



**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI
TÜRK MÜZİĞİ BİLİM DALI**

TÜRK SİNEMASINDA KLASİK TÜRK MÜZİĞİNİN KULLANIMI: TARİHİ VE ESTETİK BİR İNCELEME

Hatice Gülsün ÖZALP
ORCID-ID: 0009-0005-6963-4348

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN:
Doç.Dr. Burak KURUBAŞ

KONYA-2026



**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI
TÜRK MÜZİĞİ BİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA KLASİK TÜRK MÜZİĞİNİN
KULLANIMI: TARİHİ VE ESTETİK BİR İNCELEME**

Hatice Gülsün ÖZALP
ORCID-ID: 0009-0008-2613-1486

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN:
Doç.Dr. Burak KURUBAŞ

KONYA-2026



TEZ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hatice Gülsün ÖZALP
	Numarası	24813101005
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Türk Müziği
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Burak KURUBAŞ
	Tezin Adı	Türk Sinemasında Klasik Türk Müziğinin Kullanımı: Tarihi ve Estetik Bir İnceleme

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan başlıklı bu çalışma .../.../.... tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sıra No	Danışman ve Üyeler		
	Unvanı	Adı ve Soyadı	İmza
1			
2			
3			



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hatice Gülsün ÖZALP		
	Numarası	24813101005		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Türk Müziği		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tezin Adı	Türk Sinemasında Klasik Türk Müziğinin Kullanımı: Tarihi ve Estetik Bir İnceleme		

Bu tezin hazırlanmasında 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.

Hatice Gülsün ÖZALP

İmzası



ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hatice Gülsün ÖZALP		
	Numarası	24813101005		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Türk Müziği		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Burak KURUBAŞ		
	Tezin Adı	Türk Sinemasında Klasik Türk Müziğinin Kullanımı: Tarihi ve Estetik Bir İnceleme		

Bu araştırmada, klasik Türk müziğinin Türk sinemasında konumu ve anlatıdaki işlevleri tarihsel ve estetik bir çerçevede incelenmiştir. Araştırmada, Türk sinemasının erken sesli döneminden itibaren görsel anlatıyı destekleyen müzikal öğelerin –özellikle de klasik Türk müziği repertuvarının– sinemadaki işitsel estetiğe, sahne atmosferine, karakter inşasına, dramatik yapı ve seyirciyle kurulan duygusal ilişkiye yansımalarının ortaya koyulması amaçlanmıştır. Türk sineması, özellikle 1930’lardan itibaren müzikle güçlü bir etkileşim kurmuş ve bu birliktelik zamanla hem sinema estetiğini hem de toplumsal belleği biçimlendirmiştir. Bu etkileşimde klasik Türk müziği yalnızca bir fon müziği değil, aynı zamanda bir anlatı unsuru, kültürel aktarıcı ve toplumsal hafızanın taşıyıcısı olarak rol almıştır. Bu bağlamda sinemada kullanılan müziklerin analizi hem sanatsal hem de sosyolojik bakımdan büyük önem taşımaktadır. Araştırma nitel bir yaklaşımla yürütülmüş; literatür taramasına dayalı doküman incelemesi yapılmış ve erken sesli dönemden Yeşilçam’ın yoğun üretim yıllarına uzanan süreçte klasik Türk müziğinin belirgin kullanıldığı temsil gücü yüksek seçili filmler üzerinde görsel-işitsel içerik analizi uygulanmıştır. Odak, 1930-1970 aralığında klasik repertuvarın film diliyle bütünleştiği pratiklerdir; 1980 sonrası arabesk-pop baskınlığı ve 2000 sonrası dijitalleşme ise karşılaştırmalı örneklerle tartışılmıştır. Bulgular, klasik Türk müziğinin filmde yalnızca fon olarak değil, mekânları ve karakterleri işitsel olarak kodlayan, kimlik ve kültürel bellek üreten bir anlatım aracı olarak işlediğini göstermektedir. Makam-duygu ilişkisi özellikle melodramlarda karakterlerin bastırılmış duygularını görünür kılan bir iç monolog diline dönüşürken, kanto ve longa gibi formlar komedi ve eğlence sahnelerinde hem ritmi hem de sınıfsal-kültürel atmosferi kurmaktadır. Tanıdık repertuvar, seyircinin filmle kurduğu duygusal bağı güçlendirerek izleme deneyimini bellek üzerinden yoğunlaştırmıştır. Araştırma sonucunda, klasik Türk müziğinin bazı dönemlerde etkisini kaybetse de özellikle 1930-1970 arası dönemde Türk sinemasında kültürel aktarımın taşıyıcısı ve sinema anlatısının işitsel omurgası olarak belirleyici bir konuma sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Müziği, Türk Sineması, Film Müziği, Yeşilçam, Kültürel bellek



ABSTRACT

Author's	Name and Surname	Hatice Gülsün ÖZALP		
	Student Number	24813101005		
	Department	Turkish Music		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Doç. Dr. Burak KURUBAŞ		
	Title of the Thesis/Dissertation	The Use of Classical Turkish Music in Turkish Cinema: A Historical and Aesthetic Analysis		

In this study, the position of Classical Turkish Music in Turkish cinema and its functions within cinematic narration have been examined within a historical and aesthetic framework. The study aims to demonstrate how musical elements - particularly the Classical Turkish Music repertoire - have, since the early sound period of Turkish cinema, supported the visual narrative and shaped the film's aural aesthetics, scene atmosphere, character construction, dramatic structure, and the emotional bond established with the audience. Turkish cinema, especially since the 1930s, has maintained a strong interaction with music, and this relationship has gradually shaped both cinematic aesthetics and social memory. Within this interaction, Classical Turkish Music has functioned not merely as background music but also as a narrative element, a cultural transmitter, and a carrier of collective memory. In this respect, analyzing music used in cinema is of great importance both artistically and sociologically. The research was conducted using a qualitative approach. A literature-based document analysis was carried out, and an audiovisual content analysis was applied to selected representative films in which the use of Classical Turkish Music is prominent, spanning from the early sound period to Yeşilçam's years of intensive production. The primary focus is on the practices between 1930 and 1970, when the classical repertoire became integrated with film language, whereas the post-1980 dominance of arabesque and pop and post-2000 digitization were discussed through comparative examples. The findings indicate that Classical Turkish Music functions in film not merely as background accompaniment, but as a narrative medium that sonically codes spaces and characters and produces identity and cultural memory. While the makam-emotion relationship becomes an inner-monologue language that renders characters' suppressed feelings visible - especially in melodramas - forms such as kanto and longa establish both rhythm and a class-based cultural atmosphere in comedy and entertainment scenes. Familiar repertoire strengthens the emotional bond between the audience and the film, intensifying the viewing experience through memory. The study concludes that, although Classical Turkish Music has lost influence in certain periods, it held a decisive position in Turkish cinema - particularly between 1930 and 1970 - as a carrier of cultural transmission and the aural backbone of cinematic narration.

Key Words: Classical Turkish Music, Turkish Cinema, Film Music, Yeşilçam, Cultural Memory

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının hazırlanması sürecinde bilgi ve deneyimleriyle bana yol gösteren, araştırmanın her aşamasında değerli katkı ve yönlendirmeleriyle destek olan danışman hocam Doç. Dr. Burak KURUBAŞ'a teşekkürlerimi sunarım. Türk müziği alanındaki değerli bilgi ve tecrübelerini aktaran, Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Kurucu Müdürü Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL'e, yüksek lisans eğitimim süresince bilgi ve deneyimleriyle katkı sağlayan Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı öğretim üyelerine teşekkür ederim. Türk müziği alanındaki bilgi ve birikiminden yararlandığım, özellikle usûl ve repertuvar konularındaki katkılarıyla hocam Bekir Reha SAĞBAŞ'a teşekkür ederim. Türk müziğini ve Türk sinemasını sevmeme vesile olan rahmetli annem Nazlı ÖZALP'i ve araştırmacı yönümün gelişmesinde büyük pay sahibi olan rahmetli babam Mehmet ÖZALP'i saygı ve rahmetle anıyorum. Bu süreçte desteklerini her zaman yanımda hissettiğim ablam Hanife Seher ÖZALP'e, sevgili kızım Duru'ya, aileme ve üzerimde emeği bulunan herkese teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL FORMU	i
BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ	ix
KISALTMALAR	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Konusu	3
1.2. Araştırmanın Problemi.....	19
1.2.1. Araştırmanın Alt Problemleri.	19
1.3. Araştırmanın Amacı	20
1.4. Araştırmanın Önemi	21
1.5. Araştırmanın Varsayımları	23
1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	25
1.6.1. Zamansal Sınırlılık.....	25
1.6.2. Müzikal Sınırlılık.....	26
1.6.3. Tür Sınırlılığı	28
1.6.4. İcracı ve Bestekâr Sınırlılığı	30
1.6.5. Film Örneği Sınırlılığı	31
1.6.6. Yöntemsel Sınırlılık.....	81
1.6.7. Kaynak Sınırlılığı.....	82
1.7. İlgili Araştırmalar	83
1.8. Tanımlar.....	88
1.8.1. Arabesk	88
1.8.2. Auteur	89
1.8.3. Dublaj/Playback.....	89
1.8.4. Fasıl.....	89
1.8.5. Film Müziği	89
1.8.6. Form (Müziksel Form)	90
1.8.7. Gazino.....	90
1.8.8. Jenerik.....	90
1.8.9. Kanto.....	90

1.8.10. Klasik Türk Müziği.....	91
1.8.11. Kültürel Bellek.....	91
1.8.12. Leitmotif	91
1.8.13. Longa	91
1.8.14. Makam	92
1.8.15. Melodram.....	92
1.8.16. Muganniye	92
1.8.17. Müzik Direktörü	92
1.8.18. Sahne Dışı Müzik (Non-diegetik Müzik)	93
1.8.19. Sahne İçi Müzik (Diegetik Müzik)	93
1.8.20. Ses Sanatçısı (Hanende)	93
1.8.21. Sinematograf.....	93
1.8.22. Şarkı Formu	93
1.8.23. Tarab	94
1.8.24. Taksim	94
1.8.25. Tema Müziği.....	94
1.8.26. Türk Sineması.....	94
1.8.27. Usûl.....	95
1.8.28. Uvertür.....	95
1.8.29. Yeşilçam Sineması.....	95
1.8.30. Yeniden Skorlama/Adaptasyon	95
1.8.31. Yıldız Sistemi	96
2. YÖNTEM	97
2.1. Araştırma Modeli.....	97
2.2. Evren ve Örneklem	97
2.3. Veri Toplama Teknikleri	100
2.3.1. Doküman İncelemesi (Literatür Taraması).....	101
2.3.2. Film İncelemeleri (Görsel-İşitsel Veri Toplama)	101
2.3.3. Yayınlanmış Röportaj ve Söyleşi Metinleri	102
2.3.4. Basın ve Tanıtım Materyalleri	103
2.3.5. Müzikal Verilerin Tespiti ve Doğrulanması	103
2.4. Veri Analizi ve Yorumlanması	104
2.4.1. Bulguların Temalara Göre Düzenlenmesi	105
2.4.2. Karşılaştırmalı Okuma ve Çapraz Değerlendirme.....	106
3. BULGULAR ve YORUM	108
3.1. Türk Sinema Sektöründe Müziğin Kullanım Geçmişi Nasıldır? Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorum	108

3.1.1. Sessiz Film Dönemi (1897-1931).....	112
3.1.2. Şarkılı Melodram ve Operet Dönemi (1931–1938).....	135
3.1.3. Yeniden Skorlama Dönemi (1939–1950).....	153
3.1.4. Sinemacılar Dönemi	190
3.1.5. 1960 ve Sonrası.....	137
3.1.6. 1990’lar: Kırılma, Kriz ve Arabesk - Pop Baskınlığı Dönemi	642
3.1.7. 2000 Sonrası Yeni Yüzyıl: Çeşitlilik, Digitalleşme	661
3.2. Türk Sinemasında Müzik, Anlatıyı Nasıl Desteklemektedir? Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorum	716
3.3. Film Müziklerinin Klasik Türk Müziğinin Popülerleşmesine Sağladığı Katkıları Nelerdir? Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorum.....	724
3.4. Klasik Türk Müziği, Türk Sinemasında Kimlik, Kültürel Aktarım ve Duygusal Etki Açısından Nasıl Bir Rol Oynamaktadır? Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorum.....	729
3.5. Klasik Türk Müziği, Film Karakterlerinin Psikolojik ve Duygusal Yapısını Nasıl Yansıtmaktadır? Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorum	736
3.6. Klasik Türk Müziğinin Türk Sinemasındaki İşitsel Estetik Üzerindeki Etkisi Nasıl Şekillenmiştir? Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorum.....	740
3.7. Türk Sinemasında Türk Müziğinin Kullanımının, Seyirci Algısına ve Film deneyimine etkisi nasıl ortaya çıkmaktadır? Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorum.....	746
4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	752
4.1.Sonuçlar	752
4.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar.....	752
4.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	753
4.1.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	754
4.1.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar.....	756
4.1.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar.....	757
4.1.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Sonuçlar.....	758
4.1.7. Yedinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	759
4.2. Öneriler	763
KAYNAKÇA.....	766

TABLÖLER LİSTESİ

Tablo 1. İnceleme Kapsamına Alınan Yapımlar	33
Tablo 2. Mısır Yapımı Melodramlar	157



KISALTMALAR

DVD: Digital Versatile Disc

IMDB: Internet Movie Database

İTÜ: İstanbul Teknik Üniversitesi

KTM: Klasik Türk Müziği

MOSD: Merkez Ordu Sinema Dairesi

MSGSÜ: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

MUBI: Çevrim içi film platformu

Netflix: Çevrim içi yayın platformu

THM: Türk Halk Müziği

TM: Türk Müziği

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

TSA: Türk Sineması Araştırmaları

TV: Televizyon

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

Ses ve insan. Sesleri birleştiren, seslere düzen veren ve sesleri bir anlatım sanatına dönüştüren insandır. “Ses” ile “insan” arasındaki ilişki, “müzik” adlı evrensel bir sentezi, “müzik sanatını” yaratmıştır. Müziksiz insan, müziksiz toplum olmaz (Say, 2008, s. 15). Müzik, insanlık tarihinin başlangıcından beri birey ve toplum üzerinde derin etkiler bırakmış bir sanat alanı olarak değerlendirilmiştir. M.Ö. 1300'lere tarihlenen ve Suriye'deki Ugarit Antik Kenti'nde bulunan çivi yazılı tabletlerde yer alan melodiler, müziğin insan yaşamındaki kökeninin derinliğini belgeleyen kanıtlar sunmuştur. Müzik, üretildiği ortamın kültürel bir yansıması ve bir davranış biçimi olarak görülmüş; müziği nasıl yarattığımız ve nasıl dinlediğimiz doğrudan kültürel birikimimiz tarafından belirlenmiştir (Yıldırım & Koç, 2019, s. 40)

Düşünce tarihine yön vermiş birçok filozof, müziğin insanlar üzerindeki etkisine dair önemli görüşler ileri sürmüştür. Bu görüşler yalnızca müziğin duygulara hitap eden yönünü değil, aynı zamanda toplumları dönüştürme gücünü de işaret etmiştir. “Ünlü Fransız düşünürü, aynı zamanda bir musiki sözlüğü ile önemli bir opera yazmış olan Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), çeşitli ulusların seslerini toplayıp yayımlamış olan Alman düşünür ve ozan Johann Gottfried Herder (1744–1803) ve İngiliz düşünürü Herbert Spencer (1820–1903) ile daha birçok düşünür, musikinin konuşmanın yoğunlaştırılmasından doğduğunu; ‘konuşma ezgisi’ diye bilinen vurgu ve söyleyiş ezgisinin giderek musiki ezgileri biçimine dönüştüğünü kabul etmektedir” (Günay, 2021, s. 16). Montesquieu, müziği zihinsel bir rahatlama aracı olarak değerlendirirken; Adorno, onu toplumsal uzlaşının hayalini kurduran bir vaat olarak tanımlamıştır (Attali, 2021, s. 43). Bu yorumlar ışığında müziğin, bir milletin kimliğini şekillendiren kültürel kodların taşıyıcısı olduğu; bireylere aidiyet duygusu kazandırdığı ve ortak duygu-anlam dünyası kurabildiği söylenebilmiştir.

Müzik ve sinema, farklı duyulara hitap eden iki ayrı sanat dalı olsa da anlatı gücü bakımından birbirini tamamlayan bir birliktelik sunmuştur. Sinema görsel imgeyle düşünceyi inşa ederken, müzik duyguyu harekete geçirerek bu inşayı

derinleştirmiş; izleyicinin sahneye yönelik algısını yönlendirmiştir. Bir film sahnesi, izleyiciye yalnızca görsel değil aynı zamanda işitsel bir deneyim sunduğunda anlam katmanları çoğalmış; müzik sahnenin ruhunu pekiştirmiş, alt metinleri beslemiş ve seyirciyle duygusal bir köprü kurmuştur. Bu bağlamda müzik, sinemanın sessizliğini dile, temposunu ritme ve görselini hafızaya dönüşen bir sembole çevirmiş; anlatının sürekliliğini, kırılma anlarını ve duygu yoğunluğunu işitsel düzlemde örgütlemiştir. Nitekim Monaco'nun da vurguladığı üzere, film ritim, ezgi ve armoni gibi müziğe özgü olanaklarla ilişki kurmuş; sinemanın mekanik doğası zaman hattının denetimini mümkün kılarak anlatı “ezgilerinin” düzenlenebilir hâle gelmesini sağlamıştır. Çerçeve içinde olaylar ve imgeler armonik karşıtlık kazanmış; böylece müzik, anlatı yapısının işitsel düzenleyicisi olarak çalışmıştır (Monaco, 2009, s. 57,58).

Özellikle kültürel kodlar barındıran müzikler, sinemanın yerel kimliğini güçlendirirken evrensel bir anlatı dili kurmasına da olanak tanımıştır. Bu nedenle müzik ve sinema arasındaki ilişki yalnızca estetik bir birliktelik olarak değil; toplumsal belleği taşıyan, kültürel süreklilik üreten ve kimlik inşasına katkı sunan güçlü bir anlatım alanı olarak değerlendirilmiştir. 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan sinema, yalnızca bir teknolojik yenilik değil, aynı zamanda sanatın ve toplumsal iletişimin yönünü dönüştüren etkili bir ifade biçimi hâline gelmiştir. şükran Esen'e göre sinema, izleyiciyi gündelik hayatın gerçeklerinden bir süreliğine uzaklaştıran bir kaçış alanı olmakla birlikte onları toplumsal sorunlara karşı daha duyarlı ve uyanık hâle getirebilmiştir (Esen, 2000, s. 2). Hareketli görüntüleri bir araya getirip zamanı donduran ve yeniden kurgulayan bu yeni ifade biçimi, müziğin armonisi ve ritmiyle birleştiğinde anlatsal gücünü artırmıştır; izleyicinin sahneyle kurduğı duygusal ve bilişsel ilişkiyi derinleştirmiştir.

Nijat Özön, sinemanın ilk yayılış dönemini değerlendirirken Cinematographe'ın önce özel gösterimlerle tanındığını; bu gösterilerin ardından dünyanın farklı yerlerindeki dikkatli gözlemcilerin bu yeni buluşa ilgi duymaya başladığını belirtmiştir. Özön'e göre sinemanın iş dünyasında açacağı imkânları sezebilen ileri

görüşlü kişiler, bu icadın sunduğu fırsatları erken dönemde fark etmiş ve harekete geçmiş; böylece sinema kısa sürede yaygınlaşan bir eğlence ve iletişim aracına dönüşmüştür (Özön, 2010, s. 30). Zamanla kendi içinde çeşitli uzmanlık alanlarına ayrılan sinema; kurgu, görüntü yönetmenliği ve ses tasarımı gibi birçok dalda profesyonel sanatçıların yetişmesini sağlamış ve çağdaş sanatın çok disiplinli yapısını besleyen temel kaynaklardan biri hâline gelmiştir.

Bu tez çalışması, klasik Türk müziğinin Türk sinemasındaki işlevini tarihsel bir perspektifle, estetik bir değerlendirme çerçevesinde ve sosyokültürel bağlamda incelemiştir. Araştırma kapsamında seçilmiş dönem filmleri üzerinden müziğin sahneyle olan ilişkisi, karakter psikolojisine katkısı, dramatik yapıdaki rolü ve izleyici üzerindeki etkisi çözümlenmiş; klasik Türk müziği kullanımının film anlatısı içindeki konumlanışı tartışılmıştır. Ayrıca bestecilerin, icracıların ve yönetmenlerin klasik Türk müziği kullanımına dair yaklaşımlarına yer verilmiş; sinema–müzik ilişkisi çok boyutlu bir çerçevede ele alınmıştır.

Klasik Türk müziğinin sinemada yalnızca estetik bir unsur olmadığı; aynı zamanda kimlikssel, kültürel ve duygu aktarımına dayalı bir anlatım dili sunduğu bu çalışmada savunulmuştur. Bu doğrultuda klasik Türk müziğinin sinema içindeki yeri yalnızca teknik bir eşlik düzeyiyle sınırlı kalmamış; kültürel bellek, aidiyet ve değer dünyası üretimi gibi katmanlarla ilişkili biçimde değerlendirilmiş ve kültürel/ideolojik bağlamda yorumlanmıştır.

1.1. Araştırmanın Konusu

Sinemanın teknik tarihine bakıldığında, Edison’un hareketli görüntü aygıtı Kinetoscope’ dan sonra, bu tekniğin daha gelişmiş ve çok işlevli bir biçimi 1895’te Lumière Kardeşler’ in geliştirdiği Cinematographe ile ortaya çıkmıştır. Lumière’lerin bu aygıtı, yalnızca görüntü kaydetmekle kalmayıp, projeksiyon ve kopyalama işlevlerini de bir arada toplayarak sinemanın yaygınlaşmasında belirleyici bir rol oynamıştır (Özuyar, 2004, s. 13).

Sinemanın doğuşu, 1895 yılında Lumière Kardeşler' in Paris' te gerçekleştirdiği ilk halka açık film gösterimiyle başlamıştır. Bu olay, fotoğrafın hareketli bir biçime dönüşmesini simgelemektedir. Bu ilk gösterimde gösterilen kısa filmler, gündelik yaşamdan sahneleri belgeleyerek hem bir teknoloji harikası hem de yeni bir anlatım biçimi olarak ilgi görmüştür. Sinema, doğrudan fotoğrafın hareketli hale gelmiş bir biçimi olarak doğmuş; zamanla estetik, kültürel ve toplumsal bir ifade aracı hâline gelmiştir. Başlangıçta yalnızca bir eğlence biçimi olarak görülen bu yeni icat, kısa sürede tüm dünyaya yayılmış ve bir sanat formu olarak evrilmiştir. Başlangıçta eğlence aracı olarak görülen sinema, zamanla bir sanat ve anlatı dili hâline gelmiş; kısa sürede tüm dünyada kültürel bir etki alanı oluşturmuştur. Ricciotto Canudo, 1911 yılında yayımladığı *Manifesto of the Seven Arts* (Yedi Sanat Manifestosu) adlı metninde, sanatı sistematik olarak sınıflandırmış ve sinemayı bu zincirin yedinci halkası olarak tanımlamıştır.

Türk halkının sinema ile tanışması, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, 1896'da Lumière Kardeşler' in sinematografinin İstanbul'a getirilmesiyle başlamıştır. 1897'de İstanbul'daki Sponeck Birahanesi'nde yapılan gösterimler, kamuya açık ilk film gösterileri olarak kabul edilmekte ve bu gösterileri Polonya asıllı Sigmund Weinberg gerçekleştirmiştir. Giovanni Scognamillo'nun aktardığına göre Weinberg önce fotoğraf malzemesi satarken, kısa süre sonra Pathé Kardeşler'in Türkiye temsilciliğini üstlenmiş; saraya sinemayı tanıtan hokkabaz Bertrand'ın ardından, halka açık gösterilerin öncüsü olmuştur. Onu ise Beyoğlu'nda Lüksemburg Apartmanları' nda (bugünkü Saray Sineması'nın bulunduğu bina) bir oda kiralayarak film göstermeye başlayan Matalon isimli başka bir Yahudi girişimci izlemiştir (Scognamillo, 1998, s. 17).

Başlangıçta sinema, saray çevresi ve seçkin zümreler için ilginç bir eğlence aracı olarak görülmüş, daha sonra Galata ve Beyoğlu'ndaki kafe tiyatrolarda halka açık gösterimlerle yaygınlaşmıştır.

II. Abdülhamid döneminde saray çevresinde sinema, önce yabancı heyetler ve elçilikler aracılığıyla düzenlenen özel gösterilerle tanınmış; padişahın isteğiyle Osmanlı topraklarını konu alan bazı görüntüler de kayda alınmıştır. Giovanni Scognamillo, Ayşe Osmanoğlu'nun hatıralarına dayanarak, saraya sinemayı tanıtan kişinin Berthand adlı Fransız bir gösteri sanatçısı olduğunu belirtmiştir. Taklit ve hokkabazlık yapan Berthand'ın, her yıl padişahın izniyle Fransa'ya gidip yeni eğlence biçimlerini ve görsel yenilikleri getirerek sarayda sunduğunu, bu sayede sinemanın da saray ortamına girdiğini aktarmıştır (Scognamillo, 1998, s. 16).

1910'lerden itibaren özellikle Alman ve Fransız şirketlerinin dağıttığı sessiz filmler, İstanbul başta olmak üzere büyük şehirlerde ilgi görmüştür.

Türk sinema tarihine ilişkin çalışmalarda, başlangıç noktası olarak genellikle 1896'da İstanbul'da gerçekleştirilen ilk film gösterimleri kabul edilmekte; yerli film üretiminin başlangıcı ise 1914'te Fuat Uzkınay'ın *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*'nı görüntülenmesine dayandırılmaktadır. Alim Şerif Onaran bu kaydı yalnızca bir anıtın yıkımının belgelenmesi olarak değil, Türk sinemasının doğuş anı olarak yorumlar ve Seden Kardeşler' in yanında sinema işletmeciliği deneyimi bulunan, o sırada orduda yedek subay olarak görev yapan Fuat Uzkınay' ın ilk Türk filmini ortaya koyduğunu özellikle vurgulamıştır (Onaran, 1999).

1920'li yıllardan itibaren salon sayısının çoğalmasıyla sinema, yalnızca İstanbul'un gündelik hayatının değil, Anadolu'daki şehirlerin de vazgeçilmez bir parçası hâline gelmiştir. Özellikle İstanbul'dan sonra önemli bir ticaret ve kültür merkezi konumundaki İzmir'de, ayrıca Trabzon gibi kentlerde açılan sinema salonları, sinemayı büyük şehir dışına taşan yaygın bir kitle eğlencesine dönüştürmüştür (Dönmez, 2017, s. 23).

Sinemanın ilk yılları, sessiz film dönemi olarak adlandırılmıştır. Ancak zamanla sesin sinemaya entegre edilmesi, bu yeni sanata daha da derinleştiren bir boyut kazandırmıştır. Giorgio Vincenti'ye göre 1920'lerin sonunda önce Amerikan,

ardından dünya sineması, kaydedilmiş ses ve senkron sistemlerin devreye girmesiyle piyanist eşlikli sessiz filmlerden, konuşmaların görüntüyle örtüştüğü sesli film dönemine geçmiş ve bu teknik devrim sinema dilini köklü biçimde değiştirmiştir (Vincenti, 2008, s. 57-58).

Her ne kadar sesin sinemaya teknik olarak dâhil edilmesi uzun ve zahmetli bir süreç olsa da bu süreçte izleyicinin sinemaya olan ilgisi ve sesli anlatıya dair beklentisi giderek artmıştır. Böylece ses, yalnızca teknik bir yenilik değil, sinema sanatının anlatı kapasitesini dönüştüren ve derinleştiren bir unsur hâline gelmiştir.

Sessiz dönem boyunca sinema salonlarında müzik, piyanistler ve küçük saz topluluklarının canlı icralarıyla sağlanmış; bu eşlikler perdedeki görüntüye duygu ve ritim katmak için kullanılmıştır. Sesli film teknolojisinin devreye girmesiyle birlikte ise, Nilgün Abisel'in de belirttiği üzere, piyanoyla yapılan bu geleneksel eşlik tarzının yerini filmler için seçilen popüler melodiler, şarkılar ve caz örnekleri almış; şarkıcıların varlığı, sesli filmlerin seyirci tarafından benimsenmesinde belirleyici bir unsur hâline gelmiştir (Abisel, 1999, s. 193-194). Bu çerçevede popüler sinema, seyirciyle ilişkisini ağırlıklı olarak duygusal bir zeminde kurar; izleyici öfke, sevinç, hüzn ve korku gibi duyguları film seyrinde yaşayıp dışa vurmaktadır. Sinemayı bugünkü biçimine getiren tarihsel ve toplumsal koşullar da bu duygusal ilişkiyi çerçevelerken, müzik söz konusu katılımı yoğunlaştıran başlıca anlatı araçlarından biri olarak öne çıkmaktadır.

Türk sineması, 20. yüzyılın başındaki sessiz film döneminde ortaya çıkmış; ancak daha ilk örneklerinden itibaren yalnızca görsel anlatıya değil, müziğe de yaslanan bir yapı geliştirmiştir. Sessiz dönem boyunca, Avrupa'da olduğu gibi İstanbul'daki sinema salonlarında da filmler çoğunlukla canlı müzik eşliğinde gösterilmiştir. Bu eşlik, özellikle Alman ve Rum kökenli profesörlerden müteşekkil senfoni orkestralarından söz edilmiştir (Pekman & Kılıçbay, 2004, s. 24). Adları afişlerde dahi yer almayan kadın ve erkek piyanistler ile küçük saz topluluklarının

icraları üzerinden yürümüş; bu nedenle sinema piyanisti figürü, İstanbul'un gayrimüslim müzisyen çevreleriyle neredeyse özdeşleşmiştir. Bütün bu durum, müziğin sinema deneyiminin sonradan eklenmiş bir süsü değil, en başından beri hem anlatının hem de kentsel toplumsal dokunun ayrılmaz bir bileşeni hâline geldiğini göstermektedir.

1930'lu yıllarda sesli sinemaya geçişle birlikte müzik, Türk sinemasında salt bir fon öğesi olmaktan çıkmıştır. Bu dönemde melodram, tarihî film, toplumsal gerçekçi yapımlar ve modern anlatılarda, öykünün duygusal ve dramatik yapısını taşıyan temel unsurlardan biri hâline gelmiştir. Sinemanın yaklaşık otuz yıl süren "sessiz" döneminin, 1927 sonrasında görüntüyle senkronize ses uygulamalarının devreye girmesiyle sona ermesi ile birlikte 1930'larda diyalog, müzik, efekt ve dış sesin film şeridi üzerine doğrudan kaydedilmesi yaygınlaşmıştır (Abisel, 2006, s. 307). Bu dönüşüm, yalnızca teknik bir yenilik değil, seyircinin filmle kurduğu duygusal bağın güçlenmesini sağlayan estetik bir kırılma olarak da okunabilir. Ömer Lütfi Akad; sinema-müzik ilişkisinden söz ederken müziğin kurgu gereği parçalı ve kesintili ilerleyen görüntülerin aksine filmi bağlayan; ritmi ve duygusal devamlılığı kuran bir işlev üstlendiğini belirtmektedir (Pekman & Kılıçbay, 2004, s. 16).

1920'li yıllarda yerli film üretimi büyük ölçüde tiyatro kökenli Muhsin Ertuğrul'un etrafında yoğunlaşmış, böylece Türk sinemasının ilk anlatı biçimleri onun sahne estetiği tarafından belirlenmiştir. Ertuğrul, sinemayı bağımsız bir sanat alanı olarak geliştirmekten çok, Batılı oyun ve filmleri perdeye uyarlamaya yönelmiş; kamerayı da çoğu kez sahnedeki oyunu kaydeden bir araç gibi kullanmıştır. Daha sonra "şarkıcı filmi" olarak adlandırılacak kalıbın ilk örnekleri de bu dönemde, onun yönettiği yapımlarda ortaya çıkar. Scognamillo'nun aktardığı değerlendirmede, Ertuğrul'un sinemayı tiyatronun yanında ikinci planda tuttuğu, film yapımını ise temelde iki pratik üzerine kurduğu belirtilir: tiyatro sezonu kapandığında Şehir Tiyatrosu oyuncularına sahnede oynadıkları oyunları kamera önünde tekrar ettirmek

ve beğenilen yabancı filmleri yerli yeniden-çevirimler hâlinde uyarlamıştır (Scognamillo, 1998, s. 59).

Müzik, sinemanın duygusal yoğunluğunu, estetik dokusunu ve anlatı akışını besleyen temel yapıtaşlarından biri olmuştur. Ancak bu ilişki yalnızca teknik veya biçimsel düzlemde ele alınmamış; her iki sanat dalının toplumsal belleği nasıl taşıdığı ve dönemin kültürel kodlarını nasıl yansıttığı açısından da irdelenmiştir. Sinema, müzik aracılığıyla geçmişe dair imgeleri yeniden üretmiş, nostaljiyi canlandırmış ve toplumsal kimliklerin yeniden inşasında rol oynamıştır. Özellikle klasik Türk müziğinin sinemada kullanımı, yalnızca bir fonksiyon değil; aynı zamanda bir kültürel aktarım mekanizması olmuştur. Bu bağlamda sinema, müziği sahneye taşımakla kalmamış; onu yeni temalarla buluşturmuş ve anlam katmanlarını çoğaltmıştır. Sinema, popüler kültürün ve gündelik yaşamın içinde yer alan bir pratik olarak; toplumun kendi kimliklerini kurduğu, tartıştığı ve yeniden biçimlendirdiği başlıca temsil alanlarından biri hâline gelmiştir (Bayraktar, 2017, s. 71).

1931 yılında *İstanbul Sokaklarında* adlı filmle birlikte Türkiye’de sesli sinemaya geçiş yapılmış; bu dönüşüm, sinema anlatısında müziğin işlevini doğrudan artırmıştır. Alim Şerif Onaran’ın aktardığına göre filmin müzikleri Hasan Ferit Alnar tarafından bestelenmiş; ayrıca Semiha Berksoy’un seslendirdiği “*Yum Güzel Gözlerini Sevgili Yavrum Uyu!*” adlı ninni ile “*Ekin Ektim Çöllere*” ve “*Zeynebim*” gibi türküler de filmde yer almıştır (Pekman & Kılıçbay, 2004, s. 25-26).

Bu dönemin en önemli figürü, kuşkusuz Muhsin Ertuğrul olmuştur. Hem tiyatro hem sinema alanında öncü çalışmalara imza atan Ertuğrul’un yönetmenliğinde çekilen filmler, Türk sinemasında müziğin dramatik yapıyla bütünleştiği ilk örnekleri barındırmıştır. *Bir Millet Uyanıyor* (1932) ve *Karım Beni Aldatırsa* (1933) gibi filmlerde müzik, yalnızca sahne atmosferini destekleyen bir öge olarak kalmamış; sahne geçişlerini düzenleyen, karakterlerin ruh hâlini betimleyen ve kültürel kodları izleyiciye aktaran bir anlatım aracı olarak işlev kazanmıştır.

Bu dönemde, sinema ile müzik arasındaki bağ daha görünür ve belirleyici hale gelmiştir. Sesli sinemayla birlikte Türk müziği, özellikle de klasik Türk müziği, filmlerde hem arka plan müziği hem de hikâye anlatımını güçlendiren bir unsur olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Sinemada teknik, sanatsal biçimsel alanda yaşanan hızlı gelişmelerin yanı sıra, Cumhuriyet Türkiye'sinde art arda gerçekleştirilen inkılaplar da toplumun kültürel dokusunu derinden etkilemiştir. Batılılaşma ve modernleşme hedefiyle yürütülen bu devrimler, sadece siyasi ve sosyal yapıyı değil; aynı zamanda bireylerin değer yargılarını, estetik algılarını ve sanatsal tercihlerine dair eğilimleri de dönüştürmüştür. Sinema bu süreçte, hem yeni Türkiye'nin vitrinlerinden biri olarak kullanılmış hem de toplumun değişen kimliğini yansıtan güçlü bir kültürel araç hâline gelmiştir.

Cumhuriyet döneminde izlenen müzik politikaları, modernleşme hedefi doğrultusunda geleneksel Türk müziğini kamusal alanda ikinci plana iterken, Batı kaynaklı çok sesli müziği yeni ulusal kimliğin vitrini hâline getirmeyi amaçlamıştır. Uğur Küçükkan, 19. yüzyıldan itibaren devlet eliyle sürdürülen Batı'ya yönelik çizgisinin Cumhuriyet'le birlikte sona eren bir "geçiş evresi" değil, bu kez ulus-devlet inşası çerçevesinde yeniden tanımlanıp derinleştirilen uzun erimli bir stratejiye dönüştüğünü vurgulamıştır (Küçükkan, 2022, s. 99).

Batılılaşma politikaları doğrultusunda bu dönemde klasik Türk müziği uzun süre kitle iletişim araçlarının dışında bırakılmış; özellikle 1930'lu yıllarda radyo yayınlarında yasaklanarak yerine Batı müziği repertuarı teşvik edilmiştir. Bu süreç, geleneksel müziğin kamuya açık mecralardan silinmesine ve halkın kültürel belleğiyle kurduğu bağın belirgin biçimde zayıflamasına yol açmıştır.

2 Kasım 1934 tarihi, devlet radyosunun yayın akışından Türk müziği programlarını tamamen kaldıran karar nedeniyle, Türk müzik tarihi açısından kritik bir dönemeç olarak görülmüştür. 6 Eylül 1936'ya kadar süren bu yasaklama süreci, radyonun Türk müziğinin gelişimine katkı sunmasından çok onu kamusal dinleme

alanından çekmiş; uzun vadede daha yüzeysel ve yozlaşmış örneklerin öne çıkmasına zemin hazırlamıştır (Kütükçü, 2012, s. 43-44).

Klasik Türk müziğinin 1930'lu - 1940'lı yıllarda radyolardan çekilmesi, dinleyiciyi geleneksel müzikten tamamen koparmamış; dinleyiciler aynı ihtiyacı farklı mecralarda karşılamaya yönelmiştir. Bu bağlamda Mısır sineması, şarkılı melodramları ve Arap müziği aracılığıyla duygusal ve işitsel düzeyde geleneksel zevkin sürekliliğini sağlayan başlıca mecra hâline gelmiş ve geniş kitleler üzerinde güçlü bir çekim etkisi yaratmıştır. Murat Özyıldırım, radyodan yayılan Mısır/Arap musikisi ile Türkiye'ye ithal edilen şarkılı Mısır filmlerinin Türk dinleyicisi üzerinde şaşırtıcı derecede yoğun bir etki bıraktığını; bu etkinin hem müzikal beğeniye hem de sinema üretimlerini yönlendiren belirleyici dinamiklerden biri hâline geldiğini vurgulamıştır (Özyıldırım, 2013, s. 137).

Mısır sineması, Türk sinemasının estetik ve anlatısal biçimlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Özellikle Muhammed Abdülvahhab ve Ferid el-Atraş gibi sanatçıların başrolde olduğu müzikal filmler, Umm Kulthum ve Farid El Atrash gibi sanatçıların şarkılı anlatımları, Türk izleyicisinde hem Doğu'ya özgü duygusal ifade biçimlerini hem de sahne üzerindeki müziksel performansı içselleştirme süreci başlatmıştır. Bu durum, yerli yapımcı ve yönetmenler üzerinde doğrudan etkili olmuş; izleyici beklentisini karşılamak ve duygusal bağ kurmak amacıyla benzer müzikli film formları geliştirilmeye başlanmıştır. Türk seyircisiyle kolayca bağ kurmuş; bu yapımlardaki şarkılar Türkçeye çevrilerek Hafız Burhan gibi sanatçılar tarafından plaklara okunmuştur.

Mısır sineması, müzikal zenginliği ve dramatik anlatı kalıplarıyla Türk izleyicisinde yoğun bir ilgi uyandırmış; bu ilgi zamanla yerli sinemanın biçimsel yönelimlerini de etkilemiştir. Nedim Otyam, Mısır filmlerinin Türkiye koşullarına ekonomik açıdan uymamasının yerelleştirmeyi zorunlu kıldığını belirtmiştir. Bu süreçte Türk müziği bestecileri sinema alanında daha görünür hâle gelmiş; bazı

şarkılar notaya alınıp Türkçe sözlerle yeniden söylenilmiş, bazı durumlarda ise benzer temalardan hareketle yeni şarkılar bestelenmiştir. Otyam, bu uyarlama çizgisini arabeskin doğuşuna uzanan bir hat olarak yorumlamış; Saadettin Kaynak'ı sürecin başlıca ismi olarak öne çıkarmıştır. Ayrıca Münir Nurettin Selçuk, Sâdî Işılây, Kadri Şençalar, Zeki Duygulu ve Şükrü Tunar gibi besteci ve icracıların Arap filmlerine uzun süre müzik yaptığını ve bu üretimde Türk makam ve formlarının kullanıldığını vurgulamıştır. Seyircinin zamanla Arapça şarkılardan çok Türk bestecilerin ürettiği müzikleri tercih etmesiyle yapımcıların ses sanatçıları filmelerin merkezine yerleştirdiğini; izleyicinin de olay örgüsünden ziyade bu sanatçıları görme ve dinleme deneyimine yöneldiğini ifade etmiştir (Ok, 2002, s. 36).

Yönetmenler, sahnelerle bütünleşen uzun şarkı performanslarını doğrudan dramatik anlatının parçası hâline getirerek bir tür “Doğulu opera” estetiği kurmuş; yapımcılar ise senaryoları müzikal potansiyeli yüksek sanatçılar etrafında kurgulamıştır. Böylece klasik Türk müziğinin güçlü melodik yapısı, Mısır sinemasındaki anlatı modeline eklemlenerek yerli bir sinema dili inşasında temel bileşenlerden biri hâline gelmiştir.

Bu dönemde yalnızca dolaylı etkilenmeler değil, doğrudan müdahale süreçleri de ortaya çıkmıştır. Özellikle bazı Mısır filmleri, Türkiye'ye ithal edilmeden önce İpek Film Stüdyosu tarafından dublaj ve ses kuşağı çalışmalarıyla yeniden düzenlenmiş; müzik bantları değiştirilerek Türk sanat müziği eserleriyle ikame edilmiştir. Film boyunca yer alan Arapça şarkıların yerine Türkçe güfteli klasik eserlerin kullanılmasıyla, yapımlar yalnızca çevrilmekle kalmamış, müzikal düzeyde yerleştirilerek Türk seyircisinin kültürel ufkuna daha yakın bir biçime kavuşturulmuştur. Böylece hem anlatının duygusal çizgisi korunmuş hem de Türk müziği aracılığıyla sinemasal yabancılik hissi önemli ölçüde azaltılmıştır.

Bu noktada örnek olarak, 1947 yapımı Mısır filmi *Lahn el-Kholoud* (Ebedî Melodi), Türkiye'de gösterime sunulmadan önce İpek Film tarafından yeniden

seslendirilmiş ve bazı sahnelerinde kullanılan Arapça şarkılar Türkçe klasik eserlerle değiştirilmiştir. Filmdeki dramatik yoğunluk korunurken, bestesi Selahattin Pınar’a güftesi Fuat Edip Baksı’ya ait Hicâz makamında Aksak usûlündeki “*Bir Bahar Akşamı Rastladım Size*” gibi şarkıları filme entegre edilerek yerli izleyiciye tanıdık bir duygusal alan sunulmuştur. Bu tür uygulamalar, yalnızca müzikal uyarlama değil; aynı zamanda yerli kültürel bağlamda sinemasal çeviri olarak değerlendirilmiştir. Bu adaptasyonlarda özellikle dönemin önde gelen kadın ve erkek solistlerinin plak kayıtlarından yararlanılmış; Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Perihan Altındağ Sözeri ve Münir Nurettin Selçuk gibi isimlerin icraları, Arapça şarkıların yerine yerleştirilmiştir. Öte yandan Sadettin Kaynak, Sâdî Işılây, Kadri Şençalar, Zeki Duygulu ve Şükrü Tunar gibi bestekâr ve sazende sanatçıların eserleri de bu filmlerin müzik bantlarının oluşturulmasında başlıca kaynaklar arasında yer almıştır. Bu ses ve besteler filmdeki sahnelerin duygusal yükünü taşıyıcı unsur olarak kullanılmıştır.

Filmlerde bazı şarkıların notaya alınıp Türkçe sözlerle ses sanatçılarına söylenmesi ya da aynı temalardan yararlanılarak yeni parçaların bestelenmesi arabeskin doğuşu olarak nitelendirilmiştir. Arabesk tartışmalarında müziğin yapısal özellikleri kadar “Arap tarzı” icra üslubu da belirleyici bir gösteren olarak öne çıkmıştır. Akdoğu’ya göre arabesk türünü tanımlayan unsurlardan biri Arap tarzı seslendirme olmuştur (Akdoğu, 1995, s. 522), Yılmaz Öztuna ise Arap ülkelerindeki icranın “arabesque” niteliği kazandığını; uzun seslerin komşu seslerle sık sık bölünerek süslendiğini, seslerin çoğunlukla doldurulduğunu, bu yolla parçalara kıvrak, oynak ve duygusal bir abartı verilmeye çalışıldığını; kanun ve udun belirginleşmesine karşılık tanbur ve santurun geri plana itildiğini ve tüm bu üslup değişiklikleri sonucunda “Türk zevkinin yerine Arap zevkinin kâim olduğunu” belirtmiştir (Öztuna, 1987, s. 47).

İkinci Dünya Savaşı’nda Mısır’ın tarafsız kalması, ülkede kurmaca film üretimini artırmış; Türkiye de benzer bir duruma rağmen ekonomik sıkıntılar nedeniyle film üretiminde zorlanmıştır. Bu süreçte Mısır filmleri, müzikleri ve işlediği

temalarla Türk halkının beğenisini kazanmıştır. Aynı dönemde sinemaya adım atan Sadettin Kaynak hem yerli hem ithal filmlere bestelediği müziklerle dikkat çekmiş; klasik Türk müziğine önemli eserler kazandırmıştır.

Hasan Oral Şen'in değerlendirmesine göre Sadettin Kaynak'ın bestecilik serüveninin çok büyük bir kısmı, doğrudan film müziği üretimi içinde şekillenmiştir. Bugün “klasikleşmiş” ve geniş kitlelerce bilinen birçok eseri, aslında Türk ve Mısır filmleri için hazırladığı şarkı, türkü ve fantezilerin ürünüdür. O yıllarda bu filmlerin ülkenin farklı bölgelerinde yoğun biçimde gösterime girmesi, Kaynak'ın film şarkılarını olağan konser-plak dolaşımının ötesine taşıyarak Anadolu'nun dört bir yanındaki dinleyicilere ulaştırmış; böylece hem bestecinin tanınırlığını artırmış hem de onun sinema aracılığıyla güçlü bir müzikal etki alanı kurmasına imkân vermiştir (Şen, 2003, s. 225-226).

1940'lı yıllar, Türk sinemasında hem estetik hem kurumsal açıdan bir eşik olarak değerlendirilmiştir. Tiyatro sahnesini andıran durağan, diyalog merkezli anlatımdan kadraj, kurgu ve ritim üzerinden kurulan daha sinemasal bir dile kademeli bir geçiş yaşanmış; bu süreçte müzik de basit bir fon unsuru olmaktan çıkarak duygusal atmosferi, karakterlerin iç dünyasını ve sahne geçişlerini taşıyan merkezî bir anlatı bileşeni hâline gelmiştir. Tura'ya göre 1940'lardan itibaren benimsenen ve 1950'lerde de süren kozmopolit kültür politikası “millî kültürü tahrip eden en önemli nedenlerden biri” olarak görülmüş; bu estetik dönüşümün arka planında ulusal kültür ile kozmopolit beğeni arasındaki gerilim yer almıştır (Tura, 1988, s. 51) Nitekim aynı dönem 1950'lerde kurumsallaşacak Yeşilçam sinemasının konu tercihleri, yıldız sistemi ve özellikle müzik kullanımına ilişkin kalıplarının şekillendiği hazırlık evresi olarak okunmuştur.

Çalışmalar, 1950'lere dek Türk sinemasında özgün film müziği örneklerine neredeyse hiç rastlanmadığını göstermektedir. Bu boşluğun temel nedenlerinden biri, II. Dünya Savaşı sonrasında derinleşen ekonomik krizdir. Savaşın yarattığı mali yük,

Türkiye’de film üretimini zaten son derece güçleştirirken, yapımcıların özgün müzik besteleyecek ayrı bir bütçe ve organizasyon ayırmalarını fiilen imkânsız hâle getirmiştir. Bu nedenle dönemin yerli filmlerinde çoğunlukla hazır kayıtların, popüler şarkıların veya klasik eserlerin montaj yoluyla kullanıldığı; özgün film müziği üretimine sistematik biçimde yatırım yapılmadığı görülmektedir. Bu yıllarda alaturka müzik seslendiren sanatçılar, sinema sayesinde izleyiciyle daha doğrudan ve etkili bir şekilde buluşma imkânı bulmuştur. Dönemin müzik politikaları nedeniyle radyolarda sınırlanan Türk musikisi, sinema perdesinde kendine güçlü bir ifade alanı bulmuştur. Özellikle Zeki Müren, Hamiyet Yüceses ve Safiye Ayla, Müzeyyen Senar gibi sanatçılar hem şarkılarını seslendirdikleri hem de rol aldıkları filmlerle halkın büyük beğenisini kazanmışlardır.

Türkiye’de ilk özgün sinema müziğinin hangi filmle başladığı konusunda literatürde tam bir birlik yoktur; buna karşın Nedim Otyam, Atlas Film yapımı ve Aydın Arakon’un yönettiği *İstanbul’un Fethi*’ni (1951) Türkiye’de gerçekleştirilen ilk özgün film müziği çalışması olarak belirtmiştir. Erdoğan ve Beşevli Solmaz’ın Nedim Otyam’dan aktardıklarına göre 1950’lerin başında özgün film müziği üretiminin ciddi teknik ve örgütsel güçlükler içerdiğini ortaya koymuştur. Otyam, İstanbul’da gerekli tüm enstrümanların bulunamadığını, eksiklerin piyasa ve göçmen müzisyenlerle giderildiğini ve kısa sürede birbirini tanımayan müzisyenlerden 45 kişilik bir orkestra oluşturulduğunu bildirmiştir. Atlas Film platolarında gemi brandalarıyla geçici bir ses odası kurulmuş; kayıtlar iki mikrofona yapılmış, senkron sorunları prova ve denemelerle aşılarak optik kayıt yöntemine başvurulmuştur. Kayıtların anında dinlenip düzeltilme olanağı bulunmaması, hata düzeltmenin hem zaman hem maliyet açısından büyük bir yük doğurduğunu göstermiş; Necip Sarıcıoğlu ile Nihat Sevinç gibi teknisyenlerin kayıt ve kalite kontrolündeki rolleri sürecin belirleyicisi hâline gelmiştir. Bu koşullar altında orkestraya ayrılan kısa seans süreleri, bestecilerin hata yapmama zorunluluğunu artırmış ve prodüktörlerin ekonomik kaygıları yapım sürecini doğrudan etkilemiştir (Erdoğan & Solmaz, 2005, s. 114).

Nedim Otyam, özgün film müzikleriyle ilgili bir konuşmasında da 1950'lerden günümüze uzanan süreçte başlıca temsilciler arasında Yalçın Tura, Arif Erkin, Sarper Özsan, Timur Selçuk, Metin Bükey, Cahit Berkay, Attila Özdemiroğlu, Melih Kibar ve Kemal Sünter'in öne çıktığını belirtmiş; ayrıca Hasan Ferit Alnar, Nezihi Gülçüoğlu, Orhan Barlas, Sebahattin Kalender ve Nevit Kodallı'nın da sınırlı sayıda projede yer almakla birlikte sinema için beste yapan önemli isimler arasında anıldığını ifade etmiştir (Ok, 2002, s. 37).

İrfan Erdoğan ve Pınar Beşevli Solmaz, 1960'ların başında özgün film müziği üretiminin birkaç besteci etrafında yoğunlaştığını belirtirmektedir. Onların verdiği örneklerle göre 1960 yılında Agâh Hün'ün yönettiği *Yak Bir Sigara* ile Çetin Karamanbey'in filmlerinin müzikleri Nedim Otyam tarafından bestelenmiş; Atıf Yılmaz'ın *Ölüm Perdesi*, Aram Gülyüz'ün *Sensiz Yıllar*'ı ve şarkıcı filmlerinden *Taş Bebek* filminin müzikleri ise Yalçın Tura'ya aittir. Aynı dönemde Memduh Ün'ün *Ayşecik* filmi ile onu izleyen Atıf Yılmaz imzalı *Ayşecik – Şeytan Çekici*'nin, ayrıca Nuri Ergün'ün *Cilalı İbo ve Tophane Güllü* ve Lütfi Akad'ın *Cilalı İbo'nun Çilesi* adlı filmlerinin müzikleri Metin Bükey tarafından yazılmıştır (Erdoğan & Solmaz, 2005, s. 120).

1990'lardan günümüze gelindiğinde, Zülfü Livaneli, Tuluhan Uğurlu, Fahir Atakoğlu, Erkan Oğur ve Tamer Çıray ile Gökhan Kırdar gibi bestecilerin film müziği alanındaki çalışmaları ile yeni kuşaktan Toygar Işıklar, Kırac ve televizyon dizileriyle iç içe geçmiş daha genç medya bestecilerinin üretimleri, Türkiye'de özgün film müziği geleneğinin kesintiye uğramadan günümüze taşındığını göstermiştir.

1960 ve 1970'li yıllarda Türk sinemasında şarkı söyleyen ama perdede görünmeyen ses sanatçıları da öne çıkmıştır. Bu isimler, film Belkıs Özener, Sevim Tanürek, Nesrin Sipahi, İnci Çayırılı, Sevim Şengül ve Handan Kara gibi isimler hem kendi plak kayıtlarıyla hem de filmlerdeki şarkı dublajlarıyla Yeşilçam melodramlarının duygusal hafızasını kuran başlıca sesler arasında yer almıştır.

Televizyonun gündelik yaşama girmesi, izleme alışkanlıklarını kökten değiştirmiş, sinema salonlarının seyirci üzerindeki tekeli kırmıştır. Ev içi konforun cazibesi, izleyiciyi farklı mecralara yöneltmiş; yapımcıları da hem “klasik” sinema seyircisini elde tutmaya hem de alternatif izleyici kitlesine hitap eden yeni anlatı ve tür arayışlarına itmiştir. 1980’li yıllarda arabesk müziğin kentsel kültür içinde giderek meşrulaşması ve taverna kültürüyle eklemlenmesi, müzik–sinema ilişkisindeki bu dönüşümü daha da hızlandırmıştır. Ertem Uymaz’a göre, 1980 sonrası ithalatın serbestleşmesiyle Batı’da geliştirilen çok kanallı kayıt sistemleri, kaset teknolojisi, elektronik klavyeler ve ritm box’ların kısa sürede arabesk ve hafif Türk müziğinin ses dünyasını dönüştürdüğü; bu teknolojik dönüşümün taverna türünü ve kentli eğlence kültürünü besleyen temel dinamiklerden biri hâline geldiği vurgulanmıştır (Uymaz, 2024, s. 231).

Bu yıllarda film müziği besteciliği, özgün çalışmalarla giderek zenginleşmiş; ancak teknik ve ekonomik yetersizlikler alanın gelişimini ciddi biçimde sınırlamıştır. Dönemin ses kayıt teknolojilerinin kısıtlılığı, film müziklerinin istenen nitelikte kaydedilip işlenmesini zorlaştırmış; donanım ve akustik açıdan yetersiz stüdyo koşulları sektörde kronik bir problem olarak varlığını sürdürmüştür. 23 Ocak 1986 tarihli ve 3257 sayılı *Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu*, film müziği üretimini hukuki bir çerçeveye kavuşturmakla birlikte (TBMM, 1987) uygulamada denetim ve izin mekanizmalarındaki aksaklıklar nedeniyle yeni tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

1990’lı yıllara gelindiğinde Türk sinemasında belirgin bir kırılma yaşanmıştır. Sinema anlayışı, Yeşilçam’ın kalıplaşmış melodram yapısının ötesine geçmeye başlamış; sinema eğitimi almış yönetmenlerin ortaya çıkışı, filmlere estetik ve teknik açıdan yeni bir dil kazandırmıştır. Bu dönüşüm film müziklerine de yansımış; rastgele seçilen parçalar yerine, filmin atmosferi ve dramatik yapısıyla bütünleşen, senaryoyla birlikte tasarlanan özgün besteler öne çıkmıştır. Nigar Pösteki’ye göre 1990’lar Türkiye’inde toplum, 1980’lerin serbestleşme atmosferinin devamı içinde, çok

kanallı ve dedikodu merkezli televizyonlar, büyük şehirlerin renkli eğlence hayatı, bir gecede parlayıp ertesi gün unutulmuş pop yıldızları, “American way of life” söylemini taşıyan dizi ve müzikler ile yeni bir kültürel iklimle karşı karşıya kalmıştır. Bu dönemde kolay yoldan zengin olma ideali, emek ve alın terinin önüne geçmiş; içerikten çok gösterinin öne çıktığı, görünümün belirleyici olduğu bir toplumsal yapı ortaya çıkmıştır (Pöstecki, 2005, s. 24). Yavuz Turgul’un *Eşkya* (1996) filminde Erkan Oğur ve İsmail Hakkı Demircioğlu’nun imzasını taşıyan müzikler; Tuluhan Uğurluer imzalı *İstanbul Kanatlarımın Altında*, Zeki Demirkubuz’un *Masumiyet* (1997) filminde Cengiz Onural’ın modern tınıları, 1990’lı yıllarda Türk sinemasında müziğin anlatıyla kurduğu ilişkinin niteliksel olarak değiştiğini gösteren yapımlardır. Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere 1990’lı yıllar, film müziğinin estetik anlamda ciddiye alındığı ve sinema anlatısının ayrılmaz bir bileşeni olarak yeniden konumlandığı bir dönem olarak öne çıkmıştır.

2000’lerden günümüze uzanan dönemde, Yeni Türk Sineması’nın yerleşmesiyle birlikte film müziği, anlatının yalnızca eşlik eden bir unsuru olmaktan çıkarak atmosfer, ritim ve duygu rejimini kuran estetik bir bileşen olarak daha belirgin biçimde konumlandırılmıştır. Bu süreçte müzik kullanımı; özgün besteler, seçilmiş parça yerleştirmeleri ve kimi örneklerde sessizliğin anlam üretici bir unsur olarak devreye sokulduğu ses tasarımıyla birlikte düşünülmüştür. Klasik Türk müziği bağlamında, önceki dönemlerde daha sık görülen doğrudan fasıl sahneleri ve repertuar icraları görece azalmakla birlikte; makam temelli melodik kurgu, yaylı ağırlıklı düzenlemeler ve ud, kanun, ney gibi sazların tınıları üzerinden klasik estetiğe yapılan göndermelere farklı yoğunluklarda rastlanmıştır. Bu çerçevede *Vizontele* (2001), *Anlat İstanbul* (2004), *Duvara Karşı* (2004), *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2005), *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek* (2005) gibi yapımlar, geleneksel tınların modern sinematik anlatım içinde yeniden konumlandırıldığı örnekler olarak değerlendirilmiştir. 2010’lar ve sonrasında ise komedi ve nostalji ekseninde klasik repertuarın ve yerel müzik pratiklerinin popüler anlatı içinde daha

görünür hâle getirildiği; *Eyyvah Eyyvah* serisi ile *Bursa Bülbülü* (2023) gibi yapımlarda bu yönelimin farklı biçimlerde sürdürüldüğü gözlenmiştir.

Bu araştırma, Türk sinemasında klasik Türk müziğinin kullanımını tarihsel ve estetik bir sorun alanı olarak ele almakta; ortak coğrafi ve kültürel hafızanın sinema perdesinde müzik aracılığıyla nasıl yeniden kurulduğunu sorgulamaktadır. Bu çerçevede klasik Türk müziğinin repertuarı, makam dili ve icra pratiklerinin; sessiz dönemden şarkılı Mısır filmlerinin etkisine, Yeşilçam melodramlarından arabesk etkili yapımlara ve Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan güncel üretim ortamına uzanan süreçte hangi biçimlerde sinemasal anlatıya eklendiğini görünür kılmak amaçlanmaktadır. Seçilmiş müzikli Türk filmlerinde ses sanatçılarının, bestecilerin ve yönetmenlerin müzik tercihleri; bu tercihlerin anlatının ritmine, duygusal örgüsüne, sınıfsal ve kültürel temsillere katkısı dönemsel bağlam içinde çözümlenmektedir. Böylece klasik Türk müziğinin filmde yalnızca eşlik eden bir arka plan unsuru olmadığı; kimlik, bellek ve duygulanım alanlarını taşıyan kurucu bir anlatı bileşeni olarak nasıl işlev gördüğü ortaya konmaktadır.

Bu doğrultuda araştırma konusu, klasik Türk müziğinin sinema içindeki görünümünü yalnızca “müzik vardır/yoktur” ikiliğiyle değil; icranın konumu (sahne içi/sahne dışı), repertuarın seçimi, tını dünyasının kurulma biçimi ve dramatik işlevleri üzerinden tartışmaktadır. Klasik repertuarın film anlatısı içinde kimi örneklerde karakterin iç dünyasını görünür kıldığı, kimi örneklerde mekânın duygusal kimliğini kurduğu, kimi örneklerde ise kültürel değer çatışmalarını ses üzerinden örgütlediği görülmektedir. Bu nedenle araştırma, klasik Türk müziğini sinema içinde yalnızca estetik bir unsur olarak değil; kimlik, bellek ve temsil katmanlarıyla birlikte işleyen bir anlatı bileşeni olarak değerlendirmektedir.

Ayrıca bu araştırma klasik Türk müziğinin kamusal dolaşımının sınırlandığı dönemlerde sinemanın nasıl bir alternatif dolaşım alanı üretebildiğini; ithal film dolaşımı, yeniden seslendirme/yeniden skrolama pratikleri ve yıldız sistemi gibi

dinamiklerin müziksel temsil biçimlerini nasıl etkilediğini de tartışmaktadır. Böylece araştırma konusu, tarihsel süreklilikler ile kırılmalarda klasik Türk müziğinin Türk sinemasındaki konumunu sorgulamakta; bir sonraki başlıkta ele alınan araştırma problemini temellendirmektedir.

1.2. Araştırmanın Problemi

Türk sinemasında klasik Türk müziği kullanımı, yalnızca bir eşlik unsuru olarak değil; sahne atmosferini kuran, karakterin duygusal dünyasını görünür kılan ve anlatının ritmini belirleyen işitsel bir düzenek olarak önem taşımaktadır. Buna karşın klasik Türk müziğinin Türk sinemasındaki işlevi, estetik etkileri ve anlatı kurucu katkıları üzerine yapılan akademik çalışmalar sınırlı kalmıştır. Özellikle besteci ve icracıların sinemasal dilin oluşumuna etkisi, seçilen repertuvarın kültürel kimlik ve bellek üretimiyle ilişkisi ile müziğin seyirci deneyimi üzerindeki rolü, dönemler arası karşılaştırmalı ve bütüncül bir çerçevede yeterince incelenmemiştir.

Bu çalışma, klasik Türk müziğinin Türk sinemasındaki kullanım biçimlerini, dönemselsel farklılıklarını ve sinema anlatısına katkılarını tarihsel ve estetik bir perspektifle değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın problem cümlesi “Klasik Türk müziği, Türk sinemasında tarihsel ve estetik bağlamda nasıl kullanılmıştır?” şeklinde belirlenmiştir.

1.2.1. Araştırmanın Alt Problemleri

1. Türk sinema sektöründe müziğin kullanım geçmişi nasıldır?
2. Türk sinemasında müzik, anlatıyı nasıl desteklemektedir?
3. Film müzikleri, klasik Türk müziğinin popülerleşmesine nasıl katkı sağlamaktadır?
4. Klasik Türk müziği, Türk sinemasında kimlik, kültürel aktarım ve duygusal etki açısından nasıl bir rol üstlenmektedir?

5. Klasik Türk müziğinin, film karakterlerinin psikolojik ve duygusal yapısını nasıl yansıtmaktadır?
6. Klasik Türk müziğinin Türk sinemasındaki işitsel estetik üzerindeki etkisi nasıl şekillenmektedir?
7. Türk sinemasında klasik Türk müziği kullanımının seyirci algısına ve film deneyimine etkisi nasıl ortaya çıkmaktadır?
8. Klasik Türk müziği, Türk sineması ve televizyon yapımlarında kültürel dolaşım ve uluslararası görünürlük açısından nasıl bir işlev üstlenmektedir?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, klasik Türk müziğinin Türk sinemasında hangi bağlamlarda ve ne tür işlevlerle kullanıldığını tarihsel, estetik ve kültürel bir çerçevede incelemeyi amaçlamaktadır. Türk sinemasının erken sesli döneminden itibaren görsel anlatıyı destekleyen müzikal öğelerin—özellikle klasik Türk müziği repertuvarının—sinemadaki işitsel estetiğe, sahne atmosferine, karakter inşasına, dramatik yapıya ve seyirciyle kurulan duygusal ilişkiye nasıl eklemlendiği analiz edilmektedir. Film müziklerinin yalnızca “arka plan” eşliği olmaktan çıkıp anlatının ritmini, duygusal yoğunluğunu ve anlam katmanlarını kuran bir yapı unsuru olarak nasıl konumlandığı ortaya konmaktadır. Çalışma kapsamında klasik Türk müziğiyle ilişki kurulan toplam 350 yapım inceleme kapsamına alınmaktadır; bu kapsam içinden seçilen örneklerde müziğin sahne içindeki konumu ve işlevi sistematik biçimde değerlendirilmektedir. Bu bölümde, klasik Türk müziğinin sinema anlatısı içindeki işlevsel konumunun açıklanması hedeflenmektedir.

Bu amaç doğrultusunda araştırma; Türk sinema sektöründe müziğin kullanım geçmişinin betimlenmesi, müziğin anlatıyı destekleme biçimlerinin çözümlenmesi, film müziklerinin klasik Türk müziğinin popülerleşmesine sağladığı katkıların belirlenmesi, kimlik, kültürel aktarım ve duygusal etki boyutlarının değerlendirilmesi,

karakterlerin psikolojik ve duygusal yapısının müzik aracılığıyla nasıl yansıtıldığının incelenmesi, işitsel estetik üzerindeki etkilerin ortaya konması ve seyirci algısı ile film deneyimine olan yansımaların tartışılması ekseninde kurgulanmaktadır. İnceleme merkezî olarak 1930–1970 yılları arasına odaklanmakta; bu dönemde çekilen müzikli Türk filmlerinde klasik Türk müziği eserlerinin kullanım biçimleri, makam tercihleri ile dramatik yapı arasındaki ilişkiler ve ses sanatçıları ile bestecilerin sinemaya katkıları çözümlenmektedir. 1980’ler, 1990’lar ve 2000’li yıllar ise seçilmiş örnekler üzerinden karşılaştırmalı ve tamamlayıcı bir perspektifle ele alınmakta; arabesk ve popüler müzik kültürünün ykselişı, taverna ve televizyon kültürü, yeni kayıt teknolojileri ve “yeni Türk sineması” bağlamında klasik Türk müziğinin sinemadaki yerinin nasıl daraldığı, dönüştüğü ya da yeniden konumlandığı değerlendirilmektedir.

1.4. Araştırmının nemi

Türk sineması, özellikle 1930’lardan itibaren müzikle güçlü bir etkileşim kurmakta; bu etkileşim zamanla hem sinema estetiğinin kurulmasında hem de izleyicinin duygu dünyasının yönlendirilmesinde belirleyici bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda klasik Türk müziği, birçok yapımda yalnızca arka plan eşıği olarak değil; sahne atmosferini kuran, karakterin psikolojisini görünür kılan, anlatının duygusal akışını taşıyan ve kültürel belleği yeniden üreten bir anlatı bileşeni olarak işlev görmektedir. Bu bölümde, sinemada klasik Türk müziği kullanımının tarihsel ve estetik açıdan neden önemli olduğu; müziğin film dili içindeki anlatı kurucu rolü ve toplumsal anlam üretme kapasitesi üzerinden ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Müzik, toplumsal bir olgu olarak ait olduğu toplumun değerleri, yaşıam biçimi ve ideolojik yönelimleriyle birlikte dşnlmelidir. Bir anlatım biçimi ve iletişıim aracı olan müzik, yalnızca duyguyu taşımakla kalmamakta, aynı zamanda yönlendirme işlevi de görebilmekte; bireylerde ortak duygu ve algı örüntüleri oluşıturabilmektedir. Bu çerçevede Oskay’ın müzik–yabancılaşma ilişkisine dair değerlendirmesi, sinemada kullanılan müziğin yalnızca estetik değil, aynı zamanda sosyolojik bir düzlemde ele

alınması gerektiğini göstermektedir. Oskay, bu bağlamda “müziğin yanlış-bilinç ürettiğini de unutmamak gerekmektedir” ifadesiyle, müziğin toplumsal etkisini ideoloji ve bilinç düzeyi üzerinden tartışmaya açmaktadır (Oskay, 1995, s. 45-47).

Bu yaklaşım, klasik Türk müziğinin Yeşilçam’daki temsiline duygusal etki kadar kültürel bellek, toplumsal karşılık ve ideolojik bağlam üzerinden bakmanın gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Cumhuriyet döneminde müzik alanı, modernleşme ve Batılılaşma hedefleri doğrultusunda planlı biçimde yeniden yapılandırılmış; bu süreçte klasik Türk müziği belirli dönemlerde resmî kültür politikaları içinde geri plana itilmiştir. Buna rağmen klasik repertuvarın halkın beğeni dünyasında canlılığını koruması ve sinema gibi kitle iletişim araçları içinde güçlü bir dolaşım alanı bulması dikkat çekicidir. Bu çalışmada, söz konusu tarihsel gerilim film örnekleri üzerinden görünür kılınarak klasik Türk müziğinin sinemada neden ve nasıl kalıcı bir anlatı kaynağına dönüştüğü tartışılmaktadır.

Bu araştırmanın önemi şu noktalarla özetlenebilir:

1. Klasik Türk müziğinin sinema yoluyla yeniden üretimi, modernleşme süreçleri içinde kültürel sürekliliğin ve repertuvar dolaşımının nasıl kurulduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Bu araştırma, klasik repertuvarın kamusal dolaşımının sınırlandığı dönemlerde sinemanın nasıl bir alternatif dolaşım alanı ürettiğini 1930–1970 merkezli bir örneklem üzerinden görünür kılmakta; ayrıca seçilmiş örnekler aracılığıyla 1980’ler, 1990’lar ve 2000’lerde bu dolaşımın hangi yönlerde daraldığını ya da dönüştüğünü karşılaştırmalı biçimde tartışmaktadır.

2. Klasik repertuvarın film anlatısı içindeki kullanımı, karakter, mekân ve duygu temsillerinin işitsel düzeyde nasıl kodlandığını ortaya koyması bakımından önemlidir. Bu çalışma, inceleme kapsamına alınan 350 yapım içinden seçilen örneklerde müziğin sahne içi/sahne dışı konumunu ve anlatı içindeki işlevlerini sistematik biçimde değerlendirmekte; klasik Türk müziğinin atmosfer kurma, karakter

psikolojisini görünür kılma ve dramatik akışı taşıma gibi katkılarını, genel “film müziği” çerçevesine indirgmeden somut sahne bağlamları üzerinden açıklamaktadır.

3. Film–müzik ilişkisinin tarihsel ve estetik bir bütünlük içinde ele alınması, müzikoloji ile film çalışmaları arasında bağlamsal bir köprü kurarak literatüre katkı sağlaması bakımından önemlidir. Araştırma, klasik Türk müziğini yalnızca tür adıyla değil; repertuvar, icra pratikleri ve makam temelli estetik üzerinden sinema anlatısıyla ilişkilendirmekte; böylece müzikolojik çözümleme ile anlatı/temsil çözümlemesini aynı problem çerçevesinde birleştirerek dönemler arası bir okuma imkânı üretmektedir.

1.5. Araştırmanın Varsayımları

Bu araştırmada aşağıdaki varsayımlar esas alınmaktadır:

1. Klasik Türk müziğinin Yeşilçam sinemasındaki kullanımı, yalnızca fon/arka plan işleviyle sınırlı kalmamakta; anlatının yapısal ve duygusal bütünlüğünü destekleyen bir anlatı bileşeni olarak işlev görmektedir. Bu çerçevede makam, usûl ve form gibi müzikal yapıların sahne atmosferi, dramatik kurgu ve karakter inşasıyla anlam ilişkisi kurduğu varsayılmaktadır.

2. Yeşilçam filmlerinde kullanılan klasik Türk müziği eserleri, dönemin toplumsal hafızasını ve duygu dünyasını yansıtan bir aktarım alanı oluşturmaktadır. Bu repertuvarın tanındıklığının, seyirci algısı ve duygusal etki üzerinde güçlendirici bir rol oynadığı varsayılmaktadır.

3. Klasik Türk müziği icracılarının filmlerde bizzat görünmesi ya da seslerinin film anlatısı içinde belirgin biçimde yer alması, müziğin sinemasal işlevini güçlendiren bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda icra/yorumun film

içindeki konumunun, müzik ile sinema arasında çift yönlü bir temsil ilişkisi ürettiği varsayılmaktadır.

4. Makam ve usûl tercihleri ile sahnelerin duygusal rejimi arasında anlamlı bir ilişki bulunduğu varsayılmaktadır. Bu doğrultuda seçilen müzikal yapıların dramatik anlatıda duygusal yoğunluğu yönlendiren ve sahne atmosferini belirginleştiren bir işlev üstlendiği kabul edilmektedir.

5. Klasik Türk müziğinin sinemadaki temsili, modernleşme tartışmaları içinde gelenek–modernlik geriliminin bir parçası olarak yorumlanabilmektedir. Bu doğrultuda sinemada klasik repertuvarın görünürlüğünün kültürel süreklilik ve kimlik göstergeleriyle ilişkilendirilebileceği varsayılmaktadır.

6. Film–müzik ilişkisine dair mevcut akademik çalışmaların, klasik Türk müziğinin sinemadaki kullanımını tarihsel, estetik ve kültürel boyutlarıyla bütüncül biçimde ele alma açısından sınırlı kaldığı varsayılmaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın, nitel çözümlemeler aracılığıyla literatürdeki bu alana katkı sağlayabileceği kabul edilmektedir.

7. Türk sineması ve televizyon yapımlarında kullanılan klasik Türk müziği unsurlarının, uluslararası izleyici nezdinde Türk kültürü ve müzik mirasına yönelik farkındalık oluşturduğu varsayılmaktadır. Bu doğrultuda film ve diziler aracılığıyla dolaşıma giren makam temelli müzik kullanımının, kültürel temsil ve uluslararası görünürlük açısından işlevsel bir rol üstlendiği kabul edilmektedir.

Bu araştırma, literatürdeki söz konusu boşluğun tartışılmasına ve klasik Türk müziğinin sinema anlatısı içindeki işlevlerinin görünür kılınmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Türk sinemasında klasik Türk müziğinin kullanımını tarihsel ve estetik bir çerçevede incelemek amacıyla kurgulanmıştır. İnceleme ağırlıklı olarak Türk sineması örnekleri üzerinden yürütülmüş; gerekli görülen durumlarda televizyon yapımları ve dijital dönem örnekleri de klasik Türk müziğinin anlatı içindeki işlevlerini karşılaştırmalı biçimde değerlendirmek amacıyla incelemeye dâhil edilmiştir. Ancak kapsamın genişliği ve veri setinin niteliği nedeniyle, inceleme kapsamındaki her yapımda klasik Türk müziği kullanımının aynı ayrıntı düzeyinde çözümlenmesi hedeflenmemiş; ayrıntılı çözümler dönemleri, türleri ve eğilimleri temsil eden örnekler üzerinden derinleştirilmiştir.

Araştırma kapsamında incelenen yapımlar; erişilebilen film arşivleri, yazılı kaynaklar ve mevcut görsel/işitsel materyallerle sınırlı tutulmuştur. Özellikle erken dönem Türk sinemasına ait bazı yapımların kayıp olması, eksik kopyalarla günümüze ulaşması veya teknik açıdan düşük görüntü ve ses kalitesine sahip olması, müzikal çözümlerinin kapsamını sınırlayan unsurlar arasında yer almıştır.

Bu doğrultuda araştırma; zamansal, tür, müzikal kapsam, icracı ve bestekâr odağı, film örneği, yöntem ve kaynak boyutlarında belirli sınırlılıklar çerçevesinde yürütülmüştür. Söz konusu sınırlılıklar aşağıda alt başlıklar hâlinde sunulmuştur.

1.6.1. Zamansal Sınırlılık

Bu araştırma, Türkiye’de sinemanın ortaya çıkış sürecini ve klasik Türk müziğiyle ilişkisinin tarihsel izleğini gösterebilmek amacıyla 1896–1897 başlangıç eşiğiyle açılan geniş bir zaman çerçevesi içinde ele alınmıştır. Dönem ayrımı, sessiz/sesli sinema kırılması ve buna eşlik eden müzikal pratikler esas alınarak yapılmıştır: erken evre sessiz sinema (1897–1931) olarak ele alınmış; sesli sinemaya geçişten itibaren film–müzik ilişkisinin değişen işlevleri üzerinden sonraki evreler belirlenmiştir.

Bununla birlikte, uygulamalı inceleme (film örnekleri üzerinden yapılan çözümlemeler) inceleme kapsamına alınan yapımların yapım yıllarıyla sınırlanmış ve veri seti 1914-2024 aralığında oluşturulmuştur. Bu zaman aralığının dışında kalan film ve uygulamalar yalnızca tarihsel arka planı tamamlamak, dönemsel kırılmaları işaretlemek veya karşılaştırma çerçevesini güçlendirmek açısından zorunlu görülen durumlarda kısaca anılmış; sistematik inceleme kapsamı dışında bırakılmıştır. Ayrıca örneklem genişliği nedeniyle her dönemde aynı ayrıntı düzeyinde çözümleme yapılmamış; ayrıntılı değerlendirmeler dönemleri temsil eden örnekler üzerinden derinleştirilmiş, diğer yapımlar tarama ve karşılaştırma amacıyla ele alınmıştır.

1.6.2. Müzikal Sınırlılık

Bu araştırmada temel inceleme odağı, klasik Türk müziği repertuarı ve bu repertuarın sinemasal anlatı içindeki kullanım biçimleri olmuştur. Bu nedenle ayrıntılı müzikal çözümlemeler, ağırlıklı olarak klasik Türk müziği kapsamında değerlendirilen eserler ve formlar üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada klasik Türk müziği; sözlü ve çalgısal formlarıyla birlikte ele alınmış; peşrev, saz semaisi, taksim, şarkı, kâr, beste ve gazel gibi klasik repertuar yapıları inceleme kapsamına dâhil edilmiştir. Çalışma kapsamında film örneklerinde karşılaşılan ve klasik icra diliyle ilişkilendirilebilen türkû, ilahi, kanto, sirto, longa, semai, peşrev ve saz semaisi gibi formlar da bu çerçevede değerlendirilmiştir.

Bununla birlikte inceleme kapsamındaki bazı yapımlarda halk müziği unsurlarının da klasik Türk müziğiyle benzer kültürel ve anlatısal temsil alanları içerisinde kullanıldığı görülmüştür. Özellikle meyhane, köy, taşra, göç, düğün, eğlence ve toplumsal aidiyet temelli anlatılarda halk müziği ile klasik Türk müziğinin aynı dramatik yapı içerisinde birbirini tamamlayan işitsel katmanlar oluşturduğu dikkat çekmiştir. Bu nedenle türkû, bozlak, uzun hava, barak, zeybek ve halk ezgisi temelli örnekler; müziğin sahne, karakter, mekân ve dramatik yapı ile kurduğu ilişkiyi daha görünür kılmak, ayrıca Türk müziğinin sinema içerisindeki kullanım biçimlerini

dönemsel ve işlevsel olarak karşılaştırmalı biçimde değerlendirebilmek amacıyla sınırlı ölçüde ele alınmıştır.

Ayrıca ilahi, nefes, ayin ve mehter müziği gibi dinî, tasavvufî ve tarihî müzik formları da özellikle tarihî, dinî ve geleneksel temalı yapımlarda film atmosferini destekleyen işitsel unsurlar arasında değerlendirilmiştir. Ancak araştırmanın temel odağı klasik Türk müziğinin sinemasal işlevleri olduğundan, halk müziği ve dinî musiki örnekleri sistematik ve ayrıntılı müzikolojik çözümleme kapsamına alınmamış; yalnızca klasik Türk müziğiyle kurdukları estetik, anlatsal ve kültürel ilişkiler doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Arabesk ve popüler müzik türleri ise araştırmanın temel eksenini klasik Türk müziğinin sinemadaki işlevleri olduğundan, ayrıntılı müzikal çözümleme kapsamına dâhil edilmemiş; gerekli görülen durumlarda yalnızca dönemin müzik anlayışını, anlatsal dönüşümleri veya kültürel yönelimleri açıklamak amacıyla bağlamı tamamlayıcı düzeyde değerlendirilmiştir.

İnceleme kapsamına alınan bazı televizyon yapımları ve dijital dönem örnekleri ise, araştırmanın temel eksenini olan Türk sineması merkezli tarihsel sürekliliği desteklemek ve klasik Türk müziğinin değişen kullanım biçimlerini karşılaştırmalı olarak değerlendirebilmek amacıyla sınırlı ölçüde incelemeye dâhil edilmiştir.

Bu çalışmada “klasik Türk müziği” terimi; film içinde makamlı yapı, usûl/ritim kalıbı, form bilgisi, icra anlayışı ve repertuvar dolaşımı ölçütleri esas alınarak değerlendirilmiştir. Bu çerçevede film içinde yer alsa dahi arabesk, pop ve diğer popüler müzik türlerine ait kullanımlar; ayrıca klasik Türk müziği odağının dışında kalan yabancı kaynaklı popüler parçalar ve yalnızca atmosfer oluşturma amacıyla kullanılan genel fon müzikleri ayrıntılı müzikal çözümleme kapsamı dışında tutulmuştur.

Ayrıca inceleme kapsamına alınan yapımlarda klasik Türk müziğinin kullanım yoğunluğu, anlatısal işlevi ve görünürlüğü aynı düzeyde olmadığı için tüm yapımlarda eşit ayrıntıda müzikal çözümleme yapılması mümkün olmamıştır. Bu nedenle ayrıntılı analizler; klasik Türk müziğinin dramatik yapı, karakter, mekân, kültürel temsil ve duygusal atmosfer ile kurduğu ilişkinin daha belirgin biçimde izlenebildiği örnekler üzerinden derinleştirilmiştir.

Benzer biçimde, film içerisinde duyulmasına rağmen eser adı, bestekâr, güfte yazarı veya icracı bilgisi güvenilir biçimde doğrulanamayan kayıtlar; eksik veya bozulmuş ses kuşakları, düşük teknik kayıt kalitesi ve çözümleme için yeterli işitsel veri sunmayan kısa müzikal alıntılar sistematik incelemeye dâhil edilmemiş; gerekli görülen durumlarda yalnızca araştırmanın genel çerçevesini destekleyici düzeyde not edilmiştir.

1.6.3. Tür Sınırlılığı

Bu çalışmada temel inceleme alanını Türk sineması ve özellikle uzun metraj kurnaca filmler oluşturmuştur. Çalışmanın ana odağı, klasik Türk müziğinin sinemasal anlatı içerisindeki kullanım biçimlerini tarihsel süreç ve anlatısal işlevler doğrultusunda incelemektir. Bu nedenle çözümlemelerin ağırlık merkezi, doğrudan sinema filmi örnekleri üzerinden yapılandırılmıştır.

Bununla birlikte araştırma kapsamında bazı televizyon dizileri ve belgesel yapımlar da değerlendirmeye dâhil edilmiştir. Bu tercih; klasik Türk müziğinin yalnızca sinema filmi içerisinde değil, farklı görsel-işitsel anlatı formatlarında nasıl temsil edildiğini, hangi anlatısal işlevlerle kullanıldığını ve kültürel dolaşımının nasıl sürdürüldüğünü karşılaştırmalı biçimde değerlendirebilmek amacıyla yapılmıştır. Özellikle tarihî diziler, müzik temalı yapımlar ve belgesel örnekleri; klasik Türk müziğinin kültürel bellek, nostalji, kimlik ve tarihsel temsil bağlamındaki kullanımını görünür kılmaya bakımından araştırmaya katkı sağlayan yapımlar olarak değerlendirilmiştir.

İnceleme kapsamında melodram, müzikal film ve şarkılı film türleri; klasik repertuvarın dramatik yapı, karakter psikolojisi ve duygulanım örgüsüyle daha yoğun ilişki kurduğu yapılar olmaları nedeniyle çözümlerinin ağırlık merkezini oluşturmuştur. Bununla birlikte komedi, aksiyon ve tarihî dram türlerindeki yapımlar ile belgesel örnekleri de klasik Türk müziğinin tarihsel aktarımı, kültürel temsili ve repertuar dolaşımını görünür kılmaya bakımından karşılaştırmalı değerlendirme amacıyla araştırmaya dâhil edilmiş; bu yapımlarda klasik Türk müziğinin işlevsel konumu melodram ve müzikal anlatılarla karşılaştırılarak yorumlanmıştır.

Araştırma kapsamında örneklem seçiminde, klasik Türk müziğinin anlatı içerisindeki işlevlerinin daha görünür biçimde izlenebildiği müzik merkezli yapımlara ağırlık verilmiştir. Bu doğrultuda özellikle şarkılı filmler, müzikal melodramlar, gazino ve sahne performansı etrafında gelişen anlatılar ile müziğin dramatik yapının temel taşı hâline geldiği yapımlar inceleme açısından öncelikli örnekler arasında değerlendirilmiştir.

Araştırma kapsamında ayrıca adını doğrudan klasik Türk müziği eserlerinden, şarkı sözlerinden veya repertuar içerisindeki bilinen eser adlarından alan yapımlar da inceleme kapsamına alınmıştır. Özellikle Yeşilçam döneminde yaygınlaşan bu yaklaşımın, müziğin yalnızca eşlik eden bir unsur değil; doğrudan anlatıyı, karakter ilişkilerini ve seyirci belleğini yönlendiren temel bir yapı taşı hâline geldiğini göstermesi bakımından önemli olduğu değerlendirilmiştir. Bu nedenle şarkı adı etrafında şekillenen melodram ve müzikal yapımlar, araştırmanın örneklem yapısı içerisinde temsil gücü yüksek örnekler arasında ele alınmıştır.

Ancak yapımlar arasında müzik kullanım yoğunluğu, anlatısal işlevi ve görünürlüğü aynı düzeyde olmadığı için tüm örneklerde eşit ayrıntıda çözümleme yapılması mümkün olmamıştır. Bu nedenle ayrıntılı analizler, müziğin anlatı içerisindeki rolünün daha belirgin biçimde izlenebildiği ve temsil gücü yüksek örnekler üzerinden derinleştirilmiştir. Diğer yapımlar ise dönemsel eğilimleri, türler

arası farklılaşmaları ve klasik Türk müziğinin değişen kullanım biçimlerini görünür kılmak amacıyla değerlendirilmiştir.

Ayrıca erken dönem Türk sinemasına ait bazı yapımların eksik kopyalarla günümüze ulaşması veya tamamen kayıp olması nedeniyle, dönemsel tür çeşitliliğinin tüm örnekleriyle eksiksiz biçimde değerlendirilmesi mümkün olmamıştır.

Tür sınıflandırmalarında sinemadaki melezleşme ve türler arası geçişkenlik dikkate alınmış; birden fazla tür özelliği taşıyan yapımlarda sınıflandırma, baskın anlatı yapısı esas alınarak gerçekleştirilmiştir.

1.6.4. İcracı ve Bestekâr Sınırlılığı

Bu araştırmada icracı ve bestekâr odağı, inceleme kapsamındaki yapımlarda klasik Türk müziğinin sinemasal anlatı içindeki işlevlerini çözümlemeye imkân veren, film-müzik ilişkisinde temsili ağırlığı yüksek ve kimliği doğrulanabilir isimlerle sınırlandırılmıştır. Bu çerçevede; başta Sadettin Kaynak, Selahattin Pınar, Zeki Duygulu, Kadri Şençalar, Metin Bükey, Şükrü Tutar, Sâdi Hoşses, Yesâri Âsım Arsoy ve Yıldırım Gürses olmak üzere yeniden skorlama/adaptasyon süreci, şarkılı film geleneği ve yerli film müziği üretimi içerisinde belirginleşen besteci, müzik direktörü ve müzik insanları inceleme kapsamına alınmıştır. Aynı doğrultuda Zeki Müren, Perihan Altındağ Sözeri, Safiye Ayla, Münir Nurettin Selçuk, Müzeyyen Senar, Alâeddin Yavaşca, Sevim Tanürek, Gönül Yazar ve Emel Sayın gibi yorumcuların film içindeki seslendirme ve temsil biçimleri de örnekleme dayalı olarak değerlendirilmiştir.

Bu sınırlama, tezde yer verilen dönem örneklerinde söz konusu isimlerin film müziklerinde besteci, müzik direktörü ve/veya yorumcu olarak görünür biçimde izlenebilmesine; ayrıca literatürde bu isimlerin özellikle adaptasyon, şarkılı film geleneği ve yerli film müziği oluşumu bağlamında öne çıkarılmış olmasına dayandırılmıştır. Bununla birlikte araştırma, yalnızca yıldız sanatçıların

görünürlüğüyle sınırlı tutulmamış; Yeşilçam'da özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda yaygınlaşan playback uygulamalarının oluşturduğu “görünen beden–duyulan ses” ayrımı da inceleme kapsamına alınmıştır. Bu doğrultuda Belkıs Özener, Nesrin Sipahi, İnci Çayırılı, Handan Kara ve Sevim Şengül gibi yıldız oyuncuların sesini perdeye taşıyan “gölge ses” yorumcular da film müziği pratiğinin önemli bir parçası olarak ayrıca değerlendirilmiştir.

Araştırma kapsamında ayrıca klasik Türk müziğinin sinemadaki dolaşımını etkileyen icracı kuşakları, gazino ve plak kültürüyle ilişkili sanatçılar, radyo temelli ses gelenekleri ve film müziği üretiminde etkin rol üstlenen yorumcular da dönemsel bağlam içerisinde değerlendirilmiştir. Ancak inceleme, bütün bestekâr ve icracıları kapsayan biyografik bir katalog çalışması olarak değil; klasik Türk müziğinin sinemasal anlatı içerisindeki işlevlerini görünür kılmayı amaçlayan temsil gücü yüksek örnekler üzerinden yapılandırılmıştır.

Bununla birlikte bazı yapımlarda besteci, müzik direktörü, icracı veya playback sanatçısına ilişkin bilgilerin kaynaklar arasında farklılık göstermesi ya da kesin biçimde doğrulanamaması nedeniyle, yalnızca güvenilir kaynaklarla desteklenebilen veriler değerlendirme kapsamına alınmıştır.

1.6.5. Film Örneği Sınırlılığı

Bu çalışmada seçilen yapımlar, klasik Türk müziğinin sinemasal anlatı içerisindeki kullanım biçimlerini tarihsel süreç, dönemsel dönüşümler ve anlatısal işlevler doğrultusunda izlemeye imkân verecek biçimde belirlenmiştir. İnceleme kapsamı oluşturulurken; klasik Türk müziğinin film anlatısı içerisindeki görünürlüğü, müziğin dramatik yapı ile kurduğu ilişki, sahne içi/sahne dışı kullanım biçimleri, karakter ve mekân temsilleri, repertuvar dolaşımı ve kültürel bellekle kurduğu bağlantılar dikkate alınmıştır. Bu doğrultuda özellikle şarkılı filmler, müzikal melodramlar, gazino ve sahne performansı etrafında gelişen yapımlar ile müziğin anlatının merkezine yerleştiği örneklere ağırlık verilmiştir.

Araştırma kapsamında ayrıca adını doğrudan klasik Türk müziği eserlerinden, şarkı sözlerinden veya repertuvar içerisinde bilinen eser adlarından alan yapımlar da inceleme kapsamına alınmıştır. Özellikle Yeşilçam döneminde yaygınlaşan bu yaklaşımın, müziğin yalnızca eşlik eden bir unsur değil; doğrudan anlatıyı, karakter ilişkilerini ve seyirci belleğini yönlendiren temel bir yapı taşı hâline geldiğini göstermesi bakımından önemli olduğu değerlendirilmiştir.

Ancak inceleme kapsamına alınan tüm yapımlarda müzik kullanım yoğunluğu, anlatısal işlevi ve görünürlüğü aynı düzeyde olmadığı için her örnekte eşit ayrıntıda çözümleme yapılması mümkün olmamıştır. Bu nedenle ayrıntılı analizler; klasik Türk müziğinin dramatik yapı, karakter, mekân, kültürel temsil ve duygusal atmosfer ile kurduğu ilişkinin daha belirgin biçimde izlenebildiği, temsil gücü yüksek örnekler üzerinden derinleştirilmiştir. Diğer yapımlar ise dönemsel eğilimleri, türler arası farklılaşmaları ve klasik Türk müziğinin değişen kullanım biçimlerini karşılaştırmalı olarak değerlendirebilmek amacıyla inceleme kapsamına alınmıştır.

Araştırmada kullanılan örneklem, klasik Türk müziğinin Türk sineması ve sınırlı ölçüde televizyon yapımlarındaki kullanım biçimlerini görünür kılmayı amaçlayan amaçlı bir araştırma kümesi olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca müziğin kültür aktarımındaki yerinin tespiti için sınırlı sayıdaki belgeseller de örneklem içindedir. Bu nedenle elde edilen bulguların bütün Türk sineması üretimine doğrudan genellenmesi mümkün değildir. Çalışma, niceliksel bir bütünlükten ziyade; temsil gücü yüksek örnekler üzerinden klasik Türk müziğinin sinemasal anlatı içerisindeki işlevlerini, dönüşümünü ve kullanım pratiklerini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Ayrıca erken dönem Türk sinemasına ait bazı yapımların eksik kopyalarla günümüze ulaşması, tamamen kayıp olması veya teknik açıdan yetersiz ses/görüntü kalitesine sahip bulunması nedeniyle, dönemsel örneklemin bütün yapılarıyla eksiksiz biçimde değerlendirilmesi mümkün olmamıştır. Bazı yapımlarda ise müzik kuşağının eksik olması, eser bilgilerinin doğrulanamaması veya kullanılan kayıtların teknik

açından çözümlemeye yeterli veri sunmaması inceleme sürecini sınırlayan unsurlar arasında yer almıştır.

Bu çalışma kapsamında toplam 350 film ve televizyon yapımı inceleme kapsamına alınmıştır. Aynı yapımın farklı yıllarda gerçekleştirilen yeniden çevrimleri ile seri filmler, ayrı yapımlar olarak değerlendirilmiş ve listeye bu doğrultuda dâhil edilmiştir. İnceleme kapsamındaki yapımların tamamı, yapım yılı ve tür bilgileriyle birlikte aşağıda liste hâlinde sunulmuştur.

Tablo 1. İnceleme Kapsamına Alınan Yapımlar

Sıra	Yıl	Yapım Adı	Tür	Yönetmen	Makam	Usul	Form
1.	1914	Ayastefanos’ taki Rus Abidesinin Yıkılışı	Film	Fuat Uzkınay			
2.	1917	Casus	Film	Sedat Simavi			
3.	1917	Pençe	Film	Sedat Simavi (Mehmet Rauf’un aynı adlı dört perdelik oyunu)			
4.	1918	Himmet Ağa’nın İzdivacı	Film	Fuat Uzkınay Sigmund Weinberg Yapımcı Merkez Ordu Sinema Dairesi			
5.	1919	Binnaz	Film	Ahmet Fehim Yapımcı Fuat Uzkınay, Malul Gaziler Cemiyeti			

6.	1919	Mürebbiye	Film	Yönetmen Ahmet Fehim Yapımcı Fuat Uzkınay, Malul Gaziler Cemiyeti			
7.	1921	Bican Efendi	Film	Yönetmen Şadi Fikret Karagözoğlu Yapımcı Malûl Gaziler Cemiyeti			
8.	1922	Boğaziçi Esrarı	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul Yapımcı Şakir Seden			
9.	1923	Leblebici Horhor	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul Yapımcı Şakir Seden/ Kemal Seden			
10.	1927	The Jazz Singer (Caz Şarkıcısı)	Film	Alan Crosland			
11.	1928	Ankara Postası	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul Yapımcı İpek Film			
12.	1930	Kadının Harbe Gidişi	Film	Henry King			
13.	1931	İstanbul Sokaklarında	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul Senarist Muhsin Ertuğrul	Hüseyini, Gerdaniye	Nim sofyan, Sofyan	Türkü, ninni

14.	1931	Çanakkale Geçilmez	Film	Anthony Asquith (özgün yapım) Türkiye sahneleri eklenerek yerel hale getirilmiştir	Rast, Zâvil, Segâh, Nihâvend Muhayyer Kürdî Mâhur, Hüseyinî	Düyek Sofyan Aksak Semâî	Şarkı, Türkü, Marş Askerî Şarkı, Halk Türküsü
15.	1932	Bir Millet Uyaniyor	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul Senaryo Nâzım Hikmet	Hicaz, Hüseyinî, Muhayyer, Nihâvend	Nim Sofyan, Semâî, Raksan Sofyan	Türkü, Rumeli Türküsü, Şarkı, Marş
16.	1932	Mineli Kuş	Müzikal	Yönetmen Muhsin Ertuğrul Senaryo Nazım Hikmet	Nihavend, Hicaz	Semai	Şarkı
17.	1933	Cici Berber	Film	Muhsin Ertuğrul Nâzım Hikmet	Nihavend, Kürdi		Tango, Fantezi, Fokstrot, Düet Şarkı
18.	1933	Düğün Gecesi	Film	Yönetmen Nâzım Hikmet Senarist Nâzım Hikmet			
19.	1933	Hazım'ın Karagöz Şairliği	Film	Nazım Hikmet			
20.	1933	Karım Beni Aldatırsa	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul Senaryo Nazım Hikmet			

21.	1933	Naşit Dolandırıcı	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul, Senaryo Nazım Hikmet			
22.	1933	Söz Bir Allah Bir	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul, senaryo Nazım Hikmet	Hüseyini		Şarkı, Türkü
23.	1933	Şeytanın Kardeşi / The Devil's Brother	Film	Hal Roach ve Charley Rogers			
24.	1934	Milyon Avcıları	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul, Senaryo Nazım Hikmet			
25.	1935	Aysel Bataklı Damın Kızı	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul Senaryo Nazım Hikmet	Hisar Bûselik, Hicaz, Bestenigâr, Hüseyinî, Uşşak, Şehnâz	Raks Aksağı, Curcuna, Yürük Sofyan, Aksak, Nim Sofyan, Ağır Aksak	Şarkı, Gazel, Türkü, Longa, Zeybek
26.	1937	Güneşe Doğru	Film	Yönetmen ve Senaryo Nazım Hikmet			
27.	1938	Aynaroz Kadısı	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul Senaryo Necdet Mahfi Ayral	Operet geleneği, klasik Türk müziği repertuarı ve kantovari şarkılı sahne yapısına dayanan diegetik		

28.	1939	Allahın Cenneti	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul Senaryo Ziya Şakir Soku	Muhayyerk ürdî Hicaz Segâh, Nihavent Nihâvend Zâvil Segâh Bûselik	Düyek, Semâî, Curcuna, Nim Sofyan	Fantezi Şarkı Yürük Semâî Uvertür
29.	1939	Bir Kavuk Devrildi	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul Senaryo Nazım Hikmet	Karcığar, Gerdâniye, Şehnâz, Şehnâz Bûselik	Türk Aksağı, Devr-i Hindî, Sofyan, Aksak	Türkü, Rumeli Türkü, Köçekçe, Divan, Şarkı
30.	1939	Taş Parçası	Film	Yönetmen/ Senaryo Faruk Kenç Senaryo Reşat Nuri Gültekin Eserinden Uyarlama	Repertuara ilişkin kapsamlı bir kayıt tespit edilememiştir.		
31.	1939	Leyla ile Mecnun	Film	Mısır Filmi	Hüzzam, Nihâvend, Hicazkâr, Segâh, Uşşak, Acemkürdî, Hicaz	Düyek, Curcuna, Nim Sofyan, Devr-i Hindî, Sofyan	Şarkı, Uvertür, Beste
32.	1939	Tosun Paşa	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul Senaryo Nazım Hikmet	Geleneksel Osmanlı-Türk musikisi tavrı ile Batılı operet ve sahne müziği		
33.	1940	Nasreddin Hoca Düğünde	Film	Muhsin Ertuğrul	Acem Aşiran Karcığar	Düyek+ Aksak (Değişmeli) Lenk Fahte	Beste, Şarkı, uvertür

34.	1940	Yılmaz Ali	Film	Yönetmen Faruk Kenç Senaryo Vâlâ Nureddin	Karcığâr	Aksak	Köçekçe, Türkü
35.	1941	Kahveci Güzeli	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul Senaryo Nazım Hikmet	Hicaz, Sultânî- yegâh, Evç, Rast, Segâh, Mâhur, Hüseynî, Gerdâniye, Acemaşîran Karcığâr, Zirgüleli Hicaz, Şehnâz, Uşşak, Muhayyer ve Nihâvend	Düyek, Sofyan, Semâî, Aksak, Curcuna, Türk Aksağı, Oynak	Şarkı, Türkü Uvertür
36.	1946	Senede Bir Gün	Film	Yönetmen Ferdi Tayfur Senaryo İhsan İpekçi			
37.	1942	Harun Reşid'in Gözdesi	Film	Ahmad Badrakhan (Mısır Filmi)	Hicâz, Segâh, Mâhur, Rast, Nihâvend, Hicâzkâr, Muhayyer	Sofyan, Nim Sofyan, Düyek	Şarkı, Türkü, Uvertür
38.	1942	Kerem ile Aslı	Film	Yönetmen Adolf Körner Senaryo Ragıp Şevki	Hicaz	Sofyan, Semâî	Fantezi,
39.	1945	Yayla Kartalı	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul Senaryo Necdet Mahfi Ayrıl	Acemkürdî, Nihâvend, Hüzzam, Sûznâk, Karcığâr, Bestenigâr	Düyek, Türk Aksağı, Aksak, Semâî.	Şarkı, Türkü, Tango

40.	1946	Kızılırmak/ Kara Koyun	Film	Yönetmen Muhsin Ertuğrul Senaryo Nazım Hikmet	Karcığâr, Uşşak, Hüseynî, Çargâh.	Nim Sofyan, Semâî, Aksak Semâî, Aksak, Sofyan, Curcuna	Türkü, Kırık Hava, Deyiş.
41.	1947	Sonsuz Acı	Film	Yönetmen/ Senaryo Talat Artemel	Hicâz, Şeddiara- ban Nikriz Mâhur, Muhayyer- kürdi, Mâhur, Ferahfeza, Karcığâr, Muhayyer- büselik.	Türk Aksağı, Düyek, Semâî, Aksak, Sofyan	
42.	1946	Unutulan Sır/ Domanîç Yolcusu	Film	Yönetmen/ Senaryo Şakir Sırmalı			
43.	1947	Bir Dağ Masalı	Film	Yönetmen/ Senaryo Turgut Demirağ			
44.	1947	Gençlik Günahı	Film	Yönetmen/ Senaryo Seyfi Havaeri			
45.	1947	Karanlık Yollar	Film	Yönetmen/ Senaryo Faruk Kenç			
46.	1947	Kılıbıklar	Film	Yönetmen/ Senaryo Vedat Örfî Bengü			
47.	1947	Seven Ne Yapmaz	Film	Şadan Kamil			

48.	1947	Yanık Kaval	Film	Yönetmen/ Senaryo Baha Gelenbevi			
49.	1947	Yara	Film	Yönetmen/ Senaryo Seyfi Havaeri			
50.	1947	Yuvamı Yıkamazsın	Film	Yönetmen/ Senaryo Kani Kıpçak			
51.	1948	Canavar	Film	Yönetmenler Vedat Örfi Bengü ve Ertuğrul Sadi Tek			
52.	1948	Çıldırın Kadın	Film	Yönetmen Baha Gelenbevi Senaryo Vedat Örfi Bengü			
53.	1948	Damga	Film	Seyfi Havaeri			
54.	1948	Düşkünler/ Beyaz Baykuş	Film	Yönetmen/ Senaryo Vedat Örfi Bengü			
55.	1948	Efe Aşk	Film	Şadan Kamil			
56.	1948	Harmankaya	Film	Yönetmen Sami Ayanoğlu Senaryo Ziya Çalıkoğlu			
57.	1948	Sızlayan Kalp / Beyaz Zambak	Film	Yönetmen Vedat Örfi Bengü Senaryo Vedat Örfi Bengü	Hüzzam, Nevâ- Bûselik, Rast, Nihâvend, Mâhur, Sultânî- yegâh	Aksak, Sofyan, Düyek	Şarkı, Uvertür

58.	1948	Kahraman Mehmet	Film	Yönetmen Kadri Ögelman Senaryo Kadri Ögelman	Mâhur, Uşşâk, Sabâ	Marş, Uzun Hava, Zeybek, Gazel, Mevlid (Tevhid Bahri), Münâcât, Kaside	Serbest
59.	1948	Kanlı Taşlar	Film	Yönetmen Turgut Demirağ Senaryo Tâhir Olgaç	Kürdîlihi-cazkâr, Acemaşîran Nihâvend, Hicaz, Bûselik, Karcığâr, Uşşâk, Nevâ, Nikrîz, Gerdâniye, Hicaz, Mâhur, Hicaz	Aksak, Düyek, Sofyan, Semâî	Şarkı, Uvertür
60.	1948	Sönen Rüya	Film	Yönetmen/ Senaryo Talat Artemel			
61.	1949	Ayşe'nin Duası	Film	Vedat Örfi Bengü			
62.	1949	Dinmeyen Sızı	Film	Yönetmen Şadan Kamil Senaryo Aydın Arakon			
63.	1949	Efsuncu Baba	Film	Yönetmen/ Senaryo Aydın Arakon -Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı eserinden uyarlanmıştır-			
64.	1949	Gönülden Yaralılar	Film	Yönetmen/ Senaryo Seyfi Havaeri			

65.	1949	Ölünceye Kadar Seninim	Film	Kani Kıpçak			
66.	1949	Vurun Kahpeye	Film	Lütfi Ömer Akad	Hicâz, Rast, Tebriz, Sûzinâk, Hüseynî	Sofyan, Düyek.	Çocuk Oyun şarkısı, marş, türkü, peşrev, ilahi, mevlid, oyun havası, uzun hava, kaside, Mevlevî ayini
67.	1950	Allah Kerim	Film	Semih Evin	Rast, İsfahan	Sofyan, Devr-i Hindî	Mersiye, fon müziği, Kafkas ezgisi, askerî karşılama müziği- tango
68.	1950	Estergon Kalesi	Film	Vedat Örfi Bengü			Menkıbe, türkü
69.	1950	İstanbul Geceleri	Film	Mehmet Muhtar	Nihâvend, Kürdîlihi- câzkâr, Nikriz, Dügâh, Hicaz, Hüzzam	Sofyan, Nîm Sofyan, Curcuna, Ağır Aksak, Düyek	Şarkı, türkü, gazel, taksim, fasıl icrası
70.	1949	Kanlı Döşek	Film	Baha Gelenbevi			

71.	1950	Yüzbaşı Tahsin	Film	Yönetmen Orhon Murat Arıburnu Senaryo Hıfzı Tan'ın hikâyesinden uyarlama	Hicaz		Şarkı, Türkü, Marş
72.	1950	Sihirli Define	Film	Yönetmen/ Senaryo Semih Evin	Uşşâk, Hüseynî, Hicâz, Muhayyer Kürdî, Evç, Mâhur, Rast, Karcığâr, Segâh, Kürdîli Hicâzkâr	Nim Sofyan, Sofyan, Yürük Semâî, Düyek, Evsat, Aksak	Türkü, şarkı, uzun hava, Rumeli türküsü, İstanbul türküsü, oyun havası, peşrev, koro icrası
73.	1950	Lüküs Hayat	Film	Yönetmen Lütfi Ö. Akad Senaryo Selahattin Küçük, Lütfi Ö. Akad	Çargâh, Mahur, Segâh, Suzinak, Buselik, Muhayyer Sünbüle, Hicazkâr, Nihâvend, Nikriz, Uşşak		Operet Şarkısı, Oyun Havası
74.	1950	Üçüncü Selim'in Gözdesi	Film	Yönetmen: Vedat Ar Senaristler Nazım Hikmet Ran ve İhsan İpekçi	Bayâtîara- ban, Muhayyer, Hicaz Hümâyün	Hafif, Çenber, Yürük Semâî	Beste, Yürük Semâî
75.	1951	Cem Sultan	Film	Yönetmen Münir Hayri Egeli Senaryo Melih Başar	Rast, Hicâz, Muhayyer, Dügâh, Karcığâr	Sofyan, Düyek, Semâî, Aksak, Devr-i Hindî	Marş, şarkı, mersiye, türkü, ninni, uvertür

76.	1951	Lale Devri	Film	Yönetmen Vedat Ar Senaryo Nedim Ar İhsan İpekçi	Rast İsfahan Mahur Muhayyer Şehnaz Hüseynî Bayatî	Semâî Aksak Evsat Düyek Sofyan Devr-i Revân	Şarkı Gazel Divan Nefes Türkü Naat Mevlevî Âyini Marş Ağır Semai
77.	1951	Allaha İsmarladık	Film	Yönetmen/ Senaryo Sami Ayanoğlu	Hüseynî, Uşşak, Nihâvend	Nîm Sofyan, Sofyan	Tango, Şarkı, Uzun Hava, Marş
78.	1951	Fato / Ya İstiklâl Ya Ölüm	Film	Yönetmen Turgut Demirağ Senaryo Hıfzı Tan	Uşşak, Gülizâr, Karcıgar, Muhayyerk ürdî, Nihâvend	Uzun Hava, Deyiş, Zeybek, Türkü, Ağıt, Marş	Zeybek (9/8), Aksak, Sofyan, Nîm Sofyan, Devr-i Şâhî (30/8)
79.	1951	Vatan ve Namık Kemal	Film	Yönetmen Cahide Sonku, Talat Artemel, Sami Ayanoğlu Senaryo Münir Hayri Egeli, Talat Artemel, Cahide Sonku	Nihâvend, Bûselik, Dilkeşhâve -rân	Nîm Sofyan, Sofyan	Türkü, Sabah Salâsı
80.	1951	Barbaros Hayreddin Paşa	Film	Yönetmen Baha Gelenbevi Senaryo Kenan Orkan takma adıyla Alaeddin Kıral	Hüseynî	Yürük Semâî	Türkü Nefes Yürük Semâî Mehter Müziği Enstrüma ntal Klasik Eser

81.	1951	İstanbul'un Fethi	Film	Yönetmen/ Senaryo Aydın Arakon	Segâh, Rast, Hüseyinî	Sofyan, Nim Sofyan	Mehter Marşı
82.	1951	Sürgün	Film	Yönetmen Orhon Murat Arıburnu Senaryo Orhon Murat Arıburnu- Refik Halit Karay	Nihâvend, Sabâ Zemzeme, Uşşak	Yürük Semâî, Devr-i Hindî, Ağır Düyek, Evfer	Şarkı, Karşılam a (Oyun Havası)
83.	1951	Kendini Kurtaran Şehir/ Şanlı Maraş	Film	Yönetmen Faruk Kenç Senaryo Behçet Kemal Çağlar, Sinan Korle ve Sara Korle	Gülizâr Uşşak Hüseyinî	Aksak Sofyan	Türkü Maya Ağıt Kanto
84.	1952	Kanun Namına	Film	Yönetmen Lütfi Ö. Akad Senaryo Osman F. Seden	Hüzzam, Segâh	Serbest, Aksak, Yürük Semâî	Gazel, Şarkı
85.	1952	Kızıltuğ/ Cengiz Han	Film	Yönetmen Aydın Arakon Senaryo Kızıltuğ'un- dan uyarlama	Acemkürdî, Hüseyinî	serbest	Türkü, Uzun Hava
86.	1952	Onu Ben Öldürdüm	Film	Yönetmen Arşavir Alyanak Senaryo Arşavir Alyanak, Memduh Ün	Hicaz, Hüzzam, Suzinak, Dügâh	Curcuna, Düyek	Şarkı, Ninni, Tango
87.	1952	Arzu ile Kamber	Film	Yönetmen Lütfi Ö. Akad Senaryo Lütfi Ö. Akad, Mediha Akad	Beyâtî- Arabân Hicâzkâr Hüzzam Hüseyinî- Kürdî Hicâz Gülizâr Dügâh	Sofyan Türk Aksağı Aksak Semâî Düyek	Şarkı Mersiye Uvertür

88.	1952	Tâhir İle Zühre	Film	Yönetmen Lütfi Ö. Akad Senaryo Mediha Akad, Lütfi Ö. Akad	Hicâzkâr Beyâtî Mâhur Muhayyer Kürdî Nihâvend Segâh Acem Kürdî Uşşâk Karcığâr Sûzinâk Hicaz,uşşak	Düyek Aksak	Şarkı Uvertür
89.	1952	Yavuz Sultan Selim Ağlıyor	Film	Yönetmen Sami Ayanoğlu Senaryo Feridun Fazıl Tülbentçi- Sami Ayanoğlu	Hüseyinî Şehnâz Bûselik Segâh Acem Aşîrân Rast Acem Kürdî Hicâz Hüzzam Mâhur Nihâvend Uşşâk Ferahnâk	Sofyan Düyek Semâî Değişme -li Sofyan- Düyek	Cenk Türküsü Şarkı Nefes İlahi Uvertür Mehter Müziği Senfonik Fon Müziği
90.	1953	Beklenen Şarkı	Film	Yönetmen Cahide Sonku Senaryo Ayhan Işık, Bülent Oran	Hicâz Sultânîye- gâh Acem Kürdî Hüzzam Nihâvend Segâh Uşşâk Şehnâz	Semâî Sengin Semâî Curcuna Ağır Aksak Düyek Yürük Semâî Sofyan	Şarkı Türkü Yürük Semâî Divan
91.	1953	Hıçkırık	Film	Yönetmen Atıf Yılmaz Senaryo Hıçkırık'ından uyarlama	Bayâtî, Uşşak, Şedaraban, Nihâvend, Hüseyinî, Sabâ, Segâh	Serbest (taksim- ler), Belirtil- memiş (peşrev ve saz semâîsi)	Taksim, Peşrev, Saz Semâîsi

92.	1953	Soygun	Film	Yönetmen/ Senaryo Sami Ayanoglu	Neva	Türk Aksağı	Şarkı Türkü Uzun hava
93.	1953	Mahallenin Namusu	Film	Yönetmen Avni Dilligil Senaryo Avni Dilligil	Kürdîli Hicâzkâr, Hüseynî, Kürdî, Muhayyer Kürdî, Uşşâk	Curcuna, Nîm Sofyan	Şarkı, Gazel, Türkü, Rumeli Türküsü
94.	1954	Nilgün	Film	Yönetmen Münir Hayri Egeli Senaryo Sezai Solelli (Nilgün'den uyarlama)	Mahur	Aksak	Şarkı
95.	1954	Leylaklar Altında	Film	Yönetmen Suavi Tedü Senaryo Leylaklar Altında'dan uyarlama	Hüseynî		Türkü
96.	1954	Vahşi Kız	Film	Yönetmen/ Senaryo Muharrem Gürses	Segâh, Hüseynî, Hicaz	Aksak Semâî, Serbest,	Ağıt, Uzun Hava, Türkü, Oyun Havası
97.	1954	Fındıkçı Gelin	Film	Yönetmen Orhan Erçin Senaryo Vehbi Belgil	Muhayyer Kürdî Şehnaz Uşşâk Hicâz Nikriz	Nim Sofyan Sofyan 9/8 Karşılama Ritmî	Rumeli Türküsü Oyun Havası Longa Gazel Enstrü- mantal Türkü
98.	1955	Kanlarıyla Ödediler	Film	Yönetmen/ Senaryo Osman F. Seden	Şehnaz, Hüseynî, Uşşâk, Râst	Serbest, Sofyan, Düyek	Uzun Hava, Şarkı, Kanto

99.	1955	Kadının Fendi	Film	Yönetmen/ Senaryo Orhan Erçin	Uşşak, Karcıgar, Şehnaz	Aksak	Türkü, Uzun Hava, Köçekçe, Longa
100.	1955	Beyaz Mendil	Film	Yönetmen Lütfi Ömer Akad Senaryo Lütfi Ömer Akad (Öykü: Yaşar Kemal)	Acem Kürdî, Uşşak, Buselik, Hicâzkâr, Hüseynî, Nihâvend, Gülizâr	Sofyan, Nim Sofyan, Aksak	Türkü, Uzun Hava, Ağıt, Oyun Havası
101.	1955	Kızımın Beraber Ağladık	Film	Yönetmen/ Senaryo Arşavir Alyanak	Nihâvend, Hicaz	Curcuna Düyek	Şarkı
102.	1955	Meçhul Kadın	Film	Yönetmen Lütfi Ömer Akad Senaryo Alexandre Bisson'un Madam X adlı romanından uyarlama	Gerdaniye, Segâh, Hüzzam, Gülizâr, Kürdî, Hüseynî, Uşşak, Karcıgar, Sultânîye- gâh	Şarkı, Türkü, Uzun Hava, Ninni, Köçekçe, Sırto	Sofyan, Sengin Semâî
103.	1955	Ebediyete Kadar	Film	Yönetmen/ Senaryo Turgut Etingü	Kürdilihica zkâr Hicâz Hüzzam Segâh	Aksak Sofyan	Şarkı Gazel Tango Fon Müziği
104.	1955	Izdırap Şarkısı	Film	Yönetmen/ Senaryo Orhan Dilmen	Nihâvend, Hisar Bûselik Kürdîli Hicâzkâr	Ağır Aksak, Aksak- Düyek	Türkü Şarkı
105.	1955	Son Beste	Film	Yönetmen/ Senaryo Arşavir Alyanak	Râst, Kürdîli Hicâzkâr, Nihâvent, Hicâz, Hicâzkâr, Segâh	Curcuna Semâî Düyek Nim Sofyan Devr-i Hindî	Şarkı

106.	1955	Yaşlı Gözler	Film	Yönetmen Avni Dilligil Senaryo Özdemir Birsel Muazzez Tahsin Berkant			
107.	1956	Beş Hasta Var	Film	Yönetmen Atıf Yılmaz Senaryo Yılmaz, Nejat Saydam	Kürdîlihi- cazkâr, Uşşak, Hicaz (karakterli)	Aksak, Nîm Sofyan	Şarkı, Türkü, Kanto
108.	1956	Yetimler Ahı	Film	Yönetmen/ Senaryo Muharrem Gürses	Hicaz, Hüseynî, Karcıgâr, Kürdî	Aksak, Nîm Sofyan	Türkü, Uzun Hava, Maya, Oyun Havası
109.	1956	Kadifeden Kesesı	Film	Yönetmen Semih Evin, Cahit Günal Senaryo Cahit Günal, Orhan Çağman	Uşşak, Çargâh, Karcıgâr	Sofyan, Düyek, Nîm Sofyan, Aksak	Türkü, Şarkı
110.	1956	Kardeş Kurşunu	Film	Yönetmen Lütfi Ömer Akad Senaryo Lütfi Ömer Akad, Osman F. Seden	Hicaz		Türkü
111.	1957	Berduş	Film	Yönetmen Osman F. Seden. Senaryo Sadık Şendil	Acem Kürdî, Hicâz, Muhayyer Kürdî, Hüseynî, Nihâvend, Sabâ	Semâî, Sofyan, Düyek, Serbest, Nîm Sofyan, Curcuna.	Şarkı, Türkü, Maya
112.	1957	Annemin Gözyaşları	Film	Yönetmen Nuri Akıncı Senaryo Nuri Akıncı, Ali Korkut	Hüzzam, Hicaz, Sabâ	Düyek	Şarkı, Ninni, Ney Taksimi

113.	1957	Piç / Kahpe Dünya	Film	Yönetmen/ Senaryo Memduh Ün	Hicaz, Hüzzam	Aksak, Devr-i Kebir	Türkü Peşrev
114.	1957	Hata/ Bırakın Ağlayayım	Film	Yönetmen Şinasi Özonuk Senaryo Hasan Oktay	Hicaz, Nihavend, Hicazkâr, Uşşak, Acemkürdî	Nim Sofyan, Sofyan, Aksak, Curcuna, Türk Aksağı, Düyek	Şarkı Gazel
115.	1957	Kurt Mustafa	Film	Yönetmen Abdurrahman Palay Senaryo Şevket Aktunç, Şinasi Özonuk	Nikriz, Sabâ, Karcıgâr, Gülizâr, Hüseynî, Hicaz	Evfer, Düyek, Sofyan, Aksak	Şarkı, Türkü, Gazel, Uzun Hava, Zeybek
116.	1957	Kara Yazı	Film	Yönetmen/ Senaryo Baki Çallıoğlu	Hicaz, Muhayyer	Sofyan	Şarkı
117.	1957	Anası Gibi	Film	Yönetmen Muzaffer Arslan Senaryo Orhan Kemal, Mebrure Sami Alevok	Hicazkâr, Hüzzam, Rast	Curcuna, Aksak, Semâî	Şarkı
118.	1957	Son Mektup	Film	Yönetmen/ Senaryo Necmi Oy	Uşşak, Râst, Gülizâr	Nim Sofyan, Semâî, Sofyan	İstanbul Türküsü, Şarkı, Kahra- manlık Türküsü
119.	1958	Son Nefes	Film	Yönetmen Sırrı Gültekin Senaryo Bülent Oran	Hüzzam, Rast (ayrıca “Son Nefes” için Hüzzam çevresi değerlen- dirilmesi yapılmıştır	Semai	Şarkı

120.	1958	Dokuz Dağın Efesi/ Çakıcı Geliyor	Film	Yönetmen/ Senaryo Metin Erksan	Segâh, Hicaz, Hüseynî, Mahur, Gülizâr, Zirgüleli Hicaz (Hicazkâr), Çargâh	Ağır Aksak, Sofyan Nim Sofyan	Türkü, Ağıt Gurbet havası Zeybek Oyun Havası Köçek Havası
121.	1958	Tilki Leman	Film	Yönetmen Nejat Saydam Senaryo Haluk Sarıcı	Kürdilihica zkâr, Hüzzam, Hicaz	Ağır Aksak, Sofyan	Şarkı Türkü
122.	1958	Ateş Rıza	Film	Yönetmen/ Senaryo Şinasi Özonuk	Uşşak		Türkü, Gazel, Peşrev, Fasıl, Oyun Havası, Manî, Luğaz, Âşık Atışması
123.	1958	Altın Kafes	Film	Yönetmen/ Senaryo Osman F. Seden	Sabâ, Nihâvend, Muhayyer Kürdî, Uşşâk, Hicâz	Curcuna, Düyek, Semâî, Aksak, Nim Sofyan	Şarkı
124.	1958	Zeynebin Aşkı / Güllü Fatma	Film	Yönetmen Memduh Ün Senaryo Muharrem Gürses	Hüseynî, Çargâh, Muhayyer ürdî, Hicaz, Segâh, Uşşak	Raksan, Yürük Semâî, Aksak, Nim Sofyan	Türkü, Uzun Hava, Bozlak, Oyun Havası
125.	1958	Funda	Film	Nişan Hançeryan	Uşşak, Nihâvend	Aksak, Semâî	Şarkı Türkü
126.	1958	Bir Dilim Ekmek	Film	Arşavir Alyanak	Hicazkar	Semai	

127.	1958	Hayat Cehennemi	Film	Yönetmen/ Senaryo Aydın Arakon	Râst, Hicâz, Sabâ, Nihâvend	Düyek, Nim Sofyan, Curcuna	Şarkı, Oyun Havası, Enstrü- mantal Türk Müziği
128.	1958	Meyhanecini n Kızı / Mapushane Çeşmesi	Film	Yönetmen Lütfi Ömer Akad. Senaryo Asaf Tengiz, Lütfi Ömer Akad	Hüzzam, Hicâz, Uşşâk, Zâvil, Hüseynî, Hicâzkâr	Düyek, Curcuna, Sofyan, Yürük Aksak	Şarkı, Türkü, Gazel, Oyun Havası, İncesaz
129.	1959	Serseri	Film	İhsan Balkır	Eviç, Uşşâk, Çargâh– Bayatîşiraz, Hicaz	Sofyan, Curcuna, Düyek	Türkü, Şarkı, Maya
130.	1959	Abbas Yolcu	Film	Semih Evin	Çargâh, Uşşâk, Hüseynî, Hicaz	Türk Aksağı, Sofyan	Türkü- Şarkı
131.	1959	Seher Yıldızı	Film	H. Saim Ercan	Uşşâk, Nevâ, Acemaşiran Rast, Hicaz	Sofyan, Aksak	Türkü, Gazel, Şarkı, Maya, Uzun Hava
132.	1959	Şehvet Kurbanı	Film	Yönetmen/ Senaryo Muharrem Gürses	Hicaz, Uşşâk, Sabâ, Nevâ, Muhayyer, Muhayyer- kürdî	Sofyan, Aksak, Düyek	Türkü, Şarkı, Uzun Hava, Gazel, İlahi, Bozlak
133.	1959	Cilalı İbo Casuslar Arasında	Film	Yönetmen Nuri Ergün Senaryo ve Yapımcı Osman F. Seden	Muhayyer Kürdî, Hüseynî, Mâhur, Hicâz, Sabâ, Râst, Uşşâk	Oynak, Sofyan, Nim Sofyan, Aksak, Devr-i Turan	ürkü, Şarkı, Gazel, Oyun Havası Türkü, Şarkı, Gazel, Oyun Havası

134.	1959	Gönül Kimi Severse	Film	Asaf Tengiz	Uşşak	Türk Aksağı	Şarkı
135.	1959	Gurbet	Film	Yönetmen/ Senaryo Osman F. Seden	Hüseyinî, Sabâ, Segâh, Râst, Nihâvend, Acem Aşîrân	Semâî, Düyek, Türk Aksağı, Devr-i Hindî	Şarkı, Türkü
136.	1959	Kalpklılar	Film	Yönetmen Nejat Saydam Senaryo Nejat Saydam (Samim Kocagöz'ün aynı adlı eserinden)	Sabâ	Sofyan	Türkü
137.	1959	Kırık Plak	Film	Yönetmen Osman F. Seden Senaryo Bülent Oran	Muhayyer Kürdî, Nihâvend, Uşşak, Hüzzam	Semâî, Curcuna, Düyek	Şarkı, Longa (Nihâ- vend Longa)
138.	1959	Hasret Şarkısı	Film	Mehmet Muhtar			
139.	1959	Ölmeyen Aşk	Film	Faruk Kenç	Segâh, Nihâvend, Hicâzkâr, Sûzinâk	Düyek, Curcuna, Semâî, Sofyan	Şarkı
140.	1960	Aliiii	Film	Yönetmen/ Senaryo Çetin Karamanbey	Mâhur, Hicaz (Uzzâl), Evîç	Sofyan- Aksak	Şarkı Türkü
141.	1960	Satın Alınan Adam	Film	Yönetmen/ Senaryo Alşavir Alyanak	Kürdilihi- cazkâr	Düyek	
142.	1960	Kahpe	Film	Yönetmen/ Senaryo Aydın Arakon	Acem Kürdî, Hicaz	Devr-i Hindî, Curcuna	Şarkı Türkü

143.	1960	Can Mustafa/ Yaralı Kuş	Film	Yönetmen/ Senaryo Muharrem Gürses	Nihâvend, Mâhur, Hicâz	Nîm Sofyan, Çifte Sofyan, Düyek	Şarkı
144.	1960	Güzeller Resmi Geçidi	Film	Yönetmen Nuri Ergün Senaryo Osman F. Seden	Hüseyinî, Uşşak, Nihâvend, Kürdîlihica zkâr, Sabâ, Rast, Nişâbur, Hüzzam	Aksak, Sofyan	Türkü, Uzun Hava, Gazel Şarkı
145.	1960	Yeşil Köşkün Lambası	Film	Yönetmen/ Senaryo Nejat Saydam	Segâh, Bayatî Arabân, Suzînâk, Hüzzam, Hüseyinî, Sabâ, Râst	Devr-i Kebîr, Aksak, Düyek, Curcuna, Türk Aksağı, Sofyan	Peşrev, Şarkı, Türkü, Taksim, Marş
146.	1961	Liman Yosması	Film	Yönetmen Şinasi Özonuk Senaryo Şevket Aktunç	Nihâvend, Şehnâz, Uşşak	Aksak, Semâî, Nîm Sofyan	Şarkı, Türkü, İstanbul Çiftetel- lisi
147.	1961	Melekler Şahidimdir	Film	Yönetmen/ Senaryo Süha Doğan	Hisarbûseli k, Rast, Uşşak	Raks Aksağı, Nîm Sofyan, Semâî, Sofyan	Şarkı Türkü Marş
148.	1961	Bir Demet Yasemen	Film	Yönetmen/ Senaryo Hulki Saner	Nihâvend	Düyek	Şarkı
149.	1961	Hancı	Film	Yönetmen Türker İnanoğlu Senarist Safa Önal	Uşşak, Hicâz, Sultanîye- gâh	Sofyan, Türk Aksağı, Nîm Sofyan	Şarkı- Sırtı- Ninni

150.	1961	Gönülden Gönüle	Film	Yönetmen/ Senaryo Süha Doğan	Hicâz, Uşşâk, Hüzzam, Nihâvend, Hicâzkâr	Aksak, Curcuna, Semâî, Düyek	Şarkı
151.	1962	Akasyalar Açarken	Film	Yönetmen Memduh Ün Senaryo Sadık Şendil, Bülent Oran	Hüzzam	Düyek	Şarkı
152.	1962	Hayat Bazen Tatlıdır	Film	Yönetmen Nejat Saydam Senaryo: Özdemir Birsel	Muhayyer Kürdî, Hicâz, Nihâvend, Râst, Kürdîli Hicâzkâr, Segâh	Semâî, Nîm Sofyan, Sofyan	Şarkı
153.	1962	Yalnızlar İçin	Film	Yönetmen/ Senaryo Orhan Elmas	Hüzzam, Nihâvend	Düyek, Curcuna, Sofyan	Şarkı Türkü
154.	1962	Lekeli Kadın	Film	Yönetmen Ülkü Erakalın Senaryo Erdoğan Tünaş	Nikriz, Mâhur, Şehnaz, Muhayyer- kürdî	Ağır Aksak, Aksak, Nîm Sofyan	Şarkı Türkü
155.	1962	Genç Osman ve Sultan Murat Han	Film	Yönetmen/ Senaryo Yavuz Yalınkılıç	Hüseyinî, Sabâ, Nişâbur, Rast	Nîm Sofyan, Sofyan	Mehter Marşı, Türkü, Gülbank, Saz Eseri
156.	1962	Mevlid / Süleyman Çelebi	Film	Yönetmen Mehmet Muhtar Senaryo Macit Doğuştan	Hüseyinî, Mâhur, Rast, Sabâ	Nîm Sofyan	Mehter Marşı, Marş, Mevlid, Dinî Musik
157.	1962	Kırmızı Karanfil	Film	Yönetmen/ Senaryo Ülkü Erakalın	Hicaz, Muhayyer- kürdî	Aksak, Düyek	Şarkı Türkü

158.	1962	Zoraki Milyoner	Film	Yönetmen Orhan Elmas Senaryo Atilla Oğuz	Segâh	Nîm Sofyan	Fantezi
159.	1963	Akdeniz Şarkısı	Film	Yönetmen Nejat Saydam Senaryo Özdemir Bırsel, Nejat Saydam			
160.	1963	Bahçevan	Film	Yönetmen Nejat Saydam Senaryo Özdemir Bırsel, İlhan Engin	Uşşak, Muhayyer ürdî, Kürdî, Rast, Segâh, Sûzinak	Nim Sofyan, Düyek	Fantezi, Şarkı
161.	1963	Aşk Hırsızı	Film	Yönetmen Osman F. Seden Senaryo Bülent Oran, Osman Seden	Muhayyer Kürdî, Hüzzam, Uşşâk, Acem Kürdî, Hüseynî, Hicâz	Düyek, Sofyan, Aksak	Şarkı- Türkü
162.	1963	Yolcu	Film	Yönetmen Türker İnanoğlu Senaryo Safa Önal	Hicâz, Uşşâk, Kürdîli Hicâzkâr, Hicâz Zirgüle, Nihâvend, Segâh	Düyek, Nîm Sofyan, Aksak	Şarkı- Türkü
163.	1963	Hancının Kızı	Film	Yönetmen O. Nuri Ergün Senaryo Beyza Selman	Uşşak, Nevâ, Bûselik, Nihâvend	Curcuna, Düyek, Nim Sofyan	Türkü, Şarkı, Fantezi
164.	1964	Avare	Film	Yönetmen/ Senaryo Semih Evin	Uyarlama		

165.	1964	Yörük Ali Efe	Film	Yönetmen Nejat Saydam Senaryo Nejat Saydam (Murat Sertoğlu'nun eserinden)	Hüseyinî, Uşşak, Acemaşiran , Gülizar, Hicaz, Muhayyer Kürdî, Nihâvend	Nim Sofyan, Ağır Aksak, Oynak	Oyun havası, türkü, zeybek, marş
166.	1964	Çanakkale Aslanları	Film	Yönetmen/ Senaryo Nusret Eraslan, Turgut Demirağ	Nihâvend, Segâh, Hüseyinî	Nim Sofyan	Marş, Tekbir, Uzun Hava (Ağıt), Türkü, Bar Oyunu Fantezi
167.	1964	Gözleri Ömre Bedel	Film	Yönetmen Ülkü Erakalın Senaryo Suavi Sualp, Sadık Şendil	Nihâvend	Nîm Sofyan	
168.	1964	İstanbul Kaldırımları	Film	Yönetmen/ Senaryo Metin Erksan	Nihâvend, Hicâz, Rast, Muhayyerkürdî, Uşşak	Nim Sofyan, Semâî, Sofyan, Düyek	Şarkı Türkü
169.	1964	Gençlik Rüzgârı	Film	Yönetmen/ Senaryo Nejat Saydam	Râst, Hicâz, Râst	Düyek, Aksak, Semâî	Şarkı
170.	1964	Meyhaneci	Film	Yönetmen Türker İnanoğlu Senaryo Bülent Oran	Segâh, Hüzzam, Mâhur, Nihâvend, Hicâzkâr, Çargâh, Uşşak	Bileşik Sofyan, Sofyan, Müsemmen	Şarkı, Peşrev, Türkü, Gazel, Oyun Havası, Sırto
171.	1964	Turist Ömer	Film	Yönetmen Hulki Saner Senaryo Hulki Saner (Eser) Erdoğan Tünaş (Senaryo)			

172.	1965	Fakir Gencin Romanı	Film	Yönetmen Nuri O. Ergün Senaryo Fikret Arıt	Nihâvend	Nim Sofyan	Fantezi
173.	1965	Haremde Dört Kadın	Film	Yönetmen Halit Refiğ Senaryo Halit Refiğ, Kemal Tahir	Râst, Ferahfezâ	Hafif aksak Semai	Medhal, Saz Semâisi, Taksim
174.	1965	Hep O Şarkı	Film	Yönetmen Atıf Yılmaz Senaryo Safa Önal	Nihâvend, Hicâz, Hüseyinî, Rast, Muhayyer ürdî, Kürdîli Hicâzkâr	Semâî, Nim Sofyan, Düyek	Şarkı, Türkü, Ankara Koşması
175.	1965	Hıçkırık	Film	Yönetmen Orhan Aksoy Senaryo (Kerime Nadir'in aynı adlı romanından uyarlanmıştır	Nihâvend, Sabâ, Hüseyinî, Râst	Düyek, Semâî, Değişme -li Düyek– Semâî	aksim, Şarkı, Longa, Medhal, Gazel
176.	1965	Çiçekçi Kız	Film	Yönetmen Nejat Saydam Senaryo Bülent Oran	Nihâvend, Muhayyer Kürdî, Segâh	Aksak, Semâî, Düyek	Şarkı, Salât (Dinî mûsikî)
177.	1965	Serseri Aşık	Film	Yönetmen Ülkü Erakalın Senaryo Bülent Oran	Hüzzam, Muhayyer Kürdî, Hicâz, Karcıgar, Nihâvend, Segâh	Semâî, Düyek, Aksak Köçekçe, Sofyan	Şarkı, Oyun Havası (Köçek- çe) Dinî Mûsikî (Salât)
178.	1965	Sürtük	Film	Yönetmen Ertem Eğilmez Senaryo Sadık Şendil	Kürdîli Hicâzkâr, Nihâvend, Muhayyer Kürdî, Acem Kürdî, Râst	Düyek, Semâî	Şarkı Türkü

179.	1965	Şaka ile Karışık	Film	Türker İnanoğlu	Rast	Nim Sofyan	Şarkı
180.	1965	Veda Busesi	Film	Yönetmen Ülkü Erakalın Senaryo Bülent Oran	Muhayyer Kürdî	Semai	Şarkı
181.	1965	Sayıli Kabadayılar	Film	Yönetmen Hasan Kazankaya Senaryo Yücel Uçanoğlu	Hicaz, Sabâ, Muhayyer, Rast, Hüseynî	Türk Aksağı, Sofyan, Raks Aksağı, Curcuna	Şarkı, Türkü, Kanto, Ağıt
182.	1965	Sevmek Zamanı	Film	Yönetmen/Se naryo Metin Erksan	Kürdilihica zkâr, Hicaz, Uşşak, Evç, Nihâvend, Sûzidil, Sultâniyegâ h, Segâh, Nikriz	Yürük Semâî, Aksak Semâî, Türk Aksağı, Nim Sofyan, Semâî	Saz Semâîsi, Sirta, Şarkı, Taksim
183.	1965	Yankesicinin Aşkı	Film	Yönetmen Türker İnanoğlu Senaryo Vecdi Uygun	Hicâz, Sabâ, Arazbar, Bûselik	Aksak	Türkü
184.	1965	Yıldızların Altında	Film	Yönetmen Ülkü Erakalın Senaryo Bülent Oran	Hicâz, Nihâvend, Muhayyer Kürdî	Aksak, Semâî, Düyek, Nim Sofyan	Şarkı- Fantezi
185.	1965	Zennube	Film	Yönetmen Türker İnanoğlu Senaryo Fuat Özlüer	Hicâz, Muhayyer Kürdî	Düyek, Semâî	Şarkı- Türkü
186.	1966	Fakir Bir Kız Sevdim	Film	Yönetmen Sırrı Gültekin Senaryo Sadık Şendil	Kürdî, Râst, Hicâz, Uşşak	Nim Sofyan, Düyek	Şarkı- Nefes

187.	1966	Ah Güzel İstanbul	Film	Yönetmen Atıf Yılmaz Senaryo Safa Önal, Ayşe Şasa	Şedaraban- Nihâvend- Hisar Bûselik Mahur- Sultânîye- gâh Hicâz- Hicâz Hümâyûn Segâh Rast Şehnâz	Aksak Semâî, Semâî, Yürük Semâî, Muham mes, Devr-i Kebîr, Raks Aksağı sofyan	Şarkı Peşrev Saz Semâîsi Longa Sırto Taksim Oyun Havası
188.	1966	Meyhanenin Gülü	Film	Yönetmen Nevzat Pesen Senaryo Suavi Sualp	Nihâvend	Aksak	Şarkı
189.	1966	Ayrılık Şarkısı	Film	Yönetmen Ülkü Erakalın Senaryo Bülent Oran	Suzinak, Nihâvend, Hicaz, Rast	Semâî, Nim Sofyan	Şarkı
190.	1966	Siyah Gül	Film	Yönetmen Ülkü Erakalın Senaryo İlhan Engin	Hicaz	Düyek	Şarkı
191.	1966	Ayşecik Sokak Kızı	Film	Yönetmen/ Yapımcı Ülkü Erakalın	Nihâvend, Kürdîli Hicâzkâr, Hicâz	Semâî, Düyek	Şarkı
192.	1966	Bir Ateşim Yanarım	Film	Yönetmen Kenan Pars Senaryo Fuat Özlüer	Hicâz, Nihâvend, Kürdîli Hicâzkâr, Muhayyer- kürdî	Düyek	Şarkı- Türkü
193.	1966	Biraz Kül Biraz Duman	Film	Yönetmen Ertem Göreç Senaryo Safa Önal	Acem Kürdî, Nihâvend, Hicâz, Kürdîli Hicâzkâr	Düyek, Semâî, Düyek- Semâî, Curcuna	Şarkı
194.	1966	Boyacı	Film	Yönetmen Sırrı Gültekin Senaryo Sadık Sendil	Rast	Nim Sofyan	Türkü

195.	1966	Düğün Gecesi	Film	Yönetmen/ Senaryo Osman F. Seden	Nihâvend, Hicaz	Düyek	Şarkı
196.	1966	Efkârhyım Abiler	Film	Yönetmen Türker İnanoğlu Senaryo Safa Önal	Râst	Düyek	Şarkı
197.	1966	Karakolda Ayna Var	Film	Halif Refiğ	Hicâz, Muhayyer Kürdî	Sofyan, Nim Sofyan	Şarkı, Türkü
198.	1966	Şoför Deyip Geçmeyin	Film	Hulki Saner	Hicaz	Nim Sofyan	Türkü
199.	1967	Bekâr Odası	Film	Yönetmen Türker İnanoğlu Senaryo Safa Önal	Hüzzam, Mâhur, Hicâz, Sultânîye- gâh		
200.	1967	Hindistan Cevizi	Film	Yönetmen/ Senaryo Osman F. Seden	Rast, Nihâvend, Muhayyer Kürdî, Kürdîli Hicazkâr, Sûzinak, Hicaz	Düyek, Sofyan, Nim Sofyan	Şarkı
201.	1967	Kederli Günlerim	Film	Yönetmen Orhan Aksoy Senaryo Orhan Aksoy, Burhan Bolan	Muhayyer Kürdî, Suzidil, Nihâvend, Hüzzam	Sofyan, Semâî, Düyek	Şarkı
202.	1967	Sürtüğün Kızı	Film	Yönetmen Ertem Eğilmez Senaryo Sadık Şendil	Hicaz, Kürdîli Hicazkâr, Şedaraban, Muhayyer Kürdî, Nihâvend, Sabâ	Aksak, Nim Sofyan	Operet, Şarkı, Tango, Kanto, Türkü

203.	1967	Kızılırmak / Kara Koyun	Film	Yönetmen/ Senaryo Ömer L. Akad	Gülizar, Hüseyinî, Uşşak	Türk Aksağı, Nim Sofyan	Ağıt, Türkü, Deyiş, Nefes, Oyun Havası, Çiftetelli, Kaşık Havası
204.	1967	Kız Kolunda Damga Var	Film	Yönetmen/ Senaryo Halit Refiğ	Hicâz, Kürdî, Kürdîli Hicâzkâr	Nim Sofyan, Sofyan, Semâî.	Şarkı
205.	1967	Paşa Kızı	Film	Yönetmen Türker İnanoğlu Senaryo Fuat Özlüer	Nihâvend, Mâhur, Hicâz, Kürdîli Hicâzkâr, Sultânîyegâ h, Uşşâk	Nim Sofyan, Sofyan, Semâî, Düyek, Sengin Semâî, Türk Aksağı	Şarkı, Türkü, Saz Semâîsi, Longa, Sirto, Kanto
206.	1967	Samanyolu	Film	Yönetmen Orhan Aksoy Senaryo Bülent Oran	Acem Kürdi	Semai	Şarkı
207.	1967	Serseri	Film	Yönetmen Nuri Ergün Senaryo Safa Önal	Hicaz	Aksak, Semâî, Ağır Aksak	Şarkı
208.	1967	Sinekli Bakkal	Film	Yönetmen Mehmet Dinler Senaryo Osman F. Seden -Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanmıştır-	Segâh, Râst, Müstear, Nihâvend Şehnâz	Düyek, Yürük Semâî Aksak Devr-i Kebîr	Salât-ı Ümmiye Tekbir Mevlid, İlahi (Niyaz) Şarkı, Peşrev Yürük Semâî Kanto

209.	1967	Silahlı Paşazade	Film	Yönetmen Türker İnanoğlu Senaryo Fuat Özlüer	Hicâz, Hicâz Zîrgüle, Uşşâk, Hisar Bûselik, Kürdîli Hicâzkâr, Râst, Karcığâr	Türk Aksağı Aksak Raks Aksağı Sofyan Curcuna	Şarkı, Türkü, Gazel Kanto Saz Semâîsi
210.	1967	Dokuzuncu Hariciye Koğuşu	Film	Yönetmen Nejat Saydam Senaryo -Peyami Safa'nın aynı adlı romanından uyarlama-	Hicaz Segâh	Düyek	Şarkı, Tekbir
211.	1967	Tapılacak Kadın	Film	Yönetmen/ Senaryo Nejat Saydam	Râst Nihâvend Hicâz Hüseyinî Uşşâk	Düyek, Nim Sofyan Curcuna Sofyan	Şarkı Türkü
212.	1968	Dünyanın En Güzel Kadını	Film	Yönetmen Nejat Saydam Senaryo Erdoğan Tünaş	Râst Nihâvend Hicâz Hüzzam	Düyek Semâî Nim Sofyan, Sengin Semâî	Şarkı Kanto Fantezi Türkü
213.	1968	İstanbul'da Cümbüş Var	Film	Yönetmen Sırrı Gültekin Senaryo Sadık Şendil	Nihâvend, Sultâniye-gâh Zîrgüleli Hicaz, Muhayyer Kürdî Hicâz	Sofyan Düyek Aksak Semâî	Şarkı Türkü
214.	1968	Kâtip (Üsküdar'a Giderken)	Film	Yönetmen Ülkü Erakalın Senaryo Sadık Şendil	Hicâz Hümâyün Hicâz Müstear Hüseyinî Uşşâk	Yürük Semâî, Semâî, Aksak, Curcuna, Nim Sofyan	Mevlid Yürük Semâî Şarkı Türkü

215.	1968	Kezban	Film	Yönetmen Orhan Aksoy Senaryo Orhan Aksoy, Ahmet Üstel	Hicâz, Râst, Hüseyinî, Acem Kürdî	Aksak, Semâî	Taksim, Türkü, Şarkı
216.	1968	Sarmaşık Gülleri	Film	Yönetmen/ Senaryo Nejat Saydam	Muhayyerk ürdî	Semâî	Şarkı
217.	1968	Köroğlu	Film	Yönetmen Atıf Yılmaz Senaryo Ayşe Şasa	Hüseyinî Acemaşîran Gülizar	Türk Aksağı Nim Sofyan	Türkü, cenk havası (Köroğlu Cengi), Ağıt, Atışma Sözsüz ezgi
218.	1968	Vesikalı Yarım	Film	Yönetmen Ömer Lütfi Akad Senaryo Safa Önal	Muhayyer Kürdî Uşşâk Sûzinâk Hüzzam Nihâvend Zâvil	Düyek Aksak Nim Sofyan, Curcuna	Şarkı Türkü Nefes
219.	1969	Aşk Mabudesi	Film	Yönetmen Nejat Saydam Senaryo Nejat Saydam, Bülent Oran	Kürdî, Nihâvend Hicâz	Düyek Nim Sofyan	Şarkı
220.	1969	Ala Geyik	Film	Yönetmen Süreyya Duru Senaryo Erdoğan Tünaş (Yaşar Kemal'in Üç Anadolu Efsanesi adlı eserinden)	Karcığâr, Muhayyerk ürdî, Zâvil, Hüseyinî, Gülizar	Sofyan, Nim Sofyan, Oynak	Türkü
221.	1969	Ayşem	Film	Yönetmen/ Senaryo Nejat Saydam	Hicaz, Hicazkâr, Mâhur, Uşşâk	Nim Sofyan, Düyek, Semâî	Operet şarkısı Şarkı Türkü Oyun havası

222.	1969	İnleyen Nağmeler	Film	Yönetmen/ Senaryo Safa Önal	Nihâvend, Rast	Düyek, Oynak, Düyek– Semâî, Nim Sofyan, Curcuna	Şarkı oyan Havası
223.	1969	Ana Yüreği	Film	Yönetmen Çetin Karamanbey Senaryo Yahya Benekay	Nikriz, Rast, Hicaz, Muhayyer Kürdî, Kürdîli Hicâzkâr, Dügâh	Ağır Aksak Düyek Sofyan Nim Sofyan Türk Aksağı	Şarkı, Türkü Fantezi Ninni
224.	1969	Boş Çerçeve	Film	Yönetmen Ertem Eğilmez Senaryo Ertem Eğilmez, Bülent Oran	Muhayyer kürdî	Düyek	Şarkı
225.	1969	Buruk Acı	Film	Yönetmen Nejat Saydam Senaryo Türkan Şoray, Nejat Saydam	Segâh, Rast Hüseynî	Semâî Nim Sofyan Sofyan	Şarkı Türkü
226.	1969	Dağlar Kızı Reyhan	Film	Yönetmen Metin Erksan Senaryo Bülent Oran, Muzaffer Arslan	Hüseynî Nihâvend Muhayyer- kürdî	Sofyan Semâî Düyek	Şarkı Türkü
227.	1969	Izdırap Şarkısı	Film	Yönetmen Mehmet Dinler Senaryo Vural Pakel	Segâh, Nihâvend, Kürdîli Hicâzkâr, Hicâz	Düyek	Şarkı- Peşrev
228.	1969	Kalbimin Sahibi	Film	Yönetmen/ Senaryo Safa Önal	Hüzzam, Gerdâniye Nihâvend Kürdîli Hicâzkâr	Türk Aksağı, Sofyan Semâî Aksak	Şarkı, Türkü, Aranj- man

229.	1969	Menekşe Gözler	Film	Yönetmen Atıf Yılmaz Senaryo Safa Önal	Hüzzam, Kürdîli Hicâzkâr, Nihâvend, Uşşâk, Hicâz	Düyek, Türk Aksağı	Şarkı
230.	1969	Sana Dönmeyeceğim	Film	Yönetmen Mehmet Dinler Senaryo Erdoğan Tünaş	Nihâvend, Uşşak, Rast	Sofyan, Nim Sofyan	Şarkı
231.	1969	Seninle Düştüm Dile	Film	Yönetmen Nejat Saydam Senaryo Tanju Gürsu, Nejat Saydam, Erdoğan Tünaş	Râst, Nihâvend, Mâhur	Düyek, Sofyan	Şarkı - Türkü
232.	1970	Arım Balım Peteğim	Film	Yönetmen Muzaffer Arslan Senaryo Muzaffer Arslan, Bülent Oran	Muhayyer- kürdî Acem Kürdî Hicaz	Düyek, Nim Sofyan	Şarkı
233.	1970	Hayatım Sana Feda	Film	Yönetmen/ Senaryo Muzaffer Arslan	Nihâvend	Sofyan	Şarkı
234.	1970	Aşktan da Üstün	Film	Yönetmen Atıf Yılmaz Senaryo Safa Önal	Muhayyer- kürdî, Acemkürdî	Düyek	Şarkı Çocuk Şarkısı, Ninni
235.	1970	Darıldın mı Cicim Bana	Film	Yönetmen Atıf Yılmaz Senaryo Bülent Oran	Râst	Nim Sofyan	Kanto
236.	1970	Eyvah	Film	Yönetmen Metin Erksan Senaryo Abdulhay Edip	Nihâvend, Kürdî	Düyek, Sofyan	Şarkı Türkü Fantezi

237.	1970	Herkesin Sevgilisi	Film	Yönetmen Orhan Aksoy Senaryo Sadık Şendil	Nihâvend		
238.	1970	Birleşen Yollar	Film	Yönetmen Yücel Çakmaklı Senaryo Bülent Oran (Safa Mürsel mahlasıyla)	Sabâ, Hicâz, Segâh	Semai	Şarkı, İlahi, Salât-ı Ümmiyye Ney Taksimi
239.	1970	Şampiyon	Film	Yönetmen Yılmaz Atadeniz Senaryo Turgut Demirağ	Hicaz, Acem Kürdî	Düyek, Sofyan, Nim Sofyan	Şarkı
240.	1970	Kara Gözlüm	Film	Yönetmen Yılmaz Atadeniz Senaryo Turgut Demirağ	Hicâz, Râst, Nihâvend, Kürdî	Curcuna, Nim Sofyan	Şarkı, Fantezi
241.	1970	Kezban Roma'da	Film	Yönetmen Orhan Aksoy Senaryo Ahmet Üstel, Burhan Bolan Orhan Aksoy			
242.	1970	Ölünceye Kadar	Film	Yönetmen Atıf Yılmaz Senaryo Bülent Oran	Kürdîli Hicâzkâr, Râst, Kürdî	Semâî, Aksak	Şarkı, Medhal
243.	1970	Yarım Kalan Saadet	Film	Yönetmen Türker İnanoğlu Senaryo Bülent Oran	Nihâvend, Kürdî, Hicâz	Sofyan	Şarkı
244.	1971	Beyoğlu Güzeli	Film	Yönetmen Ertem Eğilmez Senaryo Sadık Şendil	Râst Hicâz Muhayyer Kürdî	Semâî Nim Sofyan Aksak	Şarkı- Kanto

245.	1971	Ağıt	Film	Yönetmen/ Senaryo Yılmaz Güney	Uşşak, Hicaz, Nikriz, Hüseyinî	Sofyan, Türk Aksağı	Deyiş, Türkü, Ağıt, İlahi (tasavvuf î deyiş), Maya
246.	1971	Keloğlan Serisi (1-2-3)	Film	Yönetmen Süreyya Duru Senaryo Suavi Sualp			
247.	1971	Hicran	Film	Yönetmen Metin Erksan, Hulki Saner Senaryo Yılmaz Tümtürk, Metin Erksan	Hicâz, Nihâvend	Düyek, Semâî	Şarkı
248.	1971	Emine	Film	Yönetmen Orhan Aksoy Senaryo Sadık Şendil	Hicâz, Nihâvend, Kürdî, Acem Kürdî	Nim Sofyan, Sofyan, Semâî, Aksak	Nim Sofyan, Sofyan, Semâî, Aksak
249.	1971	Feride	Film	Yönetmen/ Senaryo Metin Erksan	Muhayyer Kürdî, Kürdî	Nim Sofyan, Sofyan, Semâî	Şarkı
250.	1971	Hayatım Senindir	Film	Yönetmen Mehmet Dinler Senaryo Erdoğan Tunaş	Rast, Hüzzam, Acem Kürdî, Hicaz, Nihâvend, Segâh	Düyek, Nim Sofyan, Sofyan	Şarkı, Tango
251.	1971	Kezban Paris'te	Film	Yönetmen Orhan Aksoy Senaryo Ahmet Üstel			
252.	1971	Makber	Film	Yönetmen Metin Erksan Senaryo Hüseyin Akdal, Abdulhay Edip	Acem Kürdî, Hicâz, Nihâvend, Sultânîye- gâh	Düyek, Semâî Yürük Semâî	Şarkı, Türkü

253.	1971	Oyun Bitti	Film	Yönetmen Orhan Elmas Senaryo Orhan Elmas ve Fuat Özlüler	Muhayyer Kürdî	Nim Sofyan	Kanto Şarkı
254.	1971	Senede Bir Gün	Film	Yönetmen Ertem Eğilmez Senaryo Sadık Şendil	Hicaz	Düyek	Şarkı
255.	1971	Acı	Film	Yönetmen/ Senaryo Yılmaz Güney	Muhayyer Kürdî	Sofyan	Türkü Ağıt Halay Enstrüman- tal Fon Müziği
256.	1971	Son Hıçkırık	Film	Yönetmen Ertem Eğilmez Senaryo Sadık Şendil	Acem Kürdî, Nihâvend	Semâî, Nim Sofyan	Şarkı, Tango
257.	1971	Üvey Ana	Film	Yönetmen Ülkü Erakalın Senaryo Bülent Oran	Hicâz Zirgüle, Hicâz, Segâh	Düyek, Semâî	Şarkı
258.	1971	Yağmur	Film	Yönetmen Orhan Elmas Senaryo Erdoğan Tunaş	Kürdî, Nihâvend, Hicaz	Nim Sofyan, Düyek, Semâî, Sofyan	Şarkı
259.	1972	Aynı Yolun Yolcusu	Film	Yönetmen/ Senaryo Turgut Demirağ			İlahi
260.	1972	Çile	Film	Yönetmen Yücel Çakmaklı Senaryo Bülent Oran, Burhan Bolan	Segâh Nihâvend	Semai	Şarkı Peşrev İlahi Türkü Ney Taksimi

261.	1972	Feryat	Film	Yönetmen Orhan Elmas Senaryo Sadık Şendil	Muhayyer Kürdî, Rast	Düyek, Nim Sofyan	Şarkı
262.	1972	Gelinlik Kızlar	Film	Yönetmen Atıf Yılmaz Senaryo Hamdi Değirmenci- oğlu	Segâh	Semâî	Şarkı
263.	1972	Gülizâr	Film	Yönetmen/ Senaryo Hulki Saner	Nihâvend Kürdî	Aksak	Şarkı
264.	1972	Süreyya	Film	Yönetmen/ Senaryo Metin Erksan	Muhayyer Kürdî, Hicâz, Kürdî	Sofyan, Nim Sofyan, Düyek	Şarkı Fantezi
265.	1972	Zehra	Film	Yönetmen Yücel Çakmaklı Senaryo Baha Gelenbevi	Muhayyer Kürdî	Sofyan	Şarkı
266.	1972	Zulüm	Film	Yönetmen Atıf Yılmaz Senaryo Muzaffer Arslan, Bülent Oran	Nihâvend, Muhayyer Kürdî	Nim Sofyan, Düyek	Şarkı, Fantezi
267.	1973	Mevlânâ (Gönüller Sultanı)	Film	Yönetmen Atıf Yılmaz Senaryo Turgut Özakman, Ergin Orbey	Segâh	Yürük Semâî	Mevlevî Âyini, İlahi Ney Taksimi
268.	1973	Vurgun	Film	Yönetmen Zeki Ökten Senaryo Fuat Özlüer	Hicâz, Kürdîli Hicâzkâr, Râst	Semâî, Düyek, Curcuna, Aksak- Semâî (değiş- meli), Sofyan	Şarkı, Fantezi, Gazel,

269.	1973	Yalancı Yârim	Film	Yönetmen Ertem Eğilmez Senaryo Sadık Şendil	Hicâz, Nihâvend, Muhayyer Kürdî	Semâî, Nim Sofyan, Düyek	Şarkı
270.	1974	Garip Kuş	Film	Yönetmen Yücel Çakmaklı Senaryo Bülent Oran	Sultânîye- gâh, Nihâvend	Düyek	Şarkı- Türkü
271.	1974	Gönüller Fatihî Yunus Emre		Yönetmen/ Senaryo Özdemir Bırsel	Hicâz Segâh Hüzzam Rast Uşşak Hüseynî	Evsat, Sofyan	İlahî, Nefes, Mevlid, Salât-ı Ümmiyye Ney Taksimi
272.	1974	Çam Sakızı	Film	Yönetmen/ Senaryo Hulki Saner	Rast, Hüzzam	Sofyan, Serbest, Düyek	Şarkı, Gazel
273.	1974	Hasret	Film	Yönetmen Zeki Ökten Senaryo Ergin Orbey	Rast, Hüzzam, Hicâz, Zirgüleli Hicâz	Nim Sofyan, Curcuna, Düyek	Şarkı
274.	1974	Yumurcak/ Veda	Film	Orhan Aksoy Senaryo Fuat Özlüer, Erdoğan Tünaş	Muhayyer Kürdî, Rast, Hüzzam	Sofyan, Nim Sofyan, Düyek	Şarkı
275.	1974	Yüreğimde Yâre Var	Film	Yönetmen/ Senaryo Safa Önal	Mâhur	Sofyan	Türkü
276.	1975	Aşk-ı Memnu	TRT- Dizi	Yönetmen/ Senaryo Halit Refiğ			
277.	1975	Bak Yeşil Yeşil	film	Yönetmen Hulki Saner Senaryo Esen Püsküllü	Segâh, Muhayyer Kürdî, Rast, Mahur, Hüzzam	Yürük Semâî, Düyek	Şarkı

278.	1975	Küçük Bey	Film	Yönetmen Hulki Saner Senaryo Esen Püsküllü	Segâh, Hüzzam, Hicaz, Mâhur	Nim Sofyan, Semâî, Düyek	Şarkı- İlahi
279.	1975	Hanende Melek	TRT- Film	Yönetmen/ Senaryo Metin Erksan			
280.	1975	Mavi Boncuk	Film	Yönetmen Ertem Eğilmez Senaryo Sadık Şendil	Nihâvend, Segâh, Muhayyer Kürdî	Yürük Semâî, Semâî	Şarkı
281.	1976	Analar Ölmez	Film	Yönetmen Ertem Göreç Senaryo Hamdi Değirmenci- oğlu	Uşşâk, Dügâh, Hicâz, Muhayyer Kürdî, Nihâvend	Sofyan, Düyek, Aksak, Nim Sofyan	Ninni, Şarkı
282.	1976	Bitmeyen Şarkı	Film	Yönetmen/ Senaryo Orhan Elmas	Hicâz, Hüzzam, Mâhur	Düyek, Semâî.	Şarkı
283.	1976	Kapıcılar Kralı	Film	Yönetmen Zeki Ökten Senaryo Umur Bugay	Ferahnümâ, Hüseynî	Sofyan	Türkü
284.	1976	Sıralardaki Heyecan	Film	Yönetmen Orhan Aksoy Senaryo Fuat Özlüer, Erdoğan Tünaş	Hicâz, Rast	Semâî, Yürük Semâî, Düyek	Şarkı
285.	1976	Süt Kardeşler	Film	Yönetmen Ertem Eğilmez Senaryo Sadık Şendil	Kürdîli Hicâzkâr, Hicâz, Rast, Mâhu	Sofyan, Aksak, Curcuna, Nim Sofyan	Longa, Türkü, Şarkı, Kanto, Çiftetelli Oyun Havası
286.	1976	Tosun Paşa	Film	Yönetmen Kartal Tibet Senaryo Yavuz Turgul	Şehnâz, Hicâz, Çargâh	Nim Sofyan, Aksak, Fahte, Düyek	Longa, Türkü, Peşrev, Sirta, Oyun Havası

287.	1977	İstasyon	Film	Yönetmen Şerif Gören Senaryo Bülent Oran	Nihâvend, Hicaz	Nim Sofyan, Aksak, Semâî	Şarkı- Türkü
288.	1977	İbo ile Güllüşah	Film	Yönetmen Atıf Yılmaz Senaryo Deniz Türkali	Gülizâr, Hüseyinî, Nihâvend, Karcıgâr, Hicâz, Uşşak	Sofyan, Nim Sofyan, Yürük Semâî	Türkü, Oyun Havası (Kolbastı)
289.	1977	Çöpçüler Kralı	Film	Yönetmen Zeki Ökten Senaryo Umur Bugay	Buselik, Segâh, Hüseyinî, Kürdî	Sofyan, Aksak, Nim Sofyan, Semâî	Şarkı, Türkü
290.	1977	Ölmeyen Şarkı	Film	Yönetmen Orhan Aksoy Senarist Safa Önal	Bayatî, Rast, Hicâz, Nihâvend, Hüzzam, Kürdî	Yürük Semâî, Semâî, Türk Aksağı, Aksak, Düyek	Şarkı, Yürük Semâî
291.	1977	Şabanoğlu Şaban	Film	Yönetmen Ertem Eğilmez Senaryo Sadık Şendil	Kürdîli Hicâzkâr, Şehnâz, Mâhur, Rast, Uşşak, Çargâh, Hüzzam	Sofyan, Nim Sofyan, Ağır Düyek, Aksak, Devr-i Turan	Longa, Peşrev, Kanto, Türkü, Sırto
292.	1977	Şıpsevdi	TRT- Dizi	Yönetmen/ Senaryo Ülkü Erakalın			
293.	1978	Kibar Feyzo	Film	Yönetmen Atıf Yılmaz Senaryo İhsan Yüce	Uşşak, Hüseyinî, Rast, Çargâh, Hicâz, Sabâ	Sofyan, Nim Sofyan, Semâî, Türk Aksağı	Türkü, Manî, Taşlama, Koçak- lama, Oyun havası, Kaşık havası, Bar havası

294.	1978	İşte Bizim Hikayemiz	Film	Yönetmen Orhan Aksoy Senaryo Fuat Özlüer, Erdoğan Tünaş	Hicâz, Uşşak, Muhayyer- kürdî, Acem Kürdî	Nim Sofyan, Sofyan, Düyek, Semâî	Şarkı
295.	1978	Petrol Kralları	Film	Yönetmen/ Senaryo Zeki Alasya	Nihâvend, Hüseynî, Uşşak, Sabâ, Rast, Muhayyer Kürdî	Sofyan, Nim Sofyan	Longa, Türkü, Medhal, Şarkı
296.	1982	Hacı Ârif Bey (5 Bölüm)	TRT- Dizi	Yönetmen Yücel Çakmaklı Senaryo Ayşe Şasa, Bülent Oran	Segâh- Râst- Uşşâk Hicâz- Hüzzam- Muhayyer- Sabâ Hisar Bûselik- Nihâvend Suzidil- Kürdîli Hicâzkâr Hicâzkâr- Karcığâr- Mâhur	Sofyan, Curcuna, Yürük Semâî, Devr-i Revân, Aksak, Raks Aksağı, Türk Aksağı, Ağır Sengin Semâî, Ağır Aksak, Düyek, Devr-i Hindî, Müsem- men, Çifte Sofyan, Evsat	Peşrev, Îlâhi, Şarkı, Nefes, Yürük Semâî, Ağır Semâî, Âyin-i Şerif, Tevşih
297.	1983	Üç İstanbul	TRT- Dizi	Yönetmen Feyzi Tuna Senaryo Bülent Oran	Timur Selçuk		
298.	1984	Küçük Ağa	TRT- Dizi	Yönetmen Yücel Çakmaklı Uyarlama Tarık Buğra “Küçük Ağa”	Acem Kürdî	Devr-i Hindî	İlahi Nefes

299.	1984	Aliş ile Zeynep	TRT-Dizi	Yönetmen Yücel Çakmaklı Senaryo Tarık Dursun Kakıncı	Hicâz -Evç- Hüseyinî - Tâhir Uşşâk Gerdâniye Sabâ	Sofyan Nim Sofyan Aksak Nim Sofyan	Türkü İlâhi
300.	1984	Kartallar Yüksek Uçar	TRT-Dizi	Yönetmen Hüseyin Karakaş Senaryo Attilâ İlhan	Uşşâk Hicâz Râst Nihâvend Hüzzam	Düyek Curcuna Semâî	Şarkı
301.	1985	Bugünün Saraylısı	TRT-Dizi	Yönetmen Ziya Öztan Senaryo Altuğ Savaşal, Gürsen Topses, Ziya Öztan	Sabâ		Taksim
302.	1986	Çalığıuşu	TRT-Dizi	Yönetmen Osman Seden Uyarlama Reşat Nuri Güntekin “Çalığıuşu”	Nihâvend Uşşâk Rast	Sofyan- Semai	Saz eseri Türkü Şarkı
303.	1986	Acımak	TRT-Dizi	Yönetmen Orhan Aksoy Uyarlama Reşat Nuri Güntekin “Acımak”	Hisar Bûselik Hicâz Zirgüle		Yürük Semâî İlahi
304.	1986	Dokuzuncu Hariciye Koğuşu	TRT-Dizi	Salih Diriklik Senaryo Mehmet Taşdiken Salih Diriklik Tufan Güner			
305.	1986	Kuruluş Osmancık	TRT-Dizi	Yönetmen Yücel Çakmaklı Uyarlama Tarık Buğra “Osmancık”			Şarkı (Âşık Emrah güfteli eser)

306.	1984	Sensiz Olamam	Film	Yönetmen/ Senaryo Ülkü Erakalın	Nihâvend- Uşşak- Hüseyinî	Semâî - Düyek	Şarkı
307.	1985	Yılanların Öcü	Film	Yönetmen Şerif Gören Senaryo Yavuzer Çetinkaya	Hüseyinî	Sofyan - Devr-i Turan	Deyiş
308.	1985	Sana Öyle Hasretim ki	Film	Yönetmen/ Senaryo Ülkü Erakalın	Hüseyinî Kürdîlihi- cazkâr	Düyek	Şarkı Gazel
309.	1986	Biraz Neşe Biraz Keder	Film	Yönetmen Remzi Jöntürk Senaryo Mehmet Aydın	Hüzzam- Uşşak Nihâvend	Düyek	Şarkı
310.	1987	Muhsin Bey (1987)	Film	Yönetmen/ Senaryo Yavuz Turgul	Nihâvend Hicâz	Düyek	Şarkı
311.	1987	Hâfız Yusuf Efendi: Gönülde Gönüle	Film	Yönetmen Türker İnanoğlu Senaryo Safa Önal	Suzidil- Hüzzam- Segâh- Sûzinâk- Sabâ Kürdîli Hicâzkâr- Hicâzkâr- Sultâniye- gâh	Aksak Ağır Aksak Curcuna Düyek Yürük Semâî Sengin Semâî	Şarkı Gazel Îlâhi Kaside Yürük Semâî
312.	1990	Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu	Film	Yönetmen Engin Ayça Senaryo Engin Ayça			
313.	1990	Hasan Boğuldu	Film	Yönetmen/ Senaryo Engin Ayça	Hüseyini		Yol Havası
314.	1994	Dünden Yarına Musiki İnsanlarımız: Alâeddin Yavaşca	Belgesel	Mehmet Eryılmaz			

315.	1994	Dünden Yarına Musiki İnsanlarımız: Selahattin İçli	Belgesel	Mehmet Eryılmaz			
316.	1995	O Şafak Vaktinin Cihangiri: Cinuçen Tanrıkorur	Belgesel	Mehmet Eryılmaz			
317.	1995	Şems - Musikimizde Bir Güneş (Bekir Sıdkı Sezgin)	Belgesel	Mehmet Eryılmaz			
318.	1996	Eşkıya	Film	Yönetmen/ Senaryo Yavuz Turgul	Hicâz Uşşak	Curcuna	Gazel İlâhi Ağıt Türkü
319.	1996	İstanbul Kanatlarımın Altında	Film	Yönetmen Mustafa Altıoklar Senaryo Mustafa Altıoklar, Tunca Yönder	Hicâz Hüseynî Uşşâk - Râst	Düyek Nim Sofyan Semâî	Marş Oyun Havası Taksim Saz Semâîsi Mehter Köçekçe Şarkı
320.	1997	Nihâvend Mucize	Film	Yönetmen Atıf Yılmaz Senaryo Zeynep Avcı	Nihâvend - Hisar Bûselik Hüzzam Beyâtî- araban Hicâz	Aksak Semâî	Şarkı Ninni
321.	2000	Dünden Yarına Musiki İnsanlarımız Geleneğimiz in Dünyaya Açılan Sazı Necdet Yaşar	Belgesel	Mehmet Eryılmaz			

322.	2001	Vizontele	Film	Yönetmen Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak Senaryo Yılmaz Erdoğan	Hüseyinî	Sofyan	Ağıt - Türkü
323.	2001	Şarkıcı	Film	Yönetmen/ Senaryo Ersin Pertan	Nihâvend Kürdîli Hicâzkâr Hicâz Hüzzam Segâh	Düyek Semâî Nim Sofyan Aksak	Şarkı
324.	2001	Derviş (II Derviscio)	Film	Yönetmen Alberto Rondalli Uyarlama Meša Selimović, Derviş ve Ölüm	Ferahfezâ Sabâ Bayâtî		Peşrev Âyin Son Peşrev Son Yürük Semâî İlâhî Ney Taksimî Zikir Salâ Ezan
325.	2002	Abdülhamid Düşerken	Film	Yönetmen Ziya Öztan Uyarlama Nahid Sırrı Örik, Sultan Hamid Düşerken	Hicaz		
326.	2003	Gönderilme- miş Mektuplar	Film	Yusuf Kurçenli	Hicâz Râst	Sofyan Curcuna Türk Aksağı	Şarkı İlahî Türkü
327.	2003	Kâni Karaca: Son Yüzyılın En Büyük Sesi	Belgesel	Mehmet Eryılmaz			

328.	2003-2016	Kurtlar Vadisi (2003–2016)	Dizi	Yönetmen Osman Sınav, Mustafa Şevki Doğan, Serdar Akar Senaryo Ahmet Yurdakul, Raci Şaşmaz, Bahadır Özdener, Mehmet Turgut	Kürdî Acemkürdî Hicâz Çargâh Hicâz- Nişâbur - Hüseynî	Aksak Bektaşî Raksanî Türk Aksağı Sofyan Semâî	Türkü Ağıt Bozlak Uzun Hava
329.	2004	Duvara Karşı/ Gegen die Wand	Film	Yönetmen/ Senaryo Fatih Akın	Hicâz Nikriz	Sofyan Aksak	Türkü
330.	2004	Yazı Tura	Film	Yönetmen/ Senaryo Uğur Yücel	Hüseynî Arazbar Segâh	Nim Sofyan Curcuna Sofyan	Türkü Semah Salât-ı Ümmiyye
331.	2005	İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek / Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul	Belgesel	Yönetmen Fatih Akın Anlatıcı Alexander Hacke	Uşşâk	Sofyan Düyek	Nefes
332.	2006	Takva	Film	Yönetmen Özer Kızıltan Senaryo Önder Çakar	Nevâ	Serbest	Gazel
333.	2008	Dinle Neyden	Film	Yönetmen Jacques Deschamps Senaryo Ayşe Şasa, İsmail Eren	Segâh Rast Hüzzam Uşşâk		Îlâhî Âyin Taksim
334.	2009	Yahşi Batı	Film	Yönetmen Ömer Faruk Sorak Senaryo Cem Yılmaz	Nihâvend Hisarbû- selik	Curcuna Raks Aksağı	Şarkı Kanto

335.	2010	Veda	Film	Yönetmen/ Senaryo Zülfü Livaneli	Eviç Hicâz Segâh Bûselik Nikriz Hicâz Nişâbur	Sofyan Türk Aksağı	Türkü Ağıt Zeybek
336.	2010- 2014	Eyyvah Eyvah Serisi	Film	Yönetmen Hakan Algül Senaryo Ata Demirer	Muhayyer Kürdî Çargâh Râst Hicâz Hüzzam Hüseyinî	Sofyan Semâî Düyek	Türkü Karşı- lama Zeybek Şarkı
337.	2011- 2014	Muhteşem Yüzyıl (2011–2014)	Dizi	Yönetmen Taylan Biraderler Senaryo Meral Okay, Yılmaz Şahin	Hicâz Hüzzam Nihâvend Segâh Uşşâk Sabâ Hüseyinî	Sofyan	Îlâhi Gazel Gülbank Mehter Ninni Türkü
338.	2011	Hicaz	Film	Yönetmen/ Senaryo Erdal Rahmi Hanay			
339.	2012	Uzun Hikâye	Film	Yönetmen Osman Sınav Senaryo Yiğit Güralp	Hicâz Uşşâk	Aksak	Türkü Şarkı
340.	2013	Düğün Dernek	Film	Yönetmen/ Senaryo Selçuk Aydemir	Nişâbur Çargâh Uşşâk Hicâz Bûselik Segâh Râst	Sofyan Nim Sofyan Yürük Semâî	Türkü Halay Oyun Havası
341.	2015	Düğün Dernek 2: Sünnet	Film	Yönetmen/ Senaryo Selçuk Aydemir	Gülizâr Uşşâk Hüseyinî	Nim Sofyan Sofyan	Türkü Halay Oyun Havası
342.	2017	Aile Arasında	Film	Yönetmen Ozan Açıktan Senaryo Gülse Birsell	Uşşâk Çargâh Mâhur	Nim Sofyan Aksak Sofyan	Türkü Oyun Havası

343.	2018	Ailecek Şaşkınız	Film	Selçuk Aydemir	Hicâz Uşşâk	Nim Sofyan	Şarkı Türkü
344.	2018	Arif V 216	Film	Yönetmen Kıvanç Baruönü Senaryo Cem Yılmaz	Nihâvend Hicâz	Aksak	Şarkı
345.	2023	Bursa Bülbülü	Film	Yönetmen Hakan Algül Senaryo Ata Demirer	Sabâ	Düyek	Kaside
346.	2023	Atatürk 1881-1919	Film	Yönetmen Mehmet Ada Öztekin Senaryo Necati Şahin	Muhayyer Kürdî Bûselik Gülizâr Hüseyinî	Aksak Sofyan	Türkü
347.	2024	Bir Cumhuriyet Şarkısı	Film	Yağız Alp Akaydın	Hicâz	Türkü Şarkı Opera	Türkü

1.6.6. Yöntemsel Sınırlılık

Bu araştırmada nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş; veri toplama ve çözümleme süreci film çözümlemesi, nitel içerik analizi ve doküman incelemesi ile sınırlandırılmıştır. Çalışmanın amacı, Klasik Türk müziğinin sinemasal anlatı içindeki işlevlerini, sahne bağlamını, estetik yönelimlerini ve kültürel temsil biçimlerini yorumlayıcı bir çerçevede ortaya koymak olduğundan; anket, ölçek uygulaması, deneysel tasarım ya da istatistiksel modelleme gibi nicel veri analizi gerektiren yöntemlere başvurulmamıştır. Bu nedenle araştırma bulguları, sayısal genelleme üretmekten ziyade, seçili örneklemeler üzerinden gerçekleştirilen nitel çözümleme, sahne temelli inceleme ve karşılaştırmalı yorumlama doğrultusunda yapılandırılmıştır. İnceleme kapsamına alınan filmler; Klasik Türk müziği kullanımının belirgin olması, farklı dönemleri temsil etmesi, müziğin anlatıdaki işlevini görünür kılması ve

erişilebilir film kopyalarına ulaşılabilmesi ölçütleri dikkate alınarak belirlenmiştir. Film çözümlemelerinde müziğin sahne içi ve sahne dışı kullanımı, makam-usûl-form özellikleri, karakter ve mekân inşasındaki rolü, playback uygulamaları ve dramatik yapı ile kurduğu ilişki temel değerlendirme eksenleri olarak ele alınmıştır.

1.6.7. Kaynak Sınırlılığı

Bu araştırmada kullanılan veri kaynakları; inceleme kapsamında izlenen film ve televizyon yapımları, doküman incelemesi kapsamında değerlendirilen kitaplar, lisansüstü tezler, hakemli akademik makaleler, yayımlanmış röportaj ve söyleşi metinleri, gazete ve dergi yazıları ile sanatçı biyografileriyle sınırlandırılmıştır. Ayrıca müzikli yapımların dönemsel bağlamını desteklemek amacıyla erişilebildiği ölçüde TRT'ye ait katalog ve program bilgileri gibi kurumsal kayıtlar ile sinema afişleri, gazete ilanları, film broşürleri ve döneme ait tanıtım materyallerinden yararlanılmıştır.

Araştırma kapsamında incelenen film ve televizyon yapımlarına erişim; dijital arşivler, çevrim içi yayın platformları, kurumsal kayıtlar ve erişime açık görsel-işitsel kaynaklar aracılığıyla sağlanmıştır. İnceleme kapsamına alınan yapımlar, müzik kullanımının çözümlenmesine imkân verecek ölçüde erişilebilir ve izlenebilir kopyalar üzerinden değerlendirilmiştir. Bununla birlikte bazı erken dönem yapımların eksik kopyalarla günümüze ulaşması, farklı versiyonlarının bulunması veya teknik açıdan düşük ses/görüntü kalitesine sahip olması nedeniyle müzik kullanımına ilişkin bazı ayrıntıların doğrulanması sınırlı kalabilmiştir.

Araştırma kapsamında erişime açık dijital arşivler, çevrim içi yayın platformları, video paylaşım siteleri ve görsel-işitsel paylaşım ortamlarında yer alan kayıtlar karşılaştırmalı biçimde incelenmiş; film içi işitsel veriler ile yazılı kaynaklarda yer alan bilgiler mümkün olduğunca birlikte değerlendirilmiştir. Özellikle erişime kapalı, kayıp veya ticari dolaşımı bulunmayan bazı yapımlara yalnızca dijital paylaşım ağları üzerinden ulaşılabilmesi, bu kaynakların araştırma kapsamında yardımcı arşiv niteliğinde kullanılmasını gerekli kılmıştır.

Buna ek olarak kurumsal arşivlerin tamamına yönelik sistematik bir tarama, özel koleksiyonlar, henüz kataloglanmamış belge ve kayıtlar, yapımlara ait orijinal müzik bantları ve stüdyo kayıtları ile ayrıntılı üretim dokümanları araştırmaya dâhil edilmemiştir. Bu durum özellikle erken dönem yapımlar ile yeniden skorlama veya uyarlama örneklerinde müziğin icracısı, kayıt süreci ve teknik üretim bilgisi gibi doğrulamaya dayalı bazı ayrıntıların her zaman kesin biçimde belirlenmesini güçleştirmiştir.

Ayrıca film afişleri, tanıtım broşürleri ve dijital görsel arşivlerde yer alan materyaller arasında dönemsel farklılıklar, eksik kayıtlar ve tarihlendirme sorunları bulunabilmesi nedeniyle görsel materyaller mümkün olduğunca birden fazla kaynak üzerinden karşılaştırmalı biçimde değerlendirilmiştir.

Bu nedenle değerlendirmeler; erişilebilen film kopyalarının sunduğu işitsel veriler, görsel materyaller ve yayımlanmış literatür çerçevesinde gerçekleştirilmiş; gerekli görülen durumlarda film içi işitsel veriler ile yazılı kaynaklarda yer alan bilgiler karşılaştırılarak sınırlı ölçüde çapraz doğrulama yapılmıştır.

1.7. İlgili Araştırmalar

Bu bölümde, klasik Türk müziği–Türk sineması ilişkisini doğrudan ya da dolaylı biçimde ele alan çalışmaların, tezin dönemsel kurgusunu ve problem çerçevesini destekleyecek şekilde özetlenmesi amaçlanmaktadır.

Özön (2010) Türk sinemasının tarihsel gelişimini ele alarak sinemanın Türkiye’de ortaya çıkışından itibaren geçirdiği dönüşümü kronolojik bir çerçevede incelemektedir. Özön’ün çalışması, erken dönem sinema faaliyetlerinden Yeşilçam dönemine kadar uzanan süreçte Türk sinemasının üretim koşullarını ve gelişim dinamiklerini ortaya koyması bakımından temel başvuru kaynaklarından biri olarak değerlendirilmektedir (Özön, 2010).

Benzer biçimde Scognamillo (1998) da Türk sinemasının tarihsel gelişimini ayrıntılı biçimde ele almakta ve sinemanın Türkiye'deki kültürel üretim süreçleri içindeki yerini incelemektedir. Scognamillo'nun çalışması özellikle Yeşilçam öncesi ve Yeşilçam dönemi sinema üretimlerinin anlaşılması bakımından önemli bilgiler sunmaktadır (Scognamillo, 1998). Scognamillo (2008) özellikle *Cadde-i Kebir'de Sinema* çalışmasıyla Osmanlı döneminde sinemanın ortaya çıkışı, Beyoğlu'ndaki ilk sinema faaliyetleri ve erken dönem seyir kültürü hakkında önemli bilgiler sunmaktadır (Scognamillo, 2008).

Onaran (1981; 1999) Türk sinema tarihine ilişkin gerçekleştirdiği çalışmalarda hem Türk sinemasının genel gelişim sürecini ele almakta hem de Muhsin Ertuğrul'un sinemasını ayrıntılı biçimde incelemektedir (Onaran, 1999).

Onaran'ın özellikle Muhsin Ertuğrul üzerine yaptığı değerlendirmeler, erken dönem Türk sinemasının estetik yapısı, anlatı biçimleri ve üretim koşullarının anlaşılması bakımından önemli katkılar sunmaktadır. Bu yönüyle Onaran'ın çalışmaları, Türk sinemasının kurumsallaşma sürecinin değerlendirilmesinde literatürde önemli bir yer tutmaktadır (Onaran, 1981).

Özuyar (2004; 2007; 2017) tarafından gerçekleştirilen araştırmalar ise özellikle sinemanın ilk dönemleri, Osmanlı'da sinema faaliyetleri ve erken Cumhuriyet dönemine geçiş süreci üzerine odaklanmaktadır. Özuyar'ın çalışmaları, sinemanın Osmanlı toplumunda nasıl karşılandığını, ilk gösterim faaliyetlerini ve sinema kültürünün oluşum sürecini ortaya koyması bakımından araştırmaya önemli tarihsel veriler sağlamaktadır (Özuyar, 2004), (Özuyar, 2007), (Özuyar, 2011), (Özuyar, 2017).

Berktaş (2010) 1940'lı yılların Türk sineması üzerine ayrıntılı değerlendirmeler sunmakta ve bu dönemin üretim anlayışını tarihsel bağlam içinde ele almaktadır (Berktaş, 2010).

Esen (2000) ise 1980’ler Türkiye’sinde sinemanın dönüşümünü inceleyerek Yeşilçam sonrası dönemde ortaya çıkan yeni sinema anlayışlarını değerlendirmektedir (Esen, 2000).

Dorsay (2005) da özellikle 1990–2004 arasındaki Türk sinemasında yaşanan çözülme, yeniden yapılanma ve estetik yönelim değişimlerine odaklanmaktadır. Bu çalışmalar birlikte değerlendirildiğinde, Türk sinemasının farklı dönemlerde geçirdiği yapısal ve estetik değişimlerin izlenebilmesine imkân tanımaktadır (Dorsay, 2005).

Abisel (1999; 2006) sinemanın estetik yapısı, anlatı dili ve film türleri üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarla literatürde önemli bir yer tutmaktadır. Abisel’in özellikle sessiz sinema dönemi üzerine yaptığı değerlendirmeler (Abisel, 2006). Erken dönem sinema dilinin oluşumuna ilişkin önemli bir kuramsal zemin sunmaktadır. Bunun yanında film türleri ve popüler sinema üzerine yaptığı çalışmalar, sinema anlatısının yapısal özelliklerinin anlaşılması bakımından araştırmaya katkı sağlamaktadır. (Abisel, 1999).

Konuralp (2004) film müziğinin tarihsel gelişimini ele alarak sinema ve müzik ilişkisini kapsamlı biçimde incelemektedir. Konuralp’e göre film müziği, yalnızca görsel anlatıyı destekleyen bir unsur değil; aynı zamanda sahnelerin duygusal atmosferini kuran, dramatik yapıyı güçlendiren ve anlatının ritmini belirleyen önemli bir anlatı bileşenidir. Konuralp’in çalışması, film müziğinin sinema anlatısı içindeki estetik ve dramatik işlevlerini ortaya koyması bakımından literatürde önemli bir yer tutmaktadır (Konuralp, 2004).

Erdoğan ve Beşevli Solmaz (2005) sinema ve müzik ilişkisini kuramsal bir perspektiften ele alarak film müziğinin sinema anlatısı içindeki işlevlerini değerlendirmektedir. Çalışmada müziğin görsel anlatı ile kurduğu ilişki, film atmosferinin oluşumu ve dramatik yapının güçlendirilmesi bağlamında incelenmekte; film müziğinin sinema anlatısının önemli bir bileşeni olduğu vurgulanmaktadır. Bu

yönüyle çalışma, sinema ve müzik arasındaki etkileşimi kuramsal açıdan açıklayan önemli araştırmalar arasında yer almaktadır (Erdoğan & Solmaz, 2005).

Benzer biçimde Pekman ve Kılıçbay (2004) da film müziğinin görsel anlatı ile kurduğu ilişkiyi inceleyerek sinema ve müzik arasındaki etkileşime dikkat çekmektedir. Bu çalışmalar, müziğin sinema anlatısında yalnızca görsel anlatıya eşlik eden bir unsur olmadığını; aynı zamanda film atmosferini kuran ve anlatının duygusal yoğunluğunu güçlendiren önemli bir bileşen olduğunu ortaya koymaktadır (Pekman & Kılıçbay, 2004).

Şen (2003) Sadeddin Kaynak'ın hayatı, besteciliği ve Türk müziği repertuarı içindeki yerini ele almaktadır. Çalışmada Kaynak'ın bestecilik anlayışı, eserleri ve Türk müziği geleneği içindeki konumu ayrıntılı biçimde incelenmektedir. Bu yönüyle araştırma, Sadeddin Kaynak'ın Türk müziği repertuarına yaptığı katkıları ortaya koyması ve bestecinin müzik tarihindeki yerini değerlendirmesi bakımından literatürde önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır (Şen, 2003).

Karabük (2018) Türk müziğinin Türk sineması içindeki kullanımını ele alarak 1914-1951 yılları arasında Türk müziğinin sinema üretimine yaptığı katkıları incelemektedir. Çalışmada özellikle erken dönem Türk sinemasında müziğin kullanım biçimleri ve Türk müziği bestecilerinin sinema üretimi içindeki rolleri değerlendirilmektedir (Karabük, 2018). Bunun yanında Karabük (2019) tarafından gerçekleştirilen yüksek lisans tezinde Sadeddin Kaynak'ın eser bestelediği filmler ve bu filmlerde yer alan eserler ayrıntılı biçimde incelenmektedir. Bu çalışma, Kaynak'ın sinema için bestelediği eserleri repertuar ve film bağlamında ele alması bakımından Türk sinemasında klasik Türk müziği kullanımını inceleyen önemli araştırmalar arasında yer almaktadır (Karabük, 2019).

Ok (2002) tarafından gerçekleştirilen çalışma Türk sinemasında film müzikleri ve besteciler üzerine önemli bilgiler sunmaktadır. Bu çalışmada özellikle Metin Bükey ve Nedim Otyam gibi bestecilerin Türk sinemasında müzik üretimi içindeki rolleri ele

alınmaktadır. Bu yönüyle çalışma, Türk sinemasında müzik yapan bestecilerin belirlenmesi ve film müziği üretim geleneğinin izlenmesi bakımından araştırmaya katkı sağlamaktadır (Ok, 2002).

Attali (2021) müziğin toplumsal ve kültürel işlevlerini ele alarak müzik üretiminin toplumsal yapılarla olan ilişkisini incelemektedir (Attali, 2021).

Günay (2021) müziğin sosyolojik boyutlarını ele alarak müziğin toplumsal yapı, kültürel üretim süreçleri ve dinleyici ilişkisi içindeki konumunu incelemektedir. Günay'ın çalışması, müziğin yalnızca estetik bir alan olmadığını; aynı zamanda toplumsal anlam üretiminin bir parçası olduğunu ortaya koyması bakımından literatürde önemli bir yer tutmaktadır (Günay, 2021).

Ayrıca Oskay (1995) müzik ve yabancılaşma ilişkisini değerlendirerek müziğin modern toplum içindeki işlevine ilişkin önemli yorumlar sunmaktadır. Bu çalışmalar, müziğin yalnızca estetik bir alan değil, aynı zamanda toplumsal anlam üretiminin bir parçası olduğunu göstermesi bakımından araştırmanın kuramsal çerçevesine katkı sağlamaktadır (Oskay, 1995).

Tura (1988) tarafından gerçekleştirilen çalışma ise Türk müziğinin tarihsel gelişimi, yapısal meseleleri ve müzik politikalarına ilişkin tartışmalar bakımından önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle Türk müziği üzerindeki yasaklar, yönelimler ve kültürel tartışmalar bağlamında Tura'nın değerlendirmeleri, araştırmanın Türk müziği boyutunu anlamlandırmak açısından önemli veriler sunmaktadır (Tura, 1988).

Bengi ve Zat (2020) tarafından hazırlanan *100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası: Her Savaşta Bir Yara* adlı çalışmada erken Cumhuriyet döneminin popüler kültür ortamı ele alınmaktadır. Kitabın “Sesli Filmin Söz Söyleyeni” başlıklı bölümünde sinema ve müzik ilişkisi değerlendirilmekte; özellikle sesli filmlerin ortaya çıkışıyla birlikte müziğin sinema anlatısı içindeki rolüne ilişkin önemli bilgiler sunulmaktadır. Bu yönüyle eser, erken Cumhuriyet döneminde sinema ve müzik

kültürünün oluşum sürecini anlamak bakımından araştırmaya katkı sağlamaktadır (Bengi & Zat, 2020).

Özyıldırım (2013) Arap ve Türk musikisi arasındaki etkileşimi inceleyerek özellikle Mısır filmleri ve yeniden müziklendirme süreçleri üzerine değerlendirmelerde bulunmaktadır. Çalışmada Türk müziği ile Arap müziği arasındaki etkileşim ele alınmakta; bu etkileşimin sinema üretimi ve film müzikleri üzerindeki yansımaları incelenmektedir. Bu yönüyle çalışma, Türk müziğinin sinema üretimi içindeki dolaşımını ve özellikle yabancı yapımların yerleştirilmesi sürecinde müziğin üstlendiği rolü anlamak bakımından araştırmaya katkı sağlamaktadır (Özyıldırım, 2013).

Literatür incelendiğinde Türk sinemasının tarihsel gelişimi, film müziği, popüler kültür ve müzik sosyolojisi üzerine çeşitli çalışmaların bulunduğu görülmektedir. Bununla birlikte mevcut çalışmaların büyük ölçüde sinema tarihi, genel film müziği kuramı, belirli dönemler ya da belirli besteciler etrafında yoğunlaştığı; klasik Türk müziğinin Türk sinemasındaki kullanımını doğrudan merkeze alan, bu kullanımı tarihsel süreç, repertuvar yapısı ve estetik işlevler çerçevesinde bütüncül biçimde ele alan çalışmaların sınırlı olduğu anlaşılmaktadır. Bu araştırma, söz konusu boşluktan hareketle klasik Türk müziğinin Türk sinemasında hangi biçimlerde kullanıldığını, bu kullanımın tarihsel süreç içinde nasıl geliştiğini ve müziğin film anlatısı içindeki estetik işlevini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1.8. Tanımlar

1.8.1. Arabesk

Arabesk, 1960'lardan itibaren göç, kentleşme, yoksulluk ve dışlanmışlık deneyimlerini dile getiren; yoğun duygusal söyleyişe ve kaderci söz dünyasına yaslanan popüler müzik yönelimidir. Tezde arabesk hem bir müzik türü hem de 1970'ler sonrasında sinemada müzikal beğeni rejimini dönüştürerek klasik Türk

müziğinin dolaşımı ve algısını etkileyen estetik/toplumsal bir zemin olarak ele alınmaktadır.

1.8.2. Auteur

Auteur, Filmin estetik bütünlüğünü, anlatım tarzını ve tekrar eden üslup özelliklerini belirleyen yaratıcı yönetmen anlayışını ifade etmektedir. Auteur yaklaşımında yönetmen, filmi kişisel bir imzayla kuran temel özne olarak kabul edilmektedir.

1.8.3. Dublaj / Playback

Dublaj, filmdeki konuşma veya şarkı söyleme sesinin sonradan stüdyoda kaydedilerek görüntüyle eşleştirilmesidir; playback ise önceden kaydedilmiş şarkının çekim sırasında dudak hareketleriyle senkronlanmasıdır. Bu tezde dublaj/playback, “görünen beden–duyulan ses” ayrımı üzerinden müzikal temsili çözümlemeyi mümkün kılan kritik bir kavram seti olarak kullanılmaktadır.

1.8.4. Fasıl

Fasıl, belirli bir makam çevresinde peşrev, şarkı, saz Semâîsi gibi eserlerin bir sıra düzeni içinde icra edildiği toplu müzik geleneğidir. Yeşilçam bağlamında fasıl, özellikle meyhane ve gazino sahnelerinde kentli eğlence kültürünün göstergesi olarak kullanılmakta; klasik Türk müziğinin sahne içi görünürlüğünü ve dolaşımını güçlendiren bir pratik alanı oluşturmaktadır.

1.8.5. Film Müziği

Film müziği, filmin anlatısını desteklemek amacıyla kullanılan tüm müzik malzemesini kapsamaktadır: özgün besteler, uyarlamalar, şarkılar ve çalgısal parçalar. Bu tezde film müziği, klasik Türk müziği kökenli eserlerin sahne içi (diegetik) ve

sahne dışı (non-diegetik) kullanımları; ayrıca bu kullanımların anlatı işlevleri üzerinden tartışılmaktadır.

1.8.6. Form (Müziksel Form)

Müziksel form, bir eserin bölümlerinin (ör: zemin, nakarat, meyan, teslim) yapı ve tekrar ilişkilerini ifade etmektedir. Tezde form, eserin sahne kurgusuna nasıl yerleştirildiğini ve dramatik akışla nasıl ilişkilendirildiğini okumaya imkân veren bir çözümleme ölçütü olarak kullanılmaktadır.

1.8.7. Gazino

Gazino, 20. yüzyıl Türkiye’inde sahne programı ve canlı müzik icrası etrafında örgütlenen şehir eğlence mekânıdır. Tezde gazino, klasik Türk müziğinin popüler dolaşımına ve sinemada sahne içi icra estetiğine zemin hazırlayan bir kültürel kurum olarak ele alınmaktadır.

1.8.8. Jenerik

Jenerik, filmin başında ve/veya sonunda yaratıcı ve teknik ekibe ilişkin bilgilerin sunulduğu bölümdür. Bu çalışma açısından jenerik, eşlik eden müzikle birlikte filmin türünü ve duygusal tonunu kuran bir “eşik” alanı olarak değerlendirilmektedir; klasik Türk müziği eserlerinin jenerikteki kullanımları ayrıca not edilmektedir.

1.8.9. Kanto

Kanto, geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminde tiyatro ve eğlence mekânlarıyla iç içe gelişmiş, sözlü ve sahne performansına dayalı popüler bir türdür. Yeşilçam bağlamında kanto, çoğu kez gazino/meyhane/pavyon sahnelerinde mizah ve toplumsal eleştiri tonu üretmek için devreye girmekte; klasik müziksel dolaşımla temas ettiği ölçüde değerlendirmeye dâhil edilmektedir.

1.8.10. Klasik Türk Müziği

Bu çalışmada klasik Türk müziği; makam ve usûl temelli, söz-müzik birlikteliğiyle kurulan, meşk geleneği içinde aktarılan Osmanlı/Türk şehirli sanat müziği repertuvarını ifade etmektedir. Tez kapsamında özellikle 19. ve 20. yüzyıl şarkı repertuarı ile bu repertuarın sinema ve televizyon anlatısına taşınma biçimleri dikkate alınmaktadır.

1.8.11. Kültürel Bellek

Kültürel bellek, bir toplumun geçmişe ait ortak deneyimlerini, değerlerini ve kültürel birikimini kuşaktan kuşağa aktaran kolektif hatırlama biçimini ifade etmektedir. Sinema ve müzik, kültürel belleğin taşıyıcı unsurları arasında yer almakta; geçmişe ait duygu dünyasının ve kültürel kimliğin yeniden kurulmasına katkı sağlamaktadır.

1.8.12. Leitmotif

Leitmotif, belirli bir karakteri, mekânı ya da duygusal durumu temsil eden ve film boyunca tekrar ederek anlam biriktiren müzikal motif/tema kullanımını ifade etmektedir. Tezde tekrar çağrılan klasik Türk müziği eserleri, leitmotif mantığıyla işleyen örnekler olarak analiz edilmektedir.

1.8.13. Longa

Longa, çoğunlukla 2/4 veya 4/4 ölçüde, hızlı tempolu, çalgısal ve virtüoziteye açık bir formdur. Sinemada eğlence, düğün veya hareketli toplu sahnelerde enerji yükselten bir işlev üstlendiğinde bu çalışmada özel olarak değerlendirilmektedir.

1.8.14. Makam

Makam, klasik Türk müziğinde diziye (perde düzenini), karar-güçlü ilişkisini, yeden gibi işlevsel perdeleri ve eserin seyir (melodik dolaşım) karakterini belirleyen melodik örgütlenme sistemidir. Bu tezde makam, filmlerde duygusal tonun kurulması, karakter inşası ve sahne dramaturjisinin okunması için temel bir analitik kategori olarak kullanılmaktadır.

1.8.15. Melodram

Melodram, yoğun duygusal çatışmaların, kader/fedakârlık temalarının ve iyi-kötü karşıtlığının belirginleştiği anlatı biçimidir; müzik çoğu kez duyguyu yoğunlaştıran bir taşıyıcı olarak işlev görmektedir. Klasik Türk müziği eserleri, Yeşilçam melodramlarında aşk, ayrılık ve pişmanlık gibi duyguları kuran başat öğelerden biri olarak değerlendirilmektedir.

1.8.16. Muganniye

Muganniye, klasik Türk musikisi geleneğinde özellikle kadın şarkıcılar için kullanılan; icra eden/söyleyen kimliği vurgulayan tarihsel bir adlandırmadır. Kavram, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte sahne, plak, radyo ve eğlence mekânlarıyla ilişkili icra pratikleri içinde izlenebilmektedir. Tezde muganniye, erken dönem film ve eğlence kültürü bağlamında kadın sesin temsili ile "görünen beden-duyulan ses" ayrımı çerçevesinde; sahne içi icra ve dublaj/playback uygulamalarıyla ilişkili olarak değerlendirilmektedir.

1.8.17. Müzik Direktörü

Müzik direktörü, filmde kullanılacak müziklerin seçimi, düzenlenmesi, orkestrasyonu ve kayıt süreçlerinin koordinasyonundan sorumlu kişidir. Yeşilçam döneminde bestecilerin bu rolü fiilen üstlendiği örnekler dikkate alınarak kavram bu çalışmada geniş anlamıyla kullanılmaktadır.

1.8.18. Sahne Dışı Müzik (Non-diegetik Müzik)

Sahne dışı (non-diegetik) müzik, karakterlerin duyduğu varsayılmayan; seyirciye dönük fon/duygu düzeni olarak çalışan müziktir. Tezde klasik Türk müziği parçalarının sahne dışı kullanımının, duygu yönetimi ve anlatı ritmi üzerindeki etkisi özellikle izlenmektedir.

1.8.19. Sahne İçi Müzik (Diegetik Müzik)

Sahne içi (diegetik) müzik, film dünyasında karakterlerin de “duyduğu” kabul edilen; meyhane, gazino, ev içi icra, radyo/gramofon gibi kaynaklara bağlanan müziktir. Klasik Türk müziğinin sinemada görünürleştiği başlıca alanlardan biri bu tür kullanımlar olarak değerlendirilmektedir.

1.8.20. Ses Sanatçısı (Hanende)

Hanende, klasik Türk müziği repertuarını icra eden şarkıcıdır; plak, radyo, gazino ve film müziklerinde görünür ya da görünmez biçimde yer alabilmektedir. Tezde hanendeler hem sahne içi icra hem de dublaj/playback uygulamaları üzerinden sinemasal temsilleri bakımından değerlendirilmektedir.

1.8.21. Sinematograf

Sinematograf, hareketli görüntünün kaydı ve gösterimini bir arada sağlayan erken dönem aygıtlar için kullanılan genel addır. Tezde kavram, sinemanın Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan teknik ve kurumsal girişini betimlerken kullanılmaktadır.

1.8.22. Şarkı Formu

Şarkı, klasik repertuar içinde özellikle 19. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan; çoğu kez zemin–nakarat–meyan bölümlenmesiyle kurulan, sözlü ve görece kısa

formlu eser türüdür. Yeşilçam filmlerinde klasik Türk müziğinin görünürlüğü büyük ölçüde şarkı formu üzerinden gerçekleştiği için çözümlemelerde güfte, form örgüsü ve makam seçimi birlikte ele alınmaktadır.

1.8.23. Tarab

Tarab, Arap müzik kültüründe dayanan müziğin icrası sırasında dinleyicide oluşan yoğun duygusal coşku, vecd ve estetik haz hâlini ifade eden bir kavramdır. Tarab, icracı ile dinleyici arasındaki duygusal aktarımın güçlenmesini ve müziğin bedensel/ruhsal etkisinin görünür hâle gelmesini tanımlamaktadır. Tezde tarab kavramı, klasik Türk müziği icralarının sinemada kullanıldığı sahnelerde müziğin duygusal yoğunluğu artıran, seyirciyi anlatının içine çeken ve sahne atmosferini derinleştiren bir işlev üstlenmesi bağlamında ele alınmaktadır.

1.8.24. Taksim

Taksim, bir makamın seyir özelliklerini sergileyen, ölçüsüz/serbest ritimli doğaçlama icradır. Sinemada taksim, içe dönüş, düşünme, yalnızlık veya gerilim anlarında karakter psikolojisini yoğunlaştıran bir işlev üstlenebildiği ölçüde değerlendirilmektedir.

1.8.25. Tema Müziği

Tema müziği, yapımın genel kimliğini taşıyan ve çoğu kez jeneriklerle birlikte duyulan ana müziktir. Klasik Türk müziği temelli tema müzikleri, tarihî atmosfer kurma ve ideolojik/duygusal çerçeve çizme işlevleri açısından değerlendirilmektedir.

1.8.26. Türk Sineması

Türk sineması, Türkiye’de üretilen ve dolaşıma giren filmlerin tarihsel bütününe ifade etmektedir. Bu tez, klasik Türk müziğinin anlatı içindeki işlevlerini özellikle 1930’lardan 1980’lere uzanan hat üzerinde izlemekte; daha geç dönem

yapımlar ise karşılaştırma ve süreklilik ilişkisi kurmak amacıyla sınırlı biçimde değerlendirilmektedir.

1.8.27. Usûl

Usûl, zamanın belirli vuruş grupları hâlinde örgütlendiği; vurgu, aksan ve devri i daim ilişkilerini tanımlayan ritmik kalıptır. Film sahnelerinde kullanılan eserlerin usûl yapısı, sahne ritmini ve duygusal yoğunluğu yöneten bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

1.8.28. Uvertür

Uvertür, bir sahne eserinin başında yer alan ve temel temaları/atmosferi önden duyuran giriş parçasıdır. Film bağlamında “uvertür” işlevi gören açılış müzikleri, seyirciyi anlatının dünyasına hazırlayan geniş soluklu bölümler olarak ele alınmaktadır.

1.8.29. Yeşilçam Sineması

Yeşilçam, 1950’lerden 1980’lere uzanan dönemde İstanbul merkezli seri üretim modeline, yıldız sistemine ve tür sinemasına dayalı popüler film üretim düzenini ifade etmektedir. Tezde Yeşilçam, klasik Türk müziğinin melodram, komedi, müzikal ve tarihî yapımlar içinde nasıl konumlandığını okumak için temel bağlam olarak kullanılmaktadır.

1.8.30. Yeniden Skorlama/Adaptasyon

Yeniden skorlama, bir filmin özgün müzik kuşağının çıkarılarak yerine başka bir müzik kuşağının yerleştirilmesi ya da mevcut müziğin yerel beğeniye göre yeniden düzenlenmesidir. Bu tezde özellikle Mısır filmlerinin Türkiye’deki gösterimlerinde yapılan şarkı değişimleri, adaptasyon temelli yeniden skorlama bağlamında ele alınmaktadır.

1.8.31. Yıldız Sistemi

Yıldız sistemi, sinema sektöründe belirli oyuncu ve sanatçıların yapımın merkezine yerleştirilerek seyirci ilgisinin bu isimler üzerinden oluşturulmasını ifade etmektedir. Yeşilçam döneminde özellikle şarkıcı oyuncular ve popüler yıldızlar, filmlerin tanıtım ve izlenme süreçlerinde belirleyici bir rol üstlenmiştir.



BÖLÜM II

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, veri toplama teknikleri ile verilerin analizinde izlenen yöntem açıklanmıştır.

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma, klasik Türk müziğinin Türk sinemasındaki kullanım biçimlerini tarihsel ve estetik bağlamda incelemeyi amaçlayan nitel bir araştırma olarak tasarlanmıştır. Çalışmada doküman incelemesi yapılmış; klasik Türk müziğinin Türk sinemasındaki kullanımına ilişkin kitap, tez ve akademik makaleler üzerinden kuramsal ve tarihsel çerçeve oluşturulmuştur. Ardından inceleme kapsamına alınan film ve televizyon yapımları taranmış; dönemleri temsil eden seçili örnekler üzerinde sahne odaklı görsel-işitsel içerik analizi uygulanmıştır. Çözümleme sürecinde müziğin sinemasal anlatı içindeki işlevleri (atmosfer kurma, karakter ve mekânın işitsel olarak kodlanması, dramatik yapının desteklenmesi, kültürel bellek üretimi) ile repertuvar ve müzikal bileşenler (makam, usûl, form ve icra pratikleri) birlikte değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, tezin dönemsel kurgusuna uygun biçimde sınıflandırılarak betimsel analiz yoluyla sunulmuş ve dönemler arası karşılaştırmalı olarak yorumlanmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini, Türkiye’de sesli filme geçişin başlangıcı olarak kabul edilen 1931 yılından günümüze (2025) kadar üretilmiş ve gösterime girmiş, Klasik Türk müziği unsurlarını (makam, usûl, form, icra) fon müziği, sahne performansı veya anlatı unsuru olarak barındıran uzun metrajlı kurmaca filmler oluşturmaktadır. Bu kapsamda müzik, yalnızca işitsel bir eşlik unsuru olarak değil; anlatı ile ilişki kuran, sahne içinde ya da sahne dışında işlev üstlenen bir bileşen olarak değerlendirilmiştir.

Çalışma, sessiz film dönemini kapsam dışında bırakmakta; başlangıç noktası olarak 1931 yapımı *İstanbul Sokakları* (ilk yerli sesli film) esas alınmaktadır. Bu doğrultuda araştırma, erken dönem sesli sinema örneklerinden başlayarak Yeşilçam dönemi, 1980 sonrası dönüşüm süreci ve Yeni Türk Sineması örneklerini kapsayan yaklaşık 90 yıllık bir tarihsel aralığı içermektedir.

Türk sinemasına ilişkin toplam film sayısının kesin olarak belirlenememesi; kayıp filmler, arşiv eksiklikleri, bağımsız yapımlar ve veri tabanları arasındaki farklılıklar gibi nedenlerle evrenin niceliksel sınırlarının net biçimde ortaya konmasını güçleştirmektedir. Bununla birlikte Kültür ve Turizm Bakanlığı, TSA (Türk Sineması Araştırmaları), SinemaTürk ve çeşitli akademik veri tabanlarındaki kayıtlar esas alındığında, sesli dönemde üretilmiş uzun metrajlı kurmaca film sayısının yaklaşık 12.000–14.000 aralığında olduğu kabul edilmektedir.

Bu geniş üretim havuzu içerisinde, Klasik Türk müziği unsurlarını barındırma potansiyeline sahip filmler, çalışmanın evrenini oluşturan temel küme olarak tanımlanmıştır. Bu çerçevede evren, yalnızca niceliksel bir toplamdan ibaret olmayıp; Klasik Türk müziğinin sinema anlatısı içerisindeki varlığını, kullanım biçimlerini ve tarihsel sürekliliğini izlemeye imkân veren kuramsal bir alan olarak ele alınmıştır.

Bu çalışmada, araştırma evrenini temsil etmek amacıyla amaçlı örneklem (purposeful sampling) stratejilerinden tabakalı amaçlı örneklem (stratified purposeful sampling) yöntemi kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme, araştırma problemini en iyi açıklayabilecek ve incelenen olguyu temsil gücü yüksek birimler üzerinden derinlemesine analiz yapmayı mümkün kılan bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2021). Bu doğrultuda tabakalı amaçlı örnekleme, Klasik Türk müziğinin Türk sinemasındaki kullanım biçimlerinin tarihsel süreklilik içinde izlenebilmesi ve farklı dönemler ile türler arasında karşılaştırmalı analiz yapılabilmesi açısından tercih edilmiştir.

Örneklem, Türk sinema tarihinin dönemsel kırılma noktaları esas alınarak tabakalandırılmış; erken dönem sesli sinema (1931-1950), Yeşilçam dönemi (1950-1980), 1980 sonrası dönüşüm süreci (1980-2000) ve Yeni Türk Sineması (2000 sonrası) olmak üzere dört ana dönem çerçevesinde yapılandırılmıştır. Bu tür bir dönemsel tabakalama, nitel araştırmalarda olgunun tarihsel değişimini izlemeye ve karşılaştırmalı analiz yapmaya imkân tanıyan analitik bir çerçeve sunmaktadır (Patton, 2025).

Bu doğrultuda örneklem, dönemsel ve türsel çeşitliliği yansıtacak biçimde seçilen toplam 350 uzun metrajlı kurmaca filmde oluşmaktadır. Örneklem büyüklüğü, her dönemden yeterli sayıda film seçilerek karşılaştırmalı analiz yapılabilmesi ve veri setinin yönetilebilir bir bütünlükte tutulması amacıyla belirlenmiştir. Nitel araştırmalarda örneklem büyüklüğü, genellenebilirlikten ziyade analitik derinlik ve veri çeşitliliği esas alınarak belirlenmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2021).

Örnekleme dahil edilen filmlerin belirlenmesinde üç temel ölçüt esas alınmıştır: müziksel ölçüt, temsil ölçütü ve erişim ölçütü.

Müziksel ölçüt kapsamında, filmde en az bir kez Klasik Türk müziğine ait bir eserin (şarkı, saz eseri, peşrev, fasıl, gazel, taksim) kullanılmış olması temel koşul olarak kabul edilmiştir. Bu kullanım, sahne içi (diegetik), sahne dışı (non-diegetik) ya da anlatı unsuru olarak değerlendirilmiş; müziğin film anlatısı içerisinde tespit edilebilir bir varlık göstermesi yeterli görülmüştür. Bu yaklaşım, film müziğinin yalnızca arka plan unsuru değil, anlatı ile ilişki kuran işlevsel bir bileşen olarak ele alınmasına dayanmaktadır (Çelickan, 1996).

Temsil ölçütü doğrultusunda, her tarihsel dönemin kendi içindeki tür çeşitliliğini yansıtabilmesi amacıyla melodram, komedi, tarihî, dram, polisiye ve müzikal gibi farklı türlerden en az bir örneğin örneklem içerisinde yer almasına dikkat

edilmiştir. Bu yaklaşım, örneklemin yalnızca dönemsel değil, aynı zamanda türsel bir temsiliyet taşımasını sağlamaktadır.

Erişim ölçütü kapsamında ise incelenen filmlerin analiz edilebilir olması esas alınmış; bu doğrultuda filmin dijital ya da fiziki arşivlerde (TSA, TRT Arşiv, MUBI, Netflix, Sinema TV ve erişilebilir diğer arşiv kaynakları dahil) tam ve izlenebilir kopyasının mevcut olması örnekleme dahil edilme koşulu olarak belirlenmiştir.

Bu ölçütler doğrultusunda oluşturulan örneklem, evrenin tamamını niceliksel olarak temsil etme iddiasından ziyade; Klasik Türk müziğinin Türk sinemasındaki kullanım biçimlerini dönemsel süreklilik ve tür çeşitliliği içinde analiz etmeye imkân veren amaçlı ve analitik bir araştırma kümesi olarak değerlendirilmelidir.

Araştırmanın ana eksenini Türk sinemasına ait uzun metrajlı kurmaca filmler oluşturmaktadır. Bununla birlikte, klasik Türk müziğinin farklı görsel-işitsel mecralardaki kullanım biçimlerini ve dönemsel dönüşümünü karşılaştırmalı olarak değerlendirebilmek amacıyla gerekli görülen bazı televizyon yapımları ve belgesellerden de destekleyici kaynak olarak yararlanılmıştır.

2.3. Veri Toplama Teknikleri

Bu çalışmada veri toplama süreci, nitel araştırma yaklaşımı doğrultusunda çoklu veri kaynaklarına dayalı olarak yürütülmüştür. Araştırmanın temel veri kaynaklarını, film ve televizyon yapımlarına ait görsel-işitsel materyaller ile yazılı dokümanlar oluşturmaktadır. Bu kapsamda veri seti; inceleme kapsamına alınan yapımların doğrudan izlenmesi yoluyla elde edilen birincil veriler ile akademik literatür, basın materyalleri, sanatçı biyografileri, yayımlanmış röportaj ve söyleşi metinleri gibi yazılı kaynaklardan elde edilen ikincil verilerin birlikte değerlendirilmesiyle oluşturulmuştur.

İnceleme kapsamındaki yapımlar, müzik kullanımının sahne bağlamı, anlatı içindeki konumu ve işlevi doğrultusunda sistematik biçimde değerlendirilmiş; elde

edilen bulgular yazılı kaynaklarla ilişkilendirilerek çok katmanlı bir veri yapısı oluşturulmuştur. Bu yaklaşım sayesinde müzik, yalnızca film içerisinde duyulan bir unsur olarak değil; tarihsel, kültürel, estetik ve anlatısal bağlamlarla ilişkili bir veri alanı olarak ele alınmıştır.

2.3.1. Doküman İncelemesi (Literatür Taraması)

Bu araştırmada doküman incelemesi, veri toplama sürecinin temel bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır. Bu kapsamda konuya ilişkin kitaplar, tezler, akademik makaleler, gazete ve dergi yazıları ile yayımlanmış röportaj ve söyleşi metinleri sistematik biçimde incelenmiştir.

Sinema tarihi ve Yeşilçam dönemine ilişkin çalışmalar, araştırmanın tarihsel çerçevesinin oluşturulmasında; dönemlerin kronolojisinin, üretim koşullarının ve türsel özelliklerinin belirlenmesinde temel başvuru kaynakları olarak değerlendirilmiştir. Film müziği ve sinemada müzik kullanımına ilişkin kuramsal çalışmalar ise analiz sürecinde yararlanılan kavramsal çerçevenin oluşturulmasına katkı sağlamıştır.

Türk müziği ve popüler müzik kültürü eksenindeki çalışmalar, müziğin toplumsal dolaşımını, kültürel temsillerini ve sinema ile kurduğu ilişkiyi açıklayan arka plan bilgisini desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Ayrıca sanatçılara ilişkin biyografiler, anılar ve yayımlanmış söyleşiler, film–müzik ilişkisinin üretim bağlamını açıklayan tamamlayıcı kaynaklar olarak değerlendirilmiştir.

2.3.2. Film İncelemeleri (Görsel-İşitsel Veri Toplama)

Araştırma kapsamında Klasik Türk müziğinin belirgin biçimde kullanıldığı filmlere erişim sağlanmış; bununla birlikte dönemsel müzik anlayışının bütüncül olarak değerlendirilebilmesi amacıyla, klasik Türk müziği ile halk müziği unsurlarını birlikte barındıran yapımların yanı sıra halk müziği ekseninde şekillenen bazı filmler de inceleme kapsamına alınmıştır. İnceleme kapsamındaki yapımların büyük bölümü

araştırmacı tarafından doğrudan izlenmiştir. İzleme süreci, rastlantısal bir gözlemden ziyade önceden belirlenen bir analiz çerçevesi doğrultusunda yürütülmüştür.

Bu süreçte müzik kullanımının sahne bağlamı, anlatı içindeki konumu ve işlevi esas alınarak sistematik kayıtlar tutulmuştur. Gerekli görülen sahneler ve sekanslar tekrar izlenerek gözlemler derinleştirilmiş ve veri bütünlüğü sağlanmıştır. Ayrıca yapımlara ilişkin jenerik bilgileri, oyuncu kadroları, teknik ekip bilgileri ve üretim künyeleri film jenerikleri, arşiv kayıtları ve erişilebilen yazılı kaynaklar üzerinden tespit edilmiştir. Görsel-işitsel veri toplama sürecinde her bir yapımda müzik kullanımı aşağıdaki ölçütler doğrultusunda değerlendirilmiştir:

- Müziğin sahne içindeki konumu (diegetik / non-diegetik),
- Müziğin sahne ile kurduğu ilişki ve anlatıdaki işlevi,
- Kullanılan eserin repertuvar özellikleri (eser adı, bestekârı, güfte yazarı, makamı, usûlü ve formu; halk müziği örneklerinde ise derleyen ve yöre bilgileri
- Makam ve usûl özellikleri,
- İcra biçimi ve performans bağlamı,
- Müziğin karakter, mekân ve dramatik yapı ile kurduğu ilişki,
- Tekrar eden müzik temaları (leitmotifler) ve sahneler arası süreklilik ilişkisi.

2.3.3. Yayımlanmış Röportaj ve Söyleşi Metinleri

Bu araştırmada birincil veri üretimine yönelik saha görüşmesi yapılmamış; bunun yerine sinema yazarları, dönem tanıkları ve müzik insanları tarafından yayımlanmış röportaj ve söyleşi metinleri doküman incelemesi kapsamında değerlendirilmiştir.

Bu tercih, çalışmanın film metinlerine dayalı nitel analiz çerçevesinde kurgulanmış olması ve araştırmanın odak noktasının doğrudan film içi görsel-işitsel veriler üzerine kurulmasıyla ilişkilidir. Bu nedenle röportaj ve söyleşi metinleri,

birincil veri kaynağı olarak değil; analiz bulgularını tarihsel, estetik ve üretim bağlamı içinde anlamlandırmaya yardımcı ikincil veri kaynakları olarak ele alınmıştır.

Söz konusu metinler, film–müzik ilişkisinin üretim koşullarını, dönemin estetik yaklaşımını, sanatçıların icra pratiklerini ve sektörel dinamiklerini açıklayan tamamlayıcı veriler sunması açısından değerlendirilmiş; elde edilen bulguların yorumlanması sürecinde destekleyici bir işlev üstlenmiştir.

2.3.4. Basın ve Tanıtım Materyalleri

Bu araştırmada gazete ilanları, dergi yazıları, film broşürleri ve afişler gibi basın ve tanıtım materyalleri doküman incelemesi kapsamında değerlendirilmiştir. Söz konusu materyaller, müzikli yapımların dönemin izleyicisine nasıl sunulduğunu, hangi müzikal unsurların öne çıkarıldığını ve tanıtım dilinin müzikle nasıl ilişkilendirildiğini ortaya koymak amacıyla incelenmiştir.

Bu yönüyle basın ve tanıtım materyalleri, film–müzik ilişkisinin yalnızca film içi değil, aynı zamanda dolaşım, tanıtım ve temsil boyutlarını anlamaya yönelik tamamlayıcı veriler sunmaktadır. Özellikle şarkılı filmler, gazino kültürüyle ilişkili yapımlar, şarkıcı-oyuncu merkezli filmler ve belirli eserler etrafında kurulan anlatılar açısından basın materyalleri, dönemin müzik algısını ve seyirciyle kurulan ilişkiyi görünür kılmaktadır.

Ayrıca TRT'ye ait erişilebilir yayın kayıtları ve kurumsal içerikler (program metinleri, katalog bilgileri vb.), incelenen yapımlara ilişkin bilgilerin doğrulanması ve müziğin dönemsel dolaşımının izlenmesi amacıyla destekleyici kaynaklar olarak kullanılmıştır. Bu veriler, müziğin radyo, televizyon, plak, gazino ve diğer medya mecralarıyla kurduğu ilişkiyi açıklamak ve elde edilen bulguları tarihsel bağlam içerisinde değerlendirmek açısından yararlanılan kaynaklar arasında yer almıştır.

2.3.5. Müzikal Verilerin Tespiti ve Doğrulanması

Film çözümlemelerinde kullanılan eserlerin makam, usûl, form, repertuvar, bestekâr, güfte ve icra bilgileri belirlenirken birden fazla güvenilir kaynaktan yararlanılmıştır. Bu kapsamda TRT Nota Kütüphanesi, nota arşivleri ve kurumsal repertuvar kaynakları temel başvuru noktaları olarak kullanılmıştır.

Ayrıca Üsküdar Musiki Cemiyeti Emin Ongan Arşivi'nde yer alan sözlü ve saz eserlerine ilişkin repertuvar bilgileri, eserlerin müzikal özelliklerinin doğrulanması sürecinde önemli bir referans oluşturmıştır. Bunun yanı sıra Divanmakam, Nota Arşivleri ve Repertükül gibi çevrim içi müzik veri tabanlarından yararlanılarak eserlerin makam, usûl, form, bestekâr, güfte ve repertuvar bilgileri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Elde edilen veriler farklı kaynaklar arasında karşılaştırılarak doğrulanmış; eserlerin makam, usûl ve form özellikleri standart repertuvar bilgileri doğrultusunda tespit edilmeye çalışılmıştır. Halk müziği örneklerinde ise eserlerin derleyen, kaynak kişi ve yöre bilgileri de dikkate alınmıştır. Bu süreçte eserlerin farklı icra ve varyantları göz önünde bulundurulmuş, film sahnelerinde kullanılan müzikal yapı ile repertuvar kaynaklarında yer alan teorik bilgiler arasında ilişki kurulmuştur. Böylece müziksel çözümlemelerde kullanılan verilerin güvenilirliği artırılmış ve analiz süreci çok kaynaklı bir doğrulama yaklaşımıyla desteklenmiştir.

2.4. Veri Analizi ve Yorumlanması

Bu araştırmada elde edilen veriler, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde betimsel analiz ve içerik analizi teknikleri kullanılarak değerlendirilmiştir. Film çözümlemelerinden elde edilen görsel-işitsel veriler ile yazılı kaynaklardan elde edilen bulgular birlikte ele alınmış; veriler dönemsel, tematik ve müzikolojik özellikleri doğrultusunda yorumlanmıştır.

Analiz sürecinde yalnızca repertuvar eserlerinin tespiti ve müzikolojik özelliklerinin belirlenmesiyle yetinilmemiş; müziğin film anlatısı içerisindeki işlevleri de değerlendirilmiştir. Bu kapsamda şarkı isimlerinden hareketle kurgulanan filmlerde müzik ile anlatı arasındaki ilişki, eser sözlerinin dramatik yapı ile kurduğu bağ ve müziğin anlam üretimine katkısı incelenmiştir. Klasik Türk müziği çevresini, bestekârları ve icracıları konu alan yapımlar, tasavvufi içerikli filmler, tarihî yapımlar, gazino ve revü temelli filmler ile müzik merkezli anlatılar kendi türsel özellikleri çerçevesinde değerlendirilmiştir. Ayrıca repertuvar dışı kullanımlarda Klasik Türk müziği makamlarının karakter inşası, mekân temsili, atmosfer oluşturma ve duygusal yönlendirme süreçlerindeki işlevleri analiz edilmiştir.

2.4.1. Bulguların Temalara Göre Düzenlenmesi

Film çözümlemelerinden ve yazılı kaynaklardan elde edilen bulgular, araştırmanın alt problemleriyle doğrudan ilişkilendirilerek tematik bir yapı içerisinde düzenlenmiştir. Bu tematik yapı, analiz sürecinde ortaya çıkan ortak örüntüler ve tekrar eden kullanım biçimleri esas alınarak oluşturulmuştur.

Bu doğrultuda bulgular aşağıdaki ana temalar altında sınıflandırılmıştır:

- Dönemsel seyir ve dönüşümler: Klasik Türk müziğinin sinema içindeki kullanımının tarihsel süreçte geçirdiği değişim ve süreklilikler,
- Anlatı işlevleri ve sahne bağlamı: Müziğin sahne içerisinde üstlendiği dramatik, psikolojik ve duygusal roller,
- Repertuvar ve müzikal bileşenler: Kullanılan eserlerin makam, usûl, form ve repertuvar özellikleri,
- İcracı ve bestekâr odağı: Müzikal üretimin sanatçı temelli dağılımı, icracıların görünürlüğü ve bestekârların sinema anlatısına katkıları,
- Türsel bağlam ve anlatı kalıpları: Melodram, komedi, tarihî film, müzikal ve şarkılı film gibi türlerde müzik kullanımının değişimi,

- Dolaşım ve medya bağlamı: Müziğin gazino, radyo, plak, TRT, televizyon ve basın mecralarıyla kurduğu ilişki,
- Mekân ve işitsel temsil: Meyhane, gazino, Boğaz, konak, sahne ve benzeri mekânların müzik aracılığıyla anlamlandırılması,
- Eser ve müzik merkezli anlatılar: Şarkı isimlerinden hareketle kurgulanan filmler, belirli eserler etrafında şekillenen anlatılar, klasik Türk müziği çevresini, bestekârları ve icracıları konu alan yapımlar ile geleneksel müzik formlarının anlatısal eksen oluşturduğu örnekler.

Her tema, yalnızca sınıflandırma amacıyla değil; belirli bir analitik soruya karşılık gelecek şekilde yapılandırılmıştır. Bu kapsamda temalar, temsil gücü yüksek sahne örnekleri üzerinden somutlaştırılmış ve dönemsel bağlam içerisinde gerekçelendirilerek yorumlanmıştır.

Bu yaklaşım sayesinde Klasik Türk müziğinin Türk sinemasındaki kullanımı yalnızca tekil örnekler üzerinden değil; tekrar eden örüntüler, tematik ilişkiler, dönemsel farklılıklar ve müziksel yapıların anlatı içerisindeki işlevleri üzerinden bütüncül bir biçimde analiz edilmiştir.

2.4.2. Karşılaştırmalı Okuma ve Çapraz Değerlendirme

Film sahnelerinden elde edilen bulgular, akademik literatür, sanatçı biyografileri, basın yazıları, yayımlanmış röportaj ve söyleşi metinleri ile repertuvar kaynakları birlikte değerlendirilerek karşılaştırmalı bir okuma çerçevesinde yorumlanmıştır. Bu süreçte karşılaştırma, rastlantısal değil; önceden belirlenen ölçütler doğrultusunda yürütülmüştür.

Buna göre film içi görsel-işitsel veriler ile yazılı ve müziksel kaynaklarda yer alan bilgiler aşağıdaki eksenlerde karşılaştırılmıştır:

- Müzik kullanımının sahne içindeki konumu ve işlevi,

- Kullanılan eserlerin repertuvar özellikleri (makam, usûl, form, bestekâr, güfte),
- Müzik kullanımına ilişkin dönemsel eğilimler ve anlatı kalıpları,
- İcracı ve bestekârların film içerisindeki temsili,
- Filmde kullanılan eserin repertuvardaki karşılığı ile sahnedeki işlevi,
- Film içi görsel-işitsel veriler ile yazılı kaynaklarda yer alan müziksel ve tarihsel bilgilerin tutarlılığı.

Gerekli görülen durumlarda film içi görsel-işitsel veriler ile yazılı kaynaklar ve repertuvar verileri arasında çapraz doğrulama yapılmıştır. Bu doğrulama süreci özellikle müzik kullanımı, eser bilgisi, makam-usûl-form özellikleri, icracı bilgileri ve üretim bağlamına ilişkin verilerin tutarlılığını test etmeye yönelik olarak yürütülmüştür.

Bu yaklaşım sayesinde elde edilen bulgular yalnızca film metni ile sınırlı kalmayarak tarihsel, kültürel, müzikolojik ve üretim bağlamı içerisinde değerlendirilmiş; böylece analiz sonuçlarının yorumlanabilirliği ve bağlamsal derinliği artırılmıştır.

BÖLÜM III

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Türk Sinema Sektöründe Müziğin Kullanım Geçmişi Nasıldır? Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorum

1895'te gerçekleştirilen ilk film gösteriminin ardından hareketli görüntüler, kısa sürede farklı coğrafyalara yayılmıştır. Sinema, ulaştığı her coğrafyada izleyiciye yalnızca yeni bir görsel deneyim sunmamış; aynı zamanda bu deneyimin ayrılmaz bir parçası olarak müzik eşliğini de sinema salonunun içine taşımıştır. Bu nedenle erken dönem gösterim pratiğinde müzik, perdedeki görüntünün etkisini artırmış; sahnenin duygusal tonunu, ritmini ve algılanma biçimini belirginleştirmiştir. Karanlık salonlarda perdeye yansıyan görüntüler, salon içinde icra edilen müzikle birlikte daha yoğun bir etki üretmiş; seyirci açısından sinema deneyimi, görsel ve işitsel katmanların birlikte çalıştığı bir bütünlük içinde kurulmuştur.

Sinematograf, ortaya çıkışından çok kısa bir süre sonra Osmanlı topraklarına ulaşmıştır. Film müziğinin Türkiye'deki ortaya çıkışı, birçok ülkede olduğu gibi başlangıçta gösterim pratiğine eşlik eden canlı icra üzerinden şekillenmiştir. Ancak gelişim seyri ve kullanım biçimleri bakımından zamanla kendine özgü koşullar da üretmiştir. Sadi Konuralp'in vurguladığı üzere, film müziğinin Türkiye'deki kullanımında uluslararası örneklerden ayrılan bir çizgi ortaya çıkmıştır. Konuralp, bu ayrışmanın temelinde Doğu-Batı sentezi olarak kurulan müzik kullanım pratiklerinin bulunduğunu; ancak bu sentez arayışının beklenen sonucu üretmekte güçlük yaşadığını ileri sürmüştür (Konuralp, 2004, s. 59). Bu çerçevede, film müziğinin Türkiye'deki seyrini yalnızca sanatsal tercihlerin toplamı olarak okumak yeterli görülmemiş; müzik politikaları, kültürel yönelimler, dönemsel yasaklar, modernleşme söylemi ve siyasi dönüşümler gibi değişkenlerin de belirleyici olduğu anlaşılmıştır.

Klasik Türk müziğinin Türk sinemasında nasıl bir varlık alanı bulduğu ve hangi estetik/işlevsel rolleri üstlendiği odağa alınan bu çalışmada, film müziğinin Türkiye’deki seyri tarihsel kırılma hatları üzerinden izlenmiştir.

Bu bağlamda Cumhuriyet döneminin kültürel reformları, radyo ve konservatuvar politikaları, 1930–1960 aralığında belirginleşen kısıtlayıcı yaklaşımlar, Yeşilçam döneminde müziğin endüstriyel dolaşıma daha güçlü biçimde eklenmesi ve 1980 sonrasında arabesk ağırlıklı anlatı diline yöneliş, müzik–sinema ilişkisinin dönüşüm eksenleri olarak değerlendirilmiştir. Söz konusu tarihsel kırılmaların, klasik Türk müziğini kimi dönemlerde sinemasal anlatının merkezine taşıdığı, kimi dönemlerde ise görünürlüğünü sınırlandırdığı görülmüştür. Bu nedenle çalışmada, Türk sinemasında müzik yalnızca bir eşlik unsuru olarak değil; kültürel yönelimleri, ideolojik iklimi ve toplumsal dönüşümleri görünür kılan bir gösterge alanı olarak ele alınmıştır.

Bu alt problemin değerlendirilmesi, Türk sinemasında müziğin kullanım geçmişinin dönemsel süreklilikler ve kırılma noktaları üzerinden incelenmesini gerekli hâle getirmiştir. Çünkü müzik, kimi örneklerde sahne atmosferini kuran, dramatik geçişleri taşıyan ve karakterin duygusal dünyasını işitsel düzlemde görünür kılan bir anlatı bileşeni olarak işlev görmüş; kimi örneklerde ise dönemin kültür politikaları ve popüler dolaşım kanallarıyla ilişkili biçimde geri plana itilmiştir. Dolayısıyla Türk sinema sektöründe müziğin kullanım geçmişi, yalnızca teknik gelişmelerin değil; aynı zamanda üretim ortamının, dolaşım mecralarının (radyo, plak, eğlence mekânları), kültürel tercihlerin ve ideolojik çerçevenin birlikte etkilediği bir süreç olarak okunmuştur.

Bu nedenle müziğin Türk sinemasındaki tarihsel seyri, dönemler arası süreklilik ve kopuş noktaları dikkate alınarak adım adım ele alınmıştır.

1896 yılının sonlarında Galatasaray’daki Sponeck Birahanesi’nde gerçekleştirilen halka açık film gösterimi, Osmanlı topraklarında sinemanın izleyiciyle

ilk buluşması olarak kabul edilmiştir (Özuyar, 2017, s. 32). Sinematografin Osmanlı coğrafyasına girişi, halka açık gösterimlerden önce saray çevresinde gerçekleşmiştir. Nezih Erdoğan, Fransız gösteri sanatçısı Bertrand'ın Yıldız Sarayı'nda II. Abdülhamid ve saray erkânına film gösterileri düzenlediğini belirterek, sinemanın Türkiye'de ilk olarak bu kapalı ve seçkin mekânda tecrübe edildiğini ifade etmiştir (Erdoğan N. , 2017). II. Abdülhamid'in kızı Ayşe Osmanoglu'nun "Sinemayı saraya ilk kez Bertrand getirmiştir" ifadesi, bu bilgiyi doğrular nitelikte değerlendirilmiştir (Scognamillo, 2008, s. 3).

Türk sinemasının tarihsel gelişimi, yalnızca teknolojik bir ilerleme çizgisi olarak değil; aynı zamanda siyasi, toplumsal ve kültürel dönüşümlerin sinema diline yansıdığı bir süreç olarak ele alınmalıdır. Bu nedenle sinema araştırmacıları, Türkiye sinemasını farklı tarihsel dönemlere ayırarak değerlendirmiştir. Türkiye'nin ilk sinema profesörü olarak anılan Alim Şerif Onaran, Türk sinemasını şu şekilde sınıflandırmıştır:

1. Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)
2. Geçiş Dönemi (1939-1952)
3. Sinemacılar Dönemi (1952-1962)
4. Yeni Türk Sineması (Onaran, 1999, s. 5).

Sinema tarihçisi Nijat Özön, Türk sinemasının tarihsel gelişimini ise şu şekilde sınıflandırmıştır (Özön, 1985, s. 333):

1. İlk Dönem (1910-1922)
2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)
3. Geçiş Dönemi (1939-1950)
4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)
5. Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası)

Bu dönemsel ayrımlar, yalnızca sinema anlatısındaki değişimleri görünür kılmakla kalmamış; müziğin, özellikle klasik Türk müziğinin, sinemadaki kullanım biçimlerinde meydana gelen dönüşümü izleyebilmek açısından da önem taşımıştır. Türkiye’de film müziğinin gelişimi, toplumsal değişimler, kültürel yönelimler ve resmî müzik politikalarından doğrudan etkilenmiştir. Başka bir ifadeyle Türk sinemasında müziğin serüveni, Türkiye’nin müzik kültürünü belirleyen siyasal ve kültürel kırılma noktalarından bağımsız biçimde değerlendirilememiştir.

Bu nedenle çalışmada, Türkiye’de film müziğine ilişkin kapsamlı dönemsel sınıflandırmalardan birini sunan Sadi Konuralp’in beş aşamalı tarihsel çerçevesi esas alınmış; analizler bu şema doğrultusunda klasik Türk müziğinin her bir dönem içindeki konumu merkeze alınarak yürütülmüştür. Konuralp, Türkiye’de film müziği serüveninin Batı ve Doğu kaynaklı öğeleri bir araya getirerek özgün bir senteze ulaşma arzusuyla şekillendiğini; ancak bu arayışın kalıcı ve tutarlı bir sonuca bağlanmakta güçlük yaşadığını belirtmiştir. Bu doğrultuda Türk film müziğinin tarihsel gelişimi, Konuralp tarafından beş aşamalı bir çerçevede ele alınmıştır:

- Sessiz Film Dönemi (1897–1931)
- Şarkılı Melodram ve Operet Dönemi (1931–1938)
- Yeniden Skorlama Dönemi (1938–1950)
- Sinemacılar Dönemi (1950–1960)
- 1960–1990 Dönemi belirtmektedir (Konuralp, 2004, s. 59).

Film müziğinin Türkiye’deki seyrini daha bütüncül biçimde ele alabilmek amacıyla bu çalışmada söz konusu modele iki dönem daha eklenmiştir:

- 1990’lar (kırılma, kriz ve arabesk–pop baskınlığı)
- 2000 Sonrası (çeşitlilik ve dijitalleşme)

Bu genişletilmiş çerçeve, Türk sinemasında müzik tarihini yalnızca teknik bir evrim süreci olarak değil; klasik Türk müziğinin sinemasal temsili, dönüşümü ve

kültürel konumlanışı üzerinden ele alma imkânı sunmuştur. Böylece çalışma, film müziği tarihini genel bir hat içinde sunmakla sınırlı kalmamış; klasik Türk müziğinin sinemada nasıl varlık gösterdiği, hangi estetik ve işlevsel rolleri üstlendiği ve dönemler boyunca nasıl dönüşüme uğradığı sorularını odağa alan bütüncül bir inceleme zemini oluşturmuştur. Bu doğrultuda Türk film müziği tarihi, Konuralp'in sınıflandırması temel alınarak ve çalışmada eklenen dönemler de dâhil edilerek alt başlıklar hâlinde incelenmiştir.

3.1.1. Sessiz Film Dönemi (1897-1931)

Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul, yüzyıllar boyunca yalnızca siyasal ve ekonomik değil, aynı zamanda kültürel bir merkez olmuştur. Avrupa ile kurduğu diplomatik ilişkiler sayesinde Batı'daki teknolojik ve sanatsal yeniliklerin ilk ulaştığı şehirlerden biri olan İstanbul, sinemanın Osmanlı topraklarına girişinde de öncü rol oynamıştır.

19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında şehrin kozmopolit yapısı, farklı etnik ve dinî grupların bir arada yaşadığı çokkültürlü atmosferiyle sinemanın hem sosyal hem de kültürel düzlemde yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Özellikle Beyoğlu, Batı ile en yoğun etkileşimde bulunan semt olarak sinemanın ilk gösterimlerinin yapıldığı merkez hâline gelmiştir. Erken şehirleşme, Batılılaşma hareketleri ve saray çevresinin sanata ilgisi, sinemanın Osmanlı kültürel hayatına uyumu kolaylaştırmıştır.

Lumière Kardeşler'in 1895'te Paris'te gerçekleştirdikleri ilk gösterimden kısa süre sonra sinemanın büyüleyici gücü Avrupa'da büyük ilgi uyandırmış; farklı kültürleri betimleyen görüntüler izleyiciler için benzersiz bir deneyim oluşturmuştur. Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'na ait sahneler de bu filmlerde yer almıştır. Osmanlı coğrafyasında ilk film çeken kişi, İtalyan kökenli Fransız Alexandre Promio (1868–1926) olmuştur. Promio, 1896'da İstanbul ve İzmir'de Türk askerlerinin görüntülerini kaydetmiş; Boğaz ve Haliç çevresinde çeşitli sahneler çekmiştir.

