Buna rağmen bu kurumun üyeleri geleneksel Marksizm’i katı bir şekilde eleştirmişlerdir.

Frankfurt Okulu, günümüzdeki kapitalizm şartlarıyla, Marks’ın üzerinde durduğu kapitalizmin şartlarının aynı olmadığını vurgulamaktadırlar. Bu yüzden Marx’ın teorisinin bazı noktaları eksik olmuştur.

“Marksist yaklaşımda popüler kültür halk üzerine empoze edilmiş bir kitle kültürüdür. Popüler kültür, kültür endüstrisi tarafından üretilir. Halkın ise bu üretim ve dağıtımda hiçbir denetimi yoktur” (Durgeç, 2009: 39).

Marksizm’in önemli temsilcilerinden Louis Althusser, ideolojik çağırma ifadesini ortaya atmıştır. İdeolojik çağırma sürecinde iletişim araçlarının en önemli unsurlardan biri olduğunu belirtmiştir.

Jürgen Habermas ise, ideolojiyi kendi içinden tutarlılıktan yoksun bir kavram olarak yorumlamaktadır. İdeoloji kavramı, iletişim sektöründe anlam kazanmıştır. İdeoloji, bu anlamda sistemin devamlılığını savunmaktadır. İnsanlar sistemin dayattıklarına yönelmeli ve eleştiriden yoksun bir şekilde yaşamlarını devam ettirmelidirler. Bu şekilde iletişim

sektörleri ideolojiyle birlikte sahte bir bilinçlenme yaratmışlardır (Alemdar ve Korkmaz, 2005: 293).

Gramsci'nin şekillendirdiği hegemonya kavramında önemli yer tutan rıza olgusu kavramının toplumda sağlanmasında popüler kültür önemli yer tutmaktadır. Egemen sınıfın görüşleri popüler kültür sayesinde yaygınlık kazanmaktadır ve ideolojiler bu şekilde kitlelere aşılanmaktadır. Gramsci gibi düşünenlerce popüler kültür, ne halk için üretilmiş, ne de halkın kendisi tarafından üretilmiş bir kültürdür. Popüler kültür, tarihsel süreklilikte değişim geçirmiş kültürel tarzlardır. Bu kültürel tarzlar belli bir yer işgal etmektedir. Bu yerde, egemen, alt ve karşıt kültürel değerler bir potada erimektedir (Durgeç, 2009: 41).

Kültür endüstrisi, farkındalık taşımayan bir toplum yaratırken bir yandan da kapitalist sistem taraftarı ideolojileri de yaygınlaştırmaktadır. Uyum, tüketme, çok çalışma ve bireysel kazanç ihtiyaçları ile ilgili anlamlar kültür endüstrisi ürünlerinin belirgin örnekleridir (Smith, 2005: 72).

Frankfurt Okulu, kültür endüstrisini toplumun zevklerinin biçimlendirilmesinde önemli bir unsur olarak görmektedir. Kültür endüstrisi, kişilerin bilinçlerinin ve arzularının yanlış şekillendirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Kişiler bu durumdan dolayı gerçek gereksinimlerinden ayrılarak, farklı duygu, düşünce ve eylemlere yönelmektedirler.

Frankfurt Okulu üyelerince en fazla ilgi odağı olan kültür endüstrisi incelemelerinin temeli Avrupa'da atılmış olmasına rağmen bu incelemelerin gerçek gelişim yeri Amerika olmuştur. Üyelerin daha önceden var olan fikirlerini sistemleştirmelerinde 1930'lu yıllarda başlayan Amerika yaşantısı çok fazla etkili olmuştur. Amerika'nın o yıllarda içinde bulunduğu toplumsal yapı, kitle iletişim araçlarının Amerikan toplumunun üzerindeki baskısı, eğlencenin endüstriyelleşen

yapısı, üyelerin kültür endüstrisi hakkındaki düşüncelerinde netlik kazanmalarını sağlamıştır (Krogh, 1999: 259).

Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisi kavramını 20. yüzyılın başlarında Amerika ve Avrupa'da yükselmeye başlayan eğlence endüstrisi kültür algısının metalaşmasını ortaya koymak için kullanmışlardır. Üretilen kültürel öğelerin kapitalizm amaçlarına hizmet eder bir şekilde kitlelere sunulduğunu belirtmişlerdir (Çağan: 2003: 183).

Adorno ve Horkheimer için kültür endüstrisinde memnuniyetin karşılığı herhangi bir konu hakkında düşünmeme ve yaşanan sıkıntıların yaşanıldığı anda unutulması anlamına gelmektedir. Sanat burada özellikle eleştirel anlamda sermaye için bir nevi araç niteliğine bürünmüştür. Sermayeye sahip kişiler, popüler kültür ürünlerine sahiplik kimliklerinin yanı sıra bir de popüler hayal gücü üzerinde de hakimiyet kurmaktadır.

Kültür endüstrisi, edilgenlikten çok etken olmak istemektedir. Yani insanların tepkiselliklerinden kaynaklanan yönlendirmeden çok, onları belli bir davranışa yöneltmeyi amaçlamaktadır. Burada aslında insanların piyasaya uyarlanması durumu bir tür ideolojidir (Adorno, 2005: 207).

1.4.1.2. Stuart Hall

İngiliz Kültür Çalışmaları, genellikle kültür, demokrasi, ekonomi ve sınıflar arası ilişkileri, medya içerikleri, popüler kültür ürünleri ve edebi metinler üzerinde incelemeler yapan bir okul olarak tanımlanmıştır. Stuart Hall, İngiliz Kültürel Okulu'nun en önemli temsilcilerindendir. Kültür Çalışmaları, Marksist kuramı temel almaktadır. Bununla birlikte bu ekolde medya metinlerinin dilsel ve ideolojik yapılanmasına çok fazla dikkat çekilmiştir (Arık, 2004: 83-93).

Stuart Hall, popüler kültürün toplumsal egemenliği üzerinde çalışmıştır. Kültür çalışmalarının en çok üzerinde durduğu kavramlardan hegemonya kavramı, Stuart Hall için de önemli bir kavram olmuştur.

Gramsci'nin geliştirdiği bu kavram, egemen sınıfın kitleler üzerinde nasıl kültürel, ekonomik ve sosyal bir hakimiyet kurduğunu açıklayan bir kavramdır (Arık, 2004: 94).

Stuart Hall için popöler kültür, iktidar ile halk arasındaki mücadele alanıdır. Popöler kültür, her daim iktidar ilişkilerinin birer parçası olmuştur; kendi içinde iktidara karşı bir direniş göstermektedir (Hall, 1999: 98). Bununla birlikte, Stuart Hall, egemenliğin salt bir sınıf mücadelesini olmadığını, karmaşık bir ideolojiden kaynaklandığını vurgulamıştır.

Stuart Hall'a göre, modern kitle iletişim araçları toplumsallık dışında kavramsallaştırılmazlar; çünkü hızla bu alanın bir parçası konumuna gelmişlerdir. Günümüzde iletişim kurumları, toplumsal alanı oluşturan, toplumsallığı tanımlayan unsurlardır. Aynı zamanda siyasal alanın inşasına yardım etmekte ve modern teknoloji sayesinde maddeleşip bir çeşit güç haline gelmektedirler. İletişim kurumları, kültüre hakim olmakta, hızlı bir şekilde insanların toplumsallıklarını şekillendirmektedir. (Hall, 2002: 107).

Stuart Hall'a göre, popöler kültür çalışmaları basit bir tarihsel evrimselliği söz konusu değildir. Bunun sebebi de popöler kültür çalışmaları içerisinde boş zaman olgusu önemli yer teşkil etmektedir. Boş zaman olgusu hakkında değerlendirme yapılırken de yaban domuzu avından bahçe bitkileri koleksiyonuna kadar birçok araştırma değerlendirilmesi yapılmakta, burada da popöler kültür çalışmalarının evrimci bir yaklaşım içerisinde ele alınması gerekliliği ortaya çıkmaktadır ve bu gereklilik de popöler kültür incelemelerinin basit bir indirgeyici yaklaşımdan uzak olduğunu kanıtlar nitelikte bir gerekliliktir (Hall, 1999: 99).

Kültürel çalışmalar okulu, genel anlamda medya metinlerinin yapısal çözümlemesini yaparak, bu metinlerin baskıcı sistemlerin

sürdürülmesindeki rolünü açıklamaya çalışmıştır. Okul, Stuart Hall öncülüğünde kitlelerin edilgen bir topluluk olduğu varsayımıyla hareket eden kitle toplumu kuramını sorgulamış ve metin analizlerine önemli yaklaşımlarda bulunmuştur.

İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun bir diğer temsilcisi Raymond Williams'a göre, popüler kültür, halk tarafından yaratılan, halkın kültürüdür. Kitle kültürü ise, belli bir toplumsal grup tarafından halk için üretilmiş bir kültürdür. Williams'a göre, popüler sözcüğünü iktidara karşı muhalif bir çizgide giden halk kitlesi anlamında kullanılması nedeniyle popüler kültürün var olan kültüre veya iktidara karşı belli bir çıkar ya da deneyimi temsil eden şey anlamında olduğunu belirterek, terimi bu anlamda kullananlar açısından popüler kültürün politik bir kültür olduğunu vurgulamıştır (Healt ve Skirrov, 1998: 23).

1.4.2. İdealist Yaklaşımlar

Popüler kültüre olumlu yaklaşan isimlerden ön plana çıkan iki isim John Fiske ve Marshall McLuhan'dır.

“Popüler kültüre olumlu yaklaşan düşünürlerin ortak noktası önemli olan halkın istediğini alması esasına dayanmaktadır. Bir kavram olarak popüler kültürü pozitif perspektiften değerlendiren düşünürler, onu kültürel bir akım olarak kabul ederler. Bundan ötürü pozitif yaklaşım içerisinde popüler kültür, kimi çevrelerce demokratik bir hak olarak görülmektedir. Onlara göre popüler kültür, demokrasinin ve bireysel özgürlüğün simgesi olarak ele alınması gereken bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Popüler kültürde direniş, mücadele, başkaldırı gibi öğeler vardır ve bu öğeler bireysel özgürlüğe hizmet ederek toplumsal bir özgürlüğün ifadesel sürecinde ön plana çıkmaktadır.

Marshall McLuhan, Kanadalı bir iletişim kuramcısıdır. McLuhan, kitle iletişim araçlarına ve onun kültürel etkilerine karşı pozitif bir bakış

açısına sahiptir. McLuhan"ın bu bakış açısı, onun popüler kültüre ilişkin olumlu bir perspektiften yaklaşmasına neden olur. Ona göre kültürün belirleyici ilkesi, içerikten çok içeriğin iletildiği aracın niteliği ile ilgilidir. İletişim araçlarının içeriği değil tekniği, özellikle de araçların kendisi önemlidir. McLuhan “medium is message” (araç mesajdır) sözüyle bunu en sade bir şekliyle ifade eder” (İnan, 2013: 32-33).

Marshall McLuhan, medya içeriklerinin medyanın kendisinden daha önemli bir nitelik taşımadığını belirtmiştir. McLuhan, medyanın bir bütün olarak kendisinin başlı başına bir mesaj olduğunu vurgulamıştır. Bununla birlikte televizyonun toplumu yeniden geleneksel bir anlayış içerisinde yapılandırıldığını böylelikle dünyanın da global bir köy durumuna dönüştüğünü belirtmiştir (Gans, 2005: 64).

Marshall McLuhan’a göre, kitle iletişim araçları teknoloji sayesinde değer kazanmıştır. Bu araçların etkilerinin olumlu açılardan değerlendirilmesi gerekmektedir. Aynı zamanda McLuhan, popüler kültürü bir demokratik hak ve özgürlük seçimi olarak değerlendirmiştir.

Popüler kültüre yönelik olumlu bir yaklaşım sergileyen John Fiske ise popüler kültürün değerlendirilmesinde popüler kültürün yalnızca iktidar sahipleriyle olan ilişkisine değinilmesinin yanlış bir tutum olduğunu belirtmiştir. Fiske, popüler kültürün egemen kesime ait bir kültürel form olduğunu düşünmemektedir (Fiske, 1999: 59).

John Fiske, sıklıkla popüler kültürün direnişçi kısmına, bağımsız kimliğine ve halkın istekliliğine dikkat çekmiştir. McLuhan ise kitle iletişim araçlarının kültürel etkilerine yoğunlaşmıştır.

Herbert Gans, popüler kültürün topluma iletildiğini düşünmemektedir. Tam tersine popüler kültürün, topluma kimliğinin oluşmasında, kendini ifade etmesinde yardımcı olduğunu, toplumun gelişmesinde önemli bir güç olduğunu belirtmiştir (Gans, 2005: 81).

İKİNCİ BÖLÜM

YEŞİLÇAM SİNEMASINDA FİLM MÜZİKLERİ

2.1. 1950-80 Yılları Arasında Türkiye'nin Sosyal, Siyasal Yapısı

Sinema, içeriği ne olursa olsun, gerek teknik anlamda gerekse de içerik anlamında oluşturulduğu dönemin izlerini taşıyan bir bütünlüktür. Bu anlamda da Yeşilçam sinemasını inceleyebilmemiz için öncelikle dönemin siyasi, sosyal alt yapısını bilmemiz gerekmektedir. Bu sebeple çalışmamızın bu kısmında Türk sinemasının en parlak yılları olan, Yeşilçam sinemasının varlığını sürdürdüğü 1950-1980 yıllarının, Türk siyasi, sosyal yaşantısı bazında incelemesi yapılacaktır.

2.1.1. Türkiye'nin 1950'li Yıllardaki Siyasi ve Sosyal Yapısı

Birçok sosyal bilimci tarafından, 1950'li yıllar Türkiye'de önemli bir toplumsal dönüşümün yaşandığı yıllar olarak ele alınmaktadır. Tek partili dönemin sona ermesi, tarımsal üretimden sanayi üretimine hızlı yöneliş, kentlere olan göçün hızlanması gibi gelişmeler dönem Türkiye'sinin önemli gelişmeleridir.

14 Mayıs 1950, Türkiye için bir dönemin başlangıcı olmuştur. Bu tarihte gerçekleştirilen seçimlere katılma oranı, yüzde seksenleri aşmıştır. Seçimler, ülkenin genelinde önemli bir olay olmadan tamamlanmıştır. Sonuçlar açıklandıkça, Demokrat Parti'nin (DP) de beklentilerini aşan rakamlar ortaya çıkmıştır. Birkaç gün sonra Yüksek Seçim Kurulu'nun (YSK) açıklaması, Demokrat Parti'nin oyların büyük çoğunluğunu alarak seçimi kazandığı yönünde olmuştur. Cumhuriyet'in kuruluşundan beri iktidar olan Cumhuriyet Halk Partisi (CHP), yerini Demokrat Parti'ye bırakmıştır.

DP, Sınıfsal olarak CHP'den farklı özellikler göstermiştir. Genel anlamda daha genç olan DP'liler arasında üniversite mezunu az olmakla birlikte hukuk ve ticaret temelli olanlar daha çok olmuştur. DP'liler arasında, CHP'de bolca olmasına rağmen bürokrat veya asker kökenli milletvekili neredeyse hiç olmamıştır (Zürcher, 2007: 321).

DP'nin ilk zamanlarında, siyasal anlamda, CHP ve İnönü saplantısı dikkat çekmektedir. Demokratlar, tüm siyasal faaliyetlerini CHP'yi karalamak üzerine kurmuşlardır (Akşin, 2005: 215-216).

Demokrat Parti'nin CHP düşmanlığı, kendini çeşitli kurumsal saldırılarla göstermiştir. 1951 yılında DP milletvekilleri, halkevlerinin kapatılması yönündeki taleplerini meclise bildirmişlerdir. Halkevleri, cumhuriyet tarihi açısından büyük öneme sahiptir. Bu önemini de gençlerin yetişip aydınlanmasındaki önemli rolünden almıştır. Bu önemli kurum, 8 Ağustos 1951 yılında, CHP'nin gençlik kolları olduğu gerekçesiyle kapatılmıştır ve taşınmaz malları hazineye devredilmiştir (Tunçkaya, 1996: 57-60).

Demokrat Parti'nin Türk halkının aydınlanmasına yönelik olumsuz etkinliklerinden biri de Köy Enstitüleri'nin 1954 yılında klasik ilköğretim okullarına çevrilmesi olmuştur (Akşin, 2005: 216).

14 Mayıs 1950 seçimlerine kadar basın genel olarak DP'nin yanında olmuştur. Gazeteciler, Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle birçok problemin çözüleceği inancını taşımıştır. O kadar ki, bu dönemde CHP taraftarı gazeteler dahi Demokrat Parti'yi desteklemişlerdir. Kısacası Demokrat Parti'nin iktidara gelmesinde gazetecilerin ciddi ölçüde payı olmuştur. Her ne kadar durum böyle olsa da Demokrat Parti, iktidarda olduğu sürede basına karşı baskıcı bir tutum sergilemiştir.

6 Eylül 1955 yılında gazetelerde yayınlanan, Yunanlıların Atatürk'ün evini bombaladığına dair haber, halkı İstanbul Rumlarına ve

Yunanistan temsilcilerine karşı geniş çaplı bir ayaklanmaya teşvik etmiştir (Akşin, 2005: 217).

6-7 Eylül olayı olarak da bilinen bu olay, dış ilişkiler ve gayrimüslim vatandaşlar açısından önemli bir sorun teşkil etmiştir. Bu olaylar, İstanbul'un çok kültürlülüğüne zarar vermiş, başta Rumlar olmak üzere azınlıkların Türkiye'den göç etmesi söz konusu olmuştur (Çavdar, 2004: 53).

Siyasal anlamda 1950'li yıllarda Türkiye'de yaşanan gelişmeler bu şekildeyken, siyasetten dolayı veya dolaysız olarak etkilenen diğer gelişmeler de şunlar olmuştur:

Özel yatırımların genellikle desteklenmeye çalışılması ve kalkınma hamlesinde dış kaynaklara dayalı bir kalkınma politikasının belirlenmesi, dönemin ekonomi politikasını belirleyen temel unsurlar olmuştur (Özgür, 1976: 190).

1950'li yıllar, devletçilikten liberalizme doğru bir yönelişin gerçekleştiği, sınıf ilişkilerinin daha çok karmaşılaştığı bir dönemi ifade etmektedir (Oktay, 2002: 168-169). Küçük Amerika olmak, bu dönemin öne çıkan kavramlarından biri olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın en büyük galibi durumundaki Amerika, Türkiye'nin ilgi odağı olmuştur (Oktay, 2002: 87). Bu dönemde, savaş sonu ithalatların artmasıyla birlikte iç piyasada bir çeşit mal bolluğu yaşanmış, böylelikle tüketim kamçılanmış, buzdolabı, çamaşır makinesi, radyo gibi ürünlere talep artmıştır.

Her ne kadar Demokrat Parti, ekonomide temel anlamda devlet etkisini geri çekip özel sermayenin artmasını ve liberal bir ekonomi düzenini amaçlasa da Türkiye'deki ekonomik yapı, bu beklentilere cevap verebilecek bir kapasitede olmamıştır. 1930'dan sonra ilk defa uygulanan devletçi siyaset, kapsamlı bir şekilde yönetilecek kolektivist bir ekonomiyi öngörmemiştir. Bu devletçiliğin temellendiği düşünce, özel

sektörün yatırım yapmadığı alanlara yatırım yapmak, özel sektörün eksikliklerini tamamlama şeklindeki düşünce olmuştur. İkinci olarak 1950’den sonra uygulanan liberal siyaset yeteri kadar liberal olmamıştır. Bu siyaset, liberal olmaktan ziyade müdahaleci bir yapıya sahip olmuştur. Bununla birlikte ülkede o zamanlar için devletten bağımsız bir gelişme gösterecek özel sermaye birikimi mevcut değildir (Erol, 2010: 16).

Demokrat Parti’nin ilk yılları ekonomik başarılarla geçmiş; parti, yatırımlarında önceliği tarıma ve tarım sanayisine vermiştir. Bu dönemlere denk gelen Kore Savaşı, bazı tarım hammaddelerinin fiyatlarını yükseltmiştir. Bununla birlikte iklim şartlarının da olumlu seyretmesi üzerine tarım sektöründe başarılı bir dönem yaşamıştır. Bu başarılar ekonomiye olumlu katkıda bulunmuştur. Dönemin önemli ekonomik faaliyetleri arasında, toprak ıslahı çalışmasıyla ekili alanların iki katına çıkmasını; tarımda makineleşme çalışmalarını göstermek mümkündür. İlerleyen zamanlarda ekonomiyi iflasa sürüklese de dış kredilerin tarım alanına kaydırılması bu gelişmelerin temel nedenidir. DP öncesi çok büyük kıtlıklar yaşayan (1938-1945) Türkiye için, DP’nin ilk yılları oldukça rahat yıllar olmuştur. Tarım alanında olumlu ve olumsuz gelişmeler gerçekleşmiştir. İlk yıllarda yaşanan olumlu gelişmeler, şehir yaşantısına da yansımıştır. Kentlerde küçük sanayicilerin ve tüccarların karları çoğalmıştır. Temelini dış borçtan alan kalkınma hareketi, kötüye giden ekonomiyle birlikte, ithal ikameci politikasıyla sekteye uğramış, cari açık artmış ve ciddi bir mali kriz baş göstermiştir. Bu durum, ülkede ciddi siyasal sıkıntıları doğurmuştur (Erol, 2010: 58).

1950-1953 yılları arasında tarım sayesinde gelişen ekonomi, ileriki yıllarda gelişimini koruyamamıştır. Aslında tarım gelirleri ülkedeki tarımın gelişiminden kaynaklı bir gelir olmamıştır. Burada alınan verim, daha çok ekili tarım alanlarının genişletilmesinden kaynaklı bir verim olmuştur. 1955 yılına gelindiğinde ticaret açığı artık onarılamaz vaziyete

gelmiştir. Durum her ne kadar bu şekilde olsa da hükümet, çok fazla dış borç alarak gelişmeyi sürdürmeye çalışmıştır (Zürcher, 2007: 332).

1950’li yıllarda yaşanan bir diğer önemli gelişme de kentlerin ve kırsal kesimin karayollarıyla birbirlerine bağlanması olmuştur. Böylelikle köy ve kasabalarda yaşayan işsiz kesim, İstanbul başta olmak üzere kentleri fırsat olarak görmüşlerdir.

1956 yılına gelindiğinde çıkartılan Ulusal Koruma Kanunu’nda hükümet liberal söylemlerinden vazgeçmiştir. Hükümet, mal ve hizmetlerin dağılımı ile fiyatlarını belirlemiştir. Bu durum da karaborsayı arttırmıştır. Bu süreçte Türk Lirası çok fazla değer kaybetmiş, popülist tarım politikaları büyük çiftçiye zengin etmiş; fakat bu gelişme yatırım anlamında değerlendirilmemiştir. Artan enflasyonla birlikte, sabit gelirli memurlar, subaylar ve işçiler artık dar boğaza düşmüşlerdir. Tarih 1960 olduğunda ekonomi artık çökmüş bir duruma gelmiştir (Ahmad, 2006: 142).

DP, o dönemin en önemli propaganda aracı olan devlet radyolarını, 5545 sayılı kanunun 45. ve 48. Maddelerini kaldırarak bir nevi kendisine bağlamış; hükümet aleyhinde propaganda yapmasını yasaklamıştır. Bu şekilde muhalefetin radyodaki gücü engellenmiştir (Tunçkaya, 1996: 137).

28 Nisan günü başlayan öğrenci gösterileriyle birlikte ortam iyice gerginleşmiş; gösterileri bastırmak isteyen hükümet, gerginliği daha çok arttırmıştır. Kara Kuvvetleri Komutanı, hükümete erken seçim uyarısında bulunmasına rağmen, DP bu uyarıyı dikkate almamıştır. Bu şekilde 27 Mayıs 1960 yılında Milli Birlik Komitesi (MBK) adında subaylardan oluşan grup, yönetimi ele geçirmiştir (Akşin, 2005: 222-223).

2.1.2. Türkiye'nin 1960'lı Yıllardaki Siyasi ve Sosyal Yapısı

Türkiye Cumhuriyeti tarihinde anayasal hükümeti deviren üç adet askeri darbeden ilki 27 Mayıs 1960 yılında gerçekleşmiştir. 27 Mayıs askeri darbesini ele alan birçok akademik çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalarda darbenin oluşum sürecine ve nedenlerine karşı farklı yaklaşımlarda bulunulmuştur. 27 Mayıs, milli kurtuluş savaşı anlamında bir ihtilal olmadığı gibi, siyasi iktidarın sınıf değiştirmesi anlamında devrim de olmamıştır. 27 Mayıs'ı, askerlerin yönetimi ele geçirmesi ve parlamenter demokrasinin kesintiye uğraması sebebiyle darbe olarak adlandırmak doğru bir yaklaşım olacaktır; fakat bu darbe sıradan bir darbe olarak görülmemelidir. Gerçekleştirilmesinde büyük çoğunluğun olmasa bile büyük çevrelerin etkisi olmuş bir darbedir. Farklı yaklaşımlara rağmen 27 Mayıs'a ilişkin genel yorum, darbenin Demokrat Parti yönetiminin genel anlayış ve uygulamalarına karşı nitelikte olduğudur (Akşin, 2005: 229).

2.1.2.1. 27 Mayıs Darbesi Öncesi Koşullar

1950 seçimleriyle meclisin çoğunluğunu kazanan Demokrat Parti, iktidara gelmesiyle birlikte geniş bir atama ve yer değiştirme politikasına başlamıştır. Demokrat Parti, bu şekilde Cumhuriyet Halk Partisi'nin oluşturduğu, gerek sivil gerek askeri aydın kesimi kontrol altına almaya çalışmıştır. Demokrat Parti'nin tepkiyle karşılanan uygulamalarından biri de bazı inkılaplara yönelik olumsuz tutumu olmuştur. Bu tutumlara, 1950'den sonra anayasanın dili değiştirilerek dil devrimine açıkça karşı çıkılmasını örnek göstermek mümkündür (Kongar, 2000: 149-150).

Demokrat Parti, aldığı oy oranı yüzde ellinin altında kalsa da 1957 seçimlerini de kazanmıştır. Her ne kadar durum Demokrat Parti'nin lehine olsa da bu durum Demokrat Parti açısından başarısızlık olarak algılanmıştır. Seçimlerin ardından Türkiye'deki siyasi atmosfer ve özellikle hükümet ve karşıt partilerin arası iyice kötüleşmiştir. Bununla

birlikte çoğu tüketim maddesinin karaborsaya düşmesiyle çoğalan ekonomik problemler, hükümete yönelik olumsuz tavrı arttırmıştır. Cumhuriyet Halk Partisi'nin basın, sendikalar, öğrencilerce de desteklenen muhalefetine karşı Demokrat Parti Tahkikat Komisyonunu kurarak önlem almaya çalışmıştır. Tahkikat Komisyonu, 28 Nisan 1960 yılında savcı, sivil ve asker yargıçların tüm yetkileriyle oluşturulmuştur. Komisyonun çok keskin bir otoritesi olmuş, komisyondan üst bir makam olmamıştır. Hükümet Darbesi olarak da değerlendirilen bu uygulamalara bir de basını susturmaya yönelik sansürler eklenince, zaman zaman güvenlik güçleriyle öğrenciler arasında çatışmalar yaşanmıştır. Durum böyle olunca olayları durdurmak için sıkı yönetim ilan edilmiştir. Gizli tutuklamalar ve sorgulamalar var olan gerilimi arttırmıştır. Böylelikle ordu çok sayıda aydının da desteğiyle hükümet darbesini gerçekleştirmiştir (Akşin, 2005: 229).

2.1.2.2. 27 Mayıs Darbesi

Türk Silahlı Kuvvetleri'nin (TSK) yönetime el koyduğunu belirten bildiride, müdahalenin amacının partileri çıkmazdan kurtarmak, partiler üstü bir yönetim kurarak serbest seçimleri yapmak ve yönetimi politik iktidarı kazanan partiye devretmek olduğu belirtilerek, Milli Birlik Komitesi'nin askeri bir diktatörlük amacı gütmmediği, en yakın zamanda sivil yönetime geçileceği açıklanmıştır. MBK, ilk zamanlar sadece ismen var olmuştur. Daha sonraları başbakanlık binasında çalışmalarını sürdüren MBK'nın 38 kişilik bir listeden oluşmasına karar verilmiştir. Cemal Gürsel, devlet başkanı, başbakan, başkomutan, ve MBK başkanı olmuştur. Milli Birlik Komitesi, 28 Mayıs 1960 günü, 27 numaralı tebliği ile herhangi bir politik partiye üyeliği kesin olmayan kişilerden oluşan bir hükümet atamıştır. Hükümetin 11 Temmuz'da sunmuş olduğu program uzun bir süre MBK tarafından kabul edilmemiştir (Bahçıvan, 2005: 44-46).

MBK temel anlamda, içinde bulunduğu zor şartlar altından ülkeyi çıkaracak önlemler almayı; yeni anayasanın hazırlanmasından sonra yapılacak genel seçimleri takiben iktidarı kazanan partiye yönetimi devrederek sivil yönetime geçişi sağlamayı kendisine amaç edinmiştir. Böylelikle, MBK, ilk olarak 30 Mayıs 1960'da yayınlanan 13 sayılı tebliğ ile İstanbul Üniversitesi Rektörü Ord. Prof. Sıddık Sami Onar başkanlığında kurulan İstanbul Komisyonu'nu yeni anayasayı yapmakla görevlendirmiştir. Komisyon hazırladığı raporda, politik partilere ve genel oy sistemine karşı güvensizliğin sonucu olarak genel oydan çıkmayan ikinci meclisin oluşturulması gerektiğine değinmiş; yürütmenin sorumluluğuna giren birçok konuda özerk veya yarı-özerk kuruluşlar oluşturulması suretiyle politik iktidarın yetkilerinin sınırlandırılması teklif etmiştir. Toplumun çeşitli kesimlerinden komisyonun raporuna karşı tepkiler gelmesi sebebiyle İstanbul ve Ankara Üniversitesi'nin öğretim üyelerinden oluşan yeni bir komisyon kurulmuştur (Bahçıvan, 2005: 47).

MBK, 157 ve 158 sayılı kanunlarla bir Kurucu Meclis'in oluşması için alt yapı hazırlığına girmiştir. Böyle bir çalışmanın hareket noktası da MBK'nın yeni anayasayı temsil kabiliyeti daha yüksek olan bir organının yapması gerekliliğine yönelik inancı olmuştur. DP, 29 Ağustos 1960 tarihinde parti genel kongresinin toplanmaması, partizanlığın devlet idaresine sokulması, dinin politikaya alet edilmesi, anayasanın çiğnenmesi, parti programının dışına çıkılması, gibi nedenlerden dolayı kapatılmıştır.

Radikal ve ılımlı kanatlar, MBK'nın olduğu süre boyunca, kurulun ne kadar süre boyunca kalacağı konusunda anlaşmazlığa düşmüşlerdir. İlimliler, yeni anayasayı takiben yönetimin sivillere bırakılmasını öngörürken, radikal kanat uzun bir süre daha MBK'nın gerekliliğini savunmuştur. Bu durum bu şekilde giderken, 13 Kasım 1960'da Cemal Gürsel'in imzaladığı bir emir ile aralarında Alparslan Türkeş'in de

bulunduğu ve ‘On Dörtler’ olarak isimlendirilen on dört subay, Milli Birlik Komitesi’nden çıkarılmıştır. Bu olayı takiben ‘On Dörtler’ in tasfiyesinin Silahlı Kuvvetlerin tamamına ait bir faaliyet olmadığını belirtmek amacı güderek bir araya gelen subaylar tarafından Kasım 1960’da Silahlı Kuvvetler Birliği kurulmuştur. Böylelikle MBK kendi içinde bölünerek silahlı kuvvetler içerisinde bir iktidar mücadelesine neden olmuştur (Bahçıvan, 2005: 51-53).

2. 1. 2. 3. 27 Mayıs Sonrası Dönem

13 Aralık 1960 tarihinde Resmi Gazete’de yayınlanan 158. kanun çerçevesinde 296 üyeyle oluşturulan Kurucu Meclis demokratik bir şekilde kurulmamıştır. CHP’nin doğrudan seçtiği 49 üye dışında, il temsilcisi olarak seçilenlerin veya meslek kuruluşlarının seçtiği üyelerin büyük bir çoğunluğunun CHP’li oluşu, MBK’nın sivil yönetime dönmek istemesinin temelinde CHP’nin olabileceği yönündeki tahminleri güçlendiren gelişmeler olmuştur (Bahçıvan, 2005: 55-56).

27 Mayıs 1961 Anayasası, Kurucu Meclis tarafından kanuni olarak kabul edilmiştir. Bu anayasa, darbe öncesinde ülke içindeki sıkıntılara çare olma ve demokratik bir yönetim şekli sergileme amacını güden bir yasa olmuştur. 1961 anayasası genel anlamda insanı ön plana çıkartan bir yasa olmuştur. Buradan yola çıkarak devletin kendi hakimiyetinden ziyade, özgürlükleri, demokrasiyi kurumsallaştırmaya çalışmıştır.

1961 Anayasası, diğer sivil özgürlükler hususunda yaptığı olumlu düzenlemeleri din ve ekonomik özgürlükler konusunda göstermemiştir. Politik partiler, 1961 Anayasası nezdinde vazgeçilmez bir unsur olmuş; vatandaşların politik partilerle ilişkisinin politik parti kurma usullerine göre şekilleneceğini belirtmiştir. Kanunların anayasaya uygunluğunu denetleme görevi olan Anayasa Mahkemesi, 1961 Anayasası’nın getirdiği en önemli yeniliklerden biri olmuştur. (Bahçıvan, 2005: 60-61).

Çalışanlara, önceden işverenlerden izin almaksızın sendika kurma, sendikalara üye olma ve grev haklarının verilmesi, 1961 Anayasası'nın 1960'lı yılların Türkiyesini şekillendiren çok önemli maddeleri olmuştur (Bahçıvan, 2005: 65).

Demokrat Parti'nin kapatılmasını takiben DP'nin devamı niteliğinde Adalet Partisi (AP) ve Yeni Türkiye Partisi (YTP) kurulmuştur. Adalet Partisi, İçişleri Bakanlığı'nın 1961 yılının Ocak ayında yayınladığı bir tebliğde yeni partilerin kurulmasına şartlı olarak izin verildiği şeklinde bir ifadenin yer almasıyla 1961 yılının Şubat ayında kurulmuştur (Kuru, 1996: 13).

AP; Atatürk'ün izinden gideceği, sağa ve sola taviz vermeden siyaset takip edeceği, irticai ve komünist faaliyetlerin karşısında duracağına dair sözler vermesine rağmen çeşitli problemler yaşamıştır. Partinin genelinde eski DP'lilerin ağırlıkta olması dönemin askeri yönetimi ile AP arasında çeşitli ihtilafların ortaya çıkmasına, gerginliklerin yaşanmasına ve sonuç olarak bazı asker kökenli Adalet Partililerin partiden istifa etmesine neden olmuştur. AP, Siyasi eylemlerin serbestleştirilmesiyle beraber seçim gezilerine başlamıştır. (Kuru, 1996: 14-16).

1961 yılı itibariyle gündeme oturan sosyalist akımın başlıca iki amacı sosyal adalet içinde hızlı kalkınmayı sağlamak ve Türkiye'yi tam bağımsızlığa kavuşturmak olmuştur. Sosyalist akım, Atatürkçü ve antiemperyalist olduklarını iddia eden ilerici aydınlar ve öğrenciler tarafından desteklenen bir akım olmuştur. Sosyalist akımın ikinci boyutu olan Türkiye İşçi Partisi (TİP), Şubat 1961'de bir grup işçi tarafından kurulmuştur. Mehmet Ali Aybar'ın genel başkanlığa getirilmesiyle güçlenen parti, temelini işçi sınıfından almıştır (Bulut, 2006: 38-39).

15 Ekim 1961 tarihinde nisbi temsil sistemi ile gerçekleştirilen milletvekili ve senatör seçimleri sonucunda YTP yüzde 13,7'sini ve 65

sandalye, AP yüzde 34,8'ini ve 158 sandalye ve CHP oyların yüzde 36,7'sini ve 173 sandalye almıştır. 1961 genel seçim sonuçlarıyla birlikte Türkiye kendini farklı bir krizin içinde bulmuştur. Talat Aydemir gibi subaylar, seçim sonuçlarına itiraz etmişler, MBK'nın ve siyasi partilerin dağıtılması, askeri bir cunta rejimi kurulması konusunda diretmişlerdir (Ahmad, 1992: 175-176). Bu tartışmalar devam ederken, Türk siyasi tarihi açısından bir ilk gerçekleşmiş, Adalet Partili milletvekillerinin de içinde yer aldığı CHP-AP koalisyon hükümeti, 20 Kasım 1961 yılında resmen kurulmuştur (Kuru, 1996: 31). Bu koalisyon 200 gün sürmüştür.

