

**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**KARŞI SİNEMA ÖRNEĞİ OLARAK 1970'Lİ YILLARIN MÜZİKAL
FİLMLERİ**

HAZIRLAYAN

PINAR BOLSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ DENİZ TANSEL İLİC

ANKARA – 2022

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 09 / 06 / 2022

Öğrencinin Adı, Soyadı: Pınar BOLSU

Öğrencinin Numarası: 21910337

Anabilim Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

Programı: Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Dr. Öğr. Üyesi Deniz Tansel İLİC

Tez Başlığı: Karşı Sinema Örneği Olarak 1970’li Yılların Müzikal Filmleri

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 89 sayfalık kısmına ilişkin, 09 / 06 / 2022 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 3’dür. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:.....

ONAY

Tarih: 09 / 06 / 2022

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

DR. ÖĞR. ÜYESİ Deniz TANSEL İLİC

.....

TEŞEKKÜR

Bütün yüksek lisans eğitimim boyunca tüm sorularıma içtenlikle, kibarca ve sabırla cevap veren; özellikle de tez sürecinde hem akademik hem de psikolojik olarak hayatım boyunca unutamayacağım desteğini benden esirgemeyen çok değerli tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Deniz Tansel İlic'e çok teşekkür ediyorum.

Beni daha küçük yaőımda müziklerle tanıştıran bu çalışmanın ortaya çıkmasının en büyük sebeplerinden olan ve her zaman destekleyeceğini bildiğim anneme; aynı şekilde bana olan desteğini, ilgisini ve inancını her zaman hissettiren babama; beni hiçbir zaman yalnız hissettirmeyen abime ve Gülőah'a; bu tez sürecinde dünyaya gelerek hayatımı güzelleőtiren Marsel'e ve desteğini asla esirgemeyen bütün arkadaşlarıma çok teşekkür ediyorum.

ÖZET

Pınar BOLSU

Karşı Sinema Örneği Olarak 1970’li Yılların Müzikal Filmleri

Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2022

Müzikal filmler tarih boyunca akademik anlamda çok fazla ciddiye alınan bir tür olmamıştır. Hollywood’un eğlence ve ideolojisini seyirciye yansıtmak için aracı olarak görülmesinin yanı sıra birden fazla yaratıcı insanın üretim sürecinde yer alması onları konumlandırmak için zorlayıcı bir neden olmuştur. Ortaya çıkışını ve gelişimini Hollywood içinde gösteren müzikal filmler, muhafazakâr Amerikan kültürünü devam ettirebilmek ve yeniden üretebilmek için kullanılmalarıyla akıllarda yer etmektedir. Ancak teknik açıdan, aslında klasik anlatının dışında konumlandırılabilir birçok özelliği taşımasının yanı sıra 70’li yılların toplumsal hareketlerinin ve kendisine her zaman kaynak olarak belirlediği Broadway odaklı değişimlerin etkisi temalarında da kendisini göstermeye başlamıştır. Bu sayede zaten uyuşmaları dışında, karşı sinemanın en önemli unsurlarından biri olan yabancılaşmayı içinde taşıyan anlatı yapısına, Hollywood’un yeniden üretmeye çalıştığı ideolojisinin dışında sundukları da eklenerek bir karşı sinema örneği olabilecek filmler üretilmiştir. Bu çalışmada, müzikallerin altın çağı olarak geçen 30’lu ve 60’lı yılların müzikalleri ve 60’lı yıllar sonrasında üretilen müzikal filmlerin arasındaki farkı ortaya koymak için Jean-Luc Godard’ın sinemasından etkilenerek, karşı sinema başlığı altında, sinemanın yedi erdemini sunan Peter Wollen’ın kavramları, 70’li yılların önemli beş müzikal filmi üzerinden incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Karşı Sinema, Peter Wollen, Müzikaller

ABSTRACT

Pınar BOLSU

Musical Films of 1970s as a Counter-Cinema

Baskent University, Institute of Social Sciences, Department of Radio, Television and Cinema, 2022

Musicals have never been taken serious as an academic subject. Musical films are seen as a tool to reflect Hollywood's entertainment and ideology to the audience, and the fact that more than one creative person is involved in the production process has been compelling reason for positioning them. Musical films that have appeared and have developed in Hollywood are known for being used to perpetuate and reproduce conservative American culture. However, from a technical aspect, they have many features that can be positioned outside of the classical dramatic structure. It is also possible to see the effects of the social movements of 1970s and the changes in Broadway, which musical films always used as a source, in their themes. With this changes in musicals, films can be an example of counter cinema with the narrative structure including alienation elements apart from the ideology that Hollywood is trying to reproduce. In this study, in order to reveal the difference between the musicals of 1930s to 1960s, which golden age of musicals, and the musical films produced after the 60s, Peter Wollen's notions, which are influenced by Jean-Luc Godard's Cinema and are produced under the title of counter cinema, will be examined through five important musical films of 1970s.

Keywords: Counter Cinema, Peter Wollen, Musicals

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET	ii
ABSTACT	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GİRİŞ.....	1
1. Araştırmanın Amacı	4
2. Araştırmanın Önemi	4
3. Araştırmanın Yöntemi	5
1. KARŞI SİNEMA VE PETER WOLLEN	6
1.1. Klasik Anlatı ve Karşı Sinema.....	6
1.2. Peter Wollen'ın 7 Erdemi.....	9
1.2.1. Geçişli anlatıya karşı geçişsiz anlatı.....	9
1.2.2. Özdeşleşmeye karşı yabancılaşma	10
1.2.3. Saydamlığa karşı öne çıkma	12
1.2.4. Tek anlatıma karşı çok anlatım.....	13
1.2.5. Sona karşı açık uç	14
1.2.6. Hoşlanmaya karşı rahatsız olma	15
1.2.7. Kurmacaya karşı gerçek	16
2. MÜZİKAL FİMLERİN TARİHSEL SERÜVENİ.....	18
2.1. Müzikalin Altın Çağı, Sahne Müzikalleri ve Bütünleşik Müzikaller.....	18
2.2. Broadway'in Geçiş Dönemi, Konsept Müzikaller	24
2.2.1. West Side Story ve 60'lar	24
2.2.2. Prince&Sondheim dönemi ve konsept müzikaller	26
2.2.3. Bennett ve Fosse rekabeti ile dansın yükselişi.....	28
2.3. Altın Çağı Sonrası Müzikal Filmler	29
2.3.1. Fosse'nin müzikal filmlerdeki yeri	29
2.3.2. 70'li yılların diğer müzikalleri	32
2.4. Müzikallerin Özellikleri	34
3. ÖRNEK FİMLERİN ANALİZİ	39
3.1. Cabaret (1972)	39

3.1.1. Uyumsuz Sally Bowles'un geçişsiz dünyası.....	39
3.1.2. Serenomi Şefi ile yabancılaşma	42
3.1.3. Ön plana çıkan karmaşa	42
3.1.4. Kabare ve pansiyon hayatı	43
3.1.5. Sally'nin mutlu olmayan sonu	43
3.1.6. Şiddetin şehri Berlin.....	45
3.1.7. Hayat bir kabaredir.....	45
3.2. <i>Godspell</i> (1973)	46
3.2.1. İsa'nın etrafındaki palyaçolar.....	47
3.2.2. Gerçek dünyaya veda	48
3.2.3. İsa ve Yahuda'nın mucizesi	50
3.2.4. Palyaço makyajı öncesi ve sonrası.....	51
3.2.5. Rock ve incilin şarkısı.....	52
3.2.6. Palyaçoların kuralları	53
3.2.7. New York'taki İsa.....	53
3.3. <i>Jesus Christ Superstar</i> (1973)	54
3.3.1. Yahuda'nın insani yönü	54
3.3.2. Rock yıldızı İsa	57
3.3.3. İnananların dansı	58
3.3.4. Savaş ve son akşam yemeği	59
3.3.5. İsa'nın müzikle dirilişi	60
3.3.6. Modern dünyadan İsa'ya bakış	61
3.3.7. Hippiler Kudüs'te.....	61
3.4. <i>All That Jazz</i> (1979)	62
3.4.1. Fosse'nin ölümü	62
3.4.2. Ölümü reddediş	63
3.4.3. Yönetmenin film şeridi	64
3.4.4. Yaşam, ölüm ve arasındakiler	65
3.4.5. Koreograf yönetmen	68
3.4.6. Ölüm içeren bir gösteri	69
3.4.7. Yönetmenin kurmaca dünyası.....	71
3.5. <i>Hair</i> (1979)	71
3.5.1. New York'ta bir dönemin gençliği	72
3.5.2. Hareketli sokaklar	73

3.5.3. Siyah bir fon.....	74
3.5.4. Maddenin etkisinde.....	75
3.5.5. Rock konseri.....	76
3.5.6. Savaşın varlığı.....	76
3.5.7. İki arkadaşın hayali.....	77
SONUÇ.....	78
KAYNAKLAR.....	81

GİRİŞ

Müzikaller, şarkı ve dans sahneleri aracılığıyla oluşturdukları, gündelik hayatın dışında kalabilen anlatılarıyla ve ütopyik, gerçek dışı, neşe ile eğlencenin ön planda olduğu temalarıyla bilinen bir türdür. Hollywood'un yıllar boyu yeniden ürettiği kültürüne olan katkısı herkes tarafından bilinen bir unsurdur. Bir tür filmi olması sebebiyle insanların, bir müzikal filme başlamadan önce o filmde neler bulacağı ve bunlarla nasıl bir tarzda karşılaşacağı uyuşmalar aracılığıyla kabul edilmiştir. Müzikal filmler, herkesin mutlu olduğu, birlik ve beraberlikle tüm zorlukların aşıldığı, özellikle kadın karakterlerin belirli konumlarının olduğu ve her zaman mutlu son olarak kabul edilen evlilikle sonuçlandırıldığı ütopyik bir toplum sunmaktadır. Gerçek dünyanın aksine ölüm, hastalık, savaş gibi acı olayların yer almadığı anlatıları, özellikle toplumların gerçek hayatlarında yaşadıkları çeşitli sorunların olduğu zamanlarda genellikle bir kaçış olarak kullanılmıştır. Sinemanın sesi keşfetmesiyle ortaya çıkan tür, toplumsal krizlerin yoğun olduğu zamanlarda bu sebeple daha ön plana çıkmıştır. İnsanlar herkesin mutlu olduğu, sürekli şarkı söyleyip dans ettiği bu kurgu dünyaları daha neşeli hissedebilmek için bir araç olarak kullanmıştır. Dans ve müziğin etkili olduğu anlatısında, bir de seyirciden böyle bir talep gören müzikal türü, yapımcıların etkisiyle bunu bir tür özelliği haline getirerek neşe ve huzurun sinemadaki karşılığı olarak ün kazanmıştır.

Dans ve müziğin sahne sanatlarındaki karşılığı olarak kabul edilen ve New York'ta bulunan Broadway, müzikaller için her zaman en önemli kaynak olmuştur. Müzikal filmler sadece Broadway'de hali hazırda müzikal işler ortaya koyan yaratıcı ekibi sinema dünyasına taşımak yerine, onların gösterişli dekorlarını, kostümlerini, dans hareketlerini birer karakteristik özelliği haline getirmiştir. Sahne sanatlarını kendisine kaynak olarak kabul etmesinin sinemadaki karşılığı türün ilk zamanlarında daha kendi kaynağına dönük işlerin ortaya çıkmasına sebep olduğu gibi teknik açıdan da bir film ve sahne müzikalini birbirinden ayırması güç örneklerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Ancak toplumsal buhran dönemlerinde artan ilgiyle, tür bir sinema örneği olarak da gelişim göstererek kendi dilini oluşturmayı başarmıştır. Bir sahne arkasına dair olan hikâyede dahi, kullanılan kamera hareketleri ve açılarıyla; sahne deneyiminde bir seyircinin ulaşamayacağı anlar

sunulmuştur. Böylelikle teknik açıdan, aslında sahne sanatından seyircinin zaten alışkın olduğu özelliklere yenilerini ekleyerek müzikal filmler kendi dilini oluşturmuş olur.

Bir müzikal film seyircisi psikolojik anlamda müzik ve dansın eşliğinde kendisini daha iyi hissedebileceği bir kaçış alanına girerken; bunun direkt olarak kameraya bakıp seyirciyle iletişime geçebilen karakterler, şarkı ve dans sahneleri aracılığıyla bölünen ve hayal sekansları aracılığıyla da iki dünyanın var olduğu bir anlatı aracılığıyla sunulduğunu kabul etmiş olur. Ancak bu tarz durumlar müzikal türünün geliştiği Hollywood ve onun sunduğu klasik anlatıda pek karşılaşılan durumlar değildir. Gerçek hayatta birden şarkı söyleyip dans etmeye başlayan karakterler olmadığı gibi, iki farklı dünyadan da söz etmek pek mümkün değildir. Müzikal filmler yıllar boyu çeşitli örnekler aracılığıyla bunu kendi dilinin bir parçası haline getirmiştir. Bu nedenle de seyirci, başka tür filmi olan western ya da korku filmlerinde gördüğü zaman tuhaf karşılayacağı bu anlatı tarzına müzikallerde denk geldiği zaman şaşırmaz, aksine zaten karşılaşacağını bildiği için hoşnut olur. Bu anlatı tarzı, müzikalin kendi kendine, Broadway anlatısı ve sinema anlatısını birleştirerek oluşturduğu dilidir. Bu kendisine özgü teknik dilini, içinden çıktığı klasik Hollywood anlatısına uyumlu hale getirebilmek ve seyircinin yabancılaşmasına engel olmak için konularını sahne arkası hikayelerden tercih etmiştir. Bir sanatçının, bir gösteriyi ortaya çıkarması üzerinden kurulan anlatısında yer alan şarkı ve dans sahneleri seyirciyi izlediği şeyin bir film olduğuna ikna edebilmektedir. Bu ikna durumunu devam ettirebilmek, aynı şekilde Hollywood'un birçok tür filmi ile devam ettirdiği kültürünü de hikayesinin içine yerleştirmesine sebep olabilmektedir.

Müzikal filmler seyircisine sunduğu ütopyik dünyasıyla, Amerika'nın yıllar boyu tüm kültürünü üzerine kurduğu Amerikan rüyası, aile, kapitalizm gibi kavramları hikayelerine serpiştirebilmektedir. Bu konular etrafında gelişen hikayeleri, müzikal filmleri tipik bir klasik anlatı örneği olarak gösteriyor olsa bile zamanla gelişim gösteren toplumsal hareketlerin filmlerde kendisine yer bulmasıyla, müzikallerin tematik olarak da daha açık hale gelmesini sağlamıştır.

1930'lu yıllardan 1960'lı yılların sonuna kadar, teknik açıdan seyirciyi yabancılaştıracak unsurlara sahip müzikal filmler, konuları aracılığıyla bir Hollywood ürününe dönüştürülmüştür. Türün en önemli, en tipik örnekleri de bu zaman aralığında verildiği için altın çağı olarak anılmaktadır. Ancak müzikaller de diğer tür filmleri gibi yer aldığı dönemden ve o dönemin insanların davranışlarından etkilenen bir sinema örneğidir. 60'lı yılların sonuyla dünya bütününde yaşanan kadın, öğrenci ve siyah hareketleri, cinsel devrim, savaş karşıtlığı gibi toplumsal olaylar Hollywood ürünü olarak

tarihte yerini sağlamlaştıran müzikalleri de etkilemiştir. İçinde barındırdığı yabancılaşma etkisi yaratacak özelliklerinin yanına bir de konu olarak, dönemin toplumsal ve ideolojik konuları da katılınca müzikal filmler stüdyo ve Hollywood'un karşısında bir şekilde değişim göstermeye başlamıştır.

Bu tez çalışması da tam olarak o süreci gözler önüne serme amacıyla gerçekleştirilmektedir. Akademik olarak çok fazla ciddiye alınmadığı için örnek çalışmanın da az bulunduğu müzikal türünün, diğer tür filmleri gibi toplumsal olaylarla bağlantılı bir şekilde değişim gösteren yapısını sunmak önemli bir adım olmuştur. Birden fazla sanatçının yaratıcı süreçte yer alması, gösterişli dekor ve kostümleri, çok maliyetli yapımlar olması ya da arz ve talep eksikliği gibi farklı sebeplerle üretiminin çok az olduğu Türkiye'de, müzikal türüne dair yapılan akademik çalışmalar da çok az sayıdadır. Tür sinemasına dair çeviri kitapların bir bölümünde belirli isimler etrafında dönen müzikal tür tanıtımı, genellikle türün Broadway ile olan bağından söz etmediği gibi altın çağı olarak görülen 1930-60 yılları arasındaki süreçten bahsederek sonraki dönemi çok dikkate almamaktadır. Bu çalışmada da adından sıkça söz edilen ve müzikal türünün hem ticari hem de sanatsal açıdan en önemli iki örneğini vermiş Bob Fosse'nin türe getirdiği yenilikler Türkiye'deki çalışmalarda kendisine çok fazla yer bulamamıştır. Bu nedenle müzikallere dair bir akademik çalışmanın yapılması, bu tezin ilk genel amacı olarak yer almaktadır. Ardından altın çağı olarak adlandırılan döneme dair genel bilgi verilerek tezin asıl konusu olan 70'li yılların tür üzerindeki değişimi bu tezi temellendirmiştir. 60'lı yılların tüm dünyada hâkim olan toplumsal olaylarının, 70'li yılların tamamında görülen muhalif etkisi sebebiyle değişim göstermesi bu tez için 70'li yılların seçilmesine sebep olmuştur. Bu çalışmada Broadway'in müzikal filmler üzerindeki yadsınamaz etkisi, aynı şekilde 70'li yıllarda ortaya çıkan konsept müzikal kavramıyla bağlantılı şekilde ortaya konulmak istenilmiştir. Çünkü altın çağında türe hâkim olan sahne arkası müzikalleri ve bütünleşik müzikaller zaman içerisinde kendisini, Broadway kökenli bir şekilde, konsept müzikallere bırakmıştır. Konsept müzikalin Broadway sahnesi sonrası müzikal filmlerde de seyirci karşısına çıkması, filmlerin sahip olduğu Hollywood kökenli temalarının değişimine teknik açıdan katkı sağlamaktadır. Çünkü konsept müzikale konu olan temalar, dönemi etkisi altına alan ve o dönemin insanının düşüncelerini içeren kavramlardır. Bu sayede daha öncesinde müzikal filmlerde kendisine pek yer bulamayan güncel kavramlar, konsept müzikal aracılığıyla öncelikle Broadway'e ardından da müzikal filmlere katılmış olur.

Hollywood'un devam ettirme amacı taşıdığı kültürünün konsept müzikaller aracılığıyla dışına çıkmaya başlayan müzikal filmler, teknik açıdan da sahip oldukları yabancılaştırma unsuru, ön plana çıkarma ya da çoklu anlatı gibi özelliklerini daha fazla gözler önüne sermeye başlamışlardır. Bu kavramlar da karşı sinema başlığı altında sinemanın yedi erdemini ortaya koyan Peter Wollen'ın kavramlarıyla bir benzerlik göstermektedir. Wollen'ın (2010) anlatı geçişsizliği, yabancılaştırma, ön plana çıkarma, çoklu anlatım, açıklık/açık uç, rahatsız olma ve gerçeklik olarak sınıflandırdığı bu kavramların 70'li yılların genel olarak Broadway kökenli filmleriyle analiz edilmesi, türün bir karşı sinema olarak yer alıp almadığına karar verilebilmesi için bir yol olarak tercih edilmiştir. 1970'li yıllarda müzikal dünyasının en önemli figürlerinden olan Bob Fosse'nin yönetmenliğinde *Cabaret* (1972) ve *All That Jazz* (1979); Broadway'den uyarlandığı için yönetmenlerinden ziyade şarkı sözü ve bestecileriyle anılabilecek Stephen Schwartz'ın *Godspell* (David Greene, 1973)'i, Andrew Webber Lloyd ve Tim Rice'in *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973)'i ve Gerome Ragni, James Rado ve Galt MacDermot'un *Hair*(Miloš Forman, 1979)'i incelenecektir. Bu filmlerin tercih edilme sebebi, daha öncesinde müzikal filmlerde yer verilmeyen temalar etrafında oluşturulmasının yanında Wollen'ın yedi erdemine uygunluk taşıyan anlatı yapılarıyla da ön plana çıkmalarındadır.

1. Araştırma Amacı:

Bu çalışmanın amacı, Peter Wollen'ın Godard'ın sinemasında esinlenerek ortaya koyduğu sinemanın yedi erdemi kavramları aracılığıyla müzikallerin 1970'li yıllardaki değişimini ortaya koymaktır. Dönemin toplumsal olaylarının etkisiyle, kendisinden önce gelen diğer müzikal filmlerine tema ve biçim olarak benzemeyen beş film incelenecektir. Bu çalışma ile ulaşılmak istenen sonuç, zaten teknik açıdan diğer Hollywood türlerinden farklı bir yeri olan müzikal filmlerin, 1970'li yılların değişen dünyasıyla bir karşı sinema örneği olarak adlandırılıp adlandırılmayacağıdır.

2. Araştırmanın Önemi:

Müzikal film Türkiye'de, Hollywood'a benzer yapıda bir sinema endüstrisinin olmaması, ekonomik olarak maliyeti yüksek bir tür olması ve birden fazla sanatçının üretim aşamasına katkı sağlaması gerektiği gibi çeşitli sebeplerle çok fazla örneğinin

olduğu bir tür değildir. Bu nedenle de müzikale dair yapılan akademik çalışmalar sinema olarak pek ele alınmamış, müzikal tiyatro örneği olarak sahne sanatlarına dair değerlendirilmiştir. Türkiye Sinemasındaki müzikal filmlere dair yazdığı *Türk Sinemasında Yapılan Müzikal Filmlerde Müzikal Parçalar ve Olay Örgüsü Arasındaki İlişki* adlı yüksek lisans teziyle Anı Sağkan (2010) ve müzikal filmlerdeki dans sahnelerinin incelendiği *Müzikal Filmlerin Dans Sekanslarında Bedenin ve Sinematografik Yapının Anlatıyı İnşası* adlı yüksek lisans teziyle Gamze Yılmaz Güntay (2017) sadece müzikal filmlere odaklanan akademik çalışmalardır. Tür filmlerine dair olan kitap çalışmalarında ise 1930’lu ve 1960’lı yıllara önem verilerek, sonraki yıllar göz ardı edilmektedir. Aynı şekilde müzikal filmlere, çeşitli sanat dalları ve teknik alanlardan kişi katkısının yanı sıra direkt uyarlamalarla da önemli bir kaynak olan Broadway ile sinemanın bağı Türkiye’de çok konuşulan bir alan değildir. Bu alışma ile özellikle 1970’li yıllarda Broadway’deki önemli değişimlere katkı sağlamış sanatçılar aracılığıyla müzikal tiyatro ve müzikal film arasında bağ da ortaya konulmuştur. Türkiye’de çok fazla insanın üzerinde çalışmadığı 1970’li yılların önemli beş müzikal filmi konu edilerek dönemin karşı sinema ile bağının ortaya konulmasının alana katkı sağlayacağı düşünölmektedir.