Promio'nun ardından Lumière Kardeşler, Osmanlı topraklarında film çekilmesi için Félix Mesguich, Francis Doublier, Charles Moisson ve Maurice Perrigot gibi kameramanlarını görevlendirmiştir. Bu isimler 1896–1899 yılları arasında İstanbul ve çevresinde çekimler gerçekleştirmiştir.

Lumière Kardeşler'in kameramanlarından Promio'nun Osmanlı topraklarına gelişi, kaynaklarda hem diplomatik hem de bürokratik güçlüklerle anılmaktadır. Scognamillo'nun aktardığına göre Promio, sinematograf aygıtını İstanbul'a sokabilmek için Fransız elçiliğinin desteğine başvurmak zorunda kalmış; kendi anlatımına göre çeşitli rüşvet ödemeleriyle bu engelleri aşabilmiştir. İstanbul ve İzmir'de gerçekleştirdiği çekimlerde Türk piyade birlikleriyle birlikte Boğaziçi ve Haliç çevresini görüntülemiş; aynı yıllarda yalnızca Fransızlar değil, İngiliz, Alman ve İtalyan ekipler de benzer kısa belgesel şeritler üretmiştir. Bu filmler daha sonra Türkiye'de gösterilerek yerli izleyicinin sinemayla ilk kez karşılaşmasında önemli bir rol oynamıştır (Scognamillo, 1998, s. 22-23).

Osmanlı Devleti sinematografla ilk kez 17 Haziran 1896 tarihli, Fransız vatandaşı Mösyö Jamin tarafından Babıâli'ye iletilen bir mektupla tanışmıştır. Bu gelişmenin ardından 4 Eylül 1896'da devlet kurumlarınca hazırlanan raporda sinematograf, “bilimin yayılmasında insanlık için önemli bir araç” olarak tanımlanmış; bu ifade, sinemanın Osmanlı topraklarında meşruiyet kazanmasını ve saray tarafından kabul görmesini sağlamıştır.

Osmanlı'da ilk sinema gösterimi, Sultan II. Abdülhamid döneminde Yıldız Sarayı'nda gerçekleştirilmiştir.

Nijat Özön, Osmanlı'da sinemanın sarayla ilk temasını anlatırken, o dönemde İstanbul'da faaliyet gösteren yabancılar arasında iki Fransız; Bertrand ve Jean'dan söz etmiştir. Özön'ün aktardığına göre Bertrand, aslen taklit ve hokkabazlık yapan bir gösteri sanatçısıdır; her yıl padişah'tan izin alıp Fransa'ya gider, yeni numaralar ve eğlence biçimlerini öğrenerek geri döner ve sinema aygıtını da ilk kez saraya getiren

kişi odur. Bu ilk gösterimlerde bugünkü anlamda bir sinema salonundan söz edilememiştir: büyük bir perde fırçalarla ıslatılmış, üzerine son derece kısa, loş ve parça parça görüntüler yansıtılmış; görüntülerin çoğu bir dakikayı bile bulmamıştır. Buna rağmen, yeni bir teknikle karşılaşmanın yarattığı şaşkınlık ve merak nedeniyle, bütün bu ilkel koşullara karşın saray halkının bu gösterilerden büyük keyif aldığını vurgulamıştır (Özön, 2010, s. 34).

Osmanlı Devleti'nde sinematograf gösterimlerine ilişkin erken örneklerden biri, Fransız operatör Henri Delavallée tarafından gerçekleştirilmiştir. Galatasaray Lisesi yakınındaki Sponeck Birahanesi, Osmanlı topraklarında sinematografın halka açık ilk gösterimlerinin yapıldığı mekânlar arasında öne çıkmaktadır. Barış Saydam'ın aktardığına göre bu gösterimler Delavallée tarafından düzenlenmiş; ilanlarda birahenenin birinci katında “canlı fotoğraflar” ve doğal boyutlu hareketli görüntülerin sunulacağı, 17.30–21.30 saatleri arasında birden çok seans yapılacağı ve cuma ile pazar günleri için ayrıca matine gösterimleri planlandığı belirtilmiştir. Delavallée, Sponeck'teki gösterimlerin gördüğü yoğun ilgiden hareketle Ramazan ayında şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kırathanesi'nde de sinematograf seansları düzenleyeceğini duyurmuştur (Saydam, 2020, s. 403).

Gösterim sırasında İstanbul'da elektrik bulunmadığından projektörler gaz lambalarıyla çalıştırılmıştır. Ortama yayılan keskin gaz kokusuna rağmen izleyiciler, hareketli görüntülerin yarattığı büyüleyici etkiyle sinemayı hayranlıkla karşılamıştır.

II Abdülhamid'in tiyatro ve fotoğrafla birlikte sinematografi da himayesi altına almasının, bu yeni gösteri tekniğinin saray içi bir merak alanı olmaktan çıkıp imparatorluğun farklı merkezlerinde daha yaygın ve hızlı biçimde kullanılmasına zemin hazırladığı belirtilmiştir (Erdoğan N. , 2017, s. 66-73).

Arşiv yazışmaları, II. Abdülhamid'in sinematografi yalnızca bir eğlence aracı olarak değil, dünyadaki gelişmeleri izlemeye yarayan yeni bir imkân olarak da gördüğünü göstermektedir. 1902 tarihli bir belgede Mabeyn Başkâtibi Tahsin Paşa,

Berlin Sefiri Ahmet Tevfik Paşa'dan sinematografla gösterilen güncel filmlerden, özellikle Çin'in o dönemki durumunu konu alan filmlerin fırsat bulundukça satın alınarak saraya gönderilmesini talep etmiştir (Özuyar, 2017, s. 48).

II. Abdülhamid'in istediği filmler, özellikle ikili ilişkilerin yürütüldüğü devletlerle ilgilidir. Çin, Almanya ve Avusturya imparatorlarının faaliyetlerini içeren, çeşitli ülkelerdeki askerî manevraların sergilendiği filmler Sultan'ın da ilgisini çekmiştir. II. Meşrutiyet'e kadar geçen dönemde sinema gösterimleri, halkın en çok rağbet ettiği eğlence biçimlerinden biri hâline gelmiştir. Ancak II. Abdülhamid, sinemanın toplumsal etkilerinden çekinmiş; uzun yıllar boyunca yabancıların kalıcı sinema salonu açmasına izin vermemiştir.

Sinemanın Osmanlı topraklarındaki konumu, II. Meşrutiyet'in ilanına (23 Temmuz 1908) kadar merkezî bir eğlence biçimine dönüşmemiş; daha çok ramazan dönemlerinde karagöz, ortaoyunu, meddah gibi geleneksel gösterilerin ve tiyatro/kıraathane programlarının arasına serpiştirilen yan bir gösteri olarak kalmıştır. Elektrik kullanımının uzun süre sınırlı tutulması, özellikle Abdülhamid dönemindeki çekincelerle birleşerek sinema işletmeciliğinin teknik altyapısını kurmayı zorlaştırmış; dolayısıyla sinemanın kurumsal ve ekonomik bakımdan gelişmesini ciddi biçimde yavaşlatmıştı (Özön, 2010, s. 38-39).

Galata'daki işyerinde fotoğraf ve film ekipmanı satışı yapan Weinberg, aynı zamanda Lumière Kardeşler'in ve çeşitli Avrupalı yapımcıların acentesi olarak da faaliyet göstermiştir. 1900'de Pathé Frères'in İstanbul temsilciliğini üstlenmesiyle sinemanın Osmanlı'daki kurumsallaşma sürecinde görünür bir figüre dönüşmüş; bu süreçte hem güncel olaylara ilişkin kısa görüntüler kaydetmiş hem de konulu film denemeleri gerçekleştirmiştir. 1908'de *Sultan II. Abdülhamid'in Hamidiye Camii'ndeki Cuma Selamlığı*'nı filme alması, bu faaliyetlerin dikkat çekici örneklerinden biri olarak anılmaktadır (Özuyar, 2017, s. 148). Ayrıca *Seçimler ve*

İstanbul'da Meclisin Açılışı başlıklı film de Weinberg tarafından kameraya kaydedilmiştir (Özuyar, 2017, s. 149).

1911'de Sultan Mehmed Reşad'ın Rumeli gezisi hem Manaki Kardeşler hem de sarayın resmî filmcisi Sigmund Weinberg tarafından görüntülenmiş; böylece aynı siyasal olay, Osmanlı'nın erken sinema tarihinde iki ayrı ekibin kamerası aracılığıyla, birden çok açıdan kayda geçirilmiş görsel bir belgeye dönüşmüştür (Öztekin, 2020). Bu girişim, İstanbul'da sinema kültürünün kalıcı bir yapı kazanmasına öncülük etmiş, şehrin zamanla Türk sinema endüstrisinin merkezi hâline gelmesine katkı sağlamıştır. Pathé Sineması sekiz yıl boyunca faaliyet göstermiş, daha sonra "Belediye Sineması" adını almıştır. Weinberg, film arşivini genişletip gösterimlerini farklı semtlere taşımış, çok dilli tanıtım stratejileriyle sinemayı farklı toplumsal kesimlere ulaştırmıştır.

Bu döneme ilişkin çalışmalar, Sigmund Weinberg'in önce Yüksekaldırım'da, ardından İstiklal Caddesi'nde fotoğraf ürünleri satan bir dükkân işlettiğini ve aynı zamanda Fransız Pathé şirketinin İstanbul'daki temsilciliğini üstlendiğini göstermektedir. Weinberg, tiyatro ve çeşitli eğlence mekânlarında yaptığı sinematograf gösterileriyle yetinmemiş, Türkiye'deki ilk sürekli sinema işletmesinin yönetimini de üstlenerek 1908'de Tepebaşı'nda açılan Pathé Sineması'nın başına geçmiştir. Kısa süre içinde Orientaux (1911), Central (1912), İdeal (1912), Gaumont (1913), Artistik (1913) ve American (1913) gibi yeni salonların açılmasıyla, daha önce kiraathane, birahane ve tiyatro sahnelerinde "ek" eğlence olarak sunulan film gösterimleri, giderek kendi başına program yapan yerleşik sinema salonlarına taşınmıştır (Saydam, 2020, s. 405-406).

Weinberg ve Manaki Kardeşler'in öncü görüntüleme çalışmalarına rağmen, Türkiye'de "ilk Türk filmi" olarak çoğunlukla Fuat Uzkınay'ın 1914 tarihli *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adlı belge filmi kabul edilmektedir. Ayastefanos'ta (bugünkü Yeşilköy) Ruslar tarafından 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'nın hatırasına inşa edilen anıt, I. Dünya Savaşı'nın başındaki siyasal-askerî

atmosfer içinde sembolik bir anlam taşıdığı gerekçesiyle yıktırılmış; bu yıkımın filme alınması hem dönemin propaganda/temsil dili hem de Türkiye’de sinemanın erken gelişimi açısından dikkat çekici bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Bununla birlikte filmin kopyasının günümüze ulaşmamış olması ve “ilk” tartışmalarının farklı ölçütlere dayanması nedeniyle literatürde bu kabule ilişkin farklı değerlendirmelerin bulunduğu da belirtilmelidir. Bu olay, askerî ve siyasî bir gösterge olmasının yanı sıra, sinema tarihimizde başlangıç tartışmalarının merkezinde yer alan bir kayıt niteliği taşımaktadır.

Türk sinema tarihine ilişkin incelemelerde Sigmund Weinberg, sinematografi tanıtan, ilk gösterimleri organize eden ve işletmecilik faaliyetleri yürüten çok yönlü bir öncü olarak anılmış; Türkiye’de sinema olgusunun yerleşme sürecine katkıları vurgulanmıştır. Bununla birlikte sinema tarih yazımı Weinberg ile sınırlı kalmamış; “ilk Türk sinemacısı” olarak çoğunlukla Fuat Uzkınay öne çıkarılmıştır. Uzkınay’ın ‘ilk Türk sinemacısı’ olarak öne çıkarılması, yalnızca kamerayı kullanan ilk Türklerden biri olarak görülmesiyle değil, 14 Kasım 1914’te Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin yıkılışını filme almasıyla simgelenen tarihsel rolü ve Türkiye’de belgesel sinemanın erken örnekleriyle ilişkilendirilen öncülüğüyle birlikte değerlendirilmiştir (Scognamillo, 1998, s. 31).

1915 yılı, Türk sinema tarihi açısından bir dönüm noktası olarak kabul edilebilecek önemli bir gelişmeye sahne olmuştur. I. Dünya Savaşı yıllarında Osmanlı Devleti’nin Harbiye Nazırı olan Enver Paşa (1881–1922), müttefik Almanya’ya gerçekleştirdiği bir ziyaret sırasında Alman ordusu tarafından çekilmiş askerî belgesel filmleri izlemiş ve bu çalışmalardan oldukça etkilenmiştir. Görsel kayıtların askerî ve toplumsal faydalarını fark eden Enver Paşa, dönüşünde Osmanlı ordusunda sinematografi faaliyetlerini yürütecek resmî bir birimin kurulması emrini vermiştir. Bu doğrultuda, 1915 yılında İstanbul’da, “bir İslam ülkesinde kurulan ilk resmî sinematografi birimi” olarak nitelendirilen Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuştur.

Osmanlı ordusu bünyesinde sinemanın kurumsal bir yapıya kavuşması, 1915 dolaylarında Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin oluşturulmasıyla somutlaşmıştır. İstanbul'daki ilk sürekli sinema salonunun işletilmesinden halka açık gösterilere uzanan girişimleriyle tanınan Sigmund Weinberg bu birimin başına getirilmiş; Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı filmiyle ilişkilendirilen Fuat Uzkınay ise yardımcısı olarak görevlendirilmiştir. Dairenin ilk film çalışmaları, Enver Paşa'nın atlarını ve eşi Emine Naciye Sultan'ın yeni doğan çocuğunu konu alan, saray çevresine odaklı kısa belgesel nitelikli görüntüler üzerinde yoğunlaşmıştır (Özön, 2010, s. 52).

Osmanlı Devleti ile Romanya arasında 27 Ağustos 1916'da savaş ilan edilmesiyle birlikte Weinberg'in hukuki statüsü “düşman tebaası” konumuna düşmüş, bu nedenle Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başında kalması uygun görülmemekle görevden alınmıştır. Dairenin yönetimi yardımcısı Fuat Uzkınay'a devredilmiş; kurum da savaş sonuna kadar cephe ve savaş ortamına ilişkin aktüel görüntüler üretmeye devam etmiştir (Özön, 2010, s. 54).

Merkez Ordu Sinema Dairesi, kuruluşundan itibaren ağırlıklı olarak belgesel nitelikli yapımlara odaklanmış; bu filmler hem cephedeki askerî harekâtları kayda geçirmek hem de devlet erkânının resmî faaliyetleri ile saray çevresine ilişkin görüntüleri belgelemek amacıyla çekilmiştir.

Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin üretimleri arasında, 1917'de Alman İmparatoru II. Wilhelm ile Avusturya İmparatoru Karl'ın İstanbul ziyaretini ve bu ziyaret kapsamında düzenlenen törenleri kayda alan *Alman İmparatoru'nun Askerî Müzeyi Ziyareti* filmi özellikle öne çıkarılmaktadır. Aynı dönemde II. Abdülhamid ve Sultan Mehmed Reşad'ın cenaze merasimleri ile Sultan Vahdeddin'in biat ve kılıç kuşanma törenlerini konu alan filmler de çekilmiş; böylece imparatorluğun son yıllarındaki resmî ritüeller sistemli biçimde belgesel nitelikli görüntülerle kayıt altına alınmıştır (Güneş, 1991, s. 122).

Osmanlı ordusu bünyesinde kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi, çektiği filmler aracılığıyla savaşın seyrini Osmanlı'nın da dâhil olduğu İttifak Devletleri perspektifinden temsil eden bir araç olarak kullanılmış; bu yönüyle kamuoyuna dönük propaganda faaliyetlerinde kayda değer bir işlev üstlenmiştir. (Özuyar, 2007, s. 36). Bu kurumsal yapılanma içinde Sigmund Weinberg'in birimin başına getirilmesi, erken sinema işletmeciliği ve gösterim pratikleriyle ilişkilenen bir ismin askeri sinema örgütlenmesinde merkezi bir rol üstlendiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Sigmund Weinberg'in Merkez Ordu Sinema Dairesi'ndeki resmî görevi, Romanya'nın tarafsızlıktan vazgeçerek 29 Ağustos 1916'da Osmanlı Devleti'ne savaş ilan etmesine kadar sürmüştür. Romanya'nın “düşman devlet” statüsüne geçmesiyle birlikte, Weinberg de Düvel-i Muhasama tebaası sayılarak görevinden alınmış; ancak sınır dışı edilmemiş, kurumla olan teması bu tarihten sonra resmî olmayan, daha dolaylı bir düzlemde devam etmiştir (Özuyar, 2007, s. 40-41).

Weinberg, fotoğrafçı İbrahim Ferit Bey'le birlikte Galiçya Cephesi'ndeki Osmanlı birliklerini filme almak üzere görevlendirilmiş, görevi tamamlayıp İstanbul'a dönmüş; Merkez Ordu Sinema Dairesi ile resmî bağı kesildikten sonra da şehirde kalarak, Enver Paşa ve dönemin elitlerinin de gittiği Aynalı Sinema'nın işletmeciliğini sürdürmüştür.

I. Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'da, MOSD'nin yanı sıra bazı sivil ve yarı resmî kuruluşlar da sinema alanında faaliyet göstermiştir. Bu kurumlardan biri, 1913 yılında ordu ile halk arasındaki bağı güçlendirmek amacıyla kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'dir. Cemiyet, savaş yıllarında hem gelir sağlamak hem de kamuoyu desteğini güçlendirmek amacıyla 1916'dan itibaren sinemayı bir araç olarak kullanmıştır. Bu çerçevede, 1917'de literatürde Türk sinema tarihinin erken konulu film denemeleri arasında değerlendirilen *Pençe* ve *Casus* adlı yapımlar Cemiyet'in girişimiyle çekilmiştir. Agâh Özgüç'e göre *Pençe*, ücretli gösterim yapan ticari

sinemalarda vizyona girerek seyirciyle buluşan ilk yerli Türk filmi olarak anılmıştır (Özgüç, 1990, s. 18).

Pençe filmi üzerine yapılan bazı çalışmalarda, eserin “müstehcen” olduğu yönündeki söylemin dolaşıma girdiği görölmektedir. Ancak İsmail Arda Odabaşı, filmin açıkça cinsel içerikli olduğu ve bu “müstehcenlik” iddialarının tarihsel dayanaklarına ilişkin somut bir belge ya da ikna edici kanıt bulunmadığını özellikle vurgulamaktadır. Odabaşı’nın işaret ettiği sınırlı referans, Muhsin Ertuğrul’un *Pençe*’nin Türk izleyicide utanç duygusu uyandırdığını belirten ifadesidir. Odabaşı, cinselliğin toplumsal düzeyde çoğu zaman “utanma” ile özdeşleştirildiği bir kültürel bağlamda sinema tarih yazımının da bu refleksi yeniden üretebildiğini; dolayısıyla *Pençe*’ye atfedilen “müstehcenlik” söyleminin filminden çok bu zihniyetin ürünü olarak okunması gerektiğini ileri sürmektedir (Odabaşı, 2017, s. 52).

1918’de Osmanlı’nın I. Dünya Savaşı’ndan mağlup çıkmasının ardından imzalanan Mondros Mütarekesi, ulaşım ve iletişim araçlarının İtilaf Devletleri kontrolüne geçmesine neden olmuştur. Bu durum, sinema ekipmanlarını da kapsadığı için, Merkez Ordu Sinema Dairesi ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti 1919 yılında cihazlarını Ma’lûlîn-i Guzât-ı Askeriye Muavenet Heyeti’ne devrederek koruma altına almıştır. Heyet, bu ekipmanlarla film üretimini sürdürmüş; Ali Fuat Uzkınay da bu süreçte aktif rol almıştır. Uzkınay, özellikle İstanbul’un işgal sürecine dair ilk direniş hareketlerini belgeleyerek sinemayı propaganda aracı olarak da kullanmıştır.

Bu dönemde, 1919 yapımı *Mürebbiye* filmi, işgal koşullarında gösterimi engellenen ve Türk sinema tarihinde sansür tartışmalarının erken örneklerinden biri olarak anılan yapımlar arasında yer almıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın aynı adlı eserinden uyarlanan ve Ahmet Fehim tarafından yönetilen film, Fransız mürebbiye karakterinin ahlaki eleştiriye ačılan temsil biçimi nedeniyle işgal yönetiminin tepkisini çekmiş; kimi kaynaklarda, işgal kuvvetleri komutanı General Franchet d’Espèrey’in talimatıyla yasaklandığı belirtilmiştir. Başrolde yer alan Madam Kalitea’nın

canlandırdığı mürebbiye figürü ise, bazı değerlendirmelerde Türk sinemasının erken “vamp/femme fatale” tiyolojilerinden biri olarak anılmıştır. Bu yasaklama, hem içerik tartışmaları hem de dönemin politik atmosferi bakımından sinema tarihinde bir dönüm noktası niteliği taşımaktadır.

Başkent 1923’te Ankara’ya taşınsa da İstanbul, kültür-sanat ve ticaretin merkezi olma işlevini sürdürmüş; sinema endüstrisinin gelişimi için gerekli altyapı, teknik olanaklar ve yaratıcı çevre büyük ölçüde bu kentte toplanmıştır. 1920’li yıllarda İstanbul’da kurulan çok sayıda yapım şirketi, Türkiye’de sinema sektörünün temellerini atmıştır. Öne çıkan örneklerden Kemal Film, 1919’da Sirkeci’de ithalat amacıyla kurulmuş, 1922’de yerli yapımlara yönelmiştir. 1922’deki askerî zaferin hemen sonrasında, yeni rejimin ülkeyi yeniden düzenleme ve ayağa kaldırma iradesiyle paralel biçimde, Muhsin Ertuğrul ile Kemal Film’in kurucuları Seden Kardeşler, Türkiye’de film üretim sürecini disipline etmeye ve belirli bir düzene bağlamaya yönelik bir girişimde bulunur. Böylece sinema alanındaki yapılanma, siyasal düzlemdeki yeniden kuruluş hamleleriyle aynı tarihsel momentte şekillenmeye başlamıştır (Onaran, 1994, s. 21).

Opera Film (1924), İpek Film (1928), Lale Film (1928) ve Ha-Ka Film (1929) gibi şirketler de bu dönemin üretken oluşumları arasında yer almıştır. Bu firmaların çoğu Galata ve Beyoğlu çevresinde konumlanarak İstanbul’u hem yapım hem de dağıtım açısından sinemanın merkezi hâline getirmiştir. Bu kültürel kümelenme, sinema salonları, tiyatrolar ve teknik stüdyolarla çevrili bir “kent sinemacılığı” ortamının oluşmasını sağlamıştır.

Sessiz sinema döneminde film hiçbir zaman gerçekten “sessiz” olmamıştır; müzik, gösterimin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Küçük salonlarda genellikle tek bir piyanist, daha büyük sinemalarda keman–piyano ikilileri, oda toplulukları veya özel sinema orgları; görkemli salonlarda ise tam orkestralar filmlere canlı olarak eşlik etmiştir. Gösterimlerde piyano eşliğinde klasik parçalar ile dönemin popüler eserleri

çalınmış; başlangıçta perdedeki görüntüye uygun ya da uygunsuz birçok doğaçlama müzik kullanılmış, zamanla görüntüyle daha uyumlu müziklerin icrasına geçilmiştir. Bu çerçevede gerçek anlamda ilk film müziği skoru 1908’de *L’Assassinat du duc de Guise* filmi için Saint-Saëns tarafından hazırlanmıştır. Benzer biçimde 1913’te *Der Student von Prag* için Joseph Weiss, 1914’te *Cabiria* için Ildebrando Pizzetti özel film skorları bestelemiştir. Uzun filmler için filme uygun özel müzik besteleme yöntemi zamanla popülerleşmiş; sessiz film döneminde film için beste yapan birçok besteci ortaya çıkmıştır (Konuralp, 2004, s. 19-27).

Başlangıçta bu eşliğin büyük ölçüde doğaçlamaya dayandığı belirtilmiştir. Müzisyenlerin, operalardan seçmeler, marşlar, salon müzikleri, halk ezgileri ve popüler parçalardan yararlanarak sahnelerin duygusuna uygun bir atmosfer oluşturmaya çalıştıkları; aynı zamanda projektör gürültüsünü ve salon uğultusunu bastırarak izleyicinin dikkatini perde üzerinde toplamayı amaçladıkları ifade edilmiştir. Zamanla bu uygulamanın daha sistemli bir yapıya kavuştuğu, “photoplay music” olarak adlandırılan ve belirli duygu durumları ile sahne türlerine göre önceden tasnif edilmiş hazır müzik parçalarının kullanılmaya başlandığı aktarılmıştır. Ayrıca filmlerle birlikte, hangi sahnede ne tür bir müziğin kullanılacağını gösteren ayrıntılı listelerin de gönderildiği belirtilmiştir. Böylece salon müzisyenlerinin rastlantısal parça seçiminden uzaklaşarak filmin ritmine, atmosferine ve dramatik gerilim noktalarına uygun müziği daha sistemli biçimde uyguladıkları; bu durumun da müziği anlatının daha bilinçli bir parçası hâline getirdiği değerlendirilmiştir.

Bununla birlikte, yalnızca seçkin bazı yapımlar için filme özgü senfonik partiyonlar yazıldığı; sessiz film döneminin genelinde ise müziğin daha çok derleme ve uyarlama mantığıyla kullanıldığı ifade edilmiştir. Bu tarihsel sürecin, müziğin sinemada teknik bir gereklilik olmanın ötesine geçerek duygusal yönlendirme, atmosfer kurma ve anlatıyı yorumlama işlevleri kazanmasında önemli bir aşama oluşturduğu anlaşılmıştır. Sessiz film dönemindeki bu dönüşümün önemli aktörlerinden biri olarak değerlendirilen Max Winkler’in, sessiz filmler için özel

müzik katalogları ve düzenlemeler hazırladığı belirtilmiştir. New York'ta bir müzik mağazasında satıcı olarak çalıştığı dönemde çok sayıda müzik kaydı ve kataloga hâkim olduğu, daha sonra Universal film şirketinin yapımlarına eşlik edecek müzikleri sistematik biçimde derleyip düzenlediği aktarılmıştır. Bu süreçte Beethoven, Mozart ve Tchaikovsky gibi bestecilerin eserlerinden örnekler kullandığı; böylece photoplay music anlayışının kurumsallaşmasına katkı sağladığı ve film gösterimlerine eşlik eden müziğin tesadüfî seçimlerden çıkıp daha profesyonel bir repertuvar düzenine kavuşmasında etkili olduğu ifade edilmiştir (Tanrısever, 2001, s. 6).

Zamanla sinemada müzik, yalnızca sessizliği dolduran bir unsur olmaktan çıkarak, sahnelerin anlamını derinleştiren, karakter psikolojisini yansıtan ve dramatik yapıyı pekiştiren ikinci bir anlatı dili hâline gelmiştir.

Sinemanın doğması ile sesin görüntüyle eş zamanlı kullanılabileceği fikri büsbütün yok değildi. Edison'un fonografı ile Lumière Kardeşler'in sinematografi üzerinde yapılan erken dönem deneyler, ses-görüntü senkronizasyonuna ilgi duyulduğunu göstermiştir. Yine de teknik yetersizlikler ve sesin geniş salonlarda yükseltilmesine dair sorunlar, bu girişimlerin bir süre rafa kalkmasına neden olmuştur.

Türkiye'de "film müziği" bugünkü anlamıyla henüz kurumsallaşmamış; buna karşın müzik, gösterimlerin vazgeçilmez bir parçası olarak işlemiştir. Konuralp'e göre yabancı filmlere eşlikte piyano öne çıkmış; Cumhuriyet döneminde piyano eşliğinde tango ve vals gibi güncel dans müziklerinin de çalındığı görülmüştür. Yerli film gösterimlerinde ise piyano eşliğinin yerini giderek Türk eserlerini seslendiren alaturka orkestralar almıştır. Nitekim 1922'de Yeni Millî Sinema'daki bir gösterim için hazırlanan broşürde, filme Büyük Alaturka Salon Orkestrasının eşlik edeceği ve Türk eserlerinin çalınacağı belirtilmiştir (Konuralp, 2004, s. 62-63).

Bu dönemin erken yerli yapımları olan *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*, *Pençe*, *Casus*, *Himmet Ağa'nın İzdivacı*, *Mürebbiye*, *Binnaz* ve *Bican Efendi* için bestelenmiş doğrulanabilir bir özgün skor/notaya dayalı kayda rastlanmamıştır.

Bu nedenle eşlik müziği, salonların koşullarına ve icracıların tercihinine göre şekillenmiş; küçük salonlarda çoğunlukla tek bir piyanist, İstanbul gibi merkezlerde ise birkaç kişiden oluşan alaturka saz heyetleri canlı eşlik yapmış; repertuvarda popüler şarkılar, klasik Türk müziği peşrevleri ve saz Semâîeri ile operet melodileri ve dönemin bilinen Batı müziği parçaları bağlama göre icra edilmiştir.

Beyoğlu'nda sinema salonlarının yayılmaya başladığı yıllarda film gösterimlerinin hiçbir zaman “sessiz” bırakılmadığı; müziğin daha başlangıçtan itibaren bu mekânların ayrılmaz bir parçası olarak kurgulandığı görülmüştür. Salon piyanistliği görevini çoğu zaman gayrimüslim kadınların üstlendiği; 1920’lerde beyaz Rus Valentine Taksin’in Cine Magic’te sessiz filmlere canlı piyano eşliğiyle ün kazandığı aktarılmıştır. Ardından “sinema sarayı” tipi gösterişli yapılar Beyoğlu’nda çoğaldıkça, tek piyanistin yerini birden fazla balkonlu bu lüks salonlarda küçük orkestraların aldığı anlaşılmıştır. Benzer bir pratiğin İstanbul dışındaki kentlerde de izlendiği görülmüştür: İzmir’de eski adı Millî Sinema olan Elhamra’da sessiz filmlerin müziğini Mümtaz Uygun’un çaldığı; Cumhuriyet dönemi Ankara’ında Ulus Sineması’nda hem sessiz film piyanistliği yapan hem de orkestrada flüt icra eden Basri Bey’in adının öne çıktığı belirtilmiştir. (Konuralp, 2004, s. 60-61).

Bu pratikte temel amaç, projeksiyon makinesinin gürültüsünü ve salon uğultusunu bastırmak, seyircinin dikkatini perdeye toplamak ve sahnelerin duygusal tonuna yaklaşık uyum sağlayan bir atmosfer oluşturmak olmuştur. Seçimler sistematik bir dramatik kurguya değil, icracının repertuvarına ve anlık sezgisine dayanmıştır.

1922 tarihli *Boğaziçi Esrarı* gösteriminde Türk musikisi örneklerinin “büyük alaturka salon orkestrası” eşliğinde icra edilmesi ve 1923 yapımı *Leblebici Horhor* uyarlamasında operet müziklerinin canlı eşlikle kullanılması, sessiz dönem gösterimlerinde müziğin sinema salonu pratiğine daha görünür ve düzenli biçimde eklemlendiğini göstermiştir (Pekman & Kılıçbay, 2004, s. 23). Cumhuriyet’in ilk yıllarında sinema salonlarında işitilen repertuvar da belirgin biçimde çeşitlenmiştir:

kimi gösterimlerde geleneksel Türk musikisi doğrudan eşlik malzemesi olarak kullanılmış, kimi gösterimlerde ise piyano eşliğinde dönemin Batı kökenli popüler formları olan tango ve valsler icra edilmiştir. Bu eğilimin somut bir göstergesi olarak, 1922’de Yeni Millî Sinemadaki bir gösterim için hazırlanan duyuruda filme Büyük Alaturka Salon Orkestrasının eşlik edeceğinin ve programda Türk musikisi örneklerinin icra edileceğinin özellikle belirtilmesi dikkat çekmektedir (Konuralp, 2004, s. 62-63).

Edison ile W.K.L. Dickson, 1890’larda Kinetoskopu geliştirirken yalnız görüntüyle sınırlı kalmamış, sesi de sinemaya dâhil etme imkânı üzerinde durmuşlardır. Kinetoskop ile Edison’un daha önce icat ettiği Fonografin birleştirilmesiyle ortaya çıkan Kinetophone, bu arayışın en ileri örneklerinden biri olmuş; bu model için üretilen filmler çoğunlukla müzikhollerde ve revülerde çalışan sanatçıların performanslarından oluşmuştur. Böylece müzik, özgün bir film skoru düzeyinde olmasa da erken sesli film denemelerinde baştan itibaren yer almıştır. Film müziği tarihi açısından dönüm noktası sayılan gelişmeler arasında, Josef Engl, Joseph Massole ve Hans Vogt’un 1919’da Almanya’da geliştirdiği Tri-Ergon sistemi ile Lee DeForest’in 1922’de geliştirdiği Phonofilm sistemi öne çıkar. DeForest, buluşunun ertesinde New York’ta sessiz film müzik bestecisi Hugo Reisenfeld ile DeForest Phonofilm Şirketi’ni kurmuş; 1927 sonuna kadar Phonofilm kapsamında haftalık sesli film gösterileri düzenlenmiş ve bu programlarda ünlü kişilerin konuşmalarının yanı sıra operalardan sahneler ve müzisyen performansları gibi müzik temelli içerikler de sürdürülmüştür. Konuralp’in aktardığına göre Sergei Eisenstein, sessiz sinema döneminde dahi müziğin rastlantısal değil, yönetmen denetiminde ve sahneye özgü bir anlayışla kullanılmasına önem vermektedir. *Potemkin Zırhlısı* hazırlık sürecinde önce Bach’tan hareketle bir müzik tasarımı kurduğu; ardından film için Edmund Meisel’den beste istenmesi üzerine Berlin’de besteciyle görüşerek bazı sahnelerde nasıl bir müzik arzuladığını ilettiği belirtilmektedir. Sesli dönemde ise Eisenstein’ın Prokofiev’le işbirliğine giderek kimi zaman çekim ve kurguyu doğrudan bestecinin müziklerine göre biçimlendirdiği ifade edilmektedir (Konuralp, 2004, s. 33).

Sesli sinemaya geçiş ise dünya sinema tarihinde 1927’de *The Jazz Singer* (*Caz Şarkıcısı*) ile senkronize sesin geniş kitleler nezdinde başarı kazanmasıyla belirginleşmiş; bu gelişme sinema anlatısında önemli bir kırılma yaratmıştır. Film, yalnızca diyalog kullanımıyla değil, izleyici üzerindeki etkisi ve elde ettiği ticari başarıyla sesli sinema devriminin hızlanmasında etkili olmuştur. Bunu izleyen süreçte *Lights of New York* (1928), sinema tarihinin tamamen sesli uzun metrajlı filmleri arasında anılmıştır.

Sesli sinemanın yükselişi, yalnızca teknik bir sıçrama olarak kalmamış; sinemanın estetiği ve anlatı yapısında köklü bir dönüşümü tetiklemiştir. Oyuncular, artık yalnızca beden diliyle değil; ses tonu, diksiyon ve vokal kimlikleriyle de değerlendirilmeye başlanmış; bu nedenle sessiz dönem yıldızlarının bir bölümü yeni döneme uyum sağlamakta güçlük yaşamıştır. Öte yandan, erken dönem ses kayıt teknolojilerinin set koşullarına getirdiği sınırlılıklar kamera hareketini daraltmış; iç mekân ve daha durağan çekimler artmış, yönetmenler görsel dinamizmi yeniden kurgulamak zorunda kalmıştır. Buna rağmen 1930’ların başında sesli sinema küresel ölçekte bir norm hâline gelmiş; özellikle Hollywood’un sanatsal ve ekonomik etkisi bu yeni düzen içinde daha da pekişmiştir.

Erken sesli sinema döneminde müzik, özellikle melodram ve aşk anlatılarında duygusal yoğunluğu artıran bir araç olarak daha belirgin bir işleve kavuşmuş; ancak dönemin anlatı mantığı gereği perdede duyulan müziğin çoğu zaman görünür bir kaynağa dayandırılması gerektiği düşünülmüştür. Bu nedenle sokak sahnelerinde müzik kullanılacağı zaman kadrajda bir sokak çalgıcısına ya da küçük bir saz heyetine yer verilmiş; balo, lokanta gibi iç mekânlarda müzik ancak sahnenin doğal parçası sayılabildiği ölçüde devreye sokulmuştur. Bu “müziği gerekçelendirme” kaygısı yer yer yapay çözümlere de yol açmış; örneğin dış mekânda duyulan melodiyi meşrulaştırmak için kadraja rastlantısal bir müzisyen yerleştirilmiş, kapalı ortamlarda ise müziğin varlığı çoğu kez radyo, gramofon ya da pikap gibi araçlarla açıklanmıştır. Böylece müzik, dramatik işlevi güçlense de uzun süre bağımsız bir film müziği dili

olarak değil, sahne içinde görünür kılınması gereken bir unsur olarak ele alınmıştır (Tanrısever, 2001, s. 8).

Bu dönüşüm, her coğrafyada aynı biçimde yaşanmamıştır. Avrupa’da bazı otoriteler, diyalogun ve szn ağırlık kazanmasının sessiz sinemanın şiirsel estetiğini gölgelediğini savunmuştur. Buna karşılık güçlü sözlü kültür ve müzik geleneğine sahip Hindistan ve Mısır gibi coğrafyalarda sesli sinema daha hızlı benimsenmiş; Hindistan’da müzikli, danslı ve şarkı temelli anlatılar, Mısır’da ise müzik–melodram sentezi kısa sürede ulusal sinema kimliğinin belirgin bileşenleri hâline gelmiştir. Özellikle Mısır sineması, müziği dramatik yapının merkezine yerleştiren filmleriyle bölgesel ölçekte güçlü bir etki alanı oluşturmuş; bu yaklaşım ilerleyen yıllarda Yeşilçam’ın müzikal melodram geleneğini besleyen hatlardan biri olarak değerlendirilmiştir.

Böylece sessiz sinema döneminde müzik, gösterim pratiğinin ayrılmaz bir unsuru olarak sinema kültürünün içinde yer almış; ancak henüz film anlatısının ayrılmaz bir parçası olarak tasarlanmış özgün bir müzik dili oluşturulamamıştır. Ses teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte sinema yeni bir anlatım evresine geçmiş; müziğin film içindeki konumu ve işlevi de önemli ölçüde dnşmştir.

Türk sinemasının sessiz film döneminde sesli sinema döneminde geçiş yaptığı yıllar, Cumhuriyet’in kültür ve sanat politikalarının da belirginleşmeye başladığı bir sürece karşılık gelmiştir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti, siyasal, ekonomik ve toplumsal alanlarda kapsamlı dönüşümler gerçekleştirirken kültür hayatını da yeniden şekillendirmeyi hedeflemiştir. Eğitimden edebiyata, müzikten sahne sanatlarına kadar birçok alanda gerçekleştirilen düzenlemeler, yeni devletin ulusal kimlik oluşturma çabasının önemli bir parçası olarak değerlendirilmiştir.

Osmanlı Devleti’nin son döneminde Batı karşısında geri kalmama düşüncesiyle şekillenen Batılılaşma hareketleri, Cumhuriyet döneminde milliyetçilik ve modernleşme hedefleri doğrultusunda yeniden yorumlanmış; özellikle müzik alanında

yeni ulusal kimliği temsil edecek bir kültür politikası oluşturulmaya çalışılmıştır (Gdek, 2014, s. 631). Bu dönemin müzik politikalarının düşünsel temelinde Ziya Gökalp'in görüşleri önemli bir yer tutmuştur. Gökalp, ulusal müziğin halk müziğinin ezgisel birikimi ile Batı müziğinin teknik imkânlarının birleşmesiyle ortaya çıkacağını savunmuş; Cumhuriyet döneminde şekillenen müzik politikaları da büyük ölçüde bu anlayış doğrultusunda geliştirilmiştir (İrten & Sazak, 2018, s. 33). Gökalp'in geleneksel Türk müziğinin kökenlerine ilişkin görüşleri, Cumhuriyet döneminde şekillenen müzik ve kültür politikalarını da etkilemiştir (Durgun, 2005, s. 78–79). Bu çerçevede “milli musiki” anlayışı dönemin temel tartışma konularından biri hâline gelmiş; ulusal kimliği temsil edecek müziğin kaynağı olarak halk musikisi ön plana çıkarılmıştır (Duygulu, 2002, s. 118).

Yeni müzik anlayışının kurumsallaştırılması amacıyla eğitim alanında çeşitli düzenlemeler gerçekleştirilmiştir. 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat Kanunu sonrasında müzik dersleri eğitim programlarına dâhil edilmiş, aynı yıl Musiki Muallim Mektebi aılarak Batı müziği temelli müzik eğitiminin yaygınlaştırılması hedeflenmiştir. Bunun yanında Avrupa'ya öğrenciler gönderilmiş; Ulvi Cemal Erkin, Ekrem Zeki n ve Cezmi Rıfki Erinç gibi isimler yurtdışındaki eğitimlerinin ardından Cumhuriyet'in yeni müzik politikalarının uygulanmasında görev almıştır (Sağer, Zahal, & Gürpınar, 2013, s. 80).

Cumhuriyet dönemi müzik politikalarında halk müziğine de özel bir önem verilmiştir. Ulusal geçmişin önemli temsilcileri arasında şıklık geleneği ve Anadolu halk müziğinin bulunduğu, geleceğin ulusal müziğinin ise bu birikimin Batı müziğinin teknik imknlarıyla buluşması sonucunda şekilleneceği düşünülmüştür (Kutluk, 2018, s. 24). Bu anlayış doğrultusunda halk müziği derleme çalışmaları başlatılmış; Anadolu'nun farklı bölgelerinde yaşayan ezgilerin kayıt altına alınması ve yeni ulusal müzik anlayışının temel kaynaklarından biri hâline getirilmesi amaçlanmıştır. Derleme gezileri aracılığıyla hem folklorik ve etnografik malzeme toplanmış hem de geç bestecilere ulusal tema ve motifler sunulmuştur (Paçacı, 1999, s. 17).

Müzik alanındaki dönüşümün önemli adımlarından biri de 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılması olmuştur. Klasik Türk müziğinin aktarımında önemli bir yere sahip olan meşk geleneğinin sürdürüldüğü bu kurumların faaliyetlerine son verilmesi, geleneksel müzik eğitiminin kurumsal yapısını doğrudan etkilemiştir. Buna rağmen Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel'in yürüttükleri çalışmalar sayesinde Türk müziğinin nazari temelleri sistemleştirilmiş ve sonraki kuşaklara aktarılmıştır (Paçacı, 1999, s. 12) .

Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının kurumsal düzeydeki en önemli uygulamalarından biri ise Dârülelhân bünyesinde gerçekleştirilen düzenlemeler olmuştur. Alaturka–alafranga musiki tartışmalarının sürdüğü bir dönemde, Tâlim ve Terbiye Dairesi Sanâyi-i Nefise Encümeni'nin 9 Aralık 1926 tarihli kararıyla Dârülelhân'daki Şark Musikisi Şubesi kapatılmış, aynı süreçte okullarda verilen Türk musikisi eğitimi de müfredattan çıkarılmıştır. Talim ve Terbiye Heyeti tarafından da kabul edilen bu düzenleme doğrultusunda İstanbul ve Ankara'da kurulacak yeni konservatuvarlarda yalnızca Batı müziği eğitimi verilmesi öngörülmüştür. Dönemin bazı gazetelerinde kararın “*Alaturka Musikiye Paydos*” ve “*Alaturka Musikiye Elveda*” başlıklarıyla duyurulması, uygulamanın kamuoyunda yarattığı yankıyı göstermesi bakımından önem taşımaktadır (Ramazanoğlu, 2026).

Bu dönüşüm sonrasında Dârülelhân, 1927 yılında İstanbul Konservatuvarı, 1932 yılında ise İstanbul Belediye Konservatuvarı adını almıştır. Aynı dönemde Batı müziği merkezli eğitim anlayışını destekleyen yeni kurumlar oluşturulmuş; opera ve çok sesli müzik çalışmaları teşvik edilmiştir. 1931 yılında Opera Cemiyeti kurulmuş, Ahmet Adnan Saygun'un *Taşbebek* ve Necil Kâzım Akses'in *Bayönder* adlı eserleri Cumhuriyet'in çağdaş ve ulusal müzik oluşturma hedefinin erken örnekleri arasında yer almıştır (İlyasoğlu, 1999, s. 75).

Müzik alanındaki dönüşümün sembolik dönüm noktalarından biri olarak kabul edilen Sarayburnu Olayı, 9 Ağustos 1928 tarihinde İstanbul Sarayburnu'nda

düzenlenen bir konser sırasında yaşanmıştır. Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın da katıldığı gecede, dönemin Mısır'da "tarabın sultanı" olarak tanınan ünlü sanatçısı Müniretü'l Mehdiye sahne almış; programın ikinci bölümünde ise Kemani Mustafa Bey yönetimindeki Eyüp Musiki Cemiyeti öğrencilerinden oluşan bir fasıl heyeti konser vermiştir. Ancak fasıl heyetinin repertuvar ve icra bakımından yetersiz bulunması, Mustafa Kemal Paşa'nın dikkatini çekmiştir.

Konser sonrasında topluluğun programını inceleyen Mustafa Kemal Paşa, herhangi bir hazırlık yapılmadığını öğrenmiş; bunun üzerine kendi beğendiği eserlerden oluşan bir repertuvar listesi hazırlanmasını istemiştir. Bu listenin başında, bestesi Tamburi Faize Ergin'e, güftesi Abdülbaki Baykara'ya ait Şedd-i Araban makamında ve Devr-i Hindi usûlündeki "*Bâde-i Vuslat İçilsin Kâse-i Fağfûrdan*" adlı eser yer almıştır. Ancak fasıl heyetinin bu eseri de icra edememiştir. Sadi Yaver Ataman'ın aktardığına göre topluluk, hem görünüm hem de icra bakımından beklenen düzeyin gerisinde kalmıştır. Üyelerin kıyafetlerindeki düzensizlik ve amatör görünüm, icraya yönelik olumsuz değerlendirmeleri daha da güçlendirmiştir. Programın ardından Mustafa Kemal Paşa, sunulan müziğin dönemin ihtiyaç ve beklentilerini karşılamaktan uzak olduğu yönündeki düşüncelerini ifade etmiş; yaşadığı hayal kırıklığının ardından konser alanından ayrılmıştır (Ramazanoğlu, 2026).

Süleyman Tarman'ın aktardığına göre Mustafa Kemal Paşa, aynı gece dinlediği Mısırlı sanatçının icrası ile programda yer alan caz orkestrasını karşılaştırmış; Türk toplumunun değişen kültürel ihtiyaçlarına cevap verebilecek yeni bir müzik anlayışının gerekliliği üzerinde durmuştur. Konuşmasında, geçmişte yaşanan olumsuzlukların toplum üzerinde bıraktığı etkilerden söz etmiş; gelecekte daha canlı, hareketli ve çağdaş bir kültür ortamının oluşturulması gerektiğini ifade etmiştir (Tarman, 2011, s. 62-63).

Vâsfi Rıza Zobu'nun hatıralarında aktardığı bir olay, Sarayburnu Olayı sonrasında Atatürk'ün Türk müziğine ilişkin görüşlerinin kamuoyunda farklı

biçimlerde yorumlandığını göstermektedir. Zobu'ya göre Atatürk, Dellâlzâde İsmail Efendi'ye ait Isfahan makamındaki Yürük Semâîyi övgüyle anmış ve eserin icra edilmesini istemiştir. Eseri dinledikten sonra yaptığı değerlendirmede, Türk müziğinin terk edilmesini değil, Türk bestelerinin Batı'nın teknik ve bilimsel imkânlarından yararlanılarak geliştirilmesini ve uluslararası ölçekte temsil edilebilecek bir niteliğe kavuşturulmasını hedeflediğini ifade etmiştir. Bu değerlendirme, Atatürk'ün eleştirilerinin Türk müziğinin varlığına değil, dönemin icra ve temsil anlayışına yöneldiğini göstermektedir (Ramazanoğlu, 2026).

Devlet, radyoyu kültür politikalarının önemli bir aracı olarak kullanmış; Osmanlı mirasıyla özdeşleştirilen Türk musikisinin kamusal alandaki görünürlüğü sınırlandırmaya yönelmiştir. Ozan Yarman'ın belirttiği üzere, alaturka müziğin yasaklanması tartışmasının ikinci önemli ayağını, 2 Kasım 1934 ile 6 Eylül 1936 tarihleri arasında radyolarda Türk müziği yayınlarına ara verilmesi oluşturmaktadır (Yarman, 2010, s. 1). Yaklaşık yirmi iki ay süren bu uygulama sonucunda dinleyicilerin önemli bir bölümü Mısır ve Arap radyolarına yönelmiş; Paçacı'ya göre söz konusu gelişme, günümüzde dahi tartışılan ve arabesk müziğin yaygınlaşmasına zemin hazırladığı ileri sürülen süreçlerden biri olarak değerlendirilmiştir (Paçacı, 1999, s. 19).

Radyo yayınlarında uygulanan kısıtlamanın, 1 Kasım 1934'te Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin IV. Dönem açılışında Mustafa Kemal Atatürk'ün dile getirdiği değerlendirmelere dayandırıldığı belirtilmiştir (Çelikcan, 1996, s. 93).

Atatürk söz konusu konuşmada, “Bugün dinletilmeye çalışılan musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır” ifadesiyle mevcut müzik anlayışına eleştirel yaklaşmış; ulusal duyguları ve düşünceleri taşıyan örneklerin derlenmesi, bu malzemenin son musiki kurallarına göre işlenmesi ve böylece ulusal müziğin evrensel müzik içinde yerini alması gerektiğini vurgulamıştır (Atatürk, 1934).

Derya Bengi ve Erdir Zat'ın aktardığına göre, dönemin yöneticileri Meclis açış konuşmasını bağlayıcı bir talimat olarak değerlendirmiş; Türk müziği yayınlarının

durdurulması kararı kısa süre içerisinde radyo idaresi tarafından uygulamaya konulmuştur (Bengi & Zat, 2020, s. 262). Resmî gerekçe, toplumun Batı müziğine yönlendirilmesi ve yeni müzik anlayışının benimsetilmesi olarak açıklansa da uygulama geniş kesimler tarafından benimsenmemiştir. Türk musikisi plaklar, meşk ortamları ve eğlence mekânları aracılığıyla varlığını sürdürürken, birçok dinleyici Mısır ve Arap radyolarına yönelmiştir. Yalçın Tura da Türk musikisinin radyo yayınlarından tamamen çıkarılmasını bu sanat geleneği açısından son derece ağır bir müdahale olarak değerlendirmiş ve dinleyicinin kendi müziğine ulaşabilmek için yabancı yayınlara yönelmek zorunda kaldığını belirtmiştir (Tura, 1988, s. 41).

Dönemin radyo fasıl heyetinde görev yapan neyzen Süleyman Burhanettin Ökte, Türk müziği yayınlarının niteliğine yönelik çeşitli eleştirilerde bulunmuştur. Tarman'ın aktardığına göre Ökte, bazı gazel icralarında hanendelerin ses ve üslup bakımından yetersiz kaldığını, saz heyetlerinde ise nota bilgisi sınırlı icracıların yer aldığını belirtmiştir. Ayrıca repertuarın dar bir eser çevresinde tekrarlandığını ifade etmiştir. Ökte'ye göre, nitelikli Türk musikisi dinlemek amacıyla radyo alıcısı edinen dinleyiciler bu yayınlardan beklediklerini bulamamış; peşrev ve saz semâîsi gibi klasik eserleri dinleyebilmek için Kırım ve Mısır radyolarına yönelmiştir (Tarman, 2011, s. 76).

Radyo yayınlarında Türk musikisine ara verilmesinin ardından, müzik çevrelerinde önemli bir belirsizlik ve yönelim değişikliği yaşanmıştır. Mustafa Hakan Alvan'ın aktardığına göre, bazı icracılar bu dönemde Türk musikisiyle uğraşmanın resmî politikalarla uyumsuz görülebileceği düşüncesine kapılmış; bu nedenle geleneksel sazlar yerine Batı müziği çalgılarına yönelme eğilimi göstermiştir. Rum asıllı udi Yorgo Bacanos'un piyano çalacağını duyurması ve neyzen İhsan Aziz Bey'in flüte yöneldiğinin aktarılması, dönemin müzik çevrelerinde yaşanan bu değişimin örnekleri arasında gösterilmektedir (Alvan, 2017).

Radyolarda Türk müziği yayınlarının durdurulması, dinleyicilerin önemli ölçüde Mısır ve diğer Arap radyolarına yönelmesine neden olmuş; bu durum Arap müziğine özgü tını ve icra özelliklerinin Türkiye'de daha görünür hâle gelmesini beraberinde getirmiştir. Nuri Ulusu'nun aktardığı bir olay, bu dönüşümün müzik çevrelerindeki yansımalarını göstermesi bakımından önemlidir. Buna göre Kemani Haydar Tatlıyay ve arkadaşları, dönemin dinleyici talepleri ve geçim koşulları nedeniyle repertuvarlarına Arapça şarkılar da dâhil etmiş ve kendilerini "Arap saz takımı" olarak tanıtmaya başlamışlardır. Atatürk'ün huzurunda gerçekleşen bir karşılaşmada Haydar Tatlıyay, bu tercihin sanatsal bir yönelimden ziyade dönemin müzik piyasasında varlığını sürdürebilme çabasından kaynaklandığını ifade etmiştir. Bu örnek, radyo yasağının ardından değişen dinleme alışkanlıklarının ve Arap müziği etkisinin icra pratiğine yansımalarını göstermesi bakımından önem taşımaktadır (Ulus, 2018, s. 336).

Bu durum, bir yandan alaturka icracıların daralan müzik piyasasında kendilerini "Arap saz takımı" olarak tanıtmak zorunda kalışını, diğer yandan Arapça repertuvar ve Arap icra üslubunun şehirli dinleyici çevrelerinde giderek daha fazla kabul görmesini ortaya koymaktadır. Radyo yasağıyla eşzamanlı gelişen bu yönelim, sonraki yıllarda arabesk müzik ekseninde tartışılacak olan müzikal dönüşümün erken örnekleri arasında değerlendirilebilir. Arap müziğine özgü tınılar, icra anlayışları ve duygusal ifade kalıpları, özellikle kentli dinleyicinin müzikal hafızasında giderek daha görünür bir yer edinmiştir.

Radyo yayınlarında Türk musikisine ara verilmesi, dönemin müzik ortamını önemli ölçüde etkilemiş; bu etkiler sinema dâhil çeşitli sanat alanlarındaki müzikal temsil biçimlerine de yansımıştır. Uygulamanın 1936 yılında sona ermesinin ise, yasağın uygulanma sürecinde Atatürk'ün görüşlerinin bürokratik çevreler tarafından farklı yorumlanmasıyla ilişkili olduğu ileri sürülmüştür (Özbek, 1994, s. 143).

Yasağın uygulanma sürecinde Atatürk'ün görüşlerinin yanlış yorumlandığına ilişkin anlatılardan biri, Uygur Kocabaşoğlu'nun Ruşen Kam ile yaptığı söyleşide yer almaktadır. Kam'ın, Tamburacı Osman Pehlivan'dan naklen aktardığına göre Atatürk, bir köşkte dinlediği Rumeli türkülerinin radyoda da yayımlanıp yayımlanmadığını sormuş; Türk müziği yayınlarının yasak olduğu cevabını alınca, ortaya çıkan durumun kendi sözlerinin yanlış anlaşılmasından kaynaklandığını ifade etmiştir (Kocabaşoğlu, 2010, s. 129-130).

Bu gelişmenin ardından Türk müziği yayınları yeniden radyo programlarına dâhil edilmiş; 7 Şubat 1936 tarihinde gerçekleştirilen yayında Tamburacı Osman Pehlivan'ın seslendirdiği halk türküleriyle yasak fiilen sona ermiştir (Bengi & Zat, 2020, s. 263).

Radyo yasağının sona ermesinin ardından Batı müziği yayınlarının yanı sıra klasik Türk musikisine de yeniden yer verilmeye başlanmıştır. Ancak bu dönemde müdahale, yayın politikaları ve repertuvar tercihleri üzerinden sürdürülmüş; Osmanlı geçmişini çağrıştırdığı düşünülen güfteler yayınlardan çıkarılmış, tarihî göndermeler çeşitli ölçülerde sınırlandırılmıştır. Sultanîyegâh makamının adının Millîyegâh olarak değiştirilmesi, bu yaklaşımın yalnızca repertuvarla sınırlı kalmadığını, klasik Türk musikisinin terminolojisine kadar uzandığını göstermektedir. Mustafa Hakan Alvan'ın aktardığına göre, yaşanan gelişmeler klasik Türk musikisi çevrelerinde önemli bir hayal kırıklığı yaratmış; 1935 yılında vefat eden Rauf Yekta Bey'in cenazesinde Cemal Reşit Rey tarafından "musiki şehidi" olarak anıldığı ifade edilmiştir (Alvan, 2017).

Radyo yasağı sonrasında dinleyici pratiklerinin kısmen Arap ve Mısır radyolarına yönelmesiyle birlikte, müzikal beğeni repertuvarında meydana gelen dönüşümün sonraki yıllarda hem müzik alanında hem de sinemada görünür hâle gelen arabeskleşme eğilimlerine zemin hazırladığı ileri sürülmüştür. Bu dönüşümün etkileri, sinemada kullanılan müziklerin repertuvar tercihleri, ezgisel yapıları ve duygusal ifade biçimlerinde de gözlemlenmiş; özellikle 1940'lı yıllardan itibaren Türkiye'de

gösterilen Mısır filmleri aracılığıyla Arap müziğine özgü tını ve üsluplar Türk sinemasının müzikal yapısını giderek daha fazla etkilemeye başlamıştır.

3.1.2. Şarkılı Melodram ve Operet Dönemi (1931–1938)

Cumhuriyet döneminde müzik alanında yürütülen modernleşme politikaları kapsamında opera ve operet gibi müzikli sahne sanatları desteklenmiş; bu durum şehirli eğlence kültürünün dönüşümünde etkili olmuştur. Müzik ile dramatik anlatıyı bir araya getiren bu sahne geleneği, sesli sinemaya geçiş sürecindeki Türk sinemasını da etkilemiştir. Aynı dönemde dünya sinemasında yaygınlaşan müzikal film eğilimi de Türk sinemasındaki müzikli yapım denemelerini teşvik eden unsurlardan biri olmuştur. 1930’lu yıllar, Amerikan sinemasında müzikal filmlerin revaçta olduğu bir dönemi işaret etmiş; Avrupa sineması da bu eğilimden etkilenmiştir. Bu doğrultuda Batı öykünmeciliği ekseninde şekillenen Türk sinemasında da müzikal tarzdaki film denemeleri artmaya başlamıştır. Tiyatro kökenli Muhsin Ertuğrul’un 1922’de sinema alanına adım atmasıyla birlikte, 1953’e kadar çektiği yaklaşık 30 filmin önemli bir bölümünde yabancı kaynaklara dayandığı ve bu yapımların belirgin bir Batı etkisi taşıdığı görülmüştür (Scognamillo, 1998, s. 58).

Bu dönemin belirgin özelliklerinden biri, sinema faaliyetlerinin büyük ölçüde tiyatro kökenli isimler tarafından yürütülmesidir. Muhsin Ertuğrul ve Darülbedayi çevresinin öncülüğünde şekillenen erken dönem sinema üretimi, özgün bir sinema dili geliştirmekte zorlanmakta; tiyatronun estetik ve anlatım kalıplarını sinema perdesine taşımaktadır. Rekin Teksoy, Muhsin Ertuğrul’un yönettiği *İstanbul Sokaklarında* filmini yönetmenin çektiği ilk sesli Türk filmi olarak değerlendirmekte; bu nedenle eserin Türk sinema tarihinde önemli bir eşik oluşturduğunu belirtmektedir (Teksoy, 2007, s. 19).

Türkiye’de seyirciyle buluşan ilk sesli film denildiğinde çoğunlukla *İstanbul Sokaklarında* anılsa da Derya Bengi ve Erdir Zat bu yaygın kabule temkinli yaklaşmıştır. Yazarlar, *The Jazz Singer*’ın “*Caz Mugannisi*” adıyla Mart 1930’da

gösterime girmesinden birkaç ay önce, Eylül 1929'da Opera Sineması'nda *Kadının Harbe Gidişi* adlı filmin sesli olarak oynatıldığını belirtmiş; bu nedenle Türkiye'de sesli sinema deneyiminin fiilen bu gösterimle birlikte hissedilmeye başladığını vurgulamıştır (Bengi & Zat, 2020, s. 274-275).

Türkiye'de sesli sinema uygulamalarının başladığı dönemde yalnızca Opera Sineması değil, Melek ve Elhamra gibi diğer büyük salonlar da yeni ses teknolojisini programlarına dâhil etmeye çalışmıştır. Bengi ve Zat, Muhsin Ertuğrul'un *Ankara Postası* filminin Melek Sineması'nda Maestro Zirkin Arnoldi'nin, Elhamra Sineması'nda ise on iki kişiden oluşan Maestro Lemiş Orkestrası'nın canlı icrası eşliğinde gösterildiğini; böylece perdedeki görüntünün canlı müzikle desteklendiğini belirtmiştir (Bengi & Zat, 2020, s. 276). İlim Şerif Onaran'a göre, İpek Film tarafından yapımı üstlenilen *Ankara Postası*, gişede elde ettiği önemli gelirle İpekçi Kardeşleri yeni sinema girişimlerine yönelten bir başarı örneği olmuştur (Onaran, 1999, s. 26). Sadi Konuralp, Türkiye'de sesli film denemelerinin ilk aşamasında *İstanbul Sokaklarında* yapımının öne çıktığını belirtmiştir. Konuralp'e göre filmde ses uygulaması için Tobias-Klang firmasıyla anlaşılmış ve yapım bu sistem kullanılarak çekilmiştir (Konuralp, 2004, s. 64). Filmin Türk sinemasındaki dönemsel ayrımlar açısından taşıdığı önem yalnızca sesli bir yapım olmasından kaynaklanmamıştır. Yapım, müziğin anlatı içerisindeki işlevi ile şarkı ve sahne müziği kullanımını görünür kılması bakımından sonraki filmler için etkili bir model oluşturmuştur.

Giovanni Scognamillo, 1931 tarihli *İstanbul Sokaklarında* filmini, Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğinde çekilmiş olması ve Türk sinema tarihinde kimi değerlendirmelerde hem ilk sesli film denemeleri arasında hem de şarkılı melodram formunun erken örneklerinden biri olarak görülmesi bakımından bir dönüm noktası olarak değerlendirmiştir (Scognamillo, 1998, s. 76). Aynı kadına âşık iki kardeşin trajik öyküsünü anlatan film, yalnızca temasıyla değil, müzik kullanımındaki yaklaşımıyla da dikkat çekmiştir.

Filmin müzik direktörlüğü Hasan Ferit Alnar ve Hüseyin Sâdeddin Arel tarafından üstlenilmiştir. Konuralp'in aktardığına göre Alnar ve Arel, yapımın müzikal etkisini güçlendirmek amacıyla film için şarkılar, türküler ve tangolar düzenlemiştir (Konuralp, 2004, s. 64). Bu yönüyle film, Türk müziği birikiminin sinema anlatısına daha sistemli biçimde dâhil edildiği erken örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Müzik yalnızca eşlik eden bir unsur olarak değil, dramatik anlatıyı destekleyen estetik bir bileşen olarak kullanılmıştır. Bu çerçevede müzik, yalnızca eşlik eden bir unsur olarak değil, dramatik anlatıyı destekleyen estetik bir bileşen olarak konumlandırılmıştır. Filmde Semiha Berksoy'un seslendirdiği “*Yum Gözlerini Sevgili Yavrum Uyu*”, “*Ekin Ektim Çöllere*” ve “*Zeynebim*” gibi eserlerin yer alması, dönemin müzik zevkine ve sahne icrası geleneğine işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir. Bu parçalar, halk müziği/türkü formunun taşıdığı tanıdıklıkla sahne icrasının teatral etkisini bir araya getirerek, sinema perdesinde müzik ile dramatik anlatı arasındaki bağı güçlendirmiştir. Konuralp, *İstanbul Sokaklarında*'nın şarkı merkezli bir yapı içinde tasarlanmasını, aynı yıllarda Amerikan ve Avrupa sinemalarında müzikli/şarkılı filmlerin popülerleşmesi ve ticari bir tür olarak cazip hâle gelmesiyle ilişkilendirmekte; yerli yapımcıların bu uluslararası eğilime uyum arayışına dikkat çekmektedir (Konuralp, 2004, s. 64).

Scognamillo'ya göre Türk sinemasında “kör şarkıcı” tiplmesi yalnızca yan karakter düzeyinde kalmamış; zamanla melodram anlatısı içerisinde tekrar eden bir öge hâline gelmiştir. Bu figür, söylediği müzik türünden bağımsız olarak acı, kader ve yoksulluk temalarını yoğunlaştıran bir işleve sahip olmuş; böylece yerli melodram geleneği içerisinde süreklilik kazanan bir motif olarak değerlendirilmiştir (Scognamillo, 1998, s. 76).

Yerli yapımlar dışında Türk müziği kullanımı bakımından dikkate değer örneklerden biri de *Çanakkale Geçilmez* filmidir. Dönemin siyasal ve kültürel atmosferinde sinemanın millî kimlik ve propaganda aracı olarak da kullanıldığı görülmüş; Çanakkale Savaşı'nı konu alan bu yapım söz konusu yaklaşımın erken

örneklerinden biri olmuştur. Anthony Asquith'ın yönettiği İngiliz yapımı *Tell England* (1930) filmine Türkiye'de çekilen sahnelerin eklenmesiyle oluşturulan yapım, yabancı bir filmin yerelleştirilmesi yoluyla hazırlanmıştır (Özön, 2010, s. 66). Yapımın dikkat çekici yönlerinden biri de Mustafa Kemal Atatürk tarafından izlenmiş olmasıdır. Kaynaklarda Atatürk'ün filmi 22 Ocak 1932 tarihinde İstanbul Opera Sineması'nda seyrettiği belirtilmektedir.

Filmde kullanılan müzikler ise Sadettin Kaynak tarafından hazırlanmış ve bestelenmiştir. Böylece filmde Türk müziği repertuarından yararlanılarak anlatının millî karakteri güçlendirilmiş; müzik, savaş anlatısını destekleyen önemli bir dramatik unsur hâline gelmiştir.

Bu yönüyle *Çanakkale Geçilmez* (1931), erken dönem sinema üretiminde Türk müziğinin yalnızca yerli filmlerde değil, yabancı yapımların yerelleştirilmiş versiyonlarında da kullanıldığını göstermesi bakımından dikkat çekmiştir. Dönem ilanlarında yapımın “Türkçe sözlü ve şarkılı millî ve askerî film” olarak tanıtılması, müziğin film anlatısı içerisindeki belirleyici rolünü açık biçimde ortaya koymuştur. Sadettin Kaynak, film için hazırladığı eserlerde Türk müziği repertuarının farklı kaynaklarından yararlanmış; kendi bestelerinin yanı sıra halk şiiri, millî marş niteliğindeki metinler ve geleneksel türküler gibi unsurları da film müziği içerisine dâhil etmiştir. Bu yaklaşım, Türk müziği repertuarının sinema anlatısı içerisinde millî temaların aktarılmasında işlevsel biçimde kullanıldığını göstermektedir.

Film repertuarında yer alan eserler, makam çeşitliliği bakımından da dikkat çekmiştir. Bunlar arasında “*Biz Volkanız, Deryalarla Çarpışırız*” (Rast makamı güfte: Necdet Rüştü Efe), “*Elâ Gözlüm Yıktın Benim Evimi*” (Zâvil makamı; güfte: Karacaoğlan), “*Ey Bu Topraklar İçin Toprağa Düşmüş Asker*” (Segâh makamı; güfte: Mehmet Âkif Ersoy), “*İstanbul Biricik Dünya Güzeli*” (Nihâvend makamı; güfte: Vecdi Bingöl) ve “*Yine Bahar Oldu Coştu Yüreğim*” (Muhayyer Kürdî makamı; güfte: Emrah) gibi eserler yer almıştır. Ayrıca “*Yine Coştu Türk Yurdu (Çanakkale*

Türkü))” (Mâhur makamı) ve “*Yüce Dağ Başında Yatmış Uyumuş*” (Hüseyin makamı) gibi halk müziği kökenli eserlerin de filmde kullanıldığı görülmüştür (Şen, 2003, s. 248-249).

Bu çeşitlilik, Sadeddin Kaynak’ın film müziğinde Türk müziğinin makamsal zenginliğinden bilinçli biçimde yararlandığını göstermiştir. Besteci, farklı şiir kaynaklarından seçilen metinleri makamsal yapıyla bir araya getirerek savaş anlatısının dramatik etkisini güçlendiren ve millî duyguyu destekleyen bir müzik dili oluşturmuştur. Bu yönüyle *Çanakkale Geçilmez*, Türk müziğinin erken dönem sinemada yalnızca eşlik eden bir unsur değil, anlatının duygusal ve ideolojik çerçevesini kuran temel bileşenlerden biri olarak kullanıldığını gösteren dikkat çekici örneklerden biri olmuştur.

Millî Mücadele temasını işleyen bir diğer erken dönem yapım olan *Bir Millet Uyanıyor* filmidir.

Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun aynı adlı eserinden uyarlanan *Bir Millet Uyanıyor* (1932), Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğinde çekilmiş Millî Mücadele temalı erken dönem Türk sineması örneklerinden biridir. Türkiye'de seslendirilen ilk Türkçe sesli yapımlardan biri olarak kabul edilen film, Kurtuluş Savaşı sırasında İstanbul'a gizli bir görevle gelen Kuva-yı Milliye Yüzbaşı Davut ile ona âşık olan öğretmen Nesrin'in hikâyesi etrafında şekillenmiştir. Başrollerini Ercüment Behzat Lav (Yüzbaşı Davut) ile Emel Rıza'nın (Nesrin) paylaştığı yapımda Emin Belig Belli, Naşit Özcan, Ferdi Tayfur ve Mahmut Moralı da yer almıştır. Dönemin teknik imkânlarının sınırlılığına rağmen Millî Mücadele ruhunu sinema aracılığıyla yansıtmaya çalışan film, Atatürk'ün sağlığında çekilmiş olması, Ordu Foto Film Merkezi'nden alınan bazı görüntülere yer vermesi ve Nâzım Hikmet'in yapım sürecinde asistan olarak görev alması bakımından da önem taşımaktadır.

Filmde kullanılan müzikler, yapımın izlenmesi sırasında gerçekleştirilen içerik analizi doğrultusunda tespit edilmiş; eserlerin makam, form ve usûl özellikleri ilgili

repertuvar kaynaklarıyla karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. İncelenen repertuvarın, filmin Millî Mücadele eksenli anlatısına uygun biçimde kurgulandığı; türkü, marş ve klasik Türk müziği eserlerinin savaş, kahramanlık, vatan sevgisi ve bağımsızlık temalarını destekleyecek şekilde kullanıldığı belirlenmiştir.

Yapımda Hicaz makamında ve Nim Sofyan usûlündeki “*Pencereden Kuş Uçtu Yandı Yürek Tutuştu*” adlı türküye yer verilmiştir. Ayrıca Rumeli türküsü niteliğindeki Hüseyinî makamında ve Semâî usûlündeki “Drama Köprüsü Bre Hasan Dardır Daracak” ile Muhayyer makamında ve Raksan usûlündeki “*Söğüdün Yaprığı Narindir Narin (Zeynebim)*” adlı türküler de film repertuvarında kullanılmıştır.

Filmde kullanılan eserler yalnızca türkülerle sınırlı kalmamıştır. Leyla Saz bestesi, güftesi Samih Rifat Bey'e ait Hicaz makamında ve Sofyan usûlündeki “*Yaslı Gittim Şen Geldim*” adlı şarkı da film repertuvarında yer almıştır. Eser, filmde kahraman Türk ordusunun zaferini ve Millî Mücadele'nin başarıyla sonuçlanmasını vurgulayan sahnelerde toplu olarak seslendirilmiş; böylece ortak mücadele, birlik ve millî dayanışma duygularını öne çıkaran işitsel unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Filmde yer alan dikkat çekici eserlerden biri de Ahmet Cemalettin Çinkılıç bestesi Nihâvend makamında ve Nim Sofyan usûlündeki “*Hürmet Sana Ey Şan Dolu Sancağım*” sözleriyle başlayan Sakarya Marşı olmuştur. Marş, Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasının ardından kullanılan sahnelerde yer almış; Türk ordusunun başarısını, millî gurur duygusunu ve bağımsızlık idealini vurgulayan işitsel unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Bu yönüyle *Bir Millet Uyanıyor*, türkü, marş ve klasik Türk müziği repertuvarını aynı anlatı içerisinde bir araya getiren erken dönem Türk sineması örneklerinden biri olmuştur. Filmde müzik yalnızca sahnelere eşlik eden bir unsur olarak kullanılmamış; Millî Mücadele'nin ruhunu, Türk ordusunun kahramanlığını, vatan sevgisini ve bağımsızlık idealini görünür kılan temel anlatı bileşenlerinden biri hâline gelmiştir. Farklı müzik türlerinin ortak bir millî anlatı etrafında bir araya

getirilmesi, filmin ideolojik ve duygusal çerçevesini güçlendirmiş; müzik anlatının taşıyıcı unsurlarından biri olarak işlev görmüştür.

Erken dönem Türk sinemasında müzikli yapım denemeleri yalnızca Sadeddin Kaynak'ın bestelediği filmlerle sınırlı kalmamış; aynı dönemde edebiyat, tiyatro ve müzik çevrelerinden farklı isimler de sinema üretim sürecine dâhil olmuştur. Bu bağlamda çekimlerine 1932 yılında başlanan *Mineli Kuş*, Nâzım Hikmet'in tutuklanmasının ardından yarım kalmış; filmin çekilen bölümlerinin akıbeti ise bilinmemektedir. Yapımdan geriye, sözleri Nâzım Hikmet'e ait ve Mesud Cemil tarafından bestelenen eserlerin kaldığı belirtilmektedir. Bu eserlerden "*Kanatları Gümüş Yavru Bir Kuş*" Nihâvend makamında, şarkı formunda ve Semâî usûlünde; "*Martılar Âh Eder Çırparlar Kanat*" ise Hicaz makamında, şarkı formunda ve Semâî usûlünde bestelenmiştir. Eserler daha sonraki yıllarda Münir Nureddin Selçuk tarafından orkestra eşliğinde taş plağa okunmuş ve dönemin müzik çevrelerinde tanınmıştır. Murat Bardakçı'nın aktardığına göre, söz konusu eserler ilerleyen yıllarda TRT yayınlarında yasaklanan şarkılar arasında yer almıştır (Bardakçı, 2001). Bu yönüyle *Mineli Kuş*, tamamlanamayan bir sinema projesi olmasına rağmen, geride bıraktığı müzikal miras aracılığıyla Türk sinema ve müzik tarihi içerisinde dikkat çekici bir örnek olarak değerlendirilmektedir (Bardakçı, 2001).

Muhsin Ertuğrul da tiyatro kökenli oluşunun etkisiyle 1930'lu yıllarda Türk sinemasında müzikli film denemelerine yönelen isimlerden biri olmuştur. Bu dönemde, müziklerini Muhlis Sabahattin Ezgi'nin hazırladığı *Karım Beni Aldatarsa* (1933), erken dönem Türk sinemasının ilk müzikal film örneklerinden biri olarak dikkat çekmiştir. Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğinde İpek Film tarafından çekilen yapımın oyuncu kadrosunda Hazım Körmükçü, Feriha Tefkik, Ercüment Behzat Lav, Bedia Muvahhit, Vasfi Rıza Zobu, Muammer Karaca ve Halide Pişkin yer almıştır. Müzikal-komedi türündeki film, yanlış anlaşılmalara, kıskançlıklar ve karmaşık aşk ilişkileri etrafında gelişen olayları konu edinmiştir. Dönemin şehirli yaşamını ve

eğlence kültürünü mizahi bir üslupla yansıtan yapım, müziğin anlatının kurucu unsurlarından biri olarak kullanıldığı erken dönem örnekler arasında yer almıştır.

Filmin senaryosu ve şarkı sözleri Nâzım Hikmet tarafından “Mümtaz Osman” takma adıyla kaleme alınmış; yapım, Fransız vodvillerinden etkilenen müzikli komedi yapısıyla dönemin dikkat çeken filmleri arasında yer almıştır. Oyuncuların kendilerini şarkılı biçimde tanıttıkları sahneler, tiyatro ve operet geleneğinin sinema estetiğiyle birleştiğini göstermektedir. Muhlis Sabahattin’in müzikleriyle desteklenen yapımda “*Kalbim Ateşten Şarkıları Çalan Sazdır*”, “*Karım Beni Aldatırsa*”, “*Yaparım Hara-Kiri*”, “*Sinirlerim Yoktur*” ve “*Yıldızlar*” gibi eserler kullanılmış; bu şarkılar dönem içerisinde geniş bir popülerlik kazanmıştır. Özellikle “*Karım Beni Aldatırsa*”, filmin anlatı yapısıyla bütünleşen ve dönemin müzikli film anlayışını yansıtan başlıca eserlerden biri olmuştur.

Bu yönüyle *Karım Beni Aldatırsa*, Türk sinemasında müziğin yalnızca eşlik eden bir unsur olmaktan çıkarak anlatıyı taşıyan ve karakterlerin sunumuna katkı sağlayan temel dramatik bileşenlerden biri hâline geldiğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır (Onaran A. Ş., 1981, s. 159-161).

Muhsin Ertuğrul, *Söz Bir Allah Bir, Naşit Dolandırıcı* ve müzik direktörlüğünü Mesud Cemil Tel’in üstlendiği *Cici Berber* gibi operet filmleri çekmiştir. Türk sinemasının erken döneminde gerçekleştirilen operet film denemeleri, dönemin seyircisi üzerinde belirgin bir etki bırakmıştır. Ancak Alim Şerif Onaran’a göre bu yapımlarda kullanılan müzikler hem bütünlüklü bir yapı göstermemiş hem de müzikal açıdan yeterli düzeye ulaşamamıştır (Onaran, 1981, s. 164-167).

1933 yılında çekilen *Söz Bir Allah Bir*, erken dönem operet film denemeleri arasında değerlendirilmiştir. Alim Şerif Onaran’a göre film, önceki operet örneklerinden biri olan *Karım Beni Aldatırsa*’nın yarattığı müzikal etkinin gerisinde kalmıştır. Bununla birlikte yapımda, Hüseyinî makamında ve Semâî usûlündeki Rumeli türküsü “*Drama Köprüsü*” (Debreli Hasan) olarak bilinen folklor ezgisinin modernize

edilerek kullanılması dikkat çekici bulunmuştur. Filmde Semiha Berksoy'un seslendirdiği “*Ben Feministim*” şarkısı ile Vasfi Rıza Zobu'nun yorumladığı “*Erkekler mi Çocuk Doğuracaklar?*” ve “*Kalbime Doğdunuz Siz Çoban Yıldızı Gibi*” sözleriyle başlayan parçalar yer almakta; ancak Onaran, bu eserlerin güçlü bir müzikal etki oluşturamadığını belirtmiştir (Onaran, 1981, s. 215). Bu değerlendirme, filmin erken dönem operet sineması içerisinde bir geçiş örneği olarak görülmesine ve müziğin anlatıdaki işlevine yönelik arayışların sürdüğünü göstermesi bakımından önem taşımıştır.

1933 yılında çekilerek gösterime giren ve o yılın son filmi olan *Cici Berber*, operet film denemeleri arasında en fazla başarı sağlayan yapımlardan biri olarak değerlendirilmiştir. Alim Şerif Onaran'a göre film, dramatik yapı ile müziğin kurduğu uyum ve dönemin seyircisinin aşına olduğu melodik zenginlik sayesinde diğer operet filmlerine kıyasla daha büyük ilgi görmüştür. Onaran, Muhlis Sabahattin'in turnede bulunması nedeniyle filmin müziklerinin Mesud Cemil tarafından bestelendiğini, şarkı sözlerinin ise Mümtaz Osman (Nâzım Hikmet) tarafından kaleme alındığını belirtmiştir (Onaran, 1981, s. 218).

Filmde Muammer Karaca tarafından seslendirilen “*Göz Bakar Konuşmadan*” adlı tango, Mesud Cemil'in Nihâvend makamı ekseninde bestelediği dikkat çekici eserlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Eserin güftesi Nâzım Hikmet'e ait olup, Batı müziği etkili tango formu ile klasik Türk müziğinin makamsal anlayışını bir araya getiren erken dönem örneklerden biri niteliğindedir. “*Her Sabah Kargalar*” adlı eser ise operet estetiğine uygun biçimde bestelenmiş neşeli bir fantezi parçası olarak değerlendirilmektedir. Kürdî makamı çevresinde şekillenen eser, hareketli yapısı ve sahneye uygun karakteriyle dikkat çekmektedir.

Bunun yanında İ. Galip Arcan'ın seslendirdiği “*Başımdan Çıktı Canım*” ve “*Saçlarınız, Eğer Aldanıyorsam*” adlı fantezi ve fokstrot türündeki parçalar ile Muammer Karaca ve Zozo Dalmas'ın birlikte yorumladıkları “*Aşk Denen Şey Taze*

Bir Güldür”, “*Yalvarıyorum Sana*”, “*Damarlarımda Tutuşuyor Kan*” ve “*Yârim Bir Söğüt Dalı*” adlı eserler, gerek bestecilik gerekse icra bakımından dönemin dikkat çeken müzikal örnekleri arasında gösterilmiştir (Onaran, 1981, s. 218). Özellikle “*Aşk Denen Şey Taze Bir Güldür*”, operet geleneğinin hafif, romantik ve sahneye dayalı anlatım biçimini yansıtan düet karakterli şarkılardan biri olarak öne çıkmaktadır.

Murat Bardakçı’nın aktardığına göre, Mesud Cemil’in Nihâvend makamında bestelediği “*Göz Bakar Konuşmadan*” adlı eser uzun yıllar boyunca yeniden seslendirilmemiş ve dolaşıma girmemiştir. Eserin sözleri, klasik aşk teması ile modern şehirli duyarlılığı bir araya getiren bir üslup taşımaktadır (Bardakçı, 2001).

Cici Berber filminin elde ettiği görece başarının ardından Muhsin Ertuğrul, müzikli film denemelerini sürdürmüş ve bir sonraki yapımında yeniden Muhlis Sabahattin Ezgi ile çalışmıştır. Alim Şerif Onaran’ın aktardığına göre Muhsin Ertuğrul, 1933 tarihli *Cici Berber* filminin müziklerini Mesud Cemil’e hazırlatmış; 1934 yapımı *Milyon Avcıları* filminde ise yeniden Muhlis Sabahattin Ezgi ile çalışmıştır.

Muhsin Ertuğrul’un yönettiği ve müzik direktörlüğünü Muhlis Sabahattin Ezgi’nin üstlendiği *Milyon Avcıları*, Türk sinemasında müzikli film denemelerinin çeşitlendiği süreç içerisinde dikkat çeken yapımlardan biri olmuştur. Yapım, önceki operet filmlerinin ulaştığı seyirci ilgisini tam olarak yakalayamamış olsa da filmde kullanılan şarkıların dönemin seyircisi tarafından beğeniyle karşılandığı ve kısa sürede yaygınlık kazandığı belirtilmiştir.

Alim Şerif Onaran’a göre filmde yer alan şarkıların besteleri Muhlis Sabahattin’e, güfteleri ise Mümtaz Osman’a (Nâzım Hikmet) aittir. Hazım Körmükçü tarafından seslendirilen “*İstanbul’un Mavi Gökleri Altında*”, “*Söz Vermiştin Sen Bana*” ve “*Güle Âşık Bülbül Gibiyim*”, 1930’lu yılların popüler film şarkıları arasında yer almıştır. Özellikle “*İstanbul’un Mavi Gökleri Altında*” adlı eser, filmin özgün Almanca versiyonunda bulunan “*Ja, der Himmel über Wien*” adlı parçadan hareketle Türkçe sözlü bir uyarlama olarak kurgulanmıştır (Onaran, 1981, s. 228).

Muhsin Ertuğrul'un 1934–1935 yıllarında çektiği *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı*, müzik kullanımının dramatik yapı ile kurduğu ilişki bakımından dönemin dikkat çekici yapımlarından biri olmuştur. Onaran'ın aktardığına göre Cemal Reşit Rey, film için *Uvertür* ve *Mevsimler* başlıkları altında dört bölüm bestelemiş, ayrıca Aysel karakterine özgü bir şarkı kaleme almıştır (Onaran, 1981, s. 187-188). Buna karşılık Nedim Otyam, söz konusu parçaların film için özgün olarak yazılmadığını; Cemal Reşit Rey'in daha önce bestelemiş olduğu eserlerin filmde kullanılmış olabileceğini belirtmiştir (Akçura, 2006, s. 117) Bu durum, erken dönem Türk sinemasında özgün film müziği üretimi ile mevcut repertuvardan yararlanma pratiklerinin bir arada var olduğunu göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Sesli Türk filmlerinin ilk döneminde, dublaj sürecinde fon müziği olarak Türk müziği çalgılarının kullanılmaya başlanmasıyla birlikte Muhittin Sadak ve Mesud Cemil gibi isimler, farklı kaynaklardan seçtikleri ezgileri filmlere uyarlamaya başlamışlardır. Dönemin sinema çevrelerinde “kes-yapıştır” olarak adlandırılan bu yöntem, yalnızca rastlantısal bir montaj pratiği değil; sahnelerin ritmine, dramatik yapısına ve duygusal tonuna göre gerçekleştirilen bilinçli müzik yerleştirmelerini ifade etmiştir. Türk müziği temelli bu düzenlemelerin yanında, Batı müziğinden yapılan seçme ve uyarlamalar da erken dönem sesli Türk sinemasının müzik dilini belirleyen başlıca uygulamalar arasında yer almıştır. Böylece erken dönem sesli Türk filmi, farklı müzik geleneklerini bir araya getiren eklektik fakat işlevsel bir müzikal estetik içinde şekillenmiştir.

Film Selma Lagerlöf'ün *Bataklı Damın Kızı* adlı eserinden hareketle Nâzım Hikmet tarafından “Mümtaz Osman” takma adıyla uyarlanmıştır. Türk sinemasında köy yaşamını konu alan ilk filmlerden biri olarak kabul edilen yapım, aynı zamanda Cahide Sonku'nun yıldızlaşma sürecinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Film müzikleriyle ilgili kaynaklarda Cemal Reşit Rey'in yapım için beste çalışmaları gerçekleştirdiği belirtilmiştir; bu yönüyle film, erken dönem Türk sinemasında özgün

film müziği üretimi tartışmalarının dikkat çekici örneklerinden biri olarak değerlendirilmiştir.

Konuralp'in aktardığına göre filmde yalnızca Cemal Reşit Rey'in besteleri değil, aynı zamanda geleneksel Türk müziğinden seçilmiş eserler de kullanılmıştır. Ancak filmin sonraki gösterimlerinde bazı işletmecilerin bu müzikleri çıkararak yerlerine farklı türküler yerleştirdiği; ayrıca film için hazırlanan özgün nota materyallerinin akıbetinin tespit edilemediği belirtilmektedir (Konuralp, 2004, s. 64-68).

Yapımın günümüze ulaşan kopyası üzerinde gerçekleştirilen içerik analizi sonucunda elde edilen bulgular da bu değerlendirmeleri desteklemektedir. İnceleme sonucunda, filmde Cemal Reşit Rey'e ait müziklerin yanı sıra geleneksel Türk müziği repertuarından seçilmiş eserlerin de kullanıldığı tespit edilmiştir.

Bursa'nın Çalı köyünde çekilen yapımın oyuncu kadrosunda Cahide Sonku ile birlikte Talat Artemel, Feriha Tevfik, Sait Köknar, Behzat Butak ve Mahmut Moralı yer almıştır. Kırsal yaşam içerisinde gelişen toplumsal sorunlar, adalet arayışı ve insan ilişkileri etrafında şekillenen dramatik bir hikâyeyi konu edinen filmde, klasik Türk müziği repertuarından eserlerin yanı sıra çeşitli türkü ve zeybek örneklerine de yer verilmiştir.

Film, Satılmışzade ailesinin yanında çalışan genç köylü kızı Aysel'in (Cahide Sonku) yaşadığı haksızlık etrafında şekillenmiştir. Evin beyi tarafından evlilik vaadiyle kandırılarak hamile bırakılan Aysel, doğacak çocuğunun haklarını koruyabilmek amacıyla dava açmıştır. Mahkeme sırasında sergilediği dürüst ve kararlı tavır, davayı izleyen Ali (Talat Artemel) üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Başlangıçta Aysel'e karşı önyargılı bir yaklaşım sergileyen Ali, zamanla onun dürüstlüğü, güçlü karakterini ve yaşadığı haksızlık karşısındaki vakur duruşunu fark etmiş; bu süreçte ona karşı duygusal bir yakınlık geliştirmeye başlamıştır. Mahkeme

sonrasında Aysel'e yardım eden Ali, onu annesinin yanında çalışmak üzere evine götürmüştür.

Aysel'in Ali'nin evine yerleşmesi, Ali ile nişanlısı Gülsüm (Feriha Tevfik) arasındaki ilişkide gerginliklere yol açmış; olaylar beklenmedik biçimde karmaşık bir hâl almıştır. Kısa süre sonra Aysel'in eski işvereni ve çocuğunun babası olan Satılmışzade'nin öldürüldüğü ortaya çıkmıştır. Cinayetten önce katıldığı bir eğlence gecesinde Satılmışzade ile tartışan Ali, ertesi gün yaşananları tam olarak hatırlayamamış; bu nedenle bir süre cinayetin faili olabileceği kuşkusunu taşımıştır. Ancak olayın aydınlatılmasıyla birlikte Ali'nin suçsuz olduğu anlaşılmıştır.

Film boyunca adalet, toplumsal baskı, kadınların maruz kaldığı haksızlıklar, sınıfsal farklılıklar ve gerçek sevgi temaları işlenmiştir. Anlatının sonunda Ali, toplumsal statü ve ekonomik imkânlardan ziyade dürüstlük ve sevgiye değer veren bir tercih yapmış; film, Ali ile Aysel'in birlikteliğiyle sonuçlanan mutlu bir sonla tamamlanmıştır.

Filmde müzik anlatının duygusal ve dramatik yapısının temel bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır. Daha açılış jeneriğinden itibaren duyulan, bestesi Tanbûrî Mustafa Çavuş'a ait Hisar Bûselik makamında ve Raks Aksağı usûlündeki “*Dök Zülfünü Meydâne Gel*” adlı eser, filmin müzikal atmosferini belirleyen ilk unsurlardan biri olmuştur. Eser eşliğinde köy meydanı, köy evleri, cami minaresi, kırsal yaşamı yansıtan genel plan görüntülerine yer verilmiş; böylece filmin geçtiği sosyal ve kültürel çevre daha ilk sahnelerden itibaren görünür kılınmıştır. Müzik ve görüntü birlikteliği aracılığıyla Anadolu köy yaşamını merkeze alan anlatının temel atmosferi oluşturulmuştur.

Aysel'in köyünden çıkarak mahkemenin görüleceği şehre doğru yaya olarak ilerlediği, Ali'nin ise aynı güzergâhta yaylı at arabasıyla yolculuk ettiği sahnelerde, “*Bursa İçinde Alçam Kayalar / Önce Atlı Gider Babam Sonra Anam Yayan*” sözlerini içeren Hicaz makamındaki türkü kullanılmıştır. Eser, Aysel'in tozlu köy yollarındaki

yürüyüşü ile iki karakterin yollarının kesişmesine kadar devam eden bölümlere eşlik etmiştir.

Mahkeme sürecinde sergilediği dürüst tavırla Ali'nin takdirini kazanan Aysel'in, davasından vazgeçmesinin ardından Ali onu köye götürmek üzere yaylı arabasına almıştır. Bu sahnelerde, Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Bestenigâr makamında ve Curcuna usûlündeki “*Ben Seni Sevdim Seveli Kaynayıp Coştum*” adlı şarkısına yer verilmiştir. Çobanlar, sürüler ve köy yaşamını yansıtan görüntüler eşliğinde kullanılan eser, iki karakterin birlikte gerçekleştirdiği yolculuğa eşlik etmiştir. Bu eserin ardından, sözleri Nahit Hilmi Özeren’e ait “*Ne Yanan Kalbime Baktı Ne Akan Gözyaşıma / Bırakıp Gitti O Çapkın Beni Bir Tek Başıma*” gazel icrasına yer verilmiş; böylece müzikal akış klasik Türk müziğinin serbest formulu icra örneklerinden biriyle sürdürülmüştür.

Filmde halk müziği unsurları da belirgin biçimde kullanılmıştır. Buğday hasadının gerçekleştirildiği tarla ve harman sahnelerinde, serbest bölümü Hüseyinî makamı, usûllü bölümü ise Uşşak makamında ve Yürük Sofyan usûlünde seyreden bir türkû icrasına yer verilmiştir. “*Aman Yakına Gel Yakına Gel Yakına / Siyah Zülfün Al Yanağa Dokuna*” sözleriyle başlayan eser, “*Atım Kaçtı Ben Vuruldum / Düştüm Boynuna Sarıldım / Kınamayın Arkadaşlar / Ben O Zalime Vuruldum*” dizeleriyle devam eden türkû köy yaşamının kültürel ritmini yansıtan önemli halk müziği örneklerinden biri olmuştur.

Filmin ayrılık temasının işlendiği bölümde Hicaz makamında Aksak usûlündeki “*Karanfil Oylum Oylum / Geliyor Selvi Boylum*” türkû kullanılmıştır. Eser, anlatının dramatik yapısıyla uyumlu bir biçimde yerleştirilmiş ve ayrılık duygusunun müzikal düzlemde ifade edilmesine katkı sağlamıştır.

Filmde ayrıca Santûrî Edhem Efendi'nin Nim Sofyan usûlünde bestelediği “*Şehnâz Longa*” adlı saz eserine de yer verilmiştir. Eser, Gülsüm'ün araba ile köye gelişinin gösterildiği sahnede fon müziği olarak kullanılmıştır. Hareketli yapısı ve

ritmik karakteriyle dikkat çeken eser, sahnedeki hareketliliği desteklemiş ve anlatının temposuna katkı sağlamıştır. Filmin meyhane sahnesinde, günümüzde farklı varyantlarıyla bilinen Hüseyinî makamındaki, “*Tamzara'nın Dağları Meyve Vermez Bağları / Tamzara'da Vuruldu Tâ Köyecek Duyuldu / Bir Sepet Sayımı Annem Tuta Tuta Yoruldum*” sözlerini içeren varyantı kullanılmıştır. Eser, cümbüş eşliğinde diegetik olarak icra edilmiştir.

Dürüstlük, adalet ve gerçek sevgi temalarının ön plana çıktığı filmin final sahnelerinde, Hicaz makamında Ağır Aksak usûlündeki “*Harmandalı Zeybeği*” kullanılmıştır.

Film boyunca klasik Türk müziği eserleri, gazeller, türküler, saz eserleri ve zeybeklere yer verilmiş; böylece Türk müziğinin farklı tür ve formları anlatının çeşitli aşamalarında işlevsel biçimde kullanılmıştır. Klasik Türk müziği ile halk müziği unsurlarını aynı anlatı içerisinde bir araya getiren yapımda müzik, yalnızca atmosfer oluşturan bir unsur olarak değil; karakterlerin duygusal durumlarını görünür kılan, mekânın kültürel kimliğini destekleyen ve dramatik yapıyı yönlendiren temel anlatı araçlarından biri olarak kullanılmıştır. Film üzerinde gerçekleştirilen içerik analizi sonucunda, klasik Türk müziği ile halk müziği unsurlarının birlikte kullanıldığı ve müziğin anlatının kuruluşunda etkin bir rol üstlendiği görülmüştür. Bu yönüyle *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı*, erken dönem Türk sinemasında Türk müziğinin farklı katmanlarını bir araya getiren dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilmiştir.

Türk sinemasının erken dönem önemli yapımlarından biri olan *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı*'nin ardından yerli film üretiminde belirgin bir duraklama yaşanmıştır. Bu süreçte sesli film teknolojisinin gerektirdiği yüksek maliyetler, teknik altyapı eksiklikleri ve sinema sektörünün henüz kurumsal bir yapıya kavuşamamış olması etkili olmuştur. Bunun yanında film üretiminin büyük ölçüde Muhsin Ertuğrul ve İpek Film çevresinde yoğunlaşması, sektörde alternatif yapım ve yönetim anlayışlarının gelişmesini sınırlandırmıştır. Yerli yapımların sayısının azalmasıyla birlikte sinema

salonlarında yabancı filmler daha geniş yer bulmuş; böylece 1934 yılının sonlarından 1937 yılına kadar yerli film üretimi oldukça sınırlı kalmıştır.

Bu duraklama dönemi, aynı zamanda Türk sinemasında sesli film teknolojisinin yerleşmeye başladığı ve film müziği uygulamalarının yeni biçimler kazandığı bir geçiş süreci olarak değerlendirilmiştir. Özgün besteler, operet uyarlamaları ve mevcut repertuvardan yapılan müzik aktarımları bir arada kullanılmaya devam etmiş; ancak yerli yapım sayısındaki azalma nedeniyle bu gelişmeler sınırlı bir üretim ortamında gerçekleşmiştir.

Sektördeki bu durgunluk dönemi, 1937 tarihli *Güneşe Doğru* filmiyle birlikte sona ermeye başlamıştır. Kaynaklar, filmin müzikli sahnelerinde dönemin önde gelen hanendeleri Safiye Ayla ile Nergis Hanım'ın yanı sıra tanbûrî Refik Fersan, kemençeci Fahire Fersan ve neyzen Tefik Kolaylı'nın yer aldığını belirtmiştir. Bu isimler film afişlerinde ve dönemin gazete ilanlarında da görülmüştür (Soydan, 2024). Böylece film üretiminin yeniden hareketlenmeye başladığı bu süreçte, tanınmış icracıların yapımlarda yer alması ve geleneksel Türk müziği repertuvarından yararlanılması dikkat çeken uygulamalar arasında yer almıştır.

Film üretiminin yeniden hareketlenmeye başladığı bu süreçte, tanınmış icracıların yapımlarda yer alması ve geleneksel Türk müziği repertuvarından yararlanılması dikkat çeken uygulamalar arasında yer almıştır. Nitekim Alim Şerif Onaran, 1938 tarihli *Aynaroz Kadısı* filmine ilişkin değerlendirmesinde yapımın müzikal boyutunun öne çıktığını vurgulamıştır. Onaran'a göre filmde kullanılan geleneksel Türk mûsikisi eserleri, Mesud Cemil ve Cevdet Kozanoğlu tarafından sinema anlatısına uygun biçimde düzenlenmiştir. Bu eserler, Kozanoğlu'nun yönettiği saz topluluğu tarafından icra edilmiş ve filmin işitsel atmosferinin oluşumuna önemli katkı sağlamıştır (Onaran, 1981, s. 250-251).

Bu gelişmeler, Türk müziğinin sinema anlatıları içerisindeki görünürlüğünün 1930'lu yılların sonlarına doğru giderek arttığını göstermiştir. Bu eğilimin dikkat çekici örneklerinden biri de 1939 tarihli *Bir Kavuk Devrildi* olmuştur.

1939 tarihli *Bir Kavuk Devrildi*, Muhsin Ertuğrul tarafından yönetilmiş ve Musahipzâde Celâl'in aynı adlı tiyatro eserinden sinemaya uyarlanmıştır. Yapım, geleneksel Türk tiyatrosunun sinemadaki dikkat çekici örneklerinden biri olmuştur. Oyuncu kadrosunda Hazım Körmükçü, İsmail Galip Arcan, Mahmut Moralı, Emin Belig Belli ve Vasfi Rıza Zobu yer almıştır. Film, bir çobanın beklenmedik biçimde sadrazamlığa yükselmesinin ardından yaşanan olayları konu edinmiştir. Anlatıda ortaoyunu ve meddah geleneğinden izlere yer verilmiştir. Mizah ile toplumsal eleştiri bir arada kullanılmış; böylece yapım, dönemin tiyatro ve operet anlayışının sinema üzerindeki etkilerini yansıtan örneklerden biri olmuştur.

Eserler, sahne içi icra geleneğine uygun biçimde kullanılmıştır. Müzik, anlatının çeşitli aşamalarında görsel yapı ile bütünleşerek dramatik etkiyi destekleyen bir işlev üstlenmiştir. Klasik Türk müziği ile halk müziğine ait tür ve formların bir arada kullanılması, filmin müzikal çeşitliliğini ortaya koyarken dönemin sinema anlayışına da ışık tutmaktadır.

Filmde ses sanatçısı Mualla Gökçay, dramatik sahnelerde farklı makam ve usûllerden seçilmiş eserleri seslendirmiştir. Bunlardan ilki, Karcıgar makamında ve Türk Aksağı usûlündeki “*Yine Yol Vermedi Acem Dağları*” adlı eserdir. Halk müziği karakteri taşıyan eser, hareketli yapısıyla filmin ilgili sahnelerinde kullanılmıştır.

Benzer biçimde, Gerdâniye makamında ve Devr-i Hindî usûlündeki Rumeli türküsü “*Yine Kaynadı Coştu Dağların Taşı*” da filmde kullanılan halk müziği örnekleri arasında yer almıştır. Diğer yandan, “*Yabandan Geldim Yabandan*” adlı Karcıgar makamındaki Köçekçe/Sofyan usûlünde eser, oyun havası karakteriyle sahnelerin canlılığını desteklemiştir.

Klasik repertuvarın ağır formlarından biri olan, bestesi Kemanî Nevres Paya'ya ve güftesi Zihni Bayburtlu'ya ait Şehnâz makamındaki “*Vardım ki Yurdundan Ayağ Göçürmüş*” divanı da filmde kullanılan eserler arasında yer almıştır. Sofyan usûlünde icra edilen eser, klasik Türk müziği repertuvarının filmdeki temsilini yansıtan örneklerden biri olmuştur. Ayrıca filmde, Feriha Tefvîk tarafından seslendirilen, bestesi ve güftesi Tamburî Mustafa Çavuş'a ait Aksak usûlündeki Şehnâz Bûselik makamındaki “*Küçük Suda Gördüm Seni*” adlı şarkıya da yer verilmiştir. Klasik Türk müziği repertuvarının şarkı formundaki örneklerinden biri olan eser, filmde romantik temanın işlendiği sahnelerde kullanılmıştır.

Film üzerinde gerçekleştirilen içerik analizi sonucunda, repertuvarda klasik Türk müziği ile halk müziğine ait farklı tür ve formların bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. Halk ezgileri, köçekçeler, Rumeli türkûleri, divanlar ve klasik şarkılar aracılığıyla oluşturulan müzikal yapı, dönemin repertuvar anlayışını yansıtmıştır. İncelenen sahnelerde müziğin yalnızca sahne içi bir unsur olarak kullanılmadığı; anlatının atmosferini destekleyen, dramatik yapıyı güçlendiren ve geleneksel sahne sanatlarıyla kurulan ilişkiyi görünür kılan işlevler üstlendiği görülmüştür. Bu yönüyle *Bir Kavuk Devrildi*, klasik Türk müziği ve halk müziğine ait farklı tür ve formları aynı anlatı içerisinde bir araya getiren dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilmiştir. 1930’lu yıllar boyunca Türk sinemasında müzik, sessiz dönemden devralınan eşlik işlevinin ötesine geçerek anlatının giderek daha belirleyici unsurlarından biri hâline gelmiştir. Sesli sinemaya geçişle birlikte operet uyarlamaları, şarkılı melodramlar, millî temalı yapımlar ve geleneksel repertuvardan yararlanan filmler aracılığıyla müzik, karakterlerin tanıtımından dramatik yapının kurulmasına kadar farklı işlevler üstlenmiştir. Bu dönemde Sadettin Kaynak, Muhlis Sabahattin Ezgi, Mesud Cemil ve Cemal Reşit Rey gibi isimlerin katkılarıyla Türk müziği repertuvarı sinema içerisinde daha görünür bir konum kazanmış; klasik Türk müziği, halk müziği ve Batı kaynaklı müzik türleri çoğu zaman bir arada kullanılmıştır. Bununla birlikte film müzikleri büyük ölçüde mevcut repertuvarın uyarlanmasına, sahne eserlerinin sinemaya aktarılmasına ve farklı kaynaklardan seçilen müziklerin

filme eklemlenmesine dayanmaktadır. Bu durum, sonraki yıllarda yaygınlaşacak yeniden skorlama uygulamalarının tarihsel zeminini hazırlamış; Türk sinemasında film müziğinin üretim ve kullanım biçimlerinde yeni bir dönemin başlangıcına işaret etmiştir.

3.1.3. Yeniden Skorlama Dönemi (1939-1950)

Muhsin Ertuğrul'un tiyatro merkezli sinema pratiğinin ardından 1939–1945 yılları arasında yaşanan II. Dünya Savaşı, Türkiye'deki siyasal ve ekonomik dengeleri derinden sarsmış ve henüz kurumsallaşma aşamasındaki sinema sektörünü doğrudan etkilemiştir. Muhsin Ertuğrul'un yapım faaliyetlerinden çekilmesi ve savaş ekonomisinin yarattığı kıtlık, döviz ve ham madde sıkıntısı, ithalat kısıtlamaları ile salon yatırımlarındaki durgunluğun birleşmesi sonucunda Türk sinemasının gelişim süreci kesintiye uğramış; film üretimi hem nicelik hem de teknik ve sanatsal nitelik bakımından belirgin biçimde gerilemiştir.

Türk sinemasında 1930'lu yılların sonlarında yaşanan bu üretim daralması, yalnızca film sayısını değil, film müziği üretim pratiklerini de etkilemiştir. Filme özgü bestelerin sınırlı kaldığı bu süreçte mevcut repertuvardan yararlanma, hazır müziklerin yeniden düzenlenmesi ve farklı yapımlar için uyarlanması gibi yöntemler daha görünür hâle gelmiştir. Bu nedenle 1939–1950 aralığı, film müziği uygulamaları bakımından “yeniden skorlama dönemi” olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca Mısır sinemasıyla kurulan kültürel dolaşımın etkisiyle bazı Arap filmlerindeki şarkılar Türkçe güftelerle yeniden seslendirilerek yerli dolaşıma sokulmuş; melodram ile müzik arasındaki ilişki uyarlama ve adaptasyon ekseninde yeni bir boyut kazanmıştır. Nijat Özön bu yılları Türk sinema tarihinin bir geçiş evresi içerisinde değerlendirmiş; Sadi Konuralp ise söz konusu müzikal yönelimin başlangıcını Atatürk'ün vefatından sonra Türkiye'de gösterime giren Mısır filmlerinin yaygınlaşmasıyla ilişkilendirmiştir.

Mısır filmlerinin Türkiye'de yaygınlık kazanması ilk olarak İstanbul'daki sinema salonlarında belirginleşmiştir. Bu bağlamda, başrolünde Muhammed

Abdülvahhab'ın yer aldığı 1936 tarihli *Damüa 'l-Hubb (Aşkın Gözyaşları)* filmi önemli bir dönüm noktası olmuştur. Söz konusu film 1938 yılında Türkiye'de gösterime girmiş, kısa sürede geniş bir seyirci kitlesinin ilgisini çekmiş; elde ettiği ticari başarı dağıtımçıların Mısır yapımlarına yönelmesini hızlandırarak bu filmlerin ithalatında belirgin bir artışa yol açmıştır (Özyıldırım, 2013, s. 159).

Nijat Özön, Mısır filmlerinin Türkiye'de kısa sürede yaygınlaşmasını II. Dünya Savaşı yıllarındaki dağıtım koşullarıyla ilişkilendirmiştir. Özön'ün aktardığına göre savaşın ilk döneminde ABD yapımı filmler Türk sinema salonlarının programlarında önemli bir yer tutmuştur. Ancak savaşın yarattığı lojistik ve ticari zorunluluklar nedeniyle bu filmler çoğu zaman Mısır üzerinden Türkiye'ye ulaşmış; böylece aynı dağıtım hattı üzerinden yalnızca Amerikan yapımları değil, Türkiye izleyicisi için görece yeni sayılabilecek Mısır filmleri de salon repertuvarına girmeye başlamıştır. Özön, 1938 yılında gösterime giren *Aşkın Gözyaşları* filminin büyük ilgi gördüğünü, hatta gösterimler sırasında sinema salonları önünde yoğun kalabalıklar oluştuğunu belirtmiş; 1938–1944 yılları arasında Türkiye'de gösterilen Mısır filmlerinin sayısının aynı dönemde çekilen yerli filmlerin sayısına yaklaştığını ifade etmiştir (Özön, 2010, s. 116–118). Arapça şarkılı filmlerin Türkiye'de geniş bir izleyici kitlesi bulmasında ise, musiki yayınlarına getirilen kısıtlamalar sonrasında dinleyicilerin Türk radyoları yerine Arap radyolarına yönelmesinin etkili olduğu değerlendirilmektedir. Bu yöneliş, Arap müziğine yönelik aşinalığın artmasına ve dinleyicilerin işitme alışkanlıklarının dönüşmesine zemin hazırlamış; böylece Mısır filmlerinin müzikal yapılarının Türkiye'de daha kolay karşılık bulmasına katkı sağlamıştır (Kütükçü, 2012, s. 50).

Dönemin basınında yer alan haberler, filme gösterilen ilgiyi ortaya koymaktadır. Nitekim 1 Ocak 1939 tarihli Son Posta gazetesinde şu ifadelere yer verilmiştir:

Fırtına, soğuk, yağmura, çamura rağmen Aşkın Gözyaşları Türkçe sözlü, Arabça şarkılı filmini İstanbul'un dört bucağından Azak ve Ferah sinemalarına akın eden sayın halkı vasi (geniş) salonları istiaba (sığdırmaya) kâfi gelmiyor. Kadıköylüler;

Üsküdarlılar, Boğaziçililer, Beşiktaşlılar ve İstanbul'un her semtinin halkı, filmi seyretmek için koşuyor. Anadolu şehirleri bu filmi sinemalarında geçirmek için sıra bekliyorlar (Özyıldırım, 2013, s. 160).

Bu yoğun ilgi, 4 Ocak 1939 tarihli *Son Posta* gazetesinde yayımlanan ilanda verilen seyirci rakamlarıyla da desteklenmiştir. İlanda, filmin Taksim Sineması'nda dört haftada yaklaşık 120 bin seyirciye ulaştığı, Azak ve Şehzadebaşı Ferah sinemalarındaki gösterimlerle birlikte toplam seyirci sayısının 150 bine yaklaştığı belirtilmiştir. Yoğun talep nedeniyle yapımın Ferah Sineması'nda dokuzuncu kez programa alındığı da ifade edilmiştir (Özyıldırım, 2013, s. 160).

Filmin öne çıkan şarkılarının tamamı Muhammed Abdülvahab tarafından bestelenmiştir. Eserde kullanılan başlıca parçalar; “*Mahla el-Habi*” (Ne hoş bir sevgili), “*Yalli Bitnadi*” (Ey seslenen kişi), “*Lugat el-Gitar*” (Gitarın dili), “*Fil-Bahr*” (Denizde), “*Ya Ma Banait*” (Ey güzel yaratılan), “*Etab*” (Sitem), “*Shagal*” (Meşgul), “*Farha*” (Mutluluk), “*Naşvati*” (Çok arzu duyulan), “*Sahirtu*” (Gece geç saate kadar kaldım), “*O’gibat Bi*” (Benden hoşlanan), “*Soba’t Alik*” (Senin için çok zor olacak), “*Elvan*” (Renkler), “*Ayuah Ar-Raqiduun*” (Ey uyuyanlar) ve “*Tahiyyat el-Alem*” (Bayrağı selamlama) olarak belirlenmiştir.

Bu repertuvar içerisinde “*Sahirtu*”, hem filmdeki kullanımı hem de Türkiye’deki dolaşımı bakımından öne çıkan eser olmuştur. Sözleri Nejad Ali’ye ait olan eser, Muhammed Abdülvahab tarafından tango formunda bestelenmiştir. Hafız Burhan Sesyılmaz (1897–1943), bu esere yazılan Türkçe sözleri plakta seslendirmiş; söz konusu kayıt dönemin en çok satan ve en çok dinlenen plakları arasında yer almıştır (Özbek, 2006, s. 150). Murat Özyıldırım’ın aktardığına göre Hafız Burhan’ın kızı Nazın Hanım, babasının Çemberlitaş’taki sinemalarda *Aşkın Gözyaşları* filmini birçok kez izlediğini, gösterimler sırasında çeşitli notlar tuttuğunu ve söz konusu uyarlamayı bu notlardan hareketle şekillendirdiğini ifade etmiştir (Özyıldırım, 2013, s. 162).

Seyircinin Mısır filmlerine ve bu filmlerde yer alan Arapça şarkılara gösterdiği yoğun ilgi sonucunda, Basın Yayın Genel Müdürlüğü Arapça sözlü müzik kullanımını yasaklamıştır (Özbek, 1994, s. 150). Bu yasakla birlikte filmlerde müzik adaptasyon uygulamaları yaygınlaşmış; daha önce afişlerde “Türkçe sözlü, Arapça şarkılı” ibaresiyle duyurulan Mısır filmleri, bu kez “Türkçe sözlü, Türkçe şarkılı” olarak tanıtılmaya başlanmıştır (Berktaş, 2010, s. 170). Bununla birlikte şarkıların Türkçeleştirilmesi yalnızca yasakların bir sonucu değildir. Ali Özuyar’a göre, Mısır filmlerini Türkiye’ye getiren İpek, Özen ve Ha-Ka şirketleri, ticari kazancı artırmak amacıyla bu filmlerdeki şarkıların sözlerini Türkçeleştirerek yeni uyarlama versiyonlar üretmiştir. Özuyar, *Harun Reşid’in Gözdesi* örneğinde olduğu gibi bazı yapımlarda yalnızca şarkı sözlerinin değil, filmlerin özgün müziklerinin de Türk musikisi üslubuna uyarlanarak yeniden düzenlendiğini belirtmiştir (Özuyar, 2011, s. 157-158).

Yasaklar ve ticari kaygılar doğrultusunda gelişen bu uyarlama pratiği, bazı filmlerde yalnızca şarkı sözlerinin çevrilmesiyle sınırlı kalmamış, filmlerin müzikal yapısının bütünüyle yeniden kurgulanmasına kadar uzanmıştır. Türkiye’de *Harun Reşid’in Gözdesi* adıyla gösterilen *Denair*, bu uygulamanın dikkat çekici örneklerinden biri olmuştur. Abbasiler döneminde geçen *Denair*, Türkiye’de *Harun Reşid’in Gözdesi* adıyla gösterime girmiştir. Murat Özyıldırım, 26 Aralık 1941 tarihli *Akşam* gazetesi ilanına dayanarak filmin aynı anda İzmir Elhamra (Millî Sinema), İstanbul Saray ve İpek sinemalarında gösterildiğini belirtmiştir. İlanda, yüzlerce dansçı ve şarkıcının yer aldığı gösterişli müzikal atmosfer özellikle vurgulanmıştır. Yapımı dikkat çekici kılan unsurlardan biri, aynı filmin farklı sinemalarda farklı müzikal düzenlemelerle sunulmuş olmasıdır. İpek Sineması’ndaki diyaloglar Türkçeleştirilmiş, Sadettin Kaynak tarafından bestelenen sekiz yeni şarkı Müzeyyen Senar tarafından seslendirilmiştir. Saray Sineması’nda gösterilen versiyonda ise film yine Türkçe konuşmalarla sunulmuş; ancak şarkılar bu kez Ümmü Gülsüm’ün Arapça yorumlarıyla korunmuştur. Özyıldırım, bu uygulamayı bir yandan Mısır kökenli müzikal yapının muhafaza edilmesi, diğer yandan ise yerli besteci ve icracıların aynı film üzerinden

dolaşıma sokulması bakımından dikkat çekici bir örnek olarak değerlendirmiştir (Özyıldırım, 2013, s. 167-168).

Film müziği alanında bu dönemde benimsenen yeniden skorlama uygulamaları, yalnızca dönemin yapım pratikleriyle sınırlı kalmamış; sonraki yıllarda hem sinema hem de müzik alanında etkileri hissedilen bir dönüşümün zeminini hazırlamıştır. Arap filmlerinden uyarlanan şarkıların Türkçeleştirilerek sinemaya taşınması, zamanla aranjman kültürünün ve popüler müzikte adaptasyon geleneğinin gelişmesine katkı sağlamış; yerli besteciler ve icracılar için yeni üretim alanları oluşturmuştur. Böylece Mısır filmleri aracılığıyla gelişen müzikal dolaşım, yalnızca sinema repertuvarını değil, Türkiye’deki popüler müzik üretimini de etkileyen bir sürece dönüşmüştür.

Mısır filmlerinin Türkiye’de ulaştığı yaygınlık, döneme ilişkin sayısal verilerde de açık biçimde görülmektedir. Murat Özyıldırım’ın, Yılmaz Öztuna’nın *Türk Musikisi Teknik ve Tarih* ile Nijat Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* adlı eserlerinden aktardığı bilgilere göre, 1948 yılına gelindiğinde Türkiye’de toplam 130 Mısır filmi gösterilmiştir. Özön’ün karşılaştırmalı verilerine göre ise yalnızca 1938–1944 yılları arasında Türkiye’de gösterilen on yedi yerli filme karşılık on altı Mısır filmi sinemalarda yer almıştır.

Türkiye’de gösterime giren Mısır yapımı şarkılı melodramlar arasında şu filmler yer almıştır:

Tablo 2. Mısır Yapımı Melodramlar

Filmin Orijinal İsmi	Filmin Türkçe İsmi	Yönetmeni	Yılı
Damu’l Hubb	Aşkın Gözyaşları	Muhammed Kerim	1936
Leyla bint el Sahra	Sahra Güzeli	Behice Hafiz	1937
Laylat Mumtara	Lekeli Kadın	Togo Mizrahi	1939
Kays ve Leyla	Leyla ile Mecnun	İbrahim Lama	1939
Elf Leyla ve Leyla	Binbir Gece	Togo Mizrahi	1940
Denair	Harun Reşid’in Gözdesi	Ahmed Bedirhan	1940

İntisar vel Şebab	Endülüs Geceleri	Ahmed Bedirhan	1940
Leyla	Mahzun Gönüller	Togo Mizrahi	1941
Leyla Binti Madariş	Gizli Aşk	Togo Mizrahi	1941
Masna'ı Zevacat	Dansözler Kulübü	Mustafa Niyazi	1941
Selahaddin Eyyubi	Selahaddin Eyyubi	İbrahim Lama	1942
Ahlam el Şebab	Şark Yıldızı	Kemal Selim	1942
Ala Masraf el Hayat	Günah Peşinde	Ahmed Bedirhan	1942
El Buassa	Damgalı Adam	Kemal Selim	1943
Hubb min es Sema	Beyaz Zambak	Abdülfettah Hasan	1943

Tablo 1.2.'nin kaynağı (Özyıldırım, 2013, s. 149).

Bu gelişmeler, Mısır–Türkiye sinema hattında müzikal etkileşimin adaptasyon ve Türkçeleştirme süreçleri üzerinden nasıl şekillendiğini ve bu süreçlerin dramaturjik işlevini görünür kılmıştır. Mısır filmleri başlangıçta özgün Arapça müzikleriyle gösterilmiş; ancak kısa süre içerisinde hem ithalatçı şirketlerin seyirci beğenisini artırmaya yönelik tercihleri hem de Arapça sözlü müziğe getirilen yasaklar nedeniyle yapımlar Türkçe sözlerle yeniden seslendirilmiştir. Bu süreçle birlikte “adaptasyon” olarak adlandırılan uygulama yaygınlaşmış; film müziklerinin Türkçeleştirilmesi yalnızca dilsel bir müdahale olarak kalmamış, müzikal form, icra üslubu ve sinemasal anlatı üzerinde de belirleyici etkiler yaratmıştır. Böylece Türk sinemasında yeni bir müzikal estetik şekillenmeye başlamış; klasik Türk müziği daha görünür hâle gelirken besteciler de geleneksel makam ve usûl yapılarını sinemasal anlatıya uyarlama konusunda önemli deneyimler edinmiştir.

Sadi Konuralp, *Film Müziği* adlı çalışmasında, Sadettin Kaynak etrafında gelişen yeniden skorlama pratiklerinin basit bir uyarlama yöntemiyle sınırlı kalmadığını; zamanla yerli film müziği dilinin oluşumunda işlevsel bir eşik hâline geldiğini belirtmiştir. Konuralp’e göre yeniden müziklendirme ve adaptasyon uygulamaları, dönemin kültür politikaları ve üretim koşullarıyla bağlantılı biçimde yaygınlaşmış; resmî alanda görünürlüğü daralan alaturka icracı ve besteciler için yeni bir üretim ve dolaşım zemini oluşturmuştur. Bu süreç, başta Sadettin Kaynak olmak

üzere Münir Nurettin Selçuk, Sâdî Işıl, Selahattin Pınar, Artaki Candan, Şerif İçli, Şükrü Tınar ve Kadri Şençalar gibi isimlerin sinema alanında daha görünür hâle gelmesine katkı sağlamıştır (Konuralp, 2004, s. 69). Bestecilik boyutunun yanı sıra, yeniden müziklendirme ve uyarlama pratikleriyle birlikte filmlerde şarkı seslendiren yeni bir solist kuşağı da görünür hâle gelmiştir. Sadettin Kaynak, Sâdî Işıl, Selahattin Pınar ve Artaki Candan gibi bestecilerin hazırladığı şarkılar; Müzeyyen Senar, Münir Nurettin Selçuk, Mustafa Çağlar, Mualla Gökçay, Mefaret Yıldırım, Akile Artun, Safiye Ayla, Zehra Bilir ve Necmi Rıza gibi isimler tarafından seslendirilmiştir (Berktaş, 2010, s. 167). Öte yandan Sadettin Kaynak, Mısır filmlerinin Türk musikisi eşliğinde gösterilmesinin seyirci ilgisini belirgin biçimde artırdığını; izleyici sayısının bazı örneklerde üç kata kadar yükseldiğini ifade etmiştir (Kaynak, 1944, s. 17).

Türkiye’de büyük ilgi gören Mısır yapımlarından *Leylâ ile Mecnun*, hem dönemin seyirci nezdindeki karşılığı hem de film için bestelenen eserlerin uzun yıllar boyunca dolaşımında kalması bakımından yeniden skorlama döneminin dikkat çekici örneklerinden biri olmuştur. Film, Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisinden sinemaya uyarlanmış; böylece klasik edebiyat geleneğinin sinema aracılığıyla yeniden yorumlanmasına imkân sağlamıştır.

Film için bestelenen şarkı, beste ve uvertürler Sadettin Kaynak tarafından hazırlanmış, güfte çalışmalarında ise Vecdi Bingöl görev almıştır. Eserler Münir Nurettin Selçuk ile Müzeyyen Senar tarafından seslendirilmiş, “*Rebap*” adlı eser ise Cevdet Soydanses tarafından icra edilmiştir. Bu bilgiler dönemin film afişlerinde de yer almıştır.

Filmde kullanılan eserler makam çeşitliliği bakımından dikkat çekicidir. Hüzam, Nihâvend, Hicazkâr, Segâh, Uşşak ve Acemkürdî makamlarında bestelenmiş şarkıların yanı sıra, Hicaz ve Segâh makamlarında iki ayrı uvertüre de yer verilmiştir.

Film repertuvarında öne çıkan eserler arasında “*Aşk Yolunda Bağrı Yanık Yolcular*” (Hüzam makamı, Düyek usûlü; güfte: Vecdi Bingöl), “*Bahar Bitti Güz*

Bitti, Artık Bülbül   tm  yor” (Nihâvend makamı, Curcuna–Nim Sofyan usûlü; güfte: Ramazan Gökalp Arkın), *“Ey   pek Kanatlı Seher Rüzgârı, Uğradı mı Yolun Leylâ   st  ne?”* (Nihâvend makamı, Düyek–Devr-i Hindî usûlü; güfte: Vecdi Bingöl), *“Hey Pınar Derin Pınar, Suları Serin Pınar”* (Hicazkâr makamı, Nim Sofyan usûlü; güfte: Vecdi Bingöl), *“Leylâ, Leylâ Aceb Neden Ses Vermiyor Feryad  ma?”* (Hicazkâr makamı, Düyek usûlü; güfte: Vecdi Bingöl), *“Leylâ Bir   zge Candır, Kara G  zli Ceylandır”* (Segâh makamı, Düyek usûlü; güfte: Vecdi Bingöl), *“Ne Yaptım, Kendimi Nasıl Aldattım?”* (Uşşak makamı, Düyek usûlü; güfte: Vecdi Bingöl), *“Oh Ne Güzel Şey, Yallah Yallah Hey!”* (Nihâvend makamı, Sofyan usûlü; güfte: Vecdi Bingöl) ve *“Söyleyin, Nerde O G  z Nuru, Gönül Sevgisi Y  r?”* (Acem Kürdî makamı, Düyek–Curcuna usûlü; güfte: Vecdi Bingöl) yer almıştır.

Filmin müzikal niteliği yalnızca besteci ve solist kadrosuyla sınırlı kalmamıştır. Film ilanlarında “  alanlar” başlığı altında Nubar Tekyay, Saim   zsoy, Maksut Sazer, Şükrü Tunar, Salah Candan, Edip Erten, Hasan Dramalı, Yorgo Bacanos,   sma  l Şençalar, Hasan Tahsin Parsadan, Leylâ S  ller ve Feyzi Aslangil gibi dönemin önde gelen icracılarının isimleri yer almıştır. Bu kadro, Türk müziği icra geleneğinin önde gelen temsilcilerinin sinema üretim sürecine doğrudan dâhil edildiğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır (Şen, 2003, s. 232-233-234).

Müzikal adaptasyon pratiğinin en çarpıcı örneklerinden biri,   mm   Gülsüm’  n başrolünde yer aldığı *Den  n  r*’in Türkiye’de *Harunre  id’in Gözdesi* adıyla iki ayrı versiyon hâlinde gösterime sunulmasıdır. Bunlardan ilki Arapça orijinal film, ikincisi ise Sadettin Kaynak’ın Müzeyyen Senar için bestelediği şarkılarla yeniden kurgulanan Türkçe uyarlamadır. Türkçe şarkılı bu versiyon, gi  şede Arapça orijinalinin yaklaşık     katı seyirciye ulaşarak adaptasyon stratejisinin ekonomik gücünü somut biçimde ortaya koymu  şt  r.

Filmin orijinal Mısır versiyonunda yer alan şarkıların güfteleri Ahmed Rami tarafından kaleme alınmış; besteler ise Muhammed el-Kasabci, Zakariyya Ahmed ve

Riyad es-Sunbati'ye ait olmuştur. Bu eserler, klasik Arap sanat müziğinin makam ve usûl temelli estetiğini yansıtan; aşk, özlem ve içsel arayış temalarını öne çıkaran örneklerdir. Şarkılar, Arap müzik geleneğinde dinleyici ile icracının yoğun bir duygusal coşku ve vecd hâline ulaşmasını ifade eden tarab anlayışı çerçevesinde şekillenmiştir. Bu yönüyle film müzikleri, yapının dramatik yapısını yalnızca müzikal değil, duygusal düzeyde de derinleştiren bir işlev üstlenmiştir.

Filmin Türkçe uyarlamasında ise tüm şarkılar Sadettin Kaynak tarafından bestelenmiş, güfteler Vecdi Bingöl tarafından kaleme alınmıştır. Bu durum, uyarlamanın yalnızca dilsel bir dönüşümden ibaret olmadığını, aynı zamanda kapsamlı bir müzikal yeniden inşa sürecini içerdiğini göstermektedir. Kaynak, Mısır filmindeki melodik yapıyı klasik Türk müziğinin makam ve usûl sistemi içerisinde yeniden yorumlamıştır.

Uyarlama versiyonda kullanılan repertuvar da bu yaklaşımın somut göstergelerinden biri olmuştur. Filmde “*Enginde Yavaş Yavaş*” (Hicâz makamı, Sofyan usûlü), “*Derman Kâr Eylemez*” (Segâh makamı, Sofyan usûlü), “*Hoş Geldin Evimize Şiir Oldun Dilimize-Bayram Gecesi*” (Mâhur makamı, Düyek usûlü), “*Söyle Kuzum Hayaline Biraz Onu Unutayım*” (Râst-Nihâvend makamı, Sofyan usûlü), “*Çiçeklerin Güliyor Sevincinden*” (Hicâzkâr makamı, Nim Sofyan usûlü), “*Yolculuk Var Yarına Sevenler Diyarına*” (Muhayyer makamı, Sofyan usûlü), “*Bu Yerler Ne Füsunkârdı*” (Hicâz makamı, Düyek usûlü) ve “*Gün Altın Başını Yine Koydu Yurdun Sînesine-Yurt Türküsü*” (Râst makamı, Düyek usûlü) gibi eserler yer almıştır. Ayrıca filmde kullanılan “*Uvertür*”, enstrümantal bir açılış işlevi üstlenmiş ve anlatının dramatik bütünlüğünü destekleyen yapısal unsurlardan biri olarak değerlendirilmiştir (Şen, 2003, s. 239).

Bu adaptasyon, Sadettin Kaynak'ın makamsal esneklikle dramatik duygu geçişlerini bir araya getiren bestecilik anlayışını yansıtmaktadır. Böylece film, Mısır müzik geleneğinden beslenen bir temeli Türk müziğinin melodik ve ritmik diliyle

yeniden biçimlendirerek iki kültür arasında özgün bir müzikal sentez ortaya koymuştur.

Hasan Oral Şen'in aktardığına göre Sadettin Kaynak, sinema için yazılan müziğe estetik ve işlevsel düzeyde belirli ölçütler yüklemiştir. Kaynak'a göre film müziği, ilk duyuluşta izleyiciyi etkileyebilecek kadar güçlü, hafızada kalabilecek kadar akılda kalıcı ve geniş dinleyici kitleleri tarafından kolaylıkla söylenip çalınabilecek bir sadelik taşımalıdır. Bunun yanında müzik, yer aldığı sahnenin ritmi, duygusu ve anlamıyla uyumlu biçimde kurgulanmalı; izleyicide filmi yeniden izleme isteği uyandıracak bir beğeni düzeyi oluşturmalıdır. Kaynak, film müziğinin temel işlevini filmin halk tarafından benimsenmesini sağlamak ve özellikle yabancı filmlere Türk müziği aracılığıyla yerli bir kimlik kazandırmak şeklinde tanımlamıştır. Bu nedenle sinemayı, Türk müziğinin çağın gereklerine uygun biçimde işlenip dolaşıma sokulabileceği elverişli bir alan olarak değerlendirmiş; film müziğini hem ulusal beğeniyle temas eden hem de müziğin yönünü etkileyen bir kültürel araç olarak konumlandırmıştır (Şen, 2003, s. 218-219).

Sadettin Kaynak, film için yazılan şarkıların yanı sıra ara sahne, geçiş ve uvertürlerde kullanılan sözsüz müzikleri de yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Bu süreçte Arap müziğinin yapısal özellikleri ile film müziğinin enstrümantal anlatım olanaklarını tanımış; bu etkiler özellikle bestelerinin giriş, ara nağme ve geçiş bölümlerine yansımıştır.

1939-1950 yılları, Türk sinemasında müzik kullanımının daha belirgin hâle geldiği bir döneme işaret etmektedir. Adaptasyon temelli yapımlarda Münir Nurettin Selçuk, Safiye Ayla, Hamiyet Yüceses ve Müzeyyen Senar gibi solistlerin yorumları öne çıkmış; bu icralar sinema salonlarının yanı sıra plak ve radyo aracılığıyla daha geniş dinleyici kitlelerine ulaşmıştır. Bu durum, film müziğinin yalnızca sahnelerle eşlik eden bir unsur olarak değil, anlatının duygusal yapısını destekleyen önemli bir bileşen olarak görülmesine katkı sağlamıştır.

Mısır sinemasının etkisi ithal filmlerle sınırlı kalmamış; yerli yapımlarda da uyarlama ve yeniden müziklendirme uygulamalarını güçlendirmiştir. Bu süreçte müzik, tiyatro geleneğinden gelen eşlik anlayışından uzaklaşarak film anlatısının ritmi ve dramatik yapısıyla daha yakın bir ilişki kurmaya başlamıştır. 1940'lı yılların sonlarına doğru film üretiminde görülen canlanmayla birlikte şarkı, türkü ve fantezi gibi formlar film müziklerinde daha görünür hâle gelmiştir. Böylece sinema, Türk müziğinin daha geniş kitlelere ulaşmasında önemli araçlardan biri olmuştur.

Bu dönüşümün erken örneklerinden biri, Ziya Şakir'in aynı adlı eserinden uyarlanan ve Muhsin Ertuğrul tarafından 1939 yılında yönetilen *Allah'ın Cenneti* filmidir. Oyuncu kadrosunda Münir Nurettin Selçuk, Hâzım Körmükçü, Feriha Tevfik, Behzat Butak, Halide Pişkin ve Muammer Karaca yer almıştır. Film, Boğaziçi'ndeki yalısına "Allah'ın Cenneti" adını veren sanatsever bir ressamın çevresinde gelişen olayları konu edinmekte; dolandırıcılık, kaza, aşk ve fedakârlık temaları etrafında şekillenen duygusal bir anlatı sunmaktadır.

Yapım, müzikli melodram anlayışını güçlendirmesi ve Münir Nurettin Selçuk'un film boyunca gerçekleştirdiği icralarla anlatının müzikal eksenini belirginleştirmesi bakımından önem taşımaktadır. Tiyatro kökenli oyuncuların Türk sinemasında hâkim olduğu bir dönemde, dönemin en tanınmış ses sanatçılarından biri olan Münir Nurettin Selçuk'un başrolde yer alması, şarkıcıların sinemadaki görünürlüğünü artıran önemli gelişmelerden biri olmuştur. Bu yönüyle film, sonraki yıllarda yaygınlaşacak olan şarkıcı merkezli film anlayışının erken örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Filmin müzikleri Sadettin Kaynak tarafından hazırlanmıştır. Filmde kullanılan eserler, makam, usûl ve form bakımından geniş bir çeşitlilik göstermekte; klasik Türk müziğinin farklı özelliklerini yansıtırken dönemin müzikal beğenisine ilişkin önemli veriler de sunmaktadır. Film repertuarının önemli bir bölümünü, güfteleri Vecdi Bingöl'e ait eserler oluşturmaktadır.

Filmde Segâh-Nihâvend makamında ve Düyek usûlünde bestelenen, “*Dertliyim, Rûhuma Hicrânımı Sardım da Yine*” adlı ve “*Üzgünüm Leyla*” adıyla da bilinen fantezi, filmin dramatik sahnelerinde kullanılmıştır. Yine Bingöl’ün sözlerini yazdığı Nihâvend makamındaki “*Kalplerden Dudaklara Yükselen Sesi Dinle*” adlı fantezi, Düyek–Semâî usûlündeki yapısıyla romantik atmosferi destekleyen eserlerden biri olmuştur. Aynı güfte yazarına ait Nihâvend makamındaki “*Yalnız Seni Sevdim Seni Yaşadım / Derdinle İnledim Sevginle Şâdım*” adlı şarkı da karakterler arasındaki duygusal ilişkinin anlatımına katkı sağlamıştır.

Filmde kullanılan eserler arasında halk şiiri geleneğine dayanan örnekler de bulunmaktadır. Karacaoğlan’ın dizeleri üzerine bestelenen Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki “*Deli Gönül Gezer Gezer Gelirsin*” ile Segâh makamında ve yine Düyek usûlünde bestelenen “*İncecikten Bir Kar Yağar (Elif Elif Diye)*” adlı eserler, halk şiiri geleneği ile klasik Türk müziği estetiğinin film müziğinde bir araya getirildiği örnekler arasında yer almaktadır. Bunun yanı sıra, güftesi Neyzen Tevfik Kolaylı’ya ait Zâvil makamındaki “*Dudağında Yangın Varmış Dediler*” adlı şarkı da filmde kullanılan Kaynak besteleri arasında yer almakta ve anlatının duygusal yapısını desteklemektedir. Filmde ayrıca Sadettin Kaynak’ın, güftesi Ramazan Gökalp Arkın’a ait Nihâvend makamındaki “*Bahar Bitti Güz Bitti Artık Bülbül Ötmüyor*” adlı şarkısına da yer verilmiştir. Curcuna ve Nim Sofyan usûllerindeki eser, Münir Nurettin Selçuk tarafından seslendirilmiştir.

Öte yandan filmde kullanılan bazı eserlerin, Kaynak tarafından daha önce bestelenerek plak repertuarı aracılığıyla dolaşıma girdiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda güftesi Cemali Nâbedid’e ait Muhayyerkürdî makamındaki “*Akşam Yine Gölgen Yine Gölgen Yine Akşam*” ile güftesi Ramazan Gökalp Arkın’a ait Bûselik makamındaki “*Saçlarıma Ak Düştü Sana Ad Bulamadım*” adlı şarkılar, önceden bestelenmiş ve plak olarak yayımlanmış olmalarına rağmen filmde kullanılarak anlatının müzikal dokusuna dâhil edilmiştir (Şen, 2003, s. 245-246).

Allah'ın Cenneti filmini izleyen ve filmde kullanılan müzikler üzerine değerlendirmelerde bulunan şair ve yazar Mehmet Çınarlı, yapımın dönemin seyircisi üzerindeki etkisini şu sözlerle ifade etmiştir:

Benim Münir Nureddin Selçuk'a hayranlığım, Allah'ın Cenneti filmini gördükten sonra başlamıştır. O film sinemacılık açısından büyük bir değer taşımaya dahi, o zamanın gençlerine Türk mûsikisini tanıtmaya ve sevdirmeye yönünden önemli bir hizmet görmüştür. Sâdeddin Kaynak tarafından Münir Nureddin'e sesinin bütün kudretini gösterme imkânı verecek tarzda bestelenmiş olan yeni şarkılarla birlikte, Şakir Ağa'nın Yürük Semâi'sini de tekrar dinleyebilmek için Allah'ın Cenneti filmine birçok kerre gittiğimi hatırlıyorum. O filmin ne kadar plâğı çıktıysa piyasadan topladım. "Kalplerden Dudaklara Yükselen Sesi Dinle", "Dertliyim Ruhuma Hicrânımı Sardım da Yine" ve bunun gibi. Ama "Bir Dilbere Dil Düştü ki" nin plâğını bulamamıştım. Sanırım fazla satmayacağını düşünerek, onun plâğını çıkarmamışlardı (Çınarlı, 1981, s. 28-30).

1939 yılında çekilen yapımlar arasında, *Allah'ın Cenneti*'nin yanı sıra dönemin müzik ve tiyatro geleneğini yansıtan başka filmler de yer almıştır. Faruk Kenç'in yönettiği *Taş Parçası*, erken dönem sesli Türk sinemasında tiyatro ve operet geleneğinin etkilerini taşıyan yapımlardan biri olarak değerlendirilmiştir. Filmin müzikleri Artaki Candan tarafından hazırlanmış olup, bu bilgi dönemin afiş ve tanıtım materyallerinde de vurgulanmıştır. Ancak filmin günümüze ulaşan kopyalarında repertuvara ilişkin ayrıntılı bilgiler tespit edilememiştir. Buna rağmen yapım, müziğin tanıtım materyallerinde öne çıkarılması bakımından erken dönem Türk sinemasında müziğe verilen önemi yansıtan örneklerden biri olmuştur.

Muhsin Ertuğrul'un yönettiği 1939 yapımı *Tosun Paşa*, Jean de Létraç'ın eserinden uyarlanan Fransız yapımı *Bichon* temel alınarak hazırlanmış; Türkçe uyarlaması Nâzım Hikmet tarafından gerçekleştirilmiştir. Filmin müzikleri Muhlis Sabahattin Ezgi tarafından bestelenmiştir. Oyuncu kadrosunda Hazım Körmükçü, Vasfi Rıza Zobu, Feriha Tevfik, Halide Pişkin ve Mahmut Moralı yer almıştır. Muhlis Sabahattin'in operet alanındaki çalışmalarıyla ilişkili olan yapımda, Batı kaynaklı

operet anlayışı ile Türk müziğine ait unsurlar bir arada kullanılmıştır. Film, erken dönem Türk sinemasında müzikli komedi ve operet geleneğinin örnekleri arasında yer almıştır.

1940 yapımı *Yılmaz Ali*, Türk sinemasındaki erken polisiye film örneklerinden biridir. Yönetmenliğini Faruk Kenç'in üstlendiği yapım, tiyatro kökeni dışından gelen yönetmenlerin Türk sinemasındaki ilk çalışmalarından biri olması bakımından ayrı bir yere sahiptir. Vâlâ Nureddin'in eserinden uyarlanan filmde, zengin bir kadının öldürülmesinin ardından polis hafiyesi Yılmaz Ali ile genç bir gazetecinin cinayeti aydınlatma çabası konu edinilmiştir. Başrollerde Suavi Tedü, Nevzat Okçugil, Refik Kemal Erduman ve Mümtaz Ener yer almıştır. Dış mekân çekimleri, hareketli kamera kullanımı ve İstanbul'un şehir atmosferine verdiği yer ile film, erken dönem Türk sinemasında modern kent yaşamını konu alan yapımlar arasında bulunmaktadır.

Filmin müzikleri, Türkiye'de caz ve dans müziğinin öncülerinden kabul edilen Gregor Kelekyan ve orkestrası tarafından hazırlanmıştır. Bununla birlikte yapım yalnızca Batılı dans müziği atmosferiyle sınırlı kalmamış; özellikle meyhane ve gazino sahnelerinde Türk müziği repertuvarına da yer verilmiştir. Bu durum, 1940'lı yılların İstanbul eğlence hayatında Batılı dans müziği ile geleneksel fasıl kültürünün aynı mekân içerisinde bir arada bulunduğunu göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Film üzerinde gerçekleştirilen içerik analizi sonucunda, meyhane ve gazino sahnelerinde kullanılan Türk müziği eserleri tespit edilmiştir. Bu kapsamda fasıl heyeti tarafından Karcığâr makamında ve Aksak usûlündeki “*Benliyi Aldım Kaçaktan*” adlı köçekçenin icra edildiği görülmüştür. Eser, filmdeki meyhane ve gazino atmosferinin oluşturulmasında kullanılan geleneksel şehir musikisi örneklerinden biri olmuştur.

Yapımda ayrıca Karcığâr makamında ve Aksak usûlündeki “*Çayıra Serdim Postu İmanım*” adlı türküye de yer verilmiştir. Meyhane ortamında kullanılan eser, dönemin geleneksel eğlence anlayışını yansıtan halk müziği örnekleri arasında bulunmaktadır.

Bu yönüyle *Yılmaz Ali*, erken dönem Türk sinemasında Batılı müzik unsurları ile Türk müziği repertuvarının aynı anlatı içerisinde birlikte kullanıldığı örneklerden biri olmuştur. Filmde yer verilen köçekçe ve türkü örnekleri, 1940'lı yılların İstanbul eğlence kültürünün ve fasıl geleneğinin sinemadaki yansımalarını göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

1941 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından, Nâzım Hikmet'in bir öyküsünden uyarlanarak çekilen *Kahveci Güzeli*, Türk sinemasında şarkıcı-oyuncu geleneğini pekiştiren önemli filmlerden biridir. Filmin oyuncu kadrosunda Münir Nurettin Selçuk, Nezihe Becerikli, Hâzım Körmükçü, Behzat Butak ve Nevin Seval yer almıştır.

Yapımın dikkat çekici özelliklerinden biri, dönemin sinemasında yaygın olarak görülen ses ve oyuncu ayrımını yansıtmasıdır. Nezihe Becerikli'nin yer aldığı şarkılı sahnelerde Müzeyyen Senar'ın sesi kullanılmış; böylece dönemin dublaj uygulamalarına dayanan şarkıcı-oyuncu anlayışı filmde de sürdürülmüştür.

Film, müşterisizlik nedeniyle kapanma noktasına gelen bir kahvehanenin, Tekin ve Keloğlan'ın işe girmesinin ardından yeniden canlanmasını konu edinmektedir. Güzel sesi ve yakışıklılığıyla kısa sürede ün kazanan Tekin, çevresinde büyük ilgi uyandırarak “Kahveci Güzeli” olarak anılmaya başlar. Ünü giderek yayılır ve Kafdağı Sultanı'nın kızına talip olması yönündeki tekliflerle karşılaşır. Ancak Tekin'in gönlü Zeynep'tedir. Masalsı unsurlar, müzik ve mizah öğeleriyle şekillenen filmin müzik direktörlüğünü Sadettin Kaynak üstlenmiştir. Filmde müzik, dramatik akışa eşlik etmenin yanı sıra sahne atmosferinin kurulmasında ve karakterlerin duygusal dünyalarının desteklenmesinde işlev üstlenmiştir.

Film, “*Garibiz Gurbet Bize Sıla Oldu*” mısraıyla başlayan Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki şarkı ile açılmıştır. Ardından sözleri Karacaoğlan'a ait, Sofyan usûlünde ve Evç makamında bestelenen “*Ela Gözlerini Sevdığım Dilber, Göster Cemalini Görmeye Geldim*” türküsü, filmde halk müziği hattını belirginleştiren temel

örneklerden biri olarak yer almıştır. Bu akışı, “*Uyan Prenses, Gözlerini Görsün Herkes*” dizeleriyle başlayan Râst makamında, Sofyan–Semâî usûlündeki şarkı ile “*Rüzgârla Arkadaş, Bulutlarla Hemderdim*” mısralarıyla başlayan Mâhur makamında ve Aksak usûlündeki eser izlemiştir. Film boyunca kullanılan makamlar, farklı sahnelerin duygusal yapısına uygun biçimde çeşitlilik göstermiştir.

Filmde “*Keloğlan İsterse Eğer, En Kilitli Delikler Hemencecik Açılır*” sözleriyle başlayan Acem Aşîrân makamında ve Curcuna usûlündeki şarkı, Hâzım Körmükçü tarafından seslendirilmiştir. Müzikal akışın son bölümünde ise “*Âşıkım Cennet Kucağın*” dizeleriyle başlayan şarkıya yer verilmiştir.

Filmin müzikal içeriğinde ayrıca Vecdi Bingöl güfteli Gerdâniye makamında ve Sofyan usûlündeki “*Zeyneb'im Uçtu Gitti*”, Sultânîyegâh makamında Aksak–Türk Aksağı usûlündeki “*Ses Vermez Benim Kalbim, Değme Gönül Sesine*”, Hüseyinî makamında Oynak–Düyek usûlündeki “*Ben Bir Çoban Kızıyım*” ve Hicâz makamında Türk Aksağı usûlündeki “*Yâd Eller Aldı Beni*” mısraıyla başlayan eserler yer almıştır. Bunun yanında, güftesi Mustafa Nafiz Irmak’a ait Karcığâr–Zirgüleli Hicâz makamında, Sofyan–Aksak–Curcuna değişmeli usûllerindeki “*Âşıkım Bahârın Yeşil Gözüne*” adlı şarkı da film repertuvarında kullanılmıştır. Bu yönüyle film, repertuar seçimi ve güfte yapısı bakımından dönemin musiki ve edebiyat çevreleri arasındaki ilişkiyi yansıtan örneklerden biri olmuştur.

Müzik merkezli yapımların yaygınlaşmaya başladığı bu dönemde çekilen *Kerem ile Aslı* (1942), şarkıcı-oyuncu geleneğinin sürdüğü yapımlardan biridir. Yönetmenliğini Adolf Körner'in üstlendiği filmde, dönemin tanınmış ses sanatçıları Müzeyyen Senar ile Malatyalı Fahri başrolleri paylaşmıştır.

Film, İsfahan Şahı'nın oğlu Kerem ile hazinedarının kızı Aslı'nın kavuşamayan efsanevi aşkını ve bu uğurda verdikleri mücadeleyi konu edinmektedir. Türk halk hikâyelerinin en bilinen örneklerinden birinden uyarlanan yapım, aşk, ayrılık ve sadakat temalarını müzik ekseninde işlemiştir.

Filmin müzik direktrlgn, 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Türk sinemasına çok sayıda eser kazandıran Sadettin Kaynak stlenmiştir. Kaynak tarafından oluşturulan repertuvarın, klasik Türk müziği makamları ile halk müziği unsurlarını bir araya getiren bir yapı taşıdığı anlaşılmaktadır. Bu yönüyle yapım, halk hikâyesi geleneği ile Türk müziği repertuvarının bir araya geldiği erken dönem örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Filmin günümüze ulaşan kopyalarının bulunmaması nedeniyle repertuvara ilişkin bilgiler sınırlıdır. Ulaşılabilen kaynaklarda filmde yer aldığı belirtilen eserlerden biri, güftesi Yunus Emre'ye ait, bestesi Sadettin Kaynak tarafından yapılan Hicâz makamındaki, Sofyan ve Sem usûllerindeki “*Bülbül Niçin Böyle Feryd Edersin (Ayrılık şarkısı)*” adlı fantezidir.

Filmin günümüze ulaşamamasına ilişkin önemli bilgiler Radi Dikici tarafından aktarılmıştır. Dikici'nin *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar* adlı eserine göre film, İstanbul'daki gösterimlerinin ardından İzmir'de de seyirciyle buluşmuş; Müzeyyen Senar aynı gün içerisinde iek, Arzu ve Efe sinemalarında düzenlenen galalara katılarak filmde seslendirdiği bazı eserleri sahnede de icra etmiştir. Sanatçının dönemin en büyük yıldıızlarından biri olması nedeniyle gösterimler yoğun ilgi grmştir. Ancak yaklaşık bir yıl sonra HA-KA Film Stüdyosu'nda çıkan yangın sonucunda stüdyoda bulunan *Kerem ile Aşlı* kopyaları da yok olmuş ve film günümüze ulaşamamıştır. Bu nedenle yapımın müzikal içeriğine ilişkin değerlendirmeler büyük ölçüde dönemin basın yayınları ve ikincil kaynaklara dayanmaktadır (Dikici, 2011, s. 118).

Bir sonraki yapım, çekimlerine 1940 yılında başlanan, yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un üstlendiği ve senaryosu Burhan Felek tarafından Nasreddin Hoca fıkralarından yararlanılarak hazırlanan *Nasreddin Hoca Düğünde* olmuştur. Oyuncu kadrosunda Hâzım Körmükçü, Ferdi Tayfur ve Zati Sungur yer alırken; Saadettin Kaynak ile Müzeyyen Senar da filmde grnmştir.

Film, bir sünnet düğünü etrafında şekillenmektedir. Düğüne katılanların eğlendiği sırada sünnet çocuğunun Nasreddin Hoca fıkraları istemesi üzerine anlatı, Hâzım Körmükçü'nün canlandığı Nasreddin Hoca hikâyelerine yönelmektedir. Yapımda ayrıca *Karagöz'ün Şairliği* adlı Karagöz oyunu, *Kanlı Nigar* ortaoyunundan bölümler, Zati Sungur'un illüzyon gösterileri ve Ferdi Tayfur'un Laurel ile Hardy taklitleri de yer almıştır. Böylece film; sinema, geleneksel seyirlik oyunlar, müzik ve sahne gösterilerini aynı yapı içerisinde bir araya getiren karma bir nitelik kazanmıştır.

Onaran'ın aktardığına göre film, başlangıçta Burhan Felek'in Nasreddin Hoca fıkralarından derlediği bir metin üzerine kurulmuş; ancak Hâzım Körmükçü'nün hastalanması nedeniyle çekimler yarıda kalmıştır. Daha sonra projeyi devralan Ferdi Tayfur, çeşitli sahneler ekleyerek yapımı yeniden kurgulamış ve film 1943 yılında tamamlanarak gösterime girebilmiştir. Ferdi Tayfur'un kendi ifadesiyle bu müdahaleler sonucunda ortaya çıkan çalışma, zamanla tipik bir "İpek Film melodisi" niteliği kazanmıştır (Onaran, 1981, s. 286-288).

Filmin müzik direktörlüğünü üstlenen Sadettin Kaynak, yapım için iki eser bestelemiştir. Bunlardan ilki Karcıgar makamında ve Düyek–Aksak usûlündeki "*Serçeler Oynaşıyor, Kanları Kaynaşıyor*" adlı şarkıdır. Diğer ise güftesi Fuzûlî'ye ait, Acem Aşîrân makamında, Lenk Fahte ve Yürük Semâî usûllerinin kullanıldığı beste formundaki "*Merhem Koyup Onarma Sînemde Kanlı Dağı*" adlı eserdir.

Filmde hem oyuncu hem de icracı olarak yer alan Müzeyyen Senar, Sadettin Kaynak tarafından bestelenen bu eserleri seslendirmiştir. Yapımda, Sadettin Kaynak yalnızca müzik direktörü olarak değil, kamera önünde de yer almıştır. Müzeyyen Senar'ın Acem Aşîrân makamındaki besteyi seslendirdiği sahnede Kaynak'ın saz heyetini bizzat yönettiği görülmektedir. Bu sahnede kanunda İsmail Şençalar, udda Kadri Şençalar ile Şevket Bütünler, kemanda Nubar Tekyay ile İsmail Bey, çelloda Cemal Cümbüş, piyanoda Şefik Gürmeriç, klarnette Şükrü Tutar ve darbukada Hasan Tahsin Parsadan yer almıştır (Karabük, 2019, s. 41).

Nasreddin Hoca Düğünde, dönemin önde gelen ses ve saz sanatçılarını aynı yapım bünyesinde buluşturması bakımından, erken dönem Türk sinemasındaki müzik uygulamalarını görünür kılan örneklerden biri olmuştur.

1944 yapımı *Hürriyet Apartmanı*, yönetmenliğini ve senaryo uyarlamasını Talat Artemel'in üstlendiği bir yapımdır. Sedat Simavi'nin aynı adlı piyesinden sinemaya aktarılan filmde başlıca rolleri Talat Artemel, Şaziye Moral, Suavi Tedü ve Gülistan Güzey paylaşmıştır. Yapımda, II. Meşrutiyet'in ilanı döneminde bir Osmanlı paşasının kızı ile birlikte büyüyen ve ona âşık olan genç bir adamın mutlu sonla tamamlanan hikâyesi anlatılmaktadır.

Filmin günümüze ulaşan bir kopyasına erişilememesi nedeniyle müzikal içeriği ayrıntılı biçimde incelenememiştir. Bununla birlikte dönemin afiş ve tanıtım materyalleri, filmde Türk müziği unsurlarına yer verildiğini göstermektedir. Afişlerde müziklerin Sâdî Işılây ve Muhittin Sadak tarafından hazırlandığı, şarkıların ise Müzeyyen Senar tarafından seslendirildiği belirtilmiştir. Bu bilgiler, yapımın dönemin önde gelen müzik insanlarını bir araya getirdiğini ve müziğin tanıtım sürecinde öne çıkarılan unsurlardan biri olduğunu göstermektedir.

1944 yılında çekilen bir diğer film olan *Hasret*, Faruk Kenç'in yönetmenliğini üstlendiği ve senaryosu Mualla Kenç tarafından kaleme alınan bir yapımdır. Başrollerde Münir Nurettin Selçuk, Oya Sensev ve Vedat Karaokçu yer almıştır. Dış çekimleri büyük ölçüde Bolu'daki Abant Gölü ve çevresinde gerçekleştirilen film, bir bestekârın sevdiği köylü kızı uğruna yaptığı fedakârlıkları ve bu aşk etrafında gelişen dramatik olayları konu edinmektedir.

Filmin müzikleri Münir Nurettin Selçuk ile Sâdî Işılây tarafından hazırlanmıştır. Yapım için Münir Nurettin Selçuk tarafından bestelenen, güftesi Niyazi Hicran Damla'ya ait Nihâvend makamında ve Devr-i Hindî usûlündeki “*Yar Senden Kalınca Ayrı (Hasret Şarkısı)*” adlı eser film repertuvarında yer almıştır. Filmin afişlerinde ayrıca Sâdî Işılây'ın bestelerine ve köy türkülerine yer verildiği

belirtilmiştir. Günümüze ulaşan kaynaklar repertuvarın tamamını ortaya koymasa da mevcut bilgiler, filmde klasik Türk müziği ile halk müziği unsurlarının birlikte kullanıldığına işaret etmektedir

1945 yılında çekilen bir diğer yapım, başrollerini Cahide Sonku ile Hadi Hün'ün paylaştığı *Yayla Kartalı* olmuştur. Senaryosu, Faruk Nafiz Çamlıbel'in eserinden hareketle Necdet Mahfi Ayral tarafından hazırlanmış, film Muhsin Ertuğrul tarafından yönetilmiştir. Yapım, büyük kentte ünlü bir ses sanatçısı olan Reşit ile sevgilisi Nermin'in trajik hikâyesini konu edinmektedir. Film, günümüzde Türkiye'deki resmî sinema arşivlerinde bulunmamaktadır. Bu nedenle *Yayla Kartalı*, Muhsin Ertuğrul'un günümüze ulaşmayan yapımları arasında değerlendirilmektedir.

Film için bestelenen eserlerin listesi, Hasan Oral Şen'in (2003) Sadettin Kaynak üzerine hazırladığı çalışmada yer alan repertuvar kataloğuna dayanmaktadır. Kaynaklarda filmde kullanılan alaturka eserlerin Necmi Rıza Ahıskan tarafından seslendirildiği belirtilmektedir. Ahıskan, özellikle dış mekân sahnelerinde ve film içerisinde yer alan *Yayla Kartalı* müzikli oyununun dekoru önünde Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki “*Sararmış Çiçeğim, Yuvasız Kuşum*” ile “*Leylâ Türküsü*” adlı eserleri seslendirmiştir.

Filmde ayrıca Vasfi Rıza Zobu tarafından, sözleri Refik Ahmet Sevengil'e ait Karcığâr makamında ve Türk Aksağı usûlündeki “*Tanburamın İnce Kıvrak Beli Var*” ile Bestenigâr makamında ve Düyek usûlündeki “*Ey Gönül Bir Derde Düştün*” adlı eserler yorumlanmıştır. Bunun yanında Cahide Sonku'nun, Necip Celâl'e ait “*Mazi*” tangosunu seslendirdiği belirtilmektedir. Bu repertuvar, filmde Türk müziği ile Batı müziği kaynaklı unsurların birlikte kullanıldığını göstermektedir.

Alim Şerif Onaran'ın aktardığına göre, alaturka icralar Sadettin Kaynak yönetimindeki bir saz heyeti tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu toplulukta Hasan Tahsin Parsadan, Nubar Tekyay , Yorgo Bacanos, , Edip Erten, Cemal Cümbüş, Şükrü Tunar, ayrıca Tuluat Mızıkası'ndan Vahram Abrak, Haralambo Bülbül ve Mehmet

Kaykaç yer almıştır. Alafranga müzik bölümlerinin ise Necdet Koyutürk yönetimindeki bir ekip tarafından icra edildiği; ekipte Misak Perver ile Cabir Şereftuğ'un da bulunduğu belirtilmiştir. Onaran ayrıca, fon müziği olarak zaman zaman Chopin ve Grieg'in *Peer Gynt* süitinden alınan plak kayıtlarının kullanıldığını aktarmaktadır (Onaran, 1981, s. 298).

Onaran'ın sözünü ettiği eserlerin yanı sıra Sadettin Kaynak, film için farklı makam ve usûllerde besteler de hazırlamıştır. Bu eserler arasında Hüzzam makamında ve Aksak usûlündeki “*Artık Bu Bahçede Ötmesin Bülbül*”, Bestenigâr makamında ve Düyek usûlündeki “*Ey Gönül Bir Derde Düştüm*”, Acem Kürdî makamında Düyek–Semâî usûllerindeki “*Nişanlım Ayrı Benden, Canım Ayrı Bedenden*” ile Nihâvend makamında ve Aksak usûlündeki “*Öteden Bir Peri Bana El Eder*” mısralarıyla başlayan şarkılar yer almıştır. Söz konusu repertuvar, Sadettin Kaynak'ın film için hazırladığı müziklerde farklı makam ve usûl yapılarına yer verdiğini göstermektedir (Karabük, 2019, s. 42).

Bu tür şarkı odaklı dramatik kurgu, 1940'lı yılların ikinci yarısında hız kazanan müzikal ve şarkılı film üretimiyle birlikte daha görünür hâle gelmiştir.

Bu eğilimin halk müziği eksenindeki örneklerinden biri de Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğinde 1946 yılında çekilen *Kızılırmak – Kara Koyun* olmuştur. Film, Yörük kızı Hatçe ile çoban Selim'in trajik aşkını konu alan bir melodramdır. Filmin müzik direktörlüğünü Türk halk müziğinin önemli isimlerinden Muzaffer Sarısözen üstlenmiş; eserler Suzan Yakar, Mefharet Yıldırım ve Necmi Rıza Ahıskan tarafından seslendirilmiştir.

Alim Şerif Onaran, filmdeki en derli toplu unsurun müzik olduğunu belirtmiştir. Muzaffer Sarısözen'in halk türküleri üzerine kurduğu repertuarı değerli bir çalışma olarak nitelendirmekle birlikte, bu müzikal malzemenin film içerisinde yeterince tutarlı ve bilinçli biçimde kullanılmadığını ifade etmiştir (Onaran, 1981, s. 303-304).

Onaran'ın aktardığına göre yapımda Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen geniş bir halk müziği repertuvarına yer verilmiştir. Filmde Karcıgar makamında ve Nim Sofyan usûlündeki “Çiçekdağı” ve “Karakoyun”, Türk Aksağı usûlündeki “Kızılırmak”; Uşşak makamında “Bülbüller Düğün Eyer”, Nim Sofyan usûlündeki “Ekin Ektim Gül Bitti”, Curcuna usûlündeki “Giydiğim Aldır” ve Aksak usûlündeki “Nasip Olsa Ben de Gitsem Yaylaya”; Hüseyinî makamında Aksak Semâî usûlündeki “Menekşe Buldum Derede” ile Aksak usûlündeki “Şu Dağların Çiçekleri Solmasın”; Çargâh makamında Curcuna usûlündeki “Penceresi Yeşil Boya” ve Aksak usûlündeki “Süpürgesi Yoncadan” adlı türkülere yer verilmiştir.

Onaran ayrıca, “Elleri Kolları Kınalı” ile “Yiğittir Hüseyin Yörük Beyidir” gibi türkülerin film boyunca bazı sahnelerde koro tarafından, bazı sahnelerde ise Mefharet Yıldırım ve özellikle çoban karakteri üzerinden Necmi Rıza Ahıskan tarafından seslendirilmesi nedeniyle halk müziği karakterinin bütün film boyunca aynı çizgide sürdürülemediğini ileri sürmüştür (Onaran, 1981, s. 303-304).

Her ne kadar Onaran, söz konusu repertuvarın film anlatısı içerisinde yeterince bütünlüklü ve işlevsel biçimde değerlendirilemediğini belirtse de, yapımda kullanılan türkülerin makam ve usûl çeşitliliği dikkat çekmektedir. Karcıgar, Uşşak, Hüseyinî ve Çargâh makamları ile Nim Sofyan, Türk Aksağı, Aksak, Aksak Semâî ve Curcuna usûllerini bir araya getiren repertuvar, halk müziğinin farklı müzikal özelliklerini aynı yapımda içerisinde buluşturmaktadır. Bu yönüyle *Kızılırmak – Kara Koyun*, erken dönem Türk sinemasında halk müziğinin geniş bir makam ve usûl yelpazesıyla temsil edildiği yapımlardan biri olmuştur.

1946 yılında çekilen bir diğer yapımda, yönetmenliğini Şakir Sırmalı'nın üstlendiği, müzik direktörlüğünü ise Muhittin Sadak ile Sâdî Işılâ'ın birlikte yürüttüğü *Unutulan Sır - Domaniç Yolcusu* olmuştur. Filmde yer alan sözlü eserler, dönemin önemli kadın ses sanatçılarından Sabite Tur Gülerman tarafından seslendirilmiştir. Müzikal yapısıyla öne çıkan yapımda, 1948 yılında düzenlenen Yerli

Film Müsabakası'nda “En Çok Muvaffak Olmuş Film” ve “En İyi Orijinal Şarkı” ödüllerini kazanmıştır (Özgüç, 2012, s. 45).

Kaynaklarda, Sâdî Işıl原因 tarafından bestelenen “*Nene Gerek*” adlı eserin söz konusu ödülle ilişkilendirildiği belirtilmektedir. Ancak mevcut kaynaklarda, “En İyi Orijinal Şarkı” ödülünün doğrudan hangi esere verildiğini kesin biçimde ortaya koyan açık bir kayda ulaşılamamıştır.

1946 yılının bir diğer yapımı, yönetmenliğini Talat Artemel'in üstlendiği *Sonsuz Acı* filmidir. Gülistan Güzey, Mualla Sürer ve Behzat Butak'ın başrollerini paylaştığı yapım, dönemin müzik ağırlıklı melodram örnekleri arasında yer almıştır. Filmde kullanılan şarkılar Safiye Ayla ile Sâdî Hoşses tarafından seslendirilmiş, müzikler ise Sadettin Kaynak tarafından bestelenmiştir.

Kaynak, film için Hicâz makamında ve Türk Aksağı usûlündeki “*Bitti Her Emel Bitti*”, Muhayyer Kürdî makamında Düyek - Semâî usûllerindeki “*Gönül Başbaşa Verip Sevişmek Hevesinde*”, Mâhur makamında ve Aksak usûlündeki “*Gönül Dağlar Gibi, Yalçındır Sarptır*”, Ferahfezâ makamında ve Sofyan usûlündeki “*Hayat Garip Bir Rüyâdır*”, Karcıgar makamında ve Düyek usûlündeki “*Kirpiği Oyalı Kız*” ile Muhayyer Bûselik makamında ve Aksak usûlündeki “*Pınar Başında Sandım, Bir Söğüt Dalı Ayşem*” dizeleriyle başlayan eserleri bestelemiştir. Bu şarkıların tamamının güftesi Vecdi Bingöl'e aittir. Bu yönüyle film, Sadettin Kaynak ile Vecdi Bingöl iş birliğinin sinemadaki örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Bazı sinema kaynaklarında filmin müzik direktörleri arasında Sâdî Işıl原因 ile Muhittin Sadak'ın adları da geçmektedir. Bununla birlikte, bu çalışmada filmde kullanılan şarkılara ilişkin bilgiler Hasan Oral Şen'in (2003) *Sâdeddin Kaynak* adlı eserinde yer alan repertuvar dökümü esas alınarak değerlendirilmiştir. Eser adları, makamlar ve güfte bilgileri tez kapsamında yeniden düzenlenmiştir.

1948 yapımı *Sızlayan Kalp / Beyaz Zambak*, yönetmenliğini ve senaristliğini Vedat Örfi Bengü'nün üstlendiği, yapımcılığını Fuat Rutkay'ın gerçekleştirdiği dram türündeki yapımlardan biridir. Filmin müzikleri Sadettin Kaynak tarafından hazırlanmıştır. Dönemin şarkılı melodram geleneği içerisinde yer alan yapımın oyuncu kadrosunda Reşit Gürzap, Suzan Yakar, Handan Adalı, Selahattin Yazgan, Muazzez Fındıkoğlu ve Niyazi Boratap yer almıştır. Filmde kullanılan Sadettin Kaynak besteleri Suzan Yakar tarafından seslendirilmiştir.

Hasan Oral Şen'in Sadettin Kaynak'ın sinema müzikleri üzerine hazırladığı çalışmada yer alan repertuar bilgilerine göre filmde Mustafa Nafiz Irmak güfteleri üzerine bestelenen Hüzam makamındaki “*Beni Hüznümle Bırak*”, Nevâ - Bûselik makamındaki “*Elbet Gönüllerde Sabah Olacak*”, Rast makamındaki “*Mes'ud Bugün Gönüller*” ve Nihâvend makamındaki “*Neden Uzaklaşıyor Saadet Aramızdan*” eserleri yer almaktadır. Ayrıca Mâhur, Sultânîyegâh ve Rast makamlarında hazırlanan uvertürler de filmin müzikal yapısı içerisinde kullanılmıştır.

Repertuar incelendiğinde Hüzam, Nevâ-Bûselik, Rast, Nihâvend, Mâhur ve Sultânîyegâh makamlarının tercih edildiği görülmektedir. Bu çeşitlilik, Sadettin Kaynak'ın film için hazırladığı müziklerde farklı makamsal karakterlerden yararlandığını göstermektedir.

Bu yönüyle *Sızlayan Kalp / Beyaz Zambak*, Sadettin Kaynak'ın sinema için hazırladığı repertuarın kapsamını ortaya koyan yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Filmde yer aldığı tespit edilen şarkılar ve uvertürler, 1940'lı yılların sonlarında klasik Türk müziğinin şarkılı melodramlar içerisindeki kullanımına ilişkin örnekler sunmaktadır.

1947 ve 1948 yıllarında çekilen Türk filmleri incelendiğinde, Münir Nurettin Selçuk'un yalnızca oyuncu ve icracı kimliğiyle değil, müzik direktörü olarak da sinemada daha görünür hâle geldiği görülmektedir. Bu dönemde sanatçı, Şadan Kamil'in yönettiği *Gençlik Günahı* ve *Seven Ne Yapmaz* filmlerinin müziklerini

hazırlamıştır. Kerime Nadir'in aynı adlı romanından uyarlanan 1947 yapımı *Seven Ne Yapmaz* filminin afişlerinde Münir Nurettin Selçuk'un yanı sıra Safiye Ayla'nın adına da yer verilmiştir. Aynı yıl çekilen *Gençlik Günahı*'nın müzikleri de Münir Nurettin Selçuk tarafından hazırlanmıştır. Bu veriler, sanatçının 1940'lı yılların sonlarında sinema müziği alanındaki etkinliğini ortaya koymaktadır.

Aynı dönemde farklı yönetmenlerin filmlerinde başka müzik adamları da görev almıştır. 1947 yılında Turgut Demirağ'ın yönettiği *Bir Dağ Masalı* filminde Muhlis Sabahattin Ezgi, Seyfi Havaeri'nin yönettiği *Yara* filminde ise Kadri Şençalar müzik yönetimini üstlenmiştir. 1948 yılına gelindiğinde Vedat Örfi Bengü ile Ertuğrul Sâdi Tek'in yönettiği *Canavar* filminde Bâki Çallıoğlu, Sami Ayanoğlu'nun yönettiği *Harmankaya* filminde ise Zeki Duygulu görev almıştır. Ayrıca *Bir Dağ Masalı* filminin afiş ve tanıtım materyallerinde, müziklerin Muhlis Sabahattin Ezgi tarafından hazırlandığı, şarkılı bölümlerin ise Fikriye Şakrakes tarafından seslendirildiği belirtilmiştir.

1948 yılında çekilen ve yönetmenliğini Turgut Demirağ'ın üstlendiği *Kanlı Taşlar*, cinayet ve komedi unsurlarını bir araya getiren anlatısının yanı sıra müzikli yapısıyla da öne çıkan yapımlardan biridir. Bir motor gezisi sırasında işlenen cinayet etrafında gelişen olayları konu alan filmin oyuncu kadrosunda Nevin Aypar, Reşit Erkul, Vahi Öz ve Aziz Basmacı yer almıştır.

Sâdettin Kaynak'ın kişisel arşivinde yer alan çalışma dosyasında, filmde kullanılan eserlerin Hamiyet Yüceses, Lezize Ökte ve Kemal Gürses tarafından seslendirildiği belirtilmektedir. Dosyada ayrıca Emel, Coşkun Kardeşler, Melahat ve diğer kadın sanatçılardan oluşan yedi kişilik bir korist grubuna da yer verildiği görülmektedir. Eserlere eşlik eden saz heyetinde Nubar Tekyay, Maksut Sazer ve Yanko'nun kemanda; Kadri Şençalar ile Yorgo Bacanos'un udda; Şefik Gürmeriç'in piyanoda; Hamdi Tokay'ın klarnette ve Hasan Tahsin Parsadan'ın darbukada görev aldığı anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra dosyada isimleri kayıtlı olmakla birlikte icra

ettikleri sazlar kesin olarak belirlenemeyen bazı müzisyenler de bulunmaktadır (Karabük, 2019, s. 46).

Film kapsamında yer alan şarkılar arasında; güftesi Muallim Gündüz Nadir'e ait Kürdîli Hicâzkâr makamında ve Aksak usûlündeki “*Ay Saçlarını Koy da Tararken*”, Acem Aşîrân makamında ve Düyek usûlündeki “*Bulutlar Kokunu Getirir Bana*”, Uşşâk makamında ve Sofyan usûlündeki “*Gemi Yedekte Bayrak Direkte*”, Nevâ - Nikriz makamında ve Düyek usûlündeki “*Hançerim Bileğide Zağlanır Gide Gide*”; Nihâvend makamında ve Semâî usûlündeki “*Hayatın Her Neş'esini Evlilik Verir İnsana*” ile “*Hicran Beni Bir Nağme Gibi Sardı Derinden*”, Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki “*Ne Dert Kalır Ne Hüzün*” ile güftesi Muallim Tarık Işırtman'a ait Hicâz - Bûselik makamında ve Aksak usûlündeki “*Nice Yıllar Geldi Geçti*” dizeleriyle başlayan eserler yer almaktadır.

Bu çalışmada *Kanlı Taşlar*'a ilişkin eser adları ve makam bilgileri, Hasan Oral Şen'in (2003) *Sâdeddin Kaynak* adlı eserinde yer alan film müzikleri dökümü esas alınarak yeniden düzenlenmiştir. Film için hazırlanan repertuvar ve icracı kadrosu birlikte değerlendirildiğinde, Sâdettin Kaynak'ın 1940'lı yılların sonlarında sinema müziği üretimindeki etkinliğinin sürdüğü görülmektedir.

1948 yapımı *Kahraman Mehmet*, senaryosu ve yönetmenliği Kadri Ögelman tarafından gerçekleştirilen, yapımcılığını Sabahattin Tulgar'ın üstlendiği tarihî-savaş temalı yapımlardan biridir. Başrollerini Kadri Ögelman, Cemil Demirel, Necati Ergenekon, Güzin Gürler, Aydın Gürler, Vasıf Güröney ve Behlül Kuruçay paylaşmıştır. Film, Çanakkale Savaşı'nı merkeze alarak Türk askerinin fedakârlıklarını, cephe gerisindeki yaşamı ve vatan savunmasını konu edinmektedir. Millî ve dinî duyguların ön planda tutulduğu yapım, Türk sinemasında Çanakkale Savaşı'nı konu alan erken dönem örneklerden biri olarak değerlendirilmiştir. Savaşın yalnızca askerî yönünü değil, cephede mücadele eden Mehmetçiklerin manevi

dünyasını ve geride bıraktıkları insanların yaşadığı zorlukları da ele alan film, dönemin tarihî ve millî anlatı anlayışını yansıtan yapımlar arasında değerlendirilmektedir.

Filmin müzikleri, Muzaffer Sarısözen'in İstanbul Radyosu'nda yetiştirdiği ilk bağlama sanatçıları arasında yer alan Zekai Beşgöl ile klasik Türk müziğinin önde gelen udî ve bestekârlarından Sâdî Erden tarafından hazırlanmıştır. Eserlerin seslendirilmesinde Zekai Beşgöl ile Cumhuriyet dönemi Türk dinî mûsikîsinin ve mevlidhanlık geleneğinin önemli temsilcilerinden Hâfız Zeki Sesli görev almış; saz icralarında ise Mustafa Sazer (kemençe), Talat Eğilmezer (tanbur), Yaşar İhsan Gülver (ney), Niyazi Volgalı (ud) ve Zekai Beşgöl yer almıştır. Bu yönüyle film, Türk halk müziği, klasik Türk müziği ve dinî mûsikî geleneklerinin temsilcilerini aynı yapımda buluşturan erken dönem örneklerden biri olmuştur.

Filmde savaş sahnelerinde çeşitli millî marşlara yer verilmiş; askerlerin Çanakkale cephesine katılımını konu alan bölümlerde Hâfız Zeki Sesli tarafından seslendirilen “*Askere Gideceğim Sakın Ağlama*” sözleriyle başlayan uzun hava kullanılmıştır. Cephe gerisinde savaşın yorgunluğunu yaşayan askerlerin bulunduğu sahnelerde ise Karacaoğlan'a ait “*Nedendir de Kömür Gözlüm Nedendir / Şu Geceki Benim Uyumadığım*” dizeleriyle başlayan Adana yöresine ait uzun hava seslendirilmiştir. Bu eserin ardından Ahmet Yamacı tarafından derlenen ve notaya alınan, Ege yöresine ait Mâhur dizisindeki “*Ortaklar Zeybeği*” eşliğinde askerlerin zeybek oynadığı sahnelere yer verilmiştir. Böylece filmde halk müziği geleneğinin önemli temsil biçimlerinden biri olan zeybek kültürü de anlatı içerisinde temsil edilmiştir.

Filmde ayrıca Ayda Sönmez tarafından seslendirilen Uşşâk makamındaki “*Çanakkale Ninni Gazeli*”, şehit düşen askerleri konu alan sahnelerde kullanılmıştır. Dinî musiki repertuvarına ait örnekler arasında ise Hâfız Zeki Sesli tarafından Sabâ makamında okunan Süleyman Çelebi'nin *Mevlid-i Şerif*'inin Tevhid Bahri bölümü yer almıştır. “*Allah Adın Zikredelim Evvelâ*” dizeleriyle başlayan bu bölüm, filmde dinî

atmosferin kurulmasına katkı sağlamıştır. Bunun yanı sıra yine Sabâ makamında icra edilen ve “*Sana Lâyık Kullar ile Hemdem Et, Ehl-i Derdin Sohbetine Mahrem Et*” dizeleriyle başlayan Münâcât Bahri de filmde kullanılmıştır.

Yapımda ayrıca “*Her Nere Varsam Anda Bulunur/Ölümü Andıkça Bağrım Delinir*” sözleriyle başlayan ölüm temalı kaside de filmde serbest formda icra edilmiştir.

Filmin finalinde ise Mehmet Âkif Ersoy'un *Çanakkale Şehitlerine* şiirinden “*Bu Taşındır Diyerek Kâbe'yi Diksem Başına/Ruhumun Vahyini Duysam da Geçirsem Taşına*” dizelerini içeren bölüm kaside üslubunda seslendirilmiştir.

Bu yönüyle *Kahraman Mehmet*, millî marşlar, uzun havalar, zeybekler, mevlid, münâcât ve kaside gibi Türk müziğinin farklı tür ve formlarını aynı anlatı içerisinde bir araya getiren yapımlardan biri olmuştur. Filmde müzik, yalnızca savaş sahnelerine eşlik eden bir unsur olarak kullanılmamış; kahramanlık, fedakârlık, şehitlik, dinî duyarlılık ve vatan sevgisi temalarının aktarılmasında anlatının önemli bileşenlerinden biri hâline gelmiştir. Halk müziği, klasik Türk müziği ve dinî mûsikîye ait farklı repertuvarların bir arada kullanılması, filmin Çanakkale Savaşı etrafında kurulan millî anlatısını müzikal açıdan destekleyen temel unsurlardan biri olmuştur.

1949 yapımı *Ayşe'nin Duası*, yönetmenliğini ve senaristliğini Vedat Örfi Bengü'nün üstlendiği siyah-beyaz bir melodramdır. Yapımcılığını Nazif Duru'nun gerçekleştirdiği filmin oyuncu kadrosunda Ayla Karaca, Vedat Örfi Bengü, Atıf Avcı, Kemal Ergüvenç ve İhsan Evrim yer almıştır. Film, Ahmet adlı bir gencin şehirli nişanlısı yerine sevdiği köylü kızı Ayşe'yi tercih etmesi etrafında gelişen romantik ve dramatik olayları konu edinmektedir.

Filmin afiş ve tanıtım materyalleri incelendiğinde, müziklerde Fikriye Şakrakses'in görev aldığı, eserlerin ise Muhlis Sabahattin Ezgi'ye ait olduğu görülmektedir. Bu durum, yapımın Muhlis Sabahattin'in müzikal repertuvarıyla ilişkili

olduğunu göstermektedir. Ayrıca filmin adı ile Muhlis Sabahattin Ezgi'nin en tanınmış operetlerinden biri olan *Ayşe Opereti* içerisinde yer alan “*Ayşe'nin Duası (Neredesin Ahmet)*” adlı eser arasında doğrudan bir benzerlik bulunmaktadır. Filmdeki başlıca karakterlerin Ayşe ve Ahmet isimlerini taşıması da bu ilişkiyi destekleyen unsurlar arasında değerlendirilebilir.

Bununla birlikte, günümüze ulaşan kaynaklarda filmin repertuvarını doğrulayabilecek ayrıntılı bir eser listesine ulaşamamıştır. Bu nedenle Nihâvend makamında ve Nim Sofyan–Semâî usûllerindeki “*Ayşe'nin Duası (Neredesin Ahmet)*” adlı eserin filmde kullanılmış olabileceği yönündeki değerlendirme, afiş bilgileri, film adı ve karakter isimleri arasındaki benzerliklerden hareketle ileri sürülen bir ihtimal olarak ele alınmalıdır.

Aynı yıl çekilen Aydın Arakon yönetimindeki *Efsuncu Baba*, Kani Kıpçak imzalı *Ölünceye Kadar Seninim* ve Şadan Kamil'in yönettiği *Dinmeyen Sızı* filmlerinde yer alan sözlü eserlerin Hamiyet Yüceses tarafından seslendirildiği anlaşılmaktadır. Bu tespit, filmlere ait afiş ve tanıtım materyallerinin incelenmesi sonucunda elde edilmiştir.

Döneme ilişkin incelemelerde Necmi Rıza Ahıskan'ın da birden fazla yapımda yer aldığı görülmektedir. Seyfi Havaeri'nin yönettiği ve müzik direktörlüğünü Kadri Şençalar'ın üstlendiği *Gönülden Yaralılar* filmine ait afiş ve tanıtım materyallerinde, Müzeyyen Senar, Suzan Güven, Aziz Şenses ve Nadir Gazelhan ile birlikte Necmi Rıza Ahıskan'ın da sözlü eserleri seslendiren sanatçılar arasında yer aldığı belirtilmiştir.

Benzer şekilde, yönetmenliğini ve senaristliğini Baha Gelenbevi'nin üstlendiği 1949 yapımı *Kanlı Döşek* filmine ait afişlerde de Necmi Rıza Ahıskan'ın adına rastlanmaktadır. Melahat İçli, Orhan Boran, Talat Artemel ve Aliye Rona'nın rol aldığı yapımda bestelerin Sâdî Işıl原因 tarafından hazırlandığı; sözlü eserlerin ise Necmi Rıza Ahıskan ve Hamiyet Yüceses tarafından seslendirildiği belirtilmiştir.

1949 yapımı *Uçuruma Doğru*, yönetmenliğini ve senaristliğini Şadan Kamil'in üstlendiği bir melodramdır. Evlenmek amacıyla köyünden ayrılarak İstanbul'a gelen genç bir kadının pavyon ve eğlence hayatı içerisinde yaşadığı dramatik olayları konu edinen yapımın oyuncu kadrosunda Mesiha Yelda, Muzaffer Tema, Talat Artemel, Jeyan Mahfi Tözüm, Nevin Akkaya, Adalet Pee ve Orhon Murat Arıburnu yer almıştır.

Filmin müzik direktörlüğünü A. Baki Çallıoğlu üstlenmiştir. Afiş ve tanıtım materyallerinde Safiye Ayla ile A. Baki Çallıoğlu'nun isimlerinin özellikle öne çıkarıldığı görülmektedir. Günümüze ulaşan kaynaklarda kullanılan eserlerin repertuvarına ilişkin ayrıntılı bilgilere ulaşamamış olmakla birlikte, söz konusu vurgu filmin müzikal yönünün tanıtım sürecinde öne çıkarılan unsurlardan biri olduğunu göstermektedir.

1949 yapımı *Vurun Kahpeye*, yönetmenliğini Lütfi Ömer Akad'ın üstlendiği ve Halide Edib Adivar'ın ilk kez 1923 yılında *Akşam* gazetesinde tefrika edilen, 1926 yılında ise kitap olarak yayımlanan aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan bir yapımdır. Roman üç kez sinemaya aktarılmış olup, bu film ilk uyarlama olma özelliğini taşımaktadır. Başrolde Sezer Sezin (Aliye Öğretmen) yer alırken, oyuncu kadrosunda Ali Rıza Şenel, Arşavir Alyanak, Fahri Güneş, Hüseyin Tuncalı ve Kemal Tanrıöver bulunmaktadır.

Film, İstanbul Öğretmen Okulu'ndan yeni mezun olan idealist Aliye Öğretmen'in Kurtuluş Savaşı yıllarında Anadolu'daki bir kasabaya atanmasıyla başlayan olayları konu edinmektedir. Aliye, kasabada çocukları eğitmeye ve Millî Mücadele'ye destek vermeye çalışırken Kuvâ-yı Milliye komutanlarından Tosun Bey ile nişanlanır. Ancak işgal kuvvetleriyle iş birliği yapan ve kişisel çıkarlarını korumaya çalışan Hacı Fettah'ın yaydığı iftiralar sonucunda halk Aliye'ye karşı kışkırtılır. Dinî ve ahlâkî değerlerin istismar edildiği bu süreç, Aliye Öğretmen'in trajik biçimde linç edilmesiyle sonuçlanır. Böylece film, Millî Mücadele yıllarını bireysel fedakârlık, vatanseverlik ve toplumsal taassup ekseninde ele alan bir anlatı ortaya koymaktadır.

Türk sinema tarihi açısından da önemli bir yere sahip olan yapım, Lütü Ömer Akad'ın yönetmenlik anlayışıyla birlikte tiyatro etkisinden uzaklaşan yeni bir sinema dilinin erken örnekleri arasında gösterilmektedir.

Filmin müzik direktörlüğünü Sâdî Işılay üstlenmiştir. Eserler Mustafa Çağlar, Mustafa Kovancı, Mediha Fidan ve Kemal Gürses yönetimindeki 60 kişilik bir koro tarafından seslendirilmiştir. Filmde ayrıca Mevlevî âyinlerine de yer verilmiştir. Bu bölümlerin hazırlanması ve yönetimi Eyyûbî Ali Rıza Şengel tarafından gerçekleştirilmiş; mevlithanlık görevini ise Kemal Gürses üstlenmiştir.

Vurun Kahpeye filminin müzik repertuarı, dönemin millî, dinî ve halk temalarını bir araya getiren geniş bir seçkiden oluşmaktadır. Filmde sırasıyla “*Ey Bülbül Güzel Kuş Şimdi Sen Neredesin*” (çocuk şarkısı), “*Dağ Başını Duman Almış*” (marş), “*Pınar, Gözü Yaşlı Pınar*” (çocuk şarkısı), Hicâz makamında ve Sofyan usûlündeki İstanbul türküsü “*Ada Sahillerinde Bekliyorum*”, “*Aç Kapıyı Bezirgânbaşı*” (oyun şarkısı), Neyzen Yusuf Paşa'nın *Râst Peşrevi*, güftesi Niyâzî Mısırî'ye, bestesi Zâkir Şeyh Ahmed Efendi'ye ait Tebriz makamında ve Düyek usûlündeki “*Doğdu Ol Sadr-ı Risâlet Bastı Arş Üzre Kadem*” ilahisi, *Mevlid-i Şerif*'in Velâdet Bahri'nden bir bölüm, “*Sûzinâk Kasap Oyun Havası*”, “*Ankara'nın Taşına Bak*” ve “*Mülkiye (Ey Vatan)*” marşlarına yer verilmiştir. Filmde ayrıca Erzincan yöresine ait “*Yeşil Kurbağalar Öter Göllerde*” uzun havası ile güftesi Yunus Emre'ye ait “*Her Kaçan Anarsam Seni Kararım Kalmaz Allah'ım*” kasidesi duyulmaktadır. Bunun yanında, “*Ağlarsanız Mahzun Olur Bu Sevgili Ananız*” sözleriyle başlayan ancak kaynağı tespit edilemeyen bir eser de filmde kullanılmıştır.

Bu repertuar, Millî Mücadele anlatısının ihtiyaç duyduğu millî, dinî ve halk kültürüne ait unsurları aynı müzikal yapı içerisinde bir araya getirmektedir. Filmde marşlar vatanseverlik ve mücadele duygusunu pekiştirirken, ilahi ve mevlid bölümleri dinî atmosferin kurulmasına katkı sağlamaktadır. Türkü ve oyun havaları ise Anadolu yaşamını ve halk kültürünü görünür kılan işlevler üstlenmektedir. Bu yönüyle *Vurun*

Kahpeye, müziği yalnızca sahnelerle eşlik eden bir unsur olarak değil, anlatının ideolojik ve duygusal çerçevesini şekillendiren temel bileşenlerden biri olarak kullanan erken dönem Türk sineması örneklerinden biri olmuştur.

3.1.3.1. Türk Sinemasında Sadettin Kaynak'ın Film Müziği Pratiği

Saadettin Kaynak, 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Türk sinemasında müzik kullanımının gelişiminde öne çıkan besteciler arasında yer almaktadır. Özellikle Mısır filmleri için hazırladığı yeniden müziklendirme çalışmaları ve yerli yapımlar için bestelediği eserlerle dönemin film müziği pratiğinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Muhsin Ertuğrul başta olmak üzere çeşitli yönetmenlerle yürüttüğü çalışmalar sonucunda Kaynak'ın besteleri, filmlerde yalnızca eşlik işlevi üstlenmemiş; anlatının duygusal yapısını destekleyen önemli unsurlar hâline gelmiştir.

Sadettin Kaynak'ın sinema alanındaki üretimi dikkat çekici bir hacme ulaşmıştır. Hasan Oral Şen'in tespitlerine göre bestekârın 669 eserinin 218'i film müziği olarak bestelenmiştir. Bu eserlerin 59'u 14 Türk filmi, 159'u ise 47 Mısır filmi için hazırlanmıştır. Söz konusu veriler, Kaynak'ın erken dönem Türk sinemasındaki müzik üretiminde ne denli etkin bir konuma sahip olduğunu göstermektedir.

Kaynak, *Perde ve Sahne* dergisinde yayımlanan bir yazısında film müziğine ilişkin görüşlerini şu sözlerle ifade etmiştir:

Film Mûsikîsi ne evsafa olmalıdır?

Dinleyeni ilk duyuşta saracak mahiyette cazip, tesiri samiada kalacak derecede müessir; nağmelerin herkes tarafında kolayca terennüm edilecek veya çalınacak derecede kolay, filmi bir daha görmeğe celp edecek derecede zevkli, Filmde bulunduğu yere her hususta uygun ve mutabık olması.

Film Mûsikîsinin rolü nedir?

Filmin halk tarafından tutulmasını temin etmek, yabancı filmlerin Türk mûsikîsine büründükten sonra aldığı hüviyet ile baştanbaşa Türk Malı olduğu kanaatini uyandırmak, Türk Mûsikîsini asrî icaplara uygun şekilde işlemenin ve kullanılmanın en verimli ve müsâit yeri olduğunu bilerek memleket davasına bu yönde hizmet etmek, -millî zevklerimize uygun olmak şartıyla- mûsikîmizi gitmesi lâzım gelen hedefe uygun şekilde sevk ve tevcih etmektir.

Netice: *Bir milletin mûsikîsini bir gayeye ulaştırmak isterseniz, halkı da beraber o gayeye ulaştırınız... Düsturuna göre yeni mânâsiyle Türk Mûsikîsinin şehirden kasabaya, kasabadan köye kadar gitmesini sağlayan en kuvvetli bir yayın ve en sihirli telkin vasıtası tek film, film sanayimiz olduğundan şüphe yoktur.*

O halde yerli filmciliğimizle beraber yerli mûsikîmizin de bu karara uymasını ve bu hamlede katılmasını beklememiz yerinde olur (Kaynak, 1944, s. 6-17).

Sadettin Kaynak'ın sinema için geliştirdiği beste ve çalışma pratiğine ilişkin önemli bilgiler, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı öğretim üyesi Dr. Sinem Özdemir'in, Alâeddin Yavaşca ile gerçekleştirdiği kişisel görüşmede yer almıştır. Kaynak'ın özellikle Mısır filmleri için hazırladığı müziklerin üretim sürecini yakından gözlemleme fırsatı bulan Yavaşca, hocasının çalışma yöntemini ve bu eserlerin ortaya çıkış sürecini şu şekilde aktarmıştır:

...Bir iki beste yaptıktan sonra İpekçiler de o zamanlar Arap filmlerini getiriyorlar, bunlara dublaj yapıyor. Konuşmalar Türkçe fakat şarkılar Arapça. Halktan istekler geliyor diyorlar ki 'şarkılar güzel ama hiçbir şey anlamıyoruz. Bunları Türkçeleştiremez misiniz?' İpekçiler mûsikî ile iç içe bir aile, hatta gelinleri Udi Nevres Bey'in talebeleri Nergis Hanımlar nam-ı müstearlarıyla hep plaklar yapmışlardır. Çok da güzel tavırları vardır. Onlarla meşkler yapılıyor, mûsikî yapılıyor. O sırada Kaynak'ın bu eserleri dinlediği için 'Hâfız' diyorlar, 'şu bizim filmleri bir seyredin, bakın edin, bunların Türkçe eser hâline gelmesini istiyoruz. Nasıl olur bu iş?' 'Valla gidip seyredelim ama bir şartla söz unsuru var ve söz olduğu için Vecdi Bey var' diyor: Vecdi Bingöl. 'Onunla ikimiz gidelim bakalım takip edelim. Bakalım bir şeyler yapabilecek miyiz, yapamayacak mıyız? Görelim

ondan sonra düşünürüz.' İkili gidiyor oturuyor filmlerin başına ve çok enteresan şöyle yapıyorlar: Şimdi bir kapalı bir de açık olan heceleri belirliyorlar. Kapalı aşağı doğru açıksa yukarı doğru bir işaretleme ile belirleniyor. Sonrasında Kur'an-ı Kerim okuyuşunda olduğu gibi hangi hecenin ne kadar sürdüğünü tespit için ise üç Elif sürecek iki Elif sürecek diye tespitte bulunuyorlar. Bir ağız açıklığının ne kadar sürdüğünü bu şekilde tespit eden Vecdi Bingöl oluyor. 2 Elif açık, 3 Elif kapalı, 2 Elif açık... şeklinde bunları tespit ediyor. Kaynak'da aranağme, baştaki giriş sazı ne kadar sürüyor, o zaman ki vaşeron saatle bunu saniyeden tespit ediyor. Vecdi Bey bir yandan sözleri takip ederken diğer yandan filmde cereyan eden olayı gözlüyor: bir düşün mü, bir ayrılık mı, bir ölüm mü? Bunları da orada görüyorlar ve Vecdi Bey buna göre güfteyi yazıyor. Tabi Vecdi Bey konuyu takip edip kendi hissiyatı ile yazdığı güftele açıklığı ve kapalılığı da nazari dikkate alıyordu. Kaynak aranağme dışında mısralar ne kadar tutuyor ara sazlar ne kadar tutuyor bunları saniye ile tespit ediyordu. Tabii burada en önemli nokta senkronun tutması. Ağız filmde açıldığında Türkçe güftele kapanacak bir hece geliyor ise olmaz. Vecdi Bey ona göre şiir yazıyor, Kaynak'a veriyor, Kaynak da o saniyelere göre ölçmek suretiyle besteleri yapıyor. Bestelerin hiç birisi Abdülvahab'ın okuduğu eser değil. Ama süreler öyle, mecbur kalınıyor uzun şarkılar yapılmaya. Böylece bizim mûsikîmizde Hacı Ârif Bey zamanına kadar olan 8 mısra'ya kadar gelen şarkılar 22 mısra, 24 mısra, 26 mısra'ya kadar çıkmaya başlıyor. Ama hiçbirisinin Arap müziği ile alâkası yoktur. Sâdeddin Kaynak'tan çıkan bir müzik bu. Kesinlikle arabesk değil. Mesela 'Leyla bir özge candır' neresi arabesk bunun? Ama süre yanı, ağzın açılıp kapanışı aynı. İşte filmlerdeki müziğe Türk mûsikîsi adımını böyle atıyor. Yıllarca Kaynak, pek çok Arap filmlerinin mûsikî bölümünü kendisi yapıyor ama kiminle bakın hepsi Vecdi Bingöl ile. Bu ikisi güzel anlaşımlar hayatlarının sonuna kadar. Küçük bir aralarında kırılma olmuş ama sonra tamir edilmiş, düzeltilmiş. Ve böylece Türk mûsikîsinde uzun soluklu şarkı formları artık repertuara girmeye başlamış. Ondan sonra taklitler başlamış. Ama bunu ilk ortaya koyan Sâdeddin Kaynak'tır. Film müziğinin doğuşu bu şekilde olmuş ve çok tutmuştur. İpekçilerle beraber bu iş epey devam etmiştir. Sayın Erman fabrika kurmuştur film için. En son üç tanesinde Arzu ile Kanber, Tâhir ile Zühre (üçüncüyü hatırlayamadım?) Müzeyyenle ikimiz de okumuştuk. Anlatayım nasıl yaptık: Şimdi bizi topladılar, saz Nubar mutlaka var, onu çok severdi. Başladık sabahtan canımız çıkıyor öğlen geldi açıklıktan perişanınız. Sâdeddin Kaynak 'Ben sizin karnınızı doyuracağım' dedi ve bunun üzerine helva ve ekmek yedik! Ondan sonra akşama kadar çalışma ve kayıt.

Bunlar 1952’li yıllar. Tıpkı plak gibi film hazırlığı da böyle oluyor. Şartlar iptidâî. İşte bizzat yaşadım ondan sonra. Onları çekimleri falan var bende. Araplar görünüyor ses bizim oluyor. Kaynak’ın film macerası böyledir (Özdemir, 2009, s. 283-284).

Yavaşça’nın aktardığı bilgiler, Sadettin Kaynak’ın Mısır filmleri için hazırladığı müziklerin yalnızca söz değişikliğine dayanan basit uyarlamalar olmadığını göstermiştir. Film sahnelerinin süresi, oyuncuların dudak hareketleri ve dramatik yapısı dikkate alınarak hazırlanan bu eserler, Türkçe güfte ve yeni besteler aracılığıyla yeniden şekillendirilmiştir. Böylece ortaya çıkan müzikler, hem filmin anlatı yapısına uyum sağlamış hem de Türk mûsikîsi repertuvarına yeni eserlerin kazandırılmasına katkıda bulunmuştur.

Özellikle Mısır yapımı filmler için hazırlanan müzikler, Sadettin Kaynak’ın sinema çalışmalarının nicelik bakımından en geniş bölümünü oluşturmaktadır. Şen’in aktardığına göre bestekâr, yaklaşık 85 Mısır filmi için Türkçe güfteli ve Türk mûsikîsi üslubunda eserler bestelemiştir; bu yapımlarda film başına genellikle beş ile on arasında şarkının yer aldığı belirtilmiştir (Şen, 2003, s. 224).

Sadettin Kaynak’ın eser bestelediği Türkiye’de gösterime giren yabancı filmler üzerine yapılan filmografik çalışmalar, bestekârın faaliyet alanının sanılandan daha geniş olduğunu göstermektedir. Sefer Karabük tarafından gerçekleştirilen araştırmada, Kaynak’ın müzik hazırladığı çok sayıda yabancı yapımın özgün adları ve yapım bilgileri farklı kaynaklar üzerinden karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu çalışma sonucunda, bestekârın *Yetimenin Aşkı*, *Şeyhin Oğlu* ve *Sahra Kızı Leylâ* filmleri için de eser bestelediği ortaya konulmuştur. Ayrıca *Şam Güzeli*’nin İspanya–İtalya ortak yapımı, *Çanakkale Geçilmez* ve *Bağdat Hırsızı*’nın İngiliz, *Şeyhin Oğlu*’nun ise Amerikan yapımı olduğu tespit edilmiştir (Karabük, 2019, s. 60-61).

Karabük’ün filmografik incelemesine göre Sadettin Kaynak, gösterime giren toplam on sekiz Türk filmi için müzik üretmiştir. Araştırmacı, bu filmler arasından

Kahveci Güzeli, Allah Kerim, Yavuz Sultan Selim Ağlıyor, Tâhir ile Zühre, Arzu ile Kamber ve *Soygun* filmlerine ait kopyalara ulaşabildiğini ve bu yapımları inceleme fırsatı bulduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte, Kaynak'ın müziklerini hazırladığı filmlerin önemli bir bölümü günümüze ulaşamamıştır. *Nasrettin Hoca Düğünde* adlı yapım, Necip Sarıcı'nın özel arşivinde bulunan parçalar sayesinde kısmen korunabilmiş; ancak filmin günümüze yalnızca yaklaşık iki buçuk dakikalık bölümü ulaşabilmiştir. Karabük'ün aktardığına göre bu durumun temel nedenlerinden biri, 1950'lere kadar kullanılan nitrat esaslı film şeritlerinin zamanla son derece yanıcı hâle gelmesi ve fiziksel olarak tahrip olmasıdır. Bu nedenle erken dönem Türk sinemasına ait çok sayıda yapım gibi *Nasrettin Hoca Düğünde* filminin de büyük bölümü kaybolmuştur (Karabük, 2019, s. 24).

Sadettin Kaynak'ın sinema alanındaki yoğun üretimi ve özellikle Mısır filmleri için hazırladığı müzikler, ilerleyen yıllarda çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Özellikle bazı film şarkılarının Arap müziği repertuarıyla ilişkisi üzerinden yürütülen değerlendirmeler, Kaynak'ın sinema için ürettiği eserlerin özgünlüğü konusunda farklı görüşlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Araştırmacı-tarihçi Murat Bardakçı, 2017'de yayımlanan *Safiye* adlı kitabında Sadettin Kaynak etrafında şekillenen film müziği besteciliğinin ilerleyen yıllarda tartışmalar doğurduğunu belirtmiştir. Zamanla Türkiye'de, Türkçe sözlerle söylenen bazı film şarkılarının Mısır filmlerindeki melodilere dayandığı ve yalnızca güftelerin değiştirildiği yönünde bir kanaatin dolaşıma girdiği, bu iddianın müzik çevrelerinde tanınmış kimi isimler tarafından da tekrarlandığı aktarılmıştır.

Bu çerçevede Kaynak'ın sinema için yazdığı ve günümüzde de icra edilmeyi sürdüren bazı eserlerin Muhammed Abdülvahhab'a ait olduğu öne sürülmüş; böylece Kaynak'ın üretimi "intihal" iddiaları üzerinden tartışılmıştır. Ancak Bardakçı, bu tür ithamlara rağmen, bire bir uyarlama ya da kopyalama olduğu somut biçimde gösterilebilen tek bir eserin dahi ortaya konamadığını özellikle vurgulamıştır.

Bardakçı, değerlendirmesini 1980’lerde Kahire’de bulunduğu yıllarda Abdülvahhab’la yaptığı görüşmelere de dayandırmıştır. Zamalek’te birbirlerine yakın oturduklarını ve çeşitli buluşmalarda özellikle 1920’lerden itibaren Arap müziğinde yaşanan dönüşümü ondan dinlediğini aktarmıştır. Bu görüşmelerden birinde, filmlerinin Türkiye’de gördüğü ilgi ve eserlerinin Türkçe sözlerle alındığı yönündeki iddialar gündeme getirildiğinde, Abdülvahhab’ın Türkiye’de gösterime giren kopyalarda şarkıların bir süre Arapça hâlleriyle bırakıldığını, daha sonra ise bazı parçaların yerli bestelerle değiştirildiğini ifade ettiği belirtilmiştir. Bardakçı’nın aktardığı bu tanıklık, Mısır kaynaklı melodilerin Kaynak tarafından sistematik biçimde bire bir kopyalandığı yönündeki genellemelerin ihtiyatla değerlendirilmesi gerektiğine işaret etmiştir (Bardakçı, 2017, s. 167-168).

Kaynak’ın güfte tercihleri, halk şiiri ile divan şiiri geleneği ve modern dönem metinleri arasında geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Bu çerçevede Karacaoğlu, Emrah ve Âşık Ömer gibi halk edebiyatı temsilcilerinin yanı sıra Fuzûlî, Nedim ve Şeyh Gâlib gibi divan şairlerinin metinlerine uzanan bir seçki dikkati çekmiştir. Güfte dünyasında Vecdi Bingöl, Mustafa Nâfız Irmak, Fuad Hulûsi Demirelli ve Lâmi Güray gibi isimlerle kurulan işbirlikleri, Kaynak’ın farklı edebî katmanlarla temas eden bir estetik çizgi oluşturmaya katkı sağlamıştır.

Bu güfte ve repertuar çeşitliliği, Kaynak’ın sinema için ürettiği eserlerde de belirgin biçimde görülmüştür. 1930’lu yıllardan itibaren sinemanın daha geniş kitlelere ulaşmasıyla birlikte film müzikleri yalnızca sahnelerin duygusal yapısını destekleyen bir unsur olmaktan çıkmış; repertuarın dolaşımını hızlandıran önemli araçlardan biri hâline gelmiştir. Kaynak’ın film müzikleri, dönemin önde gelen icracıları tarafından seslendirilerek sinema salonlarının dışına taşmış; plak ve radyo aracılığıyla daha geniş dinleyici kitlelerine ulaşmıştır.

Bonuç olarak Sadettin Kaynak, Türk müziğinin üslup ve form birikimini sinemasal anlatının gereklilikleriyle buluşturan besteciler arasında yer almıştır.

Sinema için ürettiği repertuvar, hem klasik Türk müziğinin geniş kitlelere ulaşmasına katkı sağlamış hem de erken dönem Türk sinemasında müziğin estetik ve anlatısal yapısının şekillenmesinde önemli bir işlev üstlenmiştir.

3.1.4. Sinemacılar Dönemi

1940'lı yılların sonlarından itibaren Türkiye, siyasal, ekonomik ve toplumsal yapısında önemli dönüşümlerin yaşandığı yeni bir döneme girmiştir. Çok partili siyasal yaşama geçilmesi ve 1950 yılında Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle birlikte uygulanan politikalar, tarımda makineleşmeyi, karayolu ulaşımının gelişmesini ve kırsal bölgelerden büyük şehirlere yönelen göç hareketlerini hızlandırmıştır (Banazılı, 2025, s. 142-143).

Tarımsal üretim ilişkilerinde yaşanan dönüşüm ve ulaşım ağlarının yaygınlaşması, ekonomik hareketliliği artırırken kırsal ve kentsel yaşam arasındaki etkileşimi de güçlendirmiştir. Bu süreç, kentleşmenin hız kazanmasına ve toplumsal yapının yeniden şekillenmesine yol açmıştır. Köyden kente yönelen nüfus hareketleriyle birlikte gündelik yaşam pratikleri, tüketim alışkanlıkları ve kültürel talepler de değişmeye başlamış; özellikle büyük şehirlerde yeni toplumsal ve kültürel yaşam biçimleri görünür hâle gelmiştir (Güngör E. , 2017, s. 99-101).

Kentleşme ve ekonomik hareketlilikle birlikte Türkiye'de gündelik yaşam önemli ölçüde değişmiştir. Traktör, radyo ve otomobil gibi teknolojik araçların yaygınlaşması, yalnızca yaşam biçimlerini değil kültürel dolaşımı da dönüştürmüştür; müzik, sinema ve basın ürünlerinin ülke genelinde daha geniş kitlelere ulaşmasına imkân sağlamıştır (Öngören, 1998, s. 95).

Bu toplumsal dönüşüm, kültür ve sanat hayatına da doğrudan yansımıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında daha çok devlet eliyle yönlendirilen kültürel faaliyetler, bu dönemde özel girişimlerin ve popüler kültür unsurlarının daha görünür hâle geldiği bir yapıya evrilmiştir. Radyo yayınlarının yaygınlaşması, plak endüstrisinin gelişmesi

ve gazino kültürünün güç kazanmasıyla birlikte müzik gündelik yaşamın en önemli bileşenlerinden biri hâline gelmiştir.

İstanbul Radyosu'nun etkisi, müzik dergilerinin çoğalması ve sanatçıların basında daha sık yer alması, müziğin yalnızca işitsel bir deneyim olmaktan çıkarak geniş bir kültürel dolaşım ağı içerisinde değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır (Bengi, 2016, s. 237). Radyo yayınlarında Batı müziğine ağırlık verilmesine rağmen, dinleyici mektupları ve dönemin radyo dergilerinde yer alan görüşler, Türk müziğine yönelik talebin güçlü biçimde devam ettiğini göstermektedir. Özellikle İstanbul Radyosu'nun Türk müziği yayınlarına daha fazla yer vermesi dinleyiciler tarafından olumlu karşılanmış; bu durum klasik Türk müziğinin toplumdaki yaygınlığını ve popülerliğini koruduğunu ortaya koymuştur (Koç, 2012, s. 70).

Radyo yayınları, sanatçıların sesini ülke geneline taşıyarak ev içi dinleme kültürünü yaygınlaştırmış; plak endüstrisinin desteğiyle bu dolaşım, popüler müzik eksenli yeni bir piyasanın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu gelişmeler, müziğin yalnızca sanatsal bir üretim alanı olmaktan çıkarak ticari ve endüstriyel bir nitelik kazanmasına da katkı sağlamıştır. Middleton, popüler müziği belirli bir tarihsel bağlamda müzik alanını şekillendiren piyasa, medya ve sınıf ilişkilerinin ürünü bir eğilim olarak tanımlamaktadır (Erol, 2017, s. 79). Bu doğrultuda repertuvarlar sadeleşmiş, klasik tavidan uzaklaşarak daha kolay tüketilebilen bir beğeni yerleşmiş; söz konusu estetik dönüşüm sinema müziklerine de yansımış ve geniş kitlelerin duygusal olarak hızla bağ kurabildiği melodilerin tercih edilmesine yol açmıştır.

Bu yıllarda gazinolar, konser salonları, plak şirketleri ve radyo programları arasında güçlü bir etkileşim oluşmuştur. Gazinolar yalnızca eğlence mekânları olarak değil; sanatçıların yetiştiği, yıldızlaştığı ve geniş kitlelere ulaştığı önemli kültürel merkezler hâline gelmiştir. Müzeyyen Senar, Safiye Ayla, Hamiyet Yüceses, Perihan Altındağ Sözeri ve Zeki Müren gibi sanatçılar yalnızca müzik dünyasının değil, dönemin popüler kültürünün de öne çıkan figürleri hâline gelmiştir. Bunun yanı sıra

Şerif İçli, Yorgo Bacanos, Sadi Işlay, Kadri Şençalar ve Selahattin Pınar gibi önemli saz sanatçıları da gazino programlarının ayrılmaz bir parçası olarak müzik yaşamında etkin rol üstlenmiştir. Böylece gazinolar, hem sanatçıların görünürlüğü artıran hem de müzikal beğenilerin şekillenmesine katkı sağlayan önemli kültürel kurumlar olarak öne çıkmıştır (Sakaoğlu & Akbayar, 1999, s. 255-259).

Böylece sanatçılar sahne, radyo, plak ve sinema arasında dolaşan çok yönlü yıldızlara dönüşmüş; müzik ile sinema arasındaki ilişki önceki dönemlere göre daha güçlü bir görünüm kazanmıştır. Gazino kültürünün yaygınlaşmasıyla birlikte assolist uygulamaları, saz heyetleri, repertuvar tercihleri ve sahne gösterileri de popüler kültürün temel unsurları arasında yer almış; bu ortam ilerleyen yıllarda şarkılı filmlerin ve müzisyen merkezli yapımların gelişmesine uygun bir zemin hazırlamıştır (Işıktaş, 2021, s. 13-14-15).

Klasik Türk müziği, halk müziği ve dönemin popüler müzik eğilimlerinin aynı kültürel ortam içerisinde varlık gösterdiği bu dönemde, müzik üretimi ve tüketimi önceki yıllara kıyasla çok daha geniş kitlelere ulaşmıştır. Radyo, plak ve gazino ekseninde şekillenen bu yeni kültürel ortam, sanatçıların popülerleşmesini hızlandırırken sinemanın da önemli ölçüde beslenmesini sağlamıştır. Nitekim bu kültürel ortam, ilerleyen yıllarda klasik Türk müziği sanatçılarının başrolünde yer aldığı şarkılı filmlerin ortaya çıkmasını ve geniş izleyici kitlelerine ulaşmasını mümkün kılmıştır.

Levent Yaylagül, Sinema, Toplum, Siyaset adlı çalışmasında, 1950'li yıllarda sinema sektöründeki canlanmanın devlet destekli bir kültür politikasından ziyade özel girişim ve yapısal koşullarla açıklanabileceğini vurgulamaktadır. Yaylagül'e göre Anadolu'nun farklı kentlerinde biriken sermayenin İstanbul'a yönelmesiyle yeni yapımcılar ve salon işletmecileri ortaya çıkmış, ulaşım imkânlarındaki iyileşme de filmlerin ülke genelinde daha kolay dolaşıma girmesini sağlayarak sinemanın hızla yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır (Yaylagül, 2018, s. 122).

Bu toplumsal ve kültürel dönüşümün etkileri sinema alanında da hissedilmiştir. Türk sinema tarihçiliğinde genellikle *Vurun Kahpeye* (1949) filmiyle başlatılan ve "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırılan bu süreçte, sinema tiyatro kökenli anlatım anlayışından uzaklaşarak kendine özgü anlatım olanaklarını geliştirmeye başlamıştır. Lütfi Ö. Akad'ın öncülüğünde gelişen bu yeni yaklaşım, sinemanın bağımsız bir sanat ve anlatım aracı olarak değerlendirilmesine katkı sağlamış; dış mekân kullanımının yaygınlaşması, kurgu anlayışının gelişmesi ve görsel anlatım olanaklarının çeşitlenmesiyle Türk sineması hem teknik hem de estetik açıdan yeni bir gelişim sürecine girmiştir. Dönemin öncü yönetmenleri arasında Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman F. Seden, Nevzat Pesen, Orhan Elmas ve Ertem Göreç yer almıştır. Bunun yanı sıra Aydın G. Arakon ve Sami Ayanoğlu gibi yönetmenler de özellikle tarihî ve büyük prodüksiyonlu yapımlarla dönemin sinema anlayışının gelişimine katkı sağlamışlardır. Aydın G. Arakon'un yönettiği *İstanbul'un Fethi* (1951) gibi yapımlar, dönemin teknik ve yapım olanaklarını göstermesi bakımından dikkat çekici örnekler arasında yer almaktadır. Aynı dönemde Cahide Sonku'nun oyunculuğun yanı sıra yapımcılık ve yönetmenlik alanındaki faaliyetleri de Türk sinemasında kadınların üretim süreçlerindeki görünürlüğü açısından önemli bir gelişme olarak değerlendirilmektedir. Bu yıllarda Atlas Film, Arakon Film, Kemal Film ve And Film gibi yapım şirketlerinin etkinliklerini artırmasıyla birlikte sinema üretimi daha örgütlü bir yapıya yönelmiş; böylece ilerleyen yıllarda Yeşilçam sisteminin temelini oluşturacak endüstriyel yapılanmanın ilk örnekleri ortaya çıkmıştır.

Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılan 1950'li yıllarda İstanbul, yalnızca Türk sinemasının üretim merkezi değil, aynı zamanda dönemin eğlence ve müzik hayatının da odak noktası konumundaydı. Radyo yayınları, plak endüstrisi, gazino kültürü ve hızla büyüyen eğlence sektörü, sanatçıların görünürlüğünü artırırken sinema ile müzik arasındaki ilişkiyi de güçlendirmiştir. Filmlerde dönemin tanınmış radyo, taş plak ve gazino sanatçıları doğrudan rol almış; çoğu zaman kendi sanatçı kimliklerini ya da şarkıcı karakterleri canlandırmışlardır. Böylece sinema, müzik

endüstrisinin görünürlüğünü artıran bir mecra hâline gelirken; müzik de filmlerin ticari başarısını destekleyen temel unsurlardan biri olmuştur. Bu durum özellikle şarkılı filmler ve müzisyen merkezli yapımlarda daha belirgin biçimde gözlemlenmiştir.

Nijat Özön'e göre 1950'li yıllarda Türkiye'de film üretimi ağırlıklı olarak tarihî yapımlar, melodramlar, komediler, şarkılı filmler, roman uyarlamaları ve dinî içerikli filmler etrafında şekillenmiştir (Özön, 1968, s. 105-145). Alim Şerif Onaran ise bu dönemde toplumsal sorunları doğrudan ele alan film sayısının sınırlı kaldığını, buna karşılık melodramların, komedilerin ve popüler edebiyat uyarlamalarının seyirci tarafından daha fazla ilgi gördüğünü belirtmektedir (Onaran, 1999, s. 101). Tarihî filmler, Millî Mücadele yapımları, Kore Savaşı'nı konu alan filmler, köy filmleri ve efe filmleri dönemin öne çıkan türleri arasında yer almıştır. Bu yapımlarda türküler, zeybek havaları, marşlar ve çeşitli yerel müzik unsurları anlatının millî ve duygusal atmosferini güçlendiren temel bileşenler olarak kullanılmıştır.

Bununla birlikte 1950'li yılların baskın türü melodram olmuştur. Geniş seyirci kitlelerine ulaşan bu yapımlarda müzik, karakterlerin duygusal dünyasını yansıtan ve dramatik yapıyı güçlendiren temel anlatım araçlarından biri hâline gelmiştir. Bu süreç içerisinde bazı sanatçılar yalnızca ses icracısı olarak değil, doğrudan film yıldızı kimliğiyle de öne çıkmıştır. 1940'lı yıllarda klasik Türk müziği temelli şarkılı filmlerin öne çıkan isimlerinden biri olan Münir Nurettin Selçuk'un sinemada temsil ettiği çizgi, 1950'li yıllarda büyük ölçüde Zeki Müren tarafından sürdürülmüştür. Gerek rol aldığı film sayısı gerekse filmlerinin gördüğü ilgi bakımından Zeki Müren, dönemin en etkili şarkılı film yıldızlarından biri hâline gelmiştir. Böylece 1950'li yıllarda şarkılı filmler denildiğinde akla gelen ilk isimlerden biri olmuş; klasik Türk müziğinin sinemadaki en görünür temsilcileri arasında yer almıştır.

Zeki Müren'in temsil ettiği şarkılı film geleneğinin yanı sıra, 1950'li yıllar Türk sinemasında yeni bir oyuncu kuşağının da belirginleştiği bir dönem olmuştur. Melodramların, tarihî yapımların ve popüler film türlerinin yaygınlaşmasıyla birlikte

Muzaffer Tema, Talat Artemel, Turan Seyfioğlu, Kenan Pars, Fikret Hakan ve Sadri Alışık gibi erkek oyuncular ile Lale Oraloğlu, Neriman Köksal, Sezer Sezin, Nedret Güvenç, Gülistan Güzey, Altan Karındaş ve Muazzez Ülkerer gibi kadın oyuncular dönemin öne çıkan isimleri arasında yer almıştır. Bunun yanı sıra Ayhan Işık, Eşref Kolçak, Muhterem Nur ve Belgin Doruk gibi sanatçılar da 1950'li yılların sonlarından itibaren görünürlük kazanarak sonraki dönemin yıldız oyuncularını arasında yer almıştır. Bu oyuncuların temsil ettiği yıldızlaşma süreci, 1960'lı yıllarda daha belirgin hâle gelecek olan Yeşilçam yıldız sisteminin oluşumuna zemin hazırlamıştır.

Dönemin müzikal yapısının oluşumunda Sadettin Kaynak, Şükrü Tunar, Kadri Şençalar, Şerif İçli, Selahattin Pınar, Şefik Gürmeriç, Zeki Duygulu, Bâki Çallıoğlu ve Sâdi Işılay gibi bestekârlar ile müzik direktörleri önemli rol üstlenmiştir. Bunun yanı sıra Hakkı Derman, Mustafa Kandıralı ve Kemal Gürses gibi icracılar ile dönemin önde gelen saz sanatçıları da yalnızca stüdyo kayıtlarında değil, doğrudan kamera karşısında yer alarak müzikal icra kültürünün sinema aracılığıyla görünürlük kazanmasına katkı sağlamıştır. Gazino, radyo ve konser sahnelerinin anlatı içerisine dâhil edildiği yapımlarda bu sanatçılar kimi zaman kendi kimlikleriyle perdeye yansımış; keman, klarnet, kanun ve gazel icralarıyla filmlerin müzikal atmosferinin oluşumunda belirleyici rol üstlenmiştir. Özellikle Hakkı Derman'ın klasik Türk müziği tavrını koruyan ancak teknik açıdan zenginleşmiş keman üslubu, Sâdi Işılay'ın film müziği besteciliği ve müzik direktörlüğü alanındaki çalışmaları, Şükrü Tunar'ın klarnet taksimleri, Mustafa Kandıralı'nın hareketli eğlence müziği anlayışı, Yorgo Bacanos'un ud icrası ve taksim geleneğine yaptığı katkılar ve Kemal Gürses'in gazelhanlık geleneğini, klasik Türk müziği icra tavrını ve ses sanatçılığı kimliğini sinema anlatısına taşıyan çalışmaları, dönemin müzikal karakterinin şekillenmesinde etkili olmuştur.

Halk müziği alanında ise Muzaffer Sarısözen, Ahmet Yamacı ve Ruhi Su'nun çalışmaları ayrı bir önem taşımaktadır. Ankara Radyosu ve Yurttan Sesler geleneği aracılığıyla Anadolu'nun farklı bölgelerinden derlenen türkü repertuvarının geniş

kitlelere ulaştırılmasında önemli rol oynayan Sarısözen, aynı zamanda halk müziğinin sinema repertuarındaki yerinin güçlenmesine katkı sağlamıştır. Özellikle köy filmleri, efe filmleri ve Anadolu merkezli yapımlarda kullanılan türkülerin yaygınlaşmasında bu birikimin etkileri açık biçimde görölmektedir. Ahmet Yamacı da İstanbul Radyosu Yurttan Sesler Korosu şefi olarak yürüttüğü çalışmaların yanı sıra sinema alanındaki faaliyetleriyle halk müziğinin Yeşilçam repertuarına taşınmasında önemli rol üstlenmiştir. Ruhi Su ise Anadolu'nun sözlü kültür geleneğinden beslenen türkülerini kendine özgü yorum tavrı, güçlü ses rengi ve yalın icra anlayışıyla seslendirerek halk müziğinin sinemadaki kullanımına yeni bir estetik boyut kazandırmıştır. Onun yaklaşımında türkü, yalnızca yöresel bir renk ya da folklorik unsur değil; toplumsal hafızayı, kültürel kimliği ve insan hikâyelerini taşıyan temel bir anlatım aracı olarak değerlendirilmiştir. Türkan Yamacı, Aziz Şenses, Hasan Mutlucan ve Abdullah Yüce gibi yorumcuların seslendirdiği türküler de özellikle Anadolu temalı yapımlarda halk müziğinin sinemadaki görünürlüğünü artırmış; yerel müzik kültürünün beyazperde aracılığıyla daha geniş izleyici kitlelerine ulaşmasına katkı sağlamıştır.

Dönemin dikkat çekici gelişmelerinden biri de hazır repertuvara dayalı müzik kullanımının yanında filme özgü müzikal tasarımların ortaya çıkmaya başlamasıdır. Türk sinemasında bu anlayışın öncü isimlerinden biri olan Nedim Otyam, klasik müzik eğitimi ile sinema pratiğini bir araya getirerek özgün film müziği alanında önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Atlas Film bünyesinde yürüttüğü faaliyetler ve özellikle *İstanbul'un Fethi* (1951) için hazırladığı müzikler, filme özel bestelenmiş müziklerin Türk sinemasındaki erken örnekleri arasında değerlendirilmektedir. Otyam'ın senfonik orkestrasyon anlayışı, tarihî ve dramatik anlatılara eşlik eden müziğin yalnızca tamamlayıcı bir unsur olmaktan çıkarak anlatının atmosferini ve duygusal yapısını şekillendiren bağımsız bir ifade aracına dönüşmesine katkı sağlamıştır.

Aynı dönemde kariyerinin ilk yıllarında film müziği alanında eserler vermeye başlayan Yalçın Tura da geleneksel Türk müziği birikimi ile Batı müziğinin armonik

ve orkestral olanaklarını bir araya getiren yaklaşımıyla dikkat çekmiştir. Filme özgü tematik yapıların oluşturulmasına önem veren Tura'nın çalışmaları, ilerleyen yıllarda Yeşilçam'ın müzikal kimliğini belirleyecek estetik anlayışın ilk örnekleri arasında yer almıştır. Benzer biçimde Metin Bükey de 1950'li yılların sonlarından itibaren sinema alanında yürüttüğü faaliyetlerle Yeşilçam döneminin en etkili müzik direktörlerinden biri olacak kariyerinin temellerini atmış; geleneksel müzik unsurları ile modern orkestrasyon tekniklerini bir araya getiren yaklaşımıyla Türk sinema müziğinin gelişimine önemli katkılar sağlamıştır.

Bütün bu gelişmeler birlikte değerlendirildiğinde, 1950'li yıllar Türk sinemasında müzik kullanımının çeşitlendiği ve yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıktığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Klasik Türk müziği repertuarı sinemadaki ağırlığını korurken, halk müziği kaynaklı eserlerin görünürlüğü artmış; radyo, plak ve gazino kültürünün etkisiyle müzik sanatçıları sinema alanında daha etkin rol üstlenmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra özgün film müziği anlayışının ilk örnekleri ortaya çıkmış, müzik filmlerin dramatik yapısını şekillendiren temel anlatı unsurlarından biri hâline gelmiştir. Gazino kültürü, sahne performansları, radyo sanatçıları ve popüler müzik repertuarı birçok yapının merkezinde yer almış; böylece müzik yalnızca eşlik eden bir unsur olmaktan çıkarak anlatının yönlendirici bileşenlerinden biri hâline gelmiştir.

Bu çerçevede *İstanbul Geceleri* ve *Sihirli Defne* gibi 1950 yapımı filmler, gazino kültürünü, dönemin assolistlerini, saz heyetlerini ve İstanbul eğlence hayatını beyazperdeye taşıyarak bu dünyanın sinema aracılığıyla görünürlük kazanmasına katkı sağlamıştır. Özellikle *İstanbul Geceleri*, dönemin müzik-sinema ilişkisini, gazino kültürünün sinemadaki yansımalarını ve klasik Türk müziğinin anlatı içerisindeki kullanım biçimlerini göstermesi bakımından dikkat çekici bir örnek oluşturmaktadır. Bu nedenle Sinemacılar Dönemi'nin müzikal karakteristiğini ortaya koyan ilk inceleme örneği olarak *İstanbul Geceleri* filmi değerlendirilmiştir.

Yönetmenliğini Mehmet Muhtar'ın, yapımcılığını Turgut Demirağ'ın üstlendiği 1950 yapımı *İstanbul Geceleri*, ilk kez İstanbul'a gelen iki taşralı arkadaşın başlarından geçen olayları konu edinmektedir. Yanlışlıkla çıktıkları yolculuk sonucunda İstanbul'da bir dolandırıcı çetesinin ağına düşerken dönemin eğlence mekânları, gazinoları ve gece hayatıyla da karşılaşan ikilinin maceralarının anlatıldığı filmin oyuncu kadrosunda Vahi Öz, Osman Alyanak ve Ziya Keskiner yer almıştır.

Kadri Şençalar'ın müzik direktörlüğünde hazırlanan yapım, hem bestelenmiş şarkıları hem de perdeye taşınan fasıl atmosferiyle dönemin klasik Türk müziği icracılarını beyazperdede bir araya getirmiştir. Film, yalnızca melodramatik bir hikâye anlatmakla sınırlı kalmamış; İstanbul'un gece hayatını ve müzik merkezli eğlence kültürünü yansıtan önemli bir kültürel belge niteliği de kazanmıştır. Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Selahattin Pınar, Kadri Şençalar, Mustafa Çağlar, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Ahmet Üstün, Abdullah Yüce ve Aleko Bacanos gibi dönemin önde gelen ses, saz ve bestekâr sanatçılarının yer aldığı filmin açılışı, Kadri Şençalar'ın Nihâvend makamında Sofyan ve Nîm Sofyan usûllerinde bestelediği “*Ah Güzel İstanbul Benim Sevgili Yârim*” adlı eserle yapılmıştır. Filmde yer verilen repertuvar, klasik Türk müziği şarkıları, türküler, gazeller ve fasıl icralarını bir araya getirerek dönemin müzik hayatına ve gazino kültürüne ilişkin kapsamlı bir görünüm sunmaktadır.

Müzeyyen Senar, güftesi ve bestesi Ahmet Mithat Güpgüpoğlu'na ait “*Meftûn Oldum Ey Vech-i Ahsen*” (Kürdîlihîcâzkâr makamı-Curcuna usûlü) şarkısını ve “*Ferâyidir Kızın Adı*” (Nikriz makamı-Ağır Aksak usûlü) türküsünü seslendirmiştir. Hamiyet Yüceses, bestesi Şakir Ağa'ya ait “*Ne Yamandır Dil-i Bîçâre Olsa Müşteri*” (Dügâh makamı-Aksak usûlü) adlı eseri ve bir gazel icra etmiş; ardından Karadeniz yöresine ait “*Salına Salına Suyu Gidersin*” türküsünü seslendirmiştir. Mustafa Çağlar, “*Dağdan İndirdim Kurdu*” (Hicaz makamı-Aksak usûlü) adlı türküyü yer vermiştir. Ahmet Üstün, Zeki Duygulu bestesi olan “*Gül Kokulu Saçların Menekşe Bakışların*” (Hüzzam makamı-Düyek usûlü) adlı eseri, Abdullah Yüce ise kendi bestesi olan “*Bu Ne Sevgi, Aşk Bu İzdırıp*” (Hüzzam makamı-Sofyan usûlü) adlı eseri seslendirmiştir.

Film yalnızca solistlerin icralarıyla değil, aynı zamanda dönemin önemli saz sanatçılarının performanslarıyla da dikkat çekmektedir. Şerif İçli, Şükrü Tunar ve Aleko Bacanos gibi isimlerin fasıl düzenindeki icraları, dönemin gazino programlarında yer alan müzikal icra anlayışının sinemaya aktarılmasına katkı sağlamıştır. Bu yönüyle yapım, ses sanatçıları kadar saz sanatçılarının da görünür olduğu müzik merkezli filmler arasında yer almaktadır.

İstanbul Geceleri, gazino ve konser salonlarına erişim imkânı bulunmayan geniş izleyici kitlelerinin dönemin tanınmış ses ve saz sanatçılarını beyazperde aracılığıyla takip edebilmesine olanak sağlamıştır. Filmde yer alan şarkılar, türküler, gazeller ve fasıl icraları, 1950'li yılların klasik Türk müziği repertuvarına ve gazino kültürüne ilişkin önemli veriler sunmaktadır. Bu yönüyle yapım, yalnızca bir sinema filmi değil, aynı zamanda dönemin müzik hayatını, icracılarını ve repertuvarını belgeleyen görsel ve işitsel bir kaynak niteliği taşımaktadır.

İstanbul Geceleri gibi *Sihirli Defne* de dönemin önde gelen ses ve saz sanatçılarını bir araya getiren, müzikal performansların anlatı içerisindeki görünürlüğünü artıran repertuar merkezli yapımlar arasında yer almaktadır. Ancak *İstanbul Geceleri* ağırlıklı olarak klasik Türk müziği ve gazino kültürünü öne çıkarırken, *Sihirli Defne* repertuvarını büyük ölçüde Anadolu türküleri, halk oyunları ve folklorik unsurlar üzerine kurmuştur.

Senaryosu ve yönetmenliği Semih Evin'e ait olan 1950 yapımı *Sihirli Defne*, halk müziği repertuvarının yoğun biçimde kullanıldığı yapımlardan biridir. Oyuncu kadrosunda İsmail Dümbüllü, Rasih Ertuğ, Zeki Alpan, Nurhan Nur, Feridun Çölgeçen, Tevfik İnce ve Abdullah Ataç yer almıştır.

Film, tesadüfen bulunan bir define haritası etrafında gelişen olayları konu edinmekle birlikte, anlatı boyunca türkü icraları, halk oyunları ve müzikli sahnelere geniş yer vermektedir. Bu yönüyle yapım, aynı yıl çekilen *İstanbul Geceleri* filminde

olduğu gibi, müzikal performansları anlatının merkezine yerleştiren bir anlayışla kurgulanmıştır.

Filmde Sâdi Yaver Ataman hem koro şefi olarak görev almış hem de kullanılan türkülerin düzenlemelerini gerçekleştirmiştir. Ayrıca halk oyunları bölümü ile Halk Müziği Korosu'nun yönetimini üstlenmiştir. Yapım, halk müziği icraları ve folklorik unsurları bir araya getirmesi bakımından 1950'li yılların müzik merkezli filmleri arasında yer almıştır.

Filmde dönemin önde gelen ses sanatçıları Perihan Altındağ Sözeri, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Sabite Tur Gülerman ve Ahmet Üstün müzikli sahnelerde solist olarak yer almışlardır. Sâdî Işılay, Selahattin Pınar, Fevzi Aslangil, Hüseyin Coşkun, İsmail Kömürcü, Ali Küçük, Salih Orak, İzzettin Ökte ve Kadri Şençalar ise saz heyetinde görev almıştır. Ayrıca filmde solo icraların müzikal yönetimini üstlenen İsmail Şençalar ve Necati Tokyay gibi Türk müziğinin usta icracılarının bulunması, yapımın müzikal niteliğini güçlendiren önemli unsurlardan biridir.

Filmde Ahmet Üstün; “*Süt İçtim Dilim Yandı*” (Uşşâk makamı-Nîm Sofyan usûlü) ve “*İlimon Ektim Taşa*” (Hüseynî makamı-Sofyan usûlü) türkülerini seslendirmiştir. Müzeyyen Senar, bestesi Tanburi Ali Efendi'ye, güftesi Nevres-i Cedid'e ait “*Senden Bilirim Yok Bana Bir Fâide Ey Gül*” (Hüseynî makamı-Yürük Semâî usûlü) şarkısını, Uşşâk makamındaki “*Kime Kin Ettin de Giydin Alleri*”, Hüseynî makamındaki “*Gesi Bağları*” ve Uşşâk makamında Nîm Sofyan usûlündeki “*Bursalı mısın Kadifeli Gelin*” türkülerini icra etmiştir. Perihan Altındağ Sözeri, Hicâz makamındaki “*Pencereden Kar Geliyor, Gurbet Bana Zor Geliyor*” uzun havasını, Hüseynî makamındaki “*Kaleden İniş mi Olur*” türküsünü ve Arapça “*Ghanilli Shwaye*” adlı şarkıyı seslendirmiştir. Safiye Ayla, Nikoğos Ağa'nın Muhayyer Kürdî makamındaki “*Var mı Hacet Söyleyin Ey Gül Tenim*” (Düyek usûlü), Yesârî Âsım Arsoy'un Uşşâk makamındaki “*Menekşe Gözler Hülyalı*” (Düyek usûlü) ve Evç makamında Sofyan usûlündeki “*Şahane Gözler Şahane*” (Rumeli türküsü)

eserlerini icra etmiştir. Sabite Tur Gülerman ise sözleri Karacaoğlu'na, bestesi İbrahim Ağa'ya ait Mâhur makamındaki “*Sabah Olsun Ben Şu Yerden Gideyim*” (Evsat usûlü) ile Kastamonu yöresine ait Rast makamında Sofyan usûlündeki “*Aşağıdan Geliyor Türkmen Koyunu*” türkülerini seslendirmiştir. Bu son eserde, “*Tiridine Bandım, Bedava mı Sandın, Para Verip Aldım*” sözleri sırasında Selahattin Pınar'ın tamburuyla eşlik ettiği ve türküyü birlikte seslendirdiği tespit edilmiştir.

Ayrıca filmde Sâdi Yaver Ataman yönetimindeki Halk Müziği Korusu; Uşşâk makamında Aksak usûlündeki İstanbul türküsü “*Fındıklı Bizim Yolumuz*”, Karcıgar makamında Sofyan usûlündeki “*Merdivenim Kırk Ayak*”, Hüseyinî makamında Aksak usûlündeki “*Servi Kavak, Uzun Kavak*”, Hüseyinî makamında Aksak usûlündeki “*Öte Yakaya Geçelim, Atlara Yonca Biçelim*”, Segâh makamında Aksak usûlündeki “*Düriye'min Güğümleri Kalaylı*” ve Uşşâk makamında Aksak usûlündeki “*Güveyi Dama Çıkamaz, Çıkıp da Akça Saçamaz*” türkülerini seslendirmiştir. İsmi belirlenemeyen bir kadın solist filmin sonunda “*Ben Yârimi Gördüm Boylu Boyunca*” türküsünü okumuştur. Ayrıca yapımda serbest bir oyun havası ile Kemençeci Vasilâki'nin “*Kürdîli Hicâzkâr Peşrevi*” fon müziği olarak kullanılmıştır.

Sihirli Defne, dönemin İstanbul merkezli gazino filmlerinden farklı olarak repertuarını büyük ölçüde Anadolu türkülerinden, halk müziği icralarından ve folklorik unsurlardan oluşturmuştur. Filmde yer alan türküler, uzun havalar, halk oyunları ve koro icraları, 1950'li yılların halk müziği repertuarına ilişkin kapsamlı bir görünüm sunmaktadır. Perihan Altındağ Sözeri'nin Arapça “*Ghanilli Shwaye*” yorumuna yer verilmesi, dönemin müzik ortamındaki farklı kültürel etkilerin sinemaya yansımaları bakımından dikkat çekicidir. Sâdi Yaver Ataman yönetimindeki halk müziği korusu ile dönemin önde gelen ses ve saz sanatçılarının aynı yapımda bir araya getirilmesi, filmin müzikal niteliğini belirleyen başlıca unsurlar arasında yer almaktadır. Bu yönüyle yapımda, yalnızca bir sinema filmi değil, aynı zamanda 1950'li yılların halk müziği repertuarını, icracılarını ve folklorik birikimini günümüze taşıyan görsel ve işitsel bir belge niteliği taşımaktadır.

Bu yılın dikkat çeken yapımlarından biri de operet geleneğinin sinemaya aktarılmış erken ve önemli örneklerinden *Lüküs Hayat* olmuştur.

1950 yapımı *Lüküs Hayat*, Ekrem Reşit Rey'in yazdığı ve Cemal Reşit Rey'in bestelediği aynı adlı 1933 tarihli operetten Selahattin Küçük ve Lütfi Ö. Akad tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Yönetmenliğini Lütfi Ö. Akad'ın üstlendiği filmin yapımcılığını Erman Film adına Hürrem Erman gerçekleştirmiştir. Başrollerde Sezer Sezin, Settar Körmükçü, Yaşar Nezih Özsoy, Halide Pişkin ve Muzaffer Hepgüler yer alırken; Adile Naşit, Hulusi Kentmen, Muazzez Ülkerer ve Renan Fosforoğlu da oyuncu kadrosunda bulunmaktadır. Film, operetin sahnedeki en önemli yorumcularından Hazım Körmükçü'nün anısına ithaf edilmiş ve açılışta yer alan “Bu film Hazım'ın ruhuna ithaf edilmiştir” yazısıyla başlamıştır.

Film, geçimlerini küçük hırsızlıklarla sağlayan Rıza ile Fıstık'ın bir hırsızlık girişimi sırasında kendilerini üst sınıf bir çevrenin içerisinde bulmalarını konu edinmektedir. Düzenlenen bir kostümlü baloya yanlışlıkla davetli gibi katılan ikili, lüks yaşamın ve Batılılaşma eğilimindeki yüksek sosyetenin ortasına düşmektedir. Böylece yapım, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde ortaya çıkan toplumsal değişimleri, sınıfsal farklılıkları ve Batılılaşma olgusunu mizahî ve müzikal bir anlatımla ele almaktadır.

Filmin müzikleri, eserin özgün operet bestecisi olan Cemal Reşit Rey tarafından hazırlanmıştır. Yapımın açılışı Settar Körmükçü'nün sesinden seslendirilen “*Lüküs Hayat*” şarkısıyla yapılmıştır. “*Şişli'de Bir Apartıman, Yoksa Eğer Halin Yaman; Nikel-Küçük Mobilyalar, Duvarı Yağlı Boyalar, İki Tane Otomobil, Biri Açık Biri Değil...*” sözleriyle başlayan eser, dönemin tüketim alışkanlıklarını, gösteriş merakını ve Batılı yaşam tarzını hiciv yoluyla ele almaktadır. Müzikal analizler, eserin Çargâh makamı dizisi üzerine kurulduğunu, nakarat bölümünde ise Mahur makamı karakteri gösterdiğini ortaya koymaktadır. Eserin bazı bölümlerinde Segâh makamını çağrıştıran melodik unsurlar da görülmektedir.

Film boyunca operetin en bilinen eserlerinden biri olan “*Ah Berelim*”, “*Ah Berelim, Vah Berelim, Senle Şöyle Bir Gezelim*” sözleriyle seslendirilmiştir. Rıza ve Zeynep karakterleri tarafından icra edilen eser, Mahur makamını çağrıştıran melodik yapısıyla dikkat çekmekte; bazı bölümlerde ise Suzinak makamına yaklaşan geçkilere yer verilmektedir. Yine Şadiye ile Memiş tarafından seslendirilen “*Zorla Değil Sevdim Seni*” şarkısı, operetin repertuvarında yer alan dikkat çekici eserlerden biri olarak kullanılmıştır.