1961 – 1965 döneminin ilk iki yılı demokrasinin kritik yılları olarak değerlendirmek mümkündür. Bu yılların temel sorunu Ekim 1961 seçimleriyle oluşan parlamentoyu dağıtarak iktidarı bizzat üstlenmek isteyen subayların darbe girişimleri İsmet İnönü başkanlığındaki koalisyon hükümetleri tarafından engellenmişti. Bu dönem aynı zamanda 1961 Anayasasında öngörülen kurumlaşmanın da gerçekleştirildiği yıllar olacaktır. Bir yandan Anayasa Mahkemesi, Yüksek Hakimler Kurulu, Devlet Planlama Teşkilatı gibi yeni örgütlerin kuruluşları tamamlanmakta, diğer yandan basın, radyo, üniversite ve yargı alanlarında Anayasanın öngördüğü yasal düzenlemeler gerçekleştirilmiştir. Diğer bir ifadeyle Türkiye bir yandan askeri idarenin etki ve tepkisini aşmaya çalışırken, öte yandan yeni bir demokratik açılımın / değişimin ufuklarına yönelmiştir. 1965 yılının Şubat ayında CHP ve bağımsızlardan oluşan ve YTP'nin dışarıdan destek verdiği 3. İnönü hükümetinin düşürülmesi ile geçiş dönemi sona ermiş ve olağan düzene geçilmiştir (Boz, 2009: 56-57).

1965 yılının Şubat ayında Adalet Partisi ağırlıklı bir koalisyon hükümeti başa gelmiştir. Bu durum, 1960 darbesinin sahibi gibi görünen Türk Silahlı Kuvvetleri ile o darbeye yıkılan DP'nin devamı niteliğindeki AP arasında bir ateşkese ifade etmiştir. Bunun nedenlerinden ilki, ordu hiyerarşisinin taşlarının oturmasıdır. Diğer sebepse Adalet

Partisi'nin yerel ve kısmi Senato seçimlerinde birinci parti konumuna yükselmiş olması ve geleceğin iktidar partisi olarak görülmesidir. AP, 1965 yılının Ekim ayında yapılan seçimde, tek başına iktidara gelmesini engellemek için getirilmiş olan seçim sistemine rağmen yüzde 53 oy ile 450 üyeli Millet Meclisine 240 üye sokarak tek başına iktidara gelebilmiştir. 1966 yılının Mart ayında, dönemin Genelkurmay Başkanı Cevdet Sunay'ın Adalet Partisi'nin desteğini alarak Cemal Gürsel'den boşalan Cumhurbaşkanlığına seçilmesiyle, Silahlı Kuvvetler ve Adalet Partisi arasındaki anlaşma onaylanmış böylelikle 1971 yılına kadar sürecek bir denge dönemi başlamıştır. Bununla birlikte bu dönemde 1954'lerde başlamış olan iktidar politikaları giderek sonuç vermeye başlamış ve 1963 yılına yaklaşırken ekonomide yeni gelişmeler baş göstermeye başlamıştır. 1963 yılından itibaren makro düzeyde bir planlama tabanına oturtulmuş iktisat politikaları hedeflenen sonuca ulaşabilmiştir. Bu ekonomik büyüme dönemi, 1976'ya kadar dengesini koruyarak devam etmiştir. Dönemin tümü için yıllık artış ortalaması, yüzde 10'lar düzeyinde kalan bir fiyat artışı içinde yüzde 6.6 civarındadır. Bu gelişme, popülist şekilde açıklanan, neredeyse her kesimin gelişmeden payını görelî şekilde alabildiği bölüşüm politikalarının izlenmesine de olanak tanımıştır. Bu durumun göstergelerine örnek olarak işçiler için kamu sektöründe yüksek ücret politikasını göstermek mümkündür. Bu tarz politikaların halk kesiminin gittikçe siyasete daha çok çekilmesini sağlayan çok partili demokratik rejimin varlığıyla yakınlığı tartışmasız ortadadır. 1965-1971 dönemi, Türkiye için çoğulcu demokrasi uygulamasına en çok yaklaşılan dönem olmuştur (Müftüoğlu ve Sabuncu, 1993: 27).

1960'lı yılların Türkiye'sinde siyasi hava genel olarak bu şekildeyken, sosyal yapıda da 1950'li yıllara nazaran önemli gelişmeler yaşanmıştır. Özellikle bu yıllarda yaşanan sosyal yaşamdaki değişimler, dönemin sinemasına damga vurmuştur. Yeşilçam sinemasının bu yıllarda yaşadığı altın çağ, Türkiye'deki siyasi ve sosyal yapı çerçevesinde

şekillenmiştir. Bu anlamda 1960'lı yılların gerek siyasi yapısı gerek sosyal yapısı, Yeşilçam sinemasının incelenmesi açısından oldukça önemli rol oynamaktadır.

Bu dönem, DP'nin on yıl boyunca oluşturduğu değerlerin etkilerini gösterdiği yıllar olmuşlardır. Bununla birlikte 1960'lı yıllardaki değişim sürecinin temelinde 1950'li yıllardaki ekonomik gelişmeler yatmaktadır.

Bu dönemin ekonomik yapısına bakıldığında, ekonomik kalkınma anlamında en önemli icraat olarak, kalkınma hareketinin beş yıllık kalkınma planları şeklinde yapılandırılması görülmektedir. 27 Mayıs Darbesi'nden sonra Demokrat Parti döneminin ekonomi politikasına tepki olarak kurulan Devlet Planlama Teşkilatı tarafından bilimsel yöntemlerle oluşturulan bu planlar konuya verilen önemi açıkça ortaya koymuştur. Birinci Beş Yıllık (1963-1967) Kalkınma Planı, İsmet İnönü başkanlığında kurulan yeni hükümet döneminde hazırlanmıştır. Burada amaç, milli tasarrufu arttırmak, toplum yararına yatırımlar yapmak, demokratik bir uygulama gerçekleştirme olarak belirtilmiştir. Aslında Kalkınma Planı, özel sektörü destekleyecek şekilde hazırlanmış olup, özel kesimin hem ekonomik kalkınmaya destek vermesi, hem de ekonomik kalkınma yoluyla güçlenmesi amaçlanmıştır (Kongar, 1985: 277-278).

Türkiye Cumhuriyeti'nin ekonomik kalkınma hareketi karma bir ekonomiyi gerektirmiştir. Durum her ne kadar böyle olsa da uygulamada farklılıklar yaşanmış; AP, özel kesimi destekleyerek, Devlet Planlama Teşkilatı'nı özel sektör lehinde kullanmıştır. Birinci ve ikinci kalkınma planları arasındaki fark uygulamada kendini göstermiştir.

Gayri Safi Milli Hasıla'nın (GSMH) yılda ortalama yüzde 7 oranında artması, Birinci ve İkinci Kalkınma Plan'larının ekonomik amacı olmuştur. Bununla birlikte GSMH 1963-1972 yılları arasında

oldukça düzensiz bir artış göstermiştir. Tarım sektörünün ekonomideki hakimiyeti, GSMH'nin bu durumunun temeli olmuştur.

1960'lar Türkiye'si tarım ekonomisi tarafından şekillenmiştir. İklimle bağlı tarım faaliyetleri değiştikçe ekonomi de buna paralel olarak değişmiştir. Buna rağmen 60lı yıllardaki kalkınma planları döneminde yaklaşık %7'lik bir büyüme gerçekleşmiştir (Erol, 2010: 19-20).

Altmışlı yıllarda ev içi yaşam için üretilen küçük ev aletleri ve dayanıklı beyaz eşyalar, modernliği temsil eden unsurlar olmuştur. Beyaz eşyalar, seçkin azınlığa mahsus olmaktan çıkıp, halk içinde yaygınlaşmıştır. Bununla birlikte, buzdolabının ve küçük ev aletlerinin yaygınlaşması, mutfak alışkanlıklarına da yansımıştır (Kırel, 2005: 28).

Otomobil sektöründe yaşanan gelişmeler, dönemin bir diğer önemli özelliği olmuştur. Otomobile artan taleple birlikte yerli araba üretimi yapan fabrikalar açılmıştır (Kırel, 2005: 18). Otomobil, bu sürecin içinde ekonomik yapıya da önemli katkıda bulunmuştur. 1950'li yıllardaki Amerikan otomobillerinin ithaline yönelim, 1960'larda Avrupa markalarına doğru olmuştur (Keyder, 2006: 209).

Otomobil sahibi olmak, günlük yaşamda birey için çok fazla anlam barındırmıştır. Araba, kapitalist ülkelerde, sahibinin toplumsal statüsünü, bir dereceye kadar kimliğini belirten bir simgedir. Bu ülkelerde, otomotiv sektöründe büyük gelişmeler yaşanmıştır. Kişiler, bir anlamda kullandıkları arabayla kendilerini ifade etmişlerdir (Orr, 1997: 165).

1960'ların hatta 1970'lerin büyük çoğunluğunu da kapsayan bir sürecin genel özelliklerinden biri de siyasi partilerin, halkın geneline uyguladığı popülist politikalarıdır. Genel anlamda Türkiye'de siyasette toprak ağaları, tüccarlar, bürokratlar ve sermayedarlar önemli rol oynasa da, çok partili parlamenter sistemin rekabeti sonucu taraflar meclis çoğunluğu sağlayabilmek için halka yaklaşmışlardır. Bunu da dağıttıkları vaatlerle, ekonomi politikasında halka verilen popülist tavizlerle

sağlamışlardır. Bu şekilde çok partili dönemde seçim sistemi, egemen kesim ve halk kesimi arasında bir denge unsuru olmuştur (Erol, 2010: 22).

Altmışlı yıllarda, nüfus anlamında ciddi gelişmeler yaşanmıştır. 1960 tarihinde Türkiye'nin toplam nüfusu 27.754.820'dir. Bu rakam 1965 yılına gelindiğinde 31.391.421, 1970 yılına gelindiğinde ise 35.605.176 olmuştur. Bu dönemde kent nüfusu oran olarak genel nüfusa nazaran hızla artmıştır. Kentsel nüfustaki bu değişiklik apartman hayatını ön plana çıkartmış; talep çokluğuyla yapsatçılık artmış, kooperatifleşme, banka kredisi gibi çözümlere yönelinmiştir (Kirel, 2005: 14).

1960 yılı sonrası özel teşebbüsler, sanayiye yönelmeler artmış bu gelişmelerin sonucunda sanayileşme hızlanmıştır. Kentlerde veya kentlerin çevresindeki iş olanakları sağlayan sanayi ve hizmet kuruluşları, kentlerdeki kazancın köyde elde edilenden daha fazla olması, popüler kültürün ele geçirdiği eğlence sektörleri, eğitim, sağlık vb. olanakların fazla olması göç olgusuyla temellenen şehirleşmeyi arttırmıştır.

Aynı zamanda bu yıllarda, dış göç de artmıştır. 2. Dünya Savaşı sonrasında yıkıma uğrayan Avrupa, dışarıdan işçi talep etmiştir. Bu işgücü talebinden Türkiye de yararlanmış, çok geçmeden ülkedeki işsizlerin birçoğu kendini tümüyle yabancı bir toplumsal, kültürel yapı içinde bulmuştur.

Sanayi Devrimi sonrası gelişen popüler kültürün kapitalist sistemde en büyük etkisi tüketimin artması yönünde olmuştur. İnsanlar sınıf farklarının ortaya çıkardığı ayrımı gidermek adına bu ürünlere sahip olmak istedikçe ihtiyaçtan ziyade kullanımı yaygınlaşan maddelere yönelmiş, böylelikle tüketim kontrolden çıkmıştır. Böyle bir tüketim artışı Türkiye'de de benzerlik göstermiştir. 1961 Anayasasından sonra Batı'da gözlenen sınıf farkları artık Türkiye'de oluşmaya başlamış ve

insanlar bu sınıf farklarını azaltmak için popüler olana, kullanımı yaygınlaşana ve bir üst sınıfın kullandığı metalara yönelmişlerdir. Sınıf farkıyla ortaya çıkan popüler olana yönelim ve tüketimde artış insanlar arasında kimlik bunalımına sebebiyet vermiştir. Televizyon bu dönemde aktif rol oynamış, televizyonun etkisiyle herkes, o esnada yaygın olarak kullanılan ve moda olan ürünlere sahip olmaya çalışmıştır. Türkiye’de ithalat ve ihracat kapılarının açılmasıyla birlikte toplum, Batı’dan gelen ürünleri, markaları bolca kullanmaya başlamış, batıya yakın hayat standardına sahip olmuştur. Özentilik ile başlayan tüketim, özellikle alt kesim insanlarına çok fazla sıkıntı yaşatmış, insanlar hem enflasyonla hem de popüler kültürle baş etmek zorunda kalmıştır. Böylelikle toplumun bu kesiminde, bir üst sınıfla olan farkı kapatabilmek için devamlı tüketim gerçekleşmiştir (Artukoğlu, 2013: 22).

1960’lı yıllardaki değişim, popüler kültürle yakın bağı olan bir değişimdir. Özellikle radyo, bu dönemin kültüründe mihenk taşı olmuştur. Radyonun yanı sıra magazin dergileri, sinema, fotoromanlar, çizgi romanlar, gazeteler dönem için önemli unsurlardır. 1960lı yıllar televizyonun hakimiyeti olmadığı yıllardır. Bu anlamda, radyo özellikle okuma yazması olmayan insanlar için önemli bir bilgilenme kanalı olmuştur (Kırel, 2005: 16).

Bu dönemin iletişim ortamında televizyon sonradan ön plana çıkmıştır. 31 Ocak 1968 tarihindeki Ankara Televizyonu’nun deneme yayını, halkın televizyon yayınına ilk tanıklığı olmuştur. Bu yayınlı birlikte haftada 3 kez deneme yayını yapılması kararlaştırılmıştır (Cankaya, 1997: 32).

1960’ların sonlarıyla Türkiye’de televizyonlu günler de başlamıştır. Televizyonun gelmesiyle birlikte Türkiye’deki sosyal yaşantı ciddi bir şekilde değişime uğramıştır. Televizyonla birlikte, yeni yüzler, hayatlar insanlarla buluşmaya başlamıştır. Toplumun bir tüketim toplumu olma

yolunda hızla ilerlediği bugünlerde, televizyon bir kitle iletişim aracı olarak tüketimi daha çok tetiklemiştir.

Televizyonun ortaya çıktığı bu dönem aynı zamanda Türkiye'deki gelir dağılımının bozuk olduğu bir dönemdir. Bu anlamda televizyon; olumsuzlukları kitlelere karşı örten, onları günlük yaşamdan uzaklaştıran, onlar için bir tür uyuşturucu görevi üstlenen bir mekanizma şeklinde çalışmıştır.

Gazinolar, dönemin eğlence anlayışında önemli bir yer tutmuştur. Gazino, müzikli popüler filmler yoluyla sinemada da yerini almıştır. Seyirciler, radyodan, gazinolardan tanıdığı sanatçılara artık müzikli filmler aracılığıyla ulaşmaya başlamıştır. Böylelikle radyo yoluyla meşhur olan sanatçılar plaklar vasıtasıyla ürünlerini arttırmış, sinemayla da popülerliklerini korumuşlardır (Kırel, 2005: 32-34).

1960'lı yıllar konumuz açısından da önemli olan kültür endüstrisi olgusuyla en yakın ilişkide olduğu zaman olmuştur. Oluşturulan ürünler, popüler kültür boyutunda gündelik oluşturulmuştur. Durumun bu şekilde gelişmesi de, ciddi boyutlarda işlerlik gösteren Türk sinemasının, sektör boyutuna ulaşamamasında büyük etken olmuştur. Bununla birlikte Toplumsal hareketliliğin süreklilik kazanması, ekonomik alanda gerçekleştirilen devalüasyonlar, köyden kente göç, çarpık şehirleşme ve gelir dağılımındaki dengesizlik gibi sorunlar artmış ve bu gerekçeler 12 Mart 1971 Müdahalesi'ne sebebiyet vermiştir (Ertan, 2003: 373).

2. 1. 3. Türkiye'nin 1970'li Yıllardaki Siyasi ve Sosyal Yapısı

Parlamento dışı siyaset, AP'nin yeniden tek başına iktidara gelmesiyle dönem içinde hızlanmıştır. Bu ortamda demokratik yöntemleri savunanların etkisi azalmış ve parlamento dışına kaymış, Devrim dergisi, AP, CHP ve TİP'in faaliyetlerini eleştirmiştir. Öğrenciler arasındaki gerginlik artmış, iktidar ve muhalefet eksenli tartışmalar, düzen yanlısı ve karşıtı olarak şekillenmiştir. 1960'lı yıllarda kurulan

Fikir Kulüpleri Federasyonu, geniş bir öğrenci kesimini ciddi boyutta siyasallaştırmıştır (Bulut, 2006: 41). Bununla birlikte 12 Mart Muhtırası'na giden süreçte, 1960'lı yıllardaki sendika hareketlerinin de etkisi olduğu ortadadır. Sendikaların eylemleri sadece ekonomik hayata yönelik olmamış, iktidarlar üzerinde de bir tür baskı unsuru olarak kendini göstermiştir. Türkiye'nin en eski konfederasyonu Türkiye İşçi Sendikası (TÜRK-İŞ), genel anlamda partiler üstü bir politika anlayışı benimsemiş, bu anlayışı benimsemeyenlerce kurulan Devrimci İşçi Sendikası (DİSK) ise işçi sınıfının menfaatleri bazında bir demokratik yaşam fikrini savunmuştur. DİSK ve memur sendikalarının öne çıkan ismi Türkiye Öğretmenler Sendikası (TÖS) sol harekete verdikleri desteklerle ön plana çıkmışlardır (Bulut, 2006: 45).

15-16 Haziran 1970 tarihinde işçiler DİSK'e yönelik bir yasa tasarısını protesto ederek İstanbul'da gerginlik yaratmışlardır. Bu dönemde öğrencilerin içinde bulunduğu olaylar da 'Kent Gerillası' tipine doğru kaymıştır. Bununla birlikte, banka soygunları ve Amerikalılara yönelik eylemler yapılmış, üniversitelerde büyük olaylar çıkmıştır. Deniz Gezmiş'e ait olan Türk Halk Kurtuluş Ordusu 3 Mart 1971'de dört ABD'li subayı kaçırmış, güvenlik güçleri Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde (ODTÜ) kaçırılan subayları aramaya kalkışınca üniversitede çok büyük olaylar yaşanmıştır.

Türk Silahlı Kuvvetleri, 12 Mart 1971 tarihinde bir muhtıra yayınlamıştır. Muhtırayı yayınlayan generaller; anarşi, ekonomik ve sosyal huzursuzluklardan parlamentoyu sorumlu tutmuş ve bunu da muhtıranın sebebi olarak göstermişlerdir (Akşin, 2005:262). Çeşitli sol grupların eylemleri, gergin olan ortam içinde kışkırtmalarla birlikte şiddete yönelmiş, böylelikle ordu bir kez daha siyasete karışmıştır (Kongar, 1999: 367).

12 Mart 1971 rejiminin sözcüleri, müdahale öncesinde öğrenciler, işçiler, köylülerce gerçekleştirilen hak arama eylemlerinin bastırılacağını,

bu tarz eylemlere karşı olduklarını belirterek, istikrarı koruyacaklarını açıklamışlardır (Akşin, 2005: 263).

12 Mart Muhtırası, tarihsel bir belge özelliği taşıması bakımından önemlidir. Bununla birlikte muhtırada AP'ye yönelik ağır bir eleştiri söz konusudur. AP, sol muhalefeti bastıramamakla, toplumsal, iktisadi düzeni koruyamamakla suçlanmıştır (Ahmad ve Ahmad, 1976: 411).

12 Mart yönetimi, söylem olarak siyasi istikrarsızlığı ön plana çıkarsa da siyasal ve toplumsal alanda başat olan sol muhalefeti bastırmak için elinden geleni yapmıştır. TİP, bu dönemde kapatılmış, DİSK'in birçok yönetici tutuklanmıştır. Öğrenci hareketlerinin öne çıkan isimleri tutuklanmış, bazıları da idam edilmiştir. Bununla birlikte üniversite, edebiyat dünyasında da birçok kişi tutuklanmıştır. 12 Mart dönemi boyunca işçi ücretleri düşmüş, sermaye sınıfı rahatlamıştır (Turan, 2010: 35).

İlerleyen zamanlarda 12 Mart yöneticileri, Nihat Erim'i CHP'den istifa ettirip başbakan yapmışlardır. 12 Mart 1971 tarihinde Genelkurmay Başkanı ve beş Kuvvet Komutanı Generalin muhtırasıyla başlamış olan 12 Mart rejimi 1973 yılının Nisan ayındaki Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde, Orgeneral Faruk Gürler'in saf dışı bırakılmasıyla sona ermiştir ve Türkiye'de koalisyonlar dönemi başlamıştır.

Tam anlamıyla sivil idareye dönüş 1973 yılında gerçekleşmiştir. 1974 yazında, Yunanistan'la Türkiye arasında yaşanan Ege sorunu ve yine Yunanistan'da askeri darbe ile başa gelen hükümetten destek alan Türkçesi 'Kıbrıslı Savaşçıların Milli Örgütü' olan Ethniki Organosis Kypriou Agoniston (EOKA) nın Kıbrıs'ta darbe yapmasıyla, burada yaşayan Türklerin haklarını korumayı Türkiye bir numaralı gündem maddesi yapmıştır. Bu yüzden 20-22 Temmuz ve 14-16 Ağustos 1974 tarihlerinde olmak üzere iki tane askeri hareket gerçekleştirilmiştir. Rum milislerinin Ada Türklerine saldırılarını engellemek ve Türkiye'nin

güney kıyılarının güvenliğini sağlamakla sınırlı olan askeri operasyonlar sırasında hükümetin Milli Selamet Partisi (MSP) kanadı Ada'nın tamamen ele geçirilmesi yolunda 'fetihçi' önerilerde bulunmuştur (Akşin, 2005: 271-272).

Bu dönemde Türkiye'de barışçıl bir ortamdan ziyade faşizmin zirve yaptığı bir iç savaş ortamı yaşanmıştır. Milliyetçi Hareket Partisi (MHP), 1977 seçimleriyle birlikte temeli Milli Eğitim Bakanlığı olmak üzere devlet kurumlarında ve kamu iktisadi teşebbüslerinde yaygın bir şekilde örgütlenmeye başlamıştır (Akşin, 2005: 274).

1970'li yıllarda Türkiye'deki siyasal hayat bu şekildeyken, sosyal yaşamda da önemli gelişmeler gerçekleşmiştir.

Erman'a göre, gecekondu olgusunun kent ile bütünleşememesi ciddi bir sorun teşkil etmiştir. Bu bütünleşmezliğin altında yatan sebep, kapitalizmin getirdiği eşitsiz, sömürüye dayalı ekonomik yapı olmuştur. Bununla birlikte bu dönemde gecekondulu homojen bir sosyal grup olarak görülmüş, köyden kente göç eden kimliğiyle tanımlanmıştır. 1970'li yıllarda yaşanan sağ ve sol çatışmaları, gecekondu yaşamını etkilemiştir. Sağcı ve solcu kesim, gecekondu yerleşimlerinde egemen olabilmek için birbirlerine şiddet uygulamışlardır. Böylelikle gecekondu yerleşimlerinde 'kurtarılmış bölge\mahalle'ler meydana gelmiş, gecekondularda yaşayanlar da sağ ve sol olarak ayrılmışlardır. 1970'li yıllarda yaşanan ekonomik kriz ve bu duruma bağlı olarak gelişen siyasi sıkıntılar, sol görüşlü partilerin lehine olmuştur. Sol kesimin Bülent Ecevit'te yoğunlaşmasıyla birlikte, gecekondu kesimi merkez sağ partiden, eşitliğe yönelik değişimi vurgulayan sosyal demokrat ve sosyal partilere yönelmiştir. Dönemin gecekondu kesimi, var olan sisteme ayak uydurmak yerine, var olana kendi çıkarları doğrultusunda yaklaşmış, böylece gecekondu kesimi ötekileştirilmiştir. Sonuç olarak 1970'li yıllar, gecekondu yaşamının homojen bir yapıya sahip olmadığını, çatışma

içerisinde olan farklılıkları barındırdığını ispatlamıştır (Aktaran: Mallı, 2013: 83-84).

1970’li yıllarda köyden kente göçün hızlanması, şehirde yeni yaşam biçimini simgeleyecek değerleri doğurmuştur. Arabesk müziğin oluşumu, gelişimi bu dönemde gerçekleşmiştir. Bununla birlikte arabesk anlayış, müzik dışında da kendini göstermiştir (Güçhan, 1992: 92). Arabesk kavramı, müzik ve sinemadan ziyade kendi içinde başka yan anlamlar da kazanmıştır. Arabesk kavramı, arabesk müzik ve filmleri seven halk kesimlerinin kültürelliğini anlatmak için de kullanılmıştır. Arabeski sevmekle, arabesk kültürüne hakim olmak eş değer görülmüş; arabesk, sıradanlaşmış, basit, ortada kalmış bir kültür olarak nitelenmiştir (Keyder, 2006: 128).

1974 yılında dünya çapında gerçekleşen petrol krizi, Türkiye’nin ekonomik yapısını da oldukça etkilemiştir. Türkiye kriz tehlikesine karşı, bu yıllarda iyice gerginleşen siyasi rekabetin yarattığı seçim ekonomisi atmosferi içinde, yaşanan bunalım ne olursa olsun ülke ekonomisine yansımaları geciktirmeye çalışmıştır. Ham petrol fiyatları dünya genelinde üç katı artmışken; Türkiye’de petrol türevlerinin fiyatlarında çok az değişiklik olmuştur. Dış kaynaklara alışkın hâle gelen Türkiye, burada yaşanan sıkıntıya rağmen, ticari kredilerle ve özellikle Dövizle Çevrilebilir Mevduat (DÇM) adı verilen pahalı bir kısa dönemli borçlanma yöntemiyle ithalat hacmini arttırmaya çalışmıştır. Dünya ekonomik sıkıntılar içerisindeyken, Türkiye bu yapay yöntemlerle 1975-1976 yıllarında yüzde 8 civarında büyümüştür; fakat bu büyümenin zorlamacı tarafı, ihracatın ithalatı karşılama oranının 1/3’e düşmesiyle ortaya çıkmıştır. Siyasi istikrarsızlık ve partiler arasında yaşanan gerginliklerin artmasıyla ortaya çıkan politik güçlükler, yapay bir refah konjonktürü yaratılarak aşılmaya çalışılmıştır (Mallı, 2013: 80).

Televizyon, 1970’li yılların gündelik yaşantısının vazgeçilmezi olmuştur. Bu durum televizyon üretimine de yansımıştır. Siyah-beyaz

televizyon üretiminin en parlak yılı 1977 olmuştur. Üretici firmalar, 1977 yılında ürettikleri tüm televizyonları çok kolay bir şekilde satmışlardır (Ansal, 1999: 197).

1960-1970 yılları, dayanıklı tüketim malları sanayisinin ciddi bir şekilde gelişme gösterdiği dönem olmuştur. 1970'lerin başında dayanıklı bir tüketim malı olan fırınlar üretilmeye başlanmıştır (Ansal, 1999: 192-193).

Türk siyasi yaşamının 1960-1980 yılları arasında, CHP ve AP arasındaki çekişmeler ülkenin siyasetinde daha fazla gerginlik yaratmıştır. Özellikle Demirel'in oluşturduğu Milliyetçi Cephe Hükümetleri ülkeye düzen getirmekten ziyade, ülkedeki sağ-sol çekişmesini iyice arttırmış ve 1980 darbesine ciddi bir temel hazırlamıştır (Erol, 2010: 86).

Bölümün başında da değinildiği gibi 1950-1980 yılları arasında yaşanan siyasi, sosyal gelişmeler, genel anlamda dönemin sinemasıyla oldukça yakından ilişkili olmuştur. Bu anlamda özellikle popüler kültür bağlamında sağlıklı yorumlar yapabilmek adına bu dönemin siyasi, sosyal yapısını değerlendirmenin önemli olduğunu düşündüğümüz için çalışmanın içerisinde bu döneme yer verilmiştir.

2.2. Yeşilçam Sineması

Yeşilçam sinemasını daha iyi anlaşılabilmesi açısından Yeşilçam öncesi Türk sineması incelenilmiştir.

2.2.1. Yeşilçam Öncesi Türk Sineması

Osmanlı İmparatorluğu'nda, ilk sinema gösteriminin ne zaman ve nerede yapıldığına dair farklı fikirler mevcuttur. Buna rağmen genel olarak; ilk film gösteriminin 1896 yılında bir Fransız tarafından sadece saray halkına yapıldığı üzerinde birleşilmektedir. Halk ise, Pathe'nin Türkiye temsilcisi Sigmund Weinberg aracılığıyla 1897 yılında Pathe'nin

haber ve komedi filmlerini izleyerek sinemayla tanışmıştır (Scognamillo, 2010: 15-16). Türkler tarafından film yapımı, Birinci Dünya Savaşının başında gerçekleşmiştir (Özön, 1995: 19). 14 Kasım 1914 tarihinde, yedek subay Fuat Uzkınay tarafından çekilen *Ayastefenos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*, sinema tarihinde ilk Türk filmi olarak geçmiştir (Scognamillo, 2010: 24).

Türkiye'de sinema devlet eliyle kurulmuştur. 1915'te kurulan Merkez Ordu Dairesi, cephelerde savaşıran birliklerin hareketini, askeri fabrikaların çalışmalarını, müttefik ülkelerden gönderilen yeni silahların kullanışlarını, önemli gelişmeleri ve askeri talimlerle ilgili filmleri çekip, göstermeyi amaçlamıştır. Bu kurum, savaşla ilgili belge ve haber filmleri çekmeye başlamıştır.

Kemal Filmin kurulmasıyla birlikte, Türk sinemasında yeni bir isim ön plana çıkmıştır: Muhsin Ertuğrul. Muhsin Ertuğrul, tiyatrosu filmleriyle Türk sinemasında Tiyatrocular olarak bilinen bir dönem oluşturmuştur. Bu dönemde Türk sineması çok ilkel, birçok ilkin gerçekleştirdiği, deneme yanılma yönteminin ağırlıkta olduğu bir sinema olmuştur. O kadar ki, Muhsin Ertuğrul yaptığı çalışmalarından dolayı yıllarca eleştirilmiştir.

Türk sinemasının Muhsin Ertuğrul'dan sonra, yani 1950'li yıllara kadar olan dönemi geçiş dönemi diye adlandırılmıştır. Bu dönemde Türk sineması yavaş yavaş canlanmaya başlamıştır. Yönetmenlik yapmaya başlayan yeni sinemacıların çoğu batıda eğitim görmüş, batı sinemasını yakından takip edebilme fırsatını bulmuş kişilerdir. Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Faruk Kenç bu isimlerden sadece birkaçıdır. Her ne kadar bu dönemde, yani geçiş döneminde Türk sinemasında kıpırdanmalar olsa da, Türk sineması istenilen atılımı gerçekleştirememiştir.

Türk sineması, Yeşilçam dönemine doğru giderken inişli çıkışlı günler geçirmiştir. Sinemanın Anadolu'ya yayılması sürecinde

yapımcılar, Anadolu'daki sinema işletmecileri yeni arayışlara yönelmişlerdir. Bu arayışlara sebep olan faktörlerin başında sinema salonlarının sayısındaki artış ve Anadolu'nun sinema anlamında potansiyel bir pazar konumunda olması gelmektedir. Olumsuz anlamdaki durum ise Türk sinemasının dönemin savaş koşullarından etkilenmesi durumudur. Türk sineması, her ne kadar inişli çıkışlı günler geçirdiyse de, içinde bulunduğu dönem onu, en parlak yılları yaşayacağı Yeşilçam dönemine hazırlamıştır.

2.2.2. Türk Sinemasında Bir Dönem: Yeşilçam

Sinema sanatının, içinde bulunduğu toplumun gelişmelerinden beslenen bir yapıda olduğunu belirtmiştik ve bu açıklama doğrultusunda Yeşilçam sinemasının denk geldiği tarih aralığını toplumsal gelişmeler bazında incelemiştik. Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki, Yeşilçam'ın oluşumu Demokrat Parti'nin toplum politikasıyla iç içe olan bir oluşumdur. Yeşilçam, bir nevi Demokrat Parti'nin tüketim toplumu üretme fikrinin yansımasıdır.

Yeşilçam, Türk sinemasının halk ile bağının en çok olduğu, halkın istediği tarzda filmler üreten, aydın kesim tarafından hafıfsenen ve eleştirilen Türk sinemasının popüler kanadını ve kendine özgü üretim ilişkilerini anlatmakta kullanılan bir kavramdır. Yeşilçam adı aslında Beyoğlu'nda film yapım şirketlerinin yer aldığı bir sokağın zamanla kavramsallaşmasıdır. Aslında bir anlamda bu kavram, bir dönemin film üretim ilişkilerine, kalıplarına, üretim ortamına ve gişeye odaklı üretim anlayışını ifade etmektedir. Yeşilçam adının Hollywood (kutsal ağaç) gibi bir benzetmeden yola çıkarak Hollywood'u meydana getiren holly-kutsal (yeşil) ve wood-ağaç (çam) gibi iki kelimenin oluşturmuş olduğu bir bütün olduğunu düşününler vardır. Sinema üretim ve dağıtım ortamının Beyoğlu'ndaki sinema salonlarının en yoğun olduğu bu bölgede mekânsal olarak yoğunlaşması 1940'lı yıllarla çoğalmıştır. Yeşilçam, Türk sinemasının en verimli olduğu dönemde Taksim ve Galatasaray

arasındaki bölgenin tam ortasında Kuloğlu ve Ahududu sokak ile sınırlanan bir adadır. Film ithalatçılarının varlık göstermesiyle başlayan bu mekânsal yoğunlaşmanın ardından film yapım şirketleri de sokağa yerleşmiştir. Bu mekânsal yoğunlaşmanın bir diğer etkisi de artan şirketler arasındaki rekabet anlamında kendini göstermiştir. Yeşilçam'da yapımevleri arasında kıran kırana bir rekabet olduğu ve birbirlerinin ne zaman nefes alıp verdiğinden bile haberdar olacak kadar birbirlerini gözetledikleri vurgulanmaktadır (Kirel, 2005: 180).

Her ne kadar Türk sineması, bir kültür endüstrisi olarak kendini tam anlamıyla 1960'lı yıllarda gösterse de, bu yıllardaki sinema ortamını daha anlaşılabilir kılmak için, bu yılları hazırlayan 1950'li yıllardaki gelişmelerden de çalışmada bahsedilecektir.

2.2.2.1. 1950'li Yıllar ve Türk Sineması

1950'li yıllar Türk sineması, birçok bakımdan diğer dönemlerin sinemasından farklılık gösteren bir yapıya sahip olmuştur. Bu dönemdeki birçok oluşum, bizzat dönemin siyasi, sosyal yapısıyla paralel olarak varlık göstermiştir. Bununla birlikte Türk sinemasında, 1950'li yıllarda yaşanan gelişmelerin 1960'lı yıllardaki Türk sinemasının gelişiminde tartışmasız çok büyük payı olmuştur.

Bu dönemin incelemesini yaparken başlamamız gereken nokta 1948 yılında gerçekleştirilen vergi indirimidir. 1948 vergi indirimi, Türk sinemasının 1950 dönemini ve sonrası dönemlerini en çok etkileyen gelişmelerden biri olmuştur. 1 Temmuz 1948 yılında çıkartılan bir kanunla sinema gelirlerinden alınan belediye vergisinde azalma meydana gelmiştir. Belediyelerin sinemalardan aldığı eğlence vergisinde oranlar, yerli film gösteren sinemalarda hasılatın yüzde 25'i, yabancı film gösteren sinemalarda ise yüzde 70 olarak belirlenmiştir. Bu şekildeki bir gelişme, sinema sektörünün canlanmasını sağlamış, sinemaların yerli filmlere yönelmesine yardımcı olmuştur (Yağız, 2006: 24).

Sinema sektöründe canlanmaya yol açan unsurlardan biri de 1950’li yıllarda kentlerin ve kasabaların birbirlerine bağlanması olmuştur. Bu gelişme, Türk sinemasının gelişiminde çok büyük rol oynamıştır. Karayolu sayesinde, öncelikle büyük şehirlerde gösterimi yapılan filmler, kırsal kesime ulaştırılmıştır. Burada halk, izlediği filmlerle şehir yaşantısı hakkında bir vizyon kazanmış, şehir yaşamını yakından tanımaya başlamıştır. Filmlerin çok fazla talep görmesiyle birlikte, insanların kendilerini görebilecekleri filmler üretilmeye başlanmış; Türk sinemasında köy destanları, kent filmleri, melodramlar gibi Türk sinemasına özgü tipik türler meydana gelmiştir.

Anadolu’da karşılaşılan bu durumun benzeriyle kentlerde de karşılaşılmıştır. Gerek, birinci bölümde popüler kültürü anlatırken gerekse de 1950’li yılların sosyal yapısını anlatırken değindiğimiz kentleşme olgusunun sinemada yansması çok önemli olmuştur. Şehirleşmenin olduğu dönemlerde, kent hayatında gerek maddi gerekse de manevi boyutta uyum problemi yaşayan insanlar için sinema, günlük sorunlardan uzaklaştıran, onları eğlendiren, kendilerinde bir şeyler buldukları bir kitle iletişim aracı olmuştur.