3. Araştırma Yöntemi:

Çalışma gerçekleştirilirken kullanılan araştırma yöntemi niteldir. Tarihsel süreçte müzikal türünün geçirdiği dönemler anlatılarak başlanılmıştır. Altın ağı olarak geçen 1930’lu ve 1960’lı yıllar arası dönem, türün önemli oyuncularını ve yönetmenlerini aracılığıyla sunulmaktadır. Ardından müzikal filmler için önemli bir etkileşim alanı olan Broadway’in 50’li yıllardan 70’li yıllara kadar yaşadığı değişim, dönemin söz yazarını, bestecini ve yönetmenlerini aracılığıyla betimlenirken; konsept müzikal kavramını tanımlanmaktadır. Konsept müzikal daha öncesinde Türkçeye Zeki Tüzün’ün (2016) *Müzikal Tiyatroya Giriş* adlı makalesinde kazandırılmış olsa da 70’li yılların müzikal filmleri için olan önemi bu araştırma ile ön plana çıkarılmıştır. Bunun yanı sıra sahne müzikalleri ve bütünleşik müzikaller de teze konu olan 70’li yıllara kadar gelen süreci anlamak için tanımlanan kavramlar

olmuştur.

1. KARŞI SİNEMA VE PETER WOLLEN

1.1. Klasik Anlatı ve Karşı Sinema:

Karşı sinema kavramı, Peter Wollen'ın klasik anlatı karşısında konumlandığı bir sinema örneği olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle öncelikle klasik anlatının ne olduğunu tanımlamak önemli bir adım olacaktır.

Genel olarak klasik anlatı, giriş, gelişme ve sonucun olduğu ve bu üç bölümün birbirleriyle bağlantısının belirli bir temele dayandırıldığı, karakterlerinin ve motivasyonlarının bir kesinliğe sahip olduğu ve belirgin bir öykü ve olay örgüsü çerçevesinde gelişen anlatılardır. Sinemadaki klasik anlatı genellikle Aristoteles'in şiir sanatı ve tragedyalardan söz ettiği Poetika eserine temellendirilmektedir. Aristoteles (2017: 16), tragedyaların niteliğini belirleyen altı ögenin varlığından söz etmektedir; öykü, karakterler, dil kullanımı, düşünce, görsellik ve şarkı. Bu kavramları düşündüğümüz zaman Aristoteles'ten yıllar sonra ortaya çıkan sinema sanatında da yerlerinin olduğunu görebiliriz. Özellikle klasik anlatı, bir öykünün etrafında gelişim göstermektedir. Aristoteles'in (2017: 16) tragedyalarda eylemlerin kaynağı olarak gördüğü olay örgüsünü, anlatıların en önemli parçası olarak kabul etmesi sinema için de geçerlidir. Klasik anlatı karakterlerin neden-sonuç ilişkisi içinde verdiği kararların, belirli bir düzenle ve bir sonuca yönlendirecek şekilde sunulmasıdır. Elbette bir anlatıda karakterler önemlidir ancak karakterlerin gerçekleştirdiği eylemler aracılığıyla oluşturulan öykü ve olay örgüsü bir anlatının en önemli parçasını oluşturmaktadır.

Karadoğan'ın (2016: 37) da vurguladığı gibi klasik anlatıyla bağlantı kurulabilecek, Freytag'ın piramidi ya da Syd Field'in üç perde paradigması gibi kalıplar mevcuttur. Bu örnekler aracılığıyla klasik anlatı daha somut bir hale gelebilmektedir. Freytag'ın öykü için ortaya attığı piramidi, genel olarak karakterlerin, mekânın ve zamanın tanıtıldığı giriş bölümüyle başlamaktadır. Kışkırtıcı an adı verilen ve problemin ortaya çıktığı aşamadan sonra yükselen eylemle, bu problemin daha karmaşık hale geldiği ve ana karakterin ilk başarısızlıklarını yaşadığı bir süreç yaşanmaktadır. Üçüncü bölüm piramidin zirvesini oluşturmaktadır. Yükselen ve daha karmaşık hale gelen olaylar bütünü burada en heyecanlı noktasını ulaşır. Ardından sonuca ulaşmadan önce çözümün olduğu aşamayla bütün sorunlar ana karakter tarafından halledilir ve anlatının sona erdiği sonuç bölümüyle piramit de sonlanır.

Freytag'ın piramidine benzer şekilde bir paradigma ortaya koyan diğer isim ise Syd Field'dir. Syd Field (2013: 35) bir senaryoyu, kuruluş, yüzleşme ve çözülme olarak üç perdeye ayırmaktadır. Bu bölümlerden birincisi olan kuruluşta, filmin ne hakkında olduğu sunulurken aynı zamanda karakterler tanıtılmaktadır. Ana karakterlerin diğer karakterlerle ilişkisi de gösterildikten sonra ikinci bölüm olan yüzleşmeye geçilir. Bu bölümde ise karakterin karşısına sorunlar çıkmaktadır, karakterin ulaşmak istediği dramatik gereksinimine karşı çıkan engelleri aştığı ve onları çözmeye çabaladığı süreçtir. Bu bölümün sonuyla çözülmenin yer aldığı üçüncü perdeye ulaşılmaktadır. “Çözülme filmin sonu demek değildir, çözülme, çözüm anlamına gelir” (Syd Field, 2013: 40). Senaryodaki karakterin kararlarına ve eylemlerine dair filmin çözümünü içeren bir bölümdür. Bu bölümün ardından sonuçlanan film, Syd Field'in paradigmasında, bir de bölümler arası geçişi sağlayan dönüm noktalarını içermektedir.

Bir senaryo olarak göz önüne aldığımız klasik anlatı, bahsedilen örnek kalıpların ortak özelliği gibi üç farklı bölüm içermektedir. Bu üç bölümü Susan Hayward (2012: 251) ise “düzen/düzensizlik/yeniden düzen” olarak özetlemektedir. Teknik açıdan bu tarz kalıpların yer aldığı klasik anlatının içeriğine baktığımız zaman herkese hitap eden bir yapıyı benimsediğini görürüz. Hollywood anlatısı ile neredeyse aynı anlamda anılmasının sebebi, en olgun örneklerine Hollywood'da ulaşılmasının yanında popüler olmasından da kaynaklanmaktadır. Kendisini gerçekmiş gibi sunan klasik anlatı, anlatıcıyı anlatısında gizlemeye çalışmaktadır. Şeffaflık klasik anlatının en önem verdiği özelliklerden birisidir. Çünkü seyircinin hikâyenin bir parçası olmasını, sunduğu dünyanın gerçekliğine kendisini kaptırmasını ister. Bunu da özellikle ana karakteri çerçevesinde gerçekleştirmektedir. Ana karakterini sempatik, seyircinin bir bağ kurabileceği ve motivasyonu güçlü kişilerden tercih eden klasik anlatı, onun çeşitli sorunlarla karşılaşmasını gerçek hayatmış gibi seyirciye sunmaktadır. Aristoteles'in (2017: 15) Poetika'da “acıma ve korku yoluyla duygulardan arınma” şeklinde sözünü ettiği katarsisin yaşatılması da bu gerçeklik ile söz konusu hale gelmektedir. Seyirci, izlediği dünyanın gerçekliğinin bir parçası olarak ana karakter ya da birden fazla karakterle özdeşleşme yaşar ve onların başına gelen mutlu son aracılığıyla katarsise ulaşarak arınmış olur.

Klasik anlatının en önemli özelliklerinden birisi, anlatısının bir sonuca ulaşmasıdır. Karakterler için mutlu ya da mutsuz fark etmeden, belirli bir sonun her zaman filmde yer etmesi gerekmektedir. “Kapanış nasıl gerçekleşirse gerçekleşsin, neredeyse istinasız bir şekilde, egemen ideolojiye hizmet eden bir mesaj iletacaktır ya da ifade edecektir” (Hayward, 2012: 252). Hâkim olan anlatı da özellikle stüdyo dönemiyle altın çağını

yaşayan Hollywood olduğu için, onun sahip çıktığı, desteklediği ve dünyaya iletmek istediği fikirler klasik anlatıyla seyirciye sunulur. Erkek ve erkekliğin egemen olduğu bir alan olan sinemada kadın ve erkek Mulvey'in de (1993: 20) sözünü ettiği gibi aktif/erkek ve pasif/dişi olarak bölünmüştür. "Belirleyici erkek bakışı kendi fantazisini, uygun bir biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır." Böyle bir geleneğin olduğu klasik anlatıda kadınların yer alması pek mümkün görülememektedir. Çünkü kadınların konumlandırılması erkek gözü tarafından yapıldığı için büyük çoğunlukla edilgen ve ikincil yardımcı karakter olarak yer almaktadır. Kadınlar, erkek karakterlerin kararlarıyla bir ilerleme kaydederken mutlaka bir evlilik ile sona ulaşırlar. Hayward'ın (2012: 253) vurguladığı gibi evlilik beraberinde aile, mülkiyet, üreme gibi eklentilerini getirerek bir kültür aşılarken aynı zamanda bir mit üretimi işlevini de yerine getirmektedir. Bu gibi durumlar sebebiyle, egemen olan sinemada yer bulunamayan hikayeler için bir alternatif, muhalif sinemanın varlığı gerekmiştir. Özellikle kadın hareketinin öncülüğünde ortaya çıktığı söylenebilecek bu sinemayı karşı sinema olarak adlandırmak mümkündür.

Karşı sinema, klasik anlatının ideolojisinin karşısında yer almakta, klasik anlatı, dolayısıyla da Hollywood'da sunulan öğelerin karşısında kendini konumlandırmaktadır. Bunu konu ve tema bakımından yaptığı gibi kullanılan teknik araçlar bakımından da gerçekleştirmektedir. "Örneğin mekânsal ve zamansal devamlılık yapıbozumuna uğratılacak, mantıklı bir mizansen tarafından sunulan set düzenlemesinin parçalanacak, tüm diğer görünmezlik ve kompozisyon devamlılığı öğeleri açığa vurulmuş olacaktır" (Hayward, 2012: 247). Bertolt Brecht'in epik tiyatro adını verdiği tiyatro biçiminden etkilenen karşı sinema, önceliğini seyirciyi yabancılaştırma üzerine oluşturmuştur. Klasik anlatı denildiği zaman akla gelen neden-sonuç ilişkileri, belirli bir giriş, gelişme, sonuç çizgisi, kapalı uçlu bir sona ya da egemen ideolojiye hizmet eden büyük motivasyonlara sahip karakterler karşı sinemada kendisine yer bulmamaktadır. Aksine daha açık bir anlatı söz konusudur. Bir durumun, bir kavramın ya da bir temanın etrafında oluşturulan savruk anlatısı, seyircinin bir parçası olabileceği olay örgüsü ya da bir öykü içermemektedir. Bu durumların gerçekleştirmesiyle anlatıya yabancılaşan seyirci filmin bir parçası haline gelemediği için kendi dünyasının bir parçası halinde kalarak, bir film izlediğinin farkında olur.

Karşı sinema konusunda Fransız Yeni Dalgası yönetmeni Jean-Luc Godard'ın filmleri üzerinden bir kavram listesi çıkartan sinema yazarı Peter Wollen, bu konuda en çok referansgösterilen yazar olmaktadır. Zaten birbirleriyle bağlantılı şekilde yer alan kavramların belirli bir kategoriye ayrılması onunla mümkün hale gelmiştir. Klasik anlatı ya

da Hollywood anlatısı olarak konumlandığı ve geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tekli anlatım, kapalılık, hoşlanma ve kurmaca gibi sinemanın yedi günahını içeren anlatının karşısına; Godard ile ortaya çıkan ve geçişsiz anlatı, yabancılaşma, ön plana çıkarma, çoklu anlatım, açıklık, rahatsız olma ve gerçeklik kavramlarını içeren karşı, çağdaş sinemayı yerleştirir. Avrupa sinemasında ortaya çıkan ve zamanla tüm dünyada etkisini gösterebilen bu karşı sinema kavramlarını Peter Wollen'ın "Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgârı" (1972) adlı makalesinde tanımladığı şekilde açıklamak uygun olacaktır.

1.2. Peter Wollen'ın 7 Erdemi:

1.2.1. Geçişli anlatıya karşı geçişsiz anlatı:

Wollen'ın, Hollywood'un en iyi şekilde kullandığı klasik anlatının karşısına konumlandığı Godard'ın sinemasında, ilk dikkat ettiği nokta onun anlatısının geçişsizliği üzerinedir.

Geçişli anlatı, klasik anlatının neden ve sonuçlar üzerine kurulu anlatısına denk gelmektedir. Film, bir giriş ile başlamaktadır. Bu giriş bölümünde karakterlerin motivasyonu seyirciye sunulur ve sonrasında bütün anlatı bu motivasyon üzerine kurulur. Girişten sonra gelen gelişme bölümünde, karakterin motivasyonuna dair karşısına çıkan sorunlarla baş etmesi gerekir. Bu sorunlar bazen karakterin kendisiyle, bazen çevresindeki doğal durumlarla ya da başka bir karakterin hareketleriyle oluşmaktadır. Karakter motivasyonu uğruna bütün sorunları çözdükten sonra sonuç bölümüne ulaşır ve bir kapanış ile film sonlanır. Karakterin bu süreçte verdiği her karar, klasik anlatı yapısına uygun olarak bir önceki kararından etkilenmiş ve bir sonrakinin etkileyecek düzeydedir. Bu süreklilik, seyircinin filmin içinde kalmasını ve bir sonraki sahnede ne olacağını merak etmesini sağlamaktadır.

Ancak Godard'ın sinemasında var olan şey bu durumun tam karşısındadır. Godard filmlerinde anlatısını kurarken, gerçek hayattaki gibi tesadüflerin, karmaşaların, yarıkların olmasına izin verir. Birbirini sürekli olarak takip eden olaylar zinciri yerine; bölümlerden oluşan, birbiri ile belirli bir bağlantısı olmayan sahnelere yer verir. Karakterlerin belirli bir motivasyonla harekete geçmesi değil, rastgele, olağan hayatlarını sürdürmesi söz konusu olur. Bu sebeple de karakterleri toplumun dışında kalan, uyumsuz kişilerdir. Godard bu geçişsizliği, sahneler arasına ara yazılar koyarak, birbirinden farklı parçalardan oluşan sahnelere yer vererek ya da bir anda filmin tamamen dışında olaylar ortaya koyarak oluşturmaktadır. Bu sayede seyircinin ana bir konuyu takip etmesini engelleyerek, onu

düşünme sürecine itmektedir. İzlediği şeyin bir film olduğunu bu tarz müdahaleler ile seyirciye hatırlatması, seyircinin filme yabancılaşmasını sağlar ve anlatıda kaybolmak yerine filme dair düşünmesine sebep olur.

1.2.2. Özdeşleşmeye karşı yabancılaşma:

Wollen'ın Godard'ın sinemasına dair sunduğu erdemlerden en önemli olanı yabancılaşma, diğer birçok karşı sinema özelliklerinin de oluşumunu sağlamaktadır.

Klasik anlatı, seyirciyi filmin bir parçası haline getirebilmek için temel olarak özdeşleşme kavramını kullanmaktadır. Özdeşleşme, seyircinin izlediği filmin karakterleri ile bir empati kurup, o dünyanın varlığını kabul etmesini içermektedir. Seyirci kendisini karakterlerin yerine koyar ve bu sayede karakterlerin başına gelen olaylar karşısında çeşitli duygular hissetmeye başlar. Filmin dünyasının gerçekliğini kabul etmeye başladığı gibi, karakterlerin hayatlarını, sorunlarını, mutluluklarını da ciddiye alır. Özdeşleşme aracılığıyla filmin bir parçası olan seyirci, karakterlerin genellikle mutlu sona erdiği klasik anlatıya sahip filmlerde, hoşnut bir sinema deneyimi yaşayarak filminden ayrılır. Bu özdeşleşmenin oluşturulması için ise çeşitli yollar mevcuttur. Filmin özellikle ana karakteri, filmdeki varlığı dışında da bilinen, önceki filmleri aracılığıyla seyircinin aklında belirli bir yere konumlandırılmış yıldızlardan seçilebilir. Ya da duygusal açıdan seyirciyi olumlu etkileyecek, onun sempati duyacağı karakter tercihleri de özdeşleşmeyi kolaylaştırmaktadır. Seyircinin uyum sağlayabileceği özelliklerinin ön planda olduğu ve belirli bir motivasyonu olan karakterler aracılığıyla özdeşleşmenin sağlandığı filmler; seyirciyi hikâyenin bir parçası haline getiren kamera hareketleriyle de klasik anlatının bir parçası olurlar.

Karşı sinema ise özdeşleşmenin aksine yabancılaşmayı anlatısının bir parçası haline getirmektedir. Yabancılaşma tarihte birçok bilim dalında yeri olan bir kavramdır. Özellikle Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunu anlatırken kullandığı hali, sinema için önemlidir. Brecht, seyircinin izlediği oyunla duygusal özdeşleşmesi sonucu aklın ikinci plana düştüğünü savunur. Bu nedenle de epik tiyatronun amacını "toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklamak, seyircinin bu konularda düşünmesini ve bilinçlenmesini sağlamak" (Şener, 1998: 264) olarak kabul etmektedir. Epik tiyatro aracılığıyla, seyirci öncesinde sadece izlediği dünyaya dair düşünmeye ve onu sorgulamaya başlar. Bunu da eleştirel bir bakış açısıyla gerçekleştirir. Seyirci öncesinde klasik tiyatrodaki gördüğü karakterlerle kurduğu özdeşleşme sonucunda bir

illüzyonunparçası olurken, kendi gerçekliğini unutma eğilimindeydi diyebiliriz. Ancak epik tiyatro ve yabancılaştırma teknikleriyle bu illüzyon bozulmaya başlamaktadır.

“Seyirci tiyatro oyunu karşısında olduğunu bilerek seyredecektir. Böylece sahnede gördüğü tarihsel olayları, tarihsel çerçeveler içine oturtabilecek, sahnede gördüğü gerçeklerle kendi tanıdığı gerçekler arasında karşılaştırma yapabilecek, benzerlikler varsa onları saptama olanağı elde etmiş olacaktır.” (Şener, 1998: 285).

Seyirci aynı zamanda öncesinde gördüğü klasik tiyatronun aksine bambaşka tekniklerin sunulduğu epik tiyatronun varlığıyla gerçeğin değiştirilebilir olduğunu fark edebilecektir. Epik tiyatro, seyircisine dünyanın gerçeklerini sunarken aynı zamanda onu değiştirebileceğini de söylemektedir. Brecht, “tiyatroyu normalin dışına çıkararak, onun yapaylığını göstererek toplumun kendisinin de normalin dışına çıkabileceğini ve böylece değişebileceğini düşündürterek izleyicisini politikleştirmek istiyordu.” (Hayward, 2012: 643). Bu sayede öncesinde edilgen olan seyirci etkin hale gelebilmektedir.

Filmin bir film olduğunu seyirciye hissettirmek için, karakterlerle özdeşleşmenin olmadığı aksine yabancılaşmanın gerçekleştiği bir sinema deneyimi gereklidir. Bu yabancılaşmanın oluşması için çeşitli yollar vardır. Örneğin filmdeki karakterlerin seyirciye dönerek ona seslenmesi bu yollardan birisidir. Karakter, onu izleyen bir seyircinin varlığını kabul ettiği zaman, kendi dünyasının izlenilebilecek kurmaca bir dünya olduğunu kabul etmiş olur. Bu sayede, ona seslendiği zaman aralarındaki duvar yıkıma uğrar. Yabancılaşma aynı zamanda, karakterlerin özdeşleşme kurması zor özelliklere sahip olmasıyla da oluşturulmaktadır. “Karakterlerin kendisi tutarsız, parçalara ayrılmış, bölünmüş, çoklu veya kendi kendini eleştirir olduğunda, “motivasyonel” tutarlılığı sağlamak olanaksızdır.” (Gürkan, 2013: 80). Motivasyon olarak inandırıcılığını yitiren karakterler, seyircinin empati kurabileceği bir konumdan uzaklaşır. İçeriğin yanında teknik açıdan da yabancılaşmanın oluşturulması mümkündür. Filmin bölümlere ayrılması, seyircinin tek bir hikâyeye odaklanacağı sırada bölünen anlatı sebebiyle düşünme sürecine geçmesine sebep olur. Bu sayede birbirinden alakasız, art arda gelen bölümler seyircinin filme yabancılaşmasını sağlar.

Wollen’ın karşı sinemanın en önemli örneklerini ortaya koyduğunu düşündüğü Godard da yabancılaşmayı sık sık kullanan bir yönetmendir. Filmlerinde sesleriyle kendileri eşleşmeyen karakterlere, bir anda gerçek hayattan kurgusal dünyaya dahil olan ünlü insanlara ve seyirciyle konuşan aktörlere yer vermiştir. Bu sayede filmdeki dünyanın kurgusallığını seyirciye hatırlatmış olur. Seyirci, izlediği dünyanın bir kurgu olduğunu hatırlayarak kendi dünyasına dair çıkarımlar yapabilecektir.

1.2.3. Saydamlığa karşı ön plana çıkma:

Klasik anlatının bir film için en önem verdiği nokta, seyircinin izlediği şeyin bir film olduğunu unutması ve filmin bir parçası haline gelmesini sağlamaktır. Bunun gerçekleşmesi için seyircinin, karakterlerle ve kamera açıları aracılığıyla da film ile özdeşleşmesi gerekmektedir. Klasik anlatı, filmin nasıl anlattığından ziyade ne anlattığına odaklanarak, öykünün sürükleyiciliğinde seyirciyi filmin dünyasına sokmaktadır. Karakterlerle kurduğu bağ aracılığıyla seyirci, film izlediğini unuttur ve onun bir parçası haline gelir. Karakterlerin başına gelen olaylar, kendi başına gelmiş gibi duygu ve düşüncelere sürüklenirken; kendi dünyasının gerçeğinden uzaklaşmaktadır. Filmin son bulmasıyla mutlu bir şekilde ayrılan seyirci, bu sinema deneyiminin ardından herhangi bir düşünme sürecine girmemektedir. Sadece yaşadığı katarsisin etkisiyle duygusal bir süreç yaşamaktadır.

