



**The practice of “de-gentrification” of the Turkish film criticism in the late 1950’s: The critical receptions and the aesthetic analysis of melodramas like *Three Friends* (1958) and *Port of the Lonely* (1959)**

**1950’ler sonu Türk sinema eleştirisinin “türsüzleştirme” uygulaması: *Üç Arkadaş* (1958) ve *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) melodramlarının eleştirel alımlamaları ve estetik çözümlemeleri**

**Tunç Yıldırım<sup>1</sup>**

#### **Abstract**

This article focuses on two similar examples of melodramas which are representations of the general aesthetic tendency during the genesis of Yeşilçam period (1948-1959) of the Turkish cinema. This work aims to prove that in the aforementioned era, critical discourse which categorizes, names and classifies movies, imposed the *practice of de-gentrification* for *Three Friends* and *Port of the Lonely*. To accomplish this aim, an analysis of comparative critical reception should be done in the first stage. Secondly esthetics analysis for those two movies of the same hybrid genre (melodrama), must be presented.

The hypothesis of the article is that, traditional Turkish cinema historiography which based on the repetition of director centered critical discourse will become outdated, if a new approach that focuses on film genres is approved. Analyzing those two melodramatic and realist movies which are chosen as samples from an historical perspective, and placing them rightly in the tradition of Turkish Cinema, will only be possible with a developed method which cross-reads multiple primary sources and contextualize the critical discourse on the melodrama genre.

#### **Özet**

Bu makale, Türk sinemasının Yeşilçam döneminin oluşum aşamasında (1948-1959) genel estetik eğilimi temsil eden tür sineması içinde hâkim konumda olan melodram türünün iki benzer örneğine odaklanır. Çalışmanın amacı sinema türlerini isimlendiren, tasnif eden ve ayırt eden dönemin eleştirel söyleminin *Üç Arkadaş* ve *Yalnızlar Rıhtımı* melodramları söz konusu olduğunda *türsüzleştirme uygulaması* yaptığını kanıtlamaktır. Bunun için ilk aşamada söz konusu filmlerin karşılaştırmalı eleştirel alımlama çözümlemeleri yapılır. İkinci olarak da, aynı melez türe (melodram) giren bu iki filmin estetik çözümlemelerine yer verilir.

Makalenin varsayımı, ancak tür sineması gerçeğini temel alan yeni bir yaklaşımın onaylanması halinde eleştirel söylemi genel hatlarıyla tekrar eden yönetmen merkezli geleneksel Türk sinema tarihyazımının aşılacağı yönündedir. Örneklem olarak seçilen bu iki melodramatik gerçekçi filmin tarihsel açıdan açıklanıp Türk sinema geleneği içindeki yerlerine oturtulması ancak çoklu birincil kaynakları keşiftiren ve melodram türü hakkındaki eleştirel söylemi bağlaştıran gelişkin bir yöntemle söz konusu olabilir.

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., Tunceli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, RTS Bölümü, [tyildirim@tunceli.edu.tr](mailto:tyildirim@tunceli.edu.tr)

Yıldırım, T. (2016). 1950'ler sonu Türk sinema eleştirisinin "türsüzleştirme" uygulaması: *Üç Arkadaş* (1958) ve *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) melodramlarının eleştirel alımlamaları ve estetik çözümlenmeleri. *Journal of Human Sciences*, 13(2), 3181-3203. doi:[10.14687/jhs.v13i2.3945](https://doi.org/10.14687/jhs.v13i2.3945)

**Keywords:** Critical Discourse; Critical Reception; Melodrama; Model of Genrification; Practice of De-Genrification; *Three Friends*; *Port of the Lonely*; Memduh Ün; Lütfi Ömer Akad.

**Anahtar Kelimeler:** Eleştirel Söylem; Eleştirel Alımlama; Melodram; Türleştirme Modeli; Türsüzleştirme Uygulaması; *Üç Arkadaş*; *Yalnızlar Rıhtımı*; Memduh Ün; Lütfi Ömer Akad.

[\(Extended English abstract is at the end of this document\)](#)

## 1. GİRİŞ:

Yakın bir zamanda seri olarak yayımlanan üç ayrıntılı makalemde Türk sinemasının sınırları belirli bir zamansal kesitinin (1948-1959) genel estetik eğilimini o dönemki eleştirel söylemin adlandırarak oluşturduğu beş standart tür (*tarihî film*, *komedi*, *polisije*, *melodram* ve *köy filmi*) örnekleri üzerinden tespit edip çözümlenerek, yönetmen merkezli geleneksel Türk sinema tarihyazımı paradigmasından farklılaşan bir bakış açısı sundum (Bkz. Yıldırım, 2015-a: 26-65, 2015-b: 208-244 ve 2015-c: 29-65). Birbirine sıkıca bağlı bu analitik çalışmalarımın nihai amacı, Türk sinema tarihini Yeşilçam merkezli olarak yeniden dönemlendirmek<sup>2</sup>; filmlerin içeriklerine ve biçimlerine doğrudan etki eden tür sineması etmeninin altını çizmek; yönetmen yaratıcılığının standart türlerle nasıl etkileşime girdiğini tahlil etmek ve yeni bir Türk sinema tarihyazımı için zorunlu epistemolojik, teorik ve metodolojik altyapıyı hazırlamaktır.

Sorun-tarih odaklı çalışan, kesin bir kavramsal çerçeveden hareket eden, filmsel ve filmsel olmayan birincil kaynaklar üzerine kurulu ampirik çalışmalar *yeni sinema tarihi*<sup>3</sup> paradigmasına uygun düşen bir Türk sinema tarihi yazılması için gereklidir çünkü 20. yüzyıl Türkiye'sinin kültür ve sanat tarihine damgasını vurmuş sinema fenomeninin bütün karmaşıklığı ancak böyle açıklanabilir. Yalnız arşiv koşulları meselesi ve nitelikli araştırmacı yetersizliği düşünüldüğünde böyle bir eserin ancak *kollektif bir entelektüel emek* ile mümkün olabileceği kolayca anlaşılır. Bilimsel açıdan kabul görececek Türk sinemasının estetik, kültürel, teknolojik, ekonomik ve sosyal tarih(ler)ini ancak bu alanların her birinde ihtisaslaşmış bir *üniversiteli uzman kümesi* birlik içinde yazabilir.

Anlaşılacağı gibi, başta Özön (1985, 1995, 1962 [2013]) ve Scognamillo (1998) gibi otodidakt sinema tarihçileri ile Onaran (1994) gibi ilk nesil mektepli sinema tarihçisinin temsil ettiği yönetmen figürünü odak noktasına yerleştiren ve basmakalıp bir *tiyatrocü/sinemacı* dikotomisi üzerine inşa edilen teleolojik perspektifi aşmak artık elzemdir. Bu evrimci görüşe göre Türk sinema estetiği teatrallikten sinemasallığa doğru evrilir. Bu kutuplaştırıcı yaklaşım, Muhsin Ertuğrul'un temsil ettiği savunulan tiyatrocuları, Lütfi Akad'ın temsil ettiği ileri sürülen sinemacılarla sürekli çatıştırır. Böylece, erken Yeşilçam dönemi Türk sinemasının estetik karakterini sadece yönetmenlerin sanatsal nitelikleriyle özdeşleştirir ve o yıllara ait eleştirel söylemin önde gelen temsilcilerinin (Attila İlhan, Burhan Arpad, Metin Erksan, Halit Refiğ vs.) günlük gazetelerde çıkan tenkitlerde tescillediği standart türlerin etkisini göz ardı eder (Bkz. Yıldırım, 2015-a: 55-56). Aslında 1950'lerin gündelik

<sup>2</sup> Önceden önerdiğim ve toplamda beşe bölünen periyodizasyon şekli şöyle: 1. *Yeşilçam öncesi istikrarsız ve yetersiz film yapımı dönemi* (başlangıcından (?) 1 Temmuz 1948 tarihli yerli film geçen sinema salonları lehine yapılan korumacı vergi indirimine kadar geçen süre). 2. *Yeşilçam sinemasının oluşumu* (1948-1959 döneminde kitlesel film üretiminin sistemleşmesi ve standart türlere dayanan Yeşilçam'ın kendisini kabul ettirmesi). 3. *Yeşilçam'ın altın çağı* (1960'da *Gecelerin Ötesi*'nden yani *toplumsal gerçekçi sinema hareketinin* ortaya çıkışından 1971'de TRT'nin ulusal çapta yayına başlamasına kadar geçen kısa süre). 4. *Yeşilçam'ın ağır krizi* (1972'den 1989'a kadar giden bu dönemde seyirci sayısının düşmesiyle talep azalır ve sinema salonlarının hızla kapanması ile de iç pazar daralır). 5. *Yeşilçam sonrası dönem ya da ikinci yeni Türk sineması dönemi* (yabancı sermaye yasasının 1989'da değiştirilmesi ile Türk sinema endüstrisinin dağıtım ve işletim ağlarının aniden dev Hollywood kurumlarının (WB, UIP) eline geçer ve Yeşilçam sineması birkaç yıl içinde tamamen yok olur. Böylece ortak yapımlar ve bağımsız yapım tarzı öne çıkar).

<sup>3</sup> Batı'da akademisyen olan sinema tarihçisi yazarların üniversite ortamında, yeni yöntemler ve her çeşit birincil arşiv kaynakları kullanarak yazdıkları sorun-tarih yaklaşımından hareket eden yeni sinema tarihi modeli Philippe Gauthier'e göre (2011: 95) "son otuz yılın sinema tarihyazımındaki egemen paradigmadır."

basınında ve çok satan siyasi dergilerinde yayımlanan bu yazıların önemi, sinema sanatçısı olduğu *a priori* kabul edilen yönetmenin bağımsız hareket edemediğini aksine, yapımcı isteklerine ve tür formüllerine zorunlu biçimde bağlı kaldığını tasdik etmelerinden kaynaklanır. Bu bağlamda, söz konusu dönemin liberal görüşlü gazetesi *Vatan*'da sinema tenkitleri yapan, tiyatro eleştirisinden gelme Burhan Arpad'ın (1954: 4) melodram konusunda yazdıklarını bir kez daha hatırlamak anlamlı olur:

“[...] *Rejisör prodüktörün hükümlerine yüzde yüz boyun eğmeye mecburdur. Her şeyden evvel işadamları olan prodüktörlerimiz için Türk piyasasında en fazla iş yapan filmler de Amerikan ve Mısır filmlerinin melodram neveleridir.* Böyle olunca da ne kadar emek sarf edilse, rejisör ne kadar idealist olsa, artistlerimiz ne derece kabiliyetli olsa ve hatta ne derece anlayış gösterse, netice yine böyle olacak. Kim bilir daha ne zamana kadar?” (*İtalik* vurgulamalar benim [TY])

Melodram türünün dönemin Türk sinema endüstrisi içindeki nüfuzunu ve mutlak hâkimiyetini kanıtlayan bu gözlemci görüşü dikkate almamak kusurlu bir tarihçi tavrı olur. Zaten yeni sinema tarihi paradigmasının alâmetifarıkası da “sinema tarihinde estetik yaklaşımlar tarafından marjinalleştirilen popüler tür sinemasını ıslah etmesi ve ona iade-i itibar yapmasıdır.” (Chapman vd, 2007: 117)

Bu makalenin sorunsalı, birbirini izleyen iki yılda, farklı seviyelerde olduğu kabul edilen iki ayrı yönetmen tarafından çevrilen ama aynı baskın türe giren *Üç Arkadaş* ile *Yalnızlar Rıhtımı* filmlerinin nasıl ve niçin bir türsüzleştirme uygulamasına tabii tutulduklarını açıklamaktır.

## 2. AMAÇ VE YÖNTEM:

Bu yazıda, 1950'lerin ulusal gazetelerinde kurumsallaşan sinema eleştirisi üzerinden tespit edip çözümlediğim (Yıldırım, 2015-c: 29-49) ve Yeşilçam'ın başlangıç evresindeki türsel kimliği temsil eden film neveleri arasında başat konuma sahip melodram türüne ait daha önce ele almadığım iki çetrefil örneğe yer vereceğim. Hemen hemen aynı politik duruşa dâhil sol sinema eleştirmeni çevresinin dikkatini çeken *Üç Arkadaş* (Memduh Ün, 1958) ve *Yalnızlar Rıhtımı* (Lütfi Akad, 1959) filmlerinin eleştirel alımlama analizleri ile tür sineması bağlamında yapacağım estetik tahlili karşılaştırmalı bir yöntemle ele alacağım. Böylece adı geçen iki melez melodramı *türsüzleştirerek* sadece yönetmen yani *auteur* yaratıcılığı üzerinden değerlendiren ve Türkiye'ye mahsus geleneksel sinema tarihyazımına doğrudan etki eden dar bakış açısına sahip eleştirel söylemi aşarak Türk sinemasının estetik tarihi için olmazsa olmaz yeni bir çerçeve çizmeyi hedefliyorum. Muhakkak ki, Yeşilçam dönemi Türk sineması dendiğinde (kabaca 1940'ların ikinci yarısından 1980'lerin sonuna kadar giden süreç) genel estetik eğilimin belirleyicisi konumunda olan temel faktör kesinlikle tür sinemasıdır.

Peki, *türsüzleştirme* kavramından ne anlıyorum? Öncelikle şunu hatırlatıyorum ki bir türü oluşturma sürecinde tek sorumlu ticaret kurallarına göre işleyen sinema endüstrisi içinde hâkim konumda olan yapımcı değildir. Eleştirmen grubu hatta seyirciler de herhangi bir türün oluşumunda ve isimlendirilmesinde önemli katkı yapar (Bkz. Altman, 2003: 331). Türün kategorik olarak varlığını bilmek için yapılması gereken basittir. Bir türün tarihini yazmak demek türsel bir adlandırmanın doğuşunu açıklamak demektir (Bkz. Moine, 2008: 119). Sinema eleştirisi kurumunun türlerin tanınmasını sağlayan bu rolü, geçmişteki türleri tarihsel olarak tespit etmek ve tahlil etmek isteyen bugünün sinema tarihçisine çok yardımcı olabilir. Yalnız, uluslararası arenada büyük kabul gören tür sineması uzmanları Amerikalı Rick Altman ve Fransız Raphaëlle Moine'in unuttuğu şey aynı eleştirel söylemin herhangi bir filmin tür sineması ile ilişkisini örtbas edebileceği ve eseri benim kullanmayı seçtiğim tabirle *türsüzleştirilebileceği* yönündedir. Bu rolün karmaşık nedenleri vardır.