Filmde toplumsal hicvin en belirgin örneklerinden biri olan “*Bana Ne Gerek?*” şarkısı ise “*Dünya Yuvarlakmış, Ay Neden Parlakmış, Bana Ne Gerek?*” sözleriyle seslendirilmiştir. Toplumsal duyarsızlıkları ve gündelik hayatın yüzeyselliğini mizahî bir üslupla ele alan eser, operetin eleştirel yönünü yansıtan önemli örneklerden biridir. Bunun yanında “*Orta Hüküm Sürme, Boş Laflara Papel Verme, Öğren İşin İç Yüzünü, Sonra Söyle Son Sözünü*” sözleriyle başlayan bölüm de benzer biçimde sosyal eleştiri içeren eserler arasında yer almaktadır.

Operetin dikkat çeken eserlerinden biri olan “*İşimiz İş*” parçasında Buselik makamı karakteri görülmekte; bazı bölümlerde ise Muhayyer Sünbüle makamını çağrıştıran melodik yapıların kullanıldığı tespit edilmektedir. Filmin bir meyhane sahnesinde ud eşliğinde icra edilen Uşşak makamındaki hareketli oyun havası da dikkat çekmektedir. Bu kullanım, operetin Batı kökenli formuna rağmen geleneksel Türk müziği unsurlarından bütünüyle uzaklaşmadığını göstermektedir.

Müzikal yapı açısından değerlendirildiğinde *Lüküs Hayat*, Batı opereti formunda bestelenmiş olmasına rağmen Türk müziği makam özelliklerini bünyesinde barındıran önemli bir eser niteliğindedir. Operetin müzikal analizine ilişkin araştırmalar, eserde Çargâh, Mahur, Segâh, Buselik, Hicazkâr, Nihâvend, Nikriz, Muhayyer Sünbüle ve Suzinak gibi Türk müziği makamlarına ait belirgin duyumların bulunduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle operetin en bilinen bölümü olan “*Lüküs Hayat*” şarkısında Çargâh, Mahur ve Segâh makamlarını çağrıştıran melodik yapılar

görülürken; “*Ah Berelim*” bölümünde Mahur ve Suzinak, “*İşimiz İş*” parçasında ise Buselik ve Muhayyer Sünbüle karakteri gösteren melodik unsurlar dikkat çekmektedir. Operetin çeşitli bölümlerinde Hicazkâr, Nihâvend ve Nikriz makamlarını hatırlatan geçkilere de yer verilmiştir. Bu yönüyle *Lüküs Hayat*, Cumhuriyet dönemi müzik anlayışının sentezci karakterini yansıtan önemli örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Cemal Reşit Rey’in Batı opereti formu ile Türk müziği makam anlayışını bir araya getiren yaklaşımı, eserin uzun yıllar boyunca sahnelenmesini sağlamış; 1950 tarihli sinema uyarlaması ise bu müzikal mirasın daha geniş izleyici kitlelerine ulaşmasına katkıda bulunmuştur.¹

Lüküs Hayat gibi müzikal ve operet uyarlamalarının beyazperdeye taşındığı bu dönemde, Osmanlı tarihini konu alan yapımlar da Türk sinemasında önemli bir yer tutmuştur. Bu doğrultuda değerlendirilebilecek filmlerden biri de *Üçüncü Selim’in Gözdesi* olmuştur.

Yönetmenliğini Vedat Ar’ın üstlendiği, senaryosu Nâzım Hikmet ile İhsan İpekçi tarafından kaleme alınan 1950 yapımı *Üçüncü Selim’in Gözdesi* filminin başrollerinde Münir Nurettin Selçuk, Perihan Altındağ Sözeri ve Cahit İrgat yer almıştır.

Film, XVIII. yüzyıl Osmanlı saray çevresinde geçen bir aşk hikâyesini konu edinmektedir. Anlatının merkezinde, III. Selim döneminin önemli bestekârlarından Sadullah Ağa ile padişahın gözdesi Mihriban arasındaki aşk yer almaktadır. Hikâyeye göre Sadullah Ağa, haremde cariyelere mûsiki meşki yaptırdığı sırada Mihriban’a âşık olur. III. Selim’in bu ilişkiyi öğrenmesi üzerine bestekârın öldürülmesi emredilir.

¹ Türk Sineması Araştırmaları, SinemaTürk; *Lüküs Hayat* (1950) film künyesi.

Ancak saray görevlileri padişahın kararından vazgeçebileceğini düşünerek infazı geciktirir ve Sadullah Ağa zindana kapatılır. Burada bestelediği yeni eser III. Selim'e sunulur. Padişah, besteyi büyük bir beğeniyle dinledikten sonra bestekârın kim olduğunu öğrenir ve kararını değiştirerek Sadullah Ağa'yı affeder. Hikâye, Sadullah Ağa ile Mihriban'ın kavuşmasına izin verilmesiyle son bulur. Böylece filmde aşk, mûsiki ve saray yaşamı aynı anlatı ekseninde bir araya getirilmektedir.

Osmanlı saray çevresinde gelişen anlatısı ve klasik Türk müziğini merkeze alan yapısıyla film, Sinemacılar Dönemi'nde tarihî anlatı ile mûsikiyi bir araya getiren dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Dönemin tarihî filmleri arasında prodüksiyon ölçeği bakımından da öne çıkan yapımda yaklaşık 70 kişilik ince saz heyeti, 30 kişilik kadın korusu ve 120 kişilik rakkase ile saraylı figürandan oluşan geniş bir kadro görev almıştır. Filmin dekorları, Topkapı Sarayı Müzesi uzmanlarından Muzaffer Batur'un danışmanlığında hazırlanmış; çekimlerde Topkapı Sarayı, Emirgân Korusu, Yıldız Parkı, Çamlıca ve Salacak gibi İstanbul'un tarihî ve kültürel kimliğini yansıtan mekânlardan yararlanılmıştır. Bu yönüyle yapım, yalnızca bir tarihî film olmanın ötesinde, Osmanlı saray kültürünü görsel ve işitsel unsurlarla yeniden kurmayı amaçlayan önemli bir sinema denemesi niteliği taşımaktadır.

Filmde klasik Türk müziği anlatının merkezinde yer almakta; III. Selim dönemi mûsiki çevresi, saray yaşamı ve sanat ilişkileri kullanılan repertuvar aracılığıyla görünür kılınmaktadır. Bu yönüyle *Üçüncü Selim'in Gözdesi*, Sinemacılar Dönemi tarihî filmleri içerisinde klasik Türk müziğinin en yoğun biçimde temsil edildiği yapımlardan biri olarak dikkat çekmektedir.

Münir Nurettin Selçuk'un Sadullah Ağa'yı, Perihan Altındağ Sözeri'nin ise Mihriban Sultan'ı canlandığı yapımda, Sadullah Ağa'nın eserleri anlatının önemli bileşenleri arasında yer almaktadır. Filmde yer verilen repertuvar, Osmanlı saray mûsikisini ve meşk geleneğini görünür kılması bakımından önem taşımaktadır. Hafif usûlünde Bayâtîaraban makamındaki beste formundaki *“Bülbül-i Dil Ey Gül-i Rânâ*

Senindir Sen Benim” eseri, Sadullah Ağa'nın saray cariyelerine mûsiki meşki yaptırdığı sahnede kullanılmıştır. Sahnede hoca-talebe ilişkisi içerisinde yürütülen eğitim süreci, usûl vurularak yapılan icra, eserlerin tekrar yoluyla öğretilmesi ve talebelerin ezbere dayalı öğrenme yöntemiyle eğitime katılması, Osmanlı mûsikisinin geleneksel meşk sisteminin sinemadaki dikkat çekici temsillerinden birini oluşturmaktadır. Meşkin ilerleyen bölümünde ise bestesi Hacı Sadullah Ağa'ya, güftesi Edirneli Ahmed Rüşdü'ye ait Bayâtîaraban makamı ve Çenber usûlündeki beste formundaki “*Pâdişâhım Lûtfedip Mesrûr u Şâd Eyle Beni*” eseri icra edilmektedir.

Filmde ayrıca güftesi Âhî'ye ait Muhayyer makamındaki Yürük Semâî formundaki “*Bir Elif Çekti Yine Sîneme Cânân Bu Gece*” ile güftesi Enverî'ye ait Hicaz Hümayun makamı ve Yürük Semâî usûlündeki “*Nideyim Sahn-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok*” eserleri seslendirilmiştir. Böylece filmde yalnızca klasik Türk müziği repertuvarına yer verilmemiş, aynı zamanda Osmanlı sarayındaki mûsiki eğitimi ve meşk geleneği de anlatının önemli unsurları arasında yer almıştır. Filmin günümüze eksiksiz bir kopyası ulaşmamış olmakla birlikte, burada değerlendirilen repertuar ve sahne bilgileri günümüze ulaşan görüntü parçalarının incelenmesi sonucunda tespit edilmiştir.

Üçüncü Selim'in Gözdesi, Sinemacılar Dönemi içerisinde klasik Türk müziğini merkezine alan en dikkat çekici tarihî yapımlardan biridir. Osmanlı mûsiki tarihinin en önemli bestekâr padişahlarından biri olan Sultan III. Selim ile dönemin önde gelen bestekârlarından Sadullah Ağa etrafında şekillenen yapım, XVIII. yüzyıl Osmanlı sarayındaki mûsiki çevrelerini ve sanat hayatını sinema aracılığıyla görünür kılmıştır. Sultan III. Selim'in bestekârlığının yanı sıra saraydaki mûsiki faaliyetlerini desteklemesi ve Saray Meşkhânesi'nin yeniden düzenlenmesine öncülük etmesi, filmde temsil edilen tarihsel arka planın önemli unsurları arasında yer almaktadır. Dönemin en önemli ses sanatçıları arasında yer alan Münir Nurettin Selçuk ve Perihan Altındağ Sözeri'nin başrollerde yer aldığı yapımda, Sadullah Ağa besteleri başta olmak üzere klasik Türk müziği repertuvarına ait çok sayıda esere yer verilmiştir. Saray

yaşamı, mûsiki eğitimi, meşk geleneği ve bestekârlık kültürünün anlatının merkezinde yer aldığı film, yalnızca bir tarihî yapım değil; aynı zamanda Osmanlı saray mûsikisini, icra geleneklerini ve klasik Türk müziği repertuvarını sinema aracılığıyla günümüze taşıyan önemli bir görsel ve işitsel belge niteliği taşımaktadır.

Osmanlı tarihinin farklı dönemlerini konu alan yapımlar 1950 yılında da Türk sinemasında önemli bir yer tutmuştur. Bu eğilimin örneklerinden biri olan *Allah Kerim*, Semih Evin'in yönetmenliğini üstlendiği, Aka Gündüz'ün aynı adlı eserinden uyarlanan yapımlardan biridir. Başrollerini Sezer Sezin (Ayşesin) ve Kenan Artun'un (Kerim) paylaştığı filmde Orhon M. Arıburnu (Fettah), Settar Körmükçü (Ayvaz Haçadur), Vedat Örfi Bengü (II. Abdülhamid), İhsan Torun, Arşavir Alyanak (Dadaruh) ve Muazzez Arçay (Yelloz Emine) gibi dönemin önemli oyuncularını da yer almıştır.

İlk gösterimi 1 Kasım 1950 tarihinde İstanbul'daki İpek ve Taksim sinemalarında gerçekleştirilen yapımın müzik direktörlüğünü ise klasik Türk müziğinin önde gelen bestekârlarından Sadettin Kaynak üstlenmiştir. Film, II. Abdülhamid döneminin siyasî ve toplumsal atmosferi içerisinde gelişen olayları konu edinmektedir. Padişaha muhalif bir paşanın kızı olan Ayşesin ile nişanlısı Kerim'in yaşadıkları etrafında şekillenen anlatı, dönemin bürokratik yapısını, idarî mekanizmalarını, adalet anlayışını ve hürriyet düşüncesini görünür kılmaktadır. Adapazarı Zaptiye Kumandanı Fettah'ın yetkilerini kişisel çıkarları doğrultusunda kullanması etrafında gelişen olaylar, dönemin toplumsal ve idarî yapısına ilişkin çeşitli göndermeler içermektedir. Bu yönüyle yapım, Osmanlı Devleti'nin son dönemine ilişkin tarihsel ve siyasî unsurları melodramatik bir kurgu içerisinde ele alan dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Açılış jeneriğinde ve çeşitli sahnelerde senfoni orkestrası eşliğinde kullanılan Batı tarzı fon müzikleri, dramatik geçişleri destekleyen çok sesli bir yapı oluştururken; filmin tarihsel atmosferinin kurulmasında klasik Türk müziği eserleri de önemli bir rol

üstlenmiştir. Bu bağlamda cenaze sahnesinde, Sadettin Kaynak'ın Râst makamında ve Sofyan usûlünde bestelediği “*Cihandan Göç Ederim Yâ Kerim Allah Kerim*” (*Cenazede Mersiye*) adlı eser kullanılmıştır. Mersiye'nin sözlerinde yer alan ölüm, fanilik ve ilahî teslimiyet temaları filmin genel atmosferiyle uyum göstermiş; özellikle “*Allah Kerim*” ifadesi hem filmin adıyla hem de anlatının temel çerçevesiyle ilişkilendirilmiştir.

Hikâye gereği karakterlerin Adapazarı çevresine gitmesi, filmde geniş yer verilen Çerkes düğünü sahnesini tarihsel ve coğrafi açıdan anlamlı kılmaktadır. Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinden itibaren Kafkas göçleri sonucunda önemli bir Çerkes nüfusuna ev sahipliği yapan bu bölgede geçen söz konusu sahne, yalnızca anlatının folklorik boyutunu güçlendiren bir unsur olarak değil, aynı zamanda dönemin kültürel çeşitliliğini yansıtan önemli bir temsil alanı olarak öne çıkmaktadır. Çerkes müzikleri, dansları ve geleneksel tören pratikleriyle zenginleştirilen bu bölüm, filmin tarihsel atmosferini desteklemiş; Anadolu'nun çok kültürlü yapısına dair dikkat çekici bir görünüm sunmuştur.

Filmin bir sahnesinde ise Sultan III. Selim Han'a ait İsfahan makamında, Devr-i Hindî usûlünde bestelenmiş “*Ey Gaziler Yol Göründü, Yine Garip Serime*” adlı eser sözsüz olarak fon müziği şeklinde kullanılmıştır. Askerî ve tarihî çağrışımları güçlü olan bu eser, filmin tarihsel atmosferinin oluşturulmasına katkı sağlamış; aynı zamanda anlatının tarihî çerçevesini destekleyen önemli bir müzikal unsur olarak kullanılmıştır.

Allah Kerim, Osmanlı Devleti'nin son dönemini konu alan tarihî anlatısını müzik, folklor ve döneme ait kültürel unsurlarla destekleyen dikkat çekici yapımlardan biridir. Sadettin Kaynak'ın müzik direktörlüğünü üstlendiği filmde klasik Türk müziği eserleri, Batı müziği kaynaklı orkestral düzenlemeler ve Çerkes kültürüne ait müzikal unsurlar bir arada kullanılmıştır. Râst makamındaki “*Cihandan Göç Ederim Yâ Kerim Allah Kerim*” mersiyesi ile Sultan III. Selim'e ait İsfahan makamındaki “*Ey Gaziler*

Yol Göründü, Yine Garip Serime” adlı eser, filmin tarihsel atmosferinin kurulmasına katkı sağlamıştır. Çerkes düğünü sahnesinde yer verilen müzik ve dans unsurları ise Osmanlı toplumunun kültürel çeşitliliğini yansıtan dikkat çekici örnekler arasında yer almıştır.

1950 yılında Halk Film adına Vedat Örfi Bengü yönetiminde çekilen *Estergon Kalesi*, dönemin tarihî ve millî temalı yapımlarından biridir. Yavuz Sanemoğlu'nun eserinden uyarlanan film, Osmanlı tarihinin önemli sembollerinden biri olan Estergon Kalesi etrafında gelişen askerî mücadeleleri, kahramanlık anlatılarını ve millî duyguları konu edinmiştir. Başrollerde Ahmet Üstün, Necla İz, Cahit Irgat, Hulusi Kentmen, Feridun Çölgeçen ve Ali Küçük yer almıştır.

Film, müzik kullanımı bakımından dönemin tarihî yapımları içerisinde dikkat çekici bir konuma sahiptir. Döneme ait gazete ilanlarında filmin müziklerinin Sadettin Kaynak, M. Kemal Altinkaya ve Kadri Şençalar tarafından hazırlandığı belirtilmiş; ayrıca yapımda “*tanınmış Rumeli türküleri*”ne yer verildiği ifade edilmiştir. Şarkıların Perihan Altındağ Sözeri ile Ahmet Üstün tarafından seslendirildiği de aynı ilanlarda duyurulmuştur. Bu durum, filmin müzikal yapısının yalnızca özgün bestelerden değil, Osmanlı-Rumeli kültür çevresine ait geleneksel repertuvardan da beslendiğini göstermektedir.

Sadettin Kaynak ve Kadri Şençalar gibi Türk müziğinin önde gelen isimlerinin katkılarıyla oluşturulan müzikal yapı, filmin tarihî atmosferinin kurulmasına katkı sağlamış; Rumeli türküleri aracılığıyla Osmanlı'nın Balkan coğrafyasına ilişkin kültürel hafıza sinemasal anlatıya taşınmıştır. Perihan Altındağ Sözeri ve Ahmet Üstün gibi dönemin önemli ses sanatçılarının yer aldığı yapım, tarihî anlatıyı müzik aracılığıyla destekleyen örneklerden biri olarak dikkat çekmektedir. Bu yönüyle *Estergon Kalesi*, tarihî ve millî konulu filmlerde geleneksel müzik repertuvarının kullanımına ilişkin erken örneklerden biri olarak değerlendirilebilmektedir.

Estergon Kalesi filminde görülen Osmanlı tarihi ve kahramanlık anlatılarının yanı sıra, Millî Mücadele yıllarını konu alan yapımlar da 1950'li yılların başında Türk sinemasında önemli bir yer edinmiştir.

Kurtuluş Savaşı temalı erken dönem Türk filmleri arasında yer alan 1950 yapımı *Yüzbaşı Tahsin*, savaş sırasında yaralanarak hafızasını kaybeden Süvari Yüzbaşı Tahsin'in, Kuyucak köyünde öğretmen Belkıs ile yaşadığı aşk ve Millî Mücadele sürecini konu alan dramatik bir yapımdır. Hıfzı Tan'ın hikâyesinden uyarlanan filmin senaryo ve yönetmenliği Orhon Murat Arıburnu tarafından gerçekleştirilmiş, yapımcılığını Naci Duru üstlenmiştir. Filmin müzik direktörlüğünü ise Baki Çallıoğlu yapmıştır.

Oyuncu kadrosunda Orhon Murat Arıburnu (Yüzbaşı Tahsin), Nedret Güvenç (Belkıs), Salih Tozan (Ali), Cahit Gürkan ve Halikarnas Balıkcısı yer almıştır. Filmde kullanılan müzikler, anlatının duygusal ve ideolojik yapısının oluşturulmasında önemli rol üstlenmiştir. Perihan Altındağ Sözeri tarafından seslendirilen, güfte ve bestesi Baki Çallıoğlu'na ait “*Bir Gizli Emelle Ben Seni Sevdim / Sensiz Yaşayamaz Bu Hassas Kalbim*” sözleriyle başlayan Hicaz makamındaki şarkı, aşk ve özlem temalarının işlendiği sahnelerde kullanılmıştır. Bunun yanında Baki Çallıoğlu tarafından seslendirilen “*Göz Göz Olmuş Bu Milletin Yarası...*” sözleriyle başlayan türkü, Kurtuluş Savaşı'nın yarattığı toplumsal yıkımı ve Anadolu insanının yaşadığı ortak acıyı yansıtan önemli müzikal unsurlardan biri olarak öne çıkmıştır.

Filmde ayrıca koro tarafından seslendirilen “*Dağ Başını Duman Almış*” marşına da yer verilmiştir. Böylece yapımda klasik Türk müziği, halk müziği ve millî marş repertuarı bir araya getirilmiştir. Kullanılan müzikler, bir yandan karakterlerin duygusal dünyasını yansıtırken diğer yandan Millî Mücadele ruhunu ve toplumsal hafızayı görünür kılmıştır. Bu yönüyle *Yüzbaşı Tahsin*, bireysel aşk hikâyesi ile Kurtuluş Savaşı anlatısını müzik aracılığıyla bütünleştiren dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilebilmektedir.

Sinema kendi anlatım dilini ararken, bu dönemde ilk kez özgün film müziği denemeleri de ortaya çıkmıştır. Türkiye'de bir film için özel olarak bestelenen ilk örneklerden biri, Nedim Otyam'ın *İstanbul'un Fethi* filmi için büyük orkestra ve koro eşliğinde hazırladığı özgün müziklerdir. Bu çalışma, müziğin yalnızca sahnelerle eşlik eden bir unsur olmaktan çıkarak dramatik anlatının ayrılmaz bir parçası hâline gelmesi bakımından önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir. Otyam'ın ifadesiyle, “Özgün Sinema Müziği artık filme uygulanmaya çalışılan müzik değil; o filmin senaryosuyla, reji anlayışıyla, çekim özellikleriyle, oyuncularıyla bütünleşen, o film için bestelenmiş özgün müzik olmaktadır” (Otyam, 1979, s. 13). Bu yaklaşım, Türk sinemasında hazır repertuvar kullanımından filme özel dramatik besteleme anlayışına geçişin erken örneklerinden biri olarak dikkat çekmektedir.

Özgün film müziği anlayışının erken örneklerinden biri olan *İstanbul'un Fethi*, Türk sinemasında tarihî filmlerin büyük prodüksiyon anlayışıyla ele alınmaya başlandığı dönemin dikkat çekici yapımlarından biridir. Yönetmenliğini ve senaryosunu Aydın Arakon'un üstlendiği film, İstanbul'un Osmanlı Devleti tarafından fethedilişini konu alan ilk Türk filmlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Yapımda Fatih Sultan Mehmed'in Bizans'a karşı yürüttüğü mücadele, surları aşarak casusluk yapan yeniçeri askerleri ekseninde dramatize edilmiştir.

1951 yılında çekilip aynı yıl vizyona giren film, Türk sinemasının ilk büyük prodüksiyon örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. O yıllarda Türkiye'de filmler ortalama 20–30 bin lira civarında bütçelerle çekilirken, *İstanbul'un Fethi* yaklaşık 90–95 bin liralık bütçesiyle dönemin standartlarının oldukça üzerine çıkmıştır. Kalabalık savaş sahneleri, geniş figürasyon kullanımı, tarihî dekorlar ve askerî organizasyon gerektiren çekimleriyle yapımlar, Türk sinemasında epik tarih filmi anlayışının erken örneklerinden biri hâline gelmiştir. Film yapım sürecinde Türk Silahlı Kuvvetleri ve Genelkurmay Başkanlığı tarafından desteklenmiş; savaş sahnelerinde askerlerden yararlanılmıştır. Bu durum, filmin tarihsel ve askerî

atmosferinin güçlendirilmesine katkı sağlamıştır. Film daha sonraki yıllarda yeniden seslendirilmiş ve renklendirilerek 1970'li yıllarda tekrar gösterime sokulmuştur.

Filmin oyuncu kadrosunda Sami Ayanoğlu, Reşit Gürzap, Müfit Kiper, Cahit Irgat, Atıf Avcı, Vedat Örfi Bengü, Turan Seyfioğlu, Kemal Ergüvenç, Kemal Tüzün, Sadi Yaşmaklı, Türkan Can, Filiz Tekin, Cem Salur ve Nubar Terziyan gibi dönemin önemli isimleri yer almıştır. Filmin yapımcılığını Nazif Duru üstlenmiş, görüntü yönetmenliği ise İlban Arakon tarafından gerçekleştirilmiştir.

Filmin en dikkat çekici yönlerinden biri müzik anlayışıdır. Nedim Otyam'ın bu film için yaklaşık 40–45 kişilik büyük bir orkestra kullanması, dönemin sinema çevrelerinde dikkat çekmiş; Türk sinemasında geniş orkestralı özgün film müziği kullanımının erken örneklerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Bestecinin filmleri izleyerek sahnelerle paralel biçimde müzik yazdığı ve müziği doğrudan dramatik yapının bir parçası hâline getirdiği bilinmektedir.

*İstanbul'un Fethi'*nde kullanılan müzikler yalnızca dramatik atmosfer oluşturmak amacı taşımamış; Osmanlı askerî gücü, fetih ideolojisi ve tarihsel ihtişam duygusunu işitsel düzlemde görünür kılan önemli bir anlatı unsuru hâline gelmiştir. Filmde özgün senfonik film müzikleri ile geleneksel Türk müziği unsurları bir arada kullanılmıştır. Özellikle mehter marşları, vurmali ritimler, toplu erkek koroları ve gülbank örnekleri tarihî atmosferin kurulmasında önemli rol oynamıştır. Böylece filmdeki müzikal yapı, Batı tipi orkestral film müziği anlayışı ile Osmanlı askerî mûsikisi geleneğini bir araya getiren sentezci bir karakter kazanmıştır.

Filmin açılışı;

*“Tarihi Çevir! Nal Sesi, Kısırak Sesi Bunlar
Delmiş Bizans'ın Kalbini Mızrak Gibi Türkler
Göktürkler, Uygurlar, Oğuzlar, Peçenekler
Türkün Yüce Tarihine Bin Bir Emek Ekler...”*

dizeleri ile başlayan Segâh makamı ve Nîm Sofyan usûlündeki mehter marşı ile gerçekleştirilmiştir. Aynı marş, Fatih Sultan Mehmed'in gemileri karadan yürüterek Haliç'e indirdiği sahnede;

*“Bir Gün Gemiler Dağlara Tırmandı Denizden,
Kudret ve Zafer Bizlere Miras Dedemizden”*

sözlerinin geçtiği bölümle yeniden kullanılmıştır. Marşın filmin çeşitli sahnelerinde hem sözlü hem de sözsüz biçimde kullanılması, mehter mûsikisinin anlatı içerisindeki merkezi konumunu güçlendirmiştir. “*Tarihi Çevir*” marşı filmin sonunda, Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethederek yeniçeri birliklerinin surlardan şehre giriş yaptığı sahnede yeniden duyurulmuştur. Yapım, “*Bir çağ kapattın, bir çağ açtın. Milletine yıkılmaz bir ülke kazandırdın. Sana Fatih diyecekler. Fatih evlatların sana layık olsun.*” sözleriyle son bulurken aynı mehter marşı bir kez daha kullanılmıştır. Böylece marş, filmin başlangıcından sonuna kadar fetih ideolojisini, askerî başarıyı ve tarihsel zafer duygusunu taşıyan temel müzikal unsurlardan biri hâline gelmiştir. Filmde ayrıca İsmail Hakkı Bey tarafından bestelenen ve Râst makamı ile Sofyan usûlü özellikleri taşıyan “*Ey Şanlı Ordu*” marşı da kullanılmıştır.

*“Ey Şanlı Ordu, Ey Şanlı Asker
Haydi Gazanfer, Umman-ı Safer”*

sözlerinin geçtiği marş, Osmanlı askerî geleneğine ait disiplin, cesaret ve dayanışma anlayışını yansıtmıştır. Filmde yer verilen bir diğer önemli eser olan “*Ceddin Deden*” marşı ise Hüseyinî makamı ve Nîm Sofyan usûlü özellikleri göstermektedir.

*“Ceddin Deden, Neslin Baban
Hep Kahraman Türk Milleti...”*

sözleriyle başlayan eser, Türk ordusunun tarihsel sürekliliğini ve millî aidiyet düşüncesini temsil etmektedir. Filmde ayrıca Osmanlı Mehteran geleneğinde sefere çıkış veya tören sırasında yüksek sesle okunan dualı metinler olan gülbank örneklerine de yer verilmiştir. Özellikle filmde duyulan;

*“Eli Kan, Kılıcı Kan, Sînesi Üryân, Ciğeri Püryân,
Meydân-ı Şehâdette Allah Yoluna Revân...”*

şeklindeki gülbank ifadeleri, Osmanlı askerî geleneğinde savaş ruhunu, manevî motivasyonu ve şehadet anlayışını yansıtan önemli müzikal ve törensel unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Filmde kullanılan mehter davulları, vurmali ritimler, toplu erkek koroları ve gülbank örnekleri, Osmanlı askerî mûsikisinin temel unsurlarını sinematik anlatıya taşımıştır. Mehter marşları ve askerî ritimler, fetih atmosferinin kurulmasına katkı sağlamıştır. Bu unsurlar, Osmanlı ordusunun disiplinini, mücadele anlayışını ve askerî kudretini işitsel düzlemde görünür kılmıştır. Gülbanklar ise manevî motivasyon, şehadet anlayışı ve kolektif aidiyet duygusunu destekleyen önemli unsurlar olarak kullanılmıştır. Böylece tarihsel temsil yalnızca kostüm, dekor ve savaş sahneleriyle değil; ses, ritim ve askerî mûsiki geleneği aracılığıyla da güçlendirilmiştir.

Bu yönüyle *İstanbul'un Fethi*, Türk sinemasında büyük prodüksiyon anlayışının gelişmesi, özgün film müziği kullanımının yaygınlaşması ve Osmanlı askerî mûsikisi unsurlarının sinematik anlatıya aktarılması bakımından öncü yapımlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Nedim Otyam'ın filme özel olarak hazırladığı müzikler, Türk sinemasında özgün film müziği anlayışının erken ve önemli örneklerinden birini oluşturmuştur. Mehter marşları, gülbanklar ve senfonik orkestrasyonun bir arada kullanılması ise tarihî filmlerde müziğin anlatının ayrılmaz bir parçası hâline geldiğini göstermektedir.

Türk sinemasında klasik Türk musikisinin en yoğun ve kapsamlı biçimde kullanıldığı yapımlardan biri olan 1951 yapımı *Lale Devri*, yönetmenliğini Vedat Ar'ın üstlendiği ve Nezihe Muhiddin'in eserinden uyarlanan tarihî bir filmidir. Senaryosu

Vedat Ar ve İhsan İpekçi tarafından hazırlanan yapım, Osmanlı kültür hayatını merkezine alan yapımlar arasında önemli bir yere sahiptir.

Filmin oyuncu kadrosunda Cüneyt Gökçer (Abdülcelil Çelebi/Levnî), Nedret Güvenç (Ümmü Gülsüm), Orhon Murat Arıburnu (Şair Nedim), Cahit Irgat (Süleyman Dede), Kemal Ergüvenç (Nevşehirli Damat İbrahim Paşa), Nevin Aypar (Fatma Sultan), Münir Özkul (Şaban Çelebi), Ayla Karaca, Ruhi Su ve Münir Nurettin Selçuk yer almıştır.

Film, III. Ahmed döneminde yaşanan ve Osmanlı tarihine Lale Devri olarak geçen süreci konu edinmektedir. Saray çevresinin sanata, eğlenceye ve laleye duyduğu ilgi, farklı karakterler ve olay örgüleri üzerinden aktarılmaktadır. Anlatının merkezinde, Kuyumcubaşı Şaban Çelebi'nin Hind alt kıtasından getirttiği ve sahibini gençleştirdiğine inanılan lale soğanı yer almaktadır. Bu lale etrafında gelişen olaylar, Şaban Çelebi ile Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa arasındaki güç mücadelesine dönüşmekte; lale soğanının çalınması ise olay örgüsünün temel çatışmasını oluşturmaktadır. Bunun yanında hattat Levnî'nin Kuyumcubaşı'nın kızıyla yaşadığı aşk ve Divan şairi Nedim'in çevresinde şekillenen kültürel hayat da filmin önemli anlatı katmanları arasında yer almaktadır. Böylece yapım, Lale Devri'nin siyasî ve toplumsal yapısını yalnız tarihsel olaylar üzerinden değil; sanat, şiir, müzik ve eğlence kültürü aracılığıyla da yansıtmaktadır.

Lale Devri, yalnızca tarihî dekorlarla kurulmuş bir Osmanlı anlatısı sunmamakta; klasik Türk musikisi, divan şiiri, halk müziği, mehter musikisi ve tasavvuf musikisini aynı anlatı yapısı içerisinde buluşturan kapsamlı bir kültürel temsil alanı oluşturmaktadır. Bu yönüyle yapım, Türk musikisini yalnızca fon müziği düzeyinde kullanan dönem filmlerinden ayrılmakta; makam, usûl, form, şiir ve icra geleneğini doğrudan anlatının kurucu unsurlarından biri hâline getirmektedir. Filmde şarkı, gazel, divan, ağır semâî, nefes, türkû, mehter marşı, naat ve Mevlevî ayini gibi Türk müziğinin farklı tür ve formlarına yer verilmiş; böylece Osmanlı kültür dünyası

yalnız görsel olarak değil, işitsel açıdan da yansıtılmıştır. Bu bakımdan *Lale Devri*, Türk sinemasında müziğin tarihsel temsil üretimindeki işlevini en güçlü biçimde görünür kılan yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Filmin fon müziklerinin bestelenmesi ve yönetimi Nedim Otyam tarafından gerçekleştirilirken, tarihî müziklerin hazırlanması ve yönetiminde Münir Nurettin Selçuk görev almıştır. Müzik supervizyonu Behçet Kemal Çağlar tarafından yürütülmüş, tarihî mekânlardaki müzik kayıtlarının hazırlanmasında da Münir Nurettin Selçuk'un katkılarından yararlanılmıştır. Özellikle Münir Nurettin Selçuk ile Ruhi Su'nun yapım içerisinde aktif biçimde yer alması, filmin müzikal yapısını iki farklı gelenek üzerinden şekillendirmiştir. Filmde klasik Türk musikisine ait eserler büyük ölçüde Münir Nurettin Selçuk tarafından seslendirilirken; halk müziği, nefes ve deyiş geleneğine ait eserler Ruhi Su tarafından icra edilmiştir. Böylece yapımda Osmanlı saray musikisi ile Anadolu halk kültürü aynı anlatı evreni içerisinde bir araya getirilmiştir.

Filmin açılışı, Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin Râst makamı ve Semâî usûlündeki şarkısı “*Yine Bir Gülnihâl Aldı Bu Gönüm*” ile yapılmaktadır. Eserin çok sesli bir düzenleme içerisinde kullanılması, klasik Türk musikisinin dönem sinema estetiğiyle bütünleştirilme çabasını göstermektedir. Açılışın ardından Münir Nurettin Selçuk tarafından, güftesi Nedim'e ait “*Yine Bezm-i Çemene Lâle-Fürûzan Geldi, Müjdeler Gülşene Kim Vakt-i Çerâğın Geldi*” dizeleriyle başlayan İsfahan makamında ve Aksak usûlündeki eser seslendirilmiştir. Selçuk aynı bölüm içerisinde “*Seyrolup Raksı Yine Dilber-i Mümtazların, Yine Eflâke Çıkar Nâleleri Sazların*” mısralarını içeren eseri gazel formunda icra etmiştir. Bu kullanım, gazel geleneğinin doğrudan anlatı yapısı içerisine yerleştirildiğini göstermektedir.

Filmde Selçuk, Karacaoğlan güftesi üzerine Şerbetçi İbrahim Ağa tarafından bestelenen Mahur makamı ve Evsat usûlündeki “*Sabah Olsun Ben Şu Yerden Gideyim*” eserini icra etmiştir. Selçuk'un seslendirdiği bir diğer önemli eser ise

Tanburî Mustafa Çavuş'a ait Şehnaz makamı ve Aksak usûlündeki “*Fırsat Bulsam Yâre Varsam*” şarkısıdır. Selçuk, eserin ara bölümlerinde sözleri Nedim'e ait “*Sen Gülersin Gül Gibi Ben Bülbül-i Nâlânınam, Mest-i Medhûş-i Temâşâyı Leb-i Handânınam*” dizelerini gazel formunda seslendirmiştir.

Filmde halk müziği ve tasavvuf musikisinin yanı sıra Alevî-Bektaşî müzik geleneğini temsil eden eserlere de yer verilmiştir. Ruhi Su tarafından seslendirilen eserlerden ilki, sözleri XVI. yüzyıl halk ozanı Kul Himmet'e ait olan, Hüseyinî makamında ve Aksak usûlündeki “*Gafil Gezme Şaşkın Bir Gün Ölürsün, Dünya Kadar Malın Olsa Ne Fayda*” dizeleriyle başlayan deyiştir.

Ruhi Su, filmde ayrıca halk şiiri geleneği içerisinde dolaşımda bulunan ve sözleri Öksüz Ali'ye ait “*Leyla'nın Bekçisi Mecnun Ben Oldum, Gark Oldu Gemim De Ummanda Kaldım*” sözleriyle başlayan eseri de kendine özgü üslubuyla seslendirmiştir. Su ayrıca sözleri Âşık Veysel'e ait, Hüseyinî makamı ve Sofyan usûlü özellikleri taşıyan “*Çiğdem Der Ki Ben Alâyım, Yiğit Başına Belâyım*” türküsünü de icra etmiştir.

Filmde klasik Türk musikisinin dinî ve tasavvufî boyutunu temsil eden eserler de önemli bir yer tutmaktadır. Buhurizâde Mustafa İtrî'nin Râst makamındaki “*Naat-ı Mevlânâ*” eseri “*Yâ Hazret-i Mevlânâ Hak Dost, Yâ Habîballah Resûl-i Hâhk-ı Yektâ Tüyi...*” sözleriyle filmde yer almıştır. Ayrıca güftesi Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'ye ait, bestekârı Mustafa Dede olan Bayatî makamındaki *Beyâtî Mevlevî Âyin-i Şerifinin* “*Şâhâ Zi Kerem Ber Meni Derviş Niger*” mısralarıyla başlayan birinci selâm bölümü de kullanılmıştır. Söz konusu eserler Münir Nurettin Selçuk tarafından seslendirilmiştir. Âyin formunda ve Devr-i Revân usûlündeki bu eser, Mevlevî musikisinin klasik yapısını sinema anlatısına taşıması bakımından dikkat çekmektedir. Bu kullanım, filmde yalnızca saray eğlence kültürünün değil, Osmanlı tasavvuf ve tekke musikisinin de temsil edildiğini göstermektedir.

Filmde Osmanlı askerî musikisi geleneğini temsil eden örnekler de bulunmaktadır. İsmail Hakkı Bey bestesi olan Hüseyinî makamı ve Sofyan usûlündeki “*Ceddin Deden, Neslin Baban*” marşı, tarihsel ve askerî atmosferin oluşturulması amacıyla kullanılmıştır. Böylece yapımda saray musikisi, halk müziği, tasavvuf musikisi ve mehter geleneği birlikte kullanılarak Osmanlı kültür ve müzik hayatının çok yönlü bir temsili ortaya konulmuştur.

Lale Devri dönemini güçlü biçimde temsil eden yapımda, dönemin en önemli divan şairlerinden Nedim'in eserlerine de geniş ölçüde yer verilmiştir. Bu kullanım, filmin tarihsel ve kültürel dokusunu zenginleştirirken; Osmanlı saray hayatı, eğlence anlayışı ve şiir estetiğinin anlatı içerisinde daha görünür hâle gelmesine katkı sağlamıştır. Filmde Nedim'in İstanbul'u konu alan ünlü kasidesi:

*“Bu Şehr-i Sitanbûl Ki Bî-Misl ü Bahâdır,
Bir Sengine Yek-Pâre Acem Mülkü Fedâdır,
Bir Gevher-i Yek-Pâre İki Bahr Arasında,
Hurşîd-i Cihan-Tâb İle Tartılsa Sezâdır...”*

dizeleriyle yer almakta; böylece İstanbul'un Lale Devri estetiği, Osmanlı saray kültürü ve dönemin şehir anlayışı şiir aracılığıyla görünür kılınmaktadır. Bunun yanında:

*“Atan Anan Senin Var İse Mihr Ü Mâhdır Cânâ,
Ki Bir Bakışta Mihre Bir Bakışta Mâha Benzersin...”*

ve

*“Ayağın Sakınarak Basma Aman Sultanım,
Dökülen Mey Kırılan Şişe-i Rindân Olsun...”*

mısraları gibi Nedim'in rindâne yaşam anlayışını, eğlence kültürünü ve Lale Devri'nin zevk merkezli estetik dünyasını yansıtan şiir parçaları da film boyunca

okunmuştur. Ayrıca: “*Dur Zuhûr Etsin Hele Her Gûşeden Bir Dil-Rübâ...*” mısrasıyla başlayan Nedim şiirine de yer verilmiş; böylece divan şiiri estetiği yalnızca edebî bir unsur olarak değil, dönemin kültürel atmosferini kuran işitsel bir anlatı bileşeni hâline getirilmiştir.

Genel olarak değerlendirildiğinde *Lale Devri*, döneme uygun kostüm ve dekor anlayışı, saray yaşamını yansıtan görsel atmosferi, şiir merkezli anlatı yapısı ve son derece zengin müzik repertuarıyla Osmanlı estetik dünyasının sinema dili içerisinde temsil edildiği kapsamlı örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Münir Nurettin Selçuk'un klasik Türk musiki repertuarına dayanan icraları ile Ruhi Su'nun halk müziği ve nefes geleneğini temsil eden yorumları aracılığıyla saray kültürü ile Anadolu halk kültürü aynı işitsel yapı içerisinde bir araya getirilmiştir. Böylece müzik, Osmanlı kültür hayatını, şiir dünyasını, eğlence anlayışını, tasavvuf geleneğini ve tarihsel hafızayı görünür kılan temel anlatı araçlarından biri olarak kullanılmıştır. Bu yönüyle *Lale Devri*, XVIII. yüzyıl Osmanlı kültür dünyasını müzik, şiir ve görsel unsurlar aracılığıyla yeniden kurmaya çalışan; *Lale Devri*'nin sanatsal ve kültürel atmosferini sinema diliyle temsil eden önemli tarihî yapımlardan biri olarak değerlendirilmektedir.

Nedim Otyam'ın müzik direktörlüğünü üstlendiği bir diğer yapım olan *Barbaros Hayrettin Paşa* (1951), yönetmenliğini Baha Gelenbevi'nin üstlendiği, senaryosu Kenan Orkan takma adıyla Alaeddin Kırıl tarafından yazılan tarihî-dram türündeki Türk filmlerinden biridir. Filmde Osmanlı denizciliğinin en önemli figürlerinden Barbaros Hayrettin Paşa'nın Preveze Zaferi sürecindeki mücadelesi ile bir kontesle yaşadığı aşk hikâyesi birlikte ele alınmıştır. Başrolde Barbaros Hayrettin Paşa'yı Cüneyt Gökçer canlandırırken; Münir Özkul filmdeki ilk dönem rollerinden biri olan Mimar Selim Kalfa karakterini oynamıştır. Ayrıca Hulusi Kentmen Turgut Reis'i, Kadir Savun Salih Reis'i ve Turhan Göker Aydın Reis'i canlandırmıştır.

Filmde levent türkûleri, mehter ezgileri, nefesler ve klasik Türk müziği örnekleri birlikte kullanılmıştır. Ruhi Su tarafından seslendirilen “*Haa Heyamol, Ya Mol Heyamol*” adlı levent türkûsü filmde yer almıştır. Bunun yanında Ruhi Su, Pir Sultan Abdal'a ait “*Gelin Canlar Bir Olalım*” dizeleriyle başlayan nefesi de seslendirmiştir. Böylece yapımda Osmanlı denizcilik kültürü ile halk ve tasavvuf müziği geleneği aynı anlatı yapısı içerisinde bir araya getirilmiştir.

Filmde meyhane atmosferi içerisinde kullanılan klasik Türk müziği örneklerine de yer verilmiştir. Kabak kemane ve santur eşliğinde, Mustafa Efendi (Tab'î) bestesi olan Hüseyinî makamı, Yürük Semâî formu ve Yürük Semâî usûlündeki “*Ben Gibi Sana Âşık-ı Üftâde Bulunmaz*” adlı eser enstrümantal olarak kullanılmıştır. Ayrıca filmde mehteran takımına da yer verilmiş; tarihsel atmosferin güçlendirilmesi amacıyla mehter müziklerinden yararlanılmıştır. Bunun yanında filmde bir klasik Türk müziği eserinin daha yer aldığı, ancak teknik bilgilerinin tam olarak tespit edilemediği anlaşılmaktadır.

Bu yönüyle *Barbaros Hayrettin Paşa*, Osmanlı denizcilik tarihini konu alan anlatısını levent türkûleri, nefesler, mehter müziği ve klasik Türk müziği repertuarı ile destekleyen tarihî yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Filmde müzik, karakterlerin psikolojik dünyasını şekillendiren bir unsurdan ziyade, Osmanlı denizcilik kültürünü, askerî geleneği ve dönemin tarihsel atmosferini yansıtan bir işlev üstlenmiştir. Levent türkûleri, mehter ezgileri ve tasavvufî içerikli eserler aracılığıyla dönemin kültürel ve askerî kimliği görünür kılınmış; böylece müzik, tarihsel temsilin önemli bileşenlerinden biri hâline gelmiştir. Özellikle 1951 yılında gerçekleştirilen bir yapım olduğu dikkate alındığında, tarihsel anlatının döneme özgü müzikal unsurlarla desteklenmesine yönelik erken girişimlerden biri olarak değerlendirilebilir.

Sinemacılar Dönemi'nin belirgin özelliklerinden biri de Türk edebiyatı ve tarihinden beslenen uyarlama yapımların sinemada önemli bir yer edinmesidir. Özellikle millî tarih, kahramanlık, vatan sevgisi ve toplumsal hafıza temalarını konu

alan edebî eserler, bu dönemde sinemaya aktarılan başlıca kaynaklar arasında yer almıştır. Namık Kemal'in 1872 yılında kaleme aldığı dört perdelik tiyatro eseri *Vatan Yahut Silistre*, bu dönemin sinemaya aktarılan önemli edebî eserlerinden biridir. Yazarın ilk tiyatro yapıtı olmasının yanı sıra Türk edebiyatında romantik tiyatronun ilk tipik örneklerinden biri olarak kabul edilen eser, vatan sevgisi, fedakârlık ve millî bilinç temaları etrafında şekillenmiştir. Yayımlandığı dönemde geniş yankı uyandıran yapıt, Namık Kemal'in sürgüne gönderilmesine kadar uzanan siyasal tartışmalara da neden olmuştur.

1951 yılında gösterime giren *Vatan ve Namık Kemal*, Türk tarihini, millî kimlik anlayışını ve vatan düşüncesini konu alan tarihî yapımlardan biridir. Yönetmenliğini Cahide Sonku, Talat Artemel ve Sami Ayanoglu'nun üstlendiği filmin yapımcılığı Sonku Film adına Cahide Sonku tarafından gerçekleştirilmiştir. Senaryosu Münir Hayri Egeli, Talat Artemel ve Cahide Sonku tarafından kaleme alınan yapımın müzikleri, Türk çok sesli müziğinin öncü bestecilerinden Hasan Ferit Alnar tarafından hazırlanmıştır. Oyuncu kadrosunda Münir Özkul, Cahit Irgat, Sami Ayanoglu, Talat Artemel ve Mümtaz Ener gibi dönemin önemli isimleri yer almıştır.

Film, Türk edebiyatı ve fikir hayatının önde gelen isimlerinden Namık Kemal'in yaşamını ve *Vatan Yahut Silistre* adlı eserinin ortaya çıkış sürecini konu edinmektedir. İbret gazetesinin kapatılmasının ardından sürgüne gönderilen Namık Kemal'in yolculuk sırasında arkadaşlarına anlattığı hikâye üzerinden Silistre müdafaası ve vatan uğruna verilen mücadele film içerisinde film tekniği kullanılarak aktarılmıştır.

Hasan Ferit Alnar tarafından hazırlanan müzikler, filmin millî tarih ve vatan kavramı etrafında şekillenen anlatısını destekleyen önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Yapımda çok sesli film müziği anlayışının yanı sıra halk müziği ve Türk musikisi repertuarından örneklerle de yer verilmiştir. Filmin meyhane sahnelerinden birinde, Rum meyhanesi olduğu anlaşılan bir mekânda anonim İstanbul türküsü olan

Nihâvend makamı ve Nîm Sofyan usûlündeki “*Üsküdar'a Gider İken (Kâtibim)*” kırık bir Türkçe ile seslendirilmiştir.

Filmde ayrıca Rumeli türkülerine de yer verilmiştir. Bûselik makamı ve Sofyan usûlündeki “*Manastır'ın Ortasında Var Bir Havuz*” türküsü, Rumeli kültür çevresini temsil eden müzikal unsurlar arasında kullanılmıştır. Böylece yapımda Osmanlı tarihinin siyasî boyutunun yanı sıra, imparatorluğun farklı coğrafyalarına ait müzik geleneklerine de yer verilmiştir.

Filmin dinî musiki boyutunu temsil eden örneklerden biri ise Dilkeşhâverân makamındaki sabah salâsıdır. “*Es-Salâtü Ve's-Selâmü Aleyke Yâ Rasûlallah*” sözleriyle başlayan bu kullanım, dönemin dinî hayatına ve Osmanlı toplumunun manevî dünyasına işaret eden işitsel unsurlar arasında yer almıştır.

Vatan ve Namık Kemal, Hasan Ferit Alnar'ın çok sesli müzik anlayışını, halk müziği repertuvarını ve dinî musiki unsurlarını aynı anlatı içerisinde bir araya getiren dikkat çekici yapımlardan biridir. Filmde kullanılan türküler ve dinî musiki örnekleri, Namık Kemal'in temsil ettiği vatan, millet ve tarih düşüncesiyle ilişkilendirilmiş; böylece müzik, tarihî atmosferin kurulmasına ve kültürel hafızanın aktarılmasına katkı sağlayan önemli bir anlatı aracı hâline gelmiştir. Yapımın 1951 yılında gerçekleştirildiği göz önünde bulundurulduğunda, tarihsel anlatının çok sesli müzik, halk müziği ve dinî musiki unsurlarıyla desteklenmesine yönelik erken örneklerden biri olduğu görülmektedir.

Tarihsel anlatımların yanı sıra 1950'li yıllar, Türk sinemasında edebî uyarlamaların en yoğun biçimde üretildiği dönemlerden biri olmuştur. Özellikle melodram, toplumsal dram ve romantik yapımlarda roman ve hikâyeler sinemaya aktarılmış; böylece edebiyat ile sinema arasındaki ilişki Yeşilçam'ın temel üretim damarlarından biri hâline gelmiştir. Bu süreçte Kerime Nadir, Refik Halit Karay, Muazzez Tahsin Berkand, Esat Mahmut Karakurt, Aka Gündüz, Peyami Safa, Halide Edip Adıvar, Selami İzzet Sedes ve Abdullah Ziya Kozanoğlu gibi yazarların eserleri

sıkça sinemaya uyarlanmıştır. Söz konusu uyarlamalar yalnızca anlatı kaynağı oluşturmamış; dönemin aşk anlayışını, aile yapısını, sınıfsal çatışmalarını ve şehir yaşamına ilişkin kültürel kodlarını da sinema aracılığıyla görünür kılmıştır. Bu çerçevede klasik Türk müziği ve halk müziği repertuarı, özellikle melodram türündeki uyarlamalarda dramatik anlatıyı taşıyan temel unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Refik Halit Karay'ın aynı adlı romanından uyarlanan 1951 yapımı *Sürgün*, bu yaklaşımın örneklerinden biridir. Orhon Murat Arıburnu'nun üstlendiği yapımın senaryosu Orhon Murat Arıburnu ile Refik Halit Karay tarafından hazırlanmış, yapımcılığını ise Naci Duru gerçekleştirmiştir. Başrollerde Yüzbaşı Hilmi Bey karakteriyle Orhon Murat Arıburnu, Suzidil rolüyle Nedret Güvenç ve Seher karakteriyle Ayla Karaca yer almıştır. Filmde ayrıca Muharrem Gürses, Feridun Çölgeçen, Renan Fosforoğlu ve Mualla Sürer de rol almıştır. Osmanlı Devleti'nin son döneminde geçen yapım, sürgüne gönderilen Yüzbaşı Hilmi Bey'in Beyrut ve Şam'daki gurbet hayatını, parçalanan ailesini ve trajik biçimde dönüşen yaşamını konu almaktadır. Yapımın bazı dış sahneleri Beyrut ve Şam'da çekilmiş; bu yönüyle dönem atmosferi gerçek mekânlar üzerinden kurulmaya çalışılmıştır. Film ayrıca Atilla Dorsay'ın “100 Yılın 100 Türk Filmi” listesinde yer alan yapımlar arasında gösterilmiştir.

Yapımın repertuarı, klasik Türk müziği ile Rumeli halk müziği unsurlarını birlikte taşıyan çok katmanlı yapı ile oluşturmuştur. Film boyunca müzik yalnızca atmosfer kurucu bir unsur olarak kullanılmamış; sürgünlük, gurbet, aidiyet kaybı ve çöken Osmanlı elitinin ruh hâlini görünür kılan temel dramatik araçlardan biri hâline gelmiştir. Özellikle fasıl müziği etrafında kurulan sahneler, karakterlerin İstanbul'a, geçmiş yaşam biçimlerine ve kaybettikleri toplumsal konumlara duyduğu özlemi işitsel düzlemde yansıtmıştır.

Filmde öne çıkan eserlerden biri, güftesi Recaizade Mahmut Ekrem'e, bestesi Rahmi Bey'e ait olan Nihâvend makamındaki “*Süzüp Süzüp De Ey Melek O Çeşm-i Nîm-Hâbını...*” mısralarıyla başlayan şarkıdır. Yürük Semâî ve Devr-i Hindî usûllerinin hareketli fakat zarif yapısı üzerine kurulan eser, Şehzade Kerametdin'in konağındaki fasıl sahnelerinde kullanılmış; ud, kanun, keman ve darbuka eşliğinde oluşturulan şehir musikisi atmosferi içerisinde geç Osmanlı yaşamının nostaljik ses dünyasını temsil etmiştir.

Bestesi Kemânî Sarkis Sucuyan'a ait Ağır Düyek usûlündeki Sabâ Zenzeme “*Karardı Söndü İkbâlîm Ümidim Hâk-Sâr Oldu, Seni Ben Öyle Sevdim Ki Hayatım Tarumar Oldu*” adlı eser ise filmin dramatik yoğunluğunu taşıyan başlıca müzikal unsurlardan biri olmuştur. Seher'in sahne aldığı bölümlerde kullanılan eser, karakterin yaşadığı ahlaki ve psikolojik kırılmayı görünür kılan temel işitsel unsurlardan biri hâline gelmiştir. Türk müziğinde derin hüznün, içsel çöküş ve kader duygusuyla ilişkilendirilen Sabâ makamı, Hilmi Bey'in kızını sahnede gördüğü trajik kırılma anını dramatik açıdan yoğunlaştırmıştır. Böylece eser, yalnızca sahne performansına eşlik eden bir unsur olmaktan çıkmış; karakterlerin yaşadığı dramatik kırılmayı görünür kılan anlatsal bir işleve kavuşmuştur.

Filmde ayrıca Uşşak makamı ve Evfer usûlü karakteri taşıyan “*Rumeli Karşılama*” ile oyun havası formundaki halk ezgilerine de yer verilmiştir. Bu hareketli ezgiler, özellikle sürgün karakterlerin bir araya geldiği medrese ve sohbet sahnelerinde Osmanlı sonrası dağılmış toplulukların ortak hafızasını temsil eden işitsel kodlar olarak işlev görmüştür.

Ud, keman, kanun ve darbuka birlikteliğiyle kurulan fasıl atmosferi, filmde geç Osmanlı şehir musikisinin işitsel temsilini oluşturmuştur. Diegetik biçimde kullanılan bu müzikler, sürgün karakterlerin İstanbul'a ve kaybolan toplumsal statülerine duyduğu özlemi görünür kılarken; müzik, dramatik yapının duygusal ve kültürel taşıyıcılarından biri olarak işlev görmüştür. Özellikle fasıl sahneleri, karakterlerin

geçmiş ile bağ kurduğu dramatik duraklara dönüşmüş; müzik, anlatının duygusal sürekliliğini sağlayan temel unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Film boyunca klasik Türk müziği repertuarı ile halk müziği unsurlarının birlikte kullanılması, sürgünlük temasını bireysel bir acının ötesine taşıyarak kültürel aidiyet ve tarihsel hafıza ekseninde değerlendiren güçlü bir işitsel yapı oluşturmuştur. *Sürgün*, müziği yalnızca atmosfer kurucu bir unsur olarak değil; kimlik, hafıza ve toplumsal değişim duygusunu taşıyan temel anlatım araçlarından biri olarak kullanmıştır. Klasik Türk müziği repertuarı ile halk müziği unsurlarının birlikte kullanılması, sürgünlük temasının kültürel ve tarihsel boyutlarını görünür kılan işitsel bir anlatı yapısının oluşmasına katkı sağlamıştır.

1950'li yılların başında tarihî olayları ve toplumsal mücadeleleri konu alan yapımların sayısında belirgin bir artış görülmüştür. Osmanlı geçmişine, Millî Mücadele yıllarına ve ulusal hafızaya yönelen bu yapımlar içerisinde *Fato / Ya İstiklâl Ya Ölüm*, Kurtuluş Savaşı'nı merkezine alan yapımlardan biridir. Yapımcılığını ve yönetmenliğini Turgut Demirağ'ın üstlendiği film, tarihî-savaş temalı bir yapım niteliği taşımaktadır. Senaryosu Hıfzı Tan tarafından kaleme alınan yapımda Oya Sensev, Kadri Eroğan, Sadri Alışık ve Reşit Gürzap rol almıştır. Çekimlerine 1949 yılında başlanmış olmakla birlikte, çekimler sırasında yaşanan bir trafik kazası nedeniyle gösterimi geciken film, 1951 yılında vizyona girmiştir.

Film, Kurtuluş Savaşı sırasında İzmir'in işgali döneminde geçen ve stratejik öneme sahip bir köprünün imha edilmesi görevini konu edinen bir yapım olmuştur. Türk askerlerine rehberlik eden ve mücadeleye destek veren Fato karakteri aracılığıyla, Millî Mücadele yıllarında kadınların üstlendiği roller de anlatının merkezine taşınmıştır.

Müzik direktörlüğünü Sâdi Yaver Ataman'ın üstlendiği yapımda yer alan “*Şu Dalma'dan Geçtin mi? (Yörük Ali)*”, “*Köprüyü Dolanma Köprü Yıkıktır*”, “*Aliverin Sandığımdan Kürkümü*” türküleri ile “*İzmir'in Dağlarında Çiçekler Açar*” marşı, Sâdi

Yaver Ataman yönetimindeki “Memleket Saz ve Ses Birliği” tarafından seslendirilmiştir.

Ayrıca Perihan Altındağ Sözeri tarafından icra edilen, Ebamüslim Abay'dan derlenmiş ve Yücel Paşmakçı tarafından notaya alınmış “*Duman Duman Olmuş Karşiki Dağlar*” (TRT repertuvarındaki adıyla “*Hayal Hayal Olmuş Karşiki Dağlar*”) adlı uzun hava da film repertuvarında yer almıştır. Uşşak makamındaki deyiş formundaki eser, 30/8 usûlünde olup bu yapı Türk müziğinde nadiren kullanılan büyük usûller arasında yer almıştır. Eserde kullanılan otuz zamanlı ritmik örgü, klasik Türk müziği nazariyatında tanımlanan büyük usûl anlayışını çağrıştırmış ve Abdülkâdir-i Merâî tarafından sistemleştirilen usûl geleneğiyle ilişkilendirilebilecek özellikler sergilemiştir.

Repertuvarda bulunan bir diğer Muzaffer Sarısözen derlemesi olan “*Şu Dalma'dan Geçtin mi? (Yörük Ali)*”, Gülizâr makamında ve 9/8'lik Zeybek ritim yapısındadır. Aydın yöresine ait en bilinen zeybeklerden biri olan eser, halk arasında Yörük Ali Zeybeği olarak da bilinmektedir. Ege Bölgesi'nin kahramanlık sembollerinden biri olarak kabul edilen Yörük Ali Efe'nin cesaretini ve mücadele ruhunu konu alan eser, filmin Millî Mücadele anlatısını destekleyen folklorik unsurlar arasında yer almıştır. Filmde ayrıca Sâdi Yaver Ataman tarafından derlenen Karcığâr makamında ve Aksak usûlündeki “*Köprüyü Dolanma Köprü Yıkıktır*” ile Muhayyerkürdî makamında ve Sofyan usûlündeki “*Alıverin Sandığımdan Kürkümü*” adlı ağıt da film repertuvarında kullanılmıştır. Yapımda zafer, direniş ve kahramanlık duygularını güçlendiren bir diğer eser ise bestesi İzzettin Hümayi Elçioğlu'na ait Nihâvend makamındaki ve Nîm Sofyan usûlündeki “*İzmir'in Dağlarında Çiçekler Açar*” marşı olmuştur.

Bu yönüyle film, zeybek, türkü, ağıt, uzun hava ve marş gibi farklı halk müziği türlerini aynı repertuar içerisinde bir araya getirmektedir. Gülizâr, Uşşak, Karcığâr, Muhayyerkürdî ve Nihâvend makamları ile Zeybek ritim yapısı, Aksak, Sofyan, Nîm

Sofyan ve Devr-i Şâhî usûllerinin birlikte kullanılması, yapımın zengin bir halk müziği repertuvarına sahip olduğunu göstermektedir. Böylece halk müziği repertuvarı ve millî marşlar, Millî Mücadele'nin kahramanlık, fedakârlık ve bağımsızlık düşüncesini destekleyen temel anlatı unsurları olarak kullanılmıştır.

Millî Mücadele dönemini konu alan filmler arasında tarihsel olayları melodramatik anlatılarla birleştiren yapımlar da önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda *Allaha Ismarladık* (1951), işgal altındaki İstanbul'da geçen aşk hikâyesi ve zengin müzikal yapısıyla dönemin öne çıkan örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Sami Ayanoglu'nun yönetmenliğini üstlendiği *Allahaismarladık*, Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmıştır. Başrollerini Suavi Tedü ve Gülistan Güzey'in paylaştığı filmde Reşit Gürzap, Sadri Alışık ve Samiye Hün de önemli rollerde yer almıştır. Millî Mücadele yıllarını tarihî ve melodramatik bir anlatı içerisinde ele alan yapım, işgal altındaki İstanbul'da Kuvâ-yı Milliye adına faaliyet gösteren Yüzbaşı İzzet ile İngiliz işgal kuvvetleri komutanı General Tomson'un kızı Mis Beti arasında gelişen imkânsız aşkı konu edinmiştir.

Film, işgal altındaki İstanbul'da faaliyet gösteren gizli Kuvâ-yı Milliye teşkilatının mücadelesi etrafında şekillenmiştir. Miralay Rıfat Bey'in yönettiği teşkilat içerisinde görev alan Yüzbaşı İzzet, Anadolu'ya silah, mühimmat ve askerî malzeme sevkiyatını organize eden önemli isimlerden biri olmuştur. Vatanı uğruna hayatını tehlikeye atmaktan çekinmeyen İzzet, işgal kuvvetlerine karşı yürütülen direniş faaliyetlerinin merkezinde yer almıştır.

Anlatının kadın başkarakteri olan Mis Beti ise İngiliz işgal kuvvetleri komutanının kızı olarak ayrıcalıklı ve aristokrat bir çevrede yetişmiştir. İyi eğitim almış, Batı kültürüyle şekillenmiş, piyano çalan ve işgalci dünyanın değerlerini temsil eden bir karakter olarak filmde yer almıştır. Hikâyenin başlangıcında Türkler ve Millî

Mücadele hakkında önyargılı bir bakış açısına sahip olan Beti, zaman içerisinde yaşadığı olaylar sayesinde bu düşüncelerini sorgulamaya başlamıştır.

İzzet ile Beti'nin ilk karşılaşmaları gergin bir atmosfer içerisinde gerçekleşmiştir. Ancak farklı dünyalara mensup olmalarına rağmen zaman içerisinde aralarındaki mesafe giderek azalmıştır. Bu süreçte aşk hikâyesi yalnızca iki kişi arasındaki duygusal ilişkiyi değil, aynı zamanda işgalci ve işgal edilen, Batı ve Doğu, galip ve mağlup gibi karşıtlıkların sorgulandığı bir zemine dönüşmüştür.

Filmin önemli kırılma noktalarından biri, İzzet'in eniştesi Binbaşı Celal'in ihanetinin ortaya çıkması olmuştur. İşgal kuvvetleriyle yakın ilişkiler içerisinde bulunan Celal, Kuvâ-yı Milliye mensuplarının Çamlıca'daki gizli karargâhına ilişkin bilgileri işgal güçlerine aktararak teşkilatın deşifre olmasına neden olmuş; gerçekleştirilen baskın sonucunda Miralay Rıfat Bey ve beraberindeki birçok direniş mensubu düşman kuvvetlerinin eline geçmiştir. Ayrıca Anadolu'ya kaçırılacak uçaklara ilişkin bilgilerin de işgal kuvvetlerine ulaştırılması, direniş hareketini ciddi biçimde tehlikeye sokmuştur. İzzet, vatan mücadelesine yönelik bu ihanet karşısında eniştesini öldürmek zorunda kalmış; böylece aile bağları ile vatan görevi arasında kesin bir tercih yapmıştır.

Daha sonra Miralay Rıfat Bey ve diğer Kuvâ-yı Milliye mensuplarının serbest bırakılabilmesi amacıyla Mis Beti'nin kaçırılması görevi İzzet'e verilmiştir. Başlangıçta yalnızca askerî bir görev olarak başlayan bu süreç, İstanbul'dan İnebolu'ya uzanan yolculuk sırasında farklı bir boyut kazanmıştır. Anadolu'nun savaş koşulları, halkın yaşadığı zorluklar ve Türk milletinin bağımsızlık mücadelesi ile yakından karşılaşan Beti, zamanla Türklerin haklılığına ve İzzet'in temsil ettiği değerlere saygı duymaya başlamış; böylece başlangıçta karşıt konumlarda yer alan iki karakter arasındaki duygusal yakınlaşma zamanla karşılıklı bir aşka dönüşmüştür.

İki hükümet arasında gerçekleştirilen esir değişimi sonucunda Beti'nin İstanbul'a dönmesine karar verilmesi, filmin en dramatik bölümlerinden birini

oluşturmuştur. Birbirlerini sevmelerine rağmen ayrılmak zorunda kalan iki karakter, Millî Mücadele'nin yarattığı tarihsel koşullar nedeniyle kişisel mutluluklarını ertelemek durumunda kalmıştır. Beti İstanbul'da İzzet'in yeğeni Emel ile ilgilenmeye devam ederken, İzzet de Anadolu'daki mücadelesini sürdürmüştür.

Filmin son bölümünde Büyük Taarruz, Türk ordusunun zaferi, Mudanya Mütarekesi, Lozan Antlaşması ve İstanbul'un kurtuluşu anlatıya dâhil edilmiş; savaşın sona ermesiyle birlikte İzzet ile Beti yeniden bir araya gelmiştir. Bu buluşma sırasında Beti, ilişkilerinden doğan çocuklarını İzzet'e göstermiştir. İşgal kuvvetlerinin İstanbul'u terk ettiği günlerde General Tomson da kızının mutluluğunu kabul etmek zorunda kalmıştır. Böylece film, Millî Mücadele'nin zaferi ile imkânsız görünen bir aşkın kavuşmasını aynı anlatı içerisinde birleştirerek sona ermiştir.

Filmin adını oluşturan "*Allahısmarladık*" sözü, anlatı içerisinde sembolik bir işlev üstlenmiştir. Mis Beti, esir değişimi sonrasında İzzet'ten ayrılmak zorunda kaldığı sahnede "*Allahısmarladık... İlk öğrendiğim Türkçe söz bu olmuştur. Son dakikada da bir Türk kızı gibi veda etmek istiyorum. Allahısmarladık* " diyerek veda etmiştir. Bu sahne, filmin adını oluşturan ifadenin anlatı içerisindeki ilk belirgin kullanımını oluşturmuştur. Beti'nin veda sırasında kullandığı "*Allahısmarladık*" sözü, yalnızca iki karakter arasındaki ayrılığı değil, Millî Mücadele yıllarının beraberinde getirdiği zorunlu ayrılıkları ve kopuşları da temsil eden sembolik bir unsur hâline gelmiştir.

Filmin finalinde İşgal kuvvetlerinin İstanbul'dan tahliye edildiği sahnelerde Mis Beti, bu kez babasının ardından "*Allahısmarladık benim bedbaht babacığım... Allahısmarladık şerefli bayrağım... Allahısmarladık benim duman renkli, mağrur bakışlı güzel vatanım. Allahısmarladık.. Allahısmarladık.. Allahısmarladık..*" sözlerini dile getirmiştir. Böylece film adını oluşturan "*Allahısmarladık*" ifadesi, anlatının farklı aşamalarında tekrar edilerek ayrılık, özlem ve yeniden kavuşma umudunu temsil eden temel motiflerden biri hâline gelmiştir.

Filmin müzik direktörlüğünü üstlenen Ahmet Şefik Gürmeriç, dönemin önemli bestekâr, piyanist ve müzik eğitimcileri arasında yer almıştır. Klasik Türk müziği birikimini Batı müziğinin teorik ve teknik olanaklarıyla bir araya getiren Gürmeriç'in müzikal yaklaşımı, *Allaha Ismarladık* filminin müziklerine de yansımıştır. *Allaha Ismarladık*'ın müzikal yapısı; klasik Türk müziği eserleri, halk müziği örnekleri, marşlar ve Batı müziği kaynaklı eserlerin birlikte kullanıldığı bir repertuvar üzerine kurulmuştur.

İşgal altındaki İstanbul'u konu alan sahnelerde ağırlıklı olarak Gürmeriç'in Hüseyinî makamında ve Nim Sofyan usûlünde bestelediği “*Hasret*” adlı tangonun sözsüz düzenlemesi kullanılmıştır. Tangonun güftesinde yer alan;

*"O gözler benim ağlar
Eskisinden yabancı
Gönlümdeki bu sevda
Hiç dinmeyen bir acı
Ruhumun kederinden
Gözlerim yaşla doldu
İnliyorum derinden
Bana bilmem ne oldu"*

dizeleri, eserin genel duygusal karakterini yansıtmıştır. Tango formundaki bu eser filmin açılışından itibaren vatanın işgali, ülkenin içinde bulunduğu belirsizlik ortamı, Kuvâ-yı Milliye'nin yürüttüğü mücadele, karakterlerin yaşadığı duygusal kırılmalar ve İzzet ile Beti arasındaki ilişkinin gelişim süreci boyunca tekrar edilerek anlatının temel müzikal temasına dönüşmüştür.

Genel yapısında Batı müziğine de yer verilen filmin gizli teşkilat faaliyetleri ile takip ve kaçış sahnelerindeki gerilim duygusu Nikolay Rimsky-Korsakov'un *Flight of the Bumblebee (Yaban Arısının Uçuşu)* eseri ile desteklenmiştir.

İşgal altındaki İstanbul'un farklı toplumsal kesimlerini görünür kılan sahnelerden biri de Binbaşı Celal'in evinde düzenlenen çay davetidir. İngiliz işgal kuvvetleri komutanının kızı Mis Beti'nin de katıldığı bu toplantı, işgal yıllarında Osmanlı aristokrasisinin ve işgal kuvvetleriyle yakın ilişkiler kuran çevrelerin yaşam tarzını yansıtılmıştır. Filmde bu sahneye eşlik eden eser, Perihan Altındağ Sözeri tarafından diegetik olarak seslendirilen “*Gülzâra Nazar Kıldım Virâne-Misâl Olmuş*” adlı şarkıdır. Şevki Bey'e ait olan ve Uşşak makamında bestelenen eser, klasik Türk müziğinin seçkin örneklerinden biri olarak film içerisinde doğrudan icra edilmiştir. Eserin güftesinde yer alan:

*“Gülzâra nazar kıldım virâne misâl olmuş
Sey rân-ı safâlar hep bir hâb-ı hayâl olmuş”*

dizeleri, günümüz Türkçesiyle

*"Gül bahçesine baktım, harap olmuş; bir zamanlar yaşanan neşeli ve huzurlu
günler artık bir hayale dönüşmüş"*

anlamına gelmektedir. Geçmişteki mutlulukların ve huzurun kaybedilişini dile getiren bu ifadeler, filmde resmedilen işgal altındaki İstanbul'un atmosferiyle anlamlı bir ilişki kurmaktadır. Bir zamanlar imparatorluğun başkenti olan İstanbul'un işgal altında bulunması, siyasî ve toplumsal düzenin parçalanması ve ülkenin içinde bulunduğu belirsizlik ortamı, eserin taşıdığı hüznü duygusuyla örtüşmüştür. Böylece eser yalnızca bir eğlence unsuru olarak kullanılmamış; işgal altındaki İstanbul'un ruh hâlini yansıtan sembolik bir işleve de sahip olmuştur.

Sahnenin dikkat çekici yönlerinden biri de İzzet'in bulunduğu dünya ile eniştesi Binbaşı Celal'in temsil ettiği yaşam biçimi arasındaki karşıtlığın görünür kılınması olmuştur. Bir tarafta Kuvâ-yı Milliye adına gizli faaliyetler yürüten ve hayatını tehlikeye atan İzzet, diğer tarafta ise işgal kuvvetleriyle yakın ilişkiler kuran, davetler ve eğlenceler içerisinde yaşamını sürdüren bir çevre yer almıştır. Perihan Altındağ

Sözeri'nin seslendirdiği eser de bu karşıtlığın kurulduğu sahneye eşlik ederek anlatının dramatik yapısını desteklemiştir.

İzzet ve Beti arasındaki ilişkinin derinleştiği Anadolu sahnelerinde halk müziği repertuvarının tercih edilmesi dikkat çekicidir. İstanbul bölümlerinde aristokrat çevreler ve işgal atmosferi klasik Türk müziği eserleriyle temsil edilirken, Anadolu'da gelişen aşk ve dayanışma duygusu türkü repertuarı aracılığıyla ifade edilmiştir. Bu tercih, filmin müzikal yapısında İstanbul ile Anadolu arasında kurulan sembolik karşıtlığın önemli göstergelerinden biri olarak değerlendirilebilir.

İnebolu'da geçen sahnelerde İzzet ile Beti arasındaki duygusal bağ giderek güçlenmiştir. Millî Mücadele'nin yarattığı zor koşullar içerisinde başlayan bu ilişki zamanla karşılıklı bir aşka dönüşmüş; Beti'nin Türk milletine ve bağımsızlık mücadelesine yönelik bakışı da önemli ölçüde değişmiştir. Ancak iki hükümet arasında gerçekleştirilen esir değişimi anlaşması sonucunda Mis Beti'nin İstanbul'a geri gönderilmesine karar verilmesi, anlatının en dramatik kırılma noktalarından birini oluşturmuştur.

Bu ayrılık sürecine eşlik eden eser, Perihan Altındağ Sözeri tarafından non-diegetik olarak seslendirilen, Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Hüseyinî makamındaki “*Sökülün Durnalar Zamanı Geldi*” adlı uzun hava olmuştur. Anadolu halk müziğinin önemli örneklerinden biri olan eser, ayrılık, hasret ve zorunlu vedalaşma temalarını merkezine almıştır. Eserin sözlerinde yer alan “*Sökülün durnalar da zamanı geldi / Ayrılık fırkati bağrımı deldi / Ayrılığın ateşine közüne / Ben gidem de yanın tütün durnalar*” dizeleri, ayrılığın yarattığı derin acıyı ve geride kalana duyulan özlemi dile getirmektedir. Türk halk müziğinde göç, ayrılık ve haberleşme sembolü olarak sıkça kullanılan durna motifi de bu sahnede İzzet ile Beti'nin kaçınılmaz vedasını temsil etmiştir. Böylece eser yalnızca karakterlerin yaşadığı bireysel hüznü değil, savaş yıllarının insanları zorunlu ayrılıklara sürükleyen koşullarını da görünür kılmıştır.

Beti'nin İstanbul'a dönüşünün ardından anlatı yeniden Millî Mücadele'nin askerî ve siyasî gelişmelerine yönelmiştir. Bu aşamadan itibaren filmde kullanılan müzikler de bireysel aşk hikâyesinden ulusal mücadele anlatısına doğru yönelmiştir. Özellikle Büyük Taarruz'un başlaması, Türk ordusunun ilerleyişi ve zafer haberlerinin ulaşmasıyla birlikte marş repertuarı anlatı içerisinde daha görünür bir yer edinmiştir.

Türk ordusunun Büyük Taarruz ile elde ettiği başarıların aktarıldığı sahnelerde ilk olarak “*Eski İzmir Marşı*” duyulmuştur. Mehmet Ali Bey tarafından bestelenen ve Nihavend makamında olan eser, Türk ordusunun ilerleyişine eşlik ederek zafer duygusunu desteklemiştir. Afyonkarahisar'ın kurtuluşu ve Türk birliklerinin ilerleyişine ilişkin haberlerin anlatıya dâhil edildiği bölümlerde marşın kullanılması, savaşın seyrindeki değişimi işitsel düzlemde de görünür kılmıştır.

Filmin son bölümünde İstanbul'un kurtuluşu, Mudanya Mütarekesi ve Lozan sürecine ilişkin sahnelerde marş repertuarı daha belirgin hâle gelmiştir. Türk askerlerinin İstanbul'a girişini gösteren görüntüler eşliğinde Sakarya Marşı duyulmuştur. Marшта yer alan “*Hürmet Sana, Ey Şan Dolu Sancağım / Baştan Başa Arza Hâkim Ol Şahım / Türk Ordusu, Türk Ordusu Sayende / Sakarya'da Kurtuldu Şan Otağım*” ve “*Dünyalara Bedeldir Mâh Cemâlin / Allah'ıma Emanettir Kemâl'im*” dizeleri, Türk ordusunun kazandığı zaferi, millî bağımsızlık düşüncesini ve Mustafa Kemal'e duyulan güveni vurgulamıştır. Marşın taşıdığı coşkulu ve kahramanlık duygusu, anlatının tarihsel zirve noktalarından birini oluşturmuştur. İşgal yıllarının karamsar atmosferiyle başlayan film, böylece ulusal bağımsızlığın kazanıldığı bir zafer anlatısına dönüşmüştür.

İşgal kuvvetlerinin İstanbul'u terk ettiği sahnelerde ise “*İzmir'in Dağlarında Çiçekler Açar*” marşı kullanılmıştır. Türk askerlerinin ilerleyişi, halkın sevinç gösterileri ve işgal kuvvetlerinin tahliye görüntüleri eşliğinde duyulan marş, Millî Mücadele'nin başarıyla sonuçlandığını vurgulayan temel müzikal unsur hâline gelmiştir. Böylece filmin başında işgal altındaki İstanbul'u temsil eden hüznü ve

melankolik eserlerin yerini bağımsızlık ve zafer düşüncesini temsil eden marşlar almıştır.

Bu müzikal dönüşüm, filmin dramatik yapısıyla doğrudan ilişkilendirilmiştir. İşgal, belirsizlik ve ayrılık duygularıyla başlayan anlatı; mücadele, direniş ve nihayet zaferle sonlanmıştır. Şefik Gürmeriç tarafından oluşturulan repertuvar içerisinde klasik Türk müziği eserleri, halk müziği örnekleri, marşlar ve Batı müziği kaynaklı eserler bir arada kullanılarak Millî Mücadele yıllarının farklı atmosferleri işitsel düzlemde görünür kılınmıştır. Bu yönüyle Allaha Ismarladık (1951), müziğin yalnızca sahnelerle eşlik eden bir unsur olarak değil, anlatının tarihsel, duygusal ve ideolojik katmanlarını destekleyen temel bir anlatım aracı olarak kullanıldığı erken dönem örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Müzikal altyapısı bakımından öne çıkan bir diğer yapım, Halk Film tarafından 1951 yılında çekilen *Cem Sultan* filmidir. Senaryosu Melih Başar'a, yönetmenliği Münir Hayri Egeli'ye ait olan tarihî yapımda başrolleri Suzan Yakar Rutkay, Bülent Ufuk ve Berrin Aydan paylaşmıştır. Film, II. Bayezid ile giriştiği taht mücadelesi sonucunda Avrupa'ya sığınmak zorunda kalan Cem Sultan'ın dramatik yaşam öyküsünü konu edinmektedir.

Filmin müzikleri Sadettin Kaynak tarafından bestelenmiştir. Kaynak, bu yapım için dört uvertürün yanı sıra farklı makamlarda yedi ayrı eser hazırlamıştır: Sofyan usûlünde Râst makamındaki “*Allah Allah Deyip Ettik Sefer*” marşı, Düyek ve Semâî usûlünde Hicâz makamındaki “*Bir Âh Çeksem Dağı Taşı Eritir*”, Aksak usûlünde Muhayyer makamındaki “*Bu Çeng ü Çegâne Bana Gerekmez*” adlı şarkı, Devr-i Hindî usûlünde Dügâh makamındaki “*Can Vatan Canân Vatan*” mersiyesi, Düyek usûlünde Karcıgar makamındaki “*Şu Sille'nin Ufacık Taşları*” türküsü, Râst makamındaki “*Unkapanı'nda Un Var*” şarkısı ve Düyek usûlünde Hicâz makamındaki “*Uyu Benim Meleşim, Uyu Güzel Çiçeğim*” ninnisi.

Ayrıca güftesi Mustafa Nâfiz Irmak'a ait Sofyan usûlünde ve Râst makamındaki “*Şimşek Gibi Kanatlı, Yıldırımlardan Atlı*” marşı, daha önce *Şam Güzeli* filmi için bestelenmiş olmasına rağmen *Cem Sultan* filminde de kullanılmıştır.

Filmde kullanılan eserlere ilişkin bilgiler, Hasan Oral Şen'in *Sadettin Kaynak* adlı çalışmasından elde edilmiştir. Bu nedenle değerlendirme, filmin günümüze ulaşan görüntülerinden ziyade söz konusu kaynakta yer alan repertuvar bilgileri üzerinden gerçekleştirilmiştir. *Cem Sultan*'da kullanıldığı belirtilen marş, mersiye, şarkı, türkü ve ninni formundaki eserler, yapım için hazırlanan repertuvarın çeşitliliğini ortaya koymuştur. Râst, Hicâz, Muhayyer, Dügâh ve Karcıgar makamlarında bestelenen eserler ile farklı usûl yapılarının bir arada kullanılması, Sadettin Kaynak tarafından tarihî temaya uygun kapsamlı bir müzikal repertuvar oluşturulduğunu düşündürmüştür. Film için hazırlanan bu repertuvar, 1950'li yılların başlarında tarihî yapımlar için klasik Türk müziği temelli özgün müzik üretiminin benimsendiğini ortaya koyan örneklerden biridir.

1952 yapımı *Kanun Namına*, Lütfi Ömer Akad yönetmenliğinde çekilmiş; senaryosu Osman F. Seden tarafından yazılmış, Türk sinemasında Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcını simgeleyen temel yapımlardan biri kabul edilmiştir. Dürüst bir otomobil tamircisi olan Nazım Usta'nın, çevresindeki ihtiraslar ve ihanetler zinciri sonucunda istemeden bir suçluya dönüşmesini ve polisle karşı karşıya kalmasını konu alan film, 1946 yılında İstanbul'da yaşanmış bir cinayet vakasından esinlenilerek senaryolaştırılmıştır. Başrollerinde Ayhan Işık, Gülistan Güzey ve Muzaffer Tema yer almıştır. Kamerayı stüdyo ortamından İstanbul sokaklarına taşıması, hareketli kamera kullanımını öne çıkarması ve gündelik şehir yaşamını doğrudan anlatının parçası hâline getirmesi, filmin Türk sinemasında yeni bir anlatım anlayışının habercisi olmasına katkı sağlamıştır.

Filmin müzik yönetimi Faruk Özar tarafından gerçekleştirilmiş; şarkılar ise Kemal Gürses ve Hamiyet Yüceses aracılığıyla film anlatısına dâhil edilmiştir.

Yapımda klasik Türk müziği yalnızca dramatik atmosferi destekleyen bir fon unsuru olarak değil; meşk ortamları, gazino sahneleri ve gündelik eğlence kültürü içerisinde yaşayan doğal bir sosyal pratik olarak görünürlük kazanmaktadır.

Meşk sahnesinde icra edilen Hüzam makamındaki ve serbest usûldeki “*Gözü Dünya mı Görür Âşık-ı Dîdâr Olanın*” gazeli, filmde klasik Türk mûsikîsi geleneğinin temsil edildiği bölümler arasında yer almıştır. Güftesi Osman Şems Nureddin'e ait olan gazelin meşk ortamı içerisinde kullanılması, klasik Türk müziğinin yalnızca sahne performanslarıyla değil, geleneksel aktarım biçimleriyle de film anlatısına taşındığını ortaya koymuştur. Sahnede hoca-talebe ilişkisi içerisinde yürütülen eğitim süreci, eserlerin tekrar yoluyla öğretilmesi ve birlikte icra edilmesi, meşk sisteminin temel özelliklerine yer verildiğini göstermiştir. İlmde klasik Türk müziği yalnızca işitsel bir unsur olarak kullanılmamış; meşk geleneği aracılığıyla kültürel sürekliliği temsil eden bir yapı içerisinde ele alınmıştır.

Filmde ayrıca söz ve müziği Kadri Şençalar'a ait olan Segâh makamındaki “*Gül Açar, Bülbül Öter*” adlı şarkıya da yer verilmiştir. Aksak usûlünde bestelenen eser, eğlence ve meşk atmosferi içerisinde kullanılmış; şehir musikisinin gündelik yaşamdaki dolaşımına işaret ederken söz ve melodi yapısıyla filmin sosyal atmosferini desteklemiştir.

Gazino sahnesinde ise Hamiyet Yüceses tarafından seslendirilen, Kadri Şençalar bestesi Segâh makamı ve Yürük Semâî usûlündeki “*Gönülde Baharsın Yüzün Gülistan*” adlı eser kullanılmıştır. Diegetik bir gazino performansı olarak sunulan bu icra, klasik Türk müziğinin dönemin eğlence hayatı ve popüler kültür içerisindeki dolaşımını yansıtan örneklerden biri olmuştur.

Kanun Namına'da klasik Türk müziği; meşk ortamı, gazino kültürü ve gündelik eğlence hayatıyla ilişkilendirilerek kullanılmıştır. Filmde yer alan gazel, şarkı ve sahne içi icralar, klasik Türk müziğinin meşk meclislerinden gazino sahnelerine uzanan

kullanım alanlarına yer verirken, dönemin şehir yaşamına ait işitsel hafızanın da sinema aracılığıyla aktarılmasına katkı sağlamıştır.

Bu yılın diğer bir yapımı *Onu Ben Öldürdüm* (1952), Cumhuriyet dönemi gazetecilik ve edebiyat dünyasının önemli isimlerinden Vâlâ Nureddin'in (Vâ-Nû) aynı adlı romanından uyarlanan, yönetmenliğini Arşavir Alyanak'ın üstlendiği erken dönem Yeşilçam melodramlarından biridir. Senaryosu Arşavir Alyanak ile Memduh Ün tarafından kaleme alınan yapımın başrollerinde Muzaffer Tema, Mine Coşkun ve Memduh Ün yer almıştır. Film, zengin bir bestekâr olan Orhan ile Leyla arasındaki aşk ilişkisini merkezine almakta; ihanet, ayrılık, pişmanlık ve vicdan azabı temaları etrafında gelişen olayları konu edinmektedir. Hikâyede bestekâr ve şarkıcı karakterlerin merkezî konumda bulunması, müziğin anlatı içerisindeki işlevini daha da belirgin hâle getirmiştir.

Film boyunca klasik Türk müziği repertuvarına ait eserler sahne ve konser ortamlarında doğrudan icra edilmiş; böylece müzik, anlatının içerisinde görünür ve işlevsel bir unsur hâline gelmiştir. Yapımda Perihan Altındağ Sözeri ve Şükran Özer seslerinin kullanılması, filmin müzikal kimliğini belirleyen en önemli unsurlardan biri olmuştur.

Filmin giriş ve final bölümlerinde seslendirilen “*Ruhumdan Taşıp Gelen Bu Sevdâ Bitmeyecek*” sözleriyle başlayan Hicaz makamındaki eser, Kemani Agopos Alyanak bestesi olarak filmde sahne içi (diegetik) kullanım örneği oluşturmuştur. Curcuna usûlündeki eser, sahne ve konser atmosferi içerisinde sunularak filmin melodramatik yapısını desteklemiştir. Hicaz makamındaki eser, filmin giriş ve final bölümlerinde kullanılarak anlatının duygusal çerçevesini belirleyen müzikal unsurlardan biri olmuştur.

Filmde ayrıca Hüseyin Mayadağ bestesi olan Hüzam makamındaki “*Hayat Budur Sevgilim Geçenler Unutulur*” adlı şarkıya yer verilmiştir. Düyek usûlündeki eser, sahne icraları aracılığıyla anlatının dramatik yapısını desteklemiş; Hüzam

makamının melankolik ve duygusal karakteri filmin melodramatik atmosferini güçlendirmiştir.

Yapım içerisinde ayrıca Osman Nihat Akın bestesi olan Suzinak makamındaki “*Ne Müşkülmüş Seni Sevmek Sana Yar Olmak*” adlı eser de kullanılmıştır. Curcuna usûlündeki bu şarkı, anlatıda öne çıkan aşk ve ayrılık eksenine eşlik eden müzikal unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

Filmde yer verilen bir başka eser olan Hicaz makamındaki “*Söyle Derdini Kaç Yıl Çekecek Bu Dertli Başım*” adlı Hüseyin Mayadağ bestesi de Curcuna usûlüyle seslendirilmiştir. Eser, filmdeki sahne içi müzik kullanımlarının belirgin örnekleri arasında yer almıştır.

Yapımda ayrıca sözleri Vecdi Bingöl’e, bestesi Kadri Şençalar’a ait olan Dügâh makamındaki “*Uyu Yavrum Ninni Diyeyim Sana / Şu Mahzun Gönlümü Salma Hicrana*” sözleriyle başlayan ninni formundaki eser de kullanılmıştır. Düyek usûlündeki bu eser, filmde diğer müziklerden farklı olarak sahne veya konser ortamında değil, doğrudan dramatik anlatının içerisinde işlev kazanmıştır. Bu kullanım, klasik Türk müziğinin yalnızca konser ve gazino eksenli şehir musikisiyle sınırlı kalmadığını; gündelik yaşam pratikleri ve geleneksel sözlü kültür unsurlarıyla da sinemaya aktarıldığını ortaya koymuştur.

Film repertuarı yalnızca klasik Türk müziği eserlerinden oluşmamış, dönemin popüler şehir müziği anlayışını yansıtan örneklerle de yer verilmiştir. Bu kapsamda Fehmi Ege bestesi olan “*Ayrılık Belki Ölümden Beter / Çektiğim Bu Acı Bana Yeter / Allahım Bu Dert Ne Zaman Biter?*” sözlü tango da filmde seslendirilmiştir. Tangonun anlatı içerisinde kullanılması, 1950’li yıllarda Türk sinemasında klasik Türk müziği ile Batı kökenli popüler müzik türlerinin birlikte dolaşımda bulunduğunu göstermiştir. Böylece *Onu Ben Öldürdüm*, erken Yeşilçam melodramlarında klasik Türk müziği merkezli yapının yanında tango gibi şehirli ve popüler müzik unsurlarını da bünyesinde barındıran çok katmanlı bir müzikal anlayış sergilemiştir.

1952 yılında Irak'ta çekilen *Tâhir ile Zühre*, Türk halk anlatılarının sinemaya aktarılmış önemli örneklerinden biridir. Senaryosu Mediha Akad tarafından kaleme alınmış, yönetmenliğini Lütü Ömer Akad üstlenmiştir. Başrollerinde Sezer Sezin ve Kenan Artun'un yer aldığı yapımın müzikleri Sadettin Kaynak tarafından hazırlanmış; eserler Müzeyyen Senar ve Alâeddin Yavaşca tarafından seslendirilmiştir. Dönemin önde gelen bestekârlarından Sadettin Kaynak, filmin müziklerini hazırlamak üzere yapımcı Hürrem Erman'ın davetiyle 24 Mayıs 1951 tarihinde Irak'a gitmiştir.

Film, aynı saray çevresinde büyüyen hükümdarın kızı Zühre ile vezirin oğlu Tâhir'in birbirlerine duydukları büyük aşkı ve bu aşka engel olmak isteyen kişilere karşı verdikleri mücadeleyi konu almaktadır. Türk halk hikâyelerinin temel özelliklerini taşıyan yapımda aşk, sadakat, ayrılık ve kader temaları ön plana çıkarken; müzik anlatının duygusal yapısını şekillendiren başlıca unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

Kaynak, film için klasik Türk müziğinin makamsal zenginliğini temel alan besteler yapmıştır. Filmde kullanılan besteler arasında; Hicâzkâr makamında Düyek usûlündeki “*Yüzün Güllerden İnce, Sesin Bülbülden Tatlı*”, Beyâtî makamında Düyek usûlündeki “*Ümit Yolu Serap Mı?*”, Mâhur makamında Düyek usûlündeki “*Olsa da Hoş Kokulu Dikenlidir Gül Yolu*”, Muhayyer Kürdî makamında Düyek usûlündeki “*Bir İçim Su Gibi, Özlerim Seni*”, Nihâvend makamında Düyek usûlündeki “*Nedir Suçum Yüce Tanrım?*”, Segâh makamında Düyek usûlündeki “*Ayrılık Yaman Kelime, Benzetmek Azdır Ölüme*” ve Acem Kürdî makamında Aksak usûlündeki “*Yalnız Seninim Diye Aşkına Yeminim Var*” yer almıştır. Ayrıca filmde, giriş jeneriğinde ve dramatik sahnelerde Kaynak'ın bestelediği Uşşâk ve Hicâz -Uşşâk uvertürleri kullanılmıştır. Bestekârın film için hazırladığı ancak kullanılmayan bazı eserleri de vardır. Bunlar arasında Karcıgar makamında Aksak usûlündeki “*Esiririm Civan Senin*”, Sûzinâk makamında Düyek usûlündeki “*Hicran Dolu Geceler, Bahtım Gibi Karadır (Hasret Şarkısı)*”, Nihâvend makamında Düyek usûlündeki “*Tâhir'im Can Tâhir'im*” ve Uşşâk makamında Düyek usûlünde güftesi Reşat Özpirinççi'ye ait

“Yanakların Çiçektir, Gönlüm Bir Kelebeektir” şarkılarıdır. Bu eserlerin notalarında sahne açıklamaları yer alsa da filmin son kurgusunda yer almamıştır.

Tâhir ile Zühre, halk hikâyesine dayalı anlatısını Sadettin Kaynak tarafından hazırlanan geniş kapsamlı bir müzik repertuvarıyla desteklemiştir. Film için bestelenen eserlerde Hicâzkâr, Beyâtî, Mâhur, Muhayyer Kürdî, Nihâvend, Segâh ve Acem Kürdî gibi farklı makamların tercih edilmesi, anlatının duygusal katmanlarının müzik aracılığıyla güçlendirilmesine katkı sağlamıştır. Böylece müzik, halk hikâyesi geleneğinin sinemadaki temsilini destekleyen temel anlatı unsurlarından biri olarak kullanılmıştır.

Tâhir ile Zühre ile eş zamanlı olarak 1952 yılında Erman Film tarafından Irak'ta çekilen *Arzu ile Kamber*, Türk halk hikâyelerinden sinemaya uyarlanan önemli yapımlardan biridir. Senaryosu Mediha Akad tarafından kaleme alınmış, yönetmenliğini ise dönemin önde gelen sinemacılarından Ömer Lütfi Akad üstlenmiştir. Başrollerinde Sezer Sezin ve Kenan Artun'un yer aldığı yapımda eserler Müzeyyen Senar ve Alâeddin Yavaşca tarafından seslendirilmiştir. Halk anlatısına dayanan film, Arzu ile Kamber'in kavuşma mücadelesi etrafında şekillenen aşk hikâyesini konu edinmekte; müzik, anlatının duygusal yapısını destekleyen temel unsurlardan biri olarak kullanılmaktadır.

Filmin müziklerini besteleyen Sadettin Kaynak, bu yapımda da klasik formları koruyarak dramatik anlatıya derinlik kazandırmıştır. Bestekâr, film için farklı makam ve temalarda bir dizi eser hazırlamış; böylece hikâyenin duygusal katmanlarını müzik aracılığıyla güçlendirmiştir. Kaynak'ın filmde kullandığı eserler arasında, güftesi Şâdi (Üstad Gölâ)â ait Beyâtî-Arabân makamında Sofyan usûlündeki “*Gonca İdik Gül Olduk*”, güftesi Lâmi Gürayâ ait Hicâz kâr makamında Türk aksağı usûlündeki “*Günlerce Durmadan Koşar Ararım*”, güftesi Kaynakâ ait Hüz zam makamında Aksak Semâî usûlündeki “*Kalbim Kaniyor Durmadan En Tatlı Çağımda*”, Hüseyinî-Kürdî makamında Düyek usûlündeki “*Ben Seni Ellere Verdim Vereli*”, güftesi

Emrah'a ait Hicâz makamında Düyek usûlündeki “*Ne Feryad Edersin Dîvâne Bûlbûl*”, ayrıca yine Kaynak'ın güftesiyle Hicâz makamında Düyek usûlündeki “*Ben Ağlarım Eller Güler*”, Hüzam makamında Düyek usûlündeki “*Aşkın Beni Durmaz Yakar*”, Gülizâr makamında Düyek usûlünde “*Ey Bâğbân Senden Bir Sualim Var*” Dügâh makamında Düyek usûlündeki formu mersiye olan “*Aşk Yolunda Can Veren Bu Mâsumlar Eştiler*” eserler yer almıştır. Kaynak, bu eserlerin yanı sıra film atmosferine uygun dört ayrı uvertür bestelemiş ve bu temalar filmde sahne geçişlerinde fon müziği olarak kullanılmıştır.

Arzu ile Kamber, halk hikâyesine dayalı anlatısını Sadettin Kaynak tarafından film için hazırlanan özgün bestelerle desteklemiştir. Farklı makam ve formlarda bestelenen eserler, hikâyenin aşk, ayrılık ve kader etrafında şekillenen dramatik yapısına eşlik etmiş; müzik anlatının duygusal katmanlarının kurulmasında etkin rol üstlenmiştir.

Halk hikâyesi geleneğinden beslenen yapımların ardından, tarihî ve destansı anlatılarını halk müziği ekseninde kuran filmler de Türk sinemasında görünür olmaya başlamıştır. Bu yapımlar arasında yer alan 1952 tarihli *Kızıltuğ – Cengiz Han*, Orta Asya anlatısını Anadolu halk müziğiyle buluşturan örneklerden biri olmuştur. Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun aynı adlı tarihî romanından uyarlanan film Aydın Arakon yönetmenliğinde çekilmiştir. Yapım, Orta Asya'da Moğol ve Türk obalarını tek bir sancak altında birleştirmeyi amaçlayan Cengiz Han'ın iktidar mücadelesi etrafında gelişen olayları ve dönemin siyasî rekabetlerini anlatmıştır. Yapımda halk müziği yalnızca atmosfer kurucu bir unsur olarak kullanılmamış; anlatının dramatik yapısını destekleyen işitsel bir katman işlevi de üstlenmiştir.

Açılış bölümünde duyulan “*Bu Yıl Bu Dağların Karı Erimez*” türküsü, filmde işlenen ayrılık ve dağılma temalarına eşlik etmiştir. Muharrem Ertaş kaynaklı Kırşehir yöresine ait eser, Acemkürdî makam özellikleri taşıyan yapısıyla anlatının duygusal atmosferinin kurulmasına katkı sağlamıştır.

Filmde Zaralı Halil'e ait “*Karlı Dağlar Karanlığın Bastı mı?*” adlı uzun havaya da yer verilmiştir. Hüseyinî makamındaki eser, Otsukarcı'nın yalnız bırakıldığı sahnede duyulmuş; gurbet, ayrılık ve kader temalarını müzikal düzlemde desteklemiştir. Serbest ritimli uzun hava formu, sahnenin duygusal yoğunluğunu artırırken anlatının dramatik yapısıyla da bütünleşmiştir.

Filmde kullanılan türküler, tarihî anlatının yalnızca görsel unsurlarla değil, halk müziğinin taşıdığı kültürel ve duygusal çağrışımlar aracılığıyla da desteklenmesini sağlamıştır. Muharrem Ertaş ve Zaralı Halil kaynaklı eserlerin tercih edilmesi, anlatıya Anadolu halk müziği ekseninde bir işitsel kimlik kazandırmıştır. Böylece *Kızıltuğ – Cengiz Han*, tarihî ve destansı anlatısını halk müziği repertuarıyla bütünleştiren erken dönem örneklerden biri olmuştur.

Türk müziği kullanımı açısından dikkate değer bir diğer yapım, 1952 yılında çekilen *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* filmidir. Feridun Fazıl Tülbentçi'nin aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan yapımın senaryosu Sami Ayanoglu tarafından kaleme alınmış, yönetmenliğini ise Sabahat Filmer üstlenmiştir. Film, Osmanlı padişahı Yavuz Sultan Selim'in hayatını ve dönemin tarihî olaylarını melodramatik bir anlatı içerisinde ele almaktadır.

Filmin yapım yılı konusunda kaynaklarda farklı bilgiler bulunmaktadır. Agâh Özgüç'ün *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*'nde yapım yılı 1952 olarak belirtilirken, Nijat Özön'ün *Türk Sineması Kronolojisi* adlı eserinde film 1953 yılı yapımları arasında gösterilmektedir. Bu tarih farklılığı, Hasan Oral Şen'in Sadettin Kaynak üzerine yaptığı araştırmada aktardığı bir bilgiyle açıklık kazanmaktadır. Şen'in aktardığına göre Sadettin Kaynak, *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* filminin şarkı provaları için 1953 yılında Hamiyet Yüceses'in Şişli'deki evinde bulunduğu sırada beyin kanaması geçirmiş ve felç olmuştur. Bu nedenle filmin çekimlerinin 1952 yılında tamamlanmış, ancak müzik çalışmaları ve gösterim sürecinin 1953 yılına sarkmış olması muhtemeldir (Şen, 2003, s. 31).

Yavuz Sultan Selim'in tahta çıkışından ölümüne uzanan hayatını konu edinen filmde Sami Ayanoglu, Heyecan Başaran, Lâle Oraloğlu, Reşit Gürzap ve Hâdi Hün gibi önemli oyuncular rol almıştır. Filmdeki eserler Mustafa Çağlar ve bir koro tarafından icra edilmiştir.

Filmin müzikleri, dönemin en üretken bestekârlarından Sadettin Kaynak tarafından bestelenmiştir. Kaynak, bu film için tarihsel temaya uygun, klasik Türk müziğinin makamsal derinliğini öne çıkaran ve dini-millî duyguları pekiştiren bir müzik düzeni oluşturmuştur. Besteleri arasında; Hüseyinî makamında Sofyan usûlündeki cenk türküsü “*Selim Han Oldu Hünkâr*”, Şehnâz Bûselik makamında Düyek- Semâî usûlündeki şarkı “*Gönlümün Sultanısın Ferman Senin Efendim*”, Segâh makamında Düyek usûlündeki nefes formundaki “*Yürü Sofu Yürü Yolunda Azma*”, Acem Aşîrân makamında Düyek usûlündeki şarkı “*Sanma Şahım Âlemi Sen, Sadıkane Yar Olur*” (güftesi Yavuz Sultan Selim'e ait), yine Düyek usûlünde Râst makamında ilahi “*Ay Dahi Güneş Dahi Nurundan Muhammed'in*” (güftesi Yunus Emre'ye ait) yer almıştır.

Ayrıca Kaynak, film için Acem Kürdî, Hicâz, Hûzzam, Mâhur, Nihâvend, Segâh ve Uşşâk makamlarında 7 uvertür düzenlemiştir. Bununla birlikte, Ferahnâk makamında değişmeli Sofyan-Düyek usûlündeki “*Nemiz Kaldı Bizim Mülk-i Arap'ta*” mısraıyla başlayan bir eserin notasında, “zafer şenlikleri sırasında bir nefer tarafından okunacaktır” notu bulunsa da bu esere filmde yer verilmemiştir. Filmde ayrıca senfoni orkestrası eşliğinde Batı tarzı fon müzikleri ve sözsüz mehter ezgileri de kullanılmıştır. Mehter müziklerinin düzenlemesi Hasan Tahsin Parsadan tarafından yapılmıştır. Hasan Oral Şen'in aktardığı bilgilere göre bu yapım, Sadettin Kaynak'ın müzik direktörlüğünü üstlendiği son film olarak kabul edilmektedir. Cenk türküsü, ilahi, nefes, şarkı ve mehter müziklerinin bir arada kullanılması, filmde tarihî anlatının müzik aracılığıyla desteklenmesini sağlamıştır. Bu tercih, Osmanlı tarihini konu alan erken dönem yapımlarda klasik Türk müziğinin üstlendiği işlevi göstermesi bakımından önem taşımıştır.

Cevat Fehmi Başkurt'un aynı adlı piyesinden uyarlanan 1953 yapımı *Soygun*, müzik kullanımının anlatı içerisinde önemli bir yer tuttuğu yapımlardan biri olmuştur. Yönetmenliği ve senaryosu Sami Ayanoğlu tarafından gerçekleştirilen filmin oyuncu kadrosunda Sami Ayanoğlu, Talat Artemel, Suavi Tedü, Sadri Alışık, Müfit Kiper, Aziz Basmacı ve Mehmet Karaca yer almıştır. Yapım, cezaevinden afla çıktıktan sonra geçmişini geride bırakarak dürüst bir yaşam kurmaya çalışan eski bir dağ eşkıyasının hikâyesini konu almıştır. Dağ hayatına veda ederek ticaretle uğraşmak isteyen İsmail, İstanbul'un karmaşık ve karanlık dünyasında yeniden suç çevrelerinin içerisine sürüklenmiş; böylece film, bireyin geçmişiyle hesaplaşmasını, topluma yeniden uyum sağlama çabasını ve büyük şehir yaşamının yarattığı toplumsal sorunları ele almıştır.

Filmin müzik yönetmenliğini Sadettin Kaynak üstlenmiştir. Yapımda yer alan eserler Hamiyet Yüceses, Abdullah Yüce ve Hasan Mutlucan tarafından seslendirilmiştir. Film, klasik Türk müziği ile halk müziği repertuvarını aynı anlatı içerisinde bir araya getiren örneklerden biri olmuştur.

Filmde klasik Türk müziği icrasının yer aldığı bir sahneye de yer verilmiştir. Bu bölümde Feyzi Aslangil (piyano), Hamdi Tokay (klarnet), Şerif İçli (ud), İsmail Tezelli (kanun), Ali Kocadinç (darbuka) ve Hüseyin Coşkun'er'den (keman) oluşan saz heyetiyle birlikte Hamiyet Yüceses görüntülenmiştir. Bu sahnede Hamiyet Yüceses, güftesi Vecdi Bingöl'e, bestesi Sadettin Kaynak'a ait Nevâ makamındaki şarkı formundaki “*Hicran Gönül Belâsı Feryat Aman Elinden*” adlı eseri seslendirmiştir. Filmde Sadettin Kaynak'a ait kullanılan tek eser de bu şarkı olmuştur.

Filmde halk müziği repertuvarına da yer verilmiştir. Hasan Mutlucan tarafından seslendirilen anonim “*Mapushane İçinde Üç Ağaç İncir*” türküsü ile Kayseri yöresine ait “*Kızlar Altın Takmaz Oldu Saçına*” adlı Çöllo türküsü filmde kullanılan eserler arasında yer almıştır. Ayrıca Abdullah Yüce tarafından seslendirilen “*Koyun Olup da Şu Dağlarda Melerim*” adlı anonim türkü de anlatıya dâhil edilmiştir. Hapishane, eşkıyalık, gurbet ve ayrılık temaları etrafında şekillenen bu türküler, filmin

merkezindeki İsmail karakterinin geçmişiyle kurduğu ilişkiyi ve toplumsal çevresini yansıtan müzikal unsurlar olarak kullanılmıştır. Hamiyet Yüceses'in sahne icrası şehir musikisini temsil ederken, halk türküleri anlatının Anadolu kökenli eşkıya hikâyesini destekleyen başlıca müzikal unsurlar arasında yer almıştır. Böylece *Soygun*, klasik Türk müziği ile halk müziğini aynı anlatı içerisinde buluşturan erken dönem yapımlardan biri olmuştur.

1953 yapımı *Mahallenin Namusu*, yönetmenliğini ve senaristliğini Avni Dilligil'in üstlendiği; yapımcılığını Yoakim (Yuvakim) Filmerides'in gerçekleştirdiği melodram türündeki Türk filmlerinden biridir. Filmin özgün müzikleri Kadri Şençalar tarafından hazırlanmıştır. Başrollerde Nevin Aypar, Hulki Günay, Avni Dilligil, Aliye Rona, Cahit Irgat, Kadir Savun ve Belkıs Dilligil yer alırken; filmdeki şarkıları Şadan Adanalı, Hamiyet Yüceses ve Şemsi Yastıman seslendirmiştir. Yapım, Anadolu'dan İstanbul'a uzanan toplumsal ve duygusal çatışmaları melodramatik bir yapı içerisinde ele alırken, müzik repertuarı aracılığıyla şehirli Türk müziği ile Anadolu halk müziği arasında belirgin bir işitsel karşıtlık kurmuştur.

Kadri Şençalar'ın müzik direktörlüğünde şekillenen repertuvarda klasik Türk müziği, gazel, türkü ve halk ezgileri birlikte kullanılmıştır. Şadan Adanalı tarafından seslendirilen "*Ardınca Yürüdüm Bitti Takatım*" türküsü filmin dramatik atmosferini destekleyen halk müziği örneklerinden biri olmuştur. Hamiyet Yüceses ise Bimen Şen bestesi Kürdîli Hicâzkâr makamında ve Curcuna usûlündeki "*Yüzüm Şen Hatıram Şen Meclisim Şen Mevkim Gülşen*" şarkısını seslendirmiş; eserin ardından Ahmet Bey'e (Hafız) ait Hüseyinî makamındaki "*Evvelce Hüda'yı Tanımış Olmasa Kalbim...*" mısraıyla başlayan gazele yer verilmiştir.

Filmde ayrıca Şemsi Yastıman, sözleri Karacaoğlan'a ait "*Sabahtan Uğradım Ben Bir Geline*" türküsünü kendi üslubuyla icra etmiştir. Bunun yanında Kürdî makamındaki "*Emirdağlarına Kara Gidelim*" türküsü ile Muhayyer Kürdî makamındaki "*Pencereden Kar Geliyor / Arkama Baktım Yâr Geliyor*" dizeleriyle

başlayan Rumeli türküsü repertuvarında yer almıştır. Rumeli kökenli Uşşâk makamında ve Nim Sofyan usûlündeki “*Üsküdar’a Gider İken Aldı da Bir Yağmur*” şarkısı ise filmde fon müziği olarak kullanılmış; İstanbul’u çağrıştıran işitsel bir unsur olarak anlatıya dâhil edilmiştir.

Hamiyet Yüceses tarafından seslendirilen şehir musikisi örnekleri ile Şemsi Yastıman’ın icra ettiği Anadolu ve Rumeli türkülerinin birlikte kullanılması, filmin İstanbul ile Anadolu arasında kurduğu sosyal ve kültürel ilişkiyi müzikal düzlemde de yansıtmıştır. Böylece *Mahallenin Namusu*, Kadri Şençalar’ın şehirli melodram estetiğini Anadolu halk müziği unsurlarıyla buluşturduğu; klasik Türk müziği, gazel ve türkü repertuvarını aynı anlatı içerisinde bir araya getirdiği erken dönem Yeşilçam yapımlarından biri olmuştur.

1953 yılında gösterime giren *Hıçkırık*, klasik Türk müziği formlarını dramatik anlatının temel unsurlarından biri hâline getiren yapımlardan biridir. Kerime Nadir’in 1938 tarihli aynı adlı romanından uyarlanan filmin yönetmenliğini Atıf Yılmaz üstlenmiş; başrollerini Muzaffer Tema, Nedret Güvenç, Reşit Gürzap, Settar Körmükçü ve Muazzez Arçay paylaşmıştır. Filmin müziklerinde Sadi Işılây ve Faruk Yener’in imzası bulunmaktadır.

Yapım, küçük yaşta annesini kaybeden Kenan’ın, Azmi Bey tarafından evlat edinildikten sonra konakta birlikte büyüdüğü Nalan’a duyduğu aşk etrafında şekillenmektedir. Zamanla imkânsız bir aşka dönüşen bu ilişki; fedakârlık, ayrılık, özlem ve kader temaları üzerinden gelişmektedir. Filmde müzik, yalnızca sahneleri destekleyen bir unsur olarak değil; karakterlerin duygusal dünyasını görünür kılan ve anlatının dramatik yapısını taşıyan temel anlatım araçlarından biri olarak kullanılmıştır.

Filmin dikkat çekici müzikal kullanımlarından biri, Kenan ile Nalân arasındaki duygusal yakınlaşmanın işlendiği sahnelerde duyulan “*Bayâtî Makamında Tambur Taksimi*” ile ardından gelen “*Kemanla Bayâtî Makamında Peşrev*” olmuştur. Bu

formun kullanımı, iki karakter arasındaki duygusal yakınlaşmanın müzik aracılığıyla ifade edilmesine katkı sağlamıştır.

Kudsi Baba'nın kulübesinde duyulan “*Uşşak Makamında Ney Taksimi*”, filmin tasavvufi ve içsel atmosferini güçlendirmiştir. Uşşak makamının lirik ve içli karakteri, Kenan ile Nalân arasındaki ruhsal yakınlaşmayı desteklemiş; müzik bu sahnelerde mistik bir anlatım dili olarak kullanılmıştır.

Filmin ilerleyen bölümlerinde kullanılan “*Şedaraban Saz Semaisi*”, karakterlerin geçmiş mutluluklarını ve kaybedilmiş huzur duygusunu hatırlatan işlevsel bir kullanım örneği oluşturmuştur. Özellikle müzikli buluşma sahnelerinde saz semaisi formunun tercih edilmesi, ortak hatıra ve duygusal belleği güçlendirmiştir.

Kenan'ın İstanbul'a götürüldüğü sahnelerde duyulan “*Nihavend Makamında Taksim*”, karakterlerin geçmiş mutluluklarını ve kaybedilmiş huzur duygusunu hatırlatan bir işlev üstlenmiştir. Serbest icra yapısı sayesinde karakterin yalnızlık ve yabancılaşma hissi daha yoğun biçimde verilmiştir.

Filmin en uzun ve en etkili sahnelerinden birinde kullanılan “*Hüseyinî Makamında Ney Taksimi*” ise annenin kızına bıraktığı mektubun okunduğu bölümde duyulmuştur. Yaklaşık dört dakika süren bu sahnede ney taksimi, sahnenin dramatik yoğunluğunu artırmıştır. Taksim serbest yapısı sayesinde zaman duygusu genişlemiş ve karakterin iç dünyası müzik aracılığıyla görünür hâle getirilmiştir.

Filmin son bölümlerinde duyulan “*Sabâ Makamında Ney Taksimi*” ile “*Segâh Makamında Taksim*”, ayrılık ve ölüm duygusunu yoğunlaştıran kullanımlar olarak öne çıkmıştır. Özellikle Nalân'ın hastalığının ağırlaştığı sahnelerde bu makamların tercih edilmesi, melodramın trajik yapısını güçlendirmiştir.

Bu yönüyle *Hıçkırık*, taksim, peşrev ve saz semaisi gibi klasik Türk müziği formlarını doğrudan anlatının merkezine yerleştiren yapımlar arasında yer almaktadır.

Mebrure Sami Alevok'un aynı adlı romanından uyarlanan *Leylaklar Altında*, 1954 yapımı bir melodram filmidir. Filmin yönetmenliğini ve başrolünü Suavi Tedü üstlenmiştir. Filmde ayrıca Lale Oralıoğlu, Neriman Köksal ve Feridun Çölgeçen yer almıştır. Yapım, dönemin İstanbul yaşamını, şehirli melodram anlayışını ve müzikli sahne kültürünü yansıtmaya bakımından önem taşımıştır.

Filmde, babasının ölümünün ardından ekonomik sıkıntı yaşamaya başlayan Lale'nin, aile mallarının satılması üzerine gözleri görmeyen bir yazarın yanında sekreter olarak çalışmaya başlamasıyla gelişen olaylar anlatılmıştır. Yapım, aşk, fedakârlık, sınıfsal değişim ve melodramatik çatışmalar ekseninde ilerleyen anlatısıyla dönemin duygusal film yapısını yansıtmıştır.

Filmin müziklerinde Mehmet Abud ve Baki Çallıoğlu'nun imzası bulunmaktadır. Şarkılar ise Saime Sinan tarafından seslendirilmiştir. Filmde kullanılan eserler, melodram anlatısını destekleyen işlevsel bir yapı içerisinde değerlendirilmiştir.

Filmde kullanılan dikkat çekici eserlerden biri “*O Kadar Çok Ağladım ki Gözyaşlarım Kalmadı / Matemli Geçti Ömrüm Bir Günüm Hoş Olmadı*” adlı şarkı olmuştur. Eser, ayrılık, yalnızlık ve çaresizlik duygusunu öne çıkaran söz yapısıyla filmin melodramatik atmosferini desteklemiştir.

Filmde yer alan Hüseyini makamındaki “*Gel Ağam Gel de Gene Git / Gözümün Yaşını Sil de Gene Git*” adlı eser, halk müziği tavrını şehirli melodram yapısı içerisinde kullanan örneklerden biri olmuştur.

Böylece *Leylaklar Altında*, şehirli melodram anlatısını klasik Türk müziği ile halk müziği etkileri taşıyan eserleri bir araya getirerek desteklemiştir. Filmde kullanılan şarkılar, karakterlerin duygusal dünyasını yansıtan anlatı unsurları olarak işlev görmüş; müzik, melodramatik yapının kurulmasında belirleyici bir rol üstlenmiştir.

Türk sinemasında yalnız yerli melodram anlatıları değil, farklı coğrafyaları ve kültürel atmosferleri konu alan yapımlar da üretilmiştir. Bu yapımlar arasında yer alan *Nilgün*, 1954 yapımı bir film olarak teknik yapısı ve uluslararası atmosferi bakımından döneminin farklı örneklerinden biri olmuştur. Refik Halit Karay'ın aynı adlı romanından uyarlanan filmin yönetmenliğini Münir Hayri Egeli üstlenmiş, senaryosu Sezai Solelli tarafından hazırlanmıştır. Başrollerde Cüneyt Gökçer, Erika Remberg ve Lale Oraloğlu yer almıştır. Macera, dram ve romantik tür özelliklerini birlikte taşıyan film, Hindistan'ın Bombay kentinde gerçekleştirilen çekimleriyle erken dönem Türk sinemasında farklı coğrafyaları anlatıya taşıyan yapımlardan biri olmuştur.

Filmde İstanbul eğlence hayatı ve meyhane kültürü de anlatının bir parçası olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda filmde yer alan “*Dün Yine Günümüz Geçti Beraber*” adlı eser öne çıkmıştır. Refik Fersan bestesi olan, güftesi Orhan Seyfi Orhon'a ait eser; Mahur makamında ve Aksak usûlünde bir şarkı formu örneği olarak kullanılmıştır. Eserin meyhane atmosferi içerisinde değerlendirilmesi, klasik Türk müziğinin İstanbul eğlence kültürüyle ilişkisini görünür kılmıştır.

Filmde Mahur makamındaki klasik Türk müziği repertuvarına yer verilmesi, anlatının uluslararası atmosferine rağmen İstanbul eğlence kültürüyle bağını koruduğunu göstermiştir. Böylece *Nilgün*, farklı coğrafyaları konu alan anlatısı içerisinde klasik Türk müziği repertuvarını kullanarak şehirli müzik kültürünü sinema anlatısına taşıyan örneklerden biri olmuştur.

1954 yılı içerisinde halk müziği repertuvarına geniş ölçüde yer veren yapımlardan biri olan *Vahşi Kız*, uzun hava, ağıt, türkü ve oyun havası gibi farklı formları aynı anlatı içerisinde bir araya getirmesi bakımından inceleme kapsamına alınmıştır.

Vahşi Kız, Muharrem Gürses'in senaryosunu yazıp yönettiği, başrollerini Cavidan Dora, Kenan Pars ve Ahmet Tarık Tekçe'nin paylaştığı dram türündeki yapımlardan biridir. Film, ayılar tarafından büyütülmüş ve insanlardan uzakta, vahşi

bir yaşam süren genç bir kızın medeniyetle karşılaşmasını ve bu süreçte yaşadığı dramatik değişimi konu almaktadır.

Filmde halk müziği repertuarı anlatının önemli unsurlarından biri olarak kullanılmıştır. Yapımda Ahmet Yamacı tarafından derlenen Şanlıurfa yöresine ait Segâh makamındaki Aksak Semâî usûllü “*Al Yeşil Dökün Anneler Mezar Taşıma / Gelen Ağlar Giden Ağlar Ah Bu Genç Yaşıma*” sözleriyle başlayan ağıda yer verilmiştir. Eser, filmin dramatik yapısını destekleyen temel halk müziği unsurlarından biri olmuştur.

Filmde ayrıca İç Anadolu bozlak geleneğinin bilinen örneklerinden olan “*İskilip Üstünde Bir Kara Bulut*” uzun havası kullanılmıştır. Hüseyinî karakter taşıyan eser, ayrılık ve acı temalarını güçlendiren işitsel unsurlar arasında yer almıştır. Bunun yanında düğün sahnesinde halk arasında “*Aman Gül Ali'm*” veya “*Gül Ali'min Saçları*” adıyla bilinen Hicaz karakterli türküyeye yer verilmiş; böylece filmde ağıt ve uzun hava geleneğinin yanı sıra düğün müzikleri de anlatıya dâhil edilmiştir.

Yapımda kullanılan bir diğer eser ise Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Hüseyinî makamındaki “*Hasta Düştüm Bir Odada Yatırın / Sağıma Soluma Yastık Getirin*” sözleriyle başlayan türkü olmuştur. Anadolu halk müziğinin farklı tür ve formlarını bir araya getiren bu repertuar, filmin kırsal yaşamı merkeze alan anlatısını destekleyen temel müzikal yapı olarak işlev görmüştür.

Ağıt, uzun hava, türkü ve oyun havası gibi farklı halk müziği formlarının birlikte kullanılması, filmin kırsal yaşamı merkeze alan anlatısını müzikal açıdan zenginleştirmiştir. Anadolu'nun farklı yörelerinden derlenen eserlerin repertuvarında yer alması, halk müziğinin anlatı içerisindeki temsil alanını genişletmiş; müzik, filmin kültürel ve dramatik yapısını destekleyen temel unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

1955 yapımı *Izdırap Şarkısı*, yönetmenliğini ve senaristliğini Orhan Dilmen'in üstlendiği dramatik-müzikal yapımlardan biridir. Başrollerinde Muhterem Nur, Sadri

Alışık, Ayhan Batu, Deniz Tanyeli, Mümtaz Ener ve Belkıs Dilligil'in yer aldığı filmde şarkılar Sabite Tur Gürelman ve Muzaffer Birtan tarafından seslendirilmiştir. Müzik direktörlüğünü Selahattin Pınar'ın üstlendiği yapımda, klasik Türk müziği ve halk müziği repertuvarından seçilen eserler anlatının temel bileşenleri arasında yer almıştır. Filmde müzik, yalnızca duygusal atmosferi destekleyen bir unsur olarak kullanılmamış; aşk, ayrılık ve özlem temalarının aktarılmasında etkin rol üstlenen başlıca anlatım araçlarından biri hâline gelmiştir. Film repertuvarında Selahattin Pınar bestelerinin ağırlıklı olarak yer alması, yapımın müzikal kimliğinin belirlenmesinde önemli rol oynamıştır. Klasik Türk müziği repertuvarından seçilen şarkılar ile halk müziği örneklerinin birlikte kullanılması, anlatının duygusal yapısını desteklemiş; müzik, karakterlerin aşk, ayrılık ve özlem ekseninde şekillenen iç dünyalarının aktarılmasında temel anlatım araçlarından biri olarak işlev görmüştür.

Yapımda Muzaffer Sarısözen derlemesi olan Isparta yöresine ait Nihâvend makamında ve Ağır Aksak usûlündeki “*Evlerinin Önü Mersin*” türküsü Muzaffer Birtan tarafından seslendirilmiştir.

Filmin klasik Türk müziği repertuvarında ise güftesi Baki Süha Ediboğlu'na, bestesi Selahattin Pınar'a ait Hisar Bûselik makamında ve Aksak usûlündeki “*Beni de Alın Ne Olur Koynunuza Hatıralar*” şarkısı yer almıştır. Ayrıca güftesi Vecdi Bingöl'e, bestesi Selahattin Pınar'a ait Kürdîli Hicâzkâr makamında ve Düyek usûlündeki “*Elimde Meşalem Dilimde Nağmem*” ile yine Selahattin Pınar'ın Kürdîli Hicâzkâr makamında ve Düyek usûlünde bestelediği “*Ne Demiştin Niçin Caydın*” ve “*Ümit Gonca Yüzlü Bir Gelin*” adlı şarkılar filmde kullanılan eserler arasındadır.

Bu yönüyle *Izdırap Şarkısı*, Selahattin Pınar bestelerinin dramatik anlatının merkezinde yer aldığı yapımlardan biri olmuştur. Filmde kullanılan şarkılar, karakterlerin aşk, ayrılık ve özlem duygularını görünür kılan temel anlatım araçları olarak işlev görmüştür.

1955 yılında müzik merkezli melodramlardan biri de *Meçhul Kadın* filmidir. Lütfi Ömer Akad yönetmenliğinde çekilen ve Alexandre Bisson'un *Madam X* adlı romanından uyarlanan yapımın yapımcılığını Hürrem Erman üstlenmiştir. Başrollerini Lale Oraloğlu, Hayri Esen ve Deniz Tanyeli'nin paylaştığı film, yanlış bir anlaşılma sonucunda eşinden ayrılan eski şarkıcı Necla'nın işlediği bir cinayet sonrasında mahkemeye düşmesini ve yıllar sonra avukat olan kızı tarafından savunulmasını konu edinmektedir.

Müzik direktörlüğünü Sadi Işıl原因 üstlenirken, şarkılar Suzan Güven tarafından seslendirilmiştir. Yapım içerisinde klasik Türk müziği repertuvarına ait şarkılar, uzun havalar, türküler ve köçekçe örnekleri birlikte kullanılmış; film repertuarı farklı müzikal gelenekleri bir araya getiren bir yapı sergilemiştir. Bu yönüyle *Meçhul Kadın*, klasik Türk müziği ile halk müziği unsurlarını aynı anlatı içerisinde buluşturan dikkat çekici yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Filmde ilk olarak Zeki Duygulu'ya ait, Gerdaniye makamında ve Sofyan usûlündeki “*Ceylanımı Uçurdular Yar Elimden Kaçtırdılar*” adlı şarkı, plakçalar aracılığıyla diegetik biçimde kullanılmıştır. Eser, filmin duygusal atmosferini destekleyen müzikal unsurlardan biri olmuştur.

Filmde bir sahnede, “*Anne Yüreği İnce / Ağladım Ben Ömrümce / Gülerim Sen Gülünce / Allah Güldürsün Seni, Ninni Ninni*” sözleriyle başlayan ninni de diegetik biçimde kullanılmıştır. Klasik Türk müziği üslubunu yansıtan icra tarzıyla seslendirilen eser, sahnenin duygusal atmosferini desteklemiş; anne-çocuk ilişkisi etrafında şekillenen duygu dünyasının görünür kılınmasına katkı sağlamıştır. Ardından gelen, bestesi Sadi Işıl原因'a, güftesi Mustafa Nafiz Irmak'a ait Segâh makamında ve Sengin Semâî usûlündeki “*Ruhunda Ölen Nağmede Sevda Sesi Var mı*” adlı eser, başrol karakterinin sahne performansı sırasında seslendirilmiştir. Segâh makamının duygusal karakteri, sahnenin dramatik etkisini güçlendirmiştir. Hüzam makamındaki “*Yanıyor mu Yeşil Köşkün Lambası*” türküsü de filmde diegetik olarak

seslendirilmiştir. Eser, başrol karakterinin sahne aldığı bölümlerde icra edilen klasik Türk müziği repertuarı örneklerinden biri olarak kullanılmıştır.

Filimde yalnızca klasik Türk müziği repertuarına değil, farklı yörelere ait halk müziği örneklerine de yer verilmiştir. Kırşehir yöresinden Muzaffer Sarısözen derlemesi olan ve Gülizâr makam özellikleri taşıyan “*Biter Biter de Kırşehir'in Gülleri Biter*”; Adana yöresine ait Kürdî karakterli “*Kara Bahtım Kem Talihim*” uzun havası; Elazığ yöresinden Hüseyinî makamındaki “*Keveng'in Yollarında*” türküsü ve Urfa yöresine ait Uşşak makamındaki “*Oklaviyam Pazıyam*” adlı eser, başrol karakterinin şarkıcı olarak sahne aldığı bölümlerde seslendirilmiştir. Ayrıca Karcıgar makamındaki “*Benliyi Aldım Kaçaktan*” köçekçesi de yine sahne repertuarı içerisinde kullanılmıştır.

Filmin final bölümünde duyulan Sultânîyegâh makamındaki sirtonun düzenlemesi Sadi Işılây tarafından yapılmıştır. Klasik Türk müziği saz repertuarının bilinen örneklerinden olan eser, kapanış sahnesinde kullanılarak anlatıya enstrümantal bir boyut kazandırmıştır.

Film repertuarında şarkı, türkü, uzun hava, ninni, köçekçe ve sirto gibi farklı müzikal formlara yer verilmesi; ayrıca Segâh, Hüzam, Gerdaniye, Karcıgar, Sultânîyegâh, Uşşak ve Gülizâr gibi farklı makamların kullanılması, yapımın müzikal çeşitliliğini ortaya koymuştur. Klasik Türk müziği ile halk müziği repertuarının aynı anlatı içerisinde bir araya getirilmesi ise müziğin filmin dramatik yapısındaki belirleyici konumunu güçlendirmiştir. Böylece *Meçhul Kadın*, müzik merkezli melodram anlayışının öne çıktığı 1950'li yıllar Türk sinemasının karakteristik örneklerinden biri olmuştur.

1950'li yıllarda Türk sinemasında kullanılan müzik anlayışı, yalnızca geleneksel Türk müziği repertuarının aktarımıyla sınırlı kalmamış; aynı zamanda dönemin şehirli eğlence kültürü, Batı kaynaklı orkestrasyon anlayışı ve caz etkili düzenlemelerle yeni bir işitsel karakter kazanmaya başlamıştır. Özellikle türkülerin,

makam temelli eserlerin ve geleneksel melodik yapıların Batı çalgıları, senkoplu ritimler ve dans müziği etkileriyle yeniden düzenlenmesi, Türk sinemasında sentezci müzik anlayışının erken örneklerini ortaya koymuştur. Bu yaklaşım, Türkiye'de 1940'lı yıllardan itibaren gelişmeye başlayan caz ve dans müziği kültürüyle paralel bir görünüm sergilemiştir. Sevinç Tevs'in caz repertuvarını Türkçe yorumlayan öncü tavrı ile İsmet Sıral ve orkestrasının Türk müziği unsurlarını modern orkestrasyon teknikleriyle buluşturan çalışmaları, söz konusu müzikal dönüşümün önemli örnekleri arasında yer almıştır. Sinema müziklerinde görülen bu yaklaşım, geleneksel Türk müziği repertuvarının modern şehir yaşamı ve eğlence kültürüyle kurduğu yeni ilişkinin yansımalarından biri olmuştur.

Bu eğilimin görüldüğü yapımlardan biri olan 1955 yapımı *Kanlarıyla Ödediler*, dönemin şehirli eğlence kültürünü ve müzikal atmosferini yansıtan yapımlardan biri olmuştur. Yönetmenliğini Osman F. Seden'in üstlendiği filmin başrollerini Eşref Kolçak, Neriman Köksal, Kenan Pars, Talat Artemel, Mualla Kaynak, Kadir Savun ve Tamer Balcı paylaşmıştır. Yapım, aynı pavyon kadınına âşık olan iki kardeş arasında gelişen çatışmanın aile içerisinde yarattığı çözülmeyi ve bunun trajik sonuçlarını konu edinmiştir. Pavyon çevresinde şekillenen olaylar, kardeşler arasındaki bağlılığın zamanla kıskançlık, ihanet ve şiddete dönüşmesini göstermiş; film, aile birliğinin çözülüşünü melodramatik bir anlatı içerisinde ele almıştır.

Filmde müzik, yalnızca sahne atmosferi oluşturan bir unsur olarak değil; şehir yaşamını, eğlence kültürünü ve dönemin müzikal beğenisini yansıtan işitsel bir katman olarak kullanılmıştır. Müzik ekibinde Kemal Güleşoğlu yer alırken, saz icralarında Kadri Şençalar, bestelerde ise Fehmi Ege görev almıştır. Film repertuvarında uzun hava, şarkı, türkü ve kanto gibi farklı müzikal formların bir arada kullanılması, yapımın müzikal çeşitliliğini ortaya koymuştur. Halk müziği repertuarı ile makam temelli eserlerin aynı anlatı içerisinde buluşturulması, geleneksel müzik mirasının şehirli eğlence kültürü içerisinde yeniden yorumlanış biçimlerini yansıtmıştır. Geleneksel Türk müziği repertuvarının şehir orkestraları tarafından seslendirilmesi ise

dönemin değişen müzikal anlayışına işaret etmiştir. Böylece *Kanlarıyla Ödediler*, halk müziği ile şehir merkezli eğlence müziği arasında kurulan ilişkinin sinema anlatısına yansıdığı örneklerden biri olmuştur.

Filmin ilk sahnesinde, hikâye anlatımıyla geçmişe dönüş yapılmadan önce hapisane sahnesinde “*Yüz Süreyim Aman O İpek Saçlarına*” sözleriyle başlayan esere yer verilmiştir. Serbest söyleyiş özellikleri ve uzatmalı vokal yapısıyla uzun hava karakterine yaklaşan eser, filmde diegetik olarak kullanılmıştır. Bunun yanında Vedat Çetinkaya'ya ait Şehnaz makamında ve Sofyan usûlündeki “*Yorgun Bir Pınar Gibi Artık Çağlamaz Oldum*” adlı şarkı, ailenin henüz huzurlu ve düzenli yaşamının görüldüğü sahnelerde kullanılmıştır.

Filmde kullanılan eserler arasında Karacaoğlan'a ait sözleriyle bilinen, Hüseyinî makamındaki “*Yağdırır Yağmuru Yeli Estirir / Kimini Güldürür Kimin Küstürür*” adlı eser de yer almıştır. Radif Erten'in sesiyle fon müziği olarak kullanılan uzun hava formundaki eser, anlatıya eşlik eden halk müziği örneklerinden biri olmuştur.

Filmde ayrıca Zeki Duygulu'nun Uşşak makamında ve Sofyan usûlündeki “*Dağda da Davar Güderim (Çakır Emine)*” adlı eseri ile Salih Efendi'ye ait Râst makamında ve Düyek usûlündeki “*Adana'nın Yolları Taştan*” kantosu kullanılmıştır. Bunun yanında Muzaffer Sarısözen derlemesi olan Kastamonu yöresine ait Râst karakterli ve Sofyan usûlündeki “*Aşağıdan Geliyor Türkmen Koyunu*” türküsü de filmde yer almıştır. Söz konusu eserler, dönemin eğlence mekânlarının atmosferine uygun biçimde diegetik olarak kullanılmış; böylece film içerisinde uzun hava, şarkı, türkü ve kanto gibi farklı müzikal formlar bir araya getirilmiştir.

Filmde kullanılan uzun hava, şarkı, türkü ve kanto örnekleri, 1950'li yılların şehirli eğlence hayatında bir arada dolaşımda bulunan farklı müzikal gelenekleri yansıtmıştır. Geleneksel Türk müziği repertuvarının şehir orkestraları aracılığıyla yeniden yorumlanması, halk müziği ve makam temelli eserlerin yeni bir icra ve dolaşım alanı kazanmasını sağlamıştır. Bu durum, geleneksel repertuvarın modern

şehir yaşamı içerisinde geçirdiği dönüşümün sinema alanındaki yansımalarından biri olarak değerlendirilebilir. Böylece *Kanlarıyla Ödediler*, halk müziği ile şehir merkezli eğlence müziği arasında kurulan ilişkinin sinema anlatısına taşındığı örneklerden biri olmuştur.

Bu dönem, Türk sinemasında müziğin kullanım biçiminin belirgin bir dönüşüm geçirdiği önemli bir geçiş evresini temsil etmiştir. Bir yandan makam, usûl, fasıl, gazel, şarkı, longa ve sirto gibi formlar aracılığıyla klasik Türk müziği sinemadaki varlığını sürdürmüş; diğer yandan şehirleşme, gazino kültürünün yaygınlaşması, plak endüstrisinin gelişimi ve değişen seyirci beğenileri doğrultusunda daha geniş kitlelere hitap eden yeni müzikal eğilimler ortaya çıkmıştır. Bu süreçte klasik şehir musikisi, geleneksel özelliklerini korumakla birlikte sinemanın dramatik ihtiyaçlarına ve popüler kültürün beklentilerine uyum sağlayan yeni kullanım biçimleri kazanmıştır.

Aynı dönemde halk müziği de Anadolu merkezli yapımlarda yalnızca folklorik bir unsur olarak değil; kırsal yaşamı, toplumsal ilişkileri, aidiyet duygusunu ve dramatik çatışmaları görünür kılan temel anlatı araçlarından biri hâline gelmiştir "Bu dönüşümün sinemadaki belirgin örneklerinden biri 1955 yapımı *Beyaz Mendil* olmuştur. Yönetmenliğini ve senaryosunu Lütfi Ömer Akad'ın üstlendiği, öyküsü Yaşar Kemal'e ait olan film; Anadolu gerçekliğini ve kırsal yaşamı halk müziği merkezli bir ses dünyasıyla birlikte ele alan erken dönem örneklerden biri olarak öne çıkmıştır. Oyuncu kadrosunda Fikret Hakan (Hasan), Ruth Elizabeth (Zeliha), Settar Körmükçü, Ahmet Tarık Tekçe, Hayri Esen, Kadir Savun, Feridun Karakaya, Nuri Genç ve Danyal Topatan yer almıştır. Görüntü yönetmenliğini Turgut Ören'in yaptığı filmin müzik derlemeleri Muzaffer Sarısözen tarafından hazırlanmış, türkü yorumlarında ise Nida Tüfekçi ve Selahaddin Erorhan görev almıştır.

Düşman iki ailenin çocukları olan Hasan ile Zeliha'nın imkânsız aşkını konu alan *Beyaz Mendil*, halk müziğinin anlatının merkezine yerleştirildiği yapımlardan biri

olmuştur. İki aile ve iki köy arasındaki husumet üzerine kurulan hikâye, trajik bir sonla tamamlanırken film boyunca müzik, karakterlerin duygusal dünyasını ve kırsal yaşamın atmosferini yansıtan temel anlatım araçlarından biri olarak kullanılmıştır.

Lütfi Ömer Akad'ın gerçekçi anlatım anlayışı doğrultusunda halk müziği, filmde yalnızca belirli sahnelerle eşlik eden bir unsur olarak değil; anlatının bütününe yayılan işitsel bir yapı hâline getirilmiştir. Özellikle “Sinsin” ezgisinin kavga ve takip sahnelerinde parçalı ve ritmik biçimde kullanılması, müziğin dramatik gerilimi artıran aktif bir unsur olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Böylece halk müziği, folklorik bir süslemenin ötesine geçerek olay örgüsünün ritmini belirleyen ve dramatik yapıyı destekleyen temel bileşenlerden biri hâline gelmiştir.

Film repertuarında Yozgat, Çankırı, Ankara ve Orta Anadolu çevresine ait halk ezgilerinin yanı sıra çeşitli oyun havaları ve uzun hava örneklerine de yer verilmiştir. Filmde Yozgat yöresine ait, Nida Tüfekçi derlemesi, Acem Kürdî makamı ve Sofyan usûlündeki “*Ham Meyvayı Kopardılar Dalından*”; Kilis yöresine ait, Muzaffer Sarısözen derlemesi Uşşak makamı ve Sofyan usûlündeki “*Karanfil Deste Gider*”; Sivas yöresine ait Buselik makamı ve Nim Sofyan usûlündeki “*Burçak Tarlası*”; Erzurum yöresine ait uzun hava karakterindeki “*Kalkın Turnalar Van'dan Çekilin*”; Urfa yöresinden alınan, Cemil Cankat derlemesi Uşşak makamı ve Nim Sofyan usûlündeki “*Uzun Uzun Kamışlar*”; Ahmet Yamacı derlemesi İstanbul türküsü olan Hicâz-kâr makamındaki “*Yârim Gitti Çeşmeye Aman Güzel Oğlan*”; Malatya yöresine ait Fahri Kayahan derlemesi Hüseyinî Maya “*Gelini Geline de Gardaş*” ile Şarkışla'dan alınan, Âşık Veysel'e ait Hüseyinî makamı ve Aksak usûlündeki “*Ne Ötersin Dertli Dertli Dayanamam Zâra Bülbül*” ağıdına yer verilmiştir. Ayrıca İzmir yöresine ait Durmuş Yazıcıoğlu derlemesi Nihâvend makamı ve Aksak usûlündeki “*Uzun Olur Gemilerin Direği*” de film repertuarında kullanılmıştır.

Filmde yalnızca türkü icralarına değil, fon müziklerine de halk müziği repertuarı üzerinden yer verilmiştir. Kayseri yöresinden alınan, Emin Aldemir

derlemesi Gülizâr makamı ve Nim Sofyan usûlündeki “*Süpürgesi Yoncadan*” ile Çorum yöresine ait, Muzaffer Sarısözen derlemesi Hüseyinî karakterindeki “*Hem Okudum Hem de Yazdım Yalan Dünya Sana Kandım*” türküsü filmde fon müziği olarak kullanılmıştır. Bu eserler, sahnelerin duygusal atmosferini desteklemenin yanı sıra filmin geçtiği coğrafyanın kültürel kimliğini görünür kılan işitsel unsurlar olarak işlev görmüştür.

Filmde kullanılan türkülerin yalnızca sahne içi icralarla sınırlı kalmayıp fon müziği olarak da değerlendirilmesi, halk müziğinin anlatının bütününe yayılan bir işitsel yapı oluşturmasını sağlamıştır. Anadolu'nun farklı yörelerinden derlenen eserlerin bir araya getirilmesi, filmin kırsal yaşamı merkeze alan gerçekçi atmosferini desteklemiş; müzik, karakterlerin duygusal dünyasını ve toplumsal çevresini yansıtan temel anlatım araçlarından biri olarak işlev görmüştür. Böylece *Beyaz Mendil*, Türk halk müziğinin sinema anlatısının merkezine yerleştirildiği erken dönem örneklerden biri olmuştur.

1950 yılında çekilen *Sihirli Defne* ve *İstanbul Geceleri* filmlerinde görülen eğlence kültürü merkezli müzikal anlayışın izlerini taşıyan 1955 yapımı *Kadının Fendi*, halk müziği, köçekçe ve klasik Türk müziği repertuvarını bir araya getiren yapımlardan biri olmuştur. Yönetmenliğini ve senaristliğini Orhan Erçin'in üstlendiği filmin oyuncu kadrosunda Orhan Erçin, Gönül Bayhan, Tevhid Bilge, Renan Fosforoğlu, Vahi Öz, Mürüvvet Sim, Feridun Çölgeçen ve Necdet Mahfi Ayrıl yer almıştır. Film, içgüveysi olarak yaşayan iki bacanağın eşleri ve kayınvalideleriyle yaşadıkları çekişmeleri mizahi bir anlatı içerisinde ele almıştır.

Müziklerini Metin Bükey'in hazırladığı yapımda şarkılar Celal Adanalı ve Süheyla Panseler tarafından seslendirilmiştir. Sahnelerde Mustafa Kandıralı (klarnet), Nuri Şenleyli (kanun), Metin Bükey (ud), Ömer Güntaş (obua), Nazif Girgin, Yaşar Işın ve Kemal Güleşoğlu (kemanlar), Mustafa Demir (piyano) ve Yaşar Anlı'dan

(ritim) oluşan saz heyeti yer almıştır. Eğlence bölümlerinde ayrıca Toto Karaca, İnci Birol ve Türkan Şamil dans performanslarıyla filmde görülmüştür.

Filmde fon müziği olarak Edirne yöresine ait Uşşak karakterli ve Aksak usûllü “*Kalaycılar Kalay Yapar/Gümüş Yapar Bakırları*” türküsü kullanılmıştır. Türkünün ardından Aziz Şenses tarafından derlenen Adana yöresine ait Uşşak makamındaki “*Ne Karaymış Şu Alnımın Yazısı / Meleşmiyor Koyun ile Kuzusu*” sözleriyle başlayan uzun hava, Süheyla Panseler tarafından seslendirilmiştir. Eser, filmde yer verilen halk müziği örneklerinden biri olmuştur.

Filmde ayrıca Santuri Edhem Efendi’ye ait *Şehnaz Longa* kullanılmış; böylece klasik Türk müziğinin saz eseri repertuvarına da yer verilmiştir. Bunun yanında anonim “*Benliyi Aldım Kaçaktan*” adlı Karcıgar makamındaki köçekçe, eğlence sahnelerinde kullanılmıştır. Köçekçe formunun tercih edilmesi, filmin eğlence merkezli atmosferiyle uyumlu bir müzikal yapı oluşturmuştur.

Filmde halk müziği örnekleri, köçekçe ve klasik Türk müziği saz repertuvarına ait eserlerin birlikte kullanılması, yapının eğlence merkezli müzikal yapısını ortaya koymuştur. Mustafa Kandıralı, Metin Bükey ve Nuri Şenleyli gibi dönemin önemli icracılarından oluşan saz heyetinin doğrudan görüntüye dâhil edilmesi, müziğin yalnızca işitsel değil aynı zamanda görsel bir gösteri unsuru olarak da değerlendirildiğini göstermiştir. Eğlence ve dans sahneleriyle desteklenen bu yapı içerisinde müzik, dönemin sahne hayatını ve popüler eğlence kültürünü yansıtan temel bileşenlerden biri olarak kullanılmıştır. Böylece *Kadının Fendi*, yalnızca türkü, köçekçe ve longa gibi farklı müzikal formların bir araya getirildiği bir yapım olarak değil; dönemin önemli icracılarını doğrudan perdeye taşıyarak sahne kültürünü görünür kılan ve 1950’li yılların eğlence odaklı müzikal anlayışını yansıtan örneklerden biri olmuştur.

Eğlence kültürü merkezli müzikal anlayışın izlerini taşıyan yapımlardan biri de 1956 yapımı *Kadifeden Kesesi* olmuştur. Semih Evin ve Cahit Günel’in yönettiği,

senaryosu Cahit Günel ile Orhan Çağman tarafından kaleme alınan filmin oyuncu kadrosunda Salih Tozan, Vahi Öz, Gülderen Ece, Özcan Tekgül, Leman Akçatepe, Asuman Çintay ve Faik Coşkun yer almıştır. Film, Amerika'dan dönen kardeşini aramak için yola çıkan bir Kayserili'nin başından geçen olayları komedi unsurları eşliğinde anlatmıştır.

Filmin müzikleri Kadri Şençalar tarafından hazırlanmış, şarkılar ise Suzan Güven ve Melike Güven tarafından seslendirilmiştir. Yapımda halk müziği repertuarı, eğlence sahnelerinin temel müzikal bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır. Film, jenerikte kullanılan anonim Uşşak makamındaki Sofyan usûllü *“Kadifeden Kesesi, Kahveden Gelir Sesi”* türküsü ile başlamıştır. Yapımda ayrıca Kadri Şençalar bestesi olan Uşşak makamındaki Düyek usûllü *“Aşk Çekenler Bilir Hem Sever Hem Sevilir”* şarkısına yer verilmiştir.

Filmde Neriman Köksal'ın sahnede seslendirdiği, Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Sinop yöresine ait Çargâh makamındaki Nim Sofyan usûllü *“Şeftali Ağaçları/Türlü Çiçek Başları/Yaktı Yandırdı Beni/Yârin Hilâl Kaşları”* türküsü de kullanılmıştır. Eser, filmde yer verilen halk müziği örneklerinden biri olmuştur.

Yapımda ayrıca Kerkük yöresine ait Karcıgar makamındaki Aksak usûllü *“Evlerinin Önü Yonca”* türküsüne de yer verilmiştir. Kaynak kişisi Abdulvahit Kuzecioğlu olan eser, film repertuarına Anadolu ve Kerkük-Türk kültür çevresine ait halk müziği unsurlarını taşımıştır.

Film repertuarında türkü ve şarkı örneklerinin birlikte kullanılması, yapımın eğlence merkezli müzikal yapısını desteklemiştir. Sinop ve Kerkük yörelerinden derlenen halk müziği örneklerinin Kadri Şençalar besteleriyle aynı repertuar içerisinde yer alması, farklı müzikal kaynakların film anlatısında bir araya getirildiğini göstermiştir. Böylece *Kadifeden Kesesi*, halk müziği ile klasik Türk müziği

repertuvarını eğlence sahneleri ekseninde buluşturan ve dönemin sahne kültürünü yansıtan yapımlardan biri olmuştur.

1956 yılı, Türk sinemasında melodram türünün yoğun biçimde üretildiği ve geniş izleyici kitleleri tarafından ilgiyle karşılandığı bir dönem olmayı sürdürmüştür. Müzik kullanımının dramatik yapıyı destekleyen temel unsurlardan biri olarak öne çıktığı yapımlardan biri de *Beş Hasta Var* olmuştur.

Atıf Yılmaz yönetmenliğinde çekilen filmin senaryosu Yılmaz ile Nejat Saydam tarafından hazırlanmış, yapımcılığını ise Cemil Filmer üstlenmiştir. Ethem İzzet Benice'nin romanından uyarlanan yapımın oyuncu kadrosunda Nedret Güvenç, Muzaffer Tema ve Sadri Alışık yer almıştır.

Film, bir hastane koğuşunda tedavi gören farklı karakterlerin yaşam öykülerini merkezine alırken, anlatının temel eksenini Belkıs ile Cahit arasındaki trajik aşk hikâyesi oluşturmaktadır. Birbirlerini seven iki gencin yaşamı, Belkıs'ın ailesinin baskısıyla Cahit'ten ayrılarak Mısırlı zengin Cafer Paşa ile evlenmek zorunda kalmasıyla değişmiştir. Bu evliliğin ardından yaşadığı hayal kırıklığı ve öfke, Belkıs'ı intikam duygusuyla hareket etmeye yöneltmiş; süreç içerisinde hastalık, yalnızlık ve toplumsal dışlanmayla sonuçlanan trajik bir dönüşüm yaşamıştır. Hastane koğuşunda anlatılan diğer hikâyelerle birlikte film, kıskançlık, ihanet, suç, ceza ve toplumsal çözülme temalarını melodramatik bir yapı içerisinde ele almıştır.

Filmde klasik Türk müziği repertuarı, meyhane ve eğlence sahnelerinde gerçekleştirilen sahne içi icralar aracılığıyla anlatıya dâhil edilmiştir. Yapımda kullanılan dikkat çekici eserlerden biri, güftesi Yahya Kemal Beyatlı'ya, bestesi Lavtacı Hristo'ya ait olan Kürdilihicazkâr makamındaki “*Gidelim Göksu'ya Bir Âlem-i Âb Eyleyelim*” şarkısıdır. Aksak usûlündeki eser, film içerisinde klasik İstanbul eğlence kültürünü ve meyhane atmosferini yansıtan müzikal unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

Filmde ayrıca meyhane sahnelerinde ud eşliğinde “*Telgraflın Tellerine Kuşlar mı Konar*” sözleriyle başlayan Uşşak makamındaki türküyeye de yer verilmiştir. Nim Sofyan usûlündeki eser, halk müziği repertuvarının şehirli eğlence ortamları içerisinde kullanımına örnek oluşturmaktadır.

Yapımda ayrıca “*Cepte Metelik Yok Efendim Aman Tutamazsın Araba / Evi Tenhada Görünce Sataşırsın Araba...*” sözleriyle başlayan Hicaz karakterli bir esere de yer verilmiştir. Söz yapısı ve icra biçimi bakımından dönemin kanto ve şehir eğlence müziği geleneğiyle ilişki kuran bu eser, gazino ve eğlence atmosferini destekleyen sahne müziklerinden biri olarak kullanılmıştır. Ancak yapılan incelemelerde eserin bestekârına, repertuvarına ve usûl özelliklerine ilişkin güvenilir bilgilere ulaşılammıştır. Bu nedenle eser, film içerisindeki kullanım bağlamı çerçevesinde değerlendirilmiş; ayrıntılı müzikal çözümleme kapsamına dâhil edilmemiştir.

Filmde klasik Türk müziği, halk müziği ve kanto geleneğine ait örneklerin aynı repertuvar içerisinde yer alması, dönemin şehirli eğlence kültürünün çok katmanlı yapısını yansıtmıştır. Meyhane ve gazino sahnelerinde kullanılan şarkılar, türküler ve sahne müzikleri yalnızca dramatik atmosferi desteklememiş; aynı zamanda filmin geçtiği sosyal çevrenin işitsel kimliğinin kurulmasına da katkı sağlamıştır. Böylece *Beş Hasta Var*, 1950’li yılların şehir eğlence hayatını klasik Türk müziği ve halk müziği repertuvarı üzerinden görünür kılan yapımlardan biri olmuştur.

1956 yapımı *Yetimler Ahı*, köy ve şehir yaşamı arasındaki kültürel farklılıkları melodramatik bir yapı içerisinde ele alan dikkat çekici yapımlardan biridir. Senaryosu ve yönetmenliği Muharrem Gürses tarafından gerçekleştirilen filmin oyuncu kadrosunda Turan Seyfioğlu, Muhterem Nur, Üftade Kimi, Ahmet Tarık Tekçe, Sadri Karan, Fatma Girik ve Celal Ersöz yer almıştır. Filmin oyun havaları ve müzik düzenlemeleri Kadri Şençalar tarafından hazırlanmıştır.

Yapım, anne ve babasını kaybettikten sonra köyün zorba kişisi Sırtlan Sadık'ın baskılarına maruz kalan Kezban ile erkek kardeşinin yaşam mücadelesini konu edinmektedir. Masum bir aşk hikâyesi etrafında gelişen anlatıda, zorbalık, yoksulluk, adalet arayışı ve dayanışma temaları ön plana çıkmaktadır. Köy yaşamının toplumsal yapısını merkeze alan filmde müzik, karakterlerin duygusal dünyasını ve kırsal çevrenin kültürel atmosferini yansıtan temel anlatım araçlarından biri olarak kullanılmıştır.

Filmin saz ekibinde udda Kadri Şençalar, kanunda İsmail Şençalar, kemanda Haydar Tatlıyay ile Ali Yüceturanlı, klarnette Mustafa Kandıralı ile Emin Altın, piyanoda Mustafa Demir ve neyde Neyzen Eriç yer almıştır. Filmin fon müzikleri ise Rauf Tözüm tarafından hazırlanmıştır.

Film, Hicaz karakterli ve aksak usûllü bir oyun havası ile açılmış; böylece yapımın ilk sahnelerinden itibaren halk müziği unsurları anlatının işitsel yapısına dâhil edilmiştir. Yapımın dikkat çekici yönlerinden biri, şehir musikisi ile Anadolu halk müziğini aynı dramatik yapı içerisinde birlikte kullanmasıdır. Filmde yer verilen eserlerden biri, Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Erzurum yöresine ait “*Su Gelir Ark Uyanır / Dağlar Yeşil Boyanır*” türküsüdür. Hüseyinî karakter taşıyan ve 10/8'lik ritmik yapısıyla dikkat çeken türkü, filmin kırsal atmosferini güçlendiren işitsel unsurlardan biri olarak kullanılmıştır. Filmde ayrıca sözleri “*Yeşil Olur Şu Konya'nın Meramı / Konyalı Kız Debreştirdin Yaramı*” şeklinde başlayan, Kadri Şençalar bestesi olan Karcıgâr makamındaki eser de yer almıştır. Nim Sofyan usûlündeki eser, halk müziği ile şehir musikisi arasında geçiş kuran yapıyla dikkat çekmiştir.

Yapımda “*Kara Bahtım Kem Talihim / Taşa Bassam İz Olur...*” sözleriyle başlayan Kürdî karakterli eser ile “*Yeşil Kurbağalar Öter Göllerde*” adlı Hüseyinî karakter taşıyan türkü, Aziz Şenses tarafından seslendirilmiş; bağlama eşliklerini ise

Ahmet Yamacı gerçekleştirmiştir. Bu kullanımlar, Anadolu merkezli dramatik yapıyı güçlendiren halk müziği örnekleri arasında yer almıştır.

Filmde ayrıca halk arasında “*Huma Kuşu*” olarak bilinen Hicaz makamı “*Hasta Düştüm Gurbet Elde*” adlı maya ile “*Aşkın Ne Derin Yâreler Açtı Ciğerimde*” sözleriyle başlayan Şanlıurfa yöresine ait uzun hava da kullanılmıştır. Hicaz makamı özellikleri taşıyan ve *Mesnevî Havası/Girdabı* formunda icra edilen eserler, Kaplan Tarsuslu tarafından seslendirilmiştir. Maya ve uzun hava geleneğine ait bu örnekler, filmin ayrılık, gurbet ve kader temalarını güçlendiren başlıca işitsel unsurlar olarak kullanılmıştır.

Filmde kullanılan türküler, uzun havalar, mayalar, oyun havaları ve şehir musikisi repertuarı, 1950'li yıllar Yeşilçam melodramlarında sıkça karşılaşılan ortak müzik kullanımının örneklerini oluşturmaktadır. Anadolu kökenli eserlerin farklı yapımlarda benzer dramatik işlevlerle yeniden kullanılması, dönemin sinemasında ortak bir repertuar kültürünün oluştuğunu göstermektedir. *Yetimler Ahı* da bu repertuarı köy yaşamı, yoksulluk, ayrılık ve adalet arayışı temalarıyla ilişkilendirerek kullanmış; böylece halk müziği ile şehir kökenli müzikal unsurları aynı anlatı içerisinde buluşturan yapımlardan biri olmuştur.

Halk müziğinin yalnızca köy ve taşra temalı yapımlarda değil, şehir merkezli anlatılarda da kullanılmaya başladığı görülmektedir. Bu eğilimin örneklerinden biri de 1956 yapımı *Kardeş Kurşunu* filmidir. Lütfi Ömer Akad yönetmenliğinde çekilen, senaryosu Lütfi Ömer Akad ile Osman F. Seden tarafından kaleme alınan yapımın başrollerini Ayhan Işık, Turan Seyfioğlu ve Neşe Yulaç paylaşmıştır. Film, aynı kadına âşık olan ve zamanla birbirine düşman hâline gelen iki kardeş etrafında gelişen olayları konu edinmiştir.

Filmde dikkat çeken müzikal kullanımlardan biri, ev ortamında gerçekleştirilen nişan sahnesinde halk sazları eşliğinde icra edilen “*Tokatlı mısın Sivashlı mısın / Ağlamışsın Güzelim Sen Yaslı mısın*” sözleriyle başlayan Hicaz karakterli türküdür.

Devamında “*Ellere Ellere Canım Eller /Saçlarını Dökmüş Esen Yellere / Gel Gidelim Sunam Bizim Ellere*” dizeleriyle sürdürülen eser, şehir yaşamı içerisinde geçen bir nişan sahnesinde kullanılmıştır. Filmde kullanılan türkü, nişan sahnesi gibi gündelik bir toplumsal ritüel içerisinde yer alarak anlatının doğal bir parçası hâline gelmiştir. Bu kullanım, halk müziğinin 1950’li yılların ortalarından itibaren yalnızca köy yaşamını temsil eden bir unsur olarak değil; şehir merkezli melodramlarda da toplumsal ilişkileri ve kültürel aidiyetleri yansıtan bir anlatım aracı olarak kullanılmaya başlandığını göstermektedir.

1957 yılına gelindiğinde Türk sinemasında müzik kullanımının çeşitlendiği görülmektedir. Yılın önemli bir bölümünü köy melodramları ve Anadolu merkezli yapımlar oluşturmuş; bu filmlerde halk müziği unsurları anlatının temel bileşenleri arasında yer almıştır. Bununla birlikte şehir merkezli melodramlarda klasik Türk mûsikîsi repertuarı, gazino ve eğlence mekânları aracılığıyla anlatının önemli bir parçası hâline gelmiştir.

Bu yaklaşımın görüldüğü yapımlardan biri de yönetmenliğini ve senaristliğini Memduh Ün’ün üstlendiği 1957 yapımı *Piç/Kahpe Dünya* filmidir. Başrollerini Lale Oraloğlu, Muhterem Nur, Turgut Özatay ve Nazım İnan’ın paylaştığı yapım, İstanbul eğlence çevrelerinde yaşamını sürdüren bir kadının yıllar önce kaybettiği çocuğuyla farkında olmadan yeniden karşılaşmasını konu edinmektedir. Toplumsal dışlanma, yoksulluk, sınıf farklılıkları, annelik ve kader temaları etrafında şekillenen anlatıda müzik, İstanbul eğlence hayatını yansıtan önemli unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

Filmin açılış bölümünde, Balıkesir yöresine ait anonim halk türküsü olan “*Dağda da Kuşlar Beş Olur (Şükriye)*”, kadınlardan oluşan bir fasıl heyeti tarafından seslendirilmiştir. Eserin sahne içerisinde icra edilmesi, müziğin diegetik özellik taşıdığını göstermektedir. Bu kullanım, halk müziği repertuarının şehir eğlence hayatı içerisinde de yer bulduğunu ortaya koyması bakımından dikkat çekmiştir.

Bu bölümün ardından Lale Oraloğlu'nun canlandığı Nesrin karakteri tarafından “*Gemilerde Talim Var Bahriyeli Yarım Var*” adlı türkü seslendirilmiştir. Hicaz makamındaki ve aksak ritim yapısındaki eser, eğlence sahnelerinde kullanılarak filmin müzikal atmosferini desteklemiştir.

Meyhane ve saz atmosferinin sürdüğü sahnelerde ise Büyük Osman Bey'e ait Hüzzam makamındaki ve Devr-i Kebîr usûlündeki bir peşreve yer verilmiştir. Eser, geleneksel fasıl düzenini çağrıştıran işitsel unsurlardan biri olarak kullanılmış; böylece filmde halk müziği repertuarı ile klasik Türk mûsikîsi örnekleri aynı eğlence ortamı içerisinde bir araya getirilmiştir.

Filmde halk müziği repertuarına ait türküler ile klasik Türk mûsikîsinin peşrev formundaki örneklerinin aynı eğlence ortamı içerisinde kullanılması, dönemin İstanbul eğlence hayatının müzikal çeşitliliğini yansıtmıştır. Türkülerin kadın fasıl heyeti ve sahne icraları aracılığıyla sunulması, halk müziğinin şehir merkezli eğlence kültürü içerisindeki dolaşımını görünür kılmıştır. Büyük Osman Bey'e ait Hüzzam peşrevin kullanılması ise geleneksel fasıl anlayışının anlatıya taşınmasını sağlamıştır. Böylece *Piç / Kahpe Dünya*, halk müziği ile klasik Türk mûsikîsini aynı işitsel yapı içerisinde buluşturan şehir merkezli melodram örneklerinden biri olmuştur.

Bu dönemin dikkat çekici örneklerinden biri olan *Hata (Bırakın Ağlayım)*, Kadri Şençalar bestelerinin en yoğun biçimde kullanıldığı yapımlardan biri olmuştur. Şinasi Özönük tarafından yönetilen ve senaryosu Hasan Oktay tarafından kaleme alınan film, Şençalar Film tarafından gerçekleştirilmiştir. Başrollerinde Gülistan Güzey (Semra), Turgut Özatay (Erol), İbrahim Solmaz, Hadi Hün ve Özen Tutucu'nun yer aldığı yapım, sevgi ve ilgi görmediği bir evlilik içerisinde sıkışan Semra'nın, gerçek kimliğini gizleyen bir uyuşturucu kaçakçısı olan Erol ile kurduğu ilişkinin trajik sonuçlarını konu edinmektedir. Dönemin şehir melodramlarında sıkça karşılaşılan aşk, aldatılma, kader, yalnızlık ve hayal kırıklığı temaları, film boyunca kullanılan klasik Türk müziği repertuarı aracılığıyla desteklenmiş; müzik anlatının duygusal yapısının

kurulmasında önemli bir işlev üstlenmiştir. Yapımın müzikleri Karlo Kapoçelli ile birlikte Kadri Şençalar ve ekibi tarafından hazırlanmıştır.

Filmin jeneriğinde bestekara ait Hicaz makamındaki, Nim Sofyan usûlündeki “*Neyleyim Köşkü Neyleyim Sarayı*” adlı eser sözlü olarak kullanılmıştır. Eser, filmin daha başlangıç aşamasında kader, hüznün ve vazgeçiş duygularını seyirciye aktaran bir işlev üstlenmiştir.

Film boyunca kullanılan eserlerden biri olan Kadri Şençalar bestesi, Vecdi Bingöl güftesiyle Nihavend makamında ve Sofyan usûlünde bestelenen “*Ah Güzel İstanbul Benim Sevgili Yarım*” adlı şarkıdır. Bunun yanında yine Kadri Şençalar’ın Hicazkâr makamında, Aksak usûlünde bestelediği “*Yanıyor Kalbimdeki Hicran Ateşi*” adlı eser, karakterlerin iç dünyalarında yaşadıkları özlem ve pişmanlık duygularını yansıtan kullanımlar arasında yer almıştır.

Filmde ayrıca Kadri Şençalar’ın İ. Galip Arcan güftesi üzerine Nihavend makamında ve Curcuna usûlünde bestelediği “*Göklerle Denizler Bana Şefkatle Sarıldı*” adlı şarkıya yer verilmiştir. Görece daha hareketli karakter taşıyan bu eser, melodramın yoğun duygusal atmosferi içerisinde farklı bir müzikal renk oluşturmuştur.

Repertuvarda yer alan bir diğer eser ise Kadri Şençalar’ın Mehmet Cevat güftesi üzerine Uşşak makamında ve Türk Aksağı usûlünde bestelediği “*Bir Gonca İken Kalbimi Aşkınla Sararttın*” adlı şarkıdır. Filmde aşkın yol açtığı hayal kırıklığı ve duygusal yıkım temalarını destekleyen eserlerden biri olarak kullanılmıştır.

İsmet Çetinsel bestesi ve Kemal Gürses güftesiyle Acemkürdî makamında, Aksak usûlünde bestelenen “*Bir Başka Kadın Var Mıdır Kahrımı Çeken*” adlı eser ise filmde gazel üslubuna yakın bir icrayla kullanılmıştır. Bu tercih, klasik Türk müziğinin serbest okuyuş geleneğinin melodram anlatısına taşındığını göstermiştir.

Filmde yer alan diğer eserler arasında Kadri Şençalar'ın Hicaz makamında ve Türk Aksağı usûlündeki “*Gönlüm Yaralı Bilmiyorum Yar Bana Ne Oldu*” ile Vecdi Bingöl güftesi üzerine Hicaz makamında ve Düyek usûlünde bestelediği “*Ne Sevgilim Kaldı Ne de Yoldaşım*”adlı şarkılar bulunmaktadır. Her iki eser de yalnızlık, terk edilmişlik ve umutsuzluk duygularını öne çıkararak filmin melodramatik yapısını güçlendirmiştir.

Filmde kullanılan repertuvarın büyük ölçüde Kadri Şençalar bestelerinden oluşması, yapımın müzikal kimliğini belirleyen temel unsurlardan biri olmuştur. Hicaz, Hicazkâr, Nihavend, Uşşak ve Acemkürdî makamlarında bestelenen eserler; aşk, ayrılık, özlem, yalnızlık ve hayal kırıklığı temalarını destekleyerek melodramatik anlatının duygusal yapısını güçlendirmiştir. Böylece *Hata (Bırakın Ağlayım)*, Kadri Şençalar'ın bestecilik anlayışının film repertuvarına bütüncül biçimde yansıdığı ve klasik Türk müziğinin şehir merkezli melodram anlatısının temel bileşenlerinden biri olarak kullanıldığı yapımlardan biri olmuştur.

1957 yılında çekilen *Kurt Mustafa*, halk müziği unsurlarını efe anlatısıyla bir araya getiren yapımlardan biri olmuştur. Yönetmenliğini Abdurrahman Palay'ın üstlendiği filmin senaryosu Şevket Aktunç ve Şinasi Özönük tarafından hazırlanmıştır. Filmin müziklerinde Kadri Şençalar yer almıştır.

Başrollerde Nazım İnan (Kurt Mustafa), Leyla Altın (Ayşe) ve Suzan Avcı yer alırken; filmde ayrıca Muazzez Arçay, Rıza Tüzün ve Hüseyin Kaşif rol almıştır. Yapım, ailesi öldürülen Mustafa'nın dağa çıkarak “Kurt Mustafa” adıyla bir efe kimliğine dönüşmesini; aşk, intikam ve kader ekseninde gelişen dramatik yapıyla anlatmıştır.

Filmde kullanılan repertuvar, halk müziği ve Türk müziği formlarının birlikte değerlendirilmesi bakımından dikkat çekmektedir. Yapımda yer alan eserlerden biri, Kadri Şençalar bestesi olan Nikriz makamında ve Evfer usûlündeki “*Dağ Başında Tüter Duman*” adlı şarkıdır. Eser, filmde kullanılan şehir musikisi örneklerinden biri

olarak repertuvarında yer almıştır. Filmde ayrıca Kadri Şençalar'ın Sabâ makamında ve Düyek usûlünde bestelediği “*Güzel Ayşem Gel Yanıma*” adlı şarkıya da yer verilmiştir. Şarkı formundaki eser, film içerisindeki duygusal sahnelerde kullanılmıştır. Yapımda kullanılan bir diğer eser, Karcıgâr makamında ve Sofyan usûlündeki “*Yeşil Olur Şu Konya'nın Meramı*” adlı şarkıdır. Bunun yanında Gülizâr karakterli “*Benden Selam Söylen O Nazlı Yâre*” türküsü de film repertuvarında yer almıştır.

Filmde gazel ve uzun hava örneklerine de yer verilmiştir. “*Ey Siyah Gözlü Kadın*” gazeli, klasik Türk mûsikîsi geleneğini temsil eden örneklerden biri olarak kullanılmıştır. Urfa yöresine ait Hüseyinî makamında “*Yeşil Kurbağalar Öter*” adlı uzun hava ise halk müziği repertuvarını yansıtan eserler arasında bulunmaktadır.

Yapımda ayrıca Ege bölgesi zeybek geleneğinin önemli örneklerinden biri olan Hicaz makamında ve Aksak usûlündeki “*Harmandalı Zeybeği*” kullanılmıştır. Böylece filmde şarkı, türkü, gazel, uzun hava ve zeybek gibi farklı müzikal formlar bir arada değerlendirilmiştir.

Filmde şarkı, türkü, gazel, uzun hava ve zeybek gibi farklı müzikal formların bir arada kullanılması, yapımın çok katmanlı müzikal yapısını ortaya koymaktadır. Kadri Şençalar bestelerinin yanı sıra Urfa uzun havası ve *Harmandalı Zeybeği* gibi bölgesel müzik örneklerine yer verilmesi, filmin Anadolu coğrafyasına ve efe kültürüne dayanan anlatısını desteklemiştir. Böylece *Kurt Mustafa*, halk müziği ile klasik Türk mûsikîsi repertuvarını aynı anlatı içerisinde buluşturan ve bu repertuvarı kahramanlık, aşk, intikam ve kader temalarıyla ilişkilendiren yapımlardan biri olmuştur.

1957 yapımı *Annemin Gözyaşları*, yönetmenliğini ve senaristliğini Nuri Akıncı'nın üstlendiği melodram türündeki yapımlardan biridir. Senaryosu Nuri Akıncı ve Ali Korkut tarafından kaleme alınan filmde başrolleri Muhterem Nur, Kemal Kan ve Ahmet Tarık Tekçe paylaşmıştır. Yapım, dönemin melodramlarında sıkça

karşılaşılan aile ilişkileri, fedakârlık, aşk, toplumsal baskılar ve yaşam mücadelesi etrafında şekillenen dramatik bir hikâyeyi konu edinmektedir.

Filmde kullanılan Türk müziği unsurları sınırlı olmakla birlikte anlatının duygusal yapısını destekleyen işlevler üstlenmiştir. Meyhane sahnelerinden birinde, Zeki Duygulu'ya ait Hüzam makamında ve Düyek usûlündeki “*Gül Kokulu Saçların Menekşe Bakışların*” adlı şarkıya yer verilmiştir. Eser, Klasik Türk mûsikîsinin önemli isimlerinden Üdi Bogos Efendi (Asdikzâde Bogos Hamamcıyan) tarafından ud eşliğinde seslendirilmiştir. Eser, film içerisinde iki kez kullanılmış ve anlatının melodramatik atmosferini destekleyen müzikal unsurlar arasında yer almıştır.

Filmde ayrıca Hicaz makamındaki “*Gözümün Nuru, Gönlümün Muradı, Biricik Yavrum, Ninni Ninni, Ninni de Büyü*” sözleriyle başlayan esere yer verilmiştir. Annelik temasının ön plana çıktığı yapımda bu eser, filmin duygusal yapısını destekleyen müzikal unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

Filmde yer verilen müzikal unsurların sayıca sınırlı olmasına karşın, her biri anlatının duygusal yapısı içerisinde belirgin işlevler üstlenmiştir. Hüzam makamındaki şarkı, Hicaz makamındaki ninni ve Sabâ makamındaki ney taksimleri; aile, annelik, fedakârlık ve hüznün temalarını destekleyen başlıca işitsel unsurlar olarak kullanılmıştır. Böylece *Annemin Gözyaşları*, Türk müziği unsurlarını melodram anlatısının duygusal etkisini güçlendirmek amacıyla kullanan yapımlardan biri olmuştur.

1940'lı yılların sonlarından itibaren besteleriyle Türk sinemasında görünürlük kazanan ve birçok yapımın müziklerinde imzası bulunan Baki Çallıoğlu, 1957 yapımı *Kara Yazı* filminde yönetmen, senarist, yapımcı, oyuncu, bestekâr ve güfte yazarı kimliklerini aynı yapım içerisinde bir araya getirmiştir. Bu durum, müziğin yaratım süreci ile sinemasal anlatının tek bir yaratıcı figür etrafında şekillenmesi bakımından inceleme kapsamındaki yapımlar içerisinde istisnai bir örnek oluşturmaktadır.

Başrollerinde Baki Çallıoğlu, Kerime Lav, Muazzez Arçay ve Atıf Kaptan'ın yer aldığı yapım, Çallıoğlu'nun müzikal kimliğinin anlatı üzerindeki etkisini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Filmde güftesi ve bestesi Baki Çallıoğlu'na ait Hicaz makamındaki “*Bir Gizli Emelle Ben Seni Sevdım*” adlı şarkıya yer verilmiş; ayrıca Muhayyer makamında ve Sofyan usûlündeki “*Keklik Gibi Kanadım Süzmedim*” eseri kullanılmıştır. Bu eserler, filmin melodramatik yapısını destekleyen müzikal unsurlar arasında yer almıştır.

Filmde yer verilen eserler, Baki Çallıoğlu'nun müzikal kimliğinin anlatı üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. Yönetmen, senarist, yapımcı, oyuncu, bestekâr ve güfte yazarı olarak aynı yapım içerisinde görev alması, Çallıoğlu'nun sinema ile müzik arasındaki ilişkiyi çok yönlü biçimde kurmasına imkân sağlamıştır. Bu bakımdan *Kara Yazı*, Baki Çallıoğlu'nun sinema ve müzik alanındaki üretimlerini aynı yapıda bir araya getiren örneklerden biri olarak öne çıkmıştır.

Halk müziği unsurlarının yoğun biçimde kullanıldığı köy melodramlarından biri de 1958 yapımı *Zeynebin Aşkı / Güllü Fatma* olmuştur. Yönetmenliğini Memduh Ün'ün üstlendiği, senaryosu Muharrem Gürses tarafından kaleme alınan yapımın başrollerini Muhterem Nur (Zeynep), Saltuk Kaplangı (Ömer), Mehmet Özekit (Hüseyin) ve Alev Gürzap (Güllü) paylaşmıştır. Filmin müzikleri Nevzat Ekmekçi, Celal Adanalı ve Nihat Mercanlı tarafından hazırlanmıştır. Yapımda belirli bir klasik Türk müziği repertuarından ziyade, köy yaşamını ve Anadolu atmosferini yansıtan türkü, uzun hava, bozlak ve ağıt karakterindeki halk müziği örneklerine yer verilmiştir.

Film, Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Hüseyinî makamındaki ve Raksan usûlündeki “*Zeynep Bu Güzellik Var mı Soyunda*” türküsüyle açılmaktadır. Eser, filmin daha başlangıcında anlatının Anadolu merkezli yapısını ortaya koymuştur.

Film boyunca Celal Adanalı ve Nihat Mercanlı tarafından seslendirilen çeşitli halk müziği örneklerine yer verilmiştir. Film repertuarında Çargâh makamında ve

Yürük Semâî usûlündeki “*Evlerinin Önü Yonca*” türküsü vardır. Bunun yanında Muhayyerkürdî dizisindeki bozlak karakterli “*Gurbet Elllerinde Alma Canımı / Duyar Düşmanlarım Şaduman Olur*” ile “*Yara Beni Yare Beni Söyleyin Dostlar Yare*” adlı uzun havalar kullanılmıştır.

Filmin hüznünlü sahnelerinde Hicaz makamındaki “*Zalim Avcı Vurdu Beni/Kırdı Kanadımı Kolumu*” uzun havasına yer verilmiştir. Eser, filmin sonunda yeniden kullanılarak anlatının dramatik yapısını desteklemiştir.

Düğün sahnelerinde Segâh makamında ve Aksak usûlündeki “*Çayda Çıra Yanıyor*” türküsüne yer verilmiştir. Bunun yanında Hüseyinî makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki *Tokat Sarması* oyun havası ile Uşşak makamında ve Aksak usûlündeki “*Fındık Dalda Tekleme/Kız Saçların Ekleme*” türküsü kullanılmıştır. Filmde ayrıca: “*Şakir Efendi Derler de Geldim Yanına/Katillik Düşer mi Senin Şanına*” sözleriyle başlayan uzun hava örneğine de yer verilmiştir.

Filmde kullanılan repertuarın büyük ölçüde türkü, uzun hava, bozlak ve oyun havalarından oluşması, yapının halk müziği merkezli müzikal yapısını ortaya koymaktadır. Düğün, ayrılık, gurbet ve günlük yaşam sahnelerinde kullanılan eserler, köy yaşamının kültürel atmosferini ve karakterlerin duygusal dünyalarını yansıtan temel anlatım araçları olarak işlev görmüştür. Böylece *Zeynebin Aşkı/Güllü Fatma*, halk müziğinin anlatının hemen her aşamasına yayıldığı ve köy melodramının işitsel kimliğini belirlediği yapımlardan biri olmuştur.

1958 yılına gelindiğinde ise Türk sinemasında tarihî ve macera temalı yapımların sayısında belirgin bir artış görülmektedir. Bu örneklerden biri de yönetmenliğini ve senaristliğini Şinasi Özönük’un üstlendiği *Ateş Rıza* olmuştur. Osmanlı Devleti aleyhine faaliyet gösteren yabancı casuslara karşı mücadele veren Yüzbaşı Ateş Rıza’nın hikâyesini konu edinen filmin başrollerinde Atıf Kaptan, Turgut Özatay, Kenan Pars, Mualla Kaynak ve Kadir Savun yer almıştır.

Yapım, tarihî-macera yapısı içerisinde yalnızca kahramanlık ve casusluk temasına değil; dönemin İstanbul eğlence hayatına, meyhane kültürüne ve halk musikisi geleneğine de geniş biçimde yer vermiştir.

Filmin müzik direktörlüğünü Kemal Gürses üstlenmiştir. Yapım içerisinde birçok makamda saz eserleri, peşrevler, gazeller, fasıl müzikleri ve oyun havaları kullanılmış; böylece Osmanlı'nın son dönem şehir hayatı işitsel açıdan da yeniden kurulmuştur. Özellikle meyhane sahnelerinde kullanılan fasıl icraları, İstanbul eğlence kültürünü görünür kılan temel unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Filmde dikkat çeken müzikal kullanımlardan biri, fasıl heyeti eşliğinde icra edilen: “*Kale Kaleye Bakar Aman Kaleden Üç Kız Bakar İkisi De Bir Yana Aman Küçüğü Canlar Yakar*” sözleriyle başlayan ve “*Pembelisin Küçük Hanım Pembeli*” bölümüyle devam eden anonim türkü olmuştur. Oyun havası karakteri taşıyan eser; Rumeli ve İstanbul eğlence kültürü çevresinde yaygın biçimde görülen halk tipi şehir musikisi örneklerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Türkü, meyhane atmosferini güçlendiren kolektif eğlence unsurlarından biri olarak kullanılmıştır.

Yapımın dikkat çekici yönlerinden biri de semai kahvehaneleri ve meydan âşıklığı geleneğini doğrudan sahne içerisine taşıması olmuştur. Özellikle tulumbacıların toplandığı kahvehane sahnelerinde saz heyeti eşliğinde anonim luğazlar, maniler ve atışmalar icra edilmiştir. Bu sahnelerden birinde: “*Perçemi Yâri Görüp Sümbül Dedim, Hub Sedasın Dinledim Bülbül Dedim*” sözleriyle başlayan anonim mani okunmuştur. Halk edebiyatındaki “dedim-dedi” geleneğini yansıtan bu kullanım, Osmanlı son dönem şehir kahvehanelerindeki sözlü kültür ortamını görünür kılması bakımından dikkat çekmiştir.

Filmde ayrıca: “*Adam Aman Gülen Az Adam Aman Gülen Az Bülbül Kanadın Kırılın Niçin Ettin Güle Naz*” sözleriyle bilinen anonim halk şiiri örnekleri de saz eşliğinde âşıklar tarafından seslendirilmiştir. Böylece film içerisinde yalnızca klasik fasıl musikisi değil; halk şiiri, semai kahvehaneleri ve tulumbacı kültürüne ait sözlü

müzik geleneği de temsil edilmiştir. Yapımda dikkat çeken bir diğer kullanım ise taş plak aracılığıyla duyulan gazel icrası olmuştur. Muhtemelen Kemal Gürses sesiyle kullanılan gazelin ardından Uşşak makamındaki İstanbul türküsü “*Kadifeden Kesesi*” duyulmuştur.

Filmde kullanılan fasıl müzikleri, gazeller, türküler, maniler, luğazlar ve âşık atışmaları; yalnızca dönem atmosferini destekleyen işitsel unsurlar olarak değil, Osmanlı'nın son dönem şehir kültürünü ve sözlü müzik geleneğini görünür kılan anlatı bileşenleri olarak işlev görmüştür. Meyhane, semai kahvehanesi ve tulumbacı çevrelerine ait müzikal pratiklerin aynı anlatı içerisinde bir araya getirilmesi, filmin tarihî atmosferini güçlendirmiştir. Böylece *Ateş Rıza*, yalnızca klasik Türk mûsikîsi ve halk müziği repertuarını değil; Osmanlı şehir yaşamına ait eğlence ve sözlü kültür geleneklerini de sinema anlatısına taşıyan dikkat çekici örneklerden biri olmuştur.

Tarihî ve şehir merkezli anlatılarda görülen bu yaklaşımın yanında, halk kültürü ve yerel kahramanlık anlatılarını merkeze alan yapımlar da 1950'li yılların sonlarında Türk sinemasında önemli bir yer edinmiştir. Efelik filmlerinin geniş ilgi gördüğü bu dönemde çekilen *Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor*, söz konusu eğilimin dikkat çekici örneklerinden biri olmuştur.

1958 yapımı *Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor*, yönetmenliğini ve senaristliğini Metin Erksan'ın üstlendiği; Ege Bölgesi'nin en tanınmış halk kahramanlarından biri olan Çakırcalı (Çakıcı) Mehmet Efe'nin yaşam öyküsünü konu alan tarihî-macera türündeki yapımlardan biridir. 1872 yılında İzmir'in Ödemiş ilçesine bağlı Türkönü Köyü'nde dünyaya gelen Çakıcı Mehmet Efe, eski zeybeklerden Çakırcalı Ahmet Efe'nin oğludur. Gerçek tarihî olaylar, halk anlatıları, türküler ve ağıtlar etrafında şekillenen film; başrollerinde Fikret Hakan, Hayati Hamzaoğlu, Yılmaz Gruda, Saadettin Erbil, Kadir Savun, Serpil Gül ve Hayri Esen'i bir araya getirmekte ve dönemin efe filmleri arasında tarihsel gerçeklik ile folklorik anlatıyı birlikte kullanması bakımından ayrı bir konumda yer almaktadır.

Film, Osmanlı yönetiminin Ege Bölgesi'ndeki efe ve zeybek gruplarını denetim altına almaya çalıştığı bir dönemde geçmektedir. Anlatı, Çakıcı Mehmet Efe'nin babası Çakırcalı Ahmet Efe'nin Hasan Çavuş tarafından öldürülmesiyle başlamaktadır. Babasının ölümünün ardından intikam almak amacıyla dağa çıkan Mehmet Efe, etrafında topladığı kızanlarıyla birlikte kısa sürede bölgenin en güçlü efelerinden biri hâline gelmiştir. Zenginlerden alıp yoksullara dağıtması, köylüleri koruması ve adaletsizliğe karşı duruşuyla halk arasında büyük bir itibar kazanmış; zamanla Ege'nin en tanınmış halk kahramanlarından biri olarak anılmaya başlamıştır. Köylüler tarafından koruyucu bir lider olarak görülen Çakıcı, devlet tarafından ise denetim altına alınması gereken bir eşkıya olarak değerlendirilmiştir.

Anlatının ilerleyen bölümlerinde Çakıcı'nın Hasan Çavuş ile hesaplaşması, hükümet kuvvetleriyle yaşadığı mücadeleler ve bölgede güç kazanmaya başlayan Kamalı Zeybek ile giriştiği rekabet ön plana çıkmaktadır. Başlangıçta farklı efe grupları arasındaki nüfuz mücadelesi olarak görülen bu karşıtlık, zamanla iki isim arasında kişisel bir husumete dönüşmüştür. Iraz Hanım ile yaşadığı ilişki nedeniyle bir dönem dağ yaşamını bırakarak hükümetin çıkardığı aftan yararlanan ve Kır Serdarı olarak görevlendirilen Çakıcı, çeşitli gelişmeler sonucunda yeniden dağa çıkmıştır. Bundan sonraki süreçte hem rakip efe gruplarıyla hem de hükümet kuvvetleriyle karşı karşıya gelen Çakıcı, en büyük rakibi olan Kamalı Zeybek'i öldürerek bölgedeki hâkimiyetini pekiştirmiştir. Halk arasındaki itibarı giderek artan ve efsanevi bir halk kahramanına dönüşen Çakıcı, aynı zamanda hükümetin en çok aranan isimlerinden biri hâline gelmiştir. Filmin finalinde kurulan bir pusuda öldürülen Çakıcı'nın, öldüğünün anlaşılmaması ve adının yaşamaya devam etmesi için başının kesilmesini vasiyet ettiği aktarılmış; anlatı, eşi Iraz Hanım'ın onu sırtındaki beninden teşhis ettiği sahneyle son bulmuştur.

Çekimlerin Aydın, Ödemiş ve çevresindeki dağlık bölgelerde gerçekleştirilmiş olması, anlatının tarihsel ve coğrafi gerçeklik duygusunu güçlendirmiştir. Metin Erksan'ın kültürel ve tarihsel ayrıntılara verdiği önem; mekân seçimlerinde,

kostümlerde, bölgede Yörük kültürüyle özdeşleşen develerin kullanımında, zeybek kültürünün temsilinde ve müzik kullanımında açık biçimde görülmektedir.

Filmin müzikleri, Türk sinemasının ilk özgün film müziği bestecileri arasında yer alan Nedim Otyam tarafından hazırlanmıştır. Otyam, fon müziklerini oluştururken Ege yöresine ait türkü ve zeybeklerden yararlanmış; bu eserleri yalnızca yöresel atmosfer oluşturmak amacıyla değil, anlatının dramatik yapısını destekleyen unsurlar olarak kullanmıştır. Filmin kültürel atmosferinin oluşturulmasında halk oyunları da önemli bir yer tutmuştur. Efelerin oturak âlemi sahnelerinde dönemin tanınmış dansçıları Kumru ve Kamer yer almış; Ahmet Yamacı idaresindeki folklor ekibi zeybek oyunlarının icrasında görev almıştır. Filmde kullanılan türkülerin önemli bir bölümü Aziz Şenses tarafından seslendirilmiştir. Böylece müzik, filmde yalnızca tarihî ve yöresel bir arka plan oluşturan bir unsur olmaktan çıkmış; Çakıcı Mehmet Efe etrafında şekillenen halk anlatıları, türküler, ağıtlar ve zeybek geleneğiyle doğrudan ilişki kuran temel anlatı bileşenlerinden biri hâline gelmiştir.

Filmin açılış bölümünde, babası Çakırcalı Ahmet Efe'nin öldürülmesine tanık olan Çakıcı Mehmet Efe'nin intikam alma kararı ve dağa çıkma süreci, Segâh dizisindeki *İzmir'in Kavakları* türküsünün Nedim Otyam tarafından hazırlanan düzenlemesi eşliğinde sunulmuştur. Jenerik boyunca, Çakıcı Mehmet Efe'yi canlandıran Fikret Hakan'ın iki dağ arasında elinde tüfeğiyle ilerleyen silüeti gösterilmiştir. Bu kullanım ile karakter daha filmin başlangıcında Ege coğrafyası, efe kültürü ve kahramanlık anlatısıyla özdeşleştirilmiştir. Türkünün geleneksel yapısının orkestral bir anlayışla yeniden yorumlanması, filmin tarihî ve epik atmosferinin kurulmasına katkı sağlarken, Çakıcı Mehmet Efe'nin halk belleğinde yaşayan efsanevi kimliğinin daha açılış sekansında görünür kılınmasına da hizmet etmiştir.

Artık babası gibi dağlara çıkan Çakıcı Mehmet Efe, etrafında topladığı kızanlarıyla birlikte mücadeleye başlamış; bu süreç film boyunca Ege ve Batı Anadolu coğrafyasına ait türkü ve zeybeklerle desteklenmiştir. Nedim Otyam tarafından

hazırlanan müzikler, yalnızca yöresel atmosfer oluşturmak amacıyla kullanılmamış; Çakıcı'nın halk kahramanına dönüşme sürecini ve etrafında oluşan folklorik anlatıyı güçlendiren unsurlar hâline getirilmiştir. Bu bağlamda kullanılan ilk eserlerden biri, Ahmet Yamacı derlemesi Burdur yöresine ait *Çıktım Gurbet Ele Geri Gelinmez* adlı gurbet havası olmuştur. Yöresel tavır özellikleri ve gurbet ayağına dayanan ezgisel yapısıyla dikkat çeken eser, filmin kırsal ve folklorik atmosferini destekleyen önemli müzikal unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

Filmin anlatısında önemli bir yere sahip olan Iraz (Raziye) Hanım, ilk kez dağdaki Yörük çadırından kaçırılarak bir oturak eğlencesine getirildiği sahnede görünmektedir. Tarihî kaynaklarda da Çakıcı Mehmet Efe'nin eşi olarak geçen Iraz'ın oynatılmak istendiği bu bölümde, Ahmet Yamacı tarafından derlenen Hicaz karakterli *Yürü Dilber Yürü Ömrümün Varı* türküsü sözsüz saz icrası şeklinde kullanılmıştır. Böylece eser, yalnızca sahnenin yöresel atmosferini desteklemekle kalmamış, filmin ilerleyen bölümlerinde anlatının merkezine yerleşecek olan Çakıcı–Iraz ilişkisinin ilk müzikal işaretlerinden biri hâline gelmiştir.

Filmde Çakıcı Mehmet Efe'nin en önemli rakibi olarak temsil edilen Kamalı Zeybek'in oturak âlemi düzenlediği sahnede, Ahmet Yamacı'nın filmde yer verilen ikinci derlemesi olan Burdur yöresine ait Hüseyinî karakterli *Çek Deveci Develeri Engine* türküsü kullanılmıştır. Sofyan usûlündeki eser, Kamalı Zeybek'in çevresinde şekillenen eğlence ve güç gösterisini destekleyen folklorik unsurlar arasında yer almıştır.

Nedim Otyam'ın Ege zeybeklerinin özgün melodik yapısını koruyarak hazırladığı fon müzikleri arasında Mahur makamındaki Ağır Aksak usûllü *Ortaklar Zeybeği* ile Hüseyinî makamındaki Ağır Aksak usûllü *Kerimoğlu Zeybeği (Şu Muğla'nın Çamları)* de yer almaktadır. *Ortaklar Zeybeği*, Çakıcı Mehmet Efe ile Iraz Hanım'ın yakınlaşmaya başladığı sahnelerde duyulurken, *Kerimoğlu Zeybeği* efelerin dağ yaşamını konu alan bölümlerde kullanılmıştır.

Filmde müzik ile anlatı arasındaki ilişkinin en belirgin örneklerinden biri ise akıcı Mehmet Efe ile Kamalı Zeybek arasındaki mücadelede görülmektedir. akıcı'nın Kamalı Zeybek'i vurduğu sahnede, *İzmir'in Kavakları* türküsünün “*Kamalı da Zeybek Vuruldu/akıcı'ya Szm Yok*” dizelerini içeren bölümüne yer verilmiştir. Böylece trk sözleri ile anlatıda gerçekleşen olay arasında doğrudan bir bağ kurulmuş; halk belleğinde yaşayan anlatı sinemasal olay örgüsüyle rtştrlmştir.

Benzer bir yaklaşım, akıcı'nın “*Dokuz Dağın Efesi*” olarak anılmasının anlatıldığı sahnede de görülmektedir. oban Mehmet, Harmanlıoğlu Ahmet, Arap Mercan, Hacı Mustafa ve diğer efelerin akıcı'nın etrafında toplanarak onun liderliğini kabul etmelerinin ardından, *Dokuz Dağın Efesi*, *Titretiyor Gr Sesi*, *Dağlara n Salıyor Dokuz Dağın Efesi* ve “*Efelerin Efesi, Türk Kanı ve özünde, Yalan Yoktur Sözünde, Yüreği Aslan Gibi Dokuz Dağın Efesi*” sözleriyle tanınan zeybek türküsü icra edilmiştir. Bu kullanım, akıcı Mehmet Efe'nin yalnızca tarihsel bir kişi olarak değil, halk kültürü içerisinde efsaneleşmiş bir kahraman olarak temsil edilmesine katkı sağlamıştır.

Filmin bir sahnesinde akıcı Mehmet Efe'nin dağdan inerek eşi Iraz (Raziye) Hanım'ı görmek amacıyla şehre geldiği ve tanınmamak için çarşafa büründüğü bölümde, Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen argāh dizisindeki ve Nim Sofyan usûlündeki “*şeftali Ağaçları (Tın Tın Tinimini Hanım)*” türküsü kullanılmıştır. Nedim Otyam'ın düzenlemesiyle fon müziği olarak duyulan eser, sahnenin mizahi yapısını destekleyen ve anlatının dramatik akışı içerisinde kısa süreli bir rahatlama sağlayan müzikal unsurlar arasında yer almıştır.

Bu sahnenin ardından, akıcı Mehmet Efe'nin hkmetle yürüttüğü görüşmeler sonucunda affedilerek kendisine maaş bağlanması ve demiş çevresinin güvenliğini sağlamak üzere Kır Serdarı olarak görevlendirilmesi canlandırılmıştır. Halkın, kızanlarının ve hükümet temsilcilerinin katıldığı görkemli bir törenle karşılanan akıcı'nın gelişi sırasında “*akıcı geliyor*” nidaları duyulmakta; bu

bölümde Segâh dizisindeki *İzmir'in Kavakları* türküsü çok sayıda davul ve kaba zurna eşliğinde icra edilmektedir. Türkünün bu sahnede kullanılması, Çakıcı'nın yalnızca affedilmiş bir efe olarak değil, halk tarafından benimsenen ve devlet tarafından da resmî olarak tanınan bir otorite figürü olarak sunulduğunu göstermektedir. Kalabalık topluluklar, kızanlar, davul ve zurnalar eşliğinde gerçekleştirilen karşılama töreni, Çakıcı'nın halk nezdindeki saygınlığını ve bölgedeki etkisini görünür kılarken; hükümet temsilcilerinin törendeki varlığı, dağdaki bir efenin devlet tarafından meşrulaştırılmasının sembolik bir göstergesi hâline gelmektedir. Böylece *İzmir'in Kavakları* türküsü, yalnızca sahnenin ihtişamını ve coşkusunu güçlendiren bir unsur olarak değil, Çakıcı etrafında şekillenen halk anlatısını ve kolektif hafızayı taşıyan başlıca anlatı araçlarından biri olarak işlev görmektedir.

Söz konusu törenin devamında yer alan zeybek ve eğlence sahneleri, Çakıcı Mehmet Efe'nin affedilmesinin ve Kır Serdarı olarak görevlendirilmesinin halk tarafından kutlanışını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Bu bölümde Çakıcı Mehmet Efe ve kızanları zeybek oynamakta; arkadaşları ise Gülizar makamındaki Ağır Zeybek usûlündeki *Aydın Zeybeği*ne eşlik etmektedir. Ardından Çakıcı Mehmet Efe'nin, Denizli yöresine ait Zirgüleli Hicaz (Hicazkâr) dizisindeki *Tavas Zeybeği*ni oynadığı görülmektedir. Efelerin cesaretini, mertliğini ve haksızlıklara karşı direnişini simgeleyen *Tavas Zeybeği*'nin tercih edilmesi, Çakıcı'nın halk tarafından kabul gören liderlik konumu ve kahramanlık kimliğiyle uyumlu bir görünüm sergilemektedir. Davul, zurna ve toplu oyunlarla desteklenen bu sahneler, yalnızca folklorik bir gösteri niteliği taşımamakta; Çakıcı'nın halk nezdinde kazandığı saygınlığın ve efe kültürü içerisindeki meşruiyetinin kutlandığı kolektif bir törene dönüşmektedir. Böylece Ege zeybek geleneği, anlatının tarihsel ve kültürel atmosferini güçlendirirken Çakıcı'nın halk kahramanı kimliğinin pekiştirilmesine de katkı sağlamaktadır. Ancak Çakıcı Mehmet Efe'nin affedilmesi ve Kır Serdarlığı görevi uzun sürmemiş; anlatının ilerleyen bölümlerinde yeniden dağa çıktığı görülmüştür. Bu sahneler de Segâh dizisindeki *"İzmir'in Kavakları"* türküsünün farklı düzenlemeleriyle desteklenmiştir.

Filmin sonlarına doğru Kamalı Zeybek'in kızanlarıyla birlikte düzenlediği dağdaki oturak âlemine yer verilmiştir. Kamalı Zeybek'in çevresindekilerle birlikte eğlendiği bu sahnede önce Tokat Sarması oyun havası saz eşliğinde icra edilmiş ve köçek oynatılmıştır. Bir süre sonra oyun havasından sıkılan Kamalı Zeybek'in *"Yeter, fur şu tellere, fur zeybek havası"* sözleri üzerine Hicaz makamındaki *Harmandalı Zeybeğine* geçilmiştir. Böylece Kamalı, kızanları önünde zeybek oynayarak efe kimliğini, cesaretini ve otoritesini sergilemiş; sahnenin bu bölümünde kahraman ve güçlü bir efe olarak temsil edilmiştir. Diegetik nitelik taşıyan bu müzikal kullanımlar, yalnızca oturak âlemi geleneğini görünür kılmakla kalmamış, aynı zamanda Kamalı Zeybek'in topluluk içerisindeki konumunu ve liderlik iddiasını da vurgulamıştır.

Ancak eğlencenin ilerleyen bölümünde Çakıcı Mehmet Efe'nin baskısıyla sahnenin seyri değişmiştir. Çakıcı, Kamalı'yı ele geçirdikten sonra geçmişte yaşanan husumete gönderme yaparak, *"Davranmayın yakarım ülen! Anamdan bacımdan ne istedin? Bana edemediğini onlara ettin de mi? Kara dinli köpek! Bir de başıma avrat donu giydirip beni Ödemiş meydanında oynatacaktın ha... Sen oyna bakem şimdi. Korkma, seni furmayacağım. Alına öyle bir kara leke çalacağım ki ölünceye dek çıkmazın. Çakıcı Kamalı'yı Birgi bahçelerinde avrat gibi oynattı desinler. Davran oyna bakem. Furun siz de bir köçek havası"* sözleriyle onu köçek gibi oynamaya zorlamıştır.

Bu sırada Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Giresun yöresine ait Hicaz karakterli *Kömürlük Dağına Yağıyor Yağmur/Gelemem Yanına Yollar Pek Çamur* türküsü duyulmaktadır. Böylece sahnenin başında köçek oyunundan zeybek havasına geçilerek kurulan kahramanlık ve otorite imgesi, sahnenin sonunda yeniden köçek havası eşliğinde tersine çevrilmiştir. Efelik kültüründe saygınlık ve itibarın büyük önem taşıdığı düşünüldüğünde, Kamalı Zeybek'in köçek ve adamlarının önünde bu şekilde aşağılanması, onun otoritesini sarsan ve iki rakip arasındaki son hesaplaşmanın zeminini hazırlayan önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir.

Kamalı Zeybek'in korku içerisinde Çakıcı'nın isteğine boyun eğerek oynamaya başlaması üzerine sahnenin dramatik yapısı farklı bir boyut kazanmıştır. Köçek havası eşliğinde aşağılanan ve otoritesi sarsılan Kamalı'yı bir süre izleyen Çakıcı, onu vurdurduktan sonra "*Kusura bakma Kamalı, bir efenin bu hâle düşmesine gönlüm razı gelmedi*" sözlerini söylemiştir. Böylece Çakıcı, bir yandan rakibini efelik kültürü içerisinde en ağır aşağılamalardan biriyle cezalandırırken, diğer yandan bu durumun devam etmesine izin vermeyerek onu öldürmüştür. Hemen ardından *İzmir'in Kavakları* türküsünün "*Kamalı da Zeybek vuruldu/Çakıcı'ya sözüm yok*" dizeleri duyulmuş; böylece halk anlatısında yer alan olay film içerisinde doğrudan canlandırılmıştır. Sahnenin başında Harmandalı Zeybeği ile temsil edilen kahramanlık ve efe kimliği, köçek havasıyla gerçekleştirilen aşağılamanın ardından ölümle son bulmuş; müzik, karakterin yükselişini, düşüşünü ve sonunu anlatan temel dramatik unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Kamalı Zeybek'in ölümünün ardından anlatıda Çakıcı Mehmet Efe'nin uzun yıllar boyunca Ege dağlarında hüküm sürmeye devam ettiği görülmektedir. Halk arasındaki itibarı ve ünü giderek artan Çakıcı, bir yandan bölgenin en güçlü efelerinden biri hâline gelirken diğer yandan hükümet kuvvetlerinin en çok aranan isimlerinden biri olmayı sürdürmüştür. Filmin son bölümünde, Nazilli yakınlarında hükümet kuvvetleri tarafından kurulan pusuda vurularak öldürülen Çakıcı Mehmet Efe'nin sonu canlandırılmıştır. Yaygın anlatılara göre Çakıcı, öldüğünün anlaşılmaması, düşmanlarının sevinmemesi ve kızanlarının zarar görmemesi amacıyla bedeninin tanınmaz hâle getirilmesini vasiyet etmiştir. Bu nedenle kızanları tarafından başı kesilmiş ve bedeni teşhis edilmesini güçleştirecek şekilde bırakılmıştır. Çakıcı Mehmet Efe'nin başsız bedeninin eşi Iraz Hanım tarafından sırtındaki ben sayesinde teşhis edildiği final sahnesinde,

"İndirdiler Ödemiş'in düzüne

Kellesi yok ki bakam yüzüne

Çakıcı vurulmuş inanmam sözüne

*Ağlama İraz'ım ağlama bana
Çık dağlar başına gör beni"*

sözleriyle bilinen *Çakıcı Ağdı* duyulmuştur. Böylece film, Çakıcı'nın ölümünü yalnızca tarihî bir olay olarak değil, Ege folklorunda yaşayan ağıt geleneği içerisindeki karşılığıyla birlikte aktarmıştır. Bu yönüyle *Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor*, Türk sinemasında bir halk türküsünün ve ona bağlı sözlü anlatı geleneğinin sinemasal anlatıya dönüştürüldüğü en dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Film boyunca kullanılan *İzmir'in Kavakları* türküsü yalnızca fon müziği işlevi görmemiş; türküde yer alan kişiler, olaylar ve anlatılar doğrudan film içerisinde canlandırılmıştır. Kamalı Zeybek'in ölümüne eşlik eden "*Kamalı da Zeybek vuruldu / Çakıcı'ya sözüm yok*" dizeleri ile filmin finalinde duyulan *Çakıcı Ağdı* arasında kurulan ilişki, müzik ile anlatının nasıl iç içe geçtiğini açık biçimde göstermektedir. Böylece film, Çakıcı Mehmet Efe'nin halk belleğinde yaşayan hikâyesini türkü ve ağıt metinleri aracılığıyla sinemasal anlatının kurucu unsurlarından biri hâline getirmiştir.

Metin Erksan'ın Ege folkloru ve halk müziği ekseninde şekillenen bu epik dramının ardından, aynı yıl gösterime giren *Son Nefes* (1958), halk müziği merkezli anlatılardan farklı olarak klasik Türk müziği repertuvarını anlatının merkezine yerleştiren şehir melodramları arasında dikkat çekmiştir.

Senaryosu Bülent Oran tarafından kaleme alınan yapımın başrollerini Gülderen Ece, Reşit Gürzap ve Mahir Özerdem paylaşmıştır. Film; şarkıcı Gül, ölümcül hasta bestekâr Orhan ve gazino patronu Kenan arasında gelişen aşk, fedakârlık ve ihanet eksenli dramatik ilişkiyi konu edinmektedir. Anlatının merkezinde yer alan Orhan'ın bestelediği eserler, karakterlerin duygusal dünyalarının aktarılmasında belirleyici bir işlev üstlenmekte; böylece müzik, olay örgüsünün ayrılmaz bir parçası hâline gelmektedir. Bu yönüyle yapım, şarkı merkezli anlatının dramatik yapıyı doğrudan belirlediği erken dönem Türk sineması örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Filmin müzikal yapısı, besteleri Kasım İnaltekin tarafından hazırlanan ve büyük ölçüde İnci Çayırılı tarafından seslendirilen eserler üzerine kurulmuştur. Repertuvarın önemli bir bölümünü Kasım İnaltekin besteleri oluştururken, şarkılar ağırlıklı olarak İnci Çayırılı'nın yorumuyla dinleyiciye sunulmaktadır.

Müzik ekibinde koroda Nesrin Kenenoğlu, Sevim Şenkul ve Güniz Engin; saz heyetinde ise Fevzi Aslangil, İsmail Şençalar, Saffet Gündoğdu, Burhan Atalay, Hasan Ortaköylü ve Mustafa Çırak yer almaktadır. Bu durum, yapımın dönemin gazino ve şehir musikisi icra geleneğini yansıtan güçlü bir müzikal altyapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Filme adını veren “*Son Nefes*” adlı şarkı, yapımın temel müzikal leitmotifi olarak kullanılmıştır. “*Ben Ezelden Böyle Bitap Değildi/Ben de Güldüm Ben de Sevdim Sevildim/Ne Çare ki Kara Bahta Yenildim/Bekler Beni Kapımda Bir Son Nefes...*” sözleriyle dikkat çeken eser; filmin birçok sahnesinde hem fon müziği hem de sahne içi icra biçiminde duyulmaktadır. Şarkı, İnci Çayırılı ve Kasım İnaltekin tarafından seslendirilmiştir. Eserin makam ve usûlüne ilişkin resmî arşivlerde kesin bilgi bulunmamakla birlikte, Hüz zam makamı çevresinde gelişen semâî usûllü dramatik şehir şarkısı karakteri taşıdığı görülmektedir. Böylece eser, filmde kader, hastalık, aşk ve ölüm duygularını taşıyan temel anlatı unsuru hâline gelmiştir.

Film repertuvarında ayrıca Selçuk Kurt bestesi ve Kasım İnaltekin güftesi olan Hüz zam makamındaki “*Bu Dert Beni Öldürse de Yüzüne Bakmam*” adlı şarkıya da yer verilmiştir. Semâî usûlündeki eser, İnci Çayırılı tarafından seslendirilmiş ve filmin melodramatik atmosferini güçlendiren önemli müzikal unsurlardan biri olmuştur.

Yapım içerisinde kullanılan bir diğer eser ise sözleri Orhan Seyfi Orhon’a ait olan “*Yıllar Var Ben Onu Hiç Unutmadım*” adlı şarkıdır. Bestesi Kasım İnaltekin’e ait olan eser; Rast makamı ve Semâî usûlü yapısıyla filmde duyguları destekleyen dramatik bir unsur olarak kullanılmıştır.

Filmde ayrıca Kasım İnaltekin tarafından seslendirilen, “*Yemyeşil Tarla Bayır/Dağlarda Kalkmış Duman...*” dizeleriyle başlayan bir başka Türk müziği eserine de yer verilmiştir. Ancak bu eserin makam, usûl ve repertuvar bilgileri mevcut nota arşivlerinde tespit edilememiştir. Bu durum, dönemin sinema yapımlarında film için özel olarak bestelenen veya yalnızca film içerisinde kullanılan birçok eserin zamanla repertuvar kayıtları dışında kaldığını göstermesi bakımından dikkat çekmektedir.

Bu yönüyle *Son Nefes*, klasik Türk müziği repertuvarını anlatının merkezine yerleştiren şehir melodramlarından biri olmuştur. Filmde kullanılan şarkılar yalnızca sahne içi müzik unsurları olarak değil; karakterlerin duygusal dünyalarını, aşk, fedakârlık, hastalık ve ölüm ekseninde gelişen dramatik yapıyı görünür kılan temel anlatım araçları olarak kullanılmıştır. Özellikle filme adını veren “*Son Nefes*” şarkısının tekrar eden kullanımı, müziğin anlatıya yön veren bir leitmotif işlevi üstlendiğini göstermektedir. Böylece yapım, 1950’li yılların sonlarında klasik Türk müziğinin şehir melodramları içerisindeki belirleyici konumunu yansıtan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

1958 yılında Türk sinema izleyicisini “*İstanbul iki milyonluk bir şehirdir; herkes kendi hayatı ve kendi kaderi içerisinde yaşamını sürdürmektedir.*” sözleriyle karşılayan yapım *Tilki Leman* olmuştur. Film, daha açılış sahnesinden itibaren İstanbul’u yalnızca olayların geçtiği bir mekân olarak değil; karakterlerin kaderini belirleyen, suç, yalnızlık ve şehir yaşamını şekillendiren temel anlatı unsurlarından biri olarak konumlandırmıştır. Bu atmosfer içerisinde kullanılan müzikler de filmin dramatik yapısını desteklemiş; özellikle şehir yaşamının karmaşası, gece hayatı ve karakterlerin duygusal kırılmaları müzik aracılığıyla güçlendirilmiştir.

Yönetmenliğini Nejat Saydam’ın üstlendiği, senaryosu ve yapımcılığı Haluk Sarıcı tarafından gerçekleştirilen filmde başrolleri Neriman Köksal, Ekrem Bora, Muhip Arcıman, Hayati Hamzaoglu ve Şaziye Moral paylaşmaktadır. Film, işlemediği bir suç nedeniyle kaçmak zorunda kalan Leman’ın suç dünyasına sürüklenişini konu

edinmektedir. Yapım boyunca özellikle Haliç, Fatih, Eyüp ve Eminönü çevresindeki mahalle dokusu, dar sokaklar, yokuşlar ve Pierre Loti Tepesi'nden verilen İstanbul manzaraları yoğun biçimde kullanılmıştır. Böylece İstanbul'un tarihi şehir dokusu anlatının önemli parçalarından biri hâline getirilmiştir.

Filmde müzik, İstanbul'un şehir atmosferini destekleyen temel unsurlardan biri olarak kullanılmıştır. Özellikle dış mekân sahnelerinde klasik Türk müziği repertuvarına ait eserler İstanbul görüntüleriyle birlikte değerlendirilmiş; şehir ile müzik arasında doğrudan bir ilişki kurulmuştur.

Filmde radyodan duyulan eserlerden biri, Rahmi Bey bestesi ve güftesi olan Kürdilihicazkâr makamındaki “*Söyle Ey Mutrib-İ Nazende-Eda*” adlı şarkıdır. Ağır Aksak usûlü ve şarkı formundaki eser, filmde radyo aracılığıyla ve koro icrası şeklinde duyulmaktadır. Eserin kullanıldığı sahnelerde Pierre Loti çevresinden verilen İstanbul görüntülerine de yer verilmiştir. Bu kullanım, klasik Türk müziğinin dönemin şehir yaşamı içerisindeki gündelik dolaşımını göstermesinin yanında, İstanbul'un tarihî şehir atmosferiyle birlikte değerlendirilmesine de örnek oluşturmaktadır.

Filmde ayrıca Abdullah Yüce'nin sesiyle seslendirilen, bestesi Abdullah Yüce'ye, güftesi Halim Büyükbulut'a ait Hüzam makamındaki *Hiç mi Gülmeyecek Benim de Yüzüm* adlı şarkı kullanılmıştır. Eser, İstanbul dış mekân görüntüleri eşliğinde non-diegetik biçimde duyulmuş; Hüzam makamının karakteristik yapısı, filmin dramatik atmosferine katkı sağlamıştır.

Filmin final bölümünde ise anonim olarak değerlendirilen Hicaz makamındaki “Gemi Kalkar Sulara Akar” türküsü kullanılmıştır. Sofyan usûlü ve türkü formundaki eser, yine Abdullah Yüce'nin sesiyle non-diegetik biçimde duyulmuş; Pierre Loti manzarası eşliğinde verilen İstanbul görüntülerine eşlik etmiştir. Böylece film boyunca İstanbul'un tarihî ve kültürel dokusuyla ilişkilendirilen müzikal yaklaşım, final bölümünde de sürdürülmüştür.

Bu yönüyle *Tilki Lemn*, klasik Türk müziği ve türkü repertuvarını İstanbul'un tarihî şehir dokusu ve dış mekân kullanımlarıyla ilişkilendiren yapımlardan biri olmuştur. Filmde kullanılan eserler yalnızca dramatik yapıyı destekleyen işitsel unsurlar olarak değil; aynı zamanda İstanbul'un kültürel kimliğini, tarihî atmosferini ve şehir hafızasını görünür kılan anlatı bileşenleri olarak da işlev görmüştür. Özellikle Pierre Loti, Haliç, Fatih, Eyüp ve Eminönü çevresinden verilen görüntüler ile klasik Türk müziği repertuvarının birlikte kullanılması, müzik ile şehir mekânı arasında doğrudan bir ilişki kurulduğunu göstermektedir. Böylece İstanbul, filmde yalnızca olayların geçtiği bir fon olmaktan çıkmış; müzik aracılığıyla anlatının kurucu unsurlarından biri hâline gelmiştir.

Türk müziği temasının belirgin biçimde işlendiği yapımlardan biri, *Hayat Cehennemi* (1958) filmidir. Yönetmenliğini Aydın Arakon'un üstlendiği yapımda Belgin Doruk, Orhan Günşiray, Kenan Pars ve Melahat İçli başrolleri paylaşmıştır. Müzikleri Kadri Şençalar ve Nedim Otyam tarafından hazırlanan film, müzisyen bir karı-kocanın yaşamı ekseninde gelişen çatışmaları ve bu çatışmaların yarattığı toplumsal baskıları dramatik bir yapı içerisinde ele almıştır. Anlatının müzik mesleği etrafında örgütlenmesi, müziğin filmde yalnızca duyguyu güçlendiren bir eşlik unsuru olarak değil; karakterlerin konumlarını, ilişkilerdeki gerilimleri ve dramatik geçişleri destekleyen temel bir anlatı bileşeni olarak kullanılmasına imkân vermiştir.

Filmde şarkılar Ekrem Kongar ile Feriha Tunceli tarafından seslendirilmiştir. Repertuvarın önemli bir bölümünde Kadri Şençalar besteleri ile Vecdi Bingöl güfteleri öne çıkmıştır. Filmin müzikal yapısı, Türk müziği estetiğini makam ve usûl örgüsü üzerinden temsil eden bir repertuvarla kurulmuştur. Bu çerçevede bestesi Kadri Şençalar'a ait Râst makamında ve Düyek usûlündeki “*Şu Dünyanın Üstünde Ne Varsa Güzel*” adlı şarkı, filmin müzikal dokusuna duygu zemini hazırlamıştır. Zeki Duygulu bestesi olan Hicâz makamında ve Nim Sofyan usûlündeki “*Mahmur Bakışlı Dilberim*” adlı şarkının ise enstrümantal ve sözsüz bir oyun havası biçiminde kullanıldığı; sahne akışına hareket ve gösteri niteliği kattığı görülmektedir. Filmde ayrıca “*Şu Elemli*

Dünyanın Elde Kalan Nesi Var/Ömür Denen Rüyanın Kederi Neşesi Var” sözleriyle başlayan bir şarkıya da yer verilmiştir.

Repertuvarın dramatik yükünü taşıyan diğer bir çizgi ise Hicâz makamı çevresinde yoğunlaşmaktadır. Kadri Şençalar bestesi olan Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki *“Bülbülümü Uçurdular Dalından/Duyulan Nâmeler Hep Figan Şimdi”* adlı şarkı, melodramatik yapıyı söz ve makam ilişkisi üzerinden güçlendirmiştir. Bestesi Kadri Şençalar’a, güftesi Vecdi Bingöl’e ait Sabâ makamında ve Düyek usûlündeki *“Kaçma Ardınca Sürünme Ölümünden Ölüme”* adlı şarkıya da yer verilmiştir. Ayrıca yine Şençalar–Bingöl ortaklığının ürünü olan Nihâvend makamında ve Curcuna usûlündeki *“Bahtından Çileliye Söylenecek Söz Var mı”* adlı eser, filmde kader, talih ve çaresizlik temalarının müzikal karşılıkları arasında yer almıştır. Bunların yanında *“Sevgilim Gözbebeğim Can Evime Girenim/Dikenli Yollarıma Yaprak Çiçek Serenim”* mısralarıyla başlayan bir Türk müziği eserine de yer verilmiştir.

Bu yönüyle *Hayat Cehennemi*, Türk müziği repertuvarını anlatının merkezine yerleştiren şehir melodramlarından biri olarak değerlendirilebilir. Filmde kullanılan eserler, farklı makam ve usûl özellikleri taşıyan geniş bir repertuvarı bir araya getirmekte; özellikle Kadri Şençalar bestelerinin sinema içerisindeki kullanımına dikkat çekmektedir. Râst, Hicâz, Sabâ ve Nihâvend makamlarındaki eserlerin bir arada kullanılması, dönemin şehir melodramlarında klasik Türk müziğinin ne ölçüde görünür olduğunu göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Böylece film, Türk müziği repertuvarının sinemadaki temsilini ortaya koyan dikkat çekici örneklerden biri hâline gelmiştir.

1958 yılının müzikal temelli dikkat çekici yapımlarından biri de Lütfi Ömer Akad’ın yönettiği *Meyhanecinin Kızı-Mapushane Çeşmesi* olmuştur. Müzik direktörlüğünü Rauf Tözüm’ün üstlendiği yapım, Orhan Kemal’in eserinden Asaf Tengiz ve Lütfi Ömer Akad tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Başrollerinde Sezer

Sezin, Turan Seyfioğlu ve Ahmet Tarık Tekçe'nin yer aldığı film, hapisten çıkan Ali ile meyhaneci Kazım'ın kızı Zehra arasında gelişen dramatik aşk hikâyesini konu almıştır.

Filmin müzikal yapısı, dönemin usta icracılarının yer aldığı bir saz heyetiyle kurulmuştur. Filmde sazandeler kemanda Naci Tektel, kanunda İsmail Tezel, klarnette Mustafa Kandıralı, udda Avni Çelikte ve darbukada Hasan Gölge'den oluşmuştur. Şarkılar Abdullah Yüce tarafından seslendirilmiş; sanatçı filmde de görünerek müzikal atmosferin bir parçası hâline gelmiştir.

Filmde Abdullah Yüce bestesi ve Halim Büyükbulut güftesi olan Hüzam makamında ve Düyek usûlündeki *“Hiç mi Gülmeyecek Benim de Yüzüm/Yaş Bitti, Kan Doldu Her İki Gözüm”* adlı eser; yine Abdullah Yüce bestesi ve Münir Sönmez güftesi olan Hicaz makamında ve Curcuna usûlündeki *“Erenler Meclisinde Bir Ulu Peymaneyiz”* adlı eser Abdullah Yüce tarafından seslendirilmiştir. Bunun yanında İncesaz eşliğinde *“Mevlana Oyun Havası”*, Hüzam makamındaki *“Ta Ezelden Ahdeyledim Mert Ölmeyi Şanımla Ben”* gazeli ve Haydar Tatlıyay'a ait *“Uşşak Oyun Havası”* da filmde kullanılmıştır.

Film repertuvarında ayrıca Kastamonu yöresine ait Zâvil makamındaki *“Mapushane Çeşmesi Yandan Akıyor Yandan”* türküsü ile Burdur yöresine ait Hüseyinî makamında ve Sofyan usûlündeki *“Çek Deveci Develeri Yokuşa / Çift Kadehler Birbirine Tokuşa”* türküsüne yer verilmiştir. Bunlara ek olarak Muhlis Sabahattin Ezgi bestesi Hicaz makamında ve Yürük Aksak usûlündeki *“Pencerenin Perdesini Aç Bana Göster Yüzünü”* şarkısı ile Nihat Özdemir bestesi Hicazkâr makamında ve Curcuna usûlündeki *“Kader ki Gülmez Yüz /Felek ki Gelmez Dize”* adlı eser de filmde duyulmaktadır.

Bu yönüyle *Meyhanecinin Kızı-Mapushane Çeşmesi*, klasik Türk müziği ile halk müziği repertuvarını aynı anlatı içerisinde buluşturan dikkat çekici yapımlardan biri olmuştur. Filmde kullanılan şarkılar, gazeller, oyun havaları ve türküler; yalnızca

meyhane ve eğlence atmosferini destekleyen işitsel unsurlar olarak değil, aynı zamanda dönemin müzik kültürünün farklı katmanlarını bir araya getiren bir repertuvar çeşitliliği ortaya koymuştur. Hüzam, Hicaz, Hicazkâr, Uşak ve Zâvil karakterli eserlerin aynı yapıım içerisinde yer alması, 1950'li yılların sonlarında Türk sinemasında klasik Türk müziği ile halk müziği unsurlarının birlikte kullanılabildiğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Meyhanecinin Kızı-Mapushane Çeşmesi'nin ardından, Kadri Şençalar'ın melodram estetiği ile şehir eğlence kültürünü bir araya getiren yapımlardan biri olan *Bir Dilim Ekmek* (1958), dönemin müzikal melodram anlayışını yansıtan dikkat çekici örneklerden biri olmuştur.

1958 yapıımı *Bir Dilim Ekmek*, Arşavir Alyanak yönetmenliğinde çekilmiş; senaryosu Arşavir Alyanak, Nejat Saydam ve Osman Alyanak tarafından hazırlanmıştır. Yapımcılığını Hürrem Erman ile Işık Toraman'ın üstlendiği film, iftiraya uğrayan genç bir kadın ile sefere çıkan gemici eşinin dramatik hikâyesini anlatmıştır.

Yapımda kullanılan dikkat çekici eserlerden biri, bestesi Kadri Şençalar'a, güftesi Ali Özokur'a ait olan Hicâzkâr makamında ve Semâî usûlündeki “*Bahçemdeki Son Goncayı Rüzgâr Koparıırken*” adlı şarkıdır. Eser, film içerisinde iki kez kullanılmış; özellikle ayrılık ve hüzn duygusunu yoğunlaştıran sahnelerde öne çıkmıştır.

Filmde ayrıca “*Kalbimdeki Bu Kırık Sana Nasıl Açayım/Sevgimi Çiçek Gibi Sana Nasıl Saçayım*” ve “*Beni Sarar Karanlıklar/Açılmışken Yer Yer*” sözleriyle başlayan şarkılara da yer verilmiştir. Ancak yapılan incelemelerde bu eserlerin bestekâr, makam, usûl ve repertuvar bilgilerine güvenilir biçimde ulaşılamamıştır. Bu nedenle söz konusu eserler yalnızca film içerisindeki kullanımları bakımından değerlendirilmiş; ayrıntılı müzikal çözümleme kapsamına dâhil edilmemiştir.

Filmde ayrıca yapımla aynı adı taşıyan *Bir Dilim Ekmek* adlı şarkıya da yer verilmiştir. Diegetik biçimde sahne içerisinde icra edilen eser, filmin adına kaynaklık etmesi bakımından dikkat çekmektedir. “*Bir dilim ekmek bin kara bin belâyı def eder/Bir dilim ekmek bahtı gönülleri fetheder/Bir dilim ekmek ağlayan kalbimin duası/Bir dilim ekmek karanlık ruhumun devası*” sözleriyle başlayan şarkı, filmin merkezinde yer alan yoksulluk ve yaşam mücadelesi temalarıyla örtüşmektedir. Eserin bestekârına ilişkin kesin bir bilgiye ulaşılamamış olmakla birlikte, jenerikte müziklerin “Kadri Şençalar ve arkadaşları” tarafından hazırlandığının belirtilmesi nedeniyle şarkının da bu müzikal üretim süreci içerisinde oluşturulmuş olması muhtemeldir.

1958 yılında Kadri Şençalar’ın katkısıyla hazırlanan yapımlardan biri de *Funda* olmuştur. Yönetmenliğini ve senaristliğini Nişan Hançeryan’ın üstlendiği film, Kerime Nadir’in aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Yapımcılığını Necil Ozon’un gerçekleştirdiği yapım, Avrupa’da geçirdiği bir kaza sonucunda felç kalan hariciyeci Kenan ile eşi Fehiman arasında gelişen dramatik ilişkiyi konu edinmiştir.

Filmin müziklerinde Kadri Şençalar’ın yanı sıra Aynur Akın ve Mefharet Yıldırım tarafından seslendirilen şarkılar yer almıştır. Yapımda kullanılan dikkat çekici eserlerden biri, “*Sarı Gülüm Var Benim, Garip Gönlüm Var Benim*” sözleriyle bilinen Uşşak makamındaki Rumeli türküsüdür. Aksak usûlündeki türkû, filmin duygusal atmosferini destekleyen halk müziği örneklerinden biri olarak kullanılmıştır.

Filmde ayrıca Kadri Şençalar bestesi olan Nihâvend makamında ve Semâî usûlündeki “*Gönlüme Bitmeyen Bir Sevgi Verdin*” adlı şarkıya da yer verilmiştir. Eser, aşk, özlem ve duygusal kırılma temalarının işlendiği sahnelerde anlatının melodramatik yapısını destekleyen başlıca müzikal unsurlar arasında yer almıştır.

Bu yönüyle *Funda*, Kadri Şençalar’ın şehir musikisi ile halk müziği repertuvarını aynı anlatı içerisinde buluşturduğu; müziği melodramatik anlatının duygusal yapısını güçlendiren temel unsurlardan biri olarak kullandığı yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Kadri Şençalar'ın klasik Türk müziği ile halk müziği repertuvarını aynı dramatik yapı içerisinde buluşturan çalışmalarından biri de 1959 yapımı *Serseri* olmuştur. İhsan Balkır yönetmenliğinde çekilen, senaryosu Tahir Günal ve Ali Can Yaraş tarafından hazırlanan yapımın oyuncu kadrosunda Nevin Aypar, Uğur Kıvılcım, Aliye Rona ve Kadri Ögelman yer almaktadır. Müzikleri Alaeddin Yavaşca, Kadri Şençalar ve Fatma Türkan Yamacı tarafından hazırlanan film, doğduğu gün annesini kaybeden ve bir aile tarafından evlat edinilerek Ferhat ile birlikte büyüyen Figan'ın, yıllar içerisinde ayrılık ve acılarla sınanan trajik aşk hikâyesini konu edinmektedir. Baba ölümünün ardından üvey annesinin baskılarına maruz kalan Figan, daha sonra yaşlı değirmenci Hasan'ın yanına verilmiş; çocukluk yıllarında başlayan Ferhat ile ilişkisi ise zamanla aşka dönüşmüştür. Ancak yaşanan ayrılıklar, toplumsal engeller ve talihsiz olaylar iki gencin bir türlü mutlu olmasına izin vermemiştir.

Filmin müzikal yapısında dikkat çeken unsurlardan biri, halk müziği ve klasik Türk müziği repertuvarının anlatının geçtiği mekânlarla ilişkilendirilmiş olmasıdır. Köy yaşamının ve kırsal çevrenin öne çıktığı bölümlerde Fatma Türkan Yamacı tarafından seslendirilen türküler diegetik biçimde kullanılmış; İstanbul'da geçen sahnelerde ise Alaeddin Yavaşca'nın seslendirdiği klasik Türk müziği eserlerine yer verilmiştir.

Filmin repertuarı, Eviç makamında ve Sofyan usûlündeki Orta Anadolu türküsü *Açıl Ey Ömrümün Varı* ile başlamaktadır. Köy yaşamının anlatıldığı ilk bölümlerde kullanılan bu türküyü, Uşşak makamındaki *Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere* eşlik etmektedir. Filmde ayrıca Ahmet Yamacı derlemesi olan Çargâh–Bayatîşiraz karakterli ve Sofyan usûlündeki *Tarlaya Ektim Soğan/Bitmedi Yedi Doğan* türküsü de yer almaktadır. Fatma Türkan Yamacı tarafından seslendirilen bu eserler, filmin kırsal atmosferini destekleyen başlıca halk müziği örnekleri arasında bulunmaktadır.

Anlatının ilerleyen bölümlerinde değirmenci Hasan'ın Figan'a uyguladığı baskılar karşısında Ferhat'ın Hasan'ı öldürmesi sonucunda hapse girmesi, hikâyenin önemli dönüm noktalarından birini oluşturmaktadır. Aradan geçen yılların ardından hapisten çıkan Ferhat'ın Figan'ı aradığı sahnelerde, Abdullah Nail Bayşu bestesi olan Hicaz makamında ve Curcuna usûlündeki “*Gidin Yâre Haber Verin*” adlı şarkı Alaeddin Yavaşca'nın sesiyle duyulmaktadır.

Filmin İstanbul'da geçen bölümlerinde ayrıca Alaeddin Yavaşca'ya ait Hicaz makamındaki “*Boğaziçi Şen Gönüller Yatağı*” adlı şarkıya yer verilmiştir. Düyek usûlündeki eser, İstanbul görüntüleri eşliğinde kullanılarak filmin şehir merkezli bölümlerine eşlik etmektedir. Ferhat'ın sevdiği kızı bulabilmek amacıyla İstanbul sokaklarında sürdürdüğü arayış sırasında ise halk arasında *Huma Kuşu* olarak bilinen Hicaz makamındaki maya formundaki *Hasta Düştüm Gurbet Elde* türküsü kullanılmıştır. İstanbul'un çeşitli semtlerinden görüntüler eşliğinde duyulan eser, karakterin gurbet ve yalnızlık duygusunu destekleyen müzikal örneklerden biri olarak öne çıkmaktadır.

Bu sahnelerin ardından Alaeddin Yavaşca'nın sesiyle *Evvelce Düz İken Hayat Yolları / Yüzünde Var İken Vuslat Halleri* sözleriyle başlayan bir başka esere de yer verilmiştir. Nihayet uzun yıllar sonra Figan'a kavuşan Ferhat'ın mutluluğu kısa sürmüş; yaşanan gelişmeler sonucunda anlatı trajik bir sonla noktalanmıştır. Filmin son bölümlerinde “*Âşıkların Hoş Cenneti, Yalnız Olmaz Mihneti / Geçti Hazan Erdi Bahar...*” sözleriyle başlayan bir şarkı tespit edilmiş; ancak yapılan incelemelerde eserin makam bilgisine ve repertuvar kaydına güvenilir biçimde ulaşılamamıştır. Bu nedenle eser yalnızca film içerisindeki kullanım bağlamı doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Bu yönüyle *Sersemi*, klasik Türk müziği ile halk müziği repertuvarını aynı anlatı içerisinde buluşturan örneklerden biri olmuştur. Köy yaşamını yansıtan bölümlerde Fatma Türkan Yamacı tarafından seslendirilen türküler, İstanbul'da geçen sahnelerde

ise Alaeddin Yavaşca'nın yorumladığı eserler kullanılmış; böylece halk müziği ile şehir musikisi arasında kurulan denge filmin müzikal yapısının belirleyici unsurlarından biri hâline gelmiştir.

Kadri Şençalar gibi bestekâr kimliğiyle Yeşilçam film müziklerine katkı sağlayan isimlerden biri de Zeki Duygulu olmuştur. Klasik Türk müziği repertuvarına dayalı besteleri ve film müzikleriyle tanınan Duygulu, özellikle 1950'li yılların ikinci yarısında çekilen melodramlarda etkili bir biçimde yer almıştır. Bu yapımlardan biri de 1959 yapımı *Gönül Kimi Severse* olmuştur. Senaryo ve yönetmenliğini Asaf Tengiz'in üstlendiği, başrollerini Muzaffer Tema, Serpil Gül ve Feridun Karakaya'nın paylaştığı filmin müzikleri Zeki Duygulu tarafından hazırlanmıştır.

Melodramatik yapının Türk müziği repertuarı aracılığıyla desteklendiği filmde, Duygulu'nun Uşşâk makamında ve Türk Aksağı usûlündeki *Gönlümde Hazan Bülbülü Var Dinle Gönülden* adlı şarkısına yer verilmiştir. Filmde ayrıca *Gönül Kimi Severse Güzel Odur* sözleriyle başlayan bir başka eser de kullanılmıştır. Ancak yapılan incelemelerde bu eserin bestekâr, makam, usûl ve repertuar bilgilerine güvenilir biçimde ulaşılamamıştır. Bu nedenle eser yalnızca film içerisindeki kullanımı bakımından değerlendirilmiştir.

Bu yönüyle *Gönül Kimi Severse*, Zeki Duygulu'nun klasik Türk müziği repertuvarına dayalı bestelerinin sinemadaki kullanımını göstermesi bakımından dikkat çekici örneklerden biridir. Filmde yer verilen eserler, 1950'li yılların sonlarında klasik Türk müziğinin melodram türü içerisindeki görünürlüğüne ortaya koyarken, Zeki Duygulu'nun Yeşilçam müzik üretimi içerisindeki yerini de göstermektedir.

Semih Evin'in yönetmenliğini üstlendiği *Abbas Yolcu* (1959), müziğin büyük ölçüde sahne içi icralar aracılığıyla sunulduğu yapımlardan biri olarak dikkat çekmektedir. Yönetmenliği ve yapımcılığı Semih Evin tarafından gerçekleştirilen, senaryosu yine Semih Evin tarafından kaleme alınan film; Renan Fosforoğlu (Necdet), Necdet Tosun (Abdi), Adile Naşit (Madam), Sadettin Erbil ve Mürüvvet Sim'in yer

aldığı komedi türündeki yapımlardan biridir. Yapım, Bursa'dan İstanbul'a kız kardeşini aramak için gelen Necdet ile arkadaşı Abdi'nin başından geçen olayları konu edinmektedir.

Filmin müziklerinde Suzan Güven'in yanı sıra Ali Yılmaz, Yaşar Anlı, Bülent Şençalar, Zeki Duygulu ve Salih Nar görev almıştır. Türkü icralarında ise Nevzat Ekmekçi, Seha Kahraman, Yurdağül Eroğlu ve Sadberg Şen yer almıştır. Film boyunca halk müziği ve Türk müziği repertuarından çok sayıda esere yer verilmiştir.

Filmin açılış jeneriğinde Çargâh makamında ve Türk Aksağı usûlündeki “*Karanfilem Budam Budam*” türküsü koro tarafından seslendirilmiştir. Ardından kadınlar korosu tarafından “*Şu Çerkeş'in Aman Ne Boldur Suları*” türküsü icra edilmiştir. İstanbul Boğazı, Üsküdar ve Kız Kulesi görüntüleri eşliğinde ise Kadri Şençalar'ın “*Ah Güzel İstanbul Benim Sevgili Yarım*” adlı eseri kullanılmıştır.

Filmde Suzan Güven tarafından Uşşak makamındaki “*Sen Gönlün Olunca Beni Ararsın*” adlı eser seslendirilmiştir. Bunun yanında “*Katipler Oturmuş Yazıya Bakmaz*” türküsü ile Hüseyinî makamındaki “*Karadır Kaşların Ferman Yazdırır*” eseri gazino sahnelerinde diegetik olarak kullanılmıştır. Şarkıcı repertuarında ayrıca Sinop yöresine ait, Ahmet Yamacı tarafından derlenen Hicaz makamında ve Sofyan usûlündeki “*Kırda Erik Ağacı (Dillala)*” türküsüne yer verilmiştir.

Filmde ayrıca farklı gazino ve eğlence mekânlarında gerçekleştirilen sahne içi müzik icralarına yer verilmiş; böylece halk müziği ve Türk müziği repertuarı anlatının doğal akışı içerisinde sunulmuştur. Kullanılan eserlerin önemli bir bölümü karakterler tarafından dinlenen veya sahnede doğrudan icra edilen diegetik müzik örneklerinden oluşmaktadır.

Bu yönüyle Abbas Yolcu, müziğin ağırlıklı olarak sahne içi icralar aracılığıyla kullanıldığı yapımlardan biri olarak dikkat çekmektedir. Filmde yer verilen türküler ve şarkılar yalnızca işitsel bir arka plan oluşturmak amacıyla kullanılmamış; gazino,

eğlence mekânı ve şehir yaşamını görünür kılan unsurlar olarak da işlev görmüştür. Özellikle halk müziği ve Türk müziği repertuarından seçilen eserlerin doğrudan sahne içerisinde icra edilmesi, dönemin eğlence kültürünün sinemadaki yansımalarını göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Seher Yıldızı (1959), yönetmenliğini H. Saim Ercan'ın üstlendiği ve senaryosu Hüseyin Kaşif tarafından kaleme alınan melodram türündeki yapımlardan biridir. Film, Türk müziği repertuarındaki çeşitliliği yansıtmaya ve farklı müzik geleneklerini aynı anlatı içerisinde bir araya getirmesi bakımından dikkat çekmektedir.

Yapımcılığını Cemil Erkoç ile Mehmet Aydoğdu'nun üstlendiği filmde başrolleri Fatma Girik (Seher) ve Fehmi Tengiz (Orhan) paylaşmıştır. *Talihsiz Kız* adıyla da bilinen yapımla, zengin bir ailenin yanına evlatlık verilen genç bir kızın evin oğluna âşık olmasıyla gelişen olayları konu edinmektedir. Filmin müzikleri Nazif Girgin tarafından hazırlanmış; müzik kadrosunda Neriman Kızıltuğ (türküler), Nazif Girgin (keman), Muammer Telkiviran (klarnet), Avni Çelikel (ud) ve Orhan Nihat (kanun) yer almıştır.

Filmde kullanılan eserlerden biri, Uşşak makamında ve Sofyan usûlündeki “*Pencereden Kar Geliyor Arkama Baktım Yar Geliyor*” türküsüdür. Yapımda ayrıca Antakyalı Yahyâzâde Âsaf'a ait “*Mihnet-i Dünyâ ile Dil-hûn Olan Bir Ben miyim?/Fırat-i Cânân ile Mahzûn Olan Bir Ben miyim?*” mısralarıyla bilinen gazele yer verilmiş; eser Nevâ makamında okunmuştur.

Filmde klasik Türk müziği repertuarından İsmail Baha Süreksan bestesi ve Turgut Tarhan güftesiyle Acemaşiran makamında ve Aksak usûlündeki “*Gönlüm Düşüyor Çırpınarak Gizli Kemende*” adlı şarkı kullanılmıştır. Bunun yanında Amir Ateş bestesi ve Kemal Gürses güftesiyle Rast makamında ve Aksak usûlündeki “*Ben Esirim Sana Artık Beni Öldür Beni Yak*” adlı eser sahne içerisinde icra edilmiştir.

Halk müziği repertuvarından Diyarbakır yöresine ait Uşşak makamında ve Sofyan usûlündeki “*Mardinkapı Şen Olur*” türküsüne yer verilmiştir. Filmin dramatik bölümlerinde ise Hasan Özçivi'ye ait Hicaz makamındaki “*Hasta Düştüm Gurbet Elde*” mayası fon müziği olarak kullanılmıştır. Ayrıca Şükrü Tunar'a ait Hicaz makamında ve Sofyan usûlündeki “*Geceler Yarım Oldu*” adlı eser ile “*Ağla Gönül Yine Bugün/Ağlamanın Zamanı Geldi*” sözleriyle bilinen uzun hava da filmde kullanılan müzikal unsurlar arasında yer almıştır.

Bu yönüyle *Seher Yıldızı*, gazel, şarkı, türkü, maya ve uzun hava gibi farklı müzik türlerini aynı anlatı içerisinde bir araya getiren dikkat çekici yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Filmde yer verilen repertuar, klasik Türk müziği ile halk müziği geleneklerinin bir arada kullanıldığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Nevâ makamındaki gazelden Acemaşiran ve Rast makamlarındaki şarkılara, Diyarbakır yöresine ait türkülerden Hicaz mayalarına kadar uzanan bu çeşitlilik, yapının müzikal yapısını zenginleştiren başlıca unsurlar arasında yer almıştır. Böylece film, 1950'li yılların sonlarında Türk sinemasında farklı müzik geleneklerinin aynı anlatı içerisinde bir araya getirilebildiğini gösteren örneklerden biri olmuştur.