Klasik anlatıya muhalif bir yerde konumlandırılan karşı sinema ise, seyircinin sinema deneyiminin sadece duygusal bir süreç olmasından rahatsızlık duymaktadır. Film aracılığıyla, seyircinin dünyaya dair yeni bir şeyler keşfetmesi ve dünyayı değiştirebilme gücüne sahip olduğunu fark edebilmesi öncelikli amaçlardandır. Bu amaç doğrultusunda, seyircinin klasik anlatının aksine izlediğinin sadece bir film olduğunu fark etmesi ve kendi gerçek dünyasına dair karşılaştırmalar yapabildiği bir düşünme sürecine girmesi gerekmektedir.

Filmin, bir film olduğu ise teknik unsurların ön plana çıkarılması ile mümkündür. Sinemanın hareketinin sebebi olan ve sinemayı diğer sanat dallarında ayıran kurgu, burada önemli bir konumdadır. Çünkü klasik anlatı, kurgunun gizli kalmasını istemektedir. Seyircinin filmin bir parçası olması için, klasik anlatıda göz önünde olması gereken şey öyküdür. Öykü ve karakterler aracılığıyla seyirci filmin içine girebilmektedir. Ancak karşı sinemada, öykünün yerini kurgu alabilmektedir. Kurgu, filmin zaman ve mekanını yönetebilmeyi sağladığı gibi ön plana çıkmasıyla hareketin varlığını sunarak, seyirciye izlenilen şeyin film olduğunu hatırlatabilmektedir. Çünkü kurgu, gizli kaldığı zaman seyirciyi filmin içine alıp öykünün bir parçası haline getirebildiği gibi, ön plana çıktığı zaman da onu filminden atabilir.

Bir filmin film olduğunu hatırlatabilmenin en iyi yollarından birisi de kendisinden önce gelenlerle ortak bir bağ kurup bunu seyirciye sunmak olabilir. Sinema tarihinden

filmlerin sahnelerine, isimlerine, yönetmenlerine yapılan çeşitli referanslar seyirciye onların bir benzerini izlediğini hatırlatmaktadır. Bir filmin öyküsünün içinde, bir filmin yapıldığı ve film içi film tekniklerinin kullanıldığı anlatılar, seyirciye kamera, kurgu, ışık, ses gibi birçok teknik araç hakkında bir şeyler söyleyebilmektedir. Bu araçların varlığı bile seyirciye izlenen şeyin bir film olduğunu sunmaktadır.

Wollen, Godard'ın sinemasında da benzer ön plana çıkarma tekniklerini ortaya koymaktadır. Öncelikle filmlerinde, sinema tarihinin önemli filmlerine benzer sahnelere yer vererek başlamıştır. Ardından bir yönetmenin bir filmi çekme sürecine dair öykünün yer aldığı filmlerle geliştirmiştir. Son olarak artık filmlerinde kameranın, set ekibinin görüldüğü bir döneme geçerek ön plana çıkarmanın en önemli örneklerini seyirciye sunmuştur.

1.2.4. Tek anlatıma karşı çok anlatım:

Klasik anlatı, seyircinin filmin dünyasının gerçekliğine inanmasını ve onun filmin bir parçası olmasını istemektedir. Bunun için kullandığı yöntemlerden birisi de homojen bir dünya sunmasıdır. Klasik anlatı filmlerinde var olan her şey, aynı anlatının ürünüdür. Farklı bir dünyanın izleri görülmemektedir.

Filmlerin seyirci tarafından anlamlandırılması için çeşitli kodları mevcuttur. Kodlar Fiske tarafından, “içinde göstergelerin düzenlendiği sistemlerdir. Bu sistemler, bu kodu kullanan topluluğun tüm üyelerinin kabul ettikleri kurallar tarafından yönetilirler” (2014: 153) olarak tanımlanmaktadır. Bunu filmler üzerine yorumladığımız zaman, klasik anlatıda özellikle tür filmlerinden var olan seyirci ile anlaşmalar birer koddur. Bu kodlar, seyircinin izlediği şeyin bir film olduğunun ön kabulünü sağlamaktadır. Filmlerde var olan kurgu oyunları, zamanda geriye ve ileriye dönüşler, kamera ve bakış açıları bu kodlar aracılığıyla seyircinin izlediği dünyanın gerçek dünyadan ayrıldığı noktaları kabul ettiğinin bir göstergesi olmaktadır. Bu nedenle seyirci, klasik anlatının dünyasının bir parçası olabilmektedir, çünkü zaten bu kodları sinema sanatının bir parçası olarak kabul etmektedir. Ancak bu kabul, homojen bir dünyayı içermektedir. Yani sadece sunulan kodlar bütününe varlığı seyirci tarafından onaylanmıştır. Bir film izlediklerini kabul edip, onun gerçeğinin bir parçası oldukları zaman, bu kodların dışında sunulan her şey seyirciyi filmin dışına itmektedir. Örneğin, filmdeki karakterlerin zamanda ileri ve geriye dair anlatıları seyirci tarafından kabul edilmektedir. Aynı dünyanın farklı zamanını sunmaktadır. Ancak seyircinin kendi dünyasından, farklı mekan ve zamanlara ait kişilerin

filmde karakter olarak bir anda karşısına çıkması onu yabancılaştırmaktadır. Filmde var olan bir karakterin, bilim kurgu türü filmler dışında, birden fazla şekilde bulunması yine aynı şekilde seyirciyi filmin dışına atabilmektedir. Filmin anlatısının dışında farklı dünyalar kurulduğu zaman anlatının tutarlılığı yok olmaktadır. Bu da seyirciyi bir düşünme sürecine itmektedir.

Godard, filmlerinden farklı dönemlerden farklı kişileri aynı anlatı dünyasında yer vererek heterojen dünyalar sunmaktadır. Aynı şekilde sinemanın ilk gününden beri, seyirci ve sinema sanatının karşılıklı anlaşma ile kabul ettiği kodların dışına isteyerek çıkarak çoklu bir anlatı sunmaktadır. Bu sayede anlatıda çeşitlilik sağlanır ve seyirci tek bir karakterle özdeşleşerek onun hikayesinin bir parçası olmak yerine bir film izlediğini hatırlayarak, filmin sunduklarına dair düşünme fırsatı bulabilmektedir.

1.2.5. Sona karşı açık uç:

Wollen'ın karşı sinema için sunduğu açıklık kavramı birbiriyle bağlantılı olarak iki şekilde açıklanabilir. Karşı sinemadaki anlatının, var olan her şeyin birbiriyle uyumlu olduğu kapalı bir klasik anlatı dünyasının aksine açıklığın olduğu, metinlerarasılığın, alıntılarının yer alabildiği bir dünyaya sahip olması söz konusudur. Bu sayede bu açıklık, filmin açık bir sonla bitmesine sebep olur.

Klasik anlatının olay örgüsü aracılığıyla oluşturulan tutarlı yapısı filmin, bütün çatışmaların sonuçlandığı, seyircinin aklında herhangi bir sorunun kalmadığı şekilde bitmesine sebep olmaktadır. Seyirci izlediği dünyanın bir parçası olduğu gibi sadece o dünyanın anlatısı ile bağ kurmaktadır. Farklı sanat dallarına ya da sinema tarihinden filmlere referansların olduğu anlatılar, klasik anlatıda kendisine pek yer bulmamaktadır. Yani filmin dünyasında var olan her şey genellikle tek bir anlatının parçasıdır. Karşı sinemada ise tam tersini söylemek mümkündür. Seyircinin izlediği şeyin bir film olduğunu hatırlaması için karşı sinema, sinema tarihinden önemli filmlere anlatısında yer verebilmektedir. Özellikle bir film çekiminin öykü olarak yer aldığı filmler, önemli filmleri, sahneleri, aktörleri ve yönetmenleri kullanarak izlenen şeyin de bu sanatın bir parçası olduğunu seyirciye sunabilmektedir. Karşı sinema filmleri, sinemanın kendisinin yanı sıra çeşitli sanat dallarından örnekleri anlatının bir parçası haline getirerek, onlara yeni anlamlar verebilmektedir. Farklı daldan bir sanat eserinin varlığı ile açık hale gelen anlatı, değişen anlamları aracılığıyla seyirciyi bir düşünme sürecine itmektedir. Bu değişen anlamlar aynı zamanda, filmin sonunu da açık hale getirebilmektedir. Filmde var olan

farklı anlamlar onu çeşitli yorumlara açık hale de getirmektedir. Bu sayede film, tek bir olay örgüsünün çözüme kavuştuğu klasik mutlu sonlu bir film değil, yorumlar aracılığıyla sonuçlanmayan, bazen de sürekli devam edebilen bir filme dönüşmektedir.

Wollen, Godard'ın filmleri üzerinden karşı sinemadaki açıklığın tanımını yaparken, onun ilk dönem filmlerinde var olan Hollywood tür filmlerine ya da Avrupa Sinemasındaki önemli yönetmenlerin filmlerine referanslarından söz eder. Filmin genel anlamında herhangi bir eksikliğe sebep olmayan referanslar, sadece referans edilen filmleri bilen insanlar için farklı bir anlama gelebilmektedir. İlk dönem filmlerinde bunu sadece parodi anlamı taşıması için kullanan Godard, sonraki dönemlerinde filmin neredeyse tamamına bu referansları yayarak çok seslilik oluşturmaya başlamıştır. Wollen'a göre bu çok seslilik içinde kendi auteurlüğünü kaybeden yönetmenin filmleri, tam anlamıyla birden fazla anlatının yer aldığı eserler olarak karşı sinemanın önemli örnekleri olmuşlardır.

1.2.6. Hoşlanmaya karşı rahatsız olma:

Klasik anlatı sinemasının ana amacı her zaman için seyirciye bir eğlence anlayışı sunmaktır. Hollywood temelli olması sebebiyle önceliği Amerikan hayatının ilkelerini seyirciye ulaştırmaktır. Bu da tek doğrunun sunulan gerçekler olduğu algısıyla seyircinin eğlence dışında başka yönler sapmasını engelleyerek gerçekleşir. Seyirciye sunulan eğlence aracılığıyla kapitalizmin, ataerkilliğin, toplumsal kurallarının yeniden sunulduğu filmler söz konusudur. Filmler özellikle ana karakterlerin sahip oldukları motivasyonları aracılığıyla seyirciyle bir bağ kurmaktadır. Bu bağ, seyircinin izlediği filmin bir parçası olmasına sebep olur. Seyircinin bir parçası olduğu filmde mutlu ve katarsis yaşamış halde ayrılması, klasik sinema için önemli bir adımdır. Seyircinin mutlu olarak ayrılması, klasik anlatının sunmak istediği eğlencenin bir parçasını oluşturarak beraberinde de seyirciye alt metinlerini iletmektedir.

Ancak seyircinin klasik anlatı aracılığıyla ulaştığı katarsis onun için sadece anlık bir eğlencedir. Kişinin filmdeki dünyanın varlığına inanmasıyla ve ana karakterin ulaştığı mutlu sonla sahip olduğu eğlence, seyirciyi film sonrasında aktarabileceği bir düşünme sürecine sokmamaktadır.

Karşı sinemanın, düşüncelerinden en çok etkilendiği kişilerden birisi olan Bertolt Brecht (1993, 26) de epik tiyatroya dair yorumlarını yaparken eğlencenin önemini vurgulamaktadır. Tiyatronun eğlendirme işlevinin, onun sahip olduğu en soylu işlev olduğunu söyler ve tiyatronun kendine özgü saygınlığının kaynağı olarak eğlenceyi sunar.

Ancak bu eğlence anlayışı klasik anlatının kendisine kaynak olarak belirlediği katarsisin aksine epik tiyatrodaki seyirciye sunulan gerçekler aracılığıyla onun rahatsız olması, sorunlara dikkat kesilmesi üzerinden gerçekleşmektedir.

Epik tiyatro, seyirciyi yabancılaştırarak izlediği şeyin bir oyun olduğunu hatırlatmaktadır. Bu sayede seyirci, dünyayı anlamaya, öğrenmeye ve onu değiştirebileceğini fark etmeye başlar. “Brecht, insanların içgüdüsel olarak öğrenmekten hoşlandıklarını anımsatarak, epik tiyatronun seyircide gerçekleri öğrenmekten gelen bir hoşlanma duygusu yarattığını belirtmiştir” (Şener, 1998: 276). Dünyayı öğrenmeyle gelen hoşlanma duygusu sayesinde, klasik anlatıda yer alan duygulardan arınma yerine düşünme sürecine geçiş sağlanmaktadır. Bu düşünme süreci de klasik anlatıda edilgen olan seyirciyi etken hale getirmektedir.

Klasik anlatının mutlu son ve katarsis aracılığıyla seyirciye sunduğu eğlence anlayışı, epik tiyatro ve dolayısıyla karşı sinemada, arınmanın olmadığı aksine soru işaretlerin kalabildiği bir sürece dönüşebilmektedir. Karşı sinema seyircisi karakterlerle bir özdeşleşme kurarak onların mutlu sonuyla arınmaya ulaşmak yerine izlediğinden kendi hayatına dair çıkarımlar yapmaktadır. Bu çıkarımlar ve etken tavrıyla da dünyayı değiştirebileceğini fark edebilmektedir.

1.2.7. Kurmacaya karşı gerçek:

Klasik anlatı, seyircinin filmin içinde kaybolmasını istemektedir. Seyirci kendi dünyasından kaçış olarak sunulan filmlerin bir parçası olur ve film süresi boyunca o kurgu dünyası kişiye, gerçek dünyası gibi hissettirir. Seyirciyi bu kurmaca dünyanın bir parçası haline getirebilmek de klasik anlatıda kostümler, dekorlar, oyunculuk tercihleri, ışık ve sesler aracılığıyla gerçekleştirilebilmektedir. Bu filmler, gerçeğin bir temsili olarak sunulmaktadır. Gerçek hayatta var olan sorunların, karakterlerin ya da durumların birer kurmaca hali filmlerde kendisine yer bulmaktadır. Bu da gerçek hayatın sadece belirli bir kesitini sunmasına sebep olmaktadır. Klasik anlatıya tamamen muhalif amaçlarla ortaya çıkan karşı sinema ise tam tersi, hakikatı içermeye çalışmaktadır. Seyirci izlediği şeyin bir film olduğunu en başından beri bildiği için, gerçek dünyasında kalıp izlediği konuya dair bir düşünme sürecine yönelir. Konularını genel olarak insanların gerçek hayatta karşılaşılabileceği durumlardan seçmesiyle de hakikatı seyirciye sunmaktadır. Gündelik hayatta karşılaşılabilecekleri bireylerin birer temsili yerine direkt olarak gerçek hayatta karşılaşılabilecekleri halleriyle görmeleri, seyirci için aydınlanmaya sebep olabilmektedir.

Gerçek mekanlar, doğal ışık ve kostüm kullanımı, daha az makyaj, filmdeki kurmaca dünyanın yıkımını sağlayarak gerçeğe en yakın sinema deneyiminin örneğini oluşturmaktadır. Wollen Godard'ın kurmacaya, özellikle 60'lı yılların politik havasından da etkilenerek, ideolojik olarak da karşı olduğunu söylemektedir. Kurmacanın burjuva ideolojisi olduğunu savunur. Sinemadaki kurmacayı yıkmak için diyalogları azaltıp, tek taraflı konuşmalara ağırlık vermektedir. Bu sayede oyuncunun en doğal halinin ortaya çıkabileceğini savunmaktadır.

2. MÜZİKAL FİMLERİN TARİHSEL SERÜVENİ

2.1. Müzikalin Altın Çağı, Sahne Müzikalleri ve Bütünleşik Müzikaller:

Hollywood'un stüdyo sistemi müzikallerin üretimi için en uygun ortamı sağlamaktadır. Şarkı sözü yazarı, besteci, koreograf, dansçı, şarkıcı ve oyuncu olmak üzere birden fazla sanatçının üretim aşamasında söz sahibi olması gereken müzikaller, sadece bir yönetmen ya da yapımcının adıyla anılmaktan ziyade çeşitli adlandırmalarla tarihe geçmiştir. MGM stüdyosu, müzikal türünün altın çağlarını yaşadığı zaman ilk akla gelen stüdyodur. Susan Hayward'a (2012: 319-320) göre konuşmaları, şarkıları ve dansları tam anlamıyla kullanan ilk müzikal *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929) filmindeki beste yazarlığıyla MGM'nin önemli şahsiyeti Louis B. Mayer'in dikkatini çeken Arthur Freed, 1920'lerde ve 1930'ların ilk yıllarında oldukça gelenekçi olan müzikallerin eğilimlerinde yaşanan büyük değişimi gerçekleştiren kişidir.

Arthur Freed, sonraki yıllarda türün büyük bir yıldızına dönüşecek Judy Garland'ın başrolünde olduğu sinema tarihinin en önemli müzikal filmlerinden birisi olan *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939) ile yapımcılığa başlamıştır. Sonrasında Judy Garland ve Mickey Rooney'nin başrollerinde olduğu, çocuk sanatçıların gösteri dünyasındaki başarılarına dair hikayeleri konu eden sahne arkası müzikallerini perdeye getiren Freed'in, müzikal türüne en büyük katkılarından birisi Vincente Minelli'yi Broadway'den Hollywood'a getirmesi olmuştur.

Müzikaller, konuları ve teknik aşamaları itibariyle zaten Broadway ile sürekli iç içe bir şekilde yer almaktadır. Sahne arkası olarak adlandırılan müzikal alt türü, karakterlerin New York'un sahne sanatları merkezi Broadway'de başarı elde etme sürecini sunarken aynı zamanda yaşadıkları aşk hikayelerini de işleyen filmlerdir. Türün sinemadaki ilk gününden itibaren her zaman en çok başvurduğu ortam olan Broadway'den yıllar içinde onlarca katkı zaten sağlanmıştır. Hali hazırda Broadway'de, sonrasında 1945 yılında filme de uyarlayacağı *Ziegfeld's Follies* ve benzeri revülerde çalışan Vincente Minelli, yine bir Broadway uyarlaması olan *Cabin in the Sky* (1943) ile ilk Hollywood filmi gerçekleştirir. Kendisinden önce müzikal türünde, kadın bedenini bir obje olarak kullanarak bilinen işlere imza atmış yönetmen Busby Berkeley'in, Warner Bros için yaptığı filmlerindeki gösterişli efektlerinden etkilenmediğini vurgulayan Minelli (aktaran Schatz, 1981: 192), "onun araçları çok hünerliydi ancak olay örgüsüyle ya da gerçekliğiyle hiç alakası yoktu,

döneminin çoğu işi gibi onunkiler de kabaca sahne arkası müzikalleriydi, şarkıların olay örgüsünün kendisiyle hiçbir bağı yoktu” diyerek kendi müzikallerini sahne arkası müzikallerinden ayırmaktadır. Sahne arkası müzikalleri, bir gösteriyi ortaya çıkarmak için sanatçıların arka planda ne tarz durumlardan geçtiğini gözler önüne sermektedir. Bu rekabet dolu sahne dünyasının sanatçı üzerindeki psikolojik baskısı ya da en iyisi olma çabası gibi öznel durumlar daha yüzeysel sunulurken, ön plana çıkartılan durum insanların birlik ve beraberlik içinde bir işi başarılı şekilde sonuçlandırabilmesidir. Abisel’in de vurguladığı gibi “sahne arkası müzikallerine egemen olan neşe ve dinamizm, ortak bir projenin, emek, sebat ve uyum sayesinde gerçekleştirilmesiyle birleşerek iyimser bir hava yaratmaktaydı” (2017: 213). Bu iyimser durum da özellikle 1929 Ekonomik Buhranı ya da İkinci Dünya Savaşı gibi tüm dünyanın ruhsal durumunu olumsuz anlamda etkileyen zamanlarda müzikallerin ön plana çıkmasına sebep olmaktadır. 1930’lu yıllarla altın çağını yaşamaya başlayan müzikal türünün 60’ların sonuna kadar yükselişte devam etmesi bu durumla alakalıdır.

Sesin ortaya çıkmasıyla birlikte müzikallerin de sinemada var olmaya başladığını söyleyebilmek mümkündür. Ancak tür asıl yükselişini dans çiftlerinin başrollerde yer aldığı 30’lu yıllarla yapmıştır. Türün uzun yıllar boyunca en önemli ismi olarak yer alan ve RKO stüdyosunun bir parçası olan Fred Astaire, özellikle Ginger Rogers ile yer aldığı, sahne arkası müzikal geleneğinin bir devamı olarak konumlandırılabilir filmler ortaya koymuştur. Filmlerde genellikle Astaire, bir gösteride yer almak için orada olan kültürlü ve kendine güvenli bir dansçı olarak yer alırken; Rogers başlarda anlamadığı ancak çeşitli çatışmalar sonucunda, özellikle de birlikte bir dans ettikten sonra, birbirlerine âşık olduğu karakteri canlandırmaktaydı. Thomas Schatz (1981: 191), Fred Astaire’in filmlerinde ürettiği karakterler aracılığıyla, dünyanın müzikal ritim ve zarafetle dolu, hareket ve müzik aracılığıyla kişisel ifade için sonsuz bahaneler üretilen harika ve romantik bir diyar olduğuna inandığını söylemiştir. Fred Astaire’nin filmlerinde, sıradan bir odada bir anda başlayan ritim ve müziğin eşliğinde, kendi ürettiği koreografisi ve tercih ettiği kamera açılarının da yardımıyla en doğal halinde geçen bir dans gösterisi sunulmaktadır. Onun karakterleri her filmde bir centilmendir. Filmin başında Rogers’ın karakteri tarafından çeşitli sebepler nedeniyle rahatsız edici bulunsa bile kibarlığı her zaman sabit kalır ve bu kendinden emin haliyle gösterisinin de birleşimi onu mutlu sona ulaştırır. Genel olarak müzik ve dansa dair her şeye karşı bir yeteneği olan, bunu göstermekten ve dikkat çekmekten çekinmeyen karakterleri seyircinin direkt olarak sempatik bulacağı bir şekilde filmlerinde yer etmektedir. Parkinson’un (2007: 189) da vurguladığı gibi Astaire şarkıları

gündelik bir monolog gibi sunarken, dans hareketlerini de günlük yaşamın doğal bir parçasıymış gibi hikâyeye yerleştirmekteydi. Kendisinin dansçı geçmişiyle bir bağ kurarak canlandığı karakterler, mükemmeliyetçi tavrının da etkisiyle tek taraflı yazılmış haline rağmen seyircide karşılık bulabilmekteydi. RKO stüdyosundan ortaya çıkmış, Ginger Rogers ile birlikte çalıştıkları on film, sahne arkası müzikaller ile sonrasında daha çok ön plana çıkacak olan bütünleşik müzikallerin arasında bir bağ olarak tarihte yerini korumaktadır. Sonrasında MGM ile çalışmaya başlayan Astaire, yıllara göre değişim gösteren dans partnerlerine rağmen son işine kadar dans tarzını ve oynadığı karakterlerin özelliklerini korumuştur. Astaire'in dans sahnelerinde yer alan doğallığını koruması, 40'lı yıllar itibariyle Hollywood'a gelen Vincent Minelli'nin de vizyonu ile birleşerek müzikal türünde bütünleşik müzikalin ön plana çıkmasına fayda sağlamıştır.