*Türsüzleştirme uygulaması* ismini de alabilecek bu yeni kavramı, herhangi bir filmin türsel kimliğinin bilerek ya da bilmeyerek görmezden gelinmesi ya da kasten unutturulması olarak tanımlıyorum. Bu işlemdeki/süreçteki/uygulamadaki baş sorumluluğun da tür sineması örneklerini *a priori* olarak hakir gören ve ticari bulan seçkin eleştirmen söylemine ait olduğunu ileri sürüyorum. Yönetmen ile

seyirci arasında bir aracı konumunda olan eleştirmen çok beğendiği hatta başyapıt kategorisine çıkardığı (yani kanonlaştırdığı) bir sinema filmini ait olduğu tür dışında yalnızca eser sahibi yönetmen övgüsü yaparak alımlayabilir, hatta medyateze edebilir. Böylece eserin estetik karakterinin olmazsa olmaz bir parçası olan türsel etkileri görmezden gelebilir veya filmin ait olduğu türü değersizleştirebilir. Amaç sinema sanatının tek sahibi olduğu kabul edilen yönetmeni öne çıkarıp, ticari sinemanın kötü etkisi olduğu düşünülen pejoratif bir manaya sahip türleri silikleştirmektir. Genelde saf gerçekçilik veya ödünsüz sanat sineması taraftarı olan müşkülpesent eleştirmenlerin ticari sinemanın varlık sebebi olarak gördükleri tekrar/çeşitleme ikiliği üzerine kurulu türlere karşı tutumları önyargılı ve aşağılayıcıdır. Oysa Moine'in da belirttiği gibi (2008: 97) "auteur filmi, bir sinemacının kişiliğini ifade etse bile, sıklıkla türsel olarak belirlenmiştir." Bu bağlamda özgün bir sanatçı olarak yönetmenin yaptığı yenilikçi biçim, biçem ve içerik tercihleri de türlerle etkileşimleri kapsamında değerlendirilmelidir.

Melodram türü örneklerine karşı aynı güvensiz tavır, günümüzün itibarlı gazetelerinin kültür sayfalarında yazan film eleştirmenleri arasında da yaygındır. Uluslararası arenanın en önemli sinema etkinliği Cannes Film Festivali'nin 2015'teki resmi seçkinde yarışan Çinli yönetmen Jia Zhangke'nin *Mountains May Depart*<sup>4</sup> adlı filmi bir yandan "melodram türüne yeni bir çeşitleme getirdiği" ve "melodram diline yenilikçi bir ses getirdiği" için takdir edilir ve Altın Palmiye'ye layık görülür, öte yandan bu türün "gerçeğin sinemasıyla flört etmesinden" rahatsızlık duyulur (Bkz. Basutçu, 2015: 18). Eleştirel söylem tarafından hor görülen melodram türünün en yenilikçi çeşitlemeleri bile sanat sineması seçkinliğine kurban gitmektedir. Bu bakış açısı, nedense, yüksek sanat içinde melodrama hiçbir yer vermemekte saplantılıdır!

Altman türlerin doğuşunu düşünmeyi önerirken sürekli bir türleştirme (*Fr. genrification*) sürecinden bahseder (Akt. Moine, 2008: 135). Ona göre, genişleme ve sağlamlaştırma üzerine kurulu bir ikili ilke sonsuz bir süreç olan tür yapımına hükmeder. Altman türleştirme kavramını özellikle Hollywood stüdyo sistemi bağlamında kullanırken, Moine ise türleştirme sürecini Hollywood dışındaki ulusal sinemalara (mesela polisiye türü üzerinden Fransa'ya) uygular (2008: 136-137). Altman'ın kullandığı *türleştirme modeli* özünde hangi türün kurumsal hangisinin söylemsel olarak çeşitli süreçler içinde inşa edildiğini açıklamaya yarar (Bkz. Lobato ve Ryan, 2012: 4). Yalnız, seyrettiği filmleri alımlayan ve genel ya da uzman basında arabulucu/aracı rolü üstlenen eleştiri kurumu da yazdığı eleştiri metinleri etrafında bir çeşit *türsüzleştirme işlemi* gerçekleştirebilir.

Bu yazının temel varsayımı *türleştirme rolü* üstlenen eleştirel söylemin bilinçli bir *türsüzleştirme uygulaması* da yapabileceği yönündedir. Bu görüşümü kanıtlayabilmek için söz konusu yıllarda Türk sinemasına ait melodram türü örneklerinin nasıl bir genel eleştirel alımlama ile karşılaştığını cevaplamakla işe başlayacağım çünkü bu mecburi bağlamaştırma aşamasından sonra örnekleme alınan iki melodram filminin eleştirel alımlama analizlerine ve tür sineması kapsamındaki ayrıntılı estetik incelemelerine geçilebilir.

### 3. BULGULAR: 1950'lerde hor görülen melodram türü örneklerinin eleştirel söylem ile imtihanı<sup>5</sup>:

Melodram, sinemaya nereden gelir ve nasıl tanımlanır? Türk sinema eleştirmenleri ve tarihçilerinin bu türe ve türün temsilcilerine bakışları nasıldır? Sinema dışından gelen çok güçlü ve çok biçimli bir tür olarak melodram, aslen tiyatro tarihinin kalıtımıdır. Robert Kolker'in (2009: 293) kapsayıcı tanımı melodramın geniş sınırlarına dikkat çeker:

"Melodram sinemanın keşfinden önce de var olan ve komedi olmayan bütün filmlere hükmeden, *kuşatıcı anlatı biçimi*, bir temel anlatı ve bir tür olarak anlaşılabilir." (*İtalik* vurgulamalar benim [TY])

<sup>4</sup> Bu filmin Çince adı *Shan be gu ren*'dir.

<sup>5</sup> Bu kısmı yazarken daha önceki yazılarımda da kullandığım bazı alıntıları tertipleyeceğim. Bkz. Yıldırım-b 2015: 240; Yıldırım-c 2015: 29-33, 37, 43, 51-52.



Yıldırım, T. (2016). 1950'ler sonu Türk sinema eleştirisinin “türsüzleştirme” uygulaması: *Üç Arkadaş* (1958) ve *Yalnızlar Ruhunu* (1959) melodramlarının eleştirel alımlamaları ve estetik çözümlenmeleri. *Journal of Human Sciences*, 13(2), 3181-3203. doi:[10.14687/jhs.v13i2.3945](https://doi.org/10.14687/jhs.v13i2.3945)

Yüksek sanatla popüler sanat arasındaki ideolojik ayrımı meşrulaştıran seçkin sinema tarihçisi yorumuna göre (Bkz. Özön, 1990: 140-141) “melodram sinemanın en yaygın, gelişmemiş izleyicinin de en çok tuttuğu bir tür ve melodramatik tutum da gerçeğin karikatürleştirilmiş biçimi” olarak kabul edilir. Türk sinema tarihi ile ilgili ilk kitabı 1962’de yayımlanacak sol entelektüel Nijat Özön (1959 [1995]: 139-140) için “melodram anlayışının doğru dürüst bir film gerçekleştirmeye engel olması” ve melodramın sinema sanatı için elzem olan gerçekçilikle uyuşmaması yüzünden bu türe hoşgörüle yaklaşamaz.

Yeşilçam dönemi Türk sineması ile melodram türünün neredeyse eşanlı ve pejoratif olarak kullanıldığı sol eleştirmen çevreleri, *melodram* ile *realizm* terimlerini birbirine kesinlikle karşıt şekilde kullanırlar. Türk sinema eleştirisindeki ezeli melodram düşmanlığından rahatsızlık duyanların başında, 1950’lerdeki “yerli melodramların babası” sayılan Muharrem Gürses’in küçümsenmesini hatalı bulan sinema yazarı Halit Refiğ gelir. Ona göre (1960: 4-5) dönemin yetersiz bulunan bütün filmleri eleştirmenler tarafından “Gürses melodramlarından farksız” şeklinde kötülenirler. Yalnız bu görüşlerinden sadece dört yıl önce Refiğ film eleştirmenliğine henüz yeni başladığı yıllarda Kemal Film müessesesinin yapımcı-senaryocu-yönetmeni Osman Seden’in *İntikam Alevi* isimli polisiye filminin suç melodramıyla bütünleşen melez türsel özellikleri onu bir hayli rahatsız etmiştir. Refiğ’in (1956: 24) çok sert tarihsel analizi şöyledir:

“Birkaç yıl önce ‘Kanun Namına’, ‘İpsala Cinayeti’, ‘Katil’, ‘Öldüren Şehir’ gibi filmlerin çıkışı Türk sineması için bazı ümitler vadeliyordu. Bu filmler yalnız Amerikan sinemasına mahsus baş döndürücü bir hareketi değil, bazı sosyal yahut psikolojik mevzuları da işlemeye çalışıyordu. Cereyanın neticesi olabilirdi. Ya zamanla mevzular üzerinde durulur, tekniğin gelişmesiyle sağlam eserler yaratma yoluna gidilirdi ya da mevzu büsbütün unutulur, böylelikle sadece harekete dayanan cereyan çürüyüp kaybolurdu. İkinci netice oldu... *Mevzu ile birlikte hareket de kayboldu, vıvık vıvık melodramlar, verem, gözyaşı ve mezarlık sahneleriyle uyuştı kaldı.*” (İtalik vurgulamalar benim [TY])

Türler sayesinde egemenliğini meşrulaştıran Yeşilçam’ın işleyişini yıldızsız düşünmek hata olur. Sadık Şendil ve Bülent Oran gibi Yeşilçam sinemasının en üretken senaryocuları Klasik Türk Musikisinin sanat güneşi Zeki Müren’in başrolünü oynadığı şarkılı melodramların (*Berdüş, Altın Kafes, Gurbet, Kırık Plak*) öykülerini yazarlar.

Arpad’ın (1955-a: 5), Müren’in çevirdiği büyük ticari başarı elde eden *Son Beste* hakkındaki yorumları, Batı sinemasından kopya edilen şarkılı filmlerin Mısır ve yerli melodramların şekline sokulduğunu kanıtlamaktadır:

“Zeki Müren’in ‘*Son Beste*’si, ‘*Bitmemiş Senfoni*’, *Manakyan Tiyatrosu* ve *Abdülvehap*’ın filmleri arasında karar kılamamışa benziyor. [...] İstanbul sinema seyircisinin defalarca seyrettiği ‘*Bitmemiş Senfoni*’, ihtida etmiş, Romantik musikinin ‘*Şarkılar Prensi*’ diye anılan Franz Schubert, Arap filmlerinin şarkıcısı Abdülvehap olmuş. *Manakyan tiyatrosu melodramı da işe karıştırılmış ve neticede ‘Son Beste’ meydana gelmiş.*” (İtalik vurgulamalar benim [TY])

Abdülvehap ve Manakyan etkileri nasıl açıklanabilir? Bu soruya net bir cevap verebilmek için Türk sinema tarihinde biraz geriye gitmek gereklidir. Muhsin Ertuğrul’un 1931 tarihli ilk sesli filmi *İstanbul Sokakları* kendisinden sonra gelecek olan filmlerdeki kötü melodram öğelerini taşımakla itham edilir ve sinema salonlarını savaş sırasında işgal edecek şarkılı Mısır melodramları etkisindeki *Allah’ın Cenneti* (1939) filmi yanında; *Şehvet Kurbanı* (1940) ve *Kıskanç* (1942) gibi yabancı melodramlardan yapılan aktarmalar esefle karşılaşır (Bkz. Özön, 2013: 103, 115-117). Hem özgün senaryolardan hem yerli roman uyarlamalarından hem de yeni çevrimlerden hareketle Ertuğrul’un inşa etmeye giriştiği esnek bir tür söz konusudur. Muhsin Ertuğrul sinemasının (melodram olsun ya da olmasın) gerçekçi estetikle olan ikircikli münasebetinin en özgün tahlili hakiki sinema münekkidi Metin Erksan (1953: 4) tarafından yapılmıştır:

“Fakat *Muhsin Realizmi*’nin en kötü tarafı olayları hakikatlaştıramamasıdır. Fena bir Manakyan geleneği her an insanı rahatsız etmektedir. Hareketler, mimikler ve konuşmalar sabte ve yapmacıktır. Hiçbir motif ve figür yeniden yaratılmamıştır. Mekanikleşmiş ve donmuş bir gelenek her şeye bâkimdir. Gülmek mi, ağlamak mı lazım geldiğini bir türlü kestiremezsiniz.” (İtalik vurgulamalar benim [TY])

Ertuğrul'un gerçekçiliğini, tarihi mirası ve sürekliliği içinde çözümleyen eleştirmen onun sinemada yaptıklarını Türk tiyatro tarihinin öncülerinden Osmanlı Ermeni'si Mardiros Minakyan'ın (1839-1920) temsil ettiği teatral gelenekle karşılaştırmaktadır.

Yeşilçam'ın melodramları, Mısır sinemasından gelen aynı türe ait filmlerin güçlü tesiri altında kalır. Yusuf Vehbi, Emine Rızık, Hüseyin Riyazı ve Mısır'ın ses kralı Abdülvehab gibi tanınmış oyuncuların oynadığı *Aşkın Gözyaşları*, *Doğru Yol*, *Fakir Çocukları*, *Allah'ın Kudreti*, *Beyaz Melek*, *Kaderin Oyuncuğu*, *Günah Çocuğu*, *Aşk Memnu* ve *Yıkılan Saadet* gibi Türkçeleştirilmiş şark filmleri (hazin, ıstırap, acıklı mesajlar yayarken) aile faciaları ve ibretlik hayat hikâyeleri anlatmaktadır.<sup>6</sup> *Son Beste* gibi filmler müzik, popüler edebiyat ve sinemayı aynı türün patetik biçimi içinde harmanlar. Sanat güneşi Zeki Müren'in büyük emek verdiği *Berduş*'un ise ticari ve türsel olarak neler ifade ettiğini anlamak için genç Refiğ'in (1957: 32) görüşüne başvurulabilir:

“[...] ‘Berduş’, mevsimin gişe şampiyonu olmakla kalmamış, kendisinden önceki bütün rekorları da kırıp geçirmişti. *Muharrem Gürses okulunun ve bu okulun doğrudan doğruya tesiri altında kaldığı Hint melodramlarının bir taklidi olan ‘Berduş’*, prodüktör-rejisörü Osman F. Seden'in ticari başarılarının bir başka deliliydi.” (İtalik vurgulamalar benim [TY])

1950'lerin melodramları denince akla gelen ilk kişi Muharrem Gürses olmaktadır. Peki, bu yönetmenin eleştirmenler gözündeki imajı nasıldır? Alttür olarak köy filmlerini seri şekilde üreten bir yapımevi politikası (Halk Film) ile bu kategoriye has senaryo, oyunculuk ve yönetmenlikle özdeşleşen bir sinemacı üslubu (Muharrem Gürses) bu dönemde kendilerini kabul ettirir. Gazete tefrikaları sayesinde tanınmış ve çok satan popüler roman uyarlamaları, yabancı filmlerden yapılan melodramatik aktarmalar ve tür dönüştürmeleri vazgeçilmez yapım yöntemlerine dönüşür. Eleştirmenlerin beklenti ufkunda yönetmen Gürses demek teknik bakımdan kötü ve primitif (yani ilkel) demektir (Bkz. Arpad, 1955-b: 5; Kakinç, 1957: 9; Okan, 1957: 2). Bu fenomen yönetmenin sıklıkla eleştirilmesinin bir başka sebebi de gerçeklerden ve sinema dilinden uzaklaşmadır. 1955-1957 arasında çevirdiği üç köy filmi felaket melodramları olarak iz bırakır ama eleştirmenlerin çok büyük tepkilerini alır: *Yedi Köyün Zeynebi*, *Ceylan Emine* ve *Sazlı Damın Kahpesi*.