1959 yapımı *Şehvet Uçurumu (Günah Kadını)*, yönetmenliğini Muharrem Gürses'in üstlendiği melodram türündeki yapımlardan biridir. Başrollerinde Neriman Köksal (Canan), Hadi Hün (Necmi), Turgut Özatay (Turgut), Nilüfer Aydan (Şahinur), Vahi Öz, Osman Alyanak, Leman Akçatepe ve Sadettin Erbil'in yer aldığı filmde, aynı kadına âşık olan baba ve oğulun yaşadığı trajik olaylar anlatılmaktadır. Roman yazarı Necmi'nin, oğlu Turgut'u tiyatro oyuncusu Canan'dan uzaklaştırmaya çalışırken zamanla kendisinin de aynı kadına âşık olması; aileyi, mesleğini ve oğlunu kaybetmesine kadar uzanan dramatik sürecin temelini oluşturmaktadır. Neriman Köksal'ın 1950'li yıllarda sıkça canlandığı, aile düzenini bozan ve felaketlere sürükleyen "vamp kadın" karakterinin belirgin örneklerinden biri olan Canan karakteri, filmin dramatik yapısının merkezinde yer almaktadır. Filmin müzik

kadrosunda Metin Bükey, Kemal Gürses, Muzaffer Akgün ve Celal Adanalı yer almıştır.

Hicaz karakterli jenerik müziğiyle açılan filmde; türkü, şarkı, uzun hava, gazel ve ilahi gibi farklı müzik formlarına yer verilmiştir. Filmde duyulan ilk müzik unsuru, Uşşak makamında ve Sofyan usûlündeki “*Bir Su İçtim Testiden*” türküsü olmuştur. Bunun yanında yine Uşşak makamındaki ve aksak ritim yapısındaki “*Gesi Bağlarında Üç Top Gülüm Var*” türküsü de filmde kullanılan halk müziği örnekleri arasında yer almaktadır.

Filmin ev içerisinde geçen bir sahnesinde açılan radyo aracılığıyla Muzaffer Akgün tarafından seslendirilen eserlere yer verilmiştir. Bunlardan biri, Kadri Şençalar bestesi olan Sabâ makamındaki “*Güzel Ayşem Gel Yanıma*” adlı şarkıdır. Aynı radyo yayınında Muzaffer Akgün tarafından okunan Hicaz karakterindeki “*Kıvalı Kekliğim İndi Pınara/Kırıldı Sapanım Kaldım Avara*” uzun havası da duyulmaktadır. Bu kullanım, dönemin radyo yayınlarında yer bulan halk müziği ve Türk müziği repertuvarının film anlatısına yansıtılması bakımından dikkat çekicidir.

Filmde klasik Türk müziği repertuvarından örnekler de bulunmaktadır. Antakyalı Yahyâzâde Âsa'fa ait “*Mihnet-i Dünyâ ile Dil-hûn Olan Bir Ben miyim?/Firkat-i Cânân ile Mahzûn Olan Bir Ben miyim?*” mısralarıyla bilinen gazel Nevâ makamında okunmuştur. Yapımda ayrıca Hacı Hafız Zeki Altun bestesi olan Muhayyer makamında ve Düyek usûlündeki “*Geçti Her Anım Günahla Mücrimim Bî-Çareyim*” ilahisi non-diegetik olarak kullanılmıştır.

Filmin dramatik bölümlerinde ise Muhayyerkürdî makamındaki bozlak karakterli “*Aman Allah da Gurbet Ellerinde Alma Canımı/Duyar Düşmanlarım da Şaduman Olur*” eserine yer verilmiştir. Bu kullanım, anlatının hüznü ve trajik atmosferini destekleyen müzikal unsurlar arasında yer almıştır.

Bu yönüyle *Şehvet Uçurumu (Günah Kadını)*, halk müziği ve klasik Türk müziği repertuvarını aynı melodramatik yapı içerisinde buluşturan yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Filmde kullanılan türkü, şarkı, uzun hava, gazel, ilahi ve bozlak örnekleri, repertuvar çeşitliliği bakımından dikkat çekmektedir. Özellikle radyo aracılığıyla sunulan diegetik müzikler, dönemin gündelik dinleme pratiklerini ve radyo yayınlarının toplumsal yaşamdaki yerini yansıtmaları bakımından önem taşımaktadır. Bunun yanında non-diegetik olarak kullanılan ilahi ve bozlak örnekleri, filmin dramatik atmosferini destekleyen başlıca müzikal unsurlar arasında yer almıştır. Böylece yapıım, 1950'li yılların sonlarında farklı müzik geleneklerinin ve kullanım biçimlerinin aynı film içerisinde bir araya getirildiği örneklerden biri olmuştur.

1950'ler Türk sinemasında Sadettin Kaynak, Şükrü Tunar, Sâdî Işıl, Kadri Şençalar, Zeki Duygulu, Selahattin İçli, Baki Çallıoğlu, Kemal Gürses, Ahmet Yamacı, Sadi Hoşses, Zeki Müren, Muhlis Sabahattin Ezgi, Nedim Otyam, Metin Bükey, Haydar Tatlıyay, Yesari Âsım Arsoy, Selahattin Pınar, Artaki Candan ve Refik Fersan gibi bestekâr, icracı, derlemeci ve müzik adamlarının repertuvar üzerindeki belirgin ağırlığı görülmektedir. Türk sinemasında kullanılan klasik Türk müziği ve halk müziği eserlerinin önemli bir bölümü bu isimlerin besteleri, derlemeleri, düzenlemeleri ve icraları etrafında şekillenmiştir. Buna karşılık bazı yapımlarda Neveser Kökdeş'in eserlerine ve müzikal katkılarına da rastlanması, kadın bestecilerin sinema alanındaki varlığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Neveser Kökdeş'in sinemadaki varlığına işaret eden örneklerden biri *Yaşlı Gözler* (1955) filmidir. Yönetmenliğini Avni Dilligil'in üstlendiği filmin senaryosu Özdemir Birsal ile Muazzez Tahsin Berkant tarafından hazırlanmıştır. Görüntü yönetmenliğini Orhan Çağman'ın yaptığı yapıımın müzikleri Neveser Kökdeş tarafından hazırlanmıştır. Başrolleri Muzaffer Birtan ile Deniz Tanyeli paylaşırken; Halide Pişkin, Bedia Muvahhit, Belkıs Dilligil ve Özcan Tekgöl de oyuncu kadrosunda yer almıştır.

İstanbul'a konservatuvar eğitimi almak amacıyla gelen musiki meraklısı genç bir adamın hikâyesi etrafında şekillenen filmin günümüzde herhangi bir kopyasına ulaşılammıştır. Bununla birlikte film afişleri ve dönem ilanları üzerinden yapılan incelemelerde yapının müziklerinin Neveser Kökdeş tarafından hazırlandığı tespit edilmiştir. Film nüshasının günümüze ulaşmamış olması nedeniyle repertuvar ve müzik kullanım biçimleri hakkında ayrıntılı değerlendirme yapmak mümkün olmamakla birlikte, Neveser Kökdeş'in bir filmin müziklerini üstlenmiş olması, erkek bestecilerin ağırlıklı olarak öne çıktığı 1950'ler Türk sinema müziği ortamında kadın bestecilerin de üretim sürecinde yer aldığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Neveser Kökdeş bestelerinin Yeşilçam melodramları içerisindeki kullanımına örnek oluşturan yapımlardan biri de *Kızımın Beraber Ağladık* olmuştur. Arşavir Alyanak yönetmenliğinde çekilen 1955 yapımı filmin başrollerini Muzaffer Tema ile Lale Oraloğlu paylaşmıştır. Yapımcılığını Hürrem Erman'ın üstlendiği filmde ayrıca Turan Seyfioglu, Üftade Kimi, Fikret Arıt ve Muazzez Arçay yer almıştır.

Filmde kullanılan eserlerden biri, güfte ve bestesi Neveser Kökdeş'e ait Nihâvend makamında ve Curcuna usûlündeki;

*“Hüsrânla gönül hep inler
Gece gündüz âh eder
Bir serâb oldu şimdi hayâlin
Cânım sen, neş'em sen, bir lâhza görsem”*

sözleriyle başlayan şarkıdır. Eser, film içerisinde Lale Oraloğlu'nun piyano eşliğinde gerçekleştirdiği sahne performansı sırasında Suzan Güven'in sesiyle diegetik olarak icra edilmiştir.

Filmde duyulan bir diğ er eser ise Kadri Şençalar bestesi ve Nuri güftesiyle Hicaz makamında ve Düyek usûlündeki *Bak Şu  i eğ in Rengine* adlı Şarkıdır. Eser, filmin müzikal repertuvarında yer alan diğ er Türk m ziğ i örneklerinden biridir.

Bu yönüyle *Kızım a Beraber Ağ ladık*, Neveser K kdeğ  bestelerinin sinemadaki kullanımını göstermesi bakımından önem ta ıymaktadır. Filmde bir kadın besteciye ait eserin sahne içerisinde diegetik biçimde icra edilmesi, 1950'li yıllarda kadın bestecilerin Türk sineması repertuvarındaki varlığını belgeleyen örneklerden biri olarak değ erlendirilebilir.

Neveser K kdeğ  adının film müzikleri içerisinde daha belirgin biçimde  ne çıktığı yapımlardan biri de *Son Mektup* (1957) olmuştur. Yönetmenliğini ve senaristliğini Necmi Oy'un  stlendiğ i filmin başrollerinde Leyla Altın ile Haluk Sarıcı yer almıştır. Filmin jeneriğ inde müziklerin Neveser K kdeğ 'e ait olduğ u; piyano icralarında Fevzi Aslangil'in görev aldığ ı, Şarkıların Aynur Akın tarafından seslendirildiğ i ve İbrahim Solmaz Orkestrası'nın eşlik ettiğ i görülmektedir.

Gençlik yıllarında ba layan bir aşkın zaman içerisinde değ i en hayat koşulları, kaçırılan fırsatlar ve  zlem duygusu karşısında ya adığ ı dönüşümü konu edinen film; duygusal ilişkiler, dostluk bağları ve bireysel tercihler üzerinden ilerleyen anlatısıyla karakterlerin hayatlarında meydana gelen değ i imleri ve bu değ i imlerin sonuçlarını merkeze alan melodram örneklerinden biridir.

Klasik Türk m ziğ i repertuvarına ait eserlerin makam ve usûl özellikleriyle belirgin biçimde yer aldığ ı filmde, Uşşak makamında ve Nim Sofyan usûlündeki *Aman Aman Bahriyeli ( stanbul Türkçü)* seslendirilmiştir. Neveser K kdeğ  bestesi olan Râst makamında ve Sem  i usûlündeki “*Sevmek Seni Su  İse Affet G nahımı*” adlı Şarkı Aynur Akın tarafından icra edilmiştir. Filmde ayrıca Kastamonu yöresine ait, derlemesi Muzaffer Sarisözen tarafından yapılan Gülizâr makamında ve Sofyan usûlündeki *Çanakkale İçinde Aynalı  ar ı* t rk    ne de yer verilmiştir.

Bu yönüyle *Son Mektup*, Neveser Kökdeş'in yalnızca besteleriyle değil, doğrudan müziklerini hazırladığı bir yapım olması bakımından önem taşımaktadır. Filmde klasik Türk müziği repertuvarına ait besteler ile halk müziği örneklerinin birlikte kullanılması, 1950'li yılların melodramlarında farklı müzik geleneklerinin bir arada değerlendirildiğini göstermektedir. Aynı zamanda yapım, kadın bir bestecinin Türk sinemasındaki görünürlüğünü belgeleyen örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

1957 yapımı *Anası Gibi*, Neveser Kökdeş repertuvarının Yeşilçam melodramları içerisinde yoğun biçimde kullanıldığı yapımlardan biridir. Yönetmenliğini Muzaffer Arslan'ın üstlendiği, senaryosu Orhan Kemal ile Mevrure Sami Alevok tarafından yazılan filmde klasik Türk müziği repertuarı, anlatının duygusal yapısını destekleyen temel unsurlardan biri olarak kullanılmıştır. Başrollerinde Altan Karındaş, Reşit Gürzap, Nedret Güvenç, Suavi Tedü, Abdurrahman Palay ve Şaziye Moral yer almaktadır.

Filmde kullanılan eserlerin önemli bir bölümü Neveser Kökdeş bestelerinden oluşmaktadır. Bu durum, kadın bestecilerin klasik Türk müziği repertuvarının Yeşilçam sinemasındaki kullanımındaki yerini göstermesi bakımından önemlidir. Yapımda eserler hem diegetik hem de non-diegetik biçimlerde kullanılmış; özellikle İstanbul Boğazı, Rumeli Hisarı ve Boğaz kıyısındaki sahnelerle birlikte değerlendirilmiştir.

Filmde kullanılan eserlerden biri, güfte ve bestesi Neveser Kökdeş'e ait Hicazkâr makamındaki;

*“Rûhumda neş'e hayâle daldım
Gel sevgilim gel, bir ömre bedel
Gönül ister görmek seni”*

sözleriyle başlayan şarkıdır. Curcuna usûlünde bestelenen eser, filmde İstanbul Boğazı ve Rumeli Hisarı çevresindeki sahnelerde diegetik biçimde icra edilmiştir.

Filmde ayrıca yine Neveser Kökdeş'e ait Hüzam makamındaki;

*“Gül olsam ya sümbül olsam beni koklar mısın
Süzgün süzgün bakışlarla, gizli yalvarışlarla
Başımı göğsüne koysam beni okşar mısın”*

sözleriyle başlayan eser kullanılmıştır. Aksak usûlüyle bestelenen şarkı, filmde hem sahne içi icralarda hem de bazı bölümlerde fon müziği olarak değerlendirilmiştir.

Yapım içerisinde kullanılan bir diğer eser ise Rast makamındaki;

*“Sevmek seni bir suç ise
Affet günahımı ey sevgili
Diz çöküp yalvarayım
Bırak dizinde ağlayayım”*

sözleriyle başlayan şarkıdır. Kökdeş'in Semâî usûlüyle bestelediği eser, romantik sahnelerde kullanılmış; bazı bölümlerde fon müziği işlevi de üstlenmiştir.

Bu yönüyle *Anası Gibi*, Neveser Kökdeş bestelerinin Yeşilçam melodramları içerisindeki kullanımını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Filmde birden fazla Neveser Kökdeş bestesine yer verilmesi, kadın bestecilerin klasik Türk müziği repertuarı içerisindeki üretimlerinin sinema aracılığıyla dolaşıma girdiğini göstermektedir. Eserlerin hem diegetik hem de non-diegetik biçimlerde kullanılması, müziğin anlatı içerisindeki işlevini çeşitlendirirken; İstanbul Boğazı, Rumeli Hisarı ve kıyı mekânlarıyla birlikte değerlendirilmesi ise filmin şehir merkezli melodram estetiğini güçlendiren unsurlar arasında yer almaktadır. Böylece *Anası Gibi*, Neveser Kökdeş repertuarının 1950'li yıllar Türk sinemasındaki görünürlüğünü ortaya koyan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

1959 yapımı *Hasret Şarkısı* adlı melodram–müzikal yapımda da Neveser Kökdeş'in katkıları görülmektedir. Yönetmenliğini Mehmet Muhtar'ın üstlendiği, başrollerini Suavi Tedü ile Saime Bekbay'ın paylaştığı yapımın günümüze ulaşan izlenebilir bir kopyasına erişilememiştir. Bununla birlikte film afişleri ve dönem ilanları üzerinden yapılan incelemelerde Neveser Kökdeş'in yapımın müzikleriyle ilişkilendirildiği tespit edilmiştir. Ancak filmin repertuvar yapısı ve müzik kullanım biçimleri doğrudan incelenemediği için yapım ayrıntılı müzikal çözümleme kapsamına dâhil edilememiştir.

Kökdeş'in bestelerinin kullanıldığı bir diğer yapım, yönetmenliğini Faruk Kenç'in üstlendiği ve başrollerinde Efkân Efekan ile Belgin Doruk'un yer aldığı 1959 yapımı *Ölmeyen Aşk* filmidir. Hayatını müzisyenlik yaparak kazanan genç bir adamın, kardeşine piyano dersi verdiği genç kıza âşık olmasını konu alan filmde eserler Meliha Demirkıran, Muzaffer Birtan ve Adnan Kökdeş tarafından seslendirilmiştir.

Filmde yer alan Neveser Kökdeş besteleri arasında Segâh makamında ve Düyek usûlündeki *Neden Sevdim Bilmem / Neden İçtim Aşkı Gözlerinden*, Nihâvend makamında ve Curcuna usûlündeki *Neden Yaktın Ne İstedin Zalim Gönül Eyledin*, Hicâzkâr makamında ve Düyek usûlündeki *Gül Dalında Öten Bülbülün Olsam*, Nihâvend makamında ve Semâî usûlündeki *Sevdikçe Seni Ömrüm Artar Ey Yâr* ile Sûzinâk makamında ve Sofyan usûlündeki *Hazan Oldu Soldu Bütün Gülizâr* adlı eserler yer almaktadır. Bu repertuvar, Neveser Kökdeş'in farklı makam ve usûllerde bestelediği eserlerin sinema repertuvarındaki kullanımını göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Bu yönüyle *Ölmeyen Aşk*, Neveser Kökdeş bestelerinin Yeşilçam melodramları içerisindeki yaygınlığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Filmde birden fazla Kökdeş bestesine yer verilmiş olması, bestecinin eserlerinin yalnızca münferit örneklerle sınırlı kalmadığını, dönemin sinema repertuvarı içerisinde düzenli biçimde dolaşımda bulunduğunu göstermektedir. Böylece yapım, kadın bir bestecinin

eserlerinin 1950'li yıllar Türk sinemasındaki görünürlüğünü ortaya koyan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

1950'li yıllar, Türk müziğinde yeni yorumcuların ön plana çıktığı ve kitle iletişim araçlarının sanatçıların tanınırlığını önemli ölçüde artırdığı bir dönem olmuştur. Bu süreçte Zeki Müren, radyo yayınları, plak kayıtları ve sahne performanslarıyla kısa sürede ülke çapında tanınan sanatçılar arasında yer almıştır.

Radyo yayınlarının ülke genelinde yaygınlaşması, plak endüstrisinin gelişmesi ve gazino kültürünün geniş kitlelere ulaşması; Türk müziği sanatçılarının yalnızca belirli musiki çevrelerinde değil, toplumun farklı kesimleri tarafından da tanınmasını sağlamıştır. 1950 yılında İstanbul Radyosu'nun açtığı sınava girerek 186 aday arasından birincilikle çıkan Zeki Müren, Mesut Cemil'in şefliğinde mikrofon karşısına geçmiş ve gerçekleştirdiği canlı yayınlarla kısa sürede dikkatleri üzerine çekmiştir. Aynı dönemde Perihan Altındağ Sözeri'nin yerine son anda katıldığı bir radyo programında Hicâz makamındaki eserlerden oluşan repertuvarıyla dinleyicilerin karşısına çıkan sanatçı, Refik Fersan'ın davetiyle gerçekleşen bu yayın sayesinde büyük ilgi görmüştür. Hakkı Derman, Yorgo Bacanos, Şükrü Tunar ve Necdet Gezer gibi dönemin önde gelen saz sanatçılarıyla aynı programda yer alan genç yorumcu; güçlü sesi, düzgün diksiyonu ve yorum gücüyle kısa sürede radyonun en çok takip edilen sanatçıları arasına girmiştir.

Radyodaki başarısının ardından Şükrü Tunar'ın Uşşâk makamında ve Düyek usûlündeki “*Bir Muhabbet Kuşu*” adlı eseriyle Sahibinin Sesi şirketi için ilk plağını doldurmuştur. Plak kayıtlarının ve radyo yayınlarının yaygınlaşmasıyla birlikte sanatçının ünü yalnızca İstanbul'daki musiki çevreleriyle sınırlı kalmamış; gramofon ve plaklar aracılığıyla Anadolu'nun farklı bölgelerine kadar ulaşmıştır. Bu süreçte Hâfız Post, Dede Efendi, Şevki Bey, Rahmi Bey, Hacı Ârif Bey, Sadettin Kaynak ve Selahattin Pınar gibi Türk müziğinin önemli bestekârlarının eserlerini repertuvarında sıkça seslendiren Müren, klasik Türk müziği repertuvarının geniş halk kitlelerine

ulaştırılmasında önemli rol oynamıştır. Geleneksel eserleri dönemin radyo icra anlayışına uygun, ölçülü ve estetik bir üslupla yorumlaması, sanatçının kısa sürede geniş bir dinleyici kitlesi edinmesini sağlamıştır.

Televizyonun henüz yaygınlaşmadığı bu dönemde radyo ve plaklar aracılığıyla elde ettiği büyük şöhret, gazino sahnelerinde daha da güçlenmiştir. Kısa süre içerisinde Türk müziğinin en tanınan isimlerinden biri hâline gelen Zeki Müren, 1953 yılında başladığı sinema kariyeriyle bu popülaritesini daha da pekiştirmiştir. Rol aldığı filmler, yalnızca bir yıldız sanatçının sinemadaki varlığını değil; klasik Türk müziği repertuvarının, gazel geleneğinin, fasıl kültürünün ve sahne performanslarının sinema anlatısı içerisindeki görünürlüğünü de artırmıştır. Bu nedenle Zeki Müren filmleri, Türk sinemasında klasik Türk müziğinin kullanımı ve temsili açısından ayrı bir değerlendirme alanı oluşturmaktadır.

O dönemde İstanbul Radyosu'nda yöneticilik yapan Nevzat Atlığ da anılarında Zeki Müren'in sanat hayatındaki hızlı yükselişine dikkat çekmiş ve sanatçı ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

“Hiç unutmuyorum, Zeki Müren ilk şöhret olduğu yıllarda, radyo kurallarına, son derece uygun davranıyordu. Herkesten önce Program teklifini getirir; Şerif İçli'den ders alarak gelirdi. BİT yayında, şarkının oktavına çıktı; ama detone oldu, bozdu. Kendi kendime, “Şunu bir çağırayım da fazla kırmadan, bir daha yapmaması lazım geldiğini söyleyeyim” dedim. Bunları düşünürken yayın bitti, danışmadan bir telefon: “Doktorcuğum, ben Zeki Müren, her halde bağışlanması güç bir hata yaptım, ama bir daha asla yapmayacağım efendim” diyerek, radyo yayın kurallarına mutlaka uyulacağının şuurunda olduğunu bana bu yollailetmiş oldu” (Balcı, 2005, s. 135).

Cinuçen Tanrıkörur'un değerlendirmesi, Zeki Müren'in Türk popüler müziği içindeki konumunu dengeli biçimde ortaya koymuştur. Tanrıkörur, Müren'i yalnızca klasik tavrın bir devamı ya da bütünüyle popüler bir figür olarak görmemiş; onun sanatını her iki yönü de kapsayan köprü niteliğinde bir estetik olarak tanımlamıştır.

Tanrıkorur’a göre Müren’in belirleyici özelliği, klasik Türk müziğinin makamsal ve üslup zenginliğini dönemin popüler müzik anlayışıyla ustalıkla birleştirmiş olmasıdır.

“Her ne olursa olsun, Türk müzik sahnesinde Zeki Müren bir "olay"dır. Kendisinden önceki soğuk şöhretleri, aşkının (veya bedbahtlığının) içini kavuran ateşinde eriterek silmiş, genel olarak Türk musikisi hayranları için bir vaha görevi yapmış, getirdiği yeniliklerle sinema ve eğlence yerleri müziğinin kolay-kolay aşılamayacak en büyük ismi olmuştur” (Tanrıkorur, 2004, s. 314).

Suzan Güven’in aktardığına göre Zeki Müren, dönemin sahne ve radyo uygulamalarını eleştirerek mesleğin «tadı tuzu kalmadı» görüşünü dile getirmiş; bazı programlara eş-dost ilişkileriyle yer verildiğini ve bunun müzik niteliğini zayıflattığını belirtmiştir. Aynı tanıklıkta Güven, Müren’in erken radyoda yarattığı şaşkınlıktan söz etmiş; genç sanatçının «büyük istidat» olarak değerlendirildiğini ve eserlerinin radyoda icra edilmesi yönünde tavsiyeler bulunduklarını belirtmiştir (Hiçyılmaz, 1997, s. 37).

Bu değerlendirmeler birlikte ele alındığında, Zeki Müren’in yalnızca başarılı bir yorumcu değil; radyo, plak, gazino ve sinema alanlarını aynı anda etkileyen bir kültürel figür hâline geldiği görülmektedir. Bu çok yönlü görünürlük, sanatçının 1953 yılından itibaren sinemaya yönelmesini kolaylaştırmış; klasik Türk müziğinin beyazperdedeki temsilini de güçlendirmiştir.

1950’li yıllar, Zeki Müren’in müzik alanındaki başarısını sinemaya da taşıdığı ve her iki alanda geniş kitleler tarafından tanındığı bir dönem olmuştur. Müzik ve sinema kariyerini paralel biçimde sürdüren sanatçı, bu süreçte 1953 yılında Cahide Sonku ile başrolünü paylaştığı *Beklenen Şarkı* filmiyle sinema dünyasına adım atmıştır.

Yaşamı boyunca on sekiz filmde rol alan Zeki Müren, sahne ve plak çalışmalarını sinema faaliyetleriyle birlikte yürütmüş; müziğini sinema aracılığıyla daha geniş izleyici kitlelerine ulaştırmayı başarmıştır. Bu yönüyle sanatçı, yalnızca bir

şarkıcı olarak değil, Türk müziğinin sinemadaki en görünür temsilcilerinden biri olarak öne çıkmıştır. Türk sinemasında müzikli anlatının gelişimine ve yaygınlaşmasına yaptığı katkıyı ortaya koyabilmek amacıyla, bu çalışmada Zeki Müren'in sinema ve müzik ilişkisi ayrı bir başlık altında değerlendirilmiştir.

Zeki Müren'in sinema kariyeri, *Beklenen Şarkı* (1953) ile başlamış; 1950'li yıllarda *Son Beste* (1955), *Berduş* (1957), *Altın Kafes* (1958), *Kırık Plak* (1959) ve *Gurbet* (1959) filmleriyle devam etmiştir. Bu dönemde rol aldığı yapımlar, büyük ölçüde klasik Türk müziği repertuvarının merkezde yer aldığı müzikal melodram örnekleri olarak öne çıkmıştır.

1960'lı yıllarda ise *Hayat Bazen Tatlıdır* (1962), *Zoraki Milyoner* (1963), *Aşk Hırsızı* (1963), *Bahçevan* (1963), *İstanbul Kaldırımları* (1964), *Hep O Şarkı* (1965), *Düğün Gecesi* (1966), *Hindistan Cevizi* (1967), *İstanbul'da Cümbüş Var* (1968), *Kâtip (Üsküdar'a Giderken)* (1968), *İnleyen Nağmeler* (1969) ve *Kalbimin Sahibi* (1969) filmlerinde rol almıştır. Sanatçının sinemadaki görünürlüğünün en yüksek olduğu bu dönemde, klasik Türk müziği repertuarı, sahne performansları ve müzikal anlatılar filmlerin temel unsurları arasında yer almıştır.

1970'li yıllarda ise *Fatoş Talihsiz Yavru* (1970), *Aşktan da Üstün* (1970), *Rüya Gibi* (1971) ve *Deli Deli Tepeli* (1975) filmleriyle sinema kariyerini sürdürmüştür. Böylece Zeki Müren, yaklaşık yirmi yılı kapsayan sinema yaşamı boyunca müzik ve sinemayı birlikte taşıyan, klasik Türk müziğinin beyazperdedeki en görünür temsilcilerinden biri olarak Türk sinema tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

Zeki Müren'in filmlerinde müzik, yalnızca anlatıya eşlik eden bir unsur olarak değil, karakterlerin duygusal dünyasını görünür kılan temel anlatı araçlarından biri olarak kullanılmıştır. Sanatçının seslendirdiği eserler, birçok yapımda olay örgüsünün ve dramatik yapının şekillenmesinde önemli işlevler üstlenmiştir. Bu yönüyle Zeki Müren filmleri, klasik Türk müziği repertuvarının sinema aracılığıyla geniş kitlelere

ulaştırıldığı ve müziğin anlatı içerisinde etkin biçimde kullanıldığı örnekler arasında yer almaktadır.

Zeki Müren'in sinema kariyerindeki ilk film olması bakımından ayrı bir önem taşıyan *Beklenen Şarkı*, Münir Nurettin Selçuk'un rol aldığı şarkılı filmlerden sonra kesintiye uğrayan şarkıcı merkezli sinema geleneğinin yeniden görünürlük kazanmasında önemli rol oynamıştır. Nitekim yapımın elde ettiği başarı, sonraki yıllarda şarkıcıların merkezde yer aldığı müzikal melodramların sayısında belirgin bir artışa zemin hazırlamıştır.

Beklenen Şarkı (1953), Cahide Sonku'nun yönetmenliğini üstlendiği; senaryosunu Sami Ayanoğlu, Cahide Sonku ve Orhon M. Arıburnu'nun kaleme aldığı bir müzikal melodramdır. Başrollerini Zeki Müren ile Cahide Sonku'nun paylaştığı filmde, Jeyan Mahfi Tözüm (Ayrıl), Hadi Hün, Bedia Muvahhit, Abdurrahman Palay, Sami Ayanoğlu ve Talat Artemel gibi dönemin tanınmış oyuncularını da yer almıştır. Film, yetenekli ancak henüz tanınmamış genç bir müzisyenin, karşılaştığı güçlükleri aşarak ünlü bir sanatçı hâline gelişini konu edinmektedir.

Filme adını veren “*Beklenen Şarkı*”, Sabih Gözen'in güftesi üzerine Zeki Müren tarafından bestelenmiş ve seslendirilmiştir.

Filmin müzik direktörlüğünü Sâdî Işıl原因 üstlenmiştir. Işıl原因, yalnızca besteci kimliğiyle değil, aynı zamanda saz heyetinin oluşturulması ve müzikal yapının şekillendirilmesindeki rolüyle de filmin müzikal kimliğine katkı sağlamıştır. Filmde dönemin önde gelen saz sanatçıları olan Sâdî Işıl原因, Cevdet Çağla, Emin Ongan, Haluk Recai, Vecdi Seyhun, Fevzi Aslangil, Vecihe Daryal, İzzettin Ökte, Yorgo Bacanos, Fikret Kutluğ, Hüsnü Coşar ve Burhanettin Ökte görev almıştır. Bunun yanında Üsküdar Musiki Cemiyeti ve Üniversite Korosu filmde yer alırken, bazı eserlerin seslendirilmesinde Şükran Özer'in katkılarından da yararlanılmıştır.

Klasik Türk müziğini melodramın dramatik örgüsünün merkezine taşıyan yapımda, Zeki Müren tarafından seslendirilen eserler yalnızca müzikal performanslar olarak değil; karakterlerin duygusal durumlarını ve anlatının gelişimini yansıtan temel anlatı unsurları olarak kullanılmıştır. Bu yönüyle müzik, fon işlevinin ötesine geçerek anlatının kurucu bileşenlerinden biri hâline gelmiştir.

Film, dönemin modernleşme süreciyle birlikte şekillenen popüler kültür anlayışının müzik ve sinema alanındaki yansımalarını da bünyesinde taşımaktadır. Zeki Müren'in sahne kostümleri, sanatçı kimliği ve film içerisinde yer verdiği repertuar, dönemin izleyicisi üzerinde etkili olmuş; sanatçının kamuoyundaki görünürlüğünü artırmıştır. Bu yönüyle *Beklenen Şarkı*, yalnızca bir melodram filmi olarak değil, aynı zamanda toplumun sanatçıya, müziğe ve sahne estetiğine bakışını yansıtan kültürel belgelerden biri olarak değerlendirilebilir.

Filmin repertuarı, Zeki Müren bestelerinin yanı sıra Türk müziğinin farklı dönemlerine ait bestekârların eserlerinden oluşmaktadır. Bu kapsamda Zeki Müren'in eserlerinin yanında İsmail Dede Efendi, Bimen Şen, Musa Süreyya, Hanende İbrahim Efendi, Nevres Paşa ve Buhûrîzâde Mustafa İtrî gibi Türk musikisinin önemli isimlerinin eserlerine de yer verilmiştir. Bu çeşitlilik, filmin hem klasik Türk müziği repertuarını hem de dönemin güncel bestelerini bir araya getiren müzikal yapısını ortaya koymaktadır.

Ey But-i Nev-Edâ Olmuşum Müptelâ

(beste: İsmail Dede Efendi, güfte: Enderuni Vasif, Hicâz makamı, Semâî usûlü)

Al Sazını Sevdiceğim

(beste: Bimen Şen, Sultaniyegâh makamı, Sengin Semâî usûlü)

Zehretme Hayatı Bana Cananım

(beste: Zeki Müren, Acem Kürdî makamı- Curcuna usûlü)

Sen Sanki Baharın Gülüsün

(beste: Süreyya Bey, Hüzzam makamı-Sengin Semâî usûlü)

Seni Sevda Çiçeğim

(beste: Hanende İbrahim Uygun, güfte: Lâle Saz, Hicâz makamı- Ağır Aksak usûlü)

Bir Kır Çiçeğinden Daha Tazesin

(Beste: Sâdî Işıl原因, Güfte: Mustafa Nafiz Irmak; Nihâvend makamı Düyek-Semâî usûlü)

Tûtî-i Mu'cize Gûyem Ne Desem Lâf Değil

(beste: Buhûrîzâde Mustafa İtrî güfte: Nef'i Ömer Efendi; Segâh makamı-Yürük Semâî usûlü -Yürük Semâî formu)

Telgrafın Tellerine Kuşlar mı Konar

(Anonim İstanbul Türküsü: Uşşâk makamı-Sofyan usûlü)

Bende Hicran Yarasından da Derin Bir Yara Var

(beste: Sâdî Işıl原因, güfte: Necdet Atıl原因, Hicâz makamı- Düyek usûlü)

Bir Yaz Yağmuru Gibi Geçiverdi Aşkımız

(beste: Zeki Müren, Hicâz makamı-Curcuna usûlü)

Nevres Paşa – Vardım ki Yurdundan Ayağ Göçürmüş

(güfte: Bayburtlu Zihni; Şehnâz Divan-Sofyan usûlü)

Gözlerinin İçine Başka Hayal Girmesin

(beste: Zeki Müren, Nihâvend makamı-Semâî usûlü)

Film, şarkıları yalnızca birer “icra” olarak sunmamış; eserleri dramatik örgünün içine yerleştirmiştir. Böylelikle klasik Türk müziği formları (Semâî, Sengin Semâî, Yürük Semâî, Ağır Aksak, Curcuna, Divan vb.) sinemanın anlatı yapısına eklemlenmiştir.

Filmde Dede Efendi, İtrî, Bimen Şen ve Sâdî Işıl原因 gibi bestekârların eserlerinin yanı sıra Zeki Müren bestelerine de yer verilmesi, yapının klasik repertuvar ile döneminin güncel üretimlerini bir araya getiren müzikal yapısını ortaya koymaktadır. Ayrıca dönemin önde gelen saz sanatçılarından oluşan geniş icra kadrosu da filmin müzikal niteliğini güçlendirmiştir. Bu bakımdan *Beklenen Şarkı*, klasik Türk

müziği repertuvarının dramatik anlatının merkezine yerleştirildiği erken dönem Türk sineması örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Son Beste (1955), yönetmenliğini Arşavir Alyanak'ın üstlendiği, yapımcılığını Hürrem Erman'ın gerçekleştirdiği ve Kerime Nadir'in aynı adlı romanından uyarlanan yapımlardan biridir. Başrollerini Zeki Müren, Belgin Doruk, Neşe Yulaç ve Bedia Muvahhit paylaşmıştır. Filmde Zeki Müren, yoksul fakat yetenekli bestekâr ve müzisyen Zeki karakterini canlandırırken; Belgin Doruk-Nermin, Neşe Yulaç-Semra, Behzat Haki Butak-İhsan Hoca ve Bedia Muvahhit-Prenses Ruhsar karakterlerini canlandırmıştır.

Filmin müzik direktörlüğünü Sâdî Işılay üstlenmiş; müzik ekibinde ayrıca Zeki Müren ve Necati Başara görev almıştır. Zeki Müren filmde hem yorumcu hem de besteci kimliğiyle öne çıkmıştır.

Film, yoksul fakat yetenekli bir müzisyen olan Zeki'nin aşk, yoksulluk ve sanat mücadelesi etrafında şekillenen hikâyesini konu edinmektedir. Tamburunu satmak zorunda kaldığı bir dükkânda tanıştığı Nermin'e âşık olan Zeki, sanat hayatında var olmaya çalışmıştır. Nermin'in hastalığı ve çiftin kavuşamaması üzerine kurulan hikâye, Nermin'in ölümüyle trajik biçimde sona ermiştir.

Filmin açılış sekansı, müziğin anlatı içerisindeki belirleyici rolünü daha ilk sahneden itibaren görünür kılmıştır. Kürdilihicazkâr karakterli fon müziği eşliğinde başlayan film, İstanbul manzarasını betimleyen bir tabloya yapılan yakın plan çekimle açılmıştır. Kamera yavaşça geri çekildikçe tablonun yaşlı bir adamın elinde olduğu ortaya çıkmış; ardından karakterin Sultanahmet'in tarihî dokusunu yansıtan sokaklarda ilerleyerek tabloyu bir antika dükkânına götürmesi aktarılmıştır. Antika dükkânında tablonun değerinin altında bir bedelle satın alınmasının ardından sekans aynı mekânda devam etmiştir.

Bu noktada müzik değişerek Râst makamı karakterindeki fon müziğe geçmiş ve dkkna yeni bir karakterin girişiyle anlatının odağı farklı bir yöne kaymıştır. Kullanılan fon müziği, filmin sonunda Zeki Müren tarafından sözlü olarak seslendirilecek ve yapıma adını verecek olan Râst makamındaki *"Bu Kara Toprak Nasıl Kıydı Nasıl Aldı Nasıl Sardı (Son Beste)"* adlı eserin sözsüz versiyonudur. Böylece film, daha açılış sahnesinde finalde ulaşacağı dramatik sona müzikal düzeyde gönderme yapmıştır.

Herhangi bir diyalog kurulmadan ve yüzü gösterilmeden içeri giren kişi, elindeki tamburu dükkânda çalışan geç kızı uzatmıştır. Geç kız tamburu dükkân sahibine vermiş; antikacı çalgıyı inceledikten sonra *"Seksan lira"* diyerek tambura değer biçmiştir. Bunun zerine geç kız elindeki tamburla tekrar tezgha dönmüş ve içeri giren kişiye *"Seksan lira"* demiştir. O ana kadar yalnızca elleri görülen kişi, tamburun tellerine dokunmuş ve zgn bir ses tonuyla *"Seksan lira mı?"* diye karşılık vermiştir. Kısa bir duraksamanın ardından ise *"Peki, seksan lira olsun..."* demiştir.

Satışı gerçekleştirmek üzere geç kadın, *"İsminiz ve adresiniz?"* diye sormuş, o ana kadar yalnızca sesi duyulan kişinin silüeti perde arkasından görünmüş ve *"Zeki... Zeki Müren. Yıldız Sokak 10 numara..."* diye cevap vermiştir.

Sanatsal anlatımın ve duygu yoğunluğunun hissedildiği bu sahnede başkarakter, doğrudan yüzü gösterilerek değil; önce sesi, algısı ve müzisyen kimliği üzerinden izleyiciye sunulmuştur. Açılış sahnesindeki bu tercih, müziğin ve sanatçı kimliğinin anlatının merkezinde yer alacağını daha filmin ilk dakikalarında ortaya koymuştur.

Tamburun satılmasıyla başlayan olaylar, Zeki'nin geç bir müzisyen olarak yaşam mücadelesini ortaya koymuştur. Türk müziğine duyduğu bağlılıktan ödün vermeyen karakterin sanat anlayışı ile karşılaştığı güçlükler arasındaki çatışma film boyunca işlenmiştir. Anlatının yönünü değiştiren karakterlerden biri Zeki'nin musiki hocası İhsan Hoca'dır. Zeki, güftesi Turgut Bey'e ait, Râst makamında ve Curcuna

usûlünde bestelenen “*Yoksun Bu Gece Ah Yine Zehroldu Şarabım*” adlı eserini hocasına piyano eşliğinde seslendirmiştir. Eseri dinleyen İhsan Hoca, genç müzisyenin yeteneğini takdir etmiş ve ona Prenses Ruhsar'ın yalısında düzenlenecek seçkin bir meclise davet edildiği müjdesini vermiştir. Smokin giymenin zorunlu olduğu davete katılabilmek için Zeki, Nermin'in yardımıyla bir smokin temin etmiştir.

Prenses Ruhsar'ın yalısında gerçekleştirilen davette, saz heyeti tarafından Tatyos Efendi'nin Kürdîli Hicâzkâr makamındaki Aksak Semâî usûlündeki saz semaisi diegetik olarak icra edilmiştir. Meclise son anda katılan Zeki, Prenses Ruhsar'a takdim edilmiş; ardından söz ve bestesi kendisine ait olan Kürdîli Hicâzkâr makamındaki “*Uzun Yıllar Bekledim Manolyam*” adlı eserini seslendirmiştir. Ancak eser icra edilirken davetliler arasında bulunan Faik Paşa'nın kızı Semra'nın kahkaha atması ve müziğe ilgisiz tavırları genç sanatçıyı rahatsız etmiştir. Bunun üzerine Zeki meclisi terk ederken hocasına, “*Ben şarkılarımı ancak musikiden anlayanlara dinletebilirim.*” diyerek sanat anlayışını ortaya koymuştur.

Zeki ile Nermin arasındaki aşkın filizlendiği sahnelerde, İstanbul Boğazı, Rumeli Hisarı, Üsküdar ve Kız Kulesi gibi İstanbul'un simgesel mekânlarına yer verilmiş; bu görüntülere fonda “*Uzun Yıllar Bekledim Manolyam*” eşlik etmiştir. Böylece eser, yalnızca bir şarkı olarak değil, iki karakter arasındaki duygusal yakınlaşmayı yansıtan ve anlatının romantik atmosferini güçlendiren müzikal bir unsur olarak kullanılmıştır.

Yalıdaki davetin ardından Zeki, ücret karşılığında Maltepe'deki bir çiftlikte musiki öğretmenliği yapmak üzere yola çıkmıştır. Tren yolculuğu sırasında fonda kendi bestesi olan Nihâvend makamındaki “*Seni Sevmek, Sana Yanmak, Senin Olmak Dileğim*” eserinin melodisi duyulmuştur. Çiftliğe ulaştığında ders vereceği öğrencinin, davette karşılaştığı Faik Paşa'nın kızı Semra'nın küçük kardeşi olduğunu öğrenmiştir. Daha önceki davranışlarından dolayı Zeki'den özür dileyen Semra, ondan yarım kalan “*Uzun Yıllar Bekledim Manolyam*” şarkısını yeniden seslendirmesini istemiştir. Filmin

ilerleyen bölümlerinde Semra'nın kendisine duyduğu ilgiden habersiz olan Zeki, Nermin'e duyduğu özlemi dile getiren “*Seni Sevmek, Sana Yanmak, Senin Olmak Dileğim*” adlı eser ile Sâdî Işılâ'ın Hicâzkâr makamındaki “*Yolları Gurbete Bağlayan Dağlar*” şarkısını seslendirmiştir. Çiftlikte geçen sahnelerde ayrıca Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Tokat yöresine ait “*Suya Düştü Gülümüz*” türküsüne yer verilmiş; bu eserin ardından Fahri Kayahan'ın Hicaz makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Ayrılık Ateşten Bir Ok*” adlı şarkısı Zeki Müren tarafından seslendirilmiştir.

Anlatının sonlarına doğru Nermin'in hastalanarak hastaneye kaldırıldığı görülmüştür. Bu süreçte Zeki'nin giderek tanınan bir sanatçı hâline geldiği vurgulanmış; hastanede verdiği konser sırasında söz ve bestesi kendisine ait olan Hicâz makamında ve Curcuna usûlündeki “*Hülyalı Gecelerde Hasretin Yolcusuyum*” adlı eser seslendirilmiştir.

Sanatçının yükselen kariyerine vurgu yapılan radyo kayıt sahnesinde ise güftesi Mehmet Sâdî Bey'e, bestesi Faik Bey'e ait Hicâz makamında ve Curcuna usûlündeki “*Ateşi Sûzân-ı Fırkat Yaktı Cism ü Canımı*” ile bestesi Tamburi Ali Efendi'ye, güftesi Enderunlu Vâsî'fa ait Segâh makamında ve Devr-i Hindî usûlündeki “*Dil Harâb-ı Aşkına Sensin Sebep Berbâdıma*” adlı eserler Zeki Müren tarafından seslendirilmiştir.

Filmin final bölümünde ise Zeki Müren, Nihâvend makamında ve Curcuna usûlündeki kendi bestesi “*Seni Sevmek, Sana Yanmak, Senin Olmak Dileğim*” adlı eseri icra etmiştir. Nermin'in ölümüyle birlikte söz ve bestesi Zeki Müren'e ait olan ve filme adını veren Râst makamındaki Curcuna usûlündeki “*Bu Kara Toprak Nasıl Kıydı Nasıl Aldı Nasıl Sardı (Son Beste)*” adlı eser seslendirilmiş; film bu şarkıyla sona ermiştir.

Bu yönüyle *Son Beste*, klasik Türk müziği repertuvarını anlatının merkezine yerleştiren; şarkıları karakterlerin duygusal gelişimi, aşk ilişkileri ve dramatik kırılmalarıyla doğrudan ilişkilendiren yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Film, Zeki Müren'in yorumcu ve besteci kimliğini sinema anlatısıyla birleştirirken,

sanatçının sonraki yıllarda rol alacağı müzikal melodramların da erken örneklerinden birini oluşturmuştur.

Zeki Müren'in sinematografisindeki üçüncü film olan *Berduş* (1957), yönetmenliğini Osman F. Seden'in üstlendiği ve senaryosu Sadık Şendil tarafından kaleme alınan yapımlardan biridir. Film, Zeki Müren'in sahne kişiliği ile sinema kimliğini bir araya getirdiği önemli örneklerden biri olmuş; sanatçının beyaz perdedeki yükselişini pekiştirmiştir. Başrolde Zeki Müren'e Deniz Tanyeli, Feridun Karakaya, Turan Seyfioğlu, Şaziye Moral, Melahat İçli ve Nubar Terziyan eşlik etmiştir.

Filmin müzik direktörlüğünü Zeki Müren üstlenmiştir. Müzik ekibinde Ercüment Batanay, Rüştü Eriç, Necdet Gezen, Saffer Gündeğer, İsmail Tezelli, Hakkı Derman, Fevzi Aslangil ve Yorgo Bacanos yer almıştır. Bu kadro, dönemin önde gelen icracılarını bir araya getirerek filmin müzikal yapısının oluşumuna katkı sağlamıştır.

Film, mesleği boyacılık ve hırsızlık olan Bedri'nin hayatını konu edinmektedir. Sürekli aşağılanan ve çeşitli zorluklarla karşılaşan Bedri'nin yaşamı, vapurda tanıştığı Filiz sayesinde değişmeye başlamıştır. Filiz'in köşkünde bahçıvan olarak çalışmaya başlayan Bedri, zamanla genç kadına âşık olmuş; böylece anlatı sınıfsal farklılıklar, aşk ve toplumsal kabul arayışı etrafında şekillenmiştir.

İstanbul'un Eminönü, Aksaray Meydanı, Haliç, Sirkeci, Galata, Karaköy, Galata Köprüsü ve Boğaz görüntüleriyle başlayan filmde, Zeki Müren'in Acem Kürdî makamında ve Semâî usûlünde bestelediği "*Ben Yaralı Bir Kuşum (Berduş)*" adlı eser duyulmuş; bu tema filmin dramatik yapısının temel müzikal unsurlarından biri hâline gelmiştir. Açılışın ardından gelen hareketli ve kovalamacalı sahnelerde ise Bedri karakterini canlandıran Zeki Müren, kendi bestesi olan "*Su Akar Sırl Sırl*" adlı eseri seslendirmiş; eser filmin gündelik yaşama ilişkin neşeli ve hareketli atmosferine eşlik etmiştir.

Filmde meyhane ve batakhane sahnelerinde Bedri, Şükrü Tunar'ın Hicâz makamındaki Sofyan usûlündeki *"Geceler Yârim Oldu, Aman Anam Garibem"* adlı türküyü seslendirmiştir. Sokaklarda boyacılık yaptığı sahnelerden birinde ise vapurda keman çalan bir sokak müzisyenine kendi bestesi olan Muhayyerkürdî makamındaki Düyek usûlündeki *"Nazlı Bir Çiçek Gibi, Uçan Kelebek Gibi"* adlı şarkıyı okumuş; esere İstanbul Boğazı ve yalı görüntüleri eşlik etmiştir.

Nezarethaneye düştüğü ve diğer mahkûmlar tarafından horlandığı sahnelerde Bedri, Hüseyinî makamında serbest usûldeki *"Şaştım Allah'ım da Şaştım da Görünen Dağları Yâr ile Aştım"* mayasını seslendirmiş, mayanın ardından Ahmet Yamacı tarafından derlenen Zonguldak yöresine ait Hüseyinî makamındaki Sofyan usûlündeki *"Karadır Kaşların Benzer Kömüre"* türküsü okumuştur.

Filmin ilerleyen bölümlerinde Bedri, kendisine yardım eden Filiz'in köşküne davet edilmiş; burada sesinin güzelliğini ortaya koyduğu sahnede Zeki Müren'in Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki *"Bir Demet Yasemen"* adlı bestesi kullanılmıştır. Daha sonra Filiz'in köşkünde bahçıvan olarak çalışmaya başlayan Bedri, Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Kayseri yöresine ait Hüseyinî makamındaki Nim Sofyan usûlündeki *"Asmalarda Aman Kol Uzatmış Dallara"* türküsünü seslendirmiştir.

Köşkten kovulmasının ardından geçen sahnelerde Bedri, filmin başında duyulan *"Ben Yaralı Bir Kuşum (Berduş)"* adlı eseri yeniden seslendirmiştir. Suçlular arasında temiz kalmaya çalışan karakterin bir camiye giderek dua ettiği sahnede ise Buhûrîzâde Mustafa İtrî'ye ait *"Salât-ı Ümmiyye"* duyulmuştur. İstanbul görüntülerinin yoğun olarak kullanıldığı bölümlerden birinde Zeki Müren, Sabâ makamında ve Curcuna usûlündeki kendi bestesi *"Doymadım Ben Gençliğime, Ömrüme"* adlı eseri seslendirmiştir.

Filmin finalinde Bedri, suç batağına sürüklenen ağabeyinin baskısıyla daha önce kovulduğu köşkü soymaya çalışmış; ancak bu girişim sırasında vurularak

hayatını kaybetmiştir. Bedri'nin ölümünün ardından filmin başında duyulan "*Ben Yaralı Bir Kuşum (Berduş)*" yeniden işitilmiş ve böylece eser, karakterin trajik kaderini çerçeveleyen müzikal bir leitmotif işlevi üstlenmiştir.

Bu yönüyle *Berduş*, Zeki Müren'in sinema kariyerinde müziğin anlatının merkezinde yer aldığı yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Filmde kullanılan şarkı, türkü, maya ve dinî musikî örnekleri yalnızca atmosfer kuran işitsel unsurlar olarak değil; Bedri karakterinin yaşadığı toplumsal dışlanmışlık, aşk, umut ve hayal kırıklıklarını görünür kılan anlatı bileşenleri olarak işlev görmüştür. Özellikle filmin başında ve sonunda kullanılan "*Ben Yaralı Bir Kuşum (Berduş)*" adlı eser, karakterin yaşam öyküsünü çerçeveleyen bir leitmotif görevi üstlenerek müzik ile dramatik yapı arasındaki ilişkiyi güçlendirmiştir. Ayrıca İstanbul'un farklı semtlerinde gerçekleştirilen çekimler ve bu sahnelere eşlik eden Türk müziği repertuarı, filmin şehir yaşamını müzik aracılığıyla yansıtan yönünü belirgin hâle getirmiştir.

1958 yılında Zeki Müren, *Altın Kafes* filmiyle sinema kariyerine devam etmiştir. Senaryo ve yönetmenliğini Osman F. Seden'in üstlendiği yapımın başrollerini Zeki Müren, Sezer Sezin, Münir Özkul ve Nilüfer Aydan paylaşmıştır. Filmde Zeki Müren "Bülbül Zeki", Sezer Sezin "Kadillak Leyla", Münir Özkul "Dörtduvar Ahmet" ve Nilüfer Aydan ise "Gül" karakterlerini canlandırmıştır. Sanatçının kendi bestelerinin anlatı içerisinde önemli bir yer tuttuğu filmde, müzik yalnızca duygusal atmosferi destekleyen bir unsur olarak değil, anlatıyı yönlendiren temel bileşenlerden biri olarak kullanılmıştır.

Film, şoförlük yapan Bülbül Zeki ile sevdiği kız Gül arasındaki ilişkiyi konu edinmektedir. Anlatı, Zeki'nin şöhret basamaklarını tırmanırken bir yanda Gül'e duyduğu sevgi, diğer yanda ise sosyetenin zengin bir kadın olan Kadillak Leyla'nın sunduğu gösterişli yaşam arasında yaşadığı tercihleri ve iç çatışmaları etrafında şekillenmiştir.

Filmde kullanılan ilk eser, Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki "*Bülbül Âşıkmuş Güle, Gül Nâz Eder Bülbüle*" adlı şarkıdır. Eser, filmin açılış sahnesinde Zeki Müren tarafından seslendirilmiştir. Şarkının sözleri ile karakter isimleri arasında doğrudan bir ilişki kurulmuş; eserdeki bülbül imgesi Bülbül Zeki'yi, gül ise sevdiği kadın olan Gül'ü temsil etmiştir. Böylece eser, daha filmin başlangıcında anlatının romantik eksenini ve iki karakter arasındaki ilişkiyi sembolik olarak özetlemiştir.

Filmde Bülbül Zeki'nin seslendirdiği, Zeki Müren'in Sabâ makamında ve Curcuna usûlündeki bestesi "*Bu Aşkın İstirabı Bilmem Ne Zaman Biter*", Kadillak Leyla ile tanışmasına vesile olan sahnede kullanılmıştır. Zeki ile Gül arasındaki aşkın geliştiği bölümlerde ise İstanbul surları ve Sarayburnu görüntülerine "*Bülbül Âşıkmuş Güle, Gül Nâz Eder Bülbüle*" eşlik etmiş; böylece eser iki karakter arasındaki ilişkinin müzikal temsiline dönüşmüştür. Filmin eğlenceli sahnelerinden birinde Zeki Müren, "*Buick Su Gibi Akar, Cadillac Fazla Yakar, Bizim Taka Dururken Chevrolet'ye Kim Bakar*" sözleriyle bilinen fantazi nitelikteki şarkıyı seslendirmiştir.

Kadillak Leyla'nın evinde düzenlenen davette Zeki, Nihâvend makamında ve Semâî usûlündeki "*Yaprak Dökümü Mevsimi Geldi*" adlı eseri icra etmiştir. Gül'ün babasının çalıştığı iş yerinde kaybolan para nedeniyle gelişen olaylar sonucunda Leyla'nın teklifini kabul ederek onun gazinolarında sahne almaya başlamış ve kısa sürede büyük bir şöhrete ulaşmıştır. Kısa sürede büyük bir şöhret kazanan Zeki, zamanla eski yaşamından, mahallesinden ve Gül'den uzaklaşarak filmin adına da göndermede bulunan bir "altın kafes" içerisinde sıkışıp kalmıştır. Bu süreçte bestesi Kaptanzâde Ali Rıza Bey'e, güftesi Ömer Bedrettin Uşaklı'ya ait Hicâz makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Kapıldım Gidiyorum Bahtımın Rüzgârına*" adlı eseri sahne provasında seslendirmiştir. Anadolu turnesine çıktığı sahnelerde ise bestesi Kemal Gürses'e, güftesi Ali Haydar Abdullahoğlu'na ait Uşşâk makamında ve Düyek usûlündeki "*Zulmetle Ayrılık Bestesi Yapan (Geceler)*" adlı eseri okumuştur.

Zeki Müren'in film boyunca seslendirdiği eserler, karakterin yaşamındaki dönüşümleri ve duygusal kırılmaları görünür kılan temel anlatı unsurları olarak kullanılmıştır. Özellikle “*Bülbül Âşıkmiş Güle, Gül Nâz Eder Bülbüle*” adlı eser, Bülbül Zeki ile Gül arasındaki ilişkinin müzikal temsiline dönüşerek filmin başından sonuna kadar anlatının romantik eksenini taşımıştır. Buna karşılık “*Kapıldım Gidiyorum Bahtımın Rüzgârına*” ve “*Zulmetle Ayrılık Bestesi Yapan (Geceler)*” gibi eserler, karakterin şöhretle birlikte yaşadığı yalnızlaşmayı, geçmişinden kopuşunu ve iç dünyasındaki çatışmaları yansıtan müzikal unsurlar olarak değerlendirilmiştir.

Bu yönüyle *Altın Kafes*, Zeki Müren'in yorumcu ve besteci kimliğinin anlatının merkezinde yer aldığı yapılardan biri olarak değerlendirilebilir. Filmde müzik, yalnızca sahne performanslarını destekleyen bir unsur olarak değil; karakterlerin ilişkilerini, duygusal değişimlerini ve dramatik gelişimini görünür kılan temel anlatı araçlarından biri hâline gelmiştir. Ayrıca şöhret, aşk ve toplumsal yükseliş temalarının Türk müziği repertuarı aracılığıyla işlenmesi, yapının müzikal melodram niteliğini güçlendirmiştir.

1959 yapımı *Kırık Plak*, yönetmenliğini Osman F. Seden'in üstlendiği ve senaryosu Bülent Oran tarafından kaleme alınan melodram türündeki yapılardan biridir. Başrollerini Zeki Müren ile Belgin Doruk'un paylaştığı filmde, Ayfer Feray, İzzet Günay, Nubar Terziyan ve Asım Nipton da rol almıştır. Filmin en dikkat çekici özelliklerinden biri, repertuarın büyük ölçüde Zeki Müren'in kendi bestelerinden oluşmasıdır. Müzikal altyapıda Hakkı Derman, Şükrü Tunar, Ercüment Batanay, Fevzi Aslangil ve Yorgo Bacanos gibi dönemin önemli saz sanatçıları yer almış; bu güçlü icracı kadrosu filmdeki müzik sahnelerinin etkisini artırmıştır.

Film, şöhretin, aşkın, kıskançlığın ve yeniden doğuşun iç içe geçtiği bir hikâye etrafında şekillenmektedir. Başarılı bir ses sanatçısı olan Zeki'nin yükselen kariyeri, aşk ilişkileri ve karşılaştığı çeşitli engeller anlatının merkezinde yer almıştır. Yaşanan olaylar sonucunda hem sanat hayatını hem de kişisel yaşamını kaybetme noktasına

gelen karakter, uzun ve zorlu bir mücadelenin ardından yeniden sahnelere dönerek itibarını kazanmıştır.

Filmde Müren hem kendi bestelerini hem de repertuarından daha önce seslendirdiği eserleri icra etmiştir. Bestelerin makam ve usûl özellikleri şu şekildedir:

Hergün Yeniden Kanar Bağrımdaki Yaralar (Kırık Plak) - Muhayyer Kürdî makamı, Semâî usulü

İlk Aşkım Tek Güneşim (Beyaz Gül) - Nihâvend makamı, Semâî usulü

Bir Tatlı Yalan Olsa Bile Sevmeyi Vaadet - Nihâvend makamı, değişmeli Semâî/Curcuna usulü

Bir Tatlı Tebessümün Bin Vuslata Bedeldir - Uşşâk makamı, Düyek usulü

Uzat Dudaklarını (Öpücük) - Nihâvend makamı, Düyek usulü (fantezi formu)

Geçti Artık O Güzel Günler - Nihâvend makamı, Düyek usulü

Bu Hazan Yine Kalbim Maziden Daha Kırık - Hüzam makamı, Curcuna usulü

Zeki Müren, *Kırık Plak*'ta kendi repertuarında önemli bir yeri bulunan “*Şimdi Uzaklardasın*”, “*Bir Demet Yasemen*” ve “*Baharımın Dalısın*” eserlerini yeniden seslendirmiştir. Filmde bazı sahnelerde fon müziği olarak *Kemani Kevser Hanım*'ın *Nihâvend Longası* kullanılmıştır. Bu tercih, klasik Türk müziği repertuarının bilinen saz eserlerinden birini sinema anlatısına taşıyarak dramatik akışa hareket kazandırmıştır. Bu yönüyle *Kırık Plak*, Zeki Müren'in sinema kariyerinde kendi bestelerinin en yoğun biçimde kullanıldığı yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Filmde yer alan şarkılar yalnızca sahne performanslarının bir parçası olarak değil; karakterin yükselişini, yaşadığı hayal kırıklıklarını ve yeniden doğuşunu görünür kılan temel anlatı unsurları olarak kullanılmıştır. Repertuarın büyük ölçüde Zeki Müren bestelerinden oluşması, sanatçının yorumcu kimliğinin yanı sıra bestekârlık yönünün de sinema aracılığıyla öne çıkmasına imkân sağlamıştır. Bu durum, *Kırık Plak*'ı Zeki

Müren'in müzikal kimliği ile sinema kariyerinin en güçlü biçimde kesiştiği yapımlardan biri hâline getirmiştir.

Müren'in 1959 yılı içerisinde rol aldığı ikinci film *Gurbet* olmuştur. Senaryo, yapım ve yönetmenliğini Osman F. Seden'in üstlendiği yapımda başrolleri Zeki Müren ile Mualla Kaynak paylaşmış; Münir Özkul, Feridun Karakaya, Melahat İçli, Nubar Terziyan, Neşet Berküren, Turhan Göker, Kenan Pars ve Hakkı Kıvanç oyuncu kadrosunda yer almıştır.

Film, çeşitli sebeplerle evinden kaçarak erkek kılığına giren ve "Kuşkonmaz Ali" adıyla yaşamını sürdüren Aliye'nin hikâyesini konu edinmektedir. İstanbul'da Zeki ve arkadaşlarıyla yolları kesişen Aliye'nin gerçek kimliğinin ortaya çıkmasıyla gelişen olaylar, aşk, kaçış ve kimlik temaları etrafında şekillenen melodramatik bir anlatı meydana getirmiştir.

ilmde adını yapıya veren “*Rüzgâra Kapılmış Kuru Yaprak Misali (Gurbet)*” adlı eser, anlatının temel müzikal temalarından biri olarak kullanılmıştır. Hüseyinî makamındaki eser, yalnızca bir şarkı olmanın ötesinde; Aliye'nin yaşadığı aidiyetsizlik duygusunu, kaçışını ve karakterlerin ortak yalnızlığını yansıtan bir leitmotif işlevi üstlenmiştir. Film boyunca kullanılan diğer şarkılar da aşk, ayrılık ve özlem temalarını destekleyerek melodramatik yapının güçlendirilmesine katkı sağlamıştır.

Semâî usûlündeki “*Rüzgâra Kapılmış Kuru Yaprak Misali (Gurbet)*” ile birlikte Sabâ makamında Düyek usûlündeki “*Kınalı Keklik İdim Kanadımı Kırdılar*”, makam ve usûlü belirlenemeyen “*Ey şirin İstanbul, güzel Marmara Orada Şenlenir Her Bahtı Kara*” ile Segâh makamında Türk Aksağı usûlündeki “*Ruhumda Yine Aşk Bestesi Var*” eserleri de filmde seslendirilmiştir.

Film yalnızca Müren'in besteleriyle sınırlı kalmamış, dönemin önemli bestekârlarının eserlerine de yer verilmiştir. Hüseyin Coşkuner bestesi, Râst makamında Devr-i Hindî usûlündeki “*Senden Ayrı Yaşayamam*”, Mustafa Kovancı

bestesi Nihâvend makamı Semâî usûlündeki “*Yasemenler Solmadan Gel*” ve güftesi Ahmet Kaçar’a ait Kemal Gürses bestesi Acem Aşîrân makamı Düyek usûlündeki “*Ruhumda Derin Yaralar*” eserleri Müren tarafından icra edilmiştir. Ayrıca Kayseri yöresine ait anonim türkü “*Doktor Civanım*” da filme taşınmıştır.

Bu yönüyle *Gurbet*, Zeki Müren'in yorumcu, besteci ve müzik direktörü kimliklerini aynı yapım içerisinde bir araya getirdiği örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Filmde Türk müziği repertuarı yalnızca sahne performanslarının bir parçası olarak değil; karakterlerin duygusal dünyalarını görünür kılan ve anlatının dramatik gelişimini destekleyen temel anlatı unsurları olarak kullanılmıştır. Repertuvarda Zeki Müren bestelerinin ağırlıklı bir yer tutması, sanatçının sinema ile müzik arasındaki ilişkiyi kendi eserleri üzerinden kurduğu yapımlardan biri olduğunu göstermektedir.

1953-1959 yılları arasında Zeki Müren'in rol aldığı müzikal melodramlar, klasik Türk müziğinin sinema aracılığıyla geniş kitlelere ulaştırılmasında önemli bir işlev üstlenmiştir. *Beklenen Şarkı*, *Son Beste*, *Berduş*, *Altın Kafes*, *Kırık Plak* ve *Gurbet* filmleri, sanatçının hem müzikal hem de sinemasal kimliğinin şekillendiği yapımlar olarak öne çıkmıştır.

Bu filmlerde kullanılan repertuar; Hicâz, Hüzam, Nihâvend, Râst, Segâh, Kürdîlihicâzkâr, Muhayyer Kürdî ve Sabâ gibi farklı makamlar ile Semâî, Curcuna, Düyek, Sofyan, Aksak ve Türk Aksağı gibi çeşitli usûlleri bir araya getirmiştir. Zeki Müren'in kendi bestelerini seslendirmesi, onu yalnızca bir yorumcu olarak değil, aynı zamanda bestekâr kimliğiyle de ön plana çıkarmıştır. Bunun yanında filmlerde Sadettin Kaynak, Şükrü Tunar, Kemal Gürses, Hüseyin Coşkun, Kaptanzâde Ali Rıza Bey ve Mustafa Kovancı gibi bestekârların eserlerine de yer verilmiştir.

İncelenen filmlerde müzik, çoğu zaman yalnızca sahnelerle eşlik eden bir unsur olarak kullanılmamış; karakterlerin duygusal dünyalarını yansıtan, olay örgüsünü

yönlendiren ve dramatik kırılma noktalarını güçlendiren temel anlatı araçlarından biri hâline gelmiştir. Özellikle *Son Beste*'de “*Manolyam*”, *Berduş*'ta “*Ben Yaralı Bir Kuşum (Berduş)*” ve *Altın Kafes*'te “*Bülbül Âşıkmuş Güle, Gül Nâz Eder Bülbüle*” gibi eserler, karakterler ve anlatı arasında doğrudan ilişki kuran müzikal temalar olarak öne çıkmıştır. Bu yönüyle Zeki Müren filmleri, 1950'li yıllarda klasik Türk müziğinin sinema ile kurduğu ilişkinin en belirgin örnekleri arasında yer almış; şarkıcı merkezli müzikal melodram geleneğinin yeniden güç kazanmasına ve sonraki yıllarda yaygınlaşmasına önemli katkı sağlamıştır.

3.1.5. 1960 ve Sonrası

1960'lı yıllar, Türkiye'nin siyasal, toplumsal ve kültürel yapısında önemli dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. 27 Mayıs 1960 askerî müdahalesinin ardından kabul edilen 1961 Anayasası'nın sağladığı görece özgürlük ortamı, düşünce ve sanat hayatında yeni arayışların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu süreçte daha önce çeşitli baskılar nedeniyle görünürlük kazanamayan toplumsal sorunlar kamusal alanda daha yoğun biçimde tartışılmaya başlanmış, toplumda yeni bir umut atmosferi oluşmuştur (Özön, 1995, s. 32). 1960'lı yıllar, Türkiye'nin siyasal ve kültürel açıdan en özgür ve en dinamik dönemlerinden biri olarak değerlendirilmiştir (Esen, 2010, s. 68). Bu özgürleşme ortamı, edebiyat, basın ve sinema başta olmak üzere birçok kültürel üretim alanında etkisini göstermiş; toplumsal yapıda meydana gelen değişimler romanlara, filmlere, dergilere ve gazetelere daha görünür biçimde yansımıştır (Çebi, 2006).

Toplumsal meselelerin daha özgür biçimde tartışılabilmesini mümkün kılan bu ortam, sinema alanında da etkisini göstermiştir. 1960'lı yıllar, Türk sinemasının toplumsal ve kültürel etkilerini daha bilinçli biçimde kullanmaya başladığı bir dönüm noktası olarak değerlendirilmiştir (Pösteği, 2005, s. 9). Bu yıllarda toplumsal gerçekçi bir sinema anlayışı ortaya çıkmış; daha önce ele alınmasından kaçınılan birçok konu ve sorun ilk kez sinemanın temel tartışma alanlarından biri hâline gelmiştir.

Scognamillo'nun da belirttiği üzere, 1960 sonrasında Türk sinemasına yeni bir soluk kazandırılmış; gerçekçilik anlayışı farklı eğilim ve biçimleriyle sinemanın temel estetik meselelerinden biri hâline gelmiştir (Scognamillo, 2003, s. 153). Toplumsal Gerçekçilik anlayışı, genç bir yönetmen kuşağının Türkiye'nin sosyal gerçeklerini sinemaya yansıtma ve ulusal bir sinema dili oluşturma çabasının sonucu olarak değerlendirilmektedir (Daldal, 2005, s. 56-58).

Aynı yıllarda hız kazanan sanayileşme ve kentleşme süreçleri, köyden kente göç hareketlerini artırmış; gecekondulaşma, sınıfsal farklılaşma ve değişen yaşam koşulları toplumsal yapıyı önemli ölçüde dönüştürmüştür. Bu dönüşüm, sinemanın konu ve karakter dünyasına da yansımış; kentleşme, yoksulluk, göç ve sınıfsal çatışmalar gibi meseleler 1960'lı yılların sinema anlatılarında daha görünür hâle gelmiştir (Güçhan, 1992, s. 84).

Aynı dönemde Ulusal Sinema ve Halk Sineması gibi farklı yaklaşımlar da etkili olmuş; sinema çevrelerinde ulusal kimlik, halk kültürü ve yerli sinema dili üzerine yoğun tartışmalar yürütülmüştür. İlerleyen yıllarda ortaya çıkacak Millî Sinema anlayışının düşünsel temelleri de bu tartışma ortamında şekillenmeye başlamıştır.

Bu çeşitlilik film türlerine de yansımıştır. Melodramlar dönemin en yaygın yapımları olmayı sürdürürken; komedi, müzikal, tarihî film, köy filmi, macera filmi ve çocuk filmi gibi türlerde de çok sayıda yapımlar üretilmiştir. Toplumsal içerikli filmlerde ise işçi hareketleri, kentleşme, sınıfsal eşitsizlikler ve köy sorunları gibi konular daha görünür hâle gelmiştir (Esen, 2010, s. 73). Ayrıca 1960'lı yılların sonlarından itibaren dinî temalı filmlerin sayısında da artış görülmüş; bu yönelim, ilerleyen yıllarda Millî Sinema anlayışıyla ilişkilendirilecek yapımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Uçakan, 1977, s. 10-11).

Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SESAM) verilerine göre Türk sineması, 1960'lı yıllarda tarihinin en yüksek üretim rakamlarına ulaşmıştır. 1966 yılında çekilen 241 film ile Türkiye, uzun metraj film üretiminde dünya sıralamasında

üst sıralarda yer almıştır. 1960–1969 yılları arasında yaklaşık 1710 film üretilmiş; yapım şirketlerinin sayısındaki artışla birlikte sektör daha örgütlü bir yapıya kavuşmuştur. Üretim hacmindeki bu büyüme, melodramlardan müzikallere, tarihî filmlerden köy filmlerine kadar farklı türlerde çok sayıda yapımın ortaya çıkmasına olanak sağlamış; renkli film üretimi de giderek yaygınlaşmıştır (Tunç, 2012, s. 219); (Arslantepe & Demir, 2024, s. 571). Bu yönleriyle 1960–1970 arası dönem, Türk sinemasının hem üretim yoğunluğu hem de tür çeşitliliği bakımından en verimli yıllarından biri olarak değerlendirilmektedir.

1960'lı yıllarda film üretimindeki artışa paralel olarak sinema kültürü de gelişmiştir. Bu dönemde Si-Sa, Yeni Sinema, Sinema 65 ve Sine-Film gibi dergiler yayımlanmış; Kulüp Sinema 7, Ankara Sinema Derneği ve özellikle Sinematek, sinema üzerine yürütülen tartışmaların yaygınlaşmasına önemli katkılar sağlamıştır (Kirel, 2005, s. 44). Aynı dönemde Türk filmleri Berlin, Locarno, Karlovy Vary ve Moskova gibi uluslararası festivallerde gösterilmiş; elde edilen başarılar Türk sinemasının uluslararası alandaki görünürlüğünü artırmıştır (Daldal, 2005, s. 58).

Türk sinema sektörünün hızlı büyüme gösterdiği bu dönemde müzik, filmlerin anlatsal ve ticari başarısında belirleyici unsurlardan biri hâline gelmiştir. Şarkıcı yıldızların başrolünde yer aldığı yapımların artması, plak endüstrisi ile sinema arasındaki ilişkinin güçlenmesi ve klasik Türk müziği repertuvarının filmlerde daha yoğun biçimde kullanılmaya başlanması, 1960 sonrasındaki müzikal eğilimlerin belirginleşmesinde etkili olmuştur. Böylece müzik, yalnızca filmlere eşlik eden bir unsur olmaktan çıkarak anlatının, yıldız sisteminin ve sinema endüstrisinin önemli bileşenlerinden biri hâline gelmiştir (Çelik, 2010, s. 31-37).

3.1.5.1. Yeşilçam Sinemasının Oluşumu, Kurumsal Kimliği

Türk sinema tarihinde “Yeşilçam” kavramı, belirli bir kuruluş tarihi bulunan resmî ya da kurumsal bir yapıdan ziyade, tarihsel süreç içerisinde şekillenen bir üretim sistemi, sektör merkezi ve popüler sinema anlayışını ifade etmektedir. Bu nedenle

Yeşilçam için kesin bir kuruluş tarihinden söz etmek mümkün değildir. Ancak genel kabul gören yaklaşıma göre bu yapı, 1950’li yıllardan itibaren belirginleşmiş, 1960’lı yıllarda ise üretim hacmi, dağıtım ilişkileri, yıldız sistemi ve tür kalıplarıyla kurumsallaşarak Türk sinemasının hâkim üretim modeli hâline gelmiştir. Demokrat Parti döneminde uygulanan ekonomik ve toplumsal politikalar, özel girişimciliğin güçlenmesi, kentleşme hareketleri ve yerli film üretimindeki artış, Yeşilçam sisteminin oluşumuna zemin hazırlamıştır (Çelik, 2010, s. 32).

Yeşilçam adının kaynağı, İstanbul Beyoğlu’nda İstiklal Caddesi çevresinde yer alan Yeşilçam Sokağı’dır. Sokağın eski adı 1930’lu yıllara kadar “Deveaux Sokağı” olarak bilinmekte; sokak adlarının Türkçeleştirilmesi sürecinin ardından “Yeşilçam” adını almaktadır. 1950’li yıllardan itibaren film şirketlerinin yazıhanelerinin, yapımcıların, dağıtımçıların, oyuncuların ve teknik sinema emekçilerinin bu sokak ve çevresinde yoğunlaşmasıyla birlikte “Yeşilçam” adı, yalnızca bir sokak adı olmaktan çıkarak Türk sinema sektörünün tamamını karşılayan bir kavrama dönüşmüştür. 1980 öncesinde çok sayıda yapım şirketinin merkezinin bu sokakta bulunması, Yeşilçam’ın halk arasında ve basında Türk sinemasının genel adı olarak kullanılmasına yol açmıştır.

Beyoğlu ve Pera çevresi, Osmanlı’nın son döneminden itibaren tiyatro, eğlence ve gösteri kültürünün yoğunlaştığı kozmopolit bir merkez olarak öne çıkmıştır. Naum Tiyatrosu, Concordia Tiyatrosu, Çiçek Pasajı ve erken dönem sinema salonlarının bulunduğu yapılar, bölgenin görsel-işitsel kültür açısından merkezî konumunu pekiştirmiştir. Bu tarihsel ve mekânsal zemin, Yeşilçam Sokağı’nın ilerleyen yıllarda sinema sektörünün merkezi hâline gelmesini mümkün kılan kültürel altyapıyı oluşturmuştur.

1950’li yıllarda yerli film üretiminin artmasıyla birlikte çok sayıda yapım şirketi Beyoğlu ve özellikle Yeşilçam Sokağı çevresinde kümelenmiştir. Kemal Film, Atlas Film, Lale Film, Erler Film, Arzu Film ve Pesen Film gibi yapım şirketleri bu

dönemde sektörde belirginleşmiş; üretim ve dağıtım süreçlerinde etkin rol oynayarak Yeşilçam'ın kurumsal yapısının oluşmasına katkı sağlamıştır. Sokakta yalnızca şirket yazıhaneleri değil; figüranların iş beklediği kahveler, teknik ekipmanların bulunduğu dükkânlar ve sektörel ilişkilerin kurulduğu mekânlar da yer almıştır. Lütfi Akad'ın anılarında belirttiği üzere, yapımcılar, oyuncular, yönetmenler, senaristler ve Anadolu sinemacılarının temsilcileri zamanla bu sokakta bir araya gelmiş; iş bekleyen figüranlar ve set işçileri için açılan kahveler Yeşilçam'ı sektörün gündelik yaşamının merkezi hâline getirmiştir (Akad, 2004, s. 92). Bu yönüyle Beyoğlu, yalnızca yapım şirketlerinin bulunduğu bir merkez değil, sinema sektörünün farklı aktörlerini bir araya getiren bir tür “sinema çarşısı” niteliği taşımıştır.

Yeşilçam'ın kurumsal yapısı, İstanbul merkezli yapım şirketleri ile Anadolu'daki sinema işletmecileri arasında kurulan dağıtım ağı sayesinde şekillenmiştir. Bu sistem içerisinde yapımcılar, seyirci taleplerini ve bölgesel beklentileri dikkate alarak film üretmiş; böylece belirli oyuncuların, türlerin ve anlatı kalıplarının öne çıktığı bir üretim modeli ortaya çıkmıştır. Kırel'e göre Yeşilçam, yalnızca bir film üretim merkezi değil; dönemin kültürel, ekonomik ve toplumsal koşulları içerisinde şekillenen bir popüler sinema pratiğidir (Kırel, 2005, s. 299). Benzer şekilde Ayça da Yeşilçam'ı, büyük ölçüde seyirci beklentilerine göre şekillenen ve ticari başarıyı önceleyen bir üretim sistemi olarak değerlendirmektedir (Ayça, 1996, s. 139).

1960'lı yıllarda Yeşilçam sineması, seyirciyle kurduğu güçlü ilişki sayesinde Türk sinemasının baskın üretim modeli hâline gelmiştir. Geleneksel kültüre ait unsurların Batılı anlatım kalıplarıyla harmanlandığı bu sinema anlayışı, geniş seyirci kitlelerinin beklentilerine karşılık vermiştir. Bölge işletmecilerinin seyirci eğilimlerini yapımcılara aktarması, popüler filmlerin üretimini teşvik etmiş; böylece halkın ilgi gösterdiği anlatıların, oyuncuların ve türlerin yeniden üretildiği seyirci odaklı bir sektör yapısı oluşmuştur. Bununla birlikte Yeşilçam kavramı, zamanla yalnızca Türk sinema sektörünü tanımlayan bir ad olmaktan çıkarak özellikle sinema yazarları ve

aydınlar tarafından eleştirel bir anlamda da kullanılmaya başlanmıştır. Bu durum, sanat sineması ile popüler sinema arasındaki tartışmaların yoğunlaşmasına zemin hazırlamıştır (Kırel, 2005, s. 181).

1960–1970 yılları, Yeşilçam sinemasının üretim hacmi ve tür çeşitliliği bakımından zirveye ulaştığı dönem olarak değerlendirilmektedir. Bu süreçte melodram, komedi, müzikal, tarihî film ve macera türleri yoğun biçimde üretilmiş; bu türler seyirci beklentileri doğrultusunda şekillenen anlatı geleneklerinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Üretim hacmindeki artış, tür çeşitliliği ve geniş seyirci kitlesine ulaşılması nedeniyle söz konusu dönem, Türk sinema tarihinde sıklıkla Yeşilçam’ın “altın çağı” olarak tanımlanmaktadır.

Yeşilçam, dönemin basın yayın organlarında zaman zaman “Türkiye’nin Hollywood’u” olarak da anılmıştır. Nitekim 1959 yılında *Hayat* dergisinde yayımlanan “Türkiye’nin Hollywood’u Yeşilçam Sokağı” başlıklı röportaj, Yeşilçam’ın yalnızca bir sokak adı değil, Türk film endüstrisinin merkezi olarak algılanmaya başladığını göstermektedir (Arıt, 1959). Bununla birlikte Yeşilçam, Hollywood’un doğrudan bir kopyası olmaktan ziyade, Türkiye’nin ekonomik, kültürel ve toplumsal koşulları içerisinde gelişen kendine özgü bir sinema üretim modeli oluşturmıştır.

Yeşilçam’ın özgün yapısının en belirgin unsurlarından biri yıldız sistemidir. Ağâh Özgüç’e göre Türk sinemasında gerçek anlamda yıldız sisteminin oluşumu 1950’li yıllardan sonra belirginleşmiş, 1960’lı yıllarda ise profesyonel yıldız oyuncuların ortaya çıkmasıyla kurumsal bir nitelik kazanmıştır (Özgüç, 1988, s. 17-19). Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Belgin Doruk, Fatma Girik, Filiz Akın, Selma Güneri, Kartal Tibet, Ediz Hun, İzzet Günay, Göksel Arsoy, Tamer Yiğit, Ayhan Işık, Cüneyt Arkın, Sadri Alışık ve Zeki Müren gibi isimler yalnızca oyuncu değil, aynı zamanda seyirci tercihlerini yönlendiren kültürel figürler hâline gelmiştir. Seyirci çoğu

zaman filmi yönetmeninden ya da konusundan ziyade başrol oyuncusu üzerinden takip etmiş; bu durum yıldız odaklı üretim anlayışını güçlendirmiştir.

Yıldız sisteminin oluşumunda sinema ve magazin dergilerinin düzenlediği artist yarışmaları da önemli rol oynamıştır. Özellikle *Yıldız* ve *Ses* dergilerinin düzenlediği yarışmalar, Türk sinemasına yeni oyuncular kazandırmış; böylece yıldız sisteminin kurumsallaşmasına katkı sağlamıştır. Ayhan Işık, Belgin Doruk, Filiz Akın ve Hülya Koçyiğit gibi birçok oyuncunun tanınmasında bu yarışmalar etkili olmuştur (Özgüç, 1990, s. 22). Genişleyen seyirci kitlesi, sinemaya yönelik talebin artmasına ve oyuncuların toplum nezdindeki görünürlüğünün güçlenmesine katkı sağlamıştır. Toplumsal yapıdaki bu dönüşümlerin sinema alanında yaşanacak değişimleri de tetiklediği belirtilmektedir (Başgüneş, 2010, s. 90).

Yeşilçam filmlerinde sınıfsal çatışmalar çoğu zaman dolaylı biçimde ele alınmış; romantik komedilerde mutlu sonlarla çözümlenen bu çatışmalar, melodramlarda farklı sınıflara mensup karakterler arasındaki aşk ilişkileri üzerinden anlatılmıştır (Kırel, 2005, s. 116). Bu bağlamda Yeşilçam sineması büyük ölçüde melodram, komedi ve macera türleri etrafında şekillenen bir tür sineması görünümü sergilemiştir. Melodramatik yapı ise yalnızca melodram türüne özgü kalmamış; komediden müzikli filmlere kadar farklı türlerde ortak bir anlatı zemini olarak işlev görmüştür.

Yeşilçam'ın popüler üretim yapısı, müzik kullanımını da doğrudan etkilemiştir. Gazino kültürünün beyazperdeye taşınmasıyla birlikte “şarkıcı–oyuncu” tipi belirginleşmiş; sahnede yıldızlaşan sanatçılar Yeşilçam filmleri aracılığıyla daha geniş kitlelere ulaşmıştır. Bu üretim ve yıldız sistemi, çok satan ya da geniş kitleler tarafından bilinen şarkılar üzerine kurulu senaryoların yaygınlaşmasına zemin hazırlamış; birçok film bir şarkının etrafında şekillenen anlatılar üzerine inşa edilmiştir.

Kimi araştırmacılara göre “Yeşilçam müziği” kavramı, büyük ölçüde Türk müziği repertuvarına dayanan ve gazino programlarının gözde eserleri hâline gelen popüler alaturka şarkı ve formları ifade etmektedir. Bu yönelim, Yeşilçam filmlerinin müzikal tercihlerini doğrudan belirlemiş ve sektör de bu popülerlikten yoğun biçimde beslenmiştir (Dönmez, 2017, s. 39).

Filmlerde müzik yalnızca anlatıya eşlik eden bir unsur olarak değil, aynı zamanda duygusal anlatının merkezinde yer alan estetik bir araç olarak kullanılmıştır. Gazino sahneleri, taş plak kültürü, radyo yayınları ve taşra düğünleri gibi mekânsal unsurlar aracılığıyla müzik; toplumsal sınıfları, yaşam biçimlerini ve kültürel aidiyetleri yansıtan önemli bir anlatı bileşeni hâline gelmiştir.

Sonuç olarak Yeşilçam, belirli bir tarihte kurulmuş resmî bir kurumdan ziyade, 1950’li yıllarda Beyoğlu merkezli olarak şekillenmeye başlayan ve 1960’lı yıllarda üretim hacmi, yıldız sistemi, tür kalıpları ve dağıtım ilişkileriyle kurumsallaşan bir sinema sistemi olarak değerlendirilmelidir. Bu yapı zamanla yalnızca bir sokak adını değil; Türk sinemasının popüler dönemini, üretim mantığını, seyirciyle kurduğu bağı ve kültürel bellekteki yerini ifade eden güçlü bir kültürel kimlik hâline gelmiştir. Bu nedenle Yeşilçam sinemasının müzikle kurduğu ilişki, yalnızca film içi estetik bir tercih olarak değil, dönemin üretim sistemi, yıldız ekonomisi ve popüler kültür yapısı içinde değerlendirilmelidir.

3.1.5.2. Yeşilçam Sinemasında Müzikal Yapı

Yeşilçam sinemasının müzikal yapısının şekillenmesinde gazino kültürü, radyo yayıncılığı, taş plak endüstrisi ve sahne sanatları belirleyici rol oynamıştır. Dönemin en önemli eğlence mekânları arasında yer alan gazinolar, popüler şarkıcıların geniş kitlelerle buluştuğu kültürel alanlar olarak işlev görmüş; bu kültür zamanla şarkılı filmler aracılığıyla sinema perdesine taşınmıştır. Seyirciler, radyodan, plaklardan ve gazinolardan tanıdıkları sanatçıları beyazperdede izleme imkânı bulurken, özellikle büyük şehirlerdeki gazinolara ulaşma olanağı bulunmayan Anadolu seyircisi için

Yeşilçam önemli bir kültürel aracı hâline gelmiştir. Böylece dönemin iki güçlü eğlence endüstrisi olan gazino ve sinema karşılıklı olarak birbirini beslemiş; şarkıcıların sinemaya, sinemanın da müzik piyasasına yön verdiği bir üretim modeli ortaya çıkmıştır.

Bu gelişme, şarkılı filmlerin Yeşilçam içerisindeki ağırlığını artırmış; popüler şarkılar etrafında şekillenen senaryolar, dönemin müzik piyasasında karşılık bulan eserlerin sinema aracılığıyla yeniden dolaşıma girmesini sağlamıştır. Dönemin önde gelen klasik Türk müziği, Türk halk müziği ve popüler müzik sanatçılarının başrolünde yer aldığı yapımlar, şarkıcı oyuncu olgusunun güçlenmesine katkıda bulunmuştur. Böylece bazı filmlerde müzik, anlatıya eşlik eden bir unsur olmanın ötesine geçmiş; anlatının merkezine yerleşerek filmin dramatik yapısını şekillendiren temel bileşenlerden biri hâline gelmiştir. Bu doğrultuda bazı yapımlar tek bir eser etrafında şekillenirken, bazılarında ise geniş bir müzik repertuarından yararlanılmıştır. Özellikle şarkılı filmlerde popüler eserler film adlarına dönüştürülmüş; senaryolar kimi zaman doğrudan şarkı sözlerinden hareketle kurgulanmıştır.

Klasik Türk müziği geleneğinden gelen Sadettin Kaynak, Zeki Duygulu, Selahattin Pınar, Kadri Şençalar, Yesârî Âsım Arsoy, Baki Çallıoğlu, Kemal Gürses, Sâdî Işılay, Avni Anıl, Alâeddin Yavaşca, Muzaffer İlkar, Şerif İçli, Melahat Pars, Sâdî Hoşses ve Arif Sami Toker gibi bestekârların eserleri Yeşilçam filmlerinde kullanılmaya devam etmiştir. Bu eserler, klasik Türk müziği repertuarının sinema aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmasında ve farklı kuşaklara aktarılmasında önemli rol oynamıştır.

İlerleyen yıllarda Yusuf Nalkesen, Teoman Alpay, Erol Sayan, İrfan Özbakır, Necdet Tokatlıoğlu, Rüştü Şardağ, Şekip Ayhan Özışık, Sadettin Öktenay, İsmet Nedim Saatçi, Muzaffer Özpinar, Rıfat Şallıel, Suat Sayın, Yıldırım Gürses ve Esin Engin gibi isimlerin eserleri de Yeşilçam repertuarında daha görünür hâle gelmiştir.

Bu sanatçılar, klasik Türk müziği geleneğini sürdürmekle birlikte gazino, plak ve radyo kültürü ekseninde gelişen daha popüler bir müzikal anlayışı temsil etmiş; eserleri Yeşilçam filmlerinde yaygın biçimde kullanılarak repertuvarın sinema içerisindeki dolaşımına ve yeniden yorumlanmasına katkı sağlamıştır.

Bu bestekârların eserleri, aşk, ayrılık, özlem, hatıra ve kavuşma temaları etrafında şekillenmiş; yalnızca film müzikleri içerisinde kullanılmakla kalmamış, bazı durumlarda film adlarının belirlenmesinde ve anlatının temel çatışmasının kurulmasında da etkili olmuştur. Söz konusu eserler özellikle şarkılı filmlerde gazino, sahne, konser ve radyo programı gibi performans mekânlarında diegetik biçimde icra edilmiş; karakterlerin duygusal dünyalarının görünür kılınmasında önemli işlevler üstlenmiştir. İncelenen yapımlar arasında doğrudan bir şarkının adını taşıyan veya dramatik yapısını belirli bir eser etrafında kuran çok sayıda film bulunması, müziğin Yeşilçam'da yalnızca anlatıya eşlik eden bir unsur değil, kimi zaman anlatıyı şekillendiren temel çıkış noktalarından biri olarak değerlendirildiğini göstermiştir.

Yeşilçam'da yalnızca çağdaş bestekârların eserlerine değil, Türk mûsikîsi tarihinin önceki dönemlerine ait eserlere de yer verilmiştir. Dede Efendi, İtrî, Hacı Ârif Bey, Dede Mehmed Zekâî Efendi, Şevki Bey, Lem'î Atlı, Nikoğos Ağa, Tanbûrî Ali Efendi, Hacı Faik Bey, Dellalzâde İsmail Efendi, Leyla Saz, Tanbûrî Cemil Bey, Rahmi Bey, Artaki Candan, Bimen Şen ve Kemanî Serkis Efendi gibi Türk mûsikîsi tarihinin farklı dönemlerinde eser vermiş bestekârların eserleri de Yeşilçam filmlerinde kullanılmaya devam etmiştir. Bu eserler özellikle klasik Türk müziğini konu edinen, müzisyen karakterler etrafında şekillenen veya müzikal altyapısını geleneksel Türk mûsikîsi üzerine kuran yapımlarda geniş yer bulmuştur. Bununla birlikte dönem filmi niteliği taşımayan yapımlarda da şarkıcı, sazendelik veya musikişinas kimliğiyle kurgulanan karakterlerin sahne performanslarında klasik repertuvara ait eserlerin icra edildiği görülmüştür.

Yeşilçam'ın özgün müzikal kimliğinin oluşumunda Nedim Otyam, Arif Erkin Güzelbeyoğlu ve Yalçın Tura gibi isimler besteci, müzik direktörü ve düzenlemeci kimlikleriyle belirleyici rol üstlenmiştir. Söz konusu sanatçılar yalnızca mevcut repertuvardan yararlanmamış; sinema için özgün besteler üretmiş ve Türk müziğinin farklı üsluplarını film anlatısına uyarlamıştır. Metin Bükey ise Sinemacılar Dönemi'nden itibaren Yeşilçam'ın müzikal gelişimine besteci ve müzik direktörü olarak yön veren isimlerden biri olmuş; klasik Türk müziği ile Batı müziğini sentezleyen özgün yaklaşımı sayesinde film müziğinin estetik gelişiminde belirleyici rol üstlenmiştir. Akın Ok'a göre özellikle Nedim Otyam, Yalçın Tura ve Metin Bükey, Türk sinemasında film müziğinin gelişiminde belirleyici rol oynamış; sinemanın erken geçiş dönemindeki deneyselliğe estetik bir çerçeve kazandırarak sonraki kuşak bestecilerin gelişimine zemin hazırlamıştır (Ok, 2002, s. 9). İlerleyen yıllarda Cahit Berkay, Melih Kibar, Atilla Özdemiroğlu, Timur Selçuk ve Cahit Oben gibi besteciler de Türk sinemasında film müziğinin gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Öte yandan Osman İşmen ve Zafer Dilek gibi düzenlemeciler, mevcut repertuvarda yer alan eserleri yeni orkestrasyonlar ve çağdaş düzenlemelerle yeniden yorumlayarak Yeşilçam'ın işitsel dünyasına farklı bir estetik boyut kazandırmıştır.

Yeşilçam'ın müzikal yapısı yalnızca besteciler ve müzik direktörleri tarafından değil; aynı zamanda sazandeler, yorumcular, derlemeciler ve halk müziği icracıları tarafından şekillendirilmiştir. Film müziklerinin icrasında görev alan sanatçılar, Türk müziğinin geleneksel icra üslubunun beyazperdeye taşınmasında önemli rol üstlenmiştir. Bu bağlamda Nubar Tekyay, Sâdî Işılay, Cevdet Çağla, Emin Ongan, Vecdi Seyhun, Vecihe Daryal, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay, Hakkı Derman, Yorgo Bacanos, İsmail Şençalar, Feyzi Aslangil, Mustafa Kandıralı, Şükrü Tunar, Saim Özsoy, Maksut Sazer, Edip Erten, Rüştü Eriç, Necdet Gezen, Saffer Gündeğer ve İsmail Tezelli gibi sanatçılar; ud, tanbur, kanun, kemençe, ney, klarnet, keman ve diğer geleneksel sazların sinema müziklerinde yer bulmasına ve geleneksel Türk müziği icra anlayışının Yeşilçam'a taşınmasına önemli katkılar sağlamıştır.

Yeşilçam'ın müzikal yapısının şekillenmesinde Türk halk müziği önemli bir yer tutmuştur. Muzaffer Sarısözen, Nida Tüfekçi, Ahmet Yamacı ve Yücel Paşmakçı gibi isimlerin derleme ve düzenleme çalışmalarıyla Türk halk müziği repertuvarına kazandırılan türküler çok sayıda filmde kullanılmıştır. Hasan Mutlucan, Abdullah Naci Bayşu, Ruhi Su, Muzaffer Akgün, Seha Okuş ve Orhan Gencebay gibi sanatçılar da farklı dönemlerde halk müziğinin sinema anlatısına taşınmasında etkili olmuştur. Özellikle tarihî, destansı ve Anadolu temalı yapımlarda bu sanatçıların yorumları aracılığıyla türkü geleneği beyazperdeye aktarılmıştır.

Binali Selman ve İsmail Tekkol gibi halk müziği icracıları ise özellikle kırsal yaşamı, Anadolu kültürünü ve geleneksel halk oyunlarını konu alan yapımların müzikal kimliğinin oluşturulmasında önemli rol üstlenmiştir. Mey, zurna ve davul-zurna geleneğinin önde gelen temsilcilerinden olan bu sanatçıların icraları; halaylar, barlar, yol havaları ve çeşitli yöresel ezgiler aracılığıyla Yeşilçam filmlerinde Anadolu'nun kültürel kimliğinin yansıtılmasına katkıda bulunmuştur. Özellikle Binali Selman'ın mey ve zurna icrasında geliştirdiği üslup ile halk müziği repertuvarına kazandırdığı eserler, kırsal ve destansı anlatıların müzikal dilinin kurulmasında etkili olmuştur. Türk halk müziğinin öne çıktığı yapımlarda bağlama, cura, kaval, zurna, mey, balaban, davul ve çeşitli yöresel çalgılar anlatının ayrılmaz bir parçası hâline gelmiş; bu çalgılar, filmlerde temsil edilen coğrafyanın kültürel kimliğini görünür kılan başlıca müzikal unsurlar arasında yer almıştır.

Köroğlu, Karacaoğlan ve benzeri halk anlatılarını konu alan filmlerde koşmalar, koçaklamalar, cenk havaları, yiğitlemeler, destanlar, gurbet havaları, deyişler, nefesler ve Alevî-Bektaşî geleneğine ait müzik örnekleri sıklıkla kullanılmıştır. Özellikle kahramanlık ve mücadele temalarının işlendiği yapımlarda cenk havaları ile koçaklamalar anlatının dramatik yapısını destekleyen temel müzikal unsurlar arasında yer alırken; deyişler ve nefesler aracılığıyla Anadolu'nun tasavvufi ve irfanî birikimi sinema anlatısına taşınmıştır.

Dinî ve tasavvufî içerikli yapımlarda ise yalnızca klasik dinî mûsikî repertuvarından değil, Anadolu tasavvuf ve halk irfanı geleneğinden de yararlanılmıştır. Bu kapsamda Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet ve Muhyî gibi mutasavvıf ve halk şairlerine ait nefesler, deyişler ve tasavvufî metinler çeşitli yapımlarda kullanılmış; böylece sözlü kültür geleneğinin önemli örnekleri sinema aracılığıyla yeniden dolaşıma girmiştir. Bu eserler, özellikle Anadolu'nun manevî dünyasını ve tasavvufî düşünce geleneğini konu alan yapımlarda anlatının anlam katmanlarını derinleştiren temel unsurlar arasında yer almıştır.

Yeşilçam sinemasında müzik kullanımı, filmin türüne göre farklı işlevler üstlenmiştir. Melodramlarda dönemin popüler bestekârlarına ait eserler çoğu zaman gazino, meyhane, sahne veya radyo ortamlarında diegetik biçimde kullanılmış; şarkılar karakterlerin duygusal dünyalarını görünür kılan başlıca anlatım araçlarına dönüşmüştür. Tarihî filmlerde mehter musikisi, gülbanklar, kahramanlık türküleri ve makam temelli marşlar tarihsel atmosferin kurulmasına katkı sağlarken; *Ceddin Deden*, *Genç Osman*, *Estergon Kalesi*, *Gafil Ne Bilir* ve *Plevne Marşı* gibi eserler kahramanlık, mücadele ve tarih bilincini güçlendiren başlıca müzikal unsurlar arasında yer almıştır. Dinî içerikli yapımlarda ise ilahiler, mevlid bölümleri, tekke musikisi ve Mevlevî ayinleri öne çıkmıştır. Özellikle ölüm, dua, teslimiyet, manevî arayış ve uhrevî temaların işlendiği sahnelerde Segâh ve Sabâ makamları ile Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'ye ait *Salât-ı Ümmiyye* gibi eserlerin sıklıkla tercih edildiği görülmüştür.

Türk müziği repertuvarı yalnızca duygusal atmosferin oluşturulması amacıyla kullanılmamış; mekânların ve kültürel kimliklerin temsilinde de önemli işlevler üstlenmiştir. Özellikle İstanbul merkezli anlatılarda klasik Türk müziği repertuvarının belirgin biçimde öne çıktığı görülmüştür. İstanbul'u konu alan veya taşradan İstanbul'a geçiş yapılan sahnelerde *Üsküdar'a Gider İken (Kâtibim)*, *Ada Sahillerinde Bekliyorum*, *Yangın Olur Biz Yangına Gideriz*, *Gemilerde Talim Var* ve *Telgrafın Tellerine Kuşlar mı Konar* başta olmak üzere İstanbul'un müzik kültürünü yansıtan

klasik Türk müziği ve şehir folkloru repertuvarına ait eserlerin kullanılması, kentin kültürel kimliğinin müzik aracılığıyla temsil edildiğini göstermiştir. Buna karşılık köy filmleri ve kırsal yaşamı konu alan yapımlarda Türk halk müziği repertuvarı belirgin biçimde öne çıkmış; türküler, uzun havalar, bozlaklar, halaylar, zeybekler, horonlar, barlar, karşılamalar, teke havaları ve yöresel oyun müzikleri yalnızca müzikal unsur olarak değil, aynı zamanda kültürel kimliğin ve bölgesel aidiyetlerin temsil aracı olarak kullanılmıştır. Müzik, karakterlerin yaşadıkları coğrafyayı, toplumsal ilişkileri ve geleneksel yaşam biçimlerini görünür kılan önemli bir anlatım aracı işlevi üstlenmiştir. Bu yönüyle Türk müziği repertuvarı, Yeşilçam sinemasında yalnızca duygusal değil, aynı zamanda mekânsal, kültürel ve toplumsal kimliklerin temsilinde önemli bir *kültürel gösterge* olarak işlev görmüştür.

Yeşilçam sinemasında Türk müziği yalnızca eser düzeyinde değil, makam, usûl ve form düzeyinde de anlatının kurucu unsurlarından biri olarak değerlendirilmiştir. İncelenen filmlerde Hicaz, Hüzzam, Nihâvend, Rast, Uşşak, Acemaşiran, Sultânîyegâh, Şehnaz, Hicazkâr, Şedaraban, Muhayyer, Bayatî, Sûzidil, Nikriz, Muhayyerkürdî ve Kürdîlihiczakâr gibi makamların yoğun biçimde kullanıldığı görülmüştür. İncelenen yapımlarda makam tercihleri ile sahnelerin dramatik işlevleri arasında anlamlı ilişkiler bulunduğu tespit edilmiştir. Uşşak makamı aşk, samimiyet, içtenlik ve halk kültürünü çağrıştıran sahnelerde; Hicaz makamı ayrılık, hasret ve gurbet temalarının işlendiği sekanslarda; Nihâvend makamı romantik ve duygusal anlatılarda; Hüzzam makamı ise içsel kırılma, yalnızlık ve melankolinin öne çıktığı sahnelerde sıklıkla tercih edilmiştir. Rast makamı güven, denge ve geleneksel hayatın temsil edildiği sahnelerde; Acemaşiran makamı ise tarihî ve manevî atmosferin kurulmasına yönelik anlatılarda öne çıkmıştır. Segâh ve Sabâ makamları dinî ve tasavvufî içerikli yapımlarda dua, ölüm, teslimiyet ve ilahî aşk temalarıyla ilişkilendirilirken; Sultânîyegâh makamı yalnızlık, aidiyet arayışı ve içsel teslimiyet duygularının öne çıktığı anlatılarda belirginleşmiştir. Muhayyer, Bayatî ve Kürdîlihiczakâr makamları özlem, gurbet ve yoğun romantik çatışmaların işlendiği sahnelerde kullanılırken; Sûzidil ve Şedaraban makamları derin hüznün ve dramatik

kırılmaların aktarılmasında etkili olmuştur. Nikriz makamı ise özellikle mücadele, kahramanlık ve hareket duygusunun öne çıktığı sekanslarda tercih edilmiştir.

Usûl ve form bakımından değerlendirildiğinde ise Yeşilçam filmlerinde Nîm Sofyan, Sofyan, Düyek, Türk Aksağı, Curcuna, Aksak, Ağır Aksak, Yürük Aksak, Evfer, Devr-i Hindî, Müsemmen, Yürük Semâî ve Sengin Semâî gibi usûllerin kullanıldığı görülmüştür. Şarkı, türkû, peşrev, saz semâîsi, gazel, taksim, longa, sirto, kanto, beste, nakış beste, medhal, köçekçe, mevlid, mi'râciye, nefes, ağıt, maya ve çeşitli oyun havası türleri de filmlerde yer alan başlıca müzik formları arasında bulunmaktadır. Bu eserler kimi zaman özgün biçimleriyle kullanılmış, kimi zaman ise anlatının dramatik gereksinimleri doğrultusunda yeniden düzenlenmiş ve farklı varyantları oluşturulmuştur. Özellikle bazı eserlerin temel melodik yapısı korunarak farklı tempolarda, farklı usûl ve orkestrasyon anlayışlarıyla yeniden yorumlandığı; böylece aynı müzik malzemesinin farklı dramatik anlam katmanları üretebildiği görülmüştür.

Bu bulgular, Yeşilçam sinemasında Türk müziğinin yalnızca işitsel bir eşlik unsuru olarak değil; makam, usûl, form ve icra özellikleriyle anlatının estetik yapısını şekillendiren temel unsurlardan biri olarak kullanıldığını göstermiştir.

Bu dönemin özgün üretim pratiklerinden biri olan playback sistemi de Yeşilçam'ın müzikal yapısının ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Belkıs Özener başta olmak üzere Nermin Candan, Sevim Şengül, Handan Kara, Kamuran Akkor, İnci Çayırılı, Nesrin Sipahi, Şükran Ay, Mediha Şen Sancakoğlu ve Birsan Armağan gibi yorumcular, yıldız oyuncuların şarkılı sahnelerine ses vermiştir. Böylece görsel ve işitsel anlatım arasında güçlü bir uyum sağlanmış; müzik, melodramatik yapının temel taşıyıcılarından biri olarak işlev görmüştür.

Belkıs Özener ise Yeşilçam playback geleneğinin en önemli temsilcilerinden biri olarak öne çıkmıştır. Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Fatma Girik, Esen Püsküllü ve birçok oyuncunun şarkılı sahnelerinde sesiyle yer alan Özener'in

anlatımları ile konuya ilişkin çalışmalar, sanatçının Yeşilçam'la kurduğu ilişkinin sahne önünde bir yıldız olmaktan çok perde arkasında yürütülen vokal emeğe dayandığını göstermektedir. 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren müziğin film anlatısındaki görünürlüğünün artmasıyla birlikte, şarkı söyleme becerisi sınırlı olan birçok oyuncunun şarkılı sahneleri profesyonel ses sanatçıları tarafından seslendirilmiştir. Bu retim düzeni içerisinde zener'in adı playback uygulamalarının merkezinde yer almıştır. Mert Dirim, yapımcıların Türkan şoray, Hlyla Koçyiğit, Filiz Akın ve Sema zcan gibi yıldız oyuncuların görünürlüğünü glgelemeyecek; yalnızca sesiyle katkı sunacak ve kamusal görünürlük talep etmeyecek bir isim arayışının Belkıs zener'de somutlaştığını belirtmektedir (Dirim, 2024).

Çeşitli alışmalarda Belkıs zener'in Selda Alkor, Türkan şoray, Hlyla Koçyiğit, Filiz Akın, Fatma Girik, Esen Püsküllü, Neriman Köksal, Suzan Avcı ve Feri Cansel dâhil çok sayıda oyuncunun şarkılı sahnelerini seslendirdiği belirtilmiştir. Sanatçı da kendi anlatımlarında çok sayıda yıldız oyuncu için vokal dublaj gerçekleştirdiğini ifade etmiştir. Özener, bu emeği oyuncunun yerine geçmekten ziyade sahnenin duygusal tonunu ses aracılığıyla kuran yaratıcı bir katkı olarak tanımlamış; Yeşilçam'da şarkılı sahnelerin inandırıcılığını sağlayan görünmeyen emek alanlarından birini temsil ettiğini vurgulamıştır. Yoğun stüdyo kayıtları ve uzun prova süreçleriyle yürütülen bu çalışmalarda teknik uyumun belirleyici olduğuna dikkat çekmiş; özellikle Metin Bükey ile gerçekleştirdiği kayıtların meslek yaşamında ayrı bir yere sahip olduğunu belirtmiştir. Belkıs zener, Türk sanat müziği ve Türk halk müziği repertuarının yanı sıra ninni, ilahi, arabesk ve pop örnekleri ile yer yer çok dilli icraları kapsayan geniş repertuarını Yeşilçam filmlerine taşıyarak şarkıcı-oyuncu temsillerinde ses bütünlüğünün kurulmasına, farklı müzik türlerinin film anlatısı içerisinde bir arada kullanılmasına ve dönemin sinemasındaki müzikal çeşitliliğin zenginleşmesine önemli katkılar sağlamıştır. Bu yönüyle zener'in vokal dublaj emeği, başta Türkan şoray olmak üzere çok sayıda kadın oyuncunun şarkılı sahnelerinde ses ile görüntü arasındaki uyumun sağlanması belirleyici bir unsur olarak değerlendirilmektedir (Dönmez & nal, 2020, s. 205).

Sonuç olarak Yeşilçam sinemasında Türk müziği, yalnızca filmlere eşlik eden işitsel bir unsur olarak değil; anlatının estetik, dramatik ve kültürel yapısını kuran temel bileşenlerden biri olarak değerlendirilmiştir. Klasik Türk müziği ve Türk halk müziği repertuarı, makam, usûl, form, icra geleneği, çalgı kullanımı ve playback uygulamalarıyla birlikte Yeşilçam'ın kendine özgü müzikal kimliğinin oluşumunda belirleyici rol üstlenmiştir. Müzik, karakterlerin duygusal dünyalarının görünür kılınmasından tarihsel ve dinî atmosferin kurulmasına, mekânsal ve kültürel kimliklerin temsilinden toplumsal belleğin aktarımına kadar çok yönlü anlatı işlevleri üstlenmiştir. Bu yönüyle Yeşilçam sineması, Türk müziğinin farklı geleneklerini yalnızca kullanan değil; onları yeniden üreten, dönüştüren ve geniş kitlelere ulaştıran önemli bir kültürel dolaşım alanı olarak öne çıkmıştır.

1960'lı yıllar, tıpkı bir önceki on yılda olduğu gibi Türk müziği merkezli melodramların ağırlık kazandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemin erken örneklerinden biri olan *Can Mustafa (Yaralı Kuş)* (1960), yönetmenliğini Muharrem Gürses'in üstlendiği; başrollerini Muhterem Nur, Leyla Sayar ve Turgut Özatay'ın paylaştığı yapımlardan biridir. Kötü insanların neden olduğu olaylar sonucunda parçalanan ve yıllar sonra yeniden bir araya gelen bir ailenin hikâyesini konu alan filmin müzikal yapısı Zeki Duygulu tarafından oluşturulmuştur.

Film, Zeki Duygulu'ya ait Nihâvend makamında Nîm Sofyan usûlündeki "*O Gözler Yaktı Beni Ardına Taktı Beni (Can Mustafa)*" adlı şarkıyla açılmaktadır. Eser, filmin melodramatik atmosferini daha ilk sahneden itibaren kuran temel müzikal unsurlardan biri olarak kullanılmıştır. Film boyunca Mâhur makamında Çifte Sofyan usûlündeki "*Şu İzmir'in Güzelleri Bend Ediyor Gönülleri*" ile bestekârı tespit edilemeyen Hicâz makamında Düyek usûlündeki "*Bir Ümit Yolcusuyum Aldatma Ey Sevgili*" adlı eserlere de yer verilmiştir.

Filmde müzik, dramatik yapıyı desteklemenin yanı sıra meyhane atmosferinin kurulmasında ve şehir geçişlerinin betimlenmesinde de kullanılmıştır. Böylece eserler,

yalnızca duygusal anlatıyı güçlendiren değil, aynı zamanda mekânın karakterini belirleyen anlatısal unsurlar olarak işlev görmüştür.

1960 yapımı *Aliii*, yönetmenliğini ve senaristliğini Çetin Karamanbey'in üstlendiği; suç, aile dramı ve melodram unsurlarını bir araya getiren Yeşilçam yapımlarından biridir. Başrollerini Fatma Girik, Baki Tamer, Kadir Savun ve Nubar Terziyan'ın paylaştığı filmde, bir cinayete tanık olan küçük bir çocuğun yaşadıkları üzerinden suç dünyası, aile ilişkileri ve kader teması işlenmiştir.

Filmin müzikal yapısı, anlatının dramatik gelişimini destekleyen farklı müzik geleneklerini bir araya getirmektedir. Yapım, giriş jeneriğinde kullanılan "*Alim (Şu Dere Yonca)*" adlı türkü ile açılmaktadır. Mâhur makamı ve Sofyan usûlündeki anonim eser, halk kültürünü çağrıştıran ezgisel yapısıyla filmin dramatik atmosferini daha ilk sahneden itibaren kurmaktadır.

Filmde ayrıca Dede Efendi'ye ait Hicaz (Uzzâl) makamında ve Aksak usûlündeki "*İndim Yârin Bahçesine Gülden Geçilmez*" adlı şarkıya yer verilmiştir. Kadın karakter tarafından ev işi yaptığı sırada seslendirilen eser, gündelik yaşamın doğal bir parçası olarak anlatıya dâhil edilmiş; sahnenin duygusal atmosferini desteklemenin yanı sıra karakterin iç dünyasını ve ruh hâlini yansıtan diegetik bir kullanım örneği oluşturmuştur.

Cezaevi sahnelerinde ise Bartın yöresine ait, Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Evîç makamı ve Sofyan usûlündeki "*Mapushane Kapısı Demirden Direk*" türküsü kullanılmıştır. Eser, mahkûmiyet, çaresizlik ve kader temalarını güçlendiren başlıca müzikal unsurlardan biri olarak değerlendirilmiştir.

Yapımda ayrıca Bob Azzam'ın popüler hâle getirdiği "*Mustafa*" adlı parçaya da yer verilmiştir. Böylece klasik Türk mûsikîsi, Türk halk müziği ve popüler müzik repertuvarına ait eserler aynı anlatı içerisinde bir araya getirilmiş; farklı müzik

gelenekleri filmin dramatik yapısını destekleyen tamamlayıcı unsurlar olarak kullanılmıştır.

1960 yapımı *Yeşil Köşkün Lambası*, senaryo ve yönetmenliğini Nejat Saydam'ın üstlendiği, yapımcılığını Özdemir Birsell'in gerçekleştirdiği tarihî melodramlardan biridir. Müzikleri Metin Bükey tarafından düzenlenen yapımda şarkılar Alâeddin Yavaşca tarafından seslendirilmiştir. Başrollerini Belgin Doruk ve Ekrem Bora'nın paylaştığı filmin oyuncu kadrosunda ayrıca Kadir Savun, Avni Dilligil, Nubar Terziyan ve Şaziye Moral yer almıştır.

Film, Osmanlı döneminde Harbiye Nazırı Halil Paşa'nın kızı Şükran ile Binbaşı Kemal arasındaki imkânsız aşkı konu almaktadır. Şükran ile Kemal arasında küçük bir şaka sonucunda başlayan ilişki zamanla büyük bir aşka dönüşmüş; ancak sınıf farklılıkları, saray çevresinin baskısı ve Osman Paşa'nın Şükran'ı kendi oğluyla evlendirmek istemesi bu ilişkinin önündeki temel engelleri oluşturmuştur. Binbaşı Kemal'in Yemen cephesine gönderilmesiyle birlikte anlatı, romantik melodramdan tarihî ve dramatik bir yapıya evrilmiştir.

Yapımda klasik Türk mûsikîsi, anlatının merkezinde yer alan temel estetik unsurlardan biri olarak kullanılmıştır. Film boyunca yer verilen şarkılar, saz eserleri, peşrevler ve taksimler yalnızca tarihî atmosferin kurulmasına katkı sağlamamış; karakterlerin ruh hâllerini, aşk ilişkilerini ve dramatik kırılma noktalarını görünür kılan anlatısal işlevler de üstlenmiştir. Özellikle sahne içi icralarla fon müzikleri arasında kurulan bütünlük, klasik Türk mûsikîsi repertuvarını filmin dramatik yapısının ayrılmaz bir parçası hâline getirmiştir.

Filmde Segâh makamındaki *Segâh Peşrev* (Neyzen Yusuf Paşa, Devr-i Kebîr usûlü), Ahmet Rasim Bey'in Segâh makamındaki "*Benim Sen Nemsin Ey Dilber*" (Aksak usûlü), Bayatî Arabân makamındaki "*Gözümde İşvenümâdır Hayâli Bedeli*" (Düyek usûlü) ve Suzînak makamındaki "*Pek Revadır Sevdığım Ettiklerin*" (Curcuna usûlü), Şeyh Edhem Bey'in Hüzzam makamındaki "*Bahar Oldu Beyim Evde*

Durulmaz" (Türk Aksağı usûlü), Sadettin Kaynak'ın Hüseyinî makamındaki *"Ayrılık Yıldönümü Kalbime Yâdın Doluyor"* (Sofyan usûlü) ile *"Bir Dalda İki Kiraz"* ve *"Yanıyor mu Yeşil Köşkün Lambası"* adlı İstanbul türküleri kullanılmıştır. Bunlara ek olarak Râst karakterli marş, Sabâ keman taksimi, *Sivastopol Marşı* ve Igor Stravinsky'nin orkestral dilini çağrıştıran Batı müziği göndermeleri de sahne geçişlerinde işlevsel olarak değerlendirilmiştir.

Filmde kullanılan repertuvar, Osmanlı döneminin tarihsel ve kültürel atmosferini destekleyen bütüncül bir müzikal yapı oluşturmuştur. Ahmet Rasim Bey, Şeyh Edhem Bey ve Sadettin Kaynak'a ait eserler aşk, ayrılık ve hasret temalarını güçlendirirken; peşrev, taksim ve marş kullanımları sahneler arasındaki geçişleri ve mekânsal sürekliliği desteklemiştir. Alâeddin Yavaşca'nın yorumları dönemin şehirli mûsikî geleneğini sinema anlatısına taşımış; anonim İstanbul türküleri ile klasik Türk mûsikîsi repertuvarının birlikte kullanılması ise filmin tarihsel anlatısını müzikal açıdan zenginleştirmiştir.

1960 yapımı *Kahpe*, senaryosunu ve yönetmenliğini Aydın Arakon'un üstlendiği, başrollerini Belgin Doruk ile Göksel Arsoy'un paylaştığı melodram türündeki yapımlardan biridir. Bazı kaynaklarda yapım yılı 1963 olarak belirtilmekle birlikte film ilk kez 14 Aralık 1960 tarihinde gösterime girmiştir. Oyuncu kadrosunda ayrıca Nubar Terziyan, Erol Taş, Gönül Bayhan ve İhsan Devrim yer almaktadır.

Film, bir gece pavyonda eğlendikten sonra kendisini bir cinayet komplosunun içerisinde bulan genç bir mühendisin yaşadıklarını konu edinmektedir. İşlenen cinayetin suçlusu durumuna düşen genç adam, kaçmaya çalışırken kendisini varlıklı ancak sorunlu bir ailenin içerisinde bulur. Burada gelişen olaylar aşk, ihanet, çıkar ilişkileri ve cinayet ekseninde ilerleyen melodramatik bir anlatıya dönüşmektedir.

Filmin müzikal yapısı genel olarak Batı müziği ağırlıklı fon müziği kullanımı üzerine kurulmuş olmakla birlikte, Türk müziği repertuvarına ait eserler özellikle gazino ve otel sahnelerinde diegetik biçimde kullanılmıştır. Bu sahnelerde şarkılar Feriha Tunceli tarafından seslendirilmiştir.

Yapımda kullanılan eserlerden biri, Selanikli Ahmet Efendi'ye ait Acem Kürdî makamında ve Devr-i Hindî usûlündeki "*Bir Vefasız Yâre Düştüm Hiç Beni Yâd Etmiyor*" adlı şarkıdır. Otel ve gazino sahnelerinde icra edilen eser, klasik Türk müziğinin şehir eğlence kültürü içerisindeki kullanımını yansıtan örneklerden biri olarak anlatıya dâhil edilmiştir.

Filmde ayrıca Hicaz makamında ve Curcuna usûlündeki anonim "*Fincanı Taştan Oyarlar*" türküsüne de yer verilmiştir. Gazino repertuarı içerisinde kullanılan eser, filmin müzikal çeşitliliğini artırırken halk müziği repertuarının şehir eğlence mekânlarındaki kullanımını da görünür kılmıştır.

Bu yönüyle *Kahpe*, genel müzik yapısında Batı müziği ağırlıklı bir anlayış benimsemesine karşın, gazino sahnelerinde klasik Türk müziği ve Türk halk müziği repertuarından yararlanarak Yeşilçam melodramlarında sıkça karşılaşılan karma müzikal yapının temsilcilerinden biri olmuştur. Filmde Batı müziği ile Türk müziğinin farklı türlerine ait eserlerin aynı anlatı içerisinde birlikte kullanılması, dönemin şehir yaşamını ve eğlence kültürünü yansıtan müzikal çeşitliliğin sinemadaki örneklerinden birini oluşturmuştur.

1960 içerisinde gösterime giren bir diğer Belgin Doruk–Göksel Arsoy filmi olan *Satın Alınan Adam*, anlaşmalı bir evliliğin zamanla aşka dönüşmesini konu alan melodramdır.

Senaryo ve yönetmenliğini Arşavir Alyanak'ın üstlendiği, yapımcılığını Şahan Haki'nin gerçekleştirdiği filmde başrol oyuncularına Nubar Terziyan, Mümtaz Ener ve Salih Tozan eşlik etmiştir. Filmin müzik direktörlüğünü Kadri Şençalar, bestelerini Bâki Çallıoğlu yapmıştır.

Yapım, bir kâtip ve amatör yazar olan Naci'nin (Göksel Arsoy), romanını yayımlatabilmek amacıyla zengin iş adamı Mahmut Bey'in kızı Mine (Belgin Doruk) ile anlaşmalı bir evlilik yapmasını konu almıştır. Başlangıçta maddi çıkarlar

doğrultusunda kurulan bu ilişki, zamanla gerçek bir aşka dönüşmüş ve filmin dramatik yapısını belirleyen temel unsur hâline gelmiştir.

Filmin müzikal yapısında, dönemin melodramlarında sıklıkla karşılaşılan çok eserli repertuvar anlayışından farklı olarak, anlatının duygusal gelişimi büyük ölçüde tek bir şarkı üzerinden desteklenmiştir. Sözleri ve bestesi Bâki Çallıoğlu'na ait olan Kürdilihicazkâr makamında, Düyek usûlündeki "*Aşkın Şarabını İçirdin Bana*" adlı şarkı, film boyunca iki ayrı sahnede Bâki Çallıoğlu'nun sesiyle meyhane ortamında ve cümbüş eşliğinde diegetik olarak icra edilmiştir. Şarkının sözlerinde yer alan aşk, bağlılık ve duygusal dönüşüm temaları, Naci ile Mine arasındaki ilişkinin gelişimiyle paralellik göstermektedir. Özellikle "*Aşkın Şarabını İçirdin Bana, Yanmak Nasıl Şeymiş Öğrettin Cana*" dizeleri, başlangıçta çıkar ilişkisi temelinde kurulan evliliğin zamanla gerçek bir aşka dönüşmesini yansıtmaktadır. Bu yönüyle eser, filmin romantik anlatısını destekleyen ve duygusal yapısını taşıyan temel müzikal unsur olarak işlev görmüştür.

1950'li yıllarda Türk sinemasında yaygınlaşmaya başlayan şarkılı ve türkülü müzikal yapımlar, 1960'lı yıllarda da varlığını sürdürmüştür; müzik, bu filmlerde yalnızca dramatik yapıyı destekleyen bir unsur olarak değil, seyirlik gösterinin temel bileşeni olarak kullanılmıştır. Bu anlayışın dikkat çekici örneklerinden biri olan *Güzeller Resmi Geçidi*, Nuri Ergün tarafından yönetilmiş; senaryosu ve yapımcılığı Osman Fahir Seden tarafından gerçekleştirilmiştir.

Başrollerini Ahmet Tarık Tekçe, Nilüfer Sezer ve Türkan Şoray'ın paylaştığı film, İstanbul'da düzenlenen bir güzellik yarışması etrafında gelişen olayları konu edinmektedir. Müzik yönetimi Metin Bükey tarafından gerçekleştirilen yapımda halk müziği düzenlemeleri Şemsi Yastıman tarafından hazırlanmış; eserler Sevim Tanürek, Aynur Akın, Azize Tözem ve Ümit Şener tarafından seslendirilmiştir.

Film, klasik Türk müziği ile Türk halk müziği repertuvarını bir araya getiren zengin müzikal yapısıyla öne çıkmaktadır. Jenerikte Neriman Altındağ Tüfekçi tarafından derlenen Hüseyinî makamındaki ve Aksak usûlündeki "*Antalya'nın Mor*

Üzümlü" türküsü kullanılmış; böylece filmin müzikal karakteri daha ilk sahneden itibaren belirginleştirilmiştir. Yapım boyunca Muzaffer Sarısözen derlemesi Uşşak makamındaki *"Ayva Çiçek Açmış Yaz mı Gelecek"*, Nihâvend makamındaki *"Üsküdar'a Gider İken (Kâtibim)"*, Kürdîlihiczâkâr makamındaki *"Ben Giderim Batum'a"*, Uşşak makamındaki *"Lingo Lingo Şişeler"* ve Konya yöresine ait *"Fırın Üstünde Fırın"* başta olmak üzere çok sayıda türküyü yer verilmiştir.

Repertuvarda ayrıca Hüseyinî makamındaki *"Gele Gele Geldim Bu Kara Taşa"* uzun havası, Sabâ makamındaki *"Bahçede Mişmiş"*, Hüseyinî makamındaki *"Fes Başına Fes Başına Püskülü Ben Olayım"* ve *"Güvercin Uçuverdi Kanadın Açırverdi (Misket)"*, Rast makamındaki *"Olam Boyun Kurbanı Sensin Dağlar Ceyranı"*, Nişâbur makamındaki *"İrmağın Geçeleri/Kız Kaldır Peçeleri"* ile Hüzam makamındaki *"Salına Salına da Suyu Gidersun/Su Değil Meramın Seyran Edersun"* türkülerine yer verilmiştir. Halk müziği repertuvarının yanı sıra serbest ritimli gazel formundaki *"Beni Yalnız Bırakıp Kaçtı Bu Akşam"* ile Sabâ makamında ve Sofyan usûlündeki *"Dudağın Alevdir Kirpikler Ok Gibi"* adlı şarkı da sahne performansları içerisinde icra edilmiştir.

Filmde yer alan müziklerin tamamı gazino, eğlence mekânı ve sahne gösterileri içerisinde diegetik olarak kullanılmıştır. Bu yönüyle *Güzeller Resmi Geçidi*, müziğin dramatik anlatıyı yönlendirmekten çok gösteri kültürünün temel unsuru hâline geldiği şarkılı ve türkülü müzikal film anlayışının belirgin örneklerinden biri olmuştur. Klasik Türk müziği ile Türk halk müziği repertuvarını aynı anlatı içerisinde buluşturan yapım, 1960'lı yılların eğlence kültürünü ve sahne geleneğini sinemaya taşıyan önemli örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir.

1960'lı yıllarla birlikte İstanbul'un gece hayatını, eğlence kültürünü ve şehir melodramlarını merkeze alan filmlerde Türk müziği repertuarı anlatının başlıca taşıyıcı unsurlarından biri olmayı sürdürmüştür. Bu anlayışın örneklerinden biri olan 1961 yapımı *Liman Yosması*, yönetmenliğini Şinasi Özönük'un üstlendiği, senaryosu Şevket Aktunç tarafından kaleme alınan melodram türündeki yapımlardan biridir. Başrollerini Avni Dilligil, Aliye Rona, Işın Kaan ve Suzan Jaja'nın paylaştığı filmde

denizcilik kültürü, liman barları, meyhaneler ve İstanbul'un gece hayatı melodramatik anlatıyla iç içe ele alınmıştır. Film müzikleri Saffet Gündeğer tarafından hazırlanmış, şarkılar ise Nursal Ünsal tarafından seslendirilmiştir.

Filmde hem fon müziği hem de diegetik icra biçiminde kullanılan eserlerden biri, Nuri Halil Poyraz bestesi Nihâvend makamında ve Aksak usûlündeki "*Çamlıca Yolunda Âşıkı Kolunda*" adlı şarkıdır. Repertuvarında ayrıca Yesârî Âsım Arsoy'un Nihâvend makamında ve Semâî usûlündeki "*Bekledim de Gelmedin Hiç mi Beni Sevmedin*" ile Muhlis Sabahattin Ezgi'nin Nihâvend makamında ve Semâî usûlündeki "*Hatırla Ey Peri O Mesud Geceyi*" adlı eserlerine yer verilmiştir. Meyhane ve bar sahnelerinde ise Kadri Şençalar bestesi Şehnaz makamında ve Nîm Sofyan usûlündeki "*Bana Derler Külhanlı (Bu Gece Barda)*" adlı türkü kullanılmıştır. Filmde ayrıca Uşşak makamında ve Nîm Sofyan usûlünde icra edilen "*Kadifeden Kesesi*" adlı İstanbul çiftetellisine de yer verilmiştir.

Filmde kullanılan repertuvar, İstanbul'un liman, meyhane ve eğlence kültürünü farklı müzikal katmanlar üzerinden yansıtmaktadır. Nihâvend makamındaki şarkılar şehir melodramının romantik yönünü öne çıkarırken; Şehnaz makamındaki meyhane türküsü ile İstanbul çiftetellisi, eğlence hayatını ve halk tipi şehir kültürünü görünür kılan başlıca müzikal unsurlar olarak kullanılmıştır. Bu yönüyle *Liman Yosması*, klasik Türk müziği ile şehir folkloruna ait repertuvarı aynı anlatı içerisinde buluşturarak İstanbul'un gece yaşamı ve eğlence kültürünün müzik aracılığıyla temsil edildiği Yeşilçam yapımları arasında yer almıştır.

1961 yılı, Türk sinemasında klasik Türk mûsikîsi repertuvarının en yoğun ve sistemli biçimde kullanıldığı yapımlara sahne olmuştur. Bu yapımların başında gelen *Gönülden Gönüle* (1961), Şevki Bey'in eserlerini anlatının merkezine yerleştirmesi bakımından dönemin en kapsamlı örneklerinden biri olmuştur. Film, yalnızca Şevki Bey repertuvarından çok sayıda eseri bir araya getirmesiyle değil, aynı zamanda

bestekârın sanat anlayışını ve mûsikî mirasını biyografik bir anlatı içerisinde yeniden görünür kılmasıyla öne çıkmıştır.

Başrollerini Efgan Efehan, Leyla Sayar ve Türkan Şoray'ın paylaştığı *Gönülden Gönüle*, iki farklı zaman dilimi üzerine kurulmuş melodram türündeki yapımlardan biridir. Film, ilk bölümünde 1890'lı yıllarda yaşayan bestekâr Şevki Bey ile Hasan Paşa'nın kızı Nazan arasındaki imkânsız aşkı konu edinirken, ikinci bölümünde bu hikâyenin 1960'lı yıllardaki yansımalarını ele almıştır. Böylece yapım, geçmiş ile günümüz arasında kurduğu ilişki üzerinden aşk, hatıra ve mûsikî temalarını bütüncül bir anlatı içerisinde işlemiştir.

Filmin müzik yönetimi Alâeddin Yavaşca tarafından gerçekleştirilmiştir. Repertuvarın icrasında tanburda Necdet Yaşar, neyde Niyazi Sayın, kanunda Vecihe Daryal, kemanda Hakkı Derman ve Fahri Düngelen gibi Türk mûsikîsinin önde gelen sazandeleri görev almıştır. Jenerikte yer alan fon müziği kadrosunda ise Ali Yıldırım (keman), Aka Gündüz (ney), Zeki Duygulu (viyolonsel), Vedat Sunay (kanun), Fahri Düngelen (tambur), Mehmet Uçler (klarnet), Mustafa Demir (piyano) ve Hüseyin Mandal (tef) yer almaktadır. Geleneksel Türk mûsikîsi sazları ile Batı müziğinde kullanılan çalgıları bir araya getiren bu kadro, filmin yalnızca repertuvar seçiminde değil, fon müziklerinin icrasında da kapsamlı ve özenli bir müzikal anlayış benimsediğini göstermektedir.

Filmde yer alan makam ve usûl tercihleri, özellikle Hicâz ve Hüzam ekseninde şekillenmiş; sahne içi icralar ile leitmotif kullanımları anlatının duygusal omurgasını oluşturmuştur. Alâeddin Yavaşca'nın yorumuyla filmin müzik dili, klasik Türk mûsikîsi icra geleneği ile dönemin sinema estetiği arasında güçlü bir köprü kurmuştur. Osmanlı döneminde geçen ilk bölümde ağırlıklı olarak Şevki Bey'in eserlerine yer verilmiş; böylece bestekârın hayatı, sanat anlayışı ve duygusal dünyası kendi repertuvarı aracılığıyla yansıtılmıştır. Bu bölümde kullanılan eserler şunlardır:

Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz

(güfte: Mehmet Hafid Bey, Hicâz makamı, Aksak usûlü)

Sen Bu Yerden Gideli Ey Saçı Zer

(güfte: Recaizade Mahmut Ekrem, Hicâz makamı, Aksak usûlü)

Bilmiyorum Bana Ne Oldu, Didelerim Kan ile Doldu

(güfte: Ahmet Reşat Paşa, Hicâz makamı, Aksak usûlü)

Esiri Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım

(güfte Bahriyeli Vasıf, Uşşâk makamı, Curcuna usûlü)

Küşâde Tali'im Hem Bahtım Uygun

(Hüzzam makamı, Curcuna usûlü)

1960'lı yıllarda geçen ikinci bölümde ise Alaaddin Yavaşca'nın bestelerine yer verilmiştir. Eser bilgileri:

Gönülden Gönüle Sesler

(Nihâvend makamı, Semâî usûlü)

Hayal Bahçesinde Gültenim, Sarı Mimosamsın Sen Benim

(Hicâzkâr makamı Semâî usûlü)

Boğaziçi Şen Gönüller Yatağı

(Hicâz makamı - Düyek usûlü)

Aşkına Yandı Gönül, Sözüne Kandı Gönül

(Nihâvend makamı- Semâî usûlü)

Gönülden Gönüle, yalnızca bir aşk hikâyesini konu alan biyografik bir yapım değil; aynı zamanda Şevki Bey'in mûsikî mirasını sinema aracılığıyla yeniden dolaşıma sokan önemli bir kültürel aktarım örneğidir. Türk mûsikîsi tarihinin en üretken bestekârları arasında yer alan ve özellikle Uşşâk makamındaki iki yüzü aşkın eseriyle tanınan Şevki Bey'in farklı makamlardaki bestelerine film boyunca geniş ölçüde yer verilmiştir. Böylece bestekârın sanat anlayışı ve eser dünyası, biyografik anlatıyla bütünleşen repertuvar seçimi aracılığıyla izleyiciye aktarılmış; film, klasik

Türk mûsikîsi repertuvarının korunması ve yeniden dolaşıma girmesi bakımından önemli bir işlev üstlenmiştir.

1961 yapımı *Bir Demet Yasemen*, yönetmenliğini Hulki Saner'in üstlendiği, başrollerini Belgin Doruk ile Göksel Arsoy'un paylaştığı melodram türündeki yapımlardan biridir. Film, Reşat Nuri Güntekin'in *Çalılıkusu* romanında işlenen aşk, fedakârlık ve duygusal bağlılık temalarını 1960'lı yılların toplumsal ve kültürel atmosferine uyarlamaktadır. Oyuncu kadrosunda ayrıca Semra Sar, Neriman Uğurlu ve Handan Adalı yer almaktadır. Küçük yaşta ailesini kaybeden Çalılıkusu'nun birlikte büyüdüğü Fahri'ye duyduğu aşk etrafında gelişen olaylar, filmin melodramatik anlatısını oluşturmaktadır.

Filmin müzik direktörlüğü Kadri Şençalar tarafından gerçekleştirilmiş, şarkılar ise Sevim Tanürek tarafından seslendirilmiştir. Anlatının müzikal eksenini, sözleri ve bestesi Zeki Müren'e ait Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki "*Bir Demet Yasemen Aşkımın Tek Hatırası*" adlı şarkı oluşturmaktadır. Jenerikte Sevim Tanürek'in sesiyle duyurulan eser, filmin romantik atmosferini daha başlangıçta kurmuş; ilerleyen bölümlerde farklı sahnelerde tekrar edilerek anlatının duygusal sürekliliğini sağlayan temel leitmotif işlevi üstlenmiştir. Çalılıkusu ile Fahri arasındaki aşkın filizlendiği sahnede Fahri'nin piyano eşliğinde Çalılıkusu tarafından diegetik olarak seslendirilen şarkı, filmin finalinde yaylı tambur ve piyano eşliğinde yeniden kullanılmış; böylece karakterler arasındaki duygusal bağı temsil eden temel müzikal unsur hâline gelmiştir.

Filmde ayrıca Kadri Şençalar bestesi olan Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki "*Mehtapta Aşkı Anmak Ne Tatlı*" adlı şarkıya da yer verilmiştir. Daha hareketli ve eğlenceli sahnelerde kullanılan bu eser, anlatının duygusal yoğunluğunu dengeleyen tamamlayıcı bir işlev üstlenmiştir. Bu yönüyle *Bir Demet Yasemen*, tek bir şarkının leitmotif olarak filmin dramatik yapısını yönlendirdiği ve karakterler arasındaki duygusal ilişkinin müzikal süreklilik aracılığıyla görünür kılındığı başarılı örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir.

1961 yapımı *Melekler Şahidimdir*, yönetmenliğini ve senaristliğini Süha Doğan'ın üstlendiği, başrollerini Göksel Arsoy ile Türkan Şoray'ın paylaştığı askerî macera ve melodram türündeki yapımlardan biridir. Film, askerî bir casusluk hikâyesi etrafında gelişen olayları konu edinmektedir.

Yapımda klasik Türk mûsikîsi, Türk halk müziği ve marş repertuarından örneklere birlikte yer verilmiştir. Mustafa Çavuş'un Hisarbûselik makamında ve Raks Aksağı usûlündeki "*Dök Zülfünü Meydâne Gel*" adlı şarkısı piyano eşliğinde sözsüz olarak kullanılmıştır. Rifat Bey'in Rast makamında ve Nîm Sofyan usûlündeki "*Annem Beni Yetiştirdi Bu Ellere Yolladı*" marşı oyuncular tarafından seslendirilirken, Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Adana yöresine ait Uşşâk makamında ve Semâî usûlündeki "*Koyun Gelir Yata Yata (Gelin Ayşe)*" türküsü askerler tarafından saz eşliğinde icra edilmiştir. Ayrıca Cemal Reşit Rey bestesi olan Rast makamında ve Sofyan usûlündeki *Onuncu Yıl Marşı* ("*Çıktık Açık Alınla On Yılda Her Savaştan*") askerî geçit töreni sahnesinde kullanılmıştır.

Filmde kullanılan repertuar, askerî ve millî atmosferin oluşturulmasının yanı sıra karakterler arasındaki dayanışma duygusunu, ortak kimlik bilincini ve vatanseverlik temasını pekiştiren anlatısal işlevler de üstlenmiştir. Klasik Türk mûsikîsi, Türk halk müziği ve marş repertuarının aynı anlatı içerisinde bir araya getirilmesi, filmin askerî kimliğini ve dramatik yapısını müzik aracılığıyla güçlendiren temel estetik tercihlerden biri olmuştur.

Klasik Türk mûsikîsinin önemli bestekârlarından Yesârî Âsım Arsoy, Türk sinemasının "Altın Çocuk" lakabıyla tanınan oyuncusu Göksel Arsoy'un amcasıdır. Arsoy, özellikle yeğeninin başrolünde yer aldığı ve Göksel Film tarafından üretilen yapımlarda müzik direktörü olarak görev almış; bestelediği eserler ve repertuar tercihleriyle bu filmlerin müzikal kimliğinin şekillenmesine önemli katkılar sağlamıştır. İncelenen yapımlar, özellikle 1960'lı yılların ilk yarısında Yesârî Âsım Arsoy'un klasik Türk mûsikîsi birikimini sinema anlatısına nasıl taşıdığını

göstermektedir. Arsoy'un müzik direktörlüğünü üstlendiği filmlerde Yeşilçam'ın şarkı merkezli melodram anlayışının klasik Türk mûsikîsi ekseninde şekillendiği; kullanılan eserlerin yalnızca fon müziği işleviyle sınırlı kalmayıp karakterlerin duygu durumlarını, ilişkilerini ve anlatının dramatik yapısını belirleyen temel unsurlar arasında yer aldığı görülmüştür.

Göksel Film yapımı *Yalnızlar İçin* (1962), Yesârî Âsım Arsoy'un bestecilik ve müzik direktörlüğü anlayışının sinemadaki yansımalarını açık biçimde ortaya koyan yapımlardan biridir. Yönetmenliğini Orhan Elmas'ın üstlendiği, başrollerini Göksel Arsoy ile Belgin Doruk'un paylaştığı filmin müzik direktörlüğü Yesârî Âsım Arsoy tarafından gerçekleştirilmiştir. Film, müzik öğretmeni olan babasının yarım kalan bestesini tamamlamaya çalışan genç bir müzisyenin hikâyesini konu edinmekte; bu doğrultuda Arsoy'un besteleri anlatının merkezinde yer almaktadır.

Arsoy'un Hüzam makamında ve Düyek usûlünde bestelediği "*Sen Olmasaydın Eğer Aşka İnanmazdım*" ile yine bestesi Yesârî Âsım Arsoy'a, güftesi Fitnat Sağlık'a ait Hüzam makamında ve Curcuna usûlündeki "*Ömrüm Seni Sevmekle Nihayet Bulacaktır*" adlı şarkılar, film boyunca aşk, yalnızlık ve kader temalarını taşıyan tekrar eden müzikal eksenini oluşturmuştur. Bu eserler, başrol karakterinin icracı kimliğini desteklerken müziği yalnızca fon işlevinden çıkararak anlatının duygusal merkezine yerleştirmiştir. Filmin açılışında kullanılan Nihâvend makamında ve Sofyan usûlündeki Karadeniz türküsü "*Ay Battı, Güneş Battı, Daha Yalvarayım mı*" ise anlatının hüznü atmosferini daha ilk sahneden itibaren kuran başlıca müzikal unsurlardan biri olmuştur.

Bu yönüyle *Yalnızlar İçin*, Yesârî Âsım Arsoy'un bestecilik ve müzik direktörlüğü anlayışını sinema anlatısına yansıtan, klasik Türk mûsikîsi repertuarını melodramatik yapı içerisinde etkin biçimde kullanan ve Yeşilçam'ın şarkı merkezli müzikal anlayışını temsil eden karakteristik örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir.

1960'lı yıllarda gazino ve pavyon kültürünü kadın melodramı ekseninde ele alan yapımlar arasında *Lekeli Kadın* (1962) önemli bir yer tutmaktadır. Ülkü Erakalın'ın yönettiği filmin senaryosu Erdoğan Tünaş tarafından kaleme alınmıştır.

Başrollerini Neriman Köksal, Türkan Şoray, Tanju Gürsu ve Kenan Pars'ın paylaştığı film, yıllar sonra annesinin pavyonda şarkıcılık yaptığını öğrenen Türkan'ın yaşadığı dramatik kırılmayı konu edinmektedir. Kadınlık, annelik, toplumsal baskı ve "lekeli kadın" temaları etrafında şekillenen anlatı, Türk müziği repertuarı aracılığıyla desteklenmiştir. Gazino sahnelerinde yer alan şarkılar, ağırlıklı olarak Feriha Tunceli tarafından Neriman Köksal'a vokal dublaj yöntemiyle seslendirilmiştir.

Filmde gazino sahnelerinde kullanılan eserlerden biri, Nikriz makamındaki ve Ağır Aksak usûlündeki "*Ferayidir Kızın Adı Ferayi*" adlı türküdür. Eser yalnızca sahne içi icralarda değil, filmin çeşitli bölümlerinde fon müziği olarak da kullanılarak anlatının müzikal sürekliliğini sağlamıştır. Repertuarda ayrıca Mâhur makamında ve Aksak usûlündeki "*Giyer Fistanını Atlas*" adlı türküye de yer verilmiştir.

Şehir eğlence kültürünü yansıtan eserler arasında Kadri Şençalar bestesi, Vecdi Bingöl güftesiyle Şehnaz makamında ve Nîm Sofyan usûlündeki "*Bana Derler Külhanlı (Bu Gece Barda)*" önemli bir yer tutmaktadır. Filmde ayrıca Şekip Ayhan Özışık bestesi Muhayyerkürdî makamındaki "*O Beni Bir Bahar Akşamı Terk Edip Gitti (Nerdesin)*" adlı şarkı da ayrılık ve hayal kırıklığı temalarını destekleyen başlıca eserlerden biri olarak kullanılmıştır.

Bu yönüyle *Lekeli Kadın*, gazino repertuarı, şehir şarkıları ve halk müziği örneklerini aynı melodramatik yapı içerisinde bir araya getirerek kadın melodramının duygusal ve toplumsal boyutlarını müzik aracılığıyla görünür kılan karakteristik Yeşilçam yapımlarından biri olmuştur. Gazino sahnelerinde kullanılan diegetik müzikler, yalnızca eğlence atmosferini kurmakla kalmamış; karakterlerin toplumsal konumlarını ve içsel çatışmalarını yansıtan temel anlatım araçları olarak da işlev görmüştür.

Ülkü Erakalın'ın 1962 yapımı bir diğer filmi olan *Kırmızı Karanfiller*, sınıf farklılıkları, aşk ve aile baskısı temaları etrafında şekillenen Yeşilçam melodramlarının dikkat çekici örneklerinden biridir. Yapımcılığını Mehmet Arancı'nın üstlendiği filmin başrollerini Türkan Şoray ile Yılmaz Duru paylaşmıştır. Oyuncu kadrosunda ayrıca Mualla Sürer, Suphi Kaner, Ali Şen ve Uğur Kıvılcım yer almaktadır. Büyükada atmosferinde gelişen "zengin genç-fakir kız" anlatısı, filmin melodramatik yapısını belirleyen temel eksenini oluşturmaktadır.

Filmde yer alan şarkılar Mediha Demirkıran tarafından seslendirilmiştir. Jenerikte kullanılan Hicaz makamında ve Aksak usûlündeki "*Karanfil Oylum Oylum*" adlı türkü, filmin müzikal atmosferini daha ilk sahneden itibaren kurmaktadır. Türkü formundaki eser, anlatının farklı bölümlerinde hem diegetik icra hem de fon müziği olarak kullanılarak dramatik sürekliliği desteklemiştir.

Filmin melodramatik yapısında öne çıkan bir diğer eser ise Ali Erköse'nin Muhayyerkürdî makamında ve Düyek usûlündeki "*Eller Ne Derse Desin İnân İlk Sevdigimsin*" adlı şarkısıdır. Film boyunca tekrar edilen eser, iki genç arasındaki aşkın duygusal gelişimine eşlik etmiş; romantik anlatının temel müzikal unsurlarından biri olarak kullanılmıştır. Bu yönüyle *Kırmızı Karanfiller*, sınıf çatışması ekseninde gelişen melodramatik anlatısını türkü ve klasik Türk müziği repertuarından seçilen eserlerle destekleyen yapımlardan biri olarak öne çıkmıştır.

1960'lı yıllarda Türk sinemasında repertuar temelli müzikal kullanım yalnızca şehir melodramları ve gazino çevresinde gelişen anlatılarla sınırlı kalmamış; dinî ve tarihî içerikli yapımlarda da anlatının temel taşıyıcı unsurlarından biri olmayı sürdürmüştür. Özellikle Osmanlı tarihi, dinî şahsiyetler ve geleneksel kültür etrafında şekillenen filmlerde mehter musikisi, mevlid geleneği ve tasavvuf musikisi tarihsel gerçeklik ile manevî atmosferin kurulmasında önemli işlevler üstlenmiştir.

Bu yaklaşımın örneklerinden biri olan *Mevlid / Süleyman Çelebi* (1962), Osmanlı'nın kuruluş dönemini merkezine alan dinî-tarihî melodramlardan biridir.

Yönetmenliğini Mehmet Muhtar'ın üstlendiği filmin senaryosu Macit Doğuştan tarafından kaleme alınmış, yapımcılığını ise Turgut Demirağ gerçekleştirmiştir. Başrollerde Ulvi Uraz, Yılmaz Duru, Evrim Fer, Atıf Kaptan ve Senih Orkan yer almıştır. Film, 15. yüzyıl divan şairi ve *Vesiletü'n-Necât* adlı mevlidin yazarı Süleyman Çelebi ile Doğan Bey arasındaki dostluk ve kardeşlik bağları üzerine kurulan dramatik ve manevî bir yaşam öyküsünü konu edinmektedir.

Filmin müzikleri Kemal Gürses tarafından hazırlanmıştır. Yapım günümüze tam hâliyle ulaşamamış; yalnızca yaklaşık 28 dakika 30 saniyelik bölümü korunabilmiştir. Buna rağmen elde kalan bölüm, Osmanlı dinî musikisi, mehter geleneği ve tasavvuf musikisinin sinema içerisinde yoğun biçimde kullanıldığını göstermektedir.

Filmde öne çıkan müzikal kullanımlardan biri mehter musikisi repertuarıdır. Yapımda Osmanlı askerî musikisinin en bilinen eserlerinden biri olan Ali Rıza Şengel bestesi Hüseyinî makamında ve Nîm Sofyan usûlündeki "*Ceddin Deden Neslin Baban Hep Kahraman Türk Milleti*" adlı mehter marşına yer verilmiştir. Eser, filmde Osmanlı askerî kimliğini, kahramanlık anlayışını ve tarihî atmosferi güçlendiren başlıca işitsel unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

Filmde ayrıca İsmail Hakkı Bey bestesi ve Ahmet Muhtar Paşa güftesiyle oluşturulan Mâhur makamında ve Nîm Sofyan usûlündeki "*Gafil Ne Bilir Neşve-i Pür-Şevk-i Vegâyı*" adlı marşa da yer verilmiştir. Eser, Osmanlı'nın savaş, kahramanlık ve askerî ihtişam anlayışını temsil eden önemli müzikal örneklerden biri olarak kullanılmış; böylece mehter musikisi ve marş repertuarı tarihî atmosferi desteklemenin ötesinde Osmanlı kimliğini ve tarihsel hafızayı görünür kılan temel anlatım araçları hâline gelmiştir.

Filmde kullanılan dinî musikî unsurlarının başında Süleyman Çelebi'nin *Vesiletü'n-Necât* adlı eserinden yapılan mevlid icraları gelmektedir. Türk din musikisinin en önemli metinlerinden biri kabul edilen eser, yüzyıllar boyunca farklı

dinî ve sosyal ortamlarda okunmuş ve güçlü bir icra geleneği oluşturmuştur. Filmde *Mevlid-i Şerif*'in Velâdet Bahri bölümünden şu dizelere yer verilmiştir:

*“Çünkü Abdullah'tan oldu hâmile,
Vakt erişdi hefte vü eyyâm ile.
Hem Muhammed gelmesi oldu yakîn,
Çok alâmetler belirdi gelmeden.
Allâhümme salli alâ Muhammed,
Ve alâ âli Muhammed”*

Hz. Muhammed'in doğumunu konu alan bu bölüm, geleneksel Türk din musikisinde çoğunlukla Rast makamı merkezinde icra edilmektedir. Filmde kudüm, ney ve kemençe eşliğinde okunması, dinî ve tasavvufî atmosferin oluşturulmasına önemli katkı sağlamıştır.

Filmde ayrıca *Mevlid-i Şerif*'in Tevhid Bahri bölümünden de geniş bir kesite yer verilmiştir:

*Bir kez Allah dese aşk ile lisân,
Dökülür cümle günah misl-i hazân.
İsm-i pâkin pâk olur zikr eyleyen,
Her murâda erişür Allah diyen.
Aşk ile gel imdi Allah diyelim,
Dert ile göz yaşı ile âh idelim.
Ola kim rahmet kıla ol pâdişah,
Ol kerîm ü ol rahîm ü ol ilâh.*

Geleneksel icrada çoğunlukla Sabâ makamı merkezinde okunan bu bölüm de filmde kudüm, ney ve kemençe eşliğinde icra edilmiştir. Bu kullanım, mevlid geleneğinin sinema anlatısı içerisinde yalnızca işitsel bir unsur olarak değil, manevî

atmosferi ve dinî anlatıyı kuran temel müzikal bileşenlerden biri olarak değerlendirildiğini göstermektedir.

Bu yönüyle *Mevlid/Süleyman Çelebi*, günümüze eksik ulaşmış olmasına rağmen mehter musikisi, mevlid geleneği, tasavvuf musikisi ve Osmanlı tören musikisini aynı anlatı içerisinde buluşturan önemli örneklerden biri olmuştur. Filmde kullanılan dinî ve tarihî repertuvar, tarihsel atmosferin kurulmasının yanı sıra anlatının manevî ve kültürel katmanlarını derinleştiren temel müzikal bileşenler olarak işlev görmüştür.

1962 yılı, Türk sinemasında tarihî ve dinî içerikli yapımların belirgin biçimde yoğunlaştığı dönemlerden biri olmuştur. Osmanlı tarihi, dinî şahsiyetler ve geleneksel Türk musikisi ekseninde şekillenen filmler, repertuvar tercihleriyle tarihsel ve manevî atmosferin kurulmasında müziği anlatının temel bileşenlerinden biri olarak kullanmıştır. *Mevlid/Süleyman Çelebi* filminde mevlid, mehter ve tasavvuf musikisi merkezli dinî atmosfer öne çıkarken, aynı yıl çekilen *Genç Osman ve Sultan Murat Han* ise Osmanlı askerî musikisi, mehter geleneği, gülbanklar ve savaş türküleri aracılığıyla tarihî anlatıyı güçlendiren önemli yapımlardan biri olmuştur.

Genç Osman ve Sultan Murat Han (1962), Osmanlı tarihini, yeniçeri kültürünü ve askerî musikiyi merkezine alan tarihî-macera filmlerinden biridir. Yönetmenliğini ve senaristliğini Yavuz Yalınkılıç'ın üstlendiği yapımın başrollerini Özden Çelik, Turgut Özatay ve Muhterem Nur paylaşmıştır. Film, Sultan II. Osman (Genç Osman) dönemi ile Sultan IV. Murat devrindeki tarihî olayları, saray entrikalarını, yeniçeri isyanlarını ve savaş atmosferini dramatik bir yapı içerisinde ele almıştır. Yapımın belirgin özelliklerinden biri, Osmanlı askerî musikisi, mehter geleneği, gülbanklar ve tarihî türküleri anlatının temel müzikal unsurları olarak kullanmış olmasıdır.

Filmde kullanılan müzikler yalnızca tarihî atmosferi kuran işitsel unsurlar olarak kalmamış; Osmanlı askerî düzenini, savaş ruhunu ve kolektif kahramanlık anlayışını görünür kılan temel anlatım araçları hâline gelmiştir.

Filmde kullanılan eserlerden biri, Ali Rıza Şengel bestesi Hüseyinî makamında ve Nîm Sofyan usûlündeki "*Ceddin Deden Neslin Baban Hep Kahraman Türk Milleti*" adlı mehter marşıdır. Eser, özellikle savaş ve ordu sahnelerinde Osmanlı askerî kimliğini, disiplin anlayışını ve kolektif güç duygusunu pekiştiren başlıca müzikal unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

Eğlence sahnelerinde ise halk arasında "*Mevlâna Oyun Havası*" olarak da bilinen Sabâ makamında ve Sofyan usûlündeki "*Dudağın Alevdir Kirpikler Ok Gibi*" adlı eser enstrümantal biçimde kullanılmış; saray ve eğlence ortamının kurulmasına katkı sağlamıştır. Böylece film, yalnızca savaş ve mehter musikisine değil, Osmanlı şehir eğlence kültürünü yansıtan saz musikisi örneklerine de yer vermiştir.

Filmde kullanılan tarihî türkülerden biri de Nişâbur makamında ve Sofyan usûlündeki anonim "*Genç Osman Dediğin Bir Küçük Uşak*" türküsüdür. Eser, Genç Osman anlatısını halk hafızası üzerinden görünür kılarken, Osmanlı savaş kültürü ile sözlü kültür geleneği arasındaki bağı güçlendiren temel müzikal unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

Yapımda ayrıca Osmanlı askerî ve dinî geleneğini yansıtan gülbank örneklerine de yer verilmiştir. Filmde duyulan:

*"Eli kan, kılıcı kan, sinesi üryân, ciğeri püryâ
Meydân-ı şehâdette Allah yoluna revân
Gazâ-yı şühedâya Cemâl-i Hak görünüür ıyân
Kahrımız, gazabımız düşmana ziyân!"*

ifadeleri, savaş öncesinde askerlerin manevî motivasyonunu güçlendiren geleneksel Osmanlı gülbank anlayışını sinema anlatısına taşımaktadır. Mehter musikisiyle birlikte kullanılan bu bölüm, filmin tarihî ve dinî atmosferini destekleyen başlıca işitsel yapılardan biri olmuştur.

Filmde ayrıca İsmail Hakkı Bey bestesi Rast makamında ve Sofyan usûlündeki "*Ey Şanlı Ordu Ey Şanlı Asker*" adlı mehter eserine de yer verilmiştir. Yapım, IV. Murat'ın Bağdat Seferi'ne katılan ve hayatını kaybeden Osman isimli bir yeniçeri için yakılmış anonim türkûyle sona ermektedir. Bu tercih, Osmanlı tarihinin yalnızca savaş ve kahramanlık anlatıları üzerinden değil, halk hafızasında yaşayan türkû geleneği aracılığıyla da temsil edildiğini göstermektedir.

Bu yönüyle *Genç Osman ve Sultan Murat Han*, mehter musikisi, gülbanklar, savaş türkûleri ve Osmanlı saz musikisini aynı anlatı içerisinde buluşturan önemli tarihî yapımlardan biri olmuştur. Filmde kullanılan repertuar, yalnızca tarihî atmosferin kurulmasına hizmet etmemiş; Osmanlı askerî kültürünü, savaş ruhunu, dinî motivasyonu ve kolektif hafızayı görünür kılan temel anlatım araçları olarak işlev görmüştür.

1963 yılında tarihî ve dinî içerikli yapımların yanı sıra melodram, komedi ve romantik filmlerde de Türk müziği repertuarının kullanımına devam edilmiştir. Bu dönemde, dönemin tanınmış ses sanatçılarının kısa süreli sahne performanslarıyla filmlerde yer alması da yaygın uygulamalardan biri olmuştur. Bu kapsamda *Zoraki Milyoner* (1963), yönetmenliğini Orhan Elmas'ın üstlendiği, senaryosu Atilla Oğuz tarafından kaleme alınan romantik komedi türündeki yapımlardan biridir. Başrollerini Orhan Günşiray ile Filiz Akın'ın paylaştığı filmde Öztürk Serengil, Kadir Savun ve Suzan Avcı'nın yanı sıra Fatma Girik, Göksel Arsoy, Fikret Hakan, Belgin Doruk, Atıf Yılmaz, Ahmet Mekin, Leyla Sayar ve Eşref Kolçak misafir sanatçı olarak yer almıştır. Kendisine çok benzeyen genç bir adamla kimlik değiştirmek zorunda kalan zengin bir milyonerin öyküsünü konu edinen yapımda Zeki Müren de kendisini canlandırmıştır.

Sanatçı, sahnede Kaptanzâde Ali Rıza Bey'in bestelediği, güftesi Ömer Bedrettin Uşaklı'ya ait Segâh makamında, Nîm Sofyan usûlünde ve fantezi formundaki "*Gel Gitme Kalmasın Gözüm Yollarda (Fidan Boylum)*" adlı eseri seslendirmiştir. Bu kısa performans, Zeki Müren'in Yeşilçam filmlerindeki konuk sanatçı kimliği ile

klasik Türk müziği repertuvarının popöler sinema yapımları içerisindeki kullanımına örnek oluşturmaktadır.

Bu yaklaşımın daha belirgin örneklerinden biri de O. Nuri Ergün'ün yönetmenliğini üstlendiği 1963 yapımı *Hancının Kızı* olmuştur. Senaryosu Beyza Selman tarafından kaleme alınan, yapımcılığını Fahriye Tamkan'ın gerçekleştirdiği film, dramatik Yeşilçam melodramı yapısı içerisinde Türk müziği repertuvarına geniş ölçüde yer vermiştir. Başrollerini Eşref Kolçak, Evrim Fer, Kadir Savun ve Reha Yurdakul paylaşmıştır. Film, Kıbrıs'ta yaşayan Ayşe'nin İstanbul hayali üzerinden taşra yaşamı ile büyük şehir yaşamı arasındaki farklılıkları konu edinmektedir. Halk müziği, klasik Türk müziği ve gazino repertuvarına ait eserler, sahne içi icralar aracılığıyla anlatının önemli bileşenleri hâline getirilmiştir.

Film repertuvarında yer alan eserlerin önemli bir bölümü Sevim Şengül tarafından seslendirilmiştir. Bunlardan biri, Uşşak makamında ve Curcuna usûlündeki anonim Urfa türküsü "*Bülbüller Düğün Eyler*"dir. Türkü, han ortamında kullanılarak filmin Kıbrıs'taki kırsal atmosferinin oluşturulmasına katkı sağlamıştır.

Filmde ayrıca Cahit Sıtkı Tarancı'nın "*Gece Şarkısı*" adlı şiirinden uyarlanan besteye de yer verilmiştir. Vaktiyle Polat Tezel tarafından bestelenen eser, Hamiyet Yüceses, Müzeyyen Senar ve Behiye Aksoy gibi sanatçılar tarafından da seslendirilmiştir. Filmde kullanılan "*Âlemde Gündüz Gönlüme İşkencedir / Bence Bayram Ufukta Gün Bitince*dir" sözleriyle başlayan eser, Ayşe karakterinin İstanbul'daki yaşam sürecinin işlendiği sahnelerde kullanılmıştır. Böylece klasik Türk şiirinden beslenen bir beste, gazino repertuvarı aracılığıyla sinema anlatısına taşınmıştır.

Gazino sahnelerinde klasik Türk müziği repertuvarı daha yoğun biçimde yer almaktadır. Bu kapsamda Sadettin Kaynak bestesi ve Mustafa Nafiz Irmak güftesi olan Nevâ-Bûselik makamındaki "*Elbet Gönüllerde Sabah Olacak*" adlı eser kullanılmıştır.

Şarkı formunda ve Düyek usûlüyle bestelenen eser, gazino sahnesinde doğrudan icra edilmiştir.

Filmde ayrıca Kaptanzâde Ali Rıza Bey bestesi ve Ömer Bedrettin Uşaklı güftesi olan "*Yıldızların Altında*" adlı eser de kullanılmıştır. Nihâvend makamında, fantezi formunda ve Nîm Sofyan usûlüyle bestelenen eser, gazino ortamında modern orkestrasyon anlayışıyla hazırlanmış enstrümantal düzenlemeler eşliğinde kullanılmıştır. Bu tercih, klasik Türk müziği repertuarının 1960'lı yıllarda şehirli eğlence kültürü içerisinde yeniden düzenlenerek kullanılmasının örneklerinden birini oluşturmaktadır.

Filmin ilerleyen bölümlerinde ise Coşkun Erdem'in söz ve bestesine ait Uşşak makamında, şarkı formunda ve Düyek usûlündeki

*"Ne Zaman Duysam Bülbülün Sesini
Hatırlarım Hemen Aşk Bestesini"*

adlı eser kullanılmıştır. Geçmişe duyulan özlem ve aşk temasını destekleyen bu eserle birlikte *Hancının Kızı*, halk müziği, klasik Türk müziği ve şehir eğlence repertuarını aynı melodramatik yapı içerisinde bir araya getirmiştir. Böylece filmde kullanılan repertuar, yalnızca dramatik yapıyı desteklemekle kalmamış; Kıbrıs'ın kırsal yaşamından İstanbul'un şehirli eğlence kültürüne uzanan mekânsal ve kültürel dönüşümü de müzik aracılığıyla görünür kılmıştır.

Hancının Kızı (1963) halk müziği ile klasik Türk müziğini aynı anlatı içerisinde bir araya getirirken; taşra ve şehir yaşamı arasındaki kültürel farklılıkları müzik aracılığıyla görünür kılan yapımlardan biri olarak değerlendirilmiştir. Aynı dönemde Türk sinemasında tarihî ve millî konulara yönelen yapımlarda ise müzik, bireysel duyguları yansıtan bir unsur olmanın ötesine geçerek kolektif hafızayı, kahramanlık anlatılarını ve toplumsal dayanışma duygusunu destekleyen bir işlev üstlenmiştir. Bu yaklaşımın dikkat çekici örnekleri arasında yer alan *Çanakkale Aslanları* ve *Dağlar*

Bizimdir (Yörük Efe), farklı müzikal kaynaklardan yararlanmalarına rağmen millî mücadele düşüncesini ve yerel kültürel kimlikleri müzik aracılığıyla görünür kılmıştır.

1964 yapımı *Çanakkale Aslanları*, yönetmenliğini Turgut Demirağ ile Albay Nusret Eraslan'ın üstlendiği, senaryosu Fahri Celal Göktulga'nın hikâyesinden sinemaya uyarlanan savaş ve tarih temalı yapımlardan biridir. Başrollerini Tanju Gürsu (Mehmet), Ajda Pekkan (Hemşire Lora) ve Muzaffer Tema'nın paylaştığı yapımın oyuncu kadrosunda ayrıca Hulusi Kentmen, Talat Gözbak (Kadir Çavuş), Atıf Kaptan (Korgeneral Breedwooth), Feridun Çölgeçen (Amiral De Robeck), Haluk Kurtoglu, Ferdi Merter, Seniha Orkan, Ahmet Kostarika (Pehlivan), Yavuz Karakaş (Adanalı), Zeki Tüney (İzmirli), İlhan Hemşeri ve Asım Nipton gibi dönemin önemli sinema oyuncularını yer almaktadır. Film, Çanakkale Muharebeleri'ni geniş ölçekli biçimde beyazperdeye aktaran ilk Türk sineması örneklerinden biri olmasının yanı sıra, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin doğrudan desteğiyle gerçekleştirilen en kapsamlı tarihî yapımlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Bireysel kahramanlık hikâyelerinin ötesine geçen yapım, Anadolu'nun farklı bölgelerini temsil eden asker karakterleri aracılığıyla millî birlik ve dayanışma düşüncesini kolektif bir anlatı içerisinde görünür kılmıştır.

Türk Silahlı Kuvvetleri ile And Film iş birliğiyle gerçekleştirilen yapım, Kara Kuvvetleri Foto Film Merkezi'nin desteğiyle hazırlanmış; senaryosu tarihî belgeler, fotoğraflar ve Çanakkale gazilerinin tanıklıklarından yararlanılarak oluşturulmuştur. Çekimlerde Gelibolu Yarımadası'ndaki tarihî savaş alanlarından yararlanılmış; gerçek askerî birlikler ve askerî personel görev almıştır. Döneme ait savaş gemileri, topçu bataryaları, siper düzenleri, Mauser tüfekleri, makineli tüfekler, askerî mühimmat, Enveriye kabalakları ve diğer askerî teçhizatın kullanılması, filmin tarihsel gerçeklik duygusunu güçlendiren temel unsurlar arasında yer almıştır. Binlerce askerin görev aldığı geniş ölçekli savaş sahneleri ile gerçek mekânlarda gerçekleştirilen çekimler, Çanakkale Muharebeleri'nin atmosferini olabildiğince tarihsel doğruluk içerisinde yeniden kurmayı amaçlamıştır. Bu yaklaşım, yapımın yalnızca kurmaca bir savaş filmi

olarak değil, belgesel estetiğinden yararlanan tarihî bir sinema örneği niteliği kazanmasını sağlamıştır. Böylece film, kurmaca anlatı ile tarihsel gerçeklik duygusunu aynı yapı içerisinde buluşturarak, dönemin en kapsamlı tarihî sinema prodüksiyonlarından biri hâline gelmiştir. Filmin müzikleri Nedim Otyam Orkestra ve Korosu tarafından hazırlanmıştır.

Film, Çanakkale Şehitliği'nde dalgalanan Türk bayrağı ile onu selamlayan yaşlı bir Çanakkale gazisinin görüntüsüyle açılmaktadır. Daha ilk karelerden itibaren tarihsel bir savaş anlatısından ziyade, Çanakkale'ye ilişkin toplumsal hafızayı merkeze alan sembolik bir anlatım kurulmuştur. Şehitlik, Türk bayrağı ve Çanakkale gazisi imgeleri birlikte kullanılarak savaşın yalnızca geçmişte yaşanmış tarihsel bir olay değil, toplumsal bellekte yaşamaya devam eden ortak bir değer olarak temsil edildiği görülmektedir. Böylece filmin başlangıcında tarihsel süreklilik, vatan savunması ve şehitlik düşüncesini simgeleyen görsel unsurlar ön plana çıkarılmıştır.

Bu görsellere, Mehmet Âkif Ersoy'un Çanakkale Şehitlerine şiirinden;

"Vurulup tertemiz alnundan uzanmış yatıyor

Bir hilâl uğruna yâ Rab ne güneşler batıyor..."

dizelerinin Cüneyt Gökçer tarafından seslendirilmesi eşlik etmiştir. Şiirin seslendirilmesiyle açılışın tarihî ve duygusal etkisi güçlendirilmiş; Çanakkale anlatısı edebî hafıza ile ilişkilendirilmiştir. Böylece şiir, yalnızca açılıшта kullanılan edebî bir metin olarak değil, filmin tarihî ve kültürel anlam katmanlarını kuran temel anlatım unsurlarından biri hâline gelmiştir.

Şiirin ardından başlayan jenerikte Ahmet Cemalettin Çinkılıç'ın Nihâvend makamındaki ve Nîm Sofyan usûlündeki *"Hürmet Sana Ey Şanlı Ordu Sancağım"* marşı, Nedim Otyam Orkestra ve Korosu tarafından senfonik bir düzenleme içerisinde seslendirilmiştir. Marşın geleneksel melodik yapısı korunurken senfonik orkestrasyon anlayışıyla yeniden yorumlandığı görülmektedir. Bu kullanım, bayrak, şehitlik, vatan

ve kahramanlık kavramlarını ortak bir müzikal ekseninde buluşturmuş; marş yalnızca jeneriğe eşlik eden bir eser olarak değil, filmin anlatısı boyunca farklı dramatik işlevlerle tekrar eden temel müzikal leitmotif olarak kullanılmıştır.

Jeneriğin sona ermesiyle birlikte marş kesintiye uğramadan devam etmiş; görüntü Çanakkale Boğazı'na ilerleyen düşman donanmasına ve siperlerde bekleyen Türk askerlerine geçmiştir. Böylece açılıшта kurulan sembolik yapı ile savaş sahneleri arasında kesintisiz bir anlatı bütünlüğü sağlanmıştır. Marşın devam eden ezgisi, savaş henüz başlamadan millî mücadele atmosferini kurmuş; filmin tarihî, millî ve manevî eksenini daha ilk sekanslardan itibaren izleyiciye aktarılmıştır.

Cephe sahnelerinde anlatının merkezinde Mehmet karakteri yer almakla birlikte; Kadir Çavuş, Pehlivan, Adanalı, İzmirli ve diğer asker karakterlerine de geniş ölçüde yer verilmiştir. Karakterlerin önemli bir bölümünün bireysel adlarıyla değil, rütbeleri, lakapları veya geldikleri şehirlerle anılması, bireysel kimliklerden çok temsil ettikleri toplumsal aidiyetleri ön plana çıkarmaktadır. Böylece cephede yer alan askerler tek tek bireyler olarak değil, Anadolu'nun farklı bölgelerinden aynı ülkü etrafında bir araya gelen Mehmetçiklerin ortak temsilcileri olarak kurgulanmıştır. Farklı şehirlerden gelen askerlerin omuz omuza mücadele etmeleri, Çanakkale Cephesi'nin yalnızca belirli bir bölgenin değil, bütün bir milletin ortak savunma alanı olarak temsil edildiğini ortaya koymaktadır.

Bu kolektif anlatı, görsel tasarım aracılığıyla da desteklenmiştir. Filmde gerçek askerî birliklere, döneme uygun üniformalara, Enveriye kabalaklarına, Mauser tüfeklerine, palaskalara, topçu bataryalarına, siper düzenlerine ve askerî mühimmata yer verilmiştir. İtilaf kuvvetlerinin modern savaş gemileri, ağır topçu birlikleri ve gelişmiş askerî donanım ile temsil edilmesine karşılık, Türk askeri sınırlı imkânlarla mücadele eden; ancak görev bilinci, dayanışma ve manevî motivasyonu yüksek bir topluluk olarak sunulmuştur. Böylece savaşın maddi koşulları ile askerlerin sahip oldukları manevî güç arasında belirgin bir anlatısal karşıtlık kurulmuştur.

Filmde cephe, yalnızca çatışmaların yaşandığı bir savaş alanı olarak değil, askerlerin gündelik yaşamlarını sürdürdükleri ortak bir yaşam mekânı olarak da ele alınmıştır. Nöbet, siper bekleyişi, karavana dağıtımı, dinlenme anları, güreş müsabakaları, türkü söylemeleri ve cepheye yeni katılan askerlerin karşılanması gibi sahneler aracılığıyla savaşın gündelik yaşamı görünür kılınmıştır. Bu yaklaşım, cephe atmosferinin yalnızca çatışmalar üzerinden değil, askerler arasındaki dayanışma, ortak yaşam kültürü ve bekleyiş duygusu üzerinden de inşa edildiğini göstermektedir.

Bu atmosfer içerisinde anlatıya dâhil edilen karakterlerden biri de Mehmetoğlu Mehmet'tir. Babası ve ağabeyi Yemen'de şehit düşmüş olan Mehmetoğlu Mehmet, acemi birliğiyle cepheye katılan genç bir asker olarak temsil edilmiştir. Güçlü fiziği, cesareti ve sarsılmaz inancıyla öne çıkan karakter, savaşın yıkıcı yüzüyle henüz karşılaşmamış genç Mehmetçikleri simgelemektedir. Cepheye gelişinden itibaren yaşadığı deneyimler aracılığıyla savaşın yalnızca askerî bir mücadele olmadığı; fedakârlık, vatan görevi, dinî inanç ve şehitlik düşüncesi etrafında şekillenen ortak bir değerler dünyası içerisinde anlam kazandığı ortaya konulmuştur. Böylece Mehmetoğlu Mehmet, filmin ilerleyen bölümlerinde müzik, dinî unsurlar ve millî değerler ekseninde gelişen anlatının başlıca taşıyıcı karakterlerinden biri hâline gelmiştir.

“Hürmet Sana Ey Şanlı Ordu Sancağım” sözleriyle başlayan Sakarya Marşı, filmin yalnızca açılış jeneriğinde kullanılan bir eser olmanın ötesinde, anlatının bütününe yayılan temel müzikal eksen olarak kurgulanmıştır. Ahmet Cemalettin Çinkılıç'ın Nihâvend makamındaki ve Nîm Sofyan usûlündeki eseri, Nedim Otyam tarafından senfonik bir anlayışla yeniden düzenlenmiş; film boyunca sahnelerin dramatik yapısına bağlı olarak tempo, ritim, orkestrasyon ve dinamik yapı bakımından farklı biçimlerde kullanılmıştır. Marşın melodik yapısı korunurken savaş hazırlıkları, cephedeki bekleyiş, taarruzlar, zafer sahneleri, şehitlik anları ve dramatik bölümlerde farklı düzenlemelerle yeniden duyurulduğu görülmektedir. Böylece eser, filmin bütünlüğünü sağlayan temel müzikal leitmotif işlevi üstlenmiştir.

Marşın düzenlemesinde orkestranın yanı sıra sözsüz koro kullanımına da yer verilmiştir. Bazı sahnelerde marşın sözleri duyurulmadan yalnızca koronun vokal dokusu ve orkestral yapı ön plana çıkarılmış; bu tercih, sahnelerin duygusal yoğunluğunu artıran epik bir işitsel atmosfer oluşturmuştur. Özellikle savaş ve taarruz sahnelerinde yükselen orkestral doku ile zafer ve dramatik bölümlerde temposu düşürülen senfonik yorum, aynı müzikal malzemenin anlatının gereksinimlerine göre yeniden biçimlendirildiğini göstermektedir. Marşın kullanılmadığı bölümlerde ise Nedim Otyam'ın özgün besteleri devreye girmekte; geleneksel Türk mûsikîsinin ezgisel karakterinden yararlanılarak oluşturulan bu geçiş müzikleri, savaşın gerilimi, bekleyiş, fedakârlık, hüznü ve kahramanlık duygularını destekleyen dramatik sürekliliği sağlamaktadır.

Marşın sözleri de filmin düşünsel çerçevesini destekleyen önemli unsurlar arasında yer almaktadır.

*"Hürmet sana ey şan dolu sancağım
Baştan başa arza hâkim ol şahım
Türk ordusu, Türk ordusu sayende
Sakarya'da kurtuldu şan otağım..."*

sözleriyle başlayan eser; Türk bayrağını, Türk askerini ve vatan savunmasını ortak bir anlam düzleminde buluşturmaktadır. Marşta sancağın bağımsızlığın ve millî egemenliğin simgesi olarak yüceltilmesi, Türk askerinin bayrakla özdeşleştirilmesi, Mustafa Kemal'e yapılan gönderme ve vatanın düşman unsurlarından tamamen arındırılması düşüncesi, filmin tarihî ve ideolojik anlatısıyla bütünleşmektedir. Bu yönüyle eser, yalnızca savaş sahnelerine eşlik eden bir marş olarak değil; millî birlik, kahramanlık, liderlik, vatan sevgisi ve mücadele ruhunu temsil eden temel anlatım unsurlarından biri olarak işlev görmektedir.

Filmin manevî anlatısı ise Buhurizâde Mustafa İtrî Efendi'nin Segâh makamındaki Tekbiri etrafında şekillenmektedir. Teyemmüm sahnesiyle başlayan,

ezan sesinin duyurulması ve Türk askerlerinin topluca namaz kıldıkları bölümlerle devam eden bu yapı, savaşın yalnızca askerî bir mücadele olarak değil, dinî inanç ve manevî hazırlık ekseninde ele alındığını göstermektedir.

"Allâhu Ekber, Allâhu Ekber

Lâ İlâhe İllallâhu Vallâhu Ekber

Allâhu Ekber Ve Lillâhi'l-Hamd"

sözleriyle duyurulan *Segâh Tekbir*, Nedim Otyam'ın senfonik düzenlemesi içerisinde farklı sahnelerde yeniden kullanılmıştır. Tekbir; taarruz öncesinde yükselen "Allah Allah" nidalarıyla birleşerek askerlerin manevî hazırlığını desteklemiş, şehit düşen askerlerin, kadınların ve yaşlıların toprağa verildiği dramatik sahnelerde ise temposu düşürülerek yas ve fedakârlık duygusunu güçlendiren temel işitsel unsur hâline getirilmiştir. Böylece aynı dinî eser, savaşın coşkusu, manevî hazırlığını ve hüznünü taşıyan ortak bir anlatım katmanı oluşturmuştur.

Cepheye yeni katılan acemi birliklerin karşılandığı sahnelerde ise Hüseyinî makamındaki ve Nîm Sofyan usûlündeki *"Annem Beni Yetiştirdi Bu Ellere Yolladı"* adlı *Alay Marşı* kullanılmıştır. Kaynaklarda kimi zaman Rıfat Bey'e atfedilen, kimi zaman ise anonim bir askerî marş olarak değerlendirilen eser, Yemen Harekâtı yıllarına kadar uzanan tarihî geçmişe sahip olup "Annem Beni Yetiştirdi Bu Vatana Yolladı" sözleriyle de bilinmektedir. Askerlerin hep bir ağızdan seslendirdikleri marş, cepheye yeni ulaşan acemi birliklerin coşkusu, vatan görevi bilincini ve mücadele azmini görünür kılmış; henüz savaşın yıkıcı yüzüyle karşılaşmamış genç askerlerin heyecanı ile cephede uzun süredir görev yapan tecrübeli askerlerin sessiz bekleyişi arasında belirgin bir karşıtlık oluşturmuştur.

Cephe gerisindeki dinlenme ve moral sahnelerinde ise Türk halk müziği anlatının önemli bileşenlerinden biri hâline gelmiştir. Bu sahnede Pehlivan karakterinin balaban (mey) icrasına, Adanalı karakterinin uzun hava üslubunda seslendirdiği Çanakkale ağıdı eşlik etmektedir.

*"Kalkan Ettik Sinemizi Vatana
Rahmet Olsun Şehit Olup Yatana
Seve Seve Koyun Beni Mezara
Bu Vatanım Düşmanlarda Kalmasın"*

dizeleriyle başlayan ağıt, savaşın ortasında askerlerin vatan sevgisini, şehitlik anlayışını ve memlekete duydukları özlemi dile getiren güçlü bir anlatım aracına dönüşmüştür. Ağdın icrası sırasında her iki cephedeki askerlerin silahlarını susturarak ezgiyi sessizlik içerisinde dinlemeleri, Çanakkale Muharebeleri'nin literatürde zaman zaman "Centilmenler Savaşı" olarak anılan insani boyutunun müzik aracılığıyla temsil edildiğini göstermektedir. Böylece uzun hava, yalnızca bir halk müziği örneği olarak değil; savaşın yıkıcılığı içerisinde ortak insani değerleri görünür kılan dramatik bir anlatım unsuruna dönüşmektedir.

Moral ve dayanışmayı öne çıkaran bir diğer sahnede ise Mehmetoğlu Mehmet ile Pehlivan'ın davul ve zurna eşliğinde güreş tuttukları görülmektedir. Yöresel bar oyunu ezgisinin eşlik ettiği bu bölümde, cephe gerisi yalnızca askerlerin dinlendikleri bir alan olarak değil; Anadolu'nun kültürel belleğinin ve geleneksel yaşam pratiklerinin sürdürüldüğü ortak bir yaşam mekânı olarak temsil edilmiştir. Böylece halk müziği ve geleneksel spor, savaşın ağır koşulları altında askerlerin moralini yükselten, dayanışma duygusunu pekiştiren ve ortak kültürel kimliği görünür kılan anlatım unsurları olarak kullanılmıştır.

Filmin finalinde Hürmet Sana Ey Şanlı Ordu Bayrağım marşı ile *Segâh Tekbir* yeniden duyurulmuş; Nedim Otyam'ın özgün geçiş müzikleriyle birlikte savaş, zafer, şehitlik ve yas sahneleri ortak bir müzikal bütünlük içerisinde tamamlanmıştır. Düşman komutanının, her iki tarafın yaklaşık beş yüz bin kişilik zayıat verdiğini vurgulayarak *"Hepsine yazık oldu... Görüldü ki Çanakkale Geçilmez"* sözlerini dile getirmesi, savaşın yalnızca askerî başarı üzerinden değil, ortak insani bedeli üzerinden de değerlendirildiğini ortaya koymaktadır. Mithat Cemal Kuntay'ın

*"Bayrakları bayrak yapan üstündeki kandır; toprak, eğer uğrunda
ölen varsa vatandır"*

dizeleri eşliğinde yeniden duyulan *Hürmet Sana Ey Şanlı Ordu Bayrağım* marşı, filmin tarihî ve düşünsel çerçevesini tamamlayan son müzikal katmanı oluşturmaktadır.

Bu yönüyle *Çanakkale Aslanları*, dramatik anlatısını büyük ölçüde bir marş ile Segâh Tekbir etrafında kuran özgün tarihî yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir. *Hürmet Sana Ey Şanlı Ordu Sancağım* marşı ile *Segâh Tekbir*'in filmin farklı dramatik katmanlarında tempo, orkestrasyon, yoğunluk ve ifade biçimi bakımından yeniden düzenlenerek kullanılması; savaş, taarruz, zafer, şehitlik ve yas sahnelerini ortak bir müzikal dramaturji içerisinde bütünleştirmiştir. Aynı müzikal temaların farklı dramatik işlevlerle yeniden yorumlanması, müziğin yalnızca görüntüye eşlik eden bir unsur olmadığını; film anlatısını kuran, yönlendiren ve anlamlandıran temel bileşenlerden biri olarak kullanıldığını göstermesi bakımından *Çanakkale Aslanları*'nı Türk sinemasında müziğin dramatik anlatım gücünü ortaya koyan özgün örneklerden biri hâline getirmiştir.

"Kerimoğlu duvarlardan atladı, martinisi taht başında patladı" dizeleriyle Kerimoğlu Efe'yi, *"İzmir'in kavakları, dökülür yaprakları"* sözleriyle Çakırcalı Mehmet Efe'yi, *"Çökertme'den çıktım Halil'im aman başım selamet"* dizeleriyle Halil Efe'yi (İbrahim Çavuş), *"Harmandalı Kör Oğlu, dertli Kör Oğlu; baş çıplak ayak yalın, efelerin oğlu"* sözleriyle Harmandalı Efe'yi anlatan zeybekler, Batı Anadolu halk belleğinin sözlü tarih anlatıları olarak günümüze ulaşmıştır. Kahramanlıkları, mücadeleleri, aşkları, ölümleri ve dağlarda geçen yaşamları halkın dilinde türküleşmiş; tarihî şahsiyetler yazılı tarihin ötesinde, zeybekler aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktararak kolektif hafızada yaşamaya devam etmiştir.

Bu geleneğin önemli örneklerinden biri olan *"Şu Dalma'dan Geçtin mi (Hey Gidinin Efesi)"* zeybeğinin;

*"Şu Dalma'dan geçtin mi,
Soğuk sular içtin mi?
Efelerin içinde
Yörük Ali'yi seçtin mi?"*

*Hey gidinin efesi,
Efesi efelerin efesi...*

*Şu Dalma'nın çeşmesi,
Ne hoş olur içmesi,
Yörük Ali'yi sorarsan,
Efelerin seçmesi...*

*Cepkeninin kolları,
Parıldıyor pulları,
Yörük Ali geliyor,
Açıl Aydın yolları..."*

sözleri ise Aydın'ın Sultanhisar ilçesine bağlı Kavaklı köyünde çobanlık yapan Ali'nin, Türk Kurtuluş Savaşı sırasında gösterdiği cesaret, fedakârlık ve kahramanlıklar sonucunda halkın gözünde Yörük Ali Efe'ye dönüşümünü anlatmaktadır. Türküde, sıradan bir köylü gencin efeler arasında seçkin bir konuma yükselerek Batı Anadolu direnişinin simge isimlerinden biri hâline gelişi, halkın ortak hafızası içerisinde destansı bir anlatıya dönüştürülmektedir. Böylece eser, yalnızca Yörük Ali Efe'yi öven bir zeybek değil; bir halk kahramanının doğuşunu ve Millî Mücadele içerisindeki tarihsel yerini kuşaktan kuşağa aktaran sözlü kültürün güçlü örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Halk edebiyatı ve halk müziği repertuvarında yaşatılan efe anlatıları, Türk sinemasında da karşılığını bulmuş; Batı Anadolu'nun tarihsel hafızasını ve kültürel kimliğini yansıtan yapımların temel anlatı kaynaklarından biri hâline gelmiştir.

Sinemacılar Dönemi'nde bu geleneğin önemli örneklerinden biri olan *Dağlar Bizimdir (Yörük Efe)*, *Dokuz Dağın Efesi Çakıcı* filminin gösterime girmesinden altı yıl sonra, 1964 yılında vizyona girmiştir.

Millî Mücadele temasını merkeze alan yapım, yönetmenliğini ve senaryosunu Nejat Saydam'ın üstlendiği, yapımcılığını Murat Köseoğlu'nun gerçekleştirdiği tarihî türdeki filmlerden biridir. Murat Sertoğlu'nun eserinden uyarlanan filmde başrolleri Tamer Yiğit ile Tijen Par paylaşmış; oyuncu kadrosunda ayrıca Atıf Kaptan, Reha Yurdakul ve Hüseyin Baradan yer almıştır. Filmin müzikleri Ahmet Yamacı tarafından hazırlanmış; türkülerin seslendirilmesinde Sırrı Gültekin, Fatma Türkan Yamacı ve Şahin Gültekin görev almıştır.

Film, tarihsel anlatısını yalnızca olay örgüsü üzerinden kurmamış; Ege Bölgesi'nin folklorik kimliğini de anlatının ayrılmaz bir parçası hâline getirmiştir. Bölgeye özgü konuşma biçimleri, zeybek oyunları, düğün gelenekleri, Yörük yaşamı, efe teşkilatı ve geleneksel yaşam kültürü anlatı boyunca korunmuştur. Efelerin ve zeybeklerin geleneksel giyim-kuşamı, silahlıkları ve diğer donanımlarının tarihsel kaynaklarla uyumlu biçimde yeniden tasarlanmış olması, filmin folklorik gerçeklik duygusunu pekiştirmiştir. Böylece Batı Anadolu'nun zeybeklik geleneği yalnızca işitsel düzlemde kullanılan türküler, zeybekler ve oyun havalarıyla değil; yöresel dil, geleneksel giyim-kuşam, silah kültürü ve Yörük yaşamına ilişkin unsurlarla birlikte bütüncül bir folklorik temsil içerisinde sinema anlatısına aktarılmıştır. Bu yaklaşım, filmin müzikal anlatısıyla görsel dünyası arasında güçlü bir uyum kurarak Batı Anadolu kültürünün sinemadaki temsilini daha da pekiştirmiştir.

Film, Aydın'ın Sultanhisar ilçesine bağlı Kavaklı köyünde yaşayan, çobanlık yapan dürüst ve cesur bir Yörük genci olan Ali'nin (Tamer Yiğit) yaşam öyküsünü konu edinmiştir. Köyün kızı Feride'ye (Tijen Par) sevdalı olan Ali'nin sakin yaşamı, köy üzerinde baskı kuran ve köylülere zulmeden kabadayı Memet'in işlediği bir cinayete tanıklık etmesiyle değişmiştir. Adaletle güvenerek Memet'i yetkililere ihbar

eden Ali, onun sahip olduğu güç ve nüfuz sayesinde suçtan kurtulması üzerine iftiraya uğramış ve hapse düşmüştür. Hapisten kaçarak dağa çıkan Ali'nin kişisel adalet arayışı, İzmir'in işgalinin ardından Millî Mücadele'nin bir parçasına dönüşmüş; kızanlarıyla birlikte Kuva-yı Milliye saflarına katılarak gösterdiği cesaret ve kahramanlıklar sonucunda halk arasında Yörük Ali Efe olarak anılmaya başlanmıştır. Böylece filmde, bireysel bir başkaldırının Millî Mücadele'ye uzanan direniş hikâyesine dönüşüm süreci, Batı Anadolu'da gelişen efe hareketi üzerinden anlatılmıştır.

Filmin ilk sahnelerinde, köy üzerinde baskı kuran ve korku yoluyla otorite sağlayan kabadayı Memet karakteri öne çıkarılmıştır. Memet'in, nişanlısı savaşta olan Güllü'yü almak istemesi ve köylüler üzerinde kurduğu baskı, anlatının başlangıcında haksız düzeni görünür kılan temel çatışma alanını oluşturmuştur. Güllü'nün Hasan ile evleneceğini öğrenen Memet, düğün sonrasında silahsız Hasan'ı arkasından vurarak öldürmüş; bu cinayete çoban Ali tanıklık etmiştir.

Düğün hazırlıkları sırasında Abuzer Akbıyık kaynaklı, Salih Turhan tarafından notaya alınan Hüseyinî makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki "*Cezayir Oyun Havası*" davul ve zurna eşliğinde icra edilmiş; eserin düğün sonrasındaki cinayet sahnesine kadar devam etmesi, neşeli halk eğlencesi atmosferi ile yaklaşan trajedi arasında güçlü bir karşıtlık oluşturmuştur.

Hasan'ın ölümünün ardından gelen cenaze sahnesinde ise Münir Nurettin Selçuk bestesi ve Yahya Kemal Beyatlı güftesi olan Uşşak makamındaki "*Aheste Çek Kürekleri Mehtâb Uyanmasın*" adlı eserin saz bölümü bağlama eşliğinde kullanılmıştır. Serbest usûllü bu eserin cenaze sahnesine eşlik etmesi, klasik Türk müziği repertuvarına ait bir ezgisel malzemenin halk müziği tınısı içerisinde yeniden duyurulması bakımından önemlidir. Böylece sahnenin yas ve kayıp duygusu güçlendirilmiş; Ali'nin haksızlık karşısında dağa çıkmasına zemin hazırlayan dramatik kırılma müzik aracılığıyla belirginleştirilmiştir.

Yörük Ali ile Feride'nin gölette birlikte bulundukları sahnelerde Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Hüseyinî makamındaki *"Abacılar İnişi Saatimin Gümüşü"* kadın solo icra ile kullanılmıştır. Filmde ayrıca Yörük yaşamını yansıtan boğaz havası örneklerine de yer verilmiş; Yörük Ali'nin dağda çobanlık yaptığı sahnelerde kaval, Feride ile yakınlaştığı bölümlerde ise cura eşliğinde şelpe tekniği kullanılarak yöresel müzik kültürü görünür kılınmıştır. Bu kullanımlar, halk müziğinin yalnızca fon işleviyle sınırlı kalmadığını; karakterlerin yaşadıkları coğrafyayı, duygusal ilişkilerini ve kültürel çevrelerini temsil eden temel anlatım araçlarından biri hâline geldiğini göstermektedir.

Yörük Ali'nin dağa çıkmasının ardından gelişen takip sahnelerinde, Osman Özdenkçi tarafından derlenen, Acemaşiran makamında ve Nim Sofyan usûlündeki sözsüz *"Kervan"* ezgisi bağlama eşliğinde kullanılmıştır.

Yörük Ali'nin dağa çıkışı ve nişancılığını sergilediği sahnelerde İzmir yöresine ait *"Yağcılar Zeybeği"* kullanılmıştır. Efelerin kızan paylaşımı sahnelerinde ise Muzaffer Sarısözen derlemesi olan, Gülizar makamındaki ve Ağır Aksak usûlündeki *"Çaktım Çaktım Yanmadı Zeybeği"* erkek solo icra ile duyurulmuştur. Alanyalı Molla Ahmet Efe'nin ölümünün ardından *"Molla Ahmet Efe Zeybeği"* ne yer verilmiş; bu kullanım, zeybek müziğinin yalnızca kahramanlık ve mücadele sahnelerinde değil, kayıp ve yas duygusunun ifade edildiği bölümlerde de anlatı taşıyıcısı olarak işlev gördüğünü göstermiştir.

Buna karşılık düşman kuvvetlerinin Aydın'ı işgal ettiği, çatışmaların yoğunlaştığı ve işgalin yarattığı yıkımın işlendiği sahnelerde çok sesli Batı müziği kaynaklı orkestral düzenlemeler tercih edilmiştir. Böylece film boyunca halk müziği Batı Anadolu'nun kültürel kimliğini, efe yaşamını ve Yörük geleneğini temsil ederken; Batı kökenli orkestral müzikler savaş, gerilim ve şiddet sahnelerinin dramatik etkisini güçlendiren işitsel bir karşıtlık oluşturmuştur.

Yörük Ali'nin kır serdarlığını kabul ederek düze indiği sahnelerde, "*Yörük Efe de aman aman, kızanlar geliyor ah, Yörük Efe*" sözleriyle duyulan bir zeybek ezgisine yer verilmiş; bu kullanım, Yörük Ali'nin üstlendiği yeni görevin ve efe kimliğinin müzikal düzlemde de vurgulanmasını sağlamıştır.

Ardından Feride ile yapılan düğün sahnesinde, Ahmet Yamacı tarafından derlenip notaya alınan Hicaz makamındaki ve Ağır Aksak usûlündeki "*Somali Zeybeği*" bağlama topluluğu tarafından icra edilmiştir. Gelinin at üzerinde götürüldüğü sahnede ise Bergama yöresinden derlenen, Muhayyer Kürdî makamındaki ve Oynak usûldeki "*Gökçe de Karga Olaydım (Feridem)*" türküsü koro tarafından seslendirilmiş; eserin lirik yapısı düğün sahnesinin duygusal atmosferini desteklemiştir.

Filmin final bölümünde Ahmet Cemalettin Çinkılıç'ın Nihâvend makamındaki "*Sakarya Marşı*" ile Kemanî Mehmet Ali Bey'e ait Nihâvend makamındaki "*Eski İzmir Marşı*" kullanılmıştır. Ardından "*Titretiyor gür sesi, dağlara ün salıyor Dokuz Dağın Efesi*" sözleriyle tanınan zeybek ezgisi erkek korosu tarafından seslendirilmiş ve film "*Rüzgâr Gibi Nefesi*" zeybeği ile sonlandırılmıştır. Böylece finalde marşlar aracılığıyla Millî Mücadele hafızası öne çıkarılırken, zeybek ezgisiyle anlatı yeniden Batı Anadolu'nun efe kültürüne bağlanmıştır.

Melodram türünü 1965 yılında temsil eden yapımlardan biri olan *Veda Busesi*, yönetmenliğini Ülkü Erakalın'ın üstlendiği, senaryosu Bülent Oran tarafından kaleme alınan bir yapımdır. Başrollerinde Türkan Şoray, Müşfik Kenter, Ali Şen, Sami Hazinses, Tunç Okan, Aliye Rona ve Uğur Kıvılcım yer almaktadır.

Yapım, adını Yusuf Nalkesen'in Muhayyerkürdî makamında ve Semâî usûlünde bestelediği, güftesi Orhan Seyfi Orhon'a ait olan "*Veda Busesi (Hani O Bırakıp Giderken Seni)*" adlı şarkıdan almaktadır. Şarkı adıyla film üretimi anlayışının örneklerinden biri olan *Veda Busesi*'nde, aynı adlı eser anlatının duygusal eksenini oluşturan temel müzikal unsur olarak kullanılmıştır.

Eserin sözlerinde öne çıkan ayrılık, özlem ve terk ediliş temaları, filmdeki karakterlerin yaşadığı duygusal çatışmalarla paralel ilerlemektedir. Bu nedenle "*Veda Busesi*", anlatının duygusal eksenini belirleyen temel müzikal unsur olarak kullanılmış; şarkının taşıdığı melankolik atmosfer, melodramın dramatik yapısını destekleyerek müzik ile anlatı arasında bütünlük sağlamıştır.

Bu yönüyle *Veda Busesi*, belirli bir şarkının yalnızca filme adını vermekle kalmayıp anlatının dramatik yapısını ve duygusal atmosferini biçimlendirdiği yapımlar arasında yer almaktadır.

Türk sinemasında kabadayı temalı yapımlar, özellikle 1950'li yılların sonlarından itibaren belirginleşmeye başlamış ve 1960'lı yıllarda kendine özgü bir anlatı alanı oluşturmuştur. Bu filmlerde racon, delikanlılık, mahalle dayanışması, namus ve güç ilişkileri etrafında şekillenen kabadayı figürleri ön plana çıkmıştır. Kimi yapımlarda Osmanlı döneminin külhanbeyi ve kabadayı geleneğinden beslenen karakterler konu edinilmiş; kimi yapımlarda ise çağdaş şehir yaşamı içerisinde benzer değerleri temsil eden kabadayı tiplerine yer verilmiştir. Osmanlı döneminin külhanbeyi ve kabadayı geleneğinden izler taşıyan bu karakterler, güç, nüfuz, koruyuculuk ve racon kavramları etrafında şekillenen anlatıların merkezinde yer almıştır. Amerikan gangster ve kara film anlatılarından belirli ölçüde etkilenmekle birlikte, Türk sinemasındaki kabadayı tipi Batılı suç örgütü liderlerinden farklı olarak mahalle kültürü ve geleneksel ahlâk anlayışıyla ilişkilendirilmiştir.

Bu geleneğin örneklerinden biri olan 1965 yapımı *Sayıllı Kabadayılar*, yönetmenliğini Hasan Kazankaya'nın üstlendiği, senaryosu Yücel Uçanoğlu tarafından kaleme alınan ve başrollerini Yılmaz Güney ile Gülsüm Kamu'nun paylaştığı suç ve dram türündeki yapımlardan biridir. Osmanlı Devleti'nin son yıllarındaki İstanbul'u konu alan film, kardeşinin ölümünün intikamını almak için mücadele eden Kabadayı Osman'ın hikâyesi etrafında şekillenmiştir. İstanbul'un

mahalle kültürü, haraç düzeni, kabadayı çevreleri ve geleneksel şehir yaşamı anlatının temel unsurlarını oluşturmaktadır.

Filmde kullanılan repertuvar, klasik Türk müziği, halk müziği ve kanto örneklerini bir araya getirmektedir. Yapımda Sadettin Kaynak'ın Vecdi Bingöl güftesi üzerine bestelediği Hicaz makamındaki ve Türk Aksağı usûlündeki "*Yad Eller Aldı Beni*" adlı şarkı sözsüz olarak kullanılmıştır. Filmde ayrıca Sabâ makamındaki ve Sofyan usûlündeki "*Dudağın Alevdir Kirpikler Ok Gibi*" adlı eser ile Muhayyer makamındaki ve Raks Aksağı usûlündeki "*İstanbul'dan Üsküdar'a Yol Gider*" türküsüne yer verilmiştir. Bunun yanında Hacı Faik Bey'e ait Rast makamındaki ve Curcuna usûlündeki "*Nihansın Dîdeden Ey Mest-i Nazım*" adlı klasik Türk müziği eseri de filmde kullanılmıştır.

Yapımda geleneksel sahne eğlencelerini yansıtan bölümlerde "*Fındık Kurdu*" kantosu icra edilmiş, ayrıca Hüseyinî makamı özellikleri taşıyan

"Dağlardan Çıktım Yayan
Gardaş Atlı Bacı Yayan
Di Gel Bu Dertlere Dayan"

sözleriyle başlayan bir ağıt örneğine de yer verilmiştir. Böylece filmde hem şehir eğlence kültürünü hem de halk müziği geleneğini temsil eden farklı müzikal katmanlar bir araya getirilmiştir.

Filmde dikkat çeken bir diğer unsur ise ağıt ve kanto dışında kullanılan repertuvarın büyük ölçüde oyun havası karakterinde düzenlenmiş olmasıdır. "*Yad Eller Aldı Beni*", "*Dudağın Alevdir Kirpikler Ok Gibi*", "*İstanbul'dan Üsküdar'a Yol Gider*" ve "*Nihansın Dîdeden Ey Mest-i Nazım*" gibi eserler, özgün icra biçimlerinden farklı olarak fasıl sazları eşliğinde ve hareketli düzenlemeler içerisinde kullanılmıştır. Böylece klasik Türk müziği ve halk müziği repertuvarına ait eserler, sanat müziği veya türkü icrası niteliğinden uzaklaştırılarak dönemin kahvehane, meyhane ve eğlence

mekânlarını yansıtan müzikal bir atmosferin parçası hâline getirilmiştir. Bu durum, klasik Türk müziği repertuvarının sinemada özgün icra bağlamından çıkarılarak popüler şehir eğlence kültürü içerisinde yeniden kullanılışının örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu kullanım, filmin Osmanlı'nın son dönem İstanbul'una ait sosyal yaşamı ve kabadayı çevrelerini konu alan anlatısıyla da uyum göstermektedir.

Böylece *Sayılı Kabadayılar*, Osmanlı'nın son dönem İstanbul'unu konu alan anlatısını yalnızca dekor, kostüm ve karakterler aracılığıyla değil; klasik Türk müziği, halk müziği ve kanto repertuvarından seçilen eserler aracılığıyla da desteklemiştir. Filmde ağıt ve kanto dışında kullanılan repertuvarın büyük bölümü fasıl sazları eşliğinde oyun havası karakterinde düzenlenmiş; böylece müzik, dönemin şehir eğlence kültürünü, sosyal yaşamını ve kültürel atmosferini yansıtan önemli bir anlatı unsuru olarak kullanılmıştır.

1966 yılına geçerken, daha geniş izleyici kitlesine hitap eden şarkı merkezli melodram örneklerinden biri olarak *Ayrılık Şarkısı* öne çıkmaktadır. Film, yönetmenliğini Ülkü Erakalın'ın üstlendiği, senaryosu Bülent Oran tarafından kaleme alınan melodram türündeki yapımlardan biridir. Başrollerinde Cüneyt Arkın, Selda Alkor, Ajda Pekkan, Suzan Avcı, Nubar Terziyan ve Nedret Güvenç yer almaktadır. Film, başarılı bir piyanist olan Murat'ın eşi Gül'ü doğum sırasında kaybetmesinin ardından yaşadığı büyük yıkımı, oğlundan uzaklaşmasını ve yıllar sonra yeniden kurmaya çalıştığı aile bağlarını konu edinmiştir.

Yapım, adını Zeki Müren'in sözlerini ve bestesini kaleme aldığı Suzinak makamındaki ve Semâî usûlündeki "*Şimdi Uzaklardasın Gönül Hicranla Doldu*" adlı şarkısı üzerine kurulmuştur. 1960'lı yıllarda yaygınlaşan ve popüler şarkı adlarının film isimlerine taşındığı uygulamanın örneklerinden biri olan filmde, aynı adlı eser anlatının merkezine yerleştirilmiştir. Mustafa Sağyaşar tarafından seslendirilen şarkı, Cüneyt Arkın'ın canlandığı Murat karakterine dublaj yoluyla eşlik etmiş; film boyunca hem sözlü icra hem de fon müziği olarak kullanılmıştır.

"*Şimdi Uzaklardasın*" filmi boyunca toplam beş kez seslendirilmiş, ayrıca çeşitli sahnelerde enstrümantal biçimde tekrar edilmiştir. Bu tekrarlar, şarkının karakterin yaşadığı kayıp, ayrılık ve özlem duygularıyla özdeşleşmesini sağlamış; eseri anlatının duygusal eksenini belirleyen temel müzikal unsur hâline getirmiştir. Şarkının sözlerinde öne çıkan ayrılık, özlem ve ulaşılmaz sevgi temaları, Murat'ın yaşadığı duygusal yıkımla paralel ilerlemiş; böylece eser, karakterin iç dünyasını görünür kılan bir leitmotif işlevi üstlenmiştir.

Filmde ayrıca Gündoğdu Duran'ın Nihavend makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki "*Gözleri Aşka Gülen Taze Söğüt Dalısın*", Kaptanzâde Ali Rıza Bey'in Hicaz makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki "*Kapıldım Gidiyorum Bahtımın Rüzgârına*" ve Necip Mirkelamoğlu'nun Rast makamındaki ve Semâî usûlündeki "*Gül Ağacı Değilem Her Gelene Eğilem*" adlı eserlerine de yer verilmiştir. Böylece filmde klasik Türk müziği repertuarından seçilen farklı eserler kullanılarak melodramatik atmosfer desteklenmiştir.

Bu yönüyle *Ayrılık Şarkısı*, belirli bir şarkının yalnızca filme adını vermekle kalmayıp filmin dramatik yapısını ve duygusal atmosferini şekillendiren temel bir anlatı unsuruna dönüştüğü örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Özellikle "*Şimdi Uzaklardasın*" şarkısının tekrar eden kullanımı, müziğin anlatı içerisindeki belirleyici rolünü görünür kılmakta; film, Türk sinemasında şarkı merkezli melodram örnekleri arasında yer almaktadır.

Ayrılık Şarkısı gibi şarkı merkezli melodram örneklerinden biri de 1966 yapımı *Siyah Gül* olmuştur. Yönetmenliğini Ülkü Erakalın'ın üstlendiği, senaryosu İlhan Engin tarafından kaleme alınan filmin başrollerinde Türkan Şoray, Kartal Tibet, Çolpan İlhan, Ali Şen, Nubar Terziyan ve Mualla Sürer yer almıştır. Film, aşk, fedakârlık, sınıf farklılıkları ve hayal kırıklıkları etrafında şekillenen dramatik bir hikâyeyi konu edinmiştir.

Filmin müzikal yapısında dönemin önemli ses sanatçılarından Sevim Şengül'ün yorumları belirleyici bir yer tutmaktadır. Yapımda kullanılan şarkılar oyuncular tarafından değil, Sevim Şengül tarafından seslendirilmiş; böylece film boyunca melodramatik atmosfer güçlü bir Türk müziği repertuarı üzerinden kurulmuştur. Filmde kullanılan eserler arasında Zeki Müren'in Hicaz makamındaki *"Bülbül Âşıkmuş Güle"* adlı şarkısı ile Sadettin Kaynak'ın Vecdi Bingöl güftesi üzerine bestelediği *"Son Ümidim de Bitti Kuş Gibi Uçtu Gitti"* adlı eser öne çıkmaktadır.

Özellikle *"Bülbül Âşıkmuş Güle"* filmi boyunca tekrar eden biçimde kullanılarak yapımın temel müzikal teması hâline getirilmiştir. Sevim Şengül tarafından seslendirilen eserin

*"Bülbül âşıkmuş güle
Gül naz eder bülbüle
Gel bana nazlı gülüm
Çektirme artık çile"*

sözleri, filmdeki aşk ilişkilerinde öne çıkan özlem, kavuşamama ve duygusal çatışma temalarıyla doğrudan örtüşmektedir. Bu nedenle eser yalnızca bir şarkı olarak kullanılmamış; karakterlerin duygusal dünyalarını yansıtan ve anlatının romantik eksenini destekleyen bir işlev üstlenmiştir. Ayrıca şarkının melodik yapısı filmin çeşitli bölümlerinde fon müziği olarak da kullanılmış; böylece eser, anlatının bütününe yayılan bir leitmotif niteliği kazanmıştır.

Filmde kullanılan bir diğer önemli eser olan Sadettin Kaynak bestesi *"Son Ümidim de Bitti Kuş Gibi Uçtu Gitti"* ise karakterlerin yaşadığı hayal kırıklıkları ve duygusal yıkımları destekleyen sahnelerde kullanılmıştır. Böylece repertuar seçiminde aşk, ayrılık, özlem ve hüznün temalarının belirgin biçimde öne çıkarıldığı görülmektedir.

Bu yönüyle *Siyah Gül*, müziğin yalnızca sahnelere eşlik eden bir unsur olarak değil; karakterlerin iç dünyalarını görünür kılan ve melodramatik anlatıyı güçlendiren temel bir anlatı bileşeni olarak kullanıldığı örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Özellikle "*Bülbül Âşıkmuş Güle*" şarkısının film boyunca tekrar eden kullanımı, müziğin anlatı içerisindeki belirleyici rolünü ortaya koymuş; yapım, klasik Türk müziği repertuvarının 1960'lı yıllar melodramlarındaki kullanım biçimlerini yansıtan örneklerden biri olmuştur.

1966 yapımı *Düğün Gecesi*, müziğin anlatının merkezinde konumlandığı ve Zeki Müren'in yıldız kimliğini öne çıkaran yapımlardan biri olarak Türk sinemasının müzikal hafızasında önemli bir yer edinmiştir. Senaryosu, yapımcılığı ve yönetmenliği Osman F. Seden tarafından gerçekleştirilen filmde başrolleri Zeki Müren ile Türkan Şoray paylaşmış; oyuncu kadrosunda ayrıca Ajda Pekkan, Selda Alkor ve dönemin önemli isimleri yer almıştır. Müzik ile melodramın iç içe geçtiği yapım, Zeki Müren'in sinemadaki müzikal temsilini görünür kılan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Film, genç bir adam olan Zeki'nin, babasının isteği doğrultusunda köylü kızı Zeynep ile evlenmesiyle başlayan olayları konu edinmektedir. Evliliğinde aradığı mutluluğu bulamayan Zeynep, kendisini geliştirmek amacıyla yurt dışına gitmiş ve dönüşünde değişen toplumsal konumuyla anlatının merkezinde yer almıştır. Zaman içerisinde yaşanan kırgınlıklar, aşk, gurur ve yeniden bir araya gelme arzusu etrafında gelişen olaylar, filmin temel dramatik yapısını oluşturmuştur. Böylece yapım, geleneksel değerler ile modernleşme arasındaki gerilimi romantik melodram çerçevesinde ele alan örneklerden biri olmuştur.

Filmin anlatısal yapısında müzik belirleyici bir işlev üstlenmiş; kullanılan repertuvar, karakterlerin duygusal dünyalarının yansıtılmasında ve dramatik atmosferin kurulmasında temel rol oynamıştır.

Zeki Müren, bu filmde üç önemli eseri seslendirmiştir. Bunlardan biri, bestesi Avni Anıl'a, güftesi Ümit Yaşar Oğuzcan'a ait Nihâvend makamında ve Semâî

usûlünde bestelenen "*Ağla Gitar (İçimde Yine Uzun Yılların Özlemi Var)*" adlı eserdir. Diğer eserler arasında, bestesi Yusuf Nalkesen'e ait Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki "*Çatılmış Kaşlarınla Kime Düşman Gibisin*" ile bestesi ve güftesi Suat Sayın'a ait Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki "*Sen Aşk Nedir Bilir misin?*" yer almıştır. Bu eserler, filmin dramatik yapısıyla uyumlu biçimde ilerleyerek Zeki Müren'in ses yorumunun sinema anlatısını nasıl güçlendirdiğini ortaya koymaktadır.

Tuncer Aydınoğlu'nun müziklerini hazırladığı yapımlardan biri de 1967 yılında izleyiciyle buluşan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* olmuştur. Peyami Safa'nın aynı adlı romanından uyarlanan, yönetmenliğini Nejat Saydam'ın üstlendiği yapımın başrollerini Hülya Koçyiğit ile Kartal Tibet paylaşmıştır. Film, küçük yaşta babasını kaybeden ve ağır bir kemik hastalığıyla mücadele eden genç bir adamın yaşadığı aşk, yalnızlık ve hayata tutunma çabasını konu almaktadır. Peyami Safa'nın psikolojik derinliğiyle öne çıkan romanından uyarlanan yapım, bireysel acı ve umut temalarını melodramatik bir anlatı içerisinde ele almaktadır.

Filmde müzik, anlatının duygusal atmosferini destekleyen önemli bir unsur olarak kullanılmıştır. Avni Anıl bestesi ve Ümit Yaşar Oğuzcan güftesi olan, Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki "*Bir Ateşim Yanarım Külüm Yok*" adlı eser filmde icra edilmiştir. Ayrıca bir sahnede Buhûrîzâde Mustafa İtrî'ye ait Segâh makamındaki *"*Teşrik Tekbîri*"*nin duyulması, yapımda klasik Türk müziği repertuvarına yapılan göndermelerden birini oluşturmaktadır. Bu yönüyle *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, psikolojik derinliği yüksek bir edebiyat uyarlaması içerisinde klasik Türk müziği repertuvarından seçilen eserlerin kullanıldığı örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Hemen her yıl yeni bir yapımla seyirci karşısına çıkan Zeki Müren, 1967 yılında yönetmenliğini Aram Gülyüz'ün üstlendiği *Hindistan Cevizi* filmiyle beyazperdede yer almıştır. Müren'e filmde Sadri Alışık, Filiz Akın ve Sevdâ Ferdağ eşlik etmiştir. Hindistan'da başlayan ve İstanbul'a uzanan bir aşk hikâyesi etrafında

şekillenen, komedi ve romantik melodram unsurlarını bir araya getiren filmde, müzik direktörlüğünü de üstlenen Müren, yapım boyunca dönemin popüler Türk müziği repertuvarından seçilmiş eserleri seslendirmiştir.

Filmde Rast, Nihavend, Muhayyerkürdî, Kürdilihicazkâr, Sûzinak ve Hicaz makamlarının bir arada kullanılması, repertuvar açısından geniş bir çeşitlilik ortaya koymuştur. Özellikle Suat Sayın bestelerinin ağırlıkta olması, dönemin gazino ve plak kültüründe yaygın olarak benimsenen romantik şarkı anlayışının film repertuvarına da yansıdığını göstermektedir. Bu yönüyle *Hindistan Cevizi*, yalnızca Zeki Müren'in müzikal kimliğini öne çıkaran bir yapım değil, aynı zamanda dönemin popüler Türk müziği beğenisini ve repertuvar tercihlerini yansıtan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Muhayyerkürdî makamında ve Düyek usûlündeki "*Ellerimden Ellerin Ayrılmasın Azize*", Rast makamındaki ve Sofyan usûlündeki "*Bu Gece Ben Çok Mesudum (Sus Sus Sus Kimseler Duymasın)*", Rast makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki "*Seviyorum Demiştin Hem de Yeminle*" ile Nihavend makamındaki "*Gözlerimde Hâtıran Kulağında Kahkahan*" filmde kullanılan başlıca Suat Sayın besteleri arasında yer almaktadır. Ayrıca Yusuf Nalkesen'in Kürdilihicazkâr makamındaki ve Sofyan usûlündeki "*Gelince Göz Göze Biz Bir Hoş Olur İçimiz*" ile Sûzinak makamındaki ve Düyek usûlündeki "*Kapanmış Gönül Kapım Çoktan Maceralara*" adlı eserleri, Cemil Demirsipahi'nin Rast makamındaki "*Fakir Bir Şairim Amma Yüreğim Zengin*" şarkısı ve Necip Mirkelâmoğlu'nun Hicaz makamındaki "*Bir Rüzgâr Esti Felek*" adlı eseri repertuvar içerisinde değerlendirilmiştir. "*Bu Gece Ben Çok Mesudum (Sus Sus Sus Kimseler Duymasın)*" adlı eserin Hintçe sözlerle seslendirilmesi, filmin Hindistan'da başlayan anlatısıyla müzikal yapı arasında kurulan ilişkiyi desteklemekte; böylece repertuvarın anlatının geçtiği coğrafi ve kültürel çevreyle uyumlu biçimde kurgulandığını göstermektedir.

Yeşilçam sinemasında müzik kullanımı yalnızca şehirli melodramlar ve yıldız filmleriyle sınırlı kalmamış; farklı coğrafyaları, kültürel temsilleri ve toplumsal gerçeklikleri konu edinen yapımlarda da anlatının temel bileşenlerinden biri olarak varlığını sürdürmüştür.

Anadolu insanının gündelik yaşamını, ekonomik ilişkilerini, törelerini ve doğa koşullarını yalın bir gerçekçilik içerisinde ele alan *Kızılırmak Karakoyun*, 1967 yılında Yeşilçam'ın melodram kalıplarından ayrılan yapımlardan biri olmuştur. Yönetmenliğini Ömer Lütfi Akad'ın üstlendiği film, toplumsal gerçekçi sinema anlayışının öne çıkan örnekleri arasında değerlendirilmiş; Anadolu kültürünü, halk anlatılarını ve geleneksel yaşam biçimlerini merkeze alan yaklaşımla döneminin birçok yapımından farklı bir konumda yer almıştır. Bu anlayış, filmin temelini oluşturan halk anlatısının sinemaya aktarılış biçiminde de kendisini göstermiştir. Film, Anadolu halk anlatıları arasında önemli bir yere sahip olan Kızılırmak-Karakoyun efsanesinden uyarlanmıştır. Daha önce Muhsin Ertuğrul tarafından Nâzım Hikmet'in senaryosuyla sinemaya aktarılan hikâyeye, bu kez Akad tarafından yeniden yorumlanmıştır.

Film, bir Yörük beyinin kızı Hatice ile obanın çobanı Ali Haydar arasındaki imkânsız aşkı konu edinmiştir. Töreler, ekonomik ilişkiler ve aşiret düzeni nedeniyle bir araya gelemeyen iki genç, geleneksel toplum yapısının belirlediği engellerle karşı karşıya kalmıştır. Oba içerisinde kurulan düşkünler meydanında Ali Haydar'ın durumu mürşitler tarafından değerlendirilmiş; Hatice'ye kavuşabilmesi için üç gün boyunca tuzla beslenen koyun sürüsünü su içirmeden dereden geçirmesi şart koşulmuştur. Ali Haydar bu görevi yerine getirmesine rağmen Hüseyin Ağa'nın borçları nedeniyle Hatice, Abdi Ağa'nın oğluyla evlendirilmek istenmiştir. Düğün alayının köprüden geçişi sırasında yaşanan felaket ise hikâyeyi trajik bir sona ulaştırmıştır.

Filmin müzikleri Abdullah Nail Bayşu ve Orhan Gencebay tarafından hazırlanmıştır. Gencebay'ın henüz geniş kitleler tarafından tanınmadığı dönemde

gerçekleştirdiği bu çalışma, geleneksel halk müziği repertuarı ile özgün film müziği anlayışını bir araya getirmesi bakımından önem taşımaktadır. Çoban kavalı, bağlama ve yöresel icra üslupları anlatının temel işitsel unsurları arasında yer almıştır.

Yapımda kullanılan müzikler yalnızca dramatik yapıyı destekleyen fon unsurları olarak değil; Yörük-Türkmen yaşamını, inanç dünyasını ve toplumsal yapıyı görünür kılan anlatı bileşenleri olarak kullanılmıştır. Bu çerçevede Nevşehir yöresine ait, Gülizar makamında ve Türk Aksağı usûlündeki ağıt karakterli "*Kızılırmak Parça Parça Olaydın*" türküsü film boyunca hikâyenin trajik yönünü destekleyen başlıca eserlerden biri olmuştur.

Malatya yöresine ait Hüseyinî makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Benim Kuzum Kuzuların Beyidir*" türküsü, çoban kültürü ve pastoral yaşamla ilişkili sahnelerde kullanılmış; anlatının halk kültürü zeminini güçlendirmiştir.

Filmde yer verilen Pir Sultan Abdal'a ait Uşşak makamındaki "*Bana Gül Diyorlar Neme Güleyim*" deyişi ise yalnızlık, kader ve çaresizlik temalarını destekleyen önemli örneklerden biri olmuştur. Bunun yanında Pir Sultan Abdal'a atfedilen "*Kerbela Çölüne Bir Koyun Geldi*" nefesi de filmde kullanılmış; Kerbelâ anlatısı ve Alevî-Bektaşî inanç dünyasına ilişkin göndermeler müzikal düzlemde görünür hâle getirilmiştir.

Yapımda ayrıca Uşşak karakterli çiftetelli ve kaşık havalarına, Silifke yöresine ait oyun havalarına ve düğün-eğlence sahnelerinde kullanılan geleneksel halk müziği örneklerine yer verilmiştir. Böylece film, ağıt, deyiş, nefes ve oyun havası gibi farklı halk müziği formlarını aynı anlatı içerisinde bir araya getirmiştir.

Kızılırmak Karakoyun'un Türk sinema tarihi içerisindeki en önemli yönlerinden biri, Alevî-Bektaşî kültürünü ve ritüellerini görünür biçimde beyaz perdeye taşıyan erken dönem yapımlardan biri olmasıdır. Filmde yer alan düşkünler meydanı, dara çekilme sahneleri, mürşitler meclisi ve cem erkânını çağrıştıran

uygulamalar; Alevî-Bektaşî inanç sistemine ait unsurların anlatı içerisinde doğrudan temsil edilmesini sağlamıştır. Bu yönüyle yapım, yalnızca bir aşk hikâyesi değil; Anadolu Türkmen kültürü, Alevî-Bektaşî inanç dünyası ve halk müziği geleneğinin sinemadaki temsillerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Böylece *Kızılırmak Karakoyun*, halk müziğini anlatının merkezine yerleştiren; ağıtlar, deyişler, nefesler ve yöresel ezgiler aracılığıyla kültürel belleği görünür kılan yapımlar arasında yer almıştır. Filmde müzik, yalnızca duygusal atmosfer oluşturan bir unsur olarak değil; toplumsal yapı, inanç sistemi ve kültürel kimliği taşıyan temel anlatı araçlarından biri olarak kullanılmıştır.

Türk sinemasında türüne sık rastlanmayan biçimde kumpanya yaşamını ve sahne sanatları dünyasını merkezine alan *Sürtüğün Kızı*, melodram, sınıfsal eleştiri ve gösteri kültürünü bir araya getiren özgün yapımlardan biridir. Film, bir yandan aşk, sınıf farklılığı ve fedakârlık temalarını işlerken; diğer yandan gezici tiyatro ve eğlence topluluklarının renkli atmosferini anlatıya dâhil etmiştir. Bu yönüyle yapım ne klasik bir müzikal ne de doğrudan bir kabare filmi olarak değerlendirilebilir. Ancak sahne gösterileri, dans performansları, tango sahneleri ve teatral karakterleriyle kabare estetiğini çağrıştıran özgün bir yapı ortaya koymuştur.

1967 yapımı *Sürtüğün Kızı*, yönetmenliğini Ertem Eğilmez'in üstlendiği, senaryosu Sadık Şendil tarafından kaleme alınan ve başrollerini Fatma Girik ile Önder Somer'in paylaştığı melodram türündeki yapımlardan biridir. Film, gezici bir tiyatro kumpanyasında çalışan ve "Tango Suzan" olarak tanınan Suzan'ın, varlıklı bir aileye mensup Doktor Kenan ile yaşadığı aşkı, evliliği ve sonrasında karşılaştığı toplumsal dışlanmayı konu edinmiştir. Sınıfsal farklılıklar, fedakârlık, annelik ve toplumsal önyargılar etrafında şekillenen anlatı, aynı zamanda Türkiye'nin değişen eğlence hayatına ve müzik kültürüne ilişkin önemli izler taşımaktadır.

Film, müzik kullanımı bakımından yalnızca dönemin melodramları arasında yer alan bir yapım değildir. Yapımın asıl önemi, Cumhuriyet'in ilk yıllarında

şekillenen şehirli eğlence kültürünün izlerini 1960'lı yılların sinema anlatısı içerisinde görünür kılmada yatmaktadır. Nitekim dönemin basınında film, "25-30 yıl öncesinin tango, çarliston ve operet devrini geri getiren yapım" olarak tanıtılmıştır. Bu durum, filmin bilinçli biçimde 1930'lu ve 1940'lı yılların operet, kanto, tango ve kumpanya kültürüne yöneldiğini göstermektedir.

Filmdeki Tango Suzan karakteri yalnızca bir sahne sanatçısı olarak değil; erken Cumhuriyet döneminde şekillenen operet, revü, kanto ve müzikli tiyatro geleneğinin temsilcisi olarak kurgulanmıştır. Hikâye gereği iki farklı zaman diliminde izlenen karakter, gençlik yıllarında 1940'lı ve 1950'li yılların kumpanya yıldızı olarak sunulmuş; filmin güncel zamanı olan 1967'de ise bu kültürel dünyanın son temsilcilerinden biri olarak anlatılmıştır. Böylece Tango Suzan karakteri üzerinden erken Cumhuriyet dönemi eğlence hayatı ile 1960'lı yılların şehir kültürü arasında tarihsel bir süreklilik kurulmuştur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Cemal Reşit Rey'in operetleri, Muhlis Sabahattin Ezgi'nin müzikli sahne eserleri ve İstanbul'da gelişen operet toplulukları, Batı etkili şehir eğlence kültürünün oluşmasında önemli rol oynamıştır. Bu eserler yalnızca tiyatro sahnelerinde kalmamış; taş plak kayıtları, gramofonlar ve radyo yayınları aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmıştır. Filmde kullanılan operet bölümleri, Türk tangoları, gramofon kayıtları ve sahne müzikleri bu tarihsel arka planın devamı niteliğinde değerlendirilmiştir.

Filmde Cumhuriyet dönemi operet geleneğinin önemli örneklerinden olan Muhlis Sabahattin Ezgi'nin *Ayşe Opereti* ve *Saz-Caz Operetinden* bölümler sahne içerisinde canlandırılmıştır. Böylece operet geleneği yalnızca anımsatılmamış, doğrudan anlatının bir parçası hâline getirilmiştir. Operet sahneleri, karakterlerin yaşadığı kültürel çevreyi görünür kılan temel unsurlar arasında yer almıştır.

Yapımda klasik Türk müziği repertuarından Muhlis Sabahattin Ezgi'nin Hicaz makamındaki Aksak usûllü "*Pencerenin Perdesini Aç Bana Göster Yüzünü*" ve yine

Hicaz makamındaki Nim Sofyan usûllü "*Çok Yaşa Sen Ayşe*" adlı eserleri kullanılmıştır. Bunun yanında Kürdilihicazkâr makamındaki "*Hani Ya Sen Benimdin Niye Döndün Sözünden*", Şedaraban makamındaki "*Bahçelerde Aşlama Aşlamayı Taşlama*" ve Muhayyerkürdî makamındaki "*Seni Ben Ellerin Olsun Diye Mi Sevdim*" adlı eserler gazino ve eğlence mekânlarında diegetik biçimde icra edilmiştir.

Filmde Türk tangosu repertuarı da önemli bir yer tutmuştur. Gramofon kayıtları aracılığıyla duyurulan "*Sev Beni Unutma Beni*" ile Necip Celâl Antel bestesi Nihâvend makamındaki "*Sevdim Bir Genç Kadını (Özleyiş)*" adlı eserler, Cumhuriyet döneminde gelişen Türk tangosu geleneğinin film içerisindeki temsil örnekleri arasında yer almıştır. Ayrıca Hicaz makamındaki "*Bir Çapkına Yangınım Her Yanı Bilsen Ne Hoş*" adlı tango da dönemin şehirli müzik anlayışını yansıtan eserlerden biri olarak kullanılmıştır.

Filmde halk müziği ve şehir eğlence müziğine ait örnekler de bulunmaktadır. Sabâ makamındaki "*Aman Doktor Canım Gülüm Doktor Derdime Bir Çare*" adlı türkü meyhane ortamında diegetik olarak seslendirilmiş; Fehmi Ege'ye ait "*Yağmur Yağdı Kaç Kaç*" kantosu ise eğlence sahnelerinde kullanılmıştır. Nihâvend makamındaki "*Bir Su Gibi Süzül Ak*" adlı eser de filmde yer verilen popüler şehir müziği örnekleri arasında bulunmaktadır.

Filmde kullanılan repertuarın büyük bölümü sahne, tiyatro, gazino, meyhane, plak ve gramofon aracılığıyla sunulmuş; müzikler çoğunlukla diegetik biçimde anlatının içerisine yerleştirilmiştir. Bu durum, seyircinin yalnızca karakterleri değil; onların yaşadığı kültürel çevreyi, eğlence anlayışını ve farklı dönemlere ait müzikal beğenileri de doğrudan deneyimlemesini sağlamıştır.

Bu yönüyle *Sürtüğün Kızı*, yalnızca bir aşk ve fedakârlık melodramı olarak değil; Cumhuriyet dönemi operet ve müzikli tiyatro geleneğinden Türk tangosuna, klasik Türk müziğinden kanto ve halk müziğine uzanan geniş bir müzikal hafızayı aynı anlatı içerisinde buluşturan yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Film, erken

Cumhuriyet döneminin şehirli eğlence kültürünün 1960'lı yıllardaki yansımalarını görünür kılmak bakımından önem taşımakta; müzik, anlatının dramatik yapısını desteklemenin ötesinde kültürel sürekliliği temsil eden temel unsurlardan biri hâline gelmektedir.

Tuncer Aydınoğlu'nun müziklerini hazırladığı yapımlardan biri de Nejat Saydam'ın yönettiği *Ayşem* (1968) filmi olmuştur. Muhlis Sabahattin Ezgi'nin 1929 yılında bestelediği aynı adlı Türkçe operetten uyarlanan yapımın başrollerini Türkan Şoray ile Murat Soydan paylaşmış; oyuncu kadrosunda ayrıca Tanju Gürsu, Ali Şen ve Suzan Avcı yer almıştır. Film, kırsal yaşam içerisinde yetişen genç bir kadının aşk, fedakârlık ve sınıfsal farklılıklar ekseninde şekillenen yaşam mücadelesini konu almaktadır. Yeşilçam melodramı içerisinde müziğin anlatıyı taşıyan temel unsurlardan biri olarak kullanıldığı yapımlardan biri olan filmdeki şarkılar Belkıs Özener ile Suat Sayın tarafından seslendirilmiştir.

Filmde kullanılan müzikler hem klasik Türk müziği repertuarı hem de halk müziği örnekleriyle yapımın duygusal atmosferini güçlendirmiştir. Muhlis Sabahattin Ezgi'ye ait Hicaz makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Çok Yaşa Sen Ayşe*" ile yine Ezgi bestesi olan Hicazkâr makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Oturmuş Testi Elinde Çeşme Taşına*" adlı eserler filmde yer almıştır. Bunun yanında Eskişehir yöresine ait, Muzaffer Sarısözen derlemesi olan Mâhur karakterindeki

"Horozumu Kaçırdılar

Damdan Dama Uçurdular

Çilli Horozum"

türküsü ile Erzurum yöresine ait, Nida Tüfekçi derlemesi olan Uşşak makamındaki "*Kırmızı Gül Demet Demet*" türküsü de kullanılmıştır.

Gazino sahnelerinde ise bestesi Suat Sayın'a ait Hicaz makamında ve Düyek usûlündeki "*Sevemez Kimse Seni Benim Sevdığım Kadar*"; güftesi Mehmet Erbulan'a,

bestesi Muzaffer İlkar'a ait Hicaz makamında ve Semâî usûlündeki "*Madem ki Gidiyorsun Bırakıp Burda Beni*" ile İstanbul kasap oyun havası ezgilerine giydirilmiş "*Nartanem Nurtanem Ayım Güneşim*" adlı şarkılara yer verilmiştir. Bu yönüyle *Ayşem*, operet geleneği, klasik Türk müziği repertuarı ve halk ezgilerini bir arada kullanarak melodramın duygusal yapısını güçlendiren; Tuncer Aydınoğlu'nun müzik yönetimi anlayışını yansıtan yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından uyarlanan *Sarmaşık Gülleri*, yönetmenliğini ve senaryosunu Nejat Saydam'ın üstlendiği, 1968 yapımı melodram türündeki yapımlardan biridir. Başrollerini Hülya Koçyiğit ile Kartal Tibet'in paylaştığı filmde ayrıca Suzan Avcı da rol almıştır. Yapımda, annesinin ölümünün ardından babasının Ümrân ile evlenmesiyle yaşamı değişen Gülseren'in aile içerisinde maruz kaldığı dışlanma, üvey annesi ve üvey kardeşi Betül'ün baskıları altında sürdürmek zorunda kaldığı yaşam mücadelesi ile ünlü yazar Necip Bey'le yollarının kesişmesi konu edinilmiştir. Gülseren'in geride bıraktığı günlüğün Necip tarafından bulunarak okunmasıyla gelişen olaylar, filmin dramatik yapısının temelini oluşturmuştur.

Filmde söz ve bestesi Teoman Alpay'a ait, Sevim Şengül tarafından seslendirilen, Muhayyerkürdî makamındaki ve Semâî usûlündeki "*Yalnız Kalan Ruhumun Acısı Çok Derindir (Sarmaşık Gülleri)*" adlı eser kullanılmıştır. Filme adını veren bu şarkı, film boyunca farklı sahnelerde yinelenerek anlatının temel müzikal teması hâline getirilmiştir. Şarkının sözlerinde öne çıkan yalnızlık, özlem ve umutsuzluk temaları, Gülseren'in yaşadığı duygusal kırılmalarla paralel biçimde ilerlemiş; böylece eser yalnızca filme adını veren bir şarkı olarak değil, karakterlerin iç dünyasını yansıtan ve melodramatik atmosferi kuran temel anlatı unsurlarından biri olarak kullanılmıştır.

1968 yapımı *Köroğlu*, senaryosunu Ayşe Şasa'nın kaleme aldığı, yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği tarihî destan türündeki yapımlardan biridir.

Başrollerini Cüneyt Arkın ve Fatma Girik'in paylaştığı filmin yapımcılığını Memduh Ün gerçekleştirmiş, müzikleri ise Yücel Paşmakçı tarafından hazırlanmıştır. Filmde kullanılan türkülerin önemli bir bölümü Hasan Mutlucan tarafından seslendirilmiştir.

Türk halk kültüründe Köroğlu yalnızca bir destan kahramanı değil; zulme karşı direnişin, adalet arayışının ve halk adına mücadele eden yiğit tipinin sembollerinden biri olarak kabul edilmektedir. Köroğlu anlatıları, bireysel kahramanlıktan çok toplumsal adalet düşüncesi etrafında şekillenmiş; saz, söz ve mücadele aynı anlatı içerisinde birleşmiştir. Film, bu destan geleneğini sinema dili içerisinde yeniden üreten uyarlamalardan biri olarak değerlendirilebilir.

Yapım daha jenerik bölümünde Hasan Mutlucan tarafından seslendirilen Köroğlu Türküsü ile başlamıştır. Türküde yer alan:

*"Düşman geldi tabur tabur dizildi,
Alımıza kara yazı yazıldı,
Tüfek icat oldu mertlik bozuldu,
Eğri kılıç kında paslanmalıdır"*

dizeleri, henüz olay örgüsü başlamadan filmin temel çatışmasını kurmuştur. Böylece adalet, direniş ve yiğitlik düşünceleri anlatının başında müzikal düzlemde görünür hâle getirilmiştir.

Filmde Bolu Beyi, halkın emeği ve vergileri üzerinden güç kazanan, adaletsiz kararlar veren ve otoritesini korumak için şiddete başvuran feodal yönetici tipinin temsilcisi olarak resmedilmiştir. Anlatı, Bolu Beyi'nin seyisi olan Koca Yusuf'a padişaha sunulmak üzere eşsiz bir at bulup yetiştirmesi görevini vermesiyle başlamaktadır. Atlar konusundaki bilgeliğiyle tanınan Koca Yusuf, ideal atı şu sözlerle tarif etmiştir:

*"Önden baktın mı geyik,
Arkadan baktın mı höyük,
Yandan baktın mı kayık sanılacak.
Duruşu şimşir gibi,
Yumuluşu kirpi gibi,
Sağılışı alayım-i sema gibi olacak.
Öyle olmadı mı katiyen yaramaz padişaha."*

Bu tasvir, Türk destan geleneğinde atın yalnızca bir binek hayvanı değil; kahramanlık, kudret ve devlet sembolü olarak algılanışını yansıtmaktadır. Bolu Beyi, seyisinden tarif ettiği atı kırk gün içerisinde getirmesini istemiştir. Sürenin sonunda Koca Yusuf'un cılız bir tayla dönmesi Ruşen Ali'nin şaşkınlığına neden olmuştur. Bunun üzerine Koca Yusuf:

"Her malın hikmetini görünüşünde arayanlar bu işte berbat yanılırlar"

sözleriyle bilginin ve tecrübenin önemini vurgulamıştır. Ruşen Ali'nin Bolu Beyi'nin bu durumu anlayamayacağını söylemesi üzerine ise:

"Bey kısmı bilmediği işi erbabına bırakmıyorsa ahmaklığı yedi diyara türkü olur"

demmiştir. Bu söz, film boyunca vurgulanan liyakat ve adalet düşüncesinin en belirgin ifadelerinden biri olmuştur.

Koca Yusuf'un getirdiği tayı gören Bolu Beyi, kendisiyle alay edildiğini düşünmüş ve onu halkın önünde cezalandırarak gözlerine mil çekilmesini emretmiştir. Bu sahnede Hasan Mutlucan'ın sesinden duyurulan ağıt, yaşanan zulmün dramatik etkisini güçlendirmiştir:

*"Ne suçum var bilemedim ben bunu,
Küçük âlim yetim kalır ağalar,
Çok emekler çektim hep zayi oldu,
Zulüm bana hayıf olur ağalar.
Ben ne ettim paşaya ağalar beyler,
Ak gövdemi kızıl kana boyarlar,
Dostlar ağlar düşmanlarım gülerler,
Malım mülküm yağda kalır ağalar"*

Bolu Beyi'nin emriyle gözlerine mil çekilen Koca Yusuf, bu ağır cezanın ardından yalnızca bedenî olarak değil, toplumsal konum bakımından da büyük bir yıkıma uğramıştır. Seyis Yusuf, oğlu Ruşen Ali'ye:

"Şu gözlerimin oyuklarına iyi bak Ruşen Ali; bunlar Bolu Beyi'nin cehennemdeki karanlık mağaraları olacak." sözleriyle seslenmiş; ardından kendi acısından çok tayı önemseyerek: "Bana acıma Ruşen Ali. Benim fukara gözlerim o tayın yarısı bile etmez. Gideceksin, isteyeceksin; bana yapılan kötülüğün acısını o tayla alacaksın"

demiştir. Böylece tay, anlatı içerisinde yalnızca bir hayvan olmaktan çıkmış; adalet mücadelesinin sembolü hâline gelmiştir.

Bolu Beyi'nin kız kardeşi Hüsnübalâ Hatun'un yardımıyla Ruşen Ali tayı geri almış; Koca Yusuf ile birlikte obadan uzaklaşarak onu gizlice yetiştirmeye başlamıştır. İleride Kırat adını alacak olan tayın büyütüldüğü sahnelerde Koca Yusuf: *"Bu tayın rengi üzüm gibi ak olacak. Yürü bre Bolu Beyi, bu cenk amansız olacak"* sözleriyle yaklaşan mücadelenin habercisi olmuştur.

Kırat'ın olağanüstü bir küheylana dönüştüğünü öğrenen Bolu Beyi, atı geri almak istemiş; çıkan çatışmada Koca Yusuf ağır yaralanmıştır. Koca Yusuf, oğluna verdiği öğütlerde:

"Her daim nefesine sahip kal oğul. Beline sıkı, yüreğine sıkı ol. İçki içmeyi, zayıfa eziyet etmeyi haram belle. Her şeyin güzelini sev yavrum. Duygulu, akıllı ve de ince yaşa. Zalime kılıç gibi, mazluma ümit gibi işlesin inceliğin ve de öcümü yerde koyma"

demiş; ayrıca Çamlıbel Kalesi'ni elinde tutan zorba eşkıya Cidalı Kenan'ın yerine geçmesini salık vermiştir. Böylece Ruşen Ali'nin mücadelesi yalnızca kişisel intikamla sınırlı kalmamış; adalet düzeni kurma düşüncesiyle ilişkilendirilmiştir.