Sahne arkası müzikalleri, konularıyla itibariyle kendisine dönük bir şekilde gelişim göstermiştir. Dans ve müziğin hikâyenin içine aktarılması, filmin konusunun genellikle bir sanatçının hayatına dair olmasıyla gerçekleşmektedir. Bunun için, bir gösteriyi ortaya çıkarmaya çalışan dansçı, şarkıcı, besteci gibi birçok sanat dalından karakter müzikallerde karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu durum teknik içerikteki değişimin yanında konu olarak yer alan karakterlerin de dönüşümüyle değişmiştir. 40'lı yıllarla birlikte müzikal filmlerde, yine türün yıldızları tarafından canlandırılan ancak sanatçı olmayan karakterlere de yer vermeye başlanmıştır. Bir gösterinin ortaya çıkışına dair hikayeler yerine müzikal türü artık, Broadway'deki değişimlerin de etkisiyle, her türlü hikâye türünde kendisine yer bulmuştur. Genellikle komediyle birlikte anılan müzikaller, mutlu sonu hala muhafaza etmesine rağmen romantizmi ön plana çıkararak daha dramatik konuları anlatısına yerleştirmiştir. Hikayelerde bu konu değişimi, Vincente Minelli'nin öncü yönetmenlik tercihleri ve Arthur Freed'in yapımcı olarak sahip olduğu vizyonla uyum içerisinde bir şekilde bütünleşik müzikallerin ön plana çıkmasına sebep olmuştur. "Onun (Freed'in) anlayışına göre şarkı ve dans anlatıyı ilerletmeliydi ve şarkının ve dansın sunumu konusunda belirsiz herhangi bir şeyin olmaması gerekiyordu- konuşmadan şarkıya ve dansa geçiş gerçekten doğal olmalıydı" (Hayward, 2012: 323). Bu doğallık da bütünleşik müzikallerin varlığıyla gerçekleşmektedir.

Bütünleşik müzikaller, şarkıların ve dansların olay örgüsü içerisinde, karakterlerin duygu ve düşüncelerine dair paylaşımlarını yaptıkları zaman yer verildiği müzikaller olarak özetlenebilmektedir. Genel bir melodram ya da komedi öyküsünün içinde, anlatı dünyası içinde bir sahne gösterisi olarak yer almadan; sahne sanatının dışında bir şekilde hayatlarını sürdüren karakterler, hayali ya da toplu bir şekilde şarkı ve danslarını

sergilerler. The Oxford Handbook of the American Musical kitabında (Block, 2011) bütünleşik müzikalin özellikleri şu şekilde verilmiştir;

- Şarkılar olay örgüsünü devam ettirir.
- Şarkılar direkt olarak diyalogdan gelişerek ortaya çıkar.
- Şarkılar, söyleyen karakteri ifade ederler.
- Danslar, şarkılara eşlik ederek onların anlamlarını geliştirip olay örgüsünü devam ettirirler.
- Orkestra, şarkı ve danslara eşlik ederek onları vurgular, ilerlettirir ve tamamlar.

Genel olarak karakterlerin olay örgüsünü bölüp, anlatı dünyasındaki gösteriye dair şarkı söylediği sahne arkası müziklerinin yerine; bütünleşik müzikaller olay örgüsüne katkı sağlamaktadır. Karakterler karşılaştıkları herhangi bir durum karşısında duygu ve düşüncelerini şarkılar aracılığıyla sunarken, dansla birlikte bu duygu ve düşünceleri görsel hale getirmektedirler. Filmlerin hikayelerine göre değişim göstermekle birlikte hayali bir dünyanın da varlığından söz etmek mümkündür. Karakterler direkt olarak diyalogların ortasında başladıkları şarkı ve dans sahnelerine, hayali bir dünyada devam edebilmektedirler. Ancak yine de kendi dünyalarıyla bağlarını koparmamakla birlikte, hikâyenin devam etmesini sağlarlar.

Bütünleşik müzikaller, 40'lı yılların başı itibariyle en çok örneğinin çıktığı müzikal alttürü olmaya başlamıştır denilebilmektedir. Vincente Minelli'nin, *The Wizard of Oz* (1939) sonrası çocuk karakter olarak yer aldığı filmlerin ardından daha yetişkin rollere geçiş yapan Judy Garland'ın yer aldığı *Meet Me in St. Louis* (1944) filmi, Arthur Freed'in de yapımcılığıyla bu üç kişinin bir araya gelerek önemli bütünleşik müzikaller oluşturmasına sebep olmuştur. Genel olarak sahne arkası müzikalleri gibi naif aşk hikayelerinin yer aldığı filmler, karakterler için özel olarak yazılmış şarkılar aracılığıyla kendisinden önce gelenlerden ayrılmaktadır. Schatz'ın da önerdiği gibi "bütünleşik ve "hayat bir müziktir" stratejileri müzikalleri, sahne arkası müzikallerinin sınırlayıcı formatının aksine büyük bir şekilde özgürleştirdi ancak...anlatı hala büyük final için kurulmaktaydı" (1981: 193). Ana karakterin çözmesi gereken aşk hikayesinin yanı sıra sunulan çatışmalar bütün bir film boyunca yan hikâye olarak devam ediyor olsa bile genellikle söylenen şarkılar ve edilen danslar aşk hikayesi ile alakalıdır. Çünkü karakterlerin en büyük motivasyonları hala aşktır. Ancak artık karakterler sadece bir gösteriyi sahnelemek için uğraşan sanatçılar olmadıkları için yan hikayeler aracılığıyla

biraz daha derinliğe sahip olarak tek boyutlu olmaktan çıkarlar. Vincente Minelli'nin Judy Garland ile çalıştığı, onun insanların aklında yer edindiği güçlü sesli ve masum genç kadın imajını yenilediği *Meet Me in St. Louis*, Garland'ın bir diğer önemli işi *The Wizard of Oz* gibi içinde ev vurgusunu taşıyan bir film olmuştur. St. Louis şehrinde yaşayan Smith ailesini konu alan film, ailenin babasının iş için New York'a gitme kararı almasını ve büyük kızlarının aşk hikayesini temel alır. Çeşitli yanlış anlaşılmalara sebebiyle filmin sonuna kadar kavuşamayan çiftler, New York'a gitme kararının iptal edilmesiyle buluşurlar ve film mutlu bir şekilde sonuçlanır. "Film, deniz aşırı ülkelerdeki askeri personel için bir önem taşımaktaydı, Minelli, gençlik/yetişkinlik, fantezi/gerçeklik, uzaklık/yakınlık gibi karşıtlıkları kullanırken aynı zamanda Amerika'nın korumak için savaştığı ritüellere, düzene ve değerlere vatansever inancı yerleştirdi" (Parkinson, 2007: 128).

Benzer şekilde Amerika'nın toplumsal değerlerinin ve kadının toplumdaki konumunun yeniden üretilmesi, müzikal filmler tarihinde Fred Astaire ile birlikte en çok adı geçen dansçı, koreograf, yönetmen ve oyuncu Gene Kelly'nin de Minelli, Garland ve Freed üçlüsüne katıldığı *The Pirate* (1948)'de de yer etmiştir. Filmde Judy Garland, sürekli çılgın hikayelerini dinlediği Macoco isimli bir korsana aşık genç bir kadını canlandırmaktadır. Onunla ilgilenen teyzesi ise onun başkan ile evlenmesi için ısrar ediyordur. Aslında başkan eskiden etrafa dehşet saçan ve Judy Garland'ın karakterinin âşık olduğu Macoco'dur ama bu günleri geride bırakma niyetindedir. Bir gün birlikte gittikleri seyahatte, bir sirkle birlikte gezen Gene Kelly'nin karakteri ile karşılaşırlar. Çeşitli anlaşmazlıklardan sonra onun Macoco olduğu zannedilir ve halk tarafından öldürülmesi istenir. Bu süreçte ise Judy Garland ve Gene Kelly birlikte gerçekleştirdikleri dans gösterisinin ardından âşık olmuşlardır. Judy Garland'ın karakteri sadece aşk hikayesi ile filmde bir yere sahip olurken, erkek karakterlerin aldığı kararlarla hikâye belirli bir sonuca varmaktadır. İki erkek karakter de tüm maskülenliklerinin ön planda olduğu düello sahneleriyle ön plandadır, Judy Garland ise kurtarılması gereken bir karakter olarak konumlandırılmaktadır. Sonucunda bütün yanlış anlaşılmalara çözülür ve iki âşık mutlu sona kavuşur.

Vincente Minelli ve Gene Kelly sonrasında da çeşitli filmlerde birlikte yer almışlardır. Minelli'nin konu olarak muhafazakâr kalabilen filmleri, teknik açıdan kusursuza yakın bir şekilde tarihte yer etmektedir. Gösterişli hayal sekansları, kostümler, dans hareketlerinin tamamını seyirciye sunabilen kamera hareketleri, şarkıların hikâye ile uyumlu bir şekilde filmlerde yer alabilmesi için sunduğu seçeneklerle bütünleşik müzikal

filmlerinin en akılda kalıcı örneklerini sunmuştur. Arthur Freed ve Vincente Minelli döneminin yanı sıra, bütünleşik müzikaller o yıllarda Broadway'den getirilen söz yazarları ve bestecilerle de alakalı bir şekilde gelişmektedir. George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin gibi zaten hali hazırda Broadway'de yazdıkları şarkılarla meşhur olan kişiler, filmlere özel yazdıkları şarkılarla olay örgüsüyle bağlantılı bütünleşik müzikallerin gelişmesine destek olmuştur. Özellikle Richard Rodgers ve Oscar Hammerstein II ikilisinin 1940'lı yıllarda Broadway için tasarladıkları müzikallerin 1950'li yıllarda filmlere de uyarlanmasıyla bütünleşik müzikallerin önemli örnekleri perdede kendilerine yer bulmuştur.

Oklahoma!, Carousel, South Pacific, King and I ve The Sound of Music gibi müzikallerin, Hollywood'un muhafaza etmek istediği anlayışı taşıırken sunduğu teknik tarz türün kendi içindeki gelişimini ortaya çıkarmaktadır. Örneğin *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955) bir yandan konusu itibarıyla Amerika'nın folk müziği country'i içinde barındırırken; sahip olduğu aşk üçgeniyle, hayali dans sahneleriyle ve elbette günün sonunda her şeyin mutlu sona ermesiyle tipik bir klasik dönem müzikali olarak yer almaktadır. Rodgers ve Hammerstein ortaklığının Broadway'deki karşılığı her zaman büyük bir başarı olmuştur. Müzikallerin 30'lu yıllardaki başarısının 50'li yıllar itibarıyla düşüşe geçtiği zamanlarda zaten farklı bir mecrada başarılı olan Broadway müzikallerinin sinemaya uyarlanması bu sebeple bir tesadüf değildir. Soğuk savaşın içinde olan Amerika'nın, ülke değerlerini yeniden yükseltecek ve halkı mutlu ve iyimser hale getirecek eserlere duyduğu ihtiyaç, bu tarz güvenilir projelerle sağlanmıştır. Ancak 50'li yılların sonu, 60'lı yılların başı itibarıyla, dünyadaki teknolojik ve toplumsal değişimler müzikalleri de diğer tür filmleri gibi büyük bir şekilde etkilemiştir.

30'lu yıllardan 60'lı yıllara kadar gittikçe yükselen ve sahne müzikalleri, bütünleşik müzikalleri gibi çeşitli alttürler geliştiren tür, değişen dünyaya uyum sağlayabilmek için iyimser, neşeli ve her şeyin güzel olduğu dünya anlayışından daha derin konulara kendisini çevirmeye başlamıştır. Ancak bu değişimlerin sinemadaki örneklerinden önce, müzikal filmlerin en önemli kaynağı olan Broadway'deki 60'lı ve 70'li yıllardaki çeşitli değişimlerden söz etmek gerekmektedir.

2.2. Broadway'in Geçiş Dönemi, Konsept Müzikaller:

2.2.1. West Side Story ve 60'lar:

South Pacific, Guys and Dolls, The King and I ve My Fair Lady gibi klasik müzikal tiyatroların sahnelendiği 50'li yılların sonunda, zaten On the Town, Peter Pan ve The Pajama Game gibi önemli sahne müzikallerinin koreografi, yönetmeni ve yaratıcısı olarak yer alan Jerome Robbins, Romeo ve Juliet'i bir müzikal filme dönüştürmeye karar vermiştir. Yazar Arthur Laurents ve besteci Leonard Bernstein ile çalışmalara başladığı proje, henüz Broadway'de ilk işi olacak Stephen Sondheim'in söz yazarı olarak katılımıyla 1957 yılında sahnelenir. Koreograf ve yönetmen Jerome Robbins Romeo ve Juliet'i bir müzikale dönüştürme amacını “klasik müzikler yazan Lenny (Bernstein), ciddi tiyatro oyunları yazan Arthur (Laurents) ve ciddi baleler yapan ben eylemlerimizi bir araya getirip pop sahnesinde neleri yapıp neleri yapamayacağımızı görmektir” (akt. Shang, Fewster, ve Szudek, 2021: 122) şeklinde açıklar.

Shakespeare'in klasik eserini başlangıç noktası olarak kabul eden müzikal, beyazlardan oluşan The Jets'in eski üyesi Tony ve Porto Rikolulardan oluşan The Sharks'ın üyelerinden Bernardo'nun kardeşi Maria arasındaki aşkı ana çatışması olarak içermektedir. Yaşadıkları Manhattan bölgesine hâkim olma davası güden iki çete, ırk üzerinden başlayan tartışmalarını Tony ve Maria aşkıyla daha kızgın bir hale getirerek hayatlarının trajik bir şekilde sonuçlanmasına sebep olurlar. Müzikal, Jerome Robbins'in özgün bale hareketleriyle, Leonard Bernstein'in latin ve klasik müzikal melodilerini birleştirdiği olağandışı besteleriyle, Stephen Sondheim'in yenilikçi söz yazarlığıyla ve Arthur Laurents'ın klasik Shakespeare eserine eklediği güncel sorunlarıyla daha öncesinde Broadway'de yer alan hiçbir müzikale benzememektedir. Çünkü müzikal, sahnede de sinemada da büyük çoğunlukla komedi türüyle birlikte yer alan bir türdür. Ancak 1957 yılı itibariyle West Side Story Broadway sahnesine, müzik ve dans aracılığıyla, ana karakterin öldüğü, tecavüzün var olduğu, şiddetin açıkça gösterildiği bir dünya yerleştirir. Sahne sanatlarının en prestijli ödülllerinden Tony'lerde yılın en iyi müzikal ödülünü The Music Man'e kaybetmesine rağmen, Broadway'e getirdiği yeniliklerle ve dört yıl sonra çekilecek film versiyonuyla en önemli müzikallerden birisi olarak tarihte yerini almıştır.

Broadway, West Side Story sonrası direkt olarak tüm değişimlerin yaşandığı bir ortam olmamıştır. 60'lı yılların başı itibariyle yeniden klasik müzikallerin devamı niteliğinde The Sound of Music, Bye Bye Birdie, How to Succeed in Business Without

Really Trying, Funny Girl, Hello Dolly gibi işler sahnelenmekteydi. Özellikle Hello Dolly, film versiyonuyla klasik film müzikallerinin son örneği olarak yer alırken, sahne versiyonuyla müzik listelerinde dahi önemli başarılar elde etmekteydi. Her zaman için eğlencenin en önemli noktası olan Broadway, 60'lı yılların sonunda Vietnam Savaşı'nın oluşturduğu olumsuz etkiyle başlayan siyasi, ekonomik ve toplumsal sorunları görmezden gelmekteydi. Ancak bu durum daha öncesinde The Pajama Game, Damn Yankees, A Funny Thing Happened on the Way to the Forum, Fiddler on the Roof gibi Tony ödüllü projelerin yapımcısı olan Hal Prince'in, John Kander ve Fred Ebb ikilisiyle birlikte Almanya'daki Nazi yükselişini konu alan bir müzikali sahnelemesiyle değişmiştir. West Side Story'nin ilk defa Broadway sahnesine getirdiği karanlık ton, Cabaret ile farklı bir seviyeye çıkmaktadır. Cabaret, iki savaş arasındaki dönemde Nazi'lerin Almanya'da yükselişe geçtiği zamanı, Kit Kat Club adlı kabarede çalışan İngiliz sanatçı Sally ve Amerikalı yazar Clifford arasındaki ilişki üzerinden anlatmaktadır. Oyun, yine büyük oranda şiddet, Faşizm, kürtaj gibi daha öncesinde Broadway sahnesinde hiç yer almamış konulara sahiptir. Sonrasında 1972 yapımı filmiyle West Side Story'e benzer bir başarı elde edecek müzikal, kara mizahın da Broadway sahnesinde kullanılabileceğinin önemli bir göstergesi olarak tarihe geçmiştir.

Ardından 1967 yılında iki aktör arkadaşın kendi hayatlarından esinlenerek yazdıkları ve beste için Galt MacDermot'a başvurdukları Broadway'in ilk rock müzikallerinden biri olan Hair, dönemin gençlerinin hayat tarzlarının tam anlamıyla sahneye aktarıldığı işlerden biri olarak Broadway'de önemli bir yere sahiptir. Vietnam Savaşı'nın artık konu olarak da yer aldığı müzikal, hippie kültürünü, savaş karşıtlığını, çıplaklığı, argo dili, uyuşturucuyu ve seyirciyle etkileşimli performansı sahneye getirmiştir. 60'lı yılların ilk dönemi West Side Story'nin getirdiği yeniliklere rağmen hala seyirciye gerçeklerden kaçışı sunarken, ikinci yarısı Hal Prince'in yenilikçi yönetmenlik tercihleriyle ve rock müziğin sahneye aktarılmasıyla yeni bir dönemi açmaktadır. Kaçış müzikali olarak isimlendirilebilecek ve klasik Broadway ve Hollywood müzikallerinin devamı niteliğinde işlerin yanında daha alternatif, gerçek hayattan beslenen ya da bir şekilde gerçek hayatta insanların karşılaşılabileceği sorunlarla bağ kurulabilecek hikayeler de Broadway sahnesinde yer alarak 70'li yılların habercisi olma niteliği taşıyor.

2.2.2. Prince&Sondheim dönemi ve konsept müzikaller:

70'li yılların Amerika'sı, ekonomik, siyasi, toplumsal birçok sorunla yüzleşmekteydi. Vietnam Savaşı'nın varlığı, ekonomiyi olumsuz yönde etkilerken, öğrencilerin ve azınlıkların sosyal hareketleri de hız kazanmaktaydı. Aynı zamanlarda yaşanan Watergate Skandalı ülke insanının güvensiz ve yalnız hissetmesine de sebep olmaktaydı. Bu durumların varlığı elbette birçok şeyi etkilediği gibi New York'un en önemli sanatsal faaliyetlerinin yaşandığı Broadway'i de etkilemekteydi. 1970 yılı, yapımcı ve yönetmen Hal Prince ve besteci ve söz yazarı Stephen Sondheim'in birlikte projeler üretmeye başladığı yıl olarak Broadway'in geleceğinde yaşayacağı değişikliklerin bir başlangıcı şeklinde tarihte yer almaktadır. Broadway ve Hollywood müzikallerinin yazar ikilisi Rodgers&Hammerstein'den biri olan Oscar Hammerstein'den eğitim alarak henüz 27 yaşında West Side Story'nin şarkı sözlerini yazan Stephen Sondheim, Broadway'deki ilk işiyle büyük bir yer etmeye başlamıştır. 50'li yılları, müziklerini Jule Styne'in yazdığı Gypsy müzikaline söz yazarlığı yaparak bitirdikten sonra; 60'ları söz yazarlığını ve bestesini kendi yaptığı üç müzikal ile sonlandırır. Hal Prince ise 60'lı yılları, söz yazarlığını ve bestesini Sondheim'in yaptığı A Funny Thing Happened on the Way from to the Forum'a ve rekor sahibi Fiddler on the Roof'a yapımcılık yaparken Kander&Ebb ikilisiyle ortaya koydukları Cabaret'e de yönetmenlik yaparak geçirmektedir.

1970 yılı itibariyle, Hal Prince'in sadece yapımcı olarak değil aynı zamanda yönetmen olarak da yer aldığı, söz yazarlığı ve bestesini Stephen Sondheim'in yaptığı, George Furth'ün hikayelerinden oluşan ve konsept müzikallerin önemli bir örneği olan Company ortaya çıkmıştır. Company, Robert isimli New York'ta yaşayan bir karakterin 35. yaş günü çevresinde gelişmektedir. Belirli bir olay örgüsü olmayan müzikal, George Furth'ün evliliğe dair yazdığı çeşitli durumları içermektedir. Sondheim röportajlarında müzikali Broadway'in yıllardır en önemli takipçisi olan ve bu eğlenceyi gerçeklerden bir kaçış olarak kullanan üst-orta sınıfa, hayatlarındaki gerçek sorunlarını sundukları bir iş olarak özetlemektedir. Konusu ve amacı itibariyle zaten kendisinden önce gelen müzikallerden büyük bir farklılık gösteren Company, aynı zamanda belirli bir olay örgüsünü takip etmemesiyle de kendisinden sonra gelenlere örnek olmaktadır. Evlilik kavramı üzerinden oluştuğunu söyleyebileceğimiz teması, Robert'ın en yakın arkadaşlarının ilişkilerinde yaşadıkları sorunlarına, güzel günlerine ve kendi hayatlarına, partnerlerine bakış açılarına odaklanarak New York'taki heteroseksüel evliliğe dair bir gözlem sunmaktadır. Robert arkadaşları arasında zamansal ve mekânsal atlamalar yaşarken

aynı zamanda yakın zamanlarda hayatına giren üç farklı kadınla yaşadığı günleri de hatırlayarak, ilişkilere dair düşünme süreci yaşar. Tüm bu zamansal ve mekânsal atlamalar, dekor ve şarkılar aracılığıyla seyirciye sunulmaktadır. Şarkılar da müzikalin kendisi gibi bir olay örgüsünü takip etmek yerine, hikayeler arası geçiş için kullanılmaktadır. Sondheim ve Prince'in birlikteliğinin en önemli projesi Company, belirli bir mutlu son yerine ana karakterin belirsiz sonuyla da Broadway'deki değişimin başlangıcıdır.