Dönemin eleştirisinin baskın melodram türünün sinemadaki uyarlamalarına karşı da hiç hoşgörüsü yoktur. Semih Tuğrul'un (1954: 4) melodramın has bir örneği hakkındaki tavrı tahammülsüzdür:

“Filmin artist ve teknisyenlerinin canla başla çalışmalarına, iyi niyetlerine rağmen *Hıçkırık*, konu bakımından pamuk ipliği ile bağlanmış bir entrikaya dayanan, *seyircinin ancak merhamet hislerini kıskırtmakla ilgi toplayabileceği, içinde kötü melodramın bütün çocukça bileleri bulunan ağır tempolu, çok uzun bir film*dir. ‘*Hıçkırık*’ filmi *Kerime Nadir'in aynı isimdeki romanın kurbanı olmuş, romanın kötü ve ucuz melodram unsurlarının hepsini yüklenmiş.*” (İtalik vurgulamalar benim [TY])

Burhan Arpad (1954: 4) *Hıçkırık* uyarlaması yorumunda, roman ve film arasındaki yakın melodram bağları yüzünden türe tamamen teslim olmuş yönetmen tenkidi yapar:

“*Kerime Nadir'in belki çeyrek asır evvel tefrikası sırasında okuduğum ‘Hıçkırık’ buram buram melodram kokan bir eserd.* Takdim yazılarına nazaran eserin senaryosunu yazan *Atıf Yılmaz*, *romanın bünyesinde mevcut bu ağırdal melodram unsurlarını, sinema sanatının ifade icaplarını göz önünde tutarak hafifleteceği yerde, –belki de prodüktörün ticari arzusunun uyararak– ağlamaklı ve acındırarak ne kadar sahne düşünülebilirse düşünmüş ve tatbik etmiş.* [...] Artistler, bütün hareket ve ifade imkânları önceden sıkı sıkıya hudutlanmış melodram havasının acıklılığı içinde *seyirciyi ağlatmak ve hıçkırtmak için çabalamaktan* gayri bir şey yapamamaya mahkûm.” (İtalik vurgulamalar benim [TY])

Anlaşılabacağı gibi 1950'lerin filmleri hakkında yazan eleştirmen çevresinin Türk sinemasının melodram çeşitlerine karşı derin bir öfkesi ve muhalefeti vardır. Acaba tür sineması karşıtı olan bu peşin hükümlü ve değersizleştirici eleştirel söylem 1950'lerin sonunda değişecek midir? Dahası, bu tavrı ilginç melodram örnekleri ile karşılaştığında nasıl tepki verecektir? Küçümsenen türe meşruiyet mi kazandıracak yoksa o türü ipham mı edecektir?

<sup>6</sup> İthal edilen Mısır filmlerinin Türkçeleştirilmiş isimlerine *Akşam* gazetesinin 1947-1949 yılları arasında çıkan sayılarından ulaşılmıştır.

#### 4.1. *Üç Arkadaş*'in eleştirel alımlaması: “Türk sinema tarihinin gelmiş geçmiş en önemli filmi”

1950'li yıllar Türk sineması deyince eleştirmenlerin, sinemaseverlerin ve geleneksel sinema tarihçilerinin özellikle üzerinde durdukları film, “Memduh Ün'ün umulmayan başarısı” ve o döneme kadar çevrilen “en iyi Türk filmi” gibi etiketlerle abartılı övgüsü yapılan *Üç Arkadaş*'tır. Başyapıt kategorisine çıkarılan bu sürpriz filmin eleştirel alımlaması ve konusunun esinlendiği Charlie Chaplin filmi *Şehir Işıkları* (*City Lights*, 1931) ile yapılan (ama melez türsel etkileşimi göz ardı eden) senaryo karşılaştırması sorunsallaştırılmalıdır. Bu garip eleştirmen tavrına bir de *Üç Arkadaş*'a kadar “Muharrem Gürses usulü ağdalı ve kasvetli melodramları meydana getirenlerden biri (Refiğ 1959-a: 27)” olarak aşağılanan yönetmen Ün'ün yüceltilmesi sorunu eklenmelidir. Aslında, yeni sinema tarihçisinin yapması gereken *Üç Arkadaş*'ın nasıl kasten türlerin (melodram ve komedi) dışına konumlandırıldığını, metinlerarası özelliklerinin göz ardı edildiğini ve iyimser bir gerçekçilik (buna *pembe gerçekçilik* de denilebilir) kapsamında değerlendirildiğini analiz edebilmektir. Filmlere değer biçme konusunda eleştirmen tavrını bir türlü terk edemeyen sinema tarihçisi Özön'ün şu yorumu (2013: 187) da ancak böyle tarihselleştirilebilir:

“Zira Ün, 1955-58 arasındaki filmleriyle adı *en kötü melodramlarla birlikte anılan 'Gürses Okulu'nun başlıca temsilcisi sayılan bir rejisörken, 1958'de Üç Arkadaş'la en iyi Türk filmi meydana getirmişti.*” (İtalik vurgulamalar benim [TY])

*Üç Arkadaş* nasıl oldu da eleştirmenler tarafından Türk sinema panteonunun kanon filmlerinden biri haline getirildi? Vasat melodramların rejisörü olduğu için hor görülen Ün'ün yönetmenliği nasıl eleştirel söylem tarafından tescillendi? Bu sorunların çözümü ancak örnek alınan yönetmen-oyuncu Chaplin'in ve popüler filmi *Şehir Işıkları*'nın hangi türlerle özellikle ilişkilendiril(me)diği sorusu yanıtlanınca çözülebilir. Bu Amerikan filmi çok yakın bir tarihte Türkiye'nin ulusal kanallarından birinde (tv2) televizyon seyircisine gösterildi. Yine sayfalarında hemen hemen her gün sinemaya önemli yer ayıran *Birgün* isimli ulusal bir sol gazetede çıkan tanıtım yazısı söz konusu Hollywood klasiğini hem komedi türüyle özdeşleştirdi hem de onu “Hüzünlü bir Chaplin filmi” olarak niteledi (2015: 10). Aynı yazı şöyle devam ediyor: “Sonuna kadar kahkahanın eksik olmadığı filmin finalinde, Charlie Chaplin izleyiciyi hüzünlendiriyor.”

Demek ki dünya sinema literatüründe romantik komediyle tanımlanan *Şehir Işıkları* deyince hem komik olan hem de hüzünlü olan akla geliyor. Peki, bu hüzün teması melodram türüyle ilişkilendirilebilir mi? Sessiz sinema döneminin başat türü savruklu ve onun has oyuncu-yapımcı-yönetmeni Chaplin düşünülünce bu soruya evet cevabı verilebilir çünkü Şarlo 1920'lerde ve 1930'larda savrukluğun agresif geleneğinden farklılaşan bir melodramatik gelenek tasarlamış ve bunu komik ile patetiği etkili biçimde dokuyarak yapmıştır (Bkz. Pinel, 2009: 42, 138). Bu yazara göre komedinin gidişatında devrimi, Chaplin'in ABD'de çevirdiği bir melodram olan *A Woman of Paris* (1923) filmi yapmıştır (2009: 54).

Türk eleştirmenler *Şehir Işıkları*'nın *Üç Arkadaş* üzerindeki etkisini sadece senaryo kapsamında tespit ettikleri için bu filmi bir kopya ya da taklit olarak değerlendirmemişlerdir. Hem komediyi hem de melodramı tek bir bünyede birleştiren Chaplin sinemasına özgü melez tür etkisini göz ardı ettikleri için de *Üç Arkadaş*'ı ve yönetmenini dönemin Türk sinemasının baskın türü melodram nüfuzundan özellikle ayrı tutmuşlardır. Hatta film abartılarak ismi melodramla özdeşleşmiş vasat bir sinemacının bu türden kurtuluşu şeklinde simgeleştirilmiştir. Onlara göre sinema yönetmeni olarak kendisini ispatlayan Ün, türlerin izinde değildir. Ün'ü, Gürses'in tür sinemasından (yani basmakalıp melodramlardan) tamamen koptuğunu düşündükleri için göklere çıkarırken aynı yönetmeni, Chaplin'in karakteristiği melez tür sineması etkisinden de ayrı değerlendirmişlerdir. Bu bilinçli eleştirel tavrın altında gerçekçi olan ile melodramatik/komik olanı yan yana koymaktan kesinlikle korkan bir eleştirmen şuursuzluğu yatmaktadır. Yani neredeyse oy birliğiyle gelmiş geçmiş en iyi Türk filmi unvanı verdikleri *Üç Arkadaş*'ın, dönemin eleştirmenleri tarafından tamamen hakir görülen melodramın türsel etkileriyle ilişkilendirilmesi imkânsızdır. Türsüzleştirme uygulamasının altında rüştünü ispatlayan yönetmen övgüsü yatmaktadır.

Peki, bu filmin yönetmeni ne düşünmektedir? Kendi filmlerini yeniden değerlendiren bir kitap yazan Ün'ün görüşleri de filmini itinayla melodram etiketinden uzak tutmaktadır. Sanki bu başat tür, yakalanılmaması gereken ölümcül bir hastalık gibi kabul edilmektedir. Yönetmen, *Üç Arkadaş*'ı, “etkileyici bir masal”, “gerçekte öyle bir dünyanın var olma olasılığı yok” diye dürüstçe değerlendirse de filminin en fazla “duygusal bir kurmaca” olduğunu kabul eder (Bkz. Ün vd, 2009: 66). Peki, duygusal kurmaca kategorisiyle ile melodram türü arasında hiçbir ilişki olmadığı söylenebilir mi? Söz konusu filmiyle dönemin eleştirmenlerinin beklenti ufkunu beklenmedik şekilde altüst eden Yeşilçam'ın bu ünlü yönetmen-oyuncu-yapımcı figürü (2009: 72) şaşkınlığını gizlememektedir:

“*Filmin o kadar başarılı olacağını, bu kadar iyi eleştiri alacağını, o güne kadar yapılan en iyi film seçileceğini, sinema tarihimizde bu kadar büyük bir etki yapacağını elbette düşünmemiştim.*” (İtalik vurgulamalar benim [TY])

Türk sinemasında tüm zamanların türlerini tematik sınıflandırmaya sokan Ağâh Özgüç de *Üç Arkadaş*'ı melodramla değil de keyfi biçimde yarattığı “ilk düzeyli sevgi filmi” ve “popülist sinemanın bir kitle filmi örneği” kategorilerinde isimlendirmeyi uygun görür (Bkz. 2005: 18, 244).

1958 yılı sonunda Beyoğlu semtinin önce Saray sonra Yeni Ar sinemalarında sükseli bir şekilde seyirciyle buluşan *Üç Arkadaş*'ın hakkında çıkan yorumlar çok çeşitli ve zengindir. Filmin gazete reklamları da türsel kimliği hakkında bir ipucu vermez. Türlerle karşı eleştirel tavrını gerçekçi sinema ısrarı üzerinden her zaman belli eden Refiğ (1959-b: 28) için *Üç Arkadaş*'ın soyut başarısı gerçekçi düzlemde deşildir:

“Birden, çok umumi mevzulara atlayıveren; günlük meselelerimizi, olaylarımızı, kendimize has yaşayışı teğet geçen, iyilik kavramını mücerretleştirilmiş bir dünya çerçevesinde anlatan *‘Üç Arkadaş’ her halde gerçekçi Türk sinemasının fikri önderleri arasında sayılmayacaktır. Ama bir prodüksiyon zihniyetinin değişmesine tesir ederse, o zaman rolü büyük olacaktır.*” (İtalik vurgulamalar benim [TY])

Peki, onun için bu film neden önemlidir? Çünkü Türk sinema ortamıyla (Refiğ doğrudan yazmasa bile ben, buna “Yeşilçam” diyorum) ve onun karakteristiğiyle farklı bir ilişkiyi vurgulamaktadır. Bu net bir kopuş, ret veya bağımsızlık olmasa da nitelikli bir çeşitlemedir (1959-b: 28).

“*Üç Arkadaş*'ın yarattığı iyimserlik duygusuyla, Türk sinemasının öteden beri süregelen bazı münakaşaları yeniden gözden geçirilebilir. Neydi Türk film yapımcılarının öteden beri iddia ettikleri? 1) *Eldeki imkânlarla Türkiye’de doğru dürüst film yapılamaz.* 2) *İyi film yapılabilsede bunların seyircisi olmaz.* 3) *Film tenkidçileri, film yapanların can düşmanıdır.* 4) *Beyoğlu işletmecileri salonlarının kapılarını Türk filmlerine açmaz...*” (İtalik vurgulamalar benim [TY])

Türk sinema eleştirisinin beklenti ufkundaki yarılmayı en güzel izah eden metin Tuncan Okan'a aittir. *Üç Arkadaş*'ın Türk sinema tarihi içinde nereye yerleştirildiğini ve hangi tür kapsamında tasnif edildiğini ilk olarak bu eleştirmen tespit eder. Geleneksel sinema tarihçileri de bu yazarın yorumunu açımlayan, yönetmeni efsaneleştiren ve söz konusu filmi Türk sinemasının zirvesine çıkaran görüşler verirler ama türünden özellikle bahsetmezler. Tarihçi Özön'ün yukarıda alıntılanan yorumu dönemin önde gelen eleştirmenlerinden Okan'ın *Üç Arkadaş* alımlaması ile tamamen uyuşmaktadır (1958: 2).