Koca Yusufun ölümünün ardından Ruşen Ali, babasının mezarı başında: *"Benimle körün oğlu diye eğlenenler, tümü de bir gün Köroğlu'ndan aman dileycekler"*

sözlerini dile getirmiştir. Bu sahne, Ruşen Ali'nin "körün oğlundan" halk anlatılarının kahramanı Köroğlu'na dönüşümünü simgeleyen en önemli dönüm noktalarından biri olmuştur.

Çamlıbel'e ulaşan Ruşen Ali, kendisini kanıtlamak amacıyla zaman zaman yol keserek bac istemiş; bu girişimlerinde kimi zaman başarısız olmuştur. Ancak Cidalı Kenan'ı yenmesinin ardından Çamlıbel'in yeni hâkimi olmuş; Dağ Deviren, Kabre Sığmaz, Zincir Kıran, Güdümen, Selam Vermez, Canı Cebinde, Eceli Yakın ve daha sonra topluluğa katılan Küçük Ayvaz'ın da yer aldığı yiğitlerin başına geçmiştir. Böylece Köroğlu'nun halk kahramanı kimliği tamamlanmıştır.

Köroğlu'nun Çamlıbel'e yerleşmesinin ardından halk müziği unsurları anlatıda daha belirgin hâle gelmiştir. Bu bölümde kullanılan *"Çamlıbel'e Süreyidim Yolunu"* türküsü, filmin destansı atmosferini destekleyen başlıca eserlerden biri olmuştur. Türküde yer alan:

*"Çamlıbel'e süreyidim yolunu,
Altınlardan nallatayım nalını,
Üç güzele dokutayım çulunu,
Alma gözlü kız perçemli Kıratım"*

dizeleri, Köroğlu ile Kırat arasındaki bağı vurgulamaktadır. Filmde türkü ile anlatı arasında doğrudan bir paralellik kurulmuş; Köroğlu'nun Çamlıbel'de kurduğu yeni yaşam düzeni, türküde dile getirilen Kırat ve Çamlıbel imgeleri aracılığıyla müzikal düzlemde görünür kılınmıştır.

Filmde halk şiiri geleneğinin izleri taşlama ve atışma sahnelerinde de görülmektedir. Yapımın dikkat çekici sahnelerinden birinde Köroğlu ve çevresindekiler saz eşliğinde atışmalara katılmıştır. Bu sahnelerde söylenen:

*"Etme Köroğlu etme,
Sen bizi rezil etme,
Seni adamdan saydık,
Gel bizi rezil etme"*

dizeleri, halk şiirindeki karşılıklı söz söyleme geleneğinin film içerisindeki örneklerinden biri olmuştur.

Filmin mücadele ve çatışma sahnelerinde Hasan Mutlucan tarafından seslendirilen ve halk arasında *Köroğlu Cengi* olarak bilinen kahramanlık ezgisine başvurulmuştur. Hüseyinî makamı ve Türk Aksağı usûlündeki eser, özellikle Köroğlu'nun Bolu Beyi ve askerleriyle karşı karşıya geldiği, Cidalı ile mücadele ettiği ve kılıç kılıca çarpışmaların yaşandığı sahnelerde fon müziği olarak kullanılmıştır. Eserin sözleri filmde doğrudan duyurulmasa da:

*"Ah tan yeri atanda şafak sökende,
Düşmanın üstüne hörelenmeli,
Hezaran kılıçlı kara kalkanlı,
Yiğit on beş yerden yaralanmalı"*

dizelerinin çağrışım alanı, filmdeki kahramanlık ve mücadele atmosferiyle örtüşmektedir.

Köroğlu ile Hüsnübala'nın birlikte yer aldığı sahnelerde mey ve çeşitli üflemeli sazlara yer verilmiştir. Filmin dramatik sahnelerinde kullanılan eserlerden biri de Yücel Paşmakçı derlemesi olan Acemaşîran makamı ve Nim Sofyan usûlündeki sözsüz *Kervan* ezgisi olmuştur. Özellikle Hüsnübala'nın cezalandırıldığı sahnede duyurulan eser, ayrılık ve kayıp duygularının müzikal karşılığını oluşturmuştur.

Filmin temel müzikal eksenini ise Hasan Mutlucan tarafından seslendirilen *"Benden Selam Olsun Bolu Beyi'ne"* türküsü oluşturmaktadır. Gülizar makamı özellikleri taşıyan ve Türk Aksağı usûlünde icra edilen eser, filmin temel düşüncesini özetleyen bir işleve sahiptir. Türküde yer alan:

*"Benden selam olsun Bolu Beyi'ne,
Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır,
At kişnemesinden Kırat sesinden,
Dağlar seda verip seslenmelidir"*

dizeleriyle başlayan meydan okuma, Köroğlu'nun Bolu Beyi'ne karşı yürüttüğü mücadelenin müzikal ifadesi hâline gelmiştir. Türküde geçen:

"Tüfek icat oldu mertlik bozuldu, Eğri kılıç kında paslanmalıdır"

dizesi ise film boyunca tekrar eden yiğitlik ve adalet düşüncesinin müzikal karşılığı olarak kullanılmıştır.

Filmin son bölümlerinde Hoylu Bey'in Bolu Beyi tarafından tüfekle vurularak öldürülmesi, türküde dile getirilen *"Tüfek icat oldu mertlik bozuldu"* düşüncesinin anlatı içerisindeki somut karşılıklarından biri olmuştur. Köroğlu'nun zaferiyle sonuçlanan final bölümünde ise jenerikte duyurulan *"Hey hey yine de hey"* bölümü Hasan Mutlucan'ın sesiyle yeniden işitilmiş; böylece anlatı başladığı müzikal evrene geri dönmüş, Koca Yusuf'un öcünün alınması ve adaletin sağlanması müzikal düzlemde de tamamlanmıştır.

Bu yönüyle *Köroğlu*, halk müziği repertuvarını yalnızca atmosfer oluşturmak amacıyla kullanmamış; destan geleneğini, kahramanlık anlatılarını ve halk hafızasında yaşayan kültürel unsurları sinema dili içerisinde yeniden üretmiştir. Filmde kullanılan türküler ve müzikal motifler, anlatının yalnızca eşlikçisi değil; olay örgüsünü yönlendiren ve anlamlandıran temel unsurlar hâline gelmiştir.

"Çok uzun seneler geçti aradan. Doğanlar, büyüyenler, ölenler oldu. Ama hiç kimse Alageyik efsanesini unutamadı. Bugün bile yüzlerce sene önce söylenen Alageyik türküsü bebelere ninni oldu. O günleri yaşamış olanlar çoktan kara toprağın bağrına sığınmışlardı. Gün görmüş, beli bükülmüş, kocamışlar ise bugün bile Alageyik efsanesine inanmaktadır. Gavur Dağı'nda dolaşmış Alageyik. Torosların dik başlı kartalıdır Gavur Dağı. Serttir, amansızdır Gavur Dağı'nın kayaları. Yılın bir günü tepeden tırnağa ak bulutlar kaplar en sivri kayasını. Bulutların içinden bitmez tükenmez bir türkü duyulur: Alageyik Türküsü..."

1969 yılında sinema salonlarında Agâh Hün'ün sesiyle duyurulan bu sözlerin ardından Alageyik Türküsü işitilmiştir. Böylece film, hikâyeyi anlatmaya başlamadan önce seyirciye anlatının kaynağını ve kaderini açıklamıştır. Açılıştaki efsane anlatımı ile türkü, filmin dramatik yapısının temelini oluşturmuştur.

Yönetmenliğini Süreyya Duru'nun üstlendiği, senaryosu Yaşar Kemal'in *Üç Anadolu Efsanesi* adlı eserinden Erdoğan Tünaş tarafından uyarlanan *Alageyik* (1969),

Anadolu sözlü kültüründe yaşayan bir halk anlatısını sinemaya taşımıştır. Başrollerini Cüneyt Arkın, Mine Mutlu, Bilal İnci ve Aliye Rona paylaşmıştır.

Film, Toroslar ve Gavur Dağı çevresinde şekillenen bir Anadolu efsanesini konu edinmiştir. Gökdere köyünde yaşayan usta avcı Halil ile nişanlısı Zeynep'in hikâyesi anlatılmış; ancak anlatının merkezine yalnızca bir aşk hikâyesi değil, insanı felakete sürükleyen bir tutku yerleştirilmiştir. Halil için geyik avı zamanla bir geçim aracının ötesine geçmiş, vazgeçemediği bir tutkuya dönüşmüştür.

Alageyik Efsanesi, Anadolu halk anlatılarında tutku ve trajediyi iç içe geçiren hikâyelerden biri olarak bilinmektedir. Efsanede Durmuş Ali ya da bazı varyantlarda Halil adıyla anılan genç avcı, geyik avına aşırı derecede düşkün bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Annesinin bütün uyarılarına rağmen yavru bir geyiği vurmuş, böylece Anadolu av kültüründe kutsal kabul edilen bir yasağı çiğnemiştir. Halk inancına göre yavrusunu kaybeden ana geyik, avcının peşini bırakmamakta ve onu kaçınılmaz bir sona sürüklemektedir. Bu nedenle geyik, efsanede yalnızca bir av hayvanı değil; kutsal doğanın, kaderin ve ilahî adaletin sembolü olarak değerlendirilmiştir.

Türk mitolojisinde ve halk kültüründe ala geyik; kut, bereket, yol göstericilik, koruyuculuk ve manevî rehberlik gibi anlamlarla ilişkilendirilmiştir. Pek çok anlatıda kahramanı bilinmeyene götüren kutsal bir varlık olarak görülen geyik, filmde de olay örgüsünü yönlendiren temel unsur hâline getirilmiştir. Bir görünüp bir kaybolan alageyik, Halil'i sürekli dağların içerisine çekmiş; onun tutkusu ile kaderi arasındaki bağı görünür kılmıştır.

Film boyunca Halil'in av tutkusu anlatının temel çatışmasını oluşturmuştur. Annesi ve Zeynep sürekli olarak onu bu tutkudan vazgeçirmeye çalışmıştır. Özellikle annesinin; *“Ey oğul oğul. Gel vazgeç şu geyik avından. Yuva yıkanının yuvası olmaz. İflah olmazsın. Sonu iyi gelmez. Gel vazgeç. Bak baban da bu yüzden iflah olmadı. Ne yapacaksın bunca geyik postunu. Yüreğim razı değil. Atalar geyik avı tekin değil*

demış” şeklindeki sözleri, film boyunca tekrar edilen ve yaklaşan felaketi haber veren önemli uyarılar arasında yer almıştır. Bu sözler yalnızca bir annenin endişesini değil, Anadolu halk kültüründe geyik avına ilişkin yerleşik inançları da yansıtmıştır.

Anlatının diğer çatışma hattını ise Zeynep'e sahip olmak isteyen Karaca Ali oluşturmuştur. Ancak filmde asıl belirleyici unsur, Karaca Ali ile yaşanan mücadeleden çok Halil'in av tutkusudur. Hikâyenin sonunda iki çatışma hattı birleşmiş; düğün gecesinde duyduğu geyik sesine karşı koyamayan Halil, gerdek odasını terk ederek yeniden dağlara yönelmiştir.

Filmin müzikal yapısı da doğrudan bu efsane ekseninde kurulmuştur. Yapım boyunca kullanılan müziklerin büyük bölümü enstrümantal olarak duyurulmuştur. Düğün törenleri, gelin alayı, köy yaşamı ve toplu eğlence sahnelerinde yöresel halk müziği örneklerinden yararlanılmıştır.

Filmin açılış jeneriğinde, Ahmet Yamacı derlemesi olan Karcıgar makamı ve Sofyan usûlündeki *"Aman Mor Koyun Meler Gelir"* türküsü enstrümantal bir düzenleme ile duyurulmuştur. Yapımın anlatı yükünü taşıyan eserlerden biri, Muzaffer Sarısözen derlemesi olan Muhayyerkürdî makamı ve Sofyan usûlündeki *"İki Keklik Bir Kayada Ötüyor"* türküsüdür. Film boyunca çeşitli sekanslarda Metin Bükey tarafından hazırlanan enstrümantal düzenlemesiyle duyurulan eser, anlatının duygusal ve trajik atmosferinin kurulmasında önemli bir işleve sahip olmuştur. Türküde geçen:

*"İki keklik bir kayada ötüyor,
Ötme de keklik derdim bana yetiyor,
Annesine kara da haber gidiyor..."*

dizeleri, film boyunca giderek belirginleşen ayrılık, kayıp ve felaket duygularıyla örtüşen bir içerik sunmaktadır. Özellikle "kara haber" imgesi, Halil ile Zeynep'in hikâyesinde giderek ağırlaşan trajik yapıyı çağrıştırmakta; bu yönüyle eser,

anlatının duygusal akışına eşlik eden başlıca müzikal unsurlardan biri hâline gelmektedir.

Osman Pehlivan'dan derlenen Zâvil makamı ve oynak usûldeki "*Yörük de Yaylasını Aman Yaylayamadım İmanım / Divane Gönlümü Eğleyemedim*" türküsü de filmde Halil karakteriyle özdeşleşen müzikal temalardan biri olarak kullanılmıştır. Eser, özellikle Halil'in geyik avından başarıyla döndüğü, Karaca Ali ve adamları karşısında üstünlük sağladığı ya da kahramanlık yönünün belirginleştiği sahnelerde fon müziği olarak kullanılmıştır. Bu kullanım, türkünün yalnızca sahnelere eşlik eden bir unsur olmanın ötesine geçerek Halil'in anlatı içerisindeki konumunu güçlendiren bir işleve sahip olduğunu göstermektedir. Ritmik yapısı ve ezgisel karakteriyle eser, Halil'in cesaretini, hareketliliğini ve halk anlatılarındaki yiğit tipine yaklaşan özelliklerini destekleyen müzikal unsurlardan biri hâline gelmiştir. Bu yönüyle türkü, karakterin anlatı içerisindeki baskın konumunun müzikal düzlemde görünür kılınmasına katkı sağlamıştır.

Muzaffer Sarısözen tarafından notaya alınan Hüseyinî makamı ve Nim Sofyan usûlündeki "*Allı Turnam Bizim Ele Varırsan*" türküsü, özellikle Halil ile Zeynep'in birlikte yer aldığı sahnelerde enstrümantal düzenleme hâlinde fon müziği olarak kullanılmıştır. Eserin sözlerinde yer alan:

*"Allı turnam bizim ele varırsan,
Şeker söyle, kaymak söyle, bal söyle,
Gülüm gülüm kırıldı kolum,
Tutmuyor elim turnalar hey..."*

dizeleri; haber gönderme, sevilen kişiye selam ulaştırma ve bağlılık temalarını içermektedir. Türkü sözlü olarak icra edilmemiş olsa da enstrümantal kullanımı aracılığıyla sözlerinin anlamsal içeriği Halil ile Zeynep arasındaki ilişkinin duygusal boyutuna eşlik etmiştir.

*"Ben de gittim bir geyiğin avına,
Geyik çekti beni kendi dağına,
Tövbeler tövbesi geyik avına,
Siz gidin kardeşler kaldım kayada..."*

sözleriyle bilinen *Alageyik Türküsü*, filmin temel müzikal ve dramatik omurgasını oluşturmuştur. Gülizar makamı ve Nim Sofyan usûlündeki eser, destanın geçtiği Adana yöresine ait olup Alageyik Destanı'nın sözlü anlatımı niteliğindedir. Türküde anlatılan avcının geyik peşinde dağlara sürüklenmesi ve trajik sona ulaşması, filmde Halil karakterinin hikâyesiyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Bu yönüyle türkü ile film anlatısı arasında doğrudan bir paralellik kurulmuş; anlatının temel çatışması müzikal düzlemde de görünür hâle gelmiştir.

Filmdeki diğer eserlerden farklı olarak *Alageyik Türküsü* yalnızca fon müziği biçiminde kullanılmamış; Şahin Gültekin tarafından Halil karakteri üzerinden sözlü olarak da seslendirilmiştir. Böylece türkü, anlatıya eşlik eden bir müzikal unsur olmanın ötesine geçmiş; filmin efsane, müzik ve hikâye ekseninde kurulan anlatı yapısının merkezinde yer almıştır.

Filmin sahnelerinden birinde Karaca Ali ve adamları, Halil'i dağa çekebilmek amacıyla geyik boynuzu sesi taklit etmiştir. Yeni evlendiği gece Zeynep'in bütün yalvarışlarına rağmen bu sese kayıtsız kalamayan Halil, tüfeğini alarak dağa yönelmiştir. Bu sahnede söylediği *"Kınama beni Zeynep'im, bir geyiğe değişti beni deme sakın..."* sözleri, Halil'in geyik avına duyduğu tutkunun anlatının temel çatışmalarından biri hâline geldiğini göstermektedir.

Alageyik efsanesinin yaygın varyantlarında avcı, peşine düştüğü alageyiğin ardında sarp kayalıklara ve uçurumlara sürüklenmekte; sonunda hayatını kaybetmektedir. Bu yönüyle efsane, av tutkusunun insanı felakete götüren yıkıcı yönünü vurgulayan trajik bir yapıya sahiptir. Film uyarlamasında ise efsanenin temel çatışması ve sembolik unsurları korunmakla birlikte anlatının sonu farklı biçimde

kurgulanmıştır. Halil, alageyiğin peşinden dağlara sürüklenmesine ve çeşitli tehlikelerle karşılaşmasına rağmen hayatta kalmış; anlatı, Halil ile Zeynep'in kavuşmasıyla sonlandırılmıştır. Böylece yapım, halk anlatısındaki trajik sonu yumuşatarak farklı bir çözüm geliştirmiştir.

Filmin müzikal yapısı da bu dönüşümün aktarılmasında önemli bir işleve sahiptir. Özellikle *Alageyik Türküsü*, yalnızca bir halk müziği örneği olarak kullanılmamış; Alageyik efsanesinin sözlü anlatımı ile sinema anlatısı arasında doğrudan bir bağ kurmuştur. Açılış bölümünde Agâh Hün tarafından seslendirilen efsane anlatısının hemen ardından duyurulan türkü, filmin başından sonuna kadar olay örgüsüne eşlik etmiş; Halil'in av tutkusu, dağlarla kurduğu ilişki ve anlatının efsanevi boyutuyla paralel bir yapı oluşturmuştur. Böylece efsane, türkü ve sinema anlatısı, aynı kültürel kaynaktan beslenen bütüncül bir yapı içerisinde bir araya getirilmiştir.

1960'lı yılların sonlarında Türk sinemasında halk anlatılarından beslenen destan ve efsane uyarlamalarının yanı sıra melodram geleneği de varlığını sürdürmüştür. *Koroğlu* (1968) ve *Alageyik* (1969), sözlü kültürde yaşayan destan ve efsaneleri sinema dili içerisinde yeniden üreten yapımlar olarak öne çıkarken; aile, fedakârlık, annelik ve toplumsal ilişkiler etrafında şekillenen melodramlar da Yeşilçam'ın temel anlatı kalıpları arasında yer almaya devam etmiştir. Özellikle güçlü sahne kimlikleri ve zengin repertuvarlarıyla tanınan sanatçıların rol aldığı yapımlarda klasik Türk mûsikîsi yalnızca işitsel bir unsur olarak değil; karakterlerin duygusal dünyasını şekillendiren ve anlatının dramatik yapısını destekleyen temel bileşenlerden biri olarak kullanılmayı sürdürmüştür. Aynı dönemde revü ve gazino filmleri de sinemada önemli bir yer edinmiş; sahne performansları, canlı müzik icraları ve dönemin popüler sanatçıları aracılığıyla müzik, anlatının merkezinde konumlanmıştır. Bu yapımlar, gazino kültürünün sinemaya aktarılmasının yanı sıra dönemin müzikal hafızasının ve eğlence anlayışının görünür hâle gelmesine de katkı sağlamıştır.

Bu yapımların örneklerinden biri olan *İstanbul'da Cümbüş Var* (1968), dönemin gazino kültürünü ve sahne sanatçılarını bir araya getiren toplu gösteri niteliğindeki filmler arasında yer almıştır. Yapımcılığını Özdemir Birsell'in üstlendiği, yönetmenliğini Sırrı Gültekin'in gerçekleştirdiği ve senaryosu Sadık Şendil tarafından yazılan filmde Zeki Müren, Münir Özkul, Öztürk Serengil, Vahi Öz, Gönül Akkor ve Gönül Yazar rol almıştır. Film, İstanbul'a gelen taşralı karakterlerin şehir yaşamı karşısındaki şaşkınlıklarını mizahi bir yapı içerisinde ele alırken; gazino kültürü, sahne performansları ve müzik merkezli eğlence anlayışını anlatının temel bileşenlerinden biri hâline getirmiştir.

Filmde kullanılan repertuvar, Türk sanat müziği ile halk müziği örneklerini aynı anlatı içerisinde bir araya getirmiştir. İstanbul görüntülerinde fon müziği olarak kullanılan "*Ah Güzel İstanbul Benim Sevgili Yarım*", Kadri Şençalar bestesi ve Vecdi Bingöl güftesiyle Nihâvend makamı, Sofyan usûlü ve şarkı formunda kullanılarak filmin İstanbul imgesini alaturka bir duyarlık üzerinden kurmuştur. Gönül Yazar tarafından Sultâniyegâh makamı ve Sofyan usûlündeki "*Tombulacık Halimem (Kiraz Aldım Dikmeden)*" seslendirilmiştir. Efsan Efekan ise Muzaffer Sarısözen derlemesi olan Zirgüleli Hicaz makamı ve Aksak usûlündeki "*Testi Doldurdum Çaydan*" türküsünü icra etmiştir.

Filmde ayrıca Alaaddin Şensoy, Muhayyer Kürdî makamı ve Düyek usûlündeki "*Ellerimden Ellerin Ayrılmasın Azize*" şarkısını seslendirmiştir. Gönül Akkor ise Hicâz makamı ve Düyek usûlündeki "*Bir Ateşim Yanarım Külüm Yok Dumanım Yok*" adlı eseri icra etmiştir. Yapımın sonunda Zeki Müren, kendi bestesi olan Muhayyer Kürdî makamı ve Semâî usûlündeki "*Hayat Bazen Tatlıdır Sevenler Kanatlıdır*" şarkısını seslendirerek filmin revü anlayışını yansıtan final sahnesine eşlik etmiştir.

1960'ların son dönem Türkiye'sinin sinema dilini, müzik beğenisini, gazino kültürünü ve melodram anlayışını yansıtan örneklerden biri olan *Kalbimin Sahibi*, dönemin kültürel atmosferini sinemaya taşıyan yapımlar arasında yer almıştır.

Kalbimin Sahibi, Safa Önal'ın yönetmenliğinde çekilmiş; senaryosu yine Safa Önal tarafından kaleme alınmış ve yapımcılığını Berker İnanoğlu'nun üstlendiği 1969 yapımı müzikal melodram örneklerinden biri olmuştur. Başrollerde Zeki Müren ile Sema Özcan yer almıştır. Filmin müzikleri Zeki Müren ve Metin Bükey tarafından hazırlanmıştır. Antalya Side'nin tarihî atmosferinde geçen yapımda müzik, yalnızca sahne içi performansları destekleyen bir unsur olarak değil; romantik ve dramatik yapıyı taşıyan temel anlatı bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır.

Filmde kullanılan eserlerden biri, sözleri Sezen Cumhuri Önal'a ait aranjman karakterli *"Bekleyiş (Gitti Gelmez Artık Baharın Rüzgârı)"* olmuştur. Bunun yanında Selahattin Pınar bestesi ve Nureddin Rüştü Büngül güftesi olan Hüzam makamı ve Türk Aksağı usûlündeki *"Ümidini Kirpiklerine Bağladı Gönüm"* şarkısı, romantik atmosferi destekleyen başlıca klasik Türk müziği eserlerinden biri olarak kullanılmıştır. Ayrıca anonim karakter taşıyan Gerdâniye makamı ve Sofyan usûlündeki *"Köprüden Geçti Gelin"* türküsüne de yer verilmiştir.

Filmde ayrıca Zeki Müren bestesi olan Nihâvend makamı ve Semâî usûlündeki *"Yanık Bağrıma Esen Aşk Rüzgârı Gibisin"* ile Avni Anıl bestesi Kürdîli Hicâzkâr makamı ve Aksak usûlündeki *"Bir Geceye Bir Ömür Verilir Kanlıca'da"* adlı eser repertuvar içerisinde kullanılmıştır. Böylece film, klasik Türk müziği repertuarı ile aranjman etkisini aynı anlatı içerisinde bir araya getiren; gazino atmosferi, romantik melodram yapısı ve müzik merkezli sahne düzeniyle dönemin karakteristik örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Filmde Hüzam, Gerdâniye, Nihâvend ve Kürdîli Hicâzkâr makamlarına; Türk Aksağı, Sofyan, Semâî ve Aksak usûllerine; şarkı, türkü ve aranjman karakterli popüler eserlere birlikte yer verilmiştir.

1940'lı yıllarda yalnızca güçlü sesiyle değil, sinema alanındaki çalışmalarıyla da öne çıkan Müzeyyen Senar, uzun yıllar sonra *Ana Yüreği* filmiyle yeniden başrolde sinema izleyicisinin karşısına çıkmıştır. Yönetmenliğini Çetin Karamanbey'in üstlendiği, senaryosu Yahya Benekay tarafından kaleme alınan 1969 yapımı film; klasik Türk mûsikîsi repertuvarını melodram yapısının merkezine yerleştiren Yeşilçam örneklerinden biri olmuştur. Başrollerde Müzeyyen Senar'a Muzaffer Tema, Hülya Darcan, Ali Şen ve Şaziye Moral eşlik etmiştir.

Filmde, mutlu bir aile yaşamı süren Müzeyyen ile Murat'ın ilişkisi; geçmişten gelen bir kadının iftirası sonucu parçalanmakta, evden ayrılmak zorunda kalan Müzeyyen ise güçlü sesi sayesinde yeniden hayata tutunarak sahne dünyasına yönelmektedir. Böylece yapım; kadın karakterin toplumsal mücadelesi, gazino kültürü ve sahne yaşamını aynı dramatik yapı içerisinde bir araya getirmiştir.

Filmin müzikleri Ercüment Batanay ve saz arkadaşları tarafından hazırlanmış; yapımda Müzeyyen Senar'ın seslendirdiği geniş repertuvar, anlatının temel müzikal taşıyıcısı olarak kullanılmıştır. Kullanılan eserler yalnızca duygusal atmosferi destekleyen fon müzikleri olarak değil; karakterlerin yaşadığı aşk, yalnızlık, özlem, kader ve hayal kırıklığı duygularını görünür kılan temel anlatı unsurları olarak kullanılmıştır.

Film, giriş sahnesinde duyulan "*Ferayidir Kızın Adı Ferayi*" adlı anonim türkü ile açılmaktadır. Nikriz makamı ve Ağır Aksak usûlü yapısındaki eser, filmin dramatik atmosferini daha ilk sahneden itibaren kuran temel işitsel unsurlardan biri olmuştur. Aynı türkünün filmin sonunda yeniden duyulması ise anlatının duygusal döngüsünü tamamlayan sembolik bir müzikal tercih olarak değerlendirilmiştir.

Müzeyyen Senar film boyunca farklı makam ve formlarda çok sayıda eser seslendirmiştir. Bunlardan biri, Rast makamındaki "*Bir Bakış Baktın Kalbimi Yaktın (Bağdat Yolu)*" adlı fantezi formundaki eser olmuştur. Düyek usûlü yapısındaki eser,

gazino atmosferi ile romantik melodram yapısını destekleyen repertuvar örneklerinden biri olarak kullanılmıştır.

Filmde ayrıca Baki Duyarlar bestesi olan Hicaz makamındaki *"Çok Geceler Bekledim Belki Gelirsin Diye"* adlı şarkıya yer verilmiştir. Düyek usûlü yapısındaki eser, ayrılık ve özlem duygusunu güçlendiren dramatik sahnelerde kullanılmıştır. Bunun yanında yine Baki Duyarlar'a ait Rast makamındaki *"Ben Küskünüm Feleğe Düştüm Bitmez Çileye"* adlı eser de Müzeyyen Senar tarafından seslendirilmiş; kader ve yalnızlık temasını destekleyen repertuvar örneklerinden biri olmuştur.

Filmde kullanılan eserlerden biri de İsmet Nedim Saatçi bestesi olan *"Burası Agora Meyhanesi"* adlı şarkıdır. Muhayyer Kürdî makamı ve Sofyan usûlü yapısındaki eser, meyhane kültürü ile şehir yalnızlığı temasını destekleyen müzikal örneklerden biri olarak kullanılmıştır.

Ayrıca filmde Hicaz makamındaki *"Yaralarım Çok Derin Sonu Yok Bu Kederin"* adlı eser ile *"Pencereden Kuş Uçtu Yandı Yürek Tutuştu"* adlı anonim türküye de yer verilmiştir. Nim Sofyan usûlü yapısındaki bu eserler, filmin melodramatik yapısındaki acı, özlem ve kırılganlık duygusunu güçlendiren halk müziği örnekleri arasında yer almıştır.

Repertuarda yer alan bir diğer eser ise Nikriz makamı ve Türk Aksağı usûlü yapısındaki *"Sen Bu Yaylaları Yavrum Yaylayamazsın"* adlı eser olmuştur. Bunun yanında Yusuf Nalkesen bestesi olan Kürdîli Hicâzkâr makamındaki *"Avuçlarımda Hâlâ Sıcaklığın Var İnan"* adlı şarkı da filmde kullanılmış; aşk ve geçmişe duyulan özlem duygusunu destekleyen repertuvar örneklerinden biri hâline gelmiştir.

Filmde ayrıca Kadri Şençalar bestesi ve Vecdi Bingöl güftesiyle oluşturulan Dügâh makamındaki *"Yine O Menekşe Gözler Aralı"* adlı ninni formundaki esere de yer verilmiştir. Düyek usûlü yapısındaki eser, filmin aile ve anne duygusu merkezli yapısını destekleyen işitsel unsurlardan biri olarak kullanılmıştır. Filmde kullanılan

eserlerden biri de Coşkun Erdem bestesi olan Rast makamındaki *"Kader Böyle İmiş Ne Söylesem Boş"* adlı şarkıdır. Düyek usûlü yapısındaki eser, filmde kader ve çaresizlik temasını güçlendiren repertuvar örnekleri arasında yer almıştır.

Bu yönüyle *Ana Yüreği*, Müzeyyen Senar'ın sahne kimliği ve repertuarı etrafında şekillenen; klasik Türk mûsikîsi repertuarını melodram yapısının merkezine taşıyan Yeşilçam yapımları arasında değerlendirilebilir.

Yönetmenliğini Mehmet Dinler'in üstlendiği, senaryosu Erdoğan Tünaş tarafından kaleme alınan 1969 yapımı *Sana Dönmeyeceğim*, başrollerini Türkan Şoray ile Murat Soydan'ın paylaştığı, Yeşilçam melodram geleneği içerisinde değerlendirilen yapımlardan biri olmuştur. Oyuncu kadrosunda ayrıca Aliye Rona, Suzan Avcı, Hayri Caner ve Asım Nipton yer almıştır. Müzik direktörlüğüne ilişkin açık bir bilgiye ulaşılamamakla birlikte film, "fakir kız-zengin erkek" karşıtlığı etrafında gelişen ve genç bir kadının şarkıcılığa uzanan yaşam öyküsünü konu alan yapısıyla, müziğin anlatıdaki belirleyici işlevini yansıtan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Filmde kullanılan eserler, yapımın duygusal atmosferini kuran başlıca müzikal unsurlar arasında yer almıştır. Bunlardan biri Yıldırım Gürses'e ait Nihâvend makamında ve Sofyan usûlündeki *"Aşkım Bahardır Ümitler Vardı (Kırık Kalp)"* olmuştur. Filmde ayrıca bestesi Zeki Duygulu'ya ait Uşşak makamında ve Sofyan usûlündeki *"Sevda Öyle Müşkül ki Onu Çekenler Bilir"* adlı eser ile bestesi Cemil Demirsipahi'ye, güftesi Erdoğan Alkan'a ait Rast makamında ve Nim Sofyan usûlündeki *"Fakir Bir Şairim Amma Yüreğim Zengin a Canım"* adlı şarkı da kullanılmıştır. Bunun yanında bestesi Rıza Ateş'e, güftesi Rafet Başaran'a ait Rast makamında ve Nim Sofyan usûlündeki *"Hani Ne Oldu Aşkımız (Nisan Yağmuru)"* film repertuarında yer almıştır. Bu şarkıların Belkıs Özener dublajıyla seslendirilmesi, filmin melodramatik yapısını destekleyen müzikal tercihlerden biri olmuştur.

Buruk Acı (1969), yönetmenliğini Nejat Saydam'ın üstlendiği, yapımcılığını Murat Köseoğlu'nun gerçekleştirdiği Yeşilçam melodramlarından biridir. Senaryosu

Türkan Şoray ile Nejat Saydam tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Türkan Şoray ile Tanju Gürsu paylaşmıştır. Filmin müzikleri Tuncer Aydınoğlu ve Esin Engin tarafından hazırlanırken, şarkıların seslendirilmesinde Belkıs Özener görev almıştır. Yapım, aşk, ayrılık ve özlem temaları etrafında şekillenen dramatik anlatısıyla öne çıkmaktadır.

Yapıma adını veren, Teoman Alpay'a ait Segâh makamında ve Semâî usûlündeki "*Gurbet İçimde Bir Ok (Buruk Acı)*" şarkısı, filmin temel müzikal temalarından biri olarak kullanılmıştır. Eser, yalnızca filme adını vermekle kalmamış; çeşitli sahnelerde fon müziği olarak da anlatıya eşlik etmiştir. Filmin repertuvarında ayrıca bestesi Mehmet Ilgın'a ait Rast makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Rüya Gibi Her Hâtıra Her Yaşantı Bana*" şarkısına da yer verilmiştir. Bu eser de "*Buruk Acı*" ile birlikte fon müziği olarak kullanılarak filmin duygusal atmosferini desteklemiştir.

Filmde ayrıca halk müziği repertuvarından örneklere de yer verilmiştir. Mersin yöresine ait, Ahmet Yamacı derlemesi olan Hüseyinî makamında ve Sofyan usûlündeki "*Kekliği Düz Ovâda Avladım*" ile Muzaffer Sarısözen derlemesi olan Segâh makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Silifke'nin Yoğurdu*" türküleri filmde kullanılmıştır. Bu eserler Belkıs Özener tarafından seslendirilmiştir. Bu yönüyle *Buruk Acı*, Teoman Alpay'ın besteleri ile halk müziği repertuvarını aynı anlatı içerisinde bir araya getiren; müziğin melodramatik yapıyı destekleyen temel anlatı unsurlarından biri olarak kullanıldığı yapımlar arasında değerlendirilebilir.

1970'li yıllara gelindiğinde Türk sineması, Yeşilçam'ın klasik anlatı kalıplarını sürdürmekle birlikte yeni toplumsal ve kültürel dinamiklerin etkisi altına girmeye başlamıştır. Klasik Türk mûsikîsi merkezli yapımlar ve melodram geleneği etkisini korusa da değişen seyirci beklentileri ile popüler müzik kültüründeki dönüşümler sinemada yeni müzikal yönelimlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu süreçte halk müziği ve klasik Türk mûsikîsine dayalı anlatılar varlığını sürdürürken, Türkçe

sözlü hafif müzik, popüler şarkılar ve ilerleyen yıllarda belirginleşecek arabesk eğilimleri repertuvar tercihlerini etkilemeye başlamıştır. Aynı dönemde ailelerin sinemaya gitme alışkanlıklarını olumsuz etkileyen içeriklerin yaygınlaşması da Türk sinemasının seyirci yapısı ve üretim anlayışındaki dönüşümün habercisi olmuştur.

Bu dönüşümün örneklerinden biri olan *Hayatım Sana Feda* (1970), yönetmenliğini, yapımcılığını ve senaryosunu Muzaffer Arslan'ın üstlendiği melodram türündeki yapımlardan biridir. Başrollerini Türkan Şoray ile Cüneyt Arkın paylaşırken, oyuncu kadrosunda ayrıca Münir Özkul, Gülgün Erdem ve Semih Sezerli yer almıştır. Filmin müzikleri Süheyl Denizci ve Norayr Demirci tarafından hazırlanmıştır.

Film, trajik bir trafik kazası sonucunda yolları kesişen Harun ile Zeynep'in hikâyesini konu edinmiştir. Başarılı bir iş insanı olan Harun, kullandığı araçla konservatuvar öğrencisi Zeynep'e çarpmış; genç kadın bu kaza sonucunda görme yetisini kaybetmiştir. Harun başlangıçta kazanın sonuçlarının farkında olmamış, gerçeği öğrendikten sonra ise duyduğu suçluluk nedeniyle kimliğini gizleyerek Zeynep'e yardım etmeye çalışmıştır. Zamanla ikili arasında gelişen duygusal yakınlık, filmin temel dramatik eksenini oluşturmuştur.

Filmde müzik, yalnızca duygusal atmosfer oluşturan bir unsur olarak değil; Zeynep karakterinin kimliğinin ve yaşamının ayrılmaz bir parçası olarak anlatıya dâhil edilmiştir. Konservatuvar eğitimi alan Zeynep'in sahne yaşamı, müzik çalışmaları ve sanatçı kimliği, olay örgüsünün gelişiminde belirleyici bir rol üstlenmiştir. Türkan Şoray'ın sahnede şarkı söylediği bölümlerde eserler Nesrin Sipahi tarafından seslendirilmiş; böylece dönemin önemli yorumcularından biri filmde dolaylı olarak temsil edilmiştir.

Yapım boyunca kullanılan repertuvar, Türkçe sözlü hafif müzik ile Türk müziği kökenli popüler şarkılardan oluşmuştur. Açılış bölümlerinde Esin Engin tarafından seslendirilen ve sözleri Ümit Yaşar Oğuzcan'a ait "*Gel Şarkı Söyle*"

kullanılmıştır. Bunun yanında Bülent Pozam ve Norayr Demirci imzalı "*Sevmek Bir Yalanmış*", Suat Sayın'ın bestesi olan "*Artık Sevmeyeceğim*", Yıldırım Gürses'in "*Sonbahar Rüzgârları*", Norayr Demirci ve Fecri Ebcioğlu imzalı "*Kalbi Kırık Serseri*" ile Fecri Ebcioğlu sözlü "*Bebek*" şarkıları film repertuvarında yer almıştır.

Kullanılan eserler, karakterlerin yaşadığı aşk, ayrılık, özlem ve hayal kırıklığı gibi duygusal kırılmaları destekleyen anlatısal işlevler üstlenmiştir. Özellikle Zeynep'in sahne performansları sırasında seslendirilen şarkılar, karakterin iç dünyasının ve yaşadığı duygusal dönüşümün anlatıya aktarılmasında önemli bir işleve sahip olmuştur. Bu yönüyle *Hayatım Sana Feda*, 1970'li yılların başında Türkçe sözlü hafif müzik ile Türk müziği kökenli popüler repertuvarın melodram anlatısıyla bütünleştiği yapımlar arasında değerlendirilebilir.

Teoman Alpay'ın müziğiyle öne çıkan bir diğer yapım ise *Herkesin Sevgilisi* (1970) olmuştur. Başrollerini Türkan Şoray, Tanju Gürsu, Nuri Altınok, Aynur Aydan ve Enis Fosforoğlu'nun paylaştığı bu yapımda, filmin müzikal yapısında Metin Bükey'in de katkısı bulunmaktadır. Film, kendisini köylü bir kız olarak tanıtan genç bir kadın ile ünlü bir bestekâr arasında gelişen aşk hikâyesini konu edinmiştir. Yapım, yanlış kimlik üzerine kurulu romantik Yeşilçam melodramlarından biri olarak değerlendirilmiştir.

Filmde Teoman Alpay bestesi olan Nihâvend makamındaki "*Güzel Yüzün Melek Gibi (Herkesin Sevgilisi)*" ile "*Ömrümce Gönlümde Bir Umut Vardı (Çoban Yıldızı)*" adlı eserler kullanılmıştır. Filmde kadın ses dublajı Belkıs Özener, erkek ses dublajı ise Eyüp Uyanıkoğlu tarafından gerçekleştirilmiştir. Böylece Teoman Alpay'ın besteleri, farklı ses yorumları aracılığıyla filmin duygusal atmosferini destekleyen temel müzikal unsurlar arasında yer almıştır. Bu yönüyle *Herkesin Sevgilisi*, şarkıların melodram anlatısının duygusal yapısını güçlendiren temel anlatı bileşenleri olarak kullanıldığı yapımlar arasında değerlendirilebilir.

Orhan Elmas'ın yönettiği *Yağmur* (1971), başrollerini Hülya Koçyiğit ile Ediz Hun'un paylaştığı melodram türündeki yapımlardan biridir. Oyuncu kadrosunda ayrıca Önder Somer, Gülistan Güzey, Deniz Erkanat, Şaziye Moral ve Necdet Tosun yer almıştır. Film, birbirini seven ancak yaşam koşulları ve toplumsal çevrenin etkisiyle farklı hayatlara savrulan bir şarkıcı ile ressamın hikâyesini konu edinmektedir.

Filmde kullanılan müzikler, anlatının duygusal atmosferini kuran başlıca unsurlar arasında yer almıştır. Şarkılar İnci Çayırılı'nın sesiyle dublaj olarak seslendirilmiştir. Bu eserlerden biri, bestesi Erol Sayan'a, güftesi Yılmaz Topuz'a ait olan Kürdî makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Susadım Gülüşüne Hasretim Gelişine*" adlı şarkı olmuştur. Filmde ayrıca Şekip Ayhan Özışık'a ait Kürdî makamında ve Düyek usûlündeki "*Seni Andım Bu Gece Kulakların Çınlasın*", Hulki Saner bestesi olan Nihâvend makamındaki "*Yağmur Çiselerken*" ve bestesi Teoman Alpay'a, güftesi Nihat Aşar'a ait Hicaz makamında ve Semâî usûlündeki "*Nasıl Geçti Habersiz O Güzelim Yıllarım*" adlı eserler de seslendirilmiştir.

Bunun yanında filmde fon müziği olarak da çeşitli eserler kullanılmıştır. Vedat Yıldırımbora bestesi olan Kürdî makamında ve Semâî-Sofyan karakterindeki "*Yağmurun Sesine Bak Aşka Davet Ediyor*" ile bestesi Necip Mirkelamoğlu'na ait Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki "*Şu Güzeller Güzeli Yar Gibi Geldi Bana*" adlı eserler, sahnelerin duygusal etkisini destekleyen işitsel unsurlar arasında yer almıştır. Ayrıca dramatik sahnelerde piyano ve keman ağırlıklı, filmin yağmur temasını çağrıştıran enstrümantal melodilere de yer verilmiştir.

Hayatım Senindir (1971), müzik direktörlüğüne ilişkin açık bir bilgiye ulaşılamamakla birlikte, Türk müziği repertuarından seçilen eserlerin hem sahne içi icra hem de fon müziği olarak kullanıldığı; müziğin karakterlerin sanatçı kimliğini görünür kıldığı ve melodramın duygusal yapısını destekleyen temel anlatı unsurlarından biri hâline geldiği Yeşilçam yapımları arasında yer almıştır.

Başrollerini Ediz Hun ile Hülya Koçyiğit'in paylaştığı filmin yönetmenliğini Mehmet Dinler üstlenmiş, senaryosu Erdoğan Tünaş tarafından kaleme alınmıştır. Oyuncu kadrosunda ayrıca Münir Özkul, Renan Fosforoğlu, Nezihe Güler, Mualla Sürer, Zeki Alban, Deniz Erkanat ve Aydın Tezel yer almıştır. Film, müzik dünyasında yükselmeye çalışan iki sanatçının hikâyesini konu edinmiştir. Bu yönüyle müziği anlatının merkezine yerleştiren yapımlardan biri olan filmdeki şarkı dublajları Belkıs Özener ile Esin Engin tarafından gerçekleştirilmiştir.

Yapımda hem fon müziği olarak hem de sahne içerisinde icra edilen eserlere yer verilmiştir. Bu eserlerden biri, bestesi İrfan Özbakır'a, güftesi Mehmet Erbulan'a ait Rast makamında ve Düyek usûlündeki "*Ömrümce Hep Adım Adım Her Yerde Seni Aradım*" olmuştur. Filmde ayrıca bestesi Teoman Alpay'a, güftesi Hikmet Münir Ebcioglu'na ait Hüzam makamında ve Düyek usûlündeki "*Saçın Yüzüne Değse Yüzünü Kiskanırım*" da kullanılmıştır.

Bunun yanında bestesi Sadettin Öktenay'a, güftesi Mehmet Erbulan'a ait Acem Kürdî makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Aşkın Kanunu Yazsam Yeniden*"; bestesi Sadettin Kaynak'a, güftesi Âşık Ömer'e ait Hicaz makamında ve Sofyan usûlündeki "*Ela Gözlerine Kurban Olduğum Yüzüne Bakmaya Doyamadım Ben*"; Necip Celâl Andel'e ait Nihâvend makamındaki tango "*Mazi Kalbimde Yaradır*" ile bestesi Amir Ateş'e, güftesi İlham Behlül Pektaş'a ait Segâh makamında ve Düyek usûlündeki "*Ben Seni Unutmak İçin Sevmedim*" adlı eserler de filmde seslendirilmiştir.

1970'li yılların başında, Türk müziği kullanımını büyük ölçüde tek bir eser etrafında şekillendiren yapımlar da Yeşilçam'da yer almaya devam etmiştir. Bu anlayışın öne çıkan örneklerinden biri olan *Senede Bir Gün* (1971), Ertem Eğilmez'in yönetmenliğinde çekilmiştir. Başrollerini Kartal Tibet ile Hülya Koçyiğit'in paylaştığı yapının senaryosu Sadık Şendil tarafından kaleme alınmış, hikâyesi ise İhsan İpekçi'nin eserine dayandırılmıştır. Film, Rumeli'nin Bulgar istilasına uğradığı günlerde birbirini seven iki gencin kavuşamayan aşkını konu almakta; Osmanlı'nın

Balkan Savaşları sonrasında bölgede kalan Türklerin yaşadığı acılar ile bireysel aşk hikâyesini bir arada işlemektedir.

Filmin müzikleri Şekip Ayhan Özışık tarafından hazırlanmıştır. Filmle aynı adı taşıyan, bestesi Şekip Ayhan Özışık'a, güftesi Sadık Şendil'e ait olan Hicaz makamında ve Düyek usûlündeki "*Gönlümde Açmadan Solan Bir Gülsün (Senede Bir Gün)*" adlı eser, film boyunca tekrar edilerek anlatının duygusal eksenini taşıyan temel müzikal unsur hâline gelmiştir. Özellikle ayrılık, özlem ve kavuşamama duygularının öne çıktığı sahnelerde eserin yinelenmesi, müziğin melodramatik yapıyı destekleyen temel anlatı bileşenlerinden biri olarak kullanıldığını göstermektedir.

Bu yönüyle *Senede Bir Gün*, tek bir şarkının film anlatısının merkezine yerleştirildiği; tarihsel acı, kişisel özlem ve melodramatik yapı arasında güçlü bir bağ kuran Yeşilçam örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Teoman Alpay'ın müzikleriyle öne çıkan örneklerden biri de müzik direktörlüğünü Engin Arman'ın üstlendiği *Arım, Balım, Peteğim* (1970) olmuştur. Muzaffer Arslan'ın yönettiği, senaryosu Bülent Oran ile Muzaffer Arslan tarafından kaleme alınan film, dram ve müzikal unsurları bir arada taşıyan yapısıyla Yeşilçam'da şarkı kullanımının sürekliliğini yansıtan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Başrollerini Türkan Şoray ile Cüneyt Arkın'ın paylaştığı yapımın oyuncu kadrosunda ayrıca Münir Özkul, Cevat Kurtuluş, Aynur Aydan ve Sami Hazinses yer almıştır. Yapım, 1957 tarihli *Love in the Afternoon* filminden uyarlanmış olmasıyla da dikkat çekmektedir.

Film, geçimini dedektiflik yaparak sağlayan bir adamın kızının, bir cinayeti önlemek amacıyla genç ve çapkın bir adamla kurduğu ilişki etrafında şekillenmektedir. Başlangıçta bir uyarı amacıyla gelişen bu karşılaşma, zamanla duygusal bir yakınlaşmaya dönüşmekte; aşk, fedakârlık ve yanlış anlaşılmalara üzerine kurulu melodramatik bir anlatı ortaya çıkarmaktadır.

Filmde kullanılan müzikler, anlatının duygusal atmosferini kuran başlıca unsurlar arasında yer almıştır. Filmle aynı adı taşıyan, söz ve bestesi İsmet Nedim Saatçi'ye ait Muhayyer Kürdî makamında ve Düyek usûlündeki "*Arım, Balım, Peteğim*" şarkısı, film boyunca çeşitli sahnelerde yinelenerek karakterler arasındaki duygusal bağı görünür kılan temel müzikal unsurlardan biri hâline gelmiştir. Filmde ayrıca bestesi Sadettin Öktenay'a, güftesi Mehmet Erbulan'a ait Acem Kürdî makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Aşkın Kanununu Yazsam Yeniden*" adlı eser de kullanılmıştır. Bunun yanında beste ve güftesi Yesârî Âsım Arsoy'a ait Hicaz makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Yâr Saçların Lüle Lüle*" adlı eser de film repertuvarında yer almıştır. Bu eserlerin film içerisinde kullanılması, anlatının duygusal yapısını destekleyen işitsel bir zemin oluşturmuştur. Söz konusu şarkılar Nesrin Sipahi tarafından seslendirilmiştir.

Film boyunca kullanılan bu müzikler, sahneler arasındaki duygusal sürekliliği desteklemiş; özellikle şarkıların belirli sahnelerde yinelenmesi, karakterlerin iç dünyalarının ve romantik anlatının müzikal açıdan güçlendirilmesine katkı sağlamıştır. Bu yönüyle *Arım, Balım, Peteğim*, müziğin karakterlerin duygusal gelişimini destekleyen ve anlatının melodramatik yapısını taşıyan temel anlatı bileşenlerinden biri olarak kullanıldığı Yeşilçam yapımları arasında yer almıştır.

Türk sinema tarihinde "Yılmaz Güney sineması" olarak tanımlanan anlayış, Anadolu insanının yaşam koşullarını ve toplumsal sorunlarını konu alan yapımlarla şekillenmiştir. Kırsal yaşam, yoksulluk, kaçakçılık, adalet arayışı ve insan ilişkileri gibi temaların işlendiği bu yaklaşımın örneklerinden biri olan *Ağıt* (1971), yönetmenliğini ve başrolünü Yılmaz Güney'in üstlendiği, müzikleri Arif Erkin Güzelbeyoğlu tarafından hazırlanan yapımlardan biridir.

Film, sınır bölgesinde kaçakçılık yaparak yaşamını sürdüren Çobanoğlu ve "Beyaz Donlular" olarak bilinen arkadaşlarının hikâyesini konu edinmektedir. Çobanoğlu ve arkadaşları, sınır hattında yürüttükleri faaliyetlerle geçimlerini

sağlamaktadır. Kendilerine önerilen yeni bir kaçakçılık işi sırasında kurulan pusunun ardından gelişen olaylar, filmin anlatısını şekillendirmektedir.

Film boyunca kullanılan müziklerin büyük bölümü diegetik niteliktedir. Eserler karakterler tarafından seslendirilmiş ya da sahne içerisinde icra edilmiştir. Repertuvarda halk müziği, deyiş, ilahi ve ağıt örneklerine yer verilmiştir.

Filmin müzikal omurgasını oluşturan eserlerden biri, Muhyî Efendi'ye ait *"Zâhid Bizi Ta'n Eyleme"* adlı tasavvufî deyiştir. Uşşak makamında ve Sofyan usûlünde icra edilen eser, film boyunca farklı biçimlerde duyurulmuş; Arif Erkin tarafından çok sesli düzenlemelerle yeniden yorumlanmıştır. *"Zâhid Bizi Ta'n Eyleme"*, 16. ve 17. yüzyıllar arasında yaşamış mutasavvıf şair Muhyî Efendi'ye atfedilen tasavvufî bir nefes olarak bilinmektedir. Eser, tasavvuf geleneğinde zâhid ve derviş tipleri etrafında şekillenen düşünsel yaklaşımı yansıtmakta; dışlanma, eleştirilme ve inanç yolunda kararlılık gibi temaları işlemektedir. Eserde geçen:

*"Zâhid bize ta'n eyleme,
Hak ismin okur dilimiz,
Sakın efsâne söyleme,
Hazret'e varır yolumuz"*

dizeleri ile devamındaki;

*"Sayılmayız parmak ile,
Tükenmeyiz kırmak ile"*

ifadeleri film boyunca farklı sahnelerde duyurulmuştur. Eserde dile getirilen dışlanma, eleştirilme ve inanç yolunda kararlılık temaları, Çobanoğlu ve Beyaz Donluların yaşam mücadeleleri ile toplumsal konumlarıyla paralellik göstermektedir.

Filmde yer verilen halk müziği örneklerinden biri de Nejat Buhara tarafından derlenen Hicaz makamındaki *"Çarşamba'yı Sel Aldı"* türküsüdür. Türk Aksağı ve

Sofyan ritmik yapılarıyla ilişkilendirilen eser, filmin ilk bölümlerinde askerler tarafından seslendirilmiştir. Böylece türkü, filmin geçtiği coğrafi ve kültürel çevrenin bir parçası olarak anlatı içerisinde yer almıştır.

Filmin dikkat çekici karakterlerinden biri olan Sivaslı kaçakçı, birçok sahnede elinde bağlamasıyla görülmektedir. Karakterin seslendirdiği, Muzaffer Sarısözen tarafından Âşık Veysel'den derlenen Uşşak makamındaki *"Kul Olayım Kalem Tutan Ellere"* deyişi, filmde kullanılan önemli eserlerden biridir. Bağlamanın film boyunca sıkça görünmesi ve eserin doğrudan karakter tarafından seslendirilmesi, halk müziğinin anlatı içerisindeki belirleyici işlevini ortaya koymaktadır.

Filmde ayrıca Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Nikriz makamındaki *"Duman Duman Olmuş Karşık Dağlar"* türküsüne de yer verilmiştir. Gurbet, ayrılık ve özlem temalarını içeren eser, filmin çeşitli bölümlerinde duyurulmuştur.

Çobanoğlu'nun vurulmasının ardından Erzurum yöresine ait Hüseyinî karakterli maya örneği olan:

*"Bu dağların kurdu var,
Göçmüş ne virane yurdu var,
Her yiğidin güne güne derdi var,
Benim derdim hiçbirine benzemez"*

sözleriyle başlayan ağıt okunmuştur. Filmin adıyla da doğrudan ilişki kuran bu kullanım, anlatının son bölümünde yer verilen başlıca müzikal unsurlardan biri olmuştur.

Bu yönüyle *Ağıt*, halk müziği ve tasavvuf müziği repertuarından seçilen eserlerin anlatı içerisinde doğrudan duyurulduğu yapılardan biri olarak değerlendirilebilir. Filmde kullanılan ilahi, deyiş, türkü ve ağıt örnekleri, anlatının geçtiği kültürel çevreyle bütünleşik biçimde sunulmuş; müzikler büyük ölçüde

diegetik kullanım içerisinde yer almıştır. Özellikle "*Zâhid Bizi Ta'n Eyleme*" eserinin film boyunca yinelenmesi, yapımın müzikal yapısının temel belirleyicilerinden biri olmuştur.

Türk sinemasında masal uyarlamaları erken dönemlerden itibaren görülmekle birlikte, bu tür yapımlar 1970'li yıllarda daha görünür hâle gelmiştir. Başlangıçta *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1970) ve *Kül Kedisi* (1971) gibi Batı kaynaklı masallar sinemaya aktarılmış; ilerleyen süreçte *Adsız Cengâver* (1970) ve *Ali Baba ve Kırk Haramiler* (1971) gibi Doğu anlatı geleneğinden beslenen yapımlar da Türk sinema seyircisiyle buluşmuştur. Türk halk anlatılarından beslenen masal filmleri arasında *Keloğlan* yapımları ise ayrı bir yer edinmiştir. Saf görünümünün ardına gizlenen pratik zekâsı, dürüstlüğü ve güç karşısındaki direnciyle tanınan Keloğlan karakteri, 1970'li yıllarda bir film serisine dönüşerek Türk sinemasının en bilinen masal kahramanlarından biri hâline gelmiştir.

Süreyya Duru yönetiminde ve büyük ölçüde Turgut Özakman'ın katkılarıyla şekillenen Keloğlan serisi; *Keloğlan* (1971), *Keloğlan Aramızda* (1972), *Keloğlan ile Cankız* (1972), *Keloğlan İş Peşinde* (1975) ve *Ben Bir Garip Keloğlanım* (1976) gibi yapımlarla genişlemiştir. Rüştü Asyalı'nın Keloğlan karakteriyle özdeşleştiği bu filmlerde Suna Pekuysal, Hulusi Kentmen, Kayhan Yıldızoğlu, Aydın Babaoğlu ve Birtane Güngör gibi isimler de farklı rollerde yer almıştır.

Serinin müzikal yapısı büyük ölçüde halk müziği repertuarından beslenmiştir. Bilinen türkü ve ezgiler, masal anlatısına uygun biçimde yeniden düzenlenmiş; kimi eserlerin sözleri filme uyarlanarak kullanılmıştır. Eserlerin önemli bir bölümü Rüştü Asyalı tarafından seslendirilmiş, böylece Keloğlan karakteri ile müzikal anlatım arasında doğrudan bir ilişki kurulmuştur. Serinin temel müzikal eksenini oluşturan "*Ben Bir Garip Keloğlanım*" türküsü, karakterin dürüstlüğünü ve halktan yana duruşunu yansıtmaktadır. "*Ben bir garip Keloğlanım / Eşeğimin yok palanı / Varım*

yoğum doğruluktur / Hiç de sevmem ben yalanı" sözleriyle başlayan türkü, Keloğlan karakterinin anlatı içerisindeki konumuyla örtüşmektedir.

Keloğlan ile Aykız arasındaki ilişkiyi konu alan sahnelerde ise Turgut Özakman'a ait:

*"Sen bir aysın ben kara gece
Gel derim gel derim gel derim
Bu can senin ser sebil ettim
Al derim al derim al derim"*

ve,

*"Uyan güzel aç gözünü
Dinle âşığın sözünü
Vermişim sana özümü
Benim Aykızım sultanım"*

dizeleriyle başlayan eserler kullanılmış; bu türküler anlatının romantik boyutunu destekleyen müzikal unsurlar arasında yer almıştır.

Seride ayrıca halk müziğinin bilinen ezgilerinden yararlanılarak oluşturulan varyant eserlere de başvurulmuştur. *"Hey Güzeller Cümlenize Kırgınım"*, *"Dağlar Dağımdır Benim"*, *"Şu Koca Değirmen Yıldız Öğütür"* ve *"Ay Akşamdan Işıktır"* gibi türkülerden esinlenen ezgiler, yeni sözlerle masal anlatısına uyarlanmıştır. Düğün ve kutlama sahnelerinde kullanılan *"Şen Ola Düğün Şen Ola"* ise geleneksel eğlence kültürünün sinemadaki yansımalarından biri olmuştur.

Bu yönüyle Keloğlan serisi, yalnızca Türk halk masallarını sinemaya aktarmakla kalmamış; halk müziği repertuvarını yeniden yorumlayarak geleneksel kültürel belleğin sinema aracılığıyla aktarılmasına katkı sağlamıştır. Bilinen türkülerin ezgisel yapılarının korunarak yeni sözlerle kullanılması, halk anlatıları ile müzik

geleneği arasındaki bağı sinema dili içerisinde sürdürmüştür. Özellikle 1970'li yıllar boyunca etkisini koruyan bu yapımlar, Yeşilçam'ın son dönemlerinde halk anlatıları ile geleneksel müzik kültürünü bir arada yaşatan önemli örnekler arasında yer almıştır. Bununla birlikte on yılın sonlarına doğru arabesk ve popüler müzik eksenli yapımların yaygınlaşması, Türk sinemasındaki müzikal tercihlerin ve anlatı kalıplarının dönüşümünü de beraberinde getirmiştir.

Müzik direktörlüğünü Tuncer Necmioğlu ile Tuncer Aydınoglu'nun üstlendiği 1972 yapımı *Zulüm*, Türk müziği eserlerinin melodramın duygu eksenini kurmadaki işlevini sürdürdüğü yapımlardan biri olmuştur.

Zulüm, Atıf Yılmaz'ın yönettiği, yapımcılığını Muzaffer Arslan'ın üstlendiği ve senaryosu Muzaffer Arslan ile Bülent Oran tarafından yazılan Yeşilçam melodramlarından biridir. Başrollerini Türkân Şoray, Kartal Tibet, Murat Soydan ve Kayhan Yıldızoğlu paylaşmış; oyuncu kadrosunda ayrıca Nedret Güvenç ile Yılmaz Gruda da yer almıştır. Filmde konservatuvar öğrencisi genç bir kadın ile bir bestekârın yollarının kesişmesi anlatının temel çatışmasını oluşturmuş; hikâye zamanla konservatuvar çevresi, bestekâr ve gazino dünyası arasında gelişen duygusal ve toplumsal gerilim ekseninde ilerlemiştir. Bu yönüyle müzik, yalnızca anlatıya eşlik eden bir unsur değil, olay örgüsünü taşıyan temel bileşenlerden biri hâline gelmiştir.

Filmde kullanılan eserlerin Nesrin Sipahi tarafından seslendirilmiş olması, yapımın duygusal atmosferini güçlendiren önemli unsurlardan biri olmuştur. Bu eserlerden biri, bestesi Sadettin Öktenay'a, güftesi Turgut Yarkent'e ait olan "*Sevil Neşelen Sevme Yanarsın*" adlı şarkıdır. Nihâvend makamında ve Nim Sofyan usûlünde bestelenmiş olan eser, filmin duygusal kırılma anlarını destekleyen başlıca müzikal unsurlar arasında yer almıştır. Filmde ayrıca beste ve güftesi Hulki Saner'e ait olan "*Rüyalar Gerçek Olsa*" adlı eser de kullanılmıştır. Nihâvend makamındaki bu şarkı, filmin romantik ve hüznü atmosferini besleyen önemli müzikal örneklerden biri olmuştur.

Yapımda yer alan bir diğ er eser ise bestesi ve güftesi Suat Sayın’a ait olan “*Artık Sevmeyeceğim, Bütün Kabahat Benim*” adlı şarkıdır. Muhayyer Kürdî makamında, fantezi formunda ve Düyek usûlünde bestelenmiş olan eser, filmin duygusal yoğ unluğ unu artıran başlıca örneklerden biri olmuştur. Bunun yanında söz ve m  ziğ i Hulki Saner’e ait olan “*Hicran Bana Aşkından Kalan*” adlı eser de film repertuvarında yer almıştır. Bu şarkıların film içerisinde kullanılması, karakterlerin yaşadığı duygusal kırılmaları görünür kılmış; özellikle gazino çevresinde geçen sahnelerde m  ziğ in anlatının merkezinde yer aldığını göstermiştir.

Bu yönüyle *Zulüm*, Tuncer Necmioğ lu ile Tuncer Aydinoğ lu’nun müzik direkt  rl  ğ unde, Türk m  ziğ i repertuvarından seçilen eserlerin melodramın duygusal yapısını taşıyan temel anlatı unsurları arasında yer aldığı Yeşilçam yapımlarından biri olarak değ erlendirilebilir.

Türk sinemasında müzik merkezli melodram yapısı etkisini sürdürürken, aynı dönemde Mevlânâ ve Yunus Emre gibi Türk-  sl  m düşüncesinin önemli şahsiyetlerini konu alan; tasavvufi yönü ve manevî atmosferi ön planda tutan yapımlar da sinemada görünür hâle gelmiştir. 1960’lı ve 1970’li yıllarda sayıları artan bu tarihî ve dinî içerikli yapımlar, literatürde  oğ unlukla “Hazretli Filmler” başlığı altında değ erlendirilmiştir. Peygamberler, sahabeler, evliyalar ve   sl  m büyüklerinin hayatlarını konu alan bu yapımlarda tarihî ve manevî atmosferin kurulmasında Türk m  sik  sinden yoğ un biçimde yararlanılmıştır. Mehter musikisi, mevlid formları, ilahiler, sal  lar, gülbanklar, tekke musikisi ve Mevlevî âyinleri; yalnızca dinî çağrışım oluşturan unsurlar olarak değ il, anlatının dramatik ve manevî yapısını taşıyan temel müzikal katmanlar arasında yer almıştır.

Bu anlayışın dikkat çekici örneklerinden biri olan *Mevlânâ (Gönüller Sultanı)* (1973), Atıf Yılmaz y  netmenliğ inde çekilmiş; senaryosu Turgut   zakman ile Ergin Orbey tarafından kaleme alınmıştır. Başrollerinde Cüneyt Gökçer (Mevlânâ) ile Kerim Afşar (şems-i Tebriz  ) yer almıştır. Film, Mevlânâ’nın tasavvuf anlayışını, şems ile

kurduğu manevî ilişkiyi ve ilahî aşk düşüncesini merkezine alırken, dramatik yapısını büyük ölçüde tasavvuf musikisi üzerine inşa etmiştir.

Filmin müzikleri Yalçın Tura tarafından hazırlanmıştır. Müzik kadrosunda ayrıca neyzen Aka Gündüz Kutbay, Doğan Ergin ile kudümzen ve tasavvuf araştırmacısı Nezih Uzel yer almıştır. Film boyunca ney, kudüm ve geleneksel Mevlevî sazları yoğun biçimde kullanılmış; özellikle ney taksimleri, semâ sahneleri ve tefekkür anlarında belirgin işlev üstlenmiştir. Ney sesi, yalnızca tarihî atmosfer oluşturan bir unsur olarak değil; Mevlânâ'nın içsel dünyasını, manevî yükselişini ve ilahî aşk anlayışını görünür kılan temel işitsel katmanlardan biri hâline gelmiştir.

Filmde kullanılan en dikkat çekici müzikal yapılardan biri, Buhurizâde Mustafa İtrî Efendi'ye ait *Segâh Mevlevî Âyini* olmuştur. Segâh makamındaki eser, Mevlevî âyin geleneğinin temel örneklerinden biri olarak özellikle semâ sahnelerinde kullanılmıştır. Dört selâmdan oluşan âyin yapısı; ney, kudüm ve geleneksel Mevlevî sazları eşliğinde icra edilerek tasavvufî atmosferi destekleyen temel işitsel unsurlar arasında yer almıştır. Segâh makamının mistik ve içe dönük karakteri, Mevlânâ'nın manevî dünyasını ve ilahî aşk anlayışını destekleyen önemli müzikal kullanımlardan biri olmuştur.

Filmde ayrıca Segâh makamında ve Yürük Semâî usûlündeki “*Dinle Sözümü Sana Direm Özge Edadır*” adlı ilahiye de yer verilmiştir. Bestekârı bilinmeyen eser, tasavvufî atmosferi destekleyen ilahi örneklerinden biri olarak kullanılmıştır. Bunun yanında film boyunca ney taksimleri ve kudüm eşlikli semâ musikisi önemli bir yer tutmuş; özellikle Segâh makamı etrafında şekillenen Mevlevî âyini ile ilahi icraları, semâ sahneleriyle birlikte tasavvufî atmosferin kurulmasında belirgin işlev üstlenmiştir. Neyin mistik ve içe dönük karakteri ile kudümün ritmik yapısı, film boyunca manevî arayışı ve tefekkür duygusunu destekleyen temel işitsel unsurlar arasında yer almıştır.

UNESCO tarafından 1973 yılının “Mevlânâ Yılı” ilan edilmesi, Mevlânâ ve tasavvuf kültürüne yönelik ilginin artmasına katkı sağlamıştır. Film, bu dönemde tasavvuf musikisini ve Mevlevî kültürünü sinema dili içerisinde görünür kılan yapımlardan biri olmuş; aynı yıllarda Ümit Aksu Orkestrası tarafından hazırlanan modernize edilmiş Mevlânâ plakları gibi popüler kültür örnekleriyle birlikte değerlendirilmiştir. Böylece klasik tasavvuf musikisi, yalnızca tarihî ve dinî bağlam içerisinde değil, dönemin popüler kültür alanında da yeniden dolaşıma girmiştir.

Bu yönüyle *Mevlânâ (Gönüller Sultanı)*, tasavvuf musikisini yalnızca fon müziği olarak kullanmayan; Mevlevî âyini, semâ geleneği ve ney merkezli müzikal yapıyı anlatının asli bileşenlerinden biri hâline getiren, Türk sinemasında tasavvuf kültürünün temsilinde önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir.

Tasavvuf musikisinin sinema anlatısındaki görünürlüğü, aynı dönemde çekilen *Mevlânâ (Gönüller Sultanı)* dışında Anadolu tasavvuf geleneğinin önemli temsilcilerini konu alan yapımlarda da devam etmiştir. Özellikle ilahi, nefes, mevlid ve tekke musikisi merkezli işitsel yapı, 1970'li yıllarda çekilen tarihî ve dinî filmlerde manevî atmosferin kurulmasında belirgin bir anlatım aracına dönüşmüştür. Bu yaklaşımın örneklerinden biri de 1974 yapımı *Gönüller Fatihî Yunus Emre* filmi olmuştur.

Türk sinemasında tasavvuf musikisi, tekke kültürü ve Anadolu irfan geleneğini merkezine alan önemli biyografik yapımlardan biri olan filmin yönetmenliğini ve senaryosunu Özdemir Birsnel üstlenmiştir. Çekimleri Afyonkarahisar'ın Şuhut ilçesi ile Başören, Senir, Atlıhisar ve Balçıkhisar köylerinde gerçekleştirilen yapım, Yunus Emre'nin hayatını ve tasavvuf anlayışını geniş bir tarihsel çerçeve içerisinde ele almıştır.

Başrolde Yunus Emre'yi canlandıran Hakan Balamir yer alırken, oyuncu kadrosunda Müfit Kiper, Şükriye Atav, Ali Şen, Atıf Kaptan, Süheyl Eğriboz, Aydın Tezel ve Feridun Çölgeçen gibi dönemin önemli oyuncularını bulmuştur. Hakan

Balamir, filmdeki performansıylay 11. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde *En Başarılı Erkek Oyuncu* ödölüne layık görölmüştür.

Film, Yunus Emre'nin Sulucakarahöyük'te Hacı Bektaş Veli ile karşılaşması, ardından Taptuk Emre dergâhına yönelmesi ve Anadolu'daki manevî yolculuğu etrafında şekillenmiştir. Yapımda Yunus Emre'nin ilahî aşk anlayışı, halk diliyle kurduğu tasavvuf düşüncesi ve Anadolu insanıyla ilişkisi ön plana çıkarılmış; Moğol istilasası sonrasında Anadolu'da yaşanan toplumsal çözölme, halkın manevî arayışı ve tekke kültürü dramatik yapı içerisinde ele alınmıştır.

Yapımın öne çıkan yönlerinden biri, tasavvuf musikisi ile halk müziği unsurlarını anlatının merkezine yerleştirmesidir. Film boyunca ilahiler, nefesler, zikir musikisine dayalı toplu vokal icralar, mevlid geleneğini hatırlatan dinî okumalar ve ney taksimleri işitsel yapının temel unsurları olarak kullanılmıştır. Özellikle ney ve kudüm eşliğinde gerçekleştirilen toplu icralar, dergâh atmosferinin kurulmasında ve manevî anlatımın güçlendirilmesinde belirgin işlev üstlenmiştir.

Film, açılış sahnesinde Ruhi Su tarafından seslendirilen “*Behey Kardeş Hakkı Bulam mı Dersin*” ilahisi ile başlamaktadır. Geleneksel tasavvuf musikisinde Hicâz makamı ve Evsat usûlüyle bilinen eser, filmde tekke atmosferini kuran ilk işitsel unsurlardan biri olarak kullanılmıştır. Ruhi Su'nun yorumu, geleneksel ilahi formunu koro düzeniyle bir araya getirmesi bakımından önem taşımaktadır.

Filmde kullanılan tasavvuf musikisi örneklerinden biri de güftesi Yunus Emre'ye ait olan “*Aşkın Aldı Benden Beni Bana Seni Gerek Seni*” adlı ilahidir. Segâh makamındaki eser, ilahî aşk düşüncesi ve manevî teslimiyet anlayışının müzikal karşılıklarından biri olarak kullanılmıştır. Bunun yanında Hüz zam makamındaki “*Kaf Ü Nun Hitabı İzhar Olundu*” ilahisine de yer verilmiştir.

Yapımda ayrıca Segâh makamındaki ney taksimleri önemli bir yer tutmaktadır. Ney sesi özellikle tefekkür, yalnızlık ve içsel dönüşüm sahnelerinde öne çıkarken,

kudüm ritimleriyle birlikte tekke ve dergâh atmosferinin kurulmasına katkı sağlamıştır. Bunun yanında güftesi Yunus Emre'ye, bestesi Fehmi Tokay'a ait olan “Allah Diyelim Dâim” ilahisi de film repertuvarında yer almıştır. Rast ve Uşşak makamlarında icra edilen eser, teslimiyet ve tevekkül anlayışını yansıtan tasavvuf musikisi örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Filmde kullanılan diğer eserler arasında “Şol Cennetin Irmakları”, “Ben Yürürüm Yane Yane” ve “Taştın Yine Deli Gönül” ilahileri yer almaktadır. Segâh makamında ve Sofyan usûlündeki “Ben Yürürüm Yane Yane” ile Hüseyinî makamındaki “Taştın Yine Deli Gönül”, filmin tasavvufî atmosferini güçlendiren ve manevî boyutunu destekleyen başlıca eserler arasında yer almıştır. “Şol Cennetin Irmakları” ise Ruhi Su tarafından seslendirilmiş ve filmin dinî-tasavvufî anlatısının işitsel katmanlarından birini oluşturmuştur.

Yapımda ayrıca Segâh makamındaki Salât-ı Ümmiyye ile Münir Nurettin Selçuk'un sesinden duyurulan ve Süleyman Çelebi tarafından kaleme alınan *Vesiletü'n-Necât*'tan bölümlere de yer verilmiştir. Böylece filmde ilahi, mevlid ve tekke musikisi gelenekleri aynı işitsel yapı içerisinde bir araya getirilmiştir.

Film, Yunus Emre'ye ait

“Gelin tanış olalım

İşi kolay kılalım

Sevelim sevilelim

Dünya kimseye kalmaz”

dizeleriyle sona ermektedir. Bu tercih, film boyunca işlenen tasavvufî düşüncenin, insan sevgisinin ve manevî birlik anlayışının son kez vurgulanmasını sağlamış; anlatının düşünsel ve tasavvufî çerçevesini tamamlayan bir unsur olarak kullanılmıştır.

Bu yönüyle *Gönüller Fatihî Yunus Emre*, ilahi, nefes, mevlid geleneği, Salât-ı Ümmiyye, ney taksimleri ve tekke musikisi unsurlarını aynı anlatı içerisinde bir araya getiren; Yunus Emre düşüncesini tasavvuf musikisi aracılığıyla görünür kılan önemli yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Filmde tasavvuf musikisi yalnızca atmosfer kuran bir unsur olarak değil, anlatının tarihî, kültürel ve manevî boyutlarını şekillendiren temel işitsel katmanlardan biri olarak kullanılmıştır.

Değişen toplumsal ve kültürel dinamiklerin yansımaları, Yeşilçam sinemasında daha belirgin hâle gelmiştir. Popüler kültürün etkisinin giderek arttığı bu süreçte gazino kültürü, yıldız sanatçı olgusu ve arabesk müzik sinema anlatılarında görünürlüğünü artırmıştır. Tarihî, dinî ve tasavvufî içerikli yapımların yanı sıra masalsı anlatılar ve şarkıcı merkezli melodramlar da Yeşilçam'ın üretim çerçevesi içerisinde geniş yer bulmuştur. Bu dönemde repertuar yapısı da çeşitlenmiş; Türk müziği farklı tür ve anlatı biçimleri içerisinde yeniden üretilerek Yeşilçam sinemasının temel müzikal kaynaklarından biri olmayı sürdürmüştür.

Bu yaklaşımın dikkat çekici örneklerinden biri olan *Yumurcak Veda* (1974), küçük yaşta babasını kaybeden bir çocuğun, şarkıcılık mesleği nedeniyle yoğun bir yaşam süren annesiyle kurmaya çalıştığı ilişkiyi merkezine alan melodram türündeki Yeşilçam yapımlarından biridir. Senaryosu Fuat Özlüer ile Erdoğan Tünaş tarafından kaleme alınan, yönetmenliğini Orhan Aksoy'un üstlendiği filmin başrollerini İlker İnanoğlu ile Filiz Akın paylaşmıştır.

Filmde müzik, anne karakterinin şarkıcı kimliğini ve içinde bulunduğu sahne dünyasını görünür kılan temel anlatı unsurlarından biri olarak kullanılmıştır. Kullanılan repertuar, karakterin mesleki yaşamını temsil eden sahne içi icralardan oluşmuş; böylece gazino ve eğlence kültürü anlatının doğal bir parçası hâline gelmiştir.

Vokal icraların Ayla Büyükataman tarafından gerçekleştirildiği yapımda, Yıldırım Gürses'in Muhayyerkürdî makamında ve Sofyan usûlünde bestelediği “*Kaderimle Baş Başa Binbir Dertle Doluyum*” adlı şarkıya yer verilmiştir. Filmin

dramatik anlatımı büyük ölçüde bu eser etrafında şekillenmiş; şarkı hem sahne içinde hem de fon müziği olarak kullanılarak duygusal yoğunluğu artıran temel müzikal unsur hâline gelmiştir.

Filmde ayrıca bestesi Rüştü Şardağ'a, güftesi Ümit Yaşar Oğuzcan'a ait Rast makamında ve Nim Sofyan usûlündeki “*Bir Gece Ansızın Gelebilirim (Bu Kadar Yürekten Çağırma Beni)*”; bestesi Teoman Alpay'a, güftesi Hasan Özcan'a ait Hüzam makamında ve Düyek usûlündeki “*At Kadehi Elinden (Bu Gece Son Gecemiz)*”; bestesi Selahattin Altınbaş'a, güftesi Arslan Tunçata'ya ait Hüzam makamında ve Düyek usûlündeki “*Dilimi Bağlasalar Anmasam Hiç Adını*” ile bestesi Necdet Tokatlıoğlu'na, güftesi Türkan Ateş'e ait Muhayyer Kürdî makamında ve Sofyan usûlündeki “*Artık Yeşerecek Bir Dalım Yok*” adlı eserler de seslendirilmiştir.

Bu yönüyle *Yumurcak Veda*, müzik direktörlüğüne ilişkin açık bir bilgiye ulaşılamamış olmakla birlikte, Türk müziği repertuvarından seçilen şarkıların karakterlerin yaşadığı acı, özlem ve kayıp duygularını görünür kılan temel anlatı araçları olarak kullanıldığı Yeşilçam filmleri arasında yer almıştır.

1975 yapımı *Küçük Bey*, yönetmenliğini ve yapımcılığını Hulki Saner'in üstlendiği, senaryosu Esen Püsküllü tarafından kaleme alınan romantik komedi türündeki yapımlardan biridir. Başrollerini Ahmet Özhan ile Hale Soygazi'nin paylaştığı filmde Tevhid Bilge, Atıf Kaptan, Mürüvvet Sim, Baykal Kent ve Feridun Çölgeçen de yer almıştır. Ahmet Özhan'ın şarkıcı kimliğinin anlatının merkezinde konumlandığı yapım, Yeşilçam'da şarkıcı-oyuncu geleneğinin dikkat çekici örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Film, ailesinin isteği doğrultusunda kimya mühendisliği eğitimi almasına rağmen müziğe yönelen Ahmet'in yaşamını konu edinmektedir. Gündüzleri öğretmenlik yapan Ahmet, geceleri ailesinden habersiz olarak gazinolarda şarkı söylemektedir. Varlıklı bir ailenin kızıyla evlendirilmesi planlanan genç sanatçı, farkında olmadan Hülya'nın kalbini kırmış; bunun üzerine Hülya, arkadaşlarının da

yardımıyla Ahmet'e ders vermek amacıyla bir plan hazırlamıştır. Ancak olayların gelişimiyle birlikte yanlış anlaşılmalara, kırgınlıklar ve duygusal yakınlaşmalar anlatının merkezine yerleşmiş; film, aşk ve gurur ekseninde şekillenen romantik bir yapıya dönüşmüştür.

Filmde kullanılan repertuvar, klasik Türk mûsikîsi ile tasavvufî müzik unsurlarını bir araya getirmesi bakımından dikkat çekmektedir. Yapımda Erol Sayan'ın Segâh makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Açılır Gonca Gül Yâr Seni Sevse Bülbül Yâr*", Yusuf Nalkesen'in Hûzzam makamında ve Semâî usûlündeki "*İstersen Sen Beni Düşünme Anma*", Ahmet Özhan bestesi ve Yunus Emre güftesiyle Hicaz makamındaki "*Dertli Ne Ağlayıp Gezersin Burda*" ilahisi, Ümit Mutlu bestesi Hicaz makamındaki "*Yeşil Gözlerinden Muhabbet Kaptım*", Sadun Aksüt'ün Hûzzam makamında ve Düyek usûlündeki "*Bu Son Olsun Artık Yeter Gözlerimde Aşkın Tüter*" ile Selami Şahin'in Mahur makamındaki "*Sen Gidince Ruhumu Bir Alev Sardı*" adlı eserlere yer verilmiştir. Bu repertuvar, filmin romantik atmosferini desteklemiş; Ahmet Özhan'ın yorumculuğu aracılığıyla klasik Türk mûsikîsi repertuvarının anlatı içerisindeki kullanımını görünür kılmıştır.

1976 yapımı *Analar Ölmez*, yönetmenliğini Ertem Göreç'in üstlendiği; başrollerinde Serdar Gökhan, Perihan Savaş, Sezercik, Şükriye Atav ve Osman Alyanak'ın yer aldığı melodram türündeki yapımlardan biridir. Film, Anadolu kökenli bir annenin şehirleşme sürecinde annelik duygusu, yoksunluk ve yaşadığı kırılmalar etrafında şekillenen yaşam mücadelesini konu edinmiştir. Filmin genel müzikal yapısı dönemin anlayışını yansıtmakla birlikte, Türk müziği anlatıda yalnızca tamamlayıcı bir unsur olarak kullanılmamış; karakterlerin duygusal dünyasını görünür kılan ve gazino çevresini anlatının önemli mekânlarından biri hâline getiren temel bileşenlerden biri olmuştur.

Filmde Türk müziğinin kullanımı iki farklı vokal yorum üzerinden dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki, konuk sanatçı olarak yer alan Müzeyyen Senar'ın kendi

sesiyle anlatıya dâhil edilmesidir. Senar, Erzurum yöresine ait, Yücel Paşmakçı derlemesi olan Uşşâk makamında ve Sofyan usûlündeki “*Eledim Eledim Höllük Eledim*” ninnisini seslendirmiş; bu icra, anne ile çocuk arasındaki özlem ve şefkat duygusunu güçlendiren başlıca müzikal kullanımlardan biri olmuştur. Senar'ın filmde seslendirdiği bir diğer eser ise bestesi Kadri Şençalar'a, güftesi Vecdi Bingöl'e ait Dügâh makamında ve Düyek usûlündeki “*Yine O Menekşe Gözler Aralı*” adlı şarkıdır. Böylece Müzeyyen Senar'ın yorumları, filmin duygusal atmosferini destekleyen önemli müzikal unsurlar arasında yer almıştır.

Filmin ikinci vokal katmanını ise Perihan Savaş'ın şarkı söylediği sahnelerde Muazzez Abacı tarafından gerçekleştirilen ses dublajları oluşturmaktadır. Bu kapsamda filmde; bestesi Selahattin İnal'a, güftesi Ali Orhan Arıkan'a ait Hicâz makamında ve Aksak usûlündeki “*Yüreğimde İnce Sızı (Çerkez Kızı)*”; bestesi Selahattin Altınbaş'a, güftesi Aslan Tunçata'ya ait Muhayyer Kürdî makamında ve Düyek usûlündeki “*Sensiz Seni Yaşadım (Seni İçtim Bu Gece)*” ile beste ve güftesi Suat Sayın'a ait Nihâvend makamında ve Nim Sofyan usûlündeki “*Gündüzüm Seninle Gecem Seninle*” adlı şarkılar seslendirilmiştir.

Böylece filmde bir yandan ninni ve klasik Türk müziği repertuarı aracılığıyla anne ve şefkat teması öne çıkarılmış, diğer yandan gazino çevresi ve sahne yaşamı dublaj yoluyla seslendirilen şarkılar aracılığıyla anlatıya dâhil edilmiştir. Bu yönüyle Türk müziği, hem karakterlerin duygusal dünyasını hem de filmin toplumsal ve mekânsal atmosferini destekleyen önemli anlatı unsurlarından biri olarak kullanılmıştır.

Gazino merkezli melodram anlayışını aynı yıl sürdüren örneklerden biri de Orhan Elmas'ın yönettiği *Bitmeyen Şarkı* (1976) olmuştur. Başrollerini Gönül Yazar, Reza Fazeli, Hayati Hamzaoğlu ve Sami Hazinses'in paylaştığı film, anlatısını doğrudan bir gazino şarkıcısının yaşamı etrafında şekillendirmiştir. Böylece müzik yalnızca atmosfer oluşturan bir unsur olarak değil, sahne içi icralar aracılığıyla

anlatının gelişimini destekleyen temel bileşenlerden biri hâline gelmiştir. Gönül Yazar'ın gerçek yaşamda da dönemin önde gelen assolistlerinden biri olması, filmdeki sahne performanslarının inandırıcılığını artırmış; gazino kültürünün anlatı içerisinde daha belirgin biçimde temsil edilmesini sağlamıştır.

Filmde kullanılan repertuvar da bu yapıyı desteklemektedir. Güftesi İlkan San'a, bestesi Rıfat Şanlıel'e ait *“Yeter ki Gel”* ile Yusuf Nalkesen'in Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki *“Albümlerden Çıkardım (Bir Kenara Fırlattığım)”*, bestesi Selahattin Altınbaş'a, güftesi Aslan Tunçata'ya ait Hüzam makamında ve Düyek usûlündeki *“Dilimi Bağlasalar Anmasam Hiç Adını”* ile Selami Şahin'in Mâhur makamındaki ve Semâî usûlündeki *“Yalancı Dünya Gibi Yalancısın Sevgilim (Sen Mevsimler Gibisin)”* adlı eserleri Gönül Yazar tarafından seslendirilmiştir. Bu yönüyle *Bitmeyen Şarkı*, 1970'li yıllarda Türk müziği repertuvarının sahne içi icralar aracılığıyla melodram anlatısını desteklediği ve gazino kültürünü görünür kıldığı Yeşilçam yapımları arasında yer almıştır.

Klasik Türk mûsikîsi eksenli şarkı kullanımının yerini giderek türkû ve arabesk ağırlıklı bir müzik anlayışına bıraktığı bir dönemde, *İstasyon* (1977), şarkı kullanımını belirgin biçimde öne çıkaran yapımlardan biri olmuştur. Şerif Gören yönetmenliğinde çekilen, senaryosu Bülent Oran tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit ve Erol Taş paylaşmıştır. Filmin müzikleri Ozanlar Müzik Grubu tarafından hazırlanmıştır.

Film, hapishaneden çıktıktan sonra geçmişini geride bırakmaya çalışan Gırgır Ali'nin, ünlü şarkıcı Yasemin'i kaçırmayla başlayan ve zamanla duygusal bir dönüşüme evrilen hikâyesini konu edinmiştir.

Yapımın müzikal yapısında, hareketli düzenlemelerin yanı sıra özellikle *“Davullar Çift Çift Vurula / Avluda Halay Kurula (Şen Ola Düğün Şen Ola)”* türküsü öne çıkmıştır. Halk müziği repertuvarından seçilen bu eserin modern düzenlemelerle kullanılması, filmin müzikal yapısının temel özelliklerinden birini oluşturmuştur. Bu

yönüyle yapım, 1970'li yıllarda halk müziği ile popüler müzik anlayışının sinema anlatısındaki birlikteliğini yansıtan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Filmde şarkıcı rolündeki Hülya Koçyiğit'in seslendirdiği eserler, Mediha Şen Sancakoğlu dublajı ile iki eser icra edilmiştir. Bunlardan ilki Rıfat Şanlıel bestesi ve Mehmet Yüzüak güftesine sahip Nihavend makamında Nim Sofyan usûlündeki “Unutulmaz Bu Acı Dertli Dertli Çal Kemancı” olmuştur. İkinci eser Hüseyin Gökmen bestesi ve Mustafa Erbulan güftesine sahip Hicaz makamında değişmeli Aksak–Semâî usûlünde “Şarkım, Türküm, Gazelim / Sensin Her An Sevdığım” dir. Bu repertuar, filmin dramatik yapısını desteklerken aynı zamanda 1970’li yılların popüler Türk müziği ile klasik Türk müziği estetiği arasındaki geçişkenliği de görünür kılmıştır.

Bu yönüyle *İstasyon*, anlatısını müzikle destekleyen ve türkü, pop düzenleme ile playback uygulamasını bir arada kullanarak dönemin müzikal yönelimlerini yansıtan bir yapımdır.

Yeşilçam’ın ikinci yarısında, değişen toplumsal ve kültürel dinamiklerin etkisiyle sinema anlatıları çeşitlenmiş; tarihî, dinî ve tasavvufi yapımların yanı sıra aile komedileri ve masalsı anlatılar da geniş yer bulmuştur. Bu dönemde Arzu Film geleneği, aile merkezli komedileriyle geniş izleyici kitlelerine ulaşırken, klasik Türk mûsikîsinin tarihsel formlarını da sinemasal anlatının önemli bileşenlerinden biri hâline getirmiştir. Longa, sirto, peşrev, saz semaisi ve kanto gibi formlar, yalnızca dönem atmosferini kuran müzikal unsurlar olarak değil; mizahi ritmi belirleyen, karakter oluşumuna katkı sağlayan ve anlatısal sürekliliği destekleyen işitsel anlatı araçları olarak kullanılmıştır.

Bu süreçte Esin Engin Orkestrası, Hüsnü Özkartal Orkestrası ve Osman İşmen Orkestrası gibi aranjör ve topluluklar, geleneksel repertuarı modern orkestrasyon teknikleriyle yeniden yorumlayarak Yeşilçam’ın işitsel dünyasına yeni bir estetik kazandırmıştır. Yaylı grupları, gitar, bas gitar, org ve vürmalı çalgılarla zenginleştirilen bu düzenlemeler, klasik Türk mûsikîsinin tarihsel formlarını popüler

sinema anlatısına uyarlamıştır. Böylece geleneksel repertuvar, hem dönem atmosferini kuran hem de anlatının ritmini belirleyen temel müzikal bileşenlerden biri hâline gelmiştir. *Tosun Paşa*, *Süt Kardeşler* ve *Şabanoğlu Şaban*, söz konusu müzikal yaklaşımın belirgin örnekleri arasında yer almaktadır.

1976 yapımı *Tosun Paşa*, yönetmenliğini Kartal Tibet'in üstlendiği, senaryosu Yavuz Turgul tarafından kaleme alınan ve yapımcılığını Ertem Eğilmez'in gerçekleştirdiği Arzu Film yapımlarından biridir. Başrollerini Kemal Sunal, Şener Şen, Müjde Ar, Adile Naşit ve Ayşen Gruda paylaşmıştır. Film, 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'na bağlı Mısır'da geçen hikâyesiyle Telliogulları ve Seferogulları ailelerinin Yeşil Vadi üzerindeki rekabetini konu edinmektedir. Vadiyi ele geçirmek amacıyla evin uşağı Şaban'ın "Tosun Paşa" kimliğine büründürülmesiyle gelişen olaylar, tarihsel arka planı mizah ve hiciv unsurlarıyla bir araya getirmektedir.

Filmin müzikal altyapısında Hüsnü Özkartal Orkestrası'nın düzenlemeleri önemli bir yer tutmaktadır. Geleneksel Türk mûsikîsi repertuvarını modern orkestrasyon anlayışıyla yeniden yorumlayan topluluk, filmin tarihsel atmosferini ve mizahi ritmini destekleyen işitsel yapının oluşmasına katkı sağlamıştır.

Santuri Edhem Efendi'ye ait Şehnâz makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki "*Şehnâz Longa*", filmin jeneriğinden itibaren duyurulmuş ve yapımın temel müzikal teması olarak kullanılmıştır. Eser, yalnızca açılış müziği işlevi görmemiş; kovalamaca, kavga ve geçiş sahnelerinde farklı tempolarda tekrar edilerek anlatının ritmik omurgasını oluşturmuştur. Gerilim ve bekleyiş anlarında yavaşlatılan, çatışma sekanslarında ise hızlandırılan "*Şehnâz Longa*", karakterler arasındaki rekabeti ve filmin mizahi ritmini destekleyen başlıca müzikal unsurlardan biri hâline gelmiştir. Bu yönüyle eser, *Tosun Paşa*'nın müzikal kimliğini belirleyen bir leitmotif niteliği kazanmıştır.

Filmin hamam sahnesinde kullanılan anonim "*Bağa Girdim Bağ Budanmış*" türküsü (Hicâz makamı, Aksak usûlü), Telliogulları ile Seferogulları arasındaki

rekabetin müzikal bir atışmaya dönüşmesini sağlamıştır. Adile Naşit ve Ayşen Gruda tarafından gerçekleştirilen karşılıklı söyleyiş biçimi, sözlü mizahi müzik aracılığıyla güçlendirmiş ve sahnenin mizahi ritmini desteklemiştir. Daver Bey'in konağında geçen yemek sahnesinde ise Neyzen Salim Bey'e ait Hicâz makamındaki ve Fahte usûlündeki peşreve fasıl heyeti eşliğinde diegetik olarak yer verilmiştir. Eğlence bölümlerinde duyulan Hicâz karakterli oyun havaları da filmin tarihsel atmosferini destekleyen işitsel unsurlar arasında yer almıştır.

Mesire sahnesinde Bimen Şen'in Şehnâz makamındaki ve Düyek usûlündeki “*Söyle Niçin Benden Kaçtın*” adlı eseri kullanılmış; kadınların eğlence ve yarış sahnelerine eşlik eden bu eser, sekansın şenlikli atmosferini desteklemiştir. Erkekler arasındaki ip çekme yarışında ise “*Şehnâz Longa*” yeniden duyurularak sahnenin hareketli yapısını desteklemiştir. Güreş sahnelerinde davul eşliğindeki güreş havalarına, aileler arasındaki çatışma sekanslarında ise Çargâh makamındaki anonim sirto örneklerine yer verilmiştir. Gerçek Tosun Paşa'nın ortaya çıktığı final bölümündeki kavgâ sahnelerinde de hızlandırılmış “*Şehnâz Longa*” yeniden kullanılarak dramatik gerilim ile mizahi ritim eş zamanlı biçimde kurulmuştur.

Bu yönüyle *Tosun Paşa*, longa, sirto ve halk müziği örneklerini komedi anlatısının hizmetine sunan; klasik Türk mûsikîsinin tarihsel formlarını popüler sinema içerisinde yeniden yorumlayan Arzu Film geleneğinin belirgin örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Filmin müzikal anlatısının temel zemini, farklı sahnelerde değişen tempolarla yinelenen “*Şehnâz Longa*” etrafında şekillenmiş; müzik yalnızca dönem atmosferini kuran bir unsur olarak kullanılmamış, mizahi ritmi ve anlatısal sürekliliği sağlayan temel bileşenlerden biri hâline gelmiştir.

1976 yapımı *Süt Kardeşler*, senaryosunu Sadık Şendil'in kaleme aldığı, yönetmenliğini Ertem Eğilmez'in üstlendiği ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* adlı romanından esinlenilerek sinemaya uyarlanan Arzu Film yapımlarından biridir. Başrollerini Kemal Sunal, Şener Şen, Adile Naşit, Halit

Akçatepe ve Hale Soygazi paylaşmıştır. Film, Osmanlı döneminde bahriye eri olan Şaban ile Ramazan'ın yollarının Melek Hanım'ın konağında kesişmesiyle gelişen yanlış kimlikler, aile içi karışıklıklar ve Gulyabani efsanesi etrafında şekillenen olayları konu edinmektedir. Korku ve komedi unsurlarını bir araya getiren yapım, Arzu Film geleneğinin aile merkezli anlatısını tarihsel bir atmosfer içerisinde yeniden üretmiştir.

Filmin müzik düzenlemeleri büyük ölçüde Esin Engin tarafından gerçekleştirilmiştir. Geleneksel Türk mûsikîsi repertuvarını modern orkestrasyon anlayışıyla yeniden yorumlayan Esin Engin ve orkestrası, Yeşilçam sinemasının işitsel estetiğinin oluşumunda önemli bir rol üstlenmiştir. Bu yönüyle *Süt Kardeşler*, klasik Türk mûsikîsi formlarının modern düzenlemeler aracılığıyla popüler sinema anlatısına uyarlandığı yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Filmin müzikal yapısının temelini, Kemani Sebah Efendi'ye ait Kürdîli Hicâzkâr makamındaki ve Sofyan usûlündeki "*Kürdîli Hicâzkâr Longa*" oluşturmuştur. Eser, jenerikten itibaren duyurulmuş ve filmin farklı bölümlerinde yinelenerek anlatının ritmik omurgasını meydana getirmiştir. Hareketli sahnelerde tempoyu yükselten, gerilim ve belirsizlik anlarında ise atmosferi destekleyen bu longa, filmin tarihsel dokusunu güçlendiren başlıca müzikal unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Bahriyeli Şaban ile Ramazan'ın yer aldığı sahnelerde kullanılan "*Gemilerde Talim Var*" türküsü (Hicâz makamı, Aksak usûlü), karakterlerin askerî kimliklerine göndermede bulunan ironik bir işlev üstlenmiştir. Özellikle kanun eşliğinde duyurulan eser, filmin mizahi yapısını destekleyen işitsel unsurlar arasında yer almıştır.

Konakta düzenlenen eğlence sahnelerinde müzik, diegetik bir unsur olarak kullanılmıştır. Hacı Faik Bey'in Rast makamındaki ve Curcuna usûlündeki "*Nihansın Dîdeden Ey Mest-i Nâzım*" adlı eseri ile Serkis Efendi'nin Rast makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki kanto formundaki "*Darıldın mı Gülüm Bana*" adlı eser oyuncular tarafından seslendirilmiştir. Bunun yanında Giriftzen Rıza Bey'in Mâhur

makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Beyoğlu’nda Gezersin Gözlerini Süzersin*” adlı eseri de ev halkının bir arada bulunduğu sahnelerde kullanılmıştır. Bu repertuvar, filmin aile ortamını ve Osmanlı eğlence kültürünü komedi anlatısının bir parçası olarak yansıtan başlıca müzikal unsurlar arasında yer almıştır.

Gulyabani’nin konakta belirlediği gece sahnelerinde ise gizem ve gerilim duygusunu destekleyen, Batı müziği etkileri taşıyan ritmik düzenlemelere yer verilmiştir. Bununla birlikte bu müzikler korku unsurunu öne çıkarmaktan çok, komedi ile gerilim arasındaki dengeyi koruyacak biçimde kullanılmıştır. Filmin sonunda yanlış anlaşılmanın çözüldüğü ve gerçeklerin ortaya çıktığı bölümde ise Esin Engin düzenlemesiyle duyurulan “*Ada Çiftetellisi*” kullanılmıştır. Hicâz makamı karakteri taşıyan ve Sofyan ya da Çiftetelli ritmiyle icra edilen eser, anlatının çözülme bölümüne eşlik ederek filmi hareketli ve eğlenceli bir atmosfer içerisinde sonlandırmıştır.

Bu yönüyle *Süt Kardeşler*, longa, kanto ve klasik Türk mûsikîsi repertuvarını komedi anlatısının hizmetine sunan Arzu Film geleneğinin belirgin örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Filmde kullanılan müzikler yalnızca tarihsel atmosferi desteklemekle kalmamış; aynı zamanda karakterlerin oluşumuna, mizahi ritmin kurulmasına ve anlatısal sürekliliğin sağlanmasına katkıda bulunmuştur.

1977 yapımı *Şabanoğlu Şaban*, yönetmenliğini Ertem Eğilmez’in üstlendiği, senaryosunu Sadık Şendil’in kaleme aldığı Arzu Film komedilerinden biridir. Başrollerini Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Şener Şen ve Adile Naşit paylaşmıştır. Film, askerlik döneminden itibaren dostlukları süren Şaban ile Ramazan’ın, kumandanları Hüsamettin ile yaşadıkları çatışmalar ve kayıp bir elmas etrafında gelişen olayları konu edinmektedir. Osmanlı’nın son dönemine göndermeler içeren yapım; yanlış kimlikler, tesadüfler ve absürt mizah unsurlarıyla Arzu Film geleneğinin karakteristik örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Filmin müziği Arzu Film komedilerinde görülen tarihsel müzik formlarının kullanımını sürdüren dikkat çekici örneklerden biridir. Müzik düzenlemelerinde Esin Engin'in orkestrasyon anlayışının izleri görülmekte; geleneksel Türk mûsikîsi repertuarı modern sinema dili içerisinde yeniden işlev kazanmaktadır.

Filmin müzikal anlatısının temel ekseni, Kemani Sebuḥ Efendi'ye ait Kürdîli Hicâzkâr makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Kürdîli Hicâzkâr Longa*” etrafında şekillenmiştir. Jenerikten itibaren duyurulan eser, filmin farklı bölümlerinde yinelenerek anlatının ritmik omurgasını oluşturmuştur. Hareketli sekanslarda ayrıca Santuri Edhem Efendi'nin Şehnâz makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki “Şehnâz Longa”*sına da yer verilmiş; böylece komedi ritmi ve hareket duygusu müzik aracılığıyla desteklenmiştir.

Filmin fasıl mekânlarında Giriftzen Rıza Bey'in Mâhur makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Beyoğlu'nda Gezersin Gözlerini Süzersin*” adlı eseri fasıl heyeti tarafından diegetik olarak icra edilmiştir. Aynı mekânda Kemeñçeci Vasilaki'ye ait Kürdîli Hicâzkâr makamındaki ve Ağır Düyek usûlündeki peşreve de yer verilmiş; böylece Osmanlı eğlence hayatını çağrıştıran tarihsel bir işitsel atmosfer oluşturulmuştur.

Filmde kanto geleneği de önemli bir yer tutmaktadır. Kanto sanatçısı Nigar karakteri tarafından seslendirilen “*Ufacıksın Tefeciksin Tombul Bebeğim*” ile Rast makamındaki “*Süs Saltanat İstemem, Cihana Metelik Vermem*” adlı eserler eğlence sahnelerinin müzikal eksenini oluşturmuştur. Bunun yanında Rast makamındaki ve Aksak usûlündeki “*Ben Kalender Meşrebim Güzel Çirkin Aramam*” adlı kantoya da fasıl sahnelerinde yer verilmiştir. Bu eserler, filmin mizahi üslubunu güçlendirdiği gibi Osmanlı eğlence kültürünün sinemasal temsilini de desteklemiştir.

Ev içi gündelik yaşamın yansıtıldığı sahnelerde anonim “*Düriyemin Güğümleri Kalaylı*” türküsü ile Hasan Sözeri'ye ait Uşşak makamındaki ve Devr-i Turan usûlündeki “*Ha Buranın Ekini (Yesin Onu Nenesi)*” adlı türkü kullanılmıştır.

Özellikle Karadenizli karakterlerin bulunduğu bölümlerde fon müziği olarak duyurulan bu eserler, karakterlerin yöresel kimliklerini görünür kılan işitsel göstergeler olarak işlev görmüştür. Sünnet düğünü sahnesinde kullanılan Çargâh makamındaki anonim sirto örneği de toplu eğlence atmosferini destekleyen müzikal unsurlar arasında yer almıştır.

Filmin askere çağrılma ve cephe sahnelerinde Burhan Çakır'a ait Hüzam makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Asker Oldum Piyade*” türküsü fon müziği olarak kullanılmıştır. Askerlik temasını doğrudan çağrıştıran eser, karakterlerin askerî kimliklerini vurgularken anlatının tarihsel bağlamını da güçlendirmiştir.

Filmin açılışında duyurulan “*Kürdîli Hicâzkâr Longa*”nın kapanış bölümünde yeniden kullanılması, anlatının müzikal bütünlüğünü sağlayan bir çerçeveleme tekniği oluşturmuştur. Böylece eser, açılış ve kapanış arasında işitsel bir süreklilik kurarken filmin ritmik omurgasını da belirlemiştir. Bu yönüyle *Şabanoğlu Şaban*, longa, peşrev, sirto, kanto ve halk müziği örneklerini komedi anlatısının hizmetine sunan; klasik Türk mûsikîsinin tarihsel formlarını popüler sinema içerisinde yeniden dolaşıma sokan Arzu Film geleneğinin belirgin örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

1970’li yılların ikinci yarısında geleneksel repertuvarın sinema içerisindeki yeniden üretiminde aranjörler ve orkestra toplulukları belirleyici bir rol üstlenmiştir. Esin Engin Orkestrası, Osman İşmen Orkestrası, Hüsnü Özkartal Orkestrası ve Zafer Dilek Orkestrası gibi topluluklar, halk müziği repertuvarını çok sesli orkestrasyon anlayışıyla yeniden düzenleyerek Yeşilçam’ın işitsel estetiğine yeni bir boyut kazandırmıştır. Bağlama, cura, kaval ve zurna gibi geleneksel sazlar; yaylı grupları, gitar, bas gitar, org ve vürmelî çalgılarla birlikte kullanılmış; böylece Anadolu halk müziği ezgileri modern orkestrasyon teknikleriyle yeniden yorumlanmıştır. Bu yaklaşım, halk müziğinin sinemada yalnızca yöresel bir unsur olarak değil, anlatının dramatik ve duygusal yapısını taşıyan temel müzikal bileşenlerden biri hâline gelmesini sağlamıştır.

Bu üretim anlayışı içerisinde Arif Sağ'ın geleneksel Anadolu ezgilerine dayanan icrası ile Zafer Dilek'in çok sesli orkestrasyon yaklaşımı bir araya gelmiş; elektro bağlama merkezli geleneksel tınlar yaylı grupları, gitar, bas gitar ve vurmali çalgılarla desteklenmiştir. Böylece halk müziği repertuarı sinema estetiğine uygun yeni düzenlemelerle yeniden üretilmiş; geleneksel karakterini korurken çağdaş orkestrasyon anlayışıyla buluşmuştur. Bu müzikal yaklaşımın belirgin örneklerinden biri ilk olarak *Kapıcılar Kralı* filminde görülmüş, 1977 yapımı *İbo ile Güllüşah* 'ta ise daha kapsamlı bir repertuar ve daha belirgin dramatik işlevler çerçevesinde geliştirilmiştir.

Arif Sağ ile Zafer Dilek'in iş birliğinin Yeşilçam'daki erken örneklerinden biri *Kapıcılar Kralı* (1976) olmuştur. Yönetmenliğini Zeki Ökten'in üstlendiği, senaryosu Umur Bugay tarafından kaleme alınan ve başrollerini Kemal Sunal, Sevda Ferdağ, Bilge Zobu ile Sevil Üstekin'in paylaştığı film, köyden İstanbul'a göç eden kapıcı Seyit'in apartman yaşamı içerisindeki yükselişini konu edinirken; dönemin sınıfsal ilişkilerine ve kentleşme olgusuna eleştirel bir bakış sunmaktadır.

Filmde, Arif Sağ ile Zafer Dilek'in *Golden (Altın Bağlama) / Hüdayda–Dımbıllı* (1975) adlı plağında yer alan düzenlemelerden yararlanılmıştır. Ankara yöresine ait, Nida Tüfekçi derlemesi Ferahnümâ makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Hüdayda*” ile Mersin yöresine ait Hüseyinî makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Şu Derenin Uzunlu (Dımbıllı)*” türküleri, filmin müzikal omurgasını oluşturmuştur. Bu düzenlemeler aracılığıyla halk müziği repertuarı, modern orkestrasyon teknikleriyle yeniden yorumlanarak Yeşilçam sinemasının işitsel dünyasına taşınmıştır.

Kapıcılar Kralı ile belirginleşen bu müzikal yaklaşım, *İbo ile Güllüşah* (1977) filminde daha kapsamlı bir repertuar ve daha belirgin dramatik işlevler çerçevesinde sürdürülmüştür.

1977 yapımı *İbo ile Güllüşah*, yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği, başrollerini Kemal Sunal ile Gülşah Soydan'ın paylaştığı komedi türündeki

yapımlardan biridir. Film, başlık parası nedeniyle sevdiği kadınla evlenemeyen İbo'nun İstanbul'a gelişi ve tesadüfen tanıştığı küçük Güllüşah ile kurduğu ilişki etrafında gelişen olayları konu edinmektedir. Köy ile kent, yoksulluk ile zenginlik ve aile ilişkileri üzerine kurulan yapım, Yeşilçam'ın toplumsal duyarlılığı yüksek komedileri arasında yer almaktadır.

Filmin müzikleri Arif Sağ'ın icrası ve Zafer Dilek'in düzenlemeleriyle şekillenmiştir. Halk müziği repertuarının modern orkestrasyon anlayışıyla yeniden yorumlandığı yapımda bağlama, yaylı grupları, gitar, bas gitar ve vürmelî çalgılar bir arada kullanılmış; geleneksel ezgiler popüler sinema estetiğine uygun yeni düzenlemelerle sunulmuştur.

Filmin açılışı, Emin Aldemir derlemesi Kayseri yöresine ait Gülizâr makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Süpürgesi Yoncadan*” türküsüyle yapılmıştır. Anadolu köyünde başlayan hikâyeye eşlik eden eser, filmin kırsal atmosferini kuran başlıca müzikal unsurlardan biri olmuştur. Açılış sekansını yine Kayseri yöresine ait, Ahmet Yamacı derlemesi Hüseyinî makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki “*Yekte Anam Yekte*” türküsü takip etmektedir. Film boyunca farklı sahnelerde yinelenen bu eser, anlatının müzikal sürekliliğini sağlayan temel temalardan biri olarak kullanılmış; final bölümünde yeniden duyurularak yapının müzikal çerçevesini tamamlamıştır.

İstanbul'a geçişi gösteren Boğaz görüntülerinde Nihâvend makamındaki “*Kâtibim (Üsküdar'a Gider İken)*” türküsü yeni düzenlemesiyle fon müziği olarak kullanılmış; böylece kırsal yaşamdan kentsel mekâna geçiş işitsel düzlemde de desteklenmiştir. İbo ile Güllüşah'ın karşılaşmasından önce ise Muzaffer Sarısözen derlemesi Karcıgâr makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki “*Çiçekdağı Derler Var mı Sana Zararım*” türküsü duyurulmuştur.

İbo ile Güllüşah arasındaki dostluğun geliştiği sahnelerde Çankırı yöresine ait, Muzaffer Sarısözen derlemesi Hicâz makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki “*Kaçma Güzel Kaçma Ben Adam Yemem*” türküsü ile Nejat Buhurizade derlemesi

“Çarşamba'yı Sel Aldı” türküsü kullanılmıştır. Bunun yanında Nida Tüfekçi derlemesi Hüseyinî makamındaki ve Sofyan usûlündeki “Hey Onbeşli” de filmin duygusal yapısını destekleyen eserler arasında yer almıştır.

Filmde diegetik müzik kullanımlarına da yer verilmiştir. Kemal Sunal tarafından seslendirilen Muzaffer Sarısözen derlemesi Uşşak makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki “Çıt Çıt Çedene” türküsü, karakterin gündelik yaşamına eşlik eden doğal bir müzikal unsur olarak kullanılmıştır. Düğün sahnesinde ise Elazığ yöresine ait Uşşak karakterli, değişmeli Yürük Semâî ve Nim Sofyan usûllerindeki “Bahçalarda Bal Erük” türküsü davul-zurna eşliğinde icra edilmiştir. Aynı sahnede Zafer Dilek düzenlemesiyle kullanılan kolbastı oyun havası da diegetik biçimde duyurulmuştur.

Bol hiciv, durum komedisi ve toplumsal taşlamalar içeren filmin müzikal yapısı, halk müziği repertuvarının modern düzenlemeler aracılığıyla sinema anlatısına aktarılmasının dikkat çekici örneklerinden birini oluşturmaktadır. Final bölümünde “Yekte Anam Yekte” türküsünün yeniden duyurulması, anlatının müzikal çerçevesini tamamlayarak işitsel bütünlüğü güçlendirmiştir. Bu yönüyle *İbo ile Güllüşah*, halk müziğinin modern orkestrasyon anlayışıyla yeniden yorumlanarak anlatının temel taşıyıcı unsurlarından biri hâline getirildiği Yeşilçam yapımları arasında değerlendirilebilir.

1970'li yılların ikinci yarısında Yeşilçam'da farklı aranjör ve orkestra topluluklarının birlikte görev aldığı karma müzikal yapılar da görülmeye başlamıştır. Halk müziği, klasik Türk mûsikîsi ve dönemin popüler müzik anlayışını aynı anlatı içerisinde buluşturan bu yaklaşımın dikkat çekici örneklerinden biri, 1977 yapımı *Çöpçüler Kralı* olmuştur.

1977 yapımı *Çöpçüler Kralı*, yönetmenliğini Zeki Ökten'in üstlendiği, senaryosu Umur Bugay tarafından kaleme alınan ve başrollerini Kemal Sunal, Şener Şen ile Ayşen Gruda'nın paylaştığı Arzu Film yapımlarından biridir. İstanbul'un

mahalle yaşamını, sınıfsal ilişkileri ve bürokratik iktidar biçimlerini mizahi bir dille ele alan film, çöpçü Apti Şakrak'ın Hacer'e duyduğu aşk etrafında şekillenen olay örgüsü üzerinden toplumsal eleştiriyi görünür kılmaktadır. Yapım, Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Senaryo" ödülüne layık görülmüş, Şener Şen ise "En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu" ödülünü kazanmıştır.

Filmin müzikal yapısı, dönemin aranje orkestralarının katkısıyla şekillenen çok katmanlı bir karakter taşımaktadır. Zafer Dilek Orkestrası, Özdemir Erdoğan Orkestrası, Esin Engin ve Yonca Stüdyo Orkestrası ile Onno ve Kumpanyası tarafından gerçekleştirilen düzenlemeler, halk müziği repertuvarını popüler müzik estetiğiyle buluşturan zengin bir işitsel dünya oluşturmuştur. Filmin temel müzikal eksenini, söz ve müziği Özdemir Erdoğan'a ait Buselik makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Gurbet (Oy Kime Desem Derdimi Ben Bulutlar)*” adlı eser oluşturmuştur. Film boyunca yinelenen eser, Apti'nin yalnızlığını ve toplumsal yükselme arzusunu destekleyen başlıca müzikal unsur olarak kullanılmıştır.

Filmin repertuvarında Denizli yöresine ait, Altındağ Tüfekçi derlemesi Segâh makamındaki ve Aksak usûlündeki “*Dalda Fındık Kalmasın*”, Diyarbakır yöresine ait Muzaffer Sarısözen derlemesi Hüseyinî makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki “*Makaram Sarı Bağlar*”, Ömür Göksel'in Kürdî makamındaki “*Sevemem Artık*” adlı eseri ile Necip Mirkelâmoğlu'na ait Segâh makamındaki ve Semâî usûlündeki “*Ben Bir Küçük Cezveyim*” adlı şarkı yer almıştır. Bu eserler, aranje orkestralar tarafından yeniden düzenlenerek filmin mizahi ve dramatik atmosferini desteklemiştir. Ayrıca Zafer Dilek Orkestrası'nın “*Tokat Sarması*” düzenlemesine de filmde yer verilmiştir.

Anlatı gereği türkücü kimliği kazanan Apti'nin gazino sahnelerinde çok sayıda halk türküsü diegetik olarak kullanılmıştır. Kemal Sunal tarafından seslendirilen “*Bir Güzelin Hasretinden*”, “*Köprüden Geçti Gelin*”, “*Ay Akşamdan Işığdır*”, “*Hele Yar Yar Zalim Yar*”, “*Maden Dağı Dumandı*” ve “*Dam Üstünde Çul Serer*” türküleri,

karacterin halk içinden gelen kimliğini vurgulayan başlıca müzikal unsurlar arasında yer almıştır.

Bu yönüyle *Çöpçüler Kralı*, halk müziği repertuvarını aranje orkestralar aracılığıyla modern orkestrasyon anlayışı içerisinde yeniden yorumlarken, diegetik icralar yoluyla geleneksel söyleyiş ve icra kültürünü de koruyan önemli Yeşilçam örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Halk müziği ile popüler orkestrasyon anlayışını buluşturan bu yaklaşımın ardından, Yeşilçam'da Osman İşmen'in düzenlemeleriyle klasik Türk mûsikîsi ve halk müziği repertuvarının modern orkestrasyon teknikleriyle yeniden yorumlandığı yapımlar da dikkat çekmeye başlamıştır. Bu müzikal anlayışın belirgin örneklerinden biri *Petrol Kralları* (1978) olmuştur.

Petrol Kralları, yönetmenliğini ve senaryosunu Zeki Alasya'nın üstlendiği, yapımcılığını Hürrem Erman'ın gerçekleştirdiği komedi türündeki yapımlardan biridir. Başrollerini Zeki Alasya, Metin Akpınar, Perran Kutman ve Ali Şen'in paylaştığı film, ekonomik sıkıntılar nedeniyle evlerini satmak zorunda kalan iki arkadaşın, evlerinin bahçesinde petrol bulmalarıyla değişen hayatlarını konu edinmektedir. Zenginleşme arzusu, fırsatçılık ve toplumsal dönüşüm olgularını mizahi bir dille ele alan yapım, dönemin toplumsal yapısına yönelik eleştirel göndermeler içermektedir.

Petrol Kralları, Osman İşmen Orkestrası'nın klasik Türk mûsikîsi ile halk müziği repertuvarını modern orkestrasyon anlayışıyla yeniden yorumladığı dikkat çekici örneklerden biridir. Geleneksel eserler, yaylı grupları, üflemeli sazlar, elektrik bas ve vurmali çalgılarla desteklenen çağdaş düzenlemeler içerisinde yeniden ele alınmış; böylece Yeşilçam'ın işitsel dünyasına yeni bir estetik kazandırılmıştır.

Filmin jeneriğinde ve çeşitli sahnelerinde Kevser Hanım'a ait Nihâvend “*Longa*”, Muzaffer Sarısözen derlemesi Hüseyinî makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Hani Benim Elli Direm Kestanem*”, Uşşak makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki

“Süt İçtim Dilim Yandı”, Sabâ makamındaki “Dudağın Alevdir Kirpikler Ok Gibi”, Muzaffer Sarısözen derlemesi Nihâvend makamındaki “Amman Avcı Vurma Beni”, Refik Fersan'a ait Rast “Medhal” ve Suat Sayın'ın Muhayyerkürdî makamındaki “Ellerimden Ellerin Ayrılmasın Azize” adlı eserlerine yer verilmiştir. Bu repertuvar, klasik Türk mûsikîsi ile halk müziğinin aynı anlatı içerisinde modern orkestrasyon teknikleriyle yeniden yorumlandığını göstermektedir.

Dönemin popüler müzik anlayışını da yansıtan yapımda, Metin Akpınar tarafından Coşkun Sabah bestesi “Baharı Bekleyen Kumrular Gibi” seslendirilmiş; bir sahnede ise Bülent Ersoy'un yorumuyla “Bir Zamanlar Maziye Bak Ne Kadar Şendik” adlı eser plak kaydı üzerinden duyurulmuştur.

Bu yönüyle *Petrol Kralları*, klasik Türk mûsikîsi ve halk müziği repertuvarını Osman İşmen'in modern orkestrasyon anlayışıyla yeniden yorumlayan; geleneksel müzik mirasını popüler sinema estetiği içerisinde dolaşıma sokan dikkat çekici Yeşilçam örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Arif Sağ ve Zafer Dilek'in temsil ettiği modern düzenleme anlayışının yanı sıra, halk müziğinin geleneksel icra özelliklerini koruyan yaklaşımlar da Yeşilçam'da varlığını sürdürmüştür. Ahmet Yamacı'nın mey, zurna ve bağlama merkezli müzikal anlayışını yansıtan *Kibar Feyzo* (1978), bu çizginin belirgin örneklerinden biridir.

1978 yapımı *Kibar Feyzo*, yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği, senaryosu İhsan Yüce tarafından kaleme alınan ve başrollerini Kemal Sunal, Şener Şen, Müjde Ar ile Adile Naşit'in paylaştığı toplumsal hiciv niteliğindeki Yeşilçam yapımlarından biridir. Film, askerlik dönüşünde sevdiği kadın Gülo ile evlenmeye çalışan Feyzo'nun mücadelesi üzerinden başlık parası, ağalık düzeni ve sınıfsal eşitsizlik ekseninde kırsal yaşamın toplumsal yapısını mizahi bir dille eleştirmektedir.

Filmin müzikal yapısında Ahmet Yamacı'nın halk müziği estetiğine dayanan yaklaşımı belirgin biçimde hissedilmektedir. Bağlama, mey, zurna ve kaval gibi

Anadolu sazlarının öne çıktığı bu yapı, filmin kırsal atmosferini desteklerken komedi ile toplumsal eleştiri arasındaki dengeyi de güçlendirmektedir.

Filmin açılışında ve askerlik dönüşünü gösteren sahnelerde, Muzaffer Sarısözen derlemesi Kilis yöresine ait Uşşak makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki “*Süt İçtim Dilim Yandı*” türküsü duyurulmaktadır. Aynı eser, Feyzo ile Bilo'nun Gülo için Maho Ağa'nın iznini almaya çalıştıkları hareketli sahnelerde de yinelenerek filmin temel müzikal temalarından biri hâline gelmiştir.

Feyzo'nun Gülo'ya kavuşabilmek için verdiği mücadele boyunca farklı yörelere ait halk ezgilerinden yararlanılmıştır. Feyzo'nun kız isteme sürecindeki koşuşturmalarda Afyon yöresine ait Hüseyinî makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Emmim Kızı (Arabayı Saldık Düze)*” türküsü kullanılmış; aynı sahnenin devamında Feyzo ile Gülo'nun buluşmalarında ve kız isteme sekanslarında ise Kilis yöresine ait, Nevin Akol derlemesi Uşşak makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Zeytin Yaprağı Yeşil (Aman Bir Yar Elinden)*” türküsü duyurulmuştur.

Filmde mani, taşlama ve söz döşemesi geleneği de sinema anlatısına aktarılmıştır. Ağalık düzenini eleştiren taşlamalar ile karşılıklı söylenen maniler, filmin mizahi yapısını güçlendirirken Anadolu sözlü kültürünün sinemadaki yansımalarını görünür kılmıştır. Böylece sözlü kültür ürünleri, anlatının toplumsal eleştiri boyutunu destekleyen başlıca işitsel unsurlar arasında yer almıştır.

Feyzo'nun aşkını göstermek amacıyla minareye çıktığı sahnede, Muzaffer Sarısözen derlemesi Rast makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Aşağıdan Geliyor Türkmen Koyunu*” türküsünün yavaş tempolu düzenlemesine yer verilmiştir. Aynı sekans içerisinde Feyzo'nun Uşşak makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Kalenin Bayır Düzü*” türküsünü söylemesi, karakterin duygusal durumunu mizahi bir üslupla yansıtmıştır.

Düğün sahnelerinde Hatay yöresine ait Çargâh makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Eli Elime Değdi*” ile Kilis yöresine ait Hicâz makamındaki “*Helvacı Helva*” davul-zurna eşliğinde icra edilmiştir. Köyden kovulan Feyzo'nun yolculuğunda kullanılan Muzaffer Sarısözen derlemesi sözsüz “*Kervan*” ezgisi göç ve ayrılık duygusunu desteklerken, ardından duyulan Ahmet Yamacı derlemesi “*Kaşık Havası*” anlatının ritmik akışını sürdürmüştür.

Başlık parasının taksitini ödeyemeyen Feyzo'nun kaçışma sahnelerinde Nida Tüfekçi derlemesi Sabâ makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Sinsin Oyun Havası*” kullanılmış; Feyzo ile Gülo'nun buluşmalarında ise Şanlıurfa yöresine ait, Muzaffer Sarısözen derlemesi Uşşak makamındaki ve Semâî usûlündeki “*Bülbüller Düğün Eyler*” türküsü duyurulmuştur. İstanbul'daki işçi eylemi sahnesinde kullanılan “*Elazığ Dik Halayı (Karaçor)*” da filmde yer alan halk müziği örnekleri arasında bulunmaktadır.

Filmin final bölümünde köylülerin ağaya karşı kolektif direnişini gösteren sahnelerde “*Erzurum Köroğlu Bari*”na, Maho Ağa'nın öldürüldüğü sekanslarda ise Muzaffer Sarısözen derlemesi Hüseyinî makamındaki ve Türk Aksağı usûlündeki “*Yiğitler Silkinip Ata Binende*” koçaklamasına yer verilmiştir.

Bu yönüyle *Kibar Feyzo*, halk müziğini yalnızca kırsal atmosferi kuran bir unsur olarak kullanmamış; mani, taşlama, koçaklama ve türkü geleneğini anlatının dramatik ve toplumsal yapısıyla bütünleştirerek Anadolu sözlü kültürünü sinema dili içerisinde yeniden üreten başlıca Yeşilçam örneklerinden biri olarak öne çıkmıştır.

3.1.5.3. Yeşilçam Sinemasında Müzikal Hafızanın İnşası: Şarkı İsimli Filmler ve Şarkıcı-Yıldız Geleneği

Türk sinemasında müzik, yalnızca anlatıya eşlik eden işitsel bir unsur olarak değil; seyirci belleğini şekillendiren, yıldız sistemini besleyen ve filmlerin duygusal atmosferini kuran temel kültürel alanlardan biri olarak işlev görmüştür. Özellikle

1950'li yıllardan itibaren gelişen plak endüstrisi, radyo yayıncılığı ve gazino kültürü ile sinema arasında güçlü bir etkileşim ağı oluşmuş; popüler şarkılar ve ses sanatçıları beyazperde aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmıştır. Bu süreçte klasik Türk müziği repertuarı, halk müziği ve şehir musikisi yalnızca filmlerde kullanılan müzikler olarak kalmamış; eser adları doğrudan film isimlerine taşınarak Yeşilçam'ın kültürel hafızasının önemli bir bileşeni hâline gelmiştir.

Özellikle melodram, müzikal ve şarkılı filmlerde yaygınlaşan bu yaklaşım, estetik bir adlandırma tercihinin ötesinde, dönemin plak kültürü, radyo yayıncılığı ve gazino yaşamıyla bütünleşen önemli bir tanıtım ve hafıza stratejisine dönüşmüştür. Seyircinin önceden bildiği bir şarkı ya da türkü adı, filmin duygusal atmosferini daha gösterime girmeden çağrıştıran anlatısal bir işaret işlevi üstlenmiştir. Böylece sinema ile müzik arasında çift yönlü bir dolaşım oluşmuş; bazı şarkılar filmler aracılığıyla yeniden popülerlik kazanırken, bazı filmler de belirli eserlerle özdeşleşmiştir.

Bu doğrultuda klasik Türk müziği repertuarından beslenen *Beklenen Şarkı*, *Senede Bir Gün*, *Bir Bahar Akşamı*, *Artık Sevmeyeceğim*, *Arım Balım Peteğim*, *Yıldızların Altında* ve *Sevemez Kimse Seni* gibi yapımların yanı sıra; halk müziği ve şehir musikisi geleneğinden beslenen *Çarşambayı Sel Aldı*, *İzmir'in Kavakları*, *Kadifeden Kesesi*, *Çökertme*, *Kız Kolunda Damga Var*, *Oy Farfara Farfara*, *Kâtip ve Hancı* gibi filmler de bu eğilimin belirgin örnekleri arasında yer almıştır. Benzer biçimde *Mazî Kalbimde Bir Yaradır*, *İnleyen Nağmeler*, *Hatırla Sevgilim*, *Kalbimin Şarkısı*, *Hasret Şarkısı*, *Son Beste*, *Veda Busesi*, *Kederli Günlerim*, *Benim de Kalbim Var*, *Severek Ayrılalım*, *Yolcu* ve *Çile* gibi yapımlar da klasik Türk müziğinin duygusal dilini film adlarına taşımıştır.

Yeşilçam'ın gelişim süreci içerisinde bu gelenek daha da genişlemiş; *Ada Sahillerinde*, *Adalardan Bir Yar Gelir Bizlere*, *Adını Anmayacağım*, *Agora Meyhanesi*, *Ağlama Değmez Hayat*, *Akasyalar Açarken*, *Aşk Bu Değil*, *Aşıktan da Üstün*, *Bak Yeşil Yeşil*, *Baharın Gülleri Açtı*, *Bahçevan*, *Berduş*, *Bir Ateşim Yanarım*, *Biraz Kül Biraz*

Duman, Bitmeyen Şarkı, Boş Çerçeve, Buruk Acı, Darıldın mı Cicim Bana, Dağlar Kızı Reyhan, Elveda Meyhaneci, Feride, Gözleri Ömre Bedel, Gülizar, Hayat Bazen Tatlıdır, Hep O Şarkı, Kara Gözlüm, Mavi Boncuk, Menekşe Gözler, Oyun Bitti, Rüyalar Gerçek Olsa, Sarmaşık Gülleri, Seven Ne Yapmaz, Yeşil Köşkün Lambası, Yalancı Yarım, Yüreğimde Yare Var ve Zulüm gibi çok sayıda film bu müzikal hafızanın taşıyıcıları hâline gelmiştir.

1970'li yıllarla birlikte bu eğilim klasik Türk müziğiyle sınırlı kalmamış; halk müziği, arabesk ve popüler müzik repertuarı da film adlarına taşınmıştır. Böylece müzik, yalnızca filmlerin işitsel dünyasını değil, aynı zamanda kimliğini ve seyircide oluşturduğu ilk çağrışımı belirleyen temel anlatı bileşenlerinden biri hâline gelmiştir. Üstelik bu filmlerin önemli bir bölümünde, adını aldığı eser diegetik ya da non-diegetik biçimde anlatıya dâhil edilmiş; gazino, sahne ve eğlence mekânları üzerinden kurulan müzikal yapı sayesinde şarkılar filmlerin dramatik örgüsünün ayrılmaz bir parçasına dönüşmüştür.

Bu müzikal hafızanın oluşumunda eserler kadar, onları geniş kitlelere ulaştıran ses sanatçıları da belirleyici olmuştur. Zeki Müren, Emel Sayın, Ahmet Özhan ve ilerleyen yıllarda Bülent Ersoy gibi sanatçılar, yalnızca yorumcu kimlikleriyle değil; rol aldıkları filmler ve seslendirdikleri eserler aracılığıyla da Yeşilçam'ın müzikal belleğinin taşıyıcıları hâline gelmişlerdir. Böylece müzik ile yıldız sistemi arasında karşılıklı bir etkileşim oluşmuş; sanatçılar sinema aracılığıyla daha geniş kitlelere ulaşırken, filmler de bu sanatçıların repertuarı ve sahne kimlikleriyle özdeşleşmiştir.

Bu sürecin en güçlü temsilcilerinden biri Zeki Müren olmuştur. Radyo yayınlarıyla kazandığı geniş dinleyici kitlesini 1960'lı yıllarda sinemaya taşıyan Müren, özellikle 1962-1975 yılları arasında Yeşilçam'ın en görünür şarkıcı-yıldızlarından biri hâline gelmiştir. Bülent Aksoy, Müren'i yalnızca klasik Türk müziği sanatçısı olarak değil, kitle kültürü ve popüler müzik bağlamında değerlendirilmesi gereken toplumsal bir olgu olarak nitelendirmektedir (Hiçyılmaz, 1997, s. 18).

Sahne estetiğini beyazperdeye taşıyan Müren, kostümleri, mimikleri ve yorumculuğuyla konser atmosferini sinema anlatısının bir parçasına dönüştürmüştür. Ergün Hiçyılmaz ise Müren'in döneminde benzersiz bir konumda bulunduğunu, klasik üslupla fantezi anlayışı arasında kurduğu özgün denge sayesinde kendine has bir icra estetiği oluşturduğunu belirtmektedir (Hiçyılmaz, 1997, s. 18). Bu çok yönlü sanatçı kimliği, rol aldığı yapımlarda müziğin anlatısal işlevini güçlendirmiş ve Yeşilçam melodramının biçimlenmesinde önemli rol oynamıştır.

Müren'in sinema üretimi özellikle 1962-1975 yılları arasında yoğunlaşmıştır. *Hayat Bazen Tatlıdır* (1962) ile başlayan süreçte sanatçı, *Aşk Hırsızı* (1963), *Bahçevan* (1963), *Zoraki Milyoner* (1963), *İstanbul Kaldırımları* (1964), *Hep O Şarkı* (1965), *Düğün Gecesi* (1966), *Hindistan Cevizi* (1967), *İstanbul'da Cümbüş Var* (1968), *Kâtip (Üsküdar'a Giderken)* (1968), *Kalbimin Sahibi* (1969), *İnleyen Nağmeler* (1969), *Fatoş Talihsiz Yavru* (1970), *Rüya Gibi* (1971) ve *Deli Deli Tepeli* (1975) gibi yapımlarla Yeşilçam'ın müzikal hafızasında kalıcı bir yer edinmiştir.

Özellikle *Hep O Şarkı*, *Kalbimin Sahibi*, *İnleyen Nağmeler* ve *Rüya Gibi* gibi filmler, şarkı isimli filmler geleneğinin en belirgin örnekleri arasında yer almıştır. Böylece eserler ile sinema anlatısı arasında karşılıklı bir dolaşım oluşmuş; bazı şarkılar filmler aracılığıyla yeniden popülerlik kazanırken, bazı filmler de belirli eserlerle özdeşleşerek Türk sinemasının ortak müzikal hafızasında kalıcı bir yer edinmiştir. Bu yönüyle Zeki Müren, yalnızca bir ses sanatçısı değil; aynı zamanda Yeşilçam'da şarkıcı-yıldız geleneğinin ve müzikal hafızanın en güçlü temsilcilerinden biri olarak değerlendirilmiştir.

Zeki Müren'in şarkıcı, besteci ve oyuncu kimliğini aynı anlatı içerisinde bir araya getiren yapımlar, Yeşilçam'da müziğin anlatının merkezine yerleştiği filmler arasında önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçının başrolünde yer aldığı ve kendi bestelerinin filmin müzikal yapısını belirlediği *Hayat Bazen Tatlıdır* (1962), şarkıcı-yıldız geleneğinin erken örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

1962 yapımı *Hayat Bazen Tatlıdır*, yönetmenliğini Nejat Saydam'ın üstlendiği, yapımcılığını ve senaristliğini Özdemir Birsell'in gerçekleştirdiği müzikal-komedi türündeki yapımlardan biridir. Başrollerini Zeki Müren, Belgin Doruk ve Sadri Alışık paylaşmış; oyuncu kadrosunda ayrıca Avni Dilligil, Suna Pekuysal, Kadir Savun ve Şaziye Moral yer almıştır. Film, müziğe yatkınlığı ve güçlü sesiyle dikkat çeken Zeki'nin İstanbul'daki yaşam mücadelesini, annesini yanına alma arzusunu ve şarkıcılık kariyerine uzanan yolculuğunu konu edinmektedir.

Filmde Zeki ve Rasim karakterleri (Zeki Müren), anlatının temel dramatik yapısını oluşturmaktadır. Müziğe yatkın, duygusal ve terbiyeli bir genç olarak kurgulanan Zeki ile onun karşıtı özellikler taşıyan kaba ve hırçın Rasim arasındaki karşıtlık, filmin komedi eksenindeki anlatısını şekillendirmektedir. Yeşim (Belgin Doruk), fabrika sahibi Mümtaz Bey'in yeğeni olarak anlatıda yer almakta; Zeki'nin sesi ve kişiliğinden etkilenecek onunla duygusal bir ilişki geliştirmektedir. Semih (Sadri Alışık), olay örgüsünün gelişiminde belirleyici işlevler üstlenirken, Mümtaz Bey (Avni Dilligil), Zeki'nin müzikal yeteneğini keşfeden kişi olarak anlatının yönünü değiştirmektedir. Müsellim (Kadir Savun) ise yardımcı karakterler arasında yer almaktadır. Zeki Müren'in aynı filmde iki farklı karakteri canlandırması, sanatçının oyunculuk yönünü de öne çıkaran uygulamalardan biri olmuştur.

Filmin fon müzikleri Rauf Tözüm tarafından hazırlanmış olmakla birlikte, müzikal yapısı büyük ölçüde Zeki Müren'in besteleri üzerine kurulmuştur.

Filme adını veren Zeki Müren bestesi "*Hayat Bazen Tatlıdır*", Muhayyer Kürdî makamında ve Semâî usûlünde bestelenmiş olup, şarkı isimli filmler geleneğinin erken örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Filmde ayrıca Zeki Müren'in Hicâz makamındaki "*İnleyen Şu Kalbim Şifa Bulacak mı*" ile Nihâvend makamında ve Semâî usûlündeki "*Ömrüm Senin Olsun*" adlı eserlerine yer verilmiştir. Bu repertuvar, filmin romantik ve duygusal atmosferinin oluşturulmasında temel işlev üstlenmiştir.

Yapımda Zeki Müren'in eserlerinin yanı sıra farklı bestecilere ait şarkılar da kullanılarak repertuvar çeşitlendirilmiştir. Bunlardan ilki, Cemil Demirsipahi'ye ait Râst makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Yana Yana Kül Oldum*" adlı eserdir. Rahşan Çelikkol'un Kürdîli Hicâzkâr makamında ve Semâî usûlündeki "*Hayatımın Çiçeği / Gönüm Özlüyor Seni*" ile Segâh makamında ve Sofyan usûlündeki "*Köylü Kızı / Sen Allar Giy, Ben Kırmızı*" adlı eserleri de film repertuvarında yer almıştır. Ayrıca Dede Efendi'nin Râst makamında ve Semâî usûlündeki "*Yine Bir Gülnihal Aldı Bu Gönüm*" adlı eserine de filmde yer verilmiştir.

Bu yönüyle *Hayat Bazen Tatlıdır*, Zeki Müren'in besteci, yorumcu ve oyuncu kimliklerini aynı anlatı içerisinde buluşturan; klasik Türk müziği repertuvarını filmin dramatik yapısının merkezine yerleştiren ve şarkıcı-yıldız geleneğinin erken örnekleri arasında değerlendirilen yapımlardan biri olmuştur.

1963 yılında Zeki Müren, biri konuk oyuncu olarak yer aldığı yapım olmak üzere üç farklı filmde rol almıştır. Bunlardan ilki, Osman F. Seden'in yönettiği *Aşk Hırsızı* olmuştur. Başrollerini Zeki Müren, Leyla Sayar ve Öztürk Serengil'in paylaştığı film, yoksul bir genç olan Zeki'nin hasta annesine bakabilmek için verdiği yaşam mücadelesini konu edinmektedir. Kumar ve alkol bağımlısı kardeşinin, Zeki'nin emekle kurduğu bakkal dükkânını satarak parayı tüketmesi anlatının temel çatışmasını oluşturmuştur. Bu sırada mahalleye taşınan varlıklı bir ailenin kızı Leyla ile yolları kesişen Zeki, çevresindekilerin yönlendirmesiyle zengin bir iş insanı olarak tanıtılmış ve iki gencin evlendirilmesi planlanmıştır. Annesine destek olabilmek amacıyla bu oyuna dâhil olan Zeki, zamanla Leyla'ya karşı gerçek duygular beslemeye başlamış; böylece sahte kimlik üzerine kurulan ilişki, aşk ve vicdan ekseninde gelişen bir çatışmaya dönüşmüştür. Müziğin kullanımı da karakterlerin duygusal dünyasının ve anlatının dramatik yapısının kurulmasında belirleyici bir işlev üstlenmiştir.

Filmin müzik direktörlüğünü Zeki Müren üstlenmiş, müzikal düzenlemeler ise Metin Bükey ile birlikte hazırlanmıştır. Yapımın saz heyetinde Şükrü Tunar, Hakkı

Derman, Fevzi Aslangil, İsmail Şençalar, Suat Sayın, Hasan Erkoç, Metin Bükey, Necdet Gezen, Özcan Korkut ve Paraşko Leonaridis gibi dönemin önde gelen icracıları yer almıştır.

Filmde Zeki Müren'e ait dört besteye yer verilmiş ve bu eserlerin tamamı Düyek usûlünde bestelenmiştir. Muhayyer Kürdî makamındaki "*Kara Sevda (Bağrımnda Çöl Güneşi)*", Hüzzam makamındaki "*Deva Bulacak mı Kalbimdeki Bu Yara*", Uşşâk makamındaki "*Bir Gönül Hikâyesi Anlatırdı Gözlerin*" ve güftesi Vedat Şenyol'a ait Acem Kürdî makamındaki "*Söğüt Dalından İncetin*", farklı makamsal özellikler taşımalarına karşın ortak usûl yapısı içerisinde filmin müzikal bütünlüğünü destekleyen eserler olarak kullanılmıştır.

Filmde ayrıca Selahattin İnal bestesi ve Bekir Sıtkı Erdoğan güftesi olan Uşşâk makamında ve Sofyan usûlündeki "*Gurbetten Gelmişim Yorgunum Hancı*", Haydar Telhüner'e ait Muhayyer Kürdî makamında ve Düyek usûlündeki "*Sonsuz Karanlıkta Güneşim Leyla*", Osman Özdenkçi'den derlenen Sivas yöresine ait Hüseyinî makamında ve Sofyan usûlündeki "*Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere*", Muzaffer Sarısözen derlemesi Hicâz makamında ve Aksak usûlündeki İstanbul türküsü "*Entarisi Ala Benziyor*" ile Kars yöresine ait, Emin Aldemir derlemesi Hüseyinî makamında ve Aksak usûlündeki "*Bahçelere Geldi Bahar*" adlı eserlere yer verilmiştir. Bu repertuvar, filmin müzikal yapısında klasik Türk müziği ile halk müziği örneklerinin birlikte kullanıldığını göstermektedir.

1963 yapımı *Bahçevan*, Zeki Müren'in şarkı isimlerinden oluşturulan filmleri arasında yer almaktadır. Yapımcılığını ve senaristliğini Özdemir Birsnel'in üstlendiği, yönetmenliğini ise Nejat Saydam'ın gerçekleştirdiği filmin başrollerini Zeki Müren ile Belgin Doruk paylaşmış; oyuncu kadrosunda ayrıca Behzat Butak ve Ali Şen yer almıştır.

Film, kendi yetiştirdiği sebzeleri satarak geçimini sağlayan ve güzel sesiyle çevresinde tanınan bahçıvan Ali'nin yaşamını konu edinmektedir. Anne ve babasını

kaybetmiş olan Ali, dedesi Tahir ve kardeşi Cemil ile birlikte yaşamaktadır. Mahalledeki genç kızların ilgi odağı olan Ali'nin yaşamı, kardeşinin öğretmeni Gülsen ile tanışmasının ardından değişmiş; zamanla gelişen aşk ilişkisi anlatının temel dramatik eksenini oluşturmuştur. Film, aşk, sınıfsal farklılıklar ve aile ilişkileri etrafında gelişen olayları melodramatik bir yapı içerisinde ele almıştır.

Filme adını veren Zeki Müren bestesi "*Bahçevan Geldi (Elmayı Alan Bilir)*", Uşşak makamında, Nim Sofyan usûlünde ve fantezi formunda bestelenmiştir. Eser, tekrarlanan nakarat yapısıyla başkarakter Ali ile özdeşleştirilmiş ve film boyunca yinelenerek anlatının temel müzikal teması olarak kullanılmıştır.

Filmde kullanılan repertuvar, klasik Türk müziğinin farklı makam ve usûllerinden seçilen eserlerden oluşturulmuştur. Zeki Müren'in "*Bahçevan Geldi (Elmayı Alan Bilir)*" adlı eserinin yanı sıra Sinan Subaşı'nın Muhayyerkürdî makamında ve Düyek usûlündeki "*Bu Dünya Yalancı Bir Dünyadır (Aşkın Sırrı Bilinmez)*", Suat Sayın'ın Uşşak makamındaki "*Ateşim Var Külüm Yok*" ile "*Gönül Olmaz Yâresiz*", Akın Özkan'ın Muhayyerkürdî makamındaki "*Gönül Âşık Oldu Sana*", Suat Sayın'ın Kürdî makamındaki "*Aşkımın Bülbülü Ömrümün Gülü*", Süleyman Mertkanlı'nın Sûzinak makamındaki "*Şu Çeşme Ne Güzelmiş*", Baki Duyarlar'ın Rast makamındaki "*Ben Küskünüm Feleğe Düştüm Bitmez Çileye*" ve Cemil Demirsipahi'nin Segâh makamındaki "*Bir Okkacık Balım mı Var*" adlı eserleri film repertuvarında yer almıştır.

Filmde kullanılan eserler yalnızca sahne içi icralarla sınırlı kalmamış; karakterlerin duygusal durumlarının ve anlatının dramatik yapısının aktarılmasında işlev üstlenmiştir. Uşşak, Muhayyerkürdî, Kürdî, Rast, Segâh ve Sûzinak makamlarında bestelenen eserler, filmin müzikal yapısını oluştururken aşk, ayrılık ve özlem ekseninde gelişen olay örgüsüne eşlik etmiştir. Bu yönüyle *Bahçevan*, klasik Türk mûsikîsi repertuvarının anlatının merkezinde yer aldığı Zeki Müren filmleri arasında değerlendirilebilir.

1964 yapımı *İstanbul Kaldırımları*, dönemin popüler Türk müziği repertuvarını yansıtan yapımlardan biridir. Yönetmenliğini Metin Erksan'ın üstlendiği filmde Zeki Müren'e Belgin Doruk ve Bedia Muvahhit eşlik etmiştir.

Film, şarkıcılık hayallerinin peşinden giden sokak şarkıcısı Zeki'nin, kendisine kalan büyük bir mirasın ardından gelişen olaylar etrafında şekillenen yaşamını konu edinmektedir. Miras sayesinde yeni bir hayata kavuşacağını düşünen Zeki, diğer mirasçılarla tanışmasının ardından onların çıkar ilişkileriyle karşı karşıya kalmıştır. Bu süreçte hostes Belgin, Zeki'nin en önemli destekçisi olmuştur. Bedia ile Feridun'un kurduğu oyunlarla mücadele eden Zeki, bir yandan da dostluk, aşk ve maddi çıkarlar arasında seçim yapmak zorunda kalmıştır. Bu gelişmeler, filmin dramatik yapısını oluşturan temel çatışmaları meydana getirmiştir.

Müzik direktörlüğünü üstlenen Zeki Müren, filmde dönemin popüler Türk müziği repertuvarından seçilen geniş bir eser çeşitliliğine yer vermiştir. Repertuvarda Gündoğdu Duran'ın Nihâvend makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Gözleri Aşka Gülen Taze Söğüt Dalısın*", Atınç Emnalar'ın Hicâz makamında ve Semâî usûlündeki "*Gurbette Ömrüm Geçecek Bir Daracık Yerim de Yok*", Yusuf Nalkesen'in Rast makamında ve Sofyan usûlündeki "*Kimi Dertten İçermiş Kimi Neşeden*", Suat Sayın'ın Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki "*Söyleyin Yıldızlar Sevgilim Nerede*", Ali Rıza Bey'in Nihâvend makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Yıldızların Altında*", İsmet Nedim Saatçi'nin Muhayyerkürdî makamında ve Sofyan usûlündeki "*Aşkımınla Oynama Kumar Değildir*" ile Edirne-Keşan yöresine ait Uşşak makamındaki "*Kızılıklar Oldu mu*" türküsü yer almaktadır.

Film repertuvarında Nihâvend, Hicâz, Rast, Muhayyerkürdî ve Uşşak makamlarına ait eserler bir arada kullanılmıştır. Repertuvarın büyük ölçüde 1960'lı yıllarda plak ve gazino repertuvarında yaygın olarak seslendirilen eserlerden oluşturulmuş olması, filmin dönemin müzik anlayışını ve repertuvar tercihlerini yansıtan örneklerden biri olarak değerlendirilmesine imkân vermektedir.

1965 yapımı *Hep O Şarkı*, şarkı isimlerinden oluşturulan film adlarının belirgin örneklerinden biridir. Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği, senaryosunu Safa Önal'ın kaleme aldığı filmin başrollerini Zeki Müren ile Belgin Doruk paylaşmıştır.

Film, köyde yaşayan ve güçlü sesiyle çevresinde tanınan Makas Ali'nin (Zeki Müren), tesadüfler sonucunda sanat dünyasına adım atışını ve bu süreçte yaşadığı aşk hikâyesini konu edinmektedir. Sosyetik bir modacı olan Mine (Belgin Doruk), nişanlısı Burhan (Reha Yurdakul) ile birlikte dayısının çiftliğini ziyaret ettiği sırada Ali'nin sesini keşfetmiş ve onun profesyonel bir sanatçı olarak yetişmesi amacıyla İstanbul'a gitmesini sağlamıştır. İstanbul'da başlayan yeni yaşam, Ali'nin sanat kariyerinin şekillenmesine imkân tanırken, Ali ile Mine arasında gelişen duygusal ilişki anlatının merkezine yerleşmiştir. Ancak Mine'nin nişanlısı Burhan'ın kıskançlık ve çıkar ilişkileri doğrultusunda geliştirdiği planlar, aşk, sınıfsal farklılıklar ve toplumsal statü ekseninde gelişen çatışmaları derinleştirmiştir. Böylece film, bireysel başarı öyküsünü romantik melodram yapısıyla birleştirirken, müzik merkezli Yeşilçam anlatısının karakteristik örneklerinden biri olarak öne çıkmıştır.

Filmde kullanılan repertuvar, klasik Türk müziği ile halk müziği unsurlarını aynı anlatı içerisinde bir araya getirmektedir. Filme adını veren, söz ve bestesi Zeki Müren'e ait Nihâvend makamında ve Semâî usûlündeki "*O Şarkıda Sen Varsın O Şarkıda Ben Varım (Hep O Şarkı)*", anlatının temel müzikal teması olarak kullanılmış; filmin duygusal atmosferinin kurulmasında belirleyici bir işleve sahip olmuştur. Aynı zamanda eser, şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğinin temsili örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Repertuvarda ayrıca Hicâz makamında ve Nim Sofyan usûlündeki Ankara koşması "*Yürü Dilber Yürü Ömrümün Vârı*", Hüseyinî karakterli "*Ana Beni Eversene (Ala Keçim Çift Doğurdu)*" türküsü, Necip Mirkelamoğlu'nun Rast makamında ve Semâî usûlündeki "*Gül Ağacı Değilem Her Gelene Eğilem*", Yusuf Nalkesen'in Muhayyerkürdî makamında ve Semâî usûlündeki "*Veda Busesi*", Baki Duyarlar'ın

Kürdîli Hicâzkâr makamında ve Düyek usûlündeki "*Seni Ben Ellerin Olsun Diye mi Sevdim*" ile Zeki Müren'in yorumuyla özdeşleşen "*Sarhoş*" adlı eser yer almaktadır. "*Aman Of Bana Derler Makas Ali*" sözleriyle hafızalarda yer eden bu eser, başkarakterin sinemasal kimliğiyle bütünleşen müzikal unsurlardan biri olmuştur.

Filmde farklı makam ve türlerden seçilen eserlerin birlikte kullanılması, anlatının duygusal katmanlarını desteklemiştir. Halk müziği repertuarından seçilen türküler ise Ali karakterinin köy yaşamından şehir hayatına uzanan dönüşümünü ve kültürel aidiyetini görünür kılan işitsel unsurlar arasında yer almıştır. Böylece müzik, yalnızca estetik bir unsur olarak değil; karakter gelişimini, sınıfsal farklılıkları ve kültürel geçişleri destekleyen temel anlatı bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır.

Bu yönüyle *Hep O Şarkı*, Zeki Müren'in şarkıcı ve oyuncu kimliğini aynı anlatı içerisinde buluşturan; klasik Türk müziği repertuarını dramatik yapının merkezine yerleştiren ve şarkı isimli filmler geleneğinin önde gelen örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

1968 yapımı *Kâtip (Üsküdar'a Giderken)*, adını Türk müzik kültürünün en bilinen eserlerinden biri olan "*Kâtibim (Üsküdar'a Gider İken)*" türküsünden alan ve şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğinin belirgin örneklerinden biridir. Senaryosu Sadık Şendil tarafından kaleme alınan, yönetmenliğini Ülkü Erakalın'ın üstlendiği filmin başrollerini Zeki Müren ile Sezer Güvengil paylaşmıştır. Osmanlı dönemini konu alan yapım, tarihsel atmosferini büyük ölçüde Türk müziği repertuarı aracılığıyla kurmuştur.

Film, adını aldığı anonim halk türküsü etrafında şekillenen bir aşk hikâyesini konu edinmektedir. Osmanlı döneminde geçen anlatıda döneme uygun kostüm, dekor ve müzikal repertuar birlikte kullanılarak tarihsel atmosfer desteklenmiştir. Bu yapıda Zeki Müren yalnızca başrol oyuncusu olarak değil, aynı zamanda anlatının müzikal eksenini taşıyan kişi olarak konumlandırılmıştır. Böylece film, anonim bir halk türküsünün sinemasal anlatıya dönüştürüldüğü örneklerden biri olmuştur.

Filmde Zeki Müren, Süleyman Çelebi'nin *Mevlid-i Şerif*'inden "*Allah Adın Zikredelim Evvelâ / Vâcip Oldu Cümle İşte Her Kula*" beyitlerini tilavet ederek Türk dinî mûsikîsi geleneğine yer vermiştir. Bunun yanında Sadullah Ağa'nın Enverî güftesi üzerine bestelediği Hicâz Hümâyün makamında, Yürük Semâî usûlünde ve Yürük Semâî formundaki "*Nideyim Şahn-ı Çemen Seyrini Cananım Yok*", Dede Efendi'nin Enderûnî Vâsıf güftesiyle bestelediği Hicâz makamında ve Semâî usûlündeki "*Ey Bût-i Nev Edâ Olmuşum Müptelâ*" ile Şakir Ağa'nın Müstear makamında ve Aksak usûlündeki "*Evvel Benim Nazlı Yârim Severim ki Kimseler Bilmez*" adlı eserler klasik Türk mûsikîsi repertuvarını oluşturmuştur.

Halk müziği repertuvarında ise Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Muş yöresine ait Hüseyinî makamında ve Curcuna usûlündeki "*Havada Bulut Yok*" ile Uşşâk makamında ve Nim Sofyan usûlündeki Rumeli türküsü "*Kadifeden Kesesi Kahveden Gelir Sesi*" kullanılmıştır.

Bu yönüyle *Kâtip (Üsküdar'a Giderken)*, klasik Türk müziği, halk müziği ve dinî mûsikî repertuvarını aynı anlatı içerisinde bir araya getiren; Osmanlı döneminin tarihsel atmosferini müzik aracılığıyla kuran ve anonim bir halk türküsünü sinemasal anlatının merkezine taşıyan Yeşilçam örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

İnleyen Nağmeler, yönetmenliğini ve senaryosunu Safa Önal'ın üstlendiği 1969 yapımı müzikal melodram örneklerinden biridir. Yapımcılığını Berker İnanoğlu'nun üstlendiği filmin başrollerini Zeki Müren, Mine Mutlu, Önder Somer ve Çolpan İlhan paylaşmıştır. Film, adını Zeynettin Maraş bestesi olan "*İnleyen Nağmeler Ruhumu Sardı*" adlı eserden almıştır.

Filmde Zeki Müren, kendi adıyla tanınmış bir ses sanatçısını canlandırmaktadır. Büyük aşkı Jülide'nin (Çolpan İlhan) yaşamını yitirmesinin ardından içine kapanan sanatçının yaşamı, kendisine hayranlık duyan Pınar'ın (Mine Mutlu) onunla tanışabilmek amacıyla görme engelli rolü yapmasıyla değişmeye başlamıştır. İkili arasında gelişen duygusal yakınlık, Pınar'ın gerçeğinin ortaya

çıkmasıyla yeni bir çatışmaya dönüşmüş; film, aşk, fedakârlık ve yeniden hayata tutunma temalarını müzik ekseninde ele almıştır.

Filme adını veren, bestesi ve güftesi Zeynettin Maraş'a ait Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki "*İnleyen Nağmeler Ruhumu Sardı*" adlı eser, filmin duygusal yapısını taşıyan temel müzikal unsur olarak kullanılmıştır.

Filmde eğlence sahnelerinden birinde Nihâvend karakterinde ve Oynak usûlündeki "*Koluna Sepet Takar Sokak Sokak Fal Bakar*" roman havasına yer verilmiştir.

Yapımda ayrıca Zeki Müren bestesi olan "*Bir Pınarsın İçin İçin Ağlayan*" adlı eser de kullanılmıştır. Rast makamında ve Düyek–Semâî usûlündeki eser, filmin melodramatik yapısını destekleyen başlıca müzikal unsurlar arasında yer almıştır.

Bestesi Mehmet Ilgın'a, güftesi Cengizhan Altuntaş'a ait Rast makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Ağlama Değmez Hayat*" adlı eser Zeki Müren tarafından seslendirilmiştir. Filmde ayrıca bestesi Sarkis Sucuyan'a ait Nihâvend makamında ve Curcuna usûlündeki "*Kimseye Etmem Şikâyet Ağlarım Ben Hâlîme*" adlı esere de yer verilmiştir. Bu eser, hüznün, yalnızlık ve içsel kırılma duygularını destekleyen temel müzikal unsurlar arasında yer almıştır.

Bu yönüyle *İnleyen Nağmeler*, adını aldığı şarkıyı anlatının merkezine yerleştiren; klasik Türk mûsikîsi repertuvarını melodram yapısıyla bütünleştiren ve şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğinin belirgin örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Zeki Müren'in rol aldığı bir diğer yapım olan *Aşktan da Üstün* (1970), yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği müzikal melodram örneklerinden biridir. Filmin başrollerini Zeki Müren, Filiz Akın, Salih Güney ve Lale Belkıs paylaşmıştır. Yapım, ünlü bir ses sanatçısı ile ona hayranlık duyan genç bir kadın arasında gelişen

aşk hikâyesini konu edinmekte; müzik, karakterlerin duygusal dünyasını ve anlatının melodramatik yapısını destekleyen temel anlatı bileşenlerinden biri olarak kullanılmaktadır.

Filmde kullanılan repertuvar içerisinde, bestesi İsmet Nedim Saatçi'ye, güftesi Sadık Şendil'e ait Muhayyerkürdî makamında ve Düyek usûlündeki "*Arım Balım Peteğim*" öne çıkan eserlerden biridir. Film boyunca farklı sahnelerde yinelenen eser, anlatının romantik yapısını destekleyen temel müzikal unsurlar arasında yer almıştır. Repertuvarda ayrıca "*Bana Kollarını Uzatsan Biraz (Seven Ne Yapmaz)*" ile Arif Sami Toker'in beste ve güftesine ait Acemkürdî makamında ve Düyek usûlündeki "*Bir Sevda Geldi Başıma Felek Su Kattı Aşıma*" adlı şarkıya da yer verilmiştir.

Filmde ayrıca Zeki Müren'in piyano eşliğinde seslendirdiği "*Kuyruğum Küçük Kurbağa*" çocuk şarkısı ile "*Yum O Güzel Gözlerini Yum Sevgili Yavrum*" adlı ninni kullanılmıştır. Çocuk şarkısı ve ninni formundaki bu eserler, repertuvarın yalnızca romantik şarkılarla sınırlı kalmadığını göstermekte; filmin müzikal yapısına farklı bir çeşitlilik kazandırmaktadır.

Bu yönüyle *Aşktan da Üstün*, Zeki Müren'in şarkıcı kimliğini anlatının merkezine yerleştiren; klasik Türk mûsikîsi repertuvarı ile farklı müzik türlerini bir araya getirerek müziği melodram yapısının temel bileşenlerinden biri hâline getiren yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Zeki Müren'in sinema çalışmaları, sahne kariyeriyle paralel biçimde ilerlemiş; sanatçı, rol aldığı yapımlarda yorumcu, besteci ve kimi zaman müzik direktörü kimliğiyle Türk müziğinin Yeşilçam'daki temsilini güçlendirmiştir. Zeki Müren'in rol aldığı yapımlar, şarkı isimlerinden oluşturulan film adlarının Yeşilçam'daki en görünür örnekleri arasında yer almıştır. Bununla birlikte bu yaklaşım yalnızca Zeki Müren filmleriyle sınırlı kalmamış; farklı yönetmenler, yapımcılar ve bestekârların katkısıyla çok sayıda yapımda da sürdürülmüştür. Klasik Türk mûsikîsi, halk müziği ve şehir musikisi repertuvarından seçilen eser adları, filmlere isim verilmesinde önemli bir

kaynak oluşturmuş; böylece müzik ile sinema arasında kurulan kültürel hafıza ilişkisi farklı yapımlarda da devam etmiştir.

Bu geleneğin örneklerinden biri olan *Akasyalar Açarken* (1962) filminde bestekâr Yesârî Âsım Arsoy'un ismi jenerikte yer almıştır. Yönetmen koltuğunda Memduh Ün'ün oturduğu filmin başrollerini Göksel Arsoy, Filiz Akın, Gülistan Güzey ve Agâh Hün paylaşmıştır. Başrol karakterinin yine müzisyen kimliğiyle kurgulandığı yapım, Filiz Akın'ın sinemaya ilk adım attığı film olmuştur. Bir abla ile kardeşin aynı erkeğe duyduğu aşk etrafında gelişen üçlü ilişkiyi konu alan yapımda müzik, anlatının duygusal atmosferini destekleyen temel unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

Filme adını veren, bestesi ve güftesi Yesârî Âsım Arsoy'a ait Hüzzam makamında ve Düyek usûlündeki "*Akasyalar Açarken (Yâr Yolunu Kolladım)*" adlı eser, filmin ana müzikal temalarından biri olarak kullanılmıştır. Türkü formundaki eser, Hüzzam makamının hüznü ve özlem karakteri aracılığıyla aşk, bekleyiş ve fedakârlık temalarının anlatı içerisindeki karşılığını güçlendirmiştir.

Şarkı isimlerinden oluşturulan film adlarının sürdürüldüğü bir diğer örnek ise *Yıldızların Altında* (1965) olmuştur. Jeneriğinde Yesârî Âsım Arsoy'un adına yer verilen filmin yönetmenliğini Ülkü Erakalın üstlenmiş; başrolleri Göksel Arsoy, Hülya Koçyiğit ve Suzan Avcı paylaşmıştır. Suç çevreleriyle ilişkili bir genç ile kırılğan ancak dirençli bir kadın arasındaki ilişkiyi konu alan yapımda dublaj şarkılar Sema Atalay tarafından seslendirilmiştir.

Filmde müzik özellikle gazino sahnelerinde belirleyici bir işlev üstlenmiştir. Bu bölümlerde Sadettin Kaynak'ın "*Açılırsın Güzelim, Birer Kadeh İçelim (Prozit)*" (Hicâz makamı, Aksak usûlü), Yesârî Âsım Arsoy'un "*Bekledim de Gelmedin Hiç mi Beni Sevmedin*" (Nihâvend makamı, Semâî usûlü) ve Şekip Ayhan Özışık'ın "*İçin İçin Yanıyor Bu Gönlüm*" (Muhayyer Kürdî makamı, Düyek usûlü) adlı eserleri kullanılarak alaturka eğlence atmosferi oluşturulmuştur. Bunun yanında filme adını veren, bestesi Kaptanzâde Ali Rıza Bey'e, güftesi Bedrettin Uşaklı'ya ait Nihâvend

makamında, Nim Sofyan usûlünde ve fantezi formundaki "*Benim Gönlüm Sarhoştur Yıldızların Altında*" adlı eser, film boyunca yinelenerek anlatının temel müzikal temalarından biri hâline gelmiştir.

Avni Anıl'ın besteleri, Yeşilçam melodramlarının müzikal kimliğinin oluşumunda önemli bir yer tutmuştur. Bestecinin eserleri yalnızca film repertuarında kullanılmamış; bazı yapımlarda doğrudan film adlarına taşınarak şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğinin örnekleri arasında yer almıştır. Aşk, ayrılık, özlem ve fedakârlık temalarını işleyen bu eserler, filmlerin duygusal yapısının kurulmasında belirleyici bir işleve sahip olmuştur.

Bestecinin eserlerinden yararlanılan yapımlar arasında *Meyhanenin Gülü* (1966), *Asker Anası* (1966), *Biraz Kül Biraz Duman* (1966), *Bir Ateşim Yanarım* (1966), *Izdırap Şarkısı* (1969) ve *Ölünceye Kadar* (1970) bulunmaktadır. Bu filmlerde Avni Anıl besteleri kimi zaman ana tema müziği, kimi zaman ise sahne içi icra ya da fon müziği olarak kullanılmış; özellikle adını şarkılardan alan yapımlarda eserler filmlerin müzikal hafızasının oluşmasına katkı sağlamıştır.

Avni Anıl'ın Yeşilçam için bestelediği eserlerin yer aldığı yapımlardan biri *Meyhanenin Gülü* (1966) olmuştur. Yönetmenliğini Nevzat Pesen'in üstlendiği filmin başrollerini Türkan Şoray, Engin İnal, Ali Şen ve Mürüvvet Sim paylaşmıştır. Yapım, babasıyla birlikte işlettiği meyhanede zaman zaman şarkı söyleyen Gül adlı genç kadının aşk, fedakârlık ve hayal kırıklıkları etrafında şekillenen yaşamını konu edinmektedir.

Film için Avni Anıl tarafından bestelenen "*Ben Bir Yaramaz Kuşum*" ile "*Sepetimde Güllerim*" adlı eserler yapımın ana müzikal temasını oluşturmuş ve film boyunca farklı sahnelerde yinelenmiştir. Şarkılar Sevim Şengül tarafından seslendirilmiştir. Filmde ayrıca Faize Ergin bestesi Nihâvend makamında ve Aksak usûlündeki "*Kız Sen Geldin Çerkeş'ten Pek güzelsin Herkesten*" adlı esere de yer

verilmiştir. Böylece müzik, karakterin sahne kimliğini görünür kılan ve anlatının duygusal atmosferini destekleyen temel bileşenlerden biri hâline gelmiştir.

Avni Anıl bestelerinin en geniş repertuvarla kullanıldığı yapımlardan biri ise *Biraz Kül Biraz Duman* (1966) olmuştur. Yönetmenliğini Ertem Göreç'in üstlendiği, senaryosunu Safa Önal'ın kaleme aldığı filmin başrollerini Gönül Akkor, Tamer Yiğit ve Ayla Algan paylaşmıştır. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın aynı adlı şiirinden ve Avni Anıl'ın bestesinden hareketle oluşturulan yapım, bir şarkıcı kadın ile çeşitli engeller nedeniyle ayrı düştüğü sevgilisinin aşk hikâyesini konu edinmektedir. Aşk, ayrılık, özlem ve fedakârlık ekseninde ilerleyen anlatıda Avni Anıl'a ait çok sayıda eser kullanılmıştır.

Başrol oyuncusu Gönül Akkor film boyunca "*Baharla Hazan Birleşemez*" (Acem Kürdî makamı, Düyek usûlü; güfte: Veliye Yakut), "*Bir Alev Bir Işık Senin Bakışın*" (Nihâvend makamı, Semâî usûlü; güfte: Hilmi Soykut) ve "*Bir Ateşim Yanarım Külüm Yok Dumanım Yok*" (Hicâz makamı, Düyek usûlü; güfte: Ümit Yaşar Oğuzcan) adlı eserleri seslendirmiştir. Bunlar arasında filme de adını veren "*Bir Ateşim Yanarım Külüm Yok Dumanım Yok*" hem sahne içinde hem de fon müziği olarak kullanılarak anlatının temel müzikal eksenini oluşturmuştur.

Film repertuvarında ayrıca "*Sende Bir Sen Yaşar ki O Sen Değilsin*" (Kürdîli Hicâzkâr makamı, değişmeli Düyek–Semâî usûlü; güfte: Ümit Yaşar Oğuzcan), "*Bir Kerre Bakanlar Unutur Derdi Günahı*" (Nihâvend makamı, Semâî usûlü; güfte: Ümit Yaşar Oğuzcan), "*Bir Başka Eda Başka Bir Arzu İle Geldin*" (Acem Kürdî makamı, değişmeli Düyek–Semâî usûlü; güfte: Hikmet Şinasi Önel), "*Diz Çöksem Önünde Ah Niyaz Etsem*" (Nihâvend makamı, Semâî usûlü; güfte: Orhan Arıtan), "*Seni Gördükçe (Sana Rüya Sana Hülya Sana Sevda Yaraşır)*" (Nihâvend makamı, Düyek usûlü; güfte: Orhan Şehes) ile fon müziği olarak kullanılan "*Bu Akşam Bütün Meyhanelerini Dolaştım İstanbul'un*" (Kürdîli Hicâzkâr makamı, Curcuna usûlü; güfte: Orhan Oğuzbaş) yer almıştır.

Filmde kullanılan repertuvar büyük ölçüde Nihâvend, Acem Kürdî, Hicâz ve Kürdîli Hicâzkâr makamları etrafında şekillenmiş; eserler aşk, ayrılık, özlem ve pişmanlık duygularını müzik aracılığıyla anlatıya taşımıştır. Şarkıların önemli bölümünün sahne içinde icra edilmesi ile fon müziği olarak kullanılan eserlerin birlikte değerlendirilmesi, müziğin anlatının merkezinde konumlandırıldığını göstermektedir. Bu bakımdan *Biraz Kül Biraz Duman*, Avni Anıl bestelerinin geniş bir repertuvar hâlinde kullanıldığı ve klasik Türk mûsikîsi repertuvarının Yeşilçam melodramının anlatı yapısıyla bütünleştiği örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Bir Ateşim Yanarım (1966), Avni Anıl imzası taşıyan, yönetmenliğini Kenan Pars'ın üstlendiği ve senaryosunu Fuat Özlüer'in kaleme aldığı Yeşilçam melodramlarından biridir. Başrollerini Ekrem Bora, Figen Say, Turgut Özatay ve Suzan Avcı paylaşmıştır. Film, karşılıksız aşk, hırs, ayrılık ve yıllar sonra yeniden karşı karşıya gelen karakterler etrafında gelişen intikam duygusunu konu edinmektedir. Yapımda kullanılan klasik Türk mûsikîsi repertuvarı, melodramın duygusal yapısını destekleyen başlıca anlatı bileşenlerinden biri olmuştur.

Film repertuvarında Avni Anıl'ın birçok bestesine yer verilmiştir. Ümit Yaşar Oğuzcan güftesiyle bestelenen Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki *"Bir Ateşim Yanarım Külüm Yok Dumanım Yok"* adlı eser, filmin ana müzikal teması olarak kullanılmıştır. Hicâz makamının karakteristik yapısı, aşk acısı, yalnızlık ve duygusal kırılmaların anlatımını desteklemiştir. Bunun yanında Nihâvend makamındaki *"Biraz Kül Biraz Duman O Benim İşte"* adlı eser de romantik ve nostaljik atmosferin kurulmasına katkı sağlamıştır.

Filmde ayrıca Kürdîli Hicâzkâr makamındaki *"Bu Akşam Bütün Meyhanelerini Dolaştım İstanbul'un"* ile Muhayyerkürdî makamındaki *"Unutulmuş Ne Varsa Sevgiden Geri Kalan"* adlı eserlere de yer verilmiştir. Bu repertuvar, şehir yaşamı, yalnızlık ve terk edilmişlik duygularını müzik aracılığıyla anlatıya taşımıştır. Kürdîli

Hicâzkâr ve Muhayyerkürdî makamlarının birlikte kullanılması, melodramın duygusal katmanlarını zenginleştiren müzikal bir yapı oluşturmuştur.

Filmde halk müziği repertuarından da yararlanılmıştır. Niğde yöresiyle ilişkilendirilen "*Kara Kaş Gözlerin Elmas*" türküsü, klasik Türk mûsikîsi ile halk müziği repertuarının aynı anlatı içerisinde bir araya getirildiğini göstermektedir. Böylece müzik, yalnızca atmosfer kuran bir unsur olarak değil; karakterlerin psikolojik durumlarını ve anlatının duygusal akışını destekleyen temel bileşenlerden biri hâline gelmiştir. Bu bakımdan *Bir Ateşim Yanarım*, Avni Anıl bestelerinin melodram anlatısıyla bütünleştiği ve şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğini sürdüren örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Avni Anıl'ın müziklerini hazırladığı yapımlardan biri olan *Izdırap Şarkısı* (1969), yönetmenliğini Mehmet Dinler'in üstlendiği, senaryosu Vural Pakel tarafından kaleme alınan Yeşilçam melodramlarından biridir. Başrollerini Murat Soydan, Mine Mutlu, Feri Cansel, Erol Taş ve Muzaffer Tema paylaşmıştır. Şarkılar Serap Mutlu Akbulut tarafından seslendirilmiştir. Film, birlikte büyüdükleri genç bir adama âşık olan iki kız kardeş arasında gelişen aşk rekabeti ve bunun yol açtığı trajik olayları konu edinmektedir.

Filmde klasik Türk mûsikîsi repertuarı, melodramın duygusal yapısını destekleyen başlıca anlatı unsurlarından biri olarak kullanılmıştır. Açılıшта duyulan Neyzen Yusuf Paşa bestesi Segâh makamındaki "*Segâh Peşrev*", filmin ilk sahnelerinde atmosfer kurucu bir işleve sahip olmuştur. Bunun yanında Zeynettin Maraş bestesi Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki "*İnleyen Nağmeler*", film boyunca yinelenerek anlatının müzikal sürekliliğini sağlayan eserlerden biri olmuştur.

Filmde ayrıca Avni Anıl bestesi ve Rüştü Şardağ güftesi olan Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki "*Aşk Bu Değil*" adlı şarkıya yer verilmiştir. Repertuvarda bunun yanı sıra Yusuf Nalkesen bestesi Kürdîli Hicâzkâr makamında ve Düyek usûlündeki "*Avuçlarımda Hâlâ Sıcaklığın Var*" ile Muzaffer İlkar bestesi Hicâz

makamındaki "*Gözlerimden Yüzün Kulaklarımdan Sesin*" adlı eserler de bulunmaktadır. Bu repertuvar, karakterlerin aşk, yalnızlık, kayıp ve çaresizlik duygularını müzik aracılığıyla anlatıya taşımıştır.

Bu bakımdan *Izdırap Şarkısı*, Avni Anıl bestelerinin Yeşilçam melodramı içerisinde yoğun biçimde kullanıldığı yapımlardan biri olmuştur. Şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğini sürdüren yapımda repertuvar, hem sahnelerin duygusal atmosferini desteklemiş hem de karakterlerin iç dünyasının anlatımına katkı sağlamıştır.

Eserleri doğrudan film adlarına taşınan besteciler arasında Yıldırım Gürses, besteci ve yorumcu kimliğiyle Yeşilçam'ın müzikal hafızasında öne çıkan isimlerden biri olmuştur. 1965 Altın Mikrofon Yarışması'nda elde ettiği başarının ardından yalnızca plak ve sahne dünyasında değil, sinemada da etkinlik göstermiş; özellikle 1960'lı yılların sonlarından itibaren melodram türündeki yapımlarda besteleri ve yorumlarıyla yer almıştır. Sanatçının "*Son Mektup*", "*Sonbahar Rüzgârları*", "*Aşkım Bahardır*", "*Mazideki Aşk*", "*Affetmem Asla Seni*" ve "*Bir Garip Yolcu*" gibi eserleri birçok filmde kullanılmış; bunların bir bölümü doğrudan film adlarına taşınarak şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğinin örnekleri arasında yer almıştır. Nihâvend, Muhayyer Kürdî, Hicâz ve Kürdî makamlarında bestelediği eserler, dönemin melodram sinemasının duygusal anlatısında geniş yer bulmuştur.

Yıldırım Gürses'in eserleri üzerinden incelenebilecek yapımlardan biri *Yarım Kalan Saadet* (1970) olmuştur. Yönetmenliğini Türker İnanoğlu'nun üstlendiği, senaryosu Bülent Oran tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Cüneyt Arkın ile Filiz Akın paylaşmıştır. Melodram ile müzikal yapının iç içe kurulduğu film, bir müzisyen ile bir hemşirenin tesadüflerle kesişen, ayrılıkla bölünen ve yıllar sonra yeniden bir araya gelen hikâyesini konu edinmektedir. Yapımda müzik, karakterlerin duygularını ve anlatının dramatik akışını destekleyen başlıca anlatı unsurlarından biri olarak kullanılmıştır.

Filmin müzikal omurgası; söz ve bestesi Yıldırım Gürses'e ait Nihâvend makamında ve Sofyan usûlündeki "*Aşkım Bahardır Ümitler Vardı*", Teoman Alpay bestesi Kürdî makamındaki "*Dökülen Yapraklar*", filmle aynı adı taşıyan "*Yarım Kalan Saadet*", "*Unutulmayan Şarkı*" ile Yusuf Nalkesen bestesi Hicâz makamında ve Sofyan usûlündeki "*Bir Gün Karşılaşırsak Ayrıldığımız Yerde*" adlı eserler etrafında şekillenmiştir. Filme adını veren, bestesi Yıldırım Gürses'e, güftesi Şadi Kurtuluş'a ait "*Yarım Kalan Saadet*" daha sonraki yıllarda farklı sanatçılar tarafından da seslendirilmiştir.

Filmde ayrıca İran yapımı *Soltane Ghalb* (*Soltan-e Ghalbha*) filminin tema müziği, "*Unutulmayan Şarkı*" adıyla uyarlanarak enstrümantal tema olarak tekrar edilmiştir. Bunun yanında Anoushiravan Rohani bestesi bir eser de "*Aşk Hayatın Şarkısıdır, Söylenir Durur Dilden Dile*" sözleriyle Türkçeleştirilmiş biçimiyle filmde kullanılmıştır.

Müzik araştırmacısı Anna Järvinen, Yıldırım Gürses'in plağında yer alan "*Unutulmayan Şarkı*"nın aslında *Soltane Ghalb* filmine ait eser olduğunu filmi izledikten sonra fark ettiğini belirtmiş; aynı melodinin film boyunca enstrümantal tema olarak tekrarlandığını ve daha sonra *Ankara Ekspresi*, *Yuvasız Kuşlar* ile *Malkoçoğlu: Cem Sultan* filmlerinde de tema müziği olarak kullanıldığını ifade etmiştir (Järvinen, 2021).

Bu bakımdan *Yarım Kalan Saadet*, Yıldırım Gürses'in besteci ve yorumcu kimliğiyle Yeşilçam melodramının müzikal yapısına katkı sağladığı; aynı zamanda şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğini sürdüren yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Yücel Çakmaklı, Milli sinema anlayışının önde gelen yönetmenlerinden biri olarak şarkılı filmlerde kendine özgü bir anlatım çizgisi geliştirmiştir. Çakmaklı'nın bazı yapımlarında müzikler Yıldırım Gürses tarafından hazırlanmış; bu iş birliği, şarkı

isimlerinden oluşturulan film adları geleneğinin farklı örneklerinin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır.

Bu ortaklığın ilk örneklerinden biri olan *Zehra* (1972), yapımcılığını Türker İnanoğlu'nun üstlendiği, senaryosu Baha Gelenbevi tarafından kaleme alınan ve yönetmenliğini Yücel Çakmaklı'nın gerçekleştirdiği yapımlardan biridir. Başrollerini Hülya Koçyiğit, Ediz Hun, Hulusi Kentmen, Suzan Avcı ve Yalçın Gülhan paylaşmış; Yıldırım Gürses ise müzisyen kimliğiyle filmde yer almış ve eserlerini kendi sesiyle seslendirmiştir.

Film, şehir yaşamının değerleri ile Anadolu'nun geleneksel hayat anlayışı arasında kalan genç bir kadının yaşadığı değişimi konu edinmektedir. Manevî dönüşüm, fedakârlık ve içsel olgunlaşma temaları etrafında şekillenen anlatıda, filmin tematik müziği olarak Yıldırım Gürses'in Muhayyer Kürdî makamında ve Sofyan usûlündeki "*Bir Garip Yolcuyum Hayat Yolunda*" adlı eseri kullanılmış ve sanatçı tarafından seslendirilmiştir. Böylece müzik, filmin düşünsel ve duygusal yapısını destekleyen başlıca anlatı unsurlarından biri olmuştur.

Çakmaklı ile Gürses'in iş birliği *Garip Kuş* (1974) ile sürmüştür. Yönetmenliğini Yücel Çakmaklı'nın üstlendiği, senaryosu Bülent Oran tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Ediz Hun ile Necla Nazır paylaşmıştır. Oyuncu kadrosunda ayrıca Ahmet Mekin, Kuzey Vargın ve Turgut Borali yer almıştır. Film, iftira nedeniyle ayrılığa sürüklenen bir çiftin aşk, sadakat ve fedakârlık ekseninde gelişen hikâyesini konu edinmektedir. Aile, ahlâk ve manevî değerler anlatının temel temaları arasında yer almıştır.

Yapımın müzikal yapısı büyük ölçüde Yıldırım Gürses'in besteleri ve yorumları üzerine kurulmuştur. Filmin girişinde Gürses bestesi Sultânîyegâh makamında ve Düyek usûlündeki "*Kader Her Şeyi Mahveden (Dünyamı Karartan Kader)*" Ayla Gürses tarafından seslendirilmiştir. Filmle aynı adı taşıyan "*Garip Kuş*" ile "*Kısmet*" adlı eserlerin enstrümantal düzenlemeleri ise film boyunca tema müziği

olarak yinelenmiştir. Gürses ayrıca Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki "*Beni Sevdigini Kuşlar Söyledi*" adlı eseri kendi sesiyle icra etmiştir.

Fon müziği hattında yer yer dinî çağrışımlar taşıyan ezgilere yer verilmiş; otantik sahnelerde Neşet Ertaş'ın "*Tatlı Dile Güler Yüze Doyulur mu*" adlı türküsü ile Muzaffer Sarısözen derlemesi "*Allı Turnam Ne Gezersin Burada*" kullanılmıştır. Klasik Türk mûsikîsi repertuarı ile halk müziği örneklerinin bir arada kullanıldığı bu yapı, filmin manevî ve kültürel atmosferini desteklemiştir. Bu bakımdan *Zehra* ve *Garip Kuş*, Yıldırım Gürses'in besteci ve yorumcu kimliğiyle öne çıktığı; aynı zamanda şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğini sürdüren yapımlar arasında yer almıştır.

Şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneği, Zeki Müren'in başrolünde yer aldığı yapımlarla belirginlik kazandıktan sonra 1970'li yıllarda farklı şarkıcı-oyuncuların filmleriyle de sürdürülmüştür. Gazino kültürünün yaygınlaşması ve plak endüstrisinin gelişmesiyle birlikte şarkıcı-oyuncu modeli Yeşilçam'ın üretim yapısının önemli bileşenlerinden biri hâline gelmiş; Zeki Müren, Emel Sayın, Gönül Yazar, Behiye Aksoy, Müşerref Akay, Neşe Karaböcek ve Ahmet Özhan gibi sanatçılar, eserlerini kendi sesleriyle seslendirerek müziği doğrudan sinema anlatısının merkezine taşımışlardır. Böylece Türk müziği repertuarı, şarkı isimlerinden oluşturulan film adları ve şarkıcı-yıldız geleneği aracılığıyla Yeşilçam'ın müzikal hafızasının oluşumunda belirleyici bir rol üstlenmiştir.

Bu sanatçılar arasında Emel Sayın, 1970–1975 yılları arasında rol aldığı yapımlarla öne çıkmaktadır. Sanatçının filmografisi, klasik Türk müziği repertuarının, gazino kültürünün ve sahne icralarının sinema diliyle nasıl bütünleştiğini göstermektedir. Emel Sayın'ın canlandığı karakterler çoğunlukla şarkıcı kimliğiyle örtüşmüş; bu nedenle müzik, filmlerde yalnızca dramatik atmosferi destekleyen bir unsur olarak değil, anlatının temel bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır. İncelenen yapımlarda eserlerin önemli bir bölümü diegetik olarak

seslendirilmiş; gazino, meyhane ve sahne mekânları Türk müziğinin görünür olduğu başlıca anlatı alanlarına dönüşmüştür. Bu yönüyle Emel Sayın filmleri, şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğinin ve şarkıcı-yıldız modelinin 1970'li yıllardaki görünümünü ortaya koyan örnekler arasında yer almıştır.

Sanatçının sinema kariyerindeki ilk yapımı olan *Şampiyon* (1970), bu sürecin ilk örneklerinden biridir. Yönetmenliğini Yılmaz Atadeniz'in üstlendiği filmde Emel Sayın ile Ayhan Işık başrolleri paylaşmıştır.

Macera ve melodram unsurlarını bir araya getiren yapımda Şekip Ayhan Özışık'ın Hicaz makamında ve Düyek usûlündeki "*Açık Bırak Pencereni*", Necdet Tokatlıoğlu'nun Hicaz makamında ve Sofyan usûlündeki "*Bu Ne Acı Bu Ne Keder*" ile Acem Kürdî makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Aşkın Kanununu Yazsam Yeniden*" adlı eserleri kullanılmıştır. Emel Sayın'ın kendi sesiyle seslendirdiği bu eserler büyük ölçüde diegetik yapı içerisinde sunulmuş; böylece sanatçının sahne ve gazino kimliği doğrudan anlatıya taşınmıştır.

1970 yapımı *Eyvah*, yönetmenliğini Metin Erksan'ın üstlendiği, senaryosu Abdulhay Edip ile Yılmaz Tümtürk tarafından kaleme alınan dram, polisiye ve macera türlerini bir araya getiren yapımlardan biridir. Başrollerini Emel Sayın ile Murat Soydan paylaşmıştır. Filmde sanatçının şarkıcı kimliği anlatının temel bileşenlerinden biri olarak kurgulanmıştır.

Yapımda Hulki Saner güftesi ve Erol Büyükburç bestesi olan Nihâvend makamındaki "*Yağmur Çiselerken*" öne çıkan eserlerden biridir. Bunun yanında Sinan Subaşı'nın Kürdî makamında ve Düyek usûlündeki fantezi formundaki "*Sen Uzaklarda Değil Damarımda Kanımsın*" ile Neşet Ertaş'ın Kürdî makamında ve Sofyan usûlündeki "*Karadır Bu Bahtım Kara*" adlı türküsü repertuvarda yer almıştır. Böylece klasik Türk müziği, fantezi müzik ve halk müziği örnekleri aynı anlatı içerisinde bir araya getirilmiş; sahne içi icralar ile fon müzikleri filmin dramatik yapısını destekleyen temel işitsel bileşenler olarak kullanılmıştır.

1971 yapımı *Makber*, adını Abdülhak Hâmid Tarhan'ın aynı adlı eserinden hareketle klasik Türk müziği repertuvarında yaygınlık kazanan *"Makber"*den alan ve şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğini sürdüren yapımlardan biridir. Yönetmenliğini Metin Erksan'ın üstlendiği, senaryosu Hüseyin Akdal ile İran asıllı senarist Abdulhay Edip tarafından kaleme alınan filmde başrolleri Emel Sayın ile Engin Çağlar paylaşmıştır. Bir derginin düzenlediği ses yarışmasını kazanan genç ve yetenekli bir şarkıcının şöhrete uzanan yolculuğunu konu alan yapım; aşk, ayrılık, başarı ve hayal kırıklığı temalarını müzik ekseninde işlemektedir.

Filmde kullanılan repertuar, Emel Sayın'ın şarkıcı kimliğini doğrudan anlatıya taşımaktadır. Ârif Sâmî Toker'in, Hikmet Münir Ebcioğlu güftesi üzerine Acem Kürdî makamında ve Düyek usûlünde bestelediği *"Bir Sevda Geldi Başıma"* filmin öne çıkan eserlerinden biri olmuştur. Bunun yanında yine Ârif Sâmî Toker'in, Hikmet Münir Ebcioğlu güftesi üzerine Hicâz makamında ve Düyek usûlünde bestelediği *"Bir Kere Sevdim Diye"* ile Hulki Saner'in Nihâvend makamında ve Semâî usûlünde bestelediği *"Kıskanıyorum (Kara Kara Gözler)"* adlı eserler de filmin aşk ve ayrılık eksenindeki dramatik yapısını desteklemiştir.

Filmde ayrıca Emel Sayın tarafından Sultanîyegâh makamında ve Yürük Semâî usûlünde seslendirilen Azerî türküsü

"Etir Saçır Gül Çiçek

Gülsün Ömrün Bahar Tek"

repertuvara farklı bir renk kazandırmıştır. Filmde müziklerin önemli bir bölümü sahne içi (diegetik) kullanım biçiminde sunulmuş; Emel Sayın'ın gerçek yaşamındaki yorumcu kimliği ile canlandığı karakter arasında doğrudan bir ilişki kurulmuştur. Böylece klasik Türk müziği repertuarı, filmin dramatik yapısını taşıyan temel anlatı bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır.

Emel Sayın filmografisine 1971 yılında eklenen bir diğer yapım *Hicran* olmuştur. Metin Erksan'ın yönetmenliğini üstlendiği filmde başrolleri Emel Sayın ile Ünsal Emre paylaşmıştır. Lüks bir gece kulübünde vestiyer olarak çalışan genç bir kadın ile varlıklı bir adam arasında gelişen imkânsız aşkı konu alan yapım, sınıfsal farklılıklar, aşk ve hayal kırıklığı temaları etrafında şekillenmiştir.

Türk müziği repertuvarının melodram anlatısıyla bütünleştiği filmde müzik, karakterlerin duygusal dünyasını görünür kılan temel anlatı araçlarından biri olarak kullanılmıştır. Emel Sayın'ın şarkıcı kimliği bu yapımda da anlatının merkezinde yer almış; sahne içi icralar dramatik yapının taşıyıcı unsurlarından biri hâline gelmiştir.

Filmde Kerem Güney bestesi, Hikmet Münir Ebcioğlu güftesiyle Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki "*Elveda Meyhaneci Artık Kalamıyorum*" öne çıkan eserlerden biri olmuştur. Bunun yanında Teoman Alpay'ın Nihâvend makamında ve Düyek usûlünde bestelediği "*Gökyüzünde Yalnız Gezen Yıldızlar*" ile yine Teoman Alpay'ın, Nihat Aşar güftesi üzerine Hicâz makamında ve Semâî usûlünde bestelediği "*Nasıl Geçti Habersiz O Güzelim Yıllarım*" film repertuvarında yer almıştır. Ayrıca Hulki Saner'in bestelediği Nihâvend karakterindeki "*Hicran Bana Aşkından Kalan*" adlı eser de sahne içi icralarla anlatıya dâhil edilmiştir. Bu yönüyle *Hicran*, şarkıcı-oyuncu geleneğini sürdüren ve müziği anlatının dramatik yapısıyla bütünleştiren Emel Sayın filmleri arasında yer almıştır.

1971 yapımı *Feride*, adını nakaratında "*İsmin ne?*" dedi, söyleyiverdim / "*Feride, Feride*" sözleriyle hafızalarda yer eden aynı adlı şarkıdan alan ve şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğini sürdüren yapımlardan biridir. Yönetmenliğini ve senaryosunu Metin Erksan'ın üstlendiği filmin başrollerini Emel Sayın ile Engin Çağlar paylaşırken, oyuncu kadrosunda ayrıca Reha Yurdakul ve Lale Belkıs yer almıştır. Müzik direktörlüğünü Hulki Saner'in üstlendiği yapım, zoraki bir evlilik etrafında gelişen aşk, fedakârlık, sınıfsal farklılıklar ve dönüşüm temalarını

konu edinmektedir. Şehir ve taşra yaşamı arasındaki karşıtlık üzerine kurulan anlatıda müzik, dramatik yapının temel bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır.

Filmde kullanılan repertuvarın önemli bir bölümü Muhayyer Kürdî ve Kürdî makamları etrafında şekillenmiştir. Bestesi İsmet Nedim Saatçi'ye, güftesi Mehmet Erbulan'a ait Muhayyer Kürdî makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Gözyaşım Şarap Olsa*", filmin duygusal kırılma anlarında kullanılan başlıca eserlerden biri olmuştur. Ergin Kızılay bestesi ve Ülkü Aker güftesiyle Kürdî makamında ve Sofyan usûlünde bestelenen "*İlkbahar Yaz Sonbahar Kış Dört Mevsimde Sen*" repertuvarındaki romantik eserler arasında yer almıştır. Gündoğdu Duran'ın söz ve bestesine ait Muhayyer Kürdî makamında ve Semâî usûlündeki "*Ne Çıkar Bahtımızda Ayrılık Varsa*" ise filmin ayrılık ve kader eksenli anlatısını destekleyen eserler arasında kullanılmıştır. Böylece Muhayyer Kürdî ve Kürdî makamları, filmin müzikal yapısına yön veren başlıca makamsal tercihleri oluşturmuştur.

1972 yılı, Emel Sayın'ın hem müzik hem de sinema kariyerinde en yoğun üretim dönemlerinden biri olmuştur. Sanatçı aynı yıl içerisinde *Süreyya*, *Gülizar* ve *Feryat* filmlerinde başrol üstlenmiş; Türk müziği repertuvarını merkezine alan bu yapımlarla şarkıcı-oyuncu kimliğini Yeşilçam içerisinde daha da pekiştirmiştir. Plak çalışmalarıyla elde ettiği başarı, sinemadaki yıldız kimliğiyle karşılıklı olarak beslenmiş; böylece Emel Sayın, 1970'li yılların önde gelen şarkıcı-oyuncu temsilcileri arasında yer almıştır.

1972 yapımı *Süreyya*, adını aynı adlı şarkıdan alan ve şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğini sürdüren yapımlardan biridir. Yönetmenliğini ve senaryosunu Metin Erksan'ın üstlendiği, yapımcılığını Hulki Saner'in gerçekleştirdiği filmde başrolleri Emel Sayın, Engin Çağlar ve Cüneyt Gökçer paylaşmıştır. Yapım, piyango bileti satarak yaşamını sürdüren görme engelli genç bir kadının gözlerinin açılmasının ardından ünlü bir şarkıcıya dönüşmesini konu edinmektedir. Bu kurgu,

Emel Sayın'ın gerçek yaşamdaki sanatçı kimliği ile canlandığı karakter arasında güçlü bir paralellik kurmaktadır.

Filmde müzik, dramatik anlatıyı desteklemenin ötesinde Emel Sayın'ın sahne ve yorumcu kimliğini görünür kılan temel anlatı araçlarından biri olarak kullanılmıştır. Eserlerin büyük bölümü sahne içi icralar aracılığıyla sunulmuş; böylece repertuvar, sanatçının sesini ve yorumculuğunu doğrudan anlatının parçası hâline getirmiştir.

Filmde kullanılan repertuvar ağırlıklı olarak Muhayyer Kürdî, Hicâz ve Kürdî makamları etrafında şekillenmiştir. Yıldırım Gürses'in söz ve bestesine ait Muhayyer Kürdî makamında, Sofyan usûlünde ve fantezi formundaki *“Bir Garip Yolcuyum Hayat Yolunda”*, filmin öne çıkan eserlerinden biri olmuştur. Orhan Gencebay'ın söz ve bestesine ait Hicâz makamında ve Nim Sofyan usûlündeki *“Dünya Handır Han İçinde (Hey Gidi Koca Dünya)”* ile Şekip Ayhan Özışık bestesi, Ülkü Aker güftesi üzerine Kürdî makamında ve Düyek usûlünde bestelenen *“Seni Andım Bu Gece Kulakların Çınlasın”* da film repertuvarında yer almıştır.

1972 yapımı *Gülizar*, adını aynı adlı şarkıdan alan ve şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğini sürdüren yapımlardan biridir. Emel Sayın ile Ediz Hun'un başrolleri paylaştığı romantik komedi türündeki filmin yönetmenliğini ve senaryosunu Hulki Saner üstlenmiş; oyuncu kadrosunda ayrıca Hulusi Kentmen ile Atıf Kaptan yer almıştır. Yapım, Karadenizli iki aile arasında geçmişte yapılan beşik kertmesi etrafında gelişen aşk hikâyesini konu edinmektedir. Romantik ve mizahi unsurlar üzerine kurulan anlatıda müzik, olay örgüsünü destekleyen temel bileşenlerden biri olarak kullanılmış; Emel Sayın'ın şarkıcı kimliği sahne içi icralarla görünür kılınmıştır.

Filmde kullanılan repertuvar da Nihâvend ve Kürdî makamları ağırlık kazanmıştır. Güfte ve bestesi Hulki Saner'e ait Nihâvend makamındaki *“Rüyalar Gerçek Olsa”*, filmin romantik atmosferini destekleyen başlıca eserlerden biri

olmuştur. Bunun yanında bestesi Ömür Göksel'e, güftesi Zeki Uluruh'a ait Kürdî makamındaki “*Sevemem Artık*” da repertuvarda yer almıştır.

“*Sana Bağlandım Yollara Düştüm*
Gitme Seninle Gelemem Artık”

sözleriyle başlayan eser, filmin aşk ve ayrılık eksenli dramatik yapısıyla uyumlu biçimde kullanılmıştır.

1972 yapımı *Feryat*, adını aynı adlı şarkıdan alan ve şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğini sürdüren yapımlardan biridir. Orhan Elmas yönetmenliğinde çekilen, senaryosu Sadık Şendil tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Emel Sayın ile Tarık Akan paylaşmış; oyuncu kadrosunda ayrıca Memduh Ün ve Halit Akçatepe yer almıştır. Yapım, yoksul bir öğrencinin, bir çadır tiyatrosunda sahne alan genç bir şarkıcıya duyduğu aşk etrafında gelişen melodramik bir hikâyeyi konu edinmektedir. Filmde Emel Sayın'ın şarkıcı kimliği, olay örgüsünün gelişimini belirleyen temel unsurlardan biri olarak kurgulanmıştır.

Müzik direktörlüğünü Metin Bükey'in üstlendiği filmde kullanılan repertuvar ağırlıklı olarak Rast, Nihâvend ve Muhayyerkürdî makamları etrafında şekillenmiştir. Teoman Alpay'ın söz ve bestesine ait Muhayyerkürdî makamında ve Düyek usûlündeki “*Ayrılmalıyız Artık*”, filmin ayrılık temasını destekleyen başlıca eserlerden biri olmuştur. Bunun yanında İrfan Özbakır'ın Rast makamında ve Nim Sofyan usûlünde bestelediği “*Kalbimde Aşk Ateşi Var*” repertuvarda yer almıştır. Film boyunca müzikler hem sahne içi icralar hem de fon müziği olarak kullanılmış; böylece diegetik ve non-diegetik kullanım biçimleri bir arada değerlendirilmiştir.

1973 yapımı *Yalancı Yarım*, adını aynı adlı şarkıdan alan ve şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğini sürdüren yapımlardan biridir. Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini üstlendiği, yapımcılığını Nahit Ataman'ın gerçekleştirdiği ve senaryosu Sadık Şendil tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Tarık Akan ile

Emel Sayın paylaşmış; oyuncu kadrosunda ayrıca Münir Özkul, Metin Akpınar ve Halit Akçatepe yer almıştır. Filmin müzikleri Metin Bükey tarafından hazırlanmıştır.

Film, toplumsal statü farklılıkları, aile ilişkileri, aşk ve kimlik temaları etrafında gelişen romantik bir anlatı üzerine kurulmuştur. Emel Sayın bu yapımda profesyonel bir şarkıcıyı değil, mahallenin sevilen ve güzel sesiyle tanınan genç bir kadını canlandırmaktadır. Bu nedenle müzik, sanatçının sahne kimliğini öne çıkarmaktan çok romantik atmosferin kurulmasına ve karakterlerin duygusal dünyalarının görünür kılınmasına hizmet etmiştir.

Filmde kullanılan repertuar, mahalle kültürü ile romantik melodram yapısını bir araya getiren eserlerden oluşmaktadır. Sözü ve bestesi Hikmet Kutlu'ya ait Hicâz makamında ve Semâî usûlündeki “*Yalancı Yarım (Bir Leyla Bir Şirin Bir Aslı Gibi)*”, Emel Sayın'ın yorumu ile filmin duygusal atmosferini taşıyan başlıca müzikal unsurlardan biri olmuştur. Bunun yanında Sadettin Öktenay bestesi ve Turgut Yarkent güftesiyle Nihâvend makamında ve Nim Sofyan usûlünde bestelenen “*Sevil Neşelen Sevmeye Yanarsın*” ile Suat Sayın'ın Faruk Nafiz Çamlıbel güftesi üzerine Muhayyer Kürdî makamında ve Düyek usûlünde bestelediği “*İntizar (Sakın Bir Söz Söyleme Yüzüme)*” adlı eserler de film repertuarında yer almıştır. Emel Sayın tarafından seslendirilen bu eserler, yapımın romantik ve melodramatik yapısını destekleyen temel müzikal bileşenler olarak kullanılmıştır.

1974 yapımı *Hasret*, adını aynı adlı şarkıdan alan ve şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğini sürdüren yapımlardan biridir. Yönetmenliğini Zeki Ökten'in üstlendiği, yapımcılığını Nahit Ataman'ın gerçekleştirdiği ve senaryosu Ergin Orbey tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Emel Sayın ile Engin Çağlar paylaşmıştır. Oyuncu kadrosunda ayrıca Orçun Sonat, Adile Naşit, Suzan Avcı ve Münir Özkul yer almıştır. Yapım, gazino ve eğlence dünyası etrafında gelişen aşk, fedakârlık ve hayal kırıklığı temalarını konu edinmiş; bu yönüyle müziği anlatının merkezine yerleştiren örneklerden biri olmuştur.

Kullanılan eserlerin büyük bölümü diegetik yapı içerisinde sunulmuş; Emel Sayın'ın şarkıcı kimliği doğrudan film anlatısına taşınmıştır. Repertuvarda özellikle Rast, Hüzam ve Hicâz makamları ağırlık kazanmıştır. Bestesi Rüştü Şardağ'a ait Rast makamında ve Nim Sofyan usûlündeki *“Bir Gece Ansızın Gelebilirim”*, filmin özlem ve kavuşma duygusunu yansıtan başlıca eserlerden biri olmuştur. Yusuf Nalkesen'in Hüzam makamında ve Curcuna usûlünde bestelediği *“Madem Küstün Dargındın”* filmde kullanılan önemli dramatik eserler arasında yer almıştır. Filmde ayrıca sözleri Ali Tekintüre'ye, bestesi Muzaffer Özpınar'a ait Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki *“Tanrım Beni Baştan Yarat”* ile Sadettin Kaynak'ın Mustafa Nafiz Irmak güftesi üzerine Zirgüleli Hicâz makamında ve Düyek usûlünde bestelediği *“Son Ümidim de Bitti (Kuş Gibi Uçtu Gitti)”* adlı eserlere de yer verilmiştir. Bu repertuar, gazino merkezli anlatıyı desteklerken Emel Sayın'ın yorumculuğunu da ön plana çıkarmıştır.

1974 yapımı *Çam Sakızı*, adını aynı adlı şarkıdan alan ve şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğini sürdüren yapımlardan biridir. Hulki Saner'in yönetmenliğini, yapımcılığını ve senaristliğini üstlendiği filmin başrollerini Emel Sayın ile Engin Çağlar paylaşmıştır. Yapım, aile ilişkileri, yanlış anlamalar, ayrılık ve yeniden kavuşma temaları etrafında şekillenen romantik komedi örneklerinden biridir. Gazino ve eğlence mekânları anlatının önemli durakları arasında yer almış; müzik, sahne içi icralar aracılığıyla diegetik yapının temel bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır.

Film repertuarında özellikle Rast ve Hüzam makamları öne çıkmıştır. Bestesi ve güftesi Hasan Hasgüler'e ait Rast makamında ve Sofyan usûlündeki *“Açılan Bir Gül Gibi Gir Kalbe Gönül Gibi”* filmde kullanılan başlıca eserlerden biri olmuştur. Bunun yanında Abdülhak Hamit Tarhan güftesi üzerine Mehmet Baha Pars tarafından Rast makamında bestelenen *“Her Yer Karanlık Pür Nûr O Mevki”*, serbest usûlde ve gazel formunda repertuvarda yer almıştır. Selâhattin Altınbaş bestesi ve Aslan Tunçata güftesiyle Hüzam makamında ve Düyek usûlünde bestelenen

“*Silemezler Gönlümden*” ise filmin romantik ve melodramatik atmosferini destekleyen eserler arasında yer almıştır.

1975 yapımı *Mavi Boncuk*, adını aynı adlı şarkıdan alan ve şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğini sürdüren yapımlardan biridir. Ertem Eğilmez’in yönetmenliğini üstlendiği, senaryosu Sadık Şendil tarafından kaleme alınan ve yapımcılığını Nahit Ataman’ın gerçekleştirdiği film, romantik komedi ile gazino kültürünü bir araya getiren Arzu Film estetiğinin önde gelen örnekleri arasında yer almaktadır. Oyuncu kadrosunda Emel Sayın’a Tarık Akan, Zeki Alasya, Münir Özkul, Kemal Sunal, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Adile Naşit ve Perran Kutman eşlik etmiştir. Türk sinemasının güçlü oyuncu kadrolarından birini bir araya getiren yapımda Emel Sayın, kendi sanatçı kimliğiyle perdeye taşınmıştır.

Film, ünlü bir ses sanatçısının bir grup genç tarafından kaçırlmasıyla başlayan ve zamanla dostluğa dönüşen olaylar etrafında şekillenmektedir. Gazino kültürü ve sahne dünyası anlatının merkezinde yer alırken, müzik de olay örgüsünün ayrılmaz bir bileşeni olarak kullanılmıştır. Filmin müziklerinde Emel Sayın ile Rıza Silahlıpoda’nın katkısı bulunmaktadır.

Film repertuarında özellikle Nihâvend, Segâh ve Muhayyer Kürdî makamları öne çıkmıştır. Sözleri Ülkü Aker’e, bestesi Alekber Tağıyev’e ait “*Mavi Boncuk*”, Nihâvend makamındaki yapısıyla filmin en bilinen eserlerinden biri olmuştur. Bunun yanında Mehmet Erbulan güftesi üzerine Mustafa Seyran tarafından Segâh makamında ve Yürük Semâî usûlünde bestelenen “*Bak Yeşil Yeşil (Kapat Gözlerini Kimse Görmesin)*” ile Selahattin Altınbaş’ın Turgut Yarkent güftesi üzerine Muhayyer Kürdî makamında ve Semâî usûlünde bestelediği “*Duydum Ki Unutmuşsun Gözlerimin Rengini*” adlı eserler de film repertuarında yer almıştır. Emel Sayın’ın bu eserleri sahne içerisinde seslendirmesi, müziğin diegetik yapı içerisinde kullanılmasını sağlamış; böylece şarkılar hem gazino atmosferinin kurulmasına hem de filmin müzikal kimliğinin şekillenmesine katkıda bulunmuştur.

Bu bağlamda Emel Sayın'ın 1970–1975 yılları arasındaki filmografisi, klasik Türk müziğinin Yeşilçam sinemasındaki kullanım biçimlerini ortaya koyan önemli örneklerden birini oluşturmaktadır. İncelenen yapımlarda gazino, meyhane ve sahne mekânları, Türk müziği repertuvarının anlatı içerisine doğrudan taşındığı başlıca gösterim alanları hâline gelmiştir. Özellikle diegetik müzik kullanımı sayesinde klasik Türk müziği eserleri yalnızca fon müziği olarak değil, karakterler tarafından icra edilen ve olay örgüsünün doğal bir parçası olarak sunulan anlatı bileşenlerine dönüşmüştür.

Bu filmlerde Nihâvend, Hicâz, Hüzam, Muhayyer Kürdî, Kürdî, Rast ve Segâh makamlarının yoğun biçimde kullanılması, klasik Türk müziğinin 1970'li yılların Yeşilçam melodramlarındaki belirgin varlığını göstermektedir. Emel Sayın'ın yorumladığı eserler aracılığıyla repertuar daha geniş dinleyici ve seyirci kitlelerine ulaşmış; gazino kültürü ile sinema arasında kurulan etkileşim, bu eserlerin dolaşımını ve görünürlüğünü artırmıştır. Böylece Emel Sayın filmleri, klasik Türk müziğinin Yeşilçam sinemasındaki temsilini en belirgin biçimde ortaya koyan yapımlar arasında yer almıştır.

Emel Sayın'ın ardından 1970'li yıllarda şarkıcı-oyuncu geleneğini sürdüren isimlerden biri de Ahmet Özhan olmuştur. Klasik Türk mûsikîsi ve tasavvuf mûsikîsi alanındaki icracılığıyla tanınan sanatçı, rol aldığı yapımlarda eserlerini kendi sesiyle seslendirmiş ve müzik merkezli filmlerin önde gelen temsilcileri arasında yer almıştır. Emel Sayın örneğinde olduğu gibi Ahmet Özhan'ın seslendirdiği bazı eserler de film adlarına taşınmış; böylece şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneği 1970'li yıllarda da varlığını sürdürmüştür. Bu süreç, klasik Türk mûsikîsi repertuvarının sinema aracılığıyla daha geniş kitlelere ulaşmasına ve müzik ile sinema arasındaki etkileşimin güçlenmesine katkı sağlamıştır.

1975 yapımı *Bak Yeşil Yeşil*, adını dönemin popüler şarkılarından biri olan “*Bak Yeşil Yeşil (Kapat Gözlerini Kimse Görmesin)*” adlı eserden alan ve şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğinin öne çıkan örneklerinden biridir.

Yönetmenliğini Hulki Saner'in üstlendiği, senaryosunu Esen Püsküllü'nün kaleme aldığı filmin başrollerini Ahmet Özhan, Hale Soygazi ve Şener Şen paylaşmıştır. Yapım, Ahmet Özhan'ın şarkıcı-oyuncu kimliğini anlatının merkezine yerleştiren ve klasik Türk mûsikîsi repertuvarını romantik komedi yapısıyla buluşturan Yeşilçam örnekleri arasında yer almıştır.

Film, İzmir turnesi sırasında manken Neşe (Hale Soygazi) ile tanışarak ona âşık olan ünlü ses sanatçısı Ahmet'in (Ahmet Özhan) yaşadığı olayları konu edinmektedir. Ancak Ahmet'in menajeri Ahmet Hasanoğlu (Şener Şen) ile yaşanan isim benzerliği çeşitli yanlış anlamalara yol açmış; bu durum iki genç arasındaki ilişkinin karmaşık bir hâl almasına neden olmuştur. Neşe'nin Kuşadası'na gitmesiyle gelişen olaylar, aşk ve yanlış anlaşılmalarda eksende romantik komedi anlayışı içerisinde ilerlemiştir.

Filme adını veren, bestesi Mustafa Seyran'a, güftesi Mehmet Erbulan'a ait Segâh makamında ve Yürük Semâî usûlündeki *“Bak Yeşil Yeşil (Kapat Gözlerini Kimse Görmesin)”*, yapımın ana müzikal teması olarak kullanılmıştır. Filmde ayrıca Erol Sayan'ın Muhayyer Kürdî makamındaki *“Kadehinde Zehir Olsa Ben İçerim Bana Getir”*, Avni Anıl'ın Rast makamındaki *“Bir Göz Aşinalığı Var Aramızda”*, Selahattin Altınbaş'ın Muhayyer Kürdî makamındaki *“Duydum ki Unutmuşsun Gözlerimin Rengini”*, Selami Şahin'in Mahur makamındaki *“Sen Gidince Ruhumu Bir Alev Sardı”* ve Yusuf Nalkesen'in Hüzzam makamındaki *“Dargın Ayrılmayalım Diye Koştum Sana Dün”* adlı eserlerine yer verilmiştir. Bu repertuar, filmin romantik anlatısını desteklemiş; Ahmet Özhan'ın yorumuyla klasik Türk mûsikîsi repertuvarının Yeşilçam sineması içerisindeki dolaşımını ve şarkıcı-oyuncu modelinin sürekliliğini ortaya koymuştur.

Şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneği, 1970'li yılların ikinci yarısında da varlığını sürdürmüştür. Bu dönemde Bülent Ersoy, rol aldığı müzik merkezli yapımlarla söz konusu geleneğin temsilcileri arasında yer almıştır. Klasik Türk mûsikîsi alanındaki icracılığıyla tanınan sanatçı, eserlerini kendi sesiyle

seslendirdiği filmlerde gazino kültürü, sahne içi icralar ve Türk müziği repertuvarını sinema anlatısının temel bileşenleri hâline getirmiştir.

Sanatçının rol aldığı yapımlar; gazino kültürü, sahne performansları ve klasik Türk müziği repertuvarı aracılığıyla Türk müziğinin sinemadaki temsil biçimlerini yansıtmaktadır. Arabesk müziğin yaygınlık kazandığı bir dönemde Bülent Ersoy'un filmlerinde klasik Türk müziği repertuvarının kullanılmaya devam etmesi, gazino geleneğinin Yeşilçam anlatısı içerisindeki sürekliliğini göstermektedir.

Bülent Ersoy'un 1976–1978 yılları arasında rol aldığı *Sıralardaki Heyecan* (1976), *Ölmeyen Şarkı* (1977) ve *İşte Bizim Hikâyemiz* (1978), şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğinin 1970'li yıllardaki örnekleri arasında yer almaktadır. Bu filmlerde Türk müziği repertuvarı yalnızca fon müziği olarak kullanılmamış; gazino sahneleri, konser ortamları ve sahne içi icralar aracılığıyla anlatının doğrudan bir parçası hâline getirilmiştir. Böylece eserler seyirciye yalnızca işitsel bir unsur olarak değil, görsel ve dramatik bağlamı içerisinde de sunulmuştur.

Diegetik müzik kullanımının ağırlık kazanması, makam temelli repertuvarın film anlatısı içerisinde doğrudan yer almasını sağlamıştır. Aynı zamanda bu yapımlar, 1970'li yılların sonlarında şehir melodramı anlayışında ve müzik beğenisinde meydana gelen değişimleri de yansıtmaktadır. Bülent Ersoy'un şarkıcı kimliği etrafında şekillenen anlatılarda klasik Türk müziği repertuvarı korunurken, dönemin şehir merkezli melodram estetiğiyle bütünleşen yeni bir anlatım anlayışı geliştirilmiştir. Bu bakımdan söz konusu filmler, klasik Türk müziğinin Yeşilçam'daki son dönem temsil biçimlerini ve Türk sinemasında müzik kullanımındaki dönüşümü ortaya koyan yapımlar arasında yer almaktadır.

1976 yapımı *Sıralardaki Heyecan*, adını aynı adlı şarkıdan alan ve şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğini sürdüren yapımlardan biridir. Yönetmenliğini Orhan Aksoy'un üstlendiği, yapımcılığını Türker İnanoğlu'nun gerçekleştirdiği ve senaryosu Fuat Özlüer ile Erdoğan Tünaş tarafından kaleme alınan

filmin başrollerini Bülent Ersoy ile Gülşen Bubikoğlu paylaşmıştır. Filmin müzikleri Metin Bükey tarafından hazırlanmıştır. Yapım, düğünlerde şarkı söyleyerek yaşamını sürdüren başarılı bir lise öğrencisinin, okul yaşamında karşılaştığı sosyal çatışmalar ve aşk ilişkileri etrafında gelişen hikâyesini konu edinmektedir.

Filmde Bülent Ersoy'un şarkıcı kimliği doğrudan anlatının merkezine yerleştirilmiş; sahne içi icralar aracılığıyla müzik karakterin kimliğini belirleyen temel anlatı bileşenlerinden biri hâline getirilmiştir.

Yusuf Nalkesen'in Hicâz makamında ve Semâî usûlünde bestelediği “*Sıralardaki Heyecan*”, filme adını veren ve yapımın ana müzikal temasını oluşturan eser olarak kullanılmıştır. Filmde ayrıca Yusuf Nalkesen'in Hicâz makamında ve Yürük Semâî usûlündeki “*Albümlerden Çıkarttığın Bir Kenara Fırlattığın*”, Rıfat Şanlıel'in Rast makamında ve Düyek usûlünde bestelediği “*Neden Saçların Beyazlanmış Arkadaş*” ile Ümit Mutlu'nun Hicâz makamındaki “*Yeşil Gözlerinden Muhabbet Kaptım*” adlı eserlerine yer verilmiştir.

Hicâz ve Rast makamlarının ağırlık kazandığı bu repertuvar, filmin gençlik temalı melodram yapısını desteklemiş; Bülent Ersoy'un yorumculuğu aracılığıyla klasik Türk müziği repertuvarının Yeşilçam sinemasındaki varlığını sürdürdüğünü göstermiştir. Böylece müzik, hem karakterin kimliğini kuran hem de anlatının duygusal yapısını taşıyan temel anlatı bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır.

1977 yapımı *Ölmeyen Şarkı*, adını aynı adlı şarkıdan alan ve şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğini sürdüren yapımlardan biridir. Yönetmenliğini Orhan Aksoy'un üstlendiği, senaryosu Safa Önal tarafından kaleme alınan ve yapımcılığını Türker İnanoğlu'nun gerçekleştirdiği filmin başrollerini Bülent Ersoy, Gülşen Bubikoğlu ve Fatma Girik paylaşmıştır. Filmin müziklerinde Coşkun Sabah'ın katkısı bulunmaktadır.

Yapım, Türk sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan 1953 tarihli *Beklenen Şarkı* filminin 1970'li yıllardaki yeniden yorumlarından biri olarak değerlendirilebilir. Her iki filmde de müzik eğitimi, yarım kalmış bir beste, sınıfsal farklılıklar ve aşk ilişkileri anlatının temel eksenini oluşturmaktadır. Genç bir müzisyen ile varlıklı bir aileden gelen genç bir kadın arasında gelişen ilişki müzik aracılığıyla şekillenmiş; şarkılar olay örgüsünün ilerleyişinde belirleyici işlev üstlenmiştir. Bu yönüyle film, erken dönem Türk müzikli filmlerinde görülen anlatı anlayışını 1970'li yılların Yeşilçam estetiği içerisinde yeniden üretmiştir.

Filmde Bülent Ersoy, konservatuvar öğrencisi ve müziğe bağlı bir karakteri canlandırmış; klasik Türk müziği repertuarı anlatının temel müzikal yapısını oluşturmuştur.

Film repertuarında Tab'î Mustafa Efendi'nin Bayatî makamında ve Yürük Semâî usûlünde bestelediği "*Gül Yüzlülerin Şevkine Gel Nûş Edelim Mey*", Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin Rast makamında ve Semâî usûlündeki "*Yine Bir Gül Nihal*" ile Hicâz makamında ve Yürük Semâî formundaki "*Yine Neş'e-i Muhabbet Dil ü Cânım Etti Şeydâ*" adlı eserlerine yer verilmiştir.

Bunun yanında Hakkı Bey bestesi ve Mahmud Celâleddin Paşa güftesiyle Nihâvend makamında ve Türk Aksağı usûlündeki "*Nereelerde Kaldın Ey Serv-i Nazım*" da repertuarda kullanılan klasik Türk müziği eserleri arasında bulunmaktadır.

Filmde ayrıca İrfan Özbakır bestesi ve Ülkü Aker güftesiyle Hicâz makamında ve Semâî usûlündeki "*Gülünce Gözlerinin İçi Gülüyor*", Selahattin Pınar'ın Hicâz makamında ve Aksak usûlünde bestelediği "*Bir Bahar Akşamı Rastladım Size*", İrfan Özbakır bestesi ve Hikmet Münir Ebcioğlu güftesiyle Rast makamında ve Düyek usûlündeki "*Aşkın İçimde Rüya Kalbimde Duya Duya*", Hüzzam makamında ve Semâî usûlündeki "*Her Gece Yollarda Gözledim Seni*" ile Suat Sayın'ın Kürdî makamında ve Semâî usûlünde bestelediği "*Ölesiye Sevmiştim Seni Kalbimin Kızı (Ölmeyen Şarkı)*" adlı eserlere de yer verilmiştir.

Filmde klasik repertuvara ait eserlerle 20. yüzyıl Türk müziği repertuarından örneklerin bir arada kullanılması, klasik Türk müziğinin Yeşilçam sinemasındaki sürekliliğini ortaya koymaktadır. Filme adını veren "*Ölmeyen Şarkı*" ile birlikte repertuvarda yer alan eserler, müziğin yalnızca anlatıya eşlik eden bir unsur olarak değil, karakterlerin duygusal dünyasını ve dramatik yapıyı biçimlendiren temel anlatı bileşenlerinden biri olarak kullanıldığını göstermektedir.

1978 yapımı *İşte Bizim Hikâyemiz*, şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğini sürdüren yapımlardan biridir. Yönetmenliğini Orhan Aksoy'un üstlendiği, yapımcılığını Türker İnanoğlu'nun gerçekleştirdiği, senaryosu Fuat Özlüer ile Erdoğan Tünaş tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Bülent Ersoy ile Gülşen Bubikoğlu paylaşmıştır. Filmin müzikleri Coşkun Sabah tarafından hazırlanmıştır. Yapım, Bülent Ersoy'un şarkıcı kimliğini ve klasik Türk müziği repertuarını şehir merkezli melodram anlatısı içerisinde bir araya getirmektedir.

Film boyunca müzik, anlatının temel bileşenlerinden biri olarak kullanılmış; gazino ve sahne ortamlarında gerçekleştirilen icralar aracılığıyla Türk müziği repertuarı görünür kılınmıştır. Repertuar, ağırlıklı olarak Hicâz, Uşşak ve Muhayyerkürdî makamları etrafında şekillenmiş; aşk, ayrılık, özlem ve kader temaları müzik aracılığıyla desteklenmiştir.

Filmde Sadettin Kaynak bestesi ve Vecdi Bingöl güftesiyle Uşşak makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Niçin Baktın Bana Öyle*" ile yine Sadettin Kaynak'ın Hicâz makamında ve Sofyan usûlünde bestelediği "*Enginde Yavaş Yavaş*" adlı eserlere yer verilmiştir.

Klasik Türk müziği repertuarının yanı sıra dönemin bestecilerine ait eserler de filmde kullanılmıştır. Selami Şahin bestesi ve Ülkü Aker güftesiyle Hicâz makamında, Sofyan ve Düyek usûllerindeki "*Şikâyetim Var Kaderden*" ile Orhan Gencebay'ın Muhayyerkürdî karakterindeki "*Sevenlerin Sağı Solu Belli Olmaz (Sarhoşun Biriyim)*" adlı eserleri repertuvarda yer alan örnekler arasındadır.

Şekip Ayhan Özışık'ın Uşşak makamında ve Düyek usûlünde bestelediği "*Gün Gelir de Beni Unutursun Demiştin*" ile "*Niçin Baktın Bana Öyle*" adlı eserler, ağırlıklı olarak non-diegetik kullanım örneklerini oluşturmaktadır. Bu eserler, sahne içi icradan ziyade karakterlerin duygusal durumlarını ve anlatının dramatik yapısını destekleyen fon müzikleri olarak kullanılmıştır.

Bunun yanında Coşkun Sabah'ın Hicâz makamında ve Düyek usûlünde bestelediği "*Bu Çileler Neden Bize Hakkımız Yok mu Sevmeye*" ile yine Coşkun Sabah bestesi ve Ülkü Aker güftesiyle Acem Kürdî makamında ve Semâî usûlündeki "*Seni Gördüğüm O Günden Beri*" adlı eserlere de yer verilmiştir. Bu repertuvar, klasik Türk müziği ile dönemin şehir müziği anlayışını aynı anlatı içerisinde bir araya getirmektedir.

İncelenen yapımlar, şarkı isimlerinden oluşturulan film adlarının Türk sinemasında rastlantısal bir adlandırma yöntemi olmadığını göstermektedir. Film adlarının önemli bir bölümü, dönemin dinleyici belleğinde yer etmiş şarkı ve türkülerden seçilmiş; böylece daha film gösterime girmeden seyircide belirli bir duygusal çağrışım oluşturulmuştur. İncelenen örneklerin büyük bölümünde filme adını veren eserlerin diegetik ya da non-diegetik kullanımlarla anlatıya dâhil edilmesi, müzik ile film arasındaki ilişkiyi daha da güçlendirmiştir. Zeki Müren, Emel Sayın, Ahmet Özhan ve Bülent Ersoy gibi şarkıcı-oyuncuların rol aldığı yapımlarda ise sanatçıların repertuvarları ile sinema anlatısı arasında karşılıklı bir etkileşim oluşmuş; eserler hem filmlerin müzikal kimliğini belirlemiş hem de daha geniş kitlelere ulaşmıştır. Böylece plak endüstrisi, radyo yayıncılığı, gazino kültürü ve sinema arasında kurulan etkileşim, klasik Türk müziği repertuvarının Türk sinemasındaki görünürlüğünü artırmış; bu repertuvar, yalnızca işitsel bir unsur olarak değil, Türk sinemasının kültürel hafızasını şekillendiren temel bileşenlerden biri hâline gelmiştir.

3.1.5.4. Metin Bükey: Türk Sinemasında Müzikal Hafızanın İnşası

Türk sinemasında müzikal hafızanın oluşumu, yalnızca şarkıcı-oyuncuların seslendirdiği eserler ve şarkı isimlerinden oluşturulan filmler aracılığıyla değil; film müziklerini besteleyen, düzenleyen ve anlatının dramatik yapısına uyarlayan besteci ve müzik direktörlerinin çalışmalarıyla da şekillenmiştir. Özellikle 1950'li yıllardan itibaren gelişen Yeşilçam üretim sistemi içerisinde müzik, bağımsız bir anlatı bileşeni hâline gelirken bu dönüşümün en belirleyici isimlerinden biri Metin Bükey olmuştur.

Bükey, yalnızca özgün film müzikleri besteleyen bir sanatçı olarak değil; klasik Türk müziği ve halk müziği repertuarından seçilen eserleri sinema estetiğine uygun biçimde yeniden düzenleyen müzik anlayışıyla da Türk sinemasının işitsel belleğinin oluşumuna önemli katkılar sağlamıştır. Beste ve düzenlemelerinde geliştirdiği orkestrasyon yaklaşımı, filmlerin dramatik yapısıyla bütünleşmiş; zaman içerisinde pek çok melodi, bestecisinin ya da ilk icracısının ötesinde doğrudan Türk sinemasını çağrıştıran işitsel kodlara dönüşmüştür. Bu yönüyle Metin Bükey, yalnızca üretken bir besteci ve müzik direktörü değil, Türk sinemasının müzikal hafızasını biçimlendiren isimlerden biri olarak değerlendirilebilir.

“Saadettin Kaynak öldükten sonra bu iş Kadri Şençalar’ın eline geçti. Sinemayla ilgili müzik olayında ben o zaman gelişmiş duruma geldim. Kadri Şençalar ud çalardı; fakat bana çaldırırdı, kendisi dublajları idare ederdi. Hâlen filmin karakterine uygun özgün bir müzik sistemi yoktu. Ancak bir şarkı sahnesi olur, senkron tutturularak solist önde, biz arkada eşlik ederdik. Türk sinemasında henüz sesli çekim yoktu. O zamanlar sessiz başlamıştık; hatta sesli başlamış, sonra yeniden sessizliğe dönmüş, filmler sessiz çekiliyordu. Kadri Şençalar’ın yanında çalmaya başladığımda notaları bana yazdırır, yetiştiremezdi. ‘Metin, ben filan stüdyoda plak işini yapayım, sen filanca stüdyoda şu işi yap’ derdi. Ben de kendime göre bir ekip oluşturdum. Türk müziğiyle fon müzik yapmak, o dönem armoni kulağıma düşkünlüğümden dolayı bana zayıf geliyordu. Kadri Abi’nin yolladığı işlerden sonra filmciler birtakım müzikal tatların yakalandığını fark ettiler. Film vizyona çıkınca sinemada bunlar konuşulmaya başlandı” (Ok, 2002, s. 62).

Türk sinemasının müzikal hafızasının oluşumunda önemli rol üstlenen Metin Bükey, 1950'li yıllardan 1970'lere uzanan süreçte çok sayıda yapımda besteci ve müzik direktörü olarak görev almıştır. Bükey, yalnızca özgün film müzikleriyle değil; klasik Türk müziği ve halk müziği repertuvarından seçilen eserleri sinema estetiğine uygun biçimde yeniden düzenleyen yaklaşımıyla da Türk sinemasının kendine özgü işitsel kimliğinin oluşumuna katkı sağlamıştır. Geliştirdiği orkestrasyon anlayışı, müziği dramatik yapının ayrılmaz bir bileşeni hâline getirirken, birçok ezginin izleyici belleğinde doğrudan Türk sinemasını çağrıştıran işitsel kodlara dönüşmesinde etkili olmuştur.

Sinema yazarı Mesut Kara'nın aktardığına göre Metin Bükey, konservatuvar öğrenciliği yıllarında ud çalarak çeşitli sanatçılara eşlik etmeye başlamış; Sadettin Kaynak'ın Müzeyyen Senar ile yürüttüğü film müziği çalışmalarında önce nota yazımı ve stüdyo süreçlerinde görev alarak sinema ortamına dâhil olmuştur. Daha sonra Suriye Pasajı'ndaki Ses Film Stüdyosu ile İpek Film bünyesindeki dublaj ve ses kayıt çalışmalarını yakından gözlemleme imkânı bulmuştur. Bükey, ses teknisyeni Yorgo İliyadis ile dublaj sanatçıları Ferdi Tayfur ve Adalet Cimcoz'un teşvikiyle özgün film müzikleri bestelemeye yöneldiğini belirtmiştir. Bu süreçte Yeşilçam yapımcılarından Yovakim Filmeridis'in dikkatini çeken sanatçı, Turgut Etingül'ün yönettiği *Ebediyete Kadar* filmi için hazırladığı müziklerle sinemadaki ilk özgün film müziği çalışmasını gerçekleştirmiştir (Kara, 2018).

Metin Bükey, Osman F. Seden, Memduh Ün, Nejat Saydam, Orhan Elmas, Ülkü Erakalın, Yücel Çakmaklı, Metin Erksan, Halit Refiğ, Aram Gülyüz, Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akad, Ertem Eğilmez ve Yılmaz Güney gibi farklı sinema anlayışlarını temsil eden yönetmenlerle çalışmış; melodramdan komediye, toplumsal içerikli yapımlardan dönem filmlerine uzanan geniş bir yelpazede Türk sinemasının müzik dilinin oluşumuna katkı sağlamıştır. Bükey'in müziği, birçok yapımda yalnızca sahnelerle eşlik eden bir unsur olarak değil; karakterlerin psikolojik durumunu, anlatının dramatik ritmini ve duygusal yoğunluğunu belirleyen temel anlatı

bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır. Özellikle klasik Türk müziği ve halk müziği repertuvarını kendine özgü orkestrasyon anlayışıyla yeniden yorumlaması, zamanla Türk sinemasının işitsel belleğinde yer eden ortak bir müzik dilinin oluşmasına katkı sağlamıştır.

Metin Bükey'in sanatsal kimliğini, bestecilik anlayışını ve Türk sinemasındaki müzikal yaklaşımını yansıtan yapımlar arasında *Fındıkçı Gelin*, *Cilalı İbo Casuslar Arasında*, *Yolcu*, *Haremde Dört Kadın*, *Ah Güzel İstanbul*, *Sürtük*, *Vesikalı Yarım*, *Dünyanın En Güzel Kadını*, *Samanyolu*, *Hıçkırık*, *Sevmek Zamanı*, *Aşk Mabudesi*, *Boş Çerçeve*, *Cambazhane Gülü*, *Güllü*, *Kezban*, *Kezban Paris'te*, *Kezban Roma'da*, *Emine*, *Gözleri Ömre Bedel* ve *Oyun Bitti* sayılabilir.

Metin Bükey'in müzik direktörü olarak görev aldığı ilk film olan *Fındıkçı Gelin* (1954), yönetmenliğini Orhan Erçin'in üstlendiği, senaryosu Vehbi Belgil tarafından kaleme alınan ve yapımcılığını Hürrem Erman, Kerim Pamukoğlu ile Orhan Erçin'in gerçekleştirdiği fantastik-komedi türündeki yapımlardan biridir. Başrollerini İsmail Hakkı Dümbüllü, İnci Birol, Gazanfer Özcan, Gönül Yazar ve Feridun Çölgeçen paylaşmıştır. Film, Metin Bükey'in sinema müziği alanındaki kariyerinin başlangıç noktalarından biri olması bakımından önem taşımaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosunu çağrıştıran anlatım unsurları ile fantastik öğeleri bir araya getiren yapımlar, Bükey'in sonraki yıllarda geliştireceği müzik anlayışının ilk örneklerini yansıtmaktadır.

Filmde Gönül Yazar ile Mustafa Çağlar, kendi sanatçı kimlikleriyle sahne olarak çeşitli eserler seslendirmiştir. Saz heyetinde kemanda Kadri Işın, udda Metin Bükey, klarnette Mustafa Kandıralı, piyanoda Mustafa Demir, kanunda Vedat Sunay ve darbukada Ali Kocadinç yer almıştır. Yaklaşık 1 saat 22 dakika süren filmde Metin Bükey de müzisyen kimliğiyle kamera karşısına çıkmış; 15 dakika 46 saniyede Gönül Yazar'a cümbüşüyle eşlik ettiği sahneye yer verilmiştir. Bu yönüyle *Fındıkçı Gelin*, Bükey'in yalnızca müzik direktörü olarak değil, icracı kimliğiyle de sinemada görünür olduğu erken dönem yapımlarından biri olmuştur.

Filmde klasik Türk müziği, halk müziği, oyun havası ve gazel geleneğine ait eserler bir arada kullanılmıştır. Gönül Yazar tarafından seslendirilen Muhayyer Kürdî makamındaki *"Evlerinin Önü Handır Aman"* adlı Rumeli türküsü ile halk arasında yaygın olarak bilinen *"Senede Gelir İmanım İki de Bayram"* ezgisine yer verilmiştir. Bunun yanında Santuri Edhem Efendi'nin Şehnaz makamında ve Nim Sofyan usûlündeki *"Şehnaz Longa"*sı kullanılmıştır. Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Çargâh makamında ve Nim Sofyan usûlündeki Sinop yöresi oyun havası *"Şeftali Ağaçları (Tinimini Hanım)"* ile *"Çadırımın Üstüne Şıp Dedi Damladı (Rampi Rampi)"* adlı 9/8'lik karşılama havası filmde duyulmuştur.

Ayrıca anonim İstanbul türküsü olan Uşşâk makamında ve Sofyan usûlündeki *"Telgrafın Tellerine Kuşlar mı Konar"* adlı eser enstrümantal olarak kullanılmıştır. Filmde kullanılan bazı halk ezgilerinde Hicâz, Uşşâk ve Nikriz makam geçkileri görülmektedir. Bunun yanında *"Teşbihte Hata Yapmamış Olsaydım Eğer, Mehtap Şu Güzel Çehreye Benzer Diyecektim"* sözleriyle başlayan gazel, Mustafa Çağlar tarafından seslendirilmiştir.

Bu yönüyle *Fındıkçı Gelin*, Metin Bükey'in kariyerinin başlangıç dönemine ışık tutmasının yanı sıra, klasik Türk müziği ile halk müziği repertuvarını geleneksel sahne kültürü içerisinde buluşturan erken dönem Türk sineması örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Metin Bükey'in müzik direktörü olarak görev aldığı bir diğer yapım olan *Ebediyete Kadar* (1955), yönetmenliğini Turgut Etingü'nün üstlendiği melodram türündeki filmlerden biridir. Başrollerini Gülistan Güzey, Hulusi Kentmen, Neriman Köksal, Mualla Sürer ve Atıf Kaptan paylaşmıştır. Film, yaşlı ve hasta bir adamla evli genç bir kadının yaşadığı duygusal çatışmalar ve vicdan muhasebesi etrafında gelişen dramatik bir hikâyeyi konu edinmektedir. Yapımın müzik direktörlüğünü Metin Bükey üstlenirken, fon müzikleri Rauf Tözüm tarafından hazırlanmıştır. Bu görev

dağılımı, dönemin Türk sinemasında müzik direktörlüğü ile özgün fon müziği besteciliğinin farklı kişiler tarafından yürütülebildiğini göstermektedir.

Yapımda klasik Türk müziği, tango ve gazel formundaki eserler bir arada kullanılmıştır. Saime Sinan tarafından seslendirilen, bestesi Sadi Hoşses'e, güftesi Faik Ali Ozansoy'a ait Kürdilihicazkâr makamında ve Aksak usûlündeki "*Yıldızlı Semalardaki Haşmet Ne Güzel Şey*", filmin dramatik atmosferini destekleyen başlıca eserlerden biri olmuştur. Sanatçı tarafından aynı eserin gazelli bölümleri de icra edilmiştir.

Filmde ayrıca Armağan Şenol ve arkadaşları tarafından seslendirilen "*Bekleyiş*" tangosuna yer verilmiştir. Türk tango repertuvarının tanınan örneklerinden biri olan eser, filmin şehirli yaşam atmosferini destekleyen müzikal katmanlardan birini oluşturmuştur. Bunun yanında Hicâz makamında ve Sofyan usûlündeki anonim "*Ada Sahillerinde Bekliyorum*" adlı şarkı fon müziği olarak kullanılmış; Hicâz, Hüzzam ve Segâh makamlarında hazırlanan çeşitli enstrümantal geçişlerle filmin dramatik yapısı desteklenmiştir.

Bu yönüyle *Ebediyete Kadar*, klasik Türk müziği ile şehir müziği repertuvarını aynı anlatı içerisinde buluşturan erken dönem Türk sineması örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Film, Metin Bükey'in sinema müziği alanındaki ilk dönem çalışmalarını yansıtmaları bakımından da önem taşımaktadır.

1959 yapımı *Cilalı İbo Casuslar Arasında*, Metin Bükey'in erken dönem sinema müziği anlayışını yansıtan yapımlardan biridir. Yönetmenliğini Nuri Ergün'ün üstlendiği, yapımcılığını ve senaryosunu Osman F. Seden'in gerçekleştirdiği filmde müzik, revü ve sahne gösterileri ekseninde anlatının temel bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır. Bu yapımda Bükey'in müzik anlayışı, dramatik bir leitmotif oluşturmaktan çok dönemin eğlence kültürünü yansıtan sahne performanslarını ve repertuar akışını bütünleştiren bir yapı ortaya koymaktadır.

Filmde dönemin tanınmış ses sanatçıları kendi kimlikleriyle sahne olarak eserlerini seslendirmiştir. Bu kapsamda Mediha Demirkıran, Muhayyer Kürdî makamında ve Oynak usûlündeki *"Evlerinin Önü Handır"* adlı Rumeli türküsünü icra etmiştir. Ardından, Tarsus meydanında ezbere ve mikrofonsuz okuduğu gazellerle tanınan Kaplan Tarsuslu, Erzincan yöresine ait Hüseyinî makamındaki *"Yeşil Kurbağalar Öter Göllerde"* adlı türküyü seslendirmiştir. Sevim Tanürek ise Mâhur makamında ve Sofyan usûlündeki *"Şu Dere Yonca At Kolların Sar Boyuma Alım"* türküsüyle filmdeki sahne akışına katılmıştır. Bu müzikal bölümler, olay örgüsünü iletmekten çok dönemin sahne ve eğlence kültürünü görünür kılan performanslar olarak kullanılmıştır.

Filmin hareketli yapısında repertuar, sözlü eserlerin yanı sıra sözsüz oyun havaları ve enstrümantal geçişlerle zenginleştirilmiştir. Bu kapsamda Yesârî Âsım Arsoy'un Hicâz makamında ve Nim Sofyan usûlündeki *"Yâr Saçların Lüle Lüle"* adlı şarkısı sözsüz oyun havası olarak kullanılmıştır. Bunun yanında Sabâ makamında ve Aksak usûlündeki *"Daracık Sokaklar Duman Bürüdü"*, Râst makamında ve Sofyan usûlündeki *"Gezdim Karaman'ı Gördüm Konya'yı"* ile Hasan Sözeri bestesi, Uşşâk makamında ve Devr-i Turan usûlündeki *"Ha Buranın Ekini (Yesin Onu Nenesi)"* adlı türküyü de yer verilmiştir.

Bu yönüyle *Cıralı İbo Casuslar Arasında*, Metin Bükey'in klasik Türk müziği ve halk müziği repertuarını revü geleneğiyle bir araya getirdiği; müziği olay örgüsünden çok sahne estetiği ve eğlence kültürünün taşıyıcısı olarak kullandığı erken dönem yapımlar arasında yer almaktadır.

Metin Bükey'in adının jenerikte yer aldığı 1961 yapımı *Hancı*, yönetmenliğini Türker İnanoğlu'nun üstlendiği melodram türündeki yapımlardan biridir. Başrollerini Turgut Özatay, Gülistan Güzey, Aysel Tanju, Cavidan Dora ve Parla Şenol paylaşmıştır. Film, güftesi Bekir Sıtkı Erdoğan'a, bestesi Selahattin İnal'a ait Uşşâk makamında ve Sofyan usûlündeki *"Gurbetten Gelmişim Yorgunum Hancı"* adlı

şarkıdan hareketle oluşturulan ve şarkı isimlerinden oluşturulan film geleneğinin erken örnekleri arasında yer alan yapımlardan biridir.

Yıllar önce işlediği bir cinayet nedeniyle hapse giren başkarakterin, tahliyesinin ardından eşi ve kendisini tanımayan kıızıyla yeniden karşılaşmasını konu alan film; gurbet, pişmanlık, özlem ve yalnızlık temalarını şarkının duygu dünyasıyla paralel bir anlatı içerisinde işlemiştir.