70'li yıllar Sondheim ve Prince için, 1920 ve 30'lu yılların önemli sahne gösterileri olan Ziegfeld's Follies'ten esinlenerek o dönemin şarkılarına referanslar veren Follies, Ingmar Bergman'ın *Smiles of a Summer Night*(1955) adlı filminden esinlenerek opera ve klasik müzik melodilerini içeren *A Little Night Music* ve Batı'nın ve özellikle Amerika'nın 19. YY Japonya'sı üzerindeki etkisini, Japon tiyatro türü kabuki tarzıyla, Japon müzik tarzını kullanan *Pacific Overtures* ile devam etmektedir. 1979 yılı ise, Sondheim ve Prince'in en popüler ve Broadway'in en karanlık projelerinden biri olan *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*'in sahnelendiği yıl olmuştur. İngiltere'de Viktorya döneminde meşhur olan hikayelerden birinde yer alan Sweeney Todd karakteri, eşinin ve kızının intikamını almaya çalışan bir berberdir. Birlikte çalıştığı Lovett Hanım'ın fikriyle insanların etlerinde turtalar yaparak, bunların satışını gerçekleştirirler. İntikam, cinayet, yamyamlık gibi konuları operaya yakın bir müzikle sunan müzikal, kara mizahı ve büyük çoğunluğunun diyalog yerine şarkılardan oluşan yapısıyla Broadway'in yeniliklerini kalıcı hale getirmektedir. Sweeney Todd'un büyük başarısı sonrası, Sondheim ve Prince son bir projede daha birlikte çalışırlar. 1981 yılında *Merrily We Roll Along* adlı müzikal, üç arkadaşın hayatlarını ters kronolojik şekilde sunmaktadır. Mutsuz yetişkin halleriyle başlayan hikâye, zamanla onların gençleştiği ve birlikte başaracaklarını düşündükleri hayallerini kurdukları gençlik zamanlarına dönüşleriyle sonuçlanır. Müzikalin bütün kadrosu genç yetişkinlerden oluşmaktadır, hikâyenin başındaki yetişkin hallerini yaşça küçük insanların canlandırması ve farklı zaman akışı birçok seyirci tarafından beğenilmeyince müzikal çok kısa bir süre sahnelenir, ardından Sondheim ve Prince'in Broadway'e sunduğu son proje olarak tarihe geçmektedir.

2.2.3. Bennett ve Fosse rekabeti ile dansın yükselişi:

70'li yıllar Broadway'i Sondheim ve Prince ikilisinin ürettiklerinin yanı sıra dans hareketlerinin, müzik ve olay örgüsü kadar ortaya çıktığı ve hikâye ile bir bağ kurarak kullanıldığı yıllar olarak sayılabilmektedir. Bu durumun Jerome Robbins gibi koreografların, mesleklerinin yanında aynı zamanda yönetmenlik de yapmaya başlamasıyla ortaya çıktığı söylenebilir.

70'li yılların başını Company'ye koreograflık, Follies ve Seesaw'a ise hem koreograflık hem de yardımcı yönetmenlik ve yönetmenlik yaparak geçiren Michael Bennett, 1975 yılında, 1997 yılında Cats tarafından geçilene kadar tarihin en uzun süre devam eden Broadway prodüksiyonu rekorunu taşıyan A Chorus Line'ı ortaya çıkarmıştır. Broadway'in arka planda kaldığı halde önemli bir parçası olan dansçıların, bu sefer başrolde olduğu A Chorus Line, Michon Peacock ve Tony Stevens isimli iki dansçının yürüttüğü bir atölye olarak başlamıştır. Bu atölye, çeşitli projelerde yer alan dansçıların kişisel hikayelerini anlattığı ve bunların ses kaydının alındığı bir süreç olarak başlamıştır. Ardından Michael Bennett'in işin içine girmesiyle, bu hikayeler senaryolaştırılır ve Marvin Hamlisch'in bestesi, Edward Kleban'in şarkı sözleriyle hikayelerini paylaşan dansçıların kendilerini canlandırdıkları bir Broadway müzikaline dönüştürülür. Rekor sahibi olmasının yanında Tony ödülünde dokuz ödül kazanarak da öncesinde başrol olmayan dansçıların önemini sahneye taşır. Belirli bir olay örgüsü olmayıp, karakterlerin bir gösteri için yapılan seçmeler sırasında kendi hayatlarına dair bilgiler sundukları müzikal, önemli bir konsept müzikal örneğidir. Tek bir ana karakter yerine, birden fazla karakterin çocukluğuna, ekonomik durumlarına, hayata bakış açlarına, aşk hayatlarına ve neden dansçı olduklarına dair anlattıkları hikayeler, şarkılar ve dans eşliğinde sunulmaktadır.

Michael Bennett kendi mesleğinin ön planda olduğu A Chorus Line'ı Broadway sahnesine taşıırken, aynı zamanlarda, birçok defa karşı karşıya geldiği önemli rakibi Bob Fosse de cinayeti Broadway sahnesine getirmekle uğraşmaktaydı. Profesyonel hayatına dansçı olarak başlayan Bob Fosse, 1954 yılı itibariyle The Pajama Game müzikaliyle koreograf olarak çalıştığı ilk işinde kendine özgü tarzını oluşturmaya başlamıştır. Ardından Damn Yankees, Redhead, Little Me, Sweet Charity ve Pippin gibi işlerle koreografi dalında aldığı Tony ödülleri yanı sıra, yönetmenliğe de başlayarak 1973 yılında hem Oscar hem Tony hem de Emmy ödülleri aynı yıl alan tek insan olarak tarihte yerini korumaktadır. 1975 yılında John Kander ve Fred Ebb ile bir araya gelerek 20'li yıllarda Chicago'da halk ve basın tarafından büyük bir ilgiyle karşılanan cinayetleri konu alan bir

tiyatro oyunu müzikale uyarlarlar. Chicago, Bob Fosse ile özdeşleşen birçok dans hareketinin yer aldığı rekorlarla dolu bir müzikal olmasının yanında cinayet, cinsellik, meşhur olma ve halkın ünlülere bakışı gibi durumları kullanarak Broadway'e karanlık bir ton getirmiştir. Chicago, kız kardeşini ve kocasını öldürmekle suçlanan Velma ve onu meşhur edeceğini söyleyen ancak kandırıldığını düşünerek o kişiyi öldüren Roxie'nin hikayesini anlatmaktadır. Bu hikâye üzerinden bir reklam projesi gibi çalışan "ünlü olma" durumu ve meşhurluk kavramının halkın üzerindeki etkisi gibi durumlara dair eleştiriler sunulmaktadır.

West Side Story ve Cabaret ile, daha öncesinde Broadway sahnesinde neredeyse hiç varlık göstermeyen temaların müzikallere gelmesinin ardından, Sondheim ve Prince ikilisi bu kavramları sahnede kalıcı hale getirerek daha fazla insana ulaşmasını sağlamıştır. Aynı zamanlarda hem koreografik hem de yönetmenlik yapan Michael Bennett, dansçıların gerçek hayatta karşılaştığı sorunları sahneye alırken, Bob Fosse de gerçeklik ve karanlık tonu birleştirerek Broadway'de günümüze kadar devam edecek sınırsızlığı ortaya çıkarmıştır.

Klasik müzikal olarak adlandırılabileceğimiz projelerin azaldığı 70'li yıllar, büyük değişimleri de beraberinde getirmiştir. Artık sadece mutlu hayatların var olduğu, gerçek hayattan kaçış müzikalleri değil; seyircinin kendi hayatının tüm iyi ve kötü yanlarının yansımaları bir arada gördüğü süreç başlamıştır. Kaynak olarak büyük çoğunlukla kendisine Broadway'i alan müzikal filmlerse, Bob Fosse gibi sahne kökenli insanların varlığıyla, 70'li yıllar itibarıyla, benzer bir yola giriş yapmak durumunda kalmıştır.

2.3. Altın Çağ Sonrası Müzikal Filmler:

2.3.1. Fosse'nin müzikal filmlerdeki yeri:

60'lı yılların toplumsal olayları, siyasi, ekonomik ve kültürel birçok şeyi etkilediği gibi sinemayı da etkilemiştir. Televizyonun varlığı, tür filmlerine olan ilginin azalması, stüdyo sisteminin çöküşü ve insanların artık sinemada daha gerçekçi şeyler görme isteği gibi sebeplerle Hollywood zaten uzunca bir süre zorluklar yaşamaktaydı. Bu durumların üzerine bir de Watergate skandalı, Vietnam savaşının sonuçları, gençlik hareketleri gibi olgular, toplumu otoriteye dair güvensizliğe, gücü sorgulamaya ve ekonomik sıkıntılara yöneltmiştir. Kişiler artık filmleri, gerçek hayatlarında karşılaştıkları sorunlardan bir kaçış olarak görmekten ziyade, o sorunlara dair bir söylemi olan işler olarak görmek istemiştir.

Zaten üretimi pahalı olan, gerçeklikten kaçış ve fantezi amacıyla üretilen müzikallerse bu durumdan en çok etkilenenlerden birisi olmuştur.

1969 yılı müzikal filmlerin geleceği için önemli bir tarihtir. Çünkü stüdyo sisteminin son büyük müzikal filmi olarak anılabilecek *Hello, Dolly!*(Gene Kelly, 1969) bu yıl çıkmıştır. 7 Oscar adaylığının 3'ünü kazanmış olsa da film, gişelerde büyük bir başarı elde edemediği için kendisinden sonra üretilecek müzikal filmleri etkilemiştir diyebiliriz.

60'lı yılların sonu, 70'li yılların başı itibariyle hedef kitlesi gençlere yönelen sinema endüstrisi, pop ve rock yıldızlarının yer aldığı filmlerin varlığını sıklaştırmıştır. Bu da müzikal filmlerin stüdyo dönemindeki gibi dans ve müziğin etkili olduğu işlerden ziyade müziğin daha ön planda olduğu filmlere dönüşmesine sebep olmuştur. *Hello, Dolly!*'nin tahmin edilen başarıyı elde edememesiyle müzikal filmler, bütünleşik müzikallerin aksine Broadway'de yeni üretime geçen konsept müzikallere yönelmiştir. Koreograf, dansçı ve yönetmen Bob Fosse, Broadway yapımcı ve yönetmeni Hal Prince ve besteci ve söz yazarı Stephen Sondheim, konsept müzikale önemli katkılar veren kişilerdir.

Konsept müzikal, belirli bir olay örgüsünü sergilemekten ziyade bir tema, bir duygu ya da bir mesaj üzerinden ilerleyen müzikallerdir. Herhangi bir sanat eserinden uyarlanmış bile olsa konsept müzikaller, karakterlerin başlarına gelen olayları seyirciye sunmanın aksine karakterlerin duygu durumuna odaklanmaktadır. Besteci ve söz yazarları odaklandıkları bir kavramı şarkıları aracılığıyla bir müzikal eserine dönüştürürler. Sunulacak bir olay örgüsü olmaması, karakterlerin soyut duygu durumlarının somut hale getirilmesi demektir. Bu durum da yönetmene daha yaratıcı bir alan sunmaktadır. Her yeni yönetmen ile konsept müzikal eserleri, bütünleşik müzikallere göre, daha kişisel ve daha sanatsal bir hale gelebilmektedir. Bu sayede, bir eserin müzikal tiyatro ve müzikal film halleri bile birbirinden hiç olmadığı kadar farklılık gösterebilmektedir.

Broadway'de *The Pajama Game*, *Damn Yankee*, *How to Succeed in Business Without Really Trying* gibi müzikal oyunların koreograflığını; *Sweet Charity*, *Pippin*, *Chicago* gibi oyunların da hem koreograflığını hem de yönetmenliğini yaparak 9 Tony ödülü kazanan Bob Fosse, müzikal filmler için de önemli bir isimdir. Federico Fellini'nin *Nights of Cabiria* (1957) filminden sahneye uyarlanan *Sweet Charity*'i, Bob Fosse 1969 yılında sinema uyarlayarak ilk film yönetmenliğini gerçekleştirir. Film genel atmosferiyle klasik dönem müzikallerin ütöpik havasını taşıyor olsa da klasik dönemin aksine ana kadın karakterin, erkek karakterle buluştuğu ve mutlu sona kavuştukları bir şekilde sonuçlanmaz. Yönetmen Bob Fosse, stüdyonun “mutlu son”un yer aldığı bir sahneyi isteyeceğini düşünerek bir alternatif son çökses de filmin seyirciyle ilk buluştuğu hali, mutlu sonun

olmadığı ilk müzikal filmlerden birisi olan 1961 yapımı *West Side Story*(Robert Wise, Jerome Robbins)gibi karanlıktır.

Bob Fosse ikinci filmi olarak, Christopher Isherwood'un biyografik kitabı *Hoşça Kal Berlin* ve yine o kitabın başka bir film uyarlaması olan "I am a Kamera"dan esinlenerek üretilen 1966 yapımı *Cabaret* müzikalini tercih etmiştir. Film, sahne uyarlamasının aksine şarkıların diegetik olarak yer aldığı bir anlatı içermektedir. Nazi tehdidinin yer aldığı bir 1931 yılı Almanya'sı tasviri yapan Bob Fosse, bu sefer tam anlamıyla klasik müzikallerin karşısında bir film üretmiştir. Brecht'in yabancılaştırma etkisinin görüldüğü film, bütünleşik bir müzikal özellikleri yerine konsept müzikal özellikleri taşımaktadır. Filmde kullanılan şarkılar olay örgüsüne direkt bir katkıda bulunmamaktadır ancak alt metinle hikâyenin gidişatına dair mesajlar içermektedir. Bu da seyirciye bölünmüş bir anlatı sunarak bir film izlediğini hatırlatmaktadır. Klasik dönem müzikal filmleri, seyirciyi filme yabancılaştıracak bütün dans ve müzik kullanımlarına rağmen yine de her zaman filmi şeffaf tutmaya çalışmaktadır. Çünkü seyircinin karakterlerle bağ kurup özdeşleşmesi önemlidir. Bu sayede müzikal filmler en önemli amaçlarından birisi olan eğlence amacını gerçekleştirmiş olur. Mutlu sonla biten filmler, seyircinin özdeşleştiği karakterin erdiği sonla hoşnut kalmasını sağlar. *Cabaret*'de ise kameraya bakan karakterler aracılığıyla yabancılaşma doruk noktasına ulaşmaktadır. Özdeşleşmenin zorlaştığı karakterler ve sürekli hikâyeyi bölen film teknikleriyle *Cabaret* eğlence amacından ziyade seyircileri film hakkında düşünecekleri bir sürece sokar. Baş karakterin filmde yer alan romantik ilişkisi olumsuz bir şekilde sonuçlanmış olsa da karakterin ve toplumun geleceğine dair bir açık uç bıraktığı söylenebilecek film, müzikal film tarihinde çok önemli bir yer tutmaktadır. 1972 yılının en çok hasılat yapan filmlerinden biri olmasının yanında bir deen iyi yönetmenlik dahil 8 Oscar ödülü alarak hem ticari hem de sanatsal olarak önemli bir başarı da elde etmiştir.

Bob Fosse *Cabaret*'nin ardından hem Broadway'de hem de sinemada önemli işlerinin ardından 1979 yılında son müzikal filmi olan *All That Jazz*'i çeker. Film, ilk iki müzikal filminde de olduğu gibi Avrupa sinemasından etkilenmektedir. Yine Fellini'nin *8½* (1963) adlı filminden esintiler taşıyan film, Bob Fosse'nin hayatına ve ölümü nasıl karşıladığına dairdir. Ölümün baş tema olarak yer aldığı film, karakterin ceset torbasına konulduğu bir sonla biterek klasik Hollywood filmlerinin yanında bambaşka bir yer edinmektedir. Yönetmenin kendisinden esinlenerek oluşturduğu baş karakter, koreograflık, yönetmenlik ve dansçılık gibi mesleklerini icra ederken aynı zamanda hem özel hayatındaki ilişkileri yoluna koymaya çalışıyordu hem de ölüm meleği ile sohbet

ediyordur. Gerçek hayat ve karakterin “ölüm” ile konuştuğu anların birbirinden farklı bir anlatı ile yer aldığı film, dans sahnelerinde kullanılan kamera hareketleri, ışık oyunları ve ölümle sonuçlanan finali ile klasik Hollywood müzikallerinin tam karşısında bir yere sahiptir. Seyirci, klasik müzikallerdeki yükseliş hikayelerinin aksine düşüşe geçen bir kariyeri izlemektedir. Seyircinin karakter ile bağ kurabileceği bir alan sunulmadığı gibi yönetmenin de kendisinden esinlenerek ortaya çıkardığı karaktere bir mesafe koyduğu görülmektedir.

2.3.2. 70’li yılların diğer müzikal filmleri:

Bob Fosse’nin müzikal film türüne getirdiği yenilikler, özellikle de konu olarak daha öncesinde yer almayan temaların filmlerde yer bulmasına sebep olmuştur. 1973 yılı, İsa hakkında iki müzikalin film versiyonlarının çıktığı yıl olarak tarihte yerini almaktadır. Birleşik Krallık kökenli *Jesus Christ Superstar*(Norman Jewison), rock müzik kullanımı, bütün filmin diyalog yerine şarkılardan oluşması ve iki farklı diegesisi içinde barındırmasıyla; *Godspell*(David Greene)ise İsa’nın 70’li yıllar New York’unda bir palyaço gibi yer alması ve şarkı sözlerinin incillerden alıntılarla oluşturması bakımından önemli farklılıkları içermektedir. 1979 yılı ise Bob Fosse’nin *All That Jazz* filminin yanı sıra *Hair*(Miloš Forman)filmile de müzikaller açısından önemli bir yıldır. *Hair*, hippie kültürünün Broadway sahnesinde yansımalarının sinemada da kendisine yer bulduğu bir filmidir. *Jesus Christ Superstar* gibi rock müziği barındırması, döneminin gençlerinin yaşam tarzlarını doğallıkla aktarması ve mutlu bir son olarak adlandırılmayacak finaliyle ön plana çıkmaktadır.

Sonrasında Wollen’ın karşı sinema kavramlarıyla daha ayrıntılı olarak sunulacak bu beş filmin yanı sıra, 70’li yılların özellikle ilk yarısında Birleşik Krallık kökenli müzikal filmler, Hollywood’da gelişim gösteren türün farklılaşabildiği bir alan sunmuştur. 1975 yapımı *The Rocky Horror Picture Show*(Jim Sharman)film, tiyatro haliyle çok sevilmeyen bir müzikalden uyarlanarak kült bir film olmayı başarmıştır. 1940’lı yılların korku filmlerinden esinlenen karakterlerin olduğu, cinsel kimlik ve yönelim açısından yeniliklerle dolu olan film; insanların filmdeki karakterlerin kostümleriyle katıldığı gece yarısı gösterileriyle meşhur olmuştur. Janet ve Brad isimli yeni nişanlı bir çiftin bir gün yolda arabalarının bozulması sonucunda kendilerini eski bir şatoda bulmalarıyla başlar. Şatonun sahibi kendisini travesti olarak tanımlayan çılgın bir bilim insanıdır. Özel bir partinin ortasında şatoya gelen Brad ve Janet ile tanışan bilim insanı Frank N. Furter,

onlara yapmakta olduğu deney olan Rocky isimli erkekten bahseder. Sonrasında Doktor Frank N. Furter ve şatodakilerin birer uzaylı olduğunu öğreneceğimiz film, birçok alt kültür tarafından önemli kabul edilen bir eserdir. Filmin kendisinden önce gelen müzikallerden farkı, özellikle cinsel kimlik ve cinsiyet temsili açısından sunduğu yenilikler, fantastik, bilim kurgu ve parodiyi bir müzikal filmde birleştirmesi ve büyük bir bütçe yerine düşük bütçeyle de bir müzikal eserin ortaya çıkabileceğini sunmasıdır.

60'lı yılların başı itibariyle eğlence sektörünün kendisine hedef kitle olarak belirlediği genç kesim, çeşitli müzik gruplarına ilgi duymaktaydı. Bunun etkisi elbette birbirleriyle olan yoğun ilişkilerinden dolayı müzikallerde de kendisine yer bulmuştur. İngiliz rock grubu The Who'nun konsept albümünden uyarlama ve grup üyelerinin de yaratıcı süreçte yer aldığı Ken Russell yönetmenliğindeki *Tommy* (1975) bu filmlerin 70'li yıllardaki en önemli örneklerindedir. Konuşamayan, duyamayan ve göremeyen Tommy'nin ailesi ve çevresinin bütün ilgisizliğine rağmen pinball oyununda başarılı biri olması üzerine olan film, aslında dönemin dini, toplumsal ve psikolojik unsurlarının ön plana çıkabildiği bir projedir. Elton John, Tina Turner, Eric Clapton gibi dönemin ünlü müzisyenlerinin tek bir şarkıyla yer aldığı *Tommy*, mesih mitinin modern dünyadaki karşılığı olarak sunduğu karakterinden medya eleştirisi de sunmaktadır. Bunun dönemin hâkim müzik türü rock müziğe dair bir konsept albüm üzerinden yapılması filmi değerli kılmaktadır.

Yönetmen Ken Russell'ın benzer şekilde 1971 yılında *The Boy Friend* adlı filmi de dönemin müzikale bakış açısını anlamak için önemli bir örnektir. Başrolünde İngiliz model Twiggy'nin yer aldığı film, üç farklı olay örgüsü içermektedir. Bir sahne arkası müzikali gibi başlayan film, ana karakterin hayal dünyası ve sahneledikleri oyunun anlatısıyla birleşerek birden fazla anlatıya bölünmektedir. Bu da seyircinin üç farklı anlatıyı takip etmesi için sürekli bir farkındalık içinde olması anlamına gelmektedir. Klasik dönem Hollywood müzikallerine benzer estetiğinin yanı sıra üç farklı yapıyı içinde barındıran anlatısı müzikal türüne bir yenilik sunmuştur.