“*Yarımın sinema tarihçisi, senelerdir uyuya kalan Türk sinemasındaki ferdi kıpırdanmalardan bahsederken Memdub Ün'ün ‘Üç Arkadaş’ına da işaret etmeden geçemeyecektir. Daha önceki kordelalarıyla, Türkiye’de ikinci bir Mubarram Gürses olmaya heveslendiğini hissettiren Memdub Ün'ün ‘Üç Arkadaş’ı gerçekten bir sürprizdir.*” (İtalik vurgulamalar benim [TY])

Geleneksel sinema tarihçiliğinin göbek bağına kesemediği film eleştirisinin hem sanat eleştirisinden hem de edebiyat eleştirisinden devraldığı *kural koyucu* ve *değer biçici* tavrı reddeden mektepli bir yeni sinema tarihçisi ise Okan'ın şu çok önemli türsel tespitiyle ilgilenir. Eleştirmene göre seyirci, Chaplin'in *Şehir Işıkları*'ndan mülhem olan (yani esinlenen) *Üç Arkadaş*'ı “dramatik komedi” şeklinde sınıflandırabilir. İşte bu melez türsel isimlendirme (yani Yeşilçam'ın özelliği olan türlerin estetik sembiyozu) *Üç Arkadaş*'ın mizansenini, dekapajını, beşeri yönünü ve gerçekçiliğini başarılı bulan diğer eleştirmenler ve amatör sinema tarihçileri tarafından tamamen göz ardı edilir.



Ali Gevgilili (1958: 2) ise özenle üstünde durduğu ama sosyal ve gerçekçi yanına güvenmediği bu Türk filminin melodramdan kesinlikle ayrıştığını düşünmekte ve onu bir çeşit fantezi olarak kabul etmektedir.

"Melodrama, aşırı duyarlığa çok uygun olan konu, bazı diyaloglara rağmen, kendini bundan da dikkatle sıyrıyor. *Üç Arkadaş*' dürüst bir çalışmanın kirlenmemiş ürünü, batılı anlamda bir insanlık fantezisi olarak kalıyor... Sinema salonundan çıkarken bu izlenimleri bırakıyor geride..." (İtalik vurgulamalar benim [TY])

Şair-eleştirmen Salâh Birsal (1958 [2016]: 160), *Üç Arkadaş*'i Türk filmciliğinin ilerlediğini haber veren bazı filmler arasına yerleştirir. Bu yorumu da önce senaryo sonra mizansen kanıtları üzerine dayandırır. İyi film yapmanın ilk şartı olarak iyi bir senaryo isteyen eleştirmen için *Üç Arkadaş* senaryo bakımından çok başarılı bir eserdir. Üstelik senaryonun bütününe gerçekçi bir temele dayanmadığını ve anlatılan hikâyenin yapmacıklığıyla tedirgin olduğunu açıkça yazmasına rağmen, böyle düşünmektedir. Birsal (161) tıpkı diğer meslektaşları gibi yönetmen övgüsünü onun melodramatik alışkanlığından vazgeçmesine dayandırır: "Memduh Ün, şimdiye kadar Muharrem Gürses janrında birtakım melodramlar çevirirken, birden yeni yola atılmış görünüyor."

Eleştirel görüşlerin çok farklı olduğu bir anda işler ciddileşir çünkü *Üç Arkadaş*'ın yabancı ülkelerde düzenlenen uluslararası film festivallerinde Türkiye'yi rahatça temsil edebileceğini düşünen eleştirmenlerin teşvikiyle yapımcı Talat Emin eserini Cannes Film Festivali'ne gönderme kararı alır (*Akış*, 1959-a: 30).

Yalnız bürokratik çevreler örtük bir sansürcü tavırla Türk sinemasının uluslararası arenada tanınmasına engel olur çünkü ayaktakımından gelen insanların temsilini yapan *Üç Arkadaş*, 1950'lerin siyasi otoritesini rahatsız etmeyi başarır. Basın Yayın ve Turizm Bakanlığı bizzat kendi memurlarından oluşan jüriler kurdurarak *Üç Arkadaş*'ın "bugünkü Türkiye'yi milletlerarası bir müsabakada temsil edecek durumda olamadığı" yönünde keyfi bir karar alır (*Akış*, 1959-b: 33). Böylece devlet memurlarının sinema zevki, eleştirmenlerin, seyircilerin ve profesyonel sinema çevresinin estetik beğenisine üstün gelir. Aslında yabancı ülkelere dikkatle saklanmak istenen fakir insanların Türkiye'si imajıdır.

Resmi makamların bu ilave sansürüne karşı, sinema çevreleri nihayet birlikte hareket eder ve ortak bir bildiri yayınlar. 9 sinema yazarının (Burhan Arpad, Salâh Birsal, Ali Gevgilili, Tarık Dursun Kakıncı, Tuncan Okan, Çetin A. Özkırım, Halit Refiğ, Semih Tuğrul, Adnan Ufuk [yani Nijat Özön]), 7 film yönetmeninin (Lütfi Akad, Orhan Arıburnu, Metin Erksan, Şadan Kamil, Osman Seden, Atif Yılmaz, Baha Gelenbevi), 3 güçlü yapımcının (İhsan İpekçi, Nazif Duru, Hürrem Erman) ve Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin başkanının (Namık Kılıçoğlu) imzaladığı bu yedi maddelik protesto metni, uluslararası festivallere katılmayı talep eden Türk filmlerinin teknik ve estetik yeterliliklerinin tarafsız sinemacılar ve film eleştirmenlerinden oluşan uzman bir jüri tarafından ölçülmesi gerektiğini vurgular (Bkz. Gevgilili, 1959-b: 2). Birbirlerinden hoşlanmayan sinema çevreleri (yapımcı loncasıyla eleştirmenler grubu) *Üç Arkadaş* konusundaki demokratik tepkileriyle birleşirler.

Aynı film büyük yankısını Türk Sinema Sanatçıları Derneği'nin isteğiyle Gazeteciler Cemiyeti tarafından düzenlenen I. Türk Film Festivali'nde yapacak ve jüriyi bölecektir. Böylece *Üç Arkadaş*'ın ikinci ve ihtilafı alımlama süreci başlar çünkü eleştiri çevresinden hemen hemen herkesin üzerinde uzlaştığı yılın bu sinema fenomeni festivalden hiçbir ödül alamadan döner. Üstelik 16 jüri üyesinin 10'u film eleştirmenlerinden (Arpad, Birsal, Gevgilili, Kakıncı, Refiğ, Özön, Okan, Özkırım, Tuğrul ve Erdem Buri) meydana gelmektedir (*Akış*, 1959: 3).

En iyi yönetmen ödülünü köy filmi *Ala Geyik*'i çeken Atif Yılmaz, jüri özel ödülünü de eleştirel tarihi film *Dokuz Dağın Efesi*'nin yönetmeni Metin Erksan kazanır (*Vatan*, 1959: 5). En iyi film ödülü ise verilemez çünkü oylar bu üç film üzerinde dağılır.

Baykan Sezer daha festivalin başında şu beş filmi (*Ala Geyik*, *Bu Vatanın Çocukları*, *Üç Arkadaş*, *Dokuz Dağın Efesi* ve *Berber Ölelim*) yapımcıların etkisiyle yarışmaya mecburen iştirak eden büyük melodram grubundan (yani Türk sinemasının genel estetik eğiliminden) ayırmakta ve hangi filmin kazanacağı hatta neden kazanması gerektiği hakkındaki kesin kararını vermektedir (1959: 4).

“Bu filmlerin içinde en başarılısı hiç şüphesiz *Üç Arkadaş*. Değil bu yılın, şimdiye kadar çevrilen filmlerin en iyisi olan *Üç Arkadaş*’ın armağanı alması beklenir. Aksi halde daha ilk yılından bu yarışmanın ciddiyetinden şüphelenmek gerekecek.” (İtalik vurgulamalar benim [TY])

Aynı gazetede *Üç Arkadaş*’ın savunusunu yapmak işini Erdoğan Tokatlı (1959-a: 3) büyük bir ısrarla sürdürür. O da tiplerin gerçek kaldığı *Üç Arkadaş*’ı en iyi film armağanının tek ciddi adayı olduğunu düşünmektedir. Peki neden? Çünkü sanatçı olarak yönetmen kendi sanatının meşruiyetini ispat etmiştir.

“Memduh Ün, bu filmiyle bugüne kadar sinema dilini kendisinden daha ustalıkla kullanan *Lütfi Akad*, *Osman Seden* gibi rejisörlere rağmen *Türk sinemasının en iyi filmini yaptı diyebiliriz*.” (İtalik vurgulamalar benim [TY])

Tokatlı (1959-b: 10), hem biçimde hem de içerikte fütursuzca desteklediği bu film hiçbir ödül alamayınca beklenmedik sonucun sebepleri hakkında dönemin en saygın sanat dergilerinden birinde ayrıntılı bir makale yayınlar. Kimi sinema yazarlarının (sadece Tarık Kakıncı ismini verir) “aşâğılık”, “kötü” ve “ucuz” diye hor gördükleri *Üç Arkadaş*’ı, Chaplin’in *Şehir Işıkları*’ndan “aşınılmış” diye eleştirmelerine karşı çıkar. Bundan çıkan sonuç, jürinin ister istemez otantiklik ve gerçekçilik ölçütlerini festivalde yarışan filmlerin sanatsal değerlendirmesinde dikkate aldığıdır. Oysa saf bir sinemasever tavırla hareket eden Tokatlı, *Üç Arkadaş*’ı “şimdiye değin çevrilen en önemli Türk filmi şeklinde” değer biçerek kanonlaştırır.

Bu ölçüsüz tenkidçi tavrını, hiç çekinmeden tarihçi Özön de sürdürecektir. Sinema yazarı ve eleştirmeni olarak makaleler veren Özön ile diğer müşkülpesent eleştirmenlerin bu filmi göklere çıkarması ve Türk sinema panteonunun zirvesine yerleştirmesi pek yadırganmamalıdır çünkü bu sol eleştiri çevresi, o güne kadar bu ulusal sinematografinin eserlerini (aslında genel eğilimi olan tür filmlerini) acımasızca tenkit etmekte ve onu hor görmektedir. Sinema sanatını gerçekten temsil ettiğini düşündükleri bir Türk filmi olan *Üç Arkadaş*’ı savunmalarının ardında bir filmin en sonunda Türk sinemasının sanatsal meşruiyetini ispat ettiğini düşünmeleri yatmaktadır. Bir anlamda kötü ve geri kalmış geçmiş sinemasal geleneği silen ve Türk sinemasının onurunu kurtaran bir yerli film söz konusudur. Buna benzer eleştirmen tavrı 1952’de *Kanun Namına* alımlamasında ve 1955’de, hem de daha yankılı şekilde, *Beyaz Mendil*’inde kendisini göstermişti. Kanonlaştırılmış bu iki filmi, polisiye ve köy filmi türleriyle olan ilişkileri bağlamında çözümlediğim (Yıldırım, 2015-b: 234-239; 2015-c: 57-60) gibi *Üç Arkadaş*’ı da hem tür estetiği (melodram ve komedi) hem de gerçekçi biçim ile karşılaştırmalı bir şekilde abartmadan incelemek gerektiğini düşünüyorum. Gerçekçi estetik ve melodramla karşılaştırmalı çözümlenme tavrı hem bu yazının iç tutarlılığı ve türlere dayalı konusu açısından gerekli hem de yeni sinema tarihi paradigması kapsamında *Üç Arkadaş*’ı tarihsel açıdan açıklamak ve gelenek içine oturtmak zorunluluğundan kaynaklanmaktadır. Bu filmin çeşitli türsel özellikleri harmanlayan senkretik yapısı mutlaka tahlil edilmelidir çünkü *Üç Arkadaş* tamamen melodram ile komedi arasındaki ince bir denge üzerine inşa edilmiştir.

#### 4.2. *Üç Arkadaş*’ın estetik çözümlenmesi: “Sefil ayak takımına sınıf bilincinin çok dışında kalan ‘pembe gerçekçi’ bir bakış ya da romantik komediden melodramatik gerçekçiliğe metinlerarası bir geçiş”

Jenerikte filmin adı görüldükten sonra ilk takdim yazısı meşhur kadın yıldız Muhterem Nur’un ismini gösterir. Boşnak kökenli bu güzel oyuncunun varlığı doğrudan melodramı (hatta özellikle Gürses’in köy filmi melodramlarını) akla getirir. İşin ilginç tarafı siyah fonda akan jenerikte senaryo kısmının atlanmasıdır. Bu neden kaynaklanır? Sinemada yönetmenlik kariyeri tamamen melodram türüyle özdeşleşmiş Ün’ün *Üç Arkadaş*’ı çevireceğini öğrenen senarist grubu (Aydın Arakon, Metin Erksan ve Muammer Çubukçu) yazılı eserin sahibi olarak isimlerinin ifşa edilmesini kabul etmezler. Hiçbir iddiası olmayan bu yönetmene karşı önyargılı tutum eleştirmen kesiminden geldiği kadar yönetmen kesiminden de gelmektedir. Meslektaşları kötü bir felaket melodramıyla isimlerinin özdeşleştirilmesini kabul etmez. Bu senaryo daha sonra Atf Yılmaz, Ün ve yönetmen yardımcısı Ertem Göreç tarafından revize edilerek filme alınır.

Anlatının merkezine dört karakter (üçü eril biri dişil olmak üzere) yerleştirilir. Bu anlatı kişilerinin yapılandırılması doğrudan türsel konvansiyonlarla alakalıdır. Ayakkabı boyacısı Mıstık (Semih Sezerli) ve gezgin fotoğrafçı Artin usta (Salih Tozan) komedi türüyle ilişkilendirilir. Zaten sevimli Mıstık'ın mızıkça çalması, laf ebeliği yapması, argotik üslubu, karşı cinse düşkünlüğü ve boyacı sandığı ile dolaşması dönemin Yeşilçam sinemasına damga vurmaya yeni yeni başlayan komik Cilalı İbo karakteri ile benzeşmektedir. Buna bir de sakarlık motifi çerçevesinde küçük gaglar eklenince komedi etkisi kaçınılmaz olur. Aynı şekilde fotoğrafçı Artin komik bir Ermeni ağızıyla Türkçe konuşmaktadır. İlginç olmasının yanında bu dilsel özellik, dublaj ustası Ferdi Tayfur'un Amerikan komedilerindeki özgün karakterleri çeşitli Türkçe ağızlarında konuşturmasını hatırlatır ve komik etkiyi güçlendirir. Hayali Arşak Palabıyıkyan karakteri ilk akla gelendir. Artin isimli anlatı kişisi de söz komedisi ve sakarlıkla bağlantılı komik etkiler (mesela balık tutarken denize düşme) üzerinden çizilir. Merkezdeki bu iki ana komik karakterin yanında yardımcı komik oyuncular da öne çıkar. Tefeci ve pinti Solomon Efendinin İstanbul Musevi'si vurgusuyla Türkçe konuşmasını, Mevlanakapılı Ayı Recep isimli bir külhanbeyinin sert İstanbul argosuyla konuşması destekler. Böylece ortaya Türk dilinin farklı konuşma üsluplarından faydalanan sözlü bir komik dil çıkar. Bu ayrıca genelinde Türkiye'ye, özelinde İstanbul'a özgü etnik zenginliği (Ermeni, Musevi) gözler önüne serer. Demek ki, *Üç Arkadaş* kendinden önceki sözlü komedi geleneğinden açıkça faydalanmakta ve metinlerarası izler taşımaktadır.