Filmde müzik, anlatının temel bileşenlerinden biri olarak kullanılmış; fon müzikleri Metin Bükey ile Fecri Ebcioğlu tarafından hazırlanmıştır. Müzeyyen Senar'ın seslendirdiği "*Gurbetten Gelmişim Yorgunum Hancı*" adlı eser, jenerikte ve filmin çeşitli bölümlerinde tekrar edilerek başkarakterin yalnızlık, suçluluk ve iç hesaplaşma duygularını destekleyen ana müzikal tema işlevi görmüştür. Yer yer tango ve alafranga karakterli müziklere de yer verilmiş olmakla birlikte, filmin genel müzikal yapısı Türk müziği repertuarı üzerine kurulmuştur.

İç mekân sahnelerinden birinde duyulan Hicâz karakterli ninni, dramatik atmosferi destekleyen işitsel unsurlardan biri olarak kullanılmıştır. Filmin sonlarına doğru ise bestekârı bilinmeyen, düzenlemesi Sâdî Işılâz tarafından yapılan Sultanîyegâh makamındaki *Sultanîyegâh Sirto* (Türk Aksağı ve Nim Sofyan usûlleri) duyurulmuştur. Hareketli karakteriyle bu eser, filmin genel müzikal atmosferine farklı bir katman kazandırmıştır.

Bu yönüyle *Hancı*, şarkı isimlerinden oluşturulan film geleneği ile Metin Bükey'in dramatik anlatıyı destekleyen müzik anlayışını bir araya getiren erken dönem Türk sineması örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

1960'lı yıllarda Metin Bükey, Türk sinemasında film müziği alanındaki etkinliği giderek artan besteciler arasında yer almıştır. Bu dönemde müziklerini hazırladığı yapımlardan biri olan *Yolcu* (1963), Türker İnanoğlu'nun yönetmenliğinde çekilmiş; senaryosu Safa Önal tarafından kaleme alınmış, yapımcılığı ise yine Türker

İnanoğlu tarafından üstlenilmiştir. Başrollerini Muhterem Nur, Turgut Özatay, Yılmaz Duru ve Aysel Tanju'nun paylaştığı yapım, Bükey'in klasik Türk müziği repertuvarını dramatik anlatıyla bütünleştirdiği dikkat çekici örneklerden biri olmuştur.

Film, zengin kız–fakir erkek karşıtlığı üzerine kurulan klasik Yeşilçam melodramlarından farklı olarak, çocuğuyla birlikte yaşam mücadelesi veren genç bir kadının hikâyesini konu edinmektedir. Anlatıda müziğe geniş yer verilmiş; kullanılan şarkılar karakterlerin duygusal dünyasını görünür kılan ve dramatik yapıyı destekleyen temel anlatı unsurları olarak değerlendirilmiştir. Başrol karakterinin şarkıcı kimliği, filmde sözlü repertuvarın yoğun biçimde kullanılmasını sağlamış; Muhterem Nur'un seslendirdiği şarkılar Müzeyyen Senar tarafından okunmuştur. Böylece Senar'ın sesi hem sahne içi icralarda hem de fon müziklerinde filmin müzikal bütünlüğünü sağlayan temel unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Filmin müzikal omurgası, bestesi Metin Bükey'e, güftesi Sadun Aksüt'e ait Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki "*Ben Garip Yolcuyum Gurbet Elinde*" adlı eser üzerine kurulmuştur. Açılış jeneriğinde duyurulan eser, film boyunca tekrar edilerek başkarakterin yalnızlık, gurbet ve içe kapanıklık duygularını temsil eden leitmotif işlevi görmüştür. Bu ana temayı destekleyen repertuvarında Necdet Tokatlıoğlu'nun Uşşâk makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Dünyada Biricik Sevdiğim Sensin*" ile Sâdî Hoşses'in Behçet Kemal Çağlar güftesi üzerine Kürdîli Hicâzkâr makamında ve Düyek usûlünde bestelediği "*Şarap Mahzende Yıllanır*" adlı eserler fon müziği olarak kullanılmış; her iki eser de Müzeyyen Senar'ın yorumuyla filmin duygusal atmosferine katkı sağlamıştır.

Gazino sahnelerinin müzikal yapısı ise büyük ölçüde Sadettin Kaynak repertuvarı üzerinden oluşturulmuştur. Hicâz makamında ve Aksak usûlündeki "*Açılırsın Güzelim, Birer Kadeh İçelim*" adlı eser sahne içerisinde seslendirilmiş; bu bölümde Sadun Aksüt'ün yaylı tambur, Metin Bükey'in ise ud icra ettiği görülmüştür. Filmin 00.38.20 zaman kodundaki bu sahne, Bükey'in yalnızca müzik direktörü olarak

değil, icracı kimliğiyle de yapım içerisinde yer aldığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Ardından Muhterem Nur'un Müzeyyen Senar'ın sesiyle sahnede yer aldığı bölümde, Sadettin Kaynak'ın Hicâz Zirgüle makamında ve Düyek usûlündeki "*Son Ümidim de Bitti Kuş Gibi Uçtu Gitti*" adlı eseri seslendirilmiş; 00.40.05 zaman kodundaki bu icrada Metin Bükey'in piyanoyla eşlik ettiği görülmüştür.

Anlatıyı destekleyen fon müzikleri arasında Nuri Halil Poyraz'ın Nihâvend makamında ve Aksak usûlündeki "*Çamlıca Yolunda Aşığı Kolunda*" ile Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki "*Ararım Seni Her Yerde*" adlı eserler de yer almıştır. Ayrıca Kayseri yöresine ait Segâh makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Ceviz Oynamaya Geldim Odana*" adlı türkü gazino sahnesinde kullanılarak mekânın müzikal kimliğinin oluşturulmasına katkı sağlamıştır.

Bu yönüyle *Yolcu*, Metin Bükey'in besteci, müzik direktörü ve icracı kimliklerini aynı yapım içerisinde bir araya getiren; klasik Türk müziği repertuarını dramatik anlatının ayrılmaz bir parçası hâline getiren dikkat çekici Türk sineması örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Metin Bükey'in 1960'lı yıllarda yalnızca fon müziği bestecisi değil, filmin müzikal kimliğini belirleyen ana tema ve şarkılarıyla anlatıya yön veren bir isim olduğunu gösteren örneklerden biri *Akdeniz Şarkısı* (1963) olmuştur. Nejat Saydam'ın yönettiği, başrollerini Belgin Doruk ile Ekrem Bora'nın paylaştığı yapım; evli ve başarılı bir iş insanının, seyahatleri sırasında tanıştığı genç bir müzisyen kadınla yaşadığı ilişkiyi konu edinmektedir. Aşk, vicdan, aile baskısı ve toplumsal değerler etrafında gelişen anlatıda müzik, karakterlerin duygusal dünyasını taşıyan temel anlatı unsurlarından biri olarak kullanılmıştır.

Filmde müzik direktörü olarak Rauf Tözüm'ün adı yer almakla birlikte, filme adını veren "*Akdeniz Şarkısı*"nın beste ve güftesi Metin Bükey'e aittir. Alaeddin Yavaşca'nın yorumuyla seslendirilen eser, film boyunca tekrar edilerek yapımın temel

müzikal teması hâline gelmiş; böylece Bükey'in filmin müzikal kimliğinin oluşumundaki belirleyici katkısı görünür hâle gelmiştir.

Metin Bükey'in müzik direktörlüğünü Sezen Cumhuri Önal ile birlikte üstlendiği bir diğer yapım olan *Meyhaneci* (1964), müziğin anlatı ve mekân atmosferini kurmadaki işlevini ortaya koyan dikkat çekici örneklerden biridir. Türker İnanoğlu'nun yönetmenliğini üstlendiği, senaryosu Bülent Oran tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Filiz Akın, Tamer Yiğit ve Turgut Özatay paylaşmıştır. Üç aylık ömrü kaldığını öğrenen varlıklı bir adamın kalan günlerini meyhane ve gece kulüplerinde geçirmesi üzerine kurulan anlatıda eğlence mekânları olay örgüsünün merkezine yerleşmiş; buna paralel olarak repertuvar seçimi ve müziğin sahne içerisindeki kullanımı dramatik yapının temel bileşenlerinden biri olmuştur.

Şarkıların Sevim Şengül tarafından seslendirildiği filmde, Teoman Alpay'ın Segâh makamında ve Bileşik Sofyan usûlündeki "*Kırılan Ümitlerin Mazidedir Neşesi*" adlı eseri açılış ve kapanışta kullanılarak anlatıyı çerçeveleyen ana tema işlevi görmüştür.

Fon müziklerinde Tamburi Büyük Osman Bey'in *"Hüzzam Peşrevi"*ne yer verilmiş; Tokat yöresine ait Mâhur makamındaki "*Kalenin Bedenleri*" türküsü ile gazel formundan da yararlanılmıştır. Repertuvarda ayrıca Hasan Hasgüler bestesi, Münir Hamdi Bey güftesi üzerine Nihâvend makamında ve Sofyan usûlünde bestelenen "*Bir Su Gibi Süzül Ak (Kalplere Vur Bir Zimba)*", Şükrü Tutar'ın "*Hicâzkâr Oyun Havası*", Müsemmen usûlündeki bestekârı bilinmeyen "*Çargâh Sirto*" ile Uşşâk makamında ve Sofyan usûlündeki Rumeli türküsü "*Kadifeden Kesesi Kahveden Gelir Sesi*" kullanılmıştır.

Bu yönüyle *Meyhaneci*, Metin Bükey'in klasik Türk müziği, halk müziği ve çalgısal repertuarı aynı anlatı içerisinde bir araya getirerek meyhane atmosferini müzik aracılığıyla kurduğu, repertuvar seçiminin dramatik yapının ayrılmaz bir parçası hâline geldiği yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Metin Bükey, benzer bir yaklaşımı 1964 yapımı *Gençlik Rüzgârı* filminde de sürdürmüştür. Muazzez Tahsin Berkant'ın aynı adlı romanından uyarlanan yapım, müziğin anlatı içerisindeki belirleyici rolü bakımından dikkat çekmektedir. Yönetmenliğini ve senaristliğini Nejat Saydam'ın üstlendiği yapımın başrollerini Türkan Şoray, Ediz Hun ve Süleyman Turan paylaşmıştır. Filmde birlikte büyüyen ve birbirlerine gizliden bağlı olan Fato ile Memo'nun yanlış anlaşılmalardan sonucunda ayrılması, yıllar sonra yeniden karşılaşmaları ve gelişen dramatik olaylar anlatılmıştır. İstanbul merkezli şehir yaşamı, gazino kültürü ve romantik melodram yapısı film boyunca kullanılan Türk müziği repertuarı ile desteklenmiş; müzik, anlatının duygusal atmosferinin oluşturulmasında belirgin bir işlev üstlenmiştir.

Filmin ana müzikal temasını oluşturan “*Gençlik Rüzgârı*”, Metin Bükey tarafından bestelenmiştir.

*“Bir Gün Rüyalar Bitmiş
Hep Şarkılar Silinmiş
Meltem Olup da Sönmüş
Nerde Gençlik Rüzgârı”*

sözlerini taşıyan eser, film boyunca aşk, gençlik, kaybedilen mutluluk ve geçmişe duyulan özlem temalarını temsil eden temel leitmotif olarak kullanılmıştır. Özellikle jenerikte İstanbul görüntüleri eşliğinde duyulan eser; Galata Köprüsü, Haydarpaşa, Taksim ve Boğaz görüntüleriyle birlikte şehrin romantik ve nostaljik atmosferinin kurulmasında kullanılan başlıca müzikal unsurlardan biri olmuştur. Böylece Metin Bükey'in bestesi yalnızca fon müziği olarak değil, filmin dramatik yapısını destekleyen temel müzikal unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

Film repertuarında ayrıca Coşkun Erdem bestesi olan Rast makamında ve Düyek usûlündeki “*Kader Böyle İmiş Ne Söylesem Boş*” adlı şarkıya da yer verilmiştir. Eser, filmin ayrılık ve kader temalarını destekleyen şehir şarkıları arasında bulunmaktadır. Yapım içerisinde kullanılan bir diğer önemli eser ise Sadettin Kaynak

bestesi olan Hicaz makamında ve Aksak usûlündeki “*Açılırsın Güzelim Birer Kadeh İçelim*” adlı şarkıdır. Eser, gazino ve eğlence sahnelerinde kullanılarak İstanbul gece hayatına ilişkin atmosferin oluşturulmasına katkı sağlamıştır.

Filmde ayrıca piyano eşliğinde klasik Türk mûsikîsi repertuvarının önemli eserlerinden biri olan “*Yine Bir Gülnihâl Aldı Bu Gönümünü*” duyulmaktadır. Bu kullanım, Batılı piyano icrası ile klasik Türk mûsikîsi repertuvarının aynı dramatik yapı içerisinde bir araya getirildiğini göstermektedir. Böylece *Gençlik Rüzgârı*, Metin Bükey merkezli müzikal yapısı ile şehir şarkıları, gazino repertuarı ve klasik Türk mûsikîsi eserlerini aynı anlatı içerisinde buluşturan yapımlardan biri olmuştur.

Metin Bükey, Türk sinemasında yalnızca besteci ve müzik direktörü kimliğiyle değil, yapımcı olarak da görev almış; bu çok yönlü katkısını ortaya koyan yapımlardan biri *Gözleri Ömre Bedel* (1964) olmuştur.

Ülkü Erakalın'ın yönetmenliğini üstlendiği, senaryosu Suavi Sualp ile Sadık Şendil tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Cüneyt Arkın, Türkan Şoray, Ekrem Bora ve Nedret Güvenç paylaşmıştır.

Şarkı isimlerinden oluşturulan film adları geleneğinin tipik örneklerinden biri olan yapım, aşk, ayrılık ve fedakârlık temaları etrafında şekillenen buruk bir aşk hikâyesini konu edinmektedir.

Filmin müzikal omurgasını oluşturan ve yapımla aynı adı taşıyan “*Gözleri Aşka Gülen Taze Söğüt Dalısın (Gözleri Ömre Bedel)*” adlı eser, Gündoğdu Duran tarafından Nihâvend makamında, fantezi formunda ve Nim Sofyan usûlünde bestelenmiştir.

Sevim Şengül tarafından seslendirilen eser, film boyunca yinelenerek anlatının temel müzikal teması olarak kullanılmış; böylece yalnızca filme adını veren bir şarkı olarak kalmamış, aşk, özlem ve ayrılık eksenindeki dramatik yapıyı destekleyen başlıca müzikal unsur hâline gelmiştir.

Metin Bükey'in klasik Türk müziği repertuvarını özgün film müzikleriyle bütünleştiren yaklaşımını yansıtan yapımlardan biri de Nejat Saydam'ın yönettiği *Çiçekçi Kız* (1965) olmuştur.

Başrollerini Selda Alkor, Tanju Gürsu ve Nuri Altınok'un paylaştığı yapım, bir bestekâr ile genç bir çiçekçi kız arasında gelişen dramatik ilişki üzerinden müzik merkezli bir melodram anlatısı kurmaktadır. Bestekâr kimliği, konservatuvar çevresi, şehir mûsikîsi estetiği ve sanat-piyasa ilişkisini aynı anlatı içerisinde bir araya getiren filmde müzikler Metin Bükey tarafından hazırlanmış, şarkılar ise Sevim Şengül tarafından seslendirilmiştir.

Filmde Adnan Cemil karakterinin genç kız için bestelediği "*Çiçek, Neşe, Baharım*" adlı eser, anlatının merkezinde yer alan temel müzikal motif olarak kullanılmıştır. "*Çiçek, Neşe, Baharım / Gönlüm Sevgili Yârim*" sözleriyle başlayan eser, Yeşilçam'ın şarkı merkezli melodram geleneğinin örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Film boyunca müzik; aşk, özlem, fedakârlık ve sınıfsal farklılık temalarının aktarılmasında temel anlatı araçlarından biri hâline gelmiştir.

Yapımda klasik Türk mûsikîsi repertuvarından çok sayıda esere yer verilmiştir. Münir Nurettin Selçuk bestesi Nihâvend makamındaki "*Bilmem Bu Gönülle Ben Nasıl Yaşayacağım*", Aksak usûlü yapısıyla filmin melankolik atmosferini destekleyen fon müziklerinden biri olarak kullanılmıştır. Bunun yanında Metin Bükey'in Nihâvend makamında ve Semâî usûlünde bestelediği "*Bülbül Yuvası*" da fon müziği olarak değerlendirilmiştir.

Filmde ayrıca Sevim Şengül'ün dublajıyla Şekip Ayhan Özışık'ın Muhayyer Kürdî makamında ve Düyek usûlündeki "*İçin İçin Yanıyor Bu Gönlüm*" adlı eseri seslendirilmiş; eser filmin duygusal kırılma noktalarını destekleyen başlıca müzikal unsurlardan biri olmuştur. Cenaze sahnesinde ise Buhurizade Mustafa İtrî'nin Segâh makamındaki "*Allahümme Salli Alâ Seyyidinâ (Salât-ı Ümmiye)*" adlı eseri kullanılarak dinî mûsikî repertuvarı dramatik anlatının bir parçası hâline getirilmiştir.

Yapımda ayrıca Avni Anıl'ın Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki "*Biraz Kül Biraz Duman O Benim İşte*" adlı eserine de yer verilmiş; Ümit Yaşar Oğuzcan güftesine sahip eser, sahenin dramatik etkisini güçlendirmek amacıyla sözlerinde değişiklik yapılarak seslendirilmiştir.

Film jeneriğinde, film için bestelenen şarkılarda Şekip Ayhan Özışık ile İbrahim Özaral'ın da görev aldığı belirtilmektedir. Bu yönüyle *Çiçekçi Kız*, Metin Bükey'in klasik Türk müziği repertuvarını, özgün film şarkılarını ve şehir melodramı estetiğini aynı müzikal yapı içerisinde bütünleştiren yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Metin Bükey'in müziklerini hazırladığı yapımlardan biri olan *Serseri Aşık* (1965), Ülkü Erakalın'ın yönetmenliğinde çekilmiş; senaryosu Bülent Oran tarafından kaleme alınmıştır. Başrollerini Sadri Alışık, Cüneyt Arkın ve Hülya Koçyiğit'in paylaştığı yapım, bir çadır tiyatrosunda şarkıcılık yapan Hülya ile varlıklı bir aileden gelen Erol arasındaki aşk hikâyesini konu alan melodramlardan biridir.

Filmde popüler Türk müziği eserleri ile klasik Türk mûsikîsi repertuarı bir arada kullanılmış; bu yönüyle Metin Bükey'in farklı müzik katmanlarını aynı anlatı içerisinde buluşturan yaklaşımını yansıtan örneklerden biri olmuştur.

Filmde Türk müziği eserleri Nesrin Sipahi tarafından seslendirilmiştir. Bu eserlerden biri, bestesi Rüştü Şardağ'a, güftesi Suat Edip Baksı'ya ait Hüzam makamında ve Semâî usûlündeki "*Uzun Yıllar Ötesinden Hâtırını Sorayım mı*" adlı şarkıdır. Filmde ayrıca bestesi Yusuf Nalkesen'e, güftesi Orhan Seyfî Orhon'a ait Muhayyer Kürdî makamında ve Semâî usûlündeki "*Hani O Bırakıp Giderken Beni O Öksüz Tavrını Takmayacaktın (Veda Busesi)*" adlı eser kullanılmıştır. Bunun yanında bestesi Sadettin Kaynak'a, güftesi Mustafa Nafiz Irmak'a ait Hicaz makamında ve Düyek usûlündeki "*Son Ümidim de Bitti Kuş Gibi Uçtu Gitti*" adlı şarkıya da yer verilmiştir.

Filmde yalnızca sözlü eserler değil, oyun havası ve dinî mûsikî örnekleri de kullanılmıştır. Karcıgar makamında ve Aksak Köçekçe karakterindeki *"Benliyi Aldım Kaçaktan"* ile Nihâvend makamında ve Sofyan usûlündeki *"Doktor Civanım"* adlı ezgiler anlatıya dâhil edilmiş; ayrıca Buhurizade Mustafa İtrî'ye ait Segâh makamındaki *"Salât-ı Ümmiye"* de repertuvarda yer almıştır.

Bu repertuvar çeşitliliği, melodramatik sahnelerin yanı sıra eğlence ve gündelik yaşamın müzikal yansımalarını da görünür kılmıştır. Bu yönüyle *Serseri Aşk*, Metin Bükey'in klasik Türk mûsikîsi repertuvarını, halk müziği unsurlarını ve farklı müzikal formları aynı anlatı içerisinde bütünleştiren yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

1960'lı yılların ikinci yarısında Metin Bükey'in müzik direktörü olarak görev aldığı melodram yapımları belirgin biçimde artmıştır. Bu dönemin öne çıkan örneklerinden biri olan *Sürtük* (1965), Ertem Eğilmez'in yönetmenliğinde çekilmiş; başrollerini Türkan Şoray, Cüneyt Arkın ve Ekrem Bora paylaşmıştır.

Sadık Şendil tarafından sinemaya uyarlanan yapımda Metin Bükey, repertuvarın oluşturulması ve müzikal yapının kurgulanmasında belirleyici bir rol üstlenmiştir. Böylece müzik, filmin duygusal atmosferini destekleyen bir unsur olmanın ötesine geçerek anlatının temel taşıyıcılarından biri hâline gelmiştir.

Film, bir şarkıcı, bir gazino patronu ve bir piyanist arasında gelişen aşk üçgeni etrafında şekillenmiştir. Sevim Şengül'ün dublajıyla seslendirilen eserler arasında Baki Duyarlar'ın Gonca Gül güftesi üzerine bestelediği Kürdîli Hicâzkâr makamında ve Düyek usûlündeki *"Seni Ben Ellerin Olsun Diye mi Sevdim"*, Ekrem Güyer'in Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki *"Unutturamaz Seni Hiç Bir Şey (Unutulsam da Ben)"*, Teoman Alpay'ın beste ve güftesine ait Nihâvend makamında ve Semâî usûlündeki *"Hani Bir Gün Gelecektin Yine Beni Sevecektin (Yalancısın)"*, Şekip Ayhan Özışık'ın beste ve güftesine ait Muhayyer Kürdî makamında ve Düyek usûlündeki *"İçin İçin Yanıyor Bu Gönüm"*, Ali Erköse'nin beste ve güftesine ait

Muhayyer Kürdî makamında ve Düyek usûlündeki "*Eller Ne Derse Desin İnan İlk Sevdiğimsin*", Muallim İsmail Hakkı Bey'in Acem Kürdî makamında ve Semâî usûlündeki "*Fikrimin İnce Gülü*" ile Necip Mirkelâmoğlu'nun beste ve güftesine ait Râst makamında ve Semâî usûlündeki "*Gül Ağacı Değilem Her Gelene Eğilem*" yer almıştır.

Filmde kullanılan repertuvar, Türk müziğinin farklı makam ve usûllerine ait eserleri aynı anlatı içerisinde buluştururken gazino kültürü ile şehir melodramı estetiğini de müzik aracılığıyla görünür kılmıştır. Bu yönüyle *Sürtük*, Metin Bükey'in repertuvar seçimi ve müzikal düzenlemeleriyle klasik Türk müziği eserlerini dramatik anlatının kurucu unsurlarından biri hâline getirdiği yapımlar arasında yer almıştır.

Metin Bükey'in Yeşilçam melodramlarındaki faaliyetlerinin sürdüğü yapımlardan biri de Orhan Aksoy'un yönettiği 1965 yapımı *Hıçkırık* olmuştur. Kerime Nadir'in 1936 tarihli aynı adlı romanından uyarlanan filmin başrollerini Hülya Koçyiğit, Ediz Hun ve Kartal Tibet paylaşmıştır. Çocukluktan beri birlikte büyüyen Kenan ile Nalan'ın imkânsız aşkını konu alan film, Nalan'ın ölümcül bir hastalığa yakalanmasının ardından gelişen dramatik olaylar etrafında şekillenmiştir. Ayrılık, fedakârlık ve karşılıksız aşk temalarının belirgin olduğu yapımda müzik, melodramatik atmosferin kurulmasında kullanılan temel unsurlardan biri olmuştur.

Film repertuvarında Nihâvend makamında ney taksimi, Sabâ makamında ney taksimi, Hüseyinî makamında ud taksimi, bestesi Sadettin Kaynak'a, güftesi Vecdi Bingöl'e ait Nihâvend makamında ve değişmeli Düyek-Semâî usûlündeki "*Menekşelendi Sular*" adlı şarkı, Kevser Hanım bestesi "*Nihâvend Longa*", Refik Fersan bestesi "*Rast Medhal*", Metin Bükey bestesi Nihâvend makamındaki "*Sen Gelince Çiçekler Açacak (Bülbül Yuvası)*" ile Bestesi Lâvtacı Civan Ağa'ya, güftesi Mehmet Sâdi Bey'e ait olan Nihavend makamında Semai usulündeki "*Dil Seni Sevmeyeni Sevmekte Lezzet mi Olur / Olsa da Öyle Muhabbette Hakikat mi Olur*" adlı eser fon müziği olarak kullanılmıştır. Filmin son sahnesinde ise sözleri Abdülhak

Hamit Tarhan'a, bestesi Mehmet Baha Pars'a ait Rast makamındaki “*Her Yer Karanlık Pür Nûr O Mevki (Makber)*” gazeli Emel Sayın'ın sesiyle icra edilmiştir.

Bu repertuvar, filmin melodramatik atmosferinin oluşturulmasında kullanılan temel müzikal unsurlardan biri olmuştur. Taksim, gazel, longa, medhal ve şarkı formundaki eserlerin bir arada kullanılması, Türk müziğinin farklı tür ve formlarının aynı anlatı içerisinde değerlendirilmesine imkân sağlamıştır. Bu yönüyle *Hıçkırık*, Metin Bükey'in Yeşilçam melodramlarında Türk müziği repertuvarını anlatının merkezine taşıdığı yapımlardan biri olmuştur.

1965 yılı, Metin Bükey'in farklı türlerdeki yapımlarda yoğun biçimde görev aldığı ve müzik anlayışını melodram, tarihî film ve şehir anlatıları içerisinde çeşitlendirdiği dönemlerden biri olmuştur. Bu dönemde hazırladığı yapımlardan biri de Halit Refiğ'in yönettiği *Haremde Dört Kadın* olmuştur.

Halit Refiğ ile Kemal Tahir'in senaryosunu kaleme aldığı 1965 yapımı tarihî dram, II. Abdülhamid dönemi Osmanlı bürokrasisi, saray çevresi ve harem yaşamı üzerinden siyasal çözülme, iktidar ilişkileri, kıskançlık ve ihtiras eksenli bir anlatı kurmuştur. Başrollerini Cüneyt Arkın, Nilüfer Aydan, Pervin Par, Tanju Gürsu ve Sami Ayanoglu'nun paylaştığı filmin müzikleri Metin Bükey tarafından hazırlanmış; klasik Türk müziği repertuvarı ile geleneksel saz müziği, tarihî atmosferin oluşturulmasında başlıca anlatı araçları olarak değerlendirilmiştir.

Filmde konu edinilen tarihsel dönemin müzikal karakteriyle uyumlu saz eserlerinden yararlanılmıştır. Açılış bölümlerinde Refik Fersan'ın Râst makamındaki *Rast Medhalî* kullanılarak Osmanlı saray çevresini çağrıştıran geleneksel fasıl atmosferi daha ilk sahnelerde oluşturulmuştur. Medhal formunun tercih edilmesi, filmin saray merkezli anlatısıyla uyumlu bir müzikal çerçeve oluşturmuştur. Bunun yanında Tanburi Cemil Bey'e ait *Ferahfezâ Saz Semâîsinin* dördüncü hanesi çeşitli dramatik sahnelerde kullanılarak anlatının tarihî dokusunu destekleyen başlıca saz eserlerinden biri hâline gelmiştir.

Metin Bükey tarafından hazırlanan repertuvarda medhal, saz semâîsi ve taksim karakterindeki saz yürüyüşleri bir arada kullanılmış; özellikle ney, tanbur, ud ve kanun tınıları Osmanlı saray kültürünü çağrıştıran müzikal atmosferin oluşturulmasında belirleyici rol üstlenmiştir. Bu yönüyle *Haremde Dört Kadın*, Metin Bükey'in klasik Türk müziği saz repertuvarını tarihî anlatının ayrılmaz bir parçası hâline getirdiği yapımlar arasında yer almıştır.

Metin Bükey'in müziklerini hazırladığı melodramlardan biri de Türker İnanoğlu'nun yönettiği *Zennube* (1965) olmuştur. Yapımcılığını Berker İnanoğlu'nun üstlendiği, senaryosu Fuat Özlüer tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Sevim Çağlayan, Tamer Yiğit, Çolpan İlhan ve Hüseyin Baradan paylaşmıştır.

Film, hayatın getirdiği zorluklar ve yoksullukla mücadele eden iki gencin aşk hikâyesini konu almakta; karakterler arasında gelişen duygusal ilişki ve yaşanan ayrılıklar anlatının melodramatik yapısını şekillendirmektedir.

Metin Bükey tarafından oluşturulan repertuvar, filmin duygusal atmosferini destekleyen başlıca anlatı unsurlarından biri olmuştur.

Filmde kullanılan eserler Sevim Çağlayan tarafından seslendirilmiştir. Repertuvarda Yusuf Nalkesen'in Hicâz makamında ve Düyek usûlünde bestelediği *Seninle Bir Sonbahar Mevsimiydi Tanıştık*, Şekip Ayhan Özışık'ın Muhayyer Kürdî makamında ve Düyek usûlündeki *İçin İçin Yanıyor Bu Gönlüm*, Trakya yöresine ait *Elindedir Şişesi İçindedir Neşesi (Dol Karabakır Dol)* türküsü, halk arasında *Tamara* adıyla bilinen *Cihanda Tek Meleşim* ile Yusuf Nalkesen'in Muhayyer Kürdî makamında ve Semâî usûlünde bestelediği *Hani O Bırakıp Giderken Seni (Veda Busesi)* adlı eserlere yer verilmiştir.

Bu repertuvar, klasik Türk müziği ile halk müziği örneklerini aynı anlatı içerisinde buluştururken filmin melodramatik yapısını da desteklemiştir. Bu yönüyle

Zennube, Metin Bükey'in farklı müzik türlerini ortak bir dramatik yapı içerisinde bütünleştirdiği yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Metin Bükey, tek bir şarkı etrafında şekillenen anlatılara sahip yapımlarda da müzik direktörü olarak görev almıştır. Bu yapımlardan biri olan *Fakir Gencin Romanı* (1965), Nuri O. Ergün'ün yönetmenliğinde çekilmiş; senaryosu Fikret Arıt tarafından kaleme alınmıştır.

Başrollerini Cüneyt Arkın, Filiz Akın ve Neriman Köksal'ın paylaştığı yapım, yoksul bir gencin aşk ve yaşam mücadelesi etrafında gelişen bir hikâyeyi konu edinmektedir.

Filmin müzikal omurgasını oluşturan *Benim Gönlüm Sarhoştur Yıldızların Altında*, Kaptanzâde Ali Rıza Bey'in bestesi ve Ömer Bedrettin Uşaklı'nın güftesiyle Nihâvend makamında, fantezi formunda ve Nim Sofyan usûlünde bestelenmiştir. Sevim Şengül'ün dublajıyla seslendirilen eser, film boyunca farklı sahnelerde yinelenerek anlatının temel müzikal teması olarak kullanılmış; karakterlerin duygularını ve olay örgüsünün gelişimini destekleyen başlıca müzikal unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Bu yönüyle *Fakir Gencin Romanı*, tek bir şarkı etrafında şekillenen anlatı yapısının Metin Bükey'in müzik yönetimiyle bütünleştiği yapımlar arasında yer almıştır.

Büyükada ..Karşı kıyıda İstanbul silueti yağmurun ve sisli havanın içinde belli belirsiz seçilmektedir. Yağmurun sesi ile denizin sesi birbirine karışmıştır. Büyükada iskelesinden sola doğru hareket eden kamera iskelenin hemen yanındaki lokantaya yönelir. Yağmur damlalarının kapladığı camın ardından içerisi görünmektedir.

Cam kenarında biri yaşlı, diğeri genç iki adam oturmaktadır. Genç olan dışarıdaki yağmuru seyrederken, yaşlı adam elindeki içkisini yudumlamakta ve ona

bir şeyler anlatmaktadır. Genç adam ise gözlerini dışarıdan ayırmadan sessizce dinlemektedir. Sahne boyunca yalnızca dışarıda yağan yağmurun ve denizin sesi duyulur.

Bir süre sonra genç adam yaşlı adama kısa bir şeyler söyler, yerinden kalkar ve lokantadan çıkar. Şiddetli yağmura aldırış etmeden elleri cebinde yürümeye başlar. Şemsiye kullanmaz; yağmurdan korunmaya çalışmaz. Hızlı adımlarla adanın ıssız sokaklarında ilerler. Boş yollar, yağmur altında kalan köşkler ve sonbaharın hâkim olduğu ada görüntüsü, yürüyüşe eşlik eder.

Bir süre sonra büyük bir köşkün önünde durur. Sanki her gün tekrarlanan bir alışkanlığın parçasıymış gibi köşkü çevreleyen demir parmaklıkların üzerinden atlar. Arka bahçeden geçerek yan kapıya ulaşır. Cebinden çıkardığı anahtarla kapıyı açar ve içeri girer.

Yağmurdan sırlıklam olmuş genç adam hiç tereddüt göstermeden merdivenlerden üst kata çıkar. Ev boştur. Odaya girdiğinde ilk olarak perdeleri açar. Pencerenin ardından yağmur altındaki ada, karşı kıyı ve Marmara Denizi görünmektedir. Bir süre sessizce dışarıyı seyreder.

Ardından arkasını döner. Şöminenin üzerinde asılı duran çerçeveli genç kadın fotoğrafıyla göz göze gelir. Kamera aynı kadraj içinde hem adamı hem de fotoğrafı birlikte gösterir. Adam uzun süre hareketsiz biçimde fotoğrafa bakar. Bu karşılaşmada ilk kez görmenin şaşkınlığından çok, daha önce defalarca tekrarlanmış bir buluşmanın dinginliği hissedilir. Bir süre sonra ıslanmış paltosunu çıkarır ve dikkatlice bir kenara bırakır. Ardından pikabın yanına gider bir plak koyar ve düğmesine basar.

Büyükada İskelesi'nden başlayarak köşkün bu odasına kadar yalnızca yağmurun ve denizin sesinin eşlik ettiği sessizlik, ilk kez müzikle kesilir. Pikaptan Tatyos Efendi'nin Kürdilihicazkâr makamındaki "Kürdili-Hicazkâr Saz Semaisi"

yükselmeye başlar. Genç adam fotoğrafın tam karşısında duran koltuğa oturur. Gözlerini siyah saçlı genç kadının suretinden ayırmadan saz eserini dinler.

Bu sırada köşkün önüne bir fayton gelir. Yağmurun sürmesi nedeniyle araçtan inen üç kadın şemsiyelerinin altına sığınarak köşke yönelir. Kadınlardan biri adaya bu mevsimde gelmenin isabetli bir tercih olduğunu söyler. Genç kadın da arkadaşını onaylayarak adayı özellikle sonbaharda sevdiğini belirtir.

Eve girdiklerinde üst kattan yükselen saz eserini duyarlar. Ev sahibi olmayan iki kadın içeride birilerinin bulunabileceği düşüncesiyle tedirgin olur. Genç kadın ise merakla merdivenlere yönelir.

Üst kata çıkarak odanın dışındaki pencereye yaklaşır. İçeride sırtı kendisine dönük bir adam sessizce oturmaktadır. Odanın içini dolduran "Kürdîli-Hicazkâr Saz Semaisi" çalmayı sürdürmektedir. Adam, gözlerini duvarda asılı bulunan çerçeveli fotoğraftan ayırmamaktadır.

Genç kadın bir süre olduğu yerde durarak içerideki manzarayı sessizce izler. Ardından yavaşça odaya girer. Adam geleni fark etmez. Birkaç adım daha yaklaşır ve omzuna hafifçe dokunur. Adam irkilerek arkasını döner ve göz göze gelirler.

Dakikalar boyunca duvarda asılı duran surete bakan adam, ilk kez fotoğraftaki kadının canlı hâliyle karşı karşıya kalır. Şaşkınlıkla yerinden kalkar.

Tam bu anda Tatyos Efendi'nin "Kürdîli-Hicazkâr Saz Semaisi" aniden sona erer. O ana kadar adamın dünyasına ait olan Kürdîlihiczakâr'ın yerini metalik ve yabancı tınıları alır.

Yeşilçam sinemasında yaygın olarak görülen romantik melodram kalıplarının dışına çıkan görsel ve işitsel evren, sinemanın en özgün yapımlarından biri olan *Sevmek Zamanı* filminin estetik ve düşünsel dünyasının temelini oluşturmaktadır.

1965 yapımı *Sevmek Zamanı*, yönetmenliğini Metin Erksan'ın üstlendiği ve Türk sinemasında estetik ve düşünsel derinliğiyle öne çıkan yapımlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Müzikleri Metin Bükey tarafından hazırlanan film, Yeşilçam sinemasında yaygın olarak görülen romantik melodram kalıplarının dışına çıkarak aşkı yalnızca iki kişi arasındaki duygusal bir ilişki olarak değil; suret, hakikat, zaman ve varlık üzerine kurulan felsefi bir sorgulama alanı olarak ele almıştır. Başrollerini Müşfik Kenter, Sema Özcan, Fadıl Garan ve Süheyl Eğriboz'un paylaştığı film, Türk sinemasının en özgün yapımlarından biri olarak kabul edilmektedir.

Büyükada'nın sonbahar görüntüleri, boş sokakları, ıssız köşkleri, aralıksız yağan yağmuru ve sessizliği filmin atmosferini kuran başlıca unsurlar olarak kullanılmıştır. Ancak bu atmosferin oluşumunda belirleyici rolü müzik üstlenmiştir. Görsel ve işitsel unsurların birlikteliği, filmin ilerleyen bölümlerinde derinleşecek olan suret, hakikat ve ideal aşk anlayışının ilk işaretlerini vermiştir.

Filmde, Büyükada'da ustası Mustafa ile birlikte boyacılık yapan Halil'in, çalışmak için girdiği boş köşklere birinde duvarda asılı bulunan genç bir kadın resmine duyduğu aşk anlatılmıştır. Halil, köşkün sahibi olan Meral'in resmini her gün ziyaret etmiş; zamanla bu resim etrafında kendi dünyasını kurmuştur. Bir gün Meral'in arkadaşlarıyla birlikte köşke gelmesiyle düş ile gerçek ilk kez karşı karşıya getirilmiştir. Meral, Halil'in kendisine âşık olduğunu düşünerek bu sevgiye karşılık vermiş; ancak Halil'in aşkı genç kadının kendisine değil, onun resmine yönelmiştir. Böylece anlatı, iki insan arasındaki bir aşk hikâyesinin ötesine geçerek suret ile hakikat arasındaki gerilim üzerine kurulmuştur.

Filmin düşünsel yapısı, Divan edebiyatında karşılaşılan “suret-i aşk” anlayışı etrafında şekillenmiştir. Halil için önemli olan yalnızca resimdeki kişi değil, o resim etrafında kurduğu anlamdır. Bu nedenle resim, film boyunca sevilen kişiyi temsil eden bir nesnenin ötesine geçerek değişmezliğin ve sürekliliğin simgesi hâline gelmiştir. Böylece filmdeki temel çatışmanın yalnızca iki kişi arasındaki aşk ilişkisinden değil;

resim ile gerçeklik, suret ile hakikat ve sevmek ile sahip olmak arasındaki karşıtlıktan doğduğu görülmektedir.

Filmin düşünsel yapısını ortaya koyan başlıca unsurlardan biri de karakterler arasındaki diyaloglar olmuştur. Özellikle Halil ile Meral arasında geçen konuşmalar aracılığıyla anlatının merkezinde yer alan suret-hakikat gerilimi açık biçimde ifade edilmiştir. Halil'in "*Resmin sen değilsin ki, resmin benim dünyama ait bir şey*" sözü, karakterin gerçek kişiden çok kendi zihninde kurduğu dünyaya bağlı olduğunu göstermektedir. Benzer biçimde "*Resmin bana dostça bakıyor, iyilikle bakıyor ve ebediyen bakacak*" ifadesiyle, değişen insan ilişkileri karşısında süreklilik taşıyan bir varlığa yönelim vurgulanmıştır. Halil'in "*Resmin benim kendimden bir parça, bırak ben onu seveyim.*" sözleri ise resmin, karakterin benliğinin bir uzantısına dönüştüğünü göstermektedir.

Buna karşılık Meral'in "*İşte ben varım artık, resmin aslı benim*" sözü, gerçek kişinin suretin yerini alma isteğini yansıtmaktadır. Meral için resim ile gerçek kişi arasında bir ayrım bulunmazken, Halil için resim bağımsız bir anlam kazanmıştır. Nitekim Halil'in "*Benimle resminin arasına girme, istemiyorum seni. Ben senin yalnız resmine aşığım*" sözleri, filmin merkezindeki düşünsel çatışmayı açık biçimde ortaya koymuştur.

Halil'in resme yönelen aşk anlayışı, Türk edebiyatının önemli aşk anlatılarından biri olan *Leylâ ile Mecnun* hikâyesindeki aşk tasavvurunu çağrıştırmaktadır. Tıpkı Mecnun'un aşkını maddi varlığın ötesine taşıması gibi, Halil de surette bulduğu aşkı gerçek kişiden üstün tutmuştur. Bu bağlamda film, beşerî aşk ile ideal aşk arasındaki ilişkiyi tartışmaya açmaktadır.

Filmin karakterleri yalnızca anlatıyı ilerleten kişiler olarak değil, aynı zamanda farklı düşünce ve değer dünyalarını temsil eden sembolik figürler olarak kurgulanmıştır. Bu çerçevede *Sevmek Zamanı*, karakterler aracılığıyla suret ile

hakikat, sevmek ile sahip olmak ve ideal olan ile gerçeklik arasındaki karşıtlıkları görünür hâle getirmiştir

Filmin karakterleri yalnızca anlatıyı ilerleten kişiler olarak değil, aynı zamanda farklı düşünce ve değer dünyalarını temsil eden sembolik figürler olarak kurgulanmıştır. Bu yönüyle *Sevmek Zamanı*, suret ile hakikat, sevmek ile sahip olmak ve ideal olan ile gerçeklik arasındaki karşıtlıkları karakterler üzerinden görünür hâle getirmiştir.

Filmin merkezinde yer alan Halil karakteri, surete yönelen aşk anlayışını temsil etmektedir. “Halil” ismi dost, samimi arkadaş ve sevgili anlamlarını taşımaktadır. Büyükağa’da ustası Mustafa ile birlikte boyacılık yapan Halil, gündelik hayatın değişkenliği karşısında resim etrafında kurduğu dünyaya bağlı kalmıştır. Onun için resim, sevilen kişiyi temsil eden bir nesnenin ötesinde, süreklilik ve değişmezliğin simgesi hâline gelmiştir. Bu nedenle Halil’in aşkı, gerçek kişiye değil, kendi zihninde idealize ettiği surete yönelmiştir. Sahip olmaktan çok seyretmeye ve korumaya dayanan bu sevmeye biçimi, karakterin temel özelliğini oluşturmaktadır.

Halil’in karşısında yer alan Meral ise hakikatin ve yaşayan gerçekliğin temsilcisi olarak öne çıkmaktadır. Türkçede ceylan anlamına gelen “Meral” ismi; güzellik, zarafet ve ulaşılmazlık çağrışımları taşımaktadır. Halil’in idealize ettiği suretin gerçek karşılığı olan Meral, zamanla Halil’in sıra dışı sevmeye biçimini anlamaya başlamıştır. Böylece Meral, yalnızca sevilen kadın değil, aynı zamanda resim ile gerçeklik arasındaki çatışmanın somut karşılığı hâline gelmiştir.

Derviş Mustafa karakteri ise anlatıda rehberlik işlevi üstlenmektedir. Arapça kökenli “Mustafa” ismi “seçilmiş” anlamına gelmektedir. Olaylar karşısındaki sükûneti, Halil’in aşkını yargılamayan tavrı ve ud ile birlikte görünmesi, karaktere tasavvufi çağrışımlar kazandırmıştır. Bu özellikleriyle Mustafa, anlatı içerisinde mürşid ya da derviş figürünü çağrıştıran sembolik bir konuma yerleştirilmiştir.

Başar karakteri ise maddi dünya ve sahip olma arzusunun temsilcisi olarak kurgulanmıştır. İsmi çağrıştırdığı kazanma ve üstün gelme düşüncesi, karakterin olaylara yaklaşımıyla örtüşmektedir. Halil için sevmek sahip olmadan da mümkünken, Başar aşkı elde edilmesi gereken bir ilişki olarak görmektedir. Böylece filmdeki temel çatışma, Halil'in temsil ettiği ideal aşk anlayışı ile Başar'ın temsil ettiği maddi gerçeklik arasında kurulmuştur.

Anlatının ilerleyen bölümlerinde Halil'in surete dayalı aşkı daha belirgin hâle gelmiştir. Meral'in başka biriyle evleneceğini öğrenmesi, karakterin düşünsel dünyasında önemli bir kırılmaya yol açmıştır. Bu süreçte Halil'in bir manken satın alması, değişmeyen ve kalıcı olana duyduğu özlemin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Resim gibi manken de gerçek insanın yerine geçen bir temsil nesnesi olarak anlatıya dâhil edilmiştir.

Halil'in göle açıldığı sahnede kayıkta hem Meral'in resmi hem de gelinlik giydirilmiş mankenin bulunması, filmin suret anlayışının ulaştığı son noktayı göstermektedir. Resim ve manken, idealize edilen aşkın iki farklı temsil biçimi olarak kullanılmıştır. Kayık ise gerçeklik ile ideal dünya arasında kurulan geçiş mekânı niteliği kazanmıştır.

Meral'in düğününü terk ederek gelinliğiyle Halil'in yanına gitmesi, anlatının önemli kırılma noktalarından birini oluşturmaktadır. Düğün, film boyunca toplumsal düzeni ve maddi dünyayı temsil etmektedir. Bu nedenle Meral'in düğün mekânını terk etmesi, toplumsal beklentilere karşı gerçekleştirilen sembolik bir kopuş olarak değerlendirilebilir.

Kayıкта karşı karşıya gelen bu iki anlayış, filmin temel çatışmasını görünür hâle getirmektedir. Bir yanda idealize edilen suretler, diğer yanda yaşayan insan gerçeği bulunmaktadır. Ancak bu kavuşma uzun sürmemiş; Başar'ın silahından çıkan kurşunlarla iki sevgili yaşamını yitirmiştir. Böylece film, ideal aşk ile maddi gerçeklik arasındaki çatışmayı trajik bir sonla tamamlamıştır.

Film boyunca kullanılan resim, ada, yağmur, su, kayık, manken, gelinlik ve ud gibi unsurlar, anlatının düşünsel yapısını destekleyen semboller olarak işlev görmüştür. Bu sembolik yapı, *Sevmek Zamanı*'nın yalnızca bir aşk hikâyesi anlatmadığını; aşk, zaman, gerçeklik ve temsil ilişkisi üzerine kurulan çok katmanlı bir anlatı sunduğunu göstermektedir.

Tüm bu düşünsel yapı ekseninde ilerleyen anlatı, dönem melodramlarında sıklıkla karşılaşılan aşk üçgeni ve üçüncü kişinin sevgililerin arasına girmesi motifiyle trajik bir sona ulaşmıştır. Başar'ın Halil ve Meral'i öldürmesi, ilk bakışta Yeşilçam melodramlarının alışılmış sonlarını hatırlatmaktadır. Ancak Metin Erksan, bu melodramatik çatışmayı yalnızca bireysel kıskançlık ve sahip olma arzusuyla sınırlamamış; filmi suret ile hakikat, ideal aşk ile maddi gerçeklik arasındaki uzlaşmaz karşıtlığın simgesel bir ifadesi hâline getirmiştir. Bu yönüyle *Sevmek Zamanı*, trajik sonuna rağmen düşünsel ve felsefi çağrışımlarla tamamlanan bir anlatı yapısı sunmaktadır.

Filmin anlatı evrenini hiç kuşkusuz yalnızca görünenler değil, büyük ölçüde görünmeyen ancak sürekli işitilen müzik de kurmaktadır. Müzikal yapı her ne kadar ağırlıklı olarak Halil ve Meral ekseninde şekillenmiş olsa da filmde kullanılan müzikler Derviş Mustafa ve Başar karakterlerinin temsil ettiği düşünsel alanların görünür hâle gelmesinde de önemli bir işlev üstlenmiştir.

Filmin müzikal evrenini oluşturan Metin Bükey'in müzikleri, geleneksel Türk mûsikîsi unsurları ile Batı müziğine ait orkestrasyon tekniklerini bir araya getirmesi bakımından önem taşımaktadır. Farklı makam, usûl ve formlara ait müzikal unsurların yeniden düzenlenerek film anlatısına uyarlanması, Bükey'in bestecilik yaklaşımının belirgin özelliklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle müzik, yalnızca anlatıya eşlik eden bir unsur olarak değil, filmin düşünsel ve estetik yapısının kurulmasında etkin rol oynayan temel bileşenlerden biri hâline gelmiştir.

Filmin müzikal kadrosunda Metin Bükey ud, Ahmet Yatman kanun, Nevzat Yalaz org, Bülent Şençalar gitar, Ali Bayraktar flüt, Şenol Akın, Yaşar Işın ve İrfan Çağlar keman, Güniz Akçan ile Mustafa Demir piyano, Özcan Korkut yaylı tambur, Ziya Sökmen bas ve Güngör Hoşses timpani icracısı olarak yer almıştır. Bu kadro, geleneksel Türk mûsikîsine ait sazlar ile Batı müziğinin orkestral çalgılarını aynı yapı içerisinde bir araya getirmiştir. Böylece filmde kurulan düşünsel karşıtlıklar ve karakterlerin temsil ettiği anlam katmanları, müzikal düzlemde de karşılık bulmuştur.

Sevmek Zamanı'nda anlatıyı oluşturan her karakterin ve her olayın belirli bir işlev üstlenmesi gibi, müzik de film içerisinde belirgin dramatik görevler üstlenmiştir. Müzikal yapı, yalnızca duygusal atmosferi destekleyen bir unsur olarak kullanılmamış; karakterlerin temsil ettiği düşünsel alanları ve anlatının temel çatışmalarını görünür kılan başlıca araçlardan biri hâline gelmiştir

Özellikle ud, kanun ve yaylı tambur gibi geleneksel sazların; kilise orgu, piyano, bas ve timpani ile birlikte kullanılması, filmde kurulan gelenek-modernlik karşıtlığının müzikal düzlemdeki yansıması olarak değerlendirilebilir. Film boyunca duyulan ud taksimleri ve makamsal yapı, Halil ile Derviş Mustafa'nın temsil ettiği içe dönük ve manevi dünyayı desteklerken; kilise orgu ve piyano ağırlıklı orkestrasyon ise Meral'in temsil ettiği modern ve kentli yaşam alanıyla ilişkilendirilebilmektedir.

Bu müzikal yapı, karakterlerin iç dünyalarını, toplumsal konumlarını ve filmin düşünsel katmanlarını destekleyen başlıca anlatı araçlarından biri hâline gelmiştir. Bu yönüyle *Sevmek Zamanı*, geleneksel Türk mûsikîsi ile Batı kaynaklı sinematik orkestrasyonu aynı anlatı içerisinde bir araya getiren özgün örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Filmin düşünsel ve müzikal yapısında belirleyici bir yere sahip olan eserlerden ilki, Kemani Tatyos Efendi'nin "*Kürdîli-Hicazkâr Saz Semaisi*"dir. Eser, geleneksel Türk müziğinde yürük semai usulüyle bestelenmiş olup, filmin açılış sekansında Halil'in köşkteki pikabı çalıştırmasıyla birlikte diegetik biçimde duyurulmuştur.

Geleneksel makam tasvirlerinde hüznün, özlem, içe dönüş ve ulaşılamayan aşk duygularıyla ilişkilendirilen Kürdîli-Hicazkâr makamı, Halil'in surete yönelen aşk anlayışıyla örtüşmektedir. Eserin sözsüz bir saz eseri olması, Halil'in dile getirilemeyen duygularını yansıtırken; filmde yalnızca bir kez duyulmasına rağmen, müziğin Halil'in iç dünyasının bir parçası olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda “*Kürdîli-Hicazkâr Saz Semaisi*”, yalnızca diegetik bir müzik unsuru olarak değil, Halil'in resim etrafında kurduğu dünyanın işitsel karşılığı olarak değerlendirilmiştir.

Eser, Halil ile resim arasındaki ilişkinin ayrılmaz bir parçası hâline gelmiş; surete dayalı aşk anlayışının işitsel karşılığı olarak işlev görmüştür. Resim ile Halil arasındaki ilişkinin müzikal düzlemdeki eşlikçisinin bu eser olması., müziğin anlatıdaki merkezi konumunu göstermektedir. Gerçek Meral'in anlatıya dâhil olmasıyla bu kapalı dünya sarsılmış, müzik ile gerçeklik arasındaki ilişki de dönüşüme uğramıştır.

Ud, filmde yalnızca bir müzik aleti olarak değil, Derviş Mustafa karakterinin ayrılmaz bir parçası olarak kullanılmıştır. Karakterin yer aldığı sahnelerin büyük bölümünde ud, çalınmasa dahi kadraj içerisinde görünür biçimde konumlandırılmıştır. Bu durum, çalgının yalnızca işitsel değil, aynı zamanda görsel bir sembol olarak da işlev gördüğünü göstermektedir. Filmdeki ud icraları Metin Bükey tarafından gerçekleştirilmiş; böylece karakter ile müzik arasında güçlü bir bütünlük kurulmuştur.

Diegetik biçimde duyulan ud taksimleri, filmin tasavvufi ve manevi atmosferini destekleyen başlıca unsurlar arasında yer almıştır. Halil ve Derviş Mustafa'nın birlikte bulunduğu sahnelerde *Hicaz*, *Uşşak*, *Evç* makamlarında taksimler icra edilmiştir. Bu makamların geleneksel müzik anlayışında taşıdığı içe dönüş, hüznün ve tefekkür çağrışımları, filmin düşünsel yapısıyla örtüşmektedir. Derviş Mustafa'nın mızrabından yükselen ud sesi, yalnızca müzikal bir unsur olarak değil, karakterin temsil ettiği manevi dünyanın işitsel karşılığı olarak işlev görmüştür.

Bu yönüyle ud, filmdeki suret-hakikat karşıtlığının dışında kalan ve karakterler arasında bağ kuran bir unsur hâline gelmiştir. Halil'in içe dönük dünyasına eşlik eden Derviş Mustafa, ud aracılığıyla anlatının sessiz rehberi olarak konumlandırılmış; müzik, karakterlerin dile getiremediği duyguların ve düşüncelerin taşıyıcısı olmuştur.

Filmin duygusal atmosferinin kurulmasında kullanılan makamsal yapı belirleyici bir işlev üstlenmiştir. Özellikle Nihavend ve Kürdîli-Hicazkâr makamları, film boyunca yalnızlık, özlem, bekleyiş ve ulaşılamayan aşk duygularının müzikal karşılığı olarak kullanılmıştır. Bu yönüyle makamlar, anlatının düşünsel ve duygusal katmanlarını destekleyen başlıca unsurlar arasında yer almıştır. Tanbûrî Cemil Bey'e ait Nihavend makamındaki ve Semâî usûlündeki “*Sevdim Seni Ey İşve-Bâz*” adlı eser, Metin Bükey'in farklı filmlerinde farklı dramatik işlevler üstlenmiştir. *Sevmek Zamanı*'nda eser, Halil ile Meral arasındaki duygusal gerilime ve ulaşılamayan aşk duygusuna eşlik ederken; diğer yapımlarda karakterlerin iç dünyalarını ve nostaljik atmosferi destekleyen bir leitmotif olarak kullanılmıştır. Bu durum, Metin Bükey'in aynı müzikal malzemeyi farklı anlatı bağlamlarında yeniden yorumlayabilme yetisini göstermektedir. Nihâvend makamının melankolik ve içe dönük karakteri, özlem, kayıp ve bekleyiş duygularını desteklemiş; eser, yalnızca bir fon müziği olarak değil, anlatının duygusal hafızasını taşıyan bir unsur olarak işlev görmüştür.

Filmde kullanılan dikkat çekici eserlerden biri de Fahri Kopuz ve Sedat Öztoprak'a ait Aksak Semâî usûlü eser “*Sûzidil Saz Semaisi*”nin dördüncü hanesidir. Eser, özellikle Halil ile Meral arasındaki aşk temasının işlendiği sahnelerde fon müziği olarak kullanılmıştır. Farsçada “*gönül ateşi*” anlamına gelen sözcüklerden türeyen Sûzidil makamı, taşıdığı duygusal yoğunluk ve özlem duygusuyla karakterler arasındaki ilişkinin kırılma ve ulaşılması güç yönlerini desteklemiştir.

Saz semaisi formunun lirik ve akıcı yapısı, anlatının romantik atmosferiyle uyum içerisinde kullanılmış; eserin özellikle aşk ve yakınlaşma sahnelerinde duyurulması, Halil ile Meral arasındaki ilişkinin duygusal katmanlarını

derinleştirmiştir. Bu yönüyle Sûzidil makamı, filmde yalnızca duygusal atmosferi destekleyen bir unsur olarak değil, ideal aşk ile gerçeklik arasındaki gerilimin müzikal karşılıklarından biri olarak işlev görmüştür.

Halil'in Meral'e sevgisini açıklamak üzere yanına gittiği sahnede duyulan *Sultâniyegâh Sirto*, filmin dikkat çekici müzikal kullanımlarından biri olarak öne çıkmıştır. Sadi Işılây düzenlemesiyle bilinen eser, Bülent Şençalar'ın gitarı, Ali Bayraktar'ın flüt icrası ve Mustafa Demir'in piyanosu eşliğinde duyurulmuştur. Eserin melankolik yapısı, sahnedeki duygusal atmosferi desteklerken karakterler arasındaki gerilim ve belirsizlik duygusunu da güçlendirmiştir.

Eser, Meral'in Başar'ın arkadaşları tarafından dövülen Halil'e ulaşmaya çalıştığı sahnede yeniden duyurulmuştur. Bu bölümde müziğe Güngör Hoşses timpani, Ziya Sökmen ise bas icrasıyla eşlik etmiştir. Orkestraya eklenen bu çalgılar, sahnedeki dramatik yoğunluğu artırmış ve müziğin daha belirgin bir gerilim işlevi üstlenmesini sağlamıştır. Böylece *Sultâniyegâh Sirto*, filmin farklı aşamalarında tekrar eden ve karakterler arasındaki duygusal değişimleri yansıtan başlıca müzikal unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Sultâniyegâh Sirto'nun iki farklı sahnede kullanılması, eserin yalnızca romantik duyguları değil, karakterlerin yaşadığı kırılma ve çatışmaları da taşıyan bir leitmotif işlevi üstlendiğini göstermektedir.

Filmin dönüm noktalarından biri olan Beşiktaş'taki Yahya Efendi Çıkmazı'nda geçen ayrılık sahnesinin ardından duyulan *Kürdîli Hicazkâr* makamsal yapı, Halil ile Meral arasındaki kopuşun müzikal karşılığı olarak kullanılmıştır. Geleneksel makam tasvirlerinde hüznün, özlem ve içe dönüş duygularıyla ilişkilendirilen Kürdîli-Hicazkâr makamı, karakterlerin yaşadığı ayrılığın duygusal yoğunluğunu desteklemiştir. Makamın melankolik karakteri, filmin suret, bekleyiş ve ulaşılamayan aşk ekseninde kurulan düşünsel yapısıyla örtüşmektedir.

Ayrılık sürecinin ilerleyen aşamalarında, güftesi Nef'î'ye ait olan Segâh makamındaki “*Tûtî-i Mucize-gûyem Ne Dem Lâf Değilim*” adlı eser, Metin Bükey düzenlemesiyle non-diegetik biçimde kullanılmıştır. Klasik Türk mûsikîsinin en tanınmış güftelerinden birine sahip olan eser, sözlü olarak icra edilmemekle birlikte melodik yapısı aracılığıyla anlatının duygusal katmanlarını taşımıştır. Özellikle Halil ile Meral arasındaki ayrılığın belirginleştiği sahnelerde duyulan eser, karakterlerin yalnızlık, özlem ve kırılma duygularına eşlik etmiştir.

“*Ben mucize gibi sözler söyleyen bir papağanım; söylediklerim sıradan sözler değildir. Felek ile konuşmam; çünkü onun aynası temiz değildir*” anlamındaki güfte, filmin suret ile hakikat arasındaki gerilimini ve karakterlerin dünya karşısındaki kırılgan konumlarını çağrıştırmaktadır. Nef'î'nin bu meydan okuyucu söylemi, Halil'in toplumsal gerçeklik karşısında kendi iç dünyasına ve surete yönelen tavrıyla da ilişkilendirilebilmektedir. Bu yönüyle eser, yalnızca duygusal atmosferi destekleyen bir müzik unsuru olarak değil, anlatının şiirsel ve düşünsel katmanlarını derinleştiren bir bileşen olarak işlev görmüştür.

Eserin film içerisindeki işlevi, farklı çalgılarla yeniden yorumlanması bakımından da önem taşımaktadır. Meral'in Başar ile evleneceği haberini alan Halil'in Büyükkada iskelesinde dalgalı denize bakarak düşüncelere daldığı sahnede, “*Tûtî-i Mucize-gûyem Ne Dem Lâf Değilim*” bu kez kilise orgu eşliğinde duyurulmuştur. Aynı ezgisel yapı, Halil'in İstanbul'da arka planda tek cami minaresinin görüldüğü dar sokakta yürüdüğü sahnede de kilise orguyla yeniden icra edilmiştir.

Eserin geleneksel Türk mûsikîsi repertuvarına ait olmasına karşın kilise orgu eşliğinde sunulması, filmin müzikal dilinde geleneksel ile modern olan arasındaki etkileşimi yansıtmaktadır. Özellikle kilise orgunun, arka planda tek cami minaresinin görüldüğü sahnede kullanılması, filmin farklı kültürel ve estetik alanları aynı anlatı içerisinde bir araya getiren müzikal yaklaşımını ortaya koymaktadır. Bu çalgısal dönüşüm, Halil'in iç dünyasında yaşanan kırılmayı ve yalnızlık duygusunu

pekiştirmiştir. Büyükada'dan İstanbul'a uzanan mekânsal geçiş sırasında aynı ezginin korunması ise eserin karakterin duygusal sürekliliğini taşıyan bir leitmotif işlevi üstlendiğini göstermektedir.

Filmin dramatik geriliminin arttığı ve anlatıdaki dönüm noktalarına eşlik eden sahnelerde, *Nihavent*, *Nikriz*, *Kürdîli-Hicazkâr* makamlarının çağrışımlarını bir araya getiren çok katmanlı bir makamsal yapı kullanılmıştır. Ahmet Yatman tarafından icra edilen kanun pasajları, Nihavent makamını hatırlatan yumuşak bir ezgisel çizgiyle başlamış; Nikriz makamının hareketli ve keskin karakterine yönelmiş ve Kürdîli-Hicazkâr makamını hissettiren bir sonuca ulaşmıştır. Bu makamsal geçişler, filmin ilk dakikalarında Halil'in Meral'in boş köşküne girerek merdivenlerden resmin bulunduğu odaya yöneldiği sahnede sert kanun icrası eşliğinde duyurulmuştur. Böylece müzik, Halil'in iç dünyasındaki merak, arayış ve gerilim duygularına eşlik eden işitsel bir unsur olarak işlev görmüştür.

Başar'ın Halil'i arkadaşlarıyla birlikte dövdüğü ve anlatıdaki çatışmanın belirginleştiği sahnede de aynı makamsal yapı korunmuş; ancak bu kez söz konusu ezgisel yapı icrasına Nevzat Yalaz tarafından icra edilen org ile Ali Bayraktar'ın yan flütü eşlik etmiştir. Aynı müzikal malzemenin farklı çalgılarla yeniden düzenlenmesi, anlatıdaki gerilim ve çatışmanın müzikal sürekliliğini sağlamıştır.

Başar'ın elinde tüfekte kararsızlık yaşadığı ve sonunda Halil ile Meral'i öldürdüğü final sahnesinde aynı makamsal yapının yeniden duyulması, bu müzikal malzemenin film boyunca tekrar eden bir leitmotif işlevi üstlendiğini göstermektedir. İlk karşılaşmadan şiddete ve trajik sona uzanan bu tekrar, müziğin filmde gerilim, çatışma ve kaçınılmaz sonu işaret eden temel anlatı araçlarından biri olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Filmin dikkat çekici müzikal tercihlerinden biri de Johann Sebastian Bach'ın “*Toccată and Fugue in D Minor (BWV 565)*” adlı eserinin kullanımıdır. Batı müziğinin en tanınmış org eserlerinden biri olan yapıt, Meral'in İstanbul'da duygusal bir çıkmaz

ve kararsızlık içerisinde bulunduğu sahnede diegetik biçimde duyurulmuştur. Eserin giriş bölümünü oluşturan Toccata, İtalyanca “*dokunmak*” anlamındaki toccare fiilinden türemiştir. Eserin ikinci bölümünü oluşturan Füg i-se köken olarak “*kaçış*” anlamını taşımaktadır. Bu iki kavram, Meral'in iki farklı dünya arasında kalmış ruh hâliyle anlamlı bir paralellik kurmaktadır.

Sahnede duyulan bu çok sesli yapı, Meral'in yaşadığı içsel çatışmayı ve kararsızlık duygusunu işitsel düzlemde desteklemiştir. Aynı sahnede Bach'ın org eseri, yerini Nihavent geçkilerinin hâkim olduğu Türk mûsikîsi fon müziğine bırakmıştır. Batı müziğinin gerilim ve belirsizlik duygusunu besleyen çok sesli yapısının ardından duyulan Nihavend tınları, karakterin yaşadığı duygusal dönüşümü ve içe yöneliş işitsel düzlemde görünür kılmıştır. Geleneksel makam tasvirlerinde hüznün, özlem ve beşerî duygularla ilişkilendirilen Nihavent makamı, önceki gerilimli atmosferden farklı olarak daha duygusal ve içsel bir alan açmıştır.

Sevmek Zamanı, müziğin yalnızca duygusal etki yaratan bir unsur değil, anlatının düşünsel ve estetik yapısını kuran temel bileşenlerden biri olarak kullanıldığı özgün yapımlardan biri olarak değerlendirilmiştir. Film boyunca kullanılan makamsal yapılar, diegetik ve non-diegetik sesler ile sessizlik, karakterlerin iç dünyalarının yansıtılmasında önemli işlevler üstlenmiştir.

Özellikle Tatyos Efendi'nin “*Kürdîli-Hicazkâr Saz Semaisi*”, Halil'in surete yönelen aşkının işitsel karşılığı olarak filmin merkezinde yer almış; gerçek ile idealin karşı karşıya geldiği anda aniden sona ererek anlatının önemli dönüm noktalarından birini oluşturmuştur. Derviş Mustafa'nın ud icraları manevi dünyanın sesi olarak işlev görürken, Bach'ın “*Toccata and Fugue in D Minor*” adlı eseri ile Nihavend geçkilerinin aynı sahnede art arda kullanılması, karakterlerin yaşadığı kültürel ve duygusal gerilimi müzikal düzlemde yansıtmıştır.

Benzer biçimde Nikriz geçkileri gerilim anlarının; Kürdîli-Hicazkâr ise özlem, bekleyiş ve ulaşılamayan aşkın işitsel karşılığı olarak kullanılmıştır. Filmde yer yer

duyulan Uşşak makamı ile yaylı tambur icraları da anlatının lirik, içe dönük ve melankolik atmosferini destekleyen unsurlar arasında yer almıştır.

Sevmek Zamanı, Metin Bükey'in klasik Türk müziği repertuarını yalnızca fon müziği olarak kullanmadığını; makam, saz, çalgı rengi ve sessizlik unsurlarını anlatının düşünsel yapısıyla bütünleştirdiğini gösteren en özgün örneklerden biridir. Filmde müzik, karakterlerin psikolojik durumlarını açıklayan, suret-hakikat karşıtlığını görünür kılan ve anlatının felsefi katmanını taşıyan bağımsız bir anlatı ögesi olarak işlev görmektedir. Bu yönüyle yapım, Türk sinemasında klasik Türk müziğinin estetik ve düşünsel olanaklarının en kapsamlı biçimde değerlendirildiği filmler arasında yer almaktadır.

Metin Bükey'in geleneksel Türk mûsikîsi ile Batı müziği unsurlarını sinemasal anlatının hizmetinde buluşturduğu *Sevmek Zamanı*'ndan bir yıl sonra, bestecinin müzik direktörlüğünü üstlendiği ve Türk sinemasının kült yapımları arasında yer alan eserlerden biri de 1966 yapımı *Ah Güzel İstanbul* olmuştur. Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğinde çekilen filmin senaryosu Safa Önal ile Ayşe Şasa tarafından kaleme alınmıştır. Başrollerini Sadri Alışık ile Ayla Algan'ın paylaştığı yapım, modernleşme sancıları, toplumsal dönüşüm ve sınıfsal kırılmalar etrafında şekillenen anlatısıyla değişen kent yaşamını ele almıştır.

“Aaah güzel İstanbul! Nasıl da bozulmamış o bin yıllık güzelliğin! Ey canım Boğaziçi! Bir zamanlar dedelerimiz de içlenmiş bu güzelliğinin karşısında. Nasıldı o Bîmen Şen'in eski bestesi? Aaah ah... Atalarımız da geçmiş bu sulardan mağrur ve akıncı. Nerede Orta Asya, nerede Viyana kapıları. Ah yorgun Haşmet, ah miskin Haşmet!”

Haşmet İbriktaroğlu'nun açılış tiradı, filmin tematik ve müzikal dünyasını belirleyen temel unsurlardan biri olmuştur. Sultânîyegâh makamındaki yaylı tambur taksimi ve Bîmen Şen bestesine yapılan gönderme, daha ilk sahnelerde izleyiciyi eski İstanbul'un alaturka kültürel hafızasıyla buluşturmuştur. Bu yönüyle film, İstanbul'u

yalnızca bir şehir olarak değil; geleneksel değerler ile yeni yaşam biçimlerinin karşı karşıya geldiği kültürel dönüşümün simgesi olarak ele almıştır.

Filmde “düşkün bir İstanbul beyefendisi” ile taşradan gelen genç bir kadının hikâyesi anlatılırken, arka planda kentleşme, göç, kültürel yozlaşma ve eğlence piyasasının kuşattığı yeni yaşam biçimleri eleştirel bir dille görünür kılınmıştır. Türkiye’de Doğu–Batı eksenli kültürel çatışma, yalnızca olay örgüsü üzerinden değil, doğrudan müzik aracılığıyla da kurulmuştur. Klasik Türk mûsikîsi repertuarı, peşrev, saz semaisi, longa ve taksimler aracılığıyla anlatının düşünsel ve duygusal katmanlarını görünür kılan temel anlatı araçlarından biri hâline gelmiştir.

Hikâyenin merkezindeki Haşmet, saray ve konak mûsikîsi geleneğiyle ilişkilendirilen; Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, Sadullah Ağa ve Bîmen Şen gibi bestekârların repertuarıyla temsil edilen “eski İstanbul” imgesini taşımıştır. Buna karşılık Ayşe, şöhret, sinema ve Batılı yaşam biçimleri üzerinden yükselmeye çalışan yeni kentli tipini temsil etmiştir. Metin Bükey’in müzik direktörlüğünde oluşturulan klasik Türk mûsikîsi ağırlıklı repertuar ise bu karşıtlığı belirginleştirmiş; alaturka duyarlık ile alafranga yönelim film boyunca karşı karşıya getirilmiştir.

İzmir’den kaçarak İstanbul’a artist olma hayaliyle gelen Ayşe, bir artist yarışmasına katılabilmek amacıyla fotoğraf çektirmek için Haşmet’in Sultanahmet Meydanı’ndaki tezgâhına gelmiştir. Büyük şehrin sunduğu şöhret ve yükselme vaatlerinin peşinden gelen genç kız ile geçmişin değerlerine bağlı bir İstanbul beyefendisi olan Haşmet’in yolları böylece ilk kez kesişmiştir. Ayşe’nin taşradan merkeze uzanan yükselme arzusu ile Haşmet’in kaybolan İstanbul’a duyduğu özlem, filmin temel çatışmasını daha ilk karşılaşmada görünür kılmıştır. Bununla birlikte Haşmet’in, İstanbul’da tutunmaya çalışan genç kızın çaresizliği, kırılganlığı ve saflığından etkilendiği de bu ilk karşılaşmada sezdirilmiştir.

İlk karşılaşmanın ardından Haşmet’in gündelik yaşamına döndüğü görülmektedir. Her zamanki gibi dostlarıyla buluşmak üzere “gündüz çorbacı, gece

meyhaneci” Rıfıkı’nın mekânına gitmiştir. Haşmet’in meyhanenin eşiğinden içeri adım atması, yalnızca bir mekâna giriş değil; aynı zamanda klasik Türk mûsikîsinin ve eski İstanbul kültürünün hâkim olduğu bir dünyaya geçişi simgelemiştir. Dışarıda modernleşmenin dönüştürdüğü İstanbul yer alırken, eşiğin ötesinde dostluk, sohbet ve mûsikî etrafında şekillenen alaturka bir yaşam alanı görünür hâle getirilmiştir. Bu geçişe eşlik eden Tanbûrî Cemil Bey’e ait “*Şedaraban Saz Semaisi*” (Aksak Semâî usûlü), eşiğin öte yanında görünür hâle gelen klasik Türk mûsikîsi geleneğini ve Haşmet’in temsil ettiği eski İstanbul kültürünü işitsel düzlemde belirginleştirmiştir.

Şedaraban Saz Semaisi’nin eşlik ettiği meyhane sohbetleri, dönemin paraya, şöhrete ve sınıf atlamaya odaklanan toplumsal yapısına karşı entelektüel bir direniş niteliği taşımıştır. Hayata, insana ve değişen İstanbul’a dair yapılan bu felsefi dertleşmeler, Haşmet ve arkadaşlarının temsil ettiği eski İstanbul kültürünün başlıca göstergeleri arasında yer almıştır. Bu sohbetler sırasında Haşmet, Sultanahmet Meydanı’nda karşılaştığı Ayşe’yi kısa yoldan şöhret arayan bir çocuk olarak nitelemiştir. Genç kızın kaldığı Medeniyet Pansiyonu’nun sahte vaatlerin ve kötü niyetli insanların çevrelediği bir yer olduğunu arkadaşından öğrenen Haşmet, Ayşe’nin de benzer bir yazgıyla karşılaşacağından kaygı duymuştur. Bu nedenle ertesi sabah ilk işi, genç kızın kaldığı Medeniyet Pansiyonu’na gitmek olmuştur.

Pansiyonun önünde söylediği “*Zavallı Ayşe... Zavallı Ayşecikler... İyi ama sen sadece onu düşünüyorsun. Bizim gücümüz Ayşeleri kurtarmaya yetmez ki. Yardım mı? Sadaka verir gibi teker teker...*” sözleri, karakterin yalnızca bireysel bir merhamet duygusunu değil; toplumsal dönüşüm karşısındaki çaresizliğini de görünür kılmıştır. Ardından “*E, olursa bu da bir medeniyet...*” diyerek Medeniyet Pansiyonu’ndan içeri girmesi, filmin modernleşme ve medeniyet kavramına yönelttiği eleştirinin simgesel örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu sahnenin ardından duyulan, Tanbûrî Cemil Bey’e ait Nihavend makamındaki ve Semâî usûlündeki “*Sevdim Seni Ey İşve-Baz*” adlı eser, Haşmet’in Medeniyet Pansiyonu’nun iç dünyasına girişine eşlik etmiştir. Pansiyonda Ayşe’nin içinde bulunduğu çıkmazın ve mekânın karanlık

atmosferinin görünür hâle geldiği sahnelerde ise bestesi Tanbûrî Mustafa Çavuş’a, güftesi Âşık Hıfzî’ye ait Hisar Bûselik makamındaki ve Raks Aksağı usûlündeki “*Dök Zülfünü Meydâne Gel*” adlı eser duyulmuştur.

Haşmet’in kaygıları kısa süre içerisinde doğrulanmıştır. Ayşe’yi kötü niyetli insanların elinden kurtarmaya çalıştığı sırada Medeniyet Pansiyonu’na yapılan polis baskını sonucunda Ayşe ile Haşmet’in karakola götürüldüğü görülmüştür. Bu sahnelerde duyulan Kevser Hanım’a ait “*Nihavend Longa*” (Nim Sofyan usûlü), anlatının hareketlenen ritmine eşlik ederek sahnenin dramatik yapısını desteklemiştir. Hareketli karakteriyle dikkat çeken longa formu, karakterlerin içerisinde bulunduğu karmaşa ve belirsizlik duygusunu işitsel düzlemde görünür kılmıştır.

Polis sorgusunun sürdüğü üç günün ardından Ayşe’yi bekleyen Haşmet’in özlem ve endişe dolu duygularına, Büyük Osman Bey’e ait Nihavend makamındaki ve Devr-i Kebîr usûlündeki *Nihavend Peşrev* tercüman olmuştur. Eser, karakterin belirsizlik içerisinde geçen bekleyişini ve Ayşe’ye duyduğu bağlılığı müzikal olarak desteklemiştir.

Serbest bırakılan Ayşe’yi gören Haşmet’in genç kızın omzuna dokunarak “*Geçmiş olsun*” dediği ve iki karakter arasında gelişecek duygusal sürecin başlangıcına Tanbûrî Cemil Bey’e ait *Mahur Peşrev*’in (Muhammes usûlü) eşlik ettiği görülmektedir. Klasik Türk mûsikîsinin en köklü formlarından biri olan peşrev, anlatının bu bölümünde iki karakter arasında gelişen güven ve yakınlık duygusunu işitsel düzlemde desteklemiştir.

Haşmet’in Ayşe’nin ardından koşarak genç kıza seslendiği sahnede ise Kemeñçeci Nikolaki’ye ait *Mahur Saz Semaisi*’nin (Aksak Semâî usûlü) dördüncü hanesi duyulmuştur. Aynı makamsal çevre içerisinde peşrevden saz semaisine geçilmesi, iki karakter arasındaki ilişkinin gelişimini müzikal düzlemde de sürdürmüş; Mahur makamı, bu bölümde güven, yakınlık ve birlikte kurulan yeni hayatın işitsel karşılığı hâline gelmiştir.

Kimsesiz kalan Ayşe'yi sahipsiz bırakmayan Haşmet, genç kızı “Külbe-i Ahzân” (Hüzün Kulübesi) olarak adlandırdığı evine götürmüştür. Böylece Ayşe, büyük şehrin sahte vaatleri ve tehlikelerinden uzaklaşarak Haşmet'in yaşamına dahil olmuştur. Bu geçişe eşlik eden Nedim Ağa'ya ait Sultânîyegâh makamındaki *Sultânîyegâh Saz Semaisi* (Aksak Semâî usûlü), Hüzün Kulübesi'nin melankolik atmosferini desteklemiştir.

Ayşe'nin Haşmet'in evine ilk kez girdiği sahne, iki karakter arasındaki kültürel farklılıkları görünür kılmıştır. Dışarıdan bakıldığında köhne ve derme çatma bir yapı görünümündeki evin içerisinde, duvarda asılı paşa dedesinin portresi, büyükannesine ait meşlah ve rafları dolduran kitaplar dikkat çekmektedir. Ayşe'nin “*Ne de çok hırtın pırtın varmış ayol. Bizim orada bir dükkân vardı, böyle yangınlardan kalmış eski eşyaları satardı*” sözleri ardından odada ilgisini çeken tek eşya ise piyano olmuştur. “*Bu kimin?*” sorusuna Haşmet'in “*Benim*” cevabını vermesi, filmin ilerleyen bölümlerinde piyanonun anlatıdaki belirleyici rolünün ilk işaretlerinden biri olmuştur.

Ayşe'nin şöhret arzusu ve modern hayata ilişkin beklentileri karşısında Haşmet, “*Ah ihtiyar medeniyet! Çocuklarına sağlam, yepyeni bir dünya kurmaktan bunca aciz misin? Bizi yabancı diyarlardan getirttiğin süslü yalanlarla mı besleyeceksin*” sözleriyle dönemin modernleşme anlayışını ve Batılılaşma biçimlerini sorgulamıştır. Haşmet'in bu sorgulamasına, Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin Hicâz makamındaki Semâî formundaki “*Ey Büt-i Nev-Eda Olmuşum Müptelâ*” adlı eseri fonda eşlik etmiştir. Ardından Haşmet'in aynı eseri mırıldandığı ve piyano eşliğinde seslendirdiği görülmüştür. Böylece eser, fon müziğinden karakterin doğrudan icrasına dönüşerek Haşmet'in iç dünyasının ve kültürel belleğinin bir parçası hâline gelmiştir.

Akşam misafir olarak gelen Haşmet'in arkadaşları, Ayşe ile tanışmıştır. Artık Hüzünler Kulübesi'nin Türk mûsikîsi ile dolacağı saat gelmiştir. Haşmet, piyano eşliğinde güftesi Enverî'ye, bestesi Sadullah Ağa'ya ait Hicâz Hümâyün makamındaki

ve Yürük Semâî usûlündeki “*Nideyim Sahn-ı Çemen Seyrini Cânânım Yok*” adlı eseri seslendirmiştir.

Bu klasik eserin ardından Ayşe, Haşmet’ten “*Ben Bir Küçük Cezveyim*” adlı şarkıyı çalmasını istemiş ve eseri söylemeye başlamıştır. Necip Mirkelamoğlu’nun Segâh makamındaki ve Semâî usûlündeki bu eserle birlikte Ayşe, ilk kez Haşmet’in mûsikî dünyasına doğrudan dâhil olmuştur. Esere eşlik eden yaşlı tambur ve fon müziği ise Haşmet ile Ayşe arasında ilerleyen sahnelerde gelişecek ilişkinin duygusal zeminini hazırlamıştır.

Ertesi sabah Ayşe, Haşmet’e bu dünyaya ait olmadığını belirten bir not bırakarak Hüzünler Kulübesi’nden ayrılmıştır. Şarkıcı olmayı aklına koyan genç kız, dördüncü sınıf bir saz salonunun yolunu tutmuştur. Mekânda diegetik olarak duyulan “*Rast Oyun Havası*” eğlence dünyasının gündelik atmosferini işitsel düzlemde yansıtmıştır.

Ayşe’nin sahne dünyasına adım attığı ve karmaşanın hâkim olduğu sahnelere Çargâh makamındaki *Sirto* (Nim Sofyan usûlü) eşlik etmiştir. Ardından karakterin duygusal karmaşasının ön plana çıktığı rüya sahnesinde *Nihavend Peşrev* kullanılmış; bu sahnenin devamında “*Ben Bir Küçük Cezveyim*” fon müziği olarak duyulmuştur.

Ayşe’nin gazino sahnesindeki ilk icrası ise daha önce Hüzünler Kulübesi’nde seslendirdiği Necip Mirkelamoğlu’nun Segâh makamındaki ve Semâî usûlündeki “*Ben Bir Küçük Cezveyim*” adlı eser olmuştur. Müşterilerin ilgisini çekmek için ardından diegetik bir icra şeklinde yeniden duyularak karakterin geçmişi ile yeni yaşamı arasında bir bağ kurmuştur. Ardından seslendirdiği “*Tamara Tamara, Açma Kalbimde Yara*” adlı şarkı ise gazino atmosferinin eğlenceye dayalı yapısını belirginleştirmiştir.

Ayşe’nin Hüzünler Kulübesi’nden ayrılması Haşmet’i derinden üzmüş, dostlarıyla meyhanede bir araya geldiği sahnede diegetik olarak duyulan Hicâz

makamındaki ud taksimi, karakterin hüznün ve özlem duygularına tercüman olmuştur. Haşmet'in Ayşe'ye karşı hislerini üstü örtük biçimde fark eden arkadaşlarına “*Bu akşam hiçbiriniz Hicazdan gelmiyorsunuz*” sözleriyle sitem etmiş, arkadaşı ise “*Oo, biz oldum olası Sultânîyegâhız*” cevabı üzerine Haşmet'in “*Haa, onun için aynı şarkıda buluşamıyoruz ya... Siz şimdi faslınıza devam edin*” diyerek meyhaneden ayrılması, makamların filmde yalnızca müzikal bir unsur olarak değil, karakterlerin duygusal dünyalarını ifade eden simgesel bir dil olarak da kullanıldığını göstermektedir.

Gazino çevresinde karşılaştığı tehlikelerden canını zor kurtaran Ayşe, sığınabileceği tek yer olan Hüzünler Kulübesi'ne geri dönmüştür. Bu sahnelere yaylı tambur eşliğinde duyulan “*Ben Bir Küçük Cezveyim*” adlı eser eşlik etmiştir. Hüzünler Kulübesi'ne dönüş, Ayşe'nin şöhret ve zenginlik vaatlerinin ardındaki gerçeklikle yüzleştiğini göstermiştir.

Sahnenin sonunda iki karakterin birbirlerine duydukları sevginin belirginleştiği anlarda ise Muhlis Sabahattin Ezgi'nin Hicâz makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki “*Çok Yaşa Sen Ayşe*” adlı eseri fonda duyulmuştur. Böylece müzik, Haşmet ile Ayşe arasındaki duygusal yakınlaşmayı destekleyen başlıca anlatı unsurlarından biri hâline gelmiştir.

Haşmet, bir akşam dostlarıyla meyhanede otururken okul arkadaşı Hıyar Şakir ile karşılaşmıştır. Şakir, “*Sosyal etütlerle yerli müziğimizi alaturkalıktan kurtarıp alafrangalaştırmak*” ve “*halkımızın zevkini Batılılaştırmak*” gerektiği yönündeki düşüncelerini paylaşmıştır. Ekonomik sıkıntılar içerisindeki Haşmet de bu düşüncelerin etkisiyle eve dönerek beste yapmaya koyulmuştur. Bu doğrultuda Santûrî Ethem Efendi'ye ait *Şehnâz Longa* 'yı dönemin popüler müzik anlayışına uyarlamaya çalışmıştır.

*“Ayşe benim adım, gecekonduda yaşarım
Dokuz kardeşlik biz
Ah yedisi benden küçük
Biri sağ bugün; o da veremle boğuşur durur
Allah’ın günü kan tükürür...”*

sözleriyle yeniden düzenlenen eser, artık Ayşe’nin yükselişini ve gecekondudan sahne dünyasına uzanan hikâyesini temsil eden yeni bir biçim kazanmıştır. Sözleri Turgut Dalay tarafından yazılan ve Vasfi Uçaroglu Orkestrası tarafından icra edilen bu yeni düzenleme, filmin alaturka–alafranga gerilimini görünür kılan dikkat çekici örneklerden biri olmuştur

Şehnâz Longa’nın yeni düzenlemesi kısa sürede ilgi görmüş ve Ayşe’nin eğlence dünyasında yükselişinin aracı hâline gelmiştir. Ancak Haşmet’in klasik Türk mûsikîsini ticarî kaygılar doğrultusunda dönüştürme girişimi beklediği sonucu vermemiştir. Nitekim Ayşe’nin Haşmet’in temsil ettiği dünyadan giderek uzaklaşmaya başlaması üzerine karakterin söylediği *“Bu Şehnâz Longa’nın senden intikamıdır Haşmet”* sözü, geleneği piyasa koşullarına uyarlama girişiminin yarattığı iç çatışmayı görünür kılmıştır. Ayşe’nin toplumsal yükselişi ise iki karakter arasındaki duygusal mesafenin derinleşmesine neden olmuştur. Bu sahnelerle eşlik eden keman ve tambur ile icra edilen *Nihavend Peşrev*, hüznün ve yabancılaşma duygusunu müzikal olarak desteklemiştir.

Bu parıltılı hayatın ışığı sönmeye başlarken Ayşe, yeni besteler istemek amacıyla Haşmet’in yanına gelmiştir. Ancak Haşmet, genç kızın şöhret uğruna geçirdiği dönüşümü kabullenememiştir. *“Ne istedinse yaptım, hatalar işledim. Muradın olsun, yüzün gülsün diye olmayacak işlere karıştım. Kendime bile ihanet ettim. Haşmet’i harcadım”* sözleri, karakterin yalnızca Ayşe’ye duyduğu aşkı değil, kendi değerlerinden uzaklaşmasının yarattığı iç çatışmayı da görünür kılmıştır.

Ayşe'nin eğlence dünyasında elde ettiği şöhret ve zenginlik, ona aradığı mutluluğu getirmemiştir. Yalnız kalan genç kız intihar girişiminde bulunmuştur. Ayşe'nin durumunu gazeteden öğrenen Haşmet ise, genç kıza duyduğu sevginin hâlâ devam ettiğini fark etmiş ve ona koşmuştur.

Tüm bu sahnelere eşlik eden “*Şehnâz Longa*”, daha önce Ayşe'nin yükselişinin aracı olan eserin bu kez dramatik bir bağlamda yeniden kullanıldığını göstermiştir.

Filmin final sahnesinde vapurda İstanbul'u seyreden Haşmet ve Ayşe, geçmişte yaşanan tüm kırılmalara rağmen birlikte yeni bir hayat kurma umudunu taşımaktadır. Ayşe'nin “*Ne yapacağız şimdi bundan sonra?*” sorusuna Haşmet'in “*Yaşıyoruz, iki kişiyiz ve birbirimizi seviyoruz*” sözleriyle karşılık verdiği sahnede, filmin açılışına eşlik eden Bîmen Şen'e ait Sultânîyegâh makamındaki “*Al Sâzını Sen Sevdiceğim Şen Hevesinle*” adlı eser bu kez finalde yeniden duyulmuştur. Eserin filmin başında ve sonunda kullanılması, anlatının döngüsel yapısını güçlendirmiş; değişen İstanbul'a rağmen sevgi ve insanî değerlerin varlığını sürdürdüğü fikrini pekiştirmiştir.

Böylece Metin Bükey'in klasik Türk mûsikîsi temelli olarak kurguladığı müzikal yapı, yalnızca sahnelerle eşlik eden bir unsur olarak kalmamış; filmin kültürel hafızasını, karakterlerini ve anlatısal dönüşümünü biçimlendiren temel yapı taşlarından biri olmuştur. Bu yönüyle *Ah Güzel İstanbul*, klasik Türk mûsikîsinin yalnızca geçmişi temsil eden nostaljik bir unsur olarak değil; modernleşme, kültürel kimlik, toplumsal değişim ve karakter dönüşümünü taşıyan dramaturjik bir anlatı aracı olarak kullanıldığı Türk sinemasının en özgün örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Metin Bükey'in müziklerini hazırladığı yapımlardan biri de 1966 yapımı *Fakir Bir Kız Sevdim* olmuştur. Yönetmenliğini Sırrı Gültekin'in üstlendiği, senaryosu Sadık Şendil tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Cüneyt Arkın, Gönül Yazar, Münir Özkul, Oya Tarı, Semih Sezerli ve Tanju Okan paylaşmıştır.

Yapım, zengin bir ailenin oğlu olan Cüneyt'in kimliğini gizleyerek halk arasına karışması ve burada âşık olduğu genç kadınla yaşadığı ilişki etrafında şekillenmektedir. Aşk, fedakârlık ve toplumsal farklılık temalarını işleyen filmde müzik, anlatının duygusal yapısını destekleyen başlıca unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

Film repertuvarında Gönül Yazar'ın sahne içi icraları aracılığıyla klasik Türk mûsikîsi eserlerine geniş yer verilmiştir. Bu kapsamda Suat Sayın'ın Kürdî makamında ve Nim Sofyan usûlündeki *Yollar Uzak Gelemedim*, Selahattin İnal'ın Râst makamında ve Düyek usûlündeki “*Yemin Ettim Bir Kere Dönmem Geri Bunu Bil*”, Yusuf Nalkesen'in Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki “*Seninle Bir Sonbahar Mevsimiydi Tanıştık*” ile Alaeddin Yavaşca'nın Râst makamında ve Düyek usûlündeki “*Senden Uzak Günlerim Zindan Oluyor*” adlı eserler diegetik biçimde icra edilmiştir.

Filmde ayrıca Tanju Okan tarafından Seyyid Nesîmî'nin Uşşak makamındaki “*Ben Melâmet Hırkasını Kendim Giydim Eynime*” adlı nefesi seslendirilmiştir. Gazino repertuvarına ait şehir şarkıları ile tasavvuf mûsikîsi geleneğine ait bir nefesin aynı yapım içerisinde birlikte kullanılması, filmin repertuar çeşitliliğini ortaya koymaktadır.

Bu yönüyle *Fakir Bir Kız Sevdim*, Metin Bükey'in farklı müzik geleneklerine ait eserleri ortak bir anlatı içerisinde bir araya getirerek klasik Türk mûsikîsi repertuvarını film anlatısının doğal bir parçası hâline getirdiği yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Metin Bükey'in müzik direktörlüğünü üstlendiği yapımlardan biri de 1967 yapımı *Kederli Günlerim* olmuştur. Orhan Aksoy'un yönetmenliğinde, Hürrem Erman'ın yapımcılığında çekilen filmin başrollerini Behiye Aksoy ile İzzet Günay paylaşmıştır. Ağır bir hastalığa yakalanan bir ses sanatçısının yaşam mücadelesini konu alan yapımda müzik, anlatının duygusal yapısını taşıyan temel unsurlardan biri olarak kullanılmıştır. Gazino kültürünün belirgin biçimde yer aldığı filmde Behiye

Aksoy, şarkıcı kimliğiyle sahneye çıkmış; Metin Bükey tarafından oluşturulan repertuvar, sahne içi icralar aracılığıyla anlatının müzikal omurgasını meydana getirmiştir.

Film repertuvarında Yıldırım Gürses'in söz ve bestesine ait “*Ümitlerle Geldik Dünyaya*”, İsmet Nedim Saatçi'nin bestesi ve Onur Şenli'nin güftesiyle Muhayyer Kürdî makamında ve Sofyan usûlündeki “*Burası Agora Meyhanesi*”, Avni Anıl'ın bestesi ve Tekin Gönenç'in güftesiyle Suzidil makamında ve Semâî usûlündeki “*Unutamıyorum, Gecem Yok Artık Gündüzüm Yok*”, Mutsel Öztürk'ün söz ve bestesine ait Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki “*Elveda Bütün Hatıralar*” ile Sadettin Kaynak'ın bestesi ve Vecdi Bingöl'ün güftesiyle Hüzam makamında ve Düyek usûlündeki “*Aşk Yolunda Bağrı Yanık Yolcular*” adlı eserlere yer verilmiştir.

Bu repertuvar aracılığıyla gazino kültürüne ait sahne icraları ile klasik Türk mûsikîsi repertuarı bir araya getirilmiş; müzik, karakterin mesleki kimliğini görünür kılarak anlatının duygusal atmosferini de destekleyen başlıca anlatı unsurlarından biri olarak değerlendirilmiştir.

Metin Bükey'in müzik direktörlüğünü üstlendiği yapımlardan biri de 1967 yapımı *Tapılacak Kadın* olmuştur. Nejat Saydam'ın yönetmenliğini ve senaryosunu üstlendiği filmin başrollerini Türkan Şoray, Murat Soydan ve Muzaffer Tema paylaşmıştır.

Yapım, ünlü bir gazino şarkıcısının şöhretle sınıyan yaşamını ve bu süreçte yaşadığı imkânsız aşkı konu edinmektedir. Gazino kültürünün anlatının merkezinde yer aldığı filmde Metin Bükey tarafından oluşturulan repertuvar, karakterlerin duygusal gelişimini destekleyen ve sahne içi icralar aracılığıyla anlatıyı biçimlendiren temel unsurlardan biri olmuştur.

Film repertuvarında Yusuf Nalkesen, Avni Anıl, İrfan Özbakır, Arif Sami Toker ve Erol Sayan'ın eserlerine yer verilmiş; bu eserler Alaaddin Şensoy ile Semra

Atalay tarafından seslendirilmiştir. Repertuvarda İrfan Özbakır'ın bestesi ve Göksel Orhon'un güftesiyle Râst makamında ve Düyek usûlündeki “*Çok Sevmiştin Kalbim Seni*” ile yine İrfan Özbakır'ın bestesi ve Göksel Orhon'un güftesiyle Nihâvend makamında ve Nim Sofyan usûlündeki “*Gözlerin Neden Çok Güzel Bugün*” adlı eserler yer almıştır. Alaaddin Şensoy dublajıyla Murat Soydan ise Şeref Çakar'ın Hicâz makamında ve Düyek usûlünde bestelediği “*Unutmam Seni Geçse de Yıllar*” adlı eseri seslendirmiştir.

Filmde ayrıca Arif Sami Toker'in bestesi ve Fuat Edip Baksı'nın güftesiyle Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki “*Aşkımın İlk Baharı İlk Heyecanım Benim*”, Avni Anıl'ın bestesi ve İlham Behlül Pektaş'ın güftesiyle Hicâz makamında ve Curcuna usûlündeki “*Sevmiyorum Artık Seni Gözlerimi Geri Ver*”, Erol Sayan'ın bestesi ve Mehmet Erbulan'ın güftesiyle Râst makamında ve Sofyan usûlündeki “*2İstanbul'u Artık Hiç Sevmiyorum*” ile Yusuf Nalkesen'in Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki “*Göze mi Geldik Yoksa Yazımız mı*” *Böyleymiş* adlı eserlere yer verilmiştir. Repertuvarda ayrıca Ali Ekber Çiçek derlemesi Erzincan yöresine ait Hüseyinî makamında ve Sofyan usûlündeki “*Gurbet Elde Bir Hâl Geldi Başıma*” ile Turan Engin derlemesi Erzincan yöresine ait Uşşâk makamında ve Nim Sofyan usûlündeki *Kadir Mevlam Senden Bir Dileğim Var* adlı türküler de kullanılmıştır.

Bu repertuvar aracılığıyla şehir şarkıları, klasik Türk mûsikîsi eserleri ve halk müziği örnekleri aynı anlatı içerisinde bir araya getirilmiş; Metin Bükey'in müzik yönetiminde oluşturulan yapı, gazino kültürünü merkeze alan film anlatısının duygusal atmosferini destekleyen başlıca unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Metin Bükey'in müzik direktörlüğünü üstlendiği yapımlardan biri de 1967 yapımı *Samanyolu* olmuştur. Orhan Aksoy'un yönetmenliğinde çekilen, başrollerini Hülya Koçyiğit, Ediz Hun ve Önder Somer'in paylaştığı film, Kerime Nadir'in aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Aşk, sadakat, hastalık ve ayrılık temaları etrafında

şekillenen yapımda müzik, anlatının duygusal yapısını destekleyen başlıca unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

Filmin müzikal kimliğini belirleyen temel unsur, Metin Bükey tarafından bestelenen *Samanyolu* adlı eser olmuştur. Güftesi Teoman Alpay tarafından yazılan eser, Acem Kürdî makamında ve Semâî usûlünde bestelenmiştir. Filmde ilk olarak enstrümantal biçimde duyurulan eser, anlatı boyunca yinelenerek filmin temel müzikal teması hâline gelmiş; daha sonra Berkant'ın yorumuyla plak olarak yayımlanarak film sınırlarını aşan bağımsız bir başarı elde etmiştir.

Gazeteci Murat Kara'nın aktardığına göre Metin Bükey, *Samanyolu* filminin ve aynı adlı şarkının ortaya çıkış sürecini ayrıntılı biçimde anlatmıştır. Yapımcı Hürrem Erman, Nevzat Pesen'in yönettiği siyah-beyaz *Samanyolu* filmini izlettikten sonra yapımı renkli olarak yeniden çekeceğini belirtmiş; Türkiye'de renkli laboratuvar bulunmadığından kopyaların Londra'da banyo edileceğini ifade ederek müzik çalışmalarını üstlenmesi için Bükey'i davet etmiştir. Bunun üzerine Bükey film için *Samanyolu* adlı eseri bestelemiş, güftesi Teoman Alpay tarafından yazılmış; yorum için ise o dönemde Vasfi Uçaroğlu Orkestrası'nda çalışan Berkant tercih edilmiştir. Erkek solistlerin aranjman yorumlarının yaygın olmadığı bu dönemde Berkant'ın ses renginin esere uygun olacağı düşünülmüş; İzmir'de çalışan sanatçı kayıt için İstanbul'a getirilmiştir. Yolculuk sırasında melodiyi ilk kez duyan Berkant parçayı başlangıçta benimsememiş olmasına rağmen kayıt gerçekleştirilmiş; kısa süre içerisinde hem şarkı büyük ilgi görmüş, hem Berkant geniş kitlelerce tanınmış hem de film önemli bir gişe başarısı elde etmiştir (Kara, 2018).

Samanyolu, yalnızca filmin müzikal kimliğini belirleyen bir eser olarak kalmamış; film sonrasında bağımsız bir popülerlik kazanarak Türk müzik tarihinde kalıcı bir yer edinmiştir. Daha sonraki yıllarda David Alexandre Winter, Patricia Carli ve Dalida tarafından *Oh Lady Mary* adıyla Fransızca, İtalyanca ve İngilizce olarak seslendirilen eser, Türk sineması için bestelenmiş bir film müziğinin uluslararası

dolaşıma giren en başarılı örneklerinden biri olmuştur. Bu yönüyle *Samanyolu*, Metin Bükey'in sinema için ürettiği bir bestenin film sınırlarını aşarak uluslararası ölçekte tanınan bağımsız bir esere dönüşmesini göstermesi bakımından ayrıcalıklı bir konuma sahiptir.

1967 yılı, Metin Bükey'in sinema çalışmalarında üretimin arttığı bir dönem olmuştur. Aynı yıl çekilen *Paşa Kızı* ile *Silahlı Paşazade*, farklı oyuncu kadrolarıyla kurulmakla birlikte benzer bir anlatı zemininde ilerlemiş; her iki yapıyı birbirine bağlayan ortak eksen Bükey'in müzik örgüsü olmuştur. Bu filmlerde paşa konağı çevresinde kurulan otorite ilişkileri, sınıf farkı ve aşk çatışması belirginleşmiş; müzik yalnızca arka plan işlevi üstlenmemiş, filmin dünyasını kuran temel bileşenlerden biri hâline gelmiştir. Bükey, fon müzikleriyle gerilim ve duygusal akışı yönlendirmiş; sahne içi icralarla da konak, meyhane ve eğlence mekânları arasındaki geçişleri belirginleştirmiştir. Bu çerçevede *Paşa Kızı* ve *Silahlı Paşazade*, 1967'de Bükey'in müziğinin anlatıyı taşıyan bir yapıya dönüştüğünü gösteren benzer örnekler olarak değerlendirilmiştir.

1967 yapımı *Paşa Kızı*, Türker İnanoğlu'nun yönetmenliğinde çekilmiş, senaryosu Fuat Özlüer tarafından yazılmış bir melodramdır. Film, ud çalarak yaşamını sürdüren Selim ile paşa kızı Nilgün arasında gelişen aşk hikâyesi etrafında ilerlemiştir. Başrolleri Filiz Akın ile Kartal Tibet paylaşmıştır. Bu anlatı yapısı müziği doğrudan hikâyenin merkezine yerleştirmiş; Selim'in müzisyen kimliği, sahne içi icralar ve fon kullanımı aracılığıyla dramatik örgünün ayrılmaz bir bileşeni hâline gelmiştir.

Filmin müzik direktörlüğünü Metin Bükey üstlenmiştir. Sözlü bölümlerde Alaaddin Şensoy, Kartal Tibet'in şarkılı sahnelerine dublaj yaparak vokal icra katmanını oluşturmuştur. Müzikal yapı, temelini klasik Türk müziğinden almış; ancak tek bir form ya da türle sınırlı kalmamıştır. Filmde şarkı repertuarı kanto, oyun havası, sirto, longa ve saz eserleriyle genişletilmiş; böylece konak çevresine atfedilen repertuar ile eğlence mekânlarının repertuarı aynı ses dünyasında bir araya

getirilmiştir. Bu çerçevede fon müziği ile sahne içi icralar birlikte kurgulanmış; müzik, yalnızca atmosfer kuran bir arka plan olmaktan çıkarak mekân, duygu ve ritmi yöneten bir anlatı unsuruna dönüşmüştür.

Repertuvarda dikkat çeken hatlardan biri, İstanbul imgesinin müzik üzerinden kurulmuş olmasıdır. Nihâvend makamında Nim Sofyan usûlündeki İstanbul türküsü “Üsküdar’a Gider İken” fon hattında kullanılmış; Giriftzen Rıza Bey bestesi Mâhur makamında Sofyan usûlündeki “Beyoğlu’nda Gezersin” ise sözlü icra olarak yer almıştır.

Klasik repertuvar içinde Hammamizade İsmail Dede Efendi’nin Enderunî Vâsıf güfteli Hicâz makamında Semâî usûlündeki “Ey Büt-i Nev Edâ Olmuşum Müptela” seslendirilmiş; enstrümantal çizgide Tatyos Efendi’nin “Kürdîli Hicâzkâr Saz Semâîsi”ne yer verilmiştir. Duygusal yoğunluğu taşıyan eserler arasında bestesi Nasîbin Mehmet Yürü’ye ve güftesi Ahmet Refik Altınay’a ait Hicâz makamında Düyek usûlündeki “Kederden mi Neden Bilmem Sararmış Rengi Ruhsârı” öne çıkmıştır. Buna ek olarak Bimen Şen bestesi Sultânîyegâh makamında Sengin Semâî usûlündeki “Al Sazını Sevdiceğim Şen Hevesinle”, Uşşâk makamında Nim Sofyan usûlündeki Rumeli türküsü “Kadifeden Kesesi Kahveden Gelir Sesi” ve bestesi Mısırlı İbrahim Efendi’ye, güftesi Ahmet Refik Altınay’a ait Hicâz makamında Türk Aksağı usûlündeki “Solsan da Sararsan Yine Gül Penbe Dehensin” filmde yer alan parçalar arasında sıralanmıştır.

1967 yapımı *Silahlı Paşazade*, aynı yapım şirketi bünyesinde çekilmiş; yönetmenliğini Türker İnanoğlu’nun üstlendiği, senaryosu Fuat Özlüer tarafından yazılan bir melodramdır. Başrolleri Cüneyt Arkın ile Filiz Akın paylaşmış; Mümtaz Ener ve Turgut Özatay yardımcı rollerde yer almıştır.

Film, konakta yaşanan bir trajedinin ardından gelişen hapis, ölüm ve intikam eksenli olayları konu edinmiş; kabadayılık ile müzisyenlik arasında sıkışan genç bir karakterin yaşamı etrafında şekillenmiştir.

Müzik direktörlüğünü Metin Bükey ile Rauf Tözüm üstlenmiştir. Şarkılı sahnelerde oyuncuların sözlü icraları Sevim Şengül ile Alaaddin Şensoy tarafından seslendirilmiş; sahne içi icralar ile fon müzikleri birlikte değerlendirilmiştir. Bu çerçevede müzik, yalnızca atmosfer kuran bir unsur olarak değil, anlatının duygusal yönelimini belirleyen ve dramatik akışı destekleyen temel bileşenlerden biri olarak kullanılmıştır.

Repertuarın omurgasında Hicâz makamının belirgin biçimde öne çıktığı görülmektedir. Film, Udî Mısırlı İbrahim Efendi'nin Türk Aksağı usûlündeki Hicâz şarkısı “*Solsan da Sararsan Yine Gül Penbe Dehensin*” ile açılmış; aynı eser filmin ilerleyen bölümlerinde yeniden duyurularak anlatının müzikal sürekliliğini sağlamıştır. Antalya yöresine ait Muzaffer Sarısözen derlemesi Hicâz Zirgüle makamındaki “*Testi Doldurdum Çaydan*” adlı türkü, Alaaddin Şensoy tarafından seslendirilmiş; farklı sahnelerde fon müziğine taşınarak yinelenmiş ve filmin sonunda yeniden kullanılarak anlatının müzikal çerçevesini tamamlamıştır. Meyhane sahnelerinde saz semâîleri, oyun havaları ve kanto melodileri yoğunlaşmış; bu eğlence dili, konak yaşamını temsil eden klasik Türk mûsikîsi repertuarıyla bilinçli bir karşıtlık içerisinde kurgulanmıştır.

Sözlü repertuvarda Tatyos Efendi'nin bestesi ve Ahmet Rasim Bey'in güftesiyle Uşşâk makamında ve Aksak usûlündeki “*Bu Akşam Gün Batarken Gel*”, Tanburi Mustafa Çavuş'un bestesi ve Âşık Hıfzî'nin güftesiyle Hisar Bûselik makamında ve Raks Aksağı usûlündeki “*Dök Zülfünü Meydana Gel*”, Uşşâk makamında ve Sofyan usûlündeki “*Telgrafın Tellerine Kuşlar mı Konar*” türküsü ile Lavtacı Hristo'nun bestesi ve Yahya Kemal Beyatlı'nın güftesiyle Kürdîli Hicâzkâr makamında ve Aksak usûlündeki “*Gidelim Göksu'ya Bir Âlemi Âb Eyleyelim*” kullanılmıştır. Başrollerin karşılıklı seslendirdiği Faik Bey'in Râst makamında ve Curcuna usûlündeki “*Nihansın Dideden Ey Mest-i Nâzım*” adlı eserinde Sevim Şengül dublaj yapmış; eserin sonunda Alaaddin Şensoy'un sesinden bir gazel bölümü eklenmiştir. Matine tiyatrosu sahnesinde Karcıçar makamında ve Aksak usûlündeki

“Çayıra Serdim Postu” söylenmiş; meyhane sahnesinde Lemi Atlı'nın bestesi ve Kul Mehmet'in güftesiyle Uşşâk makamında ve Aksak usûlündeki “Siyah Ebrûlerin Duruben Çatma” kullanılmıştır. Eğlence mekânlarında kanto formundaki “Ufacıksın Tefeciksin Tombul Meleğim” seslendirilmiş ve bazı bölümlerde fon müziği olarak da değerlendirilmiştir. Filmin sonlarına doğru ise Tatyos Efendi'nin “Kürdîli Hicâzkâr Aksak Saz Semâisi” fon müziği olarak kullanılmıştır.

Paşa Kızı ile *Silahlı Paşazade*, 1967 yılında Metin Bükey'in benzer dramatik yapılar üzerine geliştirdiği müzik anlayışını ortaya koyan iki önemli örnek olarak değerlendirilebilir. Her iki filmde de klasik Türk mûsikîsi repertuarı, fon müzikleri ile sahne içi icraların birlikte kullanıldığı bütüncül bir yapı içerisinde kurgulanmış; müzik, karakterlerin duygusal gelişimini, mekân algısını ve dramatik gerilimi biçimlendiren temel anlatı unsurlarından biri hâline gelmiştir. Dublaj sistemi de bu müzikal yapının ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilmiş; şarkılı sahneler teknik bir zorunluluğun ötesine geçerek klasik Türk mûsikîsi repertuarının sinema anlatısı içerisindeki sürekliliğini sağlayan üretim anlayışının önemli bileşenlerinden biri olmuştur.

Aynı yıl Metin Bükey, Halide Edib Adıvar'ın aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan *Sinekli Bakkalın* (1967) müzik direktörlüğünü üstlenmiş; klasik Türk mûsikîsi, dinî mûsikî, tasavvuf mûsikîsi ve Batı müziği unsurlarını aynı anlatı içerisinde buluşturan çok katmanlı bir müzikal yapı oluşturmuştur. Böylece müzik, kültürel kimlik, inanç, gelenek ve Doğu-Batı ilişkisini taşıyan başlıca anlatı bileşenlerinden biri hâline gelmiştir.

Mehmet Dinler'in yönetmenliğini üstlendiği, senaryosu Osman F. Seden tarafından kaleme alınan ve Halide Edib Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanan filmin başrollerini Türkan Şoray, Ediz Hun, Erol Günaydın, Çolpan İlhan ve Kadir Savun paylaşmıştır. Yapımda dinî ve mûsikî eğitimiyle yetişen Rabia ile onun uğruna

Müslüman olan İtalyan piyanist Peregrini arasındaki ilişki üzerinden Doğu–Batı, geleneksel–modern ve alaturka–alafranga karşıtlıkları ele alınmıştır.

Metin Bükey tarafından oluşturulan repertuvarda dinî ve tasavvufî mûsikî unsurları belirgin bir yer tutmuş; klasik Türk mûsikîsi repertuarı, tekke mûsikîsi, mevlid ve ilahi geleneği anlatının temel işitsel katmanları arasında yer almıştır. Bu yönüyle film, dinî mûsikî, tasavvuf mûsikîsi ve klasik Türk mûsikîsi repertuarının anlatının kurucu unsurları arasında yer aldığı Türk sinemasının en kapsamlı örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Özellikle Rabia karakteri aracılığıyla geleneksel Osmanlı/Türk mûsikî eğitimi, hafızlık kültürü ve tasavvufî mûsikî anlayışı görünür hâle getirilmiştir.

Filmde Türkan Şoray'ın canlandığı Rabia karakterinin seslendirdiği ilahi, mevlid ve dinî eserler sahne arkasında Belkıs Özener tarafından okunmuştur. Yapım, Belkıs Özener'in Yeşilçam'daki şarkı dublajı kariyerinin örneklerinden biri olması bakımından da önem taşımaktadır. Görünen beden ile duyulan sesin ayrıştığı playback sistemi, dönemin sinema üretim anlayışını yansıtan önemli uygulamalardan biri olmuş; ses ile oyuncu performansının farklı kişiler tarafından oluşturulduğu Yeşilçam estetiğinin karakteristik özelliklerinden birini ortaya koymuştur.

Filmde kullanılan dinî ve tasavvufî repertuvar dikkat çekici bir çeşitlilik göstermiştir. Buhurizâde Mustafa İtrî'ye ait “*Segâh Salât-ı Ümmiye*”, Rabia'nın hafızlık ve dinî mûsikî yönünü yansıtan temel eserlerden biri olarak kullanılmıştır. Yine İtrî'ye ait “*Segâh Tekbir*”, Osmanlı dinî mûsikî geleneğinin en bilinen örneklerinden biri olarak özellikle dinî tören ve ibadet sahnelerinde yer almıştır. Her iki eser de Rabia karakterinin geleneksel dinî çevresiyle ilişkisini destekleyen işitsel unsurlar arasında bulunmaktadır.

Filmde ayrıca Süleyman Çelebi'nin *Vesîletü'n-Necât* adlı mevlidinden bölümlere yer verilmiştir. “*Allah Adın Zikredelim Evvelâ*” adlı Tevhid bahri, Râst

makamındaki yapısıyla filmde dinî atmosferi destekleyen başlıca eserlerden biri olmuştur.

Sadettin Heper'in bestesi ve Abdülbaki Dede'nin güftesiyle Müstear makamında ve Düyek usûlündeki “*Sevelim Hazret-i Mevlânâ'yı*” filmde kullanılan tasavvufî eserler arasında yer almıştır.

Yapımda ayrıca Segâh makamında ve Yürük Semâî usûlündeki “*Dinle Sözümü Sana Direm*” adlı niyaz ilahisi de kullanılmış; eser, Rabia karakterinin manevî dünyasını destekleyen işitsel unsurlar arasında yer almıştır.

Filmde klasik Türk mûsikîsi repertuvarına ait eserlere de yer verilmiştir. Hacı Arif Bey'in Nihâvend makamında ve Aksak usûlündeki “*Benim Gönlüm Kaldı Sende*” adlı şarkısı ile Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin Şehnâz makamında ve Aksak usûlündeki “*Gönül Durmaz Su Gibi Çağlar*” adlı eseri, klasik Türk mûsikîsinin estetik yapısını yansıtan örnekler arasında yer almıştır.

Yapımda yer alan bir diğer eser, güftesi Nefî'ye, bestesi Buhurizâde Mustafa İtrî'ye ait Segâh makamındaki “*Tûtî-i Mucize Gûyem*” olmuştur. Yürük Semâî formundaki eser, klasik divan şiiri ile klasik Türk mûsikîsi arasındaki ilişkiyi yansıtan örneklerden biri olarak filmde kullanılmıştır. Neyzen Yusuf Paşa'nın Devr-i Kebîr usûlündeki “*Segâh Peşrev*” ise fon müziği olarak film boyunca yinelenen başlıca işitsel motiflerden biri olmuştur.

Film yalnızca dinî ve klasik Türk mûsikîsi ekseninde ilerlememiş; Batı klasik müziği estetiğine ait unsurlara da yer vermiştir. Peregrini karakterinin piyano icralarında Batı müziğini çağrıştıran yapılar kullanılmış; böylece Doğu mûsikîsi ile Batı müziği estetiği arasındaki kültürel karşılaşma işitsel düzlemde de yansıtılmıştır. Filmin dikkat çeken sahnelerinden birinde Peregrini'nin “*Segâh Salât-ı Ümmiye*”yi piyano ile icra etmeye çalışması, Metin Bükey'in Doğu ve Batı müzik estetiklerini aynı

dramatik yapı içerisinde karşı karşıya getiren müzik anlayışını görünür kılan sahnelerden biri olmuştur.

Filme ayrıca Direklerarası eğlence kültürü, ortaoyunu, Karagöz ve temâşa geleneğini yansıtan sahnelerde kanto ve eğlence müziklerine de yer verilmiştir. Özellikle “*Ufacıksın Tefeciksin Tombul Bebeğim*” adlı kanto, eğlence sahnelerinde kullanılarak dönemin şehir eğlence kültürünü destekleyen işitsel unsurlar arasında yer almıştır.

Bu yönüyle *Sinekli Bakkal*, dinî mûsikî, tasavvuf mûsikîsi, klasik Türk mûsikîsi, Batı müziği ve geleneksel şehir eğlence kültürünü aynı anlatı içerisinde buluşturan Türk sinemasının en kapsamlı müzik örneklerinden biri olmuştur.

Metin Bükey'in oluşturduğu repertuvar, yalnızca sahnelere eşlik eden bir unsur olarak kalmamış; karakterlerin kültürel kimliklerini, inanç dünyalarını, Doğu–Batı eksenindeki düşünsel çatışmaları ve anlatının dramatik gelişimini biçimlendiren temel anlatı araçlarından biri hâline gelmiştir. Böylece Bükey, farklı müzik geleneklerini aynı sinemasal yapı içerisinde bütünleştirerek müziği filmin kültürel ve dramatik omurgasını kuran başlıca unsurlardan biri olarak değerlendirmiştir.

Metin Bükey'in müzik direktörlüğünü üstlendiği yapımlardan biri de Nejat Saydam'ın yönettiği ve senaryosunu Erdoğan Tünaş'ın kaleme aldığı *Dünyanın En Güzel Kadını* (1968) olmuştur. Başrollerini Türkan Şoray ile Murat Soydan'ın paylaştığı yapım, müzik dünyasında başarıya ulaşmaya çalışan genç bir kadının şöhret yolculuğunu konu edinmektedir. Gazino kültürü, sahne yaşamı ve romantik ilişkiler etrafında şekillenen anlatıda müzik, karakterin yükselişini, duygusal kırılmalarını ve sahne kimliğini görünür kılan başlıca anlatı unsurlarından biri olarak kullanılmıştır.

Filmin müzikal yapısı, Belkıs Özener'in dublajıyla seslendirilen eserler etrafında kurulmuş; Metin Bükey'in müzik direktörlüğünde oluşturulan repertuvar, hem sahne içi icralar hem de fon müzikleri aracılığıyla anlatının dramatik akışını

desteklemiştir. Râst, Nihâvend, Hicâz ve Hüzam makamları etrafında şekillenen repertuvarda Düyek, Semâî, Nim Sofyan ve Sengin Semâî usûllerindeki eserler bir araya getirilmiştir.

Filmde Kemânî Serkis Efendi'nin Râst makamında ve Nim Sofyan usûlündeki “*Darıldın mı Gülüm Bana Hiç Bakmıyorsun Bu Yana*” adlı kantosu, Necip Mirkelâmoğlu'nun Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki “*Şu Güzeller Güzeli Yar Gibi Geldi Bana*”, Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin Râst makamında ve Semâî usûlündeki “*Yine Bir Gölñihâl Aldı Bu Gölñümü*” ile Lemi Atlı'nın Râst makamında ve Sengin Semâî usûlündeki “*Bu Zevk ü Safâ Sahn-ı Çemenzâre de Kalmaz*” adlı eserleri repertuvarda yer almıştır.

Bunun yanında beste ve güftesi Metin Bükey'e ait “*Tamba Tamba Esmer Bomba*”, anonim İstanbul türküsü olan Nihâvend makamında ve Nim Sofyan usûlündeki “*Üsküdar'a Gider İken*”, Cevat Ultanır'ın Râst makamında, Düyek usûlünde ve fantezi formundaki “*Bir Bakış Baktın Kalbimi Yaktın (Bağdat Yolu)*”, Emin Ongan'ın Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki “*Sen Benim Gölñümde Açan Son Gölñün*” ile Avni Anıl bestesi ve Ümit Yaşar Oğuzcan güftesi olan Hüzam makamında ve Düyek usûlündeki “*İçimde Bin Türölü Keder*” filmde kullanılan eserler arasında bulunmaktadır. Ayrıca filme adını veren “*Hayatın Tadını Bana Verdin (Dünyanın En Gölzel Kadınısın)*” adlı şarkı, anlatının temel müzikal temalarından biri olarak yinelenmiş; başkarakterin sahne yaşamı ile duygusal dönüşümünü destekleyen leitmotif işlevi üstlenmiştir.

Bu yönüyle *Dünyanın En Gölzel Kadını*, Metin Bükey'in müzik direktörlüğünde klasik Türk müziği repertuarı, şehir şarkıları, kanto ve özgün film şarkılarını aynı anlatı içerisinde buluşturan; müziğin karakter gelişimini ve dramatik yapıyı taşıyan başlıca anlatı unsurlarından biri hâline geldiği yapımlardan biri olarak değeriendirilebilir.

Aynı yıl müzik direktörlüğünü Metin Bükey'in üstlendiği *Kezban* (1968), Orhan Aksoy yönetmenliğinde çekilmiş; senaryosu Orhan Aksoy ile Ahmet Üstel tarafından hazırlanmış, hikâyesi ise Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı eserinden uyarlanmıştır. Başrollerini Hülya Koçyiğit, İzzet Günay, Selma Güneri, Muzaffer Tema, Yusuf Sezgin ve Süleyman Turan paylaşmıştır.

Filmde müzik, taşra ile şehir, geleneksel yaşam ile modern kent kültürü arasındaki karşıtlığı anlatının önemli bileşenlerinden biri olarak üstlenmiştir. Metin Bükey tarafından oluşturulan repertuvar; karakterlerin toplumsal konumlarını, kültürel aidiyetlerini ve yaşadıkları dönüşümü destekleyen işitsel bir yapı oluşturmuştur.

Bu doğrultuda Haydar Tatlıyay'ın “*Garip Hicaz Taksimi*” ile Râst makamındaki keman taksimi, *Kezban*'ın yalnızlık, yabancılık ve aidiyet arayışını yansıtan başlıca fon müzikleri arasında yer almıştır. Halk müziği repertuarından Keskinli Hacı Taşan türküsüne yapılan gönderme ile Hüseyinî makamında ve Aksak usûlündeki “*Bursa'nın Ufak Tefek Taşları*” adlı türkü, karakterin taşralı kimliğini ve ait olduğu kültürel çevreyi işitsel düzlemde desteklemiştir.

Filmde ayrıca Metin Bükey'in bir yıl önce aynı adla sinemaya kazandırdığı “*Samanyolu*” adlı eserin kullanılması, bestecinin kendi müzikal üretimini farklı filmler içerisinde yeniden dolaşıma soktuğunu göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Böylece eser, yalnızca dönemin popüler şarkılarından biri olarak değil; Türk sinemasında tekrar eden müzikal hafızanın da örneklerinden biri hâline gelmiştir.

Bu yönüyle *Kezban*, Metin Bükey'in halk müziği, klasik Türk müziği ve çağdaş şehir şarkılarını aynı anlatı içerisinde buluşturarak müziği atmosfer kuran bir unsurun ötesine taşıdığı; karakterlerin toplumsal dönüşümünü ve kültürel çatışmalarını destekleyen anlatı bileşenlerinden biri hâline getirdiği yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Fethi ve Cemil ile birlikte Beyoğlu'nun gece kalabalığı içerisinde ilerleyen Halil, henüz pavyona girmeden önce farklı eğlence mekânlarından taşan müzikler, konuşmalar ve kahkahalarla çevrelenmiştir. Sokakta birbirine karışan bu sesler arasından uzaktan gelen "Sanki Billur Bir Pınar" sözleriyle başlayan "Kahverengi Gözlerin" şarkısı belirginleşir. Üç arkadaş, adeta sesin geldiği yöne doğru ilerlerken Beyoğlu, görüntüden önce ses aracılığıyla kurulmaktadır.

Yanıp sönen neon ışıklı "Şen Saz" tabelasının altından içeri girildiğinde, sokaktan taşan müzik bu kez mekânın içinde sürmektedir. Dumanlı hava, birbirine yakın yerleştirilmiş masalar, sürekli hareket hâlindeki garsonlar, masalar arasında dolaşan çiçek satıcıları, eğlenen kadınlar ve erkekler pavyonun canlı atmosferini oluşturmaktadır. Sahnedeki kadın şarkıcı "Kahverengi Gözlerin"i seslendirmeyi sürdürürken, Fethi ve Cemil'in ortama olan rahatlığına karşılık Halil'in daha mesafeli tavrı dikkat çekmektedir. İçeri girerken çalışanlara elini göğsüne götürerek selam vermesi, geleneksel bir selamlama biçimi olan ve iyi niyet ifade eden kalp selamını kullanması, esnaf kültüründen gelen alışkanlıklarını bu yeni mekâna da taşıdığını göstermektedir. Elinden tesbihini bırakmaması, ölçülü hareketleri ve çevreyi dikkatle süzen bakışları, onu eğlence mekânının genel atmosferi içerisinde ayırtmaktadır.

Masaya oturulmasının ardından sahneden yükselen müzik sürmekte, garsonlar masayı donatmakta ve eğlence hayatının akışı kesintisiz biçimde devam etmektedir. Sahnede klarnet, ud, kanun, keman ve darbukadan oluşan saz heyetine kadın şarkıcının sesi eşlik etmektedir. Alkışlar arasında bu kez "Sokağın Ardındayım, Saatin Dördündeyim" duyulmaya başlar. Konuşmalar, kahkahalar ve müzik aynı işitsel düzlem içerisinde varlığını sürdürürken, herkes kendi dünyasına çekilmiş görünmektedir.

Üç arkadaşın kendi aralarında fısıldaşarak başka bir mekâna gitmek üzere masadan kalkmasının ardından Halil kısa bir süre masada tek başına kalmıştır. Şarkı dumanlı atmosfer içerisinde sürmektedir:

*“Sokağın ardı çarşı, evimiz karşı karşı
Sevgilim barışalım dosta düşmana karşı
Senin yüzünden bitmiyor derdim
Bir sevda uğruna ben ömrümü verdim.”*

Tam da bir sevda uğruna ömür verilecek an bu sırada yaşanmıştır. Halil garsonu çağırmak için arkasına bakmış; masaya döndüğünde dumanların arasından kendisine gülümseyen Sabiha ile göz göze gelmiştir.

Bu anda şarkı, konuşmalar ve pavyonun bütün gürültüsü Halil'in dünyasında yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır. Az önce bütün mekâna hâkim olan sesler silikleşmiş; kalabalık, alkışlar ve müzik geri planda erimiştir. Kamera, hayatında ilk kez gördüğü bu kadına bakan Halil'in yüzüne art arda yakın planlarla yaklaşmıştır. Pavyon orkestrasının müziği fiziksel olarak sürmesine rağmen Halil'in algısında yalnızca Sabiha'nın bakışları kalmıştır. Kalabalığın ortasında zamanın yavaşladığı hissi oluşturulmuş; bu bakışma, herhangi bir diyaloga ihtiyaç duymadan filmin dramatik eksenini harekete geçiren ilk karşılaşma anına dönüşmüştür. Bu andan sonra ne Halil eski Halil olarak kalmış ne de Sabiha kendi yalnızlığını aynı şekilde taşımayı sürdürmüştür.

Halil ile Sabiha arasındaki imkânsız aşkın ilk işaretlerinin verildiği bu sekans, yönetmenliğini Ömer Lütfi Akad'ın üstlendiği, senaryosunu Safa Önal'ın kaleme aldığı 1968 yapımı *Vesikalı Yarım* filminde müziğin anlatıdaki belirleyici rolünü açık biçimde ortaya koymaktadır.

Metin Bükey'in Türk sinemasındaki müzik anlayışının en olgun örneklerinden biri olan *Vesikalı Yarım* (1968), yönetmenliğini Ömer Lütfi Akad'ın üstlendiği, senaryosunu Safa Önal'ın kaleme aldığı ve Sait Faik Abasıyanık'ın 1948 yılında yayımlanan *Lüzumsuz Adam* kitabında yer alan *Menekşeli Vadi* adlı hikâyeden uyarlanan yapımlardan biridir. Adını Orhan Veli Kanık'ın “*Tahattur*” şiirinden alan yapımda başrolleri Türkan Şoray (Sabiha) ile İzzet Günay (Halil) paylaşmış; oyuncu

kadrosunda ayrıca Ayfer Feray, Aydemir Akbaş, Zeki Sezer, Hakkı Kıvanç ve Behçet Nacar yer almıştır. Yapımcılığını Memduh Ün üstlenmiştir.

Vesikalı Yarım, 5. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde Türkan Şoray'a "En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü kazandırmış; ilerleyen yıllarda aşk temsili ve melodram dili bakımından Türk sinemasının başlıca örneklerinden biri olarak değerlendirilmiştir.

Vesikalı Yarım, korunaklı bir esnaf hayatı sürdüren evli bir adam ile toplumun kıyısında yaşamaya zorlanan bir pavyon kadınının, toplumsal normlar ve sınıfsal farklılıklar karşısında imkânsızlaşan aşk hikâyesini konu almıştır. Kocamustafapaşa'da babasıyla birlikte manavlık yapan, evli ve iki çocuk babası olan Halil'in Beyoğlu'ndaki Şen Saz pavyonunda Sabiha ile karşılaşması, her iki karakterin yaşamında geri dönüşü olmayan bir kırılma yaratmıştır. Halil'in gündelik ve düzenli yaşamı ile Sabiha'nın pavyon çevresinde şekillenen hayatı ortak bir duygusal zeminde keşişmiş; ancak aile kurumu, toplumsal ahlak anlayışı ve sınıfsal farklılıklar bu ilişkinin sürdürülebilirliğini imkânsız hâle getirmiştir.

Film boyunca karakterlerin dile getirdiği replikler, bu imkânsız ilişkinin duygusal katmanlarını görünür kılmıştır. Halil'in "*Âşikâre hoşlandım, hoşlanmaktan da beterim ya...*" sözü, iki karakter arasındaki aşkın ilk sözlü ifadesi olmuştur. Sabiha'nın "*Evli mi? Sormadım ki... Ya evliyse?*" sözleri ise henüz açığa çıkmamış gerçeğin ilişki üzerindeki gölgesini daha en başından hissettirmiştir. Birlikte kurulan geçici dünyanın ifadesi olan "*Seninle ev oldu burası.*" cümlesi, karakterlerin aidiyet arayışını yansıtırken; "*Yolumuz bir sanıyordum.*" sözü, iki farklı dünyanın aslında hiçbir zaman bütünüyle birleşemeyeceğini görünür kılmıştır.

Gerçeğin ortaya çıkmasının ardından Sabiha'nın geri çekilişi ve Halil'in mahallesine, ailesine ve manav tezgâhına dönüşüyle anlatı başlangıç noktasına geri dönen dairesel bir yapı kazanmıştır. Filmin merkezinde yer alan "*Sevgi de yetmiyormuş. Çok eskiden rastlaşacaktık*" repliği, yalnızca Halil ile Sabiha'nın

hikâyesini değil, filmin bütün dramatik yapısını özetleyen bir cümle niteliği taşımıştır. Sabiha'nın “*Yok, bir şey söyleme. En iyisi git. Git! En iyisi seni görmemek. En iyisi seni duymamak, git. Git Halil!*” sözleriyle birlikte anlatı, bireysel arzular ile toplumsal gerçeklik arasındaki uzlaşmazlığı görünür kılan melankolik bir sona ulaşmıştır. Klasik Yeşilçam melodramlarında sıkça rastlanan idealize edilmiş aşk anlatılarından farklı olarak *Vesikalı Yarım*, gündelik hayatın gerçekliği içerisinde şekillenen karakterleri ve sade anlatım diliyle Türk sinemasında özgün bir konuma yerleşmiştir.

Filmin müzikal evreni daha jenerik bölümünde, enstrümantal olarak duyulan Teoman Alpay bestesi, Muhayyer Kürdî makamında ve Düyek usûlündeki “*Kalbimi Kıra Kıra (Senden Bana Ne Kaldı)*” adlı eser ile kurulmuştur. Jenerikte sözsüz olarak işitilen bu ezgi, filmin melankolik atmosferini daha ilk andan itibaren belirlemiş; Halil ile Sabiha arasındaki ilişkinin duygusal tonuna önceden işaret etmiştir. Film boyunca farklı sahnelerde yinelenen eser, yalnızca dramatik atmosferi destekleyen bir unsur olarak kullanılmamış, aynı zamanda anlatının duygusal sürekliliğini sağlayan temel müzikal izleklerden biri hâline gelmiştir. Bu yönüyle “*Kalbimi Kıra Kıra*”, *Vesikalı Yarım*'in leitmotifi olarak değerlendirilmiştir.

Filmin açılışında Halil ve arkadaşlarının sebze yükledikleri sırada akşam gidecekleri eğlence hakkında konuştukları sahnede, arkadaşlarından birinin Osman Nihat Akın bestesi ve Celadet Barbarosoğlu güftesiyle Suzinâk makamında, Aksak usûlündeki “*Cevrin Yeter Artık Bu Kadar Olma Sitemkâr*” adlı şarkıyı mırıldandığı duyulmaktadır. Gündelik konuşmanın içerisine yerleştirilen bu kısa icra, klasik Türk müziğinin filmde pavyon dışındaki gündelik yaşamın da bir parçası olarak sunulduğunu göstermektedir.

Sahnenin devamında anonim bir İstanbul türküsü olarak da bilinen ve Balıkesir Kepsut yöresinden derlenen Uşşâk makamındaki “*Arabamın Atları (Deh Deh Aman Da)*” adlı eser, klarnet ve cümbüş ağırlıklı enstrümantal düzenlemesiyle kullanılmıştır. Eserin hareketli yapısı, Halil ve arkadaşlarının Sabiha ile karşılaşma öncesindeki

gündelik ve huzurlu yaşam düzenini işitsel düzlemde desteklemiştir. Bostandan ayrılan Halil'in at arabasıyla Kocamustafapaşa'daki manav dükkânına doğru ilerlediği sahnelerde de aynı müzik, karakterin yerleşik hayatının ve mahalle kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak duyulmuştur. Böylece film, Beyoğlu'nun çok sesli eğlence dünyasına geçmeden önce Halil'in ait olduğu sosyal çevreyi ve gündelik yaşam ritmini müzik aracılığıyla kurmuştur.

Akşam programı için Beyoğlu'na indiklerinde duyulan ilk müzikal ses, film boyunca Sabiha karakteriyle özdeşleşen Şükran Ay'ın yorumuyla işitilen "*Sanki Billur Bir Pınar, Kahverengi Gözlerin*" dizesiyle başlayan "*Kahverengi Gözlerin*" adlı Türk sanat müziği eseridir. Bestesi ve güftesi Selahattin Sarıkaya'ya ait olan eser, Uşşâk makamında ve Nim Sofyan usûlündedir. Henüz "*Şen Saz*" pavyonu kadraja girmeden önce sokağa taşan bu ses, Beyoğlu'nun işitsel atmosferini kurmakta; Halil ile Sabiha arasındaki karşılaşmanın duygusal çerçevesini daha ilk andan itibaren belirlemektedir.

Aynı eser, karakterlerin "*Şen Saz*" pavyonuna girişleri sırasında da sahnede icra edilmeye devam etmiştir. Böylece müzik, dış mekândan iç mekâna kesintisiz biçimde taşınarak anlatının mekânsal sürekliliğini sağlamıştır. "*Kahverengi Gözlerin*"'in ardından, Halil ile Sabiha'nın ilk kez aynı kadrajda yer alacakları sahneye kadar Suat Sayın'ın beste ve güftesine ait Uşşâk makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Sokağın Ardındayım, Saatin Dördündeyim*" adlı eser diegetik olarak duyulmuştur. Pavyon sahnesinde canlı olarak icra edilen bu eser, bir yandan eğlence mekânının atmosferini kurarken, diğer yandan sözleri aracılığıyla karakterler arasındaki ilişkinin duygusal yönünü önceden haber vermiştir.

Özellikle eserin "*Senin Yüzünden Bitmiyor Derdim / Bir Sevda Uğruna Ben Ömrümü Verdim*" dizeleri duyulurken Halil ile Sabiha'nın karşılaşması gerçekleşmiş; böylece müzik, yalnızca sahneye eşlik eden bir unsur olmaktan çıkarak anlatının dramatik yapısına doğrudan katılmıştır.

Halil ile Sabiha arasındaki ilk karşılaşmanın ardından Sabiha'nın Halil'in masasına oturduğu sahneye, sözleri Seyyid Nesîmî'ye atfedilen Uşşâk makamındaki *"Ben Melâmet Hırkasını Kendim Giydin Eğnime"* adlı nefes eşlik etmiştir. Tasavvufi içeriğiyle dikkat çeken eser, aşkın beraberinde getirdiği acı, teslimiyet ve toplumsal yargılardan sıyrılma düşüncelerini çağrıştıran anlam katmanlarıyla sahnenin duygusal derinliğini artırmıştır. Diegetik olarak duyulan eser, Halil ile Sabiha arasında yeni kurulmaya başlayan ilişkinin henüz ilk anlarında, ileride yaşanacak ayrılık ve melankolinin de habercisi niteliğinde kullanılmıştır.

Sabiha ile ilk karşılaşmalarının ardından Beyoğlu sokaklarında sabaha kadar dolaşan ikiliye, Metin Bükey düzenlemesiyle duyulan *"Kalbimi Kıra Kıra (Senden Bana Ne Kaldı)"* eşlik etmiştir. Köprülerin kapalı olması nedeniyle sabaha karşı eve dönen çiftin, birbirlerine isimlerini ilk kez söyledikleri sahnede de aynı ezgi yeniden işitilmiştir. Teoman Alpay bestesi Muhayyer Kürdî makamında ve Düyek usûlündeki eser, Halil ile Sabiha arasındaki ilişkinin duygusal eksenini kuran temel müzikal izleklerden biri olarak film boyunca yinelenmiştir. Bu yönüyle *"Kalbimi Kıra Kıra"*, yalnızca belirli sahnelere eşlik eden bir eser olmaktan çıkmış; karakterlerin aşkını, özlemini ve kaçınılmaz ayrılığını temsil eden bir leitmotif işlevi üstlenmiştir.

Halil'in gündelik yaşam ritmini ve manav kimliğini işitsel olarak temsil eden *"Arabamın Atları (Deh Deh Aman Da)"* türküsü, Sabiha ile karşılaştığı gecenin ertesi sabahında yeniden duyulmuştur. Ancak bu kez eserin işlevi değişmiştir. Dükkânını açmaya çalışan Halil'in zihni artık önceki günkü kadar sakin değildir. İlk kullanımında canlı ve hareketli bir karakter taşıyan türkü, bu sahnede daha ağır bir tempoyla işitilmiştir. Böylece aynı ezgi, gündelik hayatın görünürde değişmeden sürdüğünü gösterirken Halil'in iç dünyasında başlayan dönüşümü de görünür kılmıştır. Sahnenin ruh hâlini güçlendiren bir diğer unsur, *"Sen yüzünden çektiğim çile"* dizesiyle başlayan şarkı olmuştur. Türkünün yavaşlayan temposu ile şarkının melankolik yapısı, Halil'in Sabiha ile karşılaşmasının ardından yaşadığı duygusal değişimi belirginleştirmiştir. Önceki gün neşeli ve düzenli yaşamın bir parçası olan müzik, artık huzursuzluk, özlem

ve dalgınlığı taşımaya başlamıştır. Böylece müzikal dönüşüm, Halil'in içsel kırılmasının işitsel karşılığına dönüşmüştür.

Ardından anlatı yeniden Şen Saz pavyonuna taşınmıştır. Bu kez sahnede farklı bir şarkıcı yer almış ve eğlence kesintisiz biçimde sürmüştür.

“Pek Ufacık Boyun Var

Türlü Türlü Huyun Var

Aldatıyorsun Beni

Seni Gidi Yaramaz Seni”

sözleriyle başlayan eser, hareketli yapısıyla mekânın ritmini yansıtmıştır. Şarkı, Sabiha'nın arkadaşı Müjgan'a Halil'den söz ettiği sahnede duyulmuştur. Halil'in adının ilk kez Sabiha'nın gündelik konuşmalarına dâhil olduğu bu sahne, karakterin duygusal dünyasında başlayan değişimin görünür hâle geldiği anlardan biri olmuştur. Pavyonun neşeli ve hareketli atmosferi sürerken Sabiha'nın Halil'den söz etmesi, kısa süreli bir karşılaşmanın giderek zihinsel ve duygusal bir meşguliyete dönüştüğünü göstermiştir. Böylece film, Sabiha'nın iç dünyasında başlayan değişimi doğrudan ifade etmek yerine gündelik bir sohbetin içerisine yerleştirerek görünür kılmıştır.

Meyhanedeki ilk karşılaşmanın ertesi günü Halil, akşamüstü erkenden Beyoğlu'na gelerek Sabiha'nın pavyondan çıkmasını beklemiştir. Pavyondan arkadaşlarıyla birlikte çıkan Sabiha, köşede bekleyen Halil'i görmüş ve çevresindeki kalabalığı geride bırakarak "Halil" diye seslenmiştir. İkilinin karanlık sokakta ilk kez el ele tutuştukları bu sahneye, Metin Bükey düzenlemesiyle daha belirgin biçimde duyulan *"Kalbimi Kır Kır (Senden Bana Ne Kaldı)"* eşlik etmiştir. Böylece eser, iki karakter arasındaki yakınlaşmanın müzikal karşılığı hâline gelmiş; film boyunca yinelenen kullanımıyla *Vesikalı Yarım*'in leitmotifi olarak anlatının duygusal belleğini kurmuştur.

Artık Halil ile Sabiha birlikte. Halil, ailesini, baba ocağını ve manav tezgâhını geride bırakarak Sabiha'nın yanında yeni bir hayat kurmuştur. Gündelik yaşamın sorumluluklarından uzaklaşan Halil, kendi ifadesiyle “sultanlar gibi” hissetmektedir. Sabiha ise uzun süredir ait olmadığı bir güven duygusunu ilk kez deneyimlemekte; Halil'in yanında daha sakin ve mahcup bir hâl almaktadır.

Birlikte gittikleri pavyon sahnesinde Şükran Ay'ın sesi yükselirken, Metin Bükey'in Hüzzam makamındaki bestesi *"Sana Olan Aşkımı İmkân Yok Bilemezsin"* ikiliye eşlik etmiştir. Eserin sözleri, karakterlerin birbirlerine duydukları bağlılığı ve kurdukları ortak dünyanın duygusal karşılığını oluşturmuştur.

Filmin ilerleyen bölümlerinde anlatının temel mekânlarından biri hâline gelen Şen Saz pavyonu, müzikal kullanım bakımından da önemli bir işleve sahip olmuştur. Pavyonda duyulan eserler yalnızca eğlence atmosferini kurmakla kalmamış, karakterler arasındaki ilişkilerin gelişimine de eşlik etmiştir. Bu sahnelerde icra edilen eserlerden biri, bestesi ve güftesi Ahmet Rasim Bey'e ait Uşşâk makamında ve Aksak usûlündeki *"Aman Saki Canım Saki Doldur Doldur da Ver"* adlı şarkı olmuştur.

Eserin duyulduğu sahnede Müjgan, Halil'in evli olduğunu öğrenmiş ve bu gerçeği Sabiha'ya anlatmak için onun evine gitmiştir. Ancak başlangıçta Sabiha'yı ikna edememiş; *"İnanmıyorsan git, dükkânını da evini de kime sorsan gösterirler."* diyerek onu gerçeğe yüzleşmeye çağırmıştır. Bu sahnede arka planda belirsiz biçimde duyulan *"Kalbimi Kıra Kıra (Senden Bana Ne Kaldı)"* ezgisi, yaklaşan ayrılığın ve duygusal kırılmanın habercisi olarak kullanılmıştır. Bu konuşmanın ardından Sabiha, Halil'in sakladığı gerçeğe ilişkin kuşkuyla yaşamaya başlamış; ancak ne ona doğrudan soru sormuş ne de gerçeğin peşine düşmüştür. Bunun yerine, gerçeği Halil'in kendisinin açıklamasını beklemeyi tercih etmiştir.

Sabiha'nın belirsizlik ve kuşku içerisinde yaşadığı bu sahnelere, Şükran Ay'ın yorumuyla belirgin biçimde duyulan *"Kalbimi Kıra Kıra (Senden Bana Ne Kaldı)"* eşlik etmiştir. Eserin *"Senden bana ne kaldı bir hatıradan başka"* sözleri, henüz

yaşanmamış bir ayrılığı önceden haber verir nitelikte kullanılmıştır. Böylece film müziği, yalnızca karakterlerin mevcut duygularını yansıtan bir unsur olmaktan çıkmış, anlatının geleceğine ilişkin işitsel bir önsezi işlevi de üstlenmiştir.

Bu gerilim, Halil ile Sabiha arasındaki konuşmalara da yansımıştır. Halil'in "Sabiha, nen var senin? Bir derdin mi var?" sorusuna Sabiha'nın kaçamak cevaplar vermesi, ilişkinin görünürde sürmesine karşın güven duygusunun sarsılmaya başladığını göstermiştir. Sabiha'nın "Belki de sen bırakıp gidersin bir gün. Dükkânını, evini göreceğin gelir." sözleri, onun artık Halil'in geçmişinden ve sakladığı hayattan kuşku duyduğunu ortaya koymuştur. Buna karşılık Halil'in "Dükkânım iki portakal sandığı, evim senin yanında." cevabı, iki karakterin kurduğu ortak dünyanın henüz korunabileceğine dair son çabayı yansıtmıştır. Bu sahnelerin zemininde sürekli yinelenen "Kalbimi Kır Kır", yaklaşan ayrılığın ve kaçınılmaz kırılmanın müzikal habercisi olarak işlev görmüştür.

Kuşkularına yenilen Sabiha, Kocamustafapaşa'ya giderek Halil'in manav dükkânını bulmuştur. Kendini tanıtmadan alışveriş yapan Sabiha, Halil'in babasının "Halil nasıl?" sorusuyla saklanan gerçeğin artık inkâr edilemeyeceğini anlamıştır. Sessizce oradan ayrılan Sabiha, Şen Saz'a dönmüş ve ait olmaktan uzaklaştığı eski hayatına yeniden yaklaşmıştır.

Evde Sabiha'yı bulamayan Halil ise soluğu pavyonda almış; onu başka bir erkeğin masasında otururken görmüştür. Böylece iki karakterin kurduğu kırılğan dünya geri dönülmez biçimde çatlamaya başlamıştır. Bu sahneye diegetik olarak eşlik eden, bestesi Sarkis Sucuyan'a ve güftesi Muazzez Hanım'a ait Nihâvend makamında Curcuna usûlündeki "Kimseye Etmem Şikâyet Ağlarım Ben Hâlîme" adlı eser, karakterlerin yaşadığı kırılmayı müzikal düzlemde derinleştirmiştir. Özellikle eserin sözleri, Sabiha'nın sessiz kabullenışı ile Halil'in çaresizliği arasında ortak bir duygusal zemin kurmuştur. Böylece filmde ilk kez, müzik kavuşmaya değil, kaçınılmaz ayrılığa eşlik etmeye başlamıştır.

Ertesi gün uyandığında yanında Sabiha'nın bıraktığı veda mektubunu bulan Halil, terk edildiğini anlamıştır. Sabiha'nın "*Ben sana yâr olamam*" sözleriyle son bulan mektuba, film boyunca leitmotif olarak kullanılan "*Kalbimi Kıra Kıra (Senden Bana Ne Kaldı)*" eşlik etmiştir. Mektubu tekrar tekrar okuyan Halil, Sabiha'yı bulmak için Beyoğlu'nun eğlence mekânlarını dolaşmıştır.

Nihâvend geçkilerle desteklenen bu bölümde Halil, uzun arayışların ardından Sabiha'yı başka bir pavyonda bulmuştur. Ancak onu başka bir adamla birlikte görmesiyle yaşanan kavga sırasında adamı yaralamıştır. Sabiha'yı oradan uzaklaştıran Halil, geleceğe dair umutlarını korumaya çalışırken, Sabiha "*Benim yolum başka. Seni tanıdıktan sonra anladım bunu. Sevgi de yetmiyormuş. Çok eskiden rastlaşacaktık.*" sözleriyle ilişkinin imkânsızlığını dile getirmiştir.

Yaşanan olayların ardından Halil hapse girmiştir. Halil'in hapishane sahnelerinde Kastamonu yöresine ait Zâvil makamında ve Aksak usûlündeki "*Mapushane Çeşmesi Yandan Akıyor Yandan*" türküsü fon müziği olarak kullanılmıştır. Ayrılık, mahpusluk ve özlem temalarını taşıyan eser, Halil'in içine düştüğü yalnızlık duygusunu derinleştirmiştir. Sabiha ise onu sevmesine rağmen ziyaretine gitmemiş; bunun yerine ihtiyaçlarını Müjgan aracılığıyla göndermeyi tercih etmiştir.

Halil hapisteyken Şen Saz'a uğramayan Sabiha, onun tahliye olduğu gün yeniden pavyona dönmüştür. Hapisten çıkan Halil ise Sabiha'yı görmek için Şen Saz'a gitmiştir. Bu sahnede Selahattin Pınar bestesi ve Vecdi Bingöl güftesiyle Nihâvend makamında Curcuna usûlündeki "*Geçti Ömrüm Yine Hâlâ Ben O Bin Dert İleyim*" diegetik olarak duyulmuştur. Eserin sözleri, iki karakterin yaşadığı ayrılık, pişmanlık ve yorgunluğu duygusal düzlemde desteklemiştir.

Sırtı Halil'e dönük olan Sabiha'nın kahkahaları pavyonu doldururken, Halil onu başka bir adamla sohbet ederken görmüştür. Sabiha'nın alaycı sözleri karşısında sessiz kalan Halil'in suskunluğu, yaşananların ağırlığını görünür kılmıştır. Ancak

Sabiha'nın "*Halil'im!*" diyerek ona yöneldiği anda yaşanan bıçaklama, ilişkinin trajik kırılma noktasını oluşturmuştur. Buna rağmen Sabiha, kendisini kazara yaraladığını söyleyerek Halil'i yeniden hapse düşmekten kurtarmıştır.

Bu olayın ardından perişan bir hâlde dolaşan Halil'in hayatı, İstanbul'un iki yakasını birbirine bağlayan köprü'nün açılmasıyla yeni bir evreye girmiştir. Filmin son sahnesinde evinin kapısını açan Halil'i küçük oğlu karşılamış; çocuğun "*Anne, babam geldi.*" sözleriyle anlatı başladığı yere dönmüştür. Bu sahnelerin tamamına Şükran Ay'ın sesinden duyulan "*Kalbimi Kıra Kıra (Senden Bana Ne Kaldı)*" eşlik etmiş; böylece filmin leitmotifi, geriye yalnızca bir hatıranın kaldığını işitsel düzlemde de görünür kılmıştır.

Ertesi sabah Halil, eskiden olduğu gibi yeniden bostanın ve manavın yolunu tutmuştur. Babasının elini öpmüş, çocuklarını kucağına almış ve gündelik hayatın düzenine geri dönmüştür. Bu sahnelere, filmin başında da duyulan "*Arabamın Atları (Deh Deh Aman da)*" türküsü eşlik etmiş; böylece anlatı müzikal açıdan da başladığı noktaya dönmüştür.

İyileşen Sabiha ise Halil'e sevgisini söylemek üzere Kocamustafapaşa'ya gelmiştir. Ancak manav dükkânının önünde Halil'i çocuklarını severken gördüğünde duraksamış; gözleri dolarak sessizce onu izlemiştir. Bu anın tek tanığı olan Halil'in babası, bakışlarıyla Sabiha'nın yaklaşmasına engel olmuş gibidir. Şükran Ay'ın sesinden duyulan "*Kalbimi Kıra Kıra (Senden Bana Ne Kaldı)*" eşliğinde Sabiha arkasını dönmüş ve İstanbul'un kalabalığı içerisinde gözden kaybolmuştur. Böylece film, bireysel arzuların toplumsal gerçeklik karşısında geri çekildiği melankolik bir sonla tamamlanmıştır.

Vesikalı Yarım, Türk sinemasında müziğin yalnızca duygusal atmosferi destekleyen bir unsur olmaktan çıkarak anlatının dramatik örgüsünü kuran başlıca anlatı araçlarından birine dönüştüğü en yetkin örneklerden biridir. Metin Bükey'in oluşturduğu müzikal yapı, leitmotif kullanımı, repertuvar seçimi ve düzenlemeleriyle

karakterlerin iç dünyasını görünür kılmış; klasik Türk müziği repertuvarını dramatik anlatının ayrılmaz bir parçası hâline getirmiştir. Bu yönüyle film, Metin Bükey'in Türk sinemasında geliştirdiği müzik estetiğinin en olgun uygulamalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Vesikalı *Yarım*'in ardından Metin Bükey'in müzik direktörlüğünü üstlendiği yapımlarda müzik, anlatının temel bileşenlerinden biri olmayı sürdürmüştür. Bu çerçevede 1969 yılında çekilen *Aşk Mabudesi*, *Boş Çerçeve*, *Dağlar Kızı Reyhan* ve *Seninle Düştüm Dile*, Bükey'in Yeşilçam'da geliştirdiği müzik anlayışını farklı anlatılar içerisinde sürdürdüğü yapımlar arasında yer almıştır.

Metin Bükey'in müzik direktörlüğünü üstlendiği yapımlardan biri olan *Aşk Mabudesi* (1969), müziğin anlatı akışını yönlendiren temel unsurlardan biri olarak kullanıldığı örnekler arasında yer almaktadır. Nejat Saydam'ın yönetmenliğini üstlendiği, senaryosunu Bülent Oran ile birlikte kaleme aldığı filmin başrollerini Türkan Şoray ve Cüneyt Arkın paylaşmıştır.

Yapım, bir gazinoda fıstık satarak yaşamını sürdüren genç bir kadının, yeni romanı için sokak yaşamını gözlemleyen bir yazarla karşılaşmasının ardından değişen hayatını konu edinmektedir. Kısa süre içerisinde ünlü bir şarkıcıya dönüşen genç kadının şöhretle birlikte yaşadığı değişim ve aşk ilişkisi, filmin dramatik yapısını belirleyen temel eksen oluşturmuştur.

Filmde şarkılar yalnızca fon müziği olarak kullanılmamış; sahne içi icralar ve tekrar eden kullanımlarıyla karakterlerin duygusal dönüşümünü, şöhret sürecini ve anlatının dramatik kırılma noktalarını destekleyen başlıca müzikal unsurlar hâline gelmiştir. Repertuvarda Sinan Subaşı bestesi, Kürdî makamında ve Düyek usûlündeki "*Sen Uzaklarda Değil, Damarımda Kanımsın*", bestesi İsmet Nedim Saatçi'ye, güftesi Mehmet Aslan'a ait Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki "*Bir Daha Âşık Olmayacağım Kimseyi Sevmeyeceğim*", Yıldırım Gürses bestesi "*Senin Yüzünden Bu Çektiğim Çile*", Muzaffer Özpınar bestesi Hicâz makamında ve Nim Sofyan

usûlündeki "*Bir Zamanlar Bir Yâr Vardı / Bakmaz Oldu Yüzüme*" ile bestesi Teoman Alpay'a, güftesi Hikmet Münir Ebcioğlu'na ait Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki "*Dışarda Bir Yaz Yağmuru / Yaş Sokaklar Sensiz Bensiz*" yer almıştır. Söz konusu eserlerin tamamı filmde Belkıs Özener tarafından seslendirilmiştir.

Metin Bükey'in fon müziklerini hazırladığı yapımlardan biri olan *Boş Çerçeve* (1969), Ertem Eğilmez'in yönetmenliğinde çekilmiş; senaryosu Ertem Eğilmez ile Bülent Oran tarafından kaleme alınmış, yapımcılığını ise İrfan Ünal üstlenmiştir. Başrollerini Hülya Koçyiğit ile Kartal Tibet'in paylaştığı yapım, annesinin vasiyeti üzerine beşik kurtmesi olduğu genç kadınla evlenmek zorunda kalan Ferit ile onun adına mektuplar yazan Alev arasında gelişen aşk hikâyesini konu edinmektedir. Yanlış kimlikler, mektuplar ve fedakârlıklar etrafında şekillenen anlatı, Yeşilçam melodramının duygu merkezli yapısını yansıtan örneklerden biri olmuştur.

Filmle özdeşleşen başlıca eser, Belkıs Özener tarafından seslendirilen "*Boş Çerçeve*" adlı şarkıdır. Güftesi Şendoğan Arda'ya, bestesi İsmet Nedim Saatçi'ye ait olan eser, Muhayyerkürdî makamında ve Düyek usûlünde bestelenmiştir. Buna karşılık filmin fon müzikleri Metin Bükey tarafından hazırlanmıştır. "*Boş Çerçeve*"nin hem jenerikte hem de anlatının dönüm noktalarında yinelenmesi, Metin Bükey'in fon müzikleriyle birlikte filmin duygusal bütünlüğünü sağlayan temel işitsel yapıyı oluşturmuştur.

Özellikle Hülya Koçyiğit'in piyano başında yer aldığı sahnelerde Belkıs Özener'in sesiyle duyulan "*Bırakma Ellerimi / Bırakma Yalnız Beni*" ve "*Artık Bülbül Ötmüyor / Gül Dolu Penceremde*" dizeleri, karakterlerin duygusal dünyasını görünür kılan başlıca müzikal unsurlar arasında yer almıştır. Bu kullanım, Yeşilçam'da yaygın biçimde görülen playback geleneğinin belirgin örneklerinden birini oluştururken, Metin Bükey'in hazırladığı enstrümantal geçişler de sahneler arasındaki duygusal sürekliliği desteklemiştir.

Bu yönüyle *Boş Çerçeve*, ana şarkısı ile fon müziklerinin birbirini tamamlayacak biçimde kullanıldığı ve müziğin anlatının kuruluşunda belirleyici bir işleve sahip olduğu yapımlar arasında yer almıştır.

Metin Bükey'in müzik direktörlüğünü üstlendiği yapımlardan biri de 1969 yapımı *Dağlar Kızı Reyhan* olmuştur. Senaryosu Bülent Oran ile Muzaffer Arslan tarafından kaleme alınan, yönetmenliğini Metin Erksan'ın üstlendiği ve yapımcılığını Muzaffer Arslan'ın gerçekleştirdiği filmin başrollerini Filiz Akın ile Kartal Tibet paylaşmıştır.

Yapım, bir plak şirketinde tezgâhtarlık yapan Reyhan ile şoförlük yapan nişanlısı Mehmet'in aşk hikâyesini konu edinmektedir. Evlenip kendi kamyonunu alabilmek amacıyla Almanya'ya çalışmaya gitmeye hazırlanan Mehmet ile Reyhan, yaşanan bir yanlış anlaşılma sonucunda uzun yıllar birbirlerinden ayrı kalmıştır. Bu süreçte Reyhan'ın şarkıcılığa yönelmesi, karakterlerin yaşamındaki dönüşümün ve anlatının temel kırılma noktalarından biri hâline gelmiştir. Bu yönüyle filmde müzik, yalnızca atmosfer kuran bir unsur olarak değil; olay örgüsünün gelişimini yönlendiren temel anlatı bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır.

Filme adını veren "*Dağlar Kızı Reyhan*" adlı eser, Hüseyinî makamındaki popüler Azerbaycan ezgilerinden biridir. 1959 yılında Fikret Emirov tarafından bestelenen, sözleri Talat Eyyubov'a ait olan eser, film boyunca farklı sahnelerde fon müziği olarak da kullanılmış; böylece anlatının duygusal atmosferini biçimlendiren temel müzikal izleklerden biri hâline gelmiştir.

Filmde ayrıca Yıldırım Gürses bestesi Nihâvend makamında ve Sofyan usûlündeki "*Aşkım Bahardır Ümitler Vardı*", yine Yıldırım Gürses bestesi Muhayyer Kürdî makamında ve Semâî usûlündeki "*Yıllar Sonra Rastladım Çocukluk Sevgilime (Mazideki Aşk)*", Zeynettin Maraş bestesi Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki "*Gizli Aşk Bu Söyleyemem Dedimi Hiç Kimseye*" ile Suat Sayın bestesi Muhayyer Kürdî makamında, fantezi formunda ve Düyek usûlündeki "*Artık Sevmeyeceğim Bütün*

Kabahat Benim" adlı eserlerden yararlanılmıştır. *"Mazideki Aşk"* Sevim Şengül tarafından seslendirilirken, diğer şarkılar Kamuran Akkor'un yorumuyla filmde yer almıştır. Bunun yanında Azerbaycan kökenli *"Yazın Evvelinde Gence Çölünde"* adlı eser de repertuvara dâhil edilmiştir. *"Artık Sevmeyeceğim Bütün Kabahat Benim"* ise filmin bazı bölümlerinde enstrümantal düzenlemesiyle kullanılmıştır.

Filmde yer verilen *"Yazın Evvelinde Gence Çölünde"* adlı Azerbaycan kökenli eser, tarihsel arka planı bakımından da önem taşımaktadır. 1918 yılında Kafkas İslâm Ordusu'nun Azerbaycan'daki mücadelesine gönderme yapan eserde geçen "çöl" kelimesi, Azerice'de Türkçedeki anlamından farklı olarak "dış, dış taraf" anlamında kullanılmaktadır (Yengin, 2010). Bu yönüyle eser, yalnızca anlatının müzikal atmosferine katkı sağlamakla kalmamış; tarihsel ve kültürel belleği çağrıştıran bir işlev de üstlenmiştir.

Bu yönüyle *Dağlar Kızı Reyhan*, Metin Bükey'in farklı müzik geleneklerine ait repertuarı aynı anlatı içerisinde buluşturduğu yapımlardan biri olmuştur. Azerbaycan kökenli ezgiler ile klasik Türk müziği repertuarından seçilen eserlerin birlikte kullanılması, filmin müzikal çeşitliliğini güçlendirmiş; müzik, karakterlerin duygusal dönüşümünü ve anlatının dramatik akışını destekleyen temel anlatı unsurlarından biri olarak değerlendirilmiştir.

Metin Bükey'in müzik düzenlemesini yaptığı dikkat çekici yapımlardan biri de Nejat Saydam'ın yönettiği 1969 yapımı *Seninle Düştüm Dile* filmi olmuştur. Tanju Gürsu, Nejat Saydam ve Erdoğan Tünaş'ın senaryosunu yazdığı filmin oyuncu kadrosunda Kartal Tibet, Sema Özcan, Tanju Gürsu, Esen Püsküllü, Yusuf Sezgin ve Ali Şen yer almıştır. Gazino çevresi, şarkıcılık dünyası, aile içi çatışmalar ve duygusal gerilimler etrafında gelişen dramatik bir hikâyeyi anlatan filmdeki şarkılar Belkıs Özener ile Gülderen Gül tarafından seslendirilmiştir.

Filme adını veren *"Seninle Düştüm Dile"* adlı eser hem sahne içinde okunmuş hem de fon müziği olarak kullanılmıştır. Bestesi Sabri Süha Ansen'e ait olan bu eser,

Rast makamında ve Düyek usûlünde bestelenmiş olup filmin temel müzik unsurlarından biri olmuştur. Filmde ayrıca bestesi Zeynettin Maraş'a ait olan Nihâvend makamında Düyek usûlündeki "*İnleyen Nağmeler Ruhumu Sardı*" ile yine Zeynettin Maraş bestesi, Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki "*Gizli Aşk Bu Söyleyemem Derdimi Hiç Kimseye*" adlı eserler de kullanılmıştır. Bunun yanında Tokat yöresine ait, Muzaffer Sarısözen derlemesi olan Mâhur makamında sofyan usûlündeki "*Kalenin Bedenleri/Şinanay Yavrum Şinanay*" türküsüne de yer verilmiştir.

Bu yönüyle *Seninle Düştüm Dile*, gazino çevresi içinde şekillenen anlatısını Türk müziği repertuarı üzerinden kuran; Metin Bükey'in müzik yönetiminde şarkıyı hem sahne içi icra hem de fon müziği olarak kullanarak melodramın duygusal yapısını güçlendiren filmlerden biri olmuştur.

Metin Bükey ismi, 1970 yapımı *Ölünceye Kadar* filminde de yer almıştır. Safa Önal'ın yazıp yönettiği filmin başrollerini Ayhan Işık, Arzu Okay ve Salih Güney paylaşmıştır. Yapım, iki farklı erkeğin aynı kadına âşık olmasıyla gelişen aşk üçgenini konu edinmektedir.

Bestesi Avni Anıl'a, güftesi İlham Behlül Pektaş'a ait Kürdîli Hicâzkâr makamında ve Semâî usûlündeki "*Ölünceye Kadar*" adlı şarkı, filme adını vermiştir. Bu yönüyle yapım, adını doğrudan klasik Türk müziği repertuarındaki bir eserden alan filmler arasında yer almaktadır. Belkıs Özener tarafından seslendirilen eser, film boyunca farklı sahnelerde yinelenerek anlatının temel müzikal teması olarak kullanılmıştır.

Filmde ayrıca Refik Fersan'a ait "*Rast Medhal*" ile Norayr Demirci'nin Kürdî makamında ve Aksak usûlündeki "*Kalbi Kırık Serseri*" adlı eser fon müziği olarak değerlendirilmiştir.

1970 yapımı *Kara Gözlüm*, Metin Bükey ve Orhan Gencebay'ın müzikal katkılarını bir araya getiren yapımlardan biridir. Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği, senaryosu Bülent Oran tarafından kaleme alınan filmin başrollerinde Türkan Şoray, Kadir İnanır, Müjdat Gezen ve Suna Selen yer almıştır. Yapımda, balık pazarında çalışan Azize ile müzisyen Kenan (Şopen) arasındaki aşk hikâyesi ekseninde şehir yaşamı, fedakârlık, aşk ve müzik temaları işlenmiştir. Film, Türk müziği ile Batı müziğinin anlatı içerisindeki temsilleri bakımından öne çıkan örneklerden biridir.

Yapımda müzik, yalnızca sahnelerle eşlik eden bir unsur olarak kullanılmamış; karakterlerin duygusal dünyasını görünür kılan, aşk ilişkisini biçimlendiren ve anlatının gelişimine yön veren temel anlatı araçlarından biri hâline gelmiştir. Özellikle Kenan karakterinin Batı müziğine yakın yaklaşımından Türk müziğine yönelişi, filmin müzikal yapısıyla paralel biçimde ilerlemiş; böylece müzik, karakter dönüşümünü görünür kılan dramatik bir işlev üstlenmiştir.

Film, Yeşilçam'daki playback geleneğinin belirgin örneklerinden birini oluşturmaktadır. Türkan Şoray'ın canlandırdığı Azize karakterinin şarkıları Belkıs Özener tarafından seslendirilmiş; böylece dönemin ses-yüz ayrılığına dayanan uygulaması bu yapımda da sürdürülmüştür.

Filmde kullanılan repertuvar içerisinde, bestesi Orhan Gencebay'a, güftesi Abdullah Nail Bayşu'ya ait "*Sevedim Kara Gözlüm*" başlıca müzikal tema olarak öne çıkmıştır. Azize karakterinin sahne icralarıyla duyurulan eser, aşk, gurur, ayrılık ve fedakârlık temalarını yansıtarak filmin duygusal eksenini belirlemiştir. Repertuvarda ayrıca Kemeñeci Osman Genç'e ait Hicâz makamındaki "*Ey Kız Balık mı Aldın*", Hacı Faik Bey'in Râst makamında ve Curcuna usûlündeki "*Nihansın Dîdeden Ey Mest-i Nâzım*", Selahattin Pınar'ın Nihâvend makamında ve Curcuna usûlündeki "*Geçti Ömrüm Yine Hâlâ Ben O Bin Derd İleyim*" ile sözleri Ülkü Aker'e ait Kürdî makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Görünce Âşık Oldum O Güzel Gözlerine (Benim Gözüüm Sende)*" adlı fanteziye yer verilmiştir.

Bu yönüyle *Kara Gözlüm*, Metin Bükey'in klasik Türk müziği repertuarı ile dönemin popüler şarkılarını aynı anlatı içerisinde buluşturduğu; müziği karakter dönüşümü ve anlatının gelişimiyle doğrudan ilişkilendirdiği yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

1970 yapımı *Kezban Roma'da*, Orhan Aksoy yönetmenliğinde çekilmiş; senaryosu Ahmet Üstel, Burhan Bolan ve Orhan Aksoy tarafından kaleme alınmış, yapımcılığını Hürrem Erman üstlenmiştir. Başrollerini Hülya Koçyiğit ile Ediz Hun'un paylaştığı yapımda Ayşin Atav, Aliye Rona ve Hulusi Kentmen de yer almıştır.

Film, Yeşilçam'da taşralı genç kızın değişim ve toplumsal yükseliş öyküsünü Avrupa atmosferi içerisinde yeniden yorumlayan yapımlardan biri olmuştur. Roma'nın kent dokusu, modern yaşam biçimi ve Batılı görünümü üzerinden *Kezban* karakterinin dönüşümü anlatının merkezine yerleştirilmiş; böylece yapım, 1970'li yıllarda yaygınlaşan Avrupa mekânlı Yeşilçam filmleri arasında yer almıştır.

Filmin müzikleri Metin Bükey tarafından hazırlanmıştır. Yapımda öne çıkan eserlerden biri, bestesi Teoman Alpay'a ait Muhayyer Kürdî makamında ve Semâî usûlündeki "*Rüya Gibi Bir Aşkı Yaşadın (Mevsim Bahar mı)*" adlı şarkıdır. Nermin Candan ile Esin Engin tarafından seslendirilen eser, film boyunca yinelenerek romantik anlatının müzikal eksenini oluşturan başlıca temalardan biri olarak kullanılmıştır.

Bir taraftan şehir yaşamı, Batılılaşma ve modern hayat anlayışını merkeze alan melodramlar Türk sinemasında yaygınlık kazanırken, diğer taraftan dinî ve tasavvufî duyarlılığı merkeze alan yapımlar da Yeşilçam içerisinde görünürlük kazanmaya başlamıştır. Bu süreçte Metin Bükey, farklı anlatı yapılarına uyum sağlayabilen müzikal yaklaşımıyla melodramlardan tarihî ve dinî içerikli yapımlara kadar geniş bir yelpazede üretim gerçekleştirmiştir. Bükey'in müziklerini hazırladığı *Birleşen Yollar* (1970), millî sinema anlayışının erken dönem örneklerinden biri olarak, klasik Türk

mûsikîsi ve dinî mûsikiyi anlatının düşünsel yapısıyla bütünleştiren dikkat çekici yapımlardan biridir.

Yönetmenliğini Yücel Çakmaklı'nın üstlendiği, senaryosu Bülent Oran tarafından Safa Mürsel mahlasıyla kaleme alınan film, Birleşen Yollar adlı romandan uyarlanmıştır. Başrollerini İzzet Günay ile Türkan Şoray paylaşmıştır. Filmde Bilal ile Feyza karakterleri üzerinden geleneksel ve manevî değerler ile Batılı yaşam anlayışı arasındaki çatışma ele alınmış; Feyza'nın yaşadığı dönüşüm ekseninde modernleşme, inanç ve ahlâk temaları işlenmiştir.

Filmin müzikal yapısı, Yeşilçam melodramlarında yaygın olarak kullanılan gazino ve şehir şarkıları repertuarından belirgin biçimde ayrılmaktadır. Bunun yerine ney taksimleri, ilahiler ve klasik Türk mûsikîsi eserlerinden oluşturulan repertuar tercih edilmiş; böylece karakterlerin yaşadığı manevî değişim müzik aracılığıyla görünür kılınmıştır. Özellikle Sabâ makamındaki ney taksimleri, içe yönelik ve tefekkür duygusunu yansıtan başlıca işitsel unsurlar olarak kullanılmıştır.

Filmin müzikal eksenini oluşturan başlıca eser ise Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin Hicâz makamında ve Semâî usûlündeki *"Ey Büt-i Nev Edâ Olmuşum Müptelâ"* adlı şarkısıdır. Belkıs Özener tarafından seslendirilen eser, film boyunca hem fon müziği hem de sahne içi icra olarak yinelenmiş; böylece anlatının duygusal ve manevî bütünlüğünü sağlayan temel müzikal izleğe dönüşmüştür.

Dinî repertuar içerisinde ayrıca Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin Segâh makamındaki *"Allahümme Salli Alâ Seyyidinâ (Salât-ı Ümmiyye)"* ile Segâh makamındaki *"Dinle Sözümü Sana Direm Özge Edadır"* adlı ilahiye yer verilmiştir. Bu eserler, özellikle cami ve ibadet sahnelerinde kullanılarak Feyza'nın manevî dönüşümünü destekleyen işitsel bir katman oluşturmuştur.

Bu yönüyle *Birleşen Yollar*, Metin Bükey'in klasik Türk mûsikîsi ile dinî mûsikiyi filmin düşünsel ve ideolojik yapısıyla bütünleştirdiği önemli yapımlardan biri

olmuştur. Filmde müzik, yalnızca atmosfer oluşturan bir unsur olarak değil; karakter dönüşümünü, inanç eksenli anlatıyı ve modernleşme eleştirisini taşıyan temel anlatı bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır.

Metin Bükey'in *Birleşen Yollar* filminde klasik Türk mûsikîsini dinî duyarlılık, manevî yöneliş ve içe dönüş temaları ekseninde kullanmasının ardından, *Beyoğlu Güzeli* (1971) ile bu kez Yeşilçam'ın gazino ve sahne merkezli melodram anlayışına yöneldiği görülmektedir. Yönetmenliğini Ertem Eğilmez'in üstlendiği, senaryosu Sadık Şendil tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Hülya Koçyiğit ile Tarık Akan paylaşmıştır. Şarkılı sahnelerde Hülya Koçyiğit'in canlandığı karakter Belkıs Özener tarafından seslendirilmiş; böylece yapım, Yeşilçam'daki playback geleneğinin belirgin örneklerinden biri olmuştur.

Film, çadır tiyatrosunda kantoculuk yapan Alev'in zamanla tanınmış bir şarkıcıya dönüşmesini ve yıllar sonra Ferit ile yeniden kesişen yaşamını konu edinmektedir. Aşk, ayrılık, fedakârlık ve şöhret temaları etrafında şekillenen anlatıda müzik, karakterin sahne kimliği ile duygusal dönüşümünü taşıyan temel anlatı bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır.

Metin Bükey tarafından oluşturulan repertuvarda Râst makamındaki "*Ben Kalender Meşrebim*" ve "*Fındıkkurdu*" kantolarının yanı sıra, bestesi Teoman Alpay'a, güftesi Nihat Açar'a ait Hicâz makamında ve Semâî usûlündeki "*Nasıl Geçti Habersiz O Güzelim Yıllarım*"; bestesi İsmet Nedim Saatçi'ye, güftesi Bülent Pozan'a ait Muhayyer Kürdî makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Oyun Bitti*" ile yine İsmet Nedim Saatçi bestesi, Mehmet Erbulan güftesiyle Muhayyer Kürdî makamında ve Aksak usûlündeki "*Aşkınla Yana Yana Kül Olsa da Ocağım*" adlı eserlere yer verilmiştir.

Bu repertuvar, gazino ve sahne yaşamını merkeze alan anlatının müzikal yapısını desteklemiş; kanto ve şehir şarkıları ağırlıklı tercihleriyle karakterin sahne yaşamı ile duygusal dünyası arasında işitsel bir bütünlük kurulmasını sağlamıştır.

Metin Bükey'in müzik direktörlüğünü üstlendiği yapımlardan biri de Kerime Nadir'in 1955 tarihli aynı adlı romanından uyarlanan *Son Hıçkırık* (1971) olmuştur. Yönetmenliğini Ertem Eğilmez'in üstlendiği, senaryosu Sadık Şendil tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Hülya Koçyiğit, Kartal Tibet ve Metin Serezli paylaşmıştır. Roman sinemaya uyarlanırken olay örgüsünde çeşitli değişiklikler yapılmış olsa da müzik, anlatının duygusal eksenini taşıyan başlıca bileşenlerden biri olmayı sürdürmüştür. Bu doğrultuda Metin Bükey tarafından oluşturulan repertuvar, karakterler arasındaki ilişkinin gelişimini ve anlatının dramatik akışını destekleyen işitsel bir yapı meydana getirmiştir.

Filmin müzikal eksenini, bestesi Şekip Ayhan Özışık'a, güftesi Sadık Şendil'e ait Acem Kürdî makamında ve Semâî usûlündeki "*Son Hıçkırık*" ("*Seni Çok Seviyorum*") adlı şarkı oluşturmaktadır. Film boyunca yaklaşık otuz iki dakika süreyle farklı sahnelerde yinelenen eser, yalnızca fon müziği olarak kullanılmamış; karakterlerin duygusal dünyasını görünür kılan ve anlatının sürekliliğini sağlayan temel müzikal izleklerden biri hâline gelmiştir.

Filmde ayrıca Necip Celâl Andel'in Nihâvend makamında, tango formunda ve Nim Sofyan usûlündeki "*Ayrılık*" adlı eserine de iki farklı sahnede yer verilmiştir. Klasik Türk müziği ile tango üslubunu buluşturan bu eser, filmin hüznü ve ayrılık duygusunu pekiştiren işitsel katmanlardan biri olarak kullanılmıştır. Bu yönüyle *Son Hıçkırık*, Metin Bükey'in tekrar eden müzikal temalar aracılığıyla anlatının duygusal bütünlüğünü kurduğu yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

1971 yapımı şarkılı melodram örneklerinden biri olan *Emine*'de de Metin Bükey müzik direktörü olarak görev almıştır. Yönetmenliğini Orhan Aksoy'un üstlendiği, senaryosu Sadık Şendil tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Filiz Akın, Tarık Akan ve Ekrem Bora paylaşmıştır. Film, dönemin benzer melodramlarında sıkça işlenen aşk, fedakârlık ve trajedi temalarını merkezine almış;

Metin Bükey tarafından oluşturulan fon müzikleri ve şarkı repertuarı, anlatının duygusal akışını destekleyen temel bileşenlerden biri olmuştur.

Arabesk etkisinin Türk müzik hayatında belirginleşmeye başladığı bu dönemde film repertuarı da dönemin müzikal beğenisini yansıtan eserlerden oluşturulmuştur. Bu çerçevede Orhan Gencebay'a ait Hicâz makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Hey Gidi Koca Dünya Gam Yükümüsün*", Neşet Ertaş repertuarından Kırşehir yöresine ait Acem Kürdî makamında ve Sofyan usûlündeki "*Şu Garip Hâlimden Bilen İşveli Nazlım (Neredesin Sen)*", Sadettin Öktenay bestesi ve Turgut Yarkent güftesiyle Nihâvend makamında ve Sofyan usûlündeki "*Sevil Neşelen Sevme Yanarsın*", yine Sadettin Öktenay bestesi ve Sevim Yücealp güftesiyle Kürdî makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Dudaklarında Arzu Kollarımda Yalnız Sen*", Vedat Yıldırım-bora'nın beste ve güftesini yaptığı Kürdî makamında ve Semâî-Sofyan değişmeli usûlündeki "*Yağmurun Sesine Bak Aşka Davet Ediyor*", Sabri Özden'e'nin "*Neden Düştüm Ben Bu Aşka Ne Verdi ki Dertten Başka*" ile Melâhat Pars bestesi ve Sıtkı Angınbaş güftesiyle Hicâz makamında ve Aksak usûlündeki "*Ben Gamlı Hazan Sense Bahar (Dinle de Vazgeç)*" adlı eserlere yer verilmiştir.

Belkıs Özener tarafından seslendirilen bu repertuar, filmin duygusal yapısını desteklemiş; aynı zamanda 1970'li yılların başında Türk müziğinde gözlenen değişen eğilimlerin Yeşilçam melodramlarına yansıyan örneklerinden birini oluşturmuştur.

Metin Bükey'in müzik direktörlüğünü üstlendiği yapımlardan biri de *Oyun Bitti* (1971) olmuştur. Yönetmenliğini Orhan Elmas'ın üstlendiği, yapımcılığını Türker İnanoğlu'nun gerçekleştirdiği filmin başrollerini Cüneyt Arkın, Filiz Akın, Hulusi Kentmen, Mürüvvet Sim, Sedef Ecer ve Sami Hazinses paylaşmıştır. Film, gecekonduda müzisyen arkadaşlarıyla yaşayan genç bir kadın ile genç bir tamircinin kesişen yaşamlarını konu edinmektedir. Anlatıda müzik, karakterlerin gündelik yaşamının doğal bir parçası olarak yer almakta; sahne içi icralar ile fon müzikleri dramatik akışı desteklemektedir.

Film repertuvarında kanto formu belirgin bir yer tutmaktadır. *"Ufacıksın Tefeciksin Tombul Meleğim"* ile söz ve bestesi Selahattin Sarıkaya'ya ait *"Kavanoz Dipli Dünya"* adlı eserler Nurhan Damcıoğlu'nun dublajıyla seslendirilmiş; böylece filmin eğlence kültürünü ve gündelik yaşam atmosferini yansıtan başlıca müzikal unsurlar arasında yer almıştır.

Filmin müzikal eksenini ise bestesi İsmet Nedim Saatçi'ye, güftesi Bülent Pozan'a ait Muhayyer Kürdî makamında ve Nim Sofyan usûlündeki *"Oyun Bitti"* adlı eser oluşturmaktadır. *"Günlerdir aramızdaki sevgimiz hep yalan mıydı / Kapat, kapat perdeleri bu komedi oyun bitti"* sözleriyle öne çıkan şarkı, film boyunca hem fon müziği olarak kullanılmış hem de Mediha Şen Sancakoğlu'nun dublajıyla seslendirilmiştir. Tekrar eden kullanımıyla eser, karakterler arasındaki ilişkinin çözülme sürecini ve anlatının duygusal kırılma noktalarını destekleyen temel müzikal izleklerden biri hâline gelmiştir.

Bu yönüyle *Oyun Bitti*, Metin Bükey'in kanto ile çağdaş şehir şarkılarını aynı repertuar içerisinde buluşturarak müziği anlatının ayrılmaz bir bileşeni hâline getirdiği yapımlardan biri olmuştur.

1950'li yıllardan Yeşilçam'ın son dönemlerine kadar Türk sinemasında çok sayıda yapıma müzikleriyle katkı sağlayan Metin Bükey, dönemin önde gelen sinema bestecileri arasında yer almıştır. Yeşilçam sinemasının en üretken müzik insanlarından biri olan Bükey, farklı türlerdeki yapımlara bestelediği film müzikleriyle 1960'lı ve 1970'li yılların sinema estetiğinin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Besteci, 1971 yapımı *Acı* için hazırladığı müziklerle 3. Adana Film Şenliği'nde En İyi Müzik Ödülü'ne layık görülmüştür.

Senaryosu ve yönetmenliği Yılmaz Güney tarafından gerçekleştirilen, başrollerini Yılmaz Güney ile Fatma Girik'in paylaştığı *Acı*, uzun yıllar cezaevinde kaldıktan sonra geçmişiyle yüzleşen ve yıllar önce öldürdüğü adamın ailesinden bağışlanma dilemek üzere yola çıkan Çiçek Ali'nin hikâyesini konu edinmektedir. Suç,

pişmanlık, vicdan ve bağışlanma temaları etrafında şekillenen anlatıda Metin Bükey, Anadolu halk müziği malzemesini dramatik yapı ile bütünleştirmiştir.

Filmde kullanılan "*Şen Olasın Ürgüp Dumanın Gitmez*" türküsü, Muhayyer Kürdî makam dizisi özellikleri göstermektedir. Refik Başaran ile Avanoslu Selahattin'den derlenen eser, ayrılık ve özlem temaları aracılığıyla Çiçek Ali'nin iç dünyasını yansıtan başlıca müzikal unsurlardan biri olarak kullanılmıştır. Filmde ayrıca Nida Tüfekçi tarafından derlenen "*Cemalim*" ağıdı ile Sivas yöresine ait ağır halay ezgilerine de yer verilmiş; bu eserler anlatının trajik atmosferini güçlendiren işitsel katmanlar oluşturmuştur.

Filmin görsel dili yer yer İtalyan spagetti western estetiğini çağrıştırırken, Metin Bükey'in müzik anlayışı bu atmosferi Anadolu halk müziği malzemesiyle bütünleştirmiştir. Özellikle Çiçek Ali'nin çan seslerini takip ederek gerçekleştirdiği atış talimi sahnesinde çan sesleri, sessizlik ve enstrümantal müzik birlikte kullanılarak gerilim duygusu artırılmış; işitsel tasarım anlatının ayrılmaz bir parçası hâline getirilmiştir. Yaylı ve vürmalı çalgılar ağırlıklı müzikal yapı ise karakterin vicdan azabını, iç çatışmasını ve yaklaşan hesaplaşmayı destekleyen başlıca anlatı unsurları arasında yer almıştır.

Bu yönüyle *Acı*, Metin Bükey'in Anadolu halk müziği repertuvarını sinemasal anlatının dramatik gereksinimleri doğrultusunda yeniden yorumladığı; yerel müzik malzemesini karakter psikolojisi, gerilim ve atmosfer oluşturma işlevleriyle bütünleştirdiği yapılardan biri olarak değerlendirilebilir.

Metin Bükey'in müziklerini hazırladığı yapılardan biri de 1972 yapımı *Çile* olmuştur. Senaryosu Bülent Oran ile Burhan Bolan tarafından kaleme alınan film, Yücel Çakmaklı tarafından yönetilmiş, yapımcılığını ise Mahmut Kış üstlenmiştir. Başrollerini Türkan Şoray ile Ediz Hun'un paylaştığı yapım, bir taşra hastanesinde hemşire olarak çalışan genç bir kadının aşk hikâyesini konu edinmektedir. Filmde

müzik, anlatının duygusal atmosferinin oluşturulmasında ve karakterlerin iç dünyalarının görünür kılınmasında önemli bir işlev üstlenmiştir.

Çile, Yücel Çakmaklı'nın millî sinema anlayışını yansıtan yapımlar arasında yer almaktadır. Toplumsal gerçekçi ve erotik içerikli filmlerin yoğunlaştığı bir dönemde çekilen yapımda; yerli, millî ve manevî değerlere vurgu yapan bir anlatı anlayışı benimsenmiştir. Filmde yer verilen tasavvufî ve dinî çağrışımlı unsurlar da yapımı döneminin birçok melodramından ayıran başlıca özellikler arasında değerlendirilmiştir.

Filmle aynı adı taşıyan "*Çile*" adlı şarkı, Segâh makamında ve Semâî usûlünde bestelenmiştir. Bestesi Hulki Saner'e ait olan eser,

*"Çile çektim ben çile
Aşkınla düştüm dile
Kader istedi diye
Yıllarca çektim çile"*

sözleriyle filmin temel duygu dünyasını yansıtmaktadır. Film boyunca yinelenerek kullanılan şarkı; aşk, kader, ayrılık ve fedakârlık temalarını destekleyerek anlatının duygusal yapısının kurulmasına katkı sağlamıştır.

Bunun yanında filmin fon müziğinde, güftesi Erkan Yurdaer'e, bestesi Metin Bükey'e ait Nihâvend makamındaki "*Hayat Sevince Güzel*" adlı şarkıya da yer verilmiştir. Eser, yalnızca duygusal yoğunluğun arttığı sahnelerde değil, daha hareketli bölümlerde de kullanılmıştır. Bu durum, Metin Bükey'in aynı müzikal malzemeyi farklı dramatik bağlamlarda değerlendirerek esere anlatı boyunca çeşitli işlevler yüklediğini göstermektedir.

Filmde ayrıca klasik Türk mûsikîsi ile dinî mûsikî repertuvarından seçilen eserlere de yer verilmiştir. Neyzen Yusuf Paşa'nın "*Segâh Peşrevi*", Selâhattin Pınar

bestesi ve Yunus Emre güftesiyle bilinen "*Ben Yürürüm Yâne Yâne / Aşk Boyadı Beni Kane*" ilâhisi ile "*Halkalı Şeker Şam Fıstık*" adlı türkü, filmde yalnızca müzikal çeşitlilik sağlamak amacıyla kullanılmamıştır. Bu eserler, anlatının merkezinde yer alan manevî yöneliş, geleneksel değerler ve içsel arınma temalarını destekleyen işitsel unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Özellikle ney ve ilâhi kullanımları, karakterlerin yaşadığı dönüşümü ve filmin millî-manevî söylemini görünür kılan başlıca müzikal öğeler hâline gelmiştir.

Bu yönüyle *Çile, Birleşen Yollar* filminde olduğu gibi dinî ve tasavvufî mûsikî unsurlarını anlatının ayrılmaz bir parçası hâline getiren yapımlardan biri olmuştur. Belkıs Özener tarafından seslendirilen şarkılar etrafında şekillenen repertuvar; klasik Türk mûsikîsi, dinî mûsikî ve dönemin popüler müzik örneklerini bir araya getirmiş; Metin Bükey'in müziği anlatının duygusal ve manevî yapısını destekleyen temel anlatı unsurlarından biri olarak kullandığını göstermiştir.

Metin Bükey'in müzik direktörlüğünü üstlendiği 1973 yapımı *Vurgun*, gerçek hayatta da şarkıcı kimliğiyle tanınan Gönül Yazar'ın başrolü üstlenmesiyle, şarkıcı filmleri geleneğinin dikkat çekici örneklerinden biri olmuştur. Zeki Ökten'in yönetmenliğini üstlendiği, senaryosu Fuat Özlüer tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Cüneyt Arkın, Gönül Yazar, Kayhan Yıldızoğlu, Hulusi Kentmen, Turgut Özatay ve Nubar Terziyan paylaşmıştır.

Metin Bükey, filmde Yeşilçam'daki şarkıcı filmleri geleneğini sürdürmüştür. Dönemin önemli ses sanatçılarından Gönül Yazar'ın gazinoda solist olarak sahneye çıkması ve repertuvarda yer alan eserleri bizzat seslendirmesi, müziğin anlatı içerisindeki belirleyici konumunu daha görünür hâle getirmiştir. Bu yönüyle *Vurgun*, şarkının anlatıyı taşıyan temel unsurlardan biri olduğu şarkıcı filmleri arasında dikkat çeken örneklerden biri olmuştur.

Filmde kullanılan Türk mûsikîsi eserleri, yapımın duygusal atmosferini biçimlendiren temel müzikal unsurlar arasında yer almıştır. Bunlardan biri, bestesi

İrfan Özbakır'a, güftesi Fikret Şeneş'e ait Hicâz makamında ve Semâî usûlündeki *"Hangi Rüzgâr Attı Seni / Yitirmişsin Ümidini"* adlı şarkıdır. Filmde ayrıca beste ve güftesi Vedat Yıldırım-bora'ya ait Kürdîli Hicâzkâr makamındaki *"Dert Bende Derman Sende"* adlı eser de kullanılmıştır.

Repertuvarda bunun yanında, güftesi Sait Ergenç'e ait ve *"Ağlarım Her Gün Aşksız Geçen Yıllara"* sözleriyle bilinen Râst makamında ve Düyek usûlündeki eser; beste ve güftesi Erdoğan Yıldız'el'e ait Hicâz makamında ve Curcuna usûlündeki *"Anlatılmaz Bin Derd ile Geçiyor Çileli Ömrüm"*; bestesi Hüseyin Gökmen'e, güftesi Mehmet Erbulan'a ait Hicâz makamında değişmeli Aksak-Semâî usûlündeki *"Şarkım Türküm Gazelim (Alım Yeşilim)"* ile beste ve güftesi Sait Ergani'ye ait Hicâz makamında, fantezi formunda ve Sofyan usûlündeki *"Şeytana Uyduk Bir Kere"* adlı eserler de yer almıştır.

Filmde ayrıca Sadettin Kaynak bestesi Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki

*"Muhabbet bağına girdim bu gece
Ararım seni her yerde"*

adlı şarkıya da yer verilmiştir. Eser, sözlü icra yerine enstrümantal bir düzenleme içerisinde ve oyun havasını çağrıştıran bir anlayışla değerlendirilmiştir.

Repertuvarda yer alan eserlerin Gönül Yazar tarafından gazino sahnelerinde diegetik olarak seslendirilmesi, müziğin yalnızca arka plan işlevi üstlenmediğini, doğrudan sahne içi performans aracılığıyla anlatının bir parçası hâline geldiğini göstermektedir. Bu yönüyle *Vurgun*, Metin Bükey'in şarkıcı filmleri geleneği içerisindeki müzikal yaklaşımını sürdürdüğü; gazino kültürü, canlı icra ve klasik Türk mûsikîsi repertuvarını anlatının dramatik yapısıyla bütünleştirdiği yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Metin Bükey'in müziklerini üstlendiği ve bu çalışma kapsamında değerlendirilen son yapımlardan biri olan *Yüreğimde Yâre Var* (1974), müziğin doğrudan anlatının merkezine yerleştiği örneklerden biri olmuştur. Yönetmenliğini ve senaristliğini Safa Önal'ın üstlendiği, başrollerini Türkan Şoray ile Hakan Balamir'in paylaştığı film; küçük yaşlardan itibaren aynı evde büyüyen iki gencin zamanla aşka dönüşen ilişkisini konu edinmektedir. Birbirlerine duydukları sevgiyi uzun süre dile getiremeyen iki karakterin hikâyesi; aşk, özlem ve fedakârlık temaları etrafında gelişmektedir.

Filmin müzikal yapısında anonim

"Yemenimde hare var

Yüreğimde yâre var"

türküsüne yer verilmiştir. Mâhur makamında, Sofyan usûlünde ve türkü formundaki eser, yapının duygusal eksenini belirleyen başlıca müzikal unsur olarak kullanılmıştır. Filme adını da veren türkü, anlatının farklı aşamalarında yinelenerek karakterlerin duygusal dünyasını görünür kılmış, olay örgüsünün gelişimine eşlik eden işitsel bir izleğe dönüşmüştür.

Bu yönüyle *Yüreğimde Yâre Var*, bir türkünün anlatıyı taşıyan temel müzikal unsur olarak değerlendirildiği Yeşilçam örneklerinden biri olmasının yanında, Metin Bükey'in halk müziği repertuvarını dramatik anlatının merkezine yerleştiren müzikal yaklaşımını sürdüren yapımlar arasında da yer almıştır.

Metin Bükey'in filmografisi bir bütün olarak değerlendirildiğinde, bestecinin klasik Türk mûsikîsi repertuvarını Yeşilçam sinemasının anlatı diliyle bütünleştiren en önemli müzik direktörlerinden biri olduğu görülmektedir. Bükey, müziği yalnızca sahnelerle eşlik eden işitsel bir unsur olarak değerlendirmemiş; karakterlerin psikolojik gelişimini görünür kılan, dramatik kırılma noktalarını belirginleştiren ve filmlerin kültürel atmosferini kuran temel anlatı araçlarından biri hâline getirmiştir.

İncelenen yapımlarda Hicâz, Nihâvend, Uşşâk, Hüzam, Muhayyer Kürdî, Kürdîli Hicâzkâr, Râst, Segâh ve Mâhur başta olmak üzere klasik Türk mûsikîsinin farklı makamlarından yararlanıldığı; peşrev, saz semâîsi, medhal, taksim, gazel, şarkı, ilâhi, mevlid, kanto ve türkû gibi çok çeşitli formların sinema anlatısına dâhil edildiği görülmüştür. Bükey, bu repertuarı tarihî filmlerden şehir melodramlarına, şarkıcı filmlerinden dinî içerikli yapımlara kadar farklı anlatı türlerine uyarlayarak her filmin dramatik gereksinimine uygun özgün müzikal yapılar oluşturmuştur.

Bestecinin müzik anlayışında dikkat çeken başlıca özelliklerden biri, aynı müzikal malzemeye farklı dramatik işlevler yükleyebilmesidir. Tekrarlanan tema şarkıları, leitmotif niteliği kazanan ezgiler, sahne içi icralar ile fon müzikleri arasında kurduğu dengeli yapı sayesinde müzik, yalnızca duygusal atmosfer oluşturmamış; karakterlerin dönüşümünü, mekânların kimliğini ve anlatının ritmini belirleyen etkin bir anlatım aracına dönüşmüştür. Aynı eserin filmin farklı bölümlerinde değişen düzenlemelerle yeniden kullanılması, müziğin anlatısal sürekliliğini güçlendiren belirgin uygulamalardan biri olmuştur.

Bunun yanında Bükey, klasik Türk mûsikîsi repertuarıyla sınırlı kalmamış; gerektiğinde Türk halk müziği, dinî mûsikî, tasavvuf mûsikîsi ve Batı müziğine ait unsurları da aynı anlatı içerisinde bir araya getirmiştir. Bu yaklaşım, onun farklı kültürel katmanları ortak bir sinemasal dil içerisinde buluşturabilen çok yönlü bir müzik anlayışına sahip olduğunu göstermektedir.

Metin Bükey'in çalışmalarında dikkat çeken bir diğer unsur ise playback sistemini ve şarkıcı-oyuncu geleneğini sinemasal anlatının ayrılmaz bir parçası hâline getirmesidir. Belkıs Özener, Sevim Şengül, Gönül Yazar, Kamuran Akkor ve diğer yorumcuların sesleri aracılığıyla oluşturulan müzikal yapı, Yeşilçam'ın yıldız sistemiyle bütünleşmiş; şarkılar film sınırlarını aşarak plak, radyo ve gazino dolaşımı içerisinde yaşamını sürdürmüştür. Böylece film müzikleri yalnızca sinema

salonlarında değil, dönemin popüler müzik kültürü içerisinde de kalıcı bir dolaşıma girmiştir.

Bu çerçevede Metin Bükey, Yeşilçam döneminde klasik Türk mûsikîsinin sinemadaki kullanımını sistemli bir estetik anlayışa dönüştüren başlıca müzik direktörlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Hazırladığı repertuvarlar, gerçekleştirdiği düzenlemeler ve müziği dramatik anlatının kurucu unsuru hâline getiren yaklaşımıyla, Türk sinemasında klasik Türk mûsikîsinin estetik ve anlatısal imkânlarını en kapsamlı biçimde kullanan besteciler arasında önemli bir yer edinmiştir.

3.1.5.5. Türk Sinemasında Müzik ve Karakter İlişkisi: Sadri Alışık Örneği

Türk sinemasında müzik ile karakter ilişkisini en belirgin biçimde temsil eden oyuncuların biri Sadri Alışık olmuştur. Şarkıcı kökenli bir sanatçı olmamasına rağmen birçok yapımda türkü, şarkı, kanto, oyun havası, roman havası, uzun hava ve ilahi gibi farklı müzik formlarını kendi sesiyle seslendiren Alışık, dönemin yaygın playback uygulamasından ayrılarak oyuncu kimliği ile müzikal icra arasında doğrudan bir bütünlük kurmuştur.

Dönemin birçok filminde erkek oyuncuların şarkı ve türkü icraları profesyonel ses sanatçıları tarafından dublaj yoluyla gerçekleştirilirken, Sadri Alışık büyük ölçüde kendi sesiyle görünür olmuş ve bu yönüyle karakter ile ses arasındaki bağı koruyabilmiştir. Özellikle halk tipi, avare ve sokak insanı karakterlerini canlandığı filmlerde kendi sesini kullanması, karakterlerin inandırıcılığını güçlendirmiş; müziğin yalnızca sahnelerle eşlik eden bir unsur değil, oyunculuk performansının ayrılmaz bir bileşeni olarak değerlendirilmesine katkı sağlamıştır. Bu yönüyle Sadri Alışık, Yeşilçam'da sesiyle karakter inşa eden ve farklı Türk müziği formlarını anlatının doğal bir parçası hâline getiren oyuncular arasında ayrıcalıklı bir konum edinmiştir.

1950'li yıllarda tiyatro sahnesinde başlayan sanat hayatı boyunca Küçük Sahne, Karaca, Site, Oda, Kent Oyuncuları ve Oraloğlu tiyatrolarında görev alan Alışık, aynı dönemde yerli ve yabancı filmlerde seslendirme çalışmaları da yürütmüştür. Ses kullanımındaki hâkimiyeti ve diksiyon becerisi, ilerleyen yıllarda sinemadaki müzikal performanslarına da yansımıştır. 1950'lerin sonlarından itibaren sinemadaki rolleri büyümüş; *Hicran Yarası*, *Kalpakkıllar*, *Düşman Yolları Kesti* ve *Yalnızlar Rıhtımı* gibi yapımlarla geniş kitleler tarafından tanınmıştır.

Kendini Kurtaran Şehir / Şanlı Maraş, *Kalpakkıllar*, *Sersemi*, *Menekşe Gözler*, *Karakolda Ayna Var*, *Kız Kolunda Damga Var*, *Şaka ile Karışık*, *Boyacı*, *Bekâr Odası*, *Turist Ömer* serisi, *Ayşecik Sokak Kızı*, *Efkârlıyım Abiler*, *Gelinlik Kızlar* ve *Kartallar Yüksek Uçar*, Sadri Alışık filmografisinde müzik ve ses unsurunun belirgin biçimde öne çıktığı yapımlar arasında yer almaktadır. Bu filmlerde müzik; oyuncunun kendi sesiyle gerçekleştirdiği icralar, karakterlerle özdeşleşen tema eserleri ve anlatının içerisine taşınan müzikal göndermeler aracılığıyla görünürlük kazanmıştır. Özellikle *Kendini Kurtaran Şehir / Şanlı Maraş*, *Kalpakkıllar* ve *Sersemi* gibi yapımlarda Alışık'ın kendi sesiyle gerçekleştirdiği icralar dikkat çekerken; *Şaka ile Karışık* ve *Boyacı* filmlerinde kullanılan "*Tophane Rıhtımında*" ile *Turist Ömer* serisindeki "*Turist Ömer Şarkısı*", oyuncunun sinemadaki kimliğiyle özdeşleşen müzikal temalara dönüşmüştür. Bunun yanında *Bekâr Odası* örneğinde görüldüğü üzere makam adlarının doğrudan diyaloglara taşınması, Türk müziğinin yalnızca işitsel düzeyde değil, anlatının yapısal unsurlarından biri olarak da değerlendirildiğini göstermektedir.

Alışık'ın yer aldığı yapımlarda kullanılan repertuvar; meyhane, gazino, sokak ve mahalle gibi farklı toplumsal mekânların sinemadaki temsilini desteklemiştir. Kanto, oyun havası, sirto, longa, peşrev, türkü ve şarkı gibi farklı müzik formlarına yer verilmesi, Türk müziğinin anlatı içerisindeki çeşitliliğini görünür kılmıştır. Bazı yapımlarda makam adlarının doğrudan diyaloglara taşınması ve müziğe ilişkin göndermelerin konuşma dili içerisinde yer alması ise Türk müziğinin yalnızca işitsel değil, anlatısal düzeyde de işlev kazandığını ortaya koymaktadır.

Sadri Alışık'ın Türk müziğiyle kurduğu ilişki sinema ve sahne çalışmalarıyla sınırlı kalmamıştır. Şiirle de yakından ilgilenen sanatçının kendi kaleminden çıkan tek şiir kitabı olan *Bir Ömürlük İstanbul*, 1993 yılında yayımlanmıştır. Sözleri kendisine ait "*Merhaba İstanbulum*" şiiri, Avni Anıl tarafından Nihâvend makamında ve Semâî-Düyek usûlünde bestelenerek Türk mûsikîsi repertuvarına kazandırılmıştır. Eserin

*"Merhaba Kız Kulesi merhaba
Eyüp Sultan, Kanlıca, Şehremini merhaba
Merhaba iki gözüm İstanbul'um merhaba"*

dizeleri, sanatçının İstanbul'a duyduğu bağlılığı yansıtırken şiir ile mûsikî arasındaki ilişkinin de dikkat çekici örneklerinden birini oluşturmuştur. Bunun yanında

*"İçimde bir yağmur sonbahardan çalınmış
Birkaç eylül bir de sen senelerin ardında
Tarabya'da bir santur Nihâvend'e gömülmüş"*

dizelerinde olduğu gibi Türk mûsikîsine ait kavram ve çağrışımları şiirlerine de taşımıştır.

Şarkıcı kökenli bir sanatçı olmamasına rağmen müziği oyunculuk performansının ayrılmaz bir parçası hâline getirmesi ve birçok yapımda eserleri kendi sesiyle seslendirmesi nedeniyle Sadri Alışık, Yeşilçam'da müzik ile karakter bütünlüğünü en belirgin biçimde temsil eden oyuncular arasında yer almaktadır. İncelenen filmler, Alışık'ın türkü, şarkı, kanto, ilahi, uzun hava ve oyun havası gibi farklı müzik formlarını canlandığı karakterlerle bütünleştirdiğini ve dönemin yaygın playback uygulamalarından belirgin biçimde ayrıştığını göstermektedir.

Bu çerçevede, Alışık'ın kendi sesiyle gerçekleştirdiği türkü icralarının belirgin biçimde öne çıktığı ilk örneklerden biri olan *Kendini Kurtaran Şehir / Şanlı Maraş*, çalışmanın bu bölümünde ayrıntılı olarak incelenen ilk yapım olmuştur.

Kendini Kurtaran Şehir/Şanlı Maraş (1951), Faruk Kenç yönetiminde çekilmiş; senaryosu Behçet Kemal Çağlar, Sinan Korle ve Sara Korle tarafından kaleme alınmıştır. Başrollerini Sadri Alışık, Münevver Coşkun, Pola Morelli ve Vedat Karaokçu'nun paylaştığı yapım, Kurtuluş Savaşı yıllarını yerel müzik repertuarı üzerinden kurgulayan bir anlatı sunmaktadır. Filmin müzikal yapısı ağırlıklı olarak türkü ve ağıt formları üzerine kurulmuştur. Jenerikte Maraş yöresine ait, Muzaffer Sarısözen derlemesi Gülizâr makamında ve Aksak usûlündeki "*Yine Geldi Baharın Ayları Maraş*" adlı türküyü yer verilmiştir.

Filmde icracı dağılımı da anlatının müzikal yapısını destekleyecek biçimde düzenlenmiştir. Türkü ve sahne icraları Sadri Alışık ile Münevver Coşkun tarafından seslendirilirken; ağıtlar Masume Ufuk ve Bedri Arcan tarafından icra edilmiş, kanto formundaki bölümler ise Adalet Pe tarafından seslendirilmiştir.

Filmde saz çalan Ali Ökkeş karakterini canlandıran Sadri Alışık, işgal altındaki kenti kurtarmak için halkı bilinçlendiren bir halk ozanı kimliğiyle tasvir edilmiştir. Alışık, Niğde yöresine ait, Muzaffer Sarısözen derlemesi Uşşâk makamında ve Sofyan usûlündeki "*Peşkir Çektim Direkten Aman / Bir Yâri Sevdim Yürekten Aman*" adlı türküyü saz eşliğinde kendi sesiyle icra etmiştir. Bir başka sahnede ise Orta Anadolu'ya ait Hüseyinî makamındaki "*Kaşlarının Karasına Gül Koydum Arasına*" türküsünü yine saz eşliğinde seslendirmiştir. Münevver Coşkun ile birlikte seslendirdiği, Şanlıurfa yöresine ait Hüseyinî makamındaki "*Maraş Maraş Derler Şanlı Maraş*" mayası ise filmin millî mücadele eksenini ve bölgesel aidiyet duygusunu güçlendiren temel müzikal unsurlar arasında yer almıştır.

Bu yönüyle *Kendini Kurtaran Şehir / Şanlı Maraş*, yerel türkü repertuarını yalnızca tarihsel atmosfer oluşturmak amacıyla değil, anlatının ideolojik ve duygusal

yapısını destekleyen temel bir anlatım aracı olarak kullanan erken dönem örneklerden biri olmuştur. Sadri Alışık'ın türküleri kendi sesiyle seslendirmesi ise, oyuncunun ilerleyen yıllarda da sürdüreceği ses-karakter bütünlüğünün ilk örneklerinden birini oluşturmuş; müzik, millî mücadele anlatısını güçlendiren temel bileşenlerden biri olarak işlev görmüştür.

Kendini Kurtaran Şehir/Şanlı Maraş örneğinin ardından Sadri Alışık'ın kendi sesiyle türkü icra ettiği bir diğer önemli yapım, 1959 yılında gösterime giren *Kalpakkılar* olmuştur.

Samim Kocagöz'ün aynı adlı eserinden uyarlanan filmin senaryo ve yönetmenliğini Nejat Saydam üstlenmiş, müzik direktörlüğünü ise Yalçın Tura yürütmüştür. Oyuncu kadrosunda Sadri Alışık, Çolpan İlhan ve Nubar Terziyan yer almıştır.

Film, Kurtuluş Savaşı yıllarında padişah yanlısı bir paşanın kızı ile Kuvâ-yi Milliye saflarında mücadele eden bir karakter arasındaki çatışmayı konu edinmekte; müzik de yerellik, millî mücadele ve kahramanlık temalarını destekleyecek biçimde kullanılmaktadır. Sadri Alışık, filmde Sabâ makamında ve Sofyan usûlündeki "*Aman Doktor Canım Doktor / Derdime Bir Çare*" türküsünü saz eşliğinde kendi sesiyle seslendirmiştir. Bunun yanında filmde yer verilen diğer sazlı halk türküleri de anlatının bölgesel kimliğini ve millî mücadele atmosferini güçlendiren işitsel unsurlar arasında yer almıştır.

Bu yönüyle *Kalpakkılar*, Sadri Alışık'ın kendi sesiyle türkü icra ettiği erken dönem yapımlardan biri olarak dikkat çekmektedir. Filmde müzik yalnızca atmosfer kuran bir unsur olarak kullanılmamış; karakterlerin duygusal dünyasını, millî mücadele ruhunu ve anlatının ideolojik çerçevesini destekleyen temel anlatı bileşenlerinden biri hâline gelmiştir.

Kalpakkılların ardından Sadri Alışık'ın kendi sesiyle kurduğu karakter estetiği, 1964 yapımı *Avare* ile farklı bir boyuta taşınmıştır. Raj Kapoor'un 1951 tarihli *Awaara* filminden uyarlanan yapım, yabancı bir anlatının Yeşilçam'ın yerel müzik anlayışıyla yeniden yorumlandığı dikkat çekici örneklerden biri olmuş; aynı zamanda Alışık'ın sesini karakterinin ayrılmaz bir parçası olarak kullandığı yapımlar arasında yer almıştır.

Avare'de Sadri Alışık, Erol Taş, Nedret Güvenç, Kenan Pars ve Ajda Pekkan ile birlikte rol almıştır. Film şarkısı "*Avare*", orijinal *Awaara Hoon* parçasının Türkçe uyarlaması olarak filme dâhil edilmiş; sözleri Sadun Aksüt tarafından yazılmış, düzenlemesini ise Metin Bükey üstlenmiştir. Sadri Alışık'ın kendi sesiyle seslendirdiği eser, Türk müziğinin söyleyiş özellikleri ve yerel tavırları doğrultusunda yeniden yorumlanmıştır. Böylece şarkı yalnızca filmin tema müziği olarak değil, karakterin ruh hâlini ve yaşam anlayışını yansıtan temel anlatı unsurlarından biri hâline gelmiştir. Aynı eserin 45'lik plak olarak yayımlanması da Alışık'ın sesinin sinema salonlarının dışına taşınarak geniş dinleyici kitlesine ulaşmasını sağlamış; film ile müzik arasındaki ilişkinin popüler kültür düzleminde de sürdürülmesine katkıda bulunmuştur.

1964-1973 yılları arasında çekilen *Turist Ömer* filmleri ise Sadri Alışık'ın müzik ile karakter bütünlüğünü en belirgin biçimde ortaya koyduğu yapımlar arasında yer almıştır. İlk kez Hulki Saner'in yönettiği *Helal Olsun Ali Abi* filminde görülen karakter, kısa sürede izleyici tarafından benimsenmiş ve daha sonra kendi adıyla anılan bir film serisine dönüşmüştür. Sadri Alışık, karakteri canlandığı ilk filmde serinin son halkası olan *Turist Ömer Uzak Yolunda*'ya kadar aynı şapka, gömlek, kolye, pantolon ve ayakkabıyı kullanarak karakterin görsel sürekliliğini korumuş; bu süreklilik tema müziği aracılığıyla işitsel düzlemde de desteklenmiştir.

Bu yıllar, *Turist Ömer* karakterinin geniş kitlelere ulaştığı ve Yeşilçam'ın en tanınan halk tipi figürlerinden birine dönüştüğü dönemi temsil etmektedir. Bu çizgideki filmlerde kullanılan tematik şarkılar, Türk müziği unsurlarıyla

şekillendirilmiş; böylece müzik, karakterin hafızalarda yer eden kimliğinin ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Özellikle söz ve bestesi Adnan Varveren'e ait "*Turist Ömer Şarkısı*", Sadri Alışık tarafından seslendirilmiş ve karakterle özdeşleşen önemli Yeşilçam tema eserlerinden biri olmuştur. Eserde yer alan "*Turist Ömer derler benim adıma*", "*Sokaklarda aylak aylak gezerim*" ve "*Hiçbir işte tutunmam*" gibi ifadeler, Turist Ömer'in kaygısız, avare, özgür ruhlu ve mizahi kişiliğini doğrudan tanımlamaktadır. Bu yönüyle "*Turist Ömer Şarkısı*", yalnızca bir film müziği olarak kullanılmamış; karakterin yaşam tarzını, davranış biçimini ve seyirci belleğinde yer eden kimliğini kuran temel anlatı araçlarından biri hâline gelmiştir. Karakteri sinemaya kazandıran Hulki Saner'in müziği anlatının ve karakter inşasının ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirmesi sayesinde eser, Yeşilçam'da müzik ile karakter kimliğinin bütünleştiği en belirgin örneklerden biri olmuş; tema şarkısı da Turist Ömer karakterinin sinemasal bellekteki sürekliliğini sağlayan başlıca unsurlardan biri olarak Türk sinema tarihindeki yerini almıştır.

Sadri Alışık'ın sinemadaki müzikal kimliğinin belirgin biçimde öne çıktığı yapımlar arasında 1965 yapımı *Şaka ile Karışık* ile 1966 yapımı *Boyacı* filmleri yer almaktadır. Her iki yapımda da Sadri Alışık'ın canlandığı halk adamı tiplmesiyle uyum gösteren "*Tophane Rıhtımında*" adlı şarkıya yer verilmiştir. Alışık'ın kendi sesiyle seslendirdiği eser, eğlenceli ve yer yer absürt söyleyişleriyle filmlerin mizahi atmosferini destekleyen temel müzikal unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

Şarkıda yer alan "*Tophane rıhtımında yaparlar gemi*", "*Çok naz etme hanım abla doldur bir tane*" ve "*Her gün vur patlasın çal oynasın*" gibi ifadeler; gündelik hayatı, meyhane kültürünü, sokak insanının yaşam biçimini ve kaygısız tavrını mizahi bir üslupla yansıtmaktadır. Bu yönüyle eser, yalnızca eğlenceli bir müzik parçası değil; Sadri Alışık'ın canlandığı halk tipi karakterlerin yaşam anlayışını ve toplumsal çevresini görünür kılan anlatısal bir unsur olarak işlev görmektedir.

Ezginin melodik yapısının, Adana yöresine ait Râst makamında ve Nim Sofyan usûlündeki *"İbrişim Örmüyorlar, Sevmişim Vermiyorlar"* türküsü ile Rifat Bey'e ait Râst makamında ve Nim Sofyan usûlündeki *"Sivastopol Önünde Yatan Gemiler"* marşıyla benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bu yönüyle *"Tophane Rıhtımında"*, yerel müzik belleğinden beslenen melodik yapısını popüler sinema içerisinde yeniden dolaşıma sokarken; Sadri Alışık'ın kendi sesiyle bütünleşerek karakter kimliğini güçlendiren ve Yeşilçam'da müzik ile karakter ilişkisini görünür kılan dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Sadri Alışık'ın sesinin yalnızca işitsel bir unsur değil, film dünyasının toplumsal kimliğini kuran temel anlatı bileşenlerinden biri olarak kullanıldığı örneklerden biri *Yankesicinin Aşkı* (1965) olmuştur.

Yapımcılığını ve yönetmenliğini Türker İnanoğlu'nun üstlendiği, başrollerini Sadri Alışık ile Filiz Akın'ın paylaştığı filmde Roman karakterler ve onların yaşadığı çevre belirgin biçimde öne çıkarılmış; müzik de bu toplumsal dünyanın kurulmasında anlatının taşıyıcı katmanlarından biri hâline gelmiştir.

Filmde Sadri Alışık'ın, Muzaffer Sarısözen derlemesi Hicâz makamında ve Aksak usûlündeki *"Kürt Ali"* türküsünü kendi sesiyle seslendirmesi, canlandığı karakterin ait olduğu kültürel çevrenin işitsel kimliğini görünür kılmıştır. Benzer biçimde cümbüş çalan Roman karakterlerin yer aldığı sahnelerde Sabâ makamında ve Aksak usûlündeki *"Daracık Sokakları Duman Bürümüş"* türküsünü yine Alışık'ın seslendirmesi, müziğin sahne içi gerçekliğin doğrudan bir parçası olarak kullanıldığını göstermektedir.

Filmde müzik yalnızca icra düzeyinde kalmamış; karakterin konuşmaları içerisinde *Arazbar* ve *Bûselik* gibi makam adlarına yer verilmesi, Türk müziği terminolojisinin doğrudan anlatı diline taşındığını ortaya koymuştur. Böylece müzik, yalnızca işitilen bir unsur olmaktan çıkarak karakterin dünyayı algılama, tanımlama ve ifade etme biçiminin ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir.

Filmin, Nuri Sesigüzel'in de aynı dönemde seslendirdiği "*Gönül Kuşum Kanat Açmış, Uçup Daldan Dala Konar*" sözleriyle bilinen türküyü son bulması ise kapanışın dramatik olaylardan çok işitsel kimlik üzerinden kurulduğunu göstermektedir. Bu yönüyle *Yankesicinin Aşkı*, Sadri Alışık'ın sesinin yalnızca bir oyunculuk performansını tamamlayan unsur değil; karakterin toplumsal aidiyetini, kültürel çevresini ve yaşam dünyasını görünür kılan temel anlatı araçlarından biri olarak kullanıldığı dikkat çekici örneklerden biri olmuştur.

1966 yapımı *Karakolda Ayna Var*, Sadri Alışık'ın Türk müziğini komedi anlatısının ayrılmaz bir parçasına dönüştürdüğü dikkat çekici örneklerden biridir. Halit Refiğ'in yönetmenliğini üstlendiği filmde Sadri Alışık'a Fatma Girik, Feri Cansel, Hüseyin Kutman, Saadet Sun, Yılmaz Gruda, Suphi Tekniker, Zeki Sezer ve Semih Sergen eşlik etmiştir. Gizli bir görevle Hızır Paşa semtindeki olayları çözmeye çalışan Demir Çiçek ile semtin serserisi Taşkasaplı Necati etrafında gelişen anlatıda müzik, komedi ritmini destekleyen ve sahnelerin akışını belirleyen temel anlatı unsurlarından biri olarak kullanılmıştır.

Filmde Sadri Alışık, bilinen eserlerin melodik yapısını korurken sözlerini sahnenin gerektirdiği duruma göre yeniden yorumlamış ve icra etmiştir. Böylece müzik, bağımsız bir şarkı arasından çıkarılarak doğrudan olay örgüsünün ve mizahi anlatımın kurucu bir bileşeni hâline getirilmiştir. Hicâz makamında ve Sofyan usûlündeki "*Adalardan Bir Yâr Gelir Bizlere*" adlı şarkının sözlerinin sahne bağlamına göre değiştirilmesi, müziğin anlatıyı ilerleten bir diyalog işlevi üstlenmesini sağlamıştır.

Filmin müzikal omurgasını, bestesi Zeki Duygulu'ya ait Hicâz makamında ve Sofyan usûlündeki "*Karakolda Ayna Var*" oluşturmuştur. Bunun yanında Muzaffer Sarısözen derlemesi Aksaray yöresine ait "*Karabiber Aş mı Olur / Karabiberim Top Top Şekerim*" türküsü ile Rüştü Demirci'ye ait Muhayyer Kürdî makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Ne Olursun Güzelim Sevsen Beni / Dalgalandım da Duruldum*"

adlı eser de sahne akışına dâhil edilerek karakterin mizahi kimliğini güçlendiren işitsel leitmotifler olarak değerlendirilmiştir.

Bu yönüyle *Karakolda Ayna Var*, Türk müziğinin yalnızca sahnelere eşlik eden bir unsur olarak değil; söz, jest, oyunculuk ve durum komiğiyle bütünleşerek anlatıyı doğrudan kuran bir ifade aracına dönüştüğü örneklerden biri olmuştur. Sadri Alışık'ın kendi sesiyle gerçekleştirdiği bu yorumlar, karakter ile müzik arasındaki bağı güçlendirmiş; Türk müziğinin komedi sinemasında anlatı üretme potansiyelini ortaya koyan dikkat çekici uygulamalar arasında yer almıştır.

Sadri Alışık'ın müzik ile kurduğu karakter bütünlüğünü sürdürdüğü yapımlar arasında 1966 yapımı *Efkârlıyım Abiler* ile *Şoför Deyip Geçmeyin* de yer almaktadır. Her iki filmde de Alışık, karakterlerinin toplumsal kimliği ve duygusal dünyasıyla uyumlu eserleri kendi sesiyle seslendirmiştir. *Efkârlıyım Abiler* filminde bestesi ve güftesi Baki Duyarlar'a ait Râst makamında ve Düyek usûlündeki "*Ben Küskünüm Feleğe*" şarkısını; *Şoför Deyip Geçmeyin* filminde ise Kadri Şençalar'a ait Hicâz makamında ve Nim Sofyan usûlündeki "*Pencereden Kuş Uçtu Yandı Yürek Tutuştu*" türküsünü icra etmiştir. Bu örnekler, Alışık'ın kendi sesini karakter kimliğinin ayrılmaz bir parçası olarak kullanmayı sürdürdüğünü göstermektedir.

Bununla birlikte Sadri Alışık'ın müzikle kurduğu ilişki her zaman doğrudan kendi sesi üzerinden şekillenmemiştir. Oyuncu bedeni ile sesin ayrıştığı örneklerden biri, yapımcılığını ve yönetmenliğini Ülkü Erakalın'ın üstlendiği 1966 yapımı *Ayşecik Sokak Kızı* olmuştur.

Başrollerini Sadri Alışık ile Zeynep Değirmencioğlu'nun paylaştığı, ayrıca Cahide Sonku ve Hulusi Kentmen'in rol aldığı film; sokaklarda ve meyhanelerde şarkıcılık yapan küçük bir kız ile onu arayan müzisyen babasının hikâyesi etrafında şekillenmektedir. Bu yapı içerisinde Türk müziği, sahnelerin atmosferini ve dramatik geçişlerini destekleyen temel anlatı bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır.

Film, Sadri Alışık'ın şarkıları kendi sesiyle seslendirmedeği örneklerden biri olması bakımından dikkat çekmektedir. Müzikal sahnelerde oyuncunun sesi yerine dönemin önemli ses sanatçılarından Alâaddin Şensoy'un dublajı kullanılmıştır. Böylece yapım, Yeşilçam'da yaygın biçimde görülen ses-yüz ayrımının Sadri Alışık filmografisindeki belirgin örneklerinden biri olmuş; müzikal temsil oyuncunun sesi yerine ekran performansı üzerinden kurulmuştur.

*Ayşecik Sokak Kızı*nda kullanılan repertuarın anlatının dramatik akışıyla doğrudan ilişkili olacak biçimde düzenlendiği görülmektedir. Sahnelerin ritmine göre duyurulan eserler arasında Tanbûrî Erol Sayan bestesi, Mehmet Gökkaya güftesiyle Nihâvend makamında ve Semâî usûlündeki "*Unutulmaz (Kalbe Dolan O İlk Bakış)*"; beste ve güftesi Necdet Varol'a ait Nihâvend makamında ve Semâî usûlündeki

*"Süzül güzel süzül de gel
Deli gönlüm bak seni ister";*

Baki Duyarlar bestesi, Gonca Gül güftesiyle Kürdîli Hicâzkâr makamında ve Düyek usûlündeki "*Seni Ben Ellerin Olsun Diye mi Sevdim*" ile Şekip Ayhan Özışık bestesi, Sadık Şendil güftesiyle Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki "*Senede Bir Gün (Gönlümde Açmadan Solan)*" şarkıları yer almıştır. Özellikle "*Unutulmaz (Kalbe Dolan O İlk Bakış)*" adlı eserin film boyunca yinelenmesi ve final sahnesinde yeniden duyurulması, parçanın anlatıyı çerçeveleyen bir tema işlevi üstlendiğini göstermektedir.

Bu yönüyle *Ayşecik Sokak Kızı*, Sadri Alışık'ın müzikle kurduğu ilişkinin istisnai örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Oyuncunun kendi sesi yerine dublaj kullanılmasına rağmen müzik, dramatik yapının temel bileşenlerinden biri olmayı sürdürmüş; film aynı zamanda Yeşilçam'daki ses-yüz ayrımının karakter algısını nasıl etkilediğini gösteren dikkat çekici örneklerden biri olmuştur.

1967 tarihli *Bekâr Odası*, Türker İnanoğlu'nun yapımcılığında ve yönetmenliğinde, Safa Önal'ın senaryosuyla gerçekleştirilmiştir. Film, parasızlık ve işsizlik nedeniyle ne otomobil hayalini gerçekleştirebilen ne de sevdiği kadın İffet'le bir gelecek kurabilen Kazım'ın öyküsü etrafında gelişmektedir.

Bu çalışma kapsamında yapım, müziği yalnızca işitsel bir eşlik unsuru olarak kullanmaması bakımından dikkat çekmektedir. Filmde Türk müziği terminolojisi karakter inşasının merkezine yerleştirilmiş; repertuvar dışarıdan eklenen bir unsur olmaktan çıkarılarak karakterlerin düşünme ve konuşma biçimini belirleyen bir söz dağarcığına dönüştürülmüştür. Hüzam, Mâhur, Hicâz ve Sultânîyegâh gibi makam adları, Kazım'ın dünyayı algılama ve kendini ifade etme biçiminin ayrılmaz bir parçası hâline getirilmiştir.

Bu dilin filmin tirat (monolog) biçiminde açılan başlangıç sahnesinde daha ilk anda kurulduğu görülmektedir. Kazım, kendisini ve yakın çevresini doğrudan seyirciye tanıtırken otomobile duyduğu tutkuyu makam adları ve müzikal benzetmeler üzerinden tarif etmiş; böylece müzik, sahnede yalnızca duyulan bir unsur olmaktan çıkarak karakterin düşünce sistemini ve konuşma düzenini biçimlendiren bir anlatı aracına dönüşmüştür.

Kazım (Sadri Alışık): "İşte Süleyman'ın arabası da geliyor. En padişah arkadaşım. Derdime derman falan filan karışık Dodge Süleyman. Arabasının sesini öteki dünyada da olsa tanırım. Dodgenin motoru da benim gibi garebandır. O da hafif Hüzamdan çalar"

Bu ifadeyle otomobil, teknik bir nesne olmaktan çıkmış; karakterin duygu dünyasında makamlarla anlam kazanan, adeta müzikal kimlik taşıyan bir varlığa dönüşmüştür. Aynı yaklaşım sahnenin devamında da sürdürülmüştür. Kazım'ın "yakın arkadaşım" olarak tanıttığı Dodge Süleyman ile kurduğu diyalogda selamlaşma dahi makam adları üzerinden gerçekleştirilmiş; böylece Türk müziği terminolojisinin gündelik konuşma diline doğal biçimde yerleştirildiği görülmüştür.

Kazım (Sadri Alışık): "Merhaba Süleyman."

Dodge Süleyman (Vahe Öz): "Merhaba Hicâz, nasıl gibiyor?"

Burada makam adı yalnızca mizahi bir unsur olarak kullanılmamış; karakterlerin dünyayı kurma ve birbirleriyle iletişim kurma biçiminin doğal bir parçası hâline getirilmiştir.

Aynı söz dağarcığının film boyunca farklı bağlamlarda yeniden üretildiği görülmektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Kazım ile Süleyman'ın bir otomobil galerisinde araçları inceledikleri sırada geçen konuşmalarda da otomobillerin değeri teknik özellikleriyle değil, makam adları üzerinden tanımlanmıştır. Böylece teknik dilin yerini estetik ve müzikal bir beğeni dili almıştır.

Kazım (Sadri Alışık): "Motor çalıştı mı Hüzzam ve Mâhur çalar; erbabı yaş döker ağlar."

Bu ifadeyle makam, otomobilin teknik niteliğini değil, uyandırdığı estetik duyguyu ve beğeniyi ölçen bir ölçüte dönüştürülmüş; motor sesi de teknik bir veri olmaktan çıkarılarak müzikal bir ifade biçimi içerisinde anlamlandırılmıştır.

Filmin son bölümlerinde de Türk müziği terminolojisinin karakterin kendisini ifade etme biçimindeki belirleyici konumunu koruduğu görülmektedir. İşlemediği bir suç nedeniyle mahkemeye çıkan Kazım, hâkimin karşısında kendisini savunurken yine aynı müzikal sözlüğe başvurmuş; hayatındaki en önemli tutkuları makam adlarıyla ifade etmiştir.

Kazım (Sadri Alışık): "Ben Kazım Külduman. Yetim ve her şeylere hasret büyüyüklen beraber hiçbir şeyi hayatımda kıskanmamışımdır. Yalnız iki Sultânîyegâh şey hariç. Bunlardan ilk birincisi sevgilim İffet, ikincisi de otomobil gibi bir sevdadır. Hicâzı Hüzzamı tamam bir araba aldım, daha doğrusu verdiler..."

Bu replikte makam adları yalnızca mizah üretmek amacıyla kullanılmamış; Kazım'ın değer dünyasını, tutkularını ve yaşamı algılama biçimini yansıtan anlatısal göstergelere dönüşmüştür.

Bu yönüyle *Bekâr Odası*, Sadri Alışık filmografisinde Türk müziğinin yalnızca işitsel düzlemde değil, dil ve karakter inşası düzeyinde de anlatının ayrılmaz bir parçası hâline getirildiği özgün örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Filmde makam adları basit bir mizah unsuru olmanın ötesine geçmiş; karakterin zihinsel dünyasını, kültürel aidiyetini ve anlatının iç mantığını görünür kılan işlevsel bir anlatım aracına dönüşmüştür.

Aynı yıl gösterime giren *Serseri* (1967) filminde de Türk müziği, karakterin kimliğini ve duygusal dünyasını görünür kılan temel anlatı unsurlarından biri olarak kullanılmıştır. Yönetmenliğini Nuri Ergün'ün, senaryosunu Safa Önal'ın üstlendiği filmin başrollerini Sadri Alışık, Sema Özcan, Süleyman Turan ve Senih Orkan paylaşmıştır.

Film, yalnız yaşayan ve geçimini balıkçılıkla sağlayan Kazım'ın (Sadri Alışık) görme engelli Zeynep (Sema Özcan) ile kesişen hayatını konu edinmektedir. İçerik kapalı ve yalnız bir yaşam süren Kazım'ın Zeynep ile tanışmasının ardından yaşadığı duygusal değişim, film boyunca müzik aracılığıyla da desteklenmiştir.

Müzikal açıdan yapım, Sadri Alışık'ın şarkıları kendi sesiyle seslendirdiği örneklerden biri olması bakımından dikkat çekmektedir. Buna karşılık kadın karakterin seslendirdiği eserlerde vokal dublaj tercih edilmiş; Sema Özcan'ın canlandığı karakterin şarkıları Suzan Bizimer tarafından seslendirilmiştir. Bu yönüyle film, Yeşilçam'da yaygın olarak görülen ses-yüz ayrımını kadın karakter üzerinden sürdürürken, Sadri Alışık'ın kendi sesiyle yer aldığı yapımlar arasında da ayrı bir konumda bulunmaktadır.

Bu çerçevede Sadri Alışık, Kadri Şençalar'ın Hicâz makamında ve Aksak usûlünde bestelediği "*Görmedim Ömrümün Âsûde Geçen Bir Demini*" adlı eseri kendi sesiyle seslendirmiştir. Bunun yanında Yusuf Nalkesen'e ait Hicâz makamında ve Semâî usûlündeki "*Bülbülün Çilesi Yanmakmış Güle*" ile bestesi İbrahim Uygun'a, güftesi Lale Saz'a ait Hicâz makamında ve Ağır Aksak usûlündeki "*Seni Sevda Çiçeğim Tâc-ı Serim*" adlı eserler de filmde kullanılmış; bu bölümlerde Sema Özcan'ın canlandığı karakterin vokali Suzan Bizimer tarafından dublaj yoluyla seslendirilmiştir.

Bu yönüyle *Serseri*, Sadri Alışık'ın kendi sesiyle gerçekleştirdiği icralarla karakterin duygusal dünyasını doğrudan görünür kılan; buna karşılık kadın karakterde playback uygulamasını sürdüren yapımlardan biri olarak, Yeşilçam'da ses kullanımı bakımından iki farklı temsil biçimini aynı anlatı içerisinde bir araya getiren dikkat çekici örneklerden biri olmuştur.

Bu dramatik örneğin ardından *Kız Kolunda Damga Var* filmi, Sadri Alışık'ın komedi sinemasındaki müzikal kimliğini sürdüren dikkat çekici yapımlardan biri olmuştur.

1967 yapımı film, Sadri Alışık'ın canlandığı Dümen Basri karakterini merkezine alan komedi ve macera türündeki yapımlardan biridir. Halit Refiğ tarafından yönetilen yapım, bir yıl önce gösterime giren *Karakolda Ayna Var* filminin devamı niteliğinde kurgulanmış; özellikle Demirçiçek karakteri aracılığıyla önceki filmle anlatısal bağıı korumuştur.

Adını, Türk müziği repertuvarının tanınmış eserlerinden biri olan "*Fosforlu Cevriye*" şarkısının "*Karakolda ayna var, kız kolunda damga var*" dizelerinden alan film, müzik ile sinema arasındaki ilişkinin film adlarına da yansıdığı örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Film, zorla evlendirilmek istenmesi nedeniyle İstanbul'a kaçan Dümen Basri ile kaçırılan bir bilim insanını bulmakla görevlendirilen gizli ajan Demirçiçek'in yollarının kesişmesi üzerine kurulmuştur. Sadri Alışık'ın canlandırdığı Dümen Basri karakteri, önceki filmlerde olduğu gibi halk kültürüyle ilişkilendirilen, şehir yaşamının içinden gelen ve Türk müziğiyle özdeşleşen bir tip olarak kurgulanmıştır. Bu yönüyle müzik, karakterin kimliğini belirleyen ve anlatıdaki sürekliliği sağlayan temel unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Karakterin müzikal kimliğini pekiştiren repertuvarda Sadri Alışık'ın kendi sesiyle seslendirdiği *"Karakolda Ayna Var"*, bestesi Kadri Şençalar'a, güftesi Celal Erten'e ait Hicâz makamında ve Nim Sofyan usûlündeki *"Ah Edip İlerim Gurbet Ellerde / Neyleyim Köşkü Neyleyim Sarayı"*, Suat Sayın bestesi Kürdî makamında ve Nim Sofyan usûlündeki *"Yollar Uzak Gelemedim"* ile bestesi Mustafa Nazif Irmak'a ait Hicâz makamında ve Sofyan usûlündeki *"Kanaryam Güzel Kuşum Ben Sana Vurulmuşum"* adlı eserler yer almıştır.

Filmin finalinde ise Yusuf Nalkesen bestesi Kürdîli Hicâzkâr makamında ve Semâî usûlündeki *"Canımın Ta İçisin Sen (Söyle Naz mı Bu Kaş Çatış)"* adlı eser kullanılmış; böylece anlatının duygusal kapanışı müzik aracılığıyla güçlendirilmiştir. Bu yönüyle *Kız Kolunda Damga Var*, şarkıları bağımsız eğlence bölümleri olarak değil, Sadri Alışık'ın karakter kimliğini pekiştiren ve anlatının işitsel sürekliliğini sağlayan yapısal unsurlar olarak değerlendiren yapımlardan biri olmuştur.

1969 yapımı *Menekşe Gözler*, Safa Önal'ın senaryosuyla ve Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğinde çekilmiş; başrollerini Sadri Alışık, Fatma Girik, Erol Büyükburç ve Pervin Par paylaşmıştır. Yapım, aynı kadına âşık olan iki yakın arkadaşın aşk ve fedakârlık ekseninde gelişen hikâyesini konu edinmektedir. Anlatı boyunca karakterlerin duygusal dünyası müzik aracılığıyla desteklenmiş; özellikle gazino sahneleri müzikal yapının temel taşıyıcılarından biri olmuştur.

Yapımda Erol Büyükburç'un canlandığı karakter daha çok Batı müziği çevresinde konumlandırılırken, Sadri Alışık'ın hayat verdiği tamburî karakter klasik Türk mûsikîsini temsil etmektedir. Böylece Türk müziği ile Batı müziği aynı anlatı içerisinde karşılıklı temsil alanı bulmuş; dönemin müzikal çeşitliliğini yansıtan dikkat çekici örneklerden biri ortaya çıkmıştır.

Adını Şekip Ayhan Özışık'ın Hüzzam makamındaki "*Menekşe Gözlerde Hiç Vefa Yokmuş*" adlı şarkısından alan yapım, aşk ve fedakârlık temaları etrafında şekillenen anlatısıyla müziğin dramatik yapıdaki belirleyici işlevini görünür kılmaktadır.

Müzikal örgü daha açılıştaki kurulmuştur. Pervin Par görüntüsü eşliğinde Belkıs Özener dublajıyla duyulan, bestesi Yusuf Nalkesen'e ait Kürdîli Hicâzkâr makamında ve Düyek usûlündeki "*Avuçlarında Hâlâ Sıcaklığın Var*" adlı eser, anlatının duygusal eksenini belirleyen ilk müzikal unsur olmuştur. Bu çizgi, sahne içi icralar ile fon müziğinin iç içe geçtiği bir yapı içerisinde sürdürülmüş; müzik kimi zaman fon işlevinden çıkarak doğrudan sahne performansına dönüşmüştür. Bu bağlamda Muzaffer İlkar bestesi, Fakih Özlem güftesiyle Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki "*Şarkılar Seni Söyler Dillerde Nağme Adın*" adlı şarkı, Sadri Alışık tarafından keman eşliğinde seslendirilmiştir. Yapımda ayrıca Zeynettin Maraş bestesi Nihâvend makamında ve Düyek usûlündeki "*İnleyen Nâmeler Ruhumu Sardı*" da Belkıs Özener dublajıyla yer almıştır.

Repertuvarın film içindeki dolaşımı, plak kayıtlarının kullanımıyla genişletilmiştir. Bir sahnede Mustafa Sağyaşar'ın sesinden plaktan çalınan, Yesârî Âsım Arsoy bestesi Uşşâk makamında ve Düyek usûlündeki "*Menekşe Gözler Hülyalı*" duyulmuş; Sadri Alışık bu icraya eşlik etmiştir. Ardından Zeki Müren yorumuyla plaktan dinletilen Şekip Ayhan Özışık bestesi Hüzzam makamında ve Düyek usûlündeki "*Menekşe Gözlerde Hiç Vefa Yokmuş*" kullanılmış; ilerleyen

sahnelerde Alışık'ın aynı eseri kendi sesiyle seslendirmesi, parçaya leitmotif niteliği kazandırarak anlatının duygusal sürekliliğini güçlendirmiştir.

Filmin hareketli bölümlerinden birinde Alışık, Mısırlı İbrahim Efendi'nin Hicâz makamında ve Türk Aksağı usûlündeki "*Solsan da Sararsan Yine Gül Pembe Dehensin*" adlı eserini mırıldanmıştır. Finale doğru ise Metin Bükey bestesi, Sadun Aksüt güftesiyle Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki "*Ben Garip Yolcuyum Gurbet Elinde*" enstrümantal olarak kullanılmış; yapım Türk müziğinin belirgin ağırlık taşıdığı bir işitsel atmosferle sona ermiştir.

Bu yönüyle *Menekşe Gözler*, bir yandan gazino kültürünün müzikal dünyasını sahneye taşıırken, diğer yandan Batı müziği ile Türk müziği arasındaki karşıtlığı karakterler üzerinden görünür kılmıştır. Sadri Alışık'ın canlandığı tamburî karakter aracılığıyla klasik Türk mûsikîsi yalnızca işitsel bir eşlik unsuru olarak değil, karakter kimliğini, duygusal atmosferi ve anlatının yerli ses dünyasını kuran temel anlatı bileşenlerinden biri olarak değerlendirilmiştir.