70'li yılların klasik müzikal anlatı ve temalarını yıkan müzikal film örneklerine rağmen, bu on yılın sonlarına doğru klasik dönemi andıran örneklere de yer verilmiş ve 80'li yıllarda da devamı gelmiştir. Bunların arasında en çok bilinen örnek *Grease* (Randal Kleiser, 1978) filmidir. Hikayesi 1958 yılında geçen film, iki liseli gencin aşkını anlatmaktadır. Kendisinden bir yıl önce gelen *Saturday Night Fever*(John Badham)gibi dans ve disko müziklerini içeren film, 80'lere doğru dönüşüm geçiren popüler müzik türüne de uyum sağlamaktadır. "Popüler müzikle dansı güçlü bir biçimde kullanan bu

iyimser filmler, orta sınıftan genç karakterleriyle, daha sade yaşam tarzının egemen olduğu günlere ilişkin bir özlem yaratmak ister gibiydi” (Abisel, 2016: 227). 80’li yıllarla birlikte Amerika toplumu, sağ partinin ön planda olduğu, ailenin, muhafazakarlığın yükseldiği bir sürece girmiştir. Bunun etkisi yine aynı şekilde sinemada kendisini gösterirken, müzikallerde de karşılığı *Annie* (John Huston, 1982), *Little Shop of Horrors* (Frank Oz, 1986) gibi aileyle birlikte izlenebilen, macera/müzikal filmleriyle ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda *Fame* (Alan Parker, 1980) ve *A Chorus Line* (Richard Attenborough, 1985) gibi dans filmleri de müziğin ön planda olduğu 70’lerin ardından yeniden klasik döneme daha yakın bir şekilde sahne arkası hayata dair hikayeler sunmaktadır.

Broadway’den sinemaya uyarlamaların hala söz konusu olduğu gibi, 80’ler itibariyle sinema filmlerinin Broadway müzikallerine uyarlandığı da başka bir süreç olarak tarihte yer almaktadır. 80’li yılların daha klasik örneklerinin yanında, 60’lı yıllardan beri sahnede ve sinemada birer müzikal yıldızı olarak yer alan Julie Andrews ve Barbra Streisand’in başrollerde yer aldığı filmleri de çeşitli başarılar elde etmiştir. Julie Andrews’un cinsiyet geçişkenliğine dair önemli noktaları bulunan *Victor/Victoria* (Blake Edwards, 1982) filmi ile Barbra Streisand’in kendi yönettiği yine aynı şekilde cinsiyete, kadın rollerine ve Yahudi eğitimine dair söylemleri olan *Yentl* (Barbra Streisand, 1983) filmi öncesinde çok fazla örneği olmayan toplumsal cinsiyet, cinsiyet kimliği, cinsel yönelim gibi konulara yönelmektedir.

Altın Çağı olarak adlandırılan 30’lu yıllardan 60’lı yıllara kadar üretilen filmlerin neredeyse yarısı kadar müzikal filmin, 70’li yıllar itibariyle başlaması elbette birçok sebebi içinde taşımaktadır. Ancak düşüşe geçen sayılarına rağmen bir endüstri ürünü olan müzikaller, topluma, kültüre, dünyaya dair hala birçok şey söyleyebilmektedir.

2.4. Müzikallerin Özellikleri:

Müzikaller, Hollywood içinde üretilen ve geliştirilen filmler olması sebebiyle zaten Amerikan kültürünü yeniden üretme üzerine anlatısını kurmaktadır. Kendisine konu olarak tercih ettiği hikayeler aracılığıyla ailenin ve evliliğin yüceliğini, ataerkilliği, kadının toplumdaki yerini yeniden üretmektedir. Baş karakterleri kadın ya da erkek fark etmeden tek bir motivasyon üzerinden filmlerde yer almaktadır. Genellikle erkek ve kadın karakterler tanışır, dans ederler, âşık olurlar, bir sorunla karşılaşır, o sorun çeşitli çatışmalardan sonra çözülür ve son bir dansın ardından mutlu sona ererler. Bu süreçte

karakterlerin, müzikalin konusuna göre çözmeleri gereken başka sorunları ortaya çıksa bile en önemli motivasyonları aşktır. Bu motivasyonları uğruna verdikleri kararlar, derin bir neden sonuç ilişkisine bağlı olmadan günü kurtarma ve mutlu sona erme üzerinedir. Kadın-erkek ikiliğine dayanan ilişkiler, bu bağlamda çeşitli karşıtlıkları da beraberinde getirir. Karakterlerin bu karşıtlıkları, dans ve müzik aracılığıyla aşka dönüşür. Genel olarak erkek karakterlerin verdiği kararlar filmin gidişatını etkilerken, kadın karakterler başrolde bile olsalar erkek karakterlerin yanında edilgen durumda yer alırlar. Bu süreçte anlatı her zaman gerçek dünyaya göre ütopyik bir şekilde yer almaktadır. Herkesin mutlu ve birbirlerine destek olduğu, günün sonunda herkesin barıştığı tasvirler vardır. İki aşık karakterin ilişkisindeki bütün sorunlar, buluşamama sebepleri yine o iki karakterin karşıtlıklarından dolayıdır.

Müzikaller, döneminin şartlarına göre sürekli seyircisi için gerçeklerden kaçış amacı taşımıştır. Romantik ilişkiler, başarılar, birlik ve beraberliğin ön planda olduğu hikayeler, olumlu mesajlar ile seyirciye iletilmiştir. Amerikan rüyasının pekiştirildiği filmler, genellikle nefretin, hüznün ya da acıların yer almadığı; istenildiği ve üzerine çok çalışıldığı zaman ulaşabilecek hayallerin ve başarıların dünyasını sunmaktadır. Her türlü sorunun altından birlikte kalkan ailenin kutsallığı ile kadın ve erkeğin toplumsal alandaki rollerinin yeniden üretilmesi müzikal filmlerin ütopyik yapısının altında seyirciye sunulmaktadır. Gösterişli kostüm ve dekorlar ise toplumun olumlu haberlere ihtiyaç duyduğu zamanlarda Amerika'nın yüceliğini sunmak için araç olarak kullanılmaktadır. Bu tarz türün vazgeçilmez parçaları, filmleri gerçeklikten fantastik bir dünyaya itmektedir. Karakterlerinin bir anda şarkı söyleyip dans etmeye başlaması, bu gerçekliğin en önemli yıkımlarından birisi de olsa; türün seyircisi ile anlaşması, bu yıkıma rağmen özdeşleşmenin varlığını engellememektedir.

Müzikal filmlerde, seyirci ve film arasında uyulaşmalar aracılığıyla kurulmuş anlaşma sonucunda gerçeklik diğer filmlere göre farklı çalışmaktadır. Seyirci, karakterlerin bir anda şarkı söyleyip dans etmeye başlayacağından haberdardır. Bu nedenle bu tarz seyirciye yabancılaştırma yaşatacak özellikler, türün en önemli özelliklerinden biri olarak zaten müzikallerin anlatısının bir parçasını oluşturmaktadır. Klasik dönem müzikalleri, anlatı bakımından geleneksel Hollywood anlatısını genellikle korumaktadır. Filmlerin genel bir giriş, gelişme ve sonuç bölümleri vardır. Belirli bir zaman ve mekân içinde, neden-sonuç ilişkisine göre öyküsünü anlatmaktadır. Ancak türün uyulaşmaları sebebiyle seyircinin tuhaf karşılamadığı ve hoşuna giden özellikleri, birçok noktaysıyla klasik anlatıdan uzaklaşabilmektedir. Karşı sinemada yer alan, seyircinin özdeşleşme kuramadığı, anlatının

geçişsiz olması sebebiyle seyircisine bir film izlediğini fark ettiren, açık ve çoklu anlatıya sahip filmler, bu anlaşma göz ardı edildiği zaman teknik olarak müzikallerle benzer bir yerde konumlandırılabilir.

Seyirci ve müzikal türü arasında kabul edilen anlaşma aracılığıyla seyirci, bir müzikal filminden neler bekleyeceğini bilerek o filmi izlemeye başlar. Bu anlaşma, filmin dünyasında insanların müzik ve dans aracılığıyla duygularını ve düşüncelerini aktarmasını içermektedir. Seyirci, gerçek dünyada karşılaşmadığı bu durumla, müzikal filmlerde karşılaştığı zaman yabancılaşmaz aksine bunun olacağını bildiği için hoşlanır. Eğlence, seyircinin filmdeki karakterlerle özdeşleşmesi ve ardından karakterin mutlu sonu aracılığıyla gerçekleşir. Müzikallerde özdeşleşme duygusal olarak karakterlere yakınlık ve yıldız oyuncu aracılığıyla gerçekleşebilir. Filmin dünyasını uyuşmalar aracılığıyla gerçek olarak kabul eden izleyici, karakterleri umursamaya başlar ve onlarla özdeşleşerek hikâyenin bir parçası haline gelir. Ancak duygusal olarak karakterlere yakınlık ve yıldız oyuncu gibi özdeşleşme unsurları yer almadığı zaman seyircinin filme yabancılaşması için bütün unsurlar müzikal türünde yer almaktadır.

Müzikaller zaten henüz klasik dönemlerinde konuları bakımından olmasa bile teknik açıdan muhalif bir tür olarak görülebilmektedir. Seyircinin birbirine benzeyen örnekleri izleyerek kabul ettiği uyuşumlardan önce, tür diğer türlerin de dışında sahip olduğu özellikleriyle yabancılaşmanın var olabileceği örnekler içermektedir. Bu yabancılaşma unsurlarını hikayelerinde sahip olunan muhafazakarlık ile kapatmasına rağmen teknik açıdan içinde hala taşımaktadır.

Müzikaller, tek bir motivasyonu olan yüzeysel karakterleri içinde barındırmaktadır. Karakterler, türün kendi ürettiği yıldız oyuncularını içinde barındırmadan önce seyircinin duygusal yakınlık kurabileceği bir sempatikliğe sahip olamamaktadır. Yıllar içinde benzer örnekler aracılığıyla hem dansçı hem şarkıcı hem de oyuncu özellikleriyle ortaya çıkan yıldızlar, karakterleri seyircinin gözünde sempatik hale getirmiş bile olsalar; tek bir özellikleriyle göz önüne çıktığı için özdeşleşmenin eksik kalabildiği bir halde filmlerde yer alabilmektedir. Benzer şekilde karakterlerin özellikle sahne arkası müzikallerinde, sahnelemeye çalıştıkları oyunlar için yaptıkları provalarda, kendi aşk hikayelerinden bağımsız, sadece o oyunla alakalı sergiledikleri şarkı ve dans performansları anlatıyı bölmektedir. Bu anlatı bölünmesi sahne arkası müzikallerinden sonra gelişen diğer alttür bütünleşik müzikallerde ise hayal sekansları ile yer almaktadır. Ana karakterin başka bir anlatı dünyasına girerek, çeşitli dans gösterilerini sergilediği bölümler, filmin olay örgüsüne katkı sağlıyor olsa bile seyirci için bir bölünme içermektedir. Ancak bu bölünme

Seçil Büker'in (1989: 54) ağdaş sinema ve müzikaller hakkında yaptığı karşılaştırma gibi müzikallerin de bir film olduğunu seyirciye hatırlatmasını içeriyor olsa bile ağdaş sinema gibi seyircinin düşünsel düzeyde katılmasını değil duygusal düzeyde katılmasını bekliyor.

Müzikallerde bulunan şarkı ve dans sahneleri ister bir prova sahnesi ister hayal sekansı olarak filmde yer alsın, uylaşımların dışında gözlemlediğimiz zaman seyirciyi filmin dışına atabilmektedir. Oğuz Onaran'ın (1987: 54) da vurguladığı gibi "gerçekçilik yanılısamasını en çok ortaya çıkaran, izleyicilere bir film izlediklerinin en hoş hissettiren, - inandırıcılığın kesintiye uğratılması-nı en çok belirginleştiren, yabancılaştırma etkisine, 'episodic' anlatıma açık olan, kısacası Brecht'i estetiğe yakın bir tür." Ancak bu durumu seçtikleri konular ve zamanla oluşturdukları alttürler ile ne kadar yok etmek için uğraşsalar bile özellikle 70'li yıllardaki tema farklılıklarıyla daha fazla ön plana çıkmaktadır.

T r, doğası gereği çeşitli sahne sanatlarının sinema sanatına uyarlanmasıyla ortaya çıkmıştır. Dans ve müzik, anlatının gerçekleşmesi için en önemli aracıyken müzikal filmler; opera, tiyatro, müzikal tiyatro gibi sahne sanatlarından da teknik olarak etkilenmektedir. Birçok film türü gibi konularını kitaplardan alabildiği gibi müzikal olmayan film ve tiyatro oyunları da şarkı sözü ve beste yazılarak müzikal türüne dönüştürülmüştür. İlk dönemlerinde kamera kullanımının özgürlüğü ile dans hareketlerinin birleşimi türün, mimari eserlere benzeyen insan vücutlarını seyirciye sunmasına yardımcı olmuştur. Geniş açı ve kuş bakışı çekim aracılığıyla, özellikle Busby Berkeley filmlerinde, insan toplulukları çeşitli sanat eserlerinin görünümünü alabilmekteydi. Berkeley'in ardından gelen türün önemli yönetmenleri ise Broadway'in sahne anlayışını film dünyasına uyarlama başlamıştır. Türün ilk gününden beri kendisine örnek aldığı rev , vodvil, sirk ve panayır özelliklerinin yanında Broadway'de gelişim gösteren bütünleşik müzikaller, filmlerde de yer almaya başlar.

Türün sonraki dönemlerinde ise, farklı türlerden aldıkları ya da birlikte ortaya koyduklarıyla karma türlerin oluştuğunu söylemek mümkündür. Özellikle stüdyo döneminin ağırlılığının ve müzikal türüne olan ilginin azaldığı 50'li yıllarda western türünün uylaşımlarının kullanıldığı, Amerikan halk müziklerinin yoğunlukla yer aldığı filmler yapılmıştır. Müzikal filmlerinin müzikle olan organik bağı, müzikte var olan değişimlerin türü de etkileyebileceği şekildedir. Toplumsal olayların etkisi, tüm sanat dallarında olduğu gibi müzikte de bariz bir değişime sebep olmaktadır. Popüler olan müzik türünün etkisi müzikal filmlerin melodisini değiştirdiği gibi konularında da farklı yönlere gitmesine sebep olmuştur. Müzikte olan değişimlerin etkisi, varlığını dans ve müzik üzerine kurmuş müzikal filmlerde de çeşitli değişimlere sebep olmaktadır. Western ile karma bir tür

oluşturulduğu 50'li yıllarda Amerikan folk müziği country'nin etkisinde olan müzikler kullanılmıştır. Bu durum hem müziğin müzikalleri hem de müzikallerin müziği etkilediği bir sürece sebep olmuştur. Ardından popüler müzik türlerinin filmlere konu edildiği bir süreç başlamıştır. Filmlerde kullanılan yıldızlar, dönemin rock ve pop yıldızlarından seçilmiştir. Özellikle Elvis Presley'nin ve The Beatles'ın kendi müziklerini yaptıkları filmler müzikallerin alt bir türü olan ve 70'li yıllarda çok fazla örneğinin ortaya çıkacağı rock müzikallerine bir yol açmıştır. Bu sayede tür, kendi içinde kapalı bir anlatıdan ziyade diğer türlerle sürekli bir bağa sahip ve onların filmlerde kullanımıyla farklı anlamlara gelebildiği bir bağlam sunmaktadır.

Müzikal türü, ortaya çıktığı ve gelişim gösterdiği kültür bakımından bir klasik anlatı ürünüdür. Ancak seyircinin bir müzikal filmine başlamadan önce kabul ettiği uyuşmaları göz ardı ettiğimiz zaman karşılaştığımız anlatı klasik bir anlatıdan ziyade muhalif bir karşı sinema örneği olarak tanımlanabilmektedir. Çünkü karakterler aracılığıyla özdeşleşme kuruluyor olsa bile bu özdeşleşme, seyircinin gündelik hayattan tanıdığı dünyanın aksine hayal sekansları, heterojen dünyalar, film araçları, seyirciyle direkt temasa geçen karakterlerle yıkılabilmektedir. Wollen'ın yedi erdem olarak sunduğu, geçişsiz anlatı, yabancılaşma, ön plana çıkarma, çoklu anlatı, açıklık, rahatsız olma ve gerçeklik kavramlarını zaten bir şekilde içinde taşıyabilen tür, 70'li yılların etkisiyle değişen türde konu olarak da yer alarak bu özelliklerini pekiştirmektedir.

3. ÖRNEK FİLMLERİN ANALİZİ

3.1. *Cabaret* (Bob Fosse, 1972)

Cabaret filmi, şarkı sözleri Fred Ebb ve bestesi John Kander tarafından yapılmış; aynı isimli Broadway müzikalinden uyarlanan bir filmidir. Broadway müzikali ise, Christopher Isherwood'un biyografik sayılabilecek Hoşça Kal Berlin adlı hikayesinden uyarlamadır. Film, Sally Bowles ve Kit Kat Kulübünün etrafında dönemin bir tasvirini sunmaktadır.

3.1.1 Uyumsuz Sally Bowles'un geçişsiz dünyası:

Cabaret, 1931 yılının Berlin'inde baş karakter Sally Bowles'un çalıştığı Kit Kat Kulübünün etrafında, Nazi Almanyası öncesi dönemi konu almaktadır. Nazilerin güç kazanmaya başladığı bu dönem, Amerikalı şarkıcı ve dansçı Sally'nin, Berlin'e para kazanmak için gelen Britanyalı Brian ile ilişkisi üzerinden sunulduğu gibi, Yahudi zengini Natalia'nın ve ona âşık olan Fritz'in hikayesini de anlatmaktadır.

Film, kabare performansları ve Sally'nin özel hayatında yaşanan olayları paralel bir anlatıyla sunmaktadır. Filmde yer alan, bir şarkı dışındaki, bütün müzikal gösteriler Kit Kat Kulübünde çalışanlar tarafından gerçekleştirilmektedir. Sally'nin hikayesinin gidişatıyla paralel anlamlar taşıyan şarkılar, özellikle Serenomi Şefi'nin baş karakter olduğu gösteriler olarak sunulmaktadır.

Serenomi Şefi filmin ilk şarkısını söylerken, paralel olarak, doktora öğrencisi Britanyalı Brian Berlin'e gelmektedir. Şarkının bitimiyle kalacağı pansiyona varan Brian, kapıyı açan Sally ile tanışır. Sally, ilk şarkı sırasında Serenomi Şefi tarafından tanıtılan ve kabarede çalışan başarılı bir dansçı ve şarkıcıdır. Filmin ana karakteri olan Sally, Brian ile tanışır tanışmaz direkt olarak onunla bir samimiyet kurmaktadır. "İlkel iç güdüleriyle" kararlarını aldığını söyleyen Sally, film boyunca ünlü bir aktris olma hayallerinden söz etmektedir. Sally'nin klasik bir müzikal film karakterine uyumlu bu kararı, film boyunca bu motivasyonunu gerçekleştirmek üzere aldığı kararların aksine rastgele verdiği kararlar ile klasik anlatının dışında bir örnek olarak yer almaktadır. Hayatına dair verdiği kararlar belirli bir neden sonuç ilişkisi içermemektedir. Brian ile sohbetleri aracılığıyla hayatına dair aldığımız bilgiler birbirleriyle uyumsuzluk taşımaktadır. Brian, Fritz aracılığıyla Sally'nin babasının bir büyükelçi olduğunu öğrenir. Sally, Brian'a babasıyla yakın bir

ilişkisi olduğunu söylese bile onunla ilişkisi Sally'nin heyecanla beklediği buluşmayı son anda iptal edebilecek derecede kötü durumdadır. Aynı şekilde en sevdiği oyuncunun Lya De Putti olduğunu Brian ile paylaştıktan hemen sonra başka bir sohbette onun fazla yüz değiştirdiğini ve kendisinin ondan daha iyi olduğunu vurgular. Brian'a sohbetleri sırasında, onun hayatına dair sorular sorduktan sonra her şeyi anlatması için teşvik eder ancak onu dinlemeyip yeniden kendi hayatına dair bir sohbet açar. Brian'ın para kazanmak için ders vermesi gerekmektedir, buna başlarda destek olan Sally odasını bu ders için Brian'a ödünç olarak vermektedir. Ancak canı sıkılmış bir şekilde işten döndüğü bir zaman bundan rahatsız olduğunu, Natalia ve Fritz'in olduğu ortamda Brian'a belirtmekten çekinmemektedir. Bu tarz çeşitli uyumsuz, tutarsız ve bencil kararlarının yanı sıra Brian'a önem vermektedir. Brian'ın kadınlarla ilişkilerinin iyi gitmediğini duyana kadar ona ilgi duyan Sally, ardından bu ilgisini sadece arkadaşlık olarak tutmaya karar verir. Ancak babasının söz verip yemeğe gelmediği gece Brian ile birlikte olurlar. Ardından zengin baron Maximilian ile tanışan Sally, parası için onunla yakınlık kurmaya başlar. Hayaline dair neden sonuç ilişkisine bağlı aldığı tek karar Maximilian ile olan ilişkisidir. Onun aracılığıyla ünlü biri olacağını düşünmektedir. Ancak Maximilian ile Brian'ın da bir ilişkisi olunca ve Maximilian onları bırakınca yeniden bu kararından vazgeçer. Hamile olduğunu öğrenince Brian ile daha sıradan, klasik müzikal türüne uygun bir yaşam hayali kuran Sally, çeşitli kurgu oyunları dolu bir hayal sahnesi sonrası bu hayalinden de vazgeçer ve Brian ile de ayrılarak kabare hayatına geri döner. Kürtaj olduğunu Brian'a anlatırken Sally kendisini, "Ben kendini beğenmiş, bencil ve çocukça fantezileri olan biriyim." diye tanımlamaktadır. Bu tanımına uyumlu kararlar alarak klasik anlatıya uyumlu bir karakter olmayan Sally, karşı sinemaya uygun bir karakter örneği olabilmektedir.

Film aynı zamanda Sally'nin hayatına paralel şekilde sunulan şarkı performanslarıyla anlatıyı parçalamaktadır. İlk şarkı "Willkommen" aracılığıyla filme çağrılan seyirci, filmin bir parçası olabilecekken bu parçalı yapıyla filme yabancılaşmaktadır. Çünkü Sally'nin kendi hayatına dair, kendi duygularını anlattığı "Maybe This Time" şarkısı dışında diğer tüm şarkılar, filmin hikayesiyle alakalı Serenomi Şefi'nin sunduğu birer özet olarak görülebilmektedir. Sally'nin zengin Maximilian ile tanışması sonrası "Money Money" şarkısıyla Maximilian'ın Sally'nin hayatındaki yeri sunulurken, Brian ve Maximilian'ın yakınlaşmasıyla başlayan üçlü ilişki "Two Ladies" aracılığıyla, farklı cinsiyet olarak yer alsa da, bu birlikteliği vurgulamaktadır. Aynı şekilde toplumsal olarak Nazilerin güç kazanması ve ortaya çıkmaya başlayan Yahudi düşmanlığı, "If You Could See Her"

şarkısında Serenomi Şefi'nin bir maymun kostümüyle dans etmesi ve şarkının sonunda "Onu benim gözlerimle görseydiniz, Yahudi gibi bile görünmezdi" diyerek sunulmaktadır.