Bu gibi sebeplerle bu dönemde film, sinema salonu, yapımevi sayısında ciddi bir artış gözlenmiştir. Salonlar, yerli filmlerle dolup taşmıştır. Böyle bir durum, Türk sinemasında ilk kez *Damga* filmiyle Hürrem Erman’ın başlattığı pirsantaj sistemi adı verilen farklı bir dağıtım sisteminin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Bu sistemde yapımcının görevlendirdiği pirsantaj memurları, film gösterimini gerçekleştirmek için ülke geneline dağılmış, buralarda salon sahipleriyle film gösteriminden elde edilecek kar üzerinden anlaşmalar yapmışlardır. Bu sistem, 1950’li yılların yarısı itibariyle ortaya çıkacak olan bölge işletmeciliği sistemini hazırlayan bir uygulama olmuştur.

Bu dönemde 1960’lı yıllarda daha çok artacak, genişleyecek bir fenomenler dalgası oluşmuştur. Bu fenomenlerden biri de otomobil

filmleri olmuştur. Otomobiller ve otomobile sahip karakterler birer fenomen haline gelmiştir. *Şoför Nebahat* ve *Küçük Hanımefendi* gibi filmlerde otomobil film karakterleriyle tamamlayıcı bir şekilde ele alınmıştır. Otomobil, bu filmlerde bir zenginlik göstergesi olarak konumlandırılmıştır. Otomobil, bu dönemdeki kent seyircisi için hayatın bir parçasının sinemada görselleştirilmiş şekliyken, halk kesimi izleyicisi için şehir yaşamındaki farklı bir yenilik olarak yerini bulmuştur. Filmlerde, otomobil gibi sınıf göstergesi olan olay ve olgularla bu dönemde sınıf atlamanın çok kolay olduğu vurgulanmıştır. Bu vurguyu ön plana çıkartan filmler, 1960'lı yıllarda çoğalarak devam etmiştir (Kırel, 2005: 19-23).

1950'li yıllarda roman, öykü, sahne oyunları gibi yerli eserlerin sinemaya aktarımı çok fazla popüler olmuştur. Bununla birlikte, daha çok piyasa romanları rağbet görmüştür. Kerime Nadir, Muazzez Tahsin gibi yazarların eserleri bu dönemde en çok tercih edilen eserler arasında olmuştur. Sinema, bu dönemde magazin dergilerinden oldukça



Şekil-1: Ses Dergisi

beslenmiştir. Bu dergiler, genellikle ev hanımlarına yönelik magazinsel içerikli, dönemin yavaş yavaş beliren yıldız sistemindeki oyuncuların, o dönemde tüketime yönelik ürünlerin tanıtımının bolca yer aldığı dergiler olmuştur. Bu dergilerdeki kişiler, insanlar tarafından rol model olarak algılanmış; insanlar sunulan bu kişilerin yaşamlarına özendirilmiştir.

1950’li yıllar, sinema araştırmacıları tarafından Türk sinemasının sinemacılar dönemi olarak değerlendirdikleri bir dönem olmuştur. Bu durumun bu şekilde değerlendirilmesinde, üretilen filmlerin özellikle dönemin ortalarından sonra üretilen bazı eserlerin ciddi boyutta sinemasallık kazanması, tiyatro havasından kurtulması, yeni, özgün konuların işlenmesi gibi önemli unsurlar etkili olmuştur. Bu dönemde her ne kadar ticari sinema hakim olsa da özellikle Lutfi Ömer Akad’ın çalışmaları, Türk sinemasını diğer dönemlerinden ayıran, Türk sinemasına bir ifade tarzı kazandıran eserler olmuştur.

Lutfi Ömer Akad, 1949 yılında çektiği *Vurun Kahpeye* ve 1952 yılında çektiği *Kanun Namına* filmleriyle Türk sinemasına sanatsal bir boyut kazandırmıştır. *Vurun Kahpeye* filmi, Kurtuluş Savaşı yıllarında Anadolu’da öğretmenlik yapan Aliye öğretmen üzerine kurulu bir film olmuştur.

1952 yapımı *Kanun Namına* filmi, İstanbul’da yaşanan gerçek bir cinayet olayını anlatmıştır. Bu filmde, Türk sinemasında kameralar ilk defa sokağa inmiştir. Ayrıca filmdeki oyuncuların tiyatro dışından gelmesi bir diğer yenilik olmuştur.

Lutfi Ömer Akad’ın 1953 yılında çektiği, *Altı Ölü Var\İpsala Cinayeti* filmi, ruhsalimsel çözümleme çabaları, cinayet sebeplerinin incelenmesi, sade anlatımıyla Lutfi Ömer Akad’ı tanımlayan bir film olmuştur (Esen, 2010: 82). 1955 yapımı *Beyaz Mendil* ile 1959 yapımı *Yalnızlar Rıhtımı*, 1950’li yılların önemli Lutfi Ömer Akad filmleri olmuştur.

Yine bu dönemde Atıf Yılmaz, 1952 yapımı *Kanlı Feryat* filmiyle ilk filmini gerçekleştirmiş, çektiği piyasa roman uyarlamalarıyla Türk sinemasında uyarlamaları geleneğini başlatmıştır. Atıf Yılmaz için bu dönemde biçim önemli olmuş; sinema dilini geliştirme, öğrenme olanağı bulmuştur. 1957 yılında çektiği *Gelinin Muradı* filmiyle gerçekçi dönemine giriş yapmıştır (Esen, 2010: 100-101). Atıf Yılmaz, filmlerini sanatsal bir kaygıyla çekmiştir.

Metin Erksan, *Aşık Veysel'in Hayatı* adlı ilk filmini 1952 yılında çekmiştir. Her ne kadar toplumcu ve gerçekçi bir yaklaşım göstermiş olsa da, istediği her şeyi gerçekleştirememiştir. Film, her ne kadar sansüre takılsa da Türk sinemasının köye yaklaşımından çok farklı ve gerçekçi bir yapıda oluşturulmuştur (Esen, 2010: 115).

Metin Erksan'ın bu dönemde kendini kanıtladığı film ise 1958 yılında çektiği, Çakırcalı Mehmet Efe'nin yaşamı üzerine temellenen *Dokuz Dağın Efesi* filmi olmuştur. 1959 yılında çektiği *Şoför Nebahat* filmiyle bir *Şoför Nebahat* dizisine yol açmıştır.

Memduh Ün, bu dönemin bir diğer önemli ismi olmuştur. Ün, çektiği melodramlarla 1950'li yılların Türk sinemasının ön plana çıkan isimleri arasında yer almıştır. Bu yıllarda, Memduh Ün'ün yönettiği melodramlar ciddi boyutta ticari başarı kazanmışlardır. 1955 yapımı, *Yetim Yavrular* filmi, Memduh Ün'ün yönettiği ilk film olmuştur.

Bu dönemde, Türk sinemasında yıldız sistemi yavaş yavaş belirmeye başlamıştır. Bu durum özellikle Memduh Ün'ün filmlerinde gözlenmiştir. Muhterem Nur'un, Memduh Ün'ün filmlerinde oynadığı sıkıntılı, acı çekmiş tipler, Türk sinemasında oyunculuk anlamında bir kalıplaşma doğurmuştur. Bundan sonra 1960'lı yıllarda da görülebileceği gibi, kötü kadınlar, fakir yakışıklı erkekler, zengin küçükhanımlar gibi rol modeller, kalıp ifadeler ortaya çıkmıştır.

1958 yapımı, *Üç Arkadaş* filmi, Memduh Ün'ün sinemasında bir dönüm olmuştur. Bu film, gerek içeriği gerekse sinema diliyle başarılı bir çalışma olmuştur.

1950'li yıllar Türk sineması, daha önce de ifade edildiği gibi genel anlamda 1960'lı yılların sinemasını hazırlayan bir yapıda olmuştur. Bu dönemde Türk sineması, sinemasal kimliğini kazanmakla beraber ticari anlamda da ciddi başarılar kazanmıştır. Artan film, salon sayısı, yapımevi, sinema çalışanıyla sinema neredeyse sektörel bir boyut kazanacak duruma gelmiştir. Her ne kadar sinema, temelleri sağlam, ciddi bir sektörel yapılanma gösteremese de dönemin sinema politikası olan kısa sürede, az maliyete çok iş politikasıyla başlı başına üretim ve tüketim bazında belli bir sisteme bağlanmıştır.

2.2.2.2. 1960'lı Yıllar ve Türk Sineması

1960'lı yıllar Türk sineması, birçok sinema araştırmacısı tarafından Türk sinemasının altın yılları olarak değerlendirilmektedir. Aynı şekilde araştırmacılar tarafından Türk sinemasının sinemacılar döneminin ikinci yarısı olarak da değerlendirilen, konumuz açısından da çok büyük önem taşıyan bu dönemin gelişmesinde 1950'li yıllardaki sinemasal yapı çok etkili olmuştur.

Bu dönemde, üretilen film sayısı giderek artmış, sinemaya oyuncu, yönetmen, yapımcı anlamında yeni yüzler gelmiştir. Aslında bu gelişmelerin seyircinin göstermiş olduğu taleple de oldukça yakından ilişkisi bulunmaktadır. Bu dönemdeki seyirci profili, sinemaya çok fazla talep gösteren bir profile sahip olmuştur. Bununla birlikte her ne kadar bu şekilde gelişmeler söz konusu olsa da, dönem sineması ekonomik olarak halen sağlam bir altyapıya sahip olmamıştır. Bu dönemde, kendi üretim koşullarını dayatan bir sinema hakimiyeti söz konusu olmuştur. Film üretimi yapabilmek için sinema alanının dışından gelecek borç paralara ihtiyaç duyulmuştur. Zamanla yapımcılar, öncelikle para kazanmak

amacıyla filmler üretmeye başlamışlardır. Film için harcanan paraların geri dönebilmesi için ödünler verilmiş, seyircinin istediği tarzda filmler için uğraş gösterilmiştir. Böylelikle film yapanlar arasında rekabet gün geçtikçe artmış, bir zaman sonra sistem kısır döngü haline gelmiştir (Kırel, 2005: 39).

Yeşilçam sineması, sistemli, sağlam temeller üzerinde şekillenen bir sinema olmamıştır. Bu anlamda Yeşilçam'ı oluşturanlarca olsun, kültür çevrelerince olsun yapıcı bir çalışmadan bahsetmek mümkün olmamıştır. Yeşilçam, pratiklikle, deneme yanılma yöntemiyle kendini var etmiştir. Yeşilçam'ın kendine özgü yazısız kuralları, kalıpları mevcut olmuştur. Yeşilçam'da öncelik filmlerin halk tarafından beğenilmesi olmuştur. Bu yüzden genel anlamda halkın beğenisine uygun filmler çekilmiş, böylelikle de ciddi miktarda para kazanılmış, var olan sinema, ticari sinema olmuştur (Ayça, 1996: 140-141).

Yeşilçam'da çekilen melodramlar da o dönemki sinemanın kalıplaşması açısından önemli rol oynamıştır. Buradaki karakterler, konular, olaylar, tüketim alışkınları, kişiler arası ilişkiler her daim belli kalıplar çerçevesinde şekillenmiştir. Filmlerin birçoğunda şarkılı, türkülü sahneler, kader mahkumları, fakir ama mutlu tipler, zengin kötü karakterler, ve bu kişilerin aralarındaki iletişim, mucizevi şekilde gelişen olaylar bu dönemin sinemasının tipik, vazgeçilmez unsurları olmuşlardır.

Zenginlik kavramı, özellikle melodram kalıpları içerisinde ayrı bir önem taşımaktadır. Zenginlik kavramı; zengin-fakir olmak temelinde şekillenen ilişkilerde, filmlerdeki kadın veya erkek starların filmi varlıklı bir şekilde bitirmelerinde, filmlerdeki tüketim kalıplarında çokça işlenen bir kavram olmuştur. Filmlerdeki zengin kahramanların giyimi, kullandıkları eşyaları, bindikleri otomobilleri, katıldıkları davetler, eğlence alışkanlıkları bu dönem izleyicisinin tüketim alışkanlıklarını şekillendirmede çok önemli rol oynamıştır. 1950'li yılları anlatırken

açıkladığımız otomobilin hem sosyal yaşam anlamında hem de sinema anlamında ifade ettiği anlam ve önemi bu dönemde katlanarak artmıştır.

Batı ülkelerinde ve ABD'deki popüler\ticari sinema ile Yeşilçam sineması ne kadar benzerlik gösterse de, yine de aralarında farklılıklar bulunmaktadır. Sinema, ortaya çıktığında batılı ülkeler çoktan yazılı kültür aşamasına girmişler, kültürel ve düşünsel yaşamlarını kurumsallaştırmışlardır. Bu dönemde var olan toplumsal yapı, örgütlü ve kurumsallaşmış bir yapı olmuştur. Halk için üretilen ticari filmler, kurumsallaşmış bir sinema yapısı içerisinde tasarlanmışlardır. Buna karşın Türkiye'deki durum çok farklı bir şekilde gelişmiştir; kurumsallaşamamış, yazılı düşünce temelini oluşturamamış bir Yeşilçam sineması söz konusu olmuştur. Mevcut popülist eğilim, DP iktidarında da yansımaları bulmuş, Yeşilçam'ı halkın isteklerine ve yönlendirmesine göre biçimlendirmiştir. Bu durumun şekillenmesinde senaryocular aktif rol oynamışlardır. Bülent Oran, bilinçli bir şekilde yabancı filmlerin dramatik yapılarından, senaryo yazma tekniğinden yararlandığını belirtmiş; kahramanların genel özelliklerini Türk toplumunun genel özelliğine göre şekillendirmiştir.

Hangi filmlerin yapılacağı konusunda son sözü söyleyen, beraber çalıştıkları yönetmenlerle piyasa değerlendirmesi yaparak karar veren yapımcı olmuştur. Her ne kadar durum böyle olsa da, filmi gerçekleştiren temel kişi yönetmen olmuştur. Dolayısıyla bu dönemdeki yapımcı, yönetmen, senarist ve oyuncu arasındaki ilişkilerin sağlıklı irdelenmesi, Yeşilçam sistemini daha anlaşılır kılmaktadır. Genel olarak piyasada belli başlı büyük firmaların hakimiyeti söz konusu olmuştur. Bu firmalar işlerini aralarında sözleşme yaptıkları yönetmen ve oyuncularla yürütmüşlerdir (Ayça, 1996: 140-141).

Yeşilçam'daki bu ticari işleyişte bir de bölge işletmeciliği etkili olmuştur. Yapımcılar, yönetmen, senarist ve oyuncularla hangi filmleri nasıl çekeceklerine karar verirken bölge işletmecilerinin de fikirlerini

almışlardır. Bölge işletmeciliği sistemiyle çekilen filmler, daha çok meşhur bir deyim olan ‘halk bunu istiyor’ tarzındaki filmler olmuşlardır.

Bölge işletmeciliği, 1950’li yılların ikinci yarısıyla birlikte ortaya çıkmış ve 1960’lı yıllardaki sinema ortamının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Bu dönemlerdeki yapımcılardan bazıları, başlangıç aşamasında nakit para kullanırken, bazıları da parasız bir şekilde işe başlamıştır. Filmler için finansal kaynak, ilk zamanlarda senet veya kişisel ilişkilerle oluşturulmuş daha sonra ortaya bölge işletmecileri çıkmıştır. Bu sistemde filmler, İstanbul, Adana, İzmir gibi şehirlerde bulunan işletmeler üzerinden Anadolu’nun çeşitli şehir ve kasabalarına dağıtılmıştır. Bu şekilde gerçekleştirilen gösterimler sayesinde, bölge işletmelerinin sermayeleri, 1960’lı yıllarda oldukça artmış; işletmeler yapımcılara verdikleri avanslar karşılığında filmlerin üstünde hakimiyet kurmaya başlamışlardır. İşletmeciler, halktan aldıkları geri bildirimlerle yapımcılarla irtibata geçerek, onlardan halkın seveceği türde, konularda, oyuncularla film yapmalarını talep etmişlerdir. Bölge işletmelerinin talepleri de, bölgeden bölgeye farklılık göstermiştir. Bu durumun sebebi de yine izleyiciyle ilgili olmuştur. Seyirciler, izledikleri filmlerde kendi kültürlerinden izler görmek istemişler; film seçimlerini bu doğrultuda belirlemişlerdir. O dönemde Ege bölgesi için yapılan efe filmleri, bu duruma örnek niteliği taşımaktadır. Böylelikle, işletmeler de yapımcılara seyircilerin beğenebileceği tarzda film yapımı için talepte bulunmuşlardır. Bu anlamda o dönemlerde, izleyicinin ilgisini çekmek büyük gereklilik olmuştur; çünkü sistem izleyiciden gelen parayla işler şekle gelmiştir. Böylelikle sürekli tekrarlanan film türleri, konularıyla beraber, Yeşilçam sinemasında meydana gelen kalıplaşmalarda önemli rol oynamıştır. Yeşilçam dönemindeki kalıplaşmaların meydana gelmesinde büyük ve küçük firmaların arasındaki rekabet ortamı da etkili olmuştur. Yeşilçam’da büyük firmalar olduğu gibi küçük firmalar da sinema etkinliklerinin içinde yer almıştır. Bu firmalarda belli bir sistem oturtmak zor olmuştur. Bütün firmalar, çalışmalarını diğer firmalardan

saklamışlardır. Bu kapalı ortama rağmen, Yeşilçam ortak bir bütünlük gösterebilmiştir. Bu durumun sebebini firmalar arası rekabet oluşturmuştur. Firmalar, birbirlerinin faaliyetlerini takip etmiş, bununla birlikte seyircilerin tepkilerini dikkate almışlardır. Her ne kadar yapım evleri, yönetmen, oyuncu, senarist anlaşmaları yapsalar da bazı yönetmen, senarist, oyuncular birçok yapım eviyle ortak çalışmışlardır. Bu şekilde yapım evleri arasında bir iletişim ortamı kurulmuş ve Yeşilçam'ı oluşturan ortak unsurlar, kalıplaşmalar meydana gelmiştir. Yeşilçam'da oluşan bu kalıplaşmalarda oyuncuların önemi de oldukça fazla olmuştur. Başroldeki kadın ve erkek tipleri kesinlik kazandıkça, bu tipleri canlandıran oyuncular da canlandıkları tiplerle özdeşleştirilmiştir. Bu durum başroldeki oyuncuların ayrı bir öneme sahip olmasına yol açmıştır. Diğer bir deyişle 1950'li yıllardaki tiipleşme, kalıplaşma bu dönemde katlanarak artmıştır. Türk sinemasındaki bu gelişmelerin yaşandığı dönem, Türk sinemasının televizyonun ortaya çıkmasına kadarki hakimiyetinde çok büyük rol oynamıştır (Ayça, 1996: 141).

Bu noktada dönemin yıldız sisteminden bahsetmek yerinde olacaktır. 1960'lı yılların sineması hayatın her alanında etkili olan bir güç halini almıştır. Bu anlamda sinema, insanların rol model örneklerinin oluşmasında da önemli rol oynamıştır. Bu dönemde sinemanın yıldızları, canlandıkları kahramanlar aracılığıyla her anlamda insanların yaşamında önemli yer edinmişlerdir. Yıldızlar sinemadaki varlıklarından ziyade, insanların kendileri gibi konuşmalarını, giyinmelerini sağlayarak yani insanların kendilerine özenmelerine yol açarak gündelik hayatın içinde de taklitleriyle var olmuşlardır. Bu dönemde yıldızlar 'artist' olarak adlandırılmış, herkesin hayal ettiği bir oluş şeklinde konumlandırılmışlardır. Bu durumun sebebi ise onların her anlamda cezbedici özellikte olmasıdır. Yani, artistler zengindirler, karizmatiktirler, güzeldirler kısacası sıradan bir seyircinin gözünde gerçek dünyadan çok uzakta, farklı bir dünyada yaşamaktadırlar.

1960'lı yıllardaki bir yıldız prototiplerinin, beraberinde getirdiği oluşumlardan biri de yıldız yarışmaları olmuştur. Bu yarışmalardan türeyen yeni isimler yapımcılarla anlaşmalar yapmış ve ani bir şekilde filmlerde boy göstermişlerdir. Buradan da anlaşılabileceği gibi dönemde yetenekten ziyade güzellik önemli olmuştur. Güzel, yakışıklı birçok insan bu dönemde oyunculuğa heves etmiş, böylelikle bu yarışmalara katılıp, kısa yoldan ünlü olmak istemişlerdir. Yakışıklı erkekler ve güzel kadınlar, dergi kapaklarının, film afişlerinin, magazinselliğin vazgeçilmez unsuru olmuşlardır (Kırel, 2005: 68-69).

Yıldız olgusunda her ne kadar halktan gelen yıldız olma isteği, mevcut yıldızlara olan ilgi yıldız sisteminin devamını sağlamış olsa da yapımcılar da yıldız arayışına girişmişlerdir. Bu girişimler, dönemin sineması değerlendirildiği takdirde aslında bir gereklilik olarak kendini göstermektedir; çünkü yıldızların oynadığı filmler, çok para getiren filmler olmuşlardır. Bu yüzden yıldız sistemi sahip çıkılması gereken bir sistem olarak kendini göstermiş, bu doğrultuda filmler çekilmiştir (Kırel, 2005: 70).

Yıldız sistemiyle beraber oyuncular, oynadıkları karakter bünyesinde değerlendirilmeye başlanmış ve zamanla bu durum yerleşik bir hal almıştır. Bu kalıplaşmayla birlikte artık senaryoya göre oyuncu seçimi değil, oyuncuya göre senaryo yazımı mekanizması gelişmiştir. Yıldız sistemi temelinde çekilen birçok film, senaryosunu piyasa romanlarından almış yani bu dönemde roman uyarlamaları oldukça talep görmüştür. Bu çalışmalar o kadar çok sayıda olmuş ki, artık sinemada anlatılanlar, karakterler, yüzler açısından bir tekdüzelik meydana gelmiştir. Bu durum dönem sinemasının gelişmesinde çok büyük engel teşkil etmiştir (Özön, 1995: 313).

Yıldız sisteminin hakim olduğu yıllar, seyircinin yıldızlardan beklentisi olduğu yıllar olmuştur. Halk, bu beklentiler doğrultusunda yıldızları değerlendirmiştir. Bu durumun örneklerinden; Türkan Şoray,

güzel, çekici, alımlı kadın şeklinde; Fatma Girik, dinamik, girişken, canlı bir şekilde, Filiz Akın ise halk kızı veya burjuva tarzı şeklinde değerlendirilmiş, bu kıstaslarda görülmek istenmiştir (Kirel, 2005: 201-202).

Yeşilçam sinemasındaki yıldız sistemi araştırmamız açısından da farklı bir önem arz etmektedir. Bu dönemde yıldızlarla özdeşleşen filmler yapılmış, bazı yıldızlar filmlerde söyledikleri şarkılarla fenomen haline gelmişlerdir. Bazı sinema yıldızları da şarkıcılık kökeninden gelmiş, insanlar o dönemde sinema gibi popüler olan kitle iletişim aracı radyodan dinledikleri şarkıcıları, sinema perdesinde görme olanağı yakalamış, yıldızlar sinema aracılığıyla plak satışlarında rekor satışlara ulaşmışlardır. Bununla birlikte, yıldız sistemiyle batıdan getirilen günlük hayata yönelik pratiklerden biri de müzik olmuştur. Bu dönemde özellikle Fransızcadan çevrilen şarkılarla çok talep gören filmler yapılmıştır. Yeşilçam'daki müzik olgusu, farklı bir başlık altında ayrıca ele alınacaktır.

Türk Sineması'nın 1960'lı yılları, bir çeşit furya yılları olmuştur. Yeşilçam sinemasının furya\seri filmlerinin üretilmesinde bölge işletmecileri ön plana çıkmıştır. Bir film beğenildiği takdirde, kar getirmesi hedefiyle tekrar ısmarlanmış, bu şekilde film bir çeşit seri halinde çoğalmıştır. Filmlerin beğenilmesi ve bu beğenin kar getirmesi amacıyla değerlendirilmesi fikri, seri film yapımında başlıca etken olmuştur (Kirel, 2005: 103,106). Bu şekilde oluşturulan *Turist Ömer*, *Küçük Hanımefendi*, *Cıralı İbo* filmleri, bu dönemin tipik furya filmlerine örnek teşkil etmektedir.

Furya filmler, seyircinin ilgisini çeken türlerin filmleri olmuşlardır. Birtakım seri filmler, taklitlerinin oluşumuna yol açmış; fakat hiçbir taklit seri filmi, taklit ettiği film kadar başarı gösterememiştir. Bu yüzden birçok furya filmi, zamanla önemini yitirmiştir. Furya filmleri, izleyicinin anlık ihtiyaçlarını karşılayarak, daha sonra karşıladığı bu ihtiyaçları ona empoze etmiştir. Burada ihtiyaç duyulan,

empoze edilen şey, birçok şeyi kapsayan nitelikte bir özelliğe sahip olmuştur; kahkaha, gözyaşı, hareket, gibi. Zamanla bu filmlerde empoze edilen her şey doyum noktasına geldiğinde, kendi kendisini tüketmiştir (Scognamillo, 2010: 162).

1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamıyla, ülke içinde çeşitli sinema dergiler çoğalmış (Sine-Film, Si-Sa gibi), sinema kulüpleri önem kazanmıştır. 1962 yılında ilk Türk sinema sendikası, Sine-İş kurulmuştur. Sinema dergilerinde sinemanın toplumsallığına yönelik çeşitli makaleler yayınlanmış, topluma nasıl hizmet edileceği yönünde çeşitli fikirler işlenmiştir. Bu dönemde sinema kulüpleri de önem kazanmıştır. 1965 yılında kurulan Sinematek derneği, kurucuları Sabahattin Eyüboğlu, Muhsin Ertuğrul, Nijat Özön gibi isimlerle ön plana çıkmıştır.

Yukarıda sayılan kurum, kuruluşlar aracılığıyla bu dönemde, sinema çalışanlarınca sinemanın nasıl olması gerektiğine, sinemanın halka nasıl hizmet edebileceğine dair önemli tartışmalar yaşanmıştır. Böylece Türk sineması içerik ve biçim açısından ciddi bir boyut kazanmıştır. Her ne kadar dönem içinde ticari filmlerin yoğunluğu mevcut olsa da kalite bazında Türk sineması için, önemli fikirler temelinde şekillenen başarılı yapımlar ortaya çıkmıştır. Bu anlamda dönem başında ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçilik, önemli bir akım olmuştur.

27 Mayıs 1960 Darbesiyle birlikte özgür bir ortama kavuşan Türkiye'de, o güne dek Türk sinemasında işlenmeyen toplumsal konulara yönelme fırsatı doğmuştur. Sinemacılar döneminin ikinci yarısındaki bu oluşum, Toplumsal Gerçekçilik akımı olarak tanımlanmıştır (Esen, 2010: 72-73). Ortaya çıkmasında Ömer Lütfi Akad'ın *Tanrı'nın Bağışlı Orman* adlı eserinin önemli rol oynadığı Toplumsal Gerçekçi filmlerin genelinde kent insanı ele alınmıştır. Bu filmlerde dönemin sosyo-ekonomik eleştirisi mevcuttur. Toplumsal Gerçekçilik akımı, Türk sinemasının ilk siyasi film örneklerini vermiştir. *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961),

Gecelerin Ötesi (Metin Erksan, 1960), *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1962) akım içinde ön plana çıkan filmlerden bazılarıdır.

27 Mayıs 1960 Darbesi'nin Türk sinemasına etkileri sadece Toplumsal Gerçekçilik akımıyla sınırlı olmamıştır. 1965 yılında Toplumsal Gerçekçilik akımının geçerliliğini yitirmesiyle birlikte 'Devrimci Sinema' ve 'Ulusal Sinema' şeklinde iki ayrı sinema akımı ortaya çıkmıştır (Uçakan, 1977: 11).

1965 sonrasında, Halit Refiğ'in öne çıktığı bir sinemacı grup, Ulusal Sinema kavramını ortaya atmıştır. Halit Refiğ, Ulusal Sinema akımı aracılığıyla, halktan kopuk bir sinemanın mümkün olamayacağını savunmuştur (Refiğ, 1971: 103). Bu anlamda Ulusal Sinema akımı, Sencer Divitçioğlu'nun 'Asya Tipi Üretim Tarzı' tezinden temellenerek, Türk sinemasının Batı sinemasıyla kıyaslanamayacak nitelikte kendine özgü yapısıyla birlikte, genel anlamda halka yönelik bir sinema olduğunu ifade eden bir akım olmuştur (Dorsay, 1989: 63).

Halit Refiğ, özellikle Kemal Tahir'den de etkilenecek Türk sinemasının yabancı sermaye, burjuva veya devlet tarafından kurulmadığını öne sürmüştür. Bu yüzden Türk sineması, emperyalist veya devletçi bir sinema olmamıştır. Ona göre, Türk sineması halk tarafından yoğrulmuş bir sinema olmuştur. Bu yüzden film yapılırken halk odaklı film yapılması gerektiğini savunmuştur (Refiğ, 1971: 41-42). Halit Refiğ'in 1965 yılında çektiği *Harem'de Dört Kadın* adlı filmi, onun fikirlerini yansıtan en önemli eseri olmuştur. Bununla birlikte Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi isimler de Refiğ'in bu görüşleri doğrultusunda eserlerini vermişlerdir.

Ulusal sinema anlayışı çerçevesinde çekilen filmlere örnek olarak Halit Refiğ'in kan davasından kaçan bir kadının İstanbul'daki hikayesini anlatan *Fatma Bacı* (1972) ve bir Türk ile evlendikten sonra dine yönelen yabancı bir kadının hikayesini anlattığı *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969)

filmleri, Ulusal Sinema anlayışı çerçevesinde çektiği filmlerine örnek teşkil etmektedir (Refiğ, 1971: 103).

Bu dönemdeki akımlardan biri de Milli Sinema akımı olmuştur. Milli sinema akımı, milli kültürün sinema aracılığıyla aktarılması temelinde gelişen bir akım olmuştur. Buradaki milliyetçilik anlayışı, Türk toplumunun tarihsel ve dinsel geçmişinden kaynaklı bir milliyetçilik anlayışı olmuştur. Bu anlamda bu akımda yer alan sanatçılar daha çok yaptıkları dini filmlerle ön plana çıkmışlardır.

Milli sinema akımı içerisinde ön plana çıkan isimler Mesut Uçakan, Yücel Çakmaklı ve Salih Diriklik olmuştur. 1970 yılında çekilen *Birleşen Yollar* filmi, akımı temsil eden ilk film olarak kabul edilmiştir.

Milli sinema akımının ortaya atıldığı dönem, gerici düşüncelerin çoğunlukta olduğu bir dönemdir. Milli sinema, bu dönemin karmaşasında etkin rol oynamıştır. Bununla birlikte 1971 muhtırası, Türkiye’de baskıcı bir yönetimin en önemli sinyali olmuş ve böyle bir ortamda gericilerin faaliyetleri daha çok artmıştır (Coşkun, 2009: 80). Milli sinema akımı, zamanla özellikle Yücel Çakmaklı’nın çizgisini kaybetmesiyle önemini yitirmiştir.

Bu dönemde oluşan bir akım da Devrimci Sinema’dır. Devrimci sinemacılar; Sinematek Derneği bünyesinde toplanarak, ticari gösterim şansı elde edememiş dünya sanat sinemasının önemli filmleri üzerinde yoğunlaşan ve sinemanın toplumsallığı üzerine çalışan bir grup olmuştur. Devrimci sinemacılara göre, sinema; Yeşilçam ve Hollywood’un politikasıyla gerçekleştirilen bir faaliyetten uzak, toplumdaki çatışmaları sergileyen, ezilen sınıfların yanında olan, toplumun içinden gelen bir yapı şeklinde oluşturulmalıdır. 1968 yılında gerçekleştirilen *Seyyit Han* filmi, 1960’lı yılların devrimci sineması için bir örnek teşkil etmektedir (Esen, 2010: 74).

1960'lı yılların yönetmenlerini incelediğimizde, Lutfi Ömer Akad ciddi başarılar elde etmiştir. *Üç Tekerlekli Bisiklet* filmi, çekimi geç tamamlanan bir film olmuştur. Çekimler esnasında Memduh Ün'ün de desteğini alan Akad, bu çalışmasında oldukça başarılı olmuştur. Filmin konusunu, üç kişilik bir ailenin öyküsü oluşturmuştur. İtalyan Yeni Gerçekçi akımının etkileri görülen filmde başarılı siyah-beyaz görüntülerle, yoksul çevre oldukça başarılı bir şekilde yansıtılmıştır (Esen, 2010: 87-88).

1964 yılında Tarım Bakanlığı Orman Genel Müdürlüğü'nün desteğiyle *Tanrı'nın Bağışı Orman* adlı eseri çekmiştir. Bu çalışma, içerik ve biçim açısından o kadar başarılı olmuştur ki, özellikle Halit Refiğ'in desteğiyle yönetmenler ve seyircilerden çok fazla ilgi toplamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçilik, Ulusal Sinema gibi akımların üzerinde etkili olmuştur. Biçim anlamında da Lutfi Ömer Akad'ın sinemasında belli bir anlayışın oturmasını sağlamıştır.

1966 yılında çektiği *Hudutların Kanunu* adlı film, Lutfi Ömer Akad'ın filmografisinde, kendisinin de değerlendirdiği gibi çok önemli bir film olarak yerini almıştır. Bu filmle birlikte Akad, sinemaya profesyonel anlamda yaklaşmış, özgünlük arayışına girmiştir. Diğer halk sanatları gibi sinemanın da sadelik gerektirdiği anlayışını benimseyen Akad, *Hudutların Kanunu* filminde Yılmaz Güney'le çalışmıştır. *Hudutların Kanunu* filmi, bir kaçakçının mevcut sistemle savaşı üzerine kuruludur. Film, halk tarafından olsun eleştirmenler tarafında olsun ciddi bir ilgi toplamıştır. Kaçakçılığı geniş bir perspektifte ele alması, yöre halkını başarılı bir şekilde yansıtması gibi özellikler filmin başarısını yansıtan özellikler olmuştur (Esen, 2010: 91-92).

Lutfi Ömer Akad, *Hudutların Kanunu* adlı filmiyle bir çeşit 'Köy Üçlemesi' başlatmıştır. Bu üçlemenin içinde yer alan 1967 yapımı *Ana* adlı film, kan davası üzerine kurulmuş bir film olmuştur. Bu film, *Hudutların Kanunu* filmi gibi başarılı bir film olmuştur.

1967 yılında çekilen bir diğer film olan *Kızılırmak-Karakoyun*, köy üçlemesinin son filmi olmuştur. Bu filmin senaryosu, 1947 yılında Muhsin Ertuğrul'un çektiği filmin senaryosuna dayanmıştır. Akad, bu filmde de *Hudutların Kanunu* filminde olduğu gibi Yılmaz Güney'le çalışmıştır. Bu film, Anadolu'daki tefeci sermayenin oluşumu konusunu işlemiştir (Esen, 2010: 93-94).

1968 yılında 'Kent Üçlemesi'nin ilk örneği *Vesikalı Yarım* filmini çeken Lütfi Ömer Akad, bu filmde bir konsomatrisle, evli bir adamın aşkını anlatmıştır. 1968 yılında çektiği *Kader Böyle İstedi* ve 1969 yılında çektiği *Seninle Ölmek İstiyorum* filmleri de sınıfsal ilişkiler boyutunda irdelenen aşk filmleri olmuşlardır.

Atıf Yılmaz, bu dönemde, Orhan Günşiray'la ortak olarak Yerli Filmi kurmuştur. 1960'lı yıllarda Atıf Yılmaz, çok sayıda ticari filme imza atmıştır; fakat bu dönemde ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik, ulusal sinema gibi akımlardan o da etkilenmiş, bu yönde eserler üretmiştir.

1966 yılında, toplumsal gerçekçi bir film olan *Toprağın Kanını* çekmiştir. Bununla birlikte *Ah Güzel İstanbul*, *Kozanoğlu* gibi filmlerle halk sineması örnekleri vermiştir. Yılmaz, Türk resminin iki boyutlu olmasından yola çıkarak iki boyutlu film denemelerinde bulunmuş; fakat başarılı olamamıştır (Esen, 2010: 105).

Metin Erksan, 1960'lı yıllarda çok önemli yapıtlara imza atmıştır. Bu filmlerden 1960 yapımı *Gecelerin Ötesi* filmi, yakın tarihin yönetimini eleştiren, başarılı bir eser olmuştur. 1962 yılında çektiği, köy sorunlarını anlatan *Yılanların Öcü* filmi ise Fakir Baykurt'tan uyarılma bir eser olmuştur. Bu filmini Metin Erksan, cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in özel izni sayesinde gösterime sunabilmiştir.