*Üç Arkadaş*'ta komik olanın patetik olan ile inceden kaynaşması ve dengelenmesi niyetçi Murat (Fikret Hakan) ile yersiz yurtsuz görme engelli güzel kız (Nur) arasındaki imkânsız aşk temasında kendisini gösterir. Melodram evrenine uygun biçimde bu genç kadın zayıf ve kurtarılmaya muhtaç bir durumdadır. Yani kurban rolü yine kadına biçilmiştir. Doğal olarak onu kurtarması gereken bir eril kahramana ihtiyaç duymaktadır. Duygusalılığı güçlendiren aşk teması da kurtarıcı erkek ile kurban kadın arasındaki bilindik melodram ilişkisinin gerçekleşmesine izin verecektir. Masum kadını kurtarmak için fedakârlık yapması gereken onu delicesine seven erkektir. Melodramda doğal olduğu üzere arzusunun karşısında muhakkak bir engel çıkar. Bu anlatıda ilk engel melodrama özgü üçlü ilişki değil de gözlerinin görmesi için mutlaka ameliyat olması gereken Gül'ün ihtiyaç duyduğu paradır. Kara sevdanın önündeki ikinci engel ise parayı gasp ederek ameliyatın gerçekleşmesini sağlayan erkeğin hapse düşmesidir. Üçüncü ve son engel de yine melodram türüne özgü biçimde şarkıcı olup zenginleşen ve sınıf atlayan Gül'le sevdiği yoksul erkek Murat arasındaki aşılmaz görünen sınıf farkıdır.

Üç kafadarın yardıma muhtaç bu kızla teması da rastlantı sayesinde gerçekleşir ki bu da melodram anlatısının olmazsa olmaz bir ögesidir. *Üç Arkadaş*'ın doğrusal gelişen anlatımı, melodram anlatısıyla bütünleşen geri dönüşlere yer vermez ve uzun süreli eksilteler aracılığıyla ileri doğru gelişir. Geçmiş hakkında bilgi verilen tek anlatı kişisi ise gariban kız Gül olur. Gül'ün korkunç bir kader kurbanı olduğu, alinyazısına isyan ettiği geçmişte yaşadıklarını anlatmasıyla anlaşılır. Zor geçmişinin bütün ağırlığını ve trajedisini üstünde taşımaktadır. Dertli, tasalı ve hüznü şarkılar söyleyen bu güzel sesli kız, ölen annesini hiç tanımamış, yangında kör olmuş ve babası yeniden evlenince üvey annesinin hışmına uğramıştır. Aile ocağını kaçarak terk eden bu kimsesiz zavallıya ise iyi kalpli melekleri olan üç arkadaş sahip çıkarlar. Hem kendi söylediği melankolik şarkılar hem de dış öyküsel müzik melodrama özgü ekspresif biçimde kullanılır ve bu kadının duygu aşırılığını ifade eder. Murat'ın deneyimlediği ayrılık, aşk acısı ve çaresizlik anlarında da müzik kullanımını aşırındır.

Toplumun kenarındaki küçük insanların yaşadığı maddi ve manevi zorlukları öne çıkaran *Üç Arkadaş* sorunları sınıfsal değil de tamamen kaderci temelde ele alır. Gül'ün alt aç, yoğun ışık ve sis kullanımını ile ulvileştirilen bir dua sekansında her şeyi Tanrı'dan beklediği ve ona tevekkül ettiği anlaşılır. Aynı şekilde üç kafadar da “garip kuşun yuvasını Allah'ın yapacağını” düşünmektedir. Dayanışma ve cömertlik ile kodlanan iyilerin karşısında kibir, kendini beğenmişlik ve cimrilikle kodlanan sonradan görme ticaret zengini sınıfın temsilcileri vardır. Çatışma ise sosyo-ekonomik düzlemde değil de hayli göreceli bir felsefi iyi-kötü zıtlığı üzerine inşa edilir. Melodram türünün olmazsa olmazı çift kutuplu karakterler (yani körü körüne iyi-kötü şeklinde yapılandırılmış anlatı

kişileri) her yerde hazır ve nazırdır. İyiler yoksulları kötüler ise varlıkları temsil eder. Diğer melodramlarda olduğu gibi asıl olan aşkın manevi üstünlüğüdür.

Ameliyat parasını gasp ederek çalan dostları sayesinde gözleri görmeye başlayan Gül, güzel sesi sayesinde meşhur bir şarkıcı olup sınıf atlar. Herkesin hayranı olduğu bu popüler şarkıcı “Dünya geniş bir mezar, sensiz hayatta ne var?” diyerek gamlı türküler okumaya devam etmektedir. Kavuşamadığı Murat'a duyduğu aşkın acısını böyle dışa vuran Gül, Yeşilçam'ın burjuva melodramlarında aşk ve ayrılık acısını şarkı söyleyerek çeken (ve seyirciyi çektiren) Zeki Müren'in canlandırdığı şarkıcı karakterlerin *Üç Arkadaş*'taki dişil bir çeşitlemesidir. Ana erkek karakterler nasıl komedi geleneğinden etkilendiyse, başat kadın karakter de Türk sinemasının senkretik melodram geleneğinin bir ürünüdür.

Ana mekân olarak seçilen metruk haldeki Boğaz yahısı bile aslında türün geniş iç mekânlara sahip, şehirli veya taşralı burjuvaların içinde yaşadığı büyük köşklerinin tersyüz edilmiş halidir. Bu gerçek mekânda geçen melodram anlatısı zenginlerin şatafatlı yaşantılarına değil de sefillik içinde temsil edilen küçük insanların günlük yaşamına odaklanır. Aile, evlilik ve baştan çıkarma temalarının çeşitlemelerini işleyen dönemin burjuva melodramlarından kuvvetle ayrılır. Sevdiği âmâ kızı Bebek sırtlarına götürüp ona Boğaz'ın eşsiz manzarasını betimlemek zorunda kalan erkek kahramanın bu tavrı, açık havada park ve bahçe gezintileri yapan melodramın burjuva karakterlerinden pek de farklı değildir. *Üç Arkadaş*'ın hem Chaplin sinemasından hem de yerli sinemadan etkilenmesi diğer popüler tür filmlerinin âlâmetifarıkası olan “taklit etme-değiştirme-dönüştürme” yapım şekliyle de tamamen örtüşmektedir.

Film anlatısının mutlu sonla bitmesi de romantik komediyle ilişkili bir konvansiyondur. Son ana kadar birleşmesi engellenen çift nihayet bir araya gelebilir. Yeni yüksek toplumsal statüsünün ve maddi zenginliğinin simgesi pahalı kürk parçasını yere atarak şans eseri sesinden tanıdığı arkadaşlarına ve aşkına koşan Gül'ün onlarla birlikte neşeli şarkılar söylemesi dayanışma, fedakârlık ve iyilik temalarının her çeşit maddi engele üstün geldiğini ima etmektedir.

Peki, bu filmin melodramatik gerçekçi özü nerede yatmaktadır? Melodram ile komedinin ortak özelliklerini taşıyan *Üç Arkadaş*'ın yüzeysel gerçekçiliği içerikten ziyade biçimdedir. Bu dış gerçekçilik de Ün'ü ve popüler filmini iç gerçekçiliğe dayalı eleştirel filmlerin yönetmeni Chaplin'den farklılaştırmaktadır. İstanbul'un eski mekânlarının (Tophane, Taksim, Gezi Parkı, İstiklal Caddesi, Dolmabahçe sahili, Arnavutköy, Bebek sırtları, Galata Köprüsü vs.) doğal dekor olarak çok başarılı ve yer yer belgesel gerçekçi kullanımına yönetmenin mekânsal bütünselliği ve devamlılığı pekiştiren uzun kaydırmalı çekimleri, akıcı dekupajı, eşzamanlı mizansen ve alan derinliği kullanımı eşlik etmektedir. Ön plan ile arka plana yerleştirilmiş kişilerin arasındaki dramatik ve duygusal farklılığı vurgulamada Ün gerçekten başarılıdır. Fransız sinema eleştirmeni André Bazin'in gerçekçi sinema kuramını ve estetiğini 1950'lerin ikinci yarısında Türkçeye makaleler halinde çevirmeye başlayan Özön, Ün'ün üçüncü boyutu yani alan derinliği kullanımını tıpkı Bazin gibi gerçekçi estetik kapsamında değerlendirir. Ona göre (1961 [1995]: 93) Ün, Türk sinemasında üçüncü boyuttaki çalışmaların en iyi örneklerini verir. Türkiye'de melodram sinemasının hem biçimde hem de içerikte toplumsal gerçekçi ilk gelişkin ve eleştirel örneği ise *Acı Hayat* olacaktır.

### 5.1. *Yalnızlar Rıhtımı*'nin eleştirel alımlaması: “Yenilikçi mizansene karşı Türkiye gerçeklerini yansıtamayan senaryo sorunu”

Sinema eleştirisinin seçkin biçimi üzerinden iltifata boğduğu ama gerçektışı içeriği sebebiyle yerlere vurduğu *Yalnızlar Rıhtımı* tıpkı *Üç Arkadaş* gibi türsüzleştirme uygulamasına maruz kalır. Eleştirel söylem ve onu tekrar eden geleneksel sinema tarihi anlatısı da filmin mizansen yeniliğini överken türü konusunda suskun kalır. Âlim Şerif Onaran'a göre (1994: 59) bu film ancak teknik bir mükemmeliyete ulaşabilmiştir. Özön, filmi biçim-içerik karşıtlığı üzerinden kaba bir şekilde yorumlar (2013: 166).

“[Akad] *sabne düzenlemesi, kamera çalışması, hikâye anlatımı bakımından çok ustaca, fakat konu bakımından 'garibe' sayılacak Yalnızlar Rıhtımı'nı ortaya koydu.*” (İtalik vurgulamalar benim [TY])



Mukayese sonucu anlaşılacağı gibi Onaran'ın teknik övgüsü Özön'ün biçimsel çözümlemesi ile yer değiştirmiştir. Yalnız bireyler arasındaki umutsuz bir aşk hikâyesini üçlü/üçgen ilişki çerçevesinde işleyen *Yalnızlar Rıhtımı* neden melodram çerçevesinde incelenmez?

Bir kısım eleştirmen bu filmde Fransız Şairane Gerçekçilik akımının etkisini teşhis etse bile, nedendir bilinmez, bu sinema akımının ait olduğu melodram türünü görmezden gelir. Şairane Gerçekçilik akımına ait filmlerin melodram hatta sosyal melodram olduğu görüşü hâkimdir. Bu melodramatik damarın Şairane Gerçekçilik sinemasında kara filmin olay örgüsü ile birleştiği düşünülür (Bkz. Journot, 2005: 51). Fransız eleştirisi de bu özelliklere rağmen filmlerin türsel aidiyetini görmezden gelip onları Şairane Gerçekçilik akımı etiketiyle tanımlar. Özgüç (Bkz. 2005: 305-307) işi abartarak *Yalnızlar Rıhtımı*'nı, kendince belirlediği deniz temalı film türünün kaptanlı film kategorisi içine yerleştirir.

Senaryoya konu olan eserde eski sinema eleştirmeni, şair, hikâye ve roman yazarı Attila İlhan'ın payı olan, yönetmenliğini Akad'ın yaptığı, büyük bütçesini de İpekçilere ait FİTAŞ'ın karşıladığı *Yalnızlar Rıhtımı*'nin eleştirel söylemdeki ikircikli yerini (değerli üsluba karşı değersiz tema) mutlaka anlamak gerekir. *Vurun Kabıpeye*, *Kanun Namına* ve *Beyaz Mendil* filmleri sayesinde gerçekçilikle anılan ve Türk yönetmenleri içinde büyük saygı duyulan sinemacıya, sanat alanında toplumsal gerçekçilik yanlısı senaryocunun eşlik etmesi eleştiri kurumunun *Yalnızlar Rıhtımı*'nı herhangi bir türle ilişkilendirmesini engellemiştir.

Tuncan Okan'ın olumsuz eleştirisi filmin başarısızlığının asıl sorumlusu olarak senaryocuyu (İlhan) gösterir ve senaryoyu edebiyatçılık özentisiyle itham eder (1959: 2). Aynı eleştirmen, oyuncu performanslarını (Çolpan İlhan, Sadri Alışık, Turgut Özatay) da yerin dibine sokar. Özenli fotoğraflarını övse bile başarılı bir sentez yapamayan üslup konusundaki eleştirisi önemlidir çünkü filmin iki farklı tür arasında kaldığını düşünmektedir. Okan farklı türleri terkip etmede başarısız olduğunu düşündüğü *Yalnızlar Rıhtımı*'nı melodram kapsamına ise kesinlikle sokmaz:

“*Yalnızlar Rıhtımı*'nin, hem bir ‘suspense’ filmi, hem bir romantik film hüviyetine bürünmek istediği için, bir üslup bütünlüğüne kavuşabilmesi imkânsız.” (İtalik vurgulamalar benim [TY])

Gevgilili aynı yılın başında çıkan Akad'ın *Zümrüt* filmini yerden yere vurarak eleştirir. *Vurun Kabıpeye*, *Kanun Namına*, *Beyaz Mendil* ve *Meyhanecinin Kızı* (Orhan Kemal'in sinema temalı bir kısa öyküsünden uyarlanma) gibi önemli eserlerin aksine bu yönetmenin, yapımcının senaryo uyarlamasını yaptığı melodram unsurları içeren değersiz bir piyasa romanını ekrana taşıdığını düşünmektedir (Bkz. 1959-a: 2). Kısacası, memur yönetmenin, yapımcının ısmarlama filmini yapmasından rahatsız bir eleştirmen tavrı vardır. FİTAŞ'ın bu yapıyı bünyesinde bir araya gelen Akad, Alışık ve Çolpan İlhan bir sonraki itibarlı projede de yönetmen ve oyuncu olarak birlikte çalışırlar.