3.1.2. Serenomi Şefi ile yabancılaşma:

Film, adı ve cinsiyeti belirsiz, bol makyajlı Serenomi Şefi'nin yansıma üzerinden direkt olarak filmin seyircisine bakmasıyla açılmaktadır. Ardından Almanca *hoş geldiniz* anlamına gelen ilk şarkı "Willkommen"i söylerken, üç farklı dil aracılığıyla hem filmin içindeki kabare seyircisini hem de filmi izleyen seyirciyi filme davet etmektedir. Baştan sona kadar, Serenomi Şefi bir filmin parçası olduğunu bilerek seyirciye sunum yapmaktadır. Şarkıları Sally'nin hikayesiyle paralel olarak sunarken, birçok sahnede direkt olarak seyirci ile diyaloga girmektedir. Örneğin, Sally Maximilian'ın ne kadar zengin olduğunu anladıktan sonra Serenomi Şefi direkt olarak kameraya "Money Money" şarkısından önce "Para" diye bağırır. Aynı şekilde "Two Ladies" şarkısından önce de direkt olarak kameraya bakarak Berlin'deki aşk hayatlarının tuhaflıklarından söz ederek Sally, Brian ve Maximilian arasındaki ilişkiyi önceden belli etmektedir. Maximilian'ın evindeki bir yemekte Sally babası ile ilgili yalan söylerken araya yine "Para" diyerek girmektedir. Maximilian ve Brian'ın oturduğu bir bahçede sarışın Alman bir çocuğun söylemeye başladığı ve ardından bütün Nazi sempatanlarının katıldığı "Tomorrow Belongs To Me" şarkısı sonrası yine Serenomi Şefi ürkütücü bir şekilde film seyircisi ile göz teması kurmaktadır. Son olarak da Sally'nin son şarkısı "Cabaret"den sonra yine seyirciyle direkt olarak diyalog kurup "Dertleriniz şimdi nerede, unutuldu mu, söylemişim burada dertlere yer yoktur. Burada hayat güzeldir" diyerek veda eder.

Cabaret, direkt olarak seyirciye konuşan karakterleri içererek seyirciyi filme yabancılaştırmasının yanı sıra seyircinin karakterlerle özdeşleşme kurabilmesi için kullanılan tekniklerden de yoksundur. Seyircinin öncesinde tanıyarak o kişilere dair sahip olduğu bilgiler ışığında bir filmi izlemeye karar verdiği yıldız kullanımı, *Cabaret*'de her müzikal filmdeki haliyle yer almamaktadır. Çünkü ünlü müzikal film yönetmeni Vincent Minelli ve müzikal film yıldızı Judy Garland'ın kızı Liza Minelli filmde başrol olarak yer almasına rağmen ilk önemli işlerinden birisi olduğu için belirli bir beklentiyle seyircinin aklında yer almamaktadır.

Aynı şekilde 1966 yılında Broadway'de aynı rolü canlandıran Joel Grey de bu film öncesinde, sinemada bilinen bir isim değildir. Sally gibi sempatik ancak tutarsız ve

uyumsuz bir karakter ile Serenomi Şefi gibi tekinsiz, ne olduğu belirsiz ve güvenli olmayan iki karakter, seyircinin özdeşleşme kuramayacağı bir şekilde yer almaktadır.

3.1.3. Ön plana çıkan karmaşa:

Cabaret, başından sonuna kadar seyirciye izlediği şeyin bir film olduğunu hatırlatmaktadır. Direkt olarak bir yansımadan dönerek filmin seyircisine konuşmaya başlayan Serenomi Şefi, anlatı duvarını yıkmaktadır. İlk şarkı sırasında kabaredeki seyirciler gösterilirken, hepsi birer tabloymuş gibi sunulmaktadır.

Filmde defalarca kesme, eşlemeli kurgu, donuk kare gibi tekniklere yer verilmektedir. Bu sayede kabare hayatı ve Sally'nin gerçek yaşantısı birbirinden ayrılırken; Nazilerin Almanya'daki yükselişi de vurgulanmış olur. Çünkü filmin başında kabare çalışanın Nazi subayına uyguladığı şiddet, bir süre sonra tersine döner ve Nazilerin sokaktaki şiddeti kabaredeki eğlence hayatıyla eşlemeli kurgu aracılığıyla sunularak vurgulanmış olur.

Kesme, Sally ve Brian'ın aynı sohbeti farklı zaman ve mekanlarda devam ettirdiği tanışma muhabbetlerinde de yer almaktadır. Zaman atlamalarında kullanılan kesme, seyircide bir flaş etkisi yaratmaktadır. Sohbetleri bölünmese bile karakterlerin kıyafetleri, saçları değişir, yürüdükleri mekân ve zaman farklılaşır. Bu sayede anlatı bölünmüş olur ve film ön plana çıkar. Benzer bir kullanım, filmin karanlık mizahını ortaya çıkarmak için de yer almaktadır. Sally'nin söylediği ve Brian'ın tuhaf bulduğu her cümle kesme aracılığıyla mizahi bir boşluğa yer verir.

Nazilerin sokaktaki şiddeti, karakterler Maximilian'nın arabasıyla yoldan geçerken yine bir tablo gibi sunulmaktadır. Kanlar içinde, üstü kapatılmış bir cesedin etrafında toplanan insanların hareketsiz bir şekilde sunulması, hem Maximilian gibi zengin kesimin bu durumları görmezden gelişlerini hem de yaşanan şiddetin büyüklüğünü vurgular.

Filmde kurgu oyunlarının en çok kullanıldığı sahne ise, Sally'nin Brian ve bebek ile bir gelecek yerine kabare hayatını tercih ettiği hayal sekansıdır. Brian ile piknik yaparlarken sıradan bir hayat istemediğini fark eden Sally, filmin başından sonuna kadar çeşitli sahnelerin art arda gösterildiği, aynı zamanda arada bir çocuğun tek başına Sally'nin gelmesini beklediği görüntüleri hayal ederek kürtaj olmaya karar verir. Bu görüntüler çeşitli kesmeler içerdiği gibi, sahne hayatının bir yansıması olarak yer alan Serenomi Şefi'nin Sally'e sarıldığı bir anı da içermektedir. Böylece Sally'nin kararı seyirciye önceden sunulmuş olur.

3.1.4. Kabare ve pansiyon hayatı:

Cabaret filmi, 1966 yılında Broadway’de sahnelenen versiyonunun bir uyarlaması olarak yer alsa da birçok noktasıyla ayrılmaktadır. Bu ayrımlardan en önemlisi, filmin müzikal parçalarının birisi dışında hepsinin Kit Kat Kulübünde sahneleniyor olmasıdır. Klasik müzikal filmlerde anlatının bir parçası olarak karakterlerin duygu ve düşüncelerine dair söyledikleri şarkıların aksine *Cabaret*’de şarkılar bir sahne gösterisi olarak sunulmaktadır. “Maybe This Time” şarkısı, Sally’nin Brian ile birlikte olduğu gecenin ardından geleceğine dair umutlarını sunduğu bir şarkı olarak yer alsa da Brian’nın yanındayken gerçekliğin dışında bir şekilde şarkıya başlamak yerine kurgu aracılığıyla bu şarkıyı Kit Kat Klub’da söylediğini görürüz. Diğer şarkılarsa direkt olarak Serenomi Şefi’nin sunduğu bir şekilde kabare sahnesinde performans dönüşür. Şarkılar, Sally’nin özel hayatında başına gelenleri ya da gelebilecek şeyleri temsil etmektedir. Sadece Alman çocuğun başlattığı ve sonrasında neredeyse bahçedeki herkesin katıldığı “Tomorrow Belongs To Me” şarkısı kabarenin dışında geçmektedir. Bu da diğer şarkılar gibi aslında yine hikâyenin gidişatını seyirciye sunmaktadır. Nazi sempatizanlarının artık Maximilian’ın düşündüğü gibi ezilebilir bir güç olmadığını sıradan bir yemek mekânında da kalabalık şekilde var olabileceğini sunmaktadır.

3.1.5. Sally’nin mutlu olmayan sonu:

Film bir Broadway müzikali uyarlaması olarak, sahne versiyonundan çeşitli özellikleri taşımaktadır. Müzikal, Broadway tarihinde şiddet, faşizm, kürtaj gibi genelde çok konu edilmeyen temaları içerdiği için önemli bir yere sahiptir. Ünlü Broadway yapımcısı ve yönetmeni Hal Prince’in yönettiği halinden uyarlanan film, koreograf Bob Fosse’nin ikinci sinema filmidir. Zaten Broadway’deki önemli koreografi işleriyle tanınan Bob Fosse, kendine özgü dans hareketlerini filmin içine yerleştirmiştir. *Cabaret*’den önce çektiği ilk filmi *Sweet Charity*’de de benzer şekilde kullandığı, omuz ve bel döndürmeler, “Jazz eller”, yavaş ve ritmik davranışlar yer almaktadır. Dansçıların bu keskin hareketlerini kameranın inceliklerini de kullanarak bir tiyatro sahnesinden daha ayrıntılı şekilde seyirciye sunmaktadır. Bottero’nun (2019: 6) belirttiği gibi “Fosse, geleneksel müzikal gösterilerinin parıltısından ve çekiciliğinden uzaklaşmaya çalışır ve bu durum filme uyumludur çünkü kamera, seyircinin dans sahnesindeki en sıradan ayrıntıya

yönlenebilmesine izin verir.” Başta Sally olmak üzere bütün dansçıların en enteresan dans hareketlerine getirilen koreograf-yönetmen yorumuyla da seyirci öncesinde izlediği müzikallerden farklı bir film izlediğinin farkına varır.

Filmin dünyasına dair açıklık sadece Bob Fosse'nin koreograf tercihlerinden gelmemektedir. Filmin çeşitli sahnelerinde yer alan unsurlar, Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'da ortaya çıkmış ve birçok sanat dalında kendisini gösteren Alman Dışavurumculuğunu içermektedir. İlk şarkı “Willkommen” sahnesinde kabaredeki seyirciler gösterilirken ya da Maximilian'nın arabasıyla geçtikleri sokakta sunulan Nazi şiddeti bu tarz bir sunum içermektedir. Benzer şekilde film gerçek bir Berlin kabaresinde çekilirken, kullanılan ışık ve gölge oyunları da seyirciye filmin dünyasının gerçekliğini sunmaktadır. 1972 yılında yapılan bir film olmasıyla bu tarz gerçekçi ışık ve dekor kullanımları, Hollywood müzikallerine Avrupa kökenli bir yenilik getirirken aynı zamanda Vietnam, Watergate Skandalı, ekonomik krizin gölgesinde yaşayan Amerika halkının da benzer durumunu içinde taşımaktadır.

Filmin sonu ise genel olarak bakıldığı zaman Sally'nin Brian'dan ayrılması sonucu ana aşk hikayesinin bir ayrılıkla sona erdiği bir film olarak yer almaktadır. Bu son, Hollywood'un, özellikle de müzikallerdeki, klasik anlatı yapısının “mutlu son” kalıbına pek uymamakla birlikte bir sonuç içermektedir. Ancak seyirci için Sally'nin gelecekte başına neler geleceği hala muğlak durumdadır.

Klasik müzikal filmlerinde genellikle kadın karakterler için sunulan geleneksel bir rol mevcuttur. Kadın karakterler evde oturan, evin işleriyle ilgilenen kişilerdir. Anne, baba ve çocuğun olduğu çekirdek aile, klasik anlatının en önemli parçalarından birisi olup özellikle de Hollywood'da yeniden üretilen bir fikir olarak yer almaktadır. Aile klasik anlatıda kutsal ve devamlıyken, kadının yeri genellikle çocuğuna baktığı evidir. Ancak *Cabaret* filminde bu aile evinin yerini her kesimden insanın birlikte yaşadığı pansiyon almıştır. Karakterler pansiyonda tanışır ve birbirlerinin hayatlarının bir parçası olurlar. Aynı şekilde filme adını veren kabare de pansiyon kadar filmde önemli bir yer tutmaktadır. Sally ve Brian aralarında bağına rağmen hiçbir zaman evlenmezler. Sally'nin hamile olduğunu öğrendikten sonra evlenmeyi ve kabare hayatının dışında bir hayatı düşünseler bile Sally sonrasında bunu istemediğine karar verir ve bebeği aldırarak eski hayatına dönüş yapar. Bu durumlar söz konusu olduğu zaman *Cabaret*, klasik anlatının tamamen karşısında yer almaktadır.

Nazilerin Almanya’da gerçekleştirdiği değişimlerin çok farkında olmamasına rağmen Sally, kabare hayatını aile hayatına tercih etmektedir. Bu sayede müzikal filmlerde sunulan, kadının ailenin bir parçası olma durumu, yeniden üretilmez aksine yıkılır.

3.1.6. Şiddetin şehri Berlin:

Müzikal filmlerin müzik ve dansı birleştirerek sunduğu, her şeyin güzel olduğu dünya anlatısı *Cabaret*’de kendine yer bulmamaktadır. Karakterler faşizmin yükseldiği bir dönemde, gölgelerin yoğunlukta olduğu kabare dünyasında hayatta kalmaya çalışırlar. Orantısız gücün ve şiddetin, otorite boşluğunda ön plana çıkması hali hazırda hala Vietnam Savaşında olan 70’ler Amerikası ile benzerlik taşımaktadır. Bu benzerlik ışığında ve Serenomi Şefi’nin sunumlarıyla seyirci kendini filme kaptıramamaktadır. “Özellikle Serenomi Şefi tarafından yaratılan yabancılaşma, filmin seyirci tarafından eleştirilmeden sadece üretilmesine izin vermemektedir” (Malone, 2006: 166). Serenomi Şefi’nin yabancılaşma unsurunun yanı sıra belirsizliği seyirciyi ona karşı güvensiz hale getirmektedir. Çünkü Brian’ın da bütün bir film boyunca sadece tek bir defa, kabarenin sahne arkasına geçtiği sahnede Sally ile karşılıklı bakışmalarının dışında Serenomi Şefi’nin insani hiçbir yönü sunulmamaktadır. Seyircinin mizah unsuru sayesinde hoşuna gidebileceği ama belirli bir motivasyonu olmayan Sally, Brian ve Maximilian ise özdeşleşme yaşanmadığı için bir tatmin duygusunu da beraberinde getirmemektedir.

Filmin son sahnesinde Serenomi Şefi’nin seyirciye vedası sonrası kamera yeniden yansımaya pan yapmaktadır ve Nazi arması takan seyircilerin kabarede yer almaya başladığı gösterilir. Bozulmaya uğrayan müziğin de etkisiyle huzursuz bir şekilde film sonlanır.

3.1.7. Hayat bir kabaredir:

Cabaret, kendisinden önce gelen birçok müzikal filmin aksine gerçeklik ile bağını sürekli kurmaktadır. Bunu ilk tercih olarak şarkıların diegetik bir şekilde, filmin dünyasında da yer almasıyla gerçekleştirmektedir. Bir müzikalin en önemli özelliklerinden birisi olan şarkılarla duygu ve düşünce aktarımı yine kendini bir şekilde korumaktadır. Ancak bunu filmdeki karakterlerden birisinin, Serenomi Şefi’nin, sunumu aracılığıyla gerçekleştirir. Bu sayede de film gerçeklik ile bağını kopartmamaktadır. Malone’un (2006: 165) Clark’tan alıntıladığı gibi “*Cabaret*’de yer alan müzikal gösteriler kendini

değiştirmek ya da gizlemek yerine yabancılaştırıcı etkisini filmin dünyasına dair ironik bir yorum olarak vurgular.” Bu sayede seyirci filmin dünyasının bir parçası olmak yerine, o dünyanın dışında kalarak düşünme imkânı bulabilir. Film sahip olduğu karanlık temalarıyla diğer tür filmlerinden ayrılmaktadır. 1931 yılında, faşizmin gölgesinde bir şehri sunarken bunu türün getirisiyle pozitif bir yere konumlandırmadan gerçekleştirir. 1972 yılının Amerika’sında yaşayan ve sanat dünyasının bir koreograf olarak parçası olan Bob Fosse, kendi dönemini 1931 Berlin’i ile bir nevi eleştirmektedir. Özellikle gösteri dünyasının parçası olan Sally’nin, bulunduğu topluluğa aykırı, çocuksu, hiçbir şeyden habersiz ve umursamaz tavrıyla Bob Fosse, kendi ait olduğu toplumu sunmaktadır. Gösteri dünyasında yer alan, topluma göre daha özgürlükçü olarak kabul gören insanların var olan siyasi tehditleri göz ardı etmesi o tehditlerin güçlenerek daha büyük sorunlara sebep olmasıyla eş değer tutulabilmektedir. Bob Fosse’nin filmde sunduğu eleştirisi ise, dünyayı derinden etkileyecek sorunların kaynağını, sadece o sorunları destekleyenlerden değil aynı zamanda o sorunların karşısında sesini çıkarmayıp, güçlenmesine izin verenler olarak görebilmenin mümkün olmasıdır. Bu da özellikle filmin son sahnesinde, kabaredeki seyircilerin yansıma ile filmin seyircisiyle bir tutulmasıyla gerçekleşebilmektedir. 1972 yılı yapımı filmi izleyen seyirci, aktif bir düşünceinin yansıma ile parçası olur ve kendi dönemine dair çıkarımlar yapabilir.

3.2. *Godspell* (David Greene, 1973)

Godspell, müzikleri ve şarkı sözleri Stephen Schwartz tarafından yapılan, senaryosu John-Michael Tebelak tarafından Matta İncili temel alınarak yazılmış bir müzikaldir. John Michael Tebelak’ın üniversiteden mezun olma ödevi olarak yazdığı müzikal, üniversitedeki gösterimlerinin ardından Broadway yapımcılarının ilgisini çeker ve Stephen Schwartz’ın da katılımıyla bir Off-Broadway gösterisine dönüşür. Bestelerin tamamı Schwartz tarafından yapılırken, şarkıların sözleri genellikle Matta, Luka ve Yuhanna İncillerinden alınmıştır.

Konsept bir müzikal olduğunu söyleyebileceğimiz *Godspell*, incilde yer alan hikayelerin İsa, Vaftizci John ve Yahuda gibi incilde yer alan karakterler ve onların etrafından toplanan sekiz kişi aracılığıyla canlandırılmasını içermektedir. Karakterler filmin başında 70’li yılların New York’unda yaşayan sıradan karakterler olarak başlayıp, Vaftizci John’un çağrısıyla Central Park’taki Bethesda Çeşmesi’nde vaftiz olurlar.

Ardından İsa da gelir ve onun da vaftizi John tarafından gerçekleştirildikten sonra tüm karakterler palyaço kostümleri giymiş şekilde New York sokaklarında İncil'deki hikayeleri canlandırmaya başlarlar. Vaftizci John ve Yahuda aynı kişi tarafından canlandırılmaktadır. O ve İsa dışında geri kalan karakterler aslında İncil'den birileri değildir ancak İsa ile aralarında birer eğitimci ve öğrenci ilişkisi mevcuttur. Filmde kutsal kitaplardaki; İnatçı Dul, Ferisi ve Vergi Görevlisi, Merhametsiz Hizmetli, İyi Samiriyeli, Zengin Aptal, Kayıp Oğul, Lazarus ve Zengin Adamın Hikayesi, Tohum Ekicisi, Taşlanmaktan Korunan Kadın, Koyun ve Keçiler gibi meseller kullanılmaktadır. İsa, sekiz kişilik topluluğa ders alınacak bu hikayeleri anlatırken, onlar da hikayeleri çocuk oyunu gibi canlandırmaktadır. Şarkıların kullanımı bu hikâyeye canlandırmalarının birbirine bağlanması için bir köprü amacı taşımaktadır.

3.2.1. İsa'nın etrafındaki palyaçolar:

Godspell filmi; İsa, Vaftizci John/Yahuda ve New York'lu 8 farklı karakterin boş New York sokaklarında Matta, Luka ve Yuhanna incillerinden hikayeleri canlandırması üzerine bir filmidir. Film, sonrasında Yahuda da olacak Vaftizci John'un Brooklyn Köprüsü'nden geçerek; trafikte, işinde, iş görüşmesinde, dans kursunda, kütüphanede ve alışverişte olan sıradan insanları ses çıkaran boru, şofar, aracılığıyla çağırmasıyla başlamaktadır. Üç erkek, beş kadın karaktere sırasıyla görünen Vaftizci John, ardından onları vaftizleri için Central Park'taki Bethesda Çeşmesi'nde karşılar. Bu sırada müzikalin ilk şarkısı, "Prepare Ye the Way of the Lord" çalmaktadır. Şarkı, sekiz karakteri İsa ile bir gün geçirmeye çağırırken aynı zamanda filmi izleyen seyirciyi de filme çağırılmaktadır. Karakterlerin vaftizi bittikten sonra John, İsa'nın onları izlediğini fark eder ve onu da vaftiz eder. Vaftiz sırasında İsa bir anda Superman logosu olan, gündelik bir tişört giyer. Bu sahne sonrasında, incillerden hikayeler canlandırılmaya başlanır. Film boyunca kullanılan şarkılar, yer yer klasik müzikal filmlerin melodilerine benzer bestelere sahip olsa da sözleri genellikle incillerde yer alan cümlelerden oluşmaktadır. Filmin genelinde, şarkılar dışında, canlandırılan hikayelerde de bir ritim yer almaktadır. Kutsal kitaplarda yer alan hikayeler anlatıyı bölümlere ayırmaktadır. Vaftiz sahnesi sonrası İsa, "Save the People" şarkısı ile geliş amacını açıklar ve diğer karakterlerle New York sokaklarında yürüyüşüne başlar. John/Yahuda ve İsa dışındaki diğer karakterlerin, sıradan hayatlarını bırakıp, artık İsa'nın yanında gezen bir topluluğun parçası olduklarını simgeleyen bir makyaj ve kostüm değişim sahnesi sonrası ders çıkarılacak hikayeleri canlandırmaya

başlarlar. Karakterler incillerde yer alan *İnatçı Dul*, *Ferisi ve Vergi Görevlisi*, *Merhametsiz Hizmetli*, *İyi Samiriyeli*, *Zengin Aptal*, *Kayıp Oğul*, *Lazarus ve Zengin Adamın Hikayesi*, *Tohum Ekicisi*, *Taşlanmaktan Korunan Kadın*, *Koyun ve Keçiler* gibi hikayeler aracılığıyla bir topluluğun parçası olmayı öğrenirler.