Menekşe Gözler'de gazino dünyası ve sahne repertuarı üzerinden şekillenen Türk müziği kullanımının ardından, 1970 yapımı *Darıldın mı Cicim Bana*, Sadri Alışık filmografisinde bu kez halk müziği ve kanto geleneğinin öne çıktığı örneklerden biri olmuştur. Senaryosu Bülent Oran tarafından kaleme alınan, yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği filmin başrollerini Sadri Alışık, Mürüvvet Sim, Esen Püsküllü ve Yusuf Sezgin paylaşmıştır. Yapım, Ankara'dan İstanbul'a gelen iki yakın arkadaşın aşk, dostluk ve yanlış anlaşılmalara etrafında gelişen hikâyesini konu edinmektedir.

Bu komedi anlatısı içerisinde Sadri Alışık, Kemanî Serkis Efendi'ye ait Râst makamında ve Nim Sofyan usûlündeki kanto *"*Darıldın mı Cicim Bana Hiç Bakmıyorsun Bu Yana*"*yı kendi sesiyle seslendirmiştir. Böylece Alışık'ın müzikal kimliği yalnızca şarkı ve türkü repertuarıyla sınırlı kalmamış; kanto geleneği aracılığıyla komedi anlatısının ritmini ve mizahi atmosferini destekleyen bir işlev de kazanmıştır. Kantonun sahneye dayalı, hareketli ve söz oyunlarına açık yapısı, filmin

mizahi üslubuyla bütünleşerek müziğin karakter ve anlatı üzerindeki belirleyici rolünü bir kez daha görünür kılmıştır.

1971 yılına gelindiğinde *Üvey Ana* filminde Sadri Alışık, bu kez bir bestekâr karakterini canlandırmış; tambur icrası ve Türk müziği ağırlıklı repertuvarıyla karakterin müzikal kimliği anlatının merkezine yerleştirilmiştir. Yapım, bestesi Şekip Ayhan Özışık'a, güftesi Sadık Şendil'e ait Hicâz Zirgüle makamında ve Düyek usûlündeki "*Gönlümde Açmadan Solan Bir Gülsün (Senede Bir Gün)*" adlı şarkıyla açılmıştır.

Sadri Alışık, yine Şekip Ayhan Özışık bestesi, Balarası Metin güftesiyle Hicâz makamında ve Düyek usûlündeki "*Açık Bırak Pencereni Örtme Perdeyi Bu Gece*" adlı eseri bestekâr karakterinin bir parçası olarak kendi sesiyle seslendirmiştir. Bunun yanında Amir Ateş bestesi, İlham Behlül Pektaş güftesiyle Segâh makamında ve Semâî usûlündeki "*Ben Seni Unutmak İçin Sevmedim*" anlatının temel müzikal izleklerinden biri olarak tekrar edilmiştir. Eser, Sadri Alışık'ın icrasının yanı sıra çeşitli sahnelerde fon müziği olarak da kullanılarak dramatik yapının duygusal sürekliliğini desteklemiştir.

Bu yönüyle *Üvey Ana*, Sadri Alışık'ın yalnızca şarkı söyleyen bir karakteri değil, doğrudan Türk mûsikîsi üreten bir bestekârı canlandırdığı; müziğin ise karakter kimliği ile dramatik anlatıyı bütünleştiren temel unsurlardan biri olarak değerlendirilebileceği yapımlar arasında yer almıştır.

1972 yapımı *Gelinlik Kızlar*, Sadri Alışık'ın sinemasında ses kullanımının dramatik işlevini belirgin biçimde gösteren yapımlardan biri olmuştur. Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği, senaryosu Hamdi Değirmencioğlu tarafından kaleme alınan filmde Alışık, ünlü bir şarkıcı karakterini canlandırmış; böylece Türk müziği doğrudan karakter kimliğinin ayrılmaz bir parçası hâline getirilmiştir. Film boyunca Alışık'ın sesi ve sahne içi icraları, melodramın duygusal eksenini taşıyan temel anlatı unsurları arasında yer almıştır.

Yapımda öne çıkan başlıca eser, Sadri Alışık'ın seslendirdiği "*Ben Seni Unutmak İçin Sevmedim*" olmuştur. Bestesi Amir Ateş'e, güftesi İlham Behlül Pektaş'a ait olan eser, Segâh makamında, Semâî usûlünde ve şarkı formundadır. Şarkının anlatı boyunca yinelenmesi, Sadri Alışık'ın sesini yalnızca bir icra unsuru olmaktan çıkararak karakterin iç dünyasını görünür kılan dramatik bir anlatı aracına dönüştürmüştür. Bu yönüyle *Gelinlik Kızlar*, Sadri Alışık'ın sesi üzerine inşa edilen müzikal melodram örneklerinden biri olarak dikkat çekmektedir.

Sadri Alışık'ın müzikal kimliğinde dikkat çeken farklı örneklerden biri ise aynı yıl gösterime giren *Aynı Yolun Yolcusu* olmuştur. Amerikan yapımı *Going My Way* filminin uyarlaması olan yapımın yönetmenliğini, senaristliğini ve yapımcılığını Turgut Demirağ üstlenmiştir. Başrollerini Sadri Alışık ile Nebahat Çehre'nin paylaştığı filmde Ali Şen de oyuncu kadrosunda yer almıştır. İki din görevlisinin farklı hayat anlayışları etrafında gelişen anlatıda, Sadri Alışık bu kez şarkı, türkü ve kanto repertuvarının dışına çıkarak ilahi formundaki eserlerle görünür olmuştur.

Metin Bükey'in müzik direktörlüğünü üstlendiği yapımda kullanılan ilahiler Refet Kayserilioğlu tarafından bestelenmiştir. Sadri Alışık, sözleri Erzurumlu İbrahim Hakkı'ya ait "*Hak Şerleri Hayr Eyler...*" dizeleriyle tanınan Tefvîznâme geleneğindeki ilahiye seslendirmiştir. Filmde ayrıca "*Bu Can Sana Hayrandır*" sözleriyle başlayan bir başka ilahiye de yer verilmiştir.

Bu yönüyle *Aynı Yolun Yolcusu*, Sadri Alışık'ın ses repertuvarını ilahi formuna taşıyarak onun sinemadaki müzikal kimliğini türkü, şarkı ve kanto ekseninin ötesine genişleten; karakter ile müzik ilişkisini dinî musiki üzerinden kuran dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Sadri Alışık, sinemadaki yoğun üretimini 1980 sonrası dönemde televizyon alanına da taşımış; Attilâ İlhan'ın senaryosunu yazdığı, 1984 tarihli ve on iki bölüm olarak yayımlanan TRT dizisi *Kartallar Yüksek Uçar*'da başrolde yer almıştır. Dizide Türk müziği, yalnızca fon müziği düzeyinde kalmamış; sahnelerin duygu rejimini

belirleyen, karakterin iç dünyasını görünür kılan ve dramatik anlamı taşıyan temel anlatı bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır.

Bu kullanımın belirgin örneklerinden biri, bestesi Kemani Sarkis Efendi'ye, güftesi Muazzez Hanım'a ait Nihâvend makamında ve Curcuna usûlündeki "*Kimseye Etmem Şikâyet, Ağlarım Ben Hâlîme*" adlı eserdir. Sadri Alışık'ın dizi içerisinde bizzat seslendirdiği eser, müziği dışsal bir eşlik unsurundan çıkararak anlatının doğrudan parçası hâline getirmiş; karakterin duygu dünyasının aktarımı diyalogdan çok müzikal performans aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Şarkının "*Kimseye etmem şikâyet, ağlarım ben hâlîme...*" dizeleri, karakterin yalnızlığını, kırılganlığını ve içsel hesaplaşmasını görünür kılarak sahnelerin dramatik etkisini güçlendirmiştir. Bunun yanında eser, dizinin farklı bölümlerinde yinelenen kullanımıyla anlatının duygusal sürekliliğini sağlayan başlıca müzikal izleklerden biri olarak işlev görmüştür.

Sadri Alışık, 1944 tarihli *Günahsızlar* ile başladığı sinema kariyerini 1994 tarihli *Yengeç Sepeti* ile tamamlamış; toplamda 184 filmde yer almıştır. Bu geniş üretim süreci boyunca yalnızca oyuncu kimliğiyle değil, Türk müziğini karakterleri aracılığıyla temsil eden özgün bir sinema figürü olarak da öne çıkmıştır. Türkün şarkıya, kantodan ilahiye uzanan farklı müzik formları onun performansı aracılığıyla anlatının doğal bir parçası hâline gelmiş; müzik kimi zaman sahne içi icra, kimi zaman fon müziği, kimi zaman da repliklere taşınan makam adları üzerinden karakter kimliğinin kurulmasına katkı sağlamıştır. Bu nedenle Sadri Alışık'a odaklanan bu bölüm, eserlerin film içerisindeki kullanımını sıralamakla yetinmemiş; Türk müziğinin Yeşilçam'da bir karakter temsil biçimine nasıl dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu yönüyle Sadri Alışık, Türk müziğini yalnızca seslendiren bir oyuncu değil; halk kültürünü, şehir müziğini ve geleneksel müzik anlayışını canlandırdığı karakterlerle sinemaya taşıyan, Yeşilçam'da müzik ile karakter bütünlüğünün en güçlü temsilcilerinden biri olarak değerlendirilebilir.

3.1.5.6. TRT Yapımları, Yeşilçam'ın Çözülmesi ve 1980'li Yıllarda Türk Sinemasında Klasik Türk Müziği

1960'lı ve 1970'li yıllarda Yeşilçam sinemasında belirginleşen müzik merkezli üretim modeli, aynı dönemde TRT'nin yayın politikaları ve kültürel projeleriyle yeni bir kurumsal boyut kazanmıştır.

Klasik Türk müziğinin sinema ve televizyon yapımlarındaki görünürlüğü, yalnızca Yeşilçam'ın üretim pratikleriyle sınırlı kalmamış; TRT bünyesinde oluşturulan repertuvar politikaları, radyo yayıncılığı ve televizyon yapımları aracılığıyla daha geniş bir kamusal dolaşım alanı elde etmiştir.

Bununla birlikte 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren Yeşilçam'ın geleneksel üretim modelinde yaşanan çözülme, arabesk sinemanın yükselişi ve 1980 sonrasında ortaya çıkan yeni film müziği anlayışları, klasik Türk müziğinin sinemadaki kullanım biçimlerini de önemli ölçüde dönüştürmüştür.

TRT'nin 1970'lerde uygulamaya koyduğu müzik politikaları ve kültürel projeler, klasik Türk müziğinin hem icra biçimini hem de kamusal algısını derinden etkilemiştir. Kurum, 359 sayılı yasa kapsamında "millî kültürün korunması ve geliştirilmesi" ilkesini temel alarak geleneksel müzik mirasını sistematik biçimde belgeleyen, koruyan ve yeniden üreten bir yapı oluşturmuştur. Bu dönemde İstanbul, Ankara ve İzmir radyolarında kurulan Klasik Türk Müziği Koroları ile Repertuvar Kurulları, müziğin hem teknik hem de estetik standartlarını belirlemiş; geleneksel icra anlayışını çağdaş yayıncılık ilkeleriyle buluşturmuştur.

TRT'nin benimsediği bu kültürel yaklaşım, televizyon yapımlarında klasik Türk müziğini yalnızca işitsel bir unsur olarak değil, anlatının temel estetik bileşenlerinden biri olarak konumlandırmıştır.

Bu anlayış doğrultusunda doğrudan sözlü müzik kullanımına yer veren 1975 yapımı *Hanende Melek* filmi ile fon ve jenerik müzikleri klasik Türk müziği temelli olarak kurgulanan 1975 yapımı *Aşk-ı Memnu*, 1977 yapımı *Şıpsevdi* ve 1979 yapımı *Kıralık Konak* gibi yapımlar, TRT'nin klasik Türk müziğini televizyon estetiğinin ayrılmaz bir parçası hâline getiren uygulamalarının dikkat çekici örneklerini oluşturmuştur.

Hanende Melek, Sabahattin Ali'nin 1937 tarihli aynı adlı öyküsünden uyarlanmış siyah-beyaz kısa film olmuştur. Başrollerini Seçil Heper, Mete Sezer ve klasik Türk müziği icracısı Mustafa Taşpınarlı'nın paylaştığı yapımın müzik direktörlüğünü Metin Bükey üstlenmiştir.

TRT'nin kültürel üretimi teşvik etme anlayışı doğrultusunda hazırlanan beş filminden biri olan yapım, biçimsel yenilikleri ve eleştirel dili nedeniyle uzun süre yayımlanamamış; bu durum TRT'nin kültürel vizyonu ile yayın politikaları arasındaki gerilimi de görünür kılmıştır. Bununla birlikte *Hanende Melek*, klasik Türk müziğini dramatik anlatının merkezine yerleştirmesi bakımından TRT'nin erken dönem müzik anlayışını temsil eden dikkat çekici yapımlardan biri olarak öne çıkmıştır.

Film, küçük bir kasabada yaşayan yaşlı avukat Hüseyin Avni'nin, kasabaya yeni gelen genç hanende Melek'e duyduğu saplantılı aşkı konu edinmektedir. Film boyunca kullanılan eserler, TRT'nin 1970'lerde benimsediği makamsal icra anlayışını ve klasik Türk müziği repertuvarını yansıtmaktadır. Yapımda Selahattin Pınar'ın, güftesi Yusuf Ziya Ortaç'a ait Kürdîli Hicâz-kâr makamında ve Aksak usûlündeki "*Nereden Sevdim O Zalim Kadını*", Udi Hrant Emre Kenkiloğlu'nun Hicâz makamında ve Aksak usûlündeki "*Hastayım Yaşıyorum Görünmez Hayaliyle*" ile Nasibin Mehmet Yürü'nün, Ahmet Refik Altınay güftesi üzerine bestelediği Hûzzam makamında ve Sengin Semâî usûlündeki "*Açmam Açamam Söyleyemem Çünkü Derinde*" adlı eserler seslendirilmiştir.

Bunlara ek olarak "*Sen Çizdin Kaderimizi*" ve "*Mevsimler Tükendi* *Avuçlarımda*" gibi dönemin popüler şarkıları da Seçil Heper tarafından icra edilmiştir. Böylece filmde klasik Türk müziği repertuarı ile dönemin popüler müzik anlayışı bir arada kullanılarak TRT'nin geleneksel mirası çağdaş anlatı içerisinde değerlendiren müzikal yaklaşımı yansıtılmıştır.

Bu yönüyle *Hanende Melek*, TRT'nin klasik Türk müziğini yalnızca kültürel mirasın korunmasına yönelik bir unsur olarak değil, televizyon anlatısının dramatik yapısını kuran estetik bir bileşen olarak değerlendirdiği ilk yapımlardan biri olmuştur. Yapım, sonraki yıllarda TRT'nin edebiyat uyarlamalarında ve tarihî dizilerinde belirginleşecek olan makamsal anlatı anlayışının erken örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

1970'ler TRT yapımlarında Türk müziği, anlatıyı yalnızca destekleyen bir unsur olmaktan çıkarak dramatik yapının kurucu estetik bileşenlerinden biri hâline gelmiştir. Bu anlayışın en belirgin örneklerinden biri, Halit Refiğ yönetmenliğinde TRT için hazırlanan 1975 tarihli *Aşk-ı Memnu* uyarlamasıdır. Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı romanının ilk televizyon uyarlaması olan dizi, Osmanlı'nın son dönemindeki yalı yaşamını, aile kurumundaki çözülme ve bireysel arzular ile toplumsal değerler arasındaki çatışmayı merkezine almıştır. Oyuncu kadrosunda Müjde Ar, Salih Güney, Neriman Köksal, Çolpan İlhan ve Şükran Güngör yer almıştır.

Dizinin müzikleri Yalçın Tura tarafından hazırlanmış; bestecinin klasik Türk müziğinin makamsal imkânlarını dramatik anlatının psikolojik katmanlarını görünür kılacak biçimde kullandığı dikkat çekmiştir. Enstrümantal ağırlıklı olarak tasarlanan müzikal yapı, sahnelerin duygusal yoğunluğunu belirleyen başlıca anlatım araçlarından biri hâline gelmiştir. Özellikle tekrar eden *Kürdîli Hicâzkâr Saz Semâisi* teması, yalnızca bir jenerik veya geçiş müziği olarak kullanılmamış; karakterler arasındaki bastırılmış duyguları, yasak aşkın yarattığı gerilimi ve yalı yaşamının giderek çözülmeye başlayan atmosferini bütünleyen bir leitmotif işlevi üstlenmiştir.

Böylece müzik, anlatı boyunca süreklilik sağlayan ortak bir işitsel hafıza oluşturmuştur.

Yalçın Tura'nın tercih ettiği ud, tanbur, kanun, ney, kemençe ve keman gibi geleneksel sazların tınları, dizinin tarihsel atmosferini kurmanın ötesinde karakterlerin ruh hâllerini yansıtan sembolik bir anlatım dili oluşturmuştur. Makamsal geçişler, sahnelerin dramatik ritmine uyum sağlayacak biçimde kurgulanmış; özellikle sessizlik ile müzik arasındaki dengeli kullanım, iç çatışmaları ve bastırılmış duyguları diyaloglardan daha güçlü biçimde görünür kılmıştır. Böylece klasik Türk müziği, tarihsel dekoru tamamlayan nostaljik bir unsur olmaktan çıkarak dizinin dramatik yapısını biçimlendiren temel estetik bileşenlerden biri hâline gelmiştir.

Bu yönüyle *Aşk-ı Memnu*, TRT'nin klasik Türk müziğini yalnızca kültürel mirası temsil eden bir unsur olarak değil, televizyon anlatısının psikolojik derinliğini kuran estetik bir anlatım dili olarak değerlendirdiği en başarılı yapımlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Yalçın Tura'nın makamsal anlatıya dayanan müzik anlayışı, sonraki TRT dönem dizilerinde görülecek tarihsel ve edebî uyarlamalar için de önemli bir model oluşturmuştur.

Aşk-ı Memnu'da Yalçın Tura'nın makamsal ve enstrümantal örgü üzerinden dramatik atmosferi kuran yaklaşımının ardından, TRT'nin edebiyat uyarlamaları geleneğinde klasik Türk müziğinin tarihsel ve kültürel temsil gücünü öne çıkaran bir diğer önemli yapım 1979 tarihli *Kiralık Konak* olmuştur. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun aynı adlı romanından TRT için uyarlanan dizi, Ünal Küpeli yönetmenliğinde gerçekleştirilmiş; Osmanlı Devleti'nin son döneminde yaşanan kuşak çatışmalarını, Batılılaşma tartışmalarını ve geleneksel hayat anlayışının çözülüşünü konu edinmiştir. Başlıca rolleri Derya Baykal, Alev Sezer ve Ahmet Evintan paylaşmıştır.

Dizinin müzikleri, XX. yüzyıl klasik Türk müziğinin en önemli bestecileri, udîleri ve müzik düşünürlerinden biri olan Cinuçen Tanrıkörur tarafından

hazırlanmıştır. Geleneksel makam anlayışını çağdaş dramatik anlatıyla buluşturan Tanrıkorur, yapım için bestelediği "*Film Müziği*" başlıklı eserlerde farklı makam geçkileri ve semâî değişmeli usûl yapılarından yararlanarak dönemin tarihsel atmosferini güçlü bir müzikal dille yansıtmıştır. Divan Makam arşivinde bu eserlerin doğrudan "*Film Müziği – Kiralık Konak*" başlığıyla kayıtlı bulunması, bestelerin diziye özgü olarak üretildiğini ve klasik Türk müziğinin televizyon anlatısında özgün bir dramatik dil oluşturduğunu göstermektedir.

Tanrıkorur'un müzik anlayışı, yalnızca tarihsel bir dekor oluşturmaya yönelmemiş; makamların ifade imkânlarını kullanarak Osmanlı aristokrasisinin çözülüşünü, gelenek ile modernleşme arasındaki gerilimi ve konak yaşamının giderek kaybolan estetik dünyasını işitsel düzlemde görünür kılmıştır. Ud başta olmak üzere klasik sazların doğal tınları, karakterlerin ruh hâllerini ve anlatının dramatik ritmini destekleyen temel estetik unsurlar hâline gelmiştir.

Dizide kullanılan Dede Efendi'nin "*Yine Bir Gül Nihâl Aldı Bu Gönlümü*" adlı eseri de bu tarihsel atmosferin kurulmasında önemli bir işleve sahiptir. Klasik Türk müziğinin en seçkin örneklerinden biri olan eser, konak yaşamını, Osmanlı seçkin kültürünü ve geçmişe duyulan aidiyet duygusunu temsil eden işitsel bir hafıza alanı oluşturmuştur. Böylece klasik repertuar, yalnızca dönem duygusunu destekleyen bir unsur olarak değil, anlatının kültürel belleğini taşıyan temel estetik bileşenlerden biri hâline gelmiştir.

Bu yönüyle *Kiralık Konak*, TRT'nin edebiyat uyarlamaları içerisinde klasik Türk müziğini tarihsel atmosfer kuran bir fon müziği olarak değil, anlatının kültürel, tarihsel ve psikolojik katmanlarını biçimlendiren temel bir dramatik unsur olarak kullanan en önemli örneklerden biri olmuştur. Aynı zamanda Cinuçen Tanrıkorur'un klasik Türk müziğinin estetik ve nazarî birikimini televizyon anlatısına taşıyan yaklaşımı, TRT'nin kültürel yayıncılık anlayışının ulaştığı en nitelikli müzik uygulamalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Ancak TRT bünyesinde klasik Türk müziğinin tarihî ve edebî uyarlamalar aracılığıyla kurumsal bir estetik anlayış içerisinde temsil edildiği bu dönem, aynı yıllarda Türk sinemasında yaşanan genel dönüşüm sürecinin yalnızca bir yönünü yansıtmaktadır. Sinema endüstrisi ise toplumsal, ekonomik ve siyasal gelişmelerin etkisiyle önemli bir yeniden yapılanma sürecine girmiş; Yeşilçam'ın geleneksel üretim modeli giderek çözülmeye başlamıştır. Bu dönüşüm, film üretiminden seyirci yapısına, müzik anlayışından anlatı tercihlerine kadar pek çok alanda belirleyici olmuş ve özellikle 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren sinemanın yönünü önemli ölçüde değiştirmiştir.

Gülseren Güçhan'a göre 1970'ler, Türkiye'de siyasal kamplaşmanın keskinleştiği, çatışma ve gerginlik atmosferinin yoğunlaştığı ve siyasetin gündelik yaşamın hemen her alanına nüfuz ederek hayat üzerindeki belirleyici etkisini artırdığı bir dönem olarak değerlendirilmiştir. Bu dönemde ekonomik bunalımın yanı sıra dergi ve gazetelerin kapatılması, bazı kitapların yasaklanması ve üniversitelerden akademisyenlerin uzaklaştırılması gibi uygulamalarla düşünsel alanın daraldığı; ifade ve fikir özgürlüğünün ciddi ölçüde sınırlandığı belirtilmiştir (Güçhan, 1992, s. 90).

Televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte göç ve kentleşmenin hız kazanması, seyirci profilini dönüştürmüş; sinema salonlarına ilgiyi azaltan etkenler arasında belirginleşmiştir. Nesrin Tan, bu dönemde artan yoksulluk, işsizlik ve umutsuzluğun senaryolara doğrudan yansıdığını; melodramların merkezindeki aşk ve kader temalarının giderek karanlıklaşarak arabesk sinemanın çıkışsız atmosferine evrildiğini belirtmiştir. Tan'a göre kente göç, gecekondulaşma ve özellikle Orhan Gencebay ekseninde yükselen arabesk müziğin etkisiyle sinema sektörü ile plak endüstrisi arasında belirgin bir ticari bağ kurulmuş; filmler plakları, plaklar da filmleri besleyen karşılıklı bir dolaşımın parçası hâline gelmiştir. Böylece arabesk sineması, yalnızca müzikal bir yönelim olarak değil, ekonomik beklentilerle de güçlenerek geniş kitlelere seslenen kalıcı bir tür olarak yerleşmiştir (Tan, 1987, s. 45).

1970'lerin başındaki sektör krizi ve seyircinin salonlardan uzaklaşması, yapımcıları yeni arayışlara yöneltmiş; Orhan Gencebay'ın “*Bir Teselli Ver*” şarkısının gördüğü ilgi ve ardından çekilen aynı adlı filmle birlikte başlayan süreç, ilginç biçimde Ömer Lütfi Akad'ın öncülüğünde fiilen arabesk furyasını başlatmış; bu dönemde arabesk, melodram ve yıldız sistemiyle birlikte Türk sinemasının ticari yapısının belirleyici unsurlarından biri hâline gelmiştir (Öz & Afacan, 2020, s. 121).

Arabesk akımının sinemaya taşınmasıyla birlikte 1970'lerin ikinci yarısında gişe dengesinin belirgin biçimde bu türden filmler lehine değişmeye başladığı görülmüştür. Agâh Özgüç , Orhan Gencebay'la görünürlük kazanan bu çizginin kısa süre içinde Ferdi Tayfur ekseninde yeni bir ticari merkeze dönüştüğünü vurgulamıştır. Özgüç'ün aktardığı üzere Tayfur, *Çeşme* ve *Derbeder* ile beyazperdede belirginleşmiş; birkaç yıl içinde gişede Gencebay'lı yapımların önüne geçmiştir. Bu yükselişin bir göstergesi olarak *Son Sabah*'ın 1978'de yılın en çok izlenen filmleri arasında öne çıktığı, izleyen yıl ise en çok rağbet gören ilk on filmin dördünde Tayfur'un başrolde yer aldığı belirtilmiştir. Aynı dönemde İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses ve Bülent Ersoy gibi pek çok arabesk yorumcusunun da peş peşe filmlerle seyirci karşısına çıktığı; bu yapımların önemli bir bölümünün Şerif Gören, Temel Gürsu, Natuk Bayhan, Osman F. Seden ve Remzi Jöntürk gibi isimlerce yönetilmiş olmasının, arabesk sinemayı “yıldız şarkıcı” etrafında örgütlenen ve belirli yönetmenlerle özdeşleşen yerleşik bir ticari damar hâline getirdiği ifade edilmiştir (Özgüç, 2005, s. 106-113).

Aynı yıllarda ivme kazanan erotik film furyası ise “aile seyircisi”nin salon deneyimiyle kurduğu bağı zayıflatmış ve izleyici profilindeki parçalanmayı hızlandırmıştır. Yapımcıların düşük maliyetli ve hızlı geri dönüş sağlayan türlere yönelmesi, televizyonun ev içi eğlencenin merkezine yerleşmesiyle birleşince sinema seyircisi giderek daralmıştır. Ancak bütün bu dönüşüm süreci içerisinde Türk sinemasında müzik alanında dikkat çekici yeni arayışlar da ortaya çıkmıştır. Özellikle

1970’li yıllardan itibaren alışılmış Yeşilçam melodram anlayışının dışında daha özgün ve bireysel müzik yaklaşımları gelişmeye başlamıştır.

Bu süreçte Melih Kibar, Cahit Berkay ve Cahit Oben gibi besteciler, film müziğini yalnızca sahnelerle eşlik eden teknik bir unsur olmaktan çıkararak kendi müzikal dünyaları doğrultusunda özgün bir anlatı alanına dönüştürmüştür. Türk müziği ezgilerinin, makamsal yürüyüşlerin ve yerel tınların sinemadaki hâkimiyeti devam etmiş; ancak geleneksel kullanım biçimleri modern orkestrasyon anlayışıyla yeniden yorumlanmıştır. Anadolu halk müziği sazları, klasik Türk müziği motifleri, minimal piyano temaları, elektronik altyapılar ve senfonik düzenlemeler birlikte kullanılmaya başlanmış; böylece Türk sinemasında daha kişisel ve özgün bir film müziği estetiği ortaya çıkmıştır.

Melih Kibar, melodik hafızaya dayalı ve leitmotif merkezli yaklaşımıyla öne çıkmıştır. Aynı temayı farklı tempo ve düzenlemelerle yeniden kullanması, müziğin dramatik yapıyı yönlendiren bir unsur hâline gelmesini sağlamıştır. Duygusal yoğunluğu güçlü piyano temaları ve orkestral geçişleriyle sıcak aile ilişkileri ile dramatik kırılmaları aynı müzikal yapı içerisinde bir araya getirmiştir.

Cahit Oben ise daha sade ve minimalist bir müzik anlayışı geliştirmiştir. Büyük orkestral yapılardan uzak duran besteci, sınırlı enstrüman kullanımıyla güçlü dramatik atmosferler oluşturmuş; yalın melodiler aracılığıyla karakterlerin yalnızlık, yoksulluk ve çaresizlik duygularını ön plana çıkarmıştır. Bu yaklaşım, Türk sinemasında az enstrümanla yoğun psikolojik etki oluşturulabileceğini göstermesi bakımından dikkat çekici olmuştur.

Cahit Berkay ise Anadolu sazlarını modern sinema müziği estetiğiyle birleştiren yaklaşımıyla öne çıkmıştır. Bağlama, cura ve yerel ezgileri elektronik altyapılar ve modern düzenlemelerle birlikte kullanarak Türk sinemasında yeni bir işitsel dünya oluşturmuştur. Anadolu müziğinin yerel karakterini korurken çağdaş ses

anlayışıyla birleştirmesi, film müziklerinde doğu–batı sentezinin güçlü örneklerinden biri olarak değerlendirilmiştir.

1980’li yıllar Türk sineması açısından önemli yapısal dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. 12 Eylül 1980 askerî müdahalesinin ardından değişen toplumsal ve kültürel iklim, ekonomik sorunlar, artan yapım maliyetleri ve seyirci kaybı, Yeşilçam’ın geleneksel üretim modelini önemli ölçüde etkilemiştir. Ticari kaygılarla üretilen düşük bütçeli yapımların artması, değişen seyir alışkanlıkları ve televizyon yayınlarının yaygınlaşması sinema sektöründe yeni arayışları beraberinde getirmiştir.

Özellikle 1980’lerle birlikte televizyonun ev içi eğlencenin merkezine yerleşmesi ve VHS formatındaki video kasetlerin yaygınlaşması, film izleme pratiğini büyük ölçüde salonlardan ev ortamına taşımıştır. Mahalle aralarında açılan video kaset kiralama dükkânları dönemin popüler kültürünün önemli unsurlarından biri hâline gelmiş; sinema filmlerinin günlük ücretlerle kiralanarak evlerde izlenmesi, seyirci alışkanlıklarında belirgin değişikliklere yol açmıştır. Bu süreç, sinema salonlarının seyirci sayısında azalmaya neden olurken film üretim ve dağıtım modellerinin de yeniden şekillenmesini beraberinde getirmiştir. Televizyonun yaygınlaşmasının sinemanın geniş kitleler için “en ucuz eğlence” olma niteliğini aşındırdığı; buna ek olarak video oynatıcıların hızla yaygınlaşmasının sinema salonlarını daha da zorladığı belirtilmiştir. Bu koşullar altında Türk sinemasının ciddi yapısal sorunlarla karşı karşıya kaldığı; 1986 yılında sinema ve müzik alanında çalışanları desteklemeyi amaçlayan yeni bir sinema yasasının gündeme geldiği ve endüstrinin yeniden örgütlenmesine dönük arayışların öne çıktığı ifade edilmiştir (Erdoğan & Solmaz, 2005, s. 136).

Bu dönemde sinema, politik içerikten büyük ölçüde uzaklaşmış; komedi, kadın filmleri ve arabesk temalı yapımların görünürlüğü artmıştır. Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur ve İbrahim Tatlıses’in başrolünde yer aldığı arabesk filmler geniş izleyici kitlelerine ulaşırken, klasik Türk müziği geleneğini temsil eden sanatçılar da

sinemadaki varlıklarını sürdürmüştür. Ayşe Tunalı, Faruk Tınaz, Zekai Tunca ve ilerleyen yıllarda Coşkun Sabah gibi isimler, hem ses sanatçısı kimlikleri hem de rol aldıkları yapımlarla dönemin müzikli sinemasında yer almışlardır. Böylece 1980’li yılların müzikal sineması, arabesk müziğin yükselişi ile klasik Türk müziği ve popüler alaturka geleneğinin sürekliliğini aynı dönemde barındıran çok katmanlı bir görünüm sergilemiştir.

Yeşilçam’dan devralınan müzikal hafıza geleneği 1980’li yıllarda da etkisini sürdürmüştür. Klasik Türk müziği ve halk müziği repertuvarına ait eserler, kimi yapımlarda doğrudan sahne içi icralarla, kimi yapımlarda ise fon müziği olarak kullanılmış; özellikle diagetik müzik kullanımı karakterlerin mesleki kimliklerini, toplumsal konumlarını ve duygusal dünyalarını görünür kılan önemli bir anlatı aracına dönüşmüştür. Gazino, meyhane ve sahne performansları etrafında şekillenen bu müzikal yapı, Türk sinemasının kültürel hafızasının sürekliliğini sağlayan temel unsurlardan biri olmuştur.

Plak, radyo, gazino ve sahne kültürüyle ilişkili popüler müzik dolaşımı, film müziklerinin sinema salonunun dışına taşarak geniş kitlelere ulaşmasını sağlamış; şarkıcı-oyuncular, besteciler ve yorumcular Yeşilçam’ın müzik merkezli üretim yapısının başlıca aktörleri hâline gelmiştir. Böylece müzik, yalnızca anlatıya eşlik eden işitsel bir unsur olarak değil; filmlerin kimliğini belirleyen, kültürel belleği taşıyan ve seyirciyle duygusal bağ kuran temel bir sinemasal bileşen olarak varlığını sürdürmüştür.

Bununla birlikte, sektörün yaşadığı bütün ekonomik ve yapısal dönüşümlere rağmen film müziği alanında yeni estetik arayışlar da ortaya çıkmıştır. Besteciler, film müziğini yalnızca sahnelerle eşlik eden teknik bir unsur olarak değil, anlatının dramatik yapısını kuran özgün bir ifade alanı olarak değerlendirmiştir. Geleneksel Türk müziği ezgileri ve halk müziği tınıları modern orkestrasyon teknikleriyle yeniden yorumlanmış; elektronik sesler, senfonik düzenlemeler ve yerel çalgılar birlikte

kullanılarak Türk sinemasında yeni bir işitsel estetik oluşturulmuştur. Böylece 1980'li yıllarda geleneksel müzik mirası ile çağdaş film müziği anlayışı bir arada varlığını sürdürmüştür.

Bu dönemin sinema üretimi incelendiğinde, klasik Türk müziği ve halk müziği repertuvarının farklı anlatı stratejileriyle kullanılmaya devam ettiği görülmektedir. Çalışma kapsamında incelenen 1981 yapımı *Kanlı Nigar*, 1983 yapımı *Şekerpare* ve 1985 yapımı *Yılanların Öcü* bu dönüşümün dikkat çekici örnekleri arasında yer almaktadır.

Kanlı Nigar tematik ve müzikal yapısı bakımından Türk sinemasında geleneksel tiyatro mirasının sinemaya aktarımını temsil eden dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. “Kanlı Nigar” temasını işleyen toplam dört film bulunmakta olup, bu anlatı ilk olarak 1933 yapımı *Düğün Gecesi / Kanlı Nigar* ile sinemaya uyarlanmıştır. Ardından 1955 yapımı *Kanlı Nigar / Karagöz-Hacivat*, 1968 yapımı *Kanlı Nigar* ve 1981 yapımı *Kanlı Nigar* filmleri izleyiciyle buluşmuştur. İçerik bakımından özellikle 1968 ve 1981 tarihli uyarlamaların büyük ölçüde benzer anlatı yapısını paylaştığı görülmektedir. Sadık Şendil’in tiyatro eserinden hareketle oluşturulan bu anlatı, farklı dönemlerde yeniden yorumlanarak Türk sinemasının süreklilik gösteren karakterlerinden biri hâline gelmiştir.

1981 yapımı *Kanlı Nigar*, yönetmenliğini Memduh Ün’ün üstlendiği, senaryosu Orhan Aksoy tarafından Sadık Şendil’in aynı adlı eserinden uyarlanan tarihî-komedi türündeki yapımlardan biridir. Filmin müzikleri Esin Engin tarafından bestelenmiş ve düzenlenmiştir. Başrollerde Fatma Girik ve Kemal Sunal yer alırken, oyuncu kadrosunda ayrıca Dinçer Çekmez, Sümer Tilmaç, Bahar Öztan ve Pembe Mutlu bulunmaktadır. Kemal Sunal’ın Abdi ve Narçın karakterlerini aynı film içerisinde canlandırması, yapımın dikkat çekici unsurlarından biri olmuştur.

Film, geçmişte uğradığı haksızlıkların intikamını almak amacıyla mahallede yeni bir düzen kuran Cihanyandı Kanlı Nigar’ın hikâyesini konu edinmektedir.

Geleneksel Osmanlı mahalle yaşantısını mizahi bir dille ele alan yapım, meddah, ortaoyunu ve tuluat geleneğinin izlerini taşıyan anlatı yapısıyla dikkat çekmektedir.

Filmin müzikal yapısı, klasik Türk müziği, halk müziği ve geleneksel eğlence müziklerinin bir arada kullanıldığı zengin bir repertuvar ortaya koymaktadır. Jenerik bölümü, Lavtacı Hristo'nun Kürdîlihiczâr makamındaki Aksak usûlündeki “*Gidelim Göksu'ya Bir Âlem-i Âb Eyleyelim*” adlı eseriyle açılmış; böylece filmin tarihsel ve nostaljik atmosferi daha ilk sahnelerden itibaren kurulmuştur. Esin Engin tarafından bestelenen Nihâvend karakterli saz eserleri ve uvertür düzenlemeleri ise anlatının dramatik geçişlerinde işlevsel biçimde kullanılmıştır.

Filmde geleneksel halk müziği repertuvarına ait eserler de önemli yer tutmaktadır. Uşşak makamındaki “*Kadifeden Kesesi Kahveden Gelir Sesi*”, Sabâ makamındaki “*Bir Dalda İki Kiraz Biri Al Biri Beyaz*”, Hicaz karakterli “*Pencereden Kuş Uçtu Yandı Yürek Tutuştu*” ve çeşitli köçekçeler ile oyun havaları sahne içi eğlence atmosferinin kurulmasına katkı sağlamıştır. Karcığâr makamındaki “*Benliyi Aldım Kaçaktan*” adlı köçekçe ile çeşitli halk ezgileri, Osmanlı eğlence kültürünün sinemasal temsiline hizmet etmiştir.

Fatma Girik'in kendi sesiyle seslendirdiği eserler, filmin müzikal anlatısında özel bir yer tutmaktadır. Sarkis Sucuyan'ın Nihâvend makamındaki Curcuna usûlündeki “*Kimseye Etmem Şikâyet Ağlarım Ben Hâlîme*” adlı eseri ile Hüzam makamındaki “*Yanıyor mu Yeşil Köşkün Lambası*” türküsünün icrası, karakterin duygusal dünyasını görünür kılan diegetik müzik örnekleri arasında yer almıştır. Buna karşılık Kürdîlihiczâr Longa, *Kâtip* (Üsküdar'a Gider İken) ve çeşitli oyun havaları ise fon müziği olarak kullanılarak anlatının ritmini desteklemiştir.

Kanlı Nigar, 1980'li yıllarda klasik Türk müziği, halk müziği ve geleneksel Osmanlı eğlence repertuvarını aynı anlatı içerisinde bir araya getiren ender yapımlardan biri olarak dikkat çekmektedir. Arabesk müziğin sinema üzerindeki etkisinin giderek arttığı, Yeşilçam'ın geleneksel üretim yapısının çözülmeye başladığı

ve müzikal çeşitliliğin daraldığı bir dönemde; köçekçeler, kantolar, longalar, klasik Türk müziği eserleri ve halk ezgilerinin böylesine geniş bir repertuvar hâlinde kullanılması, filmi döneminin ayrıcalıklı örneklerinden biri hâline getirmiştir. Bu yönüyle Kanlı Nigar, yalnızca geleneksel tiyatro mirasını sinemaya aktaran bir uyarlama değil; aynı zamanda klasik Türk müziğinin tarihsel belleğini ve Osmanlı eğlence kültürünü 1980'li yılların sinema dili içerisinde yeniden görünür kılan önemli bir kültürel temsil alanı oluşturmuştur.

Bu yaklaşımın daha gelişmiş ve bilinçli bir anlatı modeline dönüştüğü örnek ise Atıf Yılmaz'ın 1983 yapımı Şekerpere filmi olmuştur. Şekerpere, geleneksel Türk müziği repertuvarını yalnızca dönem atmosferi oluşturmak amacıyla kullanmamış; tanınmış eserleri hikâyeye uygun yeni güftelerle yeniden üreterek müziği anlatının kurucu bileşenlerinden biri hâline getirmiştir. Bu yönüyle yapım, 1980'li yıllarda klasik Türk müziğinin sinemadaki kullanım biçimlerini en yetkin şekilde temsil eden filmler arasında yer almaktadır.

1983 yapımı *Şekerpere*, yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği, senaryosunu Yavuz Turgul'un kaleme aldığı ve yapımcılığını Ertem Eğilmez'in gerçekleştirdiği dönem komedileri arasında yer almaktadır. Turgut Özakman'ın *Bir Şehnaz Oyun* adlı tiyatro eserinden sinemaya uyarlanan yapım, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde Galata çevresinde geçen olayları mizah, taşlama ve müzik ekseninde ele almaktadır. Başrollerini Şener Şen (Serkomser Ziver Bey), İlyas Salman (Bekçi Cumali) ve Yaprak Özdemiroğlu'nun (*Şekerpere*) paylaştığı filmin oyuncu kadrosunda ayrıca Şevket Altuğ, Ayşen Gruda, Neriman Köksal ve Ali Taygun gibi isimler yer almaktadır.

Film, Galata çevresinde kurduğu rüşvet ve haraç düzeniyle bölge halkını baskı altında tutan Serkomser Ziver Bey (Şener Şen) ile dürüstlüğü nedeniyle İstanbul'a sürülen Bekçi Cumali'nin (İlyas Salman) karşı karşıya gelişini konu edinmektedir. Galata'da esnafı haraca bağlayan, nüfuzunu kişisel çıkarları doğrultusunda kullanan

ve çevresindeki herkes tarafından korkulan Ziver Bey, dışarıdaki otoriter görünümünün aksine Nazır Paşa'nın (Hüseyin Kutman) kızıyla evli bir iç güveyisidir. Bu nedenle kamusal alanda güçlü ve buyurgan bir karakter olarak görünürken, Nazır Paşa'nın konağında çekingen ve tedirgin bir tavır sergilemektedir. Film boyunca Ziver Bey'in kurduğu düzen ile özel hayatındaki güçsüz konumu arasındaki karşıtlık, anlatının mizahi unsurlarından birini oluşturmaktadır.

Galata esnafı ise yıllardır Ziver Bey'in baskısı altında yaşamaktadır. Esnaftan düzenli olarak haraç toplayan Ziver Bey, bölgedeki eğlence hayatını ve ticari ilişkileri de kontrol altında tutmaktadır. Bu nedenle Galata halkı ve esnafı onu sevmediği hâlde doğrudan karşısına çıkamamaktadır. Ziver Bey'in bitmek bilmeyen taleplerinden en fazla etkilenen kişilerden biri de Galata'nın tanınmış simalarından Letafet Hanım'dır (Neriman Köksal). Eğlence dünyasının merkezlerinden biri olan konağın yöneticisi konumundaki Letafet Hanım, güçlü kişiliği ve sözü geçen tavrıyla çevresinde saygı uyandırmakta; buna rağmen Ziver Bey'in baskılarına uzun yıllar katlanmak zorunda kalmaktadır.

Filmin diğer önemli karakteri olan Bekçi Cumali (İlyas Salman) ise Galata'nın alışılmış düzeninin tam karşısında konumlandırılmıştır. Dürüstlüğü, saflığı ve kurallara bağlılığı nedeniyle İstanbul'a sürülen Cumali, göreve başladığı andan itibaren çevresinde olup bitenleri anlamakta güçlük çekmektedir. Ziver Bey'i de kendisi gibi namuslu ve adaletli bir devlet görevlisi olarak gören Cumali, kısa süre içerisinde ona büyük bir saygı ve bağlılık geliştirmektedir.

Ancak Galata'da karşılaştığı yozlaşmış düzen, zamanla onun dünyaya bakışını değiştirecek olayların başlangıcını oluşturmaktadır. Olaylar, Nazır Paşa'nın evlatlığı Peyker ile ilgili ortaya çıkması hâlinde ciddi sonuçlar doğurabilecek bir durumun gizlenmeye çalışılmasıyla başlamaktadır. Peyker'in içinde bulunduğu durumun Nazır Paşa tarafından öğrenilmesi, Ziver Bey'in hem aile hayatını hem de sahip olduğu makamı tehlikeye düşürebilecek niteliktedir. Bu nedenle Ziver Bey, dürüstlüğü ve

saflığıyla tanınan Bekçi Cumali'yi kendi planına dâhil ederek Peyker ile evlendirmeyi amaçlamaktadır. Böylece hem yaşananların sorumluluğunu gizleyebileceğini hem de Nazır Paşa'nın kızı olan eşiyle yaşayacağı olası sorunların önüne geçebileceğini düşünmektedir. Ancak İstanbul'a yeni gelen Cumali'nin Letafet Hanım'ın himayesindeki evde yaşayan Şekerpere'ye ilk görüşte âşık olması, Ziver Bey'in bütün hesaplarını altüst edecek gelişmelerin başlangıcına dönüşmektedir.

Cumali ile Şekerpere arasındaki ilişki giderek güçlenirken, Ziver Bey de kurduğu düzeni koruyabilmek için yeni entrikalara başvurmaktadır. Bu süreçte Ziver Bey'in yardımcısı Hurşit (Şevket Altuğ), çıkar ilişkileri üzerine kurulu düzenin sürdürülmesinde önemli rol oynarken; Galata'nın sözü geçen isimlerinden Galatalı (Ali Taygun), Letafet Hanım ve çevresindeki diğer karakterler Cumali ile Şekerpere'nin yanında yer almaktadır. Böylece başlangıçta Ziver Bey'in baskısı karşısında sessiz kalan Galata esnafı ve mahalle halkı, zamanla ortak bir dayanışma geliştirerek onun kurduğu düzene karşı harekete geçmektedir.

Filmin son bölümünde Letafet Hanım, Şekerpere, Galatalı ve mahalle halkının birlikte hazırladığı planlar sonucunda Ziver Bey'in yıllardır gizlemeye çalıştığı gerçekler ortaya çıkmaktadır. Kurduğu çıkar düzeni çökerken sahip olduğu makam ve ayrıcalıkları da kaybeden Ziver Bey'in rütbeleri sökülmemekte ve kendisi yeniden bekçiliğe indirilmektedir. Buna karşılık dürüstlüğü, iyi niyeti ve adalet duygusuyla öne çıkan Cumali ise komiserliğe yükseltilmektedir. Böylece film boyunca kurulan karşıtlık finalde somut bir karşılık bulmakta; gücünü çıkar ilişkilerinden alan Ziver Bey cezalandırılırken, dürüstlüğü temsil eden Cumali ödüllendirilmektedir. Anlatı, Cumali ile Şekerpere'nin evlenerek mutlu bir birlikteliğe adım atmalarıyla son bulmaktadır.

Görünürde bir dönem komedisi olarak ilerleyen *Şekerpere*, bürokratik yozlaşma, güç ilişkileri, çıkar ağları ve toplumsal ikiyüzlülük üzerine kurulu güçlü bir taşlama niteliği taşımaktadır. Bunun yanında Galata'nın eğlence hayatını, mahalle

kültürünü ve geleneksel şehir yaşamını mizahi bir anlatı içerisinde yeniden üreterek 1980’li yıllar Türk sinemasının dikkat çekici yapımları arasında yer almaktadır.

Yapım yalnızca konusu bakımından değil, tiyatrodan sinemaya uyarlanış biçimi açısından da dikkat çekmektedir. Bilginç Eyan’ın belirttiği üzere, *Bir Şehnaz Oyun* adlı piyesin sinemaya aktarım sürecinde dramatik yapı ve karakter ilişkileri önemli ölçüde yeniden düzenlenmiştir. Eyan’a göre:

“Bir Şehnaz Oyun adlı piyesin Şekerpere filmine uyarlanışında dramatik aksiyon ve kişiler dünyası çerçevesinde dikkat çeken ilk unsurlardan biri başkişi ve norm karakter arasındaki yer değişikliğidir. Nitekim Bir Şehnaz Oyun’da başkarakter olmayıp, Şehnaz ile Recep Efendi’ye göre daha geri planda kalan Müştak’ın yerini Şekerpere filminde Cumali almıştır. Buna mukabil Müştak’ın filmdeki muadili olan Cumali, Şekerpere filminde başkişidir ve bu noktada orijinal metnin norm karakteri Müştak’tan filmin başkarakter Cumali’ye geçiş büyük önem taşımaktadır” (Eyan, 2024, s. 216).

Uyarlama sürecinde gerçekleştirilen bu değişiklik, filmin müzikal yapısına da doğrudan yansımıştır. Anlatının merkezine yerleştirilen Cumali karakteri, kullanılan müzikal malzemenin de odağı hâline gelmiş; karakterin yaşadığı dönüşüm, Şekerpere’ye duyduğu aşk ve karşılaştığı engeller büyük ölçüde müzik aracılığıyla aktarılmıştır. Nitekim film, Türk sinemasında alışılmış müzik kullanımının ötesine geçerek klasik Türk müziği, kanto ve halk müziği repertuvarına ait eserleri yalnızca fon oluşturan unsurlar olarak değerlendirmemiş; bu eserlerin melodik yapıları ve ritmik karakterleri korunurken sözlerini filmin olay örgüsüne göre yeniden düzenleyerek anlatının temel taşıyıcılarından biri hâline getirmiştir.

Filmin müzikleri, ud sanatçısı, besteci ve eğitimci kimliğiyle tanınan Mutlu Torun tarafından hazırlanmıştır. Ancak *Şekerpere*’yi döneminin diğer yapımlarından ayıran temel özellik, kullanılan müziğin yalnızca atmosfer oluşturan veya sahne içi icralara eşlik eden bir unsur olarak kullanılmamasıdır. Film boyunca klasik Türk

müziği, kanto ve halk müziği repertuarından seçilen çok sayıda tanınmış eser, özgün ezgisel yapıları korunarak filmin hikâyesine uygun yeni güftelerle yeniden şekillendirilmiştir. Böylece müzik, karakterleri tanıtan, olayları açıklayan, çatışmaları görünür kılan ve anlatıyı ilerleten bir işlev üstlenmiştir.

Jenerikte kullanılan ve halk arasında “Yandım Çavuş” adıyla da bilinen “*İstanbul’dan Üsküdar’a Yol Gider*”, Muhayyer makamında ve Raks Aksağı usûlünde bir türkü örneğidir. Eserin ezgisel yapısı korunmuş; ancak sözleri filmin geçtiği çevreyi ve anlatının temel çatışmasını tanıttak biçimde yeniden düzenlenmiştir. Türkü, “*İstanbul’un günah yeri Galata, Galata’dır anam Galata / Milletin işi gücü avanta, avanta anam avanta*” sözleriyle seslendirilerek seyirciyi doğrudan Galata’nın çıkar ilişkileri üzerine kurulu dünyasına taşımaktadır. Böylece müzik, henüz hikâye başlamadan filmin mekânını, toplumsal atmosferini ve temel çatışmasını tanıtan bir anlatım işlevi üstlenmektedir.

Jeneriğin devamında aynı müzikal yapı korunarak sözler bu kez Serkomser Ziver Bey karakterini tanıttak şekilde değiştirilmiştir. “*İşte böyle asil beyler hanımlar / Bir komiser ki sahtekâr...*” sözleriyle devam eden bölüm, karakterin henüz olay örgüsü içerisinde ayrıntılı biçimde görünmediği bir noktada onun temel özelliklerini seyirciye aktarmaktadır. Böylece film, karakter tanıtımını diyalog yerine müzik aracılığıyla gerçekleştirmektedir.

Filmin açılış bölümünde Serkomser Ziver Bey’in ardından Bekçi Cumali karakteri de müzik aracılığıyla seyirciye tanıtılmaktadır. Bu sahnede kullanılan Rast makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki “*Ah Dingala Dingala (Kömürü de Koydum Mangala)*” adlı kanto, filmin müzikal anlatım anlayışının bir başka örneğini oluşturmaktadır. Eserin melodik yapısı korunmuş; kanto sözleri ise Cumali karakterinin kişilik özelliklerini ve Galata çevresinin ona bakışını yansıttak biçimde yeniden düzenlenmiştir. Kanto içerisinde yer alan

“*Bu bekçi çok dangalak*”

*Hem de sırılsıklam salak
Kırk yıllık Galata'yı
Aklınca yola koyacak
Tencere dibin kara, seninki benden kara
Cumali bu işten vazgeç, olursun âleme maskara”*

sözleri, Galata'nın yozlaşmış düzeni içerisinde dürüstlüğü ve kurallara bağlılığıyla dikkat çeken Cumali'nin çevresindekiler tarafından nasıl algılandığını ortaya koymaktadır.

Bu kullanım, karakter tanıtımının yalnızca diyaloglarla değil, müzik aracılığıyla gerçekleştirildiği yapının devamı niteliğindedir. Ziver Bey'in sahtekârlığı ve çıkarcılığı nasıl müzikal anlatımla seyirciye aktarılmışsa, Cumali'nin saflığı, dürüstlüğü ve çevresine yabancı kalan karakteri de aynı yöntemle tanımlanmıştır. Böylece film, henüz olay örgüsünün başlangıcında iki temel karakter arasındaki karşıtlığı müzik aracılığıyla kurmaktadır.

Ziver Bey'in Peyker ile ilgili yaşanan durumu gizlemek amacıyla Cumali'yi istemediği bir evliliğe yönlendirmeye çalıştığı bölümde, “*Ayva Çiçek Açmış Yaz mı Gelecek*” adlı Uşşak makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki türkü kullanılmıştır. Uyarlamadaki “*Damat olacakmış koca konağa / Ama Cumali'nin derdi bambaşka / Düşmüş yüreği bir gizli aşka / Cumali'nin sevdiği kimdir nerededir? / Adı Şekerpare'dir, bizim evdedir*” sözleriyle bir taraftan Ziver Bey'in kurmaya çalıştığı evlilik planı açıklanırken, diğer taraftan Cumali'nin gönlünün çoktan Şekerpare'ye yöneldiği vurgulanmaktadır. Böylece sahnede henüz ayrıntılı biçimde anlatılmayan çatışma, türkü aracılığıyla seyirciye aktarılmakta; anlatının ilerleyen bölümlerinde yaşanacak olayların zemini hazırlanmaktadır.

Cumali'nin ilk kez Letafet Hanım'ın konağına girdiği ve Şekerpare ile karşılaştığı sahnede, Serkis Efendi'ye ait Rast makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki “*Darıldın mı Gülüm Bana Hiç Bakmıyorsun Bu Yana*” adlı kanto

kullanılmaktadır. Film boyunca çok sayıda eserin sözleri hikâyeye uygun biçimde yeniden düzenlenirken, bu sahnede eserin özgün sözleriyle icra edilmesi dikkat çekmektedir. Konağın eğlence ortamını ve dönemin Galata hayatını yansıtan kanto, aynı zamanda Cumali ile Şekerpere arasındaki ilişkinin başlangıcına eşlik etmektedir. İlk görüşte Şekerpere'ye âşık olan Cumali'nin yaşadığı şaşkınlık ve heyecan, sahnenin komedi unsuruyla birleşirken; kullanılan kanto da anlatının geçtiği sosyal çevreyi görünür kılan diegetik bir unsur olarak işlev görmektedir. Böylece film, bir yandan dönemin eğlence kültürünü yansıtırken diğer yandan iki karakter arasındaki aşk hikâyesinin başlangıcını müzikal bir atmosfer içerisinde kurmaktadır.

Şekerpere ile karşılaşmasının ardından Cumali'nin yaşadığı duygusal değişim, “*Kadifeden Kesesi/Kahveden Gelir Sesi*” adlı Uşşak makamındaki ve Sofyan usûlündeki türkü aracılığıyla anlatılmaktadır. Eserin melodik yapısı korunmuş; ancak sözleri filmin olay örgüsüne uygun biçimde yeniden düzenlenmiştir.

“Cumali buldu havayı

Kıza da yaktı abayı

Ah acemim ah

Ah budalam ah enayi”

sözleriyle Cumali'nin ilk görüşte yaşadığı aşk mizahi bir üslupla aktarılırken, devamında yer alan “*Şekerpere aman Şekerpere / Sensin derdime çarem*” ifadeleri karakterin duygularını doğrudan görünür kılmaktadır. Türkünün ilerleyen bölümlerinde

“Kız da ondan hoşlandı

Saflığına aldandı

Biri ona ilk defa

Hanım dedi, insan gibi davrandı”

sözlerine yer verilerek yalnızca Cumali'nin duyguları değil, Şekerpare'nin Cumali'ye karşı gelişen ilgisi de seyirciye aktarılmaktadır. Böylece eser, iki karakter arasındaki ilişkinin karşılıklı bir yakınlaşmaya dönüştüğünü açıklayan anlatısal bir işleve sahip olmaktadır.

Ziver Bey'in Letafet Hanım'ı kendi planına dâhil etmeye çalıştığı sahnelerde, Uşşak makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki “*Telgraflın Tellerine Kuşlar mı Konar*” türküsü kullanılmıştır. Eserin melodik yapısı korunurken sözleri filmin olay örgüsüne göre yeniden düzenlenmiştir. “*Anahğa razı oldu bizim Letafet / Aman aman inşallah da çıkmaz rezalet*” sözleriyle Letafet Hanım'ın plana dâhil oluşu anlatılırken, devamında yer alan “*İki ahbap mahpuslarda çekerken çile / Bizimkiler kız istemeye gittiler bile*” ve “*Yüreğini kaptırmışken bekçibaşına / Sevdigine kız istemek geldi başına*” ifadeleriyle hem Cumali'nin bilgisi dışında gelişen olaylar hem de Şekerpare'nin yaşadığı duygusal çıkmaz seyirciye aktarılmaktadır. Böylece türkü, fon müziği olmanın ötesine geçerek anlatının ilerleyişini açıklayan bir işlev üstlenmektedir.

Cumali ile Şekerpare'nin Ziver Bey'in planlarını bozabilmek amacıyla birlikte hareket etmeye başladıkları sahnelerde, Kemani Sebuha Efendi'ye ait *Kürdilihicazkâr Longa* kullanılmıştır. Sözsüz olarak duyurulan eser, filmin önceki bölümlerinde kullanılan ve olay örgüsünü açıklayan müzikal yapıdan farklı olarak sahnedeki hareketliliği ve komedi unsurunu destekleyen bir işlev üstlenmektedir. Cumali'nin çarşaf giyerek kimliğini gizlemeye çalıştığı ve Şekerpare ile birlikte Galata kahvehanesine gittiği bu bölümde kullanılmıştır.

Cumali ile Şekerpare arasındaki ilişkinin giderek güçlendiği bölümlerde, Kemani Sarkis Sucuyan'a ait Rast makamındaki ve Aksak usûlündeki “*Dondurmam Buz Gibi Buz*” adlı kanto kullanılmıştır. Eserin melodik yapısı korunmuş; ancak sözleri filmin hikâyesine uygun biçimde yeniden düzenlenmiştir. “*Şekerpare ne etsin / Kime şifaya gitsin / Cumali onsuz olmaz / Sözünden hiç cayamaz*” sözleriyle iki karakter

arasındaki bağıllık vurgulanırken, devamında koro tarafından seslendirilen “*İki cami arasında beynamaz*” ifadesi olayların çıkmaza sürüklendiği duruma göndermede bulunmaktadır. Kantonun ilerleyen bölümünde ise Şekerpere karakteri “*Hoş görmeli sevdalıyı / Ben pek sevdim Cumali’yi / Bu sevdadan ölürüm de uslanmam / Boş yere sözlere de hiç kanmam*” sözleriyle duygularını açık biçimde dile getirmektedir. Böylece eser, karakterlerin iç dünyasını doğrudan seyirciye aktaran ve aşk hikâyesinin gelişimini görünür kılan bir anlatı unsuruna dönüşmektedir.

Nazır Paşa ve ailesinin Letafet Hanım’ın evine geldikleri sahnelerde, Kemani Sebuğ Efendi’ye ait Kürdilihicazkâr makamındaki *Longa* kullanılmıştır. Sözsüz olarak duyurulan eser, filmin bu bölümünde olay örgüsünün açıklanmasından çok sahnenin hareketliliğini ve mizahi atmosferini desteklemektedir. Bir yandan Peyker ile Cumali arasında kurulmaya çalışılan evlilik hazırlıkları sürerken, diğer yandan karakterlerin birbirlerinden gizledikleri gerçekler anlatının gerilimini artırmaktadır. Longanın canlı ve akıcı yapısı, sahnede yaşanan karmaşayı ve karşılıklı aldatmacalar üzerine kurulu komedi unsurunu destekleyerek olayların hızla geliştiği bu bölüme dinamik bir müzikal zemin hazırlamaktadır.

Cumali’nin Şekerpere ile evlenmek istediğinin anlaşılmasının ardından gelişen sahnelerde, Muhlis Sabahattin Ezgi’ye ait Hicaz makamındaki ve Aksak usûlündeki “*Pencerenin Perdesini Aç Bana Göster Yüzünü*” adlı eser kullanılmıştır. Eserin özgün melodik yapısı korunurken sözleri filmin olay örgüsüne uygun biçimde yeniden yazılmış; “*Dualar edin bu kıza / Darısı hep başımıza*” ifadeleriyle karakterlerin evliliğe yönelik beklentileri dile getirilmiştir. Devamında yer alan

“*Hem aklandık hem paklandık*

Bizler de temiziz artık

Aman damat birazcık gayret

Bu sefer o işi hallet”

sözleri ise filmin mizahi üslubunu sürdürürken yaklaşan düğün hazırlıklarını ve karakterlerin içerisinde bulunduğu durumu seyirciye aktarmaktadır. Böylece eser, anlatının çözülme sürecine girilen bu bölümünde olayları açıklayan müzikal anlatım geleneğini devam ettirmektedir.

Şekerpare, Letafet Hanım ve evdeki diğer kadınların düğün hazırlıkları yaptığı bölümlerde, Saba makamındaki ve Nim Sofyan usûlündeki “*Bir Dalda İki Kiraz Biri Al Biri Beyaz*” adlı türkü sözsüz olarak duyurulmuştur. Ezgisel yapı yeniden kullanılarak “*Komiser Ziver çok kurnaz / Kafanı işlet biraz / Oğlan uyur kız uyanık / O biçim gerdek olmaz*” sözleriyle Ziver Bey’in kurduğu planlar ve karakterler arasındaki ilişkiler mizahi bir dille yorumlanmaktadır. Böylece film, aynı müzikal malzemeyi farklı sahnelerde farklı işlevlerle kullanarak anlatı bütünlüğünü korumaktadır.

Peyker’in yaşananları Letafet Hanım ve Şekerpare’ye anlatmasının ardından, Ziver Bey’e karşı kurulan plan şekillenmeye başlamaktadır. Bu sahnelerde kullanılan Gırlızen Rıza Bey’e ait Mahur makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Beyoğlu’nda Gezersin Gözlerini Süzersin*” adlı eser, filmin hikâyesine uygun yeni sözlerle seslendirilmiştir. “*Galatalı gel bize / Ziver’i getir bize / Hınzır burnu yere gelsin, inim inim inlesin*” sözleriyle karakterlerin Ziver Bey’i alt etmeye yönelik hazırlıkları açık biçimde dile getirilmekte; böylece anlatının çözüm bölümüne geçiş müzik aracılığıyla duyurulmaktadır. Film boyunca olduğu gibi burada da eser yalnızca sahneye eşlik eden bir unsur olarak kullanılmamış, karakterlerin niyetlerini ve olayların yönünü açıklayan bir anlatım aracı hâline gelmiştir.

Filmin final bölümünde gerçekleştirilen düğün eğlencesinde, daha önce Cumalı ile Şekerpare arasındaki ilişkiyi anlatmak amacıyla kullanılan “*Dondurmam Buz Gibi Buz*” adlı kanto yeniden duyurulmaktadır. Ancak bu kez eser, karakterlerin duygusal yakınlığını anlatmaktan çok yaklaşan çözümün ve düğün atmosferinin müzikal zeminini oluşturmaktadır. Letafet Hanım ve Şekerpare tarafından hazırlanan planın

uygulamaya konulduğu bu sahnelerde, Ziver Bey kendi kurduğu düzenin başarıya ulaşacağına inanırken, olaylar beklediğinin tam tersine gelişmektedir. Nikahtan hemen önce gerçekleştirilen değişiklik sonucunda Cumali ile Şekerpere evlenirken, Ziver Bey'in yıllardır gizlemeye çalıştığı gerçekler de ortaya çıkmaya başlamaktadır.

Filmin son sahnelerinde ise Rast makamındaki ve Sofyan usûlündeki “Çıttı Pıttı Mini Mini (Yeni Yangın Kantosu)” kullanılmıştır. Film boyunca anlatıyı yönlendiren müzikal yapı, finalde de sürdürülmüş; kantonun sözleri doğrudan yaşanan olayları özetleyecek biçimde yeniden düzenlenmiştir. “Komiserlikten de kovuldu / Mahalleye bekçi oldu” sözleriyle Ziver Bey'in yaşadığı düşüş aktarılırken, karakterin yıllardır sürdürdüğü çıkar düzeninin sona erdiği vurgulanmaktadır. Devamında yer alan “Al takke ver külâh her zaman sökmez” ifadeleri filmin ahlaki sonucunu özetler nitelikte kullanılmıştır. Kantonun sonunda duyulan “Biz erdik, biz erdik muradımıza / Dileriz bu devran, devran değişe” sözleri ise yalnızca Cumali ile Şekerpere'nin kavuşmasını değil, film boyunca eleştirilen yozlaşmış düzenin sona erişini de simgelemektedir.

Böylece *Şekerpere*, klasik Türk müziği, kanto ve halk müziği repertuvarına ait eserleri yalnızca dönem atmosferini güçlendiren işitsel unsurlar olarak kullanmamış; makam, usûl ve ezgisel kimliklerini koruyarak filmin olay örgüsüne uygun yeni güftelerle yeniden üretmiştir. Bu sayede karakterlerin tanıtımı, çatışmaların kurulması, olayların gelişimi ve anlatının çözüme ulaşması büyük ölçüde müzik aracılığıyla gerçekleştirilmiş; eserler filmin dramatik yapısının asli taşıyıcılarından biri hâline gelmiştir. Bu yönüyle *Şekerpere*, Türk sinemasında geleneksel müzik repertuvarını anlatının merkezine yerleştiren en özgün ve en sistemli uygulamalardan birini temsil etmekte; klasik Türk müziğinin sinemada yalnızca duygu aktaran bir fon değil, anlatıyı kuran ve yönlendiren dramaturjik bir yapı olarak kullanılabileceğini açık biçimde ortaya koymaktadır.

Şekerpere ile birlikte 1980'li yıllarda klasik Türk müziğinin sinemadaki varlığı yalnızca tarihî komedilerle sınırlı kalmamış; dönemin önde gelen ses sanatçıları olan

Ayşe Tunalı ve Faruk Tınaz'ın başrolünde yer aldığı yapımlarla da sürdürülmüştür. Arabesk sinemanın ticari açıdan baskın hâle geldiği bir dönemde çekilen bu filmler, klasik Türk müziği repertuvarını merkeze alan Yeşilçam geleneğinin son güçlü temsilcileri arasında yer almış; böylece geleneksel müzik kültürünün sinemadaki sürekliliğini 1990'lı yıllara taşıyan önemli örnekler olarak dikkat çekmiştir.

Ayşe Tunalı'nın başrolünde yer aldığı *Sensiz Olamam* (1984) filminde Hasan Hasgüler'in Nihâvend makamındaki “*Sana Bilmem Ki Neden Hiç Doyamam*”, Sevim Şengül'ün Uşşak makamındaki “*Mehtaplı Gecelerde Hep Seni Andım*”, Yusuf Nalkesen'in Nihâvend makamındaki “*O Gelişin Var Ya Beni Yıllar Önceye Götürdü*” adlı eserleri ile Hüseyinî makamındaki “*İki Karpuz Bir Koltuğa Sığar mı*” türküsü kullanılmıştır. Faruk Tınaz'ın başrolünde yer aldığı *Sana Öyle Hasretim Ki* (1985) filminde ise Erdoğan Berker'in Hüseyinî makamındaki “*Sana Öyle Hasretim ki Bir Çabam Yok Varam Diye*”, Ali Şenozan'ın Kürdîlihiczâzâr makamındaki “*Suçluyum Biliyorum Senden Af Diliyorum*” adlı eserleri ile “*Zehrinde Şifâ Var Dediler İçmeye Geldim*” gazeline yer verilmiştir. Sanatçının rol aldığı *Biraz Neşe Biraz Keder* filminde ise Alaeddin Şensoy'un Hüzam makamındaki “*Kadere Bak (Özlesem de Seni Her An)*”, Bilge Özgen'in Uşşak makamındaki “*Arıyı Çiçekte Dalda Sevelim*” ve Teoman Alpay'ın Nihâvend makamındaki “*Gün Gelir Gidersen Çok Şey İstemem*” adlı eserleri kullanılmıştır.

Bu yapımlar, arabesk şarkıcı filmlerinin Türk sinemasında belirleyici hâle geldiği bir dönemde, klasik Türk müziği eksenli müzikli film geleneğinin son örnekleri arasında yer almaktadır. 1950'li ve 1960'lı yıllarda Münir Nurettin Selçuk, Zeki Müren, Müzeyyen Senar ve Emel Sayın gibi sanatçıların merkezinde şekillenen; 1970'li yıllarda ise Ahmet Özhan ve benzeri sanatçılarla varlığını sürdüren bu gelenek, 1980'li yıllarda yerini büyük ölçüde Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur ve İbrahim Tatlıses ekseninde gelişen arabesk müzikli yapımlara bırakmıştır. Ayşe Tunalı ve Faruk Tınaz'ın başrolünde yer aldığı bu filmler ise, klasik Türk müziğini merkeze alan anlatı geleneğinin tamamen ortadan kalkmadığını gösteren geç dönem örnekleri olarak

dikkat çekmektedir. Bu yönüyle söz konusu yapımlar, Yeşilçam'da uzun yıllar etkisini sürdüren klasik Türk müziği merkezli müzikli film anlayışının son temsilcileri arasında değerlendirilebilir.

Ancak aynı dönemde yalnızca sinema endüstrisi değil, kültür politikalarının genel yönelimi de önemli değişimler geçirmiştir. 12 Eylül sonrasında şekillenen yeni siyasal ve kültürel ortam, geleneksel kültürel unsurların yeniden değerlendirilmesine zemin hazırlamış; bu durum sinema ve televizyon yapımlarında Türk müziğinin kullanım biçimlerine de yansımıştır

Türk-İslam sentezinin siyasal söylemde temel bir referans çerçevesine dönüşmesiyle birlikte, önceki ulusalcı söylemin yerini “millî ve manevî değerleri koruma”yı merkeze alan bir yaklaşım almış; bu “koruma” işlevi de politika düzeyinde ilgili bakanlığın asli görevi olarak yeniden tanımlanmıştır (Sunar, Ülker, & Kartal, 2022, s. 35). Bu yöneliş, kültürel alanın yeniden düzenlenmesinde “koruma” söylemini kurucu bir ilke hâline getirirken, TRT yapımlarında da içerik, tema ve temsil düzeyinde daha görünür bir karşılık bulmuştur; aşağıdaki alıntı bu çerçeveyi ve örneklerini özetlemektedir.

Devletin sinema alanında doğrudan yapımcı rol üstlenmemesi, 1980’ler boyunca Türk-İslam Sentezi ile uyumlu kültürel içeriklerin sinemadan ziyade TRT dizileri aracılığıyla görünürlük kazanmasına zemin hazırlamıştır. Yücel Çakmaklı’nın 1982 yılında çektiği *Hacı Ârif Bey* dizisiyle belirginleşen bu yönelim, TRT yapımlarında Türk müziğinin tarihsel, kültürel ve dramatik işlevlerini daha belirgin hâle getirmiştir. Bu süreçte TRT ekranlarında tarih, edebiyat ve kültür eksenli yapımlar artarken, Türk müziği yalnızca fon oluşturan bir unsur olarak değil; dönem duygusunu kuran, karakterlerin iç dünyasını destekleyen ve kültürel hafızayı görünür kılan bir anlatı bileşeni olarak değerlendirilmiştir. Bu çerçevede *Hacı Ârif Bey*, biyografik ve dönemsal anlatısını doğrudan Türk müziği repertuarı üzerinden kurarak söz konusu yönelimin en belirgin örneklerinden biri olmuştur.

Bu süreçte *Küçük Ağa*, *Aliş ile Zeynep*, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, *Çalılıkusu*, *Kuruluş/Osmancık*, *Kartallar Yüksek Uçar* ve *Bugünün Saraylısı* gibi yapımlarda Türk müziği kimi zaman doğrudan dramatik yapıyı taşıyan, kimi zaman ise dönem ve kültür duygusunu pekiştiren işlevsel bir unsur olarak kullanılmıştır. Böylece 1980’li yıllar, sinema endüstrisinin ekonomik ve yapısal krizlerle karşı karşıya kaldığı; buna karşın Türk müziğinin sinema ve televizyon aracılığıyla yeni ifade alanları bulduğu bir geçiş dönemi olarak değerlendirilebilir.

Bu kırılma döneminde TRT, kamusal yayıncılık çerçevesi içinde sinema alanında daralan kültürel dolaşımı televizyon üzerinden yeniden üretmeye çalışmış; aile izleyicisine hitap eden dramatik yapımların görünürlüğünü artırmıştır. Özellikle *Hacı Ârif Bey*, *Gönülden Gönüle* ve *Aliş ile Zeynep* gibi müzik temalı yapımlar, klasik Türk müziğinin tarihsel repertuarını ve duygu taşıyıcı dilini televizyon anlatısı içinde sahne içi icra ve geçiş müzikleri üzerinden dolaşıma sokan örnekler olarak öne çıkmıştır. TRT’nin tasavvuf musikisi, halk müziği ve klasik repertuvara uzanan konser, belgesel ve programları da bu dönemde kültürel belleğin sürekliliğine katkı sunan yayın pratikleri arasında değerlendirilmiştir.

1980’li yıllarda televizyon dizilerinde müzik, yalnızca sahnelere eşlik eden bir fon olarak kalmamış; anlatının duygusal rejimini kuran ve atmosferi taşıyan estetik bir bileşen hâline gelmiştir. Bu yaklaşımın belirgin örnekleri arasında, *Üç İstanbul* dizisinin jenerik/tema müzikleriyle Timur Selçuk, *Küçük Ağa* dizisinin müzikleriyle Yalçın Tura ve *Çalılıkusu* dizisinin akılda kalan jeneriğiyle Esin Engin öne çıkmaktadır.

1983 yılında TRT 1’de yayımlanan *Üç İstanbul*, Mithat Cemal Kuntay’ın aynı adlı romanından televizyona uyarlanmıştır. Senaryosu Bülent Oran tarafından kaleme alınan dizinin yapımcılığını Oskay Alptürk, yönetmenliğini ise Feyzi Tuna üstlenmiştir. Dizinin başlıca oyuncularları arasında Burçin Oraloğlu (Adnan), Nilgün Akçaoğlu (Süheyla), Ayda Aksel (Belkıs) ve Erol Keskin (Mehmet Rauf) yer almıştır. Osmanlı Devleti’nin son döneminden Cumhuriyet’e uzanan toplumsal çözülme

sürecini bireylerin yaşamları üzerinden işleyen yapım, yalnız tarihsel bir dönem anlatısı değil; aynı zamanda değişen kültürel yapı, sınıfsal dönüşüm ve modernleşme gerilimini merkezine alan dramatik bir televizyon uyarlaması niteliği taşımıştır.

Dizinin müzikleri Timur Selçuk tarafından bestelenmiştir. Timur Selçuk'un bestecilik anlayışı, bir yandan babası Münir Nurettin Selçuk'tan devraldığı klasik Türk müziği birikimine, diğer yandan Batı armonisi ve orkestrasyon tekniklerine dayanan çok katmanlı bir sentez anlayışı üzerine kurulmuştur. Bu yaklaşım, dizinin jenerik ve geçiş müziklerinde açık biçimde hissedilmiş; klasik Türk müziğine ait makamsal renkler, Batı müziğine ait oda orkestrası düzenlemeleriyle birlikte kullanılmıştır. Böylece TRT, klasik Türk müziğini yalnız tarihsel bir dekor veya nostaljik bir arka plan ögesi olarak değil; dramatik yapıyı taşıyan estetik bir anlatı unsuru olarak değerlendirmiştir.

Dizinin müzikal yapısı özellikle Osmanlı'nın çözülme dönemine uygun biçimde melankolik bir atmosfer kurmuştur. Kullanılan tematik tekrarlar ve leitmotif anlayışı, karakterlerin psikolojik kırılmalarını görünür kılmış; müzik, sahneler arası duygu geçişlerini düzenleyen yapısal bir bileşene dönüşmüştür. Bu yönüyle yapımda kullanılan müzikler yalnız eşlik eden bir unsur olmamış; anlatının dramatik ritmini belirleyen temel araçlardan biri hâline gelmiştir. Enstrümantal ağırlıklı tema müziklerinde klasik Türk müziği makam anlayışına yaslanan ezgisel yapıların, Batı armonik düzenlemeleriyle birlikte işlendiği görülmektedir. Böylece dizi, TRT'nin 1980'li yıllarda geliştirdiği tarihî televizyon estetiği içinde, klasik Türk müziği ile modern orkestrasyon tekniklerini buluşturan önemli örneklerden biri olmuştur.

Üç İstanbul'un müzik yaklaşımı, dönemin TRT yapımlarında görülen kültürel bellek oluşturma çabasının da bir parçası olarak değerlendirilebilir. Dizide müzik, yalnız dönemi temsil eden tarihsel bir unsur değil; karakterlerin iç dünyasını açığa çıkaran, toplumsal çözülme duygusunu yoğunlaştıran ve dramatik atmosferi derinleştiren estetik bir anlatım dili olarak kullanılmıştır. Bu nedenle yapım, Türk

televizyon tarihinde klasik Türk müziği motiflerinin dramatik anlatıyla bütünleştiği dikkat çekici TRT yapımları arasında yer almıştır.

1984 yapımı *Küçük Ağa*, Tarık Buğra'nın aynı adlı romanından uyarlanmış; Yücel Çakmaklı'nın yönetmenliğinde TRT için hazırlanmış tarihî-dramatik bir televizyon dizisi olarak yayımlanmıştır. Oyuncu kadrosunda Çetin Tekindor, Fikret Hakan, Ahmet Mekin, Aydan Şener, Erol Taş, Eşref Kolçak, Kadir Savun, Haluk Kurtoglu, Yusuf Sezgin, Yıldırım Gencer, Halil Ergün, Süleyman Turan ve Nubar Terziyan yer almıştır. Dizi, Millî Mücadele yıllarını yalnız tarihsel olaylar üzerinden değil; inanç, kimlik, fedakârlık ve toplumsal dönüşüm ekseninde ele alırken, bu dramatik yapının en güçlü taşıyıcılarından biri müzik olmuştur.

Küçük Ağa'yı döneminin diğer TRT yapımlarından ayıran temel özellik, müziğin anlatıya eşlik eden yardımcı bir unsur olarak değil, dramatik yapının kurucu bileşenlerinden biri olarak tasarlanmış olmasıdır. Besteci Yalçın Tura, dizi için hazırladığı müziklerde klasik Türk müziğinin makam ve usûl anlayışını çağdaş orkestrasyon teknikleriyle birleştirmiş; ney, tanbur, kudüm ve kanun gibi geleneksel sazların tınılarını keman, viyola, viyolonsel ve diğer orkestral katmanlarla bütünleştirerek tarihsel atmosferi doğrudan kuran özgün bir ses dünyası oluşturmuştur. Böylece müzik, Millî Mücadele anlatısındaki acı, gerilim, bekleyiş ve umut duygularını yalnız sahnelerle eşlik eden bir unsur olarak değil, anlatının duygusal ve düşünsel omurgasını taşıyan temel bir bileşen olarak işlemiştir.

Dizinin ana tema müziği, Acem Kürdî makamı ve Devr-i Hindî usûlü üzerine kurulan, sözleri "*İster İsen Bulasın Cânânı Sen*" dizesiyle bilinen ilahi olup Yalçın Tura tarafından bestelenmiştir. Bunun yanında dizinin müzikal örgüsünü belirleyen en dikkat çekici unsurlardan biri, sözleri Pir Sultan Abdal'a ait "*Gözleyi Gözleyi Gözümden Oldum / Ali'm Ne Yatırsın / Günlerin Geldi*" deyişinin özellikle Çolak Salih karakteriyle özdeşleştirilerek tekrar eden bir leitmotif işlevi üstlenmesidir. Çolak Salih'in yaşadığı iç çatışmaları, vicdan muhasebesini, Millî Mücadele saflarına

yönelişini ve ruhsal dönüşümünü görünür kılan bu müzikal tema, karakterin dramatik gelişimini destekleyen temel anlatı araçlarından biri olarak kullanılmıştır. Böylece nefes, yalnızca kültürel bir gönderme niteliği taşımamış; karakterin psikolojik derinliğini ve ideolojik dönüşümünü müzikal düzlemde görünür kılan işlevsel bir anlatım unsuruna dönüşmüştür.

Dizinin müzikal örgüsü yalnız klasik Türk müziği repertuvarıyla sınırlı kalmamış; Alevî-Bektaşî müzik geleneğine ait nefesler de dramatik bağlama uygun biçimde değerlendirilmiştir. Özellikle "*Gelin Canlar Bir Olalım*" nefesi, birlik, dayanışma ve teslimiyet duygusunu güçlendiren sahnelerde kullanılarak Millî Mücadele'nin toplumsal birlik fikrini müzikal düzlemde desteklemiştir. Böylece klasik Türk müziği, tasavvuf musikisi ve Alevî-Bektaşî müzik geleneği ortak bir dramatik yapı içerisinde buluşturulmuş; dizinin tarihsel ve kültürel temsil gücü daha da derinleştirilmiştir.

Bu yönüyle *Küçük Ağa*, TRT'nin 1980'li yıllarda geliştirdiği tarihî televizyon estetiği içerisinde müziği yalnızca atmosfer kuran bir unsur olarak değil, anlatının tarihsel, düşünsel ve duygusal omurgasını inşa eden temel bileşenlerden biri olarak kullanan en başarılı yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Yalçın Tura'nın makam merkezli bestecilik anlayışı, leitmotif kullanımındaki başarısı ve geleneksel müzik mirasını çağdaş televizyon anlatısıyla bütünleştiren yaklaşımı, *Küçük Ağa*'yı yalnız TRT tarihinin değil, Türk televizyon tarihinin de müzikal açıdan en güçlü yapımlarından biri hâline getirmiştir.

İnceleme kapsamına alınan bir diğer TRT yapımı *Kartallar Yüksek Uçar* (1984) olmuştur. Senaryosu Attilâ İlhan'a ait on iki bölümlük yapım, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren gelişim/modernleşme sürecini arka plana almış; iki ailenin çatışması üzerinden ilerlemiştir. Dizinin tema müziğinde Jean-Michel Jarre imzalı bir parçanın kullanılması, anlatının dönemsel dünyasıyla bilinçli bir gerilim alanı oluşturmuş; buna karşılık Türk müziği repertuvarı sahne içi icra ve geçiş müzikleri

düzeyinde düzenli biçimde dolaşıma sokularak dizinin “yerli” duygu rejimi kurulmuştur. Başlıca rolleri Sadri Alışık, Selda Alkor, Can Gürzap, Selçuk Özer ve Hüseyin Peyda paylaşmıştır. Bu nedenle dizi, Türk müziğinin televizyon estetiği içinde nasıl konumlandığını ve anlatıyla nasıl eklemlendiğini göstermesi bakımından önemli bir örneklem sunmuştur.

Dizide müzik, yalnızca atmosfer üretmek üzere başvurulmuş bir arka plan unsuru olarak kalmamış; dramatik yapıyı taşıyan, sahneler arası duygu geçişlerini yöneten ve karakter inşasına katkı sunan bir anlatı bileşeni hâline gelmiştir. Bir yandan tema müziği aracılığıyla dönem dışı bir tını alanı açılmış, öte yandan Türk müziği repertuarı sahne içi icra ve geçiş müziği üzerinden anlatının içine yerleştirilmiştir. Böylece müzik, “eşlik” konumunun ötesine taşınarak anlatının anlam örgüsüne eklemlenen etkin bir öge olarak işlemiştir.

Repertuar tercihleri daha ilk bölümlerden itibaren görünür kılınmıştır. Birinci bölümde; Yesârî Âsım Arsoy bestesi Uşşâk makamında Düyek usûlündeki “*Menekşe Gözler Hülyalı Bakışları Manalı*” ile Hicâz makamında Düyek usûlündeki “*Çaya İner Ağlarım (Gülü Deste Bağlarım)*” örnekleri, dönem hissini müzik üzerinden kurarak kullanılmıştır. Dizinin dördüncü bölümünde Faik Bey bestesi Râst makamında Curcuna usûlündeki “*Nihansın Dideden Ey Mest-i Nâzım*” kullanımı ise klasik üslubun daha belirgin bir temsilini sunmuş; anlatının ses dünyasını “klasik” bir eksende derinleştirmiştir.

İlerleyen bölümlerde anlatının duygusal ekseninin belirli bir eser etrafında yoğunlaştığı dikkat çekmiştir. Bu yoğunlaşmanın merkezinde bestesi Kemani Sarkis Sucuyan’a ait Nihâvend makamında Curcuna usûlündeki “*Kimseye Etmem Şikâyet, Ağlarım Ben Hâlîme*” yer almıştır. Eser, tek seferlik bir alıntı gibi kullanılmamış; farklı sahnelerde tekrar çağrılarak duygusal gerilimi toparlayan bir leitmotif mantığıyla işlemiştir. Duygusal kırılma anlarında sahnenin iç ritmini ve geçişlerini belirgin biçimde taşımış; üstelik şarkının sahne içi icra olarak duyurulması, müziği

dışsal bir fondan çıkarıp anlatının içine yerleştirmiştir. Böylece karakterin duygusal dünyası, diyalogdan çok icra üzerinden görünür kılınmıştır. Ayrıca eserin bazı sahnelerde tırnak kemeçe eşliğinde fonda duyurulması, leitmotif etkisini pekiştirmiş ve duygusal geçişlerde işaretleyici bir rol üstlenmiştir.

Bu çizgi 10. bölümde yer verilen bestesi Nasibin Mehmet Yürü'ye, güftesi Ahmet Refik Altınay'a ait Hüzzam makamında Semâî usûlündeki “*Açmam Açmam Söyleyemem Çünkü Derinde*” ile genişlemiştir. Repertuvar, dramatik kırılma anlarında iç çatışmayı yoğunlaştıran bir araç olarak devreye girmiştir. Bunun yanında dizinin Sekizinci, Dokuzuncu ve Onuncu bölümlerinde bestekar Erol Sayan, Tamburî Celâl rolüyle ekranda görünmüştür. Sayan hem senaryoya dâhil diyaloglarıyla hem de sahne içi tanbur icrası ile müzikli sahnelerle doğrudan katkı sunmuştur. Bu bölümlerde müzik, yalnız işitsel bir eşlik unsuru olarak kalmamış; repliklerle birlikte sahne kompozisyonunu taşıyan performans temelli bir anlatı ögesine dönüşmüştür.

Sonuç olarak *Kartallar Yüksek Uçar*, repertuvar seçimi, sahne içi icra, geçiş müziği, çalgı rengi (tırnak kemeçe) ve tekrar (leitmotif) mantığı üzerinden Türk müziğini televizyon anlatısının kurucu bileşenlerinden biri hâline getiren güçlü bir örneklem sunmuştur.

TRT'nin edebiyattan uyarlanan yapımlarından bir diğeri de *Bugünün Saraylısı* dizisi olmuştur. Refik Halit Karay'ın aynı adlı eserinden uyarlanan yapım, Ziya Öztan yönetmenliğinde 1985 yılında TRT 1'de dört bölüm hâlinde yayımlanmıştır. Başrollerinde Sema Yunak, Ahmet Mekin, Yaman Okay ve Gülsen Tuncer yer almıştır. Dizi, İstanbul'da mütevazı bir yaşam süren Ata Efendi ve ailesinin, zengin akrabalarının kızı Ayşen'in eve gelişiyle değişen hayatlarını konu edinmiş; geleneksel değerler ile alafranga yaşam anlayışı arasındaki gerilim anlatının temel eksenini oluşturmuştur.

Dizinin müzikleri Hilmi Güver tarafından bestelenmiştir. Müzikal yapı genel olarak Batı müziği etkilerinin hissedildiği bir çerçevede kurulmuş olmakla birlikte,

klasik Türk müziğine ait makamsal düşünce de anlatının belirli kırılma noktalarında işlevsel biçimde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda özellikle Sabâ makamının kullanımı dikkat çekmektedir. Klasik Türk müziğinde hüzn, teslimiyet, içe yöneliş ve derin duygusal yoğunlukla ilişkilendirilen Sabâ makamı, dizide yalnızca estetik bir tercih olarak değil; karakter psikolojisini yönlendiren ve dramatik atmosferi kuran bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır.

Özellikle Ayşen karakterinin yaşadığı ruhsal dalgalanmalar sırasında Ata Efendi'den ud çalmasını istemesi ve Sabâ makamını dinledikçe sakinleşmesi, makamın karakter üzerindeki psikolojik etkisini doğrudan anlatının bir parçası hâline getirmiştir. Böylece müzik, yalnızca belirli duyguları temsil eden sembolik bir unsur olmaktan çıkmış; karakterin iç dünyasını düzenleyen, duygusal gerilimi dengeleyen ve sahnenin psikolojik ritmini belirleyen aktif bir anlatı bileşenine dönüşmüştür. Ata Efendi'nin ud icrası sayesinde müzik sahne içerisinde (diegetik) üretilmiş; karakterler arasındaki iletişimi ve duygusal yakınlaşmayı kuran temel araçlardan biri olarak işlev görmüştür.

Bu yönüyle *Bugünün Saraylısı*, TRT yapımları içerisinde klasik Türk müziğinin makam özelliklerinden doğrudan yararlanarak karakter psikolojisini biçimlendiren dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Dizi, Sabâ makamını yalnızca işitsel bir atmosfer oluşturmak amacıyla kullanmamış; makamın geleneksel duygu dünyasını dramatik anlatıya taşıyarak klasik Türk müziğinin psikolojik ve anlatısal işlevini görünür kılmıştır.

1986 yılında TRT'de yayımlanan *Çalikuşu*, Osman Seden yönetmenliğinde hazırlanmış ve Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından televizyona uyarlanmıştır. Başrollerini Aydan Şener, Kenan Kalav ve Sadri Alışık paylaşmıştır. Gösterildiği dönemde yoğun ilgi gören yapım, yalnız Türkiye'de değil; 1990'lı yılların başlarında Rusya ve Türk Cumhuriyetleri'nde yayımlandığında da geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Bu yönüyle dizi, TRT'nin uluslararası dolaşıma giren en etkili dönem yapımlarından biri hâline gelmiştir.

Dizinin dikkat çeken yönlerinden biri de müzikal yapısı olmuştur. Yapımın müzikleri Esin Engin tarafından bestelenmiştir. Özellikle jenerikte kullanılan Nihâvend makamında Sofyan usulündeki saz eseri, dizinin duygusal atmosferini belirleyen temel unsurlardan biri hâline gelmiştir. Esin Engin'in bestecilik anlayışı, klasik Türk müziğinin makamsal karakterini korurken popüler müzik estetiğine yakın bir düzenleme dili geliştirmiş; böylece eser hem nostaljik bir atmosfer üretmiş hem de geniş izleyici kitlesine hitap eden melodik bir yapı kazanmıştır. Dizide kullanılan tema müziği, Feride'nin iç dünyasını, geçmişe duyduğu özlemi ve anlatının romantik tonunu bütün bölümler boyunca taşıyan leitmotif niteliğinde kullanılmıştır.

Bununla birlikte dizinin müzikal yapısı yalnızca jenerik ve geçiş müzikleriyle sınırlı kalmamış; anlatı içerisinde diegetik olarak kullanılan klasik Türk müziği ve halk müziği repertuarı da dönem atmosferinin kurulmasına önemli katkı sağlamıştır. Feride'nin Maarif Müdürü'nün emriyle Çanakkale'ye tayin edildiği ve güzelliği ile zarafeti nedeniyle çevresi tarafından "*Gülbeşeker*" olarak anılmaya başlandığı beşinci bölümde gerçekleştirilen eğlence ve fasıl sahnesinde, Uşşak makamında ve Sofyan usulündeki "*Kadifeden Kesesi Kahveden Gelir Sesi*" adlı türkü diegetik olarak icra edilmiştir. Bu kullanım, Osmanlı-Türk eğlence kültürünü doğal bir yaşam pratiği içerisinde görünür kılarken, Feride'nin yeni çevresiyle kurduğu sosyal ilişkinin ve bulunduğu kültürel ortamın işitsel düzlemde kurulmasına da katkıda bulunmuştur.

Dizinin ilerleyen bölümlerinde ise Feride'yi tuzağa düşürmek amacıyla planlar yapan Nazmiye'nin yer aldığı ev eğlencesi sahnesinde, oyuncunun kendi sesiyle Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin Rast makamındaki "*Yine Bir Gül Nihâl Aldı Bu Gönlümü*" adlı eseri seslendirilmiştir. Klasik Türk müziği repertuarının en seçkin örneklerinden biri olan bu eserin ev ortamında gerçekleştirilen eğlence içerisinde doğrudan karakter tarafından icra edilmesi, müziğin yalnızca dönem atmosferini güçlendiren bir unsur olarak değil; karakterler arasındaki ilişkileri, sosyal yaşamı ve kültürel belleği görünür kılan anlatsal bir bileşen olarak değerlendirildiğini

göstermektedir. Böylece klasik Türk müziği, anlatının dışından gelen bir fon müziği olmaktan çıkarak dramatik yapının doğal bir parçası hâline gelmiştir.

Bu yönüyle *Çalılıkuşu*, yalnızca Esin Engin'in hafızalarda yer eden Nihâvend tema müziğiyle değil; aynı zamanda klasik Türk müziği ve halk müziği repertuvarını diegetik kullanım yoluyla anlatıya dâhil eden önemli TRT yapımlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Tema müziği aracılığıyla dizinin romantik ve melankolik atmosferi kurulurken, sahne içi müzik icraları sayesinde dönemin sosyal yaşamı, eğlence kültürü ve geleneksel müzik pratiği de anlatının ayrılmaz bir parçası hâline getirilmiştir. Bu bakımdan *Çalılıkuşu*, TRT'nin 1980'li yıllarda geliştirdiği tarihî televizyon estetiği içerisinde klasik Türk müziğinin hem makamsal yapısını hem de kültürel temsil gücünü başarılı biçimde bir araya getiren en dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

1985–1986 yılları arasında TRT 1'de yayımlanan *Acımak*, Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından televizyona uyarlanmıştır. Senaryosu ve yönetmenliği Orhan Aksoy tarafından üstlenilen yapım, yedi bölüm olarak yayımlanmıştır. Başrollerini Ayşegül Aldinç, Ediz Hun, Berhan Şimşek ve Nazan Ayas paylaşmıştır. TRT'nin edebiyat uyarlamaları arasında önemli bir yere sahip olan dizi, klasik Türk müziğini dramatik yapının ayrılmaz bir bileşeni hâline getiren başarılı örneklerden biri olarak dikkat çekmektedir.

Dizinin müzikleri Ergun Balcı tarafından hazırlanmıştır. Radyoculuk ve müzik programcılığı alanındaki çalışmalarıyla tanınan Balcı, klasik Türk müziği ve tasavvuf musikisinin televizyon aracılığıyla geniş kitlelere ulaştırılmasında önemli katkılar sağlamış; "tasavvuf musikisi" kavramını kullanan ilk isimlerden biri olarak kabul edilmiştir. 1982 yılında hazırlayıp sunduğu *Hoş Sada* programıyla TRT'nin kültür yayıncılığı anlayışına yön veren isimler arasında yer alan Balcı'nın bu birikimi, *Acımak* dizisinin müzikal kurgusuna da doğrudan yansımıştır.

Dizinin jenerik müziğinde Zekâî Dede'ye ait Hisar Bûselik makamındaki ve Yürük Semâî formundaki *"Gönlüm Heves-i Zülf-i Siyahkâra Düşürdüm"* adlı eser kullanılmıştır. Dizi boyunca tekrar eden bu eser, yalnızca açılış müziği olarak değil; karakterlerin vicdan muhasebesini, pişmanlıklarını ve yaşadıkları duygusal kırılmaları hatırlatan bir leitmotif işlevi üstlenmiştir. Böylece müzik, bölümler arasında duygusal süreklilik kuran ve anlatının dramatik ritmini taşıyan temel estetik unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Dizinin farklı bölümlerinde ise sözleri İbrahim Hakkı Erzurumî'ye ait, bestecisi bilinmeyen Hicâz Zirgüle makamındaki

*"Hak şerleri hayr eyler
Zannetme ki gayr eyler
Ârif anı seyr eyler
Mevlâ görelim neyler
Neylerse güzel eyler"*

ilâhisine yer verilmiştir. Tasavvuf düşüncesinin kader, teslimiyet ve tevekkül anlayışını yansıtan bu eser, özellikle karakterlerin iç hesaplaşmalarının ve hayatın kaçınılmaz gerçekleriyle yüzleştikleri sahnelerde kullanılarak anlatının manevî boyutunu güçlendirmiştir. Böylece ilâhi, yalnızca dinî bir göndermeye değil; karakterlerin psikolojik dönüşümünü ve ahlaki olgunlaşma sürecini görünür kılan dramatik bir işleve de sahip olmuştur.

Bu yönüyle *Acımak*, klasik Türk müziği repertuvarını yalnızca dönem atmosferi oluşturan bir fon olarak değerlendirmemiş; makamsal yapısı ve tasavvufi çağrışımlarıyla anlatının psikolojik ve düşünsel katmanlarını derinleştiren temel bir estetik unsur olarak kullanmıştır. Jenerikte kullanılan leitmotif ile ilâhinin dramatik işlevi birlikte düşünüldüğünde dizi, TRT'nin klasik Türk müziğini televizyon anlatısına en bütünlüklü ve bilinçli biçimde yerleştiren edebiyat uyarlamalarından biri olarak değerlendirilebilir.

1986 yılında TRT 1'de yayımlanan *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, Peyami Safa'nın aynı adlı romanından televizyona uyarlanmıştır. Dram ve psikolojik yönü güçlü bir anlatı yapısına sahip olan dizinin yönetmenliğini Salih Diriklik üstlenmiş; senaryo Mehmet Taşdiken, Salih Diriklik ve Tufan Güner tarafından hazırlanmıştır. Yardımcı yönetmenlik görevlerini ise Mustafa Yılmaz ile Süha Kapkı yürütmüştür. Dört bölüm hâlinde yayımlanan yapımın başrollerinde Oğuz Tunç, Nergis Kumbasar, Muhterem Nur, Neriman Köksal ve Agâh Hün yer almıştır.

Dizinin müzik derlemeleri Mehmet Turgut ile Metin Macun tarafından hazırlanmıştır. Yapımın müzikal dili, TRT'nin aynı dönemdeki tarihî ve edebî uyarlamalarında görülen klasik Türk müziği repertuvarına dayalı anlayıştan farklı olarak, daha çok senfonik ve dramatik bir anlatım üzerine kurulmuştur. Yaylı sazların ağırlıkta olduğu bu müzikal yapı, romanın psikolojik atmosferini destekleyen yalın fakat etkili bir ses dünyası oluşturmuştur.

Müzikal dokuda özellikle viyolonsel belirleyici bir rol üstlenmiştir. Viyolonselin derin ve koyu tınısı, keman, viyola ve yer yer klavye destekli armonik yapı ile birlikte kullanılarak karakterin yalnızlık, hastalık, korku ve içsel çatışmalarını yansıtan dramatik bir atmosfer meydana getirmiştir. Bu yönüyle müzik, sahnelere eşlik eden bir fon olmanın ötesine geçmiş; karakter psikolojisini görünür kılan ve anlatının duygusal ritmini belirleyen temel estetik unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Her ne kadar yapımda klasik Türk müziği repertuvarından doğrudan eser kullanımına yer verilmemiş olsa da, oluşturulan melankolik ve içe dönük müzikal atmosfer, Türk müziğinin hüznüksenli estetik duyarlılığıyla örtüşen bir ifade dünyası ortaya koymuştur. Böylece TRT'nin bu dönemde benimsediği dramatik müzik anlayışı, belirli eserlerin icrasından ziyade psikolojik derinlik oluşturan özgün besteler aracılığıyla hayata geçirilmiştir.

Bu yönüyle *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, TRT'nin edebiyat uyarlamaları içerisinde müziği karakter çözümlemesinin ve psikolojik anlatının temel taşıyıcısı

olarak kullanan dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Dizide müzik, dramatik anlatının dışında konumlanan bir eşlik unsuru olmaktan çıkarılmış; karakterlerin ruhsal kırılmalarını, yalnızlık duygusunu ve anlatının melankolik atmosferini görünür kılan işlevsel bir anlatı bileşenine dönüştürülmüştür.

Yalçın Tura tarafından bestelenen *Kuruluş Osmancık* müzikleri, TRT'nin tarihî yapımları içerisinde klasik Türk müziği estetiğini tarih anlatısıyla en bütünlüklü biçimde buluşturan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Tarık Buğra'nın *Osmancık* adlı romanından uyarlanan ve yönetmenliğini Yücel Çakmaklı'nın üstlendiği dizi; tarihî, epik ve dramatik anlatısını yalnızca görsel unsurlar üzerinden değil, müzik aracılığıyla da kurmaktadır. 1988 yılında TRT 1'de yayımlanan ve on iki bölüm süren yapımın bazı sahneleri Anamur Mamure Kalesi ile Anemurium Antik Kenti çevresinde çekilmiş; başrollerini Cihan Ünal, Meral Orhonsay, Yaşar Alptekin ve Eşref Kolçak paylaşmıştır.

Kuruluş Osmancık, Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecini Osmancık karakterinin kişisel dönüşümü üzerinden anlatmaktadır. Başlangıçta öfkeli, hırslı ve yalnızca savaşçı kimliğiyle öne çıkan Osmancık'ın, Şeyh Edebalı'nın manevî rehberliğiyle olgunlaşarak Osman Bey'e dönüşmesi anlatının temel eksenini oluşturmaktadır. Bu süreçte askerî mücadelelerin yanı sıra adalet anlayışı, devlet fikrinin oluşumu, tasavvuf düşüncesi, ahlâkî olgunlaşma ve toplumsal birlik gibi kavramlar da ön plana çıkarılmıştır. Böylece Osmanlı'nın kuruluşu yalnızca siyasî bir başarı hikâyesi olarak değil; kültürel ve manevî bir kimlik inşası süreci olarak ele alınmıştır.

Yalçın Tura'nın dizi için hazırladığı müzikler de bu düşünsel çerçeveyi destekleyen temel anlatı unsurlarından biri olmuştur. Besteci, klasik Türk müziğinin makamsal ifade gücünü, tasavvuf musikisinin mistik tınlarını ve yer yer mehter geleneğini çağrıştıran ritmik yapıları modern orkestrasyon anlayışıyla bir araya getirmiştir. Özellikle ney, tanbur, kudüm, bendir ve zurna gibi geleneksel sazların

kullanımı; savaş sahnelerinde ritmik vurgu oluşturan orkestral yapı ile birleşerek tarihî atmosferi güçlendirirken, Şeyh Edebalı çevresinde gelişen sahnelerde ney taksimleri ve durağan makamsal yürüyüşler anlatının manevî boyutunu görünür kılmıştır. Böylece müzik, yalnızca tarihsel bir dekor oluşturmamış; Osmanlı'nın kuruluş felsefesini ve kültürel hafızasını işitsel düzlemde temsil eden bir anlatım dili hâline gelmiştir.

Dizi içerisinde yer alan meşk ortamları ve döneme uygun sazların görünür olduğu sahneler de klasik Türk müziğinin yalnız işitsel değil, görsel bir kültürel temsil unsuru olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Bu yönüyle müzik, karakterlerin yaşadığı tarihsel çevrenin doğal bir parçası olarak anlatıya dâhil edilmiştir.

Bu yaklaşımın dikkat çekici örneklerinden biri, sözleri Âşık Emrah'a ait "*Sende Neyi Ararım*" adlı eserdir. Halk şiirinin tasavvufî ve felsefî söylemini taşıyan bu metin, Yalçın Tura tarafından geleneksel Türk müziği tavrı ile çağdaş orkestrasyon anlayışı bir araya getirilerek yeniden bestelenmiştir. Eserin Faruk Tınaz tarafından seslendirilmesi ve sanatçının aynı zamanda dizide rol alması, müzik ile dramatik anlatı arasındaki bağı daha da güçlendirmiştir. Şarkı, yalnızca sahneye eşlik eden bir unsur olarak kullanılmamış; Osmancık'ın manevî dönüşümünü ve dizinin temel düşünsel eksenini destekleyen işitsel bir anlatım aracı hâline gelmiştir.

Bu yönüyle *Kuruluş Osmancık*, TRT tarihî dizileri içerisinde klasik Türk müziği, halk müziği ve tasavvuf musikisini ortak bir estetik anlayış içerisinde buluşturan en başarılı örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Yalçın Tura'nın makamsal düşünceyi modern orkestrasyonla bütünleştiren bestecilik anlayışı, tarihî anlatının kültürel derinliğini artırmış; müzik, dizide Osmanlı kimliğinin tarihsel sürekliliğini, manevî dünyasını ve kültürel belleğini görünür kılan temel dramatik unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Bu örnekler, TRT'nin 1980'li yıllardaki edebiyat ve tarih uyarlamalarında müziğin yalnızca atmosfer kuran bir unsur olarak değil, anlatının dramatik yapısını

biçimlendiren temel bir estetik bileşen olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Ancak aynı dönemde hazırlanan *Hacı Ârif Bey* ve *Aliş ile Zeynep* dizileri, bu yaklaşımın ötesine geçerek klasik Türk müziğini doğrudan anlatının merkezine yerleştiren yapımlar olarak ayrı bir değerlendirme alanı oluşturmaktadır.

Bu dizilerde müzik, sahneye eşlik eden bir fon olmaktan çıkarılmış; karakterlerin mesleki kimliğini, dramatik gelişimini ve kültürel çevresini belirleyen kurucu bir unsur hâline getirilmiştir. Türk müziği eserlerinin geleneksel icra tavrı korunarak seslendirilmesi, repertuvarın yalnızca dramatik anlatıyı desteklemekle kalmadığını; aynı zamanda tavır, üslup ve icra geleneği bakımından kültürel belleğin televizyon aracılığıyla yeniden dolaşıma girmesine de katkı sağladığını göstermektedir. Bu yapımların ortak paydasında ise klasik Türk müziğinin önemli temsilcilerinden Ahmet Özhan yer almaktadır.

XIX. yüzyıl Osmanlı/Türk musikisinin önde gelen bestekâr ve hanendelerinden Hacı Ârif Bey'in yaşamı ve eser dünyası, TRT'nin kültürel yayıncılık anlayışı doğrultusunda 1982 yılında dizi formatında ekran anlatısına taşınmıştır. Yücel Çakmaklı'nın yönetmenliğini, Yalçın Tura'nın ise müzik direktörlüğünü üstlendiği *Hacı Ârif Bey*, bestekârın yaşam öyküsünü anlatmanın ötesinde klasik Türk müziğini dramatik yapının merkezine yerleştiren en kapsamlı TRT yapımlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Yapımda Mızıka-i Hümayun'dan başlayarak saray çevresindeki yükseliş ve düşüşü, aşkları, sürgünleri ve musikiyle kurduğu içsel yolculuk; Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz, V. Murad ve II. Abdülhamid dönemleri ekseninde tarihsel gerçekliğe bağlı kalınarak dramatize edilmiştir.

Hacı Ârif Bey dizisinde Ahmet Özhan yalnızca başrol oyuncusu olarak değil, aynı zamanda eserleri bizzat icra eden bir hanende kimliğiyle yer almıştır. Böylece müzik, sonradan eklenmiş bir ses kuşağı olmaktan çıkarak sahne içerisinde üretilen doğal bir performansla dönüşmüş; karakter ile icra arasında güçlü bir bütünlük kurulmuştur. Özhan'ın klasik Türk müziğinin makam, usûl ve tavır özelliklerine bağlı

kalarak gerçekleştirdiği icralar, yapımın tarihsel inandırıcılığını güçlendirmiş; müzik sahneleri dramatik anlatının en önemli taşıyıcılarından biri hâline gelmiştir. Bu yönüyle dizi, Türk televizyon tarihinde klasik Türk müziği icrasını dramatik anlatının ayrılmaz bir parçası hâline getiren en başarılı örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Dizinin dikkat çeken yönlerinden biri de müzikal sahnelerin tarihsel gerçekliğe uygun biçimde hazırlanmış olmasıdır. Çekimlerde Kara Kuvvetleri Komutanlığı 1. Ordu Bandosu, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı ve Galata Mevlevîhanesi Yaşatma Derneği gibi kurumlardan sanatsal ve teknik destek alınmış; bu sayede peşrev, şarkı, semâî, ilâhi, âyin ve yürük semâî gibi klasik Türk müziği formları dönem icra geleneğine uygun biçimde canlandırılmıştır. Böylece müzik yalnız işitsel değil, aynı zamanda görsel ve kültürel bir temsil alanı kazanmıştır.

Beş bölümden oluşan dizide Hacı Ârif Bey'in besteleri başta olmak üzere Şevki Bey ve Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi gibi önemli bestekârların eserleri ile Mevlevî âyinleri ve ilâhilerden oluşan geniş bir repertuvara yer verilmiştir. Yapım bu yönüyle yalnızca Hacı Ârif Bey'in biyografisini anlatmakla kalmamış; XIX. yüzyıl Osmanlı musiki hayatının repertuvarını, icra geleneğini ve estetik anlayışını da televizyon ekranına taşımıştır. Kullanılan eserler, karakter gelişimini ve dramatik kırılmaları destekleyen yapısal unsurlar olarak değerlendirilmiş; makam ve usûl bilgisi teorik açıklamalarla değil, doğrudan icra edilen eserler aracılığıyla görünür kılınmıştır.

Renkli çekilen ilk TRT dizilerinden biri olan yapımın ilk bölümü *Gönülden Gönüle* adıyla yayımlanmıştır. Bu bölüm, II. Mahmud döneminin son yıllarında geçen çocukluk ve ilk gençlik dönemine odaklanarak Hacı Ârif Bey'in musikiyle kurduğu ilişkinin temellerini tarihsel gerçeklikler çerçevesinde ele almış; ilerleyen bölümlerde şekillenecek sanatçı kimliğinin ve bestecilik anlayışının altyapısını oluşturmuştur.

Bu bölümde Hacı Ârif Bey'in müzikle ilk temasları, çağdaşı olan ve ileride “Dede” unvanını alacak olan Zekâî Dede Efendi ile bestekâr Eyyûbî Mehmed Bey'den

aldığı derslerle başlamıştır. Meşk sahneleri, klasik Osmanlı meşk sisteminin hoca–talebe ilişkisine dayanan yapısını örneklemiş; eğitimin samimi ama disiplinli doğasını belirginleştirmiştir.

Dizinin ilerleyen sahnelerinde Hacı Ârif Bey’in Hamamizâde İsmail Dede Efendi ile tanışarak onun öğrencisi oluşu anlatılmıştır. Bu buluşma hem müzikal hem manevî bir dönüm noktası olarak kurulmuştur. Dede Efendi’nin önderliğinde Galata Mevlevîhanesi’nde başlayan eğitim süreci; semâ törenleri, ilâhiler ve Mevlevî âyinleriyle zenginleştirilen sahneler üzerinden dramatize edilmiştir. Bu sahneler, Mevlevîlik geleneğinin eğitim ve icra anlayışını yansıtmaları bakımından didaktik bir değer de taşımıştır.

Hacı Ârif Bey’in Mızıkâ-yı Hümâyûn’a kabulü, dizide önemli bir gelişme olarak yer bulmuştur. Bu bölümde Tanzimat döneminin getirdiği Batılılaşma hareketlerinin musikîye yansımaları işlenmiş; Hacı Ârif Bey’in ordu bandoları ve Batı müziği eğitimine mesafeli yaklaşımı da vurgulanmıştır. Bu sahnelerde bestekâr Hâşim Bey’in talebesi olduğu yıllar ile müzikte Doğu–Batı sentezi ekseninde yaşanan dönüşüm süreci irdelenmiştir. Aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu Musiki Genel Öğretmeni Donizetti Paşa bir karakter olarak kullanılmış ve Batı musikisinin saraya girişi bu figür üzerinden sembolize edilmiştir.

Dizinin ilk sahnesi, Neyzen Yusuf Paşa’ya ait “*Segâh Peşrev*” ile açılmıştır. Bu tercih, Osmanlı musiki geleneğinin içsel ritmini yansıtmaları bakımından sembolik bir işlev görmüştür. Ardından sözleri Yunus Emre’ye ait “*Taştı Rahmet Deryası, Gark Oldu Cümle Âsi/Dört Kitabın Mânâsı: Lâ İlâhe İllallah*” mısralarından oluşan Râst makamında Sofyan usûlündeki bir ilâhi seslendirilmiştir. Bu eser, dizinin mistik–dinî atmosferine güçlü bir giriş sağlamıştır.

Dizide ayrıca İtrî (Buhûrizâde Mustafa Efendi) bestesi ve Nef’î Ömer Efendi güftesiyle şekillenen “*Tûtî-i Mûcize-Gûyem Ne Desem Lâf Değil*” adlı Segâh makamında Yürük Semâî formundaki eser öne çıkmıştır. Bu parçalarla birlikte Hatâyî

(Şah İsmail)'nin Uşşâk makamındaki “*Aman Hey Erenler Mürüvvet Sizden Eseri Var*” adlı nefesi Curcuna usûlüyle icra edilmiştir.

Dizideki bir başka örnek, Hicâz makamındaki Dede Efendi'ye ait “*Yine Neş'e-i Muhabbet Dil ü Cânımı Etti Şeydâ*” adlı Yürük Semâîn'in icrası, aşk ve tasavvuf eksenli ruh hâlini dramatik sahnelerle harmanlamıştır. Ayrıca Dede Efendi'nin “*Hüzzam Âyin-i Şerifi'nin 3. Selâmı*”, devr-i Revân usûlünde işlenerek Mevlevî âyini sahnesiyle bütünleştirilmiştir. Bu bölümde geçen “*Ey ki Hezâr Âferin Bu Nice Sultân Olur*” mısraı, âyinin mistik derinliğini ve sembolik anlatımını desteklemiştir.

Dizi boyunca Hacı Ârif Bey'e ait önemli eserlerden “*İltimas Etmeye Yâre Varınız*” (Muhayyer makamı-Aksak usûlü) ve “*Haberin Var mı Saba Kakül-i Cânânımdan*” (Sabâ makamı-Aksak usûlü) gibi parçalar da orijinal form ve üslup içinde seslendirilmiştir. Aynı zamanda bestesi Tanbûrî Mustafa Çavuş'a güftesi Aşık Hıfzî'ye ait “*Dök Zülfünü Meydâna Gel*” (Hisar Bûselik makamı-Raks Aksağı usûlü) eseri, sahnelere eşlik eden dramatik altyapıyı güçlendiren örnekler arasında yer almıştır.

Bu yönüyle ilk bölüm, içerdiği Mevlevî âyinleri, ilâhîler, nefesler ve şarkılar aracılığıyla yalnız bir dizi bölümü olarak değil; klasik Türk müziği repertuvarının görsel ve işitsel bir belgesi niteliği de taşımıştır.

Hacı Ârif Bey dizisinin ikinci bölümü *Nevbahar* adını taşımıştır. Bölümde, Hacı Ârif Bey'in Sultan Abdülmecid'in huzurunda düzenlenen bir fasılda sesiyle öne çıkması konu edilmiştir. Bu sahne, bireysel bir “keşif” anlatısının yanı sıra, saray çevresinde musikî üzerinden örgütlenen sosyal hayatın görünür kılındığı bir bağlam sunmuştur. Padişahın icradan etkilenecek Hacı Ârif Bey'e özel bir ilgi göstermesi, karakterin müzik yoluyla harem dairesine uzanan bir mevkilenme hattı kurmasına bağlanmış; Dolmabahçe Sarayı'nda Harem-i Hümayûn'da cariyelere meşk hocalığı yaptığı dönemin başlangıcı olarak kurgulanmıştır. Bu çerçeve, Osmanlı sarayında kadınlara yönelik musikî eğitiminin işleyişine dair ipuçları üretmiştir. Bölümde ayrıca

alaturka–alafranga kültür algılarının karşılaşmasına işaret eden kısa sahnelerle, Tanzimat sonrası modernleşme atmosferi müzik ekseninde temsile dâhil edilmiştir.

Bölümde seslendirilen eserler, sahne akışıyla ilişkilendirilerek kullanılmış; müzik, yalnız bir fon düzeni olmaktan çıkarılıp karakterin duygu hattını taşıyan bir bileşen hâline getirilmiştir. Bu bağlamda, bestesi Hacı Ârif Bey’e, güftesi Mehmet Sâdî Bey’e ait “*Bakmıyor Çeşm-i Siyah Feryâde*” (Nihâvend makamı- Aksak usûlü), cariyelerle yapılan meşk sahnesi içinde duyurulmuştur. Ardından “*Esti Nesîm-i Nevbahar Açıldı Güller Subh-dem*” (güfte: Nefî, Râst makamı-Türk Aksağı usûlü) eseri, bölüm başlığıyla kurduğu çağrışım üzerinden tematik bir odak oluşturmuştur. Bu eserlerin yanı sıra Zekâî Dede’ye ait “*Dil Hasret-i Vaslın ile Nâlân Gel Efendim*” (Suzidil makamı-Ağır Sengin Semâî usûlü- form Ağır Semâî) dizinin tasavvufî estetik katmanını güçlendiren örnekler arasında yer almıştır.

Bölümde ayrıca “*Vücûd İkliminin Sultânı Sensin*” (Nihâvend makamı-Curcuna usûlü) ile Hacı Ârif Bey’in saray içi konumu müzikal bir hat üzerinden desteklenmiş; “*Sayd Eyledi Bu Gönلümü Bir Gözleri Âhû*” (Hicâz makamı-Türk Aksağı usûlü) ise aşk ve özlem temalarını öne çıkaran repertuvar örnekleri içinde kullanılmıştır. Bu repertuvar dönemin sosyal ilişkileri ve duygusal atmosferinin müzik aracılığıyla nasıl dolaşıma sokulduğunu göstermesi bakımından dikkat çekmektedir.

Hacı Ârif Bey dizisinin üçüncü bölümü *Niçin Terkeyledin* adını taşımıştır. Bölüm, bestekârın hayatındaki çalkantılı bir kesiti; saray çevresindeki duygusal kırılmalar ve müzikal üretim hattı üzerinden kurmuştur. Bu çerçevede Ârif Bey’in yalnızca sanatçı kimliğiyle değil, fizikî görünümü ve hanendeliğiyle de saray çevresinde dikkat çektiği; özellikle sesinin ve çehresinin ilgi uyandırdığı vurgulanmıştır. Sarayda görevli olduğu yıllarda Çerkes asıllı, Çeşm-i Dilber adlı cariyeye ile yaşadığı yasak ilişki, dönemin protokolü ve saray içi hiyerarşiyle çatışan bir mesele olarak anlatı içinde merkezî bir gerilim unsuru hâline getirilmiştir.

Bölümde bu olay örgüsü, Hacı Ârif Bey'in "Kürdîli Hicâzkâr" makamını bulduğu dönem ile ilişkilendirilmiş; makamın ortaya çıkışı, anlatı düzleminde yaşanan kırılma ve ayrılık duygularıyla birlikte düşünülmüştür. Bu bağlamda güftesi Şeyh Galib'e ait Kürdîli Hicâzkâr makamında Ağır Aksak usulündeki "*Geçti Zahm-ı Tîr-i Hicrin Tâ Dil-i Nâ-Şâdıma*" adlı şarkı bölümde öne çıkan eserler arasında yer almıştır. Yine aynı makamda, güftesi Rahmi Bey'e ait Yürük Semâî formundaki "*Bâis Figân ü Nâleme Aşk İptilâsıdır*" eseri de ilgili sahnelerde duyurulmuştur. Buna ek olarak, Hicâzkâr makamında bestelenmiş ve Ağır Aksak usûlde icra edilen "*Âh ü Efgânım Cefâcû Yâre Hiç Kâr Etmedi*" adlı eserle birlikte aşk acısı ve ayrılık teması müzik aracılığıyla çeşitlendirilmiştir.

Bölüm, Hacı Ârif Bey'in Kürdîli Hicâzkâr makamında bestelediği ve güftesi kendisine ait olan "*Niçin Terkeyleyip Gittin a Zâlim*" adlı şarkıyla sona ermiştir. Aksak usûlündeki bu eser, final sahnesinde bölüm başlığıyla doğrudan ilişkilenen bir kapanış işlevi üstlenmiştir.

Bu bölümde kurulan dramatik hat, bireysel ilişki ile saray protokolü arasındaki gerilimi görünür kılmış; iktidar mekanizmasının birey üzerindeki etkisini olay örgüsü üzerinden izlenebilir hâle getirmiştir. Hacı Ârif Bey'in Sultan Abdülmecid tarafından Çeşm-i Dilber'le evlendirilmesi ve ardından saraydan ayda 60 altın maaşla uzaklaştırılması, bu belirleyiciliği somutlaştıran bir dönemeç olarak kurgulanmıştır. Böylece müzik sahneye eşlik eden bir unsur olmamış; anlatının duygu ve gerilim hattını taşıyan bir bileşen olarak işletilmiştir.

Olmaz İlaç adını taşıyan dizinin dördüncü bölümünde, Sultan Abdülmecid'in Batı hayranlığıyla şekillenen müzik politikalarının ardından, Sultan Abdülaziz döneminde klasik Türk musikisinin saraydaki yeniden yükselişi konu edinilmiştir. Padişahın ney üfleyen ve lavta çalan bir sanatkâr olması, dolayısıyla klasik musikiye gösterdiği yakınlık, dizide özellikle vurgulanmıştır. Abdülaziz'in tahta çıkışıyla birlikte Hacı Ârif Bey'in yeniden saray görevine davet edildiği; bu kez Harem-i

Hümâyûn'da musiki hocası olarak görevlendirilip “*Serhânende*” pâyesiyle onurlandırıldığı anlatılmıştır.

Bu dönemde saray fasıl heyetinin şefi Rifat Bey ile yaşadığı müzikal rekabet, karakterin kişisel gelişimini ve mücadelelerini öne çıkarmıştır. İran Şahı Nâsireddin'in İstanbul ziyareti sırasında Hacı Ârif Bey'in huzurda icra ettiği konser sahnesi ise bölümün dikkat çekici anlarından biri olmuştur. Konserin ardından İran hükümdarı tarafından Şîr-i Hurşîd Nişanı ile onurlandırılan Hacı Ârif Bey'in ayrıca İran'a davet edildiği belirtilmiştir. Ancak bu yükseliş, özel hayatındaki dramatik kayıplarla gölgelenmiştir. Güzelliğiyle ün salan câriye Zülfinigâr ile evlenen Ârif Bey, eşini verem nedeniyle kaybetmiş ve büyük bir yıkım yaşamıştır.

Bölüm boyunca birçok kıymetli klasik eser dramatik akışla bütünleştirilmiştir. Segâh makamında ve Curcuna usûlünde bestelenen, güftesi Namık Kemal'e ait “*Olmaz İlaç Sîne-i Sad-pâreme*” adlı eser, bölümün temel dramatik izleğiyle örtüşmüştür. Bunun yanı sıra “*Aşkî Pinhân Edemem Nâle vü Efgandır Bu*” (Karcıgar makamı, Düyek usûlü) ile “*Nigâh-ı Mestine Canlar Dayanmaz*” (Sabâ makamı, Devri-i Hindî usûlü) gibi eserler aracılığıyla müziğin yalnızca fon işlevi taşımadığı, anlatının asli unsurlarından biri olarak kullanıldığı görülmüştür.

Ayrıca “*Âşık Oldur Kim Kılar Cânın Fedâ Cânânına*” (Güfte: Fuzûlî, Rast makamı, Curcuna usûlü), “*Muntazır Teşrifine Hazır Kayık*” (Kürdîli Hicazkâr makamı, Aksak usûlü) ve “*Kamer-Çehre Perî-rû Tende Cânım*” (Hicaz makamı, Müsemmen usûlü) gibi eserler hem Ârif Bey'in bestekârlık gücünü hem de saray musikisinin zenginliğini görünür kılmıştır. Dönemin iç dünyasına ışık tutan bir diğer önemli eser olan “*Meftun Olalı Sen Şeh-i Hûbân-ı Cihâna*” (Hüzzam makamı, Türk aksağı usûlü) eserleri de bu çerçevede değerlendirilmiştir. Bunun yanında “*Rûyinden At Nikâbı*” (Nihâvend makamı, çifte Sofyan usûlü) adlı eserin icrasına da bu bölümde yer verilmiştir.

Bütün bu eserler, dönemin alaturka-alafranga gerilimini, sarayda musikiye verilen önemi ve kişisel dramla iç içe geçmiş bir kültürel belleği görünür kılmıştır. Bölümün sonunda ise kayıpların hüznü ile sanatın teselli edici yönü, güçlü bir dramatik tonla izleyiciye aktarılmıştır.

Dizinin son bölümü, Hacı Ârif Bey'in son bestesi olarak bilinen Kürdîli Hicâzkâr *Gurûbetti Güneş* adını taşımış ve bestekârın hüznü son yıllarına odaklanmıştır. Bölümde saray çevresinde musikiye yönelik ilginin dönemler içindeki dönüşümü arka plan olarak kurulmuştur: Sultan Abdülmecid devrinde alafranga müziğe yönelik belirginleşmiş, Sultan Abdülaziz döneminde klasik musikinin yeniden görünürlük kazandığı vurgulanmış, II. Abdülhamid döneminde ise ilginin zayıfladığı belirtilmiştir. Bu iklimde klasik Türk musikisinin saraydaki temsil alanı daralırken Hacı Ârif Bey'in yalnızlaştığı bir anlatı hattı belirginleşmiştir.

Bölüm, II. Abdülhamid devri Osmanlı'sında sanat ortamının değişimini ve sarayla ilişkinin zayıflamasını Hacı Ârif Bey'in inzivaya çekilişiyle birlikte işlemiştir. Bestekârın talebesi Şevki Bey'in gençliği de hikâyeye eşlik etmiş; usta-çırak ilişkisi bölümün ana damarlarından biri hâline getirilmiştir. Dizide Şevki Bey karakterine ses veren kişinin klasik Türk müziği solist ve koristlerinden Münip Utandı olduğu belirtilmiştir.

Nigâmîk Hanım ile yaptığı üçüncü evliliğin de yer aldığı bu son bölümde, bestekârın Zincirlikuyu'daki çiftliğine çekilerek inzivaya yönelmesi ve saray fasıl heyetinden kopması anlatılmıştır. İran Büyükelçiliği'ndeki bir musiki meclisine katılması ve İran elçisinin Sultan II. Abdülhamid'den onu İran'a davet etmek için izin istemesi, olay örgüsünün önemli bir dönemeçi olarak kurgulanmıştır.

Bölümde II. Abdülhamid'in Hacı Ârif Bey'in yeniden saraya alınmasını emrettiği; ancak "kolağası" rütbesiyle Mızıkâ-yı Hümayûn'a tayin edilmesi üzerinden bir kırılma hattı kurulduğu aktarılmıştır. Padişah huzurunda eser icrası isteğinin rahatsızlık gerekçesiyle reddedilmesi, fasıl heyeti başkanı Rıfat Bey'in durumu

“temarüz” olarak bildirmesiyle gerilimi artırmış; padişahın öfkelenerek Hacı Ârif Bey’i Mızıkâ-yı Hümayûn’un bir odasında hapse attırdığı belirtilmiştir.

Bölümün açılış sahnesinde, güftesi Aziz Mahmud Hüdayî’ye ait Segâh makamında, Evsat usûlündeki “*Sadr-ı Cem’-ı Mürselîn Sensin Yâ Resûlallah*” tevşihine yer verilmiştir. Şevki Bey’in gençliğini odağa alan sahnelerde Münip Utandı’nın sesiyle “*Küşâde Tâli’im Hem Bahtım Uygun*” (Hüzzam makamı–Curcuna usûlü) duyurulmuş; ardından yine Şevki Bey hattında, Güftesi Sadî Bey’e ait “*Harâb-ı Deşt-i Gamdır Şimdi Bî-gam Gördüğün Gönüm*”, yapım içinde iki ayrı makam ve beste anlayışıyla yer almıştır. Eser, önce Şevki Bey’in Hicaz makamındaki bestesiyle Münip Utandı dublajı üzerinden seslendirilmiş; ardından aynı sözler ile Hacı Ârif Bey’in Kürdili Hicazkâr makamında, Aksak usulünde bestelediği şarkı Ahmet Özhan tarafından icra edilmiştir. Böylece aynı güftenin iki farklı musiki anlayışıyla sunulması, genç Şevki Bey ile Hacı Ârif Bey arasındaki meşk ilişkisini ve estetik sürekliliği sahne içinde somutlaştırmıştır.

Sultan II. Abdülhamid ile yaşanan kırılmaların gölgesinde Hacı Ârif Bey’in saraya “kolağası” rütbesiyle dönüşü, Mâhur makamında Müsemmen usûlündeki “*Gösterip Ağyâre Lutfun Bizlere Bigânesin*” şarkısıyla sahnelenmiş; kırınglık ve hayal kırıklığı teması müzik üzerinden yoğunlaştırılmıştır. Huzurda eser icrasını reddetmesi ve ardından hapsedilmesi sahnelerinde ise Münip Utandı’nın sesiyle, bestesi Hacı Ârif Bey’e güftesi Mehmed Sâdî’ye ait Uşşâk makamında Aksak usûlündeki “*Meyhâne mi Bu Bezm-i Tarabhâne-i Cem mi*” duyurulmuştur.

Sarayla bağlarının koptuğu ve hapsedildiği sahnelerde, güftesi Mehmed Sâdî Bey’e ait Nihâvend makamında Ağır Aksak usûlündeki “*Ahterî Düşkün Garîb-i Âşk-ı Âvâreyim*” eseri Ahmet Özhan’ın sesiyle verilmiş; eser Hacı Ârif Bey’in yalnızlığını ve kırılmışlığını taşıyan ana parçalardan biri olmuştur. Af talebinin kabulü sonrası padişah huzurundaki icrada da aynı esere yeniden yer verilmiş; icra karakterin iç

döküşünü taşıyan bir ifade alanına dönüşmüştür. (*Günümüzde güftedeki “padişahım” kelimesinin bazı icralarda farklılaştırıldığı görülür.*)

Bölüm, yalnız Hacı Ârif Bey’in değil Şevki Bey’in iç dünyasına da yer vermiştir. Şevki Bey’in yalnızlığı ve içsel çatışmaları işlenirken, güftesi Şeyh Gâlib’e, bestesi Hacı Ârif Bey’e ait Uşşâk makamındaki Aksak usûllü “*Meyhâneleri Seyr Ettim Uşşâka Mutaî Olmuş*” eseri Münip Utandı tarafından seslendirilmiş; parça karakterin melankolik çizgisini pekiştirmiştir.

Finalde Kürdîli Hicâzkâr makamında, Curcuna usûlündeki “*Gurûbeti Güneş, Dünya Karardı*” şarkısı bestekârın vedâsını simgeleyen bir işlev olarak kullanılmıştır.

Hacı Ârif Bey, TRT tarihindeki biyografik müzik yapımları içerisinde klasik Türk müziğini en kapsamlı biçimde temsil eden eserlerden biri olmuş; repertuvarın tarihsel doğruluğu, canlı icralar, Ahmet Özhan’ın hanende kimliği ve Yalçın Tura’nın müzik yönetimi sayesinde musiki tarihi ile dramatik anlatıyı aynı estetik zeminde buluşturmuştur. Bu nedenle yapım, yalnızca bir bestekârın hayatını anlatan biyografik dizi değil; klasik Türk müziğinin televizyon aracılığıyla yeniden temsil edildiği kültürel bir bellek alanı olarak da değerlendirilebilir. Bu anlayış, 1984 tarihli *Aliş ile Zeynep* dizisinde Rumeli halk müziği ile klasik Türk müziği üslubunun birlikte kullanılmasıyla farklı bir anlatım biçiminde devam ettirilmiştir.

1984 yılı TRT yapımı *Aliş ile Zeynep*, Balkan folkloru ile klasik Türk müziğinin harmanlandığı yapımlardan biridir. Yücel Çakmaklı’nın yönettiği dizi, Osmanlı’nın son dönemlerinde Bosna-Hersek coğrafyasında geçmektedir. Hikâye, Saraybosna’da bir düğünde tanışan Aliş ile Zeynep’in aşkı etrafında şekillenmiştir. Zeynep’in ailesinin onu varlıklı bir kişiyle evlendirmek istemesi ve iki genç arasındaki sosyal farklılıklar, anlatının temel çatışmasını oluşturmuştur. Bunun yanında dizi, yalnızca bireysel bir aşk hikâyesini değil; Osmanlı’nın Balkanlardaki son dönemine ait toplumsal yapıyı, gelenekleri ve kültürel yaşamı da yansıtmıştır. Başrolde Ahmet Özhan yer almış; yapım, klasik Türk müziğinin Rumeli türküleriyle birlikte

kullanıldığı müzikal yapısı sayesinde Balkan kültürü ile Osmanlı musikisini aynı anlatı içerisinde bir araya getirmiştir.

Ahmet Özhan'ın yorumuyla dizide Rumeli coğrafyasına özgü makamsal ve usûl yapıları korunarak icra edilen eserler, karakterlerin ruh hâlini ve dönemin atmosferini taşımıştır. Repertuvar içinde; Hicâz makamı Sofyan usûlündeki “*Kırmızı Gülün Alı Var*”, Evç makamı Aksak usûlündeki “*Ayağına Giymiş Sedef Nalini*”, Hüseyinî makamında Nim Sofyan usûlündeki “*Köşkümler Var Deryaya Karşı*”, Tâhir makamında Sofyan usûlündeki “*Bülbüle Kurdum Tuzağı*”, Uşşâk makamında Nim Sofyan usûlündeki “*Alişimin Kaşları Kara*” ve Aksak usûlündeki “*Ver Ateşi Yalan Dünya Ko Yansın*” gibi Rumeli türkülleri yer almıştır. Ayrıca Gerdâniye makamında Devr-i Turan usûlündeki “*Bulut Gelir Seher ile*” ve bestesi Süleyman Dede'ye güftesi Hacı Bayram-ı Veli'ye ait “*N'oldu Bu Gönülüm N'oldu*” ilahisi diziye tasavvufi bir renk vermiştir.

Dizinin estetik dünyası dönem kıyafetleri, iç mekân düzeni ve düğün sahneleriyle Osmanlı-Rumeli kültürünü görünür kılmış; müzik yalnızca eşlikçi bir unsur olarak kalmamış, sahnelerin duygu rejimini kuran ve anlatının ritmini taşıyan etkin bir anlatı bileşeni olarak işlev görmüştür.

Hacı Ârif Bey ve *Aliş ile Zeynep* örneklerinde TRT'nin müzik merkezli anlatı modeli dizi formunda belirginleşmişken; aynı yaklaşım, TRT dışı bir üretim olan 1988 tarihli *Hâfiz Yusuf Efendi: Gönülden Gönüle*'de klasik Türk müziğinin dramatik omurgayı taşıdığı daha yoğun bir biyografik dram yapısı içinde sürdürülmüştür. Bu yapımda musiki, sahne içi icra ve form çeşitliliği (şarkı, gazel, ilâhi vb.) üzerinden yalnız atmosfer kurmamış; karakterin dönüşümünü ve anlatının duygu düzenini taşıyan temel anlatı aracına dönüşmüştür.

Yapım, bir paşanın kızı ile genç bir hâfızın aşk hikâyesini konu almış; anlatısını Osmanlı dönemi atmosferi içinde kayıp, çatışma ve toplumsal baskılar ekseninde kurmuştur. Senaryosu Safa Önal'a, yapımcılığı Türker İnanoğlu'na ait olan yapımın

müzikleri Sadun Aksüt imzası taşımıştır. Başrolde Ahmet Özhan yer almış; oyuncu kadrosunda Sibel Turnagöl, Fulden Uras, Salih Kırmızı, Sümer Tilmaç ve Haluk Kurtoğlu gibi isimler bulunmuştur. Ramazan aylarında dört bölümlük bir dizi-film formatında TRT ekranlarında yayımlanan yapım, klasik Türk müziğini “eşlik” düzeyinde bırakmayıp dramatik omurgayı taşıyan bir ifade alanı olarak konumlandırması bakımından ayrılmıştır.

Bu yapımda Ahmet Özhan’ın musiki icrası, karakterin iç dünyasını ve dönüşümünü görünür kılan başlıca araçlardan biri hâline gelmiştir. Film boyunca şarkı, gazel ve ilâhi gibi formlar bağlama uygun kullanılmış; eserler arka planı doldurmamış, Yusuf’un inancını, aşkını, yalnızlığını ve kırılmalarını taşıyan dramatik göstergelere dönüşmüştür. Mevlevî semâ sahnelerinde Konya Kültür ve Turizm Bakanlığı Sema Heyeti’nden destek alındığı belirtilmiş; manevî derinlik görsel-işitsel bütünlük içinde kurulmuştur. Yusuf’un paşa konağında müzik dersleri verdiği sahnelerde müzik hem eğitim/aktarım aracı hem de sınıfsal gerilim ve güç ilişkilerini işaretleyen bir unsur olarak işlev kazanmıştır. Bu kurgu, klasik Türk müziğinin estetik ve sosyo-kültürel katmanlarını dönemin atmosferi içinde görünür kılmıştır. Yapımda:

Gül Olsam Sızsam İmbiklerinden

(beste: Bimen Şen; güfte: Aka Gündüz-Suzidil makamı-Aksak usûlü)

Görmedim Uysun Felek Amalime

(beste: Selanikli Ahmet Efendi- Hüzzam makamı-Ağır Aksak usûlü)

Seni Her Dem Anıyorum Sözlerine Kanıyorum

(beste: Mısırlı İbrâhim Efendi- Segâh makamı-Aksak usûlü)

Pek Revâdır Sevdığım Ettiklerin

(beste ve güfte: Ahmet Rasim Bey- Sûzinâk makamı-Curcuna usûlü)

Medet Yâ Sâhib-el İmdât Kasidesi

(beste: meçhul, güfte: Yunus Emre- Sabâ Makamı-Düyek usûlü)

Her Bir Bakışında Neş'e Buldum

(beste: Tanbûri Ali Efendi-Suzidil makamı-Aksak usûlü)

Koparan Sinemi Ağyâr Elidir

(beste: Dergezeryan Bimen Şen- Kürdîli Hicâzkâr makamı- Ağır Aksak usûlü)

Hançer-i Ebrûsu Saplandı Dile

(beste: Asdik Ağa- Kürdîli Hicâzkâr makamı-Curcuna usûlü)

Bûlbûl Gibi Pür Oldu Cihan Nağmelerimden

(beste: Zekâî Dede- Hicâzkâr makamı-Yürük Semâî formu- Yürük Semâî usûlü)

Gel Seninle Yeni Bir Aşka Giriftar Olalım

(beste ve güfte: Ahmet Râsim Bey- Sûzinâk makamı- Ağır Aksak usûlü)

Al Sazını Sen Sevdiceğim Şen Hevesinle

(beste: Dergezeryan Bimen Şen- Sultaniyegah makamı-Sengin Semâî usûlü)

Gidelim Göksu'ya Bir Alem-i Âb Eyleyelim

(beste: Lavtacı Hristo; güfte Yahya Kemal Beyatlı- Kürdîli Hicâzkâr makamı- Aksak usûlü)

Son Aşkımı Canlandıran En Tatlı Emelsin

(beste: Lemi Atlı; güfte Avram Naum Hicâzkâr makamı- Sengin Semâî usûlü)

gibi eserler yer alır. Film boyunca müziğin işlevi salt süsleme olmamıştır; karakter derinliği yaratma, duygu geçişlerini destekleme ve dönemin ruhunu yaşatma görevi görmüştür. Ahmet Özhan'ın seslendirdiği eserler, Yusuf karakterinin ruhsal katmanlarını yansıtarak müzik ile drama arasındaki bağı nitelikli biçimde kurmuştur. Film bu yönüyle yalnızca bir dönem anlatısı değil, aynı zamanda bir müzik kültürü belgeseli niteliği de taşımıştır.

Televizyonda müzik merkezli anlatılar güçlü örnekler üretmeyi sürdürürken sinema, 1980 sonrasında farklı bir yola girmiştir. Dorsay'ın da vurguladığı üzere, 1980–1990 yılları Türkiye açısından yalnızca siyasal bir dönüşüm dönemi değil, aynı zamanda toplumsal yapıyı ve kültürel hayatı derinden etkileyen bir süreçtir. Özellikle 12 Eylül 1980 askerî müdahalesi, Türkiye'nin yakın tarihindeki en önemli kırılma

noktalarından birini oluşturmuş; bu değişim toplumsal yaşamın pek çok alanında olduğu gibi sinema üretimine de yansımıştır (Dorsay, 2000, s. 11).

Darbe sonrasında göç, kentleşme ve ekonomik yeniden yapılanma politikalarının etkisiyle sinemanın üretim ve anlatı biçimleri dönüşmüş; Yeşilçam melodramlarında uzun yıllar belirleyici olan klasik Türk müziğinin yerini giderek arabesk ve daha ticari müzik türleri almaya başlamıştır.

Bununla birlikte geleneksel müzik bütünüyle ortadan kalkmamıştır. Arabesk müziğin sinema üzerindeki etkisinin giderek arttığı bu dönemde, bazı yapımlar halk müziği ve klasik Türk müziği unsurlarını toplumsal değişimlerin, kültürel kırılmaların ve değer çatışmalarının anlatımında kullanmayı sürdürmüştür. Bu filmlerde müzik yalnızca atmosfer oluşturan bir unsur olarak değil; karakterlerin dünyasını, toplumsal gerilimleri ve dönemin kültürel dönüşümünü görünür kılan önemli bir anlatı aracı hâline gelmiştir. Şerif Gören'in yönettiği *Yılanların Öcü* (1985), Anadolu halk müziğini toplumsal adalet ve hak arama mücadelesinin taşıyıcısı hâline getirirken; Yavuz Turgul'un *Muhsin Bey* (1987) filmi, geleneksel Türk müziği ile yükselen arabesk kültürü arasındaki gerilimi merkeze taşıyan dikkat çekici örneklerden biri olmuştur.

1985 yapımı *Yılanların Öcü*, Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından ikinci kez sinemaya uyarlanan, yönetmenliğini Şerif Gören'in üstlendiği toplumsal gerçekçi yapımlardan biridir. İlk kez 1962 yılında Metin Erksan tarafından sinemaya aktarılan eser, bu ikinci uyarlamada dönemin toplumsal ve siyasal atmosferine uygun yeni yorumlarla yeniden ele alınmıştır. Başrollerini Fatma Girik (Irazca Ana), Kadir İnanır (Kara Bayram), Erdal Özyağcılar, Serpil Çakmaklı ve Nur Sürer paylaşmıştır.

Film, yaşlı annesi Irazca Ana, eşi Hatçe ve çocuklarıyla birlikte yaşayan Kara Bayram'ın evinin önüne, muhtarın desteğini alan Haceli tarafından ev yapılmak istenmesiyle başlayan mücadeleyi konu edinmektedir. Bayram ve ailesi, yaşam alanlarını tehdit eden bu girişime karşı köyün yerleşik güç odaklarıyla mücadele etmek

zorunda kalmaktadır. Başlangıçta basit bir komşuluk anlaşmazlığı gibi görünen olaylar, zamanla köydeki otorite ilişkilerini, sınıfsal eşitsizlikleri ve adalet arayışını görünür kılan daha geniş bir toplumsal çatışmaya dönüşmektedir. Özellikle Irazca Ana'nın haksızlık karşısında gösterdiği kararlı tutum, filmin temel direniş eksenini oluşturmaktadır.

Filmin müzikleri, bağlama icrasına getirdiği yenilikçi yaklaşım ve Anadolu halk müziği geleneğine yaptığı katkılarla tanınan Arif Sağ tarafından hazırlanmıştır. 1962 yapımı uyarlamada Yalçın Tura'nın klasik ve yerel unsurları bir araya getiren dramatik müzik anlayışı öne çıkarken, 1985 uyarlamasında Anadolu halk müziği anlatının merkezine yerleştirilmiştir. Bağlama, kabak kemane, kaval ve vürmali sazların ağırlıklı olarak kullanıldığı müzikal yapı, yalnızca kırsal atmosferi desteklemek amacıyla değil; filmin temel çatışmasını oluşturan adalet arayışı, hak mücadelesi ve insanca yaşama isteğini görünür kılmak amacıyla kullanılmıştır.

Filmin müzikal yapısı büyük ölçüde Nimri Dede'ye (Musa Alis) ait sözlerin Arif Sağ tarafından bestelenmesiyle ortaya çıkan Hüseyinî makamındaki *“İnsan Olmaya Geldim”* adlı deyiş etrafında şekillenmektedir. Deyiş formundaki eser, Sofyan ve Devr-i Turan usûllerinin kullanıldığı yapısıyla film boyunca farklı enstrümantal ve vokal varyasyonlarla tekrar edilerek anlatının temel müzikal eksenini oluşturmaktadır. Bu yönüyle eser, yalnızca belirli sahnelerle eşlik eden bir müzik parçası değil; filmin düşünsel ve dramatik çerçevesini belirleyen temel anlatı unsuru olarak işlev görmektedir. Deyişte yer alan:

*“İkilik kinini içimden atıp
Özde ben bir insan olmaya geldim
Taht kuralı ariflerin gönlüne
Sözde ben bir insan olmaya geldim
Serimi meydana koymaya geldim”*

dizeleri, insanın nefsini aşma, hakikate ulaşma, adalet arayışı ve insani olgunluğa erişme düşüncesini dile getirmektedir. Alevî-Bektaşî düşüncesinin temel kavramlarını yansıtan bu yaklaşım, filmde Irazca Ana ve Kara Bayram'ın sürdürdüğü mücadele ile doğrudan örtüşmektedir. Muhtar ve Haceli'nin temsil ettiği baskıcı düzen karşısında Bayram ailesinin hak arama mücadelesi, değişin taşıdığı insanca yaşama ve adalet talebiyle birleşerek anlatıya daha evrensel bir boyut kazandırmaktadır.

Film boyunca duyulan müzikler, *İnsan Olmaya Geldim* değişimin taşıdığı düşünsel çerçeveyi desteklemektedir. Arif Sağ'ın bağlama, kabak kemane, kaval ve vurmali sazları bir arada kullandığı müzikal yapı, bir yandan Anadolu halk müziğinin zenginliğini yansıtırken diğer yandan direniş, hüznün ve adalet arayışı gibi temel temaları görünür kılmaktadır.

Özellikle Irazca Ana'nın haksızlıklara karşı çıktığı, Kara Bayram'ın çaresizlik ile direniş arasında kaldığı ve ailenin yaşam alanını korumaya çalıştığı sahnelerde "*İnsan Olmaya Geldim*" değişimin farklı varyasyonları duyurulmaktadır. Böylece müzik, yalnızca duygusal atmosfer oluşturan bir unsur olmaktan çıkmakta; karakterlerin temsil ettiği ahlaki ve toplumsal değerleri görünür kılan bir anlatım aracına dönüşmektedir.

Yılanların Öcü, Anadolu halk müziğinin sinemada yalnızca yöresel bir atmosfer oluşturan folklorik bir unsur olarak değil; anlatının düşünsel çerçevesini kuran ve dramatik yapısını taşıyan temel bir bileşen olarak kullanıldığı dikkat çekici örneklerden biridir. Arif Sağ'ın müzikleri, özellikle *İnsan Olmaya Geldim* değişimi etrafında şekillenen tekrar yapısıyla filmin müzikal omurgasını oluşturmuş; hak, adalet, direniş ve insan onuru eksenindeki anlatıyı işitsel düzlemde bütünleştirmiştir. Böylece halk müziği, karakterlerin yaşadığı toplumsal çatışmaları görünür kılan, anlatının ideolojik yönelimini güçlendiren ve filmin kültürel kimliğini belirleyen temel anlatı araçlarından biri hâline gelmiştir.

Halk müziğini toplumsal söylemin taşıyıcısı hâline getiren *Yılanların Öcünden* farklı olarak, bu dönem çekilen bazı yapımlar müzik alanında yaşanan kültürel dönüşümü doğrudan konu edinmiştir. Bu kültürel kırılmayı temsil düzeyinde görünür kılan yapımlardan biri de *Muhsin Bey* (1987) filmidir. Film, değerlerine sıkı sıkıya bağlı “İstanbul beyefendisi” eski prodüktör Muhsin ile kaset çıkararak ünlü olma hayali kuran taşralı Ali Nazik arasındaki ilişki üzerinden, müzik piyasasının dönüşümünü ve buna eşlik eden değer kaymasını anlatı eksenine yerleştirmiştir. Böylece çatışma, yalnızca iki karakterin karşı karşıya gelişi olarak değil; sanatın konumu, müziğin metalaşması ve insan ilişkilerinin piyasa mantığıyla yeniden kurulması bağlamında dönemin zihniyet değişimini açığa çıkaran bir temsil düzeni olarak işlemiştir.

Atila Dorsay’a göre *Muhsin Bey*, klasik Türk müziği ile arabesk arasındaki kültürel gerilimi görünür kılarken, aynı zamanda kaybolan İstanbul yaşamını, taş plaklarda somutlaşan müzik hafızasını ve toplumsal dönüşümün doğurduğu kültürel çözülmeyle nostaljik bir çerçevede yansıtmaktadır (Dorsay, 2000, s. 300-301).

“Toplumsal Beğenideki Değişimlerin Temsili Olarak Sinema ve Müzik: “Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey ve Neredesin Firuze” başlıklı makalede *Muhsin Bey*; arabeskle temsil edilen yeni popüler kültür ve yaşam tarzı karşısında, klasik Türk müziği merkezli “eski” estetik anlayışı, görgüyü ve değerleri muhafaza etmeye çalışan ara-kuşak bir figür olarak ele alınmıştır. Çalışmada, filmde arabesk ile Türk sanat müziğinin yalnızca iki farklı müzik türü olarak değil, iki ayrı kültürel dünya olarak karşı karşıya getirildiği; bu karşıtlık üzerinden toplumsal beğenideki dönüşümlerin ve geleneğe bağlılık ile yeni popüler zevk arasındaki gerilimin görünür kılındığı vurgulanmıştır (Erkılıç, 2008).

Filmde müzik üzerinden kurulan bu değerler çatışması, yalnızca tür tercihinin ilişkin olmamış, aynı zamanda kültürel birikim, eğitim ve müzik terbiyesi konusundaki

farklılıkları da görünür kılmıştır. Nitekim filmin aşağıda bahsedilen sahnesinde bu ayrışma çarpıcı biçimde ortaya konmuştur:

Filmdeki ses yarışması sahnelerinden birinde Muhsin, Ali'yi bir müzik kursuna götürdüğünde, oradaki görevlilere “nota ve solfej eğitimi verilir verilmediğini” sorar; aldığı cevap, dönemin müzik anlayışını özetler niteliktedir: “*Ne notası, İbrahim Tatlıses nota mı biliyor?*” Muhsin bunun üzerine, geçmiş kuşaktan bir örnek olarak Zehra Bilir'in sahneye çıkmadan önce yıllarca solfej dersi aldığını hatırlatır. Ali ise hem Zehra Bilir'in kim olduğunu bilmez, hem de bu tür bir eğitimin anlamını kavrayamaz. Güçhan'ın değerlendirmesine göre, Ali türkü söylemekten hoşlanmakta ve samimi bir icra ortaya koymakta olsa da bu türküleri sahiplenmesini sağlayacak bir bilinçten ve müzik eğitiminden yoksundur; türkü okumanın kendisine “kazanç” getirmeyeceğini düşünmekte, bu yüzden Muhsin'in ısrarla türkülerde diretmesini, arabesk söyleme imkânı varken, bir türlü anlamlandıramamaktadır (Güçhan, 1989, s. 105).

Muhsin Bey klasik Türk müziğini yaşam biçimi olarak benimsemiştir; çiçeklerine bile klasik eserler dinletmiştir. Müzeyyen Senar'ın seslendirdiği Sâdî Hoşses bestesi “*Ağlamakla İnlemekle Ömrüm Gelip Geçiyor*” (Nihâvend makamında, Düyek usûlü) jenerikte açılış ve kapanış müziği olarak kullanılmış; şarkı film için ana duygusal tonu ve Muhsin'in dünyasını simgelemiştir. Yine filmde, bestesi Rakım Elkutlu'ya, güftesi Nahit Hilmi Özeren'e ait Nihâvend makamında Düyek usûlündeki “*Hayal İçinde Akıp Geçti Ömr-ü Derbederim*” şarkısı Safiye Ayla'nın sesiyle duyulmuştur. Ayrıca Muhsin Bey karakteri, Şekip Ayhan Özışık'a ait Hicâz makamında Düyek usûlündeki “*Açık Bırak Pencereni Örtme Perdeyi Bu Gece*” şarkısını seslendirmiştir. Bu müzikal tercihlerin her biri, karakterin değer dünyasının bir yansıması olmuştur.

Yavuz Turgul'un senaryosu ve Şener Şen'in performansı ile Muhsin Bey, klasik Türk müziğini kimlik, direnç ve kültürel hafıza olarak işlemiştir. İstanbul'un

değişimi-Beyoğlu'nun dönüşümü ve eğlence kültürünün metalaşması-Muhsin'in "*İstanbul artık kebab kokuyor*" sözüyle sembolize edilmiş; bu dönüşüm yalnızca estetik bir kayıp değil, bir yaşam biçiminin yok oluşu ve müziğin anlamını yitirmesi olarak sunulmuştur. Film böylece 1980 sonrası kültürel çözülme ve arabeskleşmeye karşı müzik üzerinden güçlü bir eleştiri üretmiştir.

1980'li yıllar, Türk sinemasında klasik Türk müziğinin önceki dönemlerdeki belirleyici konumunu büyük ölçüde kaybettiği; buna karşılık halk müziği, kanto ve geleneksel repertuvar unsurlarının farklı anlatı biçimleri içerisinde varlığını sürdürdüğü bir geçiş dönemi olmuştur. Arabesk müziğin yükselişi sinemanın işitsel dünyasını önemli ölçüde dönüştürürken, *Kanlı Nigar*, *Şekerpare*, *Yılanların Öcü* ve TRT yapımları gibi örnekler, geleneksel müzik mirasının farklı estetik yaklaşımlarla yeniden üretilmeye devam ettiğini göstermiştir. Böylece klasik Türk müziği ve halk müziği, önceki dönemlerde olduğu gibi anlatının merkezinde yer almasa da Türk sineması ve televizyonundaki kültürel görünürlüğünü korumayı sürdürmüştür.

3.1.6. 1990'lar: Kırılma, Kriz ve Arabesk- Pop Baskınlığı Dönemi

1990'lı yıllara gelindiğinde Türk sineması, uzun süredir devam eden ekonomik daralma, seyirci kaybı ve yapısal sorunlar nedeniyle tarihinin en ağır krizlerinden birini yaşamaktaydı. Küreselleşmenin etkisiyle Hollywood yapımlarının Türkiye pazarındaki ağırlığının artması, yerli yapımların seyirciyle buluşmasını daha da güçleştirmiş; finansman yetersizlikleri ve üretimdeki azalma sinema sektörünü ciddi bir çıkmaza sürüklemiştir. 1996 sonrasında *Eşkıya* gibi bazı yapımların elde ettiği gişe başarısı sektörde yeniden bir hareketlilik yaratmış olsa da, bu canlanma uzun süre sınırlı kalmış; Türk sineması 1990'lı yıllar boyunca sürdürülebilir bir endüstri yapısına kavuşmakta zorlanmıştır (Pöstecki, 2012, s. 21).

Bu ekonomik ve yapısal kriz ortamında, Türk sineması yalnızca üretim bakımından değil; estetik ve anlatı tercihleri açısından da köklü bir dönüşüm sürecine

girmiştir. 1980'lerin sonlarına doğru başlayan bu değişim, 1990'larla birlikte özel televizyonların yaygınlaşmasıyla daha belirgin hâle gelmiş; sinemanın dolaşımını ve seyirci alışkanlıklarını doğrudan etkilemiştir. Yeşilçam'ın üretim mantığı çözülürken sektör hem ekonomik hem de sanatsal düzeyde yeni bir yol ayrımına sürüklenmiştir. Scognamillo'ya göre 1980'lerin sonuna doğru yeni yönetmenlerin ve yapımcıların etkisiyle Türkiye'de sinema anlayışı yön değiştirmiş, Yeşilçam döneminin kapanarak yeni bir evreye girildiği görülmüştür (Erdoğan & Solmaz, 2005, s. 142).

Bu dönemde televizyon, yalnızca bir yayın mecrası olarak değil, gündelik hayatın merkezî kültür alanlarından biri olarak konumlanmış; kesintisiz yayın akışı, reyting rekabeti ve sürekli içerik ihtiyacı, yıldız üretim biçimlerinden anlatı ritmine kadar pek çok başlıkta sinema–televizyon ilişkisini yeniden tanımlamıştır. Televizyon dizilerinin uzun soluklu yapısı ve geniş kitlelere hızla ulaşabilmesi, sinema ile televizyon arasındaki sınırları belirsizleştirirken popülerliğin medya aracılığıyla inşa edildiği yeni bir yıldız sistemini de ortaya çıkarmıştır. Aynı dönemde yerli sinemanın popülerlik arayışı sıklıkla Hollywood kaynaklı aksiyon, komedi ve gençlik filmi kalıplarına yönelmiş; bu eğilim yerli sinemada melezleşmeyi artırırken yer yer kimlik tartışmalarını da beraberinde getirmiştir.

Bu kırılma iklimi içinde Türk müziğinin sinemadaki temsili de yeni bir hatta ilerlemiştir. Yeşilçam melodramlarında anlatının duygusal omurgasını oluşturan klasik Türk müziği repertuvarının görünürlüğü giderek zayıflarken, arabesk ve pop müzik eksenli ticari anlayış daha belirleyici hâle gelmiştir. Bununla birlikte, bu genel eğilim içerisinde Türk müziğini anlatının merkezinde tutmaya çalışan bazı istisna yapımlar da ortaya çıkmıştır.

Bu bağlamda *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* (1990), Yeşilçam sonrası dönemin kırılğan kültürel yapısını Türk müziği eksenli bir atmosfer içinde kurması bakımından dikkat çeken örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Engin

Ayça'nın yönettiği filmin başrolünde Türkan Şoray, Ekrem Bora Gülsen Tuncer yer almıştır.

Film, assolist Leyla Akın ile Udi Cemal Bey arasında zamanla kurulan ruhsal bağı, nostalji ve hüznle örülü bir atmosfer içinde merkezine almıştır. Cemal Bey'in beklenmedik ölümü sonrasında Leyla'nın geçmişi sorgulamasıyla açılan düşsel anlatı, klasik Türk müziğinin çeşitli makamları eşliğinde ilerlemiş; böylece melankolik bir iç dünyaya yönelen anlatı ritmi kurulmuştur. Türkan Şoray, olgunluk dönemine denk gelen bu yapımda yıldızlaşmış bir assolistin iç çatışmalarını görünür kılmış; Ekrem Bora ise Udi Cemal karakterini sade ve ölçülü bir oyunculukla taşımıştır. Atilla Dorsay filmle ilgili: "Engin Ayça, eski Yeşilçam'dan yalnız ondan mı alaturkadan, geçmiş müzik, kültür ve yaşamımızdan izler taşıyan, sanki bize özgü tüm duyarlılıkların bir bileşkesini oluşturan bu filmde eski Yeşilçam'a yolladığı selamı, öte yandan bilinçli bir sinemayla, sağlam bir görsellik tabanına oturtuyor" (Dorsay, 2005, s. 136-137) demiştir.

Filmin müzikleri Melih Kibar imzası taşımış; anlatının duygusal yoğunluğunu destekleyen bir kurucu unsur olarak işlev görmüştür. Sözleri Gülsen Tuncer'e ait olan ve Semra İnanç tarafından seslendirilen "*Gönül Kuşum*" ile "*Mektuplar*", filmin iç gerilimini besleyen iki ana tema olarak öne çıkmıştır.

Bu çalışma kapsamında incelenen klasik Türk müziği ve halk müziği temelli yapımlarda, müzikal eserlerin çoğu zaman belirli bir hikâye, tarihsel olay veya toplumsal deneyim çerçevesinde görünür kılındığı görülmüştür. Özellikle halk müziği repertuvarının temel unsurlarından biri olan türküler, yalnızca birer müzik eseri olarak değil; toplumun yaşadığı olayları, ortak duygularını ve kültürel hafızasını kuşaktan kuşağa aktaran sözlü kültür ürünleri olarak değerlendirilmektedir. Türküler; aşk, gurbet, ölüm, savaş, kahramanlık, göç, doğal afetler ve toplumsal hafızada iz bırakan çeşitli olaylar etrafında şekillenmekte; çoğu zaman halkı derinden etkileyen bir olayın veya bireysel bir acının söz ve ezgi aracılığıyla ifade edilmesiyle ortaya çıkmaktadır.

Bu yönüyle türküler, yalnızca müzikal bir anlatım biçimi değil, aynı zamanda yaşandıkları dönemin sosyal, kültürel ve duygusal izlerini taşıyan önemli tarihsel belgeler niteliği de taşımaktadır.

Türkülerin önemli bir bölümü belirli bir yaşanmışlıktan doğmakta, zaman içerisinde ilk söyleyenlerinin kimliği unutulup anonimleşmekte ve toplumun ortak malı hâline gelmektedir. Bu süreçte eserler, ortaya çıktıkları olayın hatırlanmasını sağlayan kültürel hafıza araçları olarak varlıklarını sürdürmektedir. Nitekim halk edebiyatı araştırmalarında da bir türkünün anlam dünyasının yalnızca sözleri ve ezgisi üzerinden değil, ortaya çıkışına kaynaklık eden hikâyesiyle birlikte değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Çünkü türkünün arkasındaki yaşanmışlık, eserin taşıdığı duygusal yoğunluğu, toplumsal karşılığını ve kültürel işlevini anlamayı mümkün kılmaktadır. Özellikle ağıt niteliği taşıyan eserlerde ölüm, ayrılık ve kayıp gibi bireysel deneyimler zamanla toplumsal hafızanın ortak duygusuna dönüşmekte; böylece belirli kişilere ait hikâyeler kolektif kültürün bir parçası hâline gelmektedir (Öztuna, 2012, s. 608-611).

Anadolu'nun ortak hafızasında yer eden ve ortaya çıkış hikâyesiyle dikkat çeken eserlerden biri de “*Cezayir*” ağıtıdır. Osman Attila'nın aktardığı rivayete göre türkü, Fransızların 1830 yılında Cezayir'i işgali sırasında yaşanan olaylara dayanmaktadır. İşgal sırasında Fransız kuvvetlerine karşı savaşan Osmanlı askerleri arasında Afyonkarahisar'ın Yaylabağı köyünden gençler de bulunmuş, çatışmalarda çok sayıda asker şehit düşmüştür. Şehit haberlerinin köye ulaşmasıyla birlikte bütün köy yasa bürünmüş; özellikle Mehmet adlı bir gencin nişanlısı aldığı acı haberin etkisiyle derin bir kedere sürüklenmiştir. Rivayete göre genç kadın her gün köyün yüksek tepelerine çıkarak sevdiğinin ardından bu ağıtı söylemiş, yaşadığı ayrılık acısına dayanamayarak kısa süre sonra hayatını kaybetmiştir. Böylece “*Cezayir*” ağıtı, savaşın geride bıraktığı kayıpları, sevdiğini yitiren bir genç kadının yasını ve yarım kalan bir aşkın hüznünü kuşaktan kuşağa aktaran bir halk anlatısına dönüşmüştür (Attila, 1966, s. 145).

Anadolu'nun farklı bölgelerinde çeşitli varyantları bulunan “*Cezayir*” türküsü, özellikle Burdur ve Teke yöresi repertuvarında yol havası karakteriyle yaşatılmaktadır. Yol havaları, Yörük ve konargöçer Türkmen topluluklarının göç yollarında, yayla ve kışlak arasında gerçekleştirilen uzun yolculuklar sırasında icra edilen müzikal formlar arasında yer almaktadır. Bu ezgiler yalnızca bir yolculuğa eşlik eden müzikler değil; aynı zamanda göçebe yaşam biçiminin, doğayla kurulan ilişkinin ve yol üzerinde yaşanan duygusal deneyimlerin müzikal ifadesi niteliğindedir.

Konargöçer yaşamın temel unsurlarından biri olan mevsimlik göçler, günler hatta haftalar sürebilen zorlu yolculukları beraberinde getirmiştir. Bu süreçte söylenen yol havaları, bir yandan yürüyüşün ritmini düzenlerken diğer yandan gurbet, ayrılık, özlem ve yolda bırakılan yaşamların hatırasını taşımıştır. Bu nedenle yol havaları, yalnızca hareket hâlindeki bir topluluğun müziği değil; göç, yolculuk, bekleyiş ve kavuşamama gibi duyguların da taşıyıcısı olarak değerlendirilmiştir. Teke yöresi müzik kültüründe önemli bir yere sahip olan bu form, bölgenin dağlık coğrafyası, yayla kültürü ve Yörük yaşam dünyasıyla doğrudan ilişkilidir.

Bu yönüyle “*Cezayir*” türküsü, yalnızca ortaya çıkış hikâyesinde yer alan kayıp, ayrılık ve yarım kalan aşk duygularını değil; yol havası karakteri aracılığıyla göç, yolculuk, gurbet ve konargöçer yaşam kültürünü de bünyesinde barındırmaktadır. Eser, bir yandan sevdiğini kaybeden genç bir kadının yasını dile getirirken, diğer yandan Yörük yaşam dünyasının şekillendirdiği yol ve göç deneyiminin müzikal hafızasını taşımaktadır. Bu bakımdan “*Cezayir*”, sözlü kültür ile müzikal geleneğin farklı katmanlarını bir araya getiren dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Anadolu'nun farklı bölgelerinde sözlü kültür içerisinde yaşayan pek çok efsane, tıpkı türküler ve ağıtlar gibi ölüm nedeniyle yarım kalan aşklar, kavuşamayan sevgililer ve geride kalanların yaşadığı derin acılar etrafında şekillenmiştir. Bu anlatıların en bilinen örneklerinden biri de *Hasan Boğuldu* efsanesidir. Kazdağları ve

çevresinde kuşaktan kuşağa aktarılan efsane, Zeytinli köyünden Hasan ile Yörük kızı Emine'nin imkânsız aşkını konu edinmektedir. Oba gelenekleri gereği ağır bir sınava tabi tutulan Hasan, sevdiği kadına kavuşabilmek için kırk okkalık tuz çuvalını sırtında taşımaya çalışmış; ancak yolculuğun sonunda gücünü tüketerek yaşamını yitirmiştir. Hasan'ın ölümünün ardından büyük bir yas yaşayan Emine de sevdiğinin yokluğuna dayanamayarak hayatına son vermiştir. Böylece efsane, ölüm nedeniyle yarım kalan bir aşkın ve geride kalanın yaşadığı derin acının sembolü hâline gelmiştir.

Kazdağları ve çevresinde kuşaktan kuşağa aktarılan *Hasan Boğuldu* efsanesi, Zeytinli köyünde yaşayan Hasan ile Yörük kızı Emine'nin trajik aşkını konu edinmektedir. Geçimini çiftçilik ve bahçıvanlıkla sağlayan Hasan, her hafta Edremit pazarına götürdüğü ürünleri satarak yaşamını sürdürmektedir. Emine ise Kazdağları'nın yüksek kesimlerinde bulunan bir Yörük obasında yaşamakta; süt, peynir, yoğurt ve bal gibi ürünleri pazara getirerek ailesine katkıda bulunmaktadır. İki genç, Edremit pazarında karşılaşmış; zamanla aralarında güçlü bir sevgi doğmuştur. Pazardan dönüşlerde Hasan'ın köyü olan Zeytinli'ye kadar birlikte yürümeleri, ardından Emine'nin obasına ulaşabilmek için saatler süren yolculuğuna devam etmesi, ilişkinin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Böylece yol, efsanede yalnızca iki mekânı birbirine bağlayan fiziksel bir güzergâh değil, aynı zamanda aşkın filizlendiği ve anlam kazandığı temel anlatı unsurlarından biri hâline gelmiştir.

Hasan ile Emine evlenmeye karar verdiklerinde ise karşılıklı Yörük gelenekleri çıkmıştır. Oba halkı, dışarıdan birinin topluluğa kabul edilmesine sıcak bakmamış; Hasan'ın yiğitliğini ve dayanıklılığını kanıtlaması gerektiğine karar vermiştir. Bunun üzerine Hasan'ın kırk okkalık tuz çuvalını sırtında taşıyarak Emine'nin obasına ulaşması şart koşulmuştur. İlk bakışta fiziksel bir güç sınaması gibi görünen bu şart, aslında Hasan'ın Yörük yaşamının zorlu koşullarına uyum sağlayıp sağlayamayacağının da bir göstergesi niteliğindedir. Emine'nin her gün kat ettiği dağ yolları, dere yatakları ve sarp geçitler onun yaşamının doğal bir parçasıyken; ovada yetişen Hasan için aynı coğrafya aşılması güç bir engel hâline dönüşmektedir.

Sevdiği kadına kavuşabilmek için çıktığı yolculuk boyunca Hasan ağır yükün ve zorlu arazi koşullarının etkisiyle giderek tükenmiş; Sütüven ve Gökbüvet çevresine ulaştığında gücünü kaybederek yere yığılmıştır. Yolculuğu sürdüremeyeceğini anlayan Hasan, Emine'ye birlikte kaçmayı teklif etmiş; ancak Emine obasına verdiği söz nedeniyle bu öneriyi kabul etmemiştir. Hasan'ın "Senin obana varamıyorum, kendi köyüme de varamam" sözleri, anlatının trajik kırılma noktasını oluşturmaktadır. Çünkü bu ifade yalnızca fiziksel bir tükenişi değil, iki farklı yaşam dünyası arasında sıkışıp kalmış olmanın da sembolik bir ifadesi niteliğindedir.

Fırtınalı gecenin ardından Hasan'ı bulamayan Emine, günler boyunca dere boylarını, dağ yollarını ve çevredeki yerleşimleri dolaşarak sevdiğini aramış; ancak ondan geriye yalnızca kişisel eşyaları kalmıştır. Hasan'ın öldüğünü anlayan Emine de bu acıya dayanamayarak kendisini çınar ağacına asmış ve yaşamına son vermiştir. Böylece efsane, ölüm nedeniyle yarım kalan bir aşkın yanı sıra tamamlanamayan bir yolculuğun, ulaşılamayan bir hedefin ve geride kalanların yaşadığı derin yasın sembolüne dönüşmüştür. Bu yönüyle *Hasan Boğuldu* anlatısı, Anadolu sözlü kültüründe aşk, yolculuk, ayrılık ve kayıp temalarının iç içe geçtiği en güçlü efsanelerden biri olarak varlığını sürdürmektedir.

Anadolu sözlü kültüründe uzun yıllar yaşamaya devam eden bu anlatı, yalnızca halk hafızasında korunan bir efsane olarak kalmamış; edebî ve sinemasal anlatılara da kaynaklık etmiştir. Efsane, Sabahattin Ali tarafından derlenerek 1943 yılında yayımlanan *Yeni Dünya* adlı hikâye kitabında *Hasanboğuldu* adıyla yeniden kaleme alınmış; böylece sözlü gelenekten yazılı kültüre aktarılmıştır.

Daha sonra 1990 yılında Orhan Aksoy tarafından aynı adla sinemaya uyarlanan yapım, efsaneyi görsel anlatı formunda yeniden yorumlamıştır. Başrollerini Hülya Avşar ve Yalçın Dümer'in paylaştığı film, efsanenin temel anlatı yapısını büyük ölçüde korurken; Kazdağları'nın doğal coğrafyası içerisinde şekillenen Yörük yaşamını,

geleneksel değerleri ve trajik aşk temasını sinemanın anlatım olanaklarıyla yeniden görünür kılmıştır.

Yapımın bu çalışma kapsamında değerlendirilmesinin temel nedeni, halk kültürüne ait bir efsanenin sinemaya aktarımında, yine halk müziği repertuarından seçilen bir eserin yalnızca hikâyesiyle değil, form özellikleri ve temsil ettiği kültürel dünya aracılığıyla da anlatının temel anlam katmanlarını desteklemesidir. Bu bağlamda filmin müzikal omurgasını oluşturan Burdur yöresine ait Hüseyinî karakterli “Cezayir” türküsü, yol havası niteliğiyle efsanenin merkezinde yer alan Yörük yaşam kültürü ve yolculuk olgusuyla ilişki kurarken; ortaya çıkış hikâyesinde yer alan ayrılık, yas ve yarım kalan aşk temalarıyla da anlatının duygusal eksenine örtüşmektedir. Dolayısıyla eser, hikâyesi, formu ve taşıdığı kültürel çağrışımlar bakımından film anlatısıyla bütünleşen temel müzikal unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır.

Yavuz Top'un düzenlemesiyle film boyunca farklı dramatik işlevler üstlenen “Cezayir” türküsü, anlatının duygusal akışına yön veren temel unsurlardan biri hâline gelmiştir. Yol havası karakteriyle kimi zaman Hasan ile Emine'nin birlikte yürüdükleri yollara eşlik ederek iki sevgili arasındaki yakınlaşmayı görünür kılmış, kimi zaman ise Hasan'ın sevdiği kadına kavuşabilmek uğruna çıktığı zorlu yolculuğun müzikal refakatçisi olmuştur. Özellikle Yörük yaşamının doğal bir parçası olan dağ yolları, uzun yürüyüşler ve fiziksel dayanıklılık gerektiren coğrafi koşullar düşünüldüğünde, türkünün yol havası niteliği Hasan'ın kırk okkalık tuzu obaya ulaştırma mücadelesiyle anlamlı bir bütünlük oluşturmaktadır.

Eser, Hasan'ın kırk okkalık tuzu obaya ulaştırarak yiğitliğini kanıtlama arzusuna, gururuna ve kararlılığına eşlik ederken; yolculuk ilerledikçe artan yorgunluğu, çaresizliği ve başarısızlık duygusunu da görünür kılmıştır. Hasan'ın tuz çuvalını obaya ulaştıramaması yalnızca fiziksel bir yenilgi değil, sevdiği kadına kavuşma hayalinin de yıkılışı anlamına gelmektedir. Nitekim Hasan'ın Emine'ye söylediği “*Senin obana varamıyorum, kendi köyüme de varamam, beni bırakma*”

sözleri, anlatının en önemli kırılma noktalarından birini oluşturmaktadır. Bu ifade, yalnızca tükenen bir insanın çaresizliğini değil; Yörük yaşamı ile ova yaşamı arasında sıkışıp kalan bir karakterin ait olamama duygusunu da yansıtmaktadır. Bu süreçte türkü, yolun ritmine eşlik eden bir ezgiden ayrılığı, kaybı ve yaklaşan trajediyi haber veren dramatik bir anlatıcıya dönüşmektedir. Anlatının son bölümünde ise Emine'nin yaşadığı derin acıya ve yas duygusuna eşlik ederek, tutku ile başlayan, zorlu bir sınavdan geçerek trajediyle sonuçlanan aşk hikâyesinin müzikal anlatıcısı hâline gelmektedir. Nitekim tıpkı “*Cezayir*” türküsünün ortaya çıkış hikâyesinde olduğu gibi, anlatının sonunda sevdiği kişiyi kaybeden genç kadının yaşadığı yas ölümle sonuçlanmış; Hasan ile Emine'nin hikâyesi de yarım kalan bir aşkın ardından iki sevgilinin ölümüyle son bulan trajik bir anlatıya dönüşmüştür.

Sonuç olarak *Cezayir* türküsü, yalnızca ortaya çıkış hikâyesindeki yas ve yarım kalan aşk temalarıyla değil, yol havası formunun temsil ettiği Yörük yaşamı, göç, yolculuk ve konargöçer kültürüne yaptığı göndermelerle de *Hasan Boğuldu* anlatısıyla çok katmanlı bir ilişki kurmaktadır. Böylece filmde kullanılan müzik, yalnızca dramatik atmosferi destekleyen işitsel bir unsur olarak kalmamış; efsanenin kültürel kökenini, coğrafi aidiyetini ve sözlü gelenekten taşınan ortak hafızayı görünür kılan temel anlatı bileşenlerinden biri hâline gelmiştir. Bu yönüyle *Hasan Boğuldu*, halk müziği ile halk anlatısı arasındaki tarihsel ve kültürel bağı sinema aracılığıyla yeniden üreten, müziği anlatının kurucu unsuru olarak kullanan 1990'lı yılların en dikkat çekici yapımlarından biri olarak değerlendirilebilir.

Bu filmlerden yedi yıl sonra, makamsal çağrışımlarla örülü fantastik anlatısı üzerinden *Nihâvend Mucize* (1997) izleyiciyle buluşmuş; böylece 1990'lar boyunca zayıflayan klasik repertuvar görünürlüğüne rağmen, makam–atmosfer ilişkisinin sinemada yeniden denenebildiği bir damar da varlığını sürdürmüştür.

Atıf Yılmaz'ın yönettiği, *Nihâvend Mucize*; başrollerini Türkan Şoray, Haluk Bilginer, Lale Mansur ve Beyazıt Öztürk'ün paylaştığı, nadir görülen “fantastik dram”

çizgisinde konumlanmıştır. Film, klasik Türk müziği repertuarını ve makamsal düşünceyi atmosferin ötesinde metaforik bir anlatı aracı olarak işlemiştir. Bu yönüyle yapım, 2000’ler öncesinde klasik Türk müziğinin film içinde fon olmaktan çıkarak anlam üreten bir dile dönüştüğünü göstermiştir.

Film, orta yaşlı Erol’un vefat eden annesine duyduğu saplantılı sevgi nedeniyle yaşamının giderek altüst oluşunu konu edinmiştir. Annenin doğaüstü bir biçimde “geri dönüşüyle” gerçeklik ile hayal arasında gidip gelen anlatı hattı kurulmuş; bu hat, geçmişle hesaplaşma, içsel dönüşüm ve değerler üzerine düşünmeyi tetikleyen bir yapı üretmiştir. Bu çerçevede Suzan karakteri, filmin müzikal zeminine açılan belirleyici bir düğüm noktası hâline gelmiştir. Suzan, bir dönem sahnelerin gözde assolistlerinden biri olarak, film boyunca müzikle kurduğu ilişkiyi nostaljik bir özlem düzeyinde bırakmamış; müziği kimlik, hafıza ve duygulanım alanı olarak taşımıştır. Bu bağlamda film, geleneksel müzik hafızasını çağıran referanslarla küresel popüler kültür göstergelerini aynı düzlemde yan yana getirerek kültürel gerilimi görünür kılmıştır. Örneğin Suzan’ın bir kitabevine girip Zeki Müren, Münir Nurettin Selçuk ve Hâfız Burhan gibi isimleri sorması, “eski” estetik birikimin bilinçli bir hatırlatma biçimi olarak konumlanmıştır. Aynı akışta Leyla’nın kulaklıkla dijital dünyaya uyumlanmaya çalışırken Selahattin Pınar’ın “*Beni de Alın Ne Olur Koynunuza Hatıralar*” (Hisar Bûselik makamı-Aksak usûlü) eserini mırıldanması ve eşzamanlı olarak ekranda Michael Jackson’a ait bir klibin belirmesi, geleneksel-muhafaza edilen müzik ile küresel popüler kültürün görsel-işitsel karşılaşmasını sahne düzeyinde kurmuştur.

Filmin en belirgin sahnelerinden biri, karakterlerin “makamlar” üzerinden çözümlendiği diyalog olmuştur. Bu sahnede müzik, bir tür estetik süsleme olmaktan çıkarılarak kişilik okuma ve psikolojik sınıflandırma dili gibi işletilmiştir. Suzan ile İris arasında geçen diyalog şu biçimde kurulmuştur:

Suzan (Türkan Şoray): *İnsan karakterlerini musikideki makamlarla açıklarım ben. Mesela benim makamım Nihâvend. Birçok güzelliğin karıştığı yani. Bûselik*

beşlisinin yanı başına Kürdi dörtlüsü, Neveser, Nihâvend -i Kebîr, Şedaraban da var içinde; ne hoş değil mi?

İris (Lale Mansur): Benim makamım ne peki?

Suzan (Türkan Şoray): İlk bakışta Hüzzam dedim ama daha tanımam lazım.

İris (Lale Mansur): Ya Erol?

Suzan (Türkan Şoray): Ay bıraktığımda öyle değildi, şimdi Beyatî Araban’a benziyor...

Bu diyalog, karakterleri “iyi-kötü” gibi basit kategorilerle değil, makamsal çağrışımlar üzerinden çok katmanlı bir duygu/kişilik haritasına yerleştirmiştir. Nihâvendin bileşik yapısına yapılan vurgu, Suzan’ın kendini “karışım” ve “çoklu bileşen” üzerinden tarif ettiğini düşündürmüştür. İris’in Hüzzam ile ilişkilendirilmesi ise karaktere daha “hüzünlü/yaralı” bir duygu rejimi atfetmiş; Erol’un Beyâtî-Araban’a benzetilmesi, onun değişen ruh hâlinin ve kırılmasının müzik diliyle işaretlendiği bir anlatı tercihi üretmiştir. Böylece makam, filmde yalnızca bir müzik bilgisi değil, karakter dönüşümünü taşıyan bir yorumlama anahtarı gibi çalıştırılmıştır.

Filmde ayrıca Hâfız Burhan’ın sesinden “*Makber*”, Suzan ile eşi Asım’ın birlikte seslendirdiği Münir Nurettin Selçuk bestesi, Behçet Kemal Çağlar güfteli, Nihâvend makamında ve Aksak usûlündeki “*Kalamış*” ile Münir Nurettin Selçuk’un sesinden, bestesi Selçuk’a, güftesi Vecdi Bingöl’e ait, Hicâz makamında Semâî usûlündeki “*Gümüş Saçlarına Eğilip Başımı (Anneye Ninni)*” gibi eserlerin, sahnelerin duygu yönelimini belirleyen işaretleyiciler olarak kullanıldığı görülmüştür. Bu müzik tercihleri, anlatının melankolik ve nostaljik tonunu güçlendirmiş; özellikle anne figürü etrafında örülen dramatik gerilimi işitsel düzlemde derinleştirmiştir.

Finalde yer alan “*Nihâvend bir mucize Suzancım... Dün gece çok hoş bir kalp krizi geçirdim*” cümlesi ise filmin adını doğrudan anlatının duygusal merkezine bağlamış; “mucize” fikrini hem ironi hem de kader duygusu üzerinden güçlendirmiştir. Sonuç olarak *Nihâvend Mucize*, klasik Türk müziğini yalnız eşlikçi bir unsur olarak

değil, karakter anlatısını kuran, dönüşümü yorumlayan ve kültürel gerilimi görünür kılan bir bileşen olarak işletmiştir. Bu yönüyle film, 2000’ler öncesi Türk sinemasında müziğin yalnızca destekleyici bir unsur değil; anlatı yapısını, tarihsel atmosferi ve kültürel kimliği kuran temel bileşenlerden biri olarak kullanılabildiğini ortaya koyan önemli örneklerden biri olmuştur.

1990’lı yıllar Türk sinemasında *Nihavend Mucize*, klasik Türk müziğinin dramatik ve duygusal anlatı içerisindeki işlevini görünür hâle getirmiş; *İstanbul Kanatlarımın Altında* ise Osmanlı–Türk kimliğini klasik Türk müziği makamları, geleneksel sazları ve tarihsel tınıları üzerinden yeniden inşa ederek müziği filmin tarihsel ve kültürel atmosferini belirleyen temel anlatı araçlarından biri hâline getirmiştir.

İstanbul Kanatlarımın Altında, Mustafa Altıoklar tarafından yazılıp yönetilen 1996 yapımı tarihî–fantastik türdeki Türk filmlerinden biridir. Filmin senaryosu Mustafa Altıoklar ve Tunca Yönder tarafından hazırlanmıştır. Başrollerde Haluk Bilginer, Okan Bayülgen, Ege Aydan, Savaş Ay, Burak Sergen ve Beatriz Rico yer almıştır. Film, XVII. yüzyılda Osmanlı Devleti’nin IV. Murad dönemindeki İstanbul’u merkezine almış; Hezarfen Ahmed Çelebi ile Lagari Hasan Çelebi’nin uçuş denemeleri etrafında şekillenen tarihî–fantastik bir anlatı kurmuştur. Yapımda bireysel özgürlük, bilimsel merak, iktidar baskısı, gelenek–yenilik çatışması ve dinî otorite gibi temalar Osmanlı tarih atmosferi içerisinde işlenmiştir.

Filmin görüntü yönetmenliği Erdal Kahraman tarafından gerçekleştirilmiş; sanat yönetiminde Osmanlı İstanbul’unun tarihsel atmosferini yansıtmaya yönelik yoğun bir görsel kurgu oluşturulmuştur. Yapım tasarımı, kostüm kullanımı, saray ve şehir mekânlarının düzenlenişi ile dönemin İstanbul’unu yeniden üretmeye yönelik tarihsel bir görsellik hedeflenmiştir. Özellikle saray mekânları, meyhaneler, pazaryerleri, Galata çevresi ve Boğaz görüntüleri dönemin tarihsel kimliğini destekleyen görsel unsurlar arasında yer almıştır. Film müzikleri ise Tuluyhan Uğurlu

tarafından hazırlanmış; soundtrack albümü ayrıca kaset ve CD formatında yayımlanmıştır. Bu durum, 1990'lı yıllarda Türk sinemasında soundtrack kültürünün belirginleşmeye başladığını gösteren örneklerden biri olmuştur.

Filmde müzik, yalnızca sahnelerle eşlik eden tamamlayıcı bir unsur olarak kullanılmamış; dönemin kültürel kimliğini, İstanbul'un tarihsel dokusunu ve karakterlerin duygu dünyasını kuran temel anlatı araçlarından biri hâline gelmiştir.

Filmin müzikleri Tuluyhan Uğurlu tarafından hazırlanmıştır. Uğurlu, film için oluşturduğu müzik dilinde klasik Türk müziği repertuarını doğrudan geleneksel fasıl düzeni içerisinde kullanmamış; bunun yerine geleneksel Türk müziği öğelerini modern film müziği estetiğiyle birleştiren hibrit bir yapı oluşturmuştur. Yapımda ney, kudüm, bendir, ud, kanun, tanbur, klasik kemençe, piyano, synthesizer ve vürmali sazlar birlikte kullanılmıştır. Bu çalgısal yapı, filmin tarihî Osmanlı atmosferini desteklemiş; aynı zamanda 1990'lı yılların new age ve senfonik film müziği anlayışıyla ilişki kurmuştur.

Film müziklerinde Kudsi Erguner (ney), Hakan Güngör (kanun), Mehmet Emin Bitmez (ud), Derya Türkan (klasik kemençe), Cengiz Onural (kemençe) ve Necip Gülses gibi önemli icracılar yer almıştır. Özellikle ney ve vürmali sazların kullanımı, İstanbul'un tarihsel ve mistik atmosferini destekleyen başlıca unsurlar arasında yer alırken; senfonik yapı uçuş, deney ve gerilim sahnelerinde dramatik yoğunluğu artırmıştır.

Soundtrackte yer alan *Aşk, İstanbul, Saray Bahçesi, Leonardo Turco, Kanatlar, Meydanların Meydanı, Kaçış, Kubbeler, Her Zaman Var Olan, Saf Siyahın Erişilmez Aydınlığı, Gece ve Ateş, Efsane, Gölge* ve *İstanbul (Ud)* adlı parçalar soundtrackin temel müzikal omurgasını oluşturmuştur. Bu parçalar arasında özellikle *İstanbul* teması öne çıkmış; film boyunca farklı düzenlemelerle tekrar edilmiştir. Geleneksel Türk müziği öğelerine dayalı olarak bestelenen bu tema, Düyek usûlü karakteriyle İstanbul'un tarihsel ve coğrafi atmosferini işitsel düzlemde desteklemiştir. Tema, kimi

sahnelerde ney ve vurmali sazlarla, kimi sahnelerde ise tambur ya da ud taksimi karakteriyle yeniden duyurulmuştur.

Filmde kullanılan makam ve tonal yapı bakımından minör/Hicaz, Hüseyinî ve Uşşak etkilerinin belirgin biçimde hissedildiği görülmüştür. Özellikle Hicaz karakterli ezgisel yapı, Osmanlı-İstanbul atmosferinin kurulmasına katkı sağlamıştır. Hicaz makamının tarihsel, mistik ve dramatik çağrışımı; filmdeki yasak, iktidar, kaçış ve kader duygusuyla uyumlu bir işitsel zemin oluşturmuştur. Hüseyinî ve Uşşak etkileri ise daha içe dönük ve duygusal sahnelerde kullanılmış; özellikle aşk, yalnızlık ve insanî yakınlık içeren bölümlerde destekleyici unsur hâline gelmiştir.

Filmde kullanılan müzikal yapı yalnızca tek bir klasik Türk müziği formu üzerinden ilerlememiş; farklı geleneksel müzik biçimleri aynı anlatı yapısı içerisinde bir araya getirilmiştir. Yapım boyunca taksim karakterli serbest icralar, saz semâîsi etkisi taşıyan enstrümantal yürüyüşler, mehter ve marş karakterli askerî müzik kullanımları, tasavvuf ve tekke musikisini çağrıştıran ney merkezli bölümler, köçekçe ve oyun havası karakterindeki eğlence müzikleri ile geleneksel şehir musikisini temsil eden saz eserleri birlikte kullanılmıştır. Bu çeşitlilik, filmin Osmanlı İstanbul'unu yalnızca saray merkezli bir yapı içerisinde değil; meydan, meyhane, sokak, eğlence hayatı, askerî alan ve tasavvuf çevresiyle birlikte çok katmanlı bir kültürel atmosfer olarak yansıtmayı sağlamıştır.

Film içerisinde dikkat çeken eserlerden biri de “*Aylardan Ağustos Günlerden Cuma (Malazgirt Marşı)*” olmuştur. Bahri Yüzlüer tarafından bestelenen ve güftesi Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'na ait olan eser, Râst makamı ve Nim Sofyan usûlü yapısıyla tarihî kahramanlık ve fetih duygusunu desteklemiştir. Marş formundaki eser, Osmanlı tarih anlatısının askerî ve epik yönünü güçlendirmiş; klasik Türk müziği makam anlayışı ile modern millî marş estetiğini bir araya getiren örneklerden biri olmuştur.

Filmde yalnızca mistik ve dramatik yapı değil; Osmanlı eğlence kültürünü çağrıştıran hareketli müzik kullanımları da belirgin biçimde yer almıştır. Meyhane, sokak ve eğlence sahnelerinde köçekçe karakterli oyun havaları, hareketli saz eserleri ve geleneksel şehir eğlence müzikleri kullanılmıştır. Bu bağlamda Tanburi Cemil Bey’e ait “*Çeçen Kızı Oyun Havası*”, filmde kullanılan eserlerden biri olmuştur. Hüseyinî makamı ve Nim Sofyan usûlü karakterindeki bu eser, Osmanlı eğlence kültürünü temsil eden işitsel örneklerden biri hâline gelmiştir. Köçekçe ve oyun havası karakterindeki bu müzikler, filmin yalnızca saray merkezli ve mistik bir Osmanlı imgesi kurmadığını; sokak, meyhane, eğlence ve gündelik şehir yaşamını da işitsel düzlemde görünür kıldığını ortaya koymuştur.

Ritmik yapı bakımından soundtrackte serbest ritimli bölümler, Düyek ve Semâî karakterli yapılar öne çıkmıştır. Serbest ritimli bölümler özellikle ney, kemençe, ud ve tambur taksimi karakterindeki geçişlerde kullanılmıştır. Bu yapı, klasik Türk müziğindeki taksim estetiğini çağrıştırmış; sahnelerde mistik ve tarihsel bir atmosfer oluşturmuştur. Düyek usûlü özellikle *İstanbul* ve *Meydanların Meydanı* gibi parçalarda belirginleşmiş; şehir hayatını, pazaryerlerini ve gündelik Osmanlı atmosferini destekleyen ritmik yapı olarak kullanılmıştır. Semâî karakterli yapı ise *Gölgeler* gibi doğaçlama etkisi taşıyan bölümlerde geleneksel müzik hissini güçlendirmiştir.

Filmin müzikal yapısında öne çıkan noktalardan biri, geleneksel Türk müziği ile Batı müziği unsurlarının bilinçli biçimde bir araya getirilmiş olmasıdır. *Leonardo Turco* adlı parçada Barok müzik öğeleri ile makamsal yapı birleştirilmiş; org sesi ile ney arasında kurulan ilişki Doğu–Batı sentezini temsil eden belirgin bir işitsel unsur hâline gelmiştir. Bu parça, filmde Batı’dan gelen bilimsel bilgi, çizimler ve yenilik fikriyle ilişkilendirilmiş; müzik burada yalnızca atmosfer kurucu bir unsur olarak değil, anlatının düşünsel çatışmasını vurgulayan bir araç olarak kullanılmıştır.

Filmde müzik kullanımı diegetik ve non-diegetik düzeylerde çeşitlilik göstermiştir. Saray bahçesi, meyhane, meydan ve pazaryeri sahnelerinde müzik kimi zaman çevreden gelen ses biçiminde verilmiş; böylece dönemin sosyal mekânları işitsel olarak kodlanmıştır. Mehter yürüyüşleri, saray eēlenceleri, meyhane sahneleri ve pazaryeri görüntülerinde müzik doērudan sahne içerisinden yükselen çevresel unsur olarak kullanılmıştır. Buna karşılık uçuş, kaçış, gerilim, aşk ve içsel çatışma sahnelerinde müzik dip mziēi olarak kullanılmış; sahnelerin dramatik yoēunluēunu artırmıştır. Böylece müzik, yalnızca tarihî dekor olmaktan çıkılmış; anlatının ritmini, sahneler arası geçişleri, dramatik kırılmaları ve duygusal yönelimleri belirleyen temel unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Filmde yer alan *Aşk* adlı parça soundtrack içerisindeki tek şarkı formundaki örnek olarak öne çıkılmıştır. Gülay tarafından seslendirilen eser, minör tonal yapısı ve duygusal karakteriyle aşk temasını desteklemiştir. Aynı parçanın enstrümantal düzenlemesinin film içerisinde tekrar kullanılması, leitmotif anlayışını güçlendirmiş; aşk duygusunu film boyunca tekrar eden işitsel bir hafıza unsuruna dnştrmştir.

Sonuç olarak *İstanbul Kanatlarımın Altında*, klasik Türk mziēini doērudan geleneksel fasıl düzeni içerisinde kullanan bir yapım olmamıştır. Bunun yerine makamsal atmosfer, geleneksel saz rengi, taksim estetiēi, Düyek ve Semâî karakterli ritmik yapı, mehter etkisi, köçekçe oyun havaları, Osmanlı eēlence mziēi, tasavvufi aērıřımlar ve Doēu–Batı sentezi üzerinden özgün bir sinemasal müzik dili oluşturmuştur. Filmde müzik, XVII. yüzyıl Osmanlı İstanbul’unu tarihsel gerçeklik düzeyinde yeniden üretmekten çok; seyircinin zihninde Osmanlı ve İstanbul’a ilişkin tarihsel-kültürel bir işitsel hafıza oluşturmuştur.

Sonuç olarak *İstanbul Kanatlarımın Altında*, klasik Türk mziēini geleneksel icra kalıpları içinde yeniden üretmekten ziyade, makamsal yapı, geleneksel saz tınıları, taksim estetiēi, mehter ve tasavvuf musikisini aērıřtıran işitsel ēeleri modern film mziēi anlayışıyla birleştiren özgün bir müzikal dil geliştirmiştir. Bu yaklaşım, XVII.

yüzyıl Osmanlı İstanbul'unu tarihsel gerçekliğin birebir yeniden inşası olarak değil; kültürel belleğin, tarihsel hafızanın ve Osmanlı kimliğine ilişkin kolektif imgenin müzik aracılığıyla yeniden kurgulandığı estetik bir anlatı alanına dönüştürmektedir. Doğu ile Batı, gelenek ile modernlik ve tarih ile kurmaca arasındaki gerilim, filmin görsel anlatısı kadar müzikal yapısı üzerinden de görünür hâle gelmektedir. Bu yönüyle *İstanbul Kanatları Altında*, 1990'lı yıllarda klasik Türk müziği unsurlarını modern sinema estetiği içerisinde yeniden yorumlayan; soundtrack kültürünün gelişimiyle birlikte müziği anlatının kurucu bileşenlerinden biri hâline getiren en dikkat çekici tarihî yapımlar arasında yer almaktadır.

Bu tarihsel ve kültürel atmosferi müzik aracılığıyla kuran yapımların ardından, 1990'lı yılların ikinci yarısında müzik bu kez tarihsel kimliği temsil etmekten çok bireysel hafıza, aidiyet, yalnızlık ve kültürel çözülme duygularını görünür kılan bir anlatım aracına dönüşmüştür. Bu dönüşümün en güçlü örneklerinden biri ise Yavuz Turgul'un *Eşkya* (1996) filmi olmuştur.

1996 yapımı *Eşkya*, Yavuz Turgul tarafından yazılıp yönetilmiş; yapımcılığını ise Mine Vargı üstlenmiştir. Başrollerini Şener Şen ile Uğur Yücel'in paylaştığı film, 1996–1997 sezonunda 2 milyonun üzerinde seyirciye ulaşarak Türk sinemasının modern dönemdeki ilk büyük gişe başarısı olarak değerlendirilmiştir. 1980'li yıllardan itibaren üretim ve seyirci bakımından ciddi bir gerileme yaşayan Türk sinemasının yeniden geniş kitlelerle buluşmasında belirleyici bir kırılma noktası oluşturan yapım, Yeşilçam sonrası dönemde “Modern Türk Sineması” olarak adlandırılan yeni üretim anlayışının en önemli örneklerinden biri hâline gelmiştir.

Film, uzun yıllar cezaevinde kaldıktan sonra köyüne dönen Baran'ın geçmişiyle, dostluklarıyla ve kaybettikleriyle yüzleşmesini konu edinmiştir. Doğu'dan İstanbul'a uzanan bu yolculuk, yalnız bireysel bir intikam hikâyesi olarak değil; modernleşme, kentleşme, yabancılaşma ve kültürel çözülme ekseninde şekillenen toplumsal bir dönüşüm anlatısı olarak da kurulmuştur. Bu bağlamda müzik, karakterin

hafızasını, aidiyet duygusunu ve içsel kırılmalarını taşıyan temel anlatı bileşenlerinden biri hâline gelmiştir.

Filmin müzikleri Erkan Oğur ile Aşkın Arsunan tarafından hazırlanmıştır. Erkan Oğur'un perdesiz gitar, kopuz ve geleneksel tınılara dayanan müzik dili, filmin dramatik atmosferini belirleyen temel işitsel yapı olarak öne çıkmıştır. Özellikle “Fırat Ağıtı” karakterindeki ezgisel yapı, Baran'ın geçmişine, memleketine ve kaybettiklerine duyduğu özlemi görünür kılmış; müzik, anlatının duygusal sürekliliğini sağlayan unsurlardan biri olarak işlemiştir.

Filmde yer alan dikkat çekici örneklerden biri, güftesi Mehmet Lütfü Okumuş (Mırine Hoca)'ya ait, Hicaz makamındaki ve gazel formundaki

*“Nice bir hasret-i dildâr ile giryân olayım
Yanayım âteş-i aşkın ile büryân olayım”*

dizeleriyle başlayan eserdir. Kazancı Bedih tarafından serbest üslupla seslendirilen gazel, Baran karakterinin geçmişe duyduğu özlemi, yalnızlığını ve içsel kırılmalarını görünür kılan başlıca müzikal anlatı unsurlarından biri olarak kullanılmıştır.

Filmde yer alan eserlerden biri olan “*Seyreyle Güzel Kudret-i Mevlâ Neler Eyler*”, güftesi Alvarlı Efe (Lütfi)'ye ait Uşşak makamında, Curcuna usûlündeki bir ilahi olarak kullanılmıştır. Eser, filmde dinî ve tasavvufî çağrışımları güçlendiren örneklerden biri olmuş; karakterlerin kader, teslimiyet ve manevî arayışlarına eşlik eden bir işlev üstlenmiştir. Bunun yanında İhsan Öztürk tarafından derlenen, kaynak kişisi İzzet Altınmeşe olan Elazığ yöresine ait Hicaz makamındaki ağıt karakterli “*Şu Fırat'ın Suyu Akar Serindir (Oy Ölem Ölem Derd O Ölem)*” türküsüne de yer verilmiştir. Türkü, memleket özlemi, kayıp ve ayrılık duygularını yansıtan yapısıyla Baran'ın geçmişiyle kurduğu ilişkiyi desteklemiş; filmdeki kültürel hafıza ve aidiyet temasını güçlendiren müzikal kullanımlar arasında yer almıştır.

Böylece *Eşkîya*'da müzik, yalnızca atmosfer oluşturan bir unsur olarak kullanılmamış; gazel, ilahi, ağıt ve türkü formları aracılığıyla karakterlerin ruhsal dünyasını, kültürel aidiyetlerini ve geçmişle kurdukları bağı görünür kılan temel anlatı araçlarından biri hâline gelmiştir. Filmde kullanılan müzikal repertuvar, Yeşilçam dönemindeki şarkıcı merkezli müzikli filmlerden farklı olarak, anlatının dramatik yapısına doğrudan eklenmiştir; karakterlerin belleğini, coğrafi kökenini ve kültürel kimliğini görünür kılan işlevsel bir anlatım dili oluşturmuştur. Özellikle Baran karakterinin Doğu Anadolu'ya ait hafızası, ağıt ve gazel geleneği üzerinden işitsel bir kimlik kazanırken; İstanbul'a taşınan hikâyede müzik, geçmiş ile bugün, taşra ile metropol ve gelenek ile modern yaşam arasındaki kültürel gerilimi görünür kılan temel bileşenlerden biri olarak kullanılmıştır.

Bu yönüyle *Eşkîya*, 1990'lı yıllarda klasik Türk müziği ve halk müziği geleneğini doğrudan yeniden üretmekten ziyade, bu müzik mirasını karakter merkezli dramatik anlatının ayrılmaz bir parçasına dönüştüren dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Film, Yeşilçam'ın müzikli anlatı geleneğinden farklı bir estetik anlayış geliştirmiş; Türk müziğine ait formları nostaljik bir unsur olarak değil, kültürel hafızayı ve bireysel aidiyeti görünür kılan çağdaş bir sinema dili içerisinde yeniden yorumlamıştır.

Eşkîya ile görünürlük kazanan bu yeni yönelim, 1990'lı yılların sonlarından itibaren Türk sinemasında belirginleşen üretim anlayışının da habercisi olmuştur. Bu süreçte sinema, Yeşilçam'ın yerleşik anlatı kalıplarından uzaklaşarak yeni estetik arayışlara yönelmiş; genç yönetmenlerin sinemaya katılımıyla birlikte hem popüler hem de sanat sineması ekseninde farklı anlatı biçimleri gelişmeye başlamıştır. Toplumsal dönüşümlerin hız kazandığı bu dönemde kimlik, aidiyet ve kültürel bellek meseleleri filmlerin temel izlekleri arasında öne çıkmış; bir yandan geçmişe yönelik nostaljik ilgi güçlenirken, diğer yandan toplumsal bellek ve hatırlama pratikleri üzerine tartışmalar yoğunlaşmıştır.

Bu değişim, 2000'li yıllarla birlikte Türk sinemasında müziğin kullanım biçimini de etkilemiş; klasik Türk müziğinin anlatı içindeki işlevi, yeni estetik anlayışlar ve gelişen ses tasarımı olanakları doğrultusunda yeniden şekillenmiştir.

3.1.7. 2000 Sonrası Yeni Yüzyıl: Çeşitlilik, Dijitalleşme

2000'li yıllarda Türk sinemasındaki canlanmayı hazırlayan etkenlerden biri de devlet destek mekanizmasının yeniden yapılandırılması olmuştur. Her ne kadar sinema alanına yönelik ilk yasal düzenleme 1986 tarihli *Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu* ile gerçekleştirilmiş ve 1988 yılında ilk film destekleri verilmiş olsa da, bu uygulamalar uzun yıllar süreklilik kazanamamıştır.

Özellikle 1990'lı yıllarda desteklerin kesintiye uğraması ve 2001 ekonomik krizinin etkileri nedeniyle sektör kamusal destekten büyük ölçüde yoksun kalmıştır. Buna karşılık 2004 yılında yürürlüğe giren 5224 sayılı *Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun* ile devlet destek sistemi yeniden yapılandırılmış; 2005 yılından itibaren film üretimine sağlanan düzenli destekler, yeni kuşak yönetmenlerin ortaya çıkmasına ve Türk sinemasında üretim çeşitliliğinin artmasına önemli katkı sağlamıştır (Yavuz, 2012, s. 100). Böylece 2000'li yıllarla birlikte Türk sineması yalnızca üretim hacmi bakımından değil; anlatı anlayışı, estetik yönelimleri ve teknik olanakları açısından da yeni bir döneme girmiştir.

Bu dönüşüm, film müziklerinin kullanım biçimlerine de doğrudan yansımıştır. 2000 sonrası Türk sinemasında müzik kullanımı, Yeşilçam'ın repertuvar aktarımı ve sahne içi icra odaklı pratiğinden belirgin biçimde ayrılmıştır. Festival eksenli üretim anlayışının güçlenmesi, bireysel anlatıların öne çıkması ve ses tasarımının bağımsız bir yaratım alanı hâline gelmesiyle birlikte müzik, artık sahneleri sürekli taşıyan bir unsur olmaktan uzaklaşmıştır. Dijitalleşmenin sağladığı teknik imkânlarla düşük bütçeli yapımların artması ve post-prodüksiyon ses çalışmalarının gelişmesi

sonucunda müzik, çoğu filmde seçili anlarda kullanılan ve dramatik anlamı yoğunlaştıran bir anlatı katmanı hâline gelmiştir.

Müziğin geri çekilmesiyle birlikte sessizlik ve ortam seslerinin (mekân sesi, trafik, rüzgâr, kalabalık uğultusu vb.) daha görünür hâle geldiği; atmosferin çoğu kez bu doğal sesler üzerinden kurulduğu görülmüştür. Müzik ise genellikle anlatının belirli eşiklerinde devreye girerek, Yeşilçam'daki gibi süreklilik gösteren bir duygu akışı üretmekten ziyade belirli anlarda anlamı yoğunlaştıran bir işlev üstlenmiştir.

Türk müziği açısından dönüşüm daha da belirgindir. Yeşilçam'da klasik Türk müziği, yalnız işitsel bir dekor değil; melodramın duygu düzenini kuran, karakter psikolojisini taşıyan, toplumsal arka planı işaretleyen ve kimi zaman anlatının merkezine yerleşen güçlü bir repertuvar kaynağı iken, 2000 sonrası sinemada makamsal estetiğin birçok örnekte bu merkezî rolünü kaybettiği görülmektedir. Kimi filmlerde klasik repertuvar kısa ve göndermesel hatırlatma anlarıyla sınırlanmış; kimi filmlerde ise Türk müziği enstrümanları farklı müzik türleriyle bir araya getirilerek yeni bir işitsel düzen içerisinde yeniden konumlandırılmıştır.

Bu nedenle söz konusu dönüşümü "Türk müziği sinemadan çekilmiştir" biçimindeki tek boyutlu bir yargıyla açıklamak mümkün değildir. Asıl değişen, Türk müziğinin film içindeki konumu ve üstlendiği işlevdir. Müzik artık yalnızca duyguyu büyüten bir eşlik unsuru olarak değil; kimi örneklerde kimlik, aidiyet, mekân ve kültürel bellek tartışmalarını taşıyan anlatısal bir bileşen olarak kullanılmaktadır. Bununla birlikte dönemin genel eğilimi dikkate alındığında, klasik Türk müziğinin dramatik yapı içindeki sürekliliğinin belirgin biçimde zayıfladığı; ses tasarımının ağırlık kazandığı anlatılarda müziğin çoğu zaman geri planda kaldığı görülmektedir.

2000 sonrası dönemde Türk müziğinin farklı işlev stratejilerini görünür kılmak için seçilmiş örnekler üzerinden ilerlemek mümkündür. *Vizontele* (2001), *Şarkıcı* (2001), *Derviş* (2001), *Gönderilmemiş Mektuplar* (2003), *Duvara Karşı/Gegen die Wand* (2004), *Yazı Tura* (2004) *Anlat İstanbul* (2004), *İstanbul Hatırası: Köprüyü*

Geçmek (2005), *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2005) ve *Eyyah Eyvah* (2010) gibi yapımlar; sahne içi icra, yerel repertuvar ve karakterlerle kurulan doğrudan bağ üzerinden Türk müziğini, belirli sahnelerde dramatik akışın taşıyıcı unsurlarından biri olarak yeniden görünür kılmıştır.

2001 yapımı *Vizontele*, Türk müziğinin Anadolu'nun kültürel belleği, toplumsal dönüşümü ve çok katmanlı kimlik yapısıyla ilişkilendirildiği yapımlardan biri olarak değerlendirilmiştir. Yönetmenliğini Yılmaz Erdoğan ile Ömer Faruk Sorak'ın üstlendiği filmin senaryosu Yılmaz Erdoğan tarafından kaleme alınmıştır. Başrollerinde Yılmaz Erdoğan, Demet Akbağ, Altan Erkekli ve Cem Yılmaz yer almıştır.

Film, 1974 yılında televizyonun ilk kez Hakkâri'nin bir kasabasına geliştiği etrafında şekillenmiştir. Kasabanın teknolojiye meraklı isimlerinden Emin ile Belediye Başkanı Nazmi'nin öncülüğünde televizyonun kurulma süreci anlatılmış; bu süreç üzerinden modernleşme, taşra yaşamı, geleneksel değerler ve toplumsal dönüşüm temaları yer yer mizahî, yer yer hicivli ve yer yer dramatik bir anlatımla işlenmiştir. Televizyonun kasaba halkı tarafından algılanış biçimi, yeni bir teknolojik araçla karşılaşmanın ötesinde; dönemin sanatçılarıyla ve popüler kültürüyle doğrudan temas kurma düşüncesi üzerinden şekillenmiştir. Bu yaklaşım, televizyonun toplumsal hayatta üstlendiği kültürel işlevi görünür kılarken, aynı zamanda Türk müziğinin kitle iletişim araçları aracılığıyla ulaştığı yaygın etkiyi de yansıtmıştır. Filmde yer alan ve yapımın en çok hatırlanan repliklerinden biri hâline gelen “*Zeki Müren de bizi görecekti mi?*” sorusu, Zeki Müren'in yalnızca bir ses sanatçısı olarak değil, Türk müziğinin radyo ve televizyon aracılığıyla ülke çapında görünürlük kazanan temsil figürlerinden biri olarak algılandığını göstermesi bakımından anlamlıdır.

Filmin müzikleri Kardeş Türküler tarafından hazırlanmıştır. Türkçe, Kürtçe, Ermenice ve Arapça ezgilerin birlikte kullanıldığı müzikal yapı; Anadolu'nun çok kültürlü yapısını işitsel düzlemde yansıtan temel unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Filmde kullanılan saz, mey, zurna, kaval ve def gibi geleneksel çalgılar; coğrafi yapı, gündelik yaşam ve toplumsal atmosfer ile ilişkilendirilmiştir.

Filmde kullanılan türküler ve geleneksel ezgiler, anlatının duygusal yönelimini belirleyen temel işitsel unsurlar arasında yer almıştır. Âşık Mahzuni Şerif tarafından bestelenen, Kahramanmaraş yöresine ait Hüseyinî makamında ve Sofyan usûlündeki “*İşte Gidiyorum Çeşm-i Siyahım*”, Feryal Öney yorumuyla filmin ana temalarından biri olarak kullanılmıştır. Geleneksel Kürt ezgisi “*Leyla*” gündelik yaşam sahnelerinde tekrar eden işitsel yapı oluştururken; “*Pawanekanî (Vedalaşma/Nazdarekem)*” ayrılık sahnelerinde ağıt karakterli yapısıyla kullanılmıştır. Diyarbakır yöresine ait “*Firar (Kuran Kursu)*” ritmik yapısıyla hareketli sahnelerde değerlendirilmiş; “*TRT*” bölümü ise televizyon yayınlarıyla ilk karşılaşma sahnelerinde kullanılmıştır.

Filmin final bölümünde kullanılan “*Zêmar (Ağıt)*”, Vedat Yıldırım tarafından düzenlenmiştir. Ağıt formundaki eser, toplu yas ve kayıp duygusunu destekleyen temel işitsel yapı içerisinde değerlendirilmiştir. Böylece müzik, yalnız bireysel duyguları değil; toplumsal hafıza ve kültürel dönüşüm sürecini de taşıyan anlatı unsurlarından biri hâline gelmiştir.

Vizontele, Türk müziğinin Anadolu'nun kültürel belleği, çok katmanlı toplumsal yapısı ve modernleşme deneyimiyle ilişkilendirildiği dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Filmde kullanılan halk müziği repertuarı, ağıtlar ve yöresel ezgiler yalnızca taşra atmosferini destekleyen işitsel unsurlar olarak kullanılmamış; karakterlerin yaşadığı toplumsal dönüşümü, aidiyet duygusunu ve ortak kültürel hafızayı görünür kılan anlatısal bileşenler hâline gelmiştir. Çok dilli ve çok kültürlü müzikal yapı ise Anadolu'nun tarihsel ve kültürel çeşitliliğini işitsel düzlemde temsil ederek filmin temel söylemini güçlendirmiştir. Bu yönüyle *Vizontele*, 2000 sonrası Türk sinemasında halk müziğini nostaljik bir gönderme olmanın ötesine

taşıyarak kültürel kimlik, toplumsal bellek ve değişim olgusunu görünür kılan önemli yapımlardan biri olarak öne çıkmaktadır.

Vizontele gibi yapımlarda müzik, kültürel hafıza ve toplumsal dönüşümün temsil alanı hâline gelirken; aynı dönemde şarkıcı merkezli anlatılar da Türk sinemasında varlığını sürdürmüştür. Bu anlayışın örneklerinden biri de 2001 yapımı *Şarkıcı* filmi olmuştur.

Yönetmenliğini ve senaristliğini Ersin Pertan'ın üstlendiği yapımın yapımcılığını Annie G. Pertan gerçekleştirmiştir. Başrollerinde Yeşim Salkım ile Berhan Şimsek'in yer aldığı filmde ayrıca Faik Ergin ve Nurseli İdiz de rol almıştır. Filmin müzikleri ise Kamran İnce tarafından hazırlanmıştır. Yapım, 38. Antalya Film Şenliği'nde en iyi kadın oyuncu, en iyi görüntü yönetmeni ve en iyi laboratuvar ödülleri kazanmıştır.

1958 yılının Türkiye'sinde geçen *Şarkıcı*, Türk sanat müziğine gönül vermiş bir ses sanatçısı olan Sevda Erses'in Anadolu turnesi sırasında yaşadığı olayları merkezine almıştır. Gazino kültürü, kadın solist kimliği, taşra eğlence hayatı ve sahne merkezli anlatı yapısı etrafında şekillenen yapım, klasik Yeşilçam şarkılı melodram geleneğinin 2000'li yıllardaki devamı niteliğinde değerlendirilmiştir.

Filmin müzikal yapısı doğrudan gazino repertuarı üzerine kurulmuştur. Anadolu turnesi boyunca gerçekleştirilen sahne programlarında kullanılan eserler, öncelikle dönemin eğlence anlayışını, gazino kültürünü ve sahne repertuarını yansıtmak amacıyla tercih edilmiştir. Yapımda sahne içi (diegetik) müzik kullanımı belirgin biçimde ön plana çıkmış; klasik Türk müziği repertuarı, kadın solist merkezli gazino programlarının ve taşra eğlence hayatının sinemasal temsiline hizmet eden temel unsurlardan biri olarak kullanılmıştır. Böylece filmde yer alan eserler, dramatik anlatıyı yönlendirmekten çok dönemin sahne pratiğini, repertuar anlayışını ve solist performansını görünür kılan müzikal örnekler olarak değerlendirilmiştir.

Filmde sahnede icra edilen eserler arasında ilk olarak Zeki Müren'in Nihâvend makamında ve Düyek usûlünde bestelediği “*Bir Demet Yasemen*” adlı şarkı yer almıştır. Ardından bestekâra ait Kürdilihicazkâr makamında ve Semâî usûlündeki “*Manolyam*” adlı eser seslendirilmiştir.

Gazino repertuvarının dönemin eğlence anlayışına uygun biçimde oluşturulduğu filmde, Yesari Asım Arsoy'un Hicâz makamında ve Nim Sofyan usûlündeki “*Yar Saçların Lüle Lüle*” adlı şarkısı sahne programları içerisinde seslendirilmiştir. Aynı bestekâra ait Hüzam makamında ve Düyek usûlündeki “*Akasyalar Açarken*” adlı eser de filmde yer alan repertuvar örnekleri arasında bulunmaktadır. Her iki eser, 1950'li yılların gazino ve sahne repertuvarında yaygın olarak icra edilen alaturka şarkılar arasında yer almış; filmde dönemin müzik ve eğlence kültürünün yansıtılmasına hizmet etmiştir.

Anadolu turnesi kapsamında gerçekleştirilen gazino programlarında, Selahattin Pınar'ın Hicâz makamında ve Aksak usûlündeki “*Bir Bahar Akşamı Rastladım Size*” ile Kürdilihicazkâr makamında ve Aksak usûlündeki “*Nerden Sevdim O Zalim Kadını*” adlı eserleri sahnede seslendirilmiştir. Repertuvarda ayrıca Sadettin Kaynak'ın Segâh makamında ve Düyek usûlündeki “*Bir Rüzgârdır Gelir Geçer Sanmıştım*” adlı eseri de yer almış; söz konusu eserler Yeşim Salkım tarafından icra edilmiştir.

Repertuvarda ayrıca Zeynettin Maraş'ın Nihâvend makamındaki “*Gizli Aşk Bu Söyleyemem Derdimi Hiç Kimseye*” adlı şarkısı ile Osman Nihat Akın'ın Nihâvend makamında ve Düyek usûlünde bestelediği “*Bir İhtimal Daha Var (O da Ölmek mi Dersin?)*” adlı esere de yer verilmiştir.

Bu yönüyle *Şarkıcı*, 1950'li yılların gazino kültürünü ve klasik Türk müziği repertuvarını 2000'li yılların sinema dili içerisinde yeniden görünür kılan dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Filmde kullanılan eserler, dramatik anlatıyı yönlendiren leitmotifler ya da tematik müzikler olmaktan çok, dönemin sahne

repertuvarını, kadın solist geleneğini ve gazino performans kültürünü tarihsel gerçekliği içerisinde yeniden üretmeye hizmet etmiştir. Böylece yapımlar, klasik Türk müziğini anlatının merkezine yerleştiren Yeşilçam şarkılı melodram geleneğini doğrudan sürdürmekten ziyade, bu geleneğin kültürel hafızasını sahne içi icralar aracılığıyla yeniden hatırlatan geç dönem örneklerinden biri hâline gelmiştir. Bu bakımdan *Şarkıcı*, 2000 sonrası Türk sinemasında klasik Türk müziğinin dramatik yapıdan çok tarihsel temsil, performans kültürü ve repertuvar belleği üzerinden yeniden görünürlük kazandığı yapımlar arasında yer almaktadır.

2001 yılı Türk sinemasında, müziğin anlatı içerisindeki işlevinin farklı biçimlerde yeniden yorumlandığı yapımların bir arada üretildiği dikkat çekici dönemlerden biri olmuştur. Aynı yıl içerisinde çekilen *Vizontele*, halk müziğinin çok kültürlü ve yöresel yapısını Anadolu'nun toplumsal belleğiyle ilişkilendirirken; *Şarkıcı*, 1950'li yılların sonlarındaki gazino ve eğlence hayatının önemli bir parçası olan alaturka gazino repertuvarını sahne merkezli melodram yapısı içerisinde yeniden üretmiştir. Aynı yılın sanatsal yaklaşımı ve anlatı dili bakımından farklı bir yerde duran *Derviş (Il Derviscio)* ise klasik Türk mûsikîsi ve tasavvuf musikisini manevî çözümler, içsel hesaplaşma ve Mevlevî düşüncesi ekseninde kullanan dikkat çekici yapımlardan biri olarak öne çıkmıştır.

2001 yılı, Türk sinemasında müziğin anlatı içerisindeki işlevinin farklı biçimlerde yorumlandığı dikkat çekici bir üretim çeşitliliğine sahne olmuştur. Aynı yıl çekilen *Vizontele*, halk müziğini Anadolu'nun çok kültürlü toplumsal belleğiyle ilişkilendirirken; *Şarkıcı*, 1950'li yılların gazino repertuvarını ve şarkıcı merkezli melodram geleneğini yeniden görünür kılmıştır. Buna karşılık *Derviş (Il Derviscio)*, klasik Türk mûsikîsi ve tasavvuf musikisini tarihsel temsilin ötesine taşıyarak manevî çözümleri, içsel hesaplaşmayı ve Mevlevî düşüncesini anlatının merkezine yerleştiren özgün bir müzikal yaklaşım geliştirmiştir.

Derviş (Il Derviscio), tasavvuf musikisini ve klasik Türk mûsikîsinin manevî-estetik yapısını sinema anlatısının merkezine taşıyan yapımlardan biridir. Alberto Rondalli yönetmenliğinde çekilen ve Meša Selimović'in *Derviş ve Ölüm* adlı romanından uyarlanan film; Osmanlı'nın son dönemlerinde bir Mevlevî tekkesinde yaşayan Şeyh Ahmet Nurettin'in kardeşinin haksız yere idam edilmesi sonrasında yaşadığı içsel çözülüşü, adalet arayışını ve iktidarla olan ruhsal çatışmasını konu almıştır. Yapımda kullanılan ney, bendir, ayin, peşrev, ilahi, salâ ve zikir yapıları; yalnızca tarihî atmosfer oluşturan işitsel unsurlar olarak değil, karakterin ruhsal dünyasını görünür kılan anlatım araçları olarak kullanılmıştır.

Filmin özgün müzikleri Mehmet Fatih Çıtlak ve Kemal Karaöz tarafından hazırlanmıştır. Albüm kayıtlarında ayrıca Derya Türkan, Özer Özel ve Ahmet Şahin gibi geleneksel Türk mûsikîsi icracıları yer almıştır. Böylece film, modern sinema dili ile Mevlevî ayin geleneği ve tekke musikisini bir araya getiren özgün bir işitsel yapı oluşturmıştır.

Film müziklerinde özellikle Mevlevî ayin geleneğini çağrıştıran Ferahfeza makamı dikkat çekmektedir. Albümde yer alan “*Ferahfeza Peşrevi*”, klasik Türk mûsikîsinin geleneksel peşrev formunu sinema atmosferi içerisinde kullanan örneklerden biri olmuştur. Bunun yanında “*Ferahfeza Ayin 4. Selam 1*”, “*Ferahfeza Ayin 4. Selam 2*”, “*Ferahfeza Ayin Son Peşrevi*” ve “*Ferahfeza Ayin Sonyürük Semaî*” adlı eserler; doğrudan Mevlevî ayin yapısını çağrıştıran kullanımlar arasında yer almıştır. Özellikle “*4. Selam*” bölümleri, Mevlevî ayinlerindeki manevî yükseliş hissini destekleyen ağır ve içe dönük yapısıyla öne çıkmıştır.

Filmde kullanılan bir diğer makam yapısı ise Sabâ makamı olmuştur. “*İlahi-i Saba 1*” ve “*İlahi-i Saba 2*” adlı eserlerde kullanılan Sabâ makamı, tasavvuf musikisinin mistik ve hüznü karakterini destekleyen işitsel unsurlar arasında yer almıştır. Sabâ makamının karakteristik yapısı, filmdeki tasavvuf musikisi anlayışını güçlendiren müzikal öğelerden biri olmuştur. Bunun yanında “*Bayatî Ayin Sonyürük*

Semai” adlı eser de Bayatî makamı ekseninde şekillenmiş; geleneksel ayin musikisini çağrıştıran yapısıyla kullanılmıştır. Böylece filmde Ferahfeza, Sabâ ve Bayatî makamları etrafında şekillenen müzikal yapı, Mevlevîlik geleneği ve tasavvuf düşüncesinin işitsel karşılığını oluşturmuştur.

Film boyunca kullanılan ney taksimleri, yapımın öne çıkan müzikal unsurlarından biri olmuştur. Özellikle “*Ney Taksimi*” adlı eser, Ahmet Nurettin karakterinin içsel yalnızlığını, tefekkür hâlini ve ruhsal çözülüşünü temsil eden sembolik bir anlatım aracına dönüşmüştür. Ney sesi film boyunca yalnızca fon müziği işleviyle kullanılmamış; tasavvufî atmosferin oluşturulmasında belirgin rol üstlenmiştir. Sessizlik ile birlikte kullanılan uzun ney pasajları, filmin genel müzikal yapısının karakteristik özelliklerinden biri olmuştur.

Filmde bendir kullanımı da önemli bir yer tutmuştur. “*Darb-ı Bendir*”, “*Darb-ı Bendir 2*” ve “*Darb-ı Bendir 3*” adlı eserler; tekrar eden ritmik yapılarıyla zikir atmosferini çağrıştıran örnekler arasında yer almıştır. Bendir merkezli ritmik yapı ile ney taksimlerinin birlikte kullanılması, filmin tasavvufî atmosferini güçlendiren unsurlar arasında değerlendirilmiştir.

Albümde yer alan “*Zikir 1*”, “*Zikir 2*” ve “*Zikir 3*” adlı eserler ile “*Sala*” ve “*Ezan*” kayıtları, filmde kullanılan tasavvufî ve dinî müzik unsurları arasında yer almıştır. Özellikle bendir merkezli ritmik yapı ve toplu vokal kullanımı, yapımın Mevlevî ve tekke musikisi eksenindeki işitsel atmosferini desteklemiştir. *Salâ* ve zikir bölümlerindeki vokal icralar Mehmet Fatih Çıtlak tarafından seslendirilmiştir.

Filmde ayrıca “*Aks-i Sâda*”, “*Revnak*”, “*Ahenk*”, “*Teslimiyet*”, “*Aşk-ı Mevlâ*”, “*Aşk Bezirganı*”, “*Tereddüd 1*” ve “*Tereddüd 2*” adlı eserler de kullanılmıştır. Özellikle “*Tereddüd*” başlıklı eserlerde yer alan ney merkezli yapı ve ağır ritmik karakter, filmin genel tasavvufî atmosferini destekleyen müzikal unsurlar arasında yer almıştır. “*Teslimiyet*” ve “*Aşk-ı Mevlâ*” adlı eserler ise adları ve müzikal

yapılarıyla tasavvuf musikisi repertuvarını çağrıştıran örnekler arasında değerlendirilebilir.

Bu yönüyle *Derviş (Il Derviscio)*, klasik Türk mûsikîsi ile tasavvuf musikisini tarihî atmosfer oluşturma ötesine taşıyarak anlatının düşünsel ve dramatik yapısının kurucu unsurlarından biri hâline getiren dikkat çekici yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Filmde kullanılan peşrev, ayin, ilahi, salâ, zikir ve ney taksimleri, yalnızca dönemin dinî ve kültürel dünyasını temsil eden işitsel öğeler olarak değil; Şeyh Ahmet Nurettin'in içsel çatışmasını, manevî arayışını ve hakikatle yüzleşme sürecini görünür kılan anlatısal bileşenler olarak işlev görmüştür. Böylece tasavvuf musikisi, karakter psikolojisini, düşünsel dönüşümü ve filmin metafizik atmosferini taşıyan temel anlatım dili hâline gelmiş; *Derviş*, 2000 sonrası Türk sinemasında klasik Türk mûsikîsi ve tekke musikisinin en kapsamlı ve bütüncül kullanımlarından birini ortaya koymuştur.

2001 yılında birbirinden farklı müzikal yaklaşımlara sahip yapımlar aracılığıyla halk müziği, klasik Türk mûsikîsi repertuarı ve tasavvuf musikisinin sinema içerisinde farklı biçimlerde temsil edildiği görülmüştür. Buna karşılık 2002 yılında çekilen bazı yapımlarda, bilinen repertuar örneklerinin kullanımından ziyade Türk mûsikîsinin makamsal yapısının çok sesli ve orkestral film müziği anlayışıyla bütünleştirildiği dikkat çekmiştir. Bu yaklaşımın öne çıkan örneklerinden biri de *Abdülhamid Düşerken* filmi olmuştur.

Nahid Sırrı Örik'in *Sultan Hamid Düşerken* adlı romanından uyarlanan ve yönetmenliğini Ziya Öztan'ın üstlendiği tarihî-dram türündeki yapımın bşrollerinde Tarık Akan, Halil Ergün, Meltem Cumbul, Haluk Kurtoglu ve Fikret Kuşkan gibi oyuncular yer almıştır. Film, II. Meşrutiyet'in ilanı, 31 Mart Vakası ve Sultan II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesi sürecini; İttihat ve Terakki yöneticilerinden Binbaşı Şefik'in aşkı, siyasî mücadeleleri ve iktidar hırsı etrafında gelişen olaylar üzerinden ele almıştır.

Timur Selçuk tarafından hazırlanan film müzikleri klasik Türk mûsikîsi makam anlayışı ile Batı kökenli senfonik film müziği yaklaşımını bir araya getiren çok katmanlı bir karakter taşımaktadır. Kimi sahnelerde Hicaz makamını çağrıştıran ezgisel yapıların belirgin biçimde hissedildiği görülmektedir. Bunun yanında yaylı sazlar ve orkestral düzenlemeler, filmin tarihî atmosferini destekleyen temel işitsel unsurlar arasında yer almıştır.

Film için hazırlanan soundtrack albümünde yer alan “*Hareket Ordusu: Çağrı, Toplanma, Hareket*”, “*Mehmet Şahabettin Paşa*”, “*Şefik, Nimet, Kader*”, “*Boğaziçinde Kayıklar*” ve “*Gerici Ayaklanma*” gibi eserler; müziğin karakterler, tarihî olaylar ve anlatının belirli bölümleri ekseninde kurgulandığını göstermektedir. Bu yönüyle *Abdülhamid Düşerken*, klasik Türk mûsikîsi çağrışımlarını Batı kökenli film müziği estetiğiyle bir araya getiren ve tarihsel atmosferin oluşturulmasında müziği etkin biçimde kullanan yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Bu dönemde Türk sinemasında Türk müziğini dramatik hafızayı taşıyan bir anlatı aracı olarak işleyen yapımlardan biri de yönetmenliğini Yusuf Kurçenli’nin yaptığı *Gönderilmemiş Mektuplar* (2003) olmuştur.

Gönderilmemiş Mektuplar başrollerinde Türkan Şoray, Kadir İnanır, Aytaç Arman ve Suna Selen’in yer aldığı bir dram filmidir; müzikleri Attila Özdemiroğlu tarafından bestelenmiştir. Yapımda genel fon müziği daha çok Batı tınılarıyla kurulmuş; buna karşılık Türk müziği ana karakterin kimliğini ve duygusal dünyasını belirginleştiren bir unsur olarak kullanılmıştır.

Film, Cem’in (Kadir İnanır) yirmi yıl sonra babasının cenazesi için kasabasına dönmesini ve eski aşkı Gülfem (Türkan Şoray) ile karşılaşmasıyla geçmişte saklanan sırların ortaya çıkmasını anlatmıştır. Bu süreçte bireysel hafıza ile toplumsal hafıza arasındaki çatışma işlenmiştir. Yüzleşmeler ve çoğunlukla fon müziğiyle aktarılmış; buna karşılık Türk müziği filmde karakter olarak yer almıştır. Gülfem karakterinin filmde Türk müziği korosunda ud çalıp şarkı söylemesi, bu görüşü destekler

niteliktedir. Gülfem'in duygusal boşluğu ve yaşadığı acılar, ud icrası ve kasabadaki Türk müziği korosundaki üyeliği üzerinden görünür kılınmıştır.

Filmde Cem'in babasının cenaze mevlidinde bendir eşliğinde güftesi Yunus Emre'ye ait Hicâz makamında Sofyan usûlündeki “*Nice Bir Uyursun Uyanmaz mısın*” ilahisi bendir eşliğinde kadın sesleri tarafından icra edilmiştir. Filmin bir sahnesinde bestesi Hacı Faik Bey'e ait Râst makamında Curcuna usûlündeki “*Nihansın Dideden Ey Mest-i Nâzım*” şarkısı sözsüz olarak kullanılmıştır. Filmde koro sahnesinde Türk müziği melodisi duyulan “*Gül Yüzünde Güller Açılsın / İlkbahar Ol Sevgilim*” ve Hicâz makamında Türk Aksağı usûlündeki “*Maya Dağdan Kalkan Kazlar*” Rumeli türküsü seslendirilmiştir. Gülfem karakterine hayat veren Türkan Şoray filmle ilgili şu ifadeyi kullanmıştır:

“Filmin bir sahnesinde ud çalmam gerekiyordu. Ud çalmayı öğrenmek için mutluluktan uça uça hoca'nın evine gidiyordum. Bana ders veren hoca İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı ud öğretim görevlisi, çok değerli Osman Nuri Özpekel idi. Derslere başladık ama ben maalesef yeteneksiz çıktım. Çok istekliydim; bu fırsatı değerlendirip bir enstrüman çalmış olacak, istediğim zaman dostlarıma ud çalıp şarkı söyleyecektim. Düşündüğüm gibi olmadı, udu tutuş şekli bile çok zor geldi. Birkaç ders aldım ama umudum gittikçe yok oluyordu. Tabii öğrenemedim ama o hevesle aldığım udu hâlâ saklıyorum. Film için bestelenen şarkıyı dinlediğimde çok etkilendim. Otel odasında, çalışmadığım zamanlarda camdan Karadeniz'in hırçın dalgalarını seyrederek şarkıyı defalarca dinliyordum: 'Bir kader mi, bir tuzak mı / Bizi bizden kim ayırdı / Bu diyardan çok uzaklar/Seni benden koparır mı/Sürgünlerde tutsak ömrüm/Yapayalnız yorgun gönlüm/Yağmurlarla rüzgârla/Uzaklardan gel apansız/Dön gel, dön gel” (Şoray, 2017, s. 339).

Türkan Şoray'ın bu ifadesi, müziğin filmde yalnızca sahne içinde kullanılan bir unsur olmadığını; oyuncunun karakteri kurma ve role hazırlanma sürecini de doğrudan etkileyen temel bileşenlerden biri olduğunu göstermektedir. Gülfem karakterinin ud icrası ve Türk müziği korosuyla kurduğu ilişki, müziği yalnızca işitsel bir arka plan olmaktan çıkararak karakter kimliğinin ayrılmaz bir parçası hâline getirmiştir. Bu

yönüyle *Gönderilmemiş Mektuplar*, Türk müziğini dramatik hafıza, aidiyet ve geçmişle yüzleşme temalarını görünür kılan anlatısal bir unsur olarak kullanan dikkat çekici yapımlardan biri olmuştur.

Bu yönüyle *Gönderilmemiş Mektuplar*, Türk müziğini yalnızca duygu aktaran bir eşlik unsuru olarak değil; karakterin kimliğini, belleğini ve geçmişle kurduğu bağı görünür kılan dramatik bir anlatı bileşeni olarak kullanan 2000 sonrası Türk sinemasının dikkat çekici örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Fatih Akın'ın yazıp yönettiği *Duvara Karşı/Gegen die Wand* (2004), Almanya–Türkiye hattında kurulan göç deneyimini merkeze alırken kimlik ve aidiyet gerilimini ses bandı üzerinden de kurmuştur. Başrollerde Birol Ünel ve Sibel Kekilli'nin yer aldığı filmde Catrin Striebeck, Güven Kıraç, Meltem Cumbul gibi oyuncular anlatının farklı düğüm noktalarını taşımıştır. Film, Türk müziğini sahneyi “süsleyen” bir eşlik düzeyinde bırakmak yerine; köken, hafıza ve aidiyet tartışmasını taşıyan işitsel bir bileşen olarak konumlandırmıştır.

Filmin açılışında ağırlık Almanya hattında kurulmuş; bu bölümde ses dünyası daha sert, parçalı ve gerilim yüklü bir karakter göstermiştir. Türk kimliğinin belirginleştiği anlarda ise Türk müziğinin doğrudan repertuvar aktarımından çok, kısa tını çağrışımları ve “işaret” niteliğindeki fragmanlar üzerinden devreye girdiği görülmüştür. Anlatı Türkiye/İstanbul hattına geçtiğinde ise bu işitsel izler genişlemiş ve daha görünür bir temsile dönüşmüştür.

Türk müziği kullanımında en belirgin tercih, İstanbul bölümünde Boğaz kıyısına yerleştirilen Selim Sesler Orkestrasının sahne içi icraları olmuştur. İstanbul panoraması; arka planda Süleymaniye Camii ve Haliç silueti, ön planda ise klarnet–kanun–darbuka–def–keman bileşimli fasıl düzeniyle birlikte kurulmuştur. Açılış ve kapanış sekansında İdil Üner'in Selim Sesler orkestrası eşliğinde seslendirdiği Manisa yöresine ait Hamdi Özbey derlemesi Hicâz makamında Sofyan usûlündeki “*Çaya İner Gezerim (Saniye'm)*” İstanbul'u yalnızca görsel bir dekor olarak değil, ses üzerinden

temsil edilen bir hafıza alanı olarak işaretlemiştir. Film boyunca tekrar eden bu sahne içi icralar, İstanbul bölümünü arka plana itmek yerine anlatıyı bölümlere ayıran ve duygu geçişlerini toparlayan bir müzikal çerçeve oluşturmuştur.

Orkestranın seslendirdiği eserlerin çoğunlukla türkü formunda olması, buna karşın icra tavrının klasik Türk müziği edası taşıması ayrıca önemlidir: Türk müziği bu filmde salt folklorik bir işaret gibi konumlanmamış, İstanbul'un "ses kimliği"ni kuran bir temsil diline dönüşmüştür. Bu bağlamda Ahmet Yamacı derlemesi Nikriz makamında Aksak usûlündeki İskeçe türküsü "*Penceresi Yola Karşı (Gelen Geçer Atar Taşı)*" ile Mehmet Özbek derlemesi Hicâz makamında Sofyan usûlündeki Rumeli türküsü "*Şu Karşı Dağda Bir Fener Yanar*" gibi örnekler, şehrin ev, kök, geçmiş ve özlem çağrışımlarını görsel İstanbul manzarasıyla birlikte yoğunlaştırmıştır. Finalde müzik heyetinin ayağa kalkarak seyirciyi selamlaması da Türk müziğinin filmde yalnız "kullanılan" bir unsur değil; anlatıyı çerçeveleyen bir yapı taşı olarak kurulduğuna işaret etmiştir. Filmî geleneksel birmelodram olarak niteleyen Atilla Dorsay, Süleymaniye önündeki saz heyeti bölümüyle ilgili "...özellikle yabancılara son derece hoş gelen bir leit-motif, sanki antik tragedyadaki koronun bir modern ve Türk usûlü çeşitlemesi..." ifadesini kullanmıştır (Dorsay, 2005, s. 63). Bu değerlendirme, filmdeki saz heyetinin yalnızca sahneler arasındaki geçişleri sağlayan bir müzik topluluğu olmadığını; anlatıyı yorumlayan, bölümlere ayıran ve dramatik akışı bütünleştiren işlevsel bir anlatı unsuru olarak kurgulandığını göstermektedir.

Sonuç olarak *Duvara Karşı*, Türk müziğini nostaljik bir gönderme ya da folklorik bir süsleme olarak kullanmamış; sahne içi icra düzeni, repertuar seçimi ve tekrar eden saz heyeti aracılığıyla kimlik, aidiyet ve kültürel bellek ekseninde işleyen dramatik bir anlatı katmanı oluşturmuştur. Bu yönüyle film, Türk müziğini modern sinema dili içerisinde anlatının yapısal unsurlarından biri hâline getiren 2000 sonrası dönemin dikkat çekici örnekleri arasında yer almıştır.

Türk müziğinin anlatı içerisindeki işlevinin yalnızca kimlik ve aidiyet tartışmalarıyla sınırlı kalmadığı, yerel kültürel çevrelerin gündelik yaşam pratiklerini görünür kılan bir unsur olarak da değerlendirildiği yapımlardan biri ise *Yazı Tura* olmuştur.

2004 yapımı *Yazı Tura*, yönetmenliğini ve senaristliğini Uğur Yücel'in üstlendiği; başrollerini Kenan İmirzalıoğlu ve Olgun Şimşek'in paylaştığı dram türündeki yapımlardan biridir. Film, askerlik görevleri sırasında mayına basmaları sonucunda kalıcı bedensel ve psikolojik travmalar yaşayan Hayalet Cevher ile Şeytan Rıdvan'ın savaş sonrası yaşamlarını konu edinmektedir. Cevher'in İstanbul'da, Rıdvan'ın ise Nevşehir'in Göreme çevresinde sürdürdüğü hayatlar üzerinden Türkiye'nin farklı toplumsal ve kültürel gerçeklikleri ele alınmaktadır. Filmin müzikleri Erkan Oğur tarafından hazırlanmış; sanatçı bu çalışmasıyla 41. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Müzik Ödülü'nü kazanmıştır.