Melodramatik *Zümrüt*'e saldıran Gevgilili'nin tutumu sonraki filmde tamamen değişir çünkü yönetmenin sanatının bu sefer üstün geldiğini düşünmektedir. Gevgilili'nin (Bkz. 1959-c: 4) şekilci tenkidi baştan sona bir yönetmen övgüsüdür, hayranlıktır hatta savunusudur çünkü ona göre *Yalnızlar Rıhtımı*, “Akad'ın yeniden dirilişidir.” Diyalektik biçimde yaklaşır bu filmin mizansenine ve senaryosuna:

“Açıkça şunu demek istiyorum. Lütfi Akad *Yalnızlar Rıhtımı*'nin rejisörü olarak mizansen bakımından son yıllar içinde gördüğümüz en güzel Türk filmi verdi. Ama, filmin konusu filmin mizanseninin iyiliği ölçüsünde kötüydü...” (İtalik vurgulamalar benim [TY])

Filmdeki çevrenin (bar ile rıhtım) ve o çevrenin insanların (şarkıcı ve kaptan) Türkiye gerçeğiyle alakası olmadığını düşünen eleştirmene göre *Yalnızlar Rıhtımı* aşk ve kaçakçılık olayı anlatmaktadır. Bu eleştirmen de temanın ikili yapısına değinir.

Salâh Birsal (1959-a [2016]: 229-230), *Yalnızlar Rıhtımı*'nda iyi bir film yapmak isteyen yapımcının samimi çabasını destekler ama Kaptanoğlu'nun Amerikan filmlerini taklitten başka bir gayesi

7 Bu İngilizce terim Okan tarafından “şüpheli” manasında tercüme edilir. Asıl karşılığı “geciktirim” olup özellikle Alfred Hitchcock sinemasıyla özdeşleşmiştir. Aslında klasik sinema estetiğinde yani Hollywood sinemasında yadsınmaz bir yeri vardır. Bu dramatik araç seyircinin sıkıntısını ve bekleyişini yönlendirdiği gibi onun ilgisini canlı tutar.

olmayan senaryosunun aksaklığı ile zaman zaman yeni-gerçekçi meyiller taşıdığını ispatlayan yönetmenin teatral bir romantizm etkisindeki mizansenine kesinlikle karşı çıkar.

Attila İlhan hem Tuncan Okan'ın hem de Ali Gevgilili'nin senaryo üzerinden kendisini şiddetle eleştirmelerine entelektüel bir tavırla reddiye yazarak cevap verir çünkü tematik içerik üzerinde hiçbir sorumluluk kabul etmez. Tenkidin tenkidini yaptığı iki ayrıntılı yazıda, eseri Ali Kaptanoğlu mahlasıyla FİTAŞ müessesesi için yazdığını ama yönetmen Akad'ın senaryoyu (mekân, tema, karakterler ve diyaloglar başta olmak üzere) tamamen kendi istediği şekilde değiştirerek filme aldığını açıklar (Bkz. 1959-a: 2 ve 1959-b: 4). Söylemek istediği filme alınan senaryonun da tek sahibinin yönetmen olduğudur. Bundan anlaşılan sinema eleştirmenliğinden gelen, sanatta *toplumsal gerçekçiliğin*<sup>8</sup> peşindeki yazın adamı İlhan'ın sinema tasavvuruyla Akad'ın film uygulaması arasındaki kopukluktur.<sup>9</sup> İlhan'ın senaryosunu reddettiği (ama fena bulmadığı) bu filme en mühim katkısı, atmosfer yaratmadaki başarısı ve bunun Fransız sinemasına damgasını vurmuş belirli bir estetik eğilimden etkilenişidir (Akt. Akalın, 2006: 70).

*“Beni öteden beri etkileyen Fransız sinemasının şürsel gerçekçiliği idi. Oradaki atmosfer benim yazdıklararımda hissediliyordu. O atmosfer orada var. İşte o atmosferi Yalnızlar Rıhtımı'nda vermeye çalıştım.” (İtalik vurgulamalar benim [TY])*

Akad'ın edebiyat uyarlamalarında sadık davranmama konusundaki bilinçli tavrı da hatırlanmalıdır. Esinlenmeyi kabullenen ama edebi öyküyü olduğu gibi ekrana taşımaya karşı çıkan özgün bir duruşu vardır (Bkz. Kayalı, 1994: 139). Anılarında yazdığı gibi onun için asıl olan yönetmenin görüşüdür. Akad için (2004: 106) yönetim başlı başına özgün bir telifdir yani o, senaryocunun çalışmasından yönetmenin görüşünü bilerek ayırır. Varoluşçu esintiler taşıyan *Yalnızlar Rıhtımı*'nda bugün keşfedilmesi gereken onun tür sinemasıyla girdiği melez ilişkilerdir.

Bu film hakkında en karmaşık çözümlenmeyi ve yorumlamayı realist sinema taraftarı Refiğ (1959-c: 11-12) yapar çünkü yaklaşımı sinema tarihine karşılaştırmalı bir bakış açısının ürünüdür. Özünde *Yalnızlar Rıhtımı* kötü ve başarısızdır ama onu etkileyen Fransız Şairane Gerçekçi film *Sisler Rıhtımı* bir sinema klasiğidir. Peki neden? Çünkü ilki “realiteyi ihmal eden senaryosu”, “gerçek olmayan tipleri” ve “anti-sinematografik hikâyesi” yüzünden “çağını yansıtmazken” ikincisi çağının gerçeklerini sembolleştirmektedir. Şair-yönetmen Carné-Prévert ikilisinin *Sisler Rıhtımı (Son Buse)* ve *Gün Doğarken (Son Ümit)* filmlerini Fransız kara filmleri içine sokup, kötülerle iyilerin çarpıştığı çoğu melodramatik konuları gerçek bir trajediye çevirdikleri için alkışlayan Refiğ'in, eleştirdiği Türk yönetmeni savunması tamamen modern biçim (öznel bir kusursuz sinema dili övgüsü) üzerindedir:

*“Perdemizde ilk defa olarak sessiz sinemanın ‘archaïque’ etkilerinden sıyrılmış, tamamen sesli sinema ve modern kamera tekniklerine uygun pür bir sinematografi seyrediyoruz.” (İtalik vurgulamalar benim [TY])*

Biçimsel yaklaşımında Gevgilili'nin tutumuyla örtüşen Refiğ'e göre *Yalnızlar Rıhtımı*'nın mizansenini her seferinde kötü senaryosuna yenilmektedir. İlginç olan, Refiğ'in, *Yalnızlar Rıhtımı*'nın esinlendiğini düşündüğü Fransız sinema hareketinin türlerle (kara film, melodram) ilişkisine değinmesi ancak aynı ilişkilendirmeyi yorumladığı bu Türk filmi ve melez türler arasında yapmayı uygun görmemesidir. Temanın gerçeklerle uyuşmayışının karşısında büyük bir modern mizansen övgüsü yatmaktadır.

Tüm bu eleştirmen yorumlarından çıkan sonuç 1950'lerin en önemli Türk yönetmeninin Akad olduğudur. Salâh Bırsel (1959-b [2016]: 184); *Öldüren Şehir, Kaatil, Altı Ölü Var* ve *Beyaz Mendil* filmlerinin yönetmeni Akad'ın bir müddet için en iyi Türk rejisörü zehabını uyandırdığını yazar. Eleştirmenler bilmeden *auteur* yani yaratıcı yönetmen övgüsü yapmaktadır çünkü dikkatleri tamamen mizansene yoğunlaşmaktadır. İşte bu nedenle Laurent Tirard'ın (2016: 61) Fransız *Yeni Dalga* sinema hareketinin öncüsü sinemacı Jean-Luc Godard'dan aktardığı gibi yönetmen, bir filmin asıl kurucusu ve yaratıcısıdır. Sayıları az olan yaratıcı yönetmenleri eşsiz kılan estetik unsur, bir

<sup>8</sup> İlhan'ın sanat teorisinde “toplumsal gerçekçiliği” nasıl tanımladığını anlamak için bkz. (1954: 3).

<sup>9</sup> *Yalnızlar Rıhtımı*'nın öykü sahibi İlhan ile senarist-yönetmen Akad arasındaki uyumsuzluğa birincil kaynakları keşitirmeden bakan, Akad'ın yaptığı değişiklikleri İlhan'ın reddetmesini tamamen göz ardı eden tek taraflı bir auteurist yorum için bkz. (Atam 2014: 139).

sinemacının benzersiz bakışını ifade eden mizansendir. *Yalnızlar Rıhtımı* konusunda mizansen iltifatı yapan eleştirimen alımlaması Akad'ı yüksek bir sinema sanatçısı mevkiine yerleştirir ama aynı eseri üslup ve tema uyumsuzluğu etrafında sorunsallaştırır. Yönetmenliğini de ispat ettiği için (tıpkı *Üç Arkadaş*'ın sahibi Ün'e yaptıkları gibi) tuhaf filmini melodramla veya başka bir türle iç içe geçirmezler. Eleştirimenlerin zihninde bu iki film Türk sinema estetiğinin üst düzeyini temsil ettiğinden Yeşilçam'a özgü basit tür sinemasıyla karıştırılmamalıdır. Akad'ın kendisi de filminin biçimsel etkisinden övgüyle bahsetmektedir. O, “derinliğe mizansen” kullanımı sayesinde *Yalnızlar Rıhtımı*'nın bir “kilometre taşı” olduğunu düşünmektedir (Bkz. Onaran, 1990: 90-91).

İsimsiz çıkan bir film eleştirisi *Yalnızlar Rıhtımı*'nın yalnızlık, karaborsacılık, aşk temalarını işlemeye çalıştığını ama liman ve denizcilik hayatını kesinlikle veremediğini belirtir (Bkz. *Akıs*, 1959-c: 31-32). Başarı temada değil ama yine biçimdedir. Yönetmenin maharetinin atmosfer yaratmada ve bunu filmin başından sonuna kadar istikrarla sürdürmede yattığını düşünen meçhul yazar, *Yalnızlar Rıhtımı*'nı yukarıda adı geçen Fransız sinema akımıyla değil de belirgin bir başkarakter üzerinden Hollywood sinemasına özgü meşhur gangster filmleri türüyle ilişkilendirir:

“*Yalnızlar Rıhtımı*'nda Amerikan filmlerini hatırlatan yalnız bir kişi var. Verdiği emirler, takındığı tavırlar ve giydiği elbiselerle çete reisinin gangster filmlerinden aktarıldığına şüphe yok.” (İtalik vurgulamalar benim [TY])

## 5.2. *Yalnızlar Rıhtımı*'nın estetik çözümlenmesi: “Melankolinin İstanbul'daki yalnız atmosferi ya da gangster filminin varoluşçu melodramla füzyonu”

*Yalnızlar Rıhtımı*'nın sinematografik çözümlenmesinde yeni sinema tarihçisinin karşılaştığı en az üç problem var:

- 1/ Filmin biçimsel ve biçimsel karakterinin gerçekten Şairane Gerçekçi akımın estetiğiyle uyuşup uyuşmadığını bulmak. Özellikle görsel atmosfer karşılaştırması yaparken eserin metinlerarası karakteristiğini keşfetmek.
- 2/ Filmin, melodram türü ve gangster filmleriyle nasıl bir melez etkileşime girdiğini tespit etmek. Bunu yaparken ise eleştirimenlerin ve eleştirel söylemi genel hatlarıyla tekrar eden geleneksel sinema tarihyazımının yapmadığını yapmak. Yani, *Tabir ile Zühre* ve *Kanun Namına* gibi önceki Akad filmleriyle *Yalnızlar Rıhtımı* arasında ortak özellikleri belirlemek amacıyla metinlerarası karşılaştırma yapmak. Buna Akad sinemasının karakteristiği olan “döngüsellik analizi” eklenmelidir.
- 3/ Fransız sinema dergisi *Cahiers du cinéma*'yı takip eden, olasılıkla André Bazin'in hayranı olduğu kimi gerçekçi yönetmenlerin (Jean Renoir, Orson Welles, William Wyler, Roberto Rossellini vs.) ince üslup tahlillerini yaptığı meşhur yazılarını okumuş, Frenk kültürüne aşina entelektüel yönetmenin gerçekçi üslup konusundaki esinlenmesinin Şairane Gerçekçi geleneğin dışından gelip gelemeceğini tespit etmek. Yani, *Yalnızlar Rıhtımı*'nın alâmetifarıkası alan derinlikli dekupaj, uzun çekimler (hatta plan-sekans) ve eşzamanlı mizansen tercihlerinin asıl estetik kökenini ifşa etmek. Bu da dünya sinema tarihi bünyesinde yapılması gereken gerçek manada bir formel bağlamaştırma, tarihselleştirme ve yerleştirme çabası gerektirir.

*Yalnızlar Rıhtımı* her şeyden önce kendilik bilinci olan ve kendini yansıtmaktan çekinmeyen bazı özellikler taşır. Film, jenerikle birlikte başladığında bu iki modern estetik karakter kendini derhal belli eder. Limanda gösterilen büyük kasalardan birinin üzerinde “Rejisör: Lütfi Ö. Akad İstanbul” yazmaktadır. Eser sahibi (*auteur*), ismi üzerinden kendisini bilerek ve isteyerek filmsel kurmaca evrenin bir parçası haline getirir. Bu bilinçli tavır seyirciye, “bir film izliyorsunuz ve bunun tek yaratıcısı benim” demektir. Tek bir uzun çekimden ve yatay çevrinmeden meydana gelen bu yavaş ritimli giriş iki dakikadan fazla sürer. Koyu bir gri tonun hâkim olduğu bu planda dışşöyküsel müzik bir anda kesilir ve (dişil) dış sesin derinden okuduğu şiirin şu dizesi filmin kendini yansıtan özelliğini ifşa eder: “Nereye baksan ölüm gibi susar *Yalnızlar Rıhtımı*.”

Filmin ana karakteri Kontes Güner (İlhan) bu şiiri okumasının yanında ayna yerine itinayla konmuş kameraya bakarak konuşur. Aslında izleyiciye hitap etmenin ince bir biçimi olan bu teknik seçim kendilik bilincini vurgular. Dönemin melodramlarında seyirciye bakarak ağlama, isyan etme, sitem etme veya dua etme patetik bir üslup tercihidir. Akad bunun daha kaba biçimini ilk melodramlarından biri olan *Tabir ile Zühre*'de kullanmıştı. Bar kadınının bizzat söylediği melankolik şarkılar (mesela, “Senin için ağlar, şu öksüz kalbi dinle”) aşırı duygusal durumunu anlatmaktadır. Bu abartılı müzik kullanımı, Zeki Müren'in oynadığı dönemin şarkılı melodramları aklı getirir. O yılların yerli melodramları şarkıcı karakterler bakımından hep zengindir.