1963 yılında çektiği *Acı Hayat* ve *Susuz Yaz* filmleri, başarılı filmler olmuşlardır. *Acı Hayat*, aşk filmi olmuş; *Susuz Yaz* ise, mülkiyet

ve toplumdaki problemlerin çözüm şekli üzerine kurulu bir film olmuştur. *Susuz Yaz*, 1964 Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü alarak Türk sinemasında uluslar arası ödül kazanan ilk film olmuştur. Ayrıca, Türk sinemasının önemli sanatçısı Hülya Koçyiğit'in ilk filmi olması açısından da önem taşımaktadır.

1966 yılında çekmiş olduğu *Sevmek Zamanı*, Metin Erksan'ın kendi tarzını gösterebildiği bir film olarak öne çıkmıştır. Filmde Fransız Şairane Gerçekçiliği'nin etkileri görülmüştür. 1968 yılında çektiği *Kuyu* ise erkek-kadın ilişkisi üzerinde temellenmiş, önemli bir film olmuştur.

2.2.2.3. 1970'li Yıllar ve Türk Sineması

1970'li yıllar, Türkiye'nin siyasi, sosyal yaşamıyla paralel olarak Türk sinemasında da oldukça sıkıntılı durumların yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu yılların sineması iki büyük etken çerçevesinde şekillenmiştir: 1974 Kıbrıs Barış Harekatı ve OPEC krizi sonrasında ortaya çıkan ekonomik darboğazın sinemanın ekonomik yapısını olumsuz etkilemesi ve televizyonun bu yıllarda sinemanın yerini alması. Bu gelişmelerle beraber film biçimlerinde türlerinde önemli değişiklikler meydana gelmiştir (Erkılıç, 2003: 120). Ortaya çıkan türler, 1970'li yılların Türk sinemasına hakim olacak şekilde çok fazla sayıda üretilmiş ve bazı kesimler tarafından çok fazla talep edilir olmuştur. Siyah-beyaz filminden renkli filme geçişle beraber filmlerin maliyeti artmış, içerik olarak da seks, kostüme avantür, dövüş filmlerinin hakim olduğu bir yapılaşma gerçekleşmiştir.

Bu dönemde Yeşilçam sineması, sinema biletlerinin pahalılaşması, televizyonun yaygınlık kazanması, aile seyircisinin artan seks filmleri ve terör dolayısıyla sinemada uzaklaşması gibi sebeplerle önemini yitirmeye başlamıştır. Televizyon birçok anlamda sinemayı yenilgiye uğratmıştır. Televizyon gerek günde birkaç film göstermesi, gerek parasız olması, gerek evden çıkma, hazırlık yapma gibi zahmetlerinin olmaması gibi

sebeplerle o dönem için insanlara sinemadan daha çok cazip gelmiştir. Aynı zamanda televizyonda yayınlanan yabancı film ve diziler, Yeşilçam'ın kalıplaşmış filmlerinden çok daha farklı, çok daha albenisi olan filmler olmuşlardır. Dönemin aile seyircisini, güldürü filmleriyle sinema salonlarına çeken kişilerden Adanalı Tayfur tiplmesiyle Öztürk Serengil, Cilalı İbo tiplmesiyle Feridun Karakaya, Turist Ömer canlandırmasıyla da Sadri Alışık ön plana çıkan kişiler olmuşlardır.

Bu dönemde Türk sinemasının ekonomik yapısı da çökecek boyutlara varmış, sağlam bir yerli film yapımı için destek görülecek herhangi bir dış pazar mümkün olmamış aynı zamanda birçok filmin de teknik kalitesi düşük olmuştur (Smith, 2003: 744).

1970'li yıllarda üretilen film sayısı, 200-300 gibi yüksek rakamları bulmuştur; fakat bu artış nitelik boyutunda kendini gösterememiştir. Seks, arabesk, din, macera filmleri genel anlamda en çok tercih edilen türler olmuşlardır. Dönemin koşulları sinema yapımcılarını o kadar zorlamıştır ki yapımcılar artık çareyi Anadolu'dan kente göç eden erkeklere yönelik seks filmleri yapmakta aramışlardır. Seks filmleri, ülkenin birçok yerinde hakimiyet kazanmış; nitelikli filmleri koltuğundan etmiştir. Seks filmleri, sadece seks filmlerinin gösterildiği salonlarda gösterilmemiş aynı zamanda normal görünüşlü filmlerin arasına da parça şeklinde girmiş ve bu şekilde de gösterime sokulmuştur. Bu durum, kadınları ve aileleri sinemadan uzaklaştıran en büyük etkenlerden biri olmuştur.

Burada dikkat çekilmesi gereken bir diğer unsur seks filmlerinin dönemin sansüründen nasıl kurtulmuş olduğudur. Bu anlamda seks filmleri, çok garip yöntemlerle sansürle baş etmiştir. Bu yöntemlerden birisi de 'döşeme' yöntemidir. Bu yöntemde yapımcılar, sansürden daha önce geçmiş ve gösterime girmiş filmleri, aralarına seks sahneleri ekleyerek yeniden gösterime sokmuşlardır. 'Döşeme' adındaki bu parçalarla yenilenen filmlere de 'Döşeme film' denmiştir (Esen, 2010:

137). Seks sineması, 1970'lerin sonlarında iktidarın çeşitli şikayetler üzerine önlemler almasıyla, 1980'de hakimiyetini kaybetmiş olacaktır (Dorsay, 1989: 18). Aslında seks filmleri, bu dönemde insanların yaşadıkları toplumsal gelişmeleri eleştirmelerini engellemeleri açısından o dönem iktidarı için çok büyük önem teşkil etmiştir. Bu anlamda o dönem için seks sineması, bir tür uyuşturucu işlev üstlenmiştir.

1970'li yıllar, 1960'lı yıllarda oluşmaya başlayan devrimci sinema akımının parladığı yıllar olmuştur. Bu dönemde Yılmaz Güney, devrimci sinema çerçevesinde çok önemli eserler vermiştir. 1980 yılına kadar Türk sineması alanında yapılan yazın çalışmalarında önemini korumuş olan, aynı zamanda Türk sinemasında yeni kuşak yönetmenlerini de etkileyecek olan bu akım, anlatmak istediklerini köy filmleriyle ortaya koymaya çalışmıştır (Kayalı, 1994: 18-19).

1970 yılında çekilen, Adanalı bir faytoncunun başından geçenlerin anlatıldığı *Umut* filmi, Türk sineması araştırmacılarının çoğu tarafından yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul görmüştür. Yılmaz Güney'in çektiği bu filmle birlikte yeni ve özgün bir sinema anlayışı Türk sinemasında hayat bulmuştur. Dönemin ilk yarısı, Yılmaz Güney'in senaristlik ve yönetmenlik bazında yaptığı çalışmalarla Türk sineması açısından önemli bir dönem olmuştur.

1972 yılında Yılmaz Güney, yasal olmayan siyasi örgütlere yardım etmekten suçlanarak tutuklanmıştır. Yılmaz Güney, bu durumu kendisi için bir dönüm noktası olarak değerlendirmiş; sinema hakkında fikirlerinin gelişmesinde önemli bir rol oynadığını belirtmiştir.

1974 yılında çektiği *Arkadaş* filmiyle Yılmaz Güney, Türk sinemasındaki klasik dram yapısını yıkmış, kamuoyundaki yıllarca sürmüş Yılmaz Güney algısını değiştirmiştir (Esen, 2010: 153).

1974 yılında *Endişe* filminin üzerinde çalışırken, Yılmaz Güney bir cinayetle suçlanmış ve cezaevine girmiştir. Endişe adlı film daha sonra

Şerif Gören tarafından tamamlanmıştır. Yılmaz Güney, hapiste geçirdiği yıllar boyunca senaryolar yazmış ve bu senaryoları asistanlarına çektirtmiştir. Bu filmlerden 1978 yapımı Zeki Ökten'in çektiği *Sürü* filmi çok başarılı bir çalışma olmuştur. Filmde, Anadolu'daki göçerlerin, koyun sürüsünü satmak için, sürüyü trenle Ankara'ya getirmeleri anlatılmıştır.

1977 yılında sinema çalışanları örgütlenerek, Ankara'ya yürümüşlerdir. 1978 yılında ise Sinema Emekçileri Sendikası (Sine-Sen) kurulmuştur. Böyle bir örgütlenmede dönemin sineması üzerinde oluşan yasa dışı baskılar, sansür olgusu etkili rol oynamıştır. 1970'li yılların ikinci yarısından sonra ülkede artan gerginlikler sinemaya da yansımış, sansür kurulu ülkede daha çok işlerlik kazanmıştır.

Bu dönemde seks filmleri ve siyasal filmler dışında güldürü filmleri ve tarihsel kostüme avantür filmleri de ön plana çıkmıştır. 1970'li yıllarda Türk sinemasında güldürü oyuncusu anlamında Kemal Sunal ön plana çıkmıştır. Ertem Eğilmez'le yaptıkları çalışmalarla o dönemde çok ses getirmişlerdir. Özellikle Rıfat Ilgaz'ın eserlerinden uyarlanan *Hababam Sınıfı* filmlerindeki 'Şaban' tiplmesiyle geniş kitlelerin sevgisini kazanmıştır.

Kostüme avantür filmlerinde de Cüneyt Arkın ön plana çıkmıştır. Kostüme filmler, Türk popüler sinemasının 1970'li yıllarına özgü, tarihsel fantastik filmlerdir. Bu tarz filmler, Türk tarihinde yaşandığı varsayılan olaylar ve yaşadığı varsayılan kişiler üzerinde şekillenen macera filmleridir. *Kara Murat*, *Battal Gazi*, *Malkoçoğlu* dizileri bu filmlere örnek teşkil etmiştir. Bu filmler Türklük, Müslüman olma gibi kavramlarla yakından bağlantılı olmuşlardır.

Kostüme avantür filmleri, dönemin toplumsal koşullarıyla yakından bağlantısı olan filmler olmuşlardır. Bu dönemde ülke içinde veya diğer ülkelerle yaşanan sorunlar, bir zaman sonra halkın

psikolojisini alt üst etmiştir. Böyle olunca insanlar, sıkıntılarından uzaklaşmak için, kendilerini bu filmlere vermişlerdir. Ayrıca bu filmlerde işlenen Türk ve Müslüman olmaya yönelik olumlu mesajlarla insanların bir ulus olarak kendilerine güvenmelerine, ülkenin içinde bulunduğu bu kriz ortamında dışarıdaki güçlere karşı kendilerini güven içinde hissetmelerine katkıda bulunmak istenilmiştir.

1970’li yılların sinemasal anlamdaki diğer bir gelişmesi ise üniversitelerde sinema derslerinin başlaması olmuştur. Sinema, güzel sanatlar fakültelerinde ve basın yayın yüksek okullarında ele alınmaya başlanmıştır.

Bu dönemde de önemli yönetmenler gelişimlerini sürdürerek Türk sineması için çok önemli filmler çekmişlerdir. Bu yönetmenlerden Lütfi Ömer Akad, 1972 yılında, başrollerinde Serdar Gökhan ve Aysun Güven’in oynadığı *Irmak* adlı filmini çekmiştir. 1973 yılında Orta Asya göçerlerinin hayatını konu alan *Gökçe Çiçek* adlı filminden sonra son sinema filmleri olan ‘Göç Üçlemesi’ni yani *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* filmlerini çekmiştir.

Bu filmlerden *Gelin*, 1973 yılında çekilmiştir. Film, gerek Hülya Koçyiğit’in oyunculuk yaşamı açısından gerek anlatımı açısından oldukça başarılı ve diğer iki göç üçlemesi filmi gibi oldukça gerçekçi bir film olmuştur. Anadolu’dan kente göçen bir ailenin dramını anlatan bu film, Türk sinemasının kadına olan bakış açısındaki değişimi yansıtmaları açısından da oldukça önemli bir filmidir. Bu filmde Meryem karakteri başta olmak üzere kadın kahramanların tümü toplumdaki gerçek kadınların birer temsili niteliğinde olmuşlardır. Yine aynı yıl çektiği *Düğün* filminde ise yine benzer bir konu işlenmiş, kadın olgusu burada abla konumunda kendini göstermiştir (Esen, 2010: 96-98).

Göç üçlemesinin sonuncu filmi ve aynı zamanda Akad'ın da son sinema filmi olan 1974 yapımı *Diyet*, diğer ikisi gibi kente göç eden köylüyü ele almıştır.

Dönemin bir diğer sanatçısı Atıf Yılmaz 1972 yılında çektiği *Utanç* filmiyle toplumdaki kadını ilk kez gerçekçi boyutlarla ele almış, 1977 yılında çektiği *Selvi Boylum, Al Yazmalım* filmi ise birçok kriteri başarıyla gerçekleştirmesinden dolayı çok beğenilmiştir. Cengiz Aytmatov'dan uyarlanan bir film olan *Selvi Boylum, Al Yazmalım*, köylü bir kızla, kamyon şoförü bir adamın aşkını anlatmıştır.

1960'lı yıllarda oldukça önemli başarılarla imza atan Metin Erksan, bu döneme çok sayıda ticari film çekerek başlamıştır. Metin Erksan 1977 yılında, son filmi *Sensiz Yaşayamamı* çekmiştir.

2.3. Yeşilçam Sineması ve Film Müzikleri

“Müzik sanatsal yapısı nedeniyle kültürel bir üründür. Müzik-insan ilişkisinin gerek bireysel gerekse kitlesel bağlamda etkin bir karakter taşıması, müzik sanatının sosyal, siyasal ve ekonomik gelişmelerle yoğun bir etkileşim içinde olmasına neden olmuştur” (Bektaş, 2007: 16). Bu anlamda çalışmamızda müzik, sinema ve popüler kültür kapsamında ele alınmıştır. Müzik olgusunun popüler kültürle olan ilişkisinin kurulması açısından çalışmamızın ilk kısmında popüler kültür konusu ayrıntılı olarak işlenmiştir. Çalışmamızın bu kısmında müzik, film müzikleri ve popüler kültür etkileşimi anlamında ele alınmıştır.

2.3.1. Film Müziği

Film müziğine yönelik çeşitli tanımlamalar mevcuttur:

* Film için üretilen, kullanılan müzik,

* Müzik ve sinemaya ait ortak bir yan dal olarak, dinlenmeden duyulan müzik,

* Filmdeki anlatımı desteklemek amacıyla kullanılan müzik.

Film müziği ise;

* Özgün beste yazımı,

* Özgün olmayan parçaların yeniden kullanımı,

* Klasik parçalardan alıntılar yapılarak,

* Ses Efektleri şeklinde ortaya çıkmaktadır (Akgün, 2009: 17).

Müzik olgusu, soyut, gerçek olmayan ve dolayısıyla sinemasal kullanımda filmi gerçek dışına iten bir öge şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Müzik, her ne kadar film içinde bu şekilde konumlanmış olsa da filmin ruhunu vermede; bir sahnedeki heyecanı, gerilimi, romantizmi kısacası tüm duyguları izleyiciye yansıtmada çok büyük görev üstlenmiştir. Oyuncuların yaşadığı duyguları ifade etmede yararı tartışmasız çok fazla olmuştur. Bu sebeple, müzik filmlerde görüntüden sonra gelen ikinci önemli unsur olmuştur (Akgün, 2009: 19).

Müzik, başka bir unsuru desteklemek için oluşturulduğu zaman saf müziğin tersine ‘Kullanılan Müzik’ olarak adlandırılmaktadır. Film müziği adına daha özel bir tanımlama; ‘gösterilen filmdeki hareketleri desteklemek için kullanılan müzik’ şeklinde mümkün olmaktadır. *Arabistanlı Lawrence* filmindeki geniş çöl kumları üzerinde bir devenin küçük lekesinin görüntüsünde, *Yıldız Savaşları* filminde heyecanın oluşturulmasında, *Yedi* filminin sonunda ufukta görülen kamyonetin heybetli olmasında ve daha birçok filmle çoğaltabileceğimiz örneklerde müzik tartışmasız çok büyük rol oynamıştır. Film müziği bestecileri ne şekilde olursa olsun, duygularımızla iletişim halinde olan görünmeyen bir anlatıcı şeklinde konumlanmışlardır. Müzik, hislerimizi çoğaltabilen ya da hislerimizle çelişebilen; aynı zamanda da aksiyonu ve diyalogu önemsiz kılabilen bir nitelikte karşımıza çıkmaktadır. (Tonks, 2006: 9-10).

Film müziği bestecileri, film müziğinin yapım aşamasında üzerinde çok fazla baskı taşımaktadır. Bunun sebebi genel olarak bitmiş filmin besteciye verildiği zamanın planlanan zamanda olamaması, buna ek olarak da filmin gösterim tarihinin ileri tarihe ertelenmesi durumudur. Bu anlamda besteci, film çekimi bitene kadar beklemeli, çalışmasını özgün bir plan dahilinde oluşturmalıdır (Yarkın, 2013: 43).

Film müziğinin daha iyi bir şekilde anlaşılabilmesi açısından Eisenstein'ın film müziği hakkındaki görüşlerini aktarmakta fayda görüyoruz:

“Eserlerinde Japon şiiri, resim kompozisyonları, müzik biçimleri, Kabuki Tiyatrosu, edebiyat vb gibi unsurları sineması içine katması, Eisenstein'ın kuramcı yönünün en iyi göstergesidir. Eisenstein özellikle kurgulama konusunda sinemaya önemli görüşler kazandırmış, sinemada müzik ve renk kavramlarına da el atmıştır. Sessiz dönem filmlerinde bile müziği kontrollü ve özellikli biçimde kullanılmasına çalışmıştır. *Potemkin Zırhlısı*'nı hazırlarken önce Bach'ın müziklerinden bir skor* meydana getirmiş ama film için besteci Edmund Meisel'e müzik siparişi verilince, Berlin'e giderek besteciyle görüşmüş ve bazı sahneler için ne tür müzik istediğini belirtmiştir (özellikle filoyla karşılaşma sahnesi için). Sesli film döneminde ise besteci Prokofiev ile işbirliğine girmiş, Kimi zaman çekimlerini Prokofiev'in müziklerine göre yapmış, bunlara göre kurgulamıştır. Öte yandan müzik ve renk kavramlarıyla ilgili çalışmalarında kurguda olduğu kadar tutarlı sonuçlara varamamıştır. Üstelik sonuçlarını yanlış yorumlayanlar da olmuştur. Yapılan en yaygın

*Skor: Müzikte ayrı ayrı bütün enstrümanlara ve seslere ait notaların ayrı ayrı gösterildiği müzik parçasına denir. Film müziği skoru ile o film için yazılmış eser kastedilmektedir (Konuralp, 2004: 16).

yanlılık, Eisenstein'ın 1928'de Pudovkin ve Aleksandrov ile birlikte yazdığı Sesli Sinemanın Geleceği bildirisi üzerinedir. Bildirinin özü şu cümlelerde yatmaktadır: (...) sesin ancak karşıtürümsel kullanılışı, kurgunun gelişmesine ve yetkinleşmesine yeni bir güç kazandıracaktır. Sesle yapılacak ilk deneysel çalışma, sesin görsel imgelerle kesin eşlemesizliği yönünde olmalıdır. Ancak böyle bir girişim, daha sonra görsel ve işitsel imgelerin orkestralanmış karşıtürümünün yaratılmasına ulaştıracak gerekli bilgiyi sağlayacaktır. Araştırmacıların çoğu ses kavramına müziği de dahil ederek, Eisenstein'ın filmlerde müziğin karşıtürüm olarak kullanılması gerektiğini ileri sürdüğünü söylemektedirler. Oysa ki metinde müzik kelimesine hiç yer verilmemiş, karşıtürüm belirsiz bir terim olarak kullanılmıştır. Eğer ille de müziğin karşıtürüm olarak kullanımını birine mal etmek gerekliyse, bu kişi Eisenstein değil Pudovkin olmalıdır. Pudovkin, Sinemanın Temel İlkeleri eserinde şunları söylemektedir:

“Bana göre sesli filmde müzik [görüntüye] asla eşlik etmemelidir; müzik kendi yolunu izlemelidir.” Oysa Eisenstein yazılarında ne müziği karşıtürüm olarak ileri sürmüş ne de paralelliğe karşı çıkmıştır. Yalnızca müziğin yerli yerinde kullanılmasını savunmuştur. Bunun dışında Eisenstein 1930'da Close Up dergisinde yapılan bir söyleşide, Walt Disney'in çizgi filmlerine müziklerinden ötürü hayran kaldığını belirtmiştir. Eisenstein Film Duyumu kitabının bir bölümünde sinema-müzik ilişkisine değinmiş, Aleksandr Nevski filminin ‘buz üstündeki savaş’ sahnesinde kullanılan müziği örnek olarak vermiştir. Bu amaçla müziğin notaları ile filmin görüntülerinden bir diyagram meydana getirmiştir. Günümüzde bu diyagram, film müziği konusundaki çeşitli yazılarda resimleme amacıyla çok sık kullanılmakta ancak diyagramın açıklanmasına hiç girilmemektedir. ‘Buz üstündeki savaş’ örneğinde müzik, karşıtürüm olarak kullanılmamaktadır. Eisenstein bu sahnede yapmak istediğini şu satırlarla ifade etmiştir: “Şimdi bu iki diyagramı karşılaştıralım. Ne buluyoruz? Devinimin bu iki diyagramı birbiriyle tıpya

tıpına çakışıyor, yani müziğin devinimi ile yorumsal düzenlemenin [plastik kompozisyonun] çizgilerini izleyen gözün devinimi arasında eksiksiz bir uyum buluyoruz.” Eisenstein, müzikteki perde yükselme ve inişlerin, görüntüdeki hatların kıvrımlarıyla bağdaştığını iddia etmektedir. Prokofiev'in müziği, gerçekten de görüntüye çok iyi gitmektedir. Günümüzde bile etkisinden bir şey kaybetmemiştir. Ancak bu başarı, Eisenstein'ın bağdaştırma denemesinden değil, görüntüdeki gerilimin ve mekânın genişliğinin verilebilmesinden kaynaklanmaktadır. Her şeyden önce sahne, hareketsiz on iki çekimden oluşmaktadır. Eisenstein hareketsiz, durgun çekimlerde seyircinin gözünün ekranı sanki kitap okuyormuş gibi soldan sağa doğru taradığını kabul etmiştir ki, bu onun en büyük yanılgısıdır. Eisenstein'a göre; müzik zaman içinde değişirken sahne değişmemekte ama göz, soldan sağa doğru giderek, görüntüdeki hatların değişimini (bulutların, tepelerin kıvrımları, ufuk çizgisi, bayrak ve mızrak uçları, vb) takip etmekte ve seyirci müzik-görüntü birliğini yakalayabilmektedir. Bu iddiaya bakılırsa Arapların bu sahneye karşı duyarsız kalmaları gerekir” (Aktaran: Konuralp, 2004: 33-35).

Bununla birlikte, bazı film müzikleri o kadar başarılı bir şekilde oluşturulmaktadır ki, oluşan eser, temsil ettiği filminden daha fazla ön plana çıkmaktadır. Bu şekilde geri planda kalmış filmlerin birçoğu, sahip oldukları film müziğiyle veya müzikleriyle anımsanmaktadırlar. *Bodyguard* filminde kullanılan film müziğini, bu duruma örnek vermek mümkündür.

2.3.2. Sessiz Sinema Döneminde Film Müziği

“Sinema genelde, uygulamalı (teknik bir icat olarak sinema bilimsel bir araçtır) alandan çevresel, resimsel, dramatik ve anlatısal alanlardan geçerek müziğe kadar bütün alanları kapsar” (Monaco, 2010: 33). Bu anlamda sinemaya ses tekniğini getirme çabaları, sessiz sinema döneminin başından itibaren ortaya çıkmıştır. Bu anlamda çeşitli denemeler yapılmıştır. Fonografik yapılı plaklarla senkronize müzik

kullanımı, bir anlatıcı veya efektör olması gibi faaliyetler bu dönemlerden birkaçı olmuştur. Aslında bu tarz çalışmalarla birlikte sinema hiçbir zaman sessiz olmamış, sinemada müzik her zaman var olmuştur. Org, piyano gibi enstrümanlar perdedeki görüntüye eşlik etmiştir (Yarkın, 2013: 33). O dönemlerde tercih edilen parçalar, genellikle klasik parçalar ve dönemin popüler eserleri olmuştur.

Sessiz sinema döneminde filmlere müzik eşlik etmesi aslında birçok sebep çerçevesinde gerçekleşmiştir. Bu dönemde sinema teknolojisi çok ilkel, günümüze oranla çok daha farklı bir mekanişsellikle çalışmıştır. Gösterim makinelerinin oluşturduğu yoğun gürültü, filmi bastırabilen bir özellikte olmuştur. Bu yüzden insanlar, filmlere adapte olmakta zorlanmış, bu sıkıntı da filmlerde müzik kullanımının önünü açmıştır. Sinemada müzik kullanımı gerektiren bir diğer sebep ise gösterimlerin gerçekleştirildiği salonların karanlık olmasıdır. Bu durum insanların üzerinde olumsuz etki yaratmıştır. Dolayısıyla bu dönemde müzikle, bu etkiyi azaltmak amaçlanmıştır. Geniş ve rahat olmaktan çok uzak, küçük, basık ve karanlık olan dönemin sinema salonlarında film izleyen insanlarda oluşan gerginliğin azaltılmasında müzik önemli rol oynamıştır. Bununla birlikte o dönemlerde sinemanın bir pazarlama unsuru olması gerçeği mevcuttur. Sinemanın pazarlanması, halka sunduğu eğlenceden ve bu eğlenceyi başarılı bir şekilde sunmaktan geçmektedir. Bu başarı da filmleri müziklendirmekten geçmektedir. Bu durumun sebebini müzik kavramının, tarih boyunca toplumların eğlence kültüründe oynadığı önemli rolle açıklamak mümkündür. Başlangıçtan günümüze bütün medeniyetler, sevinçlerini, hüznlerini, heyecanlarını müzik ve dans yoluyla ifade etmişlerdir. Bu durum, müziğin eğlence kültürü içindeki önemini kanıtlar nitelikte bir özellik taşımaktadır. Böylelikle sinema da yeni bir eğlence aracı olarak oluşturulduğu ilk dönemlerde insanlara sunulduğu zaman, müziğin coşkulu anlatımından yararlanmış ve eğlence anlamında kendini geliştirmiştir. Bu şekilde bir atak, sinemanın ticari

anlamda başarısını beraberinde getirmiş ve sinemanın sektörleşebilmesinde çok etkili rol oynamıştır (Dalgın, 2011: 17-18).

Zamanla, sinema-müzik etkileşimi, müziğin gösteri boyutuna çok farklı perspektifler kazandırmıştır. Bir öykü anlatma aracı anlamında sinema, yıldız şarkıcı, müzik ve gösteri üçgenine öyküyü de sokarak müzik etkinliklerini film diline uygun bir anlatıma dönüştürmeyi başarmıştır. Genel anlamda bir yıldızın hayatını anlatan bu tarz filmlerde, oldukça basit bir anlatım hakim olmuştur. Popüler şarkıcıyı perdede dans ederken izleyen seyirci, anlatılan öykü aracılığıyla onunla duygusal bir bağ kurmakta, bu da filmleri etkili bir tanıtım aracı konumuna getirmektedir (Çelikcan, 1996: 59). Bu, Türk sinemasında özellikle Yeşilçam döneminde oldukça karşılaşılan bir durum olmuştur.

Müziğin, sessiz sinema döneminde gerekliliğini ortaya çıkaran durumlardan biri de müziğin yapısında bulunan eş zamanlılığın sinemaya aktarılması ve devamlılık hissinin yaratılması olmuştur. Böylelikle izleyicinin algısında kopmalar yaşanmamıştır. Sinemadaki canlı müzik geleneğinin yerini sesli filmler aldığı zaman, müzik ve sinema arasındaki ilişki sonlanmamış; aksine aralarındaki ilişki daha çok kuvvetlenmiştir (Dalgın, 2011: 20).

1891-1896 yılları arasında, çizgi film sanatçısı Emile Reynaud, praksinoskop adıyla geliştirdiği alet yardımıyla halka Theatre Optique'te 15-20 dakikalık, müzik eşliğinde hareketli resimler göstermiştir. Emile Reynaud'un gösterilerinde kullanılan müzikleri Gaston Paulin hazırlamıştır. Öyle ki praksinoskop gösterilerinden Pauvre Pierrot adlı gösteride bir serenad bile yer almıştır. Dolayısıyla müzik, sinema tam anlamıyla oluşmamışken dolaylı da olsa sinemayla tanışmıştır. Buradan da film müziğinin, sinemadan daha yaşlı olduğu gerçeğine ulaşmak mümkündür (Konuralp, 2004: 18).

İlk zamanlar, görüntüye uygun\uygunsuz bir şekilde doğaçlama tarzında bir müzik kullanılmıştır. Görüntüye uygun müzikler, zamanla filme eşlik etmiştir. Gerçek anlamda ilk film müziği skoru, 1908 yılında, Saint-Saens tarafından *Guise Dükkânının Katli* filmi için oluşturulmuştur. Bu şekilde 1913 yılında *Praglı Öğrenci* için Joseph Weiss, 1914 yılında *Cabiria* için Ildebrando Pizzetti özel film skorları hazırlamışlardır. Bu tarz uzun filmler için onlara uygun özel müzik besteleme yöntemi popülerlik kazanmış, böylelikle sessiz film döneminde film için beste oluşturan birçok sanatçı ortaya çıkmıştır (Konuralp, 2004: 19-27).

Max Winkler, sessiz filmlerin ilk film müziği bestecilerinden olmuştur. Winkler, New York'ta bir müzik mağazasında satıcı olarak çalışmış, birçok müzik kaydına ve kataloğuna sahip olmuştur. Universal film şirketinin sahip olduğu tüm filmlerin başarıyla angajesini gerçekleştirmiştir. Mozart, Beethoven, Tchaikovsky gibi başarılı sanatçıların eserlerinden yararlanmıştır (Aktaran: Alço, 2011: 8).

Ses teknolojisindeki gelişmeler sayesinde, 1926 yılında yönetmenliğini Alan Grasland'ın yaptığı ilk senkronize müzikli film *Don Juan* vizyona girmiş, oldukça başarı göstermiştir.

2.3.3. Sesli Sinema Döneminde Film Müziği

Sesin sinemada kullanım amaçlarını:

- * Gerçekçilik duygusu yaratmak,
- * Dramatik etki yaratmak,
- * Ses dekoru kullanmak şeklinde açıklamak mümkündür (Yarkin, 2013: 12).

W.K.L. Dickson ile Edison, 1890'lı yıllarda kineteskop üzerinde çalışırken sadece görüntü üzerinde değil aynı zamanda ses üzerinde de çalışmışlardır. Kineteskop ve Edison'un daha önceden icat ettiği

fonografin birleştirilmesiyle oluşan kinetophone, bu amaç için hazırlanmış son model olmuştur. Bu model için hazırlanan filmlerin büyük çoğunluğunu revülerde, müzikhollerde çalışanların gösterileri oluşturmuştur. Böylelikle müzik tam anlamıyla olmasa da ilk sesli film örneklerinde bulunmuştur. Film müziği anlamında önemli iki olay mevcuttur. Bunlardan ilki, 1919 yılında Almanya’da Joseph Massole, Joseph Engl, Hans Vogt adlı üç kişinin geliştirmiş olduğu Tri-Ergon adını verdikleri sesli film sistemi, diğer ise Lee DeForest’in 1922 yılında geliştirdiği Phonofilm sistemi olmuştur. Lee DeForest, buluşundan bir yıl sonra New York’ta, sessiz film müzik bestecisi Hugo Reisenfeld ile birlikte DeForest Phonofilm şirketini kurmuş, 1927 yılının sonuna kadar da Phonofilm her hafta bir-iki bobinlik sesli film gösterileri gerçekleştirmiştir. Operalardan sahneler, ünlü müzisyenlerin çalışmaları gibi gelenekselleşmiş gösterimlerin yanı sıra ünlü kişilerin konuşmalarını veren filmlerin de gösterimleri yapılmıştır (Konuralp, 2004: 29-31).

Başarılı Rus yönetmen ve sinema kuramcısı Sergei Eisenstein, sessiz dönemde bile müziği özenle kullanmaya çalışmıştır. *Potemkin Zırhlısı* filminin hazırlık aşamasında Bach’ın müziklerinden bir skor oluşturmuş; fakat film için besteci Edmund Meisel’e müzik siparişi verilince Berlin’e giderek besteci ile bazı sahneler için ne tür müzik istediğinde dair görüşme yapmıştır. Sesli dönemde ise besteci Prokofiev ile çalışmış, hatta bazen çekimleri Prokofiev’in müziklerine göre oluşturmuş, bunlara göre montaj yapmıştır (Konuralp, 2004: 33).

1926 yılında *Don Juan* filminin prömiyerinde, Warner Bros stüdyoları, basit efektleri senkronize olması amacıyla Vitaphone sistemini kullanmıştır (Tonks, 2006: 12). Seyircilerin bu sisteme verdikleri tepkilerle stüdyolar bekleme kararı almıştır. Bir sonraki yılda stüdyolar, ‘Beş Büyük Anlaşma’yı imzalamışlardır. Bu anlaşmanın imzalanmasında, tek bir sistem üzerinde uzlaşmadan ve bu sistemin işe yarayacağından emin olmadan önce ses senkronizasyonunu geciktirme

kararı etkili olmuş, aynı zamanda stüdyolar, bütçelerini de garanti altına almışlardır. 1927 yılına gelindiğinde Warner Bros, *Caz Şarkıcısı* filminde basit bir mikrofon yerleştirerek Al Johnson'un 'You ain't heard nothing yet' sözlerinin duyulması sinema sektörü adına önemli bir gelişme olmuştur. 1929 yılında, Alfred Hitchcock'un, *Blackmail* filminde mikrofonu çiçek saksılarının içine saklaması ve diğer yönetmenlerin de bu tarz uygulamalara başvurması, yapımcılarda tamamen senkronize edilmiş 'sesli film' oluşturma fikrini cazip kılmıştır (Tonks, 2006:12). Bu şekilde *Caz Şarkıcısı* filmi, hem filmde diyalog kullanımı anlamında ilk olması açısından hem de sinemada müzikal bir döneme ön ayak olması açısından önemli bir film olarak kendisine yer edinmiştir (Doğan, 2009: 98).

Gerçek anlamda, müzik ve sinema arasındaki ilişki, sesli sinemada kendini göstermiştir. Bu dönemde, sinema filmleri, müzik endüstrisinde büyük önemi olan yıldız sisteminin oluşmasında çok büyük rol oynamıştır. Başrollerinde şarkıcıların yer aldığı birçok film yapılmış; Bing Crosby, Frank Sinatra, John Boles gibi isimler, yaptıkları müzikal ağırlıklı filmlerle ünlerine ün katmışlardır. Bu şekilde müzikal faaliyetlerin geniş kitlelere daha fazla yayılması söz konusu olmuştur (Bektaş, 2007: 41). 1930'lu yıllar, Amerikan sinemasında müzikallerin ön plana çıktığı yıllar olmuştur. Dolayısıyla Avrupa da müzikallerin bu başarısından oldukça etkilenmiştir (Erdoğan ve Beşevli, 2005: 105).

Sesli sinema döneminde müzik iki şekilde kullanılmıştır:

- Görüntüye Göre Hazırlanmış Senkron Müzik
- Müziğe Göre Hazırlanmış Senkron Görüntü (Akgün, 2009: 37).

2.3.3.1. Görüntüye Göre Hazırlanmış Senkron Müzik

Burada filmin çekimi bitip, montajı gerçekleştirildikten sonra, müzikli sahneler için hazırlanmış müzik eş zamanlı (senkron) olarak

uygulanmaktadır. Bu müzik önemini, sahnelenen oyunla bütünlük sağlamasından almaktadır. Bu bütünlük bazen o kadar fazla bir şekilde oluşabilir ki, müziklerin anlatımda sözün yerini alması mümkün olabilmektedir. Bu tarz kullanım, Hollywood sinemasında geçerliliğini halen devam ettirirken, çağdaş Avrupa sinemasında neredeyse geçerliliğini yitirmiştir (Akgün, 2009: 37).

2.3.3.2. Müziğe Göre Hazırlanmış Senkron Görüntü

Serbest görüntü adını alan bu uygulamada daha önce filmde bağımsız olarak özgün biçimde oluşturulmuş bir müziği resmetmek esas olmuştur. Müzikaller, müziğe göre hazırlanmış senkron görüntüye en yaygın örnekler olmuşlardır. Bu uygulamanın en uç örneği olarak Walt Disney'in *Fantasia* adlı çizgi filmini görmek mümkündür. Müzik için hazırlanmış senkron görüntüleri ticari uygulama şeklinde görmek de mümkün olabilmektedir. Yapımcıların en çok başvurduğu tarz olan bu uygulamada sinema kullanılarak müzik ön plana çıkarılmaktadır. Türk sinemasında bu türün başat örneklerini Orhan Gencebay, Zeki Müren, İbrahim Tatlıses gibi isimlerin yer aldığı filmlerle verilmiştir (Akgün, 2009: 37-38).