Filmin ilk bölümünde, mayın patlaması sonucu bir bacağını kaybeden ve askerlik sonrasında memleketi Göreme'ye dönen Rıdvan'ın hikâyesi işlenmiştir. Bu bölüm boyunca radyo, gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak sürekli anlatının içerisinde yer almış; evlerde, kahvehanelerde, köy minibüslerinde, iş yerlerinde ve çeşitli kamusal alanlarda duyulan türküler bölgenin kültürel dokusunu görünür kılmıştır. Aynı zamanda bu türküler, Rıdvan'ın yaşadığı fiziksel kayıp, toplumsal uyumsuzluk ve ruhsal kırılmaları destekleyen bir işlev üstlenmiştir. Böylece halk müziği, yalnızca atmosfer kuran bir unsur olmaktan çıkarak karakterin iç dünyasını ve yaşadığı dönüşümü yansıtan önemli bir anlatı bileşenine dönüşmüştür.

Bu kapsamda Nevşehir yöresine ait, Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Hüseyinî makamı dizisindeki ve Nim Sofyan usûlündeki "*Dam Başında Sarı Çiçek*" türküsü, şehirden Ürgüp'e doğru ilerleyen köy otobüsünün radyosundan duyulmuştur. Türkünün "*Dam başında sarı çiçek / Burdan gidek Ürgüp'e göçek*" sözleri, bir yandan filmin geçtiği coğrafyaya doğrudan gönderme yapmış, diğer yandan askerlik

sonrasında hayatı köklü biçimde değişen Rıdvan karakterinin yeni yaşam evresine geçişini sembolik olarak desteklemiştir. Böylece türkü, yalnızca yöresel bir unsur değil, karakterin yaşayacağı dönüşümün de ilk işaretlerinden biri hâline gelmiştir.

Rıdvan'ın nişanlısının evinde geçen bir sahnede radyodan Neşet Ertaş'ın sesinden “*Kar Yağar Kar Üstüne*” türküsü duyulmuştur. Türkünün;

“Kar yağar kar üstüne

Ağam yar bidanem yar

Yari yar yar yandım

Yar sevmiş yar üstüme

Varsın sevsin neyleyim

Ağam yar bidanem yar

Yari yar yar yandım

Turp yemiş nar üstüne”

sözleri ilk bakışta gündelik hayatın doğal bir parçası gibi görünse de anlatının ilerleyen bölümlerinde ortaya çıkacak dramatik gelişmeleri önceden haber veren bir işlev üstlenmiştir. Türküde dile getirilen sevilen kişinin başka birine yönelmesi, terk edilme ve çaresizlik duyguları, filmin sonunda Rıdvan'ın yaşayacağı trajedinin adeta ön habercisi niteliğinde kullanılmıştır.

Nitekim filmin son bölümünde Rıdvan'ın nişanlısı, savaş sonrası yaşadığı fiziksel kaybı ve derin ruhsal bunalımları görmezden gelerek onun en yakın arkadaşıyla birlikte kaçmıştır. Böylece türkünün sözlerinde ifade edilen “*yar sevmiş yar üstüme*” düşüncesi, henüz gerçekleşmemiş bir olayın duygusal karşılığını önceden kurmuş ve anlatı içerisinde bir tür dramatik öngörü işlevi görmüştür. Bu yönüyle türkü yalnızca sahneye eşlik eden bir fon müziği olmaktan çıkmış; karakterlerin kaderlerine ilişkin ipuçları veren ve anlatının dramatik yapısına doğrudan katılan bir unsur hâline gelmiştir.

Kahvehane sahnelerinde Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Hüseyinî makamı dizisindeki ve Nim Sofyan usûlündeki “*Allı Turnam Bizim Ele Varırsan*” türküsü radyodan duyulmuştur. Bunun yanında Göreme çevresindeki geleneksel çömlek atölyelerinde geçen sahnelerde, Tunceli yöresine ait, Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Hüseyinî makamı dizisindeki ve Curcuna usûlündeki “*Dersim Bir Dağ İçinde*” türküsü Erkan Oğur'un yorumuyla kullanılmıştır. Türkünün;

“Dersim bir dağ içinde

Gülü bardağ içinde

Hak dersim'i saklasın

Bir gülüm var içinde”

sözleri, Anadolu'nun farklı coğrafyalarına ait kültürel hafızanın film içerisinde bir araya getirildiğini göstermiştir. Ayrıca Arazbar makamındaki ve Sofyan usûlündeki “*Zülf-ü Kaküllerin Amber Misali*” adlı semah örneğine de yer verilmiştir.

Filmin İstanbul'da geçen ve 1999 Marmara Depremi'nin yıkıcı etkilerini konu alan bölümlerinde ise Buhurizade Mustafa İtrî Efendi'nin Segâh makamındaki *Salât-ı Ümmiyyesi* duyulmuştur. Deprem sonrasında kullanılan bu dinî musiki örneği, toplumsal felaket karşısında oluşan ortak yas duygusunu güçlendirmiş; anlatıya manevî bir boyut kazandırmıştır.

Bu yönüyle *Yazı Tura*, Türk müziğini belirli sahneler için seçilmiş dramatik bir eşlikten çok, gündelik yaşamın doğal işitsel çevresi içerisinde görünür kılmıştır. Özellikle Rıdvan'ın Göreme'de geçen hikâyesinde radyo aracılığıyla duyulan türküler, bölgenin kültürel kimliğini ve yaşam pratiğini yansıtırken, söz içerikleriyle karakterlerin yaşadığı kırılmaları ve anlatının ilerleyen dramatik gelişmelerini de önceden sezdiren işlevler üstlenmiştir. Böylece halk müziği, filmde yalnızca yöresel atmosferi kuran bir unsur olarak değil; kültürel bellek, gündelik yaşam ve dramatik anlatıyı aynı ekseninde buluşturan temel işitsel bileşenlerden biri hâline gelmiştir.

2005 yapımı *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek/Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul*, Fatih Akın'ın İstanbul'u bu kez bir "hikâye mekânı" olarak değil, bir ses coğrafyası olarak ele aldığı belgesel çalışmasıdır. Film, anlatıcı/rehber konumundaki Alexander Hacke'nin şehir içindeki yolculuğu üzerinden İstanbul'un farklı müzik çevrelerini, icra mekânlarını ve dinleme kültürlerini yan yana getirerek kentin "görüntüden önce duyulan" bir kimlik kazandığını göstermiştir. Bu yapı içinde müzik, eşlik eden bir unsur olarak kalmamış; şehri kuran ve şehir hakkında konuşmanın ana yolu hâline gelen bir anlatı omurgası olarak işlemiştir.

Belgeselin Türk müziği eksenindeki ayırt edici yanı, "Türk müziği"ni tek bir başlık altında tekleştirmemesi; İstanbul'un çok katmanlı müzikal alanını sahne sahne görünür kılmasıdır. Bu katmanların bir ucunda klasik yorum geleneği yer almıştır. Müzeyyen Senar'ın icrasında Nesîmî'ye ait Uşşâk makamında, nefes formunda değişmeli Sofyan–Düyek usûlündeki "*Ben Melâmet Hırkasını Kendim Giydim, Kime Ne- (Haydar Haydar)*" söyleyişle birlikte şehir belleğini işaretleyen bir ses katmanı hâline gelmiştir. Tasavvuf çizgisi ise "geçmişe ait" bir ses olarak bırakılmamış; Mercan Dede örneği üzerinden geleneğin çağdaş yorumlarıyla gelenek–güncel hattı, sesin dönüşümü üzerinden birlikte kurulmuştur.

Film, bu omurgayı İstanbul'un güncel müzik dolaşımıyla yan yana getirmiştir. Sezen Aksu ve Sertab Erener ekseninde popüler kültür görünür olurken; Duman, Replikas ve Ceza gibi örnekler kuşak beğenisi ve şehir ritminin ses bandına nasıl eklendiğini göstermiştir. Erkin Koray ile Orhan Gencebay hattı türler arası geçişkenliği işaret etmiş; Aynur Doğan Anadolu'yla kurulan çokkültürlü bağı hatırlatmıştır. Selim Sesler ise belgeselde İstanbul'un "icra tavrı" ve repertuvar dilini somutlaştırarak eğlence hayatı, sahne geleneği, fasıl kültürü ve canlı müzik dolaşımını kentin ses kimliğinin parçası olarak kayda geçirmiştir.

Bu çok katmanlı kurgu, Türk müziğini nostaljik bir dekor olmaktan çıkararak İstanbul'un farklı kültürel çevrelerini ortak bir ses hafızasında buluşturmuştur.

Belgeselin "köprü" kavramı yalnızca coğrafi bir geçişi değil; gelenek ile modernlik, yerel ile küresel, klasik repertuvar ile popüler müzik ve farklı kültürel kimlikler arasında kurulan müzikal dolaşımı da temsil etmektedir. Bu nedenle *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek*, Türk müziğini belirli bir türün veya geleneğin temsilcisi olarak değil; İstanbul'un çok katmanlı kültürel kimliğini görünür kılan ortak bir anlatı dili olarak ele alan dikkat çekici yapımlardan biri olmuştur.

Belgesel türünde müzik, kentin kültürel belleğini ve ses kimliğini görünür kılan temel anlatı eksenini kullanarak kullanılırken; kurmaca sinemada ise tarihsel anlatılar aracılığıyla geçmişin kültürel dünyasını yeniden kuran işlevler üstlenmeye devam etmiştir. Bu bağlamda *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2006), Türk müziğini dönem atmosferini ve kültürel belleği biçimlendiren temel anlatı unsurlarından biri olarak değerlendiren dikkat çekici örneklerden biri olmuştur.

Bu çizgiyi sinema alanında, Türk müziğini yalnız eşlik düzeyinde değil, anlatının kültürel belleğini ve dönem dünyasını kuran işitsel bir katman olarak değerlendiren örnekler izlemektedir. Bu bağlamda *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2006), 2000'ler sonrası dönemde müziğin anlatı içindeki işlevini yeniden tartışmaya açan dikkat çekici örneklerden biri olarak ele alınmıştır.

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? yönetmen Ezel Akay ve senarist Levent Kazak imzasıyla Karagöz–Hacivat geleneğini sinema anlatısı içinde yeniden kurarken, bu yeniden kurmanın temel dayanaklarından birini Türk müziği oluşturmuştur. Film, gölge oyununun seyirciyle kurduğu ilişkiyi “perde”yi taklit ederek değil; geleneğin dilini, ritmini ve gösteri mantığını sinemasal düzleme taşıyarak kurmuş, müzik de bu aktarımda yalnız dönem hissi veren bir arka plan olmaktan çıkarak eğlence kültürünü, toplumsal çevreyi ve kültürel belleği örgüleyen bir anlatı bileşeni gibi işlemiştir. Bu nedenle film müzikleri, sahne arkasında silinen bir “fon”dan ziyade film evreninin ses kimliğini kuran bütünlüklü bir yapı üretmiştir.

Bu ses kimliği, daha girişte “*Yar Bana Bir Eğlence Medet...*” çağrışımla eğlence dünyasının sahne düzenine eklenmiştir. Gölge oyunu geleneğinde Hacivat’ın sahneye girişini belirleyen tegannî ve karşılamalar, filmde müziğin işlevini belirleyen ana referans noktalarından biri hâline gelmiştir. Hacivat karşılaması Yürük Semâî formundaki “*On Kerre Demedim Mi Sana (Sevme)*”, filmde kullanılmış, böylece müzik, yalnız “şarkı çalmak” işleviyle sınırlı kalmamış; eğlence hayatının ritmini ve gösteri mantığını anlatının içine yerleştiren yapısal bir öge gibi çalışmıştır.

Film müziklerinde, söz dünyası üzerinden kurulan tasavvufî–halk şiiri damarında belirginleşmiştir. Sözleri Yunus Emre’ye dayanan parçalar içinde “*Dört Kitabın Manası*” ve “*İndik Rum’da Kışladık*”, dönemin değerler dünyasını yalnız olay örgüsü düzeyinde değil, ses bandı üzerinden de taşımış; Türk müziği bu noktada “eğlence”nin ötesinde, söz ve mâna üzerinden kültürel bellek kuran bir alan olarak işletilmiştir.

Diyar-ı Rum bağlamında daha eski inanç ve yaşam izlerini taşıyan konargöçer/ritüel katman öne çıkmıştır. Bu katman, Karagöz ile Kam Ana çevresinde görünür hâle gelmiş; “Yürürün”ın yürümek/göçmek teması konargöçer yaşam biçimini ses düzeyinde işaretlemiştir. Aynı izlek “*Gök Baba Toprak Ana*” ve “*Kam Ana*” başlıkları altında da sürmüştür. Böylece film, Türk müziğini yalnızca kent repertuvarına sıkıştırmamış; ritüel ve göçer kültür izlerini de ses bandına dâhil ederek kültürel alanı genişletmiştir.

Repertuvarın yöre–makam temsili, filmin Türk müziği temasını somutlaştıran bir diğer düzlem olarak belirginleşmiştir. Bursa yöresi’ne ait derleyen Yücel Paşmaklı derlemesi Nevruz makamında “*Altın Taş İçinde Kınam Ezilir*” ile Erzincan yöresine ait deyiş Ahmet Yamacı derlemesi Hüseyinî makamındaki deyiş “*Şaha Doğru Giden Kervan (Çok Ağlattın)*” yer almıştır. Bu örnekler, müzik seçkisinin yalnız “türkü listesi” gibi değil; yöre ve makam bilgisiyle birlikte Türk müziğinin kültürel haritasını çağırان bir örgü içinde kurulduğunu göstermiştir.

Sonuç olarak *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* Türk müziğini “arka planda duran” bir dönem süsü olarak kullanmamış; müziği eğlence hayatını kuran sahne ritmi, tasavvufî–halk şiiriyle anlam taşıyan söz dünyası ve ritüel/göçer kültür izlerini görünür kılan ses katmanı üzerinden anlatının merkezine yerleştirmiştir.

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?, Türk müziğinin yalnızca dönem atmosferini destekleyen bir unsur olarak değil; eğlence kültürü, sözlü gelenek ve kültürel belleği görünür kılan anlatısal bir yapı taşı olarak kullanılabileceğini göstermiştir. Bununla birlikte 2000’li yıllarda özellikle komedi ve tarihî yapımlarda Türk müziğinin kullanım biçimi de değişmeye başlamıştır. Yeşilçam dönemindeki uzun sahne içi icralar ve repertuvar merkezli anlatı anlayışının yerini, daha kısa, işlev odaklı ve sahnenin ritmini destekleyen müzikal kullanımlar almıştır. Makamsal çağrışımlar taşıyan kısa ezgiler, yerellik, mahalle kültürü, tarihsel çevre ve gündelik yaşam hissini hızla kuran işitsel kodlar olarak değerlendirilmiş; böylece Türk müziği, nostaljik bir gönderme olmanın ötesinde, anlatının tonunu ve mekân algısını biçimlendiren işlevsel bir anlatı aracına dönüşmüştür.

Bu dönüşüm yalnız komedi ve tarihî yapımlarla sınırlı kalmamış; tasavvufî atmosfer, dinî yapı ve karakterlerin içsel dünyasını merkeze alan filmlerde de farklı anlatım olanakları üretmiştir. Bu doğrultuda *Takva* (2006), Türk müziğini repertuvar merkezli bir yapıdan çok atmosfer, psikolojik gerilim ve manevî çözülüş ekseninde değerlendiren dikkat çekici örneklerden biri olarak öne çıkmıştır.

Özer Kızıltan’ın yönettiği Önder Çakar’ın senaryosunu yazdığı *Takva*, Erkan Can, Güven Kıraç ve Meray Ülgen gibi isimleri bir araya getirmiştir. Filmde, gündelik yaşamını dinî kurallar çerçevesinde sürdüren Muharrem adlı karakterin bir tarikata bağlı vakıf içerisinde görev almaya başlamasıyla birlikte yaşadığı içsel dönüşüm, modern hayat ile dinî yapı arasındaki gerilim ve psikolojik çözülme süreci anlatılmıştır.

Film, Türk müziği unsurlarını doğrudan repertuvar merkezli bir yapı içerisinde kullanmaktan çok; tasavvufî ses evreni, atmosfer ve psikolojik gerilim üzerinden değerlendirmesi bakımından dikkat çekmiştir. Bu yönüyle yapı, 2000 sonrası Türk sinemasında müziğin kullanım biçimindeki değişimi gösteren örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Yeşilçam dönemindeki sürekli ve repertuvar odaklı müzik kullanımının aksine *Takva*'da müzik; sessizlik, ritmik tekrarlar, insan sesi ve sınırlı çalgı kullanımıyla birlikte ilerleyen kontrollü bir işitsel yapı içerisinde kullanılmıştır.

Filmin müzik yapısında ney, kudüm, bendir ve insan sesi gibi tasavvuf musikisini çağrıştıran geleneksel tınılardan yararlanılmıştır. Bu unsurlar, zikir, tarikat ve dinî atmosferin kurulmasını destekleyen temel işitsel yapılar arasında yer almıştır. Bununla birlikte elektronik altyapılar, atmosfer kurucu ses dokuları ve minimalist müzik kullanımı aracılığıyla karakterin yalnızlığı, baskı hissi ve psikolojik gerilimi görünür hâle getirilmiştir. Film boyunca kullanılan yankı, nefes sesi ve ritmik tekrarlar da Muharrem karakterinin iç dünyasını destekleyen işitsel unsurlar arasında yer almıştır.

Filmde dikkat çeken işitsel unsurlardan biri de Sadettin Kaynak'ın kendi sesinden duyulan “*Nâr-ı Hicrâna Düşüp Bağrımı Yaktım Bu Gece, Eriyip Şem-i Fûrûzan Gibi Aktım Bu Gece*” adlı Nevâ gazelidir. Enderunlu Vâsıf'a ait beyitlerden oluşan eser, klasik Türk musikisinin geleneksel gazel icrası estetiğini taşıması bakımından filmde önemli bir işleve sahip olmuştur. Tarihsel taş plak kaydıyla kullanılan gazel; insan sesi, makam geçişleri ve serbest ritimli yapısıyla Muharrem karakterinin içsel gerilim ve yalnızlık duygusunu destekleyen işitsel unsurlar arasında değerlendirilmiştir.

Yapımda ayrıca zikir ritimleri, toplu insan sesi kullanımı ve tasavvufî çağrışımlar taşıyan vokal yapıların tarikat atmosferini güçlendirdiği görülmüştür. Müzik, film boyunca görünür bir performans alanı oluşturmamış; buna karşılık

karakterin içsel çözülmesini, yalnızlığını ve modern dünya ile dinî yapı arasındaki gerilimi destekleyen dramatik bir unsur olarak kullanılmıştır.

Bu yönüyle *Takva*, 2000 sonrası Türk sinemasında Türk mûsikîsi unsurlarının repertuvar merkezli yapıdan uzaklaşarak; atmosfer, psikolojik gerilim, tasavvufî ses evreni ve tarihsel işitsel çağrışımlar üzerinden yeniden kullanıldığı dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilmiştir. *Takva*, tasavvufî ses evrenini karakterin psikolojik çözülüşünü destekleyen atmosferik bir anlatı unsuru olarak kullanırken, bu yaklaşım iki yıl sonra çekilen *Dinle Neyden* (2008) filminde farklı bir boyut kazanmıştır. *Dinle Neyden*'de Mevlevî kültürü, ney musikisi ve tasavvuf düşüncesi yalnızca atmosfer kuran işitsel öğeler olarak değil; anlatının düşünsel, estetik ve dramatik merkezini oluşturan temel bileşenler olarak yapılandırılmıştır.

Yönetmenliğini Jacques Deschamps'ın üstlendiği yapım, Osmanlı'nın son dönemindeki siyasî gelişmeleri Mevlevî kültürü ve tasavvuf musikisi ekseninde ele almıştır. Filmin senaryosu Ayşe Şasa ile İsmail Eren tarafından kaleme alınmış; yapım sürecinde Yücel Çakmaklı danışman olarak yer alırken, tasavvuf ve Mevlevîlik kültürü konusunda Tuğrul İnançer'in danışmanlığından yararlanılmıştır. Başlıca rollerde Ahu Türkpençe (Gül Nihal Kalfa), Alican Yücesoy (Halil), Emin Olcay (Nuri Dede Efendi) ve Metin Hara (Derviş) yer almıştır.

Film, 1798 yılında Osmanlı Devleti ile Fransa arasında çıkması muhtemel savaş sürecini merkezine almıştır. Sultan III. Selim döneminde geçen yapımda, eski Osmanlı paşası Nuri Dede Efendi ile Fransız diplomatların Beyhan Sultan'ın sahil sarayında yürüttükleri diplomatik görüşmeler anlatılmış; olaylar genç bir Mevlevî dervişinin gözünden aktarılmıştır. Film boyunca Mesnevî düşüncesi, Mevlevî kültürü ve tasavvuf anlayışı dramatik yapının temel eksenlerinden biri hâline getirilmiştir.

Yapımın öne çıkan yönlerinden biri, tasavvuf musikisini ve ney merkezli işitsel yapıyı sinema anlatısının merkezine yerleştirmiş olmasıdır. Film boyunca kullanılan ney taksimeleri, kudüm ritimleri, bendir kullanımları ve tasavvufî vokal yapılar

dramatik anlatının işitsel katmanlarını oluşturmuştur. Özellikle Segâh ve Rast makamlarının çağrışım alanına yaklaşan ezgisel yapıların; tefekkür, yalnızlık ve manevî arayış sahnelerinde belirgin biçimde kullanıldığı görülmektedir. Yer yer Hüzam ve Uşak karakteri taşıyan melodik geçişler de duyulmaktadır. Böylece müzik, yalnızca atmosfer oluşturan bir unsur olarak değil; karakterlerin ruhsal dünyasını görünür kılan anlatım araçlarından biri hâline gelmiştir.

Filmde öne çıkan müzikal kullanımlardan biri de Mevlevî ayinlerini çağrıştıran ney ve kudüm birliktelikleri olmuştur. Uzun ney pasajları ile ağır ritimli kudüm kullanımları, semâ atmosferini destekleyen işitsel yapı içerisinde değerlendirilmiştir. Bunun yanında ilahi formundaki eserler ve toplu vokal kullanımları da filmde tasavvuf düşüncesini destekleyen müzikal katmanlar arasında yer almıştır. Özellikle Mesnevî'den uyarlanan hikmetli sözler, ney merkezli müzik yapısı ve tasavvufî atmosfer; filmin dramatik yapısının belirleyici unsurları arasında yer almıştır.

Filmin müzikleri Özhan Eren tarafından hazırlanmıştır. Geleneksel tekke musikisi anlayışı ile modern sinema müziği estetiği bir araya getirilmiş; klasik ney icrası, çağdaş soundtrack yaklaşımı içerisinde yeniden yorumlanmıştır. Sessizlik ile ney sesi arasındaki geçişler, filmin ritmini belirleyen işitsel tercihler arasında değerlendirilmiştir. Yapımda kullanılan dekor, kostüm ve görsel tasarım anlayışı da müzikle birlikte tasavvufî atmosferi destekleyen estetik unsurlar arasında yer almıştır.

UNESCO'nun 2007 yılını "Mevlânâ Yılı" ilan etmesinin ardından hazırlanan yapım, Mevlevî kültürü ve tasavvuf düşüncesine yönelik uluslararası ilgiyi sinema alanına taşıyan örneklerden biri olmuştur. Bu yönüyle *Dinle Neyden*, ney musikisi, tasavvuf repertuarı ve Mevlevî kültürünü modern sinema anlatısı içerisinde yeniden yorumlayan yapımlardan biri olmuştur. Filmde müzik, tarihî atmosfer kurmanın ötesinde, manevî arayışın ve içsel dönüşümün anlatısal taşıyıcısı olarak kullanılmıştır.

Bu dönemde Türk müziği unsurları yalnızca tasavvufî atmosfer, psikolojik gerilim ve içsel çözülme ekseninde değil; komedi, parodi ve tür sineması içerisinde de

farklı işlevlerle kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle yerel motifler, kısa müzikal geçişler, halk müziği çağrışımları ve geleneksel ritmik yapılar; mizah duygusunu destekleyen ve anlatının temposunu belirleyen işitsel unsurlar hâline gelmiştir. Bu doğrultuda Türk müziği, yalnızca dramatik yoğunluk kuran bir yapı olarak değil; tür parodisi, kültürel gönderme ve yerellik hissi oluşturan işlevsel bir anlatı aracı olarak da yeniden değerlendirilmiştir.

Yönetmenliğini Ömer Faruk Sorak'ın üstlendiği, senaryosu Cem Yılmaz tarafından kaleme alınan 2009 yapımı *Yahşi Batı*, Türk müziğinin yerellik, mizah ve kültürel gönderme üretme işlevi üzerinden kullanıldığı dikkat çekici yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Komedi–western türündeki filmin başrollerinde Cem Yılmaz, Ozan Güven, Demet Evgar, Özkan Uğur ve Zafer Algöz yer almıştır.

Film, 1881 yılında Osmanlı padişahının Amerika Birleşik Devletleri Başkanı James Garfield'a gönderdiği hediyeyle ulaştırmakla görevlendirilen Aziz Vefa ile Lemi Galip'in yolculuğunu konu edinmektedir. Western sinemasının anlatı kalıplarını Osmanlı kültürel unsurlarıyla buluşturan yapımda, Türk müziği yalnızca komedi üretiminin bir parçası olarak değil; Osmanlı kimliğini ve Doğu–Batı karşıtlığını görünür kılan önemli bir anlatı bileşeni olarak kullanılmıştır.

Filmin dikkat çekici sahnelerinden birinde Aziz Vefa'nın Batı müziği ile Türk mûsikîsi arasındaki farkları açıklaması, yapının Türk müziğini doğrudan konu edinmesi bakımından önem taşımaktadır. Cem Yılmaz'ın canlandığı karakterin “Bizim notalar pek arızalıdır da... Müzik sistemimiz farklıdır. Sizde do re mi diye gider, bizde komalar vardır.” şeklindeki repliği, Türk mûsikîsinin makamsal yapısına ve Batı müziğinden ayrılan ses sistemine yapılan açık bir gönderme niteliğindedir. Komedi unsuru taşıyan bu sahne, Türk müziğinin kuramsal özelliklerini popüler sinema dili içerisinde görünür kılan işlevsel bir örnek oluşturmuştur.

Filmde Cem Yılmaz, Kemânî Sarkis Sucuyan bestesi ve Muazzez Hanım güftesi olan Nihâvend makamındaki Curcuna usûlündeki “*Kimseye Etmem Şikâyet*

Ağlarım Ben Hâlîme” adlı şarkıyı kendi sesiyle seslendirmiş; eser filmin ilerleyen bölümlerinde fon müziği olarak da kullanılmıştır. Bunun yanında Osmanlı kültürünün tanıtıldığı sahnelerde Tanbûrî Mustafa Çavuş bestesi, Âşık Hıfzî güftesi olan Hisarbûselik makamındaki Raks Aksağı usûlündeki “*Dök Zülfünü Meydâne Gel*” eserine yer verilmiştir. Filmde ayrıca Lavtacı Hristo’ya ait “*Gidelim Göksu’ya Bir Âlem-i Âb Eyleyelim*” şarkısı sözlü olarak terennüm edilmiş; çeşitli sahnelerde klasik Türk müziğini çağrıştıran makamsal ezgiler fon müziği olarak kullanılmıştır. Final bölümünde ise “*Evlilik Düeti*” adıyla da bilinen “*Bu Bekârlıktan Bıktım Usandım*” kantosu duyurulmuştur.

Bu yönüyle *Yahşi Batı*, Türk müziğini yalnızca nostaljik bir öge olarak kullanmamış; makamsal yapı, repertuvar seçimi ve müzik üzerine kurulan diyaloglar aracılığıyla kültürel kimliği görünür kılan, Doğu–Batı karşıtlığını mizah ekseninde yeniden yorumlayan ve Türk mûsikîsini anlatının kültürel temsil araçlarından biri hâline getiren dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

2010 yapımı *Veda*, senaryosunu ve yönetmenliğini Zülfü Livaneli’nin üstlendiği; Mustafa Kemal Atatürk’ün yaşamını çocukluk arkadaşı ve başyaveri Salih Bozok’un anıları üzerinden ele alan biyografik-dram türündeki yapımlardan biridir. Film, Salih Bozok’un Atatürk’ün vefat günü oğluna yazdığı mektup ekseninde geçmişe dönüşlerle ilerlemekte; Selanik yıllarından Kurtuluş Savaşı’na ve Cumhuriyet’in kuruluşuna uzanan tarihsel süreci kişisel dostluk anlatısı üzerinden işlemektedir. Başrollerde Sinan Tuzcu, Burhan Güven, Serhat Kılıç, Dolunay Soysert, Özge Özpınar ve Ezgi Mola yer almıştır.

Filmin müzikal yapısı, Rumeli türkülerini, askerî marş karakterli ezgileri ve klasik Türk mûsikîsi çağrışımları taşıyan düzenlemeleri bir araya getiren çok katmanlı bir anlayış üzerine kurulmuştur. Yapım boyunca kullanılan eserler; Osmanlı Devleti’nin son dönemindeki Balkan coğrafyasını, savaş atmosferini, göçü, ayrılığı ve tarihsel hafızayı görünür kılan temel anlatı bileşenlerinden biri olarak

değerlendirilmiştir. Özellikle Selanik, Manastır ve Rumeli coğrafyasını çağrıştıran türküler, Mustafa Kemal'in çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği kültürel çevreyi işitsel düzlemde yeniden kurmuştur.

Filmde kullanılan dikkat çekici eserlerden biri “*Selanik Türküsü (Çalın Davulları)*” olmuştur. TRT repertuvarında Eviç makamı karakteriyle yer alan eser, Rumeli coğrafyasına ilişkin tarihsel belleği destekleyen önemli örneklerden biridir. Filmde ayrıca Halil Karaduman'ın kanun icrasıyla duyulan “*Selanik Türküsü*” düzenlemelerine yer verilmiştir. Bunun yanında Meral Azizoğlu tarafından seslendirilen Hicaz makamı ve Sofyan usûlündeki “*Kırmızı Gülün Alı Var*” türküsü, ayrılık ve hüznü duygusunu güçlendiren işitsel unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

Filmde yer verilen bir diğer önemli eser Rumeli yöresine ait Hicaz makamı ve Türk Aksağı usûlündeki “*Vardar Ovası (Mayadağ'dan Kalkan Kazlar)*” olmuştur. Eser, Balkan coğrafyasına ilişkin kültürel belleği ve göç duygusunu görünür kılan müzikal örneklerden biri olarak değerlendirilmiştir. Bunun yanında Segâh makamı ve Sofyan usûlündeki “*Yeni Cami Avlusunda*” ağıdı ile Buselik makam dizisi karakterindeki “*Manastır Türküsü*”, sırasıyla savaşın yol açtığı kayıpları ve Mustafa Kemal'in Manastır yıllarını destekleyen işitsel katmanlar oluşturmuştur. Ayrıca Aydın yöresine ait Nikriz makam karakterindeki “*Koca Arap Zeybeği*”, Millî Mücadele ruhunu ve Anadolu direnişini temsil eden müzikal kullanımlar arasında yer almıştır.

Filmde ayrıca Yücel Paşmakçı tarafından derlenen “*Bir Fırtına Tuttu Bizi*” türküsünün ud merkezli düzenlemesine yer verilmiştir. Hicaz–Nişabur makam karakteri ve Sofyan usûlü yapısıyla kullanılan eser, savaş, göç ve ayrılık duygularını destekleyen önemli müzikal örneklerden biri olmuştur. Böylece Rumeli türküleri, ağıtlar, zeybekler ve klasik Türk mûsikîsi anlayışını yansıtan düzenlemeler, filmin tarihsel anlatısını tamamlayan bütüncül bir işitsel yapı oluşturmuştur.

Bu yönüyle *Veda*, Rumeli müzik kültürünü yalnızca tarihsel bir dekor olarak kullanmamış; türküler ve geleneksel Türk mûsikîsi unsurları aracılığıyla Mustafa

Kemal Atatürk'ün yetiştiği kültürel çevreyi, Osmanlı Devleti'nin son dönemindeki toplumsal hafızayı ve Millî Mücadele sürecinin duygusal atmosferini görünür kılan; müziği biyografik anlatının tarihsel ve duygusal taşıyıcılarından biri hâline getiren dikkat çekici yapımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Türk müziğinin sahne içi icra ve yerel repertuvar üzerinden nasıl merkezileştiğini, ayrıca klarnet temsiliyle nasıl “film dünyasının sesi” hâline geldiğini göstermesi bakımından *Eyyvah Eyvah* serisi önem taşımıştır.

2010, 2011 ve 2014 yıllarında yayılan *Eyyvah Eyvah* serisi, başrollerde Demet Akbağ, Ata Demirer ve Özge Borak gibi geniş kitlelere hitap eden isimleri bir araya getirmiştir. Anlatı, yerel hayatın gündelik ritmi, topluluk ilişkileri, düğün/eğlence pratikleri ve müzisyen kimliği üzerinden kurulduğu için müzik de bu dünyanın “doğal dili” hâline gelmiştir. Bu nedenle seride Türk müziği yalnızca fon görevi görmemiş; sahneye enerji vermiş, mizahın temposunu ayarlamış, mekân/kimlik duygusunu kurmuştur.

Serinin müzik stratejisinde iki temel hat öne çıkmıştır. İlki, repertuvarın çoğunlukla sahne içi icra ve eğlence ortamı üzerinden dolaşıma sokulmasıdır: türkü, karşılama, zeybek ve şarkılar “dışarıdan eklenmiş film müziği” gibi durmamış; karakterlerin yaşadığı sosyal çevrenin sesi hâline gelmiştir. İkincisi ise çalgısal temsil düzeyinde klarnetin merkezî rolüdür. Klarnet, eğlence hayatını simgeleyen bir ses rengi olmanın ötesinde, sahnenin ritmini yöneten bir tını gibi çalışmış; komedinin hızını taşıyan motor seslerden biri hâline gelmiştir.

Bu çerçevede serinin genel sesi, “her yerel tınıdan biraz” mantığıyla değil, belirgin biçimde Trakya/Rumeli eğlence kültürü ekseninde kurulmuştur. Karşılamalar, Trakya gayda vurgusu ve klarnet merkezli oyun havası dili, filmin enerji hattını ve topluluk atmosferini belirlemiştir. Ege türküleri ve diğer bölgesel parçalar evrene renk ve çeşitlilik katmış; ancak “baskın hava”yı kuran omurga Trakya/Rumeli çizgisi

olmuştur. Bu baskınlık, serinin komedi temposuyla uyumlu bir işleyiş üretmiş; müzik ağır bir dramatik yük taşımadan sahnenin canlılığını diri tutmuştur.

Repertuvar, yalnız bir liste gibi değil; filmin dünyasını kuran bir ses haritası gibi işlemiştir. Popüler bir söz kalıbı olarak dolaşıma giren “*Bu Fasulye Yedi Buçuk Lira*”, kısa ve akılda kalan bir müzik cümlesi mantığıyla mizahın hızına eşlik etmiştir. Muğla Bodrum yöresine ait Muzaffer Sarısözen derlemesi Muhayyer Kürdî makamında Sofyan usûlündeki “*Çökertme’den Çıktım da Halilim*” türküsü filmde yerelliği ve hafızayı taşıyan işaretlerden birine dönüşmüştür.

Film serisi Ege yöresi ile sınırlı kalmamış; coğrafi ve üslûpsal çeşitlilik doğrudan duyulmuştur. *Tekirdağ Karşılması* ve *Trakya Gaydası*, eğlence atmosferini “genel yerellik”ten çıkarıp somut bir bölgesel sese oturtmuştur. Hüseyin Yatırık derlemesi Çargâh makamındaki “*Uçun Kuşlar İzmir’e Doğru*” ise İzmir yöresinin ses dünyasını filme taşımıştır

Şarkı formunda duyulan örnekler, serinin yalnız “oyun” ve “türkü” diliyle değil, makam/usûl bilgisini görünür kılan bir çizgiyle de ilerlediğini göstermiştir. Filmde; bestesi Necdet Tokatlıoğlu, güftesi İlkan San’a ait Râst makamında ve Sofyan usûlündeki “*Gitmesin Gözlerinden Pırıl Pırıl Arzular*”, bestesi Azeri sanatçı Bekirof’a ait Hicâz makamında Semâî usûlündeki “*Değdi Saçlarıma Bahar Gülleri/Nazende Sevgilim*”, bestesi Selahattin Altınbaş, güftesi Aslan Tunçata’ya ait Hüzam makamında Düyek usûlündeki “*Dilimi Bağlasalar Anmasam Hiç Adını*” şarkıları yer almıştır. Oyun repertuvarında ise Manisa yöresine ait Hüseyinî makamındaki “*Hovarda Zeybeği*” kullanılmıştır.

Serinin müzikal kimliğini tamamlayan öğelerden biri de klarnet repertuvarının çağrışım gücü olmuştur. Mustafa Kandıralı ile özdeşleşen “*Dol Kara Bakır Dol*”, klarnetin “eğlence dili”ni ve kıvrak ritmini temsil eden parçalar arasında duyulmuştur. Şarkı hattında bestesi Teoman Alpay, güftesi Münir Ebcioglu’na ait Râst makamında Düyek usûlündeki “*Sevmekten Kim Usanır, Tadına Doyum Olmaz*” yer almıştır. Seri

bir yandan Trakya/Rumeli merkezli eğlence omurgasını korurken, diğer yandan şarkı repertuvarıyla daha şehirli/klasik bir duygu alanını da evrenin içine almıştır.

Eyyvah Eyvah serisi, Türk sinemasında Türk müziğinin gündelik yaşam, eğlence kültürü ve sahne içi icra üzerinden yeniden görünürlük kazandığı dikkat çekici örneklerden biri olmuştur. Bununla birlikte 2000'li yıllarda Türk müziğinin sinemadaki kullanımı yalnızca yerel repertuvarın ve kültürel kimliğin görünür kılınmasıyla sınırlı kalmamış; makam olgusu kimi yapımlarda doğrudan psikolojik ve sembolik bir anlatı aracına da dönüşmüştür. Bu yaklaşımın dikkat çekici örneklerinden biri, 2011 yapımı *Hicaz* olmuştur.

Erdal Rahmi Hanay tarafından yazılıp yönetilen, müzikleri Erkan Oğur tarafından hazırlanan film, 48. Antalya Golden Orange Film Festival Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması kapsamında gösterilmiştir. Yönetmenin "Hicaz, Sabâ ve Nihâvend" adlarıyla tasarladığı makam üçlemesinin ilk yapımı olan film, klasik Türk mûsikîsini doğrudan repertuvar aktarımı ya da sahne performansı üzerinden değil; makamın psikolojik ve sembolik çağrışım alanı üzerinden ele almaktadır.

Erdal Rahmi Hanay tarafından yazılıp yönetilen, müzikleri ise Erkan Oğur tarafından hazırlanan film, 48. Antalya Golden Orange Film Festival Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması kapsamında gösterilmiştir. Yönetmenin “Hicâz, Sabâ ve Nihâvend” adlarıyla tasarladığı makam üçlemesinin ilk yapımı olan film, klasik Türk müziğini doğrudan repertuvar aktarımı ya da sahne performansı üzerinden değil; makamın psikolojik ve sembolik çağrışım alanı üzerinden ele almaktadır.

Filmde “*Hicaz*”, yalnızca bir makam adı olarak değil; “engel”, “sınır” ve “bariyer” anlamlarını çağrıştıran metaforik bir temsil alanı olarak kullanılmaktadır. Bu yönüyle makam, doğrudan işitilen bir repertuvar unsurundan çok; karakterlerin ruhsal ve toplumsal sıkışmışlıklarını tanımlayan dramatik bir göstergeye dönüşmektedir. Beş farklı hikâyeden oluşan yapımda karakterler; yalnızlık, iletişimsizlik, hoşnutsuzluk, yabancılaşma, tüketim ve çaresizlik gibi modern yaşamın ruhsal kırılmalarıyla

mücadele etmektedir. Her hikâye kendi içsel çatışması etrafında şekillenirken, karakterler tıpkı gündelik yaşamın karmaşık yapısında olduğu gibi farkında olarak ya da olmayarak birbirlerinin hayatlarına temas etmektedir.

Bu yapı içerisinde makam, yalnızca atmosfer kuran işitsel bir unsur değil; karakterlerin psikolojik çözümlerini, aidiyet sorunlarını ve içsel çatışmalarını görünür kılan kültürel bir temsil alanına dönüşmektedir. Yeşilçam döneminde klasik Türk müziği çoğunlukla repertuvar aktarımı, şarkılı anlatı ve sahne performansları üzerinden görünürlük kazanırken, *Hicaz* gibi çağdaş örneklerde makam doğrudan anlatının düşünsel ve dramatik eksenini kuran sembolik bir yapı olarak kullanılmaktadır. Bu yönüyle *Hicaz*, klasik Türk mûsikîsini duyulan eserler ve sahne içi icralar üzerinden görünür kılan geleneksel sinema anlayışından ayrılarak, makamı karakterlerin ruhsal sıkışmışlığını, toplumsal yabancılaşmasını ve içsel çatışmalarını anlamlandıran estetik bir anlatı bileşenine dönüştüren özgün örneklerden biri olmuştur. Böylece klasik Türk mûsikîsi, 2000 sonrası Türk sinemasında yalnız işitilen bir repertuvar unsuru olmanın ötesine geçerek, dramatik yapıyı biçimlendiren ve anlam üreten kültürel bir temsil alanı olarak yeniden yorumlanmıştır.

2012 yapımı *Uzun Hikâye*, Mustafa Kutlu'nun aynı adlı eserinden sinemaya uyarlanan; yönetmenliğini Osman Sınav'ın üstlendiği dram ve romantizm türündeki yapımlardan biri olarak değerlendirilmiştir. Senaryosu Yiğit Güralp tarafından kaleme alınan filmin başrollerini Kenan İmirzahoğlu (Bulgaristanlı Ali), Tuğçe Kazaz (Münire), Ushan Çakır, Altan Erkekli, Güven Kıraç ve Zafer Algöz paylaşmıştır. Yapım, Bulgaristan'dan göç ederek İstanbul'a yerleşen Ali'nin; adalet, eşitlik ve aşk uğruna Anadolu kasabalarında sürdürdüğü yaşam mücadelesini demiryolları ekseninde anlatmaktadır.

Filmin müzikal yapısı; 1950'li ve 1960'lı yılların Anadolu atmosferini yansıtan halk müziği örnekleri, taşra eğlence kültürü ve klasik Türk mûsikîsi karakteri taşıyan eserlerden oluşturulmuştur. Kullanılan türküler, göç, yolculuk, ayrılık ve aile

bağlarıyla ilişkilendirilerek anlatının nostaljik ve duygusal atmosferini kuran temel işitsel bileşenlerden biri hâline gelmiştir.

Filmde dikkat çeken eserlerden biri Hicaz makamı ve Aksak usûlündeki Rumeli türküsü “*Pencere Açıldı Bilal Oğlan*” olmuştur. Fon müziği olarak kullanılan eser, Bulgaristan’dan Anadolu’ya uzanan göç yolculuğunu ve geçmişe duyulan özlemi destekleyen önemli bir anlatı unsuruna dönüşmüştür. Bunun yanında Safiye Ayla tarafından bestelenen, sözleri Ramazan Gökaltın’a ait Uşşak makamındaki “*Ah Bu Gönül Şarkıları (Seninle Doğan Güldür Bu Gönül)*” adlı eser de filmin romantik anlatısını güçlendiren müzikal örneklerden biri olarak kullanılmıştır.

Film boyunca tekrar eden tren sesleri, istasyon atmosferi, taşra kahvehaneleri, yazlık sinema mekânları ve geleneksel müzik kullanımları birlikte değerlendirilmiş; böylece ses bandı, yalnızca dönem atmosferini kuran bir unsur olmaktan çıkarak göç, yolculuk, aidiyet ve geçmiş duygusunu görünür kılan bütüncül bir işitsel hafıza alanına dönüşmüştür. Bu yönüyle *Uzun Hikâye*, halk müziği ile klasik Türk mûsikîsi unsurlarını nostaljik bir dönem dekoru olarak değil; karakterlerin yaşam yolculuğunu, mekân değişimlerini ve aidiyet arayışlarını destekleyen anlatısal bileşenler olarak kullanan dikkat çekici örneklerden biri olmuştur.

Bu dönemde Türk müziğinin daha doğrudan, ritim merkezli ve sahne içi kullanım anlayışının devam ettiği yapımlar da görülmektedir. Türk müziğinin komedinin temposuna uyum sağlayarak sahne ritmini yükselten kısa müzikal dokunuşlarla işlendiği yapımlar arasında *Düğün Dernek*, *Düğün Dernek 2: Sünnet*, *Aile Arasında*, *Ailecek Şaşkınız* ve *Arif V 216* öne çıkmıştır.

Düğün Dernek ve *Düğün Dernek 2: Sünnet* filmleri, Türk müziğini yalnızca arka planda kullanılan bir unsur olarak değil; düğün, eğlence ve toplu yaşam pratiklerinin doğal bir bileşeni olarak anlatının merkezine yerleştirmiştir. Repertuar büyük ölçüde sahne içi (diegetik) icralardan oluşmuş; halaylar, oyun havaları ve yöresel türküler komedinin ritmini belirleyen temel işitsel unsurlar hâline gelmiştir.

Bu yapımlarda makam özellikleri kuramsal bir gösteriş amacıyla değil; yerellik, eğlence kültürü ve topluluk atmosferini kısa sürede kuran işitsel kodlar olarak kullanılmıştır.

İlk filmde Sivas yöresine ait *Entarisi Dım Dım Yar* (Nişabur makamı, Sofyan usûlü), Muzaffer Sarısözen derlemesi *Madımak* (Çargâh makamı, Nim Sofyan usûlü), Tokat yöresine ait *Müdür Bey'in Yeşil Kürkü* (Çargâh makamı, Nim Sofyan usûlü), Muzaffer Sarısözen derlemesi *Hey Güzeller* (Uşşâk makamı, Yürük Semâî usûlü), *Abdurrahman Halayı* (Hicâz-Bûselik-Segâh makam geçkileri, Sofyan usûlü), Muzaffer Sarısözen derlemesi *Tiridine Bandım* (Râst makamı, Sofyan usûlü) ile *Ay Doğar Ayan Ayan* (Uşşâk makamı, Sofyan usûlü) gibi eserler kullanılmıştır.

Düğün Dernek 2: Sünnet filminde ise folklorik repertuvar daha da belirginleşmiştir. Antalya yöresine ait Emin Aldemir derlemesi *Meşelidir Engin Dağlar (Meşeli)* (Gülizâr makamı, Nim Sofyan usûlü), Ahmet Yamacı derlemesi Sivas yöresine ait *Kara Duta Yaslandım* (Uşşâk makamı, Nim Sofyan usûlü), Muzaffer Sarısözen derlemesi *Ellik Halayı* (Hüseynî makamı, Sofyan usûlü) ile *Şamama (Huriyem)* türküleri repertuvarda yer almıştır. Ayrıca *Sen Ayrı Trende, Ben Ayrı Garda (Yollar Aşkımıza Gölge Düşürdü)* adlı eser de filmde kullanılmış; ancak filmdeki icrası sabit bir makamsal tespit yapılmasına imkân vermediğinden makam bilgisi belirlenememiştir.

Bu yönüyle *Düğün Dernek* serisi, halk müziği repertuvarını düğün ve eğlence kültürünün doğal bir parçası olarak sinema anlatısına taşıyan; yöresel türküler ve oyun havaları aracılığıyla komedinin ritmini, mekân duygusunu ve topluluk ilişkilerini güçlendiren 2000 sonrası Türk sinemasının dikkat çekici örnekleri arasında yer almıştır.

Benzer bir kullanım anlayışı *Aile Arasında* filminde de görülmektedir. Gülse Birsal'ın senaryosunu yazdığı, Ozan Açıktan'ın yönetmenliğini üstlendiği 2017 yapımı film; Engin Günaydın, Demet Evgar, Erdal Özyağcılar ve Devrim Yakut'un yer

aldığı oyuncu kadrosuyla Türk müziğini özellikle düğün ve eğlence sahnelerinin doğal bir bileşeni olarak kullanmıştır. Aile ritüelleri, düğün hazırlıkları ve kutlama sahneleri etrafında ilerleyen anlatıda müzik, komedinin ritmini belirleyen temel unsurlardan biri hâline gelmiş; repertuvar, sahnelerin yerellik ve topluluk duygusunu kısa sürede kuran işlevsel bir yapı oluşturmuştur. Bu doğrultuda Halil Atılğan derlemesi Adana yöresine ait *Adana Köprü Baş* (Uşşâk makamı, Nim Sofyan usûlü), Abdurrahman Kızılay’a ait *Evlerinin Önü Boyalı Direk* (Uşşâk makamı), Nimet Çubukoğlu Oğuz derlemesi Edirne yöresine ait *Kızılıklar Oldu mu* (Uşşâk makamı, Aksak usûlü), Arif Şentürk repertuvarından Trakya yöresine ait *Aman Bre Deryalar* (Çargâh makamı, Aksak usûlü) ile Giriftzen Rıza Bey’e ait İstanbul türküsü *Beyoğlu’nda Gezersin* (Mâhur makamı, Sofyan usûlü) filmde kullanılan başlıca eserler arasında yer almıştır. Bu yönüyle *Aile Arasında*, Türk müziğini yalnızca nostaljik bir gönderme olarak değil; komedinin temposunu, mekânın kültürel kimliğini ve topluluk ilişkilerini görünür kılan işlevsel bir anlatı bileşeni olarak değerlendiren yapımlardan biri olmuştur. Benzer bir yaklaşımın *Ailecek Şaşkınız* filminde de sürdürüldüğü görülmektedir.

Ailecek Şaşkınız (2018), Ahmet Kural ve Murat Cemcir’i başrole yerleştiren bir komedi olarak Türk müziğini “arka plan süsü” düzeyinde bırakmamış; filmin komedi tonunu ve yer duygusunu taşıyan doğrudan bir anlatı aracına dönüştürmüştür. Filmin müzik örgüsünde merkezî hat, başrol oyuncularının Hicâz makamındaki “*Yaradana Kurban*” eserini bizzat seslendirmesiyle kurulmuştur.

Repertuvar seçiminde yerel kültür vurgusu görünür kılınmıştır. Bu bağlamda Uşşâk makamında Nim Sofyan usûlünde “*Bursalı mısın Kadifeli Gelin*” türküsünün kullanımı, mekânı söz düzeyinde açıklamaya ihtiyaç duymadan duyuran pratik bir işaret gibi işlemiştir; sahneye yöresel bir renk katmış ve filmin topluluk/aidiyet duygusunu güçlendirmiştir. Böylece filmde Türk müziği iki kanaldan işlev kazanmıştır.

2018 yapımı *Arif V 216*, Türk müziğini yalnız nostaljik bir gönderme ya da dekoratif bir unsur olarak kullanmayan; makamsal yapı, ritim anlayışı ve icra tavrı üzerinden anlatının duygusal ve ritmik omurgasını kuran dikkat çekici örneklerden biri olmuştur. Yönetmenliğini Kıvanç Baruönü'nün yaptığı filmin senaryosu Cem Yılmaz tarafından kaleme alınmıştır. Yapımcılığını Muzaffer Yıldırım ile Cem Yılmaz'ın üstlendiği filmde başrolleri Cem Yılmaz, Ozan Güven, Seda Bakan, Zafer Algöz ve Özkan Uğur paylaşmıştır.

Filmde 1960'lı yılların İstanbul'una ilişkin komşuluk ilişkileri, mahalle kültürü, dostluk, aşk ve vefa gibi temalar Türk müziğinin duygu diliyle birlikte kurulmuştur. Bu bağlamda özellikle Nihâvend ve Hicâz makamlarının çağrışım alanına yaklaşan müzik yapıları, sahnelerin duygusal tonunu belirleyen temel işitsel unsurlar hâline gelmiştir. Türk müziği burada yalnızca “arka planda duyulan” bir ses değil; izleyicinin sahneyi algılama biçimini yönlendiren, nostalji duygusunu kuran ve Yeşilçam estetiğini çağrıştıran bir anlatı bileşeni olarak kullanılmıştır.

Filmde dikkat çeken bir diğer unsur ise Aksak ritimli ezgilerin kullanım biçimidir. Özellikle 9/8'lik ritmik yapıların tercih edilmesi, komedi anlatısının temposunu hızlandıran ve sahnelerin enerjisini artıran işlevsel bir ritim düzeni oluşturmuştur (Dağdeviren, Mayıs 2024). Böylece Türk müziğinin usûl mantığı, yalnız işitsel bir süsleme değil; mizahın ritmini belirleyen dramatik bir yapı olarak değerlendirilmiştir. Bu kullanım, Türk müziğinin ritmik karakterinin çağdaş komedi sinemasında hâlen işlevsel biçimde kullanılabildiğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Filmde kullanılan müzik dili, Yeşilçam dönemindeki sürekli şarkı merkezli anlatı anlayışından farklı olarak daha seçici, sahne bağlamına duyarlı ve anlatının belirli eşiklerinde devreye giren bir yapı sergilemiştir. Klasik Türk müziğinin makamsal ve ritmik özellikleri kimi sahnelerde nostaljik belleği harekete geçirirken, kimi sahnelerde komedinin temposunu belirleyen temel işitsel unsur olarak işlev

görmüştür. Buna karşılık filmde yer verilen 1990'lı ve 2000'li yıllara ait pop müzik örnekleri, Türk müziği temelli sahnelerle bilinçli bir karşıtlık oluşturarak makamsal duygu dilinin etkisini daha görünür hâle getirmiştir. Bu yönüyle *Arif V 216*, Türk müziğini yalnızca geçmişe gönderme yapan nostaljik bir unsur olarak değil; sahnenin duygusal alt metnini kuran, ritmini yönlendiren ve Yeşilçam estetiğini çağdaş sinema dili içerisinde yeniden üreten işlevsel bir anlatı bileşeni olarak değerlendiren dikkat çekici örneklerden biri olmuştur.

2000'li yıllar Türk komedi sinemasında Türk müziği, yalnızca güldürüye eşlik eden bir arka plan olmaktan çıkarak kimi yapımlarda düğün ve eğlence kültürünün doğal sesi, kimi yapımlarda ise nostaljik belleği ve makamsal duygu dünyasını yeniden kuran bir anlatı aracına dönüşmüştür. Bu eğilimin farklı bir örneğini ise *Bursa Bülbülü* oluşturmaktadır.

Bursa Bülbülü (2023), yönetmenliğini Hakan Algül'ün üstlendiği, senaryosunu Ata Demirer'in yazdığı; başrollerinde Ata Demirer, Cem Gelinoğlu ve Özge Özacar'ın yer aldığı bir yapım olmuştur. Film, gazino kültürünün hâlen canlı olduğu 1980'ler Bursa'sında, bir çay bahçesinde şarkıcılık yapan ve en büyük hayali kaset çıkarmak olan Cengiz'in hikâyesini Taşkın'la karşılaşması üzerinden kurmuştur. Bu anlatı zemini, dönemin taverna ve gazino repertuvarını filmin temel ses dünyasına dönüştürmüş; müzik yalnızca atmosfer kuran bir unsur olarak değil, mekânın sosyal yapısını, sahne kültürünü ve karakterin sanatçı olma arzusunu görünür kılan anlatısal bir bileşen olarak kullanılmıştır.

Filmin Türk müziği açısından dikkat çekici yönü ise popüler eğlence repertuarı içerisinde klasik Türk mûsikîsi tavrına da belirgin bir yer açmasıdır. Ata Demirer'in sözleri Yunus Emre'ye ait Sabâ makamında ve Düyek usûlündeki *Bülbül Kasidesi* (*İsm-i Sübhan Virdin mi Var*) eserini seslendirdiği sahne, filmin müzikal kimliğinin odak noktalarından birini oluşturmaktadır.

"Meded yâ Sahib-el İmdat
İsm-i Sübhan virdin mi var
Bahçelerde yurdun mu var
Bencileyin derdin mi var
Garip garip ötme bülbül"

dizeleriyle şekillenen bu icra, kaside formunun geleneksel estetiğini anlatıya taşıyarak filmin yalnızca taverna kültürüne yaslanan bir yapım olmadığını da ortaya koymaktadır.

Bu yönüyle *Bursa Bülbülü*, 1980'li yılların popüler eğlence kültürünü merkeze alırken aynı zamanda klasik Türk mûsikîsiyle kurduğu bağı koruyan; taverna repertuarı ile tasavvufî söyleyişi aynı anlatı içerisinde buluşturan dikkat çekici örneklerden biri olmuştur. Böylece Türk müziği, filmde nostaljik bir gönderme olmanın ötesine geçerek karakterin kültürel aidiyetini, müzikle kurduğu yaşam ilişkisini ve geleneğe bağlılığını görünür kılan temel anlatı bileşenlerinden biri hâline gelmiştir.

2020 sonrası Türk sinemasında müzik merkezli anlatılar farklı biçimlerde yeniden görünürlük kazanmıştır. *Bursa Bülbülü* örneğinde Yeşilçam, gazino ve sahne kültürünü çağrıştıran nostaljik müzik kullanımları öne çıkarken; bazı tarihî yapımlarda anonim türküler, marşlar ve geleneksel işitsel unsurlar tarihsel atmosferin kurulmasında belirleyici rol üstlenmiştir. Bu yaklaşımın dikkat çekici örneklerinden biri de aynı yıl gösterime giren *Atatürk 1881–1919* olmuştur.

Atatürk 1881–1919, Mehmet Ada Öztekin tarafından yönetilen ve senaryosu Necati Şahin tarafından kaleme alınan tarihî dönem yapımıdır. Başrollerinde Aras Bulut İynemli, Songül Öden, Sarp Akkaya, Esra Bilgiç ve Mehmet Günsür'ün yer aldığı yapım, Mustafa Kemal Atatürk'ün gençlik yıllarından başlayarak Millî Mücadele sürecine uzanan tarihsel bir anlatı kurmaktadır. İlk olarak dijital platform

dizisi olarak tasarlanan proje daha sonra iki bölümlük sinema filmine dönüştürülmüş ve ilk bölümü 2023 yılında gösterime girmiştir.

Müziklerini Batu Şener'in hazırladığı yapımda özgün soundtrack bestelerinin yanı sıra anonim türküler ve geleneksel Türk müziği repertuvarında yer alan eserlerden de yararlanılmıştır. Bu yönüyle film, tarihsel atmosferin oluşturulmasında yalnızca görsel tasarıma değil, Türk müziğinin işitsel belleğine de başvurmaktadır. Kullanılan eserler, savaş, ayrılık, aidiyet ve kayıp temalarının dramatik etkisini güçlendiren temel anlatı bileşenleri olarak değerlendirilmektedir.

Filmde kullanılan eserler arasında Muhayyer Kürdî makamsal dizisi ve Aksak usûlü karakteri taşıyan anonim “*Bülbülüm Altın Kafeste*”, Buselik makamında ve Sofyan usulündeki “*Manastırın Ortasında Var Bir Havuz*”, Muzaffer Sarısözen derlemesi Gülizâr makamında ve Sofyan usulündeki “*Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı*” ile Nida Tüfekçi derlemesi Hüseyinî makamındaki “*Hey Onbeşli*” türküleri yer almaktadır. Bu eserler, Atatürk'ün yaşamının farklı evrelerini ve dönemin tarihsel hafızasını destekleyen işitsel göndermeler olarak anlatıya dâhil edilmiştir.

Filmde tercih edilen repertuvar, yalnızca tarihsel dönemi çağrıştıran anonim türkülere yer vermekle kalmamış; aynı zamanda Atatürk'ün çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği Balkan coğrafyası ile Millî Mücadele yıllarının ortak hafızasında yer eden ezgileri de bir araya getirmiştir. Böylece geleneksel Türk müziği repertuarı, tarihsel gerçeklik duygusunu güçlendiren ve anlatının kültürel belleğini biçimlendiren temel işitsel katmanlardan biri olarak işlev görmüştür.

Bu yönüyle *Atatürk 1881–1919*, özgün film müzikleri ile anonim türkü repertuarını bütünleştirerek geleneksel Türk müziğini çağdaş tarihî sinema dili içerisinde yeniden yorumlayan; müziği yalnızca dönem atmosferini destekleyen bir unsur olarak değil, tarihsel hafızayı ve kültürel sürekliliği görünür kılan önemli bir anlatı bileşeni olarak kullanan dikkat çekici örneklerden biri olmuştur.

Çalışmanın başında ele alınan Cumhuriyet dönemi müzik politikaları, millîleşme çabaları doğrultusunda şekillenen kültür ve sanat anlayışı, geleneksel Türk müziği ile çok sesli Batı müziği arasında kurulan dönüşüm ilişkisi ve müziğin modernleşme süreci içerisindeki konumu; 2024 yapımı *Bir Cumhuriyet Şarkısı* filminde doğrudan anlatının merkezine taşınmıştır. Özellikle Cumhuriyet'in erken döneminde oluşturulmaya çalışılan ulusal müzik anlayışı, Anadolu'ya ait müzikal unsurların çok sesli müzik yaklaşımı içerisinde yeniden yorumlanması ve sanatın ideolojik/kültürel bir temsil alanı olarak kullanılması film boyunca belirgin biçimde işlenmiştir. Bu yönüyle yapım, Cumhuriyet'in erken dönem müzik politikalarının ve kültürel dönüşüm anlayışının sinemasal düzlemde somut biçimde görünür hâle geldiği dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilmiştir.

Yağız Alp Akaydın tarafından yönetilen filmin başrollerinde Salih Bademci, Ertan Saban, Ahmet Rıfat Şungar, Birce Akalay ve Melis Sezen'in yer aldığı yapım, Cumhuriyet'in ilk yıllarında şekillenen sanat ve müzik politikalarını konu edinmiştir. Filmde, İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Türkiye ziyareti kapsamında Mustafa Kemal Atatürk'ün isteği üzerine Ahmed Adnan Saygun tarafından Özsoy Operası'nın kısa süre içerisinde bestelenme ve sahnelenme süreci anlatılmıştır.

Film, Cumhuriyet'in erken dönem kültür politikaları ile müzik anlayışını sinemasal anlatının merkezine yerleştirmesi bakımından dikkat çekmiştir. Yapımda yalnızca Batı müziği ve opera estetiği değil; Anadolu'ya ait geleneksel müzik unsurları, türkü formu ve makamsal yapıların çok sesli müzik anlayışı içerisinde yeniden yorumlanma süreci de görünür hâle getirilmiştir. Bu yönüyle film, Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının Türk sinemasındaki güncel temsillerinden biri olarak değerlendirilmiştir.

Yapımda özgün soundtrack bestelerinin yanı sıra geleneksel Türk müziği repertuarından yararlanılmış; bazı eserler modern senfonik düzenlemelerle yeniden yorumlanmıştır. Filmde kullanılan müzikler, dönem atmosferinin kurulmasının yanı

sıra Cumhuriyet'in kültürel dönüşüm anlayışını destekleyen dramatik bir işlev üstlenmiştir.

Filmde dikkat çeken eserlerden biri Hicaz makamında Sofyan usûlündeki “*Kırmızı Gülün Alı Var*” adlı Rumeli türküsüdür. Filmde modern senfonik düzenleme ile yeniden yorumlanan geleneksel türkü Ses Sanatçısı Dilek Türkan icrası ile izleyiciye sunulmuştur.

Yapım için özel olarak hazırlanan “*Mektup*” adlı eser ise melodik yapısı bakımından 1930’lu yılların taş plak, tango ve vals estetiğini çağrıştıran dönemsel bir şarkı niteliği taşımıştır. Sözleri Dilek Türkan’a ait olan eser, film içerisinde erken Cumhuriyet döneminin şehirli müzik anlayışını destekleyen dramatik bir unsur olarak kullanılmıştır.

Filmde ayrıca *Özsoy Operası* sahneleri dikkat çekmektedir. Ahmed Adnan Saygun tarafından bestelenen opera bölümlerinde Anadolu’ya ait ritmik yapıların, halk müziği karakterinin ve makamsal geçişlerin Batı müziği orkestrasyonu ile birlikte kullanıldığı görülmektedir. Böylece film, Cumhuriyet’in erken döneminde benimsenen çok sesli ulusal müzik anlayışının sinemasal temsilini görünür kılmaktadır.

Bu yönüyle *Bir Cumhuriyet Şarkısı*, Cumhuriyet’in kültür ve müzik politikalarını tarihsel bir anlatı içerisinde yeniden yorumlayan dikkat çekici yapımlardan biri olmuştur. Filmde geleneksel Türk müziği repertuarı, halk müziği unsurları ve makamsal yapıların çok sesli müzik anlayışıyla ilişkilendirilmesi; çalışmanın başlangıcında ele alınan Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının günümüz sinemasındaki yansımalarını somut biçimde ortaya koymaktadır. Böylece yapım, Osmanlı’nın son döneminden Cumhuriyet’in kuruluş yıllarına, Yeşilçam’dan çağdaş Türk sinemasına uzanan süreçte Türk müziğinin sinemasal anlatıdaki dönüşümünü tarihsel bir perspektif içerisinde yeniden görünür kılan önemli örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

2000'li yıllardan itibaren Türk sinemasında Türk müziğinin kullanım biçiminde belirgin bir dönüşüm yaşanmıştır. Yeşilçam döneminde anlatının merkezinde yer alan şarkılı film geleneği, gazino sahneleri, uzun sahne içi icralar ve repertuvar merkezli anlatı yapısı bu dönemde büyük ölçüde çözülmüş; buna karşılık Türk müziği sinema içerisinde daha seçici, parçalı ve işlev odaklı bir görünüm kazanmıştır. Bu süreçte müzik, filmi bütünüyle taşıyan sürekli bir yapı olmaktan uzaklaşmış; karakterin kimliğini, aidiyet duygusunu, geçmişle ilişkisini, kültürel konumunu ve yaşadığı dönüşümü görünür kılan işitsel bir anlatı aracına dönüşmüştür. Özellikle göç, taşra, yalnızlık, nostalji ve tarihsel hafıza etrafında şekillenen anlatılarda Türk müziğinin anlam katmanlarını derinleştiren önemli bir bileşen olarak kullanıldığı görülmüştür.

Bununla birlikte Türk müziği yalnızca dramatik ve auteur sinemasında değil; komedi filmleri, yerel anlatılar, tarihî yapımlar, biyografik filmler ve dijital platform üretimlerinde de farklı işlevlerle varlığını sürdürmüştür. Bu yapımlarda anonim türküler, makam temelli yapılar, tasavvufî müzik unsurları, mehter etkileri, geleneksel saz tınları ve Yeşilçam repertuvarına yapılan göndermeler farklı anlatı stratejileri içerisinde yeniden değerlendirilmiştir. Komedi filmlerinde müzik, düğün ve eğlence kültürünün doğal bir parçası olarak sahnenin ritmini belirlerken; tarihî yapımlarda Cumhuriyet dönemi müzik politikaları, Osmanlı-Türk mûsikîsi, halk müziği ve çok sesli müzik anlayışı arasındaki ilişkinin yeniden yorumlanmasına katkı sağlamıştır.

Sonuç olarak 2000 sonrası Türk sinemasında Türk müziği, Yeşilçam dönemindeki repertuvar merkezli ve süreklilik gösteren kullanım anlayışından uzaklaşarak, kimlik, kültürel bellek, yerellik, tarihsel süreklilik ve dönem atmosferini kuran çok katmanlı bir anlatı bileşeni hâline gelmiştir. Böylece Türk müziği, değişen sinema dili ve üretim anlayışı içerisinde yalnızca işitsel bir eşlik unsuru olarak değil; anlatının anlamını derinleştiren, kültürel sürekliliği görünür kılan ve geçmiş ile bugün arasında estetik bir bağ kuran temel ifade araçlarından biri olmayı sürdürmüştür.

3.1.7.1. Belgesel Yapımlarda Türk Müziği ve Musiki Belleği

Türk sineması ve televizyon yapımları bağlamında, incelenen dönemlerin günümüze en yakın halkasını oluşturan belgesel çalışmalar da Türk müziği açısından dikkat çekici bir alan sunmaktadır. Özellikle dönemin Türk müziğini güçlü biçimde temsil eden sanatçıların hayatlarını, icralarını ve sanat anlayışlarını mercek altına alan yapımlar, musiki belleğinin oluşumu ve kuşaklar arası aktarımı bakımından önemli kaynaklar arasında yer almaktadır.

Belgesel yapımlar, Türk müziğinin belleğini koruyan, dolaşıma sokan ve yeni kuşaklara aktaran önemli görsel-işitsel araçlardan biri hâline gelmiştir. Bu tür yapımlar, yalnız sanatçı biyografisi sunmakla kalmamış; icra, üslup, repertuvar, tanıklık ve arşiv görüntüleri aracılığıyla Türk müziğinin kültürel hafızasını yeniden kurmuştur. Bu bağlamda Mehmet Eryılmaz imzalı müzik belgeselleri, Türk müziği belleğinin görsel-işitsel düzlemde korunması açısından dikkat çekici bir hat oluşturmıştır.

“*O Şafak Vaktinin Cihangiri: Cinuçen Tanrıkörur*” belgeseli, her ne kadar 1995 yapımı olsa da Türk müziği belleğini besleyen temel biyografik yapımlardan biri olarak değerlendirilmiştir. Cinuçen Tanrıkörur’un çocukluğundan vefatına kadar uzanan hayatını merkeze alan yapım, sanatçının kendi anlatımı ile yakın dostlarının, öğrencilerinin ve musiki çevresinden isimlerin tanıklıklarını bir araya getirmiştir. Belgeselde “Nar Çiçeğim”, “Köyde Sabah”, “Mehtapta Yakamozlar” gibi besteler başta olmak üzere Tanrıkörur’a ait on üç eserin seslendirilmesi, yapımı sıradan bir biyografik anlatı olmaktan çıkarak repertuarı canlı biçimde dolaşıma sokan bir musiki hafızası alanına dönüştürmüştür. TV ve konser kayıtlarıyla birlikte özel arşivlerin kullanılması da belgeselin yalnız bilgi aktaran değil, icra belleğini koruyan bir işlev üstlendiğini göstermiştir.

Mehmet Eryılmaz’ın hazırladığı bir diğer yapım *Dünden Yarına Musiki İnsanlarımız “Gelenegimizin Dünyaya Açılan Sazı Necdet Yaşar”* belgeselidir. Sanat

danışmanlığını Gönül Paçacı'nın üstlendiği yapımda, Necdet Yaşar yalnız bir tambur ustası olarak değil, geleneği modern döneme taşıyan bir sanatçı olarak ele alınmıştır. Öğrencilerinin anlatımları, birlikte gerçekleştirilen icralar, Niyazi Sayın ile söyleşiler ve Kürdilihicazkâr saz semâîsi ile Nihâvend taksim gibi örneklerin belgeselde yer alması, yapımı biyografik anlatının ötesine taşımıştır. Bu yönüyle belgesel, saz icrası üzerinden şekillenen Türk müziği hafızasını görünür kılmış ve tanbur geleneğini görsel-işitsel bir miras olarak kayıt altına almıştır.

Benzer biçimde *Kâni Karaca-Son Yüzyılın En Büyük Sesi* belgeseli de Türk musikisinin hafızasını güçlendiren temel yapımlardan biri olarak öne çıkmıştır. Mehmet Eryılmaz yönetimindeki bu belgesel, Kâni Karaca'nın hayatını, musiki anlayışını ve icra derinliğini merkeze alarak onu yalnız bir hafız ve mevlithan olarak değil, güçlü bir ses estetiğinin temsilcisi olarak konumlandırmıştır. Belgesel, sanatçının icra tavrını, dini musiki ile klasik Türk müziği arasındaki ilişkiyi ve meşk geleneği içindeki yerini görünür kılarak çok katmanlı bir musiki hafızasını yeniden üretmiştir.

Bu hat içerisinde, *Dünden Yarına Musiki İnsanlarımız* dizisinin *Selahattin İçli ve Alâeddin Yavaşca* gibi isimlere ayrılan bölümleri ile Bekir Sıdkı Sezgin'i konu alan *Şems-Musikimizde Bir Güneş* belgeseli de benzer bir işlev üstlenmiştir. Bu yapımlar, yalnız biyografik bilgi sunmakla kalmamış; icra üslubu, repertuvar ve sanat anlayışı üzerinden Türk müziğinin kültürel sürekliliğini görünür kılmıştır.

Bu belgeseller birlikte değerlendirildiğinde, Türk müziği belleğinin yalnız konser, radyo ya da akademik yayınlar yoluyla değil; belgesel sinema ve televizyon yapımları aracılığıyla da korunduğu, yeniden üretildiği ve geniş kitlelere aktarıldığı görülmektedir. Söz konusu yapımlar, sanatçıların yaşam öykülerini anlatmanın ötesinde eserleri, icra tavırlarını, meşk geleneğini, tanıklıkları ve arşiv kayıtlarını görsel-işitsel bir hafıza alanı içerisinde yeniden dolaşıma sokmuştur. Böylece belgesel türü, Türk müziğinin kültürel sürekliliğini görünür kılan, sanatçı mirasını kayıt altına

alan ve musiki belleğinin kuşaklar arasında aktarılmasına katkı sağlayan önemli araçlardan biri hâline gelmiştir. Bu yönüyle belgesel yapımlar, Türk müziğinin sinema ve televizyon aracılığıyla yalnızca temsil edilmesini değil; aynı zamanda korunmasını, belgelenmesini ve kültürel miras olarak geleceğe taşınmasını sağlayan özgün bir işlev üstlenmiştir.

3.1.7.2. 1990 Sonrası Türk Televizyon Dizilerinde Türk Müziğinin Temsili ve Anlatısal İşlevleri

1990'lı yıllarda özel televizyon kanallarının yaygınlaşmasıyla birlikte Türkiye'de televizyon yayıncılığı önemli bir dönüşüm sürecine girmiş; bu süreç yerli televizyon dizilerinin üretiminde belirgin bir artışa yol açmıştır. TRT merkezli tek kanallı yayın anlayışının çözülmesiyle birlikte özel kanallar arasındaki rekabet hızla büyümüş; televizyon dizileri kısa süre içerisinde yayın akışının en önemli unsurlarından biri hâline gelmiştir. Başlangıçta daha sınırlı teknik imkânlar ve geleneksel anlatı kalıplarıyla şekillenen yerli dizicilik anlayışı, zamanla yapım bütçelerinin artması, televizyon teknolojilerinin gelişmesi ve sektörün profesyonelleşmesiyle birlikte yeni bir üretim alanına dönüşmüştür. Bu dönüşümün en görünür dönemi ise 2000'li yıllarda yaşanmıştır.

2000'li yıllarla birlikte Türk televizyon dizileri yalnızca yerel ölçekte yüksek izlenme oranlarına ulaşan yapımlar olmaktan çıkmış; aynı zamanda küresel medya ekonomisi içerisinde dolaşıma giren güçlü görsel–işitsel ürünler hâline gelmiştir. Özellikle Orta Doğu, Balkanlar, Kafkasya, Orta Asya ve Latin Amerika başta olmak üzere geniş bir coğrafyada yoğun biçimde izlenen Türk dizileri, Türkiye'nin kültürel temsil gücünü uluslararası ölçekte görünür kılmıştır. Bu süreçte diziler yalnızca ekonomik gelir sağlayan medya ürünleri olarak değerlendirilmemiş; Türkçe'nin yaygınlaşması, Türkiye'ye yönelik turistik ilginin artması, tarihsel ve kültürel imgelerin dolaşıma girmesi ve Türk müziğinin uluslararası ölçekte tanınması bakımından da işlev üstlenmiştir. Böylece Türk dizi sektörü, yerel bir eğlence alanı

olmanın ötesine geçmiş; küresel pazarlara açılan önemli bir kültür endüstrisine dönüşmüş ve Türkiye'yi dünyanın en fazla dizi ihraç eden ülkelerinden biri konumuna taşımıştır.

Bu dönemde müzik, televizyon anlatısında yalnızca atmosfer kurucu bir unsur olarak değil; kültürel kimliği, tarihsel belleği ve dramatik yapıyı görünür kılan temel anlatı araçlarından biri hâline gelmiştir. Makam merkezli melodik yapı, halk müziği repertuarı, tasavvufi çağrışımlar, ağıt geleneği, mehter ritimleri ve geleneksel saz renkleri; karakterlerin psikolojik derinliğini, kültürel aidiyetlerini ve dramatik yönelimlerini görünür kılan işitsel unsurlar olarak kullanılmıştır. Böylece Türk müziği, televizyon dizileri aracılığıyla yalnızca yerel kültürel belleği temsil etmemiş; aynı zamanda uluslararası izleyici için “Türk”, “Osmanlı”, “Anadolu”, “Doğu” ve “mistik” kimliğini çağrıştıran güçlü bir temsil alanı oluşturmuştur.

Bu süreçte soundtrack albümleri de bağımsız bir kültürel ve ekonomik dolaşım alanı kazanmıştır. 1990’lı yıllarda başlayan soundtrack albümü üretimi, dijital platformların yaygınlaşmasıyla birlikte daha geniş bir dolaşım ağına ulaşmıştır. Dizilerde kullanılan eserlerin Spotify, YouTube ve benzeri dijital platformlarda milyonlarca kez dinlenmesi; Türk müziği temelli televizyon müziklerinin küresel ölçekte görünürlük kazanmasını sağlamıştır. Yapımcıların uluslararası televizyon fuarlarında dizilerle birlikte soundtrack albümlerini de tanıtması, müziğin dizi ekonomisinin ayrılmaz parçalarından biri hâline geldiğini göstermiştir. Böylece televizyon müzikleri, yalnızca anlatıya eşlik eden yan ürünler olmaktan çıkmış; bağımsız dolaşıma sahip kültürel ve ekonomik ürünlere dönüşmüştür.

Bu dönemde müzik kullanımı diegetik ve non-diegetik düzeylerde çeşitlilik göstermiştir. Kahvehane, meyhane, düğün, asker uğurlaması, saray eğlencesi, tasavvuf meclisi ve gündelik yaşam sahnelerinde müzik çoğu zaman sahne içi unsur olarak kullanılmış; böylece kültürel mekânlar işitsel olarak kodlanmıştır. Buna karşılık aşk, ölüm, ihanet, yalnızlık, gerilim ve içsel çatışma sahnelerinde müzik, dramatik

yoğunluğu artıran temel unsurlardan biri hâline gelmiştir. Özellikle tekrar eden melodik temalar ve belirli karakterlerle özdeşleşen müzikler, leitmotif anlayışının televizyon anlatısındaki görünürliğini güçlendirmiştir. Böylece müzik; karakter hafızasını, dramatik sürekliliği ve anlatının duygusal yönelimini kuran yapısal bir bileşen olarak işlev görmüştür.

Bu bağlamda çalışmada, farklı anlatı dünyalarına sahip olmalarına rağmen Türk müziğini güçlü biçimde kullanan iki televizyon dizisi karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bunlardan ilki olan *Kurtlar Vadisi*, halk müziği, ağıt geleneği, Anadolu sazları ve modern elektronik altyapıları bir araya getirerek politik–dramatik bir anlatı kurmuştur. Diğer örnek olan *Muhteşem Yüzyıl* ise klasik Türk müziği, mehter geleneği, tasavvufi çağrışımlar ve Osmanlı saray musikisini modern televizyon estetiği içerisinde yeniden yorumlamıştır. Böylece biri modern Türkiye’nin politik ve toplumsal hafızasını, diğeri ise Osmanlı tarihine ve imparatorluk kültürüne ilişkin temsil biçimlerini müzik üzerinden görünür kılmıştır. Her iki yapım da Türk müziğinin televizyon anlatısındaki işlevini estetik, kültürel ve tarihsel boyutlarıyla ortaya koyan örnekler arasında yer almaktadır.

Bu dönüşüm sürecinin belirgin örneklerinden biri ise *Kurtlar Vadisi* olmuştur. Sinegraf ve Pana Film imzası taşıyan dizi, 15 Ocak 2003 tarihinde Show TV’de “Bu bir mafya dizisidir” sloganıyla yayımlanmaya başlamıştır. Dizinin senaryo kadrosunda Ahmet Yurdakul, Raci Şaşmaz, Bahadır Özden ve Mehmet Turgut yer almıştır. Yönetmenlik görevini ise farklı dönemlerde Osman Sınav, Mustafa Şevki Doğan ve Serdar Akar üstlenmiştir. Başrollerde Necati Şaşmaz, Özgü Namal, Selçuk Yöntem ve Oktay Kaynarca yer almıştır. Dizi, 2004 yılında Türk Dil Kurumu tarafından “Türkçeyi En İyi Kullanan Dizi” ödülüne layık görülmüştür.

Kurtlar Vadisi, yalnızca politik ve dramatik yapısıyla değil; müzik kullanımıyla da Türk televizyon tarihinde önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur. Dizinin müzikleri büyük ölçüde Gökhan Kırdar tarafından hazırlanmıştır. Kırdar,

elektronik altyapıları Anadolu ezgileri, halk müziği karakteri ve etnik saz renkleriyle bir araya getiren hibrit bir müzik dili geliştirmiştir. Özellikle ney, duduk, bağlama, cura, yaylı grupları ve synthesizer birlikteliği; dizinin karanlık, politik ve mistik atmosferini destekleyen özgün bir işitsel dünya oluşturmuştur.

Kırdar'ın 2005 yılında yaptığı açıklamalar, dizideki müzik anlayışını ortaya koyması bakımından dikkat çekmiştir. Besteci, farklı müzik türlerinde çalışmış olmasının film müziklerine duygu katabilmesini sağladığını belirtmiş; “Yerine Sevemem” ve “Yağmur” gibi eserlerini dizilerde kullandığını ifade etmiştir. Ayrıca soundtrack albümlerinin yayımlanmasını desteklediğini, her hafta senaryo ve çekilmiş görüntüler üzerinden çalışarak sahnelerin “ses karşılıklarını” oluşturmaya çalıştığını vurgulamıştır. Kırdar’a göre dizide yükselen dramatik noktalar çoğu zaman müzik aracılığıyla güçlendirilmiştir.

Dizide kullanılan müziklerin önemli bir bölümü halk müziği repertuarından seçilmiş; bu eserler diegetik ve non-diegetik biçimlerde kullanılarak anlatının dramatik gücünü artırmıştır. Özellikle türkü formu, ağıt karakteri, bozlak yapısı ve uzun hava estetiği; dizinin kader, ölüm, yalnızlık, ihanet ve aidiyet eksenli yapısını destekleyen temel işitsel unsurlar hâline gelmiştir.

Bu bağlamda anonim halk türküsü olan “*Elif Dedim Be Dedim*”, Elif Eylül karakteriyle özdeşleşmiş leitmotiflerden biri olmuştur. Kütahya yöresine ait olan eser, Yücel Paşmakçı tarafından derlenmiş ve notaya alınmıştır. Kürdî dizisi karakteri taşıyan türkü; aşk ve sevdâ teması etrafında şekillenmiş, 9/4, 11/4 ve 14/4 gibi birleşik aksak ritim özellikleri göstermiştir. “*Elif Dedim Be Dedim de / Kız Ben Sana Ne Dedim*” sözleriyle bilinen eser, özellikle Elif karakterinin yalnızlık, aşk ve bekleyiş duygularını destekleyen non-diegetik bir anlatı unsuru olarak kullanılmıştır.

Dizide kullanılan bir diğer türkü “*Acem Kızı*” olmuştur. Kırşehir yöresine ait eser, Osman Özdenkçi tarafından derlenmiştir. Acemkürdî makamı karakteri ve Bektaşî Raksanî usûlü yapısına sahip türkü, özellikle Süleyman Çakır'ın kumarhane

sahnelerinde ve Polat Alemdar'ın operasyon sekanslarında kullanılmış; hareketli ritmik yapısıyla dizinin yeraltı dünyasını temsil eden müzikal temalardan biri hâline gelmiştir.

Karadeniz müziği karakteri taşıyan “*Oy Asiye*” ise Laz Ziya karakteriyle ilişkilendirilen eserlerden biri olmuştur. Giresun yöresine ait olan türkü, Ömer Akpınar tarafından derlenmiştir. Hicaz makamı ve Türk Aksağı usûlü yapısına sahip eser, bağlama ve kemençe birlikteliğiyle Karadeniz kültürel kimliğini görünür kılmış; özellikle Laz Ziya'nın aile, geçmiş ve hüznü eksenli sahnelerinde kullanılan temalardan biri olmuştur.

“*Hekimoğlu*” ise çatışma ve operasyon hazırlığı sahnelerinde kullanılan eserlerden biri olmuştur. Ordu yöresine ait olan türkü, Ümit Tokcan tarafından derlenmiş; kaynak kişi olarak Kadir İnanır gösterilmiştir. Çargâh makamı ve Sofyan usûlü yapısına sahip eser, ağıt karakteri taşımasına rağmen özellikle zurna merkezli düzenlemesiyle mücadele, dayanışma ve meydan okuma duygularını destekleyen bir işlev üstlenmiştir.

Dizinin dramatik yapısını destekleyen eserlerden biri de “*Bir Fırtına Tuttu Bizi*” olmuştur. Rumeli türküsü karakteri taşıyan eser, Yücel Paşmakçı tarafından derlenmiş ve notaya alınmıştır. Hicaz ve Nişabur dizilerinin birleşiminden oluşan makamsal yapısı ile Sofyan usûlü karakteri taşıyan türkü, özellikle Polat Alemdar ile Elif arasındaki ayrılık ve özlem sahnelerinde kullanılmış; göç, kayıp ve melankoli duygularını temsil eden leitmotiflerden biri hâline gelmiştir.

“*Tanrıdan Diledim*” ise dizinin en yoğun duygusal leitmotiflerinden biri olarak kullanılmıştır. Erzurum yöresine ait eser, Salih Dünder tarafından derlenmiştir. Hicaz makamı ve 4/4'lük ritmik yapıya sahip türkü; ölüm, ayrılık ve çaresizlik sahnelerinde duyularak dizinin trajik atmosferini güçlendirmiştir.

Ağıt karakteri taşıyan “*Mamoş*”, Elazığ yöresine ait halk müziği örneklerinden biridir. Hüseyinî makamı ve Semâî usûlü yapısına sahip olan eser, Yücel Paşmakçı tarafından notaya alınmıştır. Türkü, özellikle Memati Baş ve diğer karakterlerin ağır travmalar yaşadığı sahnelerde kullanılmış; yas, kayıp ve ölüm duygularını görünür kılan güçlü bir ağıt işlevi üstlenmiştir.

Benzer biçimde “*Değirmen Başında Vurdular Beni*” de dizide kullanılan ağıt karakterli eserlerden biri olmuştur. Hüseyinî makamı yapısındaki türkü, ölüm ve kayıp duygusunun yoğunlaştığı sahnelerde kullanılarak anlatının dramatik etkisini artırmıştır.

Dizide kullanılan halk müziği örneklerinden biri de Hüseyinî makamındaki “*Dağda Kızıl Ot Biter*” türküsüdür. Eser, Anadolu halk müziği geleneğinin temsil edildiği sahnelerde kullanılan örnekler arasında yer almıştır.

Bu repertuvar, dizide rastgele seçilmiş bir türkü toplamı oluşturmamaktadır. Aşk ve özlem sahnelerinde Kürdî ve Hicaz karakterli türküler; kayıp ve ölüm sahnelerinde ağıt geleneğine dayanan Hüseyinî eksenli eserler; mücadele ve güç gösterisi içeren sahnelerde ise hareketli ritmik yapıya sahip yöresel türküler tercih edilmiştir. Böylece halk müziği repertuarı yalnızca atmosfer kuran bir unsur olarak değil, karakterlerin psikolojik durumlarını, kültürel aidiyetlerini ve anlatının dramatik yönelimlerini belirleyen bir leitmotif sistemi içerisinde kullanılmıştır.

Kurtlar Vadisi müzikleri çeşitli dönemlerde soundtrack albümleri olarak yayımlanmıştır. Özellikle *Kurtlar Vadisi Vol. 1*, dizinin ilk resmî soundtrack albümü olarak 2004 yılında yayımlanmıştır. Albüm CD ve kaset formatında satışa sunulmuş; yaklaşık 250 bin adetlik satış rakamına ulaşmıştır. Dizide kullanılan “*Pusu*”, “*Gurbet*”, “*Asiye*”, “*Buluşma*” ve “*Elif Dedim*” gibi parçalar geniş dinleyici kitlelerine ulaşmış; televizyon müziği repertuarının bilinen örnekleri arasında yer almıştır. Bu eserlerin önemli bir bölümü daha sonraki yıllarda YouTube, Spotify ve diğer dijital platformlar üzerinden yeniden dolaşıma girmiştir.

Türk dizilerinin uluslararası ölçekte yaygınlaşmasıyla birlikte dizi müzikleri de küresel dolaşıma katılmıştır. Yapımcılar uluslararası televizyon fuarlarında yalnızca dizileri değil, soundtrack albümlerini de tanıtmış; böylece televizyon müzikleri bağımsız bir kültürel dolaşım alanı kazanmıştır.

Bu yönüyle *Kurtlar Vadisi*, halk müziği repertuarı, ağıt geleneği, Anadolu sazları ve modern elektronik altyapıları aynı anlatı içerisinde bir araya getiren yapımlardan biri olmuştur. Dizide müzik yalnızca atmosfer oluşturan bir unsur olarak kullanılmamış; karakterlerin kimliklerini, kültürel aidiyetlerini ve anlatının dramatik yönelimlerini görünür kılan temel anlatı araçlarından biri hâline gelmiştir.

Kurtlar Vadisi'nde Anadolu halk müziği, ağıt geleneği ve modern politik anlatı ekseninde şekillenen müzikal temsilin ardından, Türk televizyon dizilerinde klasik Türk mûsikîsinin en kapsamlı örneklerinden birini sunan Muhteşem Yüzyıl dikkat çekmektedir. Dizide müzik, halk müziği merkezli bir anlayıştan farklı olarak Osmanlı saray musikisi, mehter geleneği, tasavvufi çağrışımlar ve klasik Türk müziği estetiği üzerinden kurgulanmıştır.

Muhteşem Yüzyıl, 2000 sonrası Türk televizyon dizilerinin uluslararası dolaşım gücünü en görünür hâle getiren yapımlardan biri olmuştur. Yapımını Tims&B Productions'ın üstlendiği dizi, ilk olarak Show TV'de, daha sonra Star TV'de yayımlanmıştır. Yönetmenliğini Taylan Biraderler'in yaptığı yapımın senaryosu, 10 Nisan 2012 tarihindeki vefatına kadar Meral Okay tarafından yazılmış; sonrasında senaryo sürecini Yılmaz Şahin devralmıştır. Yapımcılığını Timur Savcı üstlenmiştir.

Dizi, Osmanlı padişahı Kanuni Sultan Süleyman ile Hürrem Sultan'ın hayatı, taht mücadeleleri, saray entrikaları ve Osmanlı harem yapısı etrafında şekillenen tarihî-dramatik bir anlatı kurmuştur. Başrollerde Halit Ergenç, Meryem Uzerli, Vahide Perçin, Nebahat Çehre, Okan Yalabık, Pelin Karahan, Nur Fettahoğlu, Selma Ergeç, Ozan Güven ve Mehmet Günsür yer almıştır. Dizi, yaklaşık 3.500.000 TL'lik

bütçesiyle dönemin en yüksek maliyetli televizyon projelerinden biri olarak dikkat çekmiştir.

Muhteşem Yüzyıl, yalnızca Türkiye’de değil; Orta Doğu, Balkanlar, Avrupa ve Latin Amerika başta olmak üzere çok geniş bir coğrafyada izlenmiş; ilk yıllarda 45 ülkede 210 milyondan fazla izleyiciye ulaştığı belirtilmiş, ilerleyen süreçte ise 50’den fazla ülkede yayımlanarak yaklaşık 500 milyonluk küresel erişime ulaştığı ifade edilmiştir. Özellikle Ortadoğu ülkelerinde “Mera Sultan” adıyla yoğun ilgi görmüş; Balkanlar’da Osmanlı tarihine ilişkin kültürel hafızayı yeniden gündeme taşımıştır. Pakistan başta olmak üzere birçok ülkede “Hürremania” olarak tanımlanan geniş bir popüler kültür etkisi oluşturmuş; Hürrem Sultan karakteri küresel popüler kültür figürlerinden biri hâline gelmiştir. Yapım, 2013 Cannes MIPTV organizasyonunda Türk dizilerinin uluslararası temsil gücünü simgeleyen önemli örneklerden biri olarak değerlendirilmiştir.

Dizinin en dikkat çekici yönlerinden biri müzik kullanımı olmuştur. Müzikler büyük ölçüde Fahir Atakoğlu, Aytekin Ataş ve Soner Akalın tarafından hazırlanmıştır. Besteciler, klasik Türk müziği makam estetiğini modern senfonik yapı ve sinematik orkestrasyon anlayışıyla birleştiren hibrit bir müzik dili oluşturmuştur. Ney, kudüm, bendir, rebab, tanbur, klasik kemençe, kanun ve vurmali sazların yoğun biçimde kullanılması; dizinin Osmanlı saray atmosferini destekleyen temel işitsel yapı hâline gelmiştir.

Dizinin müziklerinde klasik Türk müziği makam estetiğini çağrıştıran melodik yürüyüşlerin yoğun biçimde kullanıldığı görülmüştür. Özellikle Hicaz, Hüzzam, Nihâvend, Segâh ve Uşşak makamlarının duygu karakterine yakın ezgisel yapıların; saray entrikası, aşk, ihtişam, melankoli ve dramatik gerilim sahnelerinde belirgin biçimde hissedildiği söylenebilir. Bununla birlikte dizide kullanılan müzikler doğrudan geleneksel fasıl veya klasik repertuvar icrası niteliği taşımamış; makam

estetiği modern senfonik televizyon müziği anlayışı içerisinde yeniden yorumlanmıştır.

Dizide dikkat çeken en önemli müzikal yapılardan biri yeniçeri, mehter ve Bektaşî kültürüyle ilişkilendirilen müzik kullanımı olmuştur. Özellikle *Bismişah* adlı eser, dizinin askerî ve politik sahnelerinde belirgin biçimde kullanılmış; yeniçeri ulufe törenleri, kılıç kuşanma sahneleri, askerî yürüyüşler ve isyan sekanslarında Osmanlı askerî kimliğini temsil eden temel işitsel unsurlardan biri hâline gelmiştir. Aytekin Ataş ve Soner Akalın tarafından hazırlanan eser, yeniçeri ocağı duaları ve Bektaşî gülbanklarından ilham alan hipnotik ve epik bir müzikal yapı taşımıştır.

Eserde özellikle kudüm ve def merkezli vurmali yapı dikkat çekmiştir. Geleneksel ritüel atmosferini çağrıştıran ağır ritmik yürüyüş, yeniçeri adımlarını ve askerî tören duygusunu desteklemiştir. Perküsyon yoğunluğunun eser boyunca giderek artması, savaş ve gerilim atmosferini dramatik biçimde yükseltmiştir. Erkek korosunun tekrar ettiği “*Bismişah Allah Allah*” sözleri, Bektaşî zikir estetiğini çağrıştıran monoton ve ritüelistik bir yapı oluşturmuştur. Koroda kullanılan pes bas ve bariton tonlar; mistik, karanlık ve tehditkâr bir güç hissi yaratmıştır. Tek sesli başlayan vokal yapı, senfonik yaylıların katılımıyla çok sesli dramatik bir yapıya dönüşmüş; böylece geleneksel ritüel müziği ile modern televizyon müziği estetiği aynı potada birleştirilmiştir.

Eserde kullanılan ney ve zurna benzeri nefesli sazlar, Osmanlı savaş atmosferi ile tasavvufi duyguyu aynı anda destekleyen temel işitsel unsurlar hâline gelmiştir. Batı tarzı senfonik yaylı partiyonları ise dramatik tansiyonu yükseltmiş; Osmanlı müzik karakteri ile modern orkestral yapı arasında hibrit bir alan oluşturmuştur. Makamsal açıdan özellikle Saba ve Hüseyinî karakterine yakın ezgisel yapıların hissedildiği söylenebilir. Böylece eser; mehter, tasavvuf musikisi, ritüel müziği ve modern film müziği estetiğini aynı yapı içerisinde bir araya getiren dikkat çekici örneklerden biri olmuştur.

Dizide kullanılan yeniçeri müzikleri aynı zamanda Bektaşî kültürüyle ilişkilendirilmiştir. Osmanlı yeniçeri ocağının tarihsel olarak Bektaşî geleneğiyle bağlantılı olması nedeniyle dizide sık sık “Pirimiz Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli” vurgusu yapılmış; yeniçeri törenlerinde gülbank ve toplu dua yapıları kullanılmıştır. Farsça kökenli birleşik bir kelime olan “gülbank”, “yüksek sesli nida”, “çağrı” veya “haykırış” anlamına gelmektedir. Bektaşî geleneğinde toplu dua ve ritüel formu olarak kullanılan gülbank yapısı, dizide Osmanlı askerî ve manevi atmosferini güçlendiren temel sembolik unsurlardan biri hâline gelmiştir. Dizide kullanılan yeniçeri gülbanklarından biri şu şekilde verilmiştir:

“Allah Allah eyvallah. Baş üryan, sine püryan, kılıç al kan. Bu meydanda nice başlar kesilir olmaz hiç soran... Allah Allah nûru Muhammed Nebi; pirimiz, hünkârımız Hacı Bektaş-ı Veli, demine diyelim hû.”

Bu yapı, Bektaşî-Alevî geleneğinde teslimiyet, savaşçı ruh, fedakârlık ve manevî bağlılığı temsil eden önemli ritüel formlarından biri olarak değerlendirilmiştir. “Baş üryan, sine püryan” ifadesi; canını ortaya koymuş savaşçıyı temsil ederken, “demine diyelim hû” bölümü tasavvufî teslimiyet anlayışını görünür hâle getirmiştir. Böylece dizi, Osmanlı askerî yapısını yalnızca görsel düzeyde değil; müzik ve ritüel dili üzerinden de temsil etmeye çalışmıştır.

Dizide Bektaşî ve tasavvuf kültürünü çağrıştıran ilahi ve nefes örneklerine de yer verilmiştir. Bu bağlamda dikkat çeken eserlerden biri “Zahid Bize Tan Eyleme” olmuştur. *Zahid Bize Tan Eyleme Hak İsmi Okur Dilimiz*” adlı eserin bestekârı belirsizdir; güfte sahibi Muhyî Efendi’dir. Eser, Uşşak makamında, ilahi formunda ve Sofyan usûlündedir. Özellikle tasavvufî atmosferin yoğunlaştığı sahnelerde kullanılan eser, dizinin Osmanlı–tekke kültürüyle kurduğu ilişkiyi güçlendirmiştir. Uşşak makamının içe dönük ve mistik karakteri, ilahi formuyla birleşerek manevi derinlik hissini artırmıştır. Böylece dizi, yalnızca saray ihtişamını değil; Osmanlı toplumunun tasavvufî ve manevi yönünü de müzik aracılığıyla görünür hâle getirmiştir.

Dizinin soundtrack albümleri de geniş ilgi görmüştür. 2013 yılına kadar yayımlanan soundtrack çalışmalarında yalnızca dizi müzikleri değil; Meryem Uzerli, Selma Ergeç, Cansu Dere, Erkan Bektaş, Bekir Ünlüataer ve Aytekin Ataş tarafından seslendirilen türkü, ninni ve geleneksel karakterli eserler de yer almıştır. Albüm, Meral Okay’a ithaf edilmiş; dijital platformlarda da yayımlanarak geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmıştır.

Dikkat çeken örneklerden biri de “*Saltanat Dedikleri*” adlı eser olmuştur. Fahir Atakoğlu bestesiyle hazırlanan eserde, Bekir Ünlüataer tarafından gazel formunda yorum yapılan bölüm dikkat çekmiştir. Eserde kullanılan “Saltanat dedikleri ancak cihan kavgasıdır” dizesi, Osmanlı iktidar anlayışını ve dünya hâkimiyeti düşüncesini dramatik biçimde yansıtan güçlü bir ifade olarak öne çıkmıştır. Böylece gazel formu, klasik Türk edebiyatı ve Osmanlı musikisi estetiği modern televizyon anlatısı içerisinde yeniden dolaşıma sokulmuştur.

Dizide müzik kullanımı büyük ölçüde leitmotif anlayışı üzerinden ilerlemiştir. Kanuni Sultan Süleyman, Hürrem Sultan, İbrahim Paşa ve Mahidevran Sultan gibi karakterler belirli melodik yapılarla temsil edilmiş; böylece seyircinin işitsel hafızasında tekrar eden tematik alanlar oluşturulmuştur. Özellikle Hürrem Sultan sahnelerinde dramatik ve yükselen yaylı yapılar tercih edilirken; Kanuni Sultan Süleyman sahnelerinde kudret ve ihtişam hissi oluşturan makam merkezli yapı öne çıkmıştır.

Dizide diegetik ve non-diegetik müzik kullanımı da çeşitlilik göstermiştir. Saray eğlenceleri, harem gösterileri, törenler ve musikî meclislerinde müzik çoğu zaman sahne içi yani diegetik biçimde kullanılmıştır. Buna karşılık aşk, entrika, ölüm ve içsel çatışma sahnelerinde müzik non-diegetik yapı içerisinde dramatik destek unsuru hâline gelmiştir. Böylece müzik, anlatının ritmini belirleyen temel araçlardan biri olarak işlev görmüştür.

Bu yönüyle Muhteşem Yüzyıl, klasik Türk müziği, mehter geleneği, tasavvuf musikisi ve Osmanlı saray musikisini modern televizyon estetiği içerisinde yeniden yorumlayan en önemli yapımlardan biri olarak değerlendirilmiştir. Dizi, Osmanlı kimliğini yalnızca görsel dekor üzerinden değil; makam estetiği, geleneksel saz renkleri, mehter ritimleri, gazel formu, gülbank geleneği ve tasavvufi çağrışımlar aracılığıyla işitsel düzlemde de kurmuştur.

Bunun yanında yapım, uluslararası dolaşıma giren Türk televizyon dizileri arasında Osmanlı kültürünü en geniş ölçekte görünür kılan örneklerden biri olmuştur. Saray yaşamı, harem düzeni, yeniçeri teşkilatı, törenler ve gündelik hayat kadar bu dünyayı destekleyen müzik dili de uluslararası izleyiciye aktarılmış; böylece Türk müziği, dizinin dramatik yapısını güçlendiren bir unsur olmanın ötesinde Osmanlı kültürel belleğinin küresel dolaşımına katkı sağlayan önemli bir temsil alanına dönüşmüştür. Ney, kudüm, bendir, tanbur, kanun, klasik kemençe ve mehter karakterli ritmik yapılar; Osmanlı kültürünün yalnızca görsel değil, işitsel kimliğinin de oluşmasına katkıda bulunmuştur.

Bu yönüyle Muhteşem Yüzyıl, klasik Türk müziği estetiğini modern televizyon anlatısıyla buluştururken; müziği tarihsel atmosferi kuran, kültürel belleği görünür kılan ve anlatının dramatik yapısını yönlendiren temel bileşenlerden biri hâline getirmiştir. Aynı zamanda Türk dizilerinin uluslararası kültürel dolaşım gücünü göstermesi bakımından da dikkat çekici bir örnek olarak öne çıkmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, 2000 sonrası Türk televizyon dizilerinde müzik kullanımının yalnızca atmosfer kurucu bir unsur olmadığı; anlatının dramatik yapısını, karakter inşasını ve kültürel temsil alanlarını belirleyen temel araçlardan biri hâline geldiği görülmüştür. Kurtlar Vadisi örneğinde halk müziği, ağıt geleneği ve Anadolu sazları üzerinden modern Türkiye'nin politik ve toplumsal hafızası görünür kılınırken; Muhteşem Yüzyıl dizisinde klasik Türk müziği, mehter geleneği, tasavvufi çağrışımlar ve Osmanlı saray musikisi aracılığıyla tarihsel ve imparatorluk merkezli

bir kültürel temsil alanı oluşturulmuştur. Her iki yapımda da leitmotif kullanımı ile diegetik ve non-diegetik müzik tercihleri, anlatının dramatik ritmini, duygusal yönelimini ve kültürel atmosferini belirleyen temel işitsel unsurlar arasında yer almıştır.

Bununla birlikte söz konusu yapımlar, yalnızca televizyon anlatısı içerisinde değerlendirilebilecek örnekler olmamış; soundtrack albümleri, dijital müzik platformları ve uluslararası yayın ağları aracılığıyla Türk müziğinin küresel dolaşımına da katkı sağlamıştır. Özellikle dizi müziklerinin Spotify, YouTube ve benzeri dijital platformlarda bağımsız biçimde dolaşıma girmesi, televizyon müziklerini anlatının sınırlarını aşan kültürel ürünlere dönüştürmüştür. Böylece Türk dizileri, yalnızca görsel anlatılar değil; aynı zamanda Türk müziğinin uluslararası ölçekte tanınmasını sağlayan önemli işitsel temsil alanları hâline gelmiştir.

Öte yandan Türk görsel-işitsel sektörünün gelişimi yalnızca ulusal televizyon yayıncılığıyla sınırlı kalmamış; dijital yayın platformlarının yaygınlaşmasıyla birlikte yeni üretim biçimleri ortaya çıkmıştır. Özellikle Netflix, MUBI, BluTV ve Exxen gibi platformlar için hazırlanan yapımlarda müzik kullanımının daha deneysel, atmosferik ve hibrit bir yapıya yöneldiği görülmüştür. Geleneksel Türk müziği unsurlarının elektronik altyapılar, caz, rebetiko, tasavvufi çağrışımlar ve alternatif düzenlemelerle birlikte yeniden yorumlanması, Türk müziğinin modern medya estetiği içerisindeki dönüşümünü görünür kılmıştır. Bu yönüyle televizyon dizileri ve dijital platform yapımları, Türk müziğinin kültürel belleğini koruyan, yeniden üreten ve uluslararası dolaşıma taşıyan önemli temsil alanları arasında yer almıştır.

3.2. Türk Sinemasında Müzik, Anlatıyı Nasıl Desteklemektedir? Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorum

Sinemada anlatı, görsel ve işitsel bileşenlerin birlikte örgütlenmesiyle kurulmaktadır. Bu bağlamda müzik; duygusal atmosferin inşası, karakter psikolojisinin görünür kılınması, sahneler arası geçişlerin düzenlenmesi ve dramatik

kırılmaların işaretlenmesi gibi işlevlerle anlatının kurucu unsurlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Bu alt problem kapsamında, Türk sinemasında müziğin anlatıyı destekleme biçimlerinin örneklem filmler üzerinden işlevsel olarak sınıflandırılması amaçlanmaktadır. İncelenen örneklem, müziğin Türk sinemasında yalnızca eşlik eden bir unsur olarak konumlanmadığını; dönemlere göre farklılaşmakla birlikte çoğu kez anlatıyı taşıyan, pekiştiren ve anlam üreten bir anlatı bileşeni olarak çalıştığını göstermektedir.

Cumhuriyet'in erken döneminde sessiz sinema gösterimlerinde müzik, hem teknik bir gereklilik hem de kültürel aktarım aracı olarak işlev görmektedir. Bu çerçevede Takfor Nalyan ve Dikran Çuhacıyan'ın gösterimleri, sinemada canlı müzik eşliği pratiklerinin erken örnekleri arasında değerlendirilmektedir. Sesli sinemaya geçişle birlikte müzik, filme dışarıdan eşlik eden bir uygulama olmaktan çıkarak anlatı içinde düzenlenen bir bileşen hâline gelmektedir. Erken sesli dönem örneklerinden *İstanbul Sokaklarında* (1931) filminde Hasan Ferit Alnar'ın müzikleriyle kurulan yapı ve filmde yer alan “*Yum Güzel Gözlerini Sevgili Yavrum Uyu*” gibi eserlerin kullanımı, müziğin dramatik etki üretme kapasitesini görünür kılmaktadır.

Sinemada anlatı, görsel ve işitsel bileşenlerin birlikte örgütlenmesiyle kurulmaktadır. Bu bağlamda müzik; duygusal atmosferin inşası, karakter psikolojisinin görünür kılınması, sahneler arası geçişlerin düzenlenmesi ve dramatik kırılmaların işaretlenmesi gibi işlevlerle anlatının kurucu unsurlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Bu alt problem kapsamında Türk sinemasında müziğin anlatıyı destekleme biçimleri, farklı dönemlerden seçilen örnekler üzerinden işlevsel olarak değerlendirilmektedir. İncelenen yapımlar, müziğin Türk sinemasında yalnızca eşlik eden bir unsur olarak değil; dönemlere göre farklılaşmakla birlikte çoğu kez anlatıyı taşıyan, pekiştiren ve anlam üreten aktif bir bileşen olarak çalıştığını göstermektedir.

1950'li yıllarda şarkılı film geleneğinin güçlenmesiyle birlikte müzik, anlatının dramatik akışını taşıyan daha belirgin bir unsur hâline gelmiştir. *Beklenen Şarkı* ve *Son*

Beste gibi yapımlarda şarkılar, yalnız sahne içi icra olarak değil, karakterlerin duygusal yönelimlerini görünür kılan anlatısal eksenler olarak kullanılmaktadır. 1960'lı ve 1970'li yıllar Yeşilçam'ın olgun döneminde ise müzik, melodramın duygusal omurgasını kuran temel araçlardan birine dönüşmüştür. *Vesikalı Yarım*, *Hancı*, *Hıçkırık* ve *Samanyolu* gibi filmlerde şarkılar, karakterlerin iç dünyasını seslendiren, sahne geçişlerini düzenleyen ve izleyicinin empati yönelimini belirleyen yapısal unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

1980'li yıllarda müziğin anlatıdaki işlevi daha seçici ve atmosfer kurucu bir niteliğe dönüşmüştür. *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* filminde müzik, doğrudan şarkılı anlatının taşıyıcısı olmaktan çok, sahnenin içe dönük ruh hâlini ve duygusal boşluğunu belirleyen bir işitsel katman olmuştur.

2000'li yıllarda ise müzik anlatıdan çekilmemiş, ancak daha seçici yerleştirmelerle kimlik, kültürel aidiyet ve duygusal eşik kuran bir işleve dönüşmüştür. *Duvara Karşı* filminde fasıl ara sahneleri anlatıyı bölen ve yorumlayan yapısal bir katman oluştururken, *Yahşi Batı* filminde klasik Türk müziği kültürel kimliği görünür kılan ve Doğu-Batı karşıtlığını mizahi biçimde işleyen bir anlatı bileşeni olarak kullanılmaktadır. Böylece Türk sinemasında müzik, dönemsel biçimleri değişse de anlatıyı destekleyen değil, çoğu zaman doğrudan kuran ve yönlendiren temel bir işitsel yapı olarak varlığını sürdürmektedir.

Müzik, anlatının duygusal atmosferini kurmakta ve sahnenin duygu tonunu yönlendirmektedir.

İncelenen örnekte müzik, sahnelerin duygusal iklimini belirleyen başlıca düzenleyicilerden biri olarak çalışmaktadır. Özellikle Yeşilçam melodramında bu işlev belirginleşmekte; müzik, aşk, ayrılık, özlem ve hüznün temalarını yoğunlaştırarak izleyicinin duygusal yönelimini yönetmektedir. *Beklenen Şarkı* (1953) gibi müzik temelli melodramlarda klasik Türk müziği repertuarı dramatik yapı ile doğrudan ilişkilendirilmekte; Zeki Müren'in sesiyle icra edilen eserler başkarakterin duygu

dünyasını kuran temel unsurlar hâline gelmektedir. Benzer biçimde *Hancı* filminde “*Gurbetten Gelmişim Yorgunum Hancı*” şarkısı yalnızlık ve iç hesaplaşma duygusunu taşıyan ana işitsel eksen olarak öne çıkarken, *Vesikalı Yarım* filminde “*Kalbimi Kırık Kırık*” ve “*Kahverengi Gözlerin*” gibi eserler imkânsız aşkın yarattığı kırılganlığı ve çaresizliği derinleştirmektedir. *Hıçkırık* ve *Senede Bir Gün* gibi örneklerde de tema şarkılarının tekrar eden kullanımı, melodramın duygusal omurgasını kurarak sahnelerin etkisini belirgin biçimde artırmaktadır. Böylece müzik, Türk sinemasında yalnızca atmosfer oluşturan bir arka plan değil; sahnenin duygu tonunu belirleyen ve anlatının duygusal yoğunluğunu yöneten kurucu bir anlatı bileşeni olarak işlev görmektedir.

Müzik, karakter psikolojisini görünür kılmakta ve karakterlerin iç sesi gibi çalışmaktadır.

İncelenen filmler, müziğin karakterlerin ifade edemediği duyguları taşıyan bir işlev üstlendiğini göstermektedir. Bu durum özellikle *Vesikalı Yarım* (1968) filminde belirginleşmektedir. Filmde meyhane sahnelerinde şarkıların sahne içi icracılar tarafından seslendirilmesi, ana karakterlerin suskunluğu içinde müziğin söz işlevi görmesini sağlamaktadır. Metin Bükey’in müzik direktörlüğü ekseninde seçilen *repertuarın karakterlerin ruh hâliyle eşleşecek biçimde yerleştirildiği görülmektedir*. “*Kalbimi Kırık Kırık*”, “*Sokağın Ardındayım*”, “*Saatın Dördündeyim*”, “*Sana Olan Aşkımı İnkâr Yok*”, “*Mapushane Çeşmesi*” ve “*Kimseye Etmem Şikâyet*” gibi eserler, filmde kırılma, vazgeçiş ve içsel yalnızlık duygularını taşıyan psikolojik işaretler olarak çalışmaktadır. Bu kullanım, müziğin Türk sinemasında yalnızca atmosfer kuran bir unsur değil; karakterin iç dünyasını görünür kılan ve seyircinin karakterle kurduğu empatiyi derinleştiren bir anlatı bileşeni olarak işlev gördüğünü göstermektedir.

Müzik, mekânın duygusal kimliğini kurmakta; şehir ve yer duygusunu anlatının parçası hâline getirmektedir.

İncelenen örnekleme müzik, mekânı yalnız görsel bir arka plan olmaktan çıkarıp duygusal kimlik üreten bir anlatı alanına dönüştürmektedir. Bu durum özellikle *Ah Güzel İstanbul* (1966) filmde belirginleşmektedir. Filmde klasik Türk müziğinin tını dünyası, İstanbul’u nostalji, kayıp ve hüznün ekseninde işitsel olarak kurmakta; Boğaz, sokak ve gece hayatı gibi mekânsal görünümle müzik aracılığıyla duygusal bir sürekliliğe bağlanmaktadır. Müzik, Haşmet karakterinin geçmişe ve “eski İstanbul” tahayyülüne yönelen bakışıyla eşleşerek şehrin belleğini çağıran bir işaret sistemine dönüşmektedir. Ayşe’nin yüzeysel ve popüler eğlence dünyasından uzaklaşarak dönüşüm yaşadığı eşiklerde ise müzik, bu değişimi söylem düzeyinde değil, duygu düzeyinde görünür kılmaktadır.

Benzer biçimde *Vesikalı Yarım* filmde meyhaneye mekânı, müzik aracılığıyla yalnızca bir dekor olarak değil, karakterlerin duygusal çıkmazlarını taşıyan işitsel bir çevre olarak kurulmaktadır. Filmde kullanılan şarkılar, meyhaneye atmosferini kültürel ve duygusal açıdan tanımlamakta; Sabiha ile Halil arasındaki ilişkinin kırılma, sıkışmış ve çıkışsız doğasını mekânla birlikte ses üzerinden görünür kılmaktadır. Bu yönüyle gazino ve meyhaneye gibi icra mekânları, Türk sinemasında müziğin mekânsal kimliği kurduğu başlıca anlatı alanları arasında yer almakta; sahne içi icra edilen şarkılar hem mekânın kültürel karakterini belirlemekte hem de karakterlerin iç dünyasını aynı işitsel çerçevede açığa çıkarmaktadır. Böylece müzik, mekân ile karakterin değeri dünyasını birleştirerek anlatının tematik ağırlığını taşıyan temel unsurlardan biri hâline gelmektedir.

Müzik, anlatı ritmini düzenlemekte; sahneler arası geçişleri ve dramatik kırılmaları işaretlemektedir.

Müzik, anlatının akışını taşıyan bir ritim örgüsü kurabilmekte; geçişlerde süreklilik sağlayıp kırılma anlarında duygusal yoğunluğu yükseltebilmektedir. Bu durum *Yolcu* filmde “*Ben Garip Yolcuyum Gurbet Elinde*” şarkısının anlatıyı taşıyan ana işitsel eksene dönüşmesinde; *Samanyolu* (1967) filmde aynı adlı eserin

leitmotif gibi çalışarak yakınlaşma ve ayrılma eşiklerini birbirine bağlamasında; *Serseri Aşık*, *Serseri* ve *Menekşe Gözler* gibi yapımlarda ise şarkı tekrarları ve duygusal ton değişimleri aracılığıyla sahne geçişlerinin belirginleştirilmesinde açık biçimde izlenmektedir. Benzer biçimde *Ah Güzel İstanbul* filminde kullanılan klasik Türk müziği repertuarı, Haşmet karakterinin geçmişe ve “eski İstanbul” tahayyülüne yönelen bakışıyla eşleşerek sahneler arasında tematik ve duygusal süreklilik kurmaktadır. Böylece müzik, Türk sinemasında yalnızca sahnelere eşlik eden bir unsur değil; anlatının ritmini düzenleyen, geçişleri çerçeveleyen ve dramatik kırılmaları görünür kılan kurucu bir anlatı bileşeni olarak işlev görmektedir.

Müzik, kültürel kimlik ve değer çatışmalarını ses üzerinden kurmaktadır.

Örnekleme müzik, yalnız estetik bir tercih değil; karakterlerin kültürel aidiyetini, değer dünyasını ve toplumsal konumunu görünür kılan bir temsil alanı olarak çalışmaktadır. Bu durum *Ah Güzel İstanbul* filminde klasik Türk müziğinin eski İstanbul kültürü, alaturka hafıza ve geleneksel zarafetle ilişkilendirilmesinde; buna karşılık yükselme arzusu, Batılılaşma isteği ve popüler eğlence dünyasının müzikal karşıtlıklar üzerinden görünür kılınmasında açık biçimde izlenmektedir. Benzer biçimde *Muhsin Bey* (1987) filminde klasik Türk müziği ile arabesk müzik arasındaki karşıtlık, kuşaklar ve zevkler çatışmasının merkezine yerleşmektedir. Muhsin Bey’in taş plakları, dinleme pratikleri ve *musikiye* yüklediği anlam *kadim musiki kültürünü* temsil ederken, Ali Nazik’in arabesk hattı tutunma arzusunu, toplumsal yükselme isteğini ve kırılmalarını işaret etmektedir. Attila Özdemiroğlu’nun özgün müzikleri de bu iki dünya arasındaki duygusal geçişleri destekleyen bir düzenleyici olarak kullanılmaktadır. Böylece müzik, Türk sinemasında yalnız bir arka plan unsuru değil, kültürel kimlik ve değer çatışmalarını işitsel düzlemde kuran temel anlatı araçlarından biri hâline gelmektedir.

1990 sonrası dönemde müzik, kimi örneklerde sınırlandırılmakta; kimi örneklerde karakter dönüşümünü taşıyan bir anlatı katmanı olarak varlığını sürdürmektedir.

Bu dönemde müzik, bazı yapımlarda daha sınırlı bir kullanıma çekilirken, bazı örneklerde karakter dönüşümünü taşıyan işlevsel bir anlatı katmanı olarak varlığını sürdürmektedir. 1990’larda özel televizyonların yükselişiiyle sinema sektöründe yaşanan yapısal dönüşüm, müzik kullanımını da etkilemiş; bazı filmlerde müzik jenerik ve geçiş sahneleriyle daha sınırlı bir işleve indirgenmiştir. Buna karşılık kimi yapımlarda müzik, karakterin içsel dönüşümünü ve duygusal yönelimini taşıyan önemli bir anlatı bileşeni olarak korunmuştur. Bu bağlamda *Eşkıya* (1996) filminde Erkan Oğur’un yapım için ürettiğı müzikler, karakterin yolculuk ve hafıza hattına eşlik ederek anlatının duygusal sürekliliğini güçlendirmektedir. Aynı dönemde müziğın doğrudan anlatının merkezine yaklaştığı örnekler de görülmektedir. Atıf Yılmaz’ın yönettiğı *Nihâvend Mucize* (1997), bu açıdan dikkat çekici bir örnek oluşturmaktadır. Filmde klasik Türk müziğı repertuarı ve makamsal düşünce, yalnız atmosfer kuran bir unsur olarak değil; karakter çözümlemesi, kültürel gerilim ve duygusal anlam üretimi için kullanılan kurucu bir anlatı aracı olarak işlev görmektedir. Böylece *Nihâvend Mucize*, 1990 sonrası Türk sinemasında müziğın tümüyle geri çekilmediğini; bazı yapımlarda anlatının odağına yaklaşarak anlam üreten temel bir bileşen olarak varlığını sürdürebildiğini göstermektedir.

2000’ler ve sonrasında müzik, auteur sinemada geri çekilirken popüler anlatıda dramatik yapının parçası hâline gelebilmektedir.

2000’li yıllarda müzik, bazı yönetmenlerde daha minimal bir yapıya yönelmektedir. Örneğın *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde sessizlik ve çevresel sesler anlatının kurulmasında önemli bir yer tutmaktadır. Buna karşılık *Babam ve Oğlum* ile *Issız Adam* gibi yapımlarda nostaljik ve popüler şarkılar, karakterlerin belleğini ve duygusal geçmişini görünür kılan başlıca işitsel araçlar arasında yer almaktadır. *Gönderilmemiş Mektuplar* ise bu çerçevede anlatımını Türk müziğı ile desteklemektedir. *Duvara Karşı* filmi de müziğı yalnızca atmosfer kurmak için değil, kimlik ve aidiyet gerilimini görünür kılan bir anlatı katmanı olarak kullanmaktadır. Film boyunca farklı müzik dünyalarının yan yana gelmesi, karakterlerin parçalanmış

ruh hâlini işitsel düzlemde de yansıtmaktadır. Boğaz kıyısındaki fasıl ara sahneleri ise anlatıyı bölümlere ayıran ve geçişleri belirginleştiren bir yapı oluşturmaktadır.

2010 sonrası örnekleme diegetik müzik, yer duygusu ve sosyal çevreyi kuran kurucu bir öğeye dönüşmektedir.

Bu durum, *Eyyvah Eyvah* serisi (2010, 2011, 2014) üzerinden açık biçimde izlenebilmektedir. Seride repertuvarın çoğunlukla sahne içinden duyulması; düğün, eğlence ve gündelik hayat pratikleriyle birleşerek karakterlerin sosyal çevresini ve ait oldukları kültürel dünyayı görünür kılması, müziği dekoratif bir fondan çıkarıp anlatının ritmini, mizahını ve tipolojisini belirleyen kurucu bir katmana dönüştürmektedir. Bu yönüyle müzik, yalnız işitilen bir unsur değil; karakterin yaşadığı çevreyi ve kültürel aidiyetini tanımlayan sahne içi bir anlatı aracı hâline gelmektedir.

Dijital platform döneminde müzik, film-sonrası dolaşımı olan bağımsız bir bileşene dönüşebilmektedir.

Son yıllarda dijital platformların ve çevrim içi dolaşım ağlarının etkisiyle müzik kullanımı çeşitlenmekte; repertuvar seçkileri yalnız dönem atmosferi kurmakla kalmayıp film dışına taşan bir uzantı da kazanabilmektedir. *Eyyvah Eyvah* serisinde müzik, karakterin kültürel çevresini ve yer duygusunu kuran başlıca unsurlardan biri olarak öne çıkarken; filmin şarkıları izleyici belleğinde film-sonrası bir dolaşıma da girmektedir. *Bursa Bülbülü* (2023) örneğinde ise 1980’lerin taverna ve gazino dünyası sahne içi icra pratikleriyle görünür kılınmakta; film için hazırlanan özgün müziklerin ayrıca dolaşıma girmesi, müziğin anlatı içinde işlev gören bir unsur olmanın ötesine geçerek bağımsız bir kültürel ürün niteliği de kazanabildiğini göstermektedir. Bu durum, son dönemde müziğin yalnız film içi kullanım üzerinden değil, dijital dolaşım ve yeniden dinlenme pratikleri üzerinden de değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

3.3. Film Müzikleri Klasik Türk Müziğinin Popülerleşmesine Nasıl Katkı Sağlamaktadır Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorum

“Gerçek dünyayla ilişkilerini tümüyle kopartmış olan müzikal filmler, seyirciye pembe bir dünyanın sunumunu yaparlar ve bu dünya içindeki insanlar; duygularını, sevinçlerini, üzüntülerini şarkılarıyla ve danslarıyla anlatırlar” (Dorsay, 1977, s. 223).

Türk sinemasında şarkılı anlatı geleneğinin oluşumunda hem dış etkilenmeler hem de yerli üretimin kurduğu sinema–müzik ortaklığı belirleyici olmaktadır. Bu alt problem kapsamında film müziklerinin klasik Türk müziğinin popülerleşmesine sağladığı katkılar; dolaşım, görünürlük, yıldızlaşma, kültürel bellek ve yeniden dolaşıma sokma başlıkları altında değerlendirilmektedir.

Şarkılı film geleneği, klasik Türk müziği repertuvarının sinema dili aracılığıyla geniş kitlelere taşınmasını hızlandıran tarihsel bir eşik oluşturmaktadır. 1930’lu ve 1940’lı yıllarda Türkiye’de yoğun ilgi gören Mısır filmleri, şarkının film anlatısı içerisindeki dramatik işlevini görünür hâle getirmiş; Ummu Gülsüm ve Muhammed Abdülvahab gibi sanatçıların yer aldığı yapımlar, müziğin karakter psikolojisini ve duygusal kırılmaları taşıyan başlıca anlatı araçlarından biri olarak kullanılabileceğini göstermiştir. Bu etki, yerli sinemada şarkılı anlatının güçlenmesine zemin hazırlamış; Kahveci Güzeli, Allah’ın Cenneti ve Nasreddin Hoca’nın Düğünü gibi yapımlarda müzik, sahne akışını belirleyen ve melodramatik atmosferi yoğunlaştıran bir unsur hâline gelmiştir. Böylece klasik Türk müziği formundaki eserler film dokusuna daha yoğun biçimde dâhil edilmiş; melodramın işitsel omurgası belirginleşmiştir.

Besteci-film ortaklığı, klasik Türk müziği eserlerinin geniş kitlelere ulaşarak popüler kültürel dolaşımın parçası hâline gelmesini sağlamaktadır. Erken dönemde Sadettin Kaynak ve Vecdi Bingöl çizgisinde film için üretilen ya da filmlerde kullanılan eserler, anlatının dramatik yapısına doğrudan eklemlenmektedir. Böylece klasik repertuvar yalnız işitsel bir unsur olmaktan çıkmakta; gündelik hafızada yeniden

Üretilen kültürel bir dolaşım alanına dönüşmektedir. Münir Nurettin Selçuk, Hafız Burhan, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar ve Perihan Altındağ Sözeri gibi sanatçılar, sinema aracılığıyla yalnız sesleriyle değil görünümleriyle de dolaşıma girerek klasik Türk müziğinin erken dönem “görünür ses ikonları” hâline gelmektedir.

1960’lı ve 1970’li yıllarda bu dolaşım daha da güçlenmektedir. Özellikle Zeki Müren, Emel Sayın, Gönül Yazar, Gönül Akkor ve Behiye Aksoy gibi sanatçıların şarkıcı-oyuncu kimliğiyle sinemada yer alması, klasik Türk müziği repertuvarının sinema, plak, radyo ve gazino hattında kitlesel ölçekte görünürlük kazanmasını sağlamaktadır. Böylece müzik, film anlatısına eşlik eden bir unsur olmanın ötesine geçerek popüler kültürel belleğin kalıcı parçalarından biri hâline gelmektedir.

Eserlerin filmlerle özdeşleşmesi, poplerleşmeyi kalıcılaştıran önemli bir bellek mekanizması üretmektedir. Sadettin Kaynak, Avni Anıl, Metin Bükey, şekip Ayhan Özışık, Suat Sayın ve Yıldırım Gürses gibi bestecilerin eserleri, film anlatılarıyla bütünleşerek kolektif hafızada kalıcı yer edinmektedir. “Derman Kr Eylemez”, “Leylâ Bir zge Candır”, “Artık Sevmeyeceğim”, “Senede Bir Gün”, “Boş ereve” ve “Kalbimi Kır Kır” gibi eserlerin belirli filmlerle birlikte anılır hâle gelmesi, film müziğinin yalnız işitsel bir eşlik değil; aynı zamanda kültürel hafızayı taşıyan bir yapı hâline dönüştüğünü göstermektedir.

Bu süreçte playback sanatçılarının katkısı da belirleyici olmaktadır. Belkıs zener, Nesrin Sipahi, İnci Çayırılı ve şükran Ay gibi yorumcuların sesleri, perde üzerindeki oyuncularla özdeşleşerek karakterlerin duygusal derinliğini taşıyan bir “ses kimliği” üretmektedir. Vesikalı Yarım filminde şükran Ay’ın sesiyle duyulan “Kalbimi Kır Kır” gibi eserler, ses-yüz eşleşmesinin klasik repertuvarın popüler hafızadaki yerini nasıl güçlendirdiğini açık biçimde göstermektedir.

Yeşilçam döneminde sinema, müzik endüstrisinin önemli bir dolaşım alanına dönüşmektedir. Yeşilçam’ın altın çağında müzik, filmin “fonu” olmaktan çıkarak anlatının merkezine yerleşmekte; dramatik akışın kimi noktalarda yoğunlaşıp kimi

noktalarda bilinçli biçimde gevşemesi, müziğin ritim kurucu rolünü görünür kılmaktadır. Yerli yapımcıların seyircinin “bizden” diye sahipleneceği karakterler ve gündelik hayat sahneleri etrafında film üretimine yönelmesi, müzikli anlatının kitlesel karşılığını güçlendirmektedir (Dinçer, 1996, s. 132). Film başarısının şarkı başarısıyla paralel ilerlemesi, plak satışlarını ve sahne dolaşımını artırmakta; sinemayı aynı zamanda bir müzik endüstrisi platformuna dönüştürmektedir. Böylece sinema-plak-radyo-gazino hattı arasında kurulan endüstriyel eşgüdüm, klasik Türk müziğinin popülerleşmesini hem kültürel hem ekonomik düzlemde desteklemektedir.

1970’li yıllardan itibaren yükselen arabesk yönelim, klasik Türk müziğinin sinemadaki görünürlüğünü belirgin biçimde daraltmaktadır. Arabesk; Timur Selçuk tarafından Türk sanat müziği ve halk müziği etkilerini Batı tarzı motiflerle birleştiren ve ritmik yapısıyla tekdüzeliğe yaklaşan bir müzikal örüntü olarak değerlendirilmektedir. Kimi araştırmacılara göre arabesk, kentleşme sürecinde ortaya çıkan değer karmaşasının izlerini taşıyan; halk müziği ile klasik Türk müziğini doğruladinsal tınılarla Batı’nın elektronik çalgılarla üretilen ses dünyasıyla bir araya getiren ve yaygın deyişle “minibüs müziği” olarak anılan bir müzik alanıdır (Güngör, 1993, s. 22). Ünsal Oskay da toplumun arabesk eksenindeki değişimine şu şekilde atıfta bulunmaktadır: “Çünkü arabesk müzik dinleyen bireyler gerçek dünyayla ilişkilerini kesmektedirler. Adorno’ya göre yabancılaşma toplumsal değişimin hızlı yaşandığı ülkelerde gerçekleşmektedir” (Oskay, 1995, s. 31). Bu süreçte klasik Türk müziğinin sinemadaki görünürlüğü daralmakta; arabesk temalı yapımlar geniş kitlelerin ilgisini çekmektedir.

1990’lı yıllardan itibaren gelişen nostalji iklimi, Yeşilçam şarkıları ve klasik Türk müziği repertuvarını yeniden görünür hâle getirmektedir. “Nostaljinin ağırlıklı olarak üç düzlemde ele alındığını söylemek mümkündür. Bu kavramsallaştırmalardan ilki olan sıla hasreti, günümüz çalışmalarında yerini daha yapıcı bir yaklaşımla geçmişe özleme bırakır (Batcho'dan aktaran Özdemir, 2020, s. 11). Postmodern dönemde tüketicinin salt mal ve hizmetten ziyade duygusal yoğunluk ve aidiyet hissi

sunan deneyimlerin peşine düştüğü; bu nedenle geçmişe dair “eski güzel günler” duygusunu yeniden canlandıran tüketim pratiklerine açık olduğu belirtilmektedir (Eser, 2007, s. 126).

Bu nostalji ikliminin belirleyici figürlerinden biri Muazzez Ersoy olmaktadır. Sanatçının “Nostalji” albüm serileri, geçmişte sinema aracılığıyla popülerleşen eserleri yeni kuşaklarla yeniden buluşturmaktadır. “Kalbimi Kır Kır”, “Adını Anmayacağım” ve “Oyun Bitti” gibi Yeşilçam ile özdeşleşmiş eserlerin yeniden yorumlanması, klasik repertuvarın modern kültürel dolaşım içerisindeki görünürlüğünü artırmaktadır.

Bu süreçte arşivcilik faaliyetleri de önemli rol üstlenmektedir. Kalan Müzik tarafından gerçekleştirilen yeniden basım ve arşiv çalışmaları, Yeşilçam dönemine ait taş plak kayıtlarının ve unutulmaya yüz tutmuş repertuvarın yeniden erişilebilir hâle gelmesine katkı sağlamaktadır. Aynı dönemde Belkıs Özener tarafından yayımlanan Yeşilçam Şarkıları albümü, perde arkasında kalan playback sanatçılarının görünürlüğünü artırarak sinema ve müzik ilişkisini yeniden gündeme taşımaktadır.

2000’li yıllarda teknolojik dönüşüm ve dijital platformların yaygınlaşması, Yeşilçam şarkıları ve klasik Türk müziği repertuvarının erişilebilirliğini artırmaktadır. Spotify, YouTube, Apple Music, TRT Dinle ve Radyo Alaturka gibi mecralarda “Yeşilçam Şarkıları”, “Unutulmaz Nostaljik Şarkılar” ve “Klasik Türk Müziği Seçkileri” gibi listelerin ilgi görmesi, repertuvarın yeni kuşaklarla buluşmasını ve film kaynaklı müziklerin yeniden dolaşıma girmesini kolaylaştırmaktadır. Günümüzde kültür merkezleri, festivaller ve özel etkinliklerde düzenlenen “nostalji” temalı konserler de bu dolaşımı canlı tutmaktadır. Özellikle üniversiteler, belediyeler, kültür müdürlükleri, vakıflar, dernekler, musiki cemiyetleri, konservatuvarlar, TRT çevresi, senfoni orkestraları ve çeşitli prodüksiyon şirketleri tarafından gerçekleştirilen “Yeşilçam Şarkıları” ve “Türk Filmi Müzikleri” konserleri; klasik Türk müziği repertuvarının yeni kuşaklarla yeniden buluşmasına katkı sağlamaktadır.

2000 sonrası Türk sinemasında klasik Türk müziğinin kullanımı ise Yeşilçam'daki "şarkılı film" formundan farklılaşmaktadır. Klasik Türk müziği, filmlerde sürekli bir anlatı taşıyıcısı olmaktan ziyade belirli sahnelerde kimlik, aidiyet ve duygu yoğunluğu üreten seçici bir anlatı unsuruna dönüşmektedir. Duvara Karşı, Bursa Bülbülü ve Eyyvah Eyvah gibi yapımlarda müzik; nostalji, mekân ve kültürel aidiyet duygusunu güçlendiren bir unsur olarak kullanılmaktadır. Özellikle Duvara Karşı filmindeki fasıl ara sahneleri, müziğin hem kültürel hem dramatik bir çerçeve kurabildiğini göstermektedir. Böylece klasik Türk müziği, çağdaş sinemada yalnız geçmişe ait bir kalıntı olarak değil; yeni anlatı biçimleri içerisinde yeniden işlev kazanan kültürel bir unsur olarak varlığını sürdürmektedir.

Bununla birlikte genç kuşaklar arasında klasik Türk müziği ve Yeşilçam şarkılarının kitlesel popülerliği geçmiş dönemlere kıyasla daha sınırlı kalabilmektedir. Ancak dijital platformlar, nostalji temelli üretimler, konserler ve arşiv çalışmaları aracılığıyla Yeşilçam şarkıları ve klasik Türk müziği günümüzde de kültürel hafıza içerisindeki varlığını sürdürmektedir. Öztürk'e göre geçmiş imgeleri yeniden paketlenip dolaşıma girdikçe yalnız geçmişe yaşamış kuşakların nostalji duygusu tazelenmemekte; geçmişe yaşamamış kuşaklar da nostalji tüketiminin parçası hâline gelmektedir (Öztürk, 2015, s. 34-35).

Sonuç olarak bulgular, film müziklerinin klasik Türk müziğinin popülerleşmesine katkısının tek yönlü değil; sinema, plak, radyo, gazino, televizyon, konser kültürü ve dijital platformlar arasında kurulan çok katmanlı bir dolaşım düzeni üzerinden gerçekleştiğini göstermektedir. Şarkılı film geleneği, yıldız sanatçı sistemi, playback kültürü, nostalji üretimi ve dijital yeniden dolaşım mekanizmaları; klasik Türk müziğinin yalnız işitsel bir repertuvar olarak değil, görsel hafızayla bütünleşmiş kalıcı bir kültürel bellek alanı olarak varlığını sürdürmesini sağlamaktadır.

3.4. Klasik Türk Müziği, Türk Sinemasında Kimlik, Kültürel Aktarım ve Duygusal Etki Açısından Nasıl Bir Rol Üstlenmektedir? Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorum

Bu alt problem kapsamında klasik Türk müziğinin Türk sinemasında kimlik inşası, kültürel aktarım ve duygusal etki üretimi bakımından nasıl konumlandığı, tarihsel dönemler ve seçili örnekler üzerinden değerlendirilmektedir. İbn Haldun'un müziği, içinde doğduğu sosyokültürel yapıyı yansıtan ve onu temsil eden bir sanat olarak ele alan yaklaşımı, klasik Türk müziği bağlamında somut bir karşılık bulmaktadır. Bu yaklaşıma göre klasik Türk müziği, yalnızca estetik bir ifade alanı değil; Osmanlı-Türk medeniyetinin zihniyet dünyasını, inanç sistemini, toplumsal yapısını ve tarihsel süreklilik duygusunu taşıyan bir kültürel hafıza alanı olarak işlev görmektedir (Tıraşcı, 2014, s. 100-115).

Nitekim saray, tekke ve meşk geleneği içinde gelişen klasik Türk müziği, makam sistemi, icra tavrı ve estetik kodlarıyla tarihsel olarak bir kimlik taşıyıcısı olmuş; Cumhuriyet döneminde modernleşme ve batılılaşma politikaları doğrultusunda zaman zaman kurumsal alanın dışına itilse de sinema aracılığıyla kültürel bellekteki yerini korumuştur. Bu bağlamda Türk sinemasında müzik, yalnızca görüntüye eşlik eden bir unsur olmaktan çıkarak izleyicinin duygusal yönelimini belirleyen, sahnenin anlamını derinleştiren ve anlatının psikolojik etkisini güçlendiren temel bir araç hâline gelmektedir. “Müziğin, toplumları harekete geçirmenin yanı sıra, insanlar üzerinde psikolojik bir etki bıraktığı, hatta bu etkinin sadece insanlar üzerinde değil, diğer canlı türleri üzerinde de olduğu bilimsel çalışmalarla tespit edilmiştir” (Sezer, 2011, s. 1474).

Türk sinemasında klasik Türk müziğinin kullanımı yalnız estetik bir tercih değil, aynı zamanda kimlik, kültürel aktarım ve duygusal etki üretimi açısından işlevsel bir anlatı alanı oluşturmaktadır. Bu bağlamda klasik Türk müziği, film

anlatısında hem kültürel bir kimlik göstergesi hem de kolektif hafızayı taşıyan bir işitsel anlatı dili olarak konumlanmaktadır.

Klasik Türk müziği, film anlatısında özellikle kültürel kimliğin ses üzerinden kurulmasına imkân tanıyan bir gösterge sistemi olarak çalışmaktadır. Türk sinemasında karakterlerin ait oldukları toplumsal çevre, kültürel değer dünyası ve estetik yönelimleri çoğu zaman müzik aracılığıyla görünür hâle gelmektedir. Bu durum özellikle *Ah Güzel İstanbul* ve *Muhsin Bey* gibi filmlerde belirginleşmektedir. *Ah Güzel İstanbul* filminde klasik Türk müziği, eski İstanbul kültürünü ve geleneksel yaşam biçimini temsil eden bir işitsel kimlik göstergesi olarak kullanılırken; *Muhsin Bey* filminde ise klasik Türk müziği ile arabesk müzik arasındaki karşıtlık, geleneksel estetik anlayış ile değişen toplumsal zevkler arasındaki çatışmayı görünür kılmaktadır. Bu yönüyle müzik, yalnızca sahne atmosferini kuran bir unsur değil, aynı zamanda kimlik ve değerler dünyasını temsil eden bir anlatı aracı hâline gelmektedir.

Klasik Türk müziğinin sinemadaki bir diğer önemli işlevi kültürel aktarımdır. Saray, tekke ve meşk geleneği içinde oluşan makam, repertuvar ve icra tavrı gibi estetik kodlar, sinema aracılığıyla geniş izleyici kitlelerine ulaşmaktadır. Bu süreçte sinema, klasik repertuvarın yalnızca duyurulduğu bir mecra değil, aynı zamanda kültürel belleğin yeniden üretildiği bir aktarım alanı olarak çalışmaktadır. Özellikle Yeşilçam döneminde şarkılı melodramlar ve müzik temelli filmler aracılığıyla klasik Türk müziği eserleri geniş kitleler tarafından tanınmış; film şarkıları plak, radyo ve gazino gibi mecralarda dolaşıma girerek kültürel hafızanın bir parçası hâline gelmiştir. Bu durum, sinemanın klasik Türk müziğini kamusal dolaşıma sokan önemli kültürel araçlardan biri olduğunu göstermektedir.

Klasik Türk müziği, film anlatısında aynı zamanda duygusal etki üretimini güçlendiren bir anlatı dili olarak işlev görmektedir. Makamların taşıdığı duygu dünyası, sahnelerin dramatik atmosferini derinleştirmekte ve karakterlerin içsel çatışmalarını görünür kılmaktadır. Bu durum özellikle melodram geleneğinde açık

biçimde izlenmektedir. *Vesikalı Yarım* filminde kullanılan klasik Türk müziği eserleri, karakterlerin imkânsız aşk ve yalnızlık duygusunu yoğunlaştırırken; *Hancı* ve *Hıçkırık* gibi melodram örneklerinde şarkılar, karakterlerin söyleyemedikleri duyguları ifade eden bir psikolojik anlatı katmanı oluşturmaktadır. Bu nedenle klasik Türk müziği, Türk sinemasında yalnızca bir fon müziği değil; anlatının duygusal yoğunluğunu belirleyen temel dramatik araçlardan biri olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak klasik Türk müziği, Türk sinemasında kimlik inşası, kültürel aktarım ve duygusal etki üretimi bakımından çok katmanlı bir işleve sahiptir. Makam dili, repertuvar seçimi ve icra tavrı aracılığıyla müzik; karakterlerin kimliğini, mekânın kültürel anlamını ve sahnelerin duygusal atmosferini şekillendiren temel bir anlatı bileşeni olarak sinema estetiği içinde yer almaktadır.

Klasik Türk müziği filmde kimliği “sesle kuran” bir gösterge sistemi olarak çalışmaktadır.

Türk sinemasında “biz kimiz?” sorusuna verilen yanıt, çoğu zaman yalnız görüntüyle değil, ses aracılığıyla da kurulmaktadır. Makam ve usûl dili; karakterin toplumsal konumunu, mekânın kültürel kodlarını ve sahnenin duygusal rejimini belirleyen işitsel bir kimlik işareti üretmektedir. Meyhane, konak, gazino, düğün ve mahalle gibi temsil mekânları bu müzik aracılığıyla tanımlanmakta; alaturka/alafranga gerilimi de müziksel karşıtlıklar üzerinden görünür hâle gelmektedir. Bu nedenle klasik repertuvar, anlatıda bir süs değil, kimliğin ses üzerinden kurulan başlıca taşıyıcılarından biri olmaktadır.

Klasik repertuvar, kültürel aktarımı hızlandıran bir “bellek taşıyıcısı” olarak işlev görmektedir.

Klasik Türk müziği, tarihsel süreklilik fikrini ve kolektif duygu repertuvarını sinema aracılığıyla kamusallaştırmaktadır. Saray-tekke-meşk hattında oluşan estetik kodlar, sinema üzerinden geniş kitlelere aktarılmakta; söz, makam ve icra tavrı;

geçmişin hafızasını güncel anlatıya eklemektedir. Bu aktarım yalnız “müzik duyurma” değildir; aynı zamanda değer, dil ve duygu kalıplarının taşınmasıdır. Bülent Akın’ın değerlendirmesine göre de müzik, içinde yer aldığı sosyokültürel yapıyla uyumlu biçimde kurduğu kimlik sayesinde toplumsal birlikteliği ve uyumu sürdürmekte; bu yönüyle kültürel belleğin kimlik inşa süreçlerinde yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda yapısal bir unsur olarak rol üstlenmektedir (Akın, 2018, s. 101-117).

Erken dönem “yerelleştirme/Türkleştirme” pratikleri, müziğin ulusal kimlik göstergesine dönüşeceği hattın başlangıcını oluşturmaktadır.

Buradan hareketle müzik, erken dönemde yerliyi görünür kılan en hızlı ve en tanınabilir işitsel kodlardan biri hâline gelmektedir. Bunun temel nedeni, 1939–1950 aralığında yaygınlaşan yeniden skorlama ve uyarlama pratiklerinde “yerlileştirmenin” etkili aracının doğrudan ses bandı olmasıdır. Bu dönemde ithal film akışı içinde sahneler aynı kalsa bile müzik yeniden düzenlenmekte, yabancı parçalar Türkçe sözlerle ve yerli icra tavrıyla yeniden dolaşıma sokulmakta; böylece anlatı, izleyicinin kültürel tanıdıklığına yaslanan bir duygu rejimi içinde yeniden çerçevelenmektedir. Yerelleştirme/Türkleştirme hamlesi yalnız görsel eklerle değil, sesin Türkçeleşmesi üzerinden kimlik koruyucu bir işlev üstlenmektedir. Nitekim *İstanbul Sokaklarında* filminde Türk müziği birikiminin anlatıya sistemli biçimde dâhil edilmesi ve *Aşkın Gözyaşları* gibi uyarlama örneklerinde yabancı melodram estetiğinin yerli söz, yerli tavır ve tanıdık müzik repertuarı üzerinden yeniden anlamlandırılması, ses bandını ulusal aidiyet duygusunu taşıyan başlıca anlatı araçlarından biri hâline getirmiştir. Bu nedenle erken dönem sinemada müzik, yalnız atmosfer kuran bir unsur değil; yerli kimliği ses üzerinden kuran temel kültürel araçlardan biri olarak belirginleşmektedir (Özgüç, 1990, s. 52-53).

Aynı dönemin sinema tartışmalarında da sinemanın görüntü–ses–müzik gibi bileşenleri birlikte kullanan bir anlatım aracı olarak toplumsal hayatı etkileyebildiği;

bu yüzden kültürel/kimliksel anlam üretiminde araç olarak kullanılabildiği vurgulanmaktadır (Yorgancılar, 2019, s. 3598). Nitekim *Harun Reşid'in Gözdesi* örneğinde ses bandının yerli besteci ve yorumcular aracılığıyla yeniden çerçevelenmesi ve *Aşkın Gözyaşları* gibi uyarlama örneklerinde yabancı melodram estetiğinin yerli söz, yerli tavır ve tanıdık repertuvar üzerinden yeniden anlamlandırılması, bu yerelleştirme pratiğinin erken dönem sinemadaki somut karşılıklarını oluşturmaktadır. Bu çizgi, ilerleyen yıllarda klasik Türk müziğinin özgün makam diliyle sinema estetiğine daha bütünlüklü biçimde eklemelenmesine zemin hazırlamaktadır.

Klasik Türk müziği, melodram geleneğinde duygusal etkiyi derinleştiren bir “psikolojik anlatı diline dönüşmektedir.

Türk sinemasında özellikle melodram yapısında klasik Türk müziği, karakterlerin söyleyemediğini taşıyan, sahnenin duygu yoğunluğunu yükselten ve izleyicinin duygusal katılımını artıran bir anlatı olarak çalışmaktadır. Bu durum, *Hancı* filminde “*Gurbetten Gelmişim Yorgunum Hancı*” şarkısının başkarakterin yalnızlık, suçluluk ve iç hesaplaşma duygularını taşıyan ana işitsel eksene dönüşmesinde; *Vesikalı Yarım* filminde “*Kalbimi Kır Kır*”, “*Kahverengi Gözlerin*” ve “*Kimseye Etmem Şikâyet*” gibi eserlerin karakterlerin imkânsız aşk, kırılabilirlik ve çaresizlik hâllerini görünür kılmasında; *Hıçkırık* filminde “*Makber*” gibi eserlerin aşk, kayıp ve ölüm duygusunu yoğunlaştırmasında açık biçimde izlenmektedir. Benzer biçimde *Son Hıçkırık* filminde tema şarkısının tekrar eden kullanımı, melodramın duygusal omurgasını kurmakta; *Senede Bir Gün* filminde ise aynı adlı şarkı ayrılık, özlem ve tarihsel kayıp duygusunu tek bir işitsel hat üzerinde birleştirmektedir. Bu yönüyle klasik Türk müziği, Türk melodramında yalnızca sahneye eşlik eden bir unsur değil; karakterlerin iç dünyasını seslendiren ve duygusal anlatıyı derinleştiren temel bir psikolojik anlatı dili olarak yerleşmektedir. Bu işlev, müziğin insan üzerinde psikolojik etki bıraktığına ilişkin bulgularla tutarlı biçimde; izleyicinin duygu durumunu düzenleyen, sahnenin anlamını yoğunlaştıran bir stratejiye karşılık

gelmektedir (Sezer, 2011, s. 1474). Bu bağlam, müziğin yalnız estetik bir tamamlayıcı değil, dramatik anlam üretiminin aktif bir bileşeni olduğunu göstermektedir.

Klasik Türk müziği, modernleşme gerilimini kimlik çatışmasına çeviren bir karşıtlık üretmektedir.

Klasik Türk müziği sinemada yalnızca “gelenek” göstergesi olarak kalmamakta; modernleşme sürecinde değerler, zevkler ve sınıflar arasındaki çatışmayı görünür kılan bir işaret sistemine dönüşmektedir. Bu hat, kimi örneklerde alaturka/alafranga ikiliği üzerinden, kimi örneklerde ise “kültürel terbiye” ile “piyasa zevki” arasındaki gerilim üzerinden kurulmaktadır. Bu çerçevede *Ah Güzel İstanbul*, klasik Türk müziğini eski İstanbul kültürü, zarafet ve alaturka hafıza ile ilişkilendirirken; buna karşılık yükselme arzusu, Batılılaşma isteği ve yeni kentli yönelimleri müzikal karşıtlıklar üzerinden görünür kılmaktadır. Benzer biçimde *Muhsin Bey* de klasik Türk müziğini yalnız bir repertuvar olarak değil, bir yaşam biçimi, estetik tutum ve kültürel aidiyet göstergesi olarak konumlandırmakta; böylece müziği doğrudan kimlik ve sınıf tartışmasının merkezine yerleştirmektedir.

TRT ve televizyon üretimleri, makamsal estetiğe “standartlaşmış bir kamusal dolaşım” kazandırmaktadır.

1980’ler bağlamında klasik Türk müziği estetiği, televizyon aracılığıyla düzenli, tekrarlı ve geniş erişimli bir dolaşım alanı elde etmektedir. Bu dönemde repertuvar kurulları, kayıt standartları ve dizi müzikleri üzerinden “temiz” ve kurumsal bir işitsel kimlik dili oluşmakta; makamsal estetik yalnız nostalji üretmekle kalmayıp tarih, gelenek ve kimlik algısının kamusal bellekte yeniden örgütlenmesine katkı sunmaktadır. Kullanılan makamsal çerçeveler, tarihsel anlatıların duygusal omurgasını işitsel düzleme taşımaktadır. Nitekim *Hacı Ârif Bey* dizisi, klasik Türk müziğinin TRT aracılığıyla yalnız geçmişe ait bir estetik miras olarak değil, kamusal belleği düzenleyen ve tarihsel kişiliği makamsal bir duyarlık içinde yeniden kuran bir anlatı unsuru olarak dolaşıma girdiğini göstermektedir. Nitekim *Küçük Ağa*, *Kartallar*

Yüksek Uçar, Çalığıuşu ve Kuruluş/Osmancık gibi TRT yapımlarında makamsal dil, tarihsel anlatının duygusal omurgasını kuran; gelenek, aidiyet ve kamusal bellek duygusunu işitsel düzlemde görünür kılan temel bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Bu yönüyle TRT yapımları, klasik Türk müziğini sınırlı bir dinleyici çevresinin repertuarı olmaktan çıkararak daha geniş bir izleyici kitlesine ulaştıran kurumsal bir taşıyıcı işlevi görmektedir.

2000 sonrası dönemde klasik Türk müziği, sürekli şarkılı anlatı yerine belirli sahnelerde kullanma ile kimlik ve duygu eşiği kurmaktadır.

2000’li yıllardan itibaren klasik repertuar, Yeşilçam’daki gibi anlatının her yerine yayılan bir “sürekli taşıyıcı” olmaktan çok; belirli kırılma anlarını çerçeveleyen, mekânsal ve kültürel sabitler kuran bir işaret sistemine dönüşmektedir. *Duvara Karşı* filminde repertuar yaygın bir fon olarak kullanılmamakta; anlatıyı bölen ve duygusal geçişleri çerçeveleyen fasıl ara sahneleriyle müzik, anlatıyı yorumlayan bir katmana dönüşmektedir. *Yahşi Batı* filminde ise klasik Türk müziği, kültürel kimlik vurgusunu görünür kılan sahne içi kullanım ve diyaloglar aracılığıyla anlatıya dâhil edilmekte; Batı müziği ile Türk müziği arasındaki farklılıkların mizahi bir çerçevede tartışıldığı sahneler, müziği doğrudan anlatının konusu hâline getirmektedir. *Eyyvah Eyvah* serisinde müzik çoğunlukla sahne içinden duyulmakta; düğün ve eğlence eksenini üzerinden gündelik hayatın doğal bir parçası olarak konumlanmakta ve “erişilebilir” bir kültürel pratik hâline gelmektedir. Dijital platform üretimi *Bursa Bülbülü* ise taverna ve gazino dünyasını sahne içi icra pratikleriyle görünür kılarken, film müziklerinin film-sonrası dolaşımı müziğin kültürel aktarım kapasitesini güçlendirmektedir.

Bulgular, klasik Türk müziğinin Türk sinemasında üç ana düzlemde rol üstlendiğini göstermektedir: (1)kimlik işaretleme ve “yer” duygusu kurma, (2) kültürel bellek ve aktarımı görünür kılma, (3) duygusal etkiyi psikolojik derinlik düzeyinde yoğunlaştırma. Bu roller dönemlere göre biçim değiştirmektedir: erken dönemde

yerelleştirme pratikleriyle başlayan kimlik arayışı, Yeşilçam melodramında duyguyu taşıyan güçlü bir anlatı diline dönüşmekte; 1980’lerde televizyonun kurumsal dolaşımıyla standartlaşmış bir işitsel kimlik repertuarı üretebilmektedir. 2000 sonrası dönemde ise klasik Türk müziği, anlatıda sürekli bir “ulusal duygu dili” üretmekten çok; seçici yerleştirme yoluyla sınıfsal/kuşaksal aidiyetleri işaretleyen ve duygusal eşikleri belirleyen bir anlatı unsuruna dönüşmektedir. Bu çerçevede klasik Türk müziği, Türk sinemasında yalnızca “geçmişî hatırlatan” bir öge değil; kimliğin, kültürel aktarımın ve duygusal etkinin işitsel düzlemde örgütlendiği kurucu bir anlatı bileşeni olarak değerlendirilmektedir.

3.5. Klasik Türk Müziği Film Karakterlerinin Psikolojik ve Duygusal Yapısını Nasıl Yansıtmaktadır? Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorum

Bu alt problem kapsamında klasik Türk müziğinin film karakterlerinin psikolojik ve duygusal yapısını hangi yollarla görünür kıldığı değerlendirilmektedir. “Türk müziğinde makam, Batı müziğindeki tonalite bileşenine benzer bir yapı olmasına rağmen oldukça ayırıcı özelliklere sahiptir. Her bir makam, kendine özgü perdeler ve dizilerden oluşur. Daha da önemli bir özelliği, her bir makamın özgün bir seyir örüntüsü olmasıdır. Seyir, makamın belirli seslerinin art arda seslendirilmesinin ötesinde, yıllar boyu seslendirilerek vurgu yapılan perdeler ve geçkiler açısından karakteristik bir özellik kazanır. Türk müziğinin bu özgün özelliklerinin farklı duygusal etkileri olduğuna ilişkin ilk görüş ise “Musiki-ul-kebir” adlı eserde Farabî tarafından ortaya atılmıştır” (Somakçı, 2003, s. 131-141).

Makam seçimi, karakterin duygu eksenini kültürel olarak kodlamakta ve psikolojik yönelim oluşturmaktadır.

Bu çerçevede Hicâz hasret ve içe kapanma, Nihâvend melankoli ve yalnızlık, Hüzzam kırılğanlık ve pişmanlık, Uşşâk içtenlik ve masumiyet, Segâh tutku ile melankolinin birlikteliği, Râst denge ve vakar, Sabâ ise kader ve teslimiyet ekseninde anlam üretebilmektedir. Bu durum *Vesikalı Yarım* (1968) filminde açık biçimde

görülmektedir. Filmde kullanılan *Kalbimi Kıra Kıra* adlı eser, yalnız bir şarkı olarak değil, karakterlerin kırılma, vazgeçiş ve hüsrana duygularını taşıyan psikolojik bir işaret olarak işlev görmektedir. Böylece makam, sahnenin duygusal yönelimini ve karakterlerin iç dünyasını kültürel olarak tanıdık bir ses evreni içinde kodlamaktadır.

Seyir ve usûl, karakterin duygusal geçişlerini sahne ritmi üzerinden görünür kılmaktadır.

Makamın seyri, karakterin içsel hareketini; yükselme, çözülme, gerilim ve yatışma gibi psikolojik yönelimleri işitsel bir akışa dönüştürmektedir. Usûl ise sahnenin yürüyüşünü, ritmini ve duygusal temposunu belirlemektedir. Ağır usûller, içe kapanma ve düşünsel yoğunluk anlarını derinleştirirken; Sofyan, Nim Sofyan ve yürük karakterli kalıplar, hareketin arttığı veya duygunun yüzeye çıktığı anlarda anlatıya ivme kazandırmaktadır. Bu işleyiş *Beklenen Şarkı* (1953) filminde belirgindir. Filmde karakterin aşk, özlem ve yalnızlık ekseninde ilerleyen duygusal dünyası yalnız sözlerle değil, icra tavrı, seyir ve ritmik akış aracılığıyla da kurulmaktadır. Böylece müzikal yapı, sahnenin duygusal hareketini görünür kılan bir düzen kurmaktadır.

Güfte ve form yapısı, diyalogun geri çekildiği anlarda karakterin iç monoloğu gibi çalışmaktadır.

Klasik repertuvardaki güfteler, özellikle ayrılık, hicran, kader, pişmanlık ve mahcubiyet gibi temaları güçlü bir şiirsellikle taşıdığı için, karakterin dile getiremediği duygular müzik aracılığıyla duyulur hâle gelmektedir. Bu durumda müzik, sahneye eşlik eden bir unsur olmaktan çıkarak karakterin psikolojik iç sesi konumuna yaklaşmaktadır (Sezer, 2011, s. 1474). Bu durum *Vesikalı Yarım* (1968) filminde bir kez daha belirginleşmektedir. Meyhane sahnelerinde şarkıların doğrudan ana karakterler tarafından değil, sahne içindeki başka kadınlar tarafından seslendirilmesi, Halil ile Sabiha'nın suskunluğunu müziğin söyleyişine dönüştürmektedir. Karakterlerin konuşamadıkları duygular, güfte aracılığıyla müzikte karşılık

bulmaktadır. Böylece müzik, diyalogdan çekilen anlamı devralarak karakterin iç dünyasını görünür kılmaktadır.

Sahne içi icra mekânları, karakter psikolojisini hem duygusal hem de sınıfsal-kültürel bir bağlama yerleştirmektedir.

Meyhane, gazino, konak ve düğün gibi icra mekânları, müziğin yalnızca fon olarak değil, karakterin aidiyetini, utancını, arzusunu ve çatışmasını görünür kılan bir unsur olarak kullanılmasına imkân vermektedir. Böylece psikoloji, soyut bir duygu alanı olmaktan çıkarak mekân, beden, ses ve toplumsal konum üzerinden somutlaşmaktadır. Bu durum *Muhsin Bey* (1987) filminde açık biçimde izlenmektedir. Filmde klasik Türk müziği, Muhsin Bey’in “terbiye”, “zevk” ve “hayat görüşü” ile doğrudan özdeşleşen bir psikolojik kimlik alanı kurarken; arabesk müzik Ali Nazik’in hırs, kırılma ve tutunma çabasını yansıtmaktadır. Bu karşıtlık, iki karakterin psikolojik yapısını yalnız bireysel duygu düzeyinde değil, kültürel ve sınıfsal konumları üzerinden de açığa çıkarmaktadır.

Tekrarlanan repertuvar, karakter için işitsel bir imza oluşturmaktadır.

Bazı yapımlarda aynı eser ya da müzikal motifin tekrar edilmesi, karakterin duygusal dünyasını sabitleyen ve onu izleyici belleğinde işitsel olarak tanımlayan bir imza etkisi yaratmaktadır. Bu durum özellikle Sadri Alışık örneklerinde dikkat çekmektedir. *Ah Güzel İstanbul* (1966) filminde klasik repertuvar, Haşmet karakterinin geçmişe bağlılık, zarafet ve kırılganlık eksenini besleyen bir duygu haritası kurmaktadır. Benzer biçimde *Şaka ile Karışık* (1965) ve *Boyacı* (1966) filmlerinde Alışık’ın sesiyle duyulan “*Tophane Rıhtımında*”, tekrar yoluyla karakterin mizah ile hüznün arasında salınan psikolojisini sabitleyen bir işitsel imzaya dönüşmektedir. Böylece müzik, karakteri tanımlayan süreklilik duygusunu ses üzerinden üretmektedir.

Televizyon dizilerinde tekrarlanan müzikler, karakterin duygusal yapısını süreklilik içinde taşıyan işitsel işaretler hâline gelmektedir. Bu durum *Çalılıkuşu* (1986) dizisinde belirgindir. Esin Engin'in bestelediği Nihâvend saz eseri, Feride karakterinin yalnızlık, direnç ve duygusal kırılganlık eksenindeki iç dünyasını sürekli geri çağıran bir yapı kurmaktadır. Benzer biçimde *Küçük Ağa* dizisinde Yalçın Tura'nın, *İster İsen Bulasın Canânı Sen* ilahisi, karakterlerin manevi ve psikolojik gerilimini taşıyan bir çerçeve oluşturmaktadır. Böylece klasik Türk müziği, televizyon anlatısında yalnız dönem atmosferi kuran bir unsur olmaktan çıkarak karakterin duygusal çizgisini sürdüren bir leitmotif işlevi üstlenmektedir.

Bu durum *Bugünün Saraylısı* (1985) dizisinde de dikkat çekici biçimde ortaya çıkmıştır. Dizide Sabâ makamının, psikolojik kırılganlık gösteren kadın karakter üzerinde yatıştırıcı ve dengeleyici bir etki üretmesi, makamın yalnızca belirli duyguları temsil eden bir yapı olmadığını; karakterin ruh hâline doğrudan etki eden bir anlatı unsuru olarak kullanılabildiğini göstermiştir. Edebiyat klasiğinden uyarlanan dizi karakterinin ud ile bu müzikal yapıya eşlik etmesi de klasik Türk müziğinin sahne içinde işleyen bir unsur olarak karakterler arası ilişkiyi ve duygusal etkileşimi kurduğunu ortaya koymuştur. Bu yönüyle dizi, klasik Türk müziğinin yalnız duygusal çağrışım üretmekle kalmadığını; karakterin içsel gerilimini düzenleyen aktif bir işitsel bileşen olarak kullanılabildiğini göstermiştir.

Bu bulgular birlikte değerlendirildiğinde, klasik Türk müziğinin Türk sinemasında karakter psikolojisini yalnızca yansıtan değil, aynı zamanda kuran ve yönlendiren bir anlatı bileşeni olduğu görülmektedir. Makam, usûl, seyir, güfte ve icra bağlamı; karakterin iç dünyasını işitsel bir dile çevirerek izleyicinin bu dünyayı daha hızlı, daha sezgisel ve daha yoğun biçimde kavramasını sağlamaktadır. Bu durum, psikolojik çözümlemenin yalnız diyalog ve oyunculuk üzerinden değil, müzik aracılığıyla da gerçekleştirildiğini göstermektedir.

Klasik Türk müziğinin en önemli katkılarından biri, karakterin söyleyemediği duyguları duyulur kılmasıdır. Özellikle melodram yapısında müzik, karakterin iç sesi gibi çalışmakta; suskunluk, bastırılmış arzu, pişmanlık, kırılgnalık ve özlem gibi duyguları sahnenin alt katmanında taşımaktadır. Böylece müzik, karakterin psikolojik yapısını açıklayan değil, onu doğrudan kuran bir ifade alanına dönüşmektedir.

Ayrıca klasik Türk müziği, karakter psikolojisini yalnız bireysel bir duygu durumu olarak bırakmamakta; onu kültürel bir bağlama da yerleştirmektedir. Kullanılan makamlar, repertuvar seçimi, icra tavrı ve icra mekânları, karakterin yalnız ne hissettiğini değil, hangi kültürel dünyaya ait olduğunu da açığa çıkarmaktadır. Bu yönüyle klasik Türk müziği, film karakterlerinin duygusal yapısını hem psikolojik hem de kültürel düzlemde kuran çok katmanlı bir anlatı aracı olarak öne çıkmaktadır.

Sonuç olarak klasik Türk müziği, Türk sinemasında karakterlerin psikolojik ve duygusal yapısını yalnızca güçlendiren bir arka plan değil; bu yapıyı ses üzerinden kuran, görünür kılan ve derinleştiren temel anlatı unsurlarından biri olarak değerlendirilmektedir.

3.6. Klasik Türk Müziğinin Türk Sinemasındaki İşitsel Estetik Üzerindeki Etkisi Nasıl Şekillenmektedir? Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorum

Bu alt problem kapsamında klasik Türk müziğinin Türk sinemasında işitsel estetiği nasıl biçimlendirdiği, tarihsel örnekler üzerinden değerlendirilmektedir. Klasik Türk müziği sinemada yalnızca “eşlik” eden bir katman değil; tını rengi, repertuvar seçimi, sahne içi/sahne dışı yerleştirme (diegetik/non-diegetik), dublaj düzeni, tekrar (leitmotif) ve form çeşitliliği üzerinden filmin ses dünyasını kuran bir yapı unsuru olarak görünürlük kazanmaktadır.

Erken sesli dönemde işitsel estetik, eklektik uyarlamalar ve repertuvar müdahaleleriyle şekillenmektedir.

Sesli Türk filmlerinin ilk döneminde fon müziğinde Türk müziği çalgılarının kullanılmaya başlanmasıyla birlikte Muhittin Sadak ve Mesut Cemil gibi isimler farklı kaynaklardan seçtikleri ezgileri “kes-yapıştır” yöntemiyle sahne ritmine göre uyarlamakta; böylece erken dönem ses estetiği eklektik ama yönlendirici bir pratikle kurulmaktadır. Bu dönemin tipik örneklerinden *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* (repertuvar hibriti+sonradan müdahale: yeniden gösterimlerde müziklerin çıkarılıp yerine türkü yerleştirilmesi), hem Cemal Reşit Rey’in besteleri hem geleneksel Türk müziği örnekleriyle ilerlerken, yeniden gösterimlerde müziğe müdahale edildiğine dair kayıtlar bu estetiğin “sabit” değil, dolaşımla değişen bir alan olduğunu göstermektedir.

Erken melodramlarda müzik, dramatik/ideolojik eksen kuran bir ses rejimine dönüşmektedir.

Bu evrede müzik yalnız atmosfer üretmez; filmin duygu ve anlam yönelimini de belirleyen bir çerçeve kurar. *Vurun Kahpeye* (1949) (dönemin müzikal yönelimi: 60 kişilik koro+Mevlevî ayin+marş/ilahi/peşrev/türkü çeşitliliği) örneğinde müzik direktörlüğü, koro düzeni ve repertuvar çeşitliliği, müziğin filmin dramatik ve ideolojik eksenini belirleyen bileşen olarak işletildiğini açık biçimde göstermektedir.

1950’lerde müzikli sahneler ve “solist vitrini” işitsel estetiği repertuvar dolaşımı üzerinden güçlendirmektedir.

Bu yıllarla birlikte film, klasik/halk repertuvarının hem işitsel hem görsel dolaşımını hızlandıran bir platforma dönüşür. *Sihirli Defne* (türkü omurgası+koro/saz heyeti+çoklu solist vitrini), türkü repertuvarının yoğun kullanımı ve çok sayıda solist/saz üstadının aynı yapıda buluşturulmasıyla, işitsel estetiği “tekil tema” yerine toplu icra ve repertuvar gösterisi üzerinden kurmaktadır.

1960’larda “tema şarkısı/leitmotif” ve yoğun müzik kullanımı, işitsel estetiği anlatının omurgasına taşımaktadır.

Yeşilçam’ın olgun melodram hattında müzik; tekrar ve yerleştirme mantığıyla sahneler arası süreklilik kuran bir yapı ögesine dönüşür. *Hancı* (tema şarkısı/leitmotif: “Hancı”nın film boyunca yinelenmesi+duygusal taşıyıcılık+fön/aranje katmanı), Müzeyyen Senar’ın seslendirdiği “*Hancı*” şarkısının film boyunca yinelenmesiyle duygusal süreklilik üretmekte; müzik sahneler arası geçişlerde “gizli karakter” gibi işlemektedir. Benzer biçimde *Yolcu* (yoğun müzik kullanımı + dublajla “ses bütünlüğü”: Müzeyyen Senar+sahne içi/fön birlikte), şarkıcı filmi olmamasına rağmen dramatik yapıyı taşıyan yoğun müzik yerleştirmesiyle şarkılı melodram gibi konumlanmakta; Senar’ın sesinin hem fön hem sahne içi icralarda ağırlık kazanması işitsel estetiği belirginleştirmektedir.

Müzik direktörlüğü, dublaj ve form çeşitliliği Yeşilçam’da “tam teşekküllü” bir işitsel estetik sistemi üretmektedir.

Bu dönemde işitsel estetik yalnız şarkı seçmekle kurulmaz; müzik direktörlüğü, dublaj rejimi ve form çeşitliliğiyle birlikte örgütlenir. *Sürtük* (gazino ekseni+müzik direktörlüğü (Metin Bükey)+vokal dublaj düzeni) örneğinde müzik, dramatik örgüyü taşıyan başlıca unsura dönüşmekte; eser seçimi/düzenleme doğrudan anlatıyı kurmaktadır. Aynı mantığın daha yoğun bir örneği *Silahlı Paşazade* (konak-meyhane karşıtlığı+dublaj düzeni+tekrar/çerçeveleme+müzik direktörlüğü: Metin Bükey/Rauf Tözüm) filminde görülür: sahne içi icra ile fön hattı birlikte kurgulanmakta, dublaj düzeni kurulmakta ve repertuvar tekrarlarla dolaşıma sokulmaktadır.

Bu hatta *Paşa Kızı*; (müziyen karakter→diegetik icra merkezileşmesi+fön/sahne içi örgü+sınıf/otorite düzeni), müziyen kimliğin anlatıyı doğal olarak sahne içi icraya açtığı; müziğin dramatik yapının parçası hâline geldiği örnek olarak öne çıkmaktadır. 1970’lerde ise *Beyoğlu Güzeli* (şarkılı melodram vitrini+vokal dublaj: Belkıs Özener+repertuvar yerleştirme), bu kurucu işlevin sürdüğünü göstermektedir.

Sadri Alışık örneklerinde işitsel estetik, “dil-ses-plak” üçlüsüyle karakter imzasına dönüşmektedir.

Bazı yapımlarda işitsel estetik, yalnız müzik parçası üzerinden değil, karakterin konuşma dili ve performans rejimi üzerinden kurulur. *Bekâr Odası* (müzik terminolojisinin diyaloga gömülmesi: Hüzzam/Mâhur/Sultanîyegâh vb. makam adlarıyla karakter dili kurma), makam adlarını mizah malzemesi olmanın ötesine taşıyarak karakterin değer hiyerarşisini ve arzu alanını ifade eden bir sözlüğe dönüştürmektedir. *Serseri* (ses örgüsü+beden-ses ilişkisi: erkek karakterde “kendi sesinden icra”, kadın karakterde dublaj+Hicâz icralarla duygu alanı kurma), temsil rejimini işitsel düzlemde belirginleştirmekte; Alışık’ın kendi sesiyle icraları ile dublaj düzeni bir arada işitsel estetik üretmektedir. *Menekşe Gözler* (alaturka-alafranga karşıtlığı+plaktan kullanım+aynı eserin tekrar/yeniden icra ile motifleşmesi) ise plak kullanımı ve aynı eserin film içinde tekrar dolaşıma sokulmasıyla duygusal sürekliliği işitsel motif üzerinden kurmaktadır.

1970’ler melodramında “ses otoritesi” ve gazino mekânı, işitsel estetiği dramatik dünyanın merkezine yerleştirmektedir.

Bu çerçevede *Analar Ölmez* (ses otoritesi: Müzeyyen Senar+kadın karakterde dublaj: Muazzez Abacı+gazino/eğlence mekânının dramatik merkezleşmesi), Türk müziğini tali bir ayrıntı gibi değil, duygusal geçişleri taşıyan bir hat olarak konumlandırmakta; “otorite sesi” ile dublaj rejimi birlikte çalışmaktadır.

TRT dizileri, makamsal dili tekrar ve çalgı rengi üzerinden standartlaşmış bir ekran estetiğine dönüştürmektedir.

Televizyon anlatısında işitsel estetik, bölümden bölüme sürdürülen tema/leitmotif ve çalgı rengiyle “standartlaşmış bir ses kimliği” üretir. *Kartallar Yüksek Uçar* (repertuvar seçimi+tırnak kemençe tınısı+sahne içi tambur icrası+tekrar/leitmotif), bu mekanizmayı açık biçimde görünür kılan güçlü bir örnektir. *Küçük Ağa* (tema ilahi: Acem Kürdî /Devr-i Hindî+ney/tanbur ile yaylı katmanının

birlikte kurulması+tarihsel iklimi taşıyan omurga), makam-usûl mantığını enstrümantal doku ve orkestral katmanla genişleterek tarihsel duygu rejimini ses üzerinden kurmaktadır.

2000 sonrası dönemde işitsel estetik, sahne içi çerçeveleme ve seçici yerleştirme ile yeniden biçimlenmektedir.

Yakın dönem örneklerde klasik Türk müziği, Yeşilçam'daki “sürekli şarkılı anlatı” yerine daha seçici, çerçeveleyici bir işleve bürünür. *Duvara Karşı* (bölümlendirici çerçeve: Boğaz kıyısında sahne içi fasıl + tekrar ile duygu geçişlerini toparlama+ “ses kimliği” kurma), sahne içi fasıl icralarıyla anlatıyı bölümlere ayıran ve duygu geçişlerini çerçeveleyen bir müzikal düzen kurmaktadır. Popüler komedide ise *Aile Arasında* (folklorik omurga+düğün/eğlence düzeninin doğal sesi+tempo kurma), müziği arka fon yerine düğün/eğlence düzeninin içinden işleyen bir ritim düzenleyicisi olarak kullanmakta; yerellik ve topluluk hissini hızlıca kurmaktadır.

Bulgular, klasik Türk müziğinin Türk sinemasında işitsel estetiği; erken dönemde eklektik uyarlamalar ve repertuvar müdahaleleriyle, Yeşilçam'da müzik direktörlüğü/dublaj/leitmotif ve form çeşitliliğiyle, TRT dizilerinde tekrar ve çalgı rengi üzerinden standardizasyonla, 2000 sonrası dönemde ise sahne içi çerçeveleme ve seçici yerleştirme yoluyla katmanlı biçimde şekillendirdiğini göstermektedir. Bu nedenle klasik Türk müziği, Türk sinemasında işitsel estetiği tamamlayan değil, çoğu örnekte kurucu biçimde belirleyen temel unsurlardan biri olarak değerlendirilmektedir.

Bu alt probleme ilişkin bulgular birlikte değerlendirildiğinde, klasik Türk müziğinin Türk sinemasında işitsel estetiği dönemlere göre farklılaşan ama süreklilik taşıyan biçimlerde şekillendirdiği görülmektedir. Erken sesli dönemde işitsel estetik, eklektik uyarlamalar ve repertuvar müdahaleleri üzerinden kurulurken, müzik daha çok sahne ritmine uyum sağlayan ve film dokusuna sonradan eklemlenen bir yapı görünümü taşımaktadır. Buna karşılık Yeşilçam döneminde klasik Türk müziği, müzik

direktörlüğü, dublaj düzeni, tema şarkısı, leitmotif kullanımı ve form çeşitliliği aracılığıyla daha sistemli ve bütünlüklü bir işitsel estetik üretmiştir.

Bu süreçte klasik Türk müziğinin etkisi yalnızca şarkı seçimiyle sınırlı kalmamış; sesin kim tarafından üretildiği, sahne içi ve sahne dışı kullanımın nasıl düzenlendiği, tekrarların hangi duygusal eşiklerde devreye sokulduğu ve çalgı renginin nasıl bir atmosfer kurduğu gibi unsurlar da işitsel estetiğin belirleyici bileşenleri hâline gelmiştir. Böylece müzik, Türk sinemasında yalnızca duyguyu destekleyen bir fon değil; anlatının ritmini düzenleyen, karakterin iç dünyasını görünür kılan ve mekânın kültürel kimliğini işitsel düzlemde kuran bir yapı unsuru olarak öne çıkmıştır.

TRT ve televizyon üretimlerinde ise bu estetik dilin daha kurumsal, düzenli ve tekrarlı bir yapı kazandığı anlaşılmaktadır. Makamsal dil, tema müzikleri, leitmotif tekrarları ve çalgı rengi aracılığıyla geniş izleyici kitlelerine ulaşan ortak bir ekran estetiği oluşmuş; böylece klasik Türk müziği, yalnız bireysel beğeni alanında değil, kamusal bellekte de standartlaşmış bir işitsel kimlik üretmiştir.

2000 sonrası dönemde klasik Türk müziğinin işitsel estetik içindeki yeri tümüyle ortadan kalkmamış; ancak kullanım biçimi değişmiştir. Yeşilçam'daki sürekli ve yoğun şarkılı anlatı yapısının yerini, belirli sahnelerde devreye giren, duygusal yoğunluğu çerçeveleyen ve yer yer kültürel kimliği işaretleyen daha sınırlı ama etkili bir kullanım almıştır. Bu durum, klasik Türk müziğinin güncel sinemada geri çekildiğini değil; daha kontrollü, işlev odaklı ve anlam yoğunluğu yüksek bir estetik unsur olarak varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

Sonuç olarak klasik Türk müziği, Türk sinemasında işitsel estetiği tamamlayan değil, çoğu örnekte doğrudan kuran ve biçimlendiren temel unsurlardan biri olarak değerlendirilmelidir. Dönemlere göre değişen üretim koşulları, kayıt teknikleri, müzik direktörlüğü anlayışı ve anlatı tercihleri farklılaşmış olsa da klasik Türk müziği, Türk

sinemasının ses dünyasında kültürel süreklilik, duygusal derinlik ve estetik kimlik üretimi bakımından belirleyici bir rol üstlenmiştir.

3.7. Türk Sinemasında Klasik Türk Müziği Kullanımının, Seyirci Algısına ve Film Deneyimine Etkisi Nasıl Ortaya Çıkmaktadır? Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorum

Bu alt problem kapsamında klasik Türk müziğinin Türk sinemasında seyirci algısını ve film deneyimini nasıl etkilediği incelenmektedir. Bu doğrultuda müziğin algı yönlendirme, duygusal katılım, kültürel aşinalık ve anlatı içindeki işlevi, seçilmiş film örnekleri üzerinden değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, müziğin Türk sinemasında yalnızca eşlik eden bir unsur olmadığını; izleyicinin sahneyi algılama biçimini, duygusal tepkisini ve filmle kurduğu ilişkiyi doğrudan etkileyen bir bileşen olarak çalıştığını göstermektedir. Bu çerçevede bulgular aşağıda işlevsel başlıklar altında sunulmaktadır.

Müzik, izleyici algısını bilinçdışı düzeyde yönlendiren bir işitsel katman olarak çalışmaktadır.

Film müziği çoğu zaman izleyicinin doğrudan dikkatine sunulmadan işitilen bir unsur olarak sahnenin duygu tonunu ve algı yönelimini belirlemektedir (Konuralp, 2004, s. 13). Bu durum, izleyicinin sahneyi nasıl hissettiğinin büyük ölçüde müzik aracılığıyla şekillendiğini göstermektedir.

Müzik, sahnenin duygusal yoğunluğunu artırarak izleyicinin duygusal katılımını güçlendirmektedir.

Türk sinemasında kullanılan klasik Türk müziği, sahnenin duygu tonunu belirginleştirerek izleyicinin karakterlerle daha güçlü bir duygusal bağ kurmasını sağlamaktadır. Bu yönüyle müzik, izleme eylemini pasif bir süreç olmaktan çıkararak duygusal katılımı artıran bir unsur hâline gelmektedir.

Klasik Türk müziği, izleyici ile karakter arasında duygusal ve kültürel bir bağ kurmaktadır.

Makam, repertuvar ve icra tavrı aracılığıyla taşınan kültürel kodlar, izleyicinin karakterleri yalnız anlatı içinde değil, kendi kültürel belleği içinde de konumlandırmasına imkân tanımakta; bu durum film deneyimini daha yoğun ve kişisel bir hâle getirmektedir.

Müzik, film deneyimini “hissedilen” bir deneyime dönüştüren temel unsurlardan biridir.

Sahnelerle uyumlu biçimde planlanan müzik kullanımı (Parsa, 1989, s. 103). Anlatının temposunu düzenlemekte ve dramatik kırılmaları belirginleştirmektedir. Bu durum, izleyicinin filmi yalnız izlenen değil, aynı zamanda duygusal olarak deneyimlenen bir yapı olarak algılamasını sağlamaktadır.

Müzik, izleyicide kültürel aşinalık ve kolektif bellek üzerinden anlam üretmektedir.

Tanındık melodiler ve makamsal yapı, izleyicide geçmiş deneyimlerle bağlantı kuran bir aşinalık duygusu oluşturarak film deneyimini bireysel olduğu kadar kolektif bir hafıza alanına taşımaktadır (Erdoğan & Solmaz, 2005, s. 55).

Müzik, karakterlerin ifade edemediği duyguları görünür kılarak izleyicinin karakterle özdeşimini güçlendirmektedir.

Vesikalı Yarım, *Sürtük* ve *Samanyolu* gibi filmlerde müzik, karakterlerin söyleyemediği duyguları taşıyarak izleyicinin bu duyguları doğrudan deneyimlemesini sağlamakta; böylece anlatıyla kurulan duygusal ilişki derinleşmektedir.

Makamsal yapı, izleyicinin duyguyu sezgisel olarak kavramasını kolaylaştırmaktadır.

Uşşâk, Segâh ve Nihâvend gibi makamların çağrışım alanı, sahne bağlamıyla birleşerek izleyicinin duygu durumunu hızlı ve sezgisel biçimde çözümlemesine imkân tanımakta; bu durum film deneyiminin daha akıcı ve etkili biçimde kurulmasını sağlamaktadır.

Şarkılı film geleneğinde müzik, seyircinin algısını yönlendiren temel anlatı eksenlerinden birine dönüşmektedir.

Beklenen Şarkı, *Arım Balım Peteğim* ve *Aşk Mabudesi* gibi yapımlarda şarkılar, sahnelerin duygusal kırılma noktalarını işaretleyerek izleyicinin anlatıyı algılama biçimini doğrudan yönlendirmekte; müzik, anlatının taşıyıcı unsurlarından biri hâline gelmektedir.

Müzik, toplumsal ve kültürel atmosferi görünür kılarak izleyicinin film dünyasını kavramasını kolaylaştırmaktadır.

Süt Kardeşler, *Şabanoğlu Şaban* ve *Tosun Paşa* gibi filmlerde kullanılan longa, sirto ve fasıl pratikleri, izleyicinin sahnenin ait olduğu kültürel çevreyi hızlı biçimde tanımasını sağlamakta; böylece film deneyimi daha anlaşılır ve bütünlüklü hâle gelmektedir.

Bu bulgular birlikte değerlendirildiğinde, klasik Türk müziğinin Türk sinemasında seyirci algısını yönlendiren ve film deneyimini derinleştiren temel bir bileşen olduğu anlaşılmaktadır. Müzik, sahnenin duygu tonunu belirlemekle kalmayıp, izleyicinin karakterle kurduğu ilişkiyi, anlatıyı algılama biçimini ve filmle kurduğu duygusal bağı doğrudan etkilemektedir.

Klasik Türk müziğinin makamsal yapısı ve kültürel çağrışım alanı, izleyicinin sahneyi yalnız görsel değil, aynı zamanda işitsel ve duygusal düzlemde anlamlandırmasını sağlamaktadır. Bu durum, film deneyimini rasyonel bir izleme eyleminden çıkararak daha sezgisel ve duygusal bir katılıma dönüştürmektedir.

Özellikle melodram geleneğinde müzik, karakterlerin ifade edemediği duyguları taşıyan bir katman olarak izleyicinin anlatıya daha güçlü biçimde dâhil olmasını sağlamaktadır.

3.8. Klasik Türk Müziği, Türk Sineması ve Televizyon Yapımlarında Kültürel Dolaşım ve Uluslararası Görünürlük Açısından Nasıl Bir İşlev Üstlenmektedir?

Klasik Türk müziği ve genel olarak Türk müziği unsurları, Türk sineması ve televizyon yapımlarında yalnızca anlatıyı destekleyen estetik bileşenler olarak değil; kültürel belleği dolaşıma sokan ve uluslararası görünürlüğü artıran önemli temsil araçları olarak işlev görmüştür. Özellikle soundtrack albümleri, dijital müzik platformları, televizyon yayın ağları ve uluslararası medya dolaşımı aracılığıyla Türk müziği; film ve dizilerin sınırlarını aşarak bağımsız bir kültürel dolaşım alanı oluşturmuştur. Böylece makam yapıları, halk müziği repertuarı, tasavvufi çağrışımlar, mehter etkisi, geleneksel saz renkleri ve leitmotif anlayışı; uluslararası izleyici açısından “Türk”, “Osmanlı”, “Anadolu” ve “mistik Doğu” algısını destekleyen temel işitsel kodlar hâline gelmiştir.

Bu bağlamda *İstanbul Kanatlarımın Altında*, Osmanlı İstanbul’unu ney, kudüm, bendir, tanbur, klasik kemençe ve makamsal yapı üzerinden kurduğu işitsel atmosfer aracılığıyla uluslararası ölçekte görünür kılan önemli yapımlardan biri olmuştur. Filmde kullanılan mehter etkileri, köçekçe ritimleri, tasavvufi çağrışımlar ve geleneksel saz renkleri; Osmanlı kültürünün yalnızca görsel değil, işitsel bir temsil alanı içerisinde dolaşıma girmesine katkı sağlamıştır. Özellikle Tuluyhan Uğurlu’nun modern senfonik yapı ile klasik Türk müziği estetiğini birleştiren hibrit yaklaşımı, Türk müziğinin çağdaş sinema dili içerisindeki yeniden yorumlanışına dikkat çekmiştir.

Duvara Karşı ise Türk müziğinin kimlik, aidiyet ve kültürel çatışma bağlamında uluslararası dolaşıma taşındığı önemli örneklerden biri olarak

değerlendirilmiştir. Filmde arabesk, halk müziği, Türk sanat müziği ve alternatif müzik unsurlarının birlikte kullanılması; karakterlerin parçalanmış ruh hâlini ve iki farklı kültürel dünya arasındaki sıkışmışlığını görünür kılmıştır. Özellikle İstanbul Boğazı kıyısında kurulan fasıl benzeri müzikal geçişler, anlatının dramatik kırılmalarını desteklerken Türk müziğini küresel sanat sineması içerisinde dolaşıma sokan önemli işitsel alanlardan biri hâline gelmiştir.

Türk müziğinin doğrudan kültürel dolaşım nesnesi hâline geldiği dikkat çekici yapımlardan biri de İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek olmuştur. Yönetmenliğini Fatih Akın'ın üstlendiği belgesel, İstanbul'un çok katmanlı müzik kültürünü uluslararası izleyiciye tanıtan önemli yapımlardan biri hâline gelmiştir. Belgeselde klasik Türk müziği, arabesk, halk müziği, Roman müziği, rock ve alternatif müzik aynı şehir hafızası içerisinde ele alınmış; Orhan Gencebay, Sezen Aksu ve Baba Zula gibi isimler aracılığıyla İstanbul'un işitsel kimliği küresel kültür dolaşımına taşınmıştır. Yapım, Türk müziğini durağan bir folklor unsuru olarak değil; yaşayan, dönüşen ve çok katmanlı bir kültürel yapı olarak sunmuştur.

Televizyon dizileri açısından değerlendirildiğinde ise Kurtlar Vadisi ve Muhteşem Yüzyıl örneklerinin, Türk müziğinin uluslararası görünürlüğünü artıran önemli yapımlar arasında yer aldığı görülmüştür. *Kurtlar Vadisi*, halk müziği, ağıt geleneği ve Anadolu sazlarını modern elektronik altyapılarla birleştirerek politik ve toplumsal hafızayı işitsel düzeyde görünür kılmış; kullanılan türkülerin dijital platformlar aracılığıyla geniş kitlelere ulaşması Türk halk müziğinin uluslararası dolaşımına katkı sağlamıştır. *Muhteşem Yüzyıl* ise klasik Türk müziği, mehter geleneği, gazel formu, gülbang yapıları ve tasavvufî çağrışımları modern televizyon estetiği içerisinde yeniden yorumlayarak Osmanlı kültürünü küresel popüler kültür alanına taşımıştır. Özellikle ney, kudüm, rebab, tanbur ve mehter ritimleri üzerinden kurulan işitsel dünya; Osmanlı kimliğinin uluslararası izleyici tarafından tanınan kültürel kodlarından biri hâline gelmiştir.

1990'lı yıllarda özel televizyon kanallarının yaygınlaşmasıyla birlikte hız kazanan yerli dizi üretimi, 2000'li yıllarda küresel medya ekonomisinin önemli parçalarından biri hâline gelmiştir. Türk dizileri yalnızca ulusal yayıncılık alanında değil; Orta Doğu, Balkanlar, Kafkasya, Orta Asya ve Latin Amerika başta olmak üzere çok geniş bir coğrafyada dolaşıma girmiştir. Bu süreçte soundtrack albümleri, dijital müzik platformları ve sosyal medya dolaşımı; Türk müziğinin uluslararası görünürlüğünü artıran temel unsurlar arasında yer almıştır. Özellikle Spotify ve YouTube gibi platformlarda dizi müziklerinin bağımsız biçimde dolaşıma girmesi, televizyon müziklerini anlatının sınırlarını aşan kültürel ürünlere dönüştürmüştür. Özellikle Netflix, MUBI, BluTV ve Exxen gibi dijital platformlar için hazırlanan yapımlarda Türk müziği unsurlarının daha hibrit, deneysel ve atmosferik biçimlerde yeniden yorumlandığı görülmüştür. Geleneksel Türk müziği unsurlarının elektronik altyapılar, caz, alternatif müzik ve farklı kültürel etkilerle birlikte kullanılması; Türk müziğinin modern medya estetiği içerisindeki dönüşümünü görünür kılmıştır.

Sonuç olarak Türk sineması ve televizyon yapımlarında kullanılan müzik, yalnızca anlatıyı destekleyen teknik bir unsur olarak kalmamış; kültürel belleği, tarihsel kimliği ve Türk müzik mirasını uluslararası medya dolaşımı içerisinde görünür kılan önemli bir temsil alanı hâline gelmiştir. “Bu yönüyle Türk müziği, modern sinema ve televizyon estetiği içerisinde yeniden yorumlanarak hem ulusal kültürel hafızanın korunmasına hem de Türk kültürünün küresel ölçekte görünürlük kazanmasına katkı sağlamıştır.”

BÖLÜM IV

4. SONUÇ ve ÖNERİLER

4.1. Sonuçlar

4.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Türkiye’de film müziği, salonlarda çalınan canlı/doğal eşlikten başlayarak 1940’lı yıllarda belirginleşen yeniden skorlama/uyarlama uygulamalarına, buradan Yeşilçam’da yerleşen playback (şarkı dublajı) standardına ve 1980’lerde TRT’nin kurumsal işitsel estetiğine uzanan bir çizgide gelişmektedir. Sessiz dönem gösterimlerinde filmlere özgü bestelenmiş bir müzik repertuarı bulunmamakta; piyanist ya da alaturka saz heyeti salon içinde atmosfer kurmakta ve gösterim koşullarının ürettiği ses boşluğunu doldurmaktadır. 1930’larla birlikte “şarkılı melodram/operet” kalıbı güçlenmekte; tiyatro ve radyo çevresi, müziğin anlatı içine yerleşmesinde belirleyici olmaktadır. 1939–1950 aralığında yeniden skorlama yaygınlaşmakta; özellikle Mısır filmlerinden gelen ezgiler Türkçeleştirilerek sahneler uyarlanmakta ve film müziği pratiği önemli ölçüde uyarlama/yerelleştirme mantığıyla işlemektedir. Bu dönemde Sadettin Kaynak–Vecdi Bingöl çizgisi, sinema-müzik ortaklığının baskın karakterlerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

1950–1970 aralığında Yeşilçam üretimi yoğunlaşmakta; playback standardı yerleşmekte; Belkıs Özener gibi dublaj sesler yıldız sisteminin görünmeyen taşıyıcılarından biri hâline gelmekte; Metin Bükey, Avni Anıl ve Yıldırım Gürses hattında yerli bir film müziği dili güçlenmektedir. 1970’lerin ortasında sektörün kriz dinamikleri ve televizyonun yükselişi sinema üretimini zayıflatmakta; arabesk eğilimler daha görünür hâle gelmektedir. 1980’lerde TRT’nin dizi üretimi ve müzik politikaları, klasik Türk müziğini yeniden kamusal dolaşıma sokmakta; bu dönemde Yalçın Tura’nın çalışmaları kurumsal estetik açısından simgesel bir görünürlük kazanmaktadır. 1990’larda sektörel daralma ile birlikte arabesk/pop ağırlığı belirginleşmekte; 2000 sonrasında ise dijitalleşme ve “yönetmen sineması”

eğilimleriyle melez ses dünyaları artmakta, arşiv/nostalji projeleri görünürlük kazanmakta ve klasik Türk müziği daha seçici ve işlevsel kullanımlarla anlatıya yeniden dâhil olabilmektedir.

Bu süreç içinde klasik Türk müziği, kimi evrelerde Mısır kaynaklı melodram estetiğinin gölgesinde kalmakta; kimi evrelerde ise Sadettin Kaynak–Münir Nurettin Selçuk çizgisinden Metin Bükey–Yalçın Tura’ya uzanan bestecilik hattı üzerinden anlatının merkezine yerleşmektedir. Klasik Türk müziği, bu tarihsel seyir içinde yalnızca “fon” işlevi görmemekte; sahnenin tempo ve duygu yönetimini, mekân ve sınıf kodlarını, tarihsel atmosferi kuran bir anlatı aracına dönüşmektedir. Gazino, taş plak, radyo ve dizi repertuarı gibi somut dolaşım bağlamları, seyir deneyimini örmekte; film müziğinin biçimi de her dönemde radyo–gazino–Yeşilçam–TRT–televizyon/dijital platform eksenindeki kurumsal ekosistem ve kültür politikaları tarafından belirlenmektedir. Sonuç olarak klasik Türk müziği, kimi dönemlerde merkeze yaklaşıp da kimi dönemlerde geri plana çekilse de her durumda anlatının anlamını kuran temel bileşenlerden biri olma niteliğini sürdürmektedir.

4.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Bu alt problem kapsamında elde edilen bulgular, Türk sinemasında müziğin “eşlik” düzeyinden çıkarak anlatıyı kuran ve yöneten bir bileşene dönüştüğünü göstermektedir. Müzik, anlatıyı üç düzlemde desteklemektedir:

- **Dramatik-psikolojik düzlemde** karakterlerin iç sesini görünür kılmakta ve sözün geri çekildiği sahnelerde duygunun taşıyıcısı hâline gelmektedir.
- **Biçimsel-kurgusal düzlemde** sahne geçişlerini, ritmi ve mekân-zaman sürekliliğini düzenlemekte; tema–tekrar ilişkisiyle anlatının duygusal omurgasını kurmaktadır.
- **Kültürel-ideolojik düzlemde** kimlik, aidiyet ve bellek kodlarını üretmekte; mekânı ve karakteri “ışittirerek” izleyicinin okuma biçimini yönlendirmektedir.

Sonuç olarak müzik, film anlatısında tamamlayıcı bir unsur değil, çok katmanlı anlam üretiminin kurucu bileşenidir.

Çalışmada incelenen örnekler, bu işlevlerin pratikte çoğu zaman birlikte çalıştığını ortaya koymaktadır. Diegetik (sahne içi) kullanım, meyhane/gazino/düğün gibi icra mekânları üzerinden gerçeklik hissini güçlendirmekte; karakterlerin duygusal durumunu doğal akış içinde kurmaktadır. Nondiegetik (sahne dışı) kullanım ise sahnenin yorumunu çerçevelemekte; özellikle tekrar eden tema/leitmotif düzeniyle seyircinin duygu yönelimini sabitlemektedir. Bu nedenle müzik, yalnız atmosfer üreten bir fon değil; anlatının duygu ekonomisini ve anlam katmanlarını örgütleyen yapısal bir unsurdur.

Dönemsel karşılaştırma, müziğin anlatı içindeki konumunun sabit kalmadığını; ancak anlatıyı destekleme mantığının süreklilik taşıdığını göstermektedir. Yeşilçam çizgisinde müzik çoğu zaman repertuvar omurgası gibi çalışmakta; melodramın duygu yükünü sürekli biçimde taşımaktadır. 2000 sonrası örneklerde ise müzik anlatıdan çekilmemekte; daha seçici yerleştirmelerle “duygu eşiği” işaretleyen bir stratejiye dönüşmektedir. Bu dönemde müzik, bir yandan kimlik/aidiyet ve hafıza (“ev” duygusu) kuran işitsel işaretleyici olarak, diğer yandan popüler komedilerde düğün–eğlence pratikleri ve yerel icra biçimleri üzerinden ritim ve tempo kuran bir motor olarak belirginleşmektedir. Sonuç olarak müzik, Türk sinemasında karakteri, mekânı, duyguyu ve ritmi birlikte kuran temel bir anlatı bileşeni olarak konumlanmaktadır.

4.1.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Bu alt problem kapsamında ulaşılan bulgular, film müziklerinin klasik Türk müziğinin popülerleşmesinde belirleyici bir rol oynadığını göstermektedir. Genel olarak şu sonuçlara varılmaktadır:

- Sinema, klasik Türk müziğini seçkin çevrelerden halka taşımaktadır: Şarkılı filmler sayesinde klasik Türk müziği, konser ve radyo ortamlarının dışına

çıkarak sinema salonlarına girmekte; böylece daha geniş kitleler tarafından duyulup tanınmaktadır.

- Yeşilçam dönemi, klasik Türk müziğinin popülerleşmesinde bir zirve oluşturmaktadır: Sadettin Kaynak başta olmak üzere birçok bestekârın eserleri melodram filmlerinin temel unsuru hâline gelmekte; Zeki Müren, Emel Sayın ve Ahmet Özhan gibi yorumcuların filmleri, şarkıları kitlesel ölçekte görünür kılmaktadır.
- Film müzikleri, klasik Türk müziğini duygusal ve kültürel bir “ortak dil”e dönüştürmektedir: Klasik Türk müziği filmlerde aşk, ayrılık, hüznün ve aidiyet gibi duyguları temsil eden başlıca araçlardan biri olmakta; bu kullanım seyircinin hem duygusal dünyasını hem de kültürel kimlik algısını etkilemektedir.
- 1970 sonrası arabesk ağırlıklı sinema, popülerleştirici rolü zayıflatmaktadır: Toplumsal değişimlerle birlikte arabesk temalı filmler öne çıkmakta; klasik Türk müziğinin sinemadaki görünürlüğü azalmakta ve bu müzik daha çok “geçmişe ait nostaljik bir değer” olarak algılanmaya başlamaktadır.
- 1990’lar ve sonrasında nostalji dalgası, klasik Türk müziğini yeniden görünür kılmaktadır: Yeşilçam filmlerinin televizyonlarda tekrar gösterilmesi, “nostalji albümleri”nin yaygınlaşması, Belkıs Özener ve Muazzez Ersoy gibi isimlerin projeleri film şarkılarının yeniden dolaşıma girmesini sağlamaktadır.
- Dijital platformlar ve nostaljik projeler, repertuarı dar ama canlı bir alanda yaşatmaktadır: Dijital müzik platformlarındaki Yeşilçam ve nostalji listeleri, tarihî diziler ve “Yeşilçam şarkıları” konserleri klasik Türk müziğini özellikle belirli bir dinleyici grubu için güncel kılmaktadır. Bununla birlikte genel popülerlik, geçmişe kıyasla daha sınırlı bir çerçevede kalmaktadır.

Genel olarak film müzikleri, klasik Türk müziğinin geniş kitlelere ulaşmasında, repertuvarın kalıcılaşmasında ve kültürel belleğin oluşmasında kritik bir işlev üstlenmektedir. Bu işlev günümüzde daha çok nostalji, arşiv ve dijital platformlar üzerinden sürmektedir.

4.1.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Bu alt problem kapsamında elde edilen bulgular, klasik Türk müziğinin Türk sinemasında yalnızca işitsel bir eşlik unsuru olarak değil; kimlik inşası, kültürel aktarım ve duygusal temsil açısından anlatının kurucu bileşenlerinden biri olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. İncelenen yapımlarda klasik Türk müziği, karakterlerin toplumsal konumunu, ait oldukları kültürel çevreyi ve duygusal dünyayı görünür kılmakta; böylece “biz kimiz?” sorusuna sahne içinde ses üzerinden yanıt üreten bir gösterge sistemine dönüşmektedir. Müzik, özellikle sözlü anlatının sınırlı kaldığı anlarda kültürel anlamı taşıyan tamamlayıcı bir anlatı katmanı kurmakta; mekânın (meyhane, konak, gazino, düğün), sınıfın ve değer dünyasının işitsel kodlarını izleyiciye duyurmaktadır.

Elde edilen sonuçlar, klasik Türk müziğinin özellikle melodram geleneği içinde kolektif belleği harekete geçiren bir araç olarak kullanıldığını da göstermektedir. Makam tercihleri ve repertuvar seçimi, yalnızca bireysel duygu durumlarını yansıtmakla kalmamakta; aynı zamanda gelenek, aidiyet ve geçmişle kurulan ilişkiyi temsil eden simgesel bir yapı üretmektedir. Bu temsil, bazı örneklerde tarihsel/ulusal anlatıyı taşıyan dinî-törenî formlar ve koro düzenleriyle; bazı örneklerde konak-meyhane-gazino ekseninde kurulan şehirli eğlence pratikleriyle; bazı örneklerde ise televizyon dizilerinde standartlaşan tema/leitmotif ve çalgı rengiyle süreklileşmektedir. Dolayısıyla klasik Türk müziği, Türk sinemasında yalnız estetik bir tercih olarak kalmamakta; kimlik, kültür ve duygu ekseninde anlam üreten aktif bir anlatı taşıyıcısı olarak konumlanmaktadır.

Ayrıca bulgular, müziğin duygusal etki üretiminde görüntü, oyunculuk ve kurgu ile eş zamanlı çalıştığını; dramatik yoğunluğun arttığı sahnelerde duyguyu yönlendiren ve seyirci algısını belirgin biçimde şekillendiren bir unsur hâline geldiğini göstermektedir. Bu yönüyle klasik Türk müziği, sahnenin duygusal rejimini kuran; karakteri ve mekânı kültürel belleğe bağlayan izleyicinin algısında aidiyet ve tanıdıklık duygusunu tetikleyen temel bir anlatı bileşeni olarak değerlendirilmektedir.

4.1.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Bu alt problem kapsamında elde edilen bulgular, klasik Türk müziğinin Türk sinemasında film karakterlerinin psikolojik ve duygusal yapısını yalnızca yansıtan bir unsur olmadığını; bu yapıyı kuran ve yönlendiren temel bir anlatı bileşeni olarak işlediğini ortaya koymaktadır.

Makam, usûl ve seyir özellikleri, karakterlerin duygusal durumlarını kültürel olarak tanımlı bir işitsel çerçevede içinde kurmakta; böylece izleyici, karakterin ruh hâlini yalnız görsel ve sözel unsurlar üzerinden değil, müzik aracılığıyla da kavrayabilmektedir. Bu durum, klasik Türk müziğinin sinemasal anlatıda psikolojik anlam üretme kapasitesinin yüksek olduğunu göstermektedir.

Güfte ve form yapısı ise karakterin ifade edemediği duyguları taşıyarak müziği bir tür iç monolog düzeyine taşımakta; özellikle melodram yapısında müzik, karakterin “iç sesi” olarak işlev görmektedir. Bu yönüyle müzik, diyalogun yerini dolduran değil, karakterin duygusal derinliğini genişleten bir anlatı katmanı oluşturmaktadır.

Sahne içi icra mekânları ve repertuvar tercihleri, karakter psikolojisini yalnız bireysel bir duygu alanı olarak bırakmamakta; onu toplumsal ve kültürel bağlam içinde konumlandırmaktadır. Böylece müzik, karakterin yalnız ne hissettiğini değil, hangi değerler sistemi ve kültürel aidiyet içinde var olduğunu da görünür kılmaktadır.

Tekrarlanan müzikal motifler ve repertuvar kullanımı ise karakter için işitsel bir kimlik oluşturarak, duygusal sürekliliği ve hatırlanabilirliği güçlendirmektedir. Bu durum, müziğin karakter inşasında kalıcı ve belirleyici bir rol üstlendiğini göstermektedir.

Sonuç olarak klasik Türk müziği, Türk sinemasında karakterlerin psikolojik ve duygusal yapısını yalnız destekleyen bir unsur değil; bu yapıyı ses üzerinden kuran, anlamlandıran ve derinleştiren temel anlatı araçlarından biri olarak değerlendirilmektedir.

4.1.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Bu alt problem kapsamında elde edilen bulgular, klasik Türk müziğinin Türk sinemasının işitsel estetiğini kuran temel taşıyıcı unsurlardan biri hâline geldiğini göstermektedir. Erken sesli dönemde müzik, sahneleri süsleyen bir arka plan olmaktan çıkmakta; ninni, türkü ve şarkılar üzerinden karakter psikolojisini ve toplumsal atmosferi kuran anlatıya ilişkin bir yapı unsuruna dönüşmektedir: (Ör; *İstanbul Sokaklarında*, *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı*, *Vurun Kahpeye*). Bu evrede müzik, yerelleştirme/uyarlama pratikleriyle birlikte film ses bandının “yerli” bir tını dünyası kazanmasına katkı sunmaktadır.

Yeşilçam’ın olgun döneminde işitsel estetik, makam/usûl/form tercihleri kadar müzik direktörlüğü, dublaj düzeni ve sahne içi icra pratikleri üzerinden de biçimlenmektedir. Bu nedenle işitsel estetik, yalnız repertuvar seçimi değil; sesin kimde “bedenlendiği”, nereden duyulduğu (sahne içi/sahne dışı) ve tekrar/leitmotif yapısının nasıl kurulduğu gibi kararlarla birlikte oluşmaktadır. Bu çizgi; konak–meyhane–gazino ekseninde repertuvarın çok katmanlı örgütlendiği örneklerde (*Silahlı Paşazade*, *Paşa Kızı*, *Beyoğlu Güzeli*), tema şarkısının anlatıyı taşıdığı örneklerde (*Hancı*) ve şarkılı melodram yapısında (*Aşk Mabudesi*) açık biçimde izlenmektedir.

Televizyon/dizi üretiminde ise makamsal dil, tekrar (tema/leitmotif) ve çalgı rengi üzerinden standartlaşmış bir ekran estetiğine dönüşmektedir (*Küçük Ağa, Kartallar Yüksek Uçar*). 2000 sonrası dönemde klasik Türk müziği, sürekli bir “şarkı omurgası” olmaktan çok seçici yerleştirmelerle işitsel kimliği çerçeveleyen bir işleve dönüşmekte; sahne içi çerçeveleme ve bölümlleme stratejileriyle yeni bir estetik düzen kurabilmektedir (*Duvara Karşı*).

Genel değerlendirmede klasik Türk müziği, Türk sinemasının işitsel estetiğini yerli, makamsal, duygusal ve kültürel olarak kodlamakta; ses bandını görüntüyle eşit ağırlıkta taşıyan kurucu bir alan hâline getirmektedir.

Sonuç olarak bu araştırma, klasik Türk müziğinin Türk sinemasında yalnızca işitsel bir eşlik unsuru olmadığını; anlatının duygusal, kültürel ve estetik boyutlarını kuran temel bir sinemasal bileşen olduğunu ortaya koymuştur. Erken dönemden Yeşilçam’a, TRT yapımlarından 2000 sonrası sinemaya uzanan süreçte müzik kullanım biçimleri dönüşmüş olsa da klasik Türk müziği, film anlatısının anlam üretiminde süreklilik gösteren bir unsur olarak varlığını sürdürmüştür. Makamsal yapı, repertuvar seçimi, icra mekânları, playback düzeni ve işitsel yerleştirme tercihleri aracılığıyla müzik; karakterin duygusal dünyasını görünür kılan, mekânın kültürel kodlarını taşıyan ve izleyicinin belleğinde aidiyet duygusu üreten çok katmanlı bir anlatı alanı kurmuştur. Dolayısıyla klasik Türk müziği, Türk sinemasında yalnızca estetik bir tercih değil; işitsel kimliği biçimlendiren, kültürel belleği taşıyan ve anlatının anlamını derinleştiren kurucu bir unsur olarak değerlendirilmelidir.

4.1.7. Yedinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Bu alt problem kapsamında elde edilen bulgular, klasik Türk müziğinin Türk sinemasında seyirci algısını ve film deneyimini belirleyen temel bir unsur olarak işlediğini ortaya koymaktadır. Müzik, sahnenin duygu tonunu yalnız destekleyen bir katman değil; izleyicinin sahneyi algılama biçimini doğrudan yönlendiren bir yapı olarak öne çıkmaktadır.

Klasik Türk müziğinin en belirgin etkilerinden biri, izleyici algısını büyük ölçüde bilinçdışı düzeyde yönlendirmesidir. Müzik çoğu zaman doğrudan dikkat odağına yerleşmeden işitilmekte; buna rağmen sahnenin nasıl hissedileceğini, karakterlerin nasıl algılanacağını ve dramatik yapının nasıl okunacağını belirlemektedir. Bu durum, film deneyiminin yalnız görsel değil, aynı zamanda işitsel bir algı süreci olarak kurulduğunu göstermektedir.

Müzik aynı zamanda izleyicinin duygusal katılımını artıran başlıca unsurlardan biridir. Klasik Türk müziğinin makamsal yapısı ve icra tavrı, sahnenin duygusal yoğunluğunu derinleştirerek izleyicinin karakterlerle daha güçlü bir bağ kurmasını sağlamaktadır. Bu bağ, özellikle melodram yapısında belirginleşmekte; müzik, karakterlerin ifade edemediği duyguları taşıyarak izleyicinin anlatıya daha yoğun biçimde dâhil olmasına imkân vermektedir.

Klasik Türk müziği, seyirci ile film arasında kültürel bir yakınlık da kurmaktadır. Makam, repertuvar ve icra geleneği aracılığıyla taşınan kültürel kodlar, izleyicinin sahneyi yalnız anlatı içinde değil, kendi kültürel belleği içinde konumlandırmasını sağlamaktadır. Bu durum, film deneyimini bireysel bir izleme eyleminden çıkararak kolektif bir hatırlama ve anlamlandırma sürecine dönüştürmektedir.

Bununla birlikte müzik, film dünyasının toplumsal ve kültürel bağlamını hızlı ve etkili biçimde görünür kılmaktadır. Kullanılan makamsal yapı, çalgı rengi ve repertuvar, izleyicinin sahnenin ait olduğu çevreyi, sınıfsal yapıyı ve kültürel atmosferi kısa sürede kavramasına imkân tanımaktadır. Böylece müzik, anlatının anlaşılabilirliğini artıran bir rehber işlevi üstlenmektedir.

Sonuç olarak klasik Türk müziği, Türk sinemasında yalnızca estetik bir eşlik unsuru değil; izleyici algısını yönlendiren, duygusal katılımı artıran ve film deneyimini kültürel, duygusal ve sezgisel düzeylerde derinleştiren kurucu bir anlatı bileşeni olarak değerlendirilmektedir.

4.1.8. Sekizinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Klasik Türk müziğinin Türk sineması ve televizyon yapımlarındaki kültürel dolaşım ve uluslararası görünürlük işlevine yönelik yapılan incelemelerde, müziğin yalnızca dramatik anlatıyı destekleyen estetik bir unsur olmadığı; aynı zamanda kültürel belleği ulusal sınırların dışına taşıyan önemli bir temsil ve dolaşım aracı hâline geldiği sonucuna ulaşılmıştır. Özellikle soundtrack albümleri, televizyon yayın ağları, dijital müzik platformları ve küresel medya dolaşımı aracılığıyla Türk müziği; film ve dizilerin sınırlarını aşarak bağımsız bir kültürel görünürlük alanı oluşturmuştur.

İncelenen yapımlarda makam merkezli melodik yapıların, halk müziği repertuvarının, mehter etkisinin, tasavvufi çağrışımların, geleneksel saz renklerinin ve leitmotif kullanımının; kültürel kimlik, tarihsel temsil ve aidiyet duygusunu görünür kılan temel işitsel unsurlar arasında yer aldığı görülmüştür. Diegetik ve non-diegetik müzik kullanımı sayesinde müzik, yalnızca sahnelerle eşlik eden teknik bir unsur olarak kalmamış; anlatının dramatik ritmini, psikolojik yönelimini ve kültürel atmosferini belirleyen temel yapı taşlarından biri hâline gelmiştir.

İstanbul Kanatlarımın Altında filminde Osmanlı–Türk işitsel belleğinin modern sinema estetiği içerisinde yeniden yorumlandığı; ney, kudüm, tanbur, mehter etkileri, köçekçe ritimleri ve makamsal yapı aracılığıyla tarihsel İstanbul imgesinin müzik üzerinden kurulduğu anlaşılmıştır. Duvara Karşı filminde ise Türk müziğinin kimlik, aidiyet, yabancılaşma ve kültürel çatışma ekseninde önemli bir anlatı aracı olarak kullanıldığı; arabesk, halk müziği ve Türk sanat müziği unsurlarının karakterlerin psikolojik dünyasıyla ilişkilendirildiği görülmüştür. İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek belgeselinde ise İstanbul’un çok katmanlı müzik kültürünün uluslararası dolaşıma taşındığı; Türk müziğinin yaşayan, dönüşen ve kültürel hafıza oluşturan dinamik bir yapı olarak temsil edildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Televizyon dizileri açısından değerlendirildiğinde Kurtlar Vadisi ve Muhteşem Yüzyıl örneklerinin, Türk müziğinin uluslararası görünürlüğünü artıran en dikkat

çekici yapımlar arasında yer aldığı görülmüştür. Kurtlar Vadisi dizisinde halk müziği, ağıt geleneği ve Anadolu sazları modern elektronik altyapılarla bir araya getirilmiş; kullanılan türkülerin dijital platformlar aracılığıyla geniş kitlelere ulaşması Türk halk müziğinin küresel dolaşımına katkı sağlamıştır. Muhteşem Yüzyıl dizisinde ise klasik Türk müziği, mehter geleneği, gazel formu, gülbang yapıları ve tasavvufi çağrışımlar aracılığıyla Osmanlı kültürü uluslararası popüler kültür alanına taşınmıştır. Böylece Osmanlı–Türk işitsel belleği küresel medya dolaşımının dikkat çekici kültürel temsil alanlarından biri hâline gelmiştir.

Araştırmada ayrıca Türk televizyon dizilerinin yalnızca görsel anlatılar üzerinden değil; müzik aracılığıyla da kültürel diplomasi işlevi gördüğü anlaşılmıştır. Özellikle Orta Doğu, Balkanlar, Kafkasya, Orta Asya ve Latin Amerika’da yoğun biçimde izlenen Türk dizileri sayesinde Türk müziğine ait makam yapıları, saz renkleri, halk türküleri, tasavvufî öğeler ve Osmanlı müzik estetiği geniş izleyici kitleleri tarafından tanınır hâle gelmiştir. Bu süreçte soundtrack albümleri, YouTube arşivleri ve dijital müzik platformları; televizyon müziklerini bağımsız dolaşıma sahip kültürel ürünlere dönüştürmüştür.

Dijital yayın platformlarının yaygınlaşmasıyla birlikte Türk görsel–işitsel sektöründe müzik kullanım anlayışının da dönüşüm geçirdiği görülmüştür. Özellikle Netflix, MUBI, BluTV ve Exxen gibi platformlar için hazırlanan yapımlarda Türk müziği unsurlarının daha hibrit, deneysel ve atmosferik biçimlerde yeniden yorumlandığı anlaşılmıştır. Geleneksel Türk müziği unsurlarının elektronik altyapılar, caz, alternatif müzik ve farklı kültürel etkilerle birlikte kullanılması; Türk müziğinin modern medya estetiği içerisindeki dönüşümünü görünür kılmıştır.

Sonuç olarak klasik Türk müziği ve genel olarak Türk müziği unsurları, Türk sineması ve televizyon yapımlarında yalnızca dramatik anlatıyı destekleyen estetik bileşenler olarak değil; kültürel belleği koruyan, yeniden üreten ve uluslararası dolaşıma taşıyan önemli temsil araçları olarak işlev görmüştür. Bu yönüyle Türk

müziği, modern sinema ve televizyon estetiği içerisinde yeniden yorumlanarak hem ulusal kültürel hafızanın korunmasına hem de Türk kültürünün küresel ölçekte görünürlük kazanmasına önemli katkı sağlamıştır.

4.2. Öneriler

Bu araştırmanın bulguları doğrultusunda klasik Türk müziği–sinema ilişkisine yönelik akademik ve uygulamalı çalışmaların güçlenmesi için aşağıdaki öneriler geliştirilmelidir:

1. Türk sinemasında müziğin kullanım tarihi, sessiz dönem - erken sesli dönem - Yeşilçam - TRT dönemi - 2000 sonrası gibi açık bir dönemleme üzerinden genişletilmeli; her dönemin üretim koşulları (radyo/gazino/TV/dijital platform ekosistemi) karşılaştırmalı biçimde ele alınmalıdır.

2. Müziğin anlatıyı destekleme biçimlerini inceleyen çözümlemelerde standart bir analiz şeması kullanılmalı; sahne zamanı, müziğin kaynağı (diegetik/nondiegetik), işlevi (duygu/ritim/kimlik/mekân), tema–tekrar (leitmotif) örgüsü ve dramatik kırılma noktaları aynı form üzerinden kaydedilmelidir.

3. Film müziklerinin klasik Türk müziğinin popülerleşmesine etkisi yoruma bırakılmamalı; dönem basını, radyo yayın akışları, plak/nota dolaşımı, konser/gazino programları ve repertuvar tekrarları üzerinden izlenebilir ve karşılaştırılabilir veri setleri kurulmalıdır.

4. Klasik Türk müziğinin kimlik ve kültürel aktarım boyutu, disiplinler arası yaklaşımla ele alınmalı; kültürel bellek, modernleşme, sınıf/aidiyet ve şehirleşme tartışmaları film okumasına doğrudan dâhil edilmelidir.

5. Duygusal etki ve dramatik yoğunluk ilişkisi sahne bağlamında görünür kılınmalı; makam–duygu ilişkisi “varsayım” düzeyinde bırakılmadan sahne, kurgu, oyunculuk ve ses yerleştirme kararlarıyla birlikte kanıtlayıcı biçimde çözümlenmelidir.

6. Karakter inşasında müziğin rolü, karakter çözümlemesiyle birlikte değerlendirilmelidir; karakter değişimi ile müzikal tekrar/çeşitleme (tema, aranjman farklılaşması, icra tavrı) ilişkisi sistematik biçimde izlenmelidir.

7. İşitsel estetik çözümlemeleri derinleştirilmeli; ses tasarımı, kayıt teknolojileri, miks tercihleri, çalgı rengi ve dublaj/playback düzeni klasik Türk müziği unsurlarıyla birlikte değerlendirilmelidir.

8. Film çözümlemelerinde kullanılan klasik eserlerin künyeleri (bestekâr, güfte, makam, usûl, form, icra/kaynak kayıt, varsa repertuvar bağlantısı) titizlikle tespit edilmeli ve tezlerde standart biçimde gösterilmelidir.

9. Seyirci algısı ve film deneyimine ilişkin çıkarımlar alımlama araştırmalarıyla desteklenmeli; anket, odak grup ve derinlemesine görüşmelerle kuşaklar arası karşılaştırmalar yapılmalı ve bulgular sahne bazlı müzik çözümlemeleriyle ilişkilendirilmelidir.

10. Yönetmen- besteci iş birliği rastlantıya bırakılmamalı; klasik Türk müziğialanında uzman müzikolog ve icracılar üretim sürecine danışman olarak dâhil edilmeli, repertuvar/makam/usûl seçimleri dramatik yapı ile birlikte tasarlanmalıdır.

11. Yeşilçam dönemine ait film kopyaları, kayıtlar, nota malzemeleri ve üretim belgeleri kurumsal iş birlikleriyle derlenmeli; telif/etik süreçler netleştirilerek dijital arşivleme sürdürülebilir hâle getirilmeli ve araştırmacı erişimi için doğrulanabilir katalog/metadata sistemi oluşturulmalıdır.

12. TRT arşivleri, özel televizyon arşivleri ve dijital platform kataloglarında yer alan yapımların müzik künyeleri standartlaştırılmalı; aynı eserin farklı adlarla/eksik bilgilerle dolaşıma girmesini engelleyecek doğrulama süreçleri oluşturulmalıdır.

13. Sinema ve müzik eğitimi veren kurumlarda (iletişim fakülteleri, konservatuvarlar, sinema/TV bölümleri) klasik Türk müziğinin filmde kullanımına yönelik uygulamalı ders/modül içerikleri geliştirilmelidir; diegetik/nondiegetik yerleştirme, tema-tekrar, dublaj/playback ve miks kararları vaka analizleriyle öğretilmelidir.

14. Türk sineması ve televizyon yapımlarında kullanılan klasik Türk müziği unsurlarının uluslararası kültürel dolaşımdaki etkisi; dijital platformlar, soundtrack albümleri, sosyal medya dolaşımı ve küresel izleyici alışkanlıkları üzerinden ayrıntılı biçimde incelenmelidir.

15. Türk dizileri ve filmleri aracılığıyla uluslararası dolaşıma giren makam yapıları, halk türküleri, mehter müziği, tasavvuf musikisi ve geleneksel saz kullanımının farklı kültürlerdeki algılanış biçimleri ile Osmanlı kültürü, Anadolu kimliği ve tasavvufi belleğin müzik aracılığıyla uluslararası izleyiciye aktarımı; tarih, iletişim, müzikoloji ve medya çalışmaları ekseninde değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Abisel, N. (2006). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki Basım Yayım .
- Akad, Ö. L. (2004). *Işıkla Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akçura, G. (2006). *İstanbul Twist*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Akdoğan, O. (1995). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler* . İzmir : Can Ofset.
- Akın, B. (2018). Kültürel Bellek ve Müzik. *Konservatuvar Dergisi*, 101-117.
- Alvan, M. H. (2017, Haziran 21). *Modernleşme karşısında klasik Türk musikisi*.
<https://www.sabahulkesi.com:>
<https://www.sabahulkesi.com/2017/06/21/modernlesme-karsisinda-klasik-tuerk-musikisineyzen-mustafa-hakan-alvan/> adresinden alındı
- Arit, F. (1959). Türkiye'nin Hollywood'u Yeşilçam Sokağı. *Hayat*(2), s. 6-7.
- Arslantepe, M., & Demir, B. A. (2024). Türk Melodram Sinemasında Kadın Suçlular. *İnsan Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 569–586.
- Atatürk, M. K. (1934). *Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisi 'nin IV. Dönem 4. Yasama Yılı Açılış Konuşması*. Türkiye Büyük Millet Meclisi:
https://cdn.tbmm.gov.tr/TbmmWeb/tarihce/ataturk_konusma/4d4yy.htm
adresinden alındı
- Attali, J. (2021). *Gürültüden Müziğe*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Attila, O. (1966). *Afyonkarahisar Türküleri*. Ankara: Güven Matbaası.
- Ayça, E. (1996). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (S. M. Dinçer, Dü.) İstanbul: Doruk Yayınevi.
- Balcı, E. (2005). *Nevzat Atlıg: Musikimizle Övünmemiz İçin*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Banazılı, A. M. (2025). Demokrat Parti Döneminde Göç Politikaları (1950-1960). *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(20), 133-154.
- Bardakçı, M. (2001, Şubat 18). *Murat Bardakçı: İşte, Nazım Hikmet'in sansürlenmiş şarkıları*. <https://www.hurriyet.com.tr:https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/murat-bardakci/iste-nazim-hikmet-in-sansurlenen-sarkilari-39227167> adresinden alındı
- Bardakçı, M. (2017). *Safîye*. İstanbul : Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Başgüney, H. (2010). 1965-1980 arası sinema ve politik tartışma. *Yeni İnsan Yeni Sinema*(27), s. 89-98.
- Batcho'dan aktaran Özdemir, M. (2020). Şarkılar Seni Söyler: Gündelik Yaşamda Müzikal Nostalji. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*.
- Bayraktar, D. (2017). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bengi, D. (2016). *50'li yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük*. “Şimdiki Zaman Beledir”. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bengi, D., & Zat, E. (2020). *100. yılında Cumhuriyet'in popüler kültür haritası I (1923–1950): Her savaştan bir yara*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Berktaş, E. (2010). *1940'lı Yılların Türk Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Çebi, Z. (2006). 1960 Dönemi Türk Sineması ve Toplumsal Gerçekçi Çalışmalar. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelik, F. (2010). Modernleşme Serüvenimiz ve Yeşilçam. *Sanat Dergisi*(17), s. 31-37.
- Çelikcan, P. (1996). *Müziği Seyretmek*. Ankara: Yansıma Yayınları.
- Çınarlı, M. (1981). Münir Nurettin Selçuk. *Milli Kültür*, (4), 28-30.
- Dağdeviren, M. (Mayıs 2024). Son Dönem Türk Komedi Film Müzikleri Üzerine Bir Araştırma, sayı 50. *Sanat Yazıları*, 230–246.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Dikici, R. (2011). *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Dinçer, (, S. (1996). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Dirim, M. (2024, Nisan 13). *yesilcamin-gizli-kahramani-belkis-ozener*.
<https://www.yeniasir.com.tr: https://www.yeniasir.com.tr/yazarlar/mert-dirim/2024/04/13/yesilcamin-gizli-kahramani-belkis-ozener adresinden alındı>
- Dorsay, A. (1977). *Mitos ve Kuşku, İstanbul*. İstanbul: Görsel Yayınları.
- Dorsay, A. (2000). *12 Eylül yılları ve Sinemamız*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dorsay, A. (2005). *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yıllar Türk Sineması 1990-2004*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dönmez, Y. E. (2017). *Yeşilçam Filmlerinde Türk Sanat Müziği Makamları ve Etkileri*. Ankara: Gece Kitaplığı.

- Dönmez, Y. E., & Ü. İ. (2020). Türk Sinemasında Dublaj Şarkılar: Belkıs Özener Örneği. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 203-217.
- Durgun, Ş. (2005). *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: Ümit Ofset.
- Duygulu, M. (2002). Küreselleşme ve Sosyal Değişim Sürecinde Türk Halk Müziğinde: Kimlik, Tavır, Teknik. *VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi: Küreselleşme ve Geleneksel Kültür Seksiyon Bildirileri*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erdoğan, İ., & Solmaz, P. B. (2005). *Müzik Materyal Satış ve Bilinç Yönetimi İçin Bilişsel ve Duygusalın Oluşturulması*. Ankara: Erk YAYınları.
- Erdoğan, İ., & Solmaz, P. B. (2005). *Sinema ve Müzik*. Ankara: Erk Yayınları.
- Erdoğan, N. (2017). *Elektrik, Sinema ve Kızıl Sultan Abdülhamid, Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erdoğan, N. (2017). *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Erkılıç, S. D. (2008). Toplumsal Beğenideki Değişimlerin Temsili Olarak Sinema ve Müzik: Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey ve Neredesin Firuze. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 133-137.
- Erol, A. (2017). *Popüler Müziği Anlamak Kültürel Kİmlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam 4. Basım*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Erus, Ç. (2007). İlm endüstrisi ve dağıtım: 1990 sonrası Türk sinemasında dağıtım sektörü. *Selçuk İletişim*, 4(4), s. 5–16.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'si'nde Sinema*. İstanbul: BETA Basım Yayım .

- Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Eser, Z. (2007). Nostaljinin Pazar Bölümleme Değişkeni Olarak Kullanılması Üzerine Kavramsal Bir Çalışma. *Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi* S.1.
- Evren, B. (1997). *Değişimin Dönemecinde Türk Sineması*. İstanbul: Leya Yayınları.
- Eyan, B. (2024). Bir Şehnaz Oyun piyesinin Şekerpere filmine uyarlanışındaki kurgusal değişimlerin karakterlere yansımaları. *Gazi Türkiyat*(34), s. 213–226.
- Güçhan, G. (1989). Popüler Kültürün Sinemaya Yansımaları: "Muhsin Bey". *Dergipark*, 105.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Güdek, B. (2014). Cumhuriyet dönemi müzik alanında yabancı uzman raporları. *Tarih Okulu Dergisi*(17), s. 629–659.
- Günay, E. (2021). *Müzik Sosyolojisi*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Güneş, S. (1991). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansımaları*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Güngör, E. (2017). 1950'ler Türkiye'sinde modernleşme ve gündelik hayat değişimlerine. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 2(3), 94-112.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Hiçyılmaz, E. (1997). *Zeki Müren İçin Bir Demet Yasemen Dargınım Sana Hayat*. İstanbul: Kamer Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (1999). Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği. *Cumhuriyet'in Sesleri* (s. 70–92). içinde istanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- İrten, S., & Sazak, N. (2018). Osmanlı Modernleşme Döneminden Cumhuriyete: Toplumsal Dönüşüm Süreçlerinde Devletin Müziğe Müdahalesi. *Online Journal of Music Sciences*(3), s. 24–45.
- Işıktaş, B. (2021). 1950'lerde Türkiye'de Liberalleşmenin Popüler Kültür ve Türk Müziğine Yansımaları. F. Karakaya (Dü.) içinde, *Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra* (s. 11-23). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Järvinen, A. (2021, Temmuz). *Cüneyt Arkin & Filiz Akın – Yarım Kalan Saadet (1970) film incelemesi*. <https://sinematikyesilcam.com:https://sinematikyesilcam.com/2021/07/cuneyt-arkin-ve-filiz-akin-yarim-kalan-saadet-1970/> adresinden alındı
- Kalan. (1991). *Kalan Müzik Şirketi*. <https://kalan.com/kalan-muzik-hakkinda/> adresinden alındı
- Kara, M. (2018, Şubat). *Metin Bükey: Bir Şarkısın Sen, Ömür Boyu Sürecek*. <https://www.evrensel.net:https://www.evrensel.net/yazi/80856/metin-bukey-bir-sarkisin-sen-omur-boyu-surecek> adresinden alındı

- Karabük, S. (2018). 1914 – 1951 Yılları arasında Türk Müziği'nin Türk Sineması'na Katkıları. *İdil Dergi*, 195–207. idildergisi: <https://www.idildergisi.com/> adresinden alındı
- Karabük, S. (2019, Temmuz). Sâdeddin Kaynak'ın eser bestelediği filmlerin ve bu filmlerde yer alan eserlerin incelenmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kaynak, S. (1944). Türk Musikisi Ve Türk Filmciliği. *Perde Sahne*, (26), 6-17.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kocabaşoğlu, U. (2010). *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koç, N. (2012). Cumhuriyet'in ilk yıllarında radyo. *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*(8), 51-78.
- Konualp, S. (2004). *Film Müziği: Tarihçe ve Yazılar*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Kutluk, F. (2018). *Müzik ve Politika*. İstanbul: H2O Yayıncılık.
- Küçükkaplan, U. (2022). *Türk Beşleri İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Ütopyası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk Gelenegimiz ve Türk Musikisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Monaco, J. (2009). *BİR Film Nasıl Okunur?* İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Odabaşı, İ. A. (2017). *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*. İstanbul: Dergah Yayınları.

- Ok, A. (2002). *Türk Sinemasında Film Müzikleri*. Antalya: Antalya Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1999). *Türk Sineması*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Oskay, Ü. (1995). *Müzik ve Yabancılaşma*. İstanbul: Der Yayınları.
- Otyam, N. (1979). *Sinemada Müzik ve Folklor*. İstanbul: M.S.Ü Sinema ve Televizyon Merkezi Arşivi.
- Öngören, F. (1998). *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öz, S., & Afacan, İ. (2020). *Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden*. İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Özbek, M. (1994). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbek, M. (2006). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdemir, S. (2009). *Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Sâdedin Kaynak*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özgüç, A. (1988). *Arkadaşım Yılmaz Güney*. İstanbul: Broy Yayınları.

- Özgüç, A. (1988). *Türk sinemasına damgasını vuran on kadın*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması / Dönemler, Modalar, Tipler*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2012*. İstanbul: Horizon International Yayıncılık.
- Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagöz'den Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* (1. Baskı b.). Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Öztekin, M. (2020, Temmuz 3). <https://www.turkiyegazetesi.com.tr/>:
<https://www.turkiyegazetesi.com.tr/kultur-sanat/sultanlarin-sinemacisi-bir-devrin-aynasi-715268> adresinden alındı
- Öztuna, Y. (1987). *Türk Mûsikîsi-Teknik ve Tarih*. İstanbul: Kent Basımevi.
- Öztuna, Y. (2012). *"Türkü"* (Cilt C. 41). İstanbul: TDV Yayınları.
- Öztürk, T. A. (2015). Postmodernizmin Zaman Algısı: "Müzikte Nostalji Modası". *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi, Sayı: 1*, 31-41.
- Özuyar, A. (2004). *Babıali'de Sinema*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Özuyar, A. (2007). *Devlet-i Aliyye'de sinema*. Ankara: De Ki Basım Yayımları.

- Özuyar, A. (2011). *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Özuyar, A. (2017). *Sessiz dönem Türk sinema tarihi (1895–1922)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özuyar, A. (2017). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özyıldırım, M. (2013). *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Özyıldırım, M. (2013). *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Paçacı, G. (1999). Cumhuriyetin Sesli Serüveni. *Cumhuriyet'in Sesleri*. içinde İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Parsa, S. (1989). *Estetik Açısından Filmin Temel Öğeleri*. İzmir : Neşe Yayıncılık.
- Patton, M. Q. (2025). *Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri* (3 b.). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Pekman, C., & Kılıçbay, B. (2004). *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Pösteki, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*. İstanbul: Es yayınları.
- Pösteki, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İzmit- Kocaeli: Umut-Tepe Yayınları.
- Ramazanoğlu, S. (2026, Ocak 31). *İki tarih, tek tartışma: 1926 ve 1934'te Türk müziği; yasak mı reform mu?* Independent Türkçe:

<https://www.indyturk.com/node/772118/t%C3%BCrki%C3%9C%87yeden-sesler/i%C3%9C%87ki-tarih-tek-tart%C4%B1%C5%9Fma-1926-ve-1934%E2%80%99te-t%C3%BCrk-m%C3%BCzi%C4%9Fi-yasak-m%C4%B1-reform-adresinden-alındı>

Sağır, T., Zahal, O., & Gürpınar, E. (2013). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Müzikte Modernleşme Hareketleri ve Müzik Politikaları (1923-1952). *İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), s. 71–89.

Sakaoğlu, N., & Akbayar, N. (1999). *Binbir Gün Binbir Gece: Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Eğlence Yaşamı*. İstanbul: Denizbank.

Say, A. (2008). *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?* İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Saydam, B. (2020). Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 18, Sayı 36, 401- 424.

Scognamillo, G. (1996). *Yeşilçam'dan Önce Yeşilçam'dan Sonra*. İstanbul: Leya Yayınları.

Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi 1896-1997*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Scognamillo, G. (2008). *Cadde-i Kebir'de Sinema*. İstanbul : Agora Kitaplığı.

Selçuk, A., & Gök, H. (2010). *Muharrem Gürses ve Sineması - Yüksek Lisans Tezi*. Mimar Sinan. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

SESAM. (tarih yok). *Türkiye Sinema Tarihi*. SESAM: <https://sesam.org.tr/turkiye-sinema-tarihi/> adresinden alındı

- Sezer, F. (2011). Öfke ve psikolojik belirtiler üzerine müziğin etkisi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 8(1), s. 1473-1493.
- Sezer, F. (2011). Öfke ve psikolojik belirtiler üzerine müziğin etkisi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 8(1), s. 1473-1493.
- Sezer, F. (2011). Öfke ve psikolojik belirtiler üzerine müziğin etkisi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 8(1), s. 1473-1493.
- Sezer, F. (2011). Öfke ve Psikolojik Belirtiler Üzerine Müziğin Etkisi. *Uluslararası İnsan Bilimleri- Cilt:8 Sayı:1*.
- Somakçı, P. (2003). Türklerde Müzikle Tedavi. *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 15.
- Soydan, S. (2024, Şubat 26). Nazım Hikmet'in Uzun Metrajlı Filmi "Güneşe Doğru Etrafında. [www.sanatkritik.com: https://sanatkritik.com/eski/nazim-hikmetin-uzun-metrajli-filmi-gunese-dogru-etrafinda/](https://sanatkritik.com/eski/nazim-hikmetin-uzun-metrajli-filmi-gunese-dogru-etrafinda/) adresinden alındı
- Sunar, L., Ülker, O., & Kartal, F. B. (2022). *Geleceğin Türkiye'sinde Kültür Politikaları*. İstanbul: İlke Yayınları.
- Şen, H. O. (2003). *Sadeddin Kaynak*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Şoray, T. (2017). *Sinemam ve Ben*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tan, N. (1987). Türk Sinemasında Arabesk: Arabesk Şarkılı Filmlerin İncelenmesi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul : Dergah Yayınları.

- Tanrısever, B. (2001). *Opera Functioning As Narrative İn Films: Apocalypse Now Godfather III, Phialdelphia*. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Tarman, S. (2011). *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Tarman, S. (2011). *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- TBMM, T. (1987). 3329 sayılı 3257 sayılı *Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanununun bazı maddelerinin değiştirilmesine dair Kanun*. T.C. Türkiye Büyük Millet Meclisi:
https://www5.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc070/kanuntbmmc070/kanuntbmmc07003329.pdf adresinden alındı
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tıraşçı, M. (2014). İbn Haldun Mukaddime'sinde Musiki. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 100-115.
- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896–2005)*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Tura, Y. (1988). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*. İstanbul : Pan Yayıncılık.
- Uçakan, M. (1977). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Düşünce Yayınları.
- Ulus, M. K. (2018). *Atatürk'ün Yanı Başında Çankaya Köşkü Kütüphanecisi Nuri Ulus'un Hatıraları*. İstanbul: İstek Yayınları.
- Uymaz, E. (2024). Arabesk Melodileri: Türkiye Müzik Sahnesinde Bir Evrimin İzleri. *TÜRKAV Kamu Yönetimi Enstitüsü Sosyal Bilimler Dergisi*, 231-252.

- Vincenti, G. (2008). *Sinemanın Yüzyılı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayım.
- Yarman, O. (2010). Alaturka Müziğin Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme. *Saz ve Söz İnternet Dergisi*, 9, 1-37.
- Yavuz, D. (2012). *Türkiye Sinemasının 22 Yılı (1990-2011 Sayısal Verilerle 22 Yıllık Döneme Bakış)*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.
- Yaylagül, L. (2018). *Sinema Toplum Siyaset*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yengin, N. (2010). *Gence Çölündeki Laleler*. <https://www.tarihistan.org/>: <https://www.tarihistan.org/yazarlar/naci-yengin/gence-cölündeki-laleler/30864> adresinden alındı
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, V., & Koç, T. (2019). *Müzik Felsefesine Giriş*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yorgancılar, S. (2019). Sinema ve Kimlik İnşası: Milli Sinema Örneği . *Turkish Studies – Social Sciences*, 14(6), 3591–3604.