*Yalnızlar Rıhtımı* tıpkı şairane gerçekçilik akımı gibi çok hatta özenle yazılmış uzun diyaloglardan meydana gelmektedir.<sup>10</sup> Kendine has edebi ve şiirsel dil özellikleri taşır. Akad bir anlamda şair İlhan üslubunu sinemalaştırma işine girişir. Dekora verilen önem konusunda ortak yanlar olduğu gibi farklılaşan ciddi özellikler de vardır. Bu Fransız sinema akımına giren filmlerin en önemlilerinin dekorları stüdyoda Alexandre Trauner tarafından inşa edilir ve bu yapay dekorlar, işçi çevresinin ve banliyölerin fakir mekânlarını sinemaya taşır. Oysa *Yalnızlar Rıhtımı* anlatısını ağırlıklı olarak doğal yani gerçek mekânlara (liman) yerleştirir ve bu şehir ortamının apaçık bir sınıfsal özelliği yoktur. Şairane gerçekçilik filmleri merkezci (*Fr.* centripète) imajlar yaratırken *Yalnızlar Rıhtımı*'nda Akad dış alana ayrı bir önem verir. Dış alanda yaşananlar en az iç alanda görünenler kadar önemlidir. Akad kamerasını bilinçli bir üslup tercihi olarak tamamen sabitler ve neredeyse hiç kıvıltmaz. Oysa şairane gerçekçilik bağlamında kamera hareketleri önemlidir. Özellikle Marcel Carné'nin klasik dekupajını, motive edilmiş kamera hareketleri destekler ve tamamlar. *Sisler Rıhtımı* buna güzel bir örnektir.

Her iki taraf estetize edici bir siyah-beyaz aydınlatmasından kötümser bir atmosfer yaratmada itinayla faydalanır. Kesme taştan döşenmiş, ters ışıkla aydınlatılmış, yağmurla yıkanmış Arnavut kaldırım yolları iki kesim de özenle kullanır. Gri renkli bir atmosfer de siyah-beyaz kontrastına dayalı görsel estetiği yer yer destekler. Sisli ve grenli imajlar isteyen ve yaratan Carné'nin renk tercihi ağırlıklı olarak gri tondan yanadır. Akad için ışık-gölge oyunları, silüetler, abajurlu lambalar, buzlu camlar, duvar lambaları, gaz lambaları ve jaluziden sızan ışığın gölgeli çizgileri iç mekânların olmazsa olmazlarıdır. Tekinsiz ortamları dramatize eden ışık kaynakları özellikle belirginleştirilir.

Yazgı, kadercilik, duygusal tecrit, aşk arayışı hem *Yalnızlar Rıhtımı*'nda hem de şairane gerçekçilikte esas meselelerdir. İki tarafın tamamen örtüştüğü estetik tercih ise türlerin karıştırılması yani melezleştirilmesidir. Sembiyotik bir akım olan şairane gerçekçilik, melodram ve kara filmin özelliklerini bağdaştırır. *Yalnızlar Rıhtımı* ise kurtarılmayı bekleyen, kurban, düşmüş, alkolik, melankolik ve zayıf kadın şarkıcı karakter üzerinden melodrama sırtını dayarken, gangster filmlerine de kaçakçılık teması ve çete ögesi üzerinden göz kırpar. Kuşatılmışlık hissi veren ve karakterleri hapseden çerçeve içinde çerçeve kullanımı da Akad'ın melez bir polisiye örneği *Kanun Namına*'dan beri başvurduğu biçimsel tercihtir. Yönetmen önceki filmlerinde kullandığı bu tarz stilistik unsurları *Yalnızlar Rıhtımı*'nda daha rafine bir şekle sokar.

Uzun deniz yolculuklarından dönme kaptanlardan, çete üyelerinden ve bar kadınlarından meydana gelen karakterler dönemin Türkiye'sinin toplumsal ortamı için hayli marjinaldir. *Yalnızlar Rıhtımı*'nda herkes öyle ya da böyle bir varoluş sorunu olan yalnızlıkla mücadele etmektedir. Aşkın hüznü ve melankolisi de bu tematiğin parçası olur. Kontes Güner'i canlandıran İlhan'ın patetik oyunculuğu melodram temsiline uygun düşer. Anlatının merkezindeki bu masum kadın varoluşsal bir kriz içinde kıvrınmakta, kaderin ve kendisine sadıkçe tutkun çete reisi Ali'nin (Özatay) şiddet kurbanı konumundadır. Onu arzulayan ve onun arzuladığı Rıdvan kaptan (Alışık) arasındaki tek engel olan eril karakter “Amerikan Ali”, gangster filmlerinden fırlamış gibi zalimce hareket etmektedir. Bu anlatı kişinin varlığı da metinlerarası bir göndermedir. Melodramın imkânsız aşk temasını gangster filmlerinden türeme kaçakçılık teması dengeler. Dolar kaçakçılığı suçu o yılların Türkiye'sinin gerçek sorunlarından. *Yalnızlar Rıhtımı*'nda denge tabii ki kıskançlık engeline takılan aşktan yanadır.

<sup>10</sup> Bu Fransız sinema akımının derlenen estetik özellikleri için bkz. (Journot 2005: 50-51).



Klasik olay örgüsü çift nedensel yapı üzerine inşa edilir. Bir taraftan çetenin kaçakçılık işleri diğer taraftan ise reis, kontes ve kaptan arasındaki üçlü/üçgen aşk ilişkisi çıkmazı işlenir.

Bu melez filmin baştan sona melodrama özgü her şeyi bilen anlatımdan meydana geldiği tam olarak söylenemez. Kara filme özgü kısıtlanmış anlatım kullanımı seyircinin merak duygusunu arttırmaktadır. Çetenin içine sızmış bir polis muhbirinin ve çetenin içindeki açgözlü hainin varlığı da son ana kadar ima edilir. Bunlar ve paralel kurgu kullanımı doğal olarak geciktirim hissini artırır ve polis botunun müdahalesine kadar seyircinin ilgisini canlı tutar. Film anlatısının kesin bir sonuca varmadan modern sinemaya özgü "açık son" ima etmesi, anlatının başındaki modern estetik özellikler olan "kendilik bilinci" ve "kendini yansıtmaya" ile uyumaktadır. Çete reisini yumruklarıyla ekarte eden ve kurban kadını kurtaran eril karakter, yağmurdan sırlıklam olmuş, ters ışıkla loş olarak aydınlatılmış Arnavut kaldırımında bir sokakta müphem bir geleceğe doğru sevgiliyle yürürken vince yerleştirilmiş sabit kamera dikey olarak ağır ağır yükselmektedir. Yönetmenin bu yorumu, söz konusu çiftin geleceğinin belirsizliğini anlamlandırarak olası bir mutlu sona karşı gelmektedir.

*Yalnızlar Rabbim*'ni dönemin Türk filmlerinden farklılaştıran en önemli özellik, sahip olduğu melez dekupaj ve Batı sinematografilerine yerleşmiş gerçekçi sinema estetiğinin biçimsel öğeleriyle (zamansal ve mekânsal bütünlüğü koruyan uzun süreli çekimler, yer yer kullanılan plan-sekanslar ve alan derinliğine dayalı karmaşık mizansen) yakın ilişkisidir. Bir sene önce çevrilen *Üç Arkadaş* filminde de yer yer rastlanan bu gerçekçi öğeler Akad'ın melodramında en yüksek seviyede kullanılır. Şurası kesindir: Akad'ın biçimsel ve biçimsel tercihleri Carné'nin baştemsalcisi olduğu şairane gerçekçiliği aşmaktadır ve ondan farklılaşmaktadır. Bu sebepten *Yalnızlar Rabbim*'nda basit bir klasik dekupaj çalışması söz konusu değildir. *Sisler Rabbim*'nda bulanık (flu) görüntüler genellikle arka plan(lar)ı işgal eder. Kısmi bir alan derinliği tercihi ön planda konuşan karakterleri merkeze yerleştirir ve izleyicinin dikkatini söz söyleyenlere yoğunlaştırır. Kompozisyonun ana odağında konuşan insan(lar) vardır. Açık-karşı açık bu dramaturjinin yaygın bir teknik unsuru olur ve montajı akıcılaştıran çekimlerin süresi *Yalnızlar Rabbim*'nkilere göre daha kısadır. Ön plan, orta plan ve arka plana yerleştirilmiş oyuncuların eşzamanlı mizansenini ile üçüncü boyutu yani derinliği vurgulayan çekim teknikleri kullanımı Akad'ı, Fransız Renoir ve Amerikan Welles'in estetik uygulamaları kapsamına çeker. Akad içerikte olmasa da, biçim ve biçimde 1940'lar sinemasının gerçekçi estetiğinin peşindedir. Seyircinin gözü kompozisyonun her yerinde olmalıdır çünkü ortada karmaşık bir mizansen vardır.

## 6. SONUÇ:

Bu çalışmayı düzenlerken sorduğum ve cevabını aradığım temel soru sinemada türlerin belirlenmesinde ve tanınmasında önemli bir görev üstlenen eleştirel söylemin türsüzleştirme uygulaması yapıp yapamayacağıydı. Yani günümüz sinemabilimi araştırmalarında çok önemli bir yer kaplayan tür incelemelerinde, *türleştirme rolü* olduğu kabul edilen sinema eleştirisinin çeşitli keyfi nedenler (popüler sinemanın alâmetifarıkası olduğu bilinen tür karşıtlığı, mutlak realizm taraftarlığı, salt sanat sineması tutkusu, yüksek sanat elitizmi, aşırı bir yaratıcı yönetmen övgüsü, ideolojik bakış açıları vs.) yüzünden *türsüzleştirme işlevi* görmesinin ispat edilmesiydi. Bir kavram olarak *türsüzleştirme uygulamasına* ampirik meşruiyetini kazandırabilmek için örnek olay çalışması yapmak elzemdi.

1950'lerin Türk sinema eleştirisi söz konusu olduğunda kesinlikle istenmeyen ve küçümsenen, ayrıca sinema düşmanı bir tür olarak kabul edilen melodram örnekleri ve temsilcileri bu problematiğin çözümü için vazgeçilmez bir altküne olarak kullanılabilir. Nitekim farklı sinema eleştirmeni söylemleri karşılaştırıldığında, bu çevrede erken dönem Yeşilçam sinemasının popüler melodram nevelerine karşı gösterilen ortak reddiyeci tavır aşikârdır. İşte yapılması gereken bu dönemde *tu kaka* ilan edilen adı geçen türe ait olduğu estetik çözümlenmelerle kanıtlanacak ama aynı zamanda eleştirmen çevresinin türsel kimliğini yok saydığı film(ler) bulabilmektir.

1958 tarihli *Üç Arkadaş* ve 1959 tarihli *Yalnızlar Rabbim* filmlerinin karşılaştırmalı ikili okuması; koşulsuzca yapılan sanatçı yönetmen, modern mizansen veya en iyi Türk filmi övgüleri üzerinden

eleştirel söylemin karmaşık estetik özelliklerden meydana gelen bu melez melodramları tamamen türsüzleştirdiğini ispat etmiştir. Sanatçıların yönetmen kimlikleri hemen tanınırken eserlerin türsel kimlikleri gözardı edilmiştir. Melodram türüne bir türlü güvenemeyen bu inkâr edici eleştirmen söylemi neredeyse olduğu gibi geleneksel Türk sinema tarihyazımında devam ettirilmiş ve Türk sinemasına ait bazı filmlerin türsel kimliklerinin estetik çözümlenmelerini geciktirmiştir. Artık yapılması gereken Türk sinemasının estetik tarihi yazılırken yönetmen merkezli dar bakış açısının sınırlarını aşmak ve filmlerin içeriklerine olduğu kadar yönetmenlerin üsluplarına etki eden tür sineması gerçeğini kabullenmektir.

## 7. KAYNAKÇA:

- Akad, L. (2004). *Işıklı Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akalın, N. (2006). *Şehir Filmleri Attila İlhan*. İstanbul: + 1 Kitap.
- Altman, R. (2003). "Sinema ve Tür". *Dünya Sinema Tarihi*. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). Çev. Ahmet Fethi. İstanbul: Kabcacı: 322-333.
- Anonim (1959-a). "Cannes'a Doğru". *Akis* 251: 30.
- (1959-b). "Kaçırılan Fırsat". *Akis* 252: 33.
- (1959-c). "Yalnızlar Rıhtımı". *Akis* 277: 31-32.
- (30 Mayıs 1959). "Türk Film Festivali Sonuçları". *Vatan*: 1, 5.
- (31 Mayıs 1959). "Türk Film Festivali". *Akşam*: 3.
- (28 Haziran 2015). "Hüzünlü Bir Chaplin Filmi". *Birgün*: 10.
- Arpad, B. (15 Şubat 1954). "Hıçkırık". *Vatan*: 4.
- (6 Mart 1955-a). "7 Büyük Sinemada Yeni Türk Filmleri Oynuyor". *Vatan*: 5.
- (17 Nisan 1955-b). "Yedi Köyün Zeynebi". *Vatan*: 5.
- Atam, Z. (2014). "Auteur Kuramı ve Türkiye Sineması'nda Yaratıcı Yönetmenler...". *Sinemada Bir Ayr: Türk Sinemasının 100. Yılına Armağan*. Ş. Abdurrahman Çelik (Ed.). Ankara: ANSET: 131-143.
- Basutçu, M. (22 Mayıs 2015). "Çin Uyandığında". *Cumhuriyet*: 18.
- Birsel, S. (29 Aralık 1958 [2016]). "Üç Arkadaş". *Yeni Sabah*: 160-162.
- (22 Şubat 1959-a [2016]). "Zümrüt". *Yeni Sabah*: 184-186.
- (31 Ekim 1959-b [2016]). "Yalnızlar Rıhtımı". *Yeni Sabah*: 228-230.
- (2016). *Beyoğlu'nda Büyülü Geceler 1950'lerde Sinema*. İstanbul: Agora.
- Chapman, J. vd. (2007). *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*. Palgrave Macmillan.
- Erksan, M. (15 Ekim 1953). "Gizli Yara". *Dünya*: 4.
- Gauthier, P. (2011). "L'histoire amateur et l'histoire universitaire : paradigmes de l'historiographie du cinéma". *Cinémas* 2-3: 87-105.
- Gevgilili, A. (20 Aralık 1958). "Ümit Veren Film". *Vatan*: 2.
- (22 Şubat 1959-a). "Zümrüt". *Vatan*: 2.
- (16 Mayıs 1959-b). "Festivallere Giden Yol". *Vatan*: 2.
- (31 Ekim 1959-c). "Lütfi Akad Artık Olgunluk Çağında". *Vatan*: 2.
- İlhan, A. (1954). "Sosyal Realizm Ne Olmak İstiyor?". *Yeditepe* 74: 3.
- (6 Kasım 1959-a). "Yalnızlar Rıhtımı Dolayısıyla Attila İlhan'ın Açıklaması". *Milliyet*: 2.
- (9 Kasım 1959-b). "Yalnızlar Rıhtımı Dolayısıyla Attila İlhan'ın Cevabı". *Vatan*: 4.