2.3.3.3. Filme Göre Müzik

Bu başlıkta yer alan çalışmalarda yani film için hazırlanmış müziklerde başlangıçtan, senaryo aşamasından itibaren ele alınma söz konusu olmaktadır. Bu müzikten; görüntü ile müziğin kaynaştırılarak yeni bir yapı kurmasını sağlaması, filme bir karakter kazandırması, yer aldığı filminin anlatımına destek olması beklenmektedir. Bir anlamda bu uygulamada müziğin konumu, görüntüyle tamamlayıcı bir şekilde ifade bulmaktadır. Böyle bir yaklaşım, sinema ve film müziği açısından en uygun yaklaşım niteliği taşımaktadır (Akgün, 2009: 38).

2.3.4. Müzikal Film, Şarkılı, Şarkıcılı Filmler Dönemi

Müzikal film döneminin başlangıç yıllarında dünya sineması, ses tekniği üzerinde hararetli tartışmalara girmiştir. 1928 yılında Eisenstein, Aleksandrov ve Pudovkin ortak bir bildiri ile, sesin sinema üzerindeki olumlu ve olumsuz etkileri üzerine görüşlerini bildirmişlerdir. Bu bildiride ses için sinemayı tiyatronun filme çekilmiş biçimiymiş gibi algılara yol açma ihtimali olduğu belirtilmiş, aynı zamanda da sinemasal anlatı ve montaj olgusuna getireceği olanaklar açısından olumlu bir niteliğe sahip olduğu hakkında yorumlar yapılmıştır. Bununla birlikte Rene Clair de aynı dönemde ses olgusunun sinemasal işlevi üzerine hem pratik anlamda hem de kavramsal düzeyde öneriler getirmiştir. Charlie Chaplin ise ses olgusuna olumlu bir perspektiften yaklaşmamıştır. Bu gibi tartışmaların yaşandığı bir dönemde müzikallerin temelleri atılmış, popüler ve ticari sinema, sesli sinemanın olanaklarını yavaş yavaş kullanmıştır (Ertürk, 1999: 37).

1927 yılında çekilen *Caz Şarkıcısı* filmiyle müzikal film türünün temelleri atılmış; bütün film şirketleri, *Caz Şarkıcısı*'nın bu başarısından esinlenerek sesli filme yönelmiş ve bu yöneliş beraberinde büyük başarıları getirmiştir. Sinemanın böyle bir atılım göstermesi, birçok müzisyeni sesli film için müzik üretmeye teşvik etmiştir. Genel anlamda Broadway müzikalleri için çalışan bu sanatçılar, artık sinemada da boy göstermeye başlamışlardır. Zamanla Amerika'da çekilen müzikaller, Avrupa için emsal olmuş, aynı zamanda Hindistan ve Mısır gibi ülkelerin geleneksel sinema dillerinin oluşumunda etkili rol oynamıştır. 1931 yılında Hindistan'da çekilen ilk sesli film, sinemanın ülke içinde sektör haline gelmesini sağlayan bol şarkılı bir müzikal olmuştur. Hint sineması, her ne kadar batı sinemalarından ilham alsa da çoğunlukla kendini, kendi geleneklerinden beslemiş, müziğin filmin ana düşüncesine dayandığı bir sinema diline sahip olmuştur. Bu anlamda Hint sineması, batı kaynaklarından beslenme ile batılılaşma olguları arasındaki farkı ayırt

etmiş, batı ülkelerinden sinemasal anlamda yararlanarak geleneksel Hint sinemasının oluşumunu sağlamışlardır. Böyle bir durum Mısır sineması için de söz konusu olmuştur. Aynı Hint sinemasında olduğu gibi bol şarkılı ve müzikli melodramlar, Mısır sinemasının şekillenmesinde oldukça önemli rol oynamıştır. Bu filmler, özellikle ülkemizde sinema üretiminde çok büyük önem taşımıştır. Geleneksel değerlerimiz anlamında olsun, eğlence kültürü anlamında olsun yaşamımızın tarih boyunca birçok alanında bu ülkeyle paralellik göstermesi, ister istemez sinemada da yansımaları bulmuştur. Muhsin Ertuğrul'un film çekmeye son verdiği yıllarda, bu yılları izleyen İkinci Dünya Savaşı'nın zor şartları altında Türk insanı Mısır'dan ithal edilmiş filmlerle sinemayla olan ilişkisini sürdürme olanağı bulmuştur. Bununla birlikte Ertuğrul sonrası Türk sinemasında bu filmlerin etkileri çekilen filmlerle kendini göstermiş, Mısır sineması deyim yerindeyse Türk sinemasında hayat bulmuştur. Şarkılı filmler veya şarkıcı filmleri, geleneksel Mısır sinemasında oldukça karşılaşılan türler olmuştur. Muhammed Abdulvahap ve Ümmü Gülsüm, Mısır sinemasında çok önemli kişiler olmuşlardır. Bununla birlikte, birçok müzisyen de dönemin Mısır sinemasında kendini gösterme olanağı elde etmiştir (Dalgın, 2011: 22-23). Konumuz açısından önem taşıyan bir olgu da zamanla bu tarz filmlerin Türk sinemasında çok büyük önem kazanmış olmasıdır. Mısır filmleri üzerine yaptığı müzikal çalışmalarla ön plana çıkan Sadeddin Kaynak, dönemin önemli ismi olmuştur.

Müzikal filmler, sesli dönemde çekilen ilk tür olmuştur. Bu dönemde müzikal, opera sanatının sinemadaki devamı veya tiyatronun bir türü olarak değerlendirilmiştir. Müzikallerin ses ve müzik birlikteliği ile varlık bulması, bu durumun sebebini teşkil etmiştir. Müzikal, sinemanın bir türü olarak, dans ve müzik öğeleri temelinde şekillenen, danslı ve şarkılı bölümlerin bir olay örgüsünde anlam kazandığı bir bütünlüktür. Müzikallerde müziğin görevi desteklemekten öte, filmin biçimine, anlatımına kendi temposunu aktarabilmesidir. Müzikal

kavramı, en basit anlamıyla; kaynağı ekranda görülebilen veya filmdeki aksiyondan kaynağının ima edildiği sesler anlamına gelen diegetik müzik olgusunu büyük ölçüde kapsayan film demektir (Yarkın, 2013: 30).

Müzikal filmler, teknik gelişmelerle yakından ilişkisi olan filmlerdir. Bu filmlerde, ses tekniğinin yeterli düzeyde olması, geniş perde, renk, vb. gibi teknik olanaklar çok büyük önem taşımaktadır. Bu anlamda müzikaller, çok fazla kadro, bütçe ve emek gerektiren yapımlar olmuşlardır. Müzikal filmler, tüm bu sebeplerden dolayı çok fazla sayıda seyirciye ulaşmayı bir amaç olarak edinmişler, popüler kültürün eğlence aracı olmuşlardır (Yarkın, 2013: 31).

Çalışmamızın bu kısmını müzikal filmler, şarkılı filmler şeklinde aynı başlık altında oluşturmuş olsak bile, şunu belirtmekte fayda görüyoruz; şarkılı filmler ile müzikal filmler aynı anlam bütünlüğünde buluşan kavramlar değildir. Bu anlamda şarkılı filmlerde, şarkılı film kurgusunda şarkı yerleştirilen filmidir. Yani burada film de ön plana çıkmaktadır; fakat müzikal filmlerde anlatının kendisinde müziğin ağır basması gibi bir özellik durum farklılaşmaktadır. Her ne sebeple olursa olsun ister sessizliği yenmek, ister Amerikan filmlerini taklit etmek, isterse de iktidarın yönetilen insanları oyalama amacı, dünya sineması literatüründe neredeyse tüm ülke sinemaları, sesli sinemaya geçerken şarkılı film üretme yoluna girmiştir. Bu anlamda, Amerikan sineması, çok kısa bir dönemde şarkılı filmleri, müzikal film kalıbı içerisinde değerlendirerek sorununu çözmüştür. Bununla birlikte, üçüncü dünya ülkeleri sinemaları, şarkılı film modasını kolay kolay terk edememişler, aynı zamanda sinemaya yeni adım atan komşu ülkelerin sinemalarını da etkilemişlerdir. Arjantin'in Carlos Gardel'li, Mısır'ın Abdülvahap'lı, Meksika'nın Jorge Negrete'li filmleri 1950 yıllarına kadar birçok ülkede izlenmiş, taklit edilmiş böylelikle bu kalıcılık kendisine yer edinmiştir (Alço, 2011: 11-12).

Sessiz ve sesli sinema dönemini dünya sineması boyutunda inceledikten sonra bir de bu dönemlerin Türkiye’de nasıl şekillendiğini, Yeşilçam sinemasındaki oluşumu hazırlamaları bakımından incelemek, dönemin değerlendirmesini yaparken yararı olacaktır.

2.3.5. Türk Sinemasında Film Müzikleri

Sadi Konuralp’ın Türk sinemasında film müzikleri için yaptığı sınıflandırma, çalışmamızın bu kısmının temellendiği bir kaynak özelliği taşımaktadır. Bu anlamda Konuralp’ın açıklaması ve bu açıklama dahilinde yaptığı sınıflandırma şu şekildedir:

“Türkiye’de film müziğinin gelişiminde hem batı hem de doğu kültüründen faydalanarak bir sentez oluşturmaya çalışılmış ancak bu çabalar sonuçsuz kalmıştır. Türk film müziği tarihini beş ayrı dönem başlığı altında toplayabiliriz.

- * Sessiz film Dönemi (1897 - 1931),
- * Şarkılı Melodram ve Operet Dönemi (1931 - 1938),
- * Yeniden Skorlama Dönemi (1938 - 1950),
- * Sinemacılar Dönemi (1950-1960),
- * 1960 sonrası Dönemi ” (Konuralp, 1999: 2).

2.3.5.1. Türk Sinemasında Sessiz Film Dönemi (1897-1931)

Film müziği, sesli sinemayla birlikte gelişimini son derece hızlandırmış ve başlı başına bir sektör haline gelmiştir; fakat bu durumun geçerliliği Türk sinemasında söz konusu olmamıştır. Bu durumun başlıca sebebi Türk sinemasının gelişiminin çok yavaş bir şekilde gerçekleşmiş olmasıdır. Çok uzun bir dönem, Türk sinemacıları, sinemaya batının çerçevesinden bakmış, bu batıcılık daha çok tiyatro anlamında oluşan bir sinema dili şeklinde kendini ifade etmiştir. Böyle bir durumda da çok

normal olarak film müziği olgusu gelişme kaydedememiştir (Dalgın, 2011: 18-19).

Osmanlı İmparatorluğu döneminde ülkemize gelen sinema adına yapılan ilk gösterim, 1897 tarihli Sigmund Weinberg'in Sponeck Birahanesi'nde gerçekleştirdiği gösterim olmuştur. Bu gösteride müzik anlamında bir uygulamanın gerçekleştirilip gerçekleştirilmediğine dair bir belge bulunmamaktadır; fakat Beyoğlu'nda sinemaların varlık göstermeye başladığı yıllarda müzik hiç ihmal edilmemiştir. Piyanistler genelde gayrimüslim kadınlar olmuşlardır. Bununla birlikte yirmili yıllarda Valentine Taksin'in, Cine Magic'te sessiz film piyanistliği yapmıştır. Sinema sarayları modası Beyoğlu'nda da oluşmuş, büyük, çok sayıda balkon içeren lüks sinemalar türemiştir ve bu tarz yerlerde de orkestralar yer almıştır.

İzmir'de ise eski adı Milli Sinema olan Elhamra sinemasında sessiz filmlerin müzikleri Mümtaz Uygun tarafından çalınmıştır. Cumhuriyet dönemi Ankara'sında, Ulus Sineması'nda Basri Bey adında bir sanatçı, sessiz film piyanistliği yapmış, orkestrada flüt çalmıştır (Konuralp, 2004: 61).

Bu dönemde sinemada müzik olgusu, diğer ülkelerin ilk sinema yıllarında olduğu gibi, makineden çıkan sesi bastırmak, insanların salon içindeki gerginliklerini yok etmek, filme eşlik ederek, filmdeki devamlılık duygusunu pekiştirmek gibi etkenlerle Türk sinemasında da etkili rol oynamıştır. Film gösterilerinin yapıldığı salonlarda, piyano beyazperdeye yakın bir şekilde konumlandırılmış ve filme bu şekilde eşlik etmiştir. İlk zamanlar doğaçlama bir şekilde filme eşlik eden müzik, daha sonra görüntüdeki duygulara uygun bir müzik şeklinde kendini göstermiştir. Küçük salonlarda filmlere tek bir piyano eşlik etmiş, büyük salonlarda ise daha kalabalık bir orkestra ile görüntülere eşlik edilmiştir. Bununla birlikte sessiz filmlerde, perde arkasına yerleştirilen bir gramafonun varlığı da söz konusu olmuştur. Filmde yer alan sesler, plağa

kaydedilmiş daha sonra görüntüyle uyumlu bir şekilde gösterime eşlik etmiştir (Dalgın, 2011: 18).

Yabancı filmler için geçerliliğini koruyan bu durumlarla Türk sinemasında karşılaşılmamıştır. Yerli filmlerden, *Casus*, *Pençe*, *Himmet Ağa'nın İzdivacı* gibi filmler çekilmiş; fakat bu filmlerin besteleri yapılmamıştır. Bu anlamda gösterilen filmlerde, büyük alaturka salon orkestraları, Türk eserleri, tiyatro oyunlarına ait müzikler çalınmıştır (Akgün, 2009: 40).

Bu dönemde Muhsin Ertuğrul'un filmlerini üretirken operet türünden oldukça fazla faydalanmış, böylelikle ilerleyen zamanlarda şarkıcı filmlerini başlatan isim olarak karşımıza çıkacaktır.

2.3.5.2. Şarkılı Melodram ve Operet Dönemi (1931-1938)

Bu dönemde firmalar, Türkiye'ye ithal filmler getirmişlerdir. Aynı zamanda bu firmaların sinema salonlarına da sahip olması, Türkiye'de sesli filme geçiş kolay bir şekilde gerçekleşmiştir. Firmalar, çalıştıkları şirketlerin ses sistemini direk olarak kendi sinemalarında kullanmışlardır (Akgün, 2009: 40).

Muhsin Ertuğrul'un *Kaçakçılar* filmi çekimleri esnasında, Türkiye çok büyük bir yenilikle karşılaşmış; ilk sesli film olan *Caz Şarkıcısı* filmine ev sahipliği yapmıştır. Bu filme halkın büyük ilgi göstermesi, yapımcıları da harekete geçirmiş, *Kaçakçılar* filmine ara verilmiş ve sesli film yapımı doğrultusunda harekete geçmişlerdir. Böylelikle, *Kaçakçılar* filmi 1932 yılında sesli olarak piyasaya sürülmüştür (Dalgın, 2011: 47).

Türk sinemasında sesli film yapımına ise ancak 1931'de başlanabilmiştir. Geç olması aslında bir açıdan iyi olmuş sesli sinema teknolojisi dünyada oturmaya başlamış ve yanlış bir sistem seçme riski azalmıştır. İpek Film, ses sistemi için Tobis- Klang firması ile anlaşarak ilk sesli Türk filmi *İstanbul Sokaklarında*'yı (1931) çekmiştir.

“Muhsin Ertuğrul'un çektiği film için Hasan Ferit Alnar, Hüseyin Sadettin Arel ile birlikte çeşitli şarkılar, türküler ve tangolar düzenlemişler, filme bir müzikal hava vermeye çalışmışlardır. Filmin başrol oyuncusu Rahmi'nin söylediği ‘Tükenmez Yollarda’ melodisi o dönemde oldukça ilgi toplamıştır. Filmde Semiha Berksoy'un söylediği ‘Yum Güzel Gözlerini Sevgili Yavrum, Uyu’ adlı ninni ile ‘Ekin Ektim çöllere’ adlı bir türkü de bulunmaktadır” (Konuralp, 2004: 64).

İstanbul Sokaklarında filmi, Türk sineması açısından ilk ortak yapım olmuştur. Bu filmin ortak isimleri, Yunanistan ve Mısır olmuştur. Bu film, konumuz açısından ayrı bir önem taşımaktadır. Bu durumun sebebi; filmin, ileriki dönemlerde Yeşilçam sinemasının çoğunlukla işlediği konuların kaynağı nitelikte bir film olmasıdır.

Birçok anlamda ilkleri içinde barındıran bu filmin en önemli özelliği, sinemasal anlamda hiçbir değerinin olmamasıdır. Böyle bir durum söz konusu iken bu film yine de ticari başarı elde etmiş, bir ortak yapım olma özelliği taşıdığı için Yunanistan ve Mısır’da gösterime girmiştir. Filmde seslendirilen müzik, dönemin ünlü bestecilerinden Hasan Ferit Alnar’a ait olmuştur. Bu anlamda, Hasan Ferit Alnar, Türk sinemasının ilk film müziği bestecisi olarak kabul edilmektedir (Pekman ve Kılıçbay, 2004: 25-26).

Türk sineması ilk kez *İstanbul Sokaklarında* filmiyle, Doğu ve Batı kültürlerini ve tekniklerini uygulamaya çalışmış; Batı’dan müzik kavramı, Doğu’dan ise melodram türünü alarak bunları birleştirmek istemiştir. Bu akımın ilerleyen zamanlarda gelişerek arabesk türüne dönüştüğünü söylemek mümkündür (Akgün, 2009: 41).

Muhsin Ertuğrul, daha önce çok fazla ilgi uyandırmış tiyatro metinlerini sinemaya uyarlarken, sesli filmin gelmesiyle beraber bu kez tiyatro dünyasında çok fazla talep gören operetleri sinemaya aktaracaktır. Batı sinemasındaki özgün metinlerin gelişimi tüm hızla devam ederken

bu gelişme paralel olarak da Türk sinemasında uyarlamalar devam etmiştir. Sesli filmin halk tarafından büyük bir ilgiyle karşılanması, İpek Film yöneticilerini harekete geçirmiş, İpek Film yöneticileri maliyeti düşürmek amacıyla Türkiye’de sesli film üretimini gerçekleştirmek için ihtiyaç duyulan stüdyoyu kurmaya karar vermişlerdir. Böyle bir uygulama, İpek Film açısından yerli film yapımcılığı bazında rakipsiz olma durumunu beraberinde getirmiştir. Nazım Hikmet, Abidin Dino gibi aydın kişilerin yanında Münir Nurettin Selçuk ve Sadeddin Kaynak gibi isimler de İpek Film’le çalışma fırsatı elde etmişlerdir. Muhsin Ertuğrul, *İstanbul Sokaklarında* filminden sonra, ikinci sesli filmi *Bir Millet Uyaniyor* adlı filmini yapmıştır. Bu film, sinema araştırmacılarınca Muhsin Ertuğrul’un filmografisindeki en başarılı sinemasal filmi olmuştur. Bu film, Türkiye’de kurulan ilk sesli film stüdyolarında işlenmiştir (Dalgın, 2011: 49-50).

Otuzlu yılların tek yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul, bu filminden sonra müzikal türüne ağırlık vermiştir. Bunun sebebi, daha önce açıkladığımız, ses olgusunun filme tam anlamıyla girmesiyle birlikte batılı ülkelerin sinemalarında müzikli güldürülerin popüler hale gelmiş olmasıdır. Muhsin Ertuğrul da bu anlamda bu modaya uymuş ve *Karım Beni Aldatırsa* (1933) ile operet-filmlere de yönelmiştir. Şarkılarını Muhlis Sabahattin Ezgi’nin oluşturduğu film beğeni toplamıştır. Bununla birlikte Muhsin Ertuğrul’dan ziyade onu izleyen yönetmenlerce de bu tarz filmlere çok yoğun bir yönelim başlamıştır.

1934 yılında çekilen *Aysel Bataklı Damın Kızı* adlı ilk köy filminin müzikleri Cemal Reşit Rey tarafından yapılmıştır; fakat film yeniden gösterildiği zaman işletmeciler, bu müzikleri atarak yerine türküle yerleştirmiştir. Üstelik hazırlanan bu müziklerin notalarının nerede olduğu belli kesinlik kazanmamıştır (Konuralp, 2004: 70-71).

1938 yılında Muhsin Ertuğrul’un *Aynaroz Kadısı* adlı filmi, uyarlama bir eser olmuştur. Bu filmin müzikleri Cevdet Kozanoğlu ve

Mesut Cemil Tek'in alaturka\folk müziği uyarlamaları olmuştur (Pekman ve Kılıçbay, 2004: 28).

2.3.5.3. Yeniden Skorlama Dönemi (1938-1950)

Muhsin Ertuğrul, Münir Nurettin Selçuk ile ortaklaşa gerçekleştirdiği, ileri zamanlarda şarkıcı filmi şeklinde tanımlanacak bir film örneği olarak *Allahın Cenneti* adlı filmi çekmiştir. O tarihe kadar opera/operet ve tiyatro dünyasından ünlü seslere filmlerinde oynatan Muhsin Ertuğrul'un, oyuncu olmayan bir popüler sanatçı için yaptığı *Allahın Cenneti*, bu yüzden şarkıcı filmi türünü de başlatmış olur (Pekman ve Kılıçbay, 2004: 30-31).

Bu dönemde İkinci Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu bir kargaşa ortamı mevcuttur. Böylelikle toplumsal hayat birçok anlamda sekteye uğramıştır. Sinema da bu anlamda bu durumdan nasibini almıştır. Bu dönemde Amerika'dan Türkiye'ye film ithal etmek oldukça sıkıntılı olmuştur. Sinemasal anlamda da bu dönemde artık tiyatrocular dönemi kapanmış; Türk sinemasında film dilinin yavaş yavaş oturmaya başladığı 'Geçiş Dönemi' adında bir dönem başlamıştır. Yeni yüzler boy göstermeye başlamış, Muhsin Ertuğrul'un tek hakimiyeti yıkılmıştır. Böyle bir ortamda sinemacılar da ülkeye Mısır'ın bol şarkılı melodramlarını getirtmişlerdir; fakat bu dönemde Türkiye'de Arap müziğinin yasak olması, Sadettin Kaynak ve Münir Nurettin Selçuk'u devreye sokmuş; bu kişilere bu filmlerde kullanılmak üzere şarkı siparişleri verilmiştir.

Türkiye, bu dönemde tarafsız bir konumda olduğu için, diğer ülkelerin ürettiği gibi propaganda içeren filmler üretmemiştir. Dönemin hükümeti, sinemaya karşı sansürcü bir yaklaşım sergilemiştir. Türkiye'nin tarafsızlığı söz konusu olduğu için bu tarafsızlığa zarar verebilecek her türlü çalışma denetlenmiştir. Dolayısıyla da denilebilir

ki, buradaki sansür yapısı, filmlerdeki düşünsel yapıyı hedef almıştır (Berктаş, 2010: 6).

Türkçe sözlü ve şarkılı Mısır filmlerinin ülkede çok fazla ilgi görmesi, ilerleyen zamanlarda Hint filmlerinin de önünü açmıştır. Böylelikle bu filmler yeniden bestelenerek gösterime sokulmuştur. Hint ve Mısır filmlerinin melodram konularının seyirciyi oldukça etkilemesi üzerine yapımcılar, bol şarkılı melodram filmlerine ağırlık vermişlerdir (Akgün, 2009: 41-42). Türk halkının bu filmlere ilgisi, filmlerin konuları dolayısıyla da çok fazla olmuştur. Filmlerdeki öyküler, Türk halkının içinde kendisinden çok şey bulduğu öyküler olmuştur.

Bu dönemde Türk halkının Arap filmlerine olan ilgisi, dönemin tek partili hükümetini harekete geçirmiş, Mısır filmleri sansürle karşı karşıya kalmışlardır. Dönemin hükümetinin koyduğu yasak özellikle Güney Doğu Anadolu Bölgesi üzerinde çok etkili olmuştur. Bu durumun öncelikli sebebi, bölge coğrafyasının Arap dünyasına olan yakınlığı olmuştur (Dalgın, 2011: 64).

Bununla birlikte Türk Sinemasında yeniden skorlama (beste) gibi başka garip yaklaşımlar da görülmüştür. Örneğin, getirtilen yabancı filmlerin sadece seslerinde ve müziklerinde değil, görüntüleri üzerinde de değişiklikler yapılmıştır. *Oğlumu Öldürdüm* isimli bir filmde şöyle bir durum görülmüştür: Filmin konusu Cezayir'de geçmektedir. Bir paşanın sarayında görkemli bir düğün sahnesi seyretmiştir. Cezayir'in bütün tanınmış kişilerinin bulunduğu salona birden yüksek ses sanatkârı Hamiyet Yüceses'in, üstad kemani Sadi Işılâ ve arkadaşlarının davet edildiği, Sadi Işılâ'nın keman taksiminden sonra Hamiyet Yüceses'in, sarayda Yesin Onu Ninesi adlı ünlü şarkısını söylemiştir (Konuralp, 2004: 69).

Arap dünyası içinde sinemasal anlamda en ileri olan ülke Mısır olmuştur. Mısır sineması, müzik ve dans üzerinde temellenmiştir. Bu öğeler, geleneksel Türk eğlencesinin de vazgeçilmezleri olmuştur.

Şarkılı melodramlar, Mısır sinemasının en tipik örnekleri olmuştur. Muhsin Ertuğrul'un melodramlarında olduğu gibi, Mısır filmlerinde de ülkenin önde gelen müzisyenleri sinemada ön plana çıkmışlardır. Bu müzisyenlerden en çok öne çıkan isimler, ünlü Mısırlı besteci Muhammed Abdulvahap ve 'doğunun yıldızı' olarak ün edinmiş ses sanatçısı Ümmü Gülsüm olmuştur. Sesli filmlerin Mısır'da üretilmesiyle birlikte, ülkede eğlence kültürü anlamında çok köklü değişiklikler yaşanmıştır. Ümmü Gülsüm'ün sinemada boy göstermesi, seyirci açısından çok büyük ilgiyle karşılanmıştır. Bununla birlikte Mısır sineması, Türk sinemasına nazaran film müziğine daha yakından ilgi göstermiştir. Bu dönemde etkin bir isim olan sinema oyuncusu ve besteci Abdulvahap, çok sayıda film müziği üreterek, bu alanla çok yakından ilgilenmiştir (Dalgın, 2011: 65).

Bu zamanlarda Türk sinemasında oyunculardan iyi rol yapmaları değil, iyi şarkı söylemelerinin beklenmesi gibi garip bir gelenek ortaya çıkmıştır. Bu durum dönemin önemli şarkıcısı Münir Nurettin Selçuk'un filmlerde oynamasına bile sebep olmuştur. *Allahın Cenneti* (1939), *Kahveci Güzeli* (1941) filmlerinin büyük ilgi görmesinden sonra Müzeyyen Senar, Sadi Işıl原因 gibi şarkıcılar da sinemaya geçmişlerdir (Konuralp, 2004: 70).

İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesiyle birlikte ithalat güçlükleri problem olmaktan çıkmış, böylelikle de Mısır filmlerinin ithalatı azalmış ve Yeşilçam'ın vazgeçilmezi melodramlara olan ilgiden dolayı yerli melodram yapımlarına yönelme gerçekleşmiştir. Böylelikle, 1938-1950 dönemindeki sanatçılar, zorunlu olarak şarkılı melodramlara devam etmişlerdir. Bu dönemde bütçe kısıtlamaları yaşanmasıyla müzikler plaklardan uyarlanmıştır. Plak kullanımı sadece bütçe yetersizliğine bağlı

bir pratik olmamıştır, plak kullanımında; olanakların yeterli olmamasından kaynaklı kayıtların kötü kalitede olması, müziğin gerçek anlamda senkronize edilememesi, sesin boğuk çıkması gibi teknik sebepler de etkili olmuştur. Plaklardan alıntı yapılması, o zamanlar için kolaylık ve kontrollü olması açısından elverişli bir çözüm olmuştur (Akgün, 2009: 42).

2.3.5.4. Sinemacılar Dönemi (1950-1960)

Sinemacılar döneminde, başlangıçta, müzisyenler film müziği olarak özgün bestelerden ziyade daha çok halk müziğini kullanmışlardır. Bu şekilde bir kullanım, yabancı ülkelerde görülse de Türk sinemasında farklı bir şekilde yorumlanmıştır. Her sahne için farklı bir müzik türü ele alındığından herhangi bir filmde her çeşitten müzik bir bütün olarak meydana gelmiştir. Örneğin, klasik müzik, Türk Halk müziği gibi çok farklı tarzda müzik türleri ardı ardına aynı film içinde kullanılmıştır. Bu durum, dönemin eleştirmenleri tarafından çok fazla eleştirilmiş, o dönemde yaşanan kültür karmaşasının müzikte yansıması olmuştur (Akgün, 2009: 43).

1950’li yıllarda Türkiye’de sinemanın gelişimine paralel olarak, Türk sinemasındaki film müziği anlayışında da belirgin değişiklikler gözlenmiştir. Bu anlamda film müziği, müzik için yapılmış filmler ve filmlere özgü yapılmış müzikler olarak iki boyut halinde gelişim göstermiştir (Doğan, 2009: 103). Özgün Sinema Müziği, artık filme uyarlanmaya çalışılan müzik değil, filmin senaryosuyla, çekim teknikleriyle, reji anlayışıyla, oyuncu kadrosuyla bütünleşen, kısacası “film” için hazırlanmış özgün müzik şeklinde ortaya çıkmıştır.

Bu dönemde Nedim Otyam, film müziği bestecisi anlamında öne çıkan isim olmuştur. Otyam, Türkiye’de ilk kez, 1950 yılında *İstanbul’un Fethi* filmi için ciddi bir orkestra kurarak özel müzik hazırlamıştır. Nedim Otyam, çalışmalarını 2008 yılına kadar sürdürmüştür. 1950

yılında Atlas Film'in müzik yönetmenliğini üstlenerek projelere müzikler hazırlamış aynı zamanda *Toprak* ve *Yurda Dönüş* filmlerini çekerek yönetmenlik denemelerine de girişmiştir (Akgün, 2009: 43).

Bu dönemdeki film müziği üretimi anlayışını, dönemin önemli yönetmenlerinden Ömer Lütfi Akad şu şekilde açıklamıştır: “1950 yılında *Lüküs Hayat* operetini filme almıştık, filmde kullanılan müzikler Cemil Reşit Rey'in aynı isimli operetinden filme alınmıştır, bu yönde yapılan filmler içinde bizim denememiz ilktir. Filmin müziği playback olarak yapıldı. Önceden müziği aldık, sonra o parçayı projeksiyon makinesini çalıştırdığımız sete getirdik. Çekim sırasında alıcı kamerayla birlikte projeksiyonda ses bandı geçince oyuncular çalışmaya başladı. Oyuncular duydukları sese uydurarak ağızlarını açıp kapadılar. O zamanki bantlar manyetik değildi, sonra sesleri çektiğimiz sahnelerin üstüne bastık. Baskı makinesinde ses ve müzik birleştirilince bir bütün oluyor. Aslında filmin müziğini ve seslendirmesini ilkel yöntemlerle gerçekleştirdik” (Ok, 1995: 44).

1953-1954 yıllarında gerçekleştirilen Türk Film Dostları Derneği'nin ilk film şenliği sonuçlanmış ve en iyi fon müzisyeni olarak Orhan Barlas ve Nedim Otyam seçilmişlerdir. Ayrıca bu yıllarda çevrilen Muhsin Ertuğrul'un *Halıcı Kız* adlı filminin müziğini, Ferit Alnar yapmış, Kamil Şadan'ın *Kaçak* adlı filminin müziğini ise Nedim Otyam yapmıştır. 1955 yılından sonra Yalçın Tuna'nın film müzikleri de kendini göstermiştir (Ok, 1995: 45).

2.3.5.5. 1960 Sonrası Dönemi

Türk sinemasının bu dönemi Yeşilçam sinemasının hakimiyetinin gerçekleştiği, birçok sinema araştırmacısına göre Türk sinemasının altın yıllarını yaşadığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde film müziği olgusu, sade bir anlayışla yani salt film için üretilen müzik şeklinde de karşımıza

çıkarmakta aynı zamanda konumuz açısından çok büyük önem taşıyan yıldız olgusuyla da kendini göstermektedir.

Bu dönem, sosyal yaşantı bazında pop kültürünün toplum içinde yayıldığı, bu kültürün belli başlı kitle iletişim araçlarıyla topluma enjekte edildiği bir dönem olmuştur. Bu anlamda sinema ve müzik bu işlevi başarıyla yerine getirmişlerdir. Sinema, yarattığı her şeyle döneme damgasını vuran bir kitle iletişim aracı olmuştur.

Bu dönemi sinema, müzik ve popüler kültür bağlamında değerlendirebilmemiz açısından çok yönlü bir bakış açısı sergilememiz gerekmektedir. Her şeyden önce sinemanın bu dönemde müzikle ilişkisinin şekillenmesinde, çekilen bol şarkılı, dansözlü, melodramlar çok etkili olmuştur. Dönemin melodram filmlerinin anlaşılması açısından birinci başlık altında anlattığımız popüler kültür; ikinci başlık altında açıkladığımız 1960'lı yıllar sineması ve 1960'a kadar olan süreçteki gerek Türk sineması gerek dünya sinemasında ses anlamındaki gelişmeleri bilmek tartışmasız çok büyük önem taşımaktadır. Ses olgusu sinemaya 1927 yılında tam anlamıyla girdikten sonra gerçek anlamda müzikal filmin temelleri atılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte özellikle 1950 öncesinde çok büyük yoğunluk kazanmış Mısır melodramları da müzikal gelişimin en çok ilerlediği örnekler olmuş, zamanla Yeşilçam sinemasının oluşmasında da etkili olmuştur.

Dönem sinemasında güldürüyle birlikte ağırlık basan ikinci tür olarak melodram, filmleri piyasa filmleri olmuştur. Bu filmler, tamamen ticari anlayışla çekilmiş, belli kalıplar üzerinde şekillenen hikayelere, karakterlere sahip filmler olmuşlardır. Bununla birlikte, melodram ve güldürü filmlerinin birleşimiyle oluşan müzikli güldürü filmleri, adından da anlaşılabilirliği gibi bol müzikli, eğlence filmleri olmuşlardır. Melodramlar için bol şarkılı sahneler, vazgeçilmez bir unsur olmuştur.

Yeşilçam sineması, aslında bir nevi tüketim sineması olmuştur. Tüketim burada iki boyutta ortaya çıkmaktadır. Birinci boyutu, filmlerin izleyici tarafından izlenerek tüketilmesi; ikinci boyutu ise filmin içerik anlamında tüketim üzerinde temellenen içerikler olmasıdır. Filmin senaryosu, oyuncular, dekorları kısacası bu filmlerde her şey belli tüketim kalıpları dahilinde oluşturulan günlük veya kısa vadeli unsurlar olmuşlardır. Dönemin film müziklerini de bu anlam dahilinde değerlendirmek mümkündür. Bazı zaman film müzikleri yer aldıkları filme göre oluşturulmuştur. Bu oluşumda şarkı sözleri filmin konusunu niteleyen, sanatsallıktan uzak, kalıp ritimler dahilinde tekrarlanan, şarkıcısının göze hitap ettiği şarkılara ait olmuştur. Aynı zamanda şarkıya yönelik yapılan filmler de bu dönemde çok fazla üretilmiştir. Özellikle 1940'lı yıllardaki şarkıcının oyunculuğundan ziyade şarkıları güzel söylemesine önem verilmesi, bu dönemde artarak uygulama bulmuş; birçok şarkıcının filmleri çekilmiştir.

Yönetmenliğini Nejat Saydam'ın yaptığı, 1969 tarihli *Buruk Acı* filmi, ismini filmin içinde seslendirilen *Buruk Acı* adlı şarkıdan almıştır. Bu parça, Teoman Alpay tarafından bestelenmiş, her ne kadar görsel boyutta Türkan Şoray seslendiriyor gibi gözükse de, parça Adalet Cimcoz tarafından seslendirilmiştir (Buruk Acı: 01.05.2014).

Bu dönemde hatırlanacağı gibi bölge işletmeciliği adında bir sistem, dönemin sinemasının şekillenmesinde oldukça etkili olmuştur. Bu sistemde, bölge halkının talepleri doğrultusunda film siparişi verilmiştir. Bu anlamda talep edilen aşk filmleri de, bol müzikli, duyguların müzik eşliğinde çokça vurgulandığı filmler olmuşlardır. Bu filmlerde kullanılan birbirlerine kavuşamayan, neredeyse çektiği her sıkıntıda şarkı seslendirmesi yapan kahramanlar, şarkılarıyla ön plana çıkmışlardır. Özellikle bu tarz filmlerde ünlü şarkıcılar, boy göstermişlerdir. Bu durumun şekillenmesinde pop kültürünün etkisi çok fazla olmuştur. Dönemin müzik kültürüne yansıyan pop, kendisiyle beraber dönemin

şarkıcılarını da yaratmıştır. Bu şarkıcılardan öne çıkan isimler, Ajda Pekkan, Gönül Yazar, Erol Büyükburç olmuştur. Bu isimler ve bu isimler gibi bazı şarkıcılar dönemin sinemasında boy göstermişlerdir.

Ajda Pekkan, 1963 yılında Ses dergisinin açtığı kapak yıldızı yarışmasına katılmış, kadınlar kategorisinde birinci seçilmiştir. Ses dergisindeki birinciliği, Ajda Pekkan'a o dönemde birçok birinciye olduğu gibi sinemanın kapısını açmış ve Ajda Pekkan, 1963 yılında *Adanalı Tayfur* filminde oynamıştır. İlk kamera deneyimi olan bu filmde 'Göz Göz Değdi Bana' şarkısı 45'lik plak olarak yayınlanmıştır. Ajda Pekkan, sinema yaşamı öncesinde tanıştığı Febri Ebcioğlu'yla sinemada boy gösterdiği yıllarda da ilişkisini devam ettirmiştir. Böylelikle, 1965 yılında, Ajda Pekkan Febri Ebcioğlu'nun eserlerini seslendirmeye başlamıştır. Böyle bir birlikteliğin konumuz açısından şöyle bir ilişkisi olmuştur. Yıldız olgusu hakkında açıklama yaparken, o dönemin yıldızlarının her anlamda örnek alındığının ve bu yıldızların Avrupa'dan getirdiği yeniliklerin halk tarafından ilgiyle karşılanıldığından bahsetmiştik. Bu anlamda Ajda Pekkan'ın dönemin yıldızlarından biri olarak, Ebcioğlu'nun yabancı şarkılar üzerine Türkçe sözler yazarak Türk müziğine kazandırdığı 'aranjman' tarzı şarkıları, seslendirmesi halk arasında ilgiyle karşılanmıştır. Özellikle Ajda Pekkan'ın şarkıları aksanlarıyla birlikte başarılı bir şekilde yorumlaması, Ajda Pekkan'ın başarısını pekiştiren bir unsur olmuştur.

Ajda Pekkan, sahnelerden sinemaya geçen yıldızlardan değil, sinemadan şarkıcılığa soyunan yıldızlardan biri olmuştur. 1960'lı yıllardaki başarılı hayatı, 1967 yılında çıkardığı 'İki Yabancı\Bang Bang' 45'liği ile tavan yapmıştır. Ajda Pekkan'ın şarkıları bu dönemde birçok filmde fon müziği olarak kullanılmıştır (Ajda Pekkan: 02.05.2014).

Bu dönemde ön plana çıkan isimlerden biri de Gönül Yazar olmuştur. Gönül Yazar, güzel sesiyle ön plana çıkmış, Ege Ses Kraliçesi yarışmasında birinci seçilmesi, ona ünlü olmanın kapılarını açmıştır. Bu

yarışmayla birlikte müzik dünyasında boy göstermiş daha sonra sinemaya adım atmıştır. Görüldüğü gibi Gönül Yazar, Ajda Pekkan'ın tersine şarkıcılıktan sinemaya adım atmıştır. Hulki Saner'in yönetmenliğini yaptığı *Taş Bebek* adlı filmdeki oyunculuğuyla o kadar çok sevilmiş ki 'Taş Bebek' lakabıyla anılmaya başlamıştır. İlk filmiyle birlikte birçok filmde rol alan Yazar, yaptığı plaklarla da ön plana çıkan bir isim olmuştur (Gönül Yazar: 03.05.2014).

Bu dönemin müzik anlayışında gazino kültürü önemli bir yer tutmuştur. İnsanların sinemayla birlikte çok gözde bir eğlence seçeneği olan gazinolar, her kesimden insana hitap eden nitelikte olmuştur. Gazino biletleri satışa çıkmasıyla birlikte tükenmiş, gazinolar önünde halk çok uzun kuyruklar oluşturmuştur. Gazino kültürü, Türk sinemasında o kadar etkili olmuş ki, ileride televizyon programlarında da kendini göstermiştir. Gazinolarda gerçekleştirilen programlar, müzik programlarının gazino düzeninde oluşturulmuş dekorları, gazino kültürünün televizyonda ifadesi olmuştur. Gazinolardaki ortamları dönemin sinemasında da görmek mümkün olmuştur. Filmlerdeki gazino sahneleri, özellikle şarkıcı filmlerinde şarkıcının çıkardığı yeni albümündeki parçaları seslendirme fırsatı bulduğu, albümünün satışını yükselmesinde çok önemli rol oynadığı filmler olmuştur.



Şekil 2: 1960'lı Yıllardan Bir Gazino Afişi



Şekil 3: Yeşilçam Dönemi Gazino Posterleri

Bu dönemde Türk sinemasında yeni film müziği bestecileri kendini göstermeye devam etmiştir. Yalçın Tura, bu ilk isimlerden biri olmuştur. Yalçın Tura, ilk film müziğini Ziya Metin'in *Namus Düşmanı* filmi için yapmıştır.

Bu dönemdeki sosyal yapı ve şarkıcı filmler, 1980'li yılların arabesk filmlerinin oluşmasında çok büyük rol oynamışlardır. Bu anlamda her ne kadar çalışmamızın dışında bir konu olsa da 1980'li yıllardaki arabesk filmleri dönemin Türk sineması açısından olduğu kadar dönemin sosyal yapısında da oldukça önem taşıyan unsurlar olmuşlardır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YEŞİLÇAM SİNEMASINDA FİLM MÜZİKLERİ VE POPÜLER KÜLTÜRLE İLİŞKİSİ

Yeşilçam sineması, Türkiye'nin sosyal yaşamında popüler kültürün hâkim olduğu bir dönemin sineması olmuştur. Bu dönemde sinemayı oluşturan her unsur gibi müzik unsuru da popüler kültür çerçevesinde oluşturulmuş, içinde bulunduğu filmlere popüler kültürün değerleriyle şekil vermiştir. Gerek Yeşilçam sinemasının popüler kültürle ilişkisinin anlaşılması açısından gerekse de dönemin sinemasının şekillenmesinde büyük rol oynaması açısından film müzikleri çok büyük önem teşkil etmektedir. Bu anlamda çalışmamızın bu bölümünde Yeşilçam sinemasında üretilen film müziklerinin içinde bulundukları filmle ilişkisi irdelenerek, bu film müziklerinin dönemin popüler kültürünü nasıl yansıttıkları; dönemin sinemasına nasıl etkide bulundukları, örneklem filmleri üzerinden incelenecektir.

3.1. Metodoloji

3.1.1. Problem

Müzik, görüntüyle bütünlük oluşturması açısından sinema için çok büyük bir önem teşkil eden kavram olmuştur. Bu anlamda müzik, görüntüyle ilişkisini birçok boyutta sürdürmektedir. Bu boyutlardan birisi de filmin içeriğini büyük ölçüde şekillendiren; gerek filmin gerek müziğin içinde olduğu toplumun kültürü olmuştur.

Müzik, başlı başına bir kültür ifadesidir. Bu anlamda sinemayla da oldukça yakından ilişkilidir. Müzik, toplumun kültürünü iki şekilde ifade eden bir sanat olmuştur. Bu ifadelerden ilki müziğin, salt müzik eserleriyle, kendi başına kendisinin ifadesidir. İkinci ifade tarzı ise müziğin bir araç olarak diğer sanatlar için kullanılmasıdır. Burada müzik, içinde yer aldığı sanat dalının kültürle olan ilişkisinin anlaşılmasında

önemli bir araç konumundadır. Gerek sinema, gerek tiyatro, gerekse de diğer sanat dallarının içinde yer alan müzik ögesi, içinde yer aldığı eserin ait olduğu kültürel değerleri yansıtmada önemli bir görev üstlenmektedir.

Yeşilçam sinemasının varlığını devam ettirdiği yıllar, Türkiye'nin sosyal yaşamında popüler kültürün hâkim olduğu yıllar olmuştur. Bu dönemde popüler kültür çerçevesinde şekillenen sinemanın varlığından söz etmek mümkün olduğu kadar popüler kültür temelinde şekillenen müzik anlayışından da bahsetmek mümkündür. Bu dönemde sinemada müzik olgusu; dönemin müzik anlayışını temsil eden müzikler için yapılan filmler ve dönemin popüler kültür anlayışını temsil eden filmler için yapılan müzikler şeklinde kendini ifade etmiştir. Dolayısıyla bu dönemde popüler kültür etkisiyle üretilen film müziklerinin dönemin Yeşilçam sinemasına olan etkisinin ne şekilde olduğu bu çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır.

3.1.2. Amaç

Bu çalışmada dönemin popüler kültürü çerçevesinde şekillenen Yeşilçam sinemasında üretilen film müziklerinin dönemin sinemasıyla olan ilişkisi incelenmiştir. Bu dönemde üretilen film müzikleri, dönemin yıldız olgusu, şarkıcılı filmleri, melodram film türü gibi öne çıkan kavramlarıyla yakından ilişkili bir konumda karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Yeşilçam sinemasında yer alan film müziklerinin, dönemin bu gibi önemli sinema kavramlarıyla olan ilişkisini açıklayarak, film müziklerinin dönemin sinemasına olan etkisini anlatmak bu çalışmanın amacı olmuştur.

3.1.3. Önem

Yeşilçam sineması, Türk sinemasının ticari anlamda çok büyük başarılar elde ettiği, aynı zamanda Türkiye'nin sosyal, siyasal yaşamında çok büyük değişikliklerin olduğu bir döneme tekabül etmiştir. Bu

dönemde Türk sineması açısından her ne kadar ticari filmlerin hâkimiyeti söz konusu olsa da Türk sineması, gerçek anlamda Muhsin Ertuğrul'un tekelinden kurtulmuş ve sinema artık kendine özgü bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Bu anlamda film müzikleri de bu sinemanın içinde kendisine farklı bir şekilde yer edinmeye başlayacak; ticari sinemada da dönemin popüler kültürünü yansıtacak, Yeşilçam sineması için çok büyük önem teşkil edecek yıldız olgusunun şekillenmesinde, şarkıcı, şarkılı filmlerin gelişmesinde, melodramlarda çok büyük önem teşkil edecektir. Bu anlamda popüler kültür çerçevesinde şekillenen Yeşilçam sinemasını anlamak açısından film müzikleri büyük bir önem taşımaktadır. Ayrıca ülkemizde film müziği alanında çok fazla çalışma bulunmamaktadır. Yeşilçam sineması üzerine olsun genel anlamda Türk sineması üzerine olsun gerçekleştirilen çalışmaların birçoğunda film müzikleri ayrı bir dal olarak incelenmemektedir. Film müziklerinin teknik boyutu olduğu kadar kültürel boyutunun da olduğunu ortaya koyması bakımından çalışma önem teşkil etmektedir.

3.1.4. Varsayımlar

Bu çalışma, aşağıdaki varsayımlar çerçevesinde oluşturulmuştur:

Türk sinemasının Yeşilçam dönemi film müzikleri, dönemin sosyal yaşamına hâkim olan popüler kültür olgusuyla yakından ilişkilidir.

Yeşilçam sinemasın film müzikleri, dönem içinde; filmlerdeki popüler kültüre ait değerleri pekiştirmiş, yıldız olgusunun yerleşmesinde önemli bir rolü olmuştur.

Yeşilçam sinemasında popüler kültür olgusunun pekişmesinde film müzikleri dönem sinemasının sözlü kültür anlayışını doğrudan yansıtmaları açısından, diğer sinema unsurlarından farklılık göstermiştir.

Ticari başarı açısından müzik ve sinema iç içe geçerek birbirlerinin popülaritelerini arttırmışlardır.

3.1.5. Sınırlılıklar

Çalışmanın teorik içeriğinde Yeşilçam sinemasında film müziklerinin popüler kültürle olan ilişkisini net bir şekilde ortaya koyabilmek amacıyla, konu ile ilgili kavramlar ayrıntılı olarak incelenmiş ve bu kavramlarla ilgili bilgiler aktarılmıştır. Uygulama kısmında ise Yeşilçam sinemasında yer alan film müziklerinin popüler kültürle ilişkisini ortaya koyan çalışmalar incelenmiştir.

3.1.6. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini, Yeşilçam dönemi sineması oluşturmaktadır. Türk sinemasında müzik olgusu çeşitli dönemlerde kendisini pek çok kez başarılı bir şekilde göstermiştir; fakat müzik, Yeşilçam döneminde sinema ve sosyal yaşamla kültürel anlamda kurduğu bağ açısından diğer dönemlere göre daha farklı bir şekilde konumlanmıştır.

Çalışmanın örnekleminde sinema müzik ilişkisi taşıyan 5 Yeşilçam filmi iradi olarak seçilmiştir. Bu filmler: *Hayat Sevince Güzel* (1971), *Kara Gözlüm* (1970), *Vesikalı Yarım* (1968), *Adını Anmayacağım* (1971), *Gümüş Gerdanlık* (1962)' tır.

3.1.7. Yöntem

Çalışmanın örneklemini içinde yer alan filmler söylem analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Bu nedenle söylem analizi yönteminin temel özelliklerinin ve bu analiz yöntemiyle incelenen film analizlerinin hangi kıstaslar göz önünde bulundurularak yapıldığının aktarılması, çalışmanın objektifliği ve güvenilirliği açısından faydalı olacaktır.

Söylem, çeşitli yaklaşımlara dayanarak farklı açıklamalar getirilmesi olanaklı olan bir kavramdır. Bazı araştırmacılara göre söylem, konuşma ve yazma eylemlerinin tümü olarak değerlendirilirken bazı araştırmacılara göre ise yalnızca konuşma ağı türevlerinden oluşan

pratikler olarak değerlendirilmektedir. Birbirinden farklı tarihsel zaman dilimlerinde insanoğlu, birbirlerinden farklı benlik uygulamalarına girişmiştir. Dolayısıyla da her kişinin söylemi, tarihsel açıdan olsun içinde bulunulan zaman açısından olsun birbirinden farklılık göstermiştir. Söylem, belirli kurallar, terimler dizgesi ve konuşmalardan oluşan sistemli dilsel düzenlemeleri betimlemek üzere kullanılmış bir kavram şeklinde kategorize edilmektedir. Söylem; herhangi bir iletinin tüm boyutlarını;

- İçeriğini,
- Dile getireni (kim söylüyor?),
- Otoritesini (neye dayanarak?),
- Hedef dinleyiciyi (kime söylüyor?),
- Amacını (söyleyen kişiler, iletmek istedikleri mesajla neyi hedefliyor?) içermektedir.

Söylem, ansiklopedik anlamıyla, bir düşünce şeklinin sözlü veya yazılı olarak anlatım şeklidir. Diğer bir deyişle, bir kural, bir öğreti, vb. ile ilişkisi olan bilimsel yazı ve konuşmaların tümüdür (Meydan Larusse, 1986: 1078).

Söylem, dilbilimin gelişmediği dönemlerde retorikle birlikte anılmış, felsefede söylem terimini ilk kullanan kişi Aquinalı Thomas olmuştur. Thomas, söylem terimini ‘saf sezgiye karşı zihinsel çıkarım’ anlamında kullanmıştır (Sözen, 1999: 20). Söylem, kesin bir zaman bütünlüğü içerisinde belli kişiler arasında gerçekleşen ve diğer kişiler ile ilişkili olarak geliştirilen fikirleri, ifadeleri ve verileri içeren bir kavramdır. Söylem, konuşma olsun sohbet olsun tüm iletişim biçimlerini kapsamaktadır (Çelik ve Ekşi, 2008: 100).

Söylemde temel olan iki unsur bulunmaktadır. Bunlardan ilki dil, ikincisi ise insan unsurudur. Söylemin üzerinde şekillendiği bu iki alan, bir anlamda birer belirsizlik alanıdır (Sözen, 1999: 21). Söylemin ilk unsuru olan ‘dil’i, herhangi bir niyetin ifade edilmesi ve bir zihinden

başka bir zihne iletilmesine yarayan işaretler sistemi olarak tanımlamak mümkündür (Batuhan ve Grünberg, 1970: 9).

Genel anlamda, dil felsefecilerinin birçoğu tarafından kabul edilen dilin üç görevi bulunmaktadır. Bu görevleri; belirtme, bildirme ve yaptırma şeklinde tanımlamak mümkündür. Dilin görevlerinden belirtme; tepkilerimizi, tavırlarımızı yansıtmaya görevini yerine getirmektedir (Batuhan ve Grünberg, 1970: 11). Yaptırma görevinde, dil emir kipinde çekimlenen kelimeler aracılığıyla kullanılmaktadır. Burada insanların davranışlarını etkileme isteği söz konusudur (Batuhan ve Grünberg, 1970: 12). Dilin bildirme görevi ise birtakım tahmin, inanç, ve bilgileri aktarma şeklinde ortaya çıkmaktadır (Grünberg ve Batuhan, 1970: 10). Bunlara ek olarak, dilin törensel ve eylemsel görevleri de bulunmaktadır. Dilin törensel görevi, kişiler arasında toplumsallığın başlamasına yarayan ve bu toplumsallığı kolaylaştıran bir görevdir. ‘Rica ederim’, ‘Geçmiş olsun’ gibisinden ifadeler, bu göreve örnek niteliği teşkil etmektedir (Batuhan ve Grünberg, 1970: 12).

Söylem analizi, özellikle son dönemlerde, dil bilimleri ve sosyal bilimler gibi nitel çalışma ihtiyacı duyulan alanlarda kullanılan; felsefi alt yapısının yapısalcılık, post-modernizm, post-yapısalcılık akımları temelinde olduğu kabul edilen bir yöntemdir.

Söylem analizinde örnek olarak seçilen olay, söz konusu çalışmanın temelini oluşturan bir özelliğe sahiptir. Örnek olayı ise bir veya az sayıda, birbirleriyle ilgili denekler üzerinde gerçekleştirilen ayrıntılı çalışma şeklinde tanımlamak mümkündür (Altunışık vd., 2004: 58).

Söylem analizi, söylem üzerine bir tür düşünme ve söylemi dataleştirme şeklinde karakterize edilmektedir. Bununla birlikte bu analiz yöntemi, metodolojik ve kavramsal unsurlardan meydana gelen sosyal

hayata dair perspektif şeklinde de değerlendirilmektedir (Çelik ve Ekşi, 2008: 104).

3.2. Bulgular ve Yorumlar

3.2.1. *Hayat Sevince Güzel* Filmi

1971 yılında Temel Gürsu yönetmenliğinde çekilen *Hayat Sevince Güzel* filmi, Türk sinemasında gişe başarısı çok fazla olan filmlerden biri olmuştur. Başrollerinde Zeynep Değirmencioğlu ve Münir Özkul'un olduğu film, konumuzun anlaşılabilirliği açısından iyi bir örnek niteliği taşımaktadır.

3.2.1.1. Filmin Öyküsü

Zeynep Değirmencioğlu'nun başrolünü oynadığı *Hayat Sevince Güzel* filmi, kaz çobanı Ayşe'nin hayat felsefesi olan "her şeyden güzel bir şey çıkarmak" fikrine dayalı bir film olmuştur. Filmde kaz çobanı Ayşe, tahsilli bir kişi olabilmek için yaşadığı yer olan köyden şehre; teyzesi Handan Hanım'ın yanına göç etmiştir. Burada tanıştığı insanlarla arasındaki ilişkide tamamen Ayşe ön plana çıkmıştır. Bu durumun sebebi, filmdeki karakterlerin günlük hayatta kendileriyle özdeşleşmiş olan sıkıntıları olmuştur. Bu sıkıntılar filmde, Ayşe sayesinde tek tek çözülmektedir. Handan hanım, Ayşe için tanıştığı en zor kişi olmuştur. Handan hanımın dışa kapalı kişiliğinin temelinde geçmişte şehrin tanınmış doktoru Ferit beyle yaşadığı flört ilişkisi yatmaktadır. Filmin karakterlerinden Ali ise, Ayşe'yle filmin başında, tren yolculuğunda tanışmışlardır. Ali, şehirde yaşayan, zengin, varlıklı bir gençtir. Ali'nin ailesi ise, Ali'nin saf, iyi karakterinin tersine zengin olmasıyla kibirlenen, Ayşe'yi köylü olmasından dolayı küçümseyen bir konumda karşımıza çıkmaktadır. Film ilerledikçe Ayşe, etrafındaki tüm karakterleri kimsesiz çocuklar için bir hayır gecesinde toplamış, böylelikle insanların sosyalleşmesinde önemli rol oynamıştır. Bu gece için, insanlar Ayşe'ye ödül vermek istemişler; fakat Ayşe, Handan hanımdan izin alamadığı için

geceye gizlice katılmak zorunda kalmıştır. Ayşe, gecenin dönüşü evine girerken ağaçtan düşmüş, ömür boyu kötürüm kalma tehlikesiyle burun buruna gelmiştir. Ayşe, ameliyat olduğu takdirde bu durumdan kurtulacaktır; fakat Ayşe bu ameliyatı bir türlü istememektedir. Bu durum, Ayşe'nin yardımcı olduğu tüm insanların birleşmesine vesile olmuş, böylelikle Ayşe, ameliyata ikna olmuştur.

3.2.1.2. Filmin Karakterleri

Filmin anlatı yapısı, Ayşe üzerinde şekillenmiştir. Ayşe, köyünde, dönemin gelişmelerinden bir haber olarak kaz çobanlığı yaparak yaşamını sürdürmektedir. Annesi ve babası ölmüş olan Ayşe, yalnız yaşamaktadır. Zamanla eğitimini şehirde sürdürmek zorunda kalan Ayşe, şehre, teyzesi Handan hanımın yanına gitmiştir. Ayşe, burada dönemin sosyal yaşamıyla paralel olarak, köyden kente göç etmiş ve şehir yaşamının gereklilikleriyle karşı karşıya kalmıştır. Ayşe, Handan hanım ve şehir halkı sayesinde şehir yaşamını öğrenecek, aynı zamanda buradaki insanlara da yaşama dair birçok şey öğretecektir. Ayşe'nin teyzesi Handan Hanım ise dışarıya oldukça kapalı, zengin, evinde hizmetçileriyle birlikte yaşayan, kendi halinde bir kadındır. Handan hanımın Ayşe'nin annesi olan kardeşine karşı kırgınlığı, Handan hanımın geçmişinde onu yaralayan iki büyük olaydan biridir. Ayşe'nin annesinin her şeyi bırakıp, kendi ailesi tarafından köylü olmakla küçümsenen bir adamla evlenmesi ve bu evliliğin Handan hanımın babasının ölümüne sebep olması, Handan hanımı kardeşine ve kardeşiyle ilişkili her şeye kapatmıştır. Bununla birlikte geçmişte şehrin doktoru Ferit bey ile olan flört ilişkisinin de mutsuz bitmesi Handan hanımı tam anlamıyla yıkmıştır.

Doktor Ferit Bey, yıllar önce Handan hanımla yaşadığı mutsuz sonla biten flört ilişkisi üzerine yaşadığı şehri terk etmiş, mesleğini başka şehirlerde icra etmiştir. Zamanla yüreğindeki kederin yumuşaması

üzerine şehre geri dönmeye karar vermiş, Ayşe sayesinde Handan hanımla ilişkisine tekrar başlamıştır.

Ömercik ise filmde sokak çocuğu olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle ‘deli dede’ şeklinde nitelendirilen adama karşı davranışlarıyla filme renk katmıştır. ‘Deli dede’ Ömercik başta olmak üzere bütün sokak çocuklarına karşı olumsuz bir tavır sergileyen özellikle geniş meyve bahçesine girilmesine asla tahammül edemeyen; fakat filmdeki birçok karakter gibi aslında onun da bu sıkıntısının arkasında saf, temiz niyeti yatan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. ‘Deli dede’, her ne kadar şehir halkı tarafından ötekileştirilse de aslında onun bu davranışlarının altında çok önemli bir sebep yatmaktadır. Dede, yıllar önce 6 yaşındaki çocuğunu meyve bahçesinde oynarken kaybetmiş, bunun üzerine kendini birçok şeye karşı kapatmıştır. Özellikle çocuklar, ağaçlara çıktığında kendini çok rahatsız hissettiği için çocukların meyve bahçesine girmesine izin vermemektedir.

Ali karakteri, filmde ilk sahnelerden biri olan tren sahnesinde seyircinin karşısına çıkmaktadır. Ali, her ne kadar dönemin zengin yaşantısının maddi unsurlarına sahip olsa da manevi boyutu etrafındaki insanlardan çok farklı olan bir gençtir. Ayşe’yi ilk gördüğü andan beri beğenmekte ve filmde Ayşe’nin hayatı boyunca hayalini kurduğu oyuncak bebeği olarak ona olan ilgisini açıkça belli etmektedir. Ali’nin bu sevgisi, filmde zaman zaman annesi tarafından, Ayşe’nin farklı bir sınıfa ait olması sebebiyle engellenmeye çalışılmaktadır.

Filmin diğer karakterlerinden Handan hanımın hizmetçileri ise, Ayşe’nin şehirleşmesinde, yeni hayata uyum sağlamasında çok büyük katkısı olan kendi halinde insanlardır. Bu hizmetçilerin her gün yemek götürdüğü kötürüm durumdaki yaşlı kadın ise hiçbir şeyi beğenmeyen, etrafındakileri ‘illallah ettiren’ bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayşe, filmde bu kadınla da baş etmiş, bu kadının da sevgisini kazanmıştır.

Bununla birlikte filmdeki esnaf da filmin ana temasını destekleyen yardımcı unsurlar olmuşlardır.

3.2.1.3. Filmin Mekânları

Filmin öne çıkan mekânları Handan hanımın konağı, şehrin çarşısı, deli dedenin bacağının kırılmasıyla deli dedenin evi, Ayşe'nin yemek götürdüğü yaşlı teyzenin evi ve dönemin eğlence kültürünü yansıtan eğlence mekânlarıdır.

Filmde izleyiciye aktarılan şehir meydanı; esnafların birbiriyle ilişkisinin samimi olduğu, şehir halkının birbirini tanıdığı, şehirleşme olgusunun yarattığı yabancılaşmanın çok fazla yansıtılmadığı bir meydan şeklinde yer almıştır. Bununla birlikte Handan hanımın evi ise, Handan hanımın kişiliğinin yansması şeklinde oluşturulmuş; şehirden uzak, sessiz, ev içinde koyu tonların hâkim olduğu bir şekilde karakterize edilmiştir.

Filmde Ayşe'nin kimsesiz çocuklar için yardım istemeye gittiği zenginlerin yapmış olduğu havuz partisi, yine Ayşe'nin şehir hayatına ilk adım attığı günlerde katıldığı ev partisi, filmin sonlarına doğru kimsesiz çocuklar için düzenlenen eğlencenin yapıldığı panayır tam anlamıyla dönemin sosyal yaşam şeklini yansıtan mekânlar olmuştur.

3.2.1.4. Filmin Film Müzikleri Açısından Analizi

Film, temel olarak popüler kültür değerleriyle şekillenmiştir. Dolayısıyla film içerisindeki müzikler de popüler kültür olgusu içerisinde oluşmuştur.

Filmde kullanılan müziklerin bir kısmı öykü gereği olsa da çoğu müzik öykü gereği olmayan şekilde kullanılmıştır. Öykü gereği kullanılan müzikler, kaynağı belli olan, olayın geçtiği mekânda birileri veya birtakım cihazlarca oluşturulan, mekândaki kişilerce söylenen parçalardır. Öykü gereği kullanılan müziklere örnek verdiğimizde,

Ali'nin de katılmış olduğu ev partisinde kullanılan müzikleri örnek vermek mümkündür. Burada kullanılan müzik, partide çalan, insanların eğlendikleri, saksafon ve davulun bolca kullanıldığı, sözsüz fon müziğidir. Burada kullanılan müzik olsun, insanların dansları olsun her şey dönemin popüler kültürü çerçevesinde şekillenmiştir. Daha sonra Ayşe'nin sahneye girmesiyle geleneksel halk müziği fona girer ve Ayşe burada dans eder. Bu müzik de zurna ve davulun bolca kullanıldığı bir müzik olmuştur. Her iki müzikte de enstrümanlar gösterilmemektedir. Ayşe'nin dansı bittiğinde insanlar Ayşe'yle, yöreselliğinden dolayı dalga geçmişlerdir. Ayşe'nin savunmasını Ali yaparken, Ali'nin kullandığı “*bir köylü kızı diye onu küçük göremezsiniz*” sözüyle sahnede farklı bir fon müziği belirir. Bu fon müziği Ayşe'nin bu sözden ne kadar çok incindiğini vurgular bir şekilde kullanılmıştır. Bu fon müzik ayrıca filmin ana müziği olan ‘*Hayat Sevince Güzel*’ adlı müziktir. Yalnız burada müzik sözsüz bir şekilde kullanılmış ve kullanılan müziğin kaynağı gösterilmemiştir. Dolayısıyla da bu müzik öykü gereği olarak kullanılmamış şeklinde de yorumlanabilir.

Filmde kullanılan öykü gereği olmayan müzikler dediğimiz zaman ise, müziğin kim tarafından, ne şekilde icra edildiği gösterilmemekte; müzik, film dışı bir etkiyle ortaya çıkmaktadır. Bu tarz müziklere örnek vermek istediğimizde ise Ayşe'nin katıldığı ev partisinden sonra Handan hanımın evine gittiğinde, kendisinin insanlar tarafından nasıl aşağılandığını teyzesine anlatırken çalan müzik, karşımıza çıkmaktadır. Bu müziğin kaynağı belli değildir. Ayşe'nin duygularını yansıtmada aktif rol oynayan bir çeşit düşük tempoda varlık gösteren bir müziktir. Ayşe'nin teyzesiyle olan bu konuşmasından sonra Ayşe'nin hızlı bir şekilde şehirleşmesi; şehir kültürüne ait olan değerler doğrultusunda yürümeyi, giyinmeyi, konuşmayı öğrenmesi yine filmin ana müziği olan *Hayat Sevince Güzel* parçasıyla vurgulanmıştır. Diğer sahnedeki kullanımla, bu sahnedeki kullanım arasındaki fark, bu sahnedeki müziğin

daha hızlı tonlarla aktarılmasından gelmektedir. Bu sahneden sonra Ayşe, artık şehirleşmiş; olarak seyirci karşısına çıkmaktadır.

Öykü gereği olmayan şekilde müzik kullanımına bir örnek de Ayşe'nin babalar gününde deli dedeyi ziyaret ettiği sahnedir. Bu sahnede deli dede, Kuran okumakta ve ölen çocuğu için üzülmemektedir. Deli dedenin üzüntüsü, kaynağı belli olmayan ney ile vurgulanmıştır.

Filmin öyküsünün dönemin popüler kültür değerleriyle şekillenmesinden dolayı filmin müzikleri bu doğrultuda oluşturulmuştur. Dolayısıyla film içinde kullanılan şarkıların sözlerinde bir çeşit her şeyden mutlu olma, elimizdekilerle yetinme, var olan sisteme uyum sağlama felsefesi bulunmaktadır:

*“Hayat sevince güzel, sevince tatlı günler,
bir kuşu, kelebeği, bir taşı sevin yeter.
Sevince kalbimizde ümitler çiçeklenir,
Kötülükler kaybolur, karanlığa gizlenir.”*

Dolayısıyla da şarkı sözlerinin kaderci olduğunu söylemek mümkündür. Film genelinde de mevcut bir kadercilik vardır. Bunu Ayşe'nin etrafındaki insanlarla olan ilişkisinden çok rahat görebilmekteyiz. Ayşe'nin ilişkilerindeki temel felsefe “*Ya daha kötüsü olsaydı?*” tarzından, Polyanacı bir yaklaşımdır. Bestesi Selmi Andak'a, ait olan, seslendirmesi Nursan Alçam tarafından yapılan; Ayşe'nin söylediği yukarıdaki şarkı da bu felsefe doğrultusuna söylenen bir şarkıdır. Şarkıyı oyuncuların hepsinin söylemesi ise filmin anlaşılabilmesi açısından oldukça etkili olmuştur. Böylelikle de film müziğinin etkin bir şekilde kullanıldığını söylemek mümkündür.

Şarkı sözleri öyküyle birleştirildiğinde de tek düşünüldüğünde de uyuşturucu etkide olduğu görülmektedir. Dönemin sinema anlayışı çerçevesinde filmi ve film müziklerini değerlendirdiğimizde de bu sonuca ulaşmak mümkündür; çünkü dönem sineması olan Yeşilçam, özellikle şarkılı filmlerle halkı günlük sorunlarından uzaklaştıran, halkın

odağını başka yönlerle kaydıran bir sinema anlayışı içinde varlık göstermiştir. Yeşilçam sineması bünyesinde oluşturulan filmler, dönemin sosyal, siyasi yaşamından oldukça uzak konular işlemiş, toplumsallıktan kopuk, ticari filmler şeklinde bir niteliğe sahip olmuşlardır. Filmdeki müzikler de insanları sözleriyle bastıran, mevcut toplumsal sisteme başkaldırmalarını engelleyen, kaderci bir yapıda karakterize edilmişlerdir.

3.2.2. *Vesikalı Yarım* Filmi

Başrollerinde Türkan Şoray ve İzzet Günay'ın yer aldığı, yönetmenliğini Lütfi Ömer Akad'ın yaptığı, 1968 yapımı *Vesikalı Yarım* filmi, Yeşilçam döneminde çekilen sayılı kaliteli filmler arasında yer almıştır.

3.2.2.1. Filmin Öyküsü

Lütfi Akad'ın kent üçlemesinin ilk filmi olan *Vesikalı Yarım*, pavyonda çalışan konsomatris bir kadınla evli bir adamın yasak aşkı üzerine kurulu bir filmidir. Filmde Halil karakteri, arkadaşlarıyla bir akşam pavyona gitmiştir. Burada arkadaşlarıyla eğlenirken, konsomatris Sabiha'yla tanışmıştır. Daha bu ilk tanışmanın gecesi Halil, geceyi Sabiha'nın evinde geçirmiştir. Beraber geçirdikleri bu ilk gecede Sabiha ve Halil birbirlerini yakından tanımışlardır. Sabiha, Halil'in düzgün bir insan olduğunu düşünerek, ona gece hayatına girmemesi konusunda uyarılarda bulunmuş; aralarında konsomatris ve müşteri ilişkisi gerçekleşmemiştir. Diğer gece, Sabiha'nın iş çıkışı Halil'i görmesi üzerine eve gitmeleri ise aralarında gerçek anlamda flört ilişkisini başlatan olay olmuştur. İlişkinin ilerlemesi üzerine, Sabiha'nın pavyondan arkadaşı Müjgan, Sabiha'yı ilişkisinden vazgeçirmeye çalışmış; fakat başarılı olamamıştır. Bir gün, Müjgan'ın Halil'in arkadaşlarıyla sohbet ederken Halil'in evli olduğunu öğrenmesi, Müjgan'ın Sabiha'ya yeninden baskı yapmasına neden olmuştur.

Hayatını yavaş yavaş değiştiren Sabiha'nın yeni hayatı için almış olduğu kararlardan işe gitmeme kararı, pavyondan tehditler almasına yol açmıştır. Bir de Müjgan'ın böyle bir haberi üzerine iyice gerilen Sabiha, Halil'den ayrılmaya karar vermiş ve Halil'le bu kararını sebebini söylemeden paylaşmıştır. Halil'in Sabiha'nın peşini bırakmaması ve Sabiha'nın patronunu bıçaklaması üzerine çiftin arası tekrardan düzelmiş; fakat Halil'in bıçaklama olayından dolayı hapse girmesi, bu ilişkiyi yeniden çıkmaza sokmuştur. Hapiste geçirdiği süre boyunca aralarındaki irtibatın kopması üzerine çift, birbirinden umudu kesmiştir. İlerleyen sürede Halil hapisneden, Sabiha'ya karşı öfkeyle çıkmış ve onu çalıştığı yerde yaralamıştır. Bu olay üzerine Halil, Sabiha'nın kendisinin aleyhinde tanıklık etmemesi sayesinde cezadan kurtulmuş ve aile yaşamın geri dönmüştür. Tedavi sonrası Halil'in kendisine geri dönmesi konusunda yeniden ümitlenen Sabiha, Halil'i görmeye gittiğinde çocuklarını görmesi üzerine ilişkisinden vazgeçmiştir.

3.2.2.2. Filmin Karakterleri

Vesikalı Yarım filmi, Sabiha ve Halil karakterleri üzerinde şekillenmiştir. Sabiha, birçok müşterisi tarafından ilgi gören; fakat iş dışında hiçbir müşterisiyle ahabplık ilişkisi olmayan, tek başına yaşayan, pavyonda konsomatrislik yapan bir kadındır. Sabiha, her ne kadar toplumca onaylanmayan bir iş yaparak toplumun ahlak değerlerine aykırılık teşkil etse de bazı değerleriyle toplumla paralellik içindedir. Bu durum, Sabiha'nın Halil'in aile yaşantısı hakkında *tek başına bir kadın olsa onunla baş edebilirdim; fakat ortada aile söz konusu olunca iş değişir; müdahale edemem* şeklinde yorumlarıyla kendini göstermiştir. Bununla birlikte Sabiha, sevgisi için birçok fedakârlığa katlanabilecek bir potansiyele sahiptir. Filmde Halil'le olan ilişkisi doğrultusunda kendi işinden vazgeçmesi ve hayatını sevdiği kişiye göre düzenlemesi, filmin sonlarına doğru Halil tarafından bıçaklanmasına rağmen onu müdafaa etmesi, Sabiha'nın fedakâr kişiliğini gösteren unsurlar olmuştur.