- Yıldırım, T. (2016). 1950'ler sonu Türk sinema eleştirisinin “türsüzleştirme” uygulaması: *Üç Arkadaş* (1958) ve *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) melodramlarının eleştirel anlamları ve estetik çözümlenmeleri. *Journal of Human Sciences*, 13(2), 3181-3203. doi:[10.14687/jhs.v13i2.3945](https://doi.org/10.14687/jhs.v13i2.3945)
- Journot, M.-T. (2005). “Des courants et des genres : du Réalisme poétique à l'esthétique publicitaire”. *Le Cinéma français face aux genres*. Raphaëlle Moine (Ed.). Paris: AFRHC: 47-55.
- Kakıncı, T. D. (25 Ağustos 1957). “Köy Filmleri Dramı”. *Paazar Postası*: 9
- Kayalı, K. (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi*. Ankara: Ayyıldız.
- Kolker, R. (2009). *Film, Biçim ve Kültür*. Çev. Fırat Ertınaz, vd. Ankara: De Ki.
- Lobato, R. & Ryan, M. D. (2012). “Rethinking genre studies through distribution analysis: issues in international horror movie circuits”. *New Review of Film and Television Studies* 9(2): 1-16. doi: 10.1080/17400309.2011.556944 View Article: DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2011.556944>
- Moine, R. (2008). *Les genres du cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Okan, T. (27 Nisan 1957). “Sazlı Damın Kahpesi”. *Milliyet*: 2.
- \_\_\_ (19 Aralık 1958). “Üç Arkadaş”. *Milliyet*: 2.
- \_\_\_ (30 Ekim 1959). “Yalnızlar Rıhtımı”. *Milliyet*: 2.
- Onaran, Â. Ş. (1990). *Lütfi Ö. Akad.* İstanbul: AFA.
- \_\_\_ (1994). *Türk Sineması I*. Ankara: Kitle.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması Dönemler – Modalar – Tipler*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Özön, N. (1959 [1995]). “Sinemamız ve Melodram”. *Dost* 17: 139-146.
- \_\_\_ (1961 [1995]). “Üçüncü Boyut”. *Türk Dili* 115: 91-94.
- \_\_\_ (1985). *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*. İstanbul: Hil.
- \_\_\_ (1990). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek.
- \_\_\_ (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları Cilt 1*. Ankara: Kitle.
- \_\_\_ (2013). *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960*. İstanbul: Doruk.
- Pinel, V. (2009). *Genres et mouvements au cinéma*. Paris: Larousse.
- Refiğ, H. (1956). “İntikam Alevi”. *Akis* 133: 24.
- \_\_\_ (1957). “Mevsimin yerli Filmleri”. *Akis* 160: 32.
- \_\_\_ (1959-a). “Üç Arkadaş”. *Akis* 236: 27.
- \_\_\_ (1959-b). “Hazır İyimserken...”. *Akis* 236: 28.
- \_\_\_ (8 Kasım 1959-c). “Rıhtımlarda Sinema Şiiri”. *Paazar Postası*: 11-12.
- \_\_\_ (1 Ekim 1960). “Bilinmeyen Muharrem Gürses”. *Vatan*: 4-5.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı.
- Sezer, B. (22 Mayıs 1959). “Türk Film Festivali, Yarışmaya Katılan Filmler”. *Akşam*: 4.
- Tirard, L. (2016). “Jean-Luc Godard ile Master Class”. Çev. Oğuz Tecimen. *Notos* 56: 56-61.
- Tokatlı, E. (24 Mayıs 1959-a). “Türk Film Festivali, Birinciliğe Aday: Üç Arkadaş”. *Akşam*: 3.
- \_\_\_ (28 Haziran 1959-b). “Üç Arkadaş İçin”. *Paazar Postası*: 10.
- Tuğrul, S. (7 Şubat 1954). “Hiçkırık”. *Dünya*: 4.
- Ün M. & Ün U. (2009). *Memdub Ün Filmlerini Anlatıyor*. Kabalcı: İstanbul.
- Yıldırım, T. (2015-a). “Türk Sinema Tarihyazımı ve Türler: Yeşilçam'ın Oluşum Döneminde Başat Türlerin Eleştirel Söylem Üzerinden Tanımlanması (1948-1959)”. *Doğu Batı* 72: 26-65.
- \_\_\_ (2015-b). “Türk Sinema Tarihyazımı ve Türler: Yeşilçam'ın Standart Türlerine Giriş Tarihi Filmler – Komedi – Polisyeler (1948-1959)”. *Doğu Batı* 73: 208-244.
- \_\_\_ (2015-c). “Türk Sinema Tarihyazımı ve Türler: Yeşilçam'ın Standart Türlerine Giriş Melodramlar – Köy Filmleri (1948-1959)”. *Doğu Batı* 74: 29-65.

## 8. EKLER:



A-

**Plan-A:** Donuk bakışlı ve görmeyen gözleriyle Gül melodram evrenine uygun biçimde masum ve kurban kadın rolündedir. Kendi başına büyük şehirde var olma şansı olmayan bu zayıf ve kurtarılmayı bekleyen terk edilmiş kadını ayaktakımından üç melek kalpli erkek kurtaracaktır. Yakın çekimde gösterilen, görmeyen gözlerinden akan ve kadere sitem eden gözyaşları sayesinde seyirci *Üç Arkadaş* anlatısının bu mutsuz karakteriyle özdeşleşir. Hüzün ve acıma duygularından kaynaklanan patetik etki kaçınılmazdır.



B-

**Plan-B:** *Üç Arkadaş*'in en ilginç biçimsel özelliği alan derinliği kullanımınıdır. Ön plandaki niyetçi Murat'ı, orta plana yerleştirilmiş yakın arkadaşları olan seyyar fotoğrafçı Artin ve sokakta ayakkabı boyayan Mıstık teselli etmeye çalışmaktadır. Bu kafadarlar ters üçgen bir kompozisyon biçiminde yerleştirilir. Arka plandaki kavuşan âşık çiftin mutluluğu ile Gül'e delicesine âşık fakir Murat'ın üzüntüsü tezat oluşturmaktadır. O genç çiftin dipte olmasının sebebi Murat ile Gül'ün kavuşamadığını vurgulamaktır. Yönetmen Ün, böylece ön plan ile arka plan arasında duygusal bir diyalektik yaratır.





C-

**Plan-C:** Sol ön planda profilden görüntülenen Murat, aşkı Gül'ün nerede olduğunu sonunda bulmuştur. Başının öne eğik olması duygusal sıkıntıda olduğunu gösterir. Zengin şarkıcıya dönüşen ve sosyal statüsü değişen sevdiği kadını görmeye gitmeye çekinmektedir. Bundan habersiz iki kafadar dostu Artin Usta ile Mıstık ise sağ arka planda mutluluktan dans etmektedir. Önden arkaya her figür tamamen nettir. Ün, ana kişilerin duygusal farklılıklarını üçüncü boyut kullanımı ile başarılı şekilde görselleştirmektedir. Murat'ın başının hizasındaki elektrik lambalarının dikeyliği ile iki arkadaşının tarafında konumlanan merdivenlerin yataylığı da bu içsel tezatı çizgisel biçimde görselleştirir. Oysa aynı yönetmen sınıfsal farklılıkları keskin biçimde göstermede çok çekingendir. *Üç Arkadaş*'ın küçük adamın ahlaki üstünlüğüne dayalı basit konusunun ötesinde, gerçekçi estetikle ilişkilendirilen bu modern sinematografik formel öge (alan derinliği) tercihi eleştirilenlerin ilgisini çekmiş olmalıdır. Ün'ün sinematografisi, dış mekânda (yani doğal dekorda) yapılan uzun kaydırmalı çekimleri, siyah-beyaz kontrastına dayalı bir tonlamayı; mizansenini ise ışık-gölge oyunlarını kapsar.



D-

**Plan-D:** Kaptan ile kontesin birleşen silüetleri, ters ışıkla yıkanmış yağmurlu bir mekânda kamera dikey çevrinme hareketi yaparken yavaşça uzaklaşmaktadır. Birbirlerine kavuşan bu yalnızlara ne olacağı konusu muallâkta bırakılır çünkü *Yalnızlar Rıhtımı*'nin açık sonu kesin bir cevap vermez. Akad, mekânı dramatize eden ve kasvetini arttıran ters ışık, gölge ve silüet kullanımına polisiye filmi *Kanun Namnâ*'dan beri alışıktır. Bu kontrastı yüksek görsel estetik tercih, 1920'lerin ekspresyonist sinemasına katkıda bulunmuş Alman görüntü yönetmenleri ile çalışan Marcel Carné'nin flu görüntülerle dolu gri tonlu filmlerinden ayrılan ve 1940'ların sinemasının görsel geleneğinin izinden giden bir stildir.



E-

**Plan-E:** Çerçeve içinde çerçeve ile kuşatılan kaptan, dış alanda şarkı söyleyen kontesi dikkatle dinlemekte ve seyretmektedir. Üççeyreklik açı ve geniş alan derinliği kullanımı net görülen figürleri, özel aydınlatma ile siluet veya yarı-siluet halinde bırakılan figürlerle çevreler. Masa üzerine yerleştirilmiş abajurlu lambalar ve fondaki duvara monte edilmiş lambalar üç boyutlu mekânı dramatize eden ışık kaynaklarını açıkça gösterir. *Yalnızlar Rıhtımı*'ndaki geniş açı kullanımı yönetmenin derinlemesine mizansen arzusunun bir sonucudur. Akad'ın kısa odaklı geniş açılı mercekle ve alan derinlikli dekupaj kullanımları, Orson Welles'in ve Jean Renoir'ın 1940'larda yaptıkları gerçekçi filmlerin izinden gitmektedir. Akad, *Kanun Namına*'da denediği bu görsel stilin *Yalnızlar Rıhtımı*'nda çok daha gelişmiş biçimini sunar.

### Extended English Abstract

This study named “The practice of ‘de-gentrification’ of the Turkish film criticism in the late 1950’s: The critical receptions and aesthetic analysis of melodramas like *Three friends* (1958) and *Port of the Lonely* (1959)” has proved that the critical discourse of subject period ignored the identity of genres for mentioned films but it especially emphasized the identity of film director. Thereby, it was proven that the film criticism which is assumed to have an important function in recognition of genres of film acted out of the scope of “gentrification model” created by Rick Altman and it exposes the films examined to the “practice of de-gentrification” because of some aesthetic and ideological reasons.

The main purpose of this article was proving that film criticism which is accepted to have the *role of gentrification* in genre studies that occupies a very important place in cinematology executes the *function of de-gentrification* because of various arbitrary reasons (negligence of genres which is known as the trademark of popular cinema, partisanship of absolute realism, passion for the art cinema, an excessive auteur eulogy, ideological perspectives etc.). Carrying out the case study in order to bring the empirical legitimacy to the concept of *practice of de-gentrification* was essential. The examples of melodrama and representatives which are absolutely despised and accepted as an enemy genre for cinema when it comes to the Turkish film criticism of 1950s could be used as an irreplaceable subset for the solution to this problematic. Here the thing which should have been done was finding film(s) that were *slandered* at this period and the fact that it belongs to mentioned genre will be proven with aesthetic analyzes but at the same time whose identity of genres was ignored by critics' environment.

As demonstrated also by this study, Turkish film criticism that was predominantly under the thumb of leftist ideology at the end of 1950s has described the dominant melodrama genre of mainstream *Yeşilçam* cinema as outside the cinema and located it against the realistic cinema. This critical discourse described the *melodramatic* one and *realist* one as two inconsistent aesthetic characters that can never come side by side. Thereby, *Three friends* made by Memduh Ün and *Port of the Lonely* made by Lütfi Ömer Akad which attracted the notice of film criticism because of their high artistic qualities have been evaluated from the perspective of a pure *auteurist* approach. The director identities of artists were recognized immediately but, the identity of genres of works were ignored. It means that, common critical discourse denied and ignored the melodramatic properties of these films. The rejectionist and ambiguous attitude can be seen obviously.

The comparative double reading of *Three friends* and *Port of the Lonely* expressed that critical discourse of 1950s has certainly ignored these hybrid melodramas consist of complex aesthetic features. However, as indicated by the comparative film analyses done in article, it is impossible to evaluate the *Three friends* that is under the influence of romantic comedy movie of Charlie Chaplin named *City Lights* (1931) out of the melodramatic-realistic aesthetic, because comic one and pathetic one intertwine in this hybrid movie. In the same way, *Port of the Lonely* which was affected from the French poetic realist cinema movement of 1930s about creating a visual atmosphere combines gangster film features with melodrama conventions through a hybrid aesthetic attitude. In fact, there was shown that both hybrid melodramas took inspiration from some realist cinema aesthetic forms (depth of field, long fixed or tracking shots, the use of simultaneous mise en scène through cast placed to foreground and background, long takes etc.) popularized by some famous directors as French Jean Renoir (1894-1979) and American Orson Welles (1915-1985) in Western cinematography.

This critical discourse which never trusts the genre of melodrama was maintained in traditional Turkish cinema historiography almost as is and aesthetic analysis of some genres of film belong to Turkish cinema was delayed accordingly. The actions to be taken from now on are exceeding the limits of director based narrow perspective while writing the aesthetic history of Turkish cinema and accepting reality of “film genre” which affects the styles of the directors as well as the contents of the movies.

### **Analytical filmography:**

#### *Three friends:*

DIRECTOR: Memduh Ün; SCENARIO: Aydın Arakon, Metin Erksan, Muammer Çubukçu, Memduh Ün, Ertem Göreç, Atıf Yılmaz Batıbeki; CAST: Muhterem Nur, Fikret Hakan, Salih Tozan, Semih Sezerli; PRODUCTION COMPANY: Emin Film; PRODUCER: Talat Emin; PRODUCTION YEAR: 1958; FIRST RUN: December 1958; FORMAT: 35 mm; COLOR: black-and-white.

#### *Port of the Lonely:*

DIRECTOR: Lütfi Ömer Akad; SCENARIO: Attila İlhan (Ali Kaptanoğlu mahlasıyla), Lütfi Ömer Akad; CAST: Çolpan İlhan, Sadri Alışık, Turgut Özatay, Melahat İçli, Osman Alyanak, Sadettin Erbil; PRODUCTION COMPANY: İpek Film (FİTAŞ); PRODUCER: İhsan İpekçi; PRODUCTION YEAR: 1959; FIRST RUN: October 1959; FORMAT: 35 mm; COLOR: black-and-white.