Diğer bir önemli karakter ise Halil karakteridir. Halil, filmde şehirleşen bir toplum yapısı içerisinde geleneksel değerlere sahip, kendi halinde, arkadaşları dışında sosyal yaşantısı olmayan, manavcılık yaparak ailesini geçindiren iki çocuk babası bir adam şeklinde sunulmuştur. Halil, tek eğlencesi olan arkadaşlarıyla gezmelerinden birinde Sabiha'yla tanışmıştır. Sabiha'ya karşı, onu ilk gördüğü andan itibaren samimi duygular beslemeye başlamıştır; fakat Halil için bu duygular, gerek kendisinin geleneksel değerleri gerek bir aileye karşı olan sorumluluğundan dolayı aşka dönüşmemesi gereken duygulardır. Her ne kadar durum bu şekilde bir ciddiyete sahip olsa da, hiçbir şey Sabiha ve Halil arasındaki sıcaklığın aşka dönüşmesine engel olamamış; Halil, Sabiha'dan ailesi olduğu gerçeğini saklayarak ilişkisini aşka dönüştürmüş ve bir süre bu ilişkiyi, bu şekilde devam etmiştir. Filmde Sabiha'nın Halil'e evlilik hakkındaki sorularından Halil'in evlilik kurumuna olumlu yaklaştığı görülmektedir. Halil'in evlilik kurumuna olan olumlu yaklaşımı da Halil'in aile içinde yaşadığı mutsuzluğuna işaret etmektedir. Halil karakterinin bir diğer özelliği de sevgisi için göstermiş oldukları fedakârlıklardır. Sevgilisi için hapse girmesi, ailesini yok sayması Halil'in fedakârlıklarını kanıtlar niteliktedir.

Müjgan karakteri, filmin yan karakterlerinden biridir. Sabiha'nın pavyonda konsomatrislik yapan bir arkadaşı olarak tanıtılan Müjgan, Sabiha ve Halil ilişkisinde değişik bir denge unsuru olmuştur. Müjgan, başlarda Sabiha'nın Halil'le olan ilişkisine karşı çıkmıştır. Halil'in evli olduğunu öğrenmesi ise, Sabiha'ya olan baskısını daha da güçlendirmiş; fakat ilerleyen süreçte Sabiha'nın duygularını kabul etmiştir. Müjgan'ın Sabiha'yı ilişkisi konusunda desteklemeye kadar varan davranışları, Sabiha'nın Halil için kendisine verdiği emaneti Halil'e teslim etmemesiyle tezatlık oluşturmuş; fakat Müjgan çok geçmeden yeniden çiftin ilişkisini desteklemeye devam etmiştir.

Halil'in ailesi filmin diğ er yan karakterleridir. Halil'in ailesi; Halil'in babası, annesi, iki çocu ğ u ve eşı olarak şekillenmiştir. Halil'in babası, Halil ve Sabiha arasındaki yasak aşkı bilmektedir. Bu durum, Sabiha, Halil'in manavına gittiğinde Halil'in babasının ona "*Halil Nasıl?*" sorusuyla ortaya çıkmaktadır. Halil'in bir eş ve çocuklardan oluşan bir ailesinin oldu ğ u, Müjgan'ın Halil'in arkadaşlarıyla olan konuşmasında ortaya çıkmaktadır. Filmin sonlarına doğru Halil'in artık eve döndüğünde evin kapısını çocukları ve eşı açar. Halil'in eşı, tipik bir köylü kadını imajında, Sabiha'nın tam tersi bir karakterde şekillenmiştir. Çocuklardan erkek olanın kız olana "*başımı okşadı benim, kalacak mı?*" sorusu ve Halil'in eşinin yatak yorganı tekrardan hazırlaması, ailesinin Halil'e karşı olan ilgisinin dışavurumu olmuştur. Bununla birlikte, birkaç sahne sonra annesi ve babasının eve gelip, Halil'le olanlar hakkında konuşmadan, sadece selamlaşmaları ve Halil'in annesinin babasına hiçbir şey olmamışçasına günlük hayatın devam ettiğini vurgular. Aynı şekilde "*bostana gideceksen araba hazır*" demesi, ailenin Halil'i yeniden aralarına kabul ettiğini gösteren; anne ve baba ile eş ve çocukların Halil'e olan kabullerindeki paralelliği yansıtan sahneler olmuştur.

Filmin diğ er yan karakterleri Halil'in arkadaşlarıdır. Halil'in arkadaşları, Halil gibi kendi halinde yaşayan, Halil'le birlikte gece yaşantısına takılan kişilerdir. Bu kişilerin film için önemi, Halil'in ailesinin olduğunu Müjgan'a belirtmelerinde ortaya çıkmıştır.

Filmin yan karakterlerinden Sabiha'nın patronları, önceleri Sabiha'ya geri gelmesi konusunda yumuşak davranmış daha sonra ise Halil'i zorlayarak, Halil'le problem yaşamışlardır. Halil'in patronlardan birini bıçaklaması ise olayların gidişatını değiştiren önemli bir unsur olmuştur.

3.2.2.3. Filmin Mekânları

Filmde kullanılan ilk mekân Halil'in manavının bulunduğu semttir. Bu semt, dönemin şehirleşme olgusu dışında kalan yerleşim tarzını yansıtacak bir şekilde ne köy ne şehir tarzında bir gecekondur semtidir.

Sabiha'nın çalıştığı meyhane, filmde çok sık kullanılan bir mekândır. Bu mekân, diğer meyhaneler gibi Beyoğlu'nda yer almaktadır. Meyhane, ayrıca dönemin eğlence kültürünü özellikle erkeklerin eğlence yaşantısını yansıtmaları bakımından önemli bir mekândır. Meyhane ortamı, canlı müzik yapılan, konsomatrislerin çokça bulunduğu, içkili bir ortam olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında dönemin meyhane ortamıyla günümüz meyhane ortamı birbirine paralellik göstermektedir. Filmde Sabiha'nın çalıştığı meyhaneden başka meyhaneler de yer almıştır. Bu meyhaneler de Sabiha'nın çalıştığı meyhaneye benzerlik göstermektedir.

Sabiha'nın evi, filmde çokça kullanılan bir diğer mekândır. Bu ev, Sabiha'nın yalnız yaşadığı, gösterişten uzak; fakat dönemin şehir kültürüne uygun bir şekilde oluşturulmuş bir evdir. Bu da özellikle 1960'lı yılların sosyal yaşamını anlatırken değindiğimiz beyaz eşya tüketiminden de hatırlanacağı gibi Sabiha'nın dönem için çok yeni bir gelişme olan buzdolabını evinde kullanmasıyla anlaşılmaktadır.

Halil'in evi ise Sabiha'nın kent yaşamını yansıtan evinin tersine kırsal kesimin yaşamına ait değerlerle şekillenmiş bir evdir. Bu evin sadece bir odası gösterilmiştir. Bu oda da duvarlarından biri halıyla süslenmiş, yer yataklarının beyaz bir örtüyle örtüldüğü, sedirlerin olduğu bir oda olmuştur. Halil'in evinin bir diğer ifadesi ise, dönemin şehirleşme olgusuyla alakalıdır. Bu dönemde artan şehirleşme gecekondulaşmayı doğurmuş, bu gecekondulaşma 1970'li yılların Türkiye'sinde çok ciddi bir sıkıntı halinde kendini göstermiştir. 1960'lı yılların Türkiye'sini düşündüğümüzde şehirleşme yapılanması daha çok apartman şeklinde olmuştur. Bu anlamda Halil'in evi dönemin şehirleşme olgusu

çerçevesinde şekillenen modern bir yapı olmamıştır. Bu ev, daha çok dönemin gecekondü yapılanmasıyla paralel bir şekilde oluşmuş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

3.2.2.4. Filmin Film Müzikleri Açısından Analizi

Filmde kullanılan müziklerin çoğu öykü gereği olmuştur. Özellikle birçok sahnenin meyhanede geçmesi bu durumun oluşmasında etkin rol oynamıştır. Bu anlamda Halil'in Sabiha'yla tanıştıkları ilk gece meyhanede çalan parçalar öykü gereği kullanılan müziğe örnek teşkil etmiştir. Buradaki müzik, şarkıcının orkestra eşliğinde söylediği şarkılardır. Öykü gereği olmayan diğer adıyla Tanrısal müziğe örnek olarak Halil'in manav görüntülerinde ve Sabiha'nın ev görüntülerinde kullanılan müzikleri vermek mümkündür. Buralarda kullanılan müzik ise daha çok klarnetin kullanıldığı sözsüz müziktir.

Filmin genel anlamda müziklerini Metin Bükey hazırlamıştır. Sözlerini Münir Ebcioğlu'nun yazdığı, bestesi Teoman Alpay'a ait, Şükran Ay'ın seslendirdiği 'Kalbimi Kır Kır' adlı parça, filmde yer alan parçalardan öne çıkanı olmuş, neredeyse filmle özdeş haline gelmiştir. Bunun dışında filmin başında yine Şükran Ay'ın seslendirdiği, söz ve müziği Selahattin Sarıkaya'ya ait 'Kahverengi Gözlerin' adlı parça da filmin anlatı yapısı için önemli bir parça olmuştur. Dolayısıyla bu parça ve Kalbimi Kır Kır adlı parça filmin öyküsüyle ilişkisi bazında değerlendirildiğinde parçaların öyküyle uyumlu olduğu görülmektedir.

*“Senden bana ne kaldı bir hatıradan başka
Bir daha geri dönmem yalan kattığın aşka
Kalbimi kır kır bırakmadın hatıra
Günahını yalancı dudaklarında ara”*

Filmin öyküsünde Halil ailesi gerçeğine rağmen, Sabiha'ya da bu gerçeği söylemeden Sabiha'yla duygusal bir ilişki içerisine girmiştir. Dolayısıyla Sabiha, bu durumu öğrendikten sonra yıkılmış, aldatıldığını hissetmiştir. Filmin ve bu şarkının sözleri arasındaki uyum da buradan

kaynaklanmaktadır. Aynı şekilde filmin başında çalan Kahverengi Gözlerin adlı parça da filmin öyküsüyle uyum gösteren bir içeriğe sahiptir:

*“Sanki billur bir pınar kahverengi gözlerin
Ruhuma neşe sunar kahverengi gözlerin
Gözlerin yar gözlerin
Gözlerin yar gözlerin, gözlerin”*

Halil ve Sabiha'nın ilk karşılaştığı an birbirlerine olan bakışları, birbirlerinden etkilenmeleri, aralarında bir ilişkinin başlayacağını işaret veren bir şekilde gerçekleşmiştir. Bu anlamda özellikle bu parçanın hareketli tonlara sahip olması ve aşık olan bir kişinin duygularını belirten sözler içermesi sahneyle uyumlu olmuştur.

Sözsüz müzik kullanımı da yine öyküyle paralel bir şekilde gerçekleşmiş; genellikle düşük tempoda müzikler kullanılmıştır. Bu müziklerde kullanılan enstrümanlar arasında da klarnet ön plana çıkmıştır.

Filme yer alan parçaların sözlerini, dönemin hâkim kaderci anlayışı içerisinde değerlendirmek mümkün değildir. Şarkılar, daha çok kişisellik barındırmakta; sözlerde sevgiliye karşı yakınma veya sevgiliye karşı övgü hâkimdir.

Şarkıların sözleri öyküyle bütünleştğinde de tek başına düşünüldüğünde de izleyici açısından uyarıcı bir etkiye sahip değildir. Filmin konusu olsun, müzikleri olsun dönemin sinema anlayışıyla uygun bir biçimde şekillenmiş; insanları dönemin siyasi, sosyal gelişmelerden yalıtın, onları başka dünyalara taşıyan, uyuşturucu etkiye sahip bir biçimde karakterize edilmiştir. Film, dönemin filmlerinden yönetmenin çekim anlayışıyla ayrılmış; farklı kamera açıları ve montaj denemeleriyle dönemin ticari filmlerinden farklı bir şekilde konumlanmıştır.

Filmin müzikleri, ‘Film için müzik mi? Müzik için film mi?’ şeklinde bir değerlendirmeye analiz edildiğinde genel anlamda film için müzik şeklinde bir değerlendirme yapmak mümkündür. Özellikle Şükran Ay’ın seslendirdiği ‘Kalbimi Kır Kır’ adlı parça filmle özdeşleşmiştir. Şükran Ay’ın, gerçek hayattaki şarkıcı kimliğinin filmde de hayat bulması üzerine filmi şarkıcılı film olarak değerlendirmek mümkündür.

Vesikalı Yarım filmi müzikleri, genel anlamda dönemin popüler kültür öğelerini yansıtan bir şekilde oluşturulmuş; müziğin kullanıldığı mekânlar, oyuncuların duygularını ifade etmeleri için kullanılan yardımcı müzikler, filmdeki şarkı sözleri gibi filmdeki birçok müzik öğesi popüler kültür değerleri çerçevesinde şekillenmiştir.

3.2.3. *Kara Gözlüm* Filmi

Başrollerinde Kadir İnanır ve Türkan Şoray’ın oynadığı *Kara Gözlüm* filminin yönetmenliğini Atıf Yılmaz yapmıştır. 1970 yapımı olan film, Atıf Yılmaz sinemasının sayılı ticari filmlerinden biri olmuştur. *Kara Gözlüm* filmi, dönemin yıldız olgusunun anlaşılması açısından önemli bir filmidir.

3.2.3.1. Filmin Öyküsü

Kara Gözlüm filmi, Azize ve Kenan’ın aşkı üzerine kurulu bir filmidir. Filmde balıkçılık yaparak geçimini sağlayan Azize, halkın içinden genç bir kızdır. Kenan ise klasik müzikle uğraşan bir kişidir. Kenan, bir gün karides almak için balıkçı çarşısına gitmiştir. Burada Azize’yi şarkı söylerken görmüş, Azize’nin söylediği şarkıları beğenmeyerek ondan uzak durmaya çalışmıştır; fakat tezgâhlar içinde taze karides bulamayınca onunla alışveriş yapmak zorunda kalmış ve Azize karidesleri eliyle tartmakta ısrar edince aralarında gerginlik yaşanmıştır. Daha sonra Kenan tezgâhtan ayrılınca Azize, yaptığı hatanın farkına varmıştır. Bu esnada Kenan, arkadaşı piyanist Orhan’la nasıl iş bulacağını tartışmakta; Orhan, Kenan’ı zengin amcası Hurşit Bey’in kızı

Semra'yla evlenmesi için ikna etmeye çalışmaktadır. Kenan, bunun için ikna olmayınca Orhan bu sefer de Kenan'ı alaturka müziğe zorlamış, bunda da başarılı olamamıştır. Kısacası Kenan'ın tek derdi birilerinin boyunduruğu altında olmadan, kendi alın teriyle para kazanıp, kaliteli müzik yapmaktır.

İlerleyen sürede Azize ve Kenan sık sık karşılaşmaya başlamış, böylelikle aralarındaki gerginlik gitmiş, arkadaş olmuşlardır. Kenan, iş bulamayınca arkadaşı Orhan'ın çalıştığı gazinoda garsonluk yapmaya başlamıştır. Gazinon patronu Osman, Azize'ye yaptığı iş teklifinden olumsuz cevap alınca, Azize ve yakınlarını gaziносuna davet ermiş ve Azize burada da Osman'dan teklif alınca onu geri çevirmemiştir. Azize, gazinoda iyi iş yapabilmek ve dönemin şartları gereği star olabilmek için Osman'ın denetimi altında bir yaşam sürmeye başlamıştır. Bu süreçte Kenan'ın Azize'ye olan ilgisi aşka dönüşmüş; fakat Azize'nin yeni yaşantısıyla değişen dünyası Kenan'ı rahatsız etmeye başlamıştır. Kenan'ın bu rahatsızlığını Azize'yle paylaşmasından sonra Azize de ona karşı ilgisini aşka dönüştürmüş ve birbirlerine bağlanmışlardır. Kenan, Azize'ye 'Sevedim Kara Gözlüm' adlı parçayı yazmış; fakat bu parçayı ondan saklamıştır. Bu parçanın sahibini bir tek Orhan bilmektedir. Azize, bu parçayı seslendirmesine rağmen sahibini bilmemektedir. Bu parçayı Azize'den dinleyen bir yabancı yapımcı, parçayı ve yorumu çok beğenmiş; Azize'ye ve parçanın sahibine yurtdışı için teklif vermiştir. Azize ise parçanın sahibini aramaya başlamış ve böylelikle Kenan'la karşılaşmıştır. Bu karşılaşma, Azize'yi eski yaşantısına geri döndürmüş ve Kenan'la yollarını birleşmesini sağlamıştır.

3.2.3.2. Filmin Karakterleri

Filmin öne çıkan isimlerinden Azize, balıkçılıkla geçimini sağlayan, şarkı söylemeyi çok seven, halkın içinden bir genç kızdır. Bir gün balıkçı tezgâhında, karides almak isteyen Kenan'la tanışmıştır.

Kenan’a karşı ne kadar hırpani bir şekilde davransa da onu beğenmiş; fakat bu beğenisinin üzerinde çok fazla durmamıştır. Çok geçmeden Azize, Kenan’ın garsonluk yaptığı gazonun patronu Osman’dan iş teklifi almıştır. Bu süreç içerisinde de Kenan’la yolları sık sık kesişmiş, bu karşılaşmalar onların birbirlerine olan ilgilerini pekiştirmiştir. Azize, Osman’ın gazonunda çalışmakla kalmamış aynı zamanda dönemin şartları gereği, şarkıcılık yapabilmek için Osman’ın ona sunduğu yaşam doğrultusunda değişmeye başlamıştır. Bu değişim, dönemin şehirleşme olgusuna paralel bir şekilde yaşanmış; Azize, yaşadığı gecekondu semtinden bir apartman dairesine taşınmıştır. Bu ev, çamaşır makinesi, buzdolabı, elektrik süpürgesi gibi dönemin şehir yaşantısının sunduğu büyük yeniliklerle donatılmış, Azize’nin eski yaşam pratiklerinden çok uzak bir evdir. Bununla birlikte Azize beden dili, konuşma, dans ve müzik dersleri de almaya başlamış, oldukça farklı bir dünyaya adım atmıştır. Azize yeni yaşamında çok beğenilmiş, seslendirdiği, bestekârını bilmediği ‘Sevemedim Kara Gözlüm’ parçası sayesinde bir süre sonra yabancı bir yapımcıdan Hollywood için teklif almıştır. Bu teklif, Kenan’la birleşmelerini ve Azize’nin eski yaşantısına geri dönmesini sağlamıştır. Azize, filmde tam anlamıyla dönemin star olgusunu yansıtmak şeklinde oluşturulmuştur. Ayrıca dönemin sosyal yaşantısını yansıtmak bakımından Azize bir çeşit sembol olarak kullanılmıştır: Yıldız olmadan önceki halkın içinden, halk kültürüyle beslenen balıkçı Azize, yıldız olduktan sonra dönemin popüler kültür değerleriyle şekillenen bir hayata sahip şarkıcı Azize.

Filmin bir diğer önemli ismi, Yeşilçam rol kalıplarından ‘fakir ama mutlu erkek’ rolüyle Kenan ise Azize’nin tersine kendini geliştirmiş, daha ağır bir karaktere sahip genç bir müzisyendir. Kenan, kaliteli müziğin peşinde, kendini tam anlamıyla müziğe adanmış, dönemin müzik anlayışını reddeden, bu yüzden de müziğini kolay kolay icra edemeyen, fakir bir gençtir. Arkadaşı Orhan sayesinde, Orhan’ın çalıştığı gazonada işe girmiştir. Kenan, burada Azize’yle olan ilişkisi pekiştirmiş olsa da,

her daim Azize'nin ünlü olmasından dolayı değişmesinden korkmuştur. 'Sevedim Kar Gözlüm' parçasını Azize için yazan Kenan, bu parçayı yazdığını sadece Orhan'la paylaşmıştır. Parçayı Azize'nin seslendirmesi ve Azize'nin yorumuyla, besteyi yabancı bir yapımcının beğenmesi üzerine Kenan, rol yaparak Azize'yi besteyi kendi yaptığına inandırmıştır. Kenan, bu rolüyle Azize'ye olan bütün kırgınlıklarını bir başkası üzerinden, kendisiyle paylaşmıştır. Böylelikle Azize, Amerika'ya gitmekten vazgeçerek eski yaşamına geri dönmüş ve Kenan'la yolları yine birleşmiştir.

Orhan karakteri, filmin yan karakterlerinden bir tanesidir. Orhan, gazinoda piyanistlik yaparak hayatını kazanmakta; her ne kadar Kenan'la yakın arkadaş olsa da yaşam görüşleri açısından ve müzik zevki açısından Kenan'la uyuşmamaktadır. Orhan'ın Kenan'a zengin amcasının kızıyla evlenip hayatını kurtarmak için baskı yapmasında ve Kenan'ın uğraştığı müziğe karşı yaptığı olumsuz yorumlarında bu uyuşmazlık çok bariz bir şekilde kendini göstermektedir. Orhan, Kenan'a iş bulmak için birçok yol sunmuş, en sonunda onu kendi çalıştığı gazinosunda garson olarak işe aldırabilmiştir. Orhan'ın Kenan'la olan konuşmalarında Kenan'daki sisteme başkaldırışın tersine sisteme karşı bir uyum sağlama çabası dikkat çekmektedir. Kenan'ın sisteme razı gelmeyerek her türlü zorluğa göğüs germesi ona anlamsız gelmekte, dönemin popüler müzik zevki alaturka müzikten kaçış olmadığını düşünmektedir. Bu düşüncesi doğrultusunda da kendi müzik anlayışını gazinolarda icra ederek para kazanmaktadır.

Filmin yan karakterlerinden Osman ise Kenan'ın garsonluk yaptığı gazinonun patronudur. Gazinocular arasında 'Arnavut' lakabıyla anılan Osman, Azize'yi ilk gördüğü andan itibaren çok beğenen; fakat bu beğenisinden dolayı beraber çalıştığı assolisti Handan tarafından eleştirilen bir karakterdir. Handan'ın ona "Hâlâ bey olamadın" tarzından konuşmaları, Osman'ın gazino patronu olmasına rağmen toplumda

saygın bir konumunun olmadığını işaret etmektedir. Osman, Handan'ın eleştirisini doğrulayacak şekilde çok patavatsız, lakayt bir karaktere sahiptir. Beğendiği kadınların sesinden ziyade fizik güzelliklerine önem vermektedir; fakat Osman'ın karakterinin bu boyutu filmde daha çok mizahi tarzda sunulmuştur. Osman'ın Azize'yi gazinosuna davet ettiği ilk gece, Azize'nin çalışması için konuklar tarafından açık arttırma şeklinde önerilen rakamlara karşı verdiği komik hareketler, bu durumu örnekler niteliktedir.

3.2.3.3. Filmin Mekânları

Kara Gözlüm filminin temel mekânı gazinodur. Dönemin önemli bir eğlence kültürü olan gazino kültürü, filmin anlatı yapısı açısından çok önemli bir yer işgal etmektedir. Filmde mekân olarak kullanılan gazino, tam anlamıyla dönem gazinosunu temsil etmektedir: gazinodaki şarkıcı afişleri, orkestra düzeni, sahne, insanların oturdukları masaların dizaynı. Bu dönemde Türkiye'nin sosyal yaşantısında gazino, şarkıcıların ünlerini pekiştirdiği, sevenleriyle yüz yüze buluştukları önemli bir eğlence mekânı olmuştur. Filmde de Azize'nin ünlü bir şarkıcı olmasında gazino, çok önemli bir görev üstlenmiştir.

Azize'nin balıkçılık yaptığı çarşı ise, her türden insanın olduğu, esnafın birbirini tanıdığı, Azize'nin şarkılarıyla şenlendirdiği bir ortamdır. Bu mekân, gazino ortamına göre daha fazla samimidir. Balıkçı çarşısı, Azize'nin ünlü olmadan önce kişiliğini temsil eden bir mekândır; çünkü Azize burada samimi, halkla iç içe, halk kültüründen beslenen bir şekilde izleyici karşısına çıkmaktadır. Gazino mekânı ise Azize'nin kendisinden uzaklaştığı, farklı bir dünyanın değerleriyle hareket ettiği, farklılaştığı bir ortam olarak sunulmuştur.

Filmin diğer bir mekânı ise Kenan'ın annesiyle yaşadığı evdir. Bu ev, Kenan ve annesinin sadeliğini temsil edecek şekilde, gösteriştan uzak, eski bir evdir. Kenan'ın kişisel olarak neredeyse en önemli eşyası,

Azize’yi ünlü yapan bestesi, ‘Sevemedim Kara Gözlüm’ ü yaptığı piyanosudur.

3.2.3.4. Filmin Film Müzikleri Açısından Analizi

Kara Gözlüm filminde kullanılan müziklerin çoğu öykü gereği olarak kullanılmış müziklerdir. Filmde kullanılan öykü gereği müziklere örnek olarak Kenan’ın müzik evinde yaptığı enstrüman çalışmalarını, Azize’nin balıkçı çarşısında söylediği şarkılardan bazılarını, yine gazinoda Azize’nin seslendirdiği parçaları vermek mümkündür. Filmde öykü gereği olmayan müziklere örnek olarak ise Azize’nin sahne başında motor gezisi sırasında çalan ‘Sevemedim Kara Gözlüm’ parçasını, yine Azize’nin motoru bozulduğunda çalan sözsüz müziği, Kenan’ın Azize’ye Osman Bey’in çiçeklerini getirdiğinde çalan müziği vermek mümkündür.

Filmin öne çıkan şarkılarından Azize’nin söylediği balıkçı kız şarkısı genel anlamda öyküyle uyumludur. Bu şarkıyı Azize, ünlü olmadığı zaman eğlenirken söylemektedir. Şarkı, Azize’nin ünlü olmadan önceki haliyle özdeş olarak kullanılmıştır. Azize’nin ünlü olduktan sonra bu parçayı seslendirmemesi ve filmin son sahnesinde her şeyi bırakıp, balıkçı çarşısında yine bu şarkıyı söylemesi bu özdeşliği doğrular niteliktedir. Bununla birlikte ‘Sevemedim Kara Gözlüm’ parçası, filmde en çok kullanılan şarkı olmuştur. Bu parça filmde bazen sözlü bazen sözsüz olarak kullanılmıştır. Parça, filmin öyküsüyle oldukça uyumludur:

*“Sevemedim kara gözlüm seni doyunca
Hep kışkandım seni elden yıllar boyunca
Kuşlar gibi ikimiz bir yuva kuralım
Ayırmayın Mevla’ım bizi ömür boyunca”*

Bu parçanın söz ve müziğini Orhan Gencebay’ın yaptığı, şarkıları seslendiren kişinin Belkıs Özener olduğu üzerinde ortak bir kanı vardır; fakat filmin tanıtımında müziklerin Metin Bükey’e ait olduğu yazılmıştır. Filmde parça, Kenan tarafından Azize’ye hitaben yazılmıştır. Parçanın sözlerinde de olduğu gibi Azize; siyah gözlü bir sevgili olup; kendisinin

nl olmasıyla değişmesinden dolayı Kenan'ın tam anlamıyla sevgisini birlikteliğe dönüştüremediği bir kişidir. Genel anlamda da film, bu aşk öyküsü üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla parçanın balıkçı kız parçası gibi öyküyle uyumu söz konusudur.

Filmdeki parçalar, kadercilik boyutunca incelendiklerinde ise balıkçı kız parçasının kaderci olmadığı daha çok Azize'nin eğlenmek için söylediği, balıkçılık mesleğiyle ilgili bir şarkı olduğu görülmektedir:

*“Ey kız balık mı aldın yoksa koca mı aldın,
Kr mydc gözlerin, onu gece mi aldın,
Kalkan balığına bakın usta keseri gibi,
Arkası kamburlaştı oh oh güzel kız eşek semeri gibi.”*

‘Sevemedim Kara Gözlüm’ parçası ise, kaderci bir parçadır. Burada bu parçayı yazan kişi, şarkının sözlerinde sevdiği kişi ne kadar uğraştıysa kavuşamadığını; fakat yine de onunla evlenmek istediğini belirterek kadere karşı bir umudu olduğunu ifade etmektedir.

Filmdeki parçaların sözleri öyküyle birleştiğinde veya tek başına değerlendirildiğinde uyuruşturucu niteliktedir. şarkılarda salt bir şekilde sevgiliye duyulan aşk veya eğlence işlenmiştir. Bu parçalar gerek film içinde gerekse de tek başına ele alındığında, parçaların dönemin önemli siyasi, sosyal yaşantısına ait gelişmelerden uzak olmasıyla beraber belli bir sanatsal kaygı da içermediği görülmektedir. *Kara Gözlüm* filmi genel anlamda gerek kendi başına gerekse film müzikleri açısından dönemin popüler kültür değerleriyle şekillenmiş, tipik bir Yeşilçam filmidir.

3.2.4. Adını Anmayacağım Filmi

Başrollerini Cüneyt Arkın ve Hülya Koçyiğit'in oynadığı *Adını Anmayacağım* filminin yönetmenliğini Orhan Elmas yapmıştır. 1971 yapımı olan filmde, ünlü bir ses şarkıcısı Gl'n dramı izleyiciye sunulmuştur. Film, Yeşilçam döneminin önemli olgularından yıldız olgusunu şarkıcı Gl üzerinden aktarmaktadır.

3.2.4.1. Filmin Öyküsü

Adını Anmayacağım filmi, ünlü şarkıcı Gül ve eşi Engin'in mutsuz evliliği üzerine kurulmuştur. Gül, gazinoda şarkıcılık yapan, halk tarafından çok beğenilen ünlü bir yıldızdır. Gül'ün hayranları arasında Engin adında bir subayla ilişkisi bulunmaktadır. Kısa bir süre sonra Engin, Gül'e sahneleri bırakarak kendisiyle evlenmesi için teklifte bulunmuştur. Gül bu teklifi kabul etmiştir. Gül'ün yanında çalışan müzisyen arkadaşı Cemil için büyük bir hayal kırıklığı olan bu evlilik, Cemil'i daha çok hırslandırmıştır.

Kore Savaşı dolayısıyla memleketini terk eden Engin'in ardından kızı olmuştur. Kısa bir süre sonra Engin'in şehit haberini alan Gül, bunalıma girmiş; kendisini bir türlü toparlayamamıştır. Beraber çalıştığı Şevki abisi ve Cemil'in ısrarlarıyla gazino dünyasına geri dönen Gül kısa bir süre sonra Cemil'in evinde Cemil tarafından saldırıya uğramıştır. Burada kaçarken eşyalarını unutan Gül, eve gittiğinde savaştan dönen Engin'i görünce çok şaşırmıştır. Savaşta esir düşen Engin, üç yıl aradan sonra ancak evine dönebilmiştir. Her şey yolunda gibi görünürken Cemil'le Gül'ün telefon konuşmalarını dinleyen Engin, eşi tarafından aldatıldığını düşünmüş ve Cemil'le Gül'ü Cemil'in evinde yakalamıştır. Bu olay üzerine Gül ve Engin boşanmış; Gül eski gazino yaşamına geri dönmüştür. Gül '*Adını Anmayacağım*' adlı parçayı söyleyerek, kızından uzak bir şekilde ömrünü gazinolarda tüketmiştir.

Bir gün Gül'ü gazinoya giderken gören Engin, trafik kazası geçirmiş ve kör olmuştur. Engin'in bakımı için gazeteye ilan verilmiş ve bu ilanı gören Gül de Engin'in bakıcılığı için ismini değiştirerek, Engin'in evine gitmiştir. Bakıcı olarak kabul edilen Gül, kızı Oya'yı da yakından tanıma fırsatı edinmiş ve Oya'nın Cemil'le ilişkisini öğrenmiştir. Her ne kadar bu ilişkiyi engellemeye çalışsa da başarılı olamamıştır. Engin'in gözlerini ameliyat ettirmesi için ikna eden Gül, ameliyat sonrası ortadan kaybolmuştur. Cemil zamanında Gül'e yaptığı

tuzağı Oya'ya da yapmış; fakat bu sırada Gül tarafından öldürülmüştür. Gül'ün hapse girdiği sırada, Oya annesinin Gül olduğunu öğrenmiş ve Gül'ün hapisten kurtulması için babasıyla konuşmuştur. Babasını ikna eden Oya, filmin sonunda annesinin suçsuz olduğunu kanıtlamış ve ailesini tekrardan bir araya getirmiştir.

3.2.4.2. Filmin Karakterleri

Filmin ana karakterlerinden Gül, ünlü bir gazino şarkıcısıdır. Gül, dönemin yıldız olgusunun taşıdığı tüm özelliklere sahiptir: Güzeldir, herkes tarafından beğenilmektedir, renkli bir hayatı vardır. Gül'ün bu özelliği de filmin başlarında oldukça ön plana çıkartılmıştır. Gül'ün Engin tarafından evlilik teklifi aldığı anda, yıldız kimliğini ön plana çıkartacak konuşmaları, Şevki Bey'in Engin'in çiçekleri hakkında yorum yaparken, Gül'e “*Sen bir yıldızsın. Kimsenin kolay kolay ulaşamadığı bir kişisin. Bu yüzden senin evlilik teklifi alman çok normal.*” şeklindeki konuşmaları, Gül'ün yıldız kimliğini izleyiciye tanıtan konuşmalar olmuştur. Gül'ün, filmde Engin'in evlilik teklifini kabul etmesinden sonra sahneye son kez çıktığında “*Ben artık evleniyorum. Evimin, erkeğimin kadını olacağım.*” cümlesi, dönemin ataerkil, egemen söylemini; toplum içinde oluşturulmak istenen kadın imajını yansıtmaktadır. Gül ve Engin karakterine göre, şarkıcı olan kadın, topluma mal olmuş; herkesin kadınıdır. Evli kadın ise, sadece evinin ve erkeğinin kadınıdır. Gül, sahneleri bırakarak yaptığı bu büyük fedakârlıkla hayatına yeni bir yön vermiştir. Çok geçmeden Cemil'in tecavüzüne uğraması üzerine kocası tarafından suçlanan Gül, kocasının suçlamalarına karşı kendini yeteri kadar müdafaa etmeyerek filmdeki kaderci yapıyı ön plana çıkarmıştır. Gül, bir fedakârlığı da kızı Oya'nın kendisinden uzak bir şekilde büyümesine göz yumarak yapmıştır. Gül, filmin sonlarına doğru Cemil'i öldürerek hayatından tamamen vazgeçtiğini kanıtlamış bir anlamda filmin kaderci anlatısını mahkeme

salonunda kendisi hakkında yapılan suçlamaları reddetmeyerek noktalamıştır.

Engin, askerlik görevini subay olarak yapan, genç bir avukattır. Gül'e olan hayranlığı, ona evlilik teklifi yapacak kadar büyüktür. Bir süre sonra Gül'le evlenen Engin, Kore savaşına gitmiş ve buradan üç yıl boyunca dönmemiştir. Üç yıl sonra evine döndüğünde Gül tarafından çok büyük ilgiyle karşılanan Engin, sosyal yaşamına kaldığı yerden devam etmeye başlamıştır. Çok geçmeden eşini Cemil'le yakalayan Engin, Gül'ün açıklamasına fırsat vermeden Gül'ü aşağılamış ve onunla boşanmıştır. Kızı Oya'nın Gül'le görüşmesine izin vermeyen Engin, yıllarca dul bir adam olarak hayatına devam etmiştir. Bir gün Gül'ü gaziye giderken gördükten sonra Gül'e karşı yeniden öfkelenmiş ve bu öfke yüzünden trafik kazası geçirmiştir. Engin'le Gül'ün yolları bu şekilde bir daha kesişmiş; Gül isim değiştirerek Engin'in bakıcılığını yapmaya başlamıştır. Zamanla Gül'ün tavsiyesi üzerine ameliyat olan Engin'in gözleri açılmıştır. Engin, Gül'le filmin sonunda Oya'nın kendisine annesi hakkında yaptığı açıklamalar sayesinde birleşmektedir. Engin, filmde ataerkil söyleme sahip bir kişi olarak karakterize edilmiştir. Engin'in konuşmaları, Gül'den istekleri, rica değil daha çok yaptırım şeklinde ifade bulmaktadır.

Cemil karakteri ise Gül ve Engin'in evliliğinde önemli krizler yaratan bir karakterdir. Önceleri bu evliliği güzel karşılamasa da çok fazla tavrını ortaya koymamıştır. Engin'in askere gitmesi üzerine Gül'e sahip olmak istese de başaramamış; fakat Gül'e iftira ederek Gül'ün evliliğinin bitmesine sebep olmuştur. Yeşilçam sinemasının kişilik kalıplarından kötülerin tam olarak kötü, iyilerin tam olarak iyi olması durumu filmde Cemil karakteriyle hayat bulmuştur. Cemil, kusursuz mutluluğu bozan, klasik kötü kalpli bir Yeşilçam karakteridir. Cemil'in bu kimliğini yıllar sonra Gül'ün kızı Oya'ya sahip olmak istemesi pekiştirmektedir. Dolayısıyla Cemil iyi yanı olmayan, tam bir kötüdür.

Oya karakteri filmin kilit karakterlerinden biri olmuştur. Oya'nın giyimi, konuşması, katıldığı ev partileri, aldığı müzik eğitimi; dönemin popüler kültür değerlerini temsil edecek bir şekilde tasarlanmıştır. Annesinden habersiz bir şekilde babasıyla yaşayan Oya, annesi Gül'le babasının kör olması üzerine tanışmıştır; fakat onun annesi olduğunu bilmemektedir. Cemil'le olan ilişkisine annesinin karşı çıkması üzerine annesine “*Sen bu evin hizmetçisisin, lütfen bu konumunu bilerek davran*” şeklinde çıkışması, filmin dönemin toplum içindeki sınıfsal ilişkileri yansıtması bakımından önem taşımaktadır.

3.2.4.3. Filmin Mekânları

Gazino, *Adını Anmayacağım* filminde önemli bir mekân olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Gül'ün yıldız kimliğini pekiştirdiği, hayranlarıyla buluştuğu bir yer olarak gazino, Gül ve Engin arasındaki ilişkinin başladığı bir yer olarak da ön plana çıkmıştır. Zamanla Gül, Engin için söylediği ‘Adını Anmayacağım’ parçasıyla çok fazla gazino değiştirmiş, son olarak da düşük kaliteli bir saz salonunda sahne almaya başlamıştır. Mekânın kalitesinin düştüğüne hem mekânın bakımsızlığından hem de Engin'in “*Zamanında sevgilim, karım dediğin kadın, adi bir sokak yosması olmuş; saz salonlarına düşmüştü.*” söyleminden ulaşmak mümkündür. Buradaki mekân değişimi, Gül'ün Engin'e olan kırgınlığıyla kızından uzak geçirdiği dönem boyunca yıprandığını yansıtacak şekilde gösterilmiştir.

Engin ve Gül'ün evlendiklerinde oturdukları ev ise, dönemin daha çok zengin insanların zevkini yansıtacak şekilde tasarlanmış büyük bir konaktır. Cemil'in evi ise, Engin ve Gül'ün evine benzer bir şekilde döşenmiş, gösterişli bir evdir. Genel anlamda mekânlar, karakterlerle özdeş bir şekilde tasarlanmıştır.

3.2.4.4. Filmin Film Müzikleri Açısından Analizi

Adını Anmayacağım filminde kullanılan müziklerden bir kısmı öykü gereği olarak kullanılmıştır. Bu kullanımlara; Cemil ve Oya'nın gece kulübünde eğlenirken çalan sözsüz müziği, Gül ve Engin'in evlenmeden önce gittikleri eğlence kulübünde çalan müziği, aynı şekilde Gül ve Engin'in evlenirken dans ettikleri müziği örnek vermek mümkündür. Bununla birlikte filmde kullanılan müziklerin birçoğu öykü gereği kullanılmamıştır. Bu kullanımlara; Engin'in Kore'ye gittiğini Gül'e bildirdiği sahnede çalan sözsüz müziği, Engin'in Kore'den gönderdiği mektubu Gül'ün okuduğu sahnede çalan sözsüz müziği, Gül'ün Engin'in şehit olduğunu öğrendiğinde çalan sözsüz müziği örnek vermek mümkündür.

Filmde çalan parçalardan 'Adını Anmayacağım' adlı parçanın sözü Mehmet Erbulan'a, müziği İsmet Nedim Saatçi'ye aittir. Bu parçanın sözleri öyküyle uyumlu bir şekilde kullanılmıştır:

*“Kalbimden ben seni söküp atacağım
Bu gönül sayfasını artık kapatacağım
Geçse de gençlik çağım, boş kalsa da kucağım
Sözümü tutacağım, adını anmayacağım.”*

Özellikle bu parçayı, Engin ve Gül boşandıktan sonra Gül'ün uzun yıllar söylemesi, Gül'ün Engin'e olan öfkesini yansıtmayı açısından oldukça önem taşımaktadır. Bu anlamda parçanın öyküyle uyumunun olduğunu söylemek oldukça mümkündür.

Filmde çalan diğer parça ise 'Ben Seni Unutmak İçin Sevmedim' adlı parçadır. Bu parçanın müziği Amir Ateş'e, sözü Behlül Bektaş'a aittir. Bu parçanın da sözleri öyküyle uyumlu bir şekilde kullanılmıştır:

*“Ben seni unutmak için sevmedim
Gülmen ayrılık demekmiş bilmedim
Bekledim sabah akşam yollarını
Ölmek istedim, bir türlü ölmedim.”*

Filmde parçayı Gül, Engin'in arkasından defalarca seslendirmiştir. Parçada ayrılık acısı, sevgiliye duyulan özlem işlenmiştir. Filmde de parçadaki özlem temasına uygun bir şekilde giden sevgilinin arkasından duyulan özlemi belirtmek için kullanılmıştır. Aynı şekilde Engin ve Gül ayrıldıktan sonra, Engin, parçayı Gül'ün sesinin kaydı olan plaktan dinleyerek hüznünü gidermeye çalışmıştır. Parça, bu sahnede bir nevi Engin'in duygularını ifade etmiştir.

'Ben Seni Unutmak İçin Sevmedim' parçasında belli bir kadercilik bulunmaktadır. Bu kadercilik anlayışı, sevgilinin sevgisi için ettiği mücadele sonunda ortaya çıkan hayal kırıklığında kendini bulmuştur. Sevgili, yaşanan olumsuzluklardan sonra ölmek istediğini; fakat ölemediğini ifade etmiştir. Bu durum, filmde Gül'ün "*Ne kadar talihsizim, hayatta mutlu olamayacağım*" tarzından kaderci sözleriyle örtüşmektedir.

'Adını Anmayacağım' adlı parçada ise kaderci anlayıştan ziyade mücadelecı bir anlayış söz konusudur. Bu parçada sevgili, zaman geçse de mutsuz olsa da verdiği sözde direneceğine, sevdiği kişinin adını anmayacağına dair kendi kendine söz vermektedir. Bu parça, filmde Gül'ün Engin'den sonra geçirdiği yalnız yıllarını, hayatla mücadelesini anlatmak için kullanılmıştır. Her ne kadar filmde böyle bir kısım olsa da, filmin geneli bu kısma zıt bir şekilde oluşmuş; Gül, sevgisi ve çocuğu için büyük fedakârlıklarda bulunmuştur. Bu anlamda, 'Adını Anmayacağım' parçasının kaderci olmadığını, filmdeki genel kaderci yapıyla örtüşmediğini söylemek mümkündür.

'Ben Seni Unutmak İçin Sevmedim' adlı parça, kendi başına düşünüldüğünde veya filmle paralel bir şekilde düşünüldüğünde uyuşturucu nitelikte bir parçadır. Parçada salt bir aşk teması işlenmektedir. Parça, kendi başına da filmin genel yapısı içinde de insanları dönemin önemli toplumsal gelişmelerinden uzaklaştıran, onları tamamen farklı bir dünyanın yaşam şekline kanalize edecek bir şekilde

tasarlanmış bir çalışmadır. ‘Adını Anmayacağım’ parçası ise her ne kadar mücadelecı bir imaj çizse de buradaki mücadele dönemin sosyal yaşantısı içerisinde yaşamda tutunmak adına verilen mücadeleyle örtüşmemektedir; çünkü burada parçayı seslendiren kişi olarak Gül ve parçayı duygularının ifadesi olarak gösteren Engin, dönemin sosyal yaşantısı içerisinde yaşam düzeyleri yüksek konumda olan insanlardır. Parça kendi başına da film içerisinde de aşk teması üzerine kurulu bir parça olup, bu iki kişinin aşkını ifade etmek için kullanılmıştır. Dolayısıyla bu parçanın da uyuşturucu niteliğe sahip bir parça olduğunu ifade etmek mümkündür.

Adını Anmayacağım filminin film müzikleri, genel olarak dönemin hâkim popüler değerleriyle oluşturulmuş, önemli toplumsal mesajı olmayan, filmin anlatı yapısına uygun müziklerdir.

3.2.5. Gümüş Gerdanlık Filmi

Gümüş Gerdanlık filminin başrollerinde Göksel Arsoy ve Leyla Sayar yer almıştır. 1962 yapımı, Ümit Utku yönetmenliğinde çekilen film Feridun ve Leyla’nın aşkı üzerine kurulmuş bir filmidir.

3.2.5.1. Filmin Öyküsü

Leyla, yangın sırasında Ahmet tarafından tesadüfen kurtarılmıştır. Ahmet, bu olay üzerine Leyla’ya sahip çıkmış, onu kendi çocuğu olan sakat Celil’le birlikte yetiştirmiştir. Celil’in halası, Ahmet’in kız kardeşi Süreyya, kendisinden başka kimseyi beğenmeyen bir kişi olarak sürekli bütün ev halkını rahatsız etmiş, sonunda Leyla’ya kimsesiz bir kız olduğunu açıklamıştır. Bunu duyan Celil, Leyla’ya olan ilgisini kendine kendisine kabul ettirmiş; fakat sakat bir kişi olduğu için de Leyla’ya olan ilgisini açıklamaktan çekinmiştir. Kısa bir süre sonra Süreyya, Leyla’yı yatılı okula kaydettirmiş; Leyla burada yakın arkadaşları Suna ve Nilgün’le tanışmıştır.

Leyla'nın kimsesiz olması, okuldaki kızlar tarafından alay konusu olmuş, Nilgün'ün Leyla'ya bu sıkıntılar içinde hep destek çıkmıştır. Nilgün, Leyla'yı ailesiyle tanıştırmış böylelikle Nilgün'ün abisi Feridun'la Leyla arasında bir flört ilişkisi başlamıştır. Bu sırada da Ahmet, oturdukları konağın hissesini Süreyya'dan almış; konağı oğlu Celil'e bırakmak istemiştir. Süreyya, Celil ve Leyla'yı yetiştiren dadı ve Celil'in Leyla'yı ziyarete gittiklerini duyunca dadıyı konaktan kovmuştur. Bu olaylar olurken Ahmet ölmüş; ölmeden önce Celil'e Leyla'nın gümüş bir gerdanlığının olduğunu söylemiş ve bu gerdanlığı ona vermesini istemiştir.

Leyla'nın Feridun'la ilişkisinin ilerlemesi üzerine Feridun'un babası Kamil, Leyla'yı yetim olduğu için ailesine layık görmeyerek Leyla'dan oğlunu terk etmesini, terk etmezse bütün oğlunu bütün mal varlığından alıkoyacağını söylemiştir. Çok geçmeden Celil, Leyla'ya açılmış, Leyla'da Kamil'in sözlerini dinleyerek Celil'in evlilik teklifini kabul etmiştir. Bunu duyan Feridun, yıkılmış, bunalıma girmiştir. Leyla, Celil'in evlilik teklifini neden kabul ettiğini her ne kadar kimseye söylemese de Nilgün'ün ısrarı üzerine Feridun'un evine gitmiştir. Burada Leyla'nın boynundaki gerdanlığı gören Hülya, Leyla'nın öz kızı olduğunu anlamış ve bunu kızına açıklamıştır. Ayrıca Feridun'un Kamil'in diğer karısından olduğunu belirterek aralarındaki ilişkinin yeniden başlamasını sağlamıştır.

3.2.5.2. Filmin Karakterleri

Leyla karakteri, filmin kaderci anlayışını yansıtan önemli karakterlerden biridir. Leyla, yetim olması ve yetim olduğu için ömrü boyunca etrafındaki insanlar tarafından aşağılandığı için kendini şansız, kaderi kötü yazılmış bir kız olarak görmektedir. Bununla birlikte karşısına sonradan çıkan sevgilisi Feridun'la da yetim olduğu için problem yaşaması hatta bu problemin neredeyse ilişkilerini bitirecek kadar büyümesi Leyla'yı tamamen kaderci bir söyleme itmiştir. Leyla,

sosyal yaşamında bu şekilde bir kaderci yaklaşımını konuşmalarından ziyade seçimleriyle de belli etmektedir. Kamil tarafından tehdit edilmesi üzerine, Celil'in evlilik teklifini kabul etmesi bunu kanıtlayan bir örnektir.

Feridun karakteri, zengin ve yakışıklı bir erkektir. Hayatındaki birçok evreyi atlatmış artık evlilik çağına gelmiştir. Dönemin filmlerinde yaygın olarak ifade edilen popüler bir anlayış olan 'parayla saadet olmaz' anlayışıyla hareket etmiş, Leyla'yla aynı toplumsal sınıfa dahil olmamalarına rağmen, onu beğenmiş ve onunla flört etmeye başlamıştır. Feridun, filmin kaderci yapısına karşı mücadeleci bir tavırla karakterize edilmiştir. Bu mücadeleci tavrını, babasının kendisinin Leyla'yla olan ilişkisine baskısında göstermiştir.

Celil karakteri, Ahmet'in öz oğlu olup, küçüklüğünden beri halası ve babası tarafından sakat olmasından dolayı ezilmiş bir karakterdir. Celil, her ne kadar Leyla'yla kardeş gibi olsa da Leyla'ya karşı farklı duygular beslemektedir. Bu duygularının farklılığından da Leyla'nın Süreyya'yla olan konuşmasından duyduklarıyla emin olmuştur. Celil, Leyla'ya evlilik teklifi yapsa da Leyla'nın Feridun'a olan ilgisinden emin olduktan sonra bu ilişkiden vazgeçmiştir. Celil, filmin kaderci anlatısıyla uygun bir şekilde karakterize edilmiş bir kişidir. Her ne kadar bazen isyancı davranışlar gösterse de kendisinin sakat olmasının onun kaderini kötü anlamda belirlediğini düşünmektedir. Bu anlamda, özellikle Leyla'yla olan nişanını atması, Celil'in kaderci kişiliğinin en iyi yansıması olmuştur.

Nilgün karakteri ise oldukça sosyal bir karakter olup, Leyla'ya okul döneminde yardımı çok fazla dokunmuştur. Özellikle abisi Feridun'la Leyla'nın ilişkisinin gelişmesinde payı çok büyüktür. Nilgün karakteri de abisi Feridun gibi sıkıntılarla baş eden, filmin kaderci anlayışına zıt düşen bir karakterdir. Nilgün'ün filmin sonlarına doğru babasıyla kendi fikirleri için kavga etmesi ve Leyla'yı kendini gerçekleştirmesi için ikna

etmeye çalışması, Nilgün'ün filmdeki kaderci anlayıştan uzak bir şekilde karakterize edildiğini kanıtlar niteliktedir.

3.2.5.3. Filmin Mekânları

Leyla'nın yaşadığı konak filmin önemli mekânlarından biridir. Leyla, Ahmet'in kendisini evlatlık edinmesiyle beraber bu konakta yaşamaya başlamıştır. Konak, her ne kadar gösterişten uzak olsa da belli bir düzeyde zenginliği temsil edecek şekilde tasarlanmış, hizmetçileri olan bir mekândır. Özellikle bu durum kendisini, Feridun'un konağıyla kıyaslandığında bariz bir şekilde göstermektedir. Feridun'un konağı, daha çok babasının karakterini temsil edecek şekilde gösterişi fazla olan, büyük bir bahçeye sahip, zengin bir konaktır.

Leyla'nın yatılı okulu ise filmdeki diğer bir mekândır. Bu okul, her ne kadar gösteriş meraklısı zengin öğrencileri içinde barındırsa da onların karakterlerinden uzak bir şekilde, gösterişsiz bir tasarıma sahip bir okuldur.

3.2.5.4. Filmin Film Müzikleri Açısından Analizi

Filmin müzikleri genel olarak Metin Bükey tarafından hazırlanmıştır. 'Gümüş Gerdanlık' parçası, Sevim Şengül tarafından seslendirilmiştir.

Gümüş Gerdanlık filminde kullanılan müziklerin büyük bir çoğunluğu öykü gereği olmayan müziklerdir. Bu anlamda; filmin başlarında Ahmet'in Leyla'yı konağına ilk getirdiği sahnede dadının Leyla'nın nasıl terk edildiği üzerine şaşkınlığını ifade ederken çalan sözsüz müzik, Leyla'nın karnesini aldığı gün babasıyla sevincini paylaşırken çalan sözsüz müzik, yine aynı gün ormanda Leyla'yla Celil'in konuşmaları sırasında çalan sözsüz müzik, iyi örneklerdir. Öykü gereği olarak kullanılan müziklere ise Feridun'un eğlence kulübünde içki

içtiği ilk sahnede çalan sözsüz müziği, Feridun'un evinde verilen partide çalan sözsüz müziği örnek vermek mümkündür.

Filmle aynı ismi paylaşan 'Gümüş Gerdanlık' isimli parça, filmin öyküsüyle uyumlu olacak şekilde kullanılmıştır:

*“Kanadını açarsın, semalarda uçarsın,
İnleyen bir ses duysan hemen benze koşarsın,
Senden bana hatıra gümüş gerdanlık anne.”*

Filmde de gümüş bir gerdanlık, bir anneden çocuğuna hatıra kalan, önemli bir eşyadır. Bu gerdanlık, şarkı sözlerinde olduğu gibi filmde de bir çocuğun annesine olan özlemini ifade etmiş, hatta olay örgüsünün çözümlenmesini sağlamıştır.

Gümüş Gerdanlık parçası, bir müzik eseri olarak kendi başına kaderci bir anlayış içermemektedir. Bu parçada bir çocuğun anne sevgisi işlenmektedir; fakat parçayı, film içinde öyküyle birleştğinde kaderci bir anlayış doğrultusunda değerlendirmek mümkündür; çünkü filmde bu parça, kaderci bir anlayışa sahip Leyla'nın sesiyle hayat bulmaktadır. Leyla, bu parçayı filmde sürekli olarak belirttiği kimsesizliğini vurgulamak için seslendirmektedir.

Şarkının sözleri tek başına düşünüldüğünde uyarıcı etkiye sahip olduğu görülmektedir. Ebeveynleri olmadan bir insanın yaşamını sürdürmesi, toplum içinde önemli bir olgudur. Bu anlamda, parçada kimsesiz bir çocuğun annesine olan sevgisini ifade ettiğini göz önünde bulundurarak bir değerlendirme yapıldığında, parçanın bu konumdaki bir kişinin duygularının anlaşılması açısından uyarıcı bir etkisinin olduğu görülmektedir. Parça, filmle birlikte düşünüldüğünde uyuşturucu bir etkiye sahiptir. Bu durum, filmde parçayı söyleyen kişinin Leyla olmasından kaynaklanmaktadır. Leyla, bu parçayı kaderci bir olay örgüsü içerisinde seslendirmiştir. Bu yüzden parça, öyküyle değerlendirildiğinde uyuşturucu bir etkiye sahip olarak kendini göstermektedir.

Gümüş Gerdanlık filmi müzikleri, genel anlamda dönemin hâkim popüler kültür değerleriyle şekillenmiş bir filmin, yine aynı değerlerle kendini ifade ettiği müziklerdir.

SONUÇ

Kültür olgusu, çok çeşitli anlamlara, alt başlıklara sahip; geniş kapsamlı bir olgudur. Bu alt yapılardan birisi de popüler kültür kavramıdır. Popüler kültürün, toplumların içinde varlık göstermesinde de özellikle kitle iletişim araçları etkin rol oynamışlardır. Kitle iletişim araçlarından sinemanın içinde olduğu toplumun kültürüyle karşılıklı beslenmeye yönelik ilişkisi düşünüldüğünde sinemanın popüler kültürün yayılmasında ne kadar önemli bir görev üstlendiği gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Türk sinemasının 1950-1980 yılları arasındaki Yeşilçam dönemi de toplumdaki mevcut popüler kültür değerleriyle beslenen bir sinema konumunda kendini göstermektedir. Yeşilçam sinemasındaki yönetmenler, yapımcılar, oyuncular başta olmak üzere sinemanın tüm unsurları, toplum içindeki popüler kültürden beslenmeleriyle doğru orantılı olarak toplumu da bu kültürün değerleriyle şekillendirmişlerdir. Özellikle bu dönemde ön plana çıkan melodram, şarkılı, şarkıcılı filmler toplumdaki popüler kültür algısında etkin rol oynamışlardır. Filmlerdeki popüler kültürün hâkim değerleriyle şekillenen müzikler, şarkı sözleri toplumu dönemin sosyal şartlarından soyutlamış; toplumda bir nevi uyuşturucu mekanizma şeklinde icra edilmişlerdir.

Yeşilçam sinemasında *Hayat Sevince Güzel*, *Vesikalı Yarım*, *Kara Gözlüm*, *Adını Anmayacağım*, *Gümüş Gerdanlık* tarzında filmler, sözü edilen uyuşturucu niteliğe sahip filmler olmuş, toplumdaki hâkim popüler kültürün pekişmesinde etkin rol oynamışlardır. 1950-1980 döneminde Türkiye'nin içinde bulunduğu karışık sosyal, siyasi ortamda çekilen bu filmler, toplumsal yaşam içerisinde önemli bir eğlence aracı olmuş; toplumun popüler olan\olanlara yönelmesinde aktif görev üstlenmişlerdir.

Çalışmada Yeşilçam sineması ile dönemin popüler müziğinin birbirini beslediği, birbirlerinin popülaritelerini arttırdıkları ve böylece ticari başarılarını garantileme yoluna gittiklerini sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Açıkgöz, Özkan (2006). *Küreselleşme, Şehir ve Küreselleşmenin Bir Boyutu Olarak Habitat Toplantıları*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Adorno, Theodor, W. (2005). *Minima Moralia*. (Çevirenler: Ahmet Doğukan ve Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.

Ahmad, Bedia T. ve Ahmad, Feroz (1976). *Türkiye’de Çok Partili Politikanın Açıklamalı Kronolojisi 1945-1971*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Ahmad, Feroz (1992). *Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945-1980*. İstanbul: Hil Yayınları.

Ahmad, Feroz (2006). *Modern Türkiye’nin Oluşumu*. (Çeviren: Yavuz Alogan). İstanbul: Kaynak Yayınları.

Akgün, Ali H. (2009). *2000 – 2007 Yılları Arasında Türk Sinemasında Film Müziği Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Akşin, Sina (2005). *Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980* (8. Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi.

Alço, Pınar (2011). *Film Müziğinin Psikolojik Yöntem İle İncelenmesi*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Alemdar, Korkmaz ve Erdoğan, İrfan (2005). *Popüler Kültür ve İletişim* (2.Baskı). Ankara: Pozitif Matbaacılık.

Altunışık, Remzi, Bayraktaroğlu, Serkan, Coşkun, Recai ve Yıldırım, Engin (2004). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri, SPSS Uygulamalı*. Sakarya: Sakarya Kitabevi.

Ansal, Hacer (1999). Demir-Çelik'ten Beyaz Eşya'ya Metal İşkolu (Editör: Oya Baydar). *75 Yılda Çarklardan Chiplere*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 191- 198.

Arık, Bilal (2004). Popüler Kültüre Temel Yaklaşımlar. *İletişim Fakültesi Dergisi*, (19), 327-345.

Artukoğlu, Nida (2013). *Popüler Kültür ve Moda Etkileşimi*. Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Artun, Erman (2010). *Türk Halkbilimi* (6.Baskı). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Ataş, Sema (2006). *Farklı Alt-Kültür Gruplarında Kadın Emekinin Konumuna Yönelik Karşılaştırmalı Bir Araştırma (Suluova Örneği)*. Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

Ayça, Engin (1996). Yeşilçam'a Bakış. (Editör: Süleyman Murat Dinçer). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Yayınları, 140-141.

Aytaç, Ö. (2002). Boş Zamanlar Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (1), 231-260.

Bahçıvan, Fatih (2005). *27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 Askeri Müdahalelerinin Türk Politik Hayatına Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.

Balcı, Emine (2011). *Yeşilçam Melodramlarında Popüler Hukuk Kültürü Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Batuhan, H. ve Grunberg, T. (1970). *Modern Mantık*. Ankara: Odtü Yayınları.

Bektaş, Süleyman (2007). *Türkiye’de Müzik Videosu Açısından Müzik Yapım Şirketleri ve Müzik Televizyonu İlişkisi Bir Örnek: MMC TV*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Belge, Murat (1997). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Berktaş, E. (2010). *1940’lı Yılların Türk Sineması*. (1.Baskı). İstanbul: Agora Yayınları.

Boz, Hülya (2009). *“Küçük Hanımefendi” Filmlerinde “Batı” Sunumu*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Boztepe, Veli (2007). *1960 ve 1980 Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Bulut, Sedef (2006). *Muhtıra Sonrası Demokratikleşme Hareketine Örnek Model Olarak 1973 Genel Seçimleri*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Cankaya, Özden (1997). *Dünden Bugüne Radyo Televizyon: Türkiye’de Radyo Televizyon Gelişim Süreci*. İstanbul: Beta Yayınları.

Cawelti, G. John (1999). Popüler Kültür ve Çok Kültürlülük. (Editör: Nazife Güngör). *Popüler Kültür ve İktidar Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler*. Ankara: Vadi Yayınları, 221-239.

Coşkun, Esin (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması* (1.Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi.

Çağan, Kenan (2003). *Popüler Kültür ve Sanat* (1.Baskı). Ankara: Altinküre Yayınları.

Çavdar, Tevfik (2004). *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi* (3.Baskı). İstanbul: İmge Kitabevi.

Çelebi, Nilgün (2006). Kimlik ve Din. (Editör: Orhan Türkdoğan). *Etnik Sosyoloji Türk Toplumunun Etnik Yapısı*. İstanbul: Timaş Yayınları, 72-77.

Çelik, H. ve Ekşi, H. (2008). Söylem Analizi. *Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1 (27), 99-117.

Çelickan, Peyami (1996). *Müziği Seyretmek*. Ankara: Yansıma Yayınları.

Dalgın, Mehmet Y. (2011). *1896-1950 Yılları Arasında Türkiye'de Film ve Film Müziği Üretimi*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Doğan, Eda (2009). *Sinema Filmlerinde İzleyicinin Etkilenmesinde Önemli Rol Oynayan Öğelerden Biri Olarak Film Müziği*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Dorsay, Atilla (1989). *Sinemamızın Umut Yılları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Durgeç, Petek (2009). *Popüler Kültür Bağlamında Mizah Dergilerinin Değişen İşlevi: Penguen Dergisi*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Ekici, M. (2000). Halk, Halk Bilimi ve Halk Bilgisi Üzerine Bir Deneme. *Milli Folklor Dergisi*, 6, 2-5.

Edles, Laura D. (2006). *Uygulamalı Kültürel Sosyoloji*. (Çeviren: Cumhur Atay). İstanbul: Babil Yayınları.

Erdal, Pelin (2008). *Türk Sinemasında Etnik Kimlikler*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Erdoğan, İrfan (2002). *İletişimi Anlamak* (1.Baskı). Ankara: Pozitif Matbaacılık.

Erdoğan, İrfan ve Beşevli, Pınar (2005). *Sinema ve Müzik* (1.Baskı). Ankara: Pozitif Matbaacılık.

Erginbaş, Oğuzhan (2012). *Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Kavak Yelleri Dizisinin Lise Gençliği Üzerinde İmaj Oluşturma Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Erinç, M. Sıtkı (1995). *Kültür Sanat, Sanat Kültür*. İstanbul: Çınar Yayınları.

Erkılıç, Hakan (2003). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu yapının Sinemamıza Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Eroğlu, Feyzullah (1998). *Davranış Bilimleri* (4. Baskı). İstanbul: Beta Basım Yayım.

Erol, Çoruh H. (2010). *Türkiye’de Ulusal Kalkınmacılığın İflası ve Toplumsal Anominin 1980’ler Türk Sinemasındaki İzleri*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ertan, Faik (2003). Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi. (Editör: Ayten Sezer). Ankara: Siyasal Kitabevi, 359-415.

Ertürk, İsmail (1999). Sinema ve Müzik. *Toplumbilim Müzik Özel Sayısı*, 9,35-40.

Esen, Şükran (2002). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Naos Yayınları.

Fenton, Steve (2001). *Etnisite Irkçılık, Sınıf ve Kültür*. (Çeviren: Nihat Şad). Ankara: Phoenix Yayınları.

Fichter, Joseph (2001). *Sosyoloji Nedir*. (Çeviren: Nilgün Çelebi). Ankara: Atilla Kitabevi.

Fiske, John (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*. (Çeviren: S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Gans, A. Herbert (2005). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. (Çeviren: E. İncirlioğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Güçhan, Gülseren (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması* (1.Baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Güler, Deniz (1990). *Eğitim İletişimi Kurumu Olarak Çocuk Televizyonu ve Uygulamaları ile Bir Model Önerisi*. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Gürgil, Fitnat (2011). *İlköğretim Sosyal Bilgiler Programında Halk Kültürünün Yeri: İlköğretim Öğrencilerinin Halk Kültürü Dersi Uygulamalarına İlişkin Görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Güven, Sami (1999). *Toplumbilim* (1.Baskı). Bursa: Ezgi Kitabevi.

Güvenç, Bozkurt (2003). *İnsan ve Kültür* (10. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hall, Stuart (1999). *Popüler Kültür ve Devlet*. (Editör: Nazife Güngör). *Popüler Kültür ve İktidar*. Ankara: Vadi Yayınları.

Hall, Stuart (2002). *İdeoloji ve İletişim Kuramı*. (Editör: Süleyman İrvan). *Medya Kültür ve Siyaset*. Ankara: Alp Yayınevi, 101-126.

Healt, Stephen ve Skirrov, Gillian (1998). *Raymond Williams İle Söyleşi, Eğlence Hizmetleri*. (Çeviren: Nurdan Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınevi.

İçinsel, Helin (2010). *Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Hanımın Çiftliği Televizyon Dizisi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

İnan, Nevzat (2013). *Popüler Kültür Ekseninde Futbol: Türkiye’de Televizyon Reklamlarındaki Futbolcu Kimliklerinin Sunumu*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Karaküçük, Suat (2001). *Rekreasyon ve Boş Zamanları Değerlendirme* (4.Baskı). Ankara: Gazi Kitabevi.

Kayalı, Kurtuluş (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Ayyıldız Yayınları.

Kazgan, Gülten (2002). *Tanzimat’tan 21.Yüzyıla Türkiye Ekonomisi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Keyder, Çağlar (2006). *İstanbul-Küresel ile Yerel Arasında*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kılıçbay, B. ve Pekman, Cem (2004). *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü* (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kırel, Serpil (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması* (1.Baskı). İstanbul: Babil Yayınları.

Kongar, Emre (1985). *İmparatorluktan Günümüze Türkiye’nin Toplumsal Yapısı* (5.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kongar, Emre (1999). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği* (7.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kongar, Emre (2000). *21. Yüzyılda Türkiye* (26.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Konuralp, Sadi (1999). Türk Sinemasının Şarkılı Melodram ve Arabesk Filmlerindeki Film Müzikleri. *İstanbul İletişim Dergisi*, (2).

Konuralp, Sadi (2004). *Film Müziği Tarihçe ve Yazılar*. İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.

Köybaşı, Nihal (2006). *Boş Zaman Sosyolojisi ve Boş Zamanları Değerlendirme Aracı Olarak Dinlence Turizmi ve Kültür Turizmine Katılan Yerli Turistlerin Karşılaştırmalı Sosyolojik Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Krogh, Thomas (1999). *Frankfurt Okulunun Kültür Analizi*. (Çeviren: Mehmet Küçük). Ankara: Ark Yayınları.

Kuru, Hanife (1996). *Türk Siyasal Yaşamında Adalet Partisi*. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İzmir.

Mallı, Candan (2013). *Ertem Eğilmez Sinemasının Üretiminde Bir Gösterge Olarak: "Grotesk Halk Kültürü"*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Meydan Larusse (1986). İstanbul: Gelişim Yayınları.

Monaco, James (2010). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. (Çeviren: E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Mutlu, Erol (1995). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınevi.

Müftüoğlu, Tamer ve Sabuncu, Yavuz (1993). *1945'ten Günümüze Türkiye ile Batı Dünyası Arasındaki Kültürel İlişkiler*. İstanbul: Özyurt Matbaacılık.

Ok, Akın (1995). “*Film Müzikleri*”, *Türk Sinemasında Film Müzikleri*. İstanbul: Arion Yayınevi.

Oktay, Ahmet (2002). *Türkiye’de Popüler Kültür* (5.Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.

Onaran, Alim Ş. (1977). *Lütfi Ömer Akad’ın Sineması*. İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Orr, John (1997). *Sinema ve Modernlik*. (Çeviren: Ayşegül Bahçıvan). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.

Özbek, Meral (2010). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (9.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Özgür, Özlem (1976). *100 Soruda Sanayileşme ve Türkiye*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Özkalp, Enver (2005). *Sosyolojiye Giriş* (13.Baskı). Bursa: Ekin Kitabevi.

Özön, Nijat (1962). *Türk Sineması Tarihi, (Dünden Bugüne, 1896-1960)*. İstanbul: Ekicigil Matbaası.

Özön, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya 1.Cilt*. Ankara: Kitle Yayınları.

Öztürk, Ali (2013). *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Akımı ve Sansür*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Par, Ayşe (2009). *El Kapılarında Yeşilçam: 1970-1990 Arası Türkiye’de Dış Göç-Sinema İlişkisi*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Refiğ, Halit (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.

Rowe, David (1996). *Popüler Kültürler*. (Çeviren: Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Smith, Geoffrey N. (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Smith, Philip (2005). *Kültürel Kuram*. (Çeviren: İbrahim Gündoğdu). İstanbul: Babil Yayınları.

Sözen, E. (1999). *Söylem*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Storey, John (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları Kuramlar ve Metotlar*. (Çeviren: Koray Karaşahin). İstanbul: Babil Yayınları.

Tabakçı, Nurullah (2008). *Kültürlerarası İletişim Sürecinde Alt Kültürde Kimliğin Oluşumu (Türkiye'deki Karaçay Topluluğu Örneği)*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Tam, Burcu (2010). *Popüler Kültür Bağlamında Türk Sanat Müziğinin Toplumsal Konumu ve Yaygınlık Derecesi*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tezcan, Mahmut (1993). *Boş Zamanlar Sosyolojisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları.

Tokmak, Mustafa (2007). *Basın-İktidar İlişkileri Çerçevesinde Demokrat Parti ve Ankara Radyosu*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Ankara.

Tonks, Paul (2006). *Film Müziği*. (Çeviren: Ala Sivas). İstanbul: Es Yayınları.

Tuna, Meyrem (2008). *İlköğretim Çağındaki Çocukların Sosyalleşmesinde Popüler Kültürün Rolü (Isparta Örneği)*. Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.

Tunçkaya, Haydar (1996). *27 Mayıs 1960 Devrimi- Diktadan Demokrasiye* (1.Baskı). İstanbul: Çağdaş Yayınları.

Turan, Medet (2010). *12 Mart'ın Türk Romanına Yansıması*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Türkdoğan, Orhan (2006). *Etnik Sosyoloji Türk Toplumunun Etnik Yapısı* (5.Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.

Uçakan, Mesut (1977). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Düşünce Yayınları.

Yağız, Nebihat (2006). *1950-1975 Dönemi Türk Sinemasında Karakter ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yapıcıoğlu, Gizem (2010). *Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Animasyon Sinema: Kayıp Balık Nemo, Buz Devri, Wall-E*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

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

Yıldırım, Emre T. (2007). *Tarihi Kostüme Avantür Sineması'nda Kahraman Tiplemesinin Psikolojik Analizi*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Zürcher, Erik J. (2007). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Çeviren: Yasemin Saner Gönen). İstanbul: İletişim Yayınları.

İnternet Kaynakları

Ajda Pekkan. http://tr.wikipedia.org/wiki/Ajda_Pekkan, Erişim Tarihi: 02.05.2014.

Buruk Acı. http://tr.wikipedia.org/wiki/Buruk_Ac%C4%B1, Erişim Tarihi: 01.05.2014

Esen Püsküllü. <http://urun.gittigidiyor.com/kitap-dergi/1968-ses-dergisi-sayi-20-esen-puskullu-1121332?id=1121332#product-information>, Erişim Tarihi: 30.04.2014

Gazino Afişi. <http://www.baygri.com/2009/12/gazino-izmir.html>, Erişim Tarihi: 16.06.2014.

Gazino Poster. <http://www.cizgiliforum.com/showthread.php?t=46864>, Erişim Tarihi: 29.05.2014.

Gönül Yazar. http://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6n%C3%BCl_Yazar, Erişim Tarihi: 03.05.2014.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Gökhan Aşçı

Doğum Tarihi ve Yeri : 08\04\1989, İZMİR

Medeni Durumu : Bekar

Lisans Eğitimi : Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi,
Radyo, Televizyon ve Sinema

Yabancı Dil : İngilizce

İş Deneyimi : TRT-2009, KANAL D-2011

Adres : Semerciler Mah. K1y1 Sok. No: 14 Daire:
1Adapazarı, SAKARYA

Telefon : 0 5386357203

E - mail : gokhnsc@yandex.com