Godspell'de klasik müzikal filmlerdeki gibi, önemli bir motivasyonunu gerçekleştirmek için birbiriyle bağlantılı kararlar almaya en yakın ana karakter İsa'dır. İnsanlara öğretilmesi gereken dersler olduğunun farkındadır ve bunun için, en yakınındaki insanlardan biri olan Yahuda'nın ona ihanet edeceğini bildiği halde kendisini feda eder. Genel olarak bakıldığı zaman bu geçişli anlatıya uygundur. Ancak baştan sona kadar onun hareketleri aracılığıyla anlatı ilerlemiş de olsa, filmin sonunda değişim gösteren kişiler etrafında toplanan topluluktur. Ve bu topluluktaki karakterler, dönemin New York'unun dışında, uyumsuz görünen, palyaço kostümlü kişilerdir. Filmin başlangıç noktası, o karakterlerin gündelik hayatlarını bırakıp İsa'nın etrafında toplanarak hayata, dünyaya ve insanlığa dair dersler çıkarmalarıdır. Bu durum da birbirinden bağımsız, yeri geldiği zaman şarkılar aracılığıyla anlatısı dağılan incil hikayeleriyle gerçekleşmektedir. Hikâye canlandırmaları, bağımsız bir şekilde İsa'nın bir cümlesiyle başlamaktadır. İsa'nın anlatımına göre cinsiyet gözetmeksizin role giren karakterler, abartılı ve bazen de gülünç tepkiler vererek bir ders çıkarırlar.

Godspell, bir İsa anlatısı olmasına rağmen, bunu palyaço kostümü giymiş yetişkinlerin çocuk oyunu canlandırır gibi bir tavırla hayata geçirdikleri incil hikayeleri aracılığıyla sunmaktadır. Bu hikayeler, anlatıyı bölümlere ayırdığı için onu parçalamaktadır.

3.2.2. Gerçek dünyaya veda:

Godspell, 70'li yıllarda geçen bir İsa anlatısı olması sebebiyle, baştan sona seyirciyi yabancılaşmaya itmektedir. Gündelik yaşamlarından Vaftizci John'nun çağrısıyla ayrılarak İsa'nın topluluğun bir parçası olan karakterler, İsa ve Vaftizci John/Yahuda'nın da yaptığı gibi güncel bir dil yerine incilden alıntılar aracılığıyla konuşmaktadırlar. Vaftiz olmak için çeşmeye gelen karakterler, oraya gelmeden önce giydikleri sıradan kıyafetlerindeki fazlalıklardan ve taşıdıkları gündelik eşyalardan kurtulup, İsa'nın topluluğunun bir parçası haline gelmeye hazırdırlar. İsa'nın da vaftizi gerçekleştikten sonra tüm karakterlerin İsa'nın başlattığı bir makyaj yapma sekansları vardır. Bu makyajlar ve ardından gelen kostüm eklemeleri karakterleri, genellikle eğlence unsuru olarak kullanılan palyaçolara

benzetmektedir. Bu palyaço kostümleri karakterlerin tüm film boyunca sürecek çocuksu tavırlarına bir kaynak oluşturmaktadır. Film boyunca, gerçekleştirilen incil canlandırmaları bir çocuk oyunu atmosferinde gerçekleştirilmektedir. Bu oyunculuk tercihlerinde, kostümlerde, dekorlarda gözler önüne serilmektedir. Filmde canavar ya da cehennem tasviri, o sırada canlandırmada yer almayan karakterlerin üzerlerine bir maske ya da eşya alarak amatör bir şekilde korkutucu olmasıyla gerçekleştirilmektedir. Aynı şekilde filmin sonunda, İsa'nın çarmıha gerilme sahnesinde Yahuda ihaneti sonrası İsa'yı mekandaki çite bağlar, ardından İsa'nın son şarkısı "Finale" aracılığıyla öldüğü gösterilir. Yahuda, İsa'yı çite bağlarken kırmızı kurdeleler kullanır, bu sayede kan gösterilmeden sadece şarkı sözleriyle İsa'nın ölümü seyirciye sunulur. Aynı zamanda Yahuda, İsa'nın yerini Romalı askerler yerine polisler söylemiştir. Polislerle birlikte karakterlerin bulunduğu yere gelirler. Palyaço figürleri, abartılı, çocuksu oyunculuk tercihleri ve dekorlardaki amatörlik seyirciyi filme yabancılaştırmaktadır.

İsa'nın vaftiz sonrası bir anda Superman logolu bir tişört giymesi onu kendi döneminin dışına çıkarmaktadır. Bu tarz bir anakronizm, "Bless the Lord" şarkısı sonrası gelen sahnede de görülmektedir. Karakterler İsa'dan şarkı sonrası kutsanma isterken İsa onlara ayak okuyabildiğini söyler. Ardından karakterlerden birisinin ayakkabısını okur ve orada "sevin" yazdığını söyler. Aynı karakter ayakkabısına baktığı zaman "hayır, burada *Keds* yazıyor" diyerek ayakkabı markasının adını söyler. Karakterler böylece, 70'li yılların New York'unda olduğunu kabul etmiş olurlar. Ancak filmin başı ve sonu dışında New York'un geniş açısıyla gösterildiği hiçbir sahnede bilinen, alışlagelmiş New York kalabalığı görülmemektedir. Özellikle "All For the Best" sahnesinde karakterler, İkiz Kuleler olarak da bilinen Dünya Ticaret Merkezi'nin terasında dans etmektedirler. Bu sahne boyunca Times Square, Empire State Binası ve Lincoln Center gibi New York'un önemli simgelerini görüyor olmamıza rağmen, 10 karakter dışında başka birisinin olmaması filmi zamandan ve mekândan sıyırmaktadır.

Godspell müzikalinin sahne yapımlarında, perde sonları ya da aralarda seyirci ile etkileşime geçme geleneği mevcuttur. İsa yanındaki karakterlere anlattığı hikayelerin yanında bazı zamanlar direkt olarak seyirciye bakarak onlara da dersler vermektedir. Bazı şarkı geçişlerinde ya da perde arasında sahneden seyircilerin arasına geçen karakterler, onlara şarap ve ekmek dağıtarak bu etkileşimi sürdürmekteydi. Bu tarz bir etkileşim film versiyonunda da direkt olarak seyirciye hitap aracılığıyla verilmektedir. "Turn Back, O Man" şarkısı sonrası hayırseverlikten bahseden İsa'nın peşinden giden karakterler, yardımlaşmanın gizliliği üzerine aldıkları öğüdün ardından bir araya toplanırlar. Birbirine

sarılmış şekilde duran topluluk İsa'nın sözlerinden dolayı gizli bir şekilde iyilik yapmaktadır. Topluluğa doğru ilerleyen kameraya karakterlerden birisi döner ve direkt olarak seyirciye “Bu bir sır.” der. Ardından Yahuda karakteri topluluktan ayrılır ve kameranın direkt önüne oturarak cennette herkes için var olan meleklerden bahsetmeye başlar. Ancak seyirciye direkt olarak hitap ettiği bu an İsa tarafından kesilir ve Yahuda'ya yapılan gizli iyiliği/sürprizi sunar. “Eğer gizli bir iyilik yaparsan, cennetteki babamız seni ödüllendirir” diye bağırarak karakterler, Yahuda'ya havai fişek patlatıp, çiçekler verirler. Yahuda bu sırada hala kameraya bakarak bir sonraki canlandırma hikayesini anlatmaya devam eder.

Klasik müzikallerin en önemli özdeşleşme kurma mekanizması, filmde yıldız bir oyuncuya yer vermektir. Öncesinde yer aldığı filmler aracılığıyla belirli bir beklentinin varlığına sebep olan oyuncu, seyirciyi filmin bir parçası haline getirmektedir. Ancak *Godspell* de bu tarz bir durum görülmemektedir. Filmin oyuncu kadrosunun büyük bir çoğunluğu, oyunun yazarı John-Michael Tebelak'ın üniversiteden tanıdığı insanlardan oluşmaktadır. Neredeyse bütün oyuncular filmde önce *Godspell*'in çeşitli sahne yapımlarından yer almışlardır ancak hiçbiri yıldız olarak adlandırılacak oyuncular değildir. Oyuncu kadrosunda, İsa rolündeki Victor Garber filmde sonra belirli bir üne kavuşan tek oyuncuyken, geri kalan oyuncular *Godspell*'in herhangi bir sahne yapımını izlemeyen seyirciye tamamen yabancıdır. Bu sebeple de seyirci, zaten belirli bir karakter çevresinde gelişmeyen anlatının iyice dışına atılır.

3.2.3. İsa ve Yahuda'nın mucizesi:

Godspell anlatısını, 70'li yılların New York'unda yer alan İsa ve ondan ders almak için etrafında toplanan bir topluluk üzerine kurması itibarıyla zaten başından itibaren sahip olduğu ikili anlatısıyla bir film izlediğini seyirciye hatırlatmaktadır. Bunun yanında özellikle “Prepare Ye the Way of the Lord” isimli ilk şarkının yer aldığı sahnede kullanılan çeşitli kurgu oyunları da seyirciye izlediğinin bir film olduğunu sunmaktadır. Brooklyn Köprüsü'nde şarkıyı söyleyerek yürüyen Yahuda, gündelik hayatlarında neler yaptıklarını gördüğümüz diğer sekiz karakteri ses çıkaran boru aracılığıyla çağırırken onların olduğu yerlerde anlık olarak görülmektedir. Sokakta, asansörde, arabada, vitrinde, dans kursunda ve kütüphanede anlık olarak görünen Yahuda'nın mucizevi çağırışı, kurgu oyunları ile seyirciyi yabancılaştırmaya itmektedir. Ardından vaftiz için Bethesda Çeşmesi'ne gelen karakterler şarkı eşliğinde dans ederlerken Yahuda İsa'yı fark eder. İsa, Yahuda her

baktığında daha hızlı bir kurgu ile onlara yaklaşmaktadır. Aynı şekilde “All For the Best” şarkısı sırasında havuza düşmeden önce kare donmakta ve Yahuda bambaşka bir havuzda bir deniz yatağında şarkıya devam etmektedir. İsa ve Yahuda gibi incilde yer alan karakterlerin gerçekleştirebildiği olağandışı hareketler, kurgu oyunları aracılığıyla, seyirciye sunulurken ön plana çıkarma söz konusudur diyebiliriz.

3.2.4. Palyaço makyajı öncesi ve sonrası:

Filmde, karakterlerin gündelik hayatlarının, Yahuda'nın çağrısı sonrası İsa'nın etrafında toplanan bir topluluğa dönüşmesiyle, gerçek hayat ve İsa'nın topluluğun hayatı olarak iki farklı anlatının yer aldığı söylemek mümkündür. Kalabalık New York sokaklarının var olduğu, karakterlerin işlerine, hobilerine ve normal hayatlarına devam ettiği gerçek hayat, Yahuda'nın çağrısı ile bir araya girmektedir. Karakterler Bethesda Çeşmesi'ndeki vaftiz sonrasında artık onlara gündelik hayatlarını hatırlatacak kıyafetlerini ve eşyalarını bırakarak, İsa'nın topluluğunun bir parçası haline gelirler. Bu durum sadece kıyafetleri ve sonrasında İsa ile yapacakları makyajlarının yanında konuşma tarzlarıyla da seyirciye sunulmaktadır. İsa'nın topluluğun bir parçası oldukları zaman artık incildeki gibi konuşmaya başlarlar, hikayeleri canlandırırken cinsiyet gözetmeksizin anlatının bir parçası olurlar ve gerçek hayattaki kimliklerini unuturlar. Yahuda'nın aynı zamanda Vaftizci John olduğunu ve İsa'nın mesih olduğunu bilirler. Tüm ders verici hikayelerin ardından son akşam yemeği vakti geldiği zaman ise İsa'nın önderliğinde suratlarına yaptıkları makyajları silerler. Off-Broadway'deki prodüksiyonlardan birisini yöneten Don Scardino, makyajın silinmesini “artık illüzyonun kalktığı ve dünyada yeniden çıplak olup, gelecek şeyleri kabul etme haline gelme” olarak yorumluyor (de Giere, 2014: 148, akt. Oliver, 2018: 27). Artık bu topluluğun görünüş olarak bir parçası olmayan karakterler, İsa'nın ölümüyle birlikte onu boş New York sokaklarında taşımaya başlarlar. İsa'nın ölmüş bedeninin varlığı bile bir şekilde onları gerçek dünyanın dışında tutmaktadır. Ancak öncesinde İsa ile birlikte gezdikleri boş sokaklarda, karakterlerin son bir yürüyüşün ardından gerçek dünya kaldığı yerden devam etmeye başlar. Bütün film boyunca geniş açılı çekimlerde dahi görünmeyen kalabalık insan toplulukları yeniden filmin bir parçası haline gelir.

3.2.5. Rock ve incilin şarkısı:

Godspell, incilden hikayelerin 9 farklı karakter ve İsa tarafından canlandırıldığı bir filmidir. Bu nedenle bütün anlatısı zaten sinemadan farklı, başka bir kaynaktan yararlanılarak kurulmaktadır. Palyaço kostümleri ve makyajları ile anlatıda yer alan karakterler, bir eğlence unsuru olarak kullanılıp İsa'nın öğretilerini canlandırma yöntemiyle anlamış olurlar. Bu canlandırmalar filmin dünyasının dışında farklı bir kaynaktan alıntılar aracılığıyla gerçekleştirildiği için anlatı kapalı bir anlatının aksine açık bir anlatıyı barındırmaktadır. Çeşitli müzik türlerine benzer bestelerin kullanımı, şarkı sahnelerinin de o türü hatırlatacak unsurları içermesini sağlamaktadır. Örneğin "Turn Back, O Man" sahnesi şarkının sahip olduğu 20'li yılları andıran bestesiyle, o sahnenin kostüm ve dans hareketlerinde de dönemi andıran öğeleri kullanmasına sebep olmaktadır. "All For the Best" sahnesinde de benzer şekilde beste ve kostümlere uygun olacak şekilde palyaço hareketleri koreografiye yerleştirilmiştir. Bunun yanı sıra, "Day by Day" şarkısı sonrası karakterler yolda yürürlerken, İsa'nın "Eğer birisi sana tokat atarsa öbür yanağını çevir." öğüdüne karşılık olarak Yahuda şaşkınlık içerisinde "Oh, Jesus Christ" diye bağırır. Bunun ardından karakterler bir vodvil şakası olan "Yavaşça döndüm ve adım adım, santim santim" diye Yahuda'nın üzerine yürüyerek İsa'nın ona tokat atmasını izlerler. Bu şaka, vodvil skeci sırasında karakterlerden birinin karşı tarafı tetikleyecek bir kelime söylediği zaman tokat atmasını içermektedir. 1944 yılında Jules White tarafından yönetilen *Gents Without Cents* filminde de kullanılan şaka, Yahuda'nın İsa'nın tokadı karşısında diğer yanağını çevirmesiyle sonuçlanır. Böylece farklı bir sanat dalında kullanılan bir anlatı filmde yer almaktadır.

"All Good Gifts" şarkısı sonrası karakterler Cherry Lane salonuna giderler. Bu sahne ve sinema salonu, aynı zamanda *Godspell*'in 1971 yılında açılışını yaptığı Off-Broadway sahnesidir. İsa salonda piyano çalarken, diğer karakterler de hem *Kayıp Oğul* hikayesini canlandırmakta hem de sessiz sinema döneminden filmleri perdeye yansıtmaktadırlar. Perdede film oynarken piyano ile filme uygun müziklerin çalınması bir sessiz sinema geleneğidir. Burada da çeşitli klasik sessiz sinema sahneleri gösterilirken sinema tarihine bir referans söz konusudur diyebiliriz.

Filmin sonu ise karakterlerin İsa'dan aldıkları dersler sonrası gündelik hayatlarına dönüşleriyle yer alarak aslında kapalı bir anlatıya sahip olsa da kullanılan şarkıyla bir devam niteliği de taşımaktadır. İsa'nın ölümünü içeren "Finale" şarkısı sonrası filmde öncesinde de kullanılan "Day by Day" şarkısının tekrarı ile "Prepare Ye the Way of the

Lord” sözleri yeniden söylenir. Bu şarkı sırasında karakterler İsa’nın bedenini havada tutarak New York sokaklarında yürürler. Oliver’a (2018: 29) göre, “İsa’nın vücudunun bu şekilde kaldırılması, onun yeniden dirilişini ve cennete yükselişini simgeler”. Çünkü filmde İsa’nın dirilişi görsel olarak yer almamaktadır, ancak filmin ilk şarkısının yeniden kullanımını onun yeniden dönüşünü seyirciye sunmaktadır.

3.2.6. Palyaçoların kuralları:

Godspell, dini bir figürü 70’li yılların New York’unda var olan ve sıradan kıyafetler giyen biri olarak tasvir etmesiyle dini gruplar tarafından çeşitli eleştiriler almış bir filmdir. Seyirci, ana karakter olarak yer alan İsa ile bir özdeşleşme kuramadığı gibi onun topluluğun bir parçası olan diğer karakterlerle de bir bağ kuramayabilir. Çünkü karakterler gerçek hayatlarını bırakıp İsa’nın topluluğun bir parçası oldukları zaman sıradan, yetişkin bir insan gibi davranmak yerine incilden hikayeleri canlandıran, çocuk oyunu aktörleri gibi davranmaktadırlar. Filmin karakterleri sahip oldukları abartılı tavırlarıyla seyircinin yakınlık kurabileceği ve bir sonraki kararını merak edebilecekleri karakterler olmamaları sebebiyle seyircinin filme yabancılaşmasını sağlamaktadır. Bu nedenle seyirci belirli bir olay örgüsünü takip edemediği için filmde klasik bir müzikale benzer bir haz alamamaktadır.

3.2.7. New York’taki İsa:

Godspell, var oluşu itibarıyla seyirciye her zaman izlediği şeyin bir film olduğunu hatırlatmaktadır. Örneğin karakterler New York sokaklarında incilden hikayeleri canlandırırken, seyirciye sunulan şehir gerçek halinin çok dışında bir şekilde filmde yer almaktadır. Vaftiz sahnesine kadar sıradan haliyle karşımıza çıkan şehir, İsa’nın hikâyeye girişiyle birlikte zaman ve mekândan bağımsız bir hale gelmektedir. Şehrin dünyaca ünlü mimari eserleri seyirciye sunulsa bile, her zamanki meşhur kalabalığı görülmemektedir. Bunun yanı sıra karakterler filmin başından sonuna kadar, şarkılar dahil olmak üzere, incilden cümleler aracılığıyla iletişim kurarlar. Gündelik iletişim tarzının dışında yer alan karakterler, canlandırdıkları incil karakterleri aracılığıyla hayata dair dersler alırken; filmi izleyen seyirciyi bu konuşma tarzına karşı yabancılaşmaktadır. İsa karakterinin, ilk olarak 1930’lu yıllarda ortaya çıkmış Superman karakterinin logosunu içeren modern insan kıyafetleri giymesi de seyircide farkındalık yaratmaktadır. Çeşitli müzik türlerinin

kullanıldığı film, seyircide amatör bir sahne gösterisi izlediği görünümünü verebilecek kostüm ve dekorlarıyla ön plana çıkmaktadır. Seyirci de izlediği filmle bir özdeşleşme kuramadığı için onun bir film olduğunun farkında olarak deneyiminin sonuna gelmektedir.

3.3. *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973)

Jesus Christ Superstar, şarkı sözleri Tim Rice, bestesi ise Andrew Lloyd Webber tarafından yapılmış, İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki son haftasını, özellikle de havarilerinden birisi olan Yahuda ile karşıtlıkları üzerinden anlatan bir müzikaldir. Müzikalin ortaya çıkışı, Rice ve Webber'in birlikte oluşturduğu bir konsept albüm üzerinden olmuştur. 1970 yılında ortaya çıkardıkları albüm, 1971 yılında Broadway müzikaline dönüştürülmüştür. "Birçok eleştirmen 1970 ve 1980'lerde *Jesus Christ Superstar* benzeri olan müzikallere megamüzikaller demiştir. *Jesus Christ Superstar*, megamüzikalleri tanımlayan, gösteri boyunca diyalogsuz bir şekilde şarkı söyleme, savurgan ve karmaşık setler, son derece duygusal ve olağanüstü olay örgüsü gibi birçok unsuru göstermiş ve başarılı hale getirmiştir" (Sternfeld, 2006: 9).

Rock müzikallerinin önemli örneklerinden birisi olan *Jesus Christ Superstar*, İsa'ya dini bir figür olmasının yanı sıra daha insani bir yerden yaklaşmakta, bunu da dört incilin gevşek bir uyarlaması olarak gerçekleştirmektedir. Müzikalin adı İsa'dan geliyor olsa bile başrolü Yahuda ile paylaşmaktadır ve yine aynı şekilde Yahuda da tamamen karanlık, ihanet eden biri yerine kendine göre mantıklı kararları olan biri olarak sunulmuştur. İsa ve Yahuda'nın yanı sıra, Mecdelli Meryem'e, Yahudi baş rahip Caiaphas'a, Roma İmparatorluğu'nun Yahudiye eyaletinin valisi Pilate'ye, Kral Herod'a ve İsa'nın tüm havarilerine hikâyede yer verilmektedir.

3.3.1. Yahuda'nın insani yönü:

Jesus Christ Superstar, İsrail'in dağlarının, taş ve demir kalıntılarının bir görüntüsü ile başlamaktadır. Gitar tınlarının olduğu uvertür ve sunulan taş ve demir yapıtlar, birbirine karşıt olarak bütün film boyunca devam etmektedir. Ardından görüntüye, üzerinde İbranice ve Arapça yazılar olan ve büyük bir çarmıh taşıyan bir araç girer. Aracın içinden hızlıca 70'li yılların kıyafetlerini giyen, hippy görünümüne sahip kişiler çıkar ve araçtan dışarıya kostüm ve dekorları taşırlar. Bu kişiler, bir yandan makyajlarını yapan bir yandan da kostümlerini giyen oyuncularlardır. Uvertür devam ederken, İsa'yı canlandıran oyuncuyu

sıradan kıyafetler içinde görürken, Yahuda'yı oynayan oyuncu kırmızı dönem kıyafetini giymiş bir şekilde topluluktan ayrılmıştır. Topluluk, İsa'yı canlandıran oyuncuyu ortaya alarak bir ayin gerçekleştirir gibi etrafında toplanıp dans etmektedir. Yahuda uzaktan onları izlerken, İsa dönem kostümünü giyip güneşe doğru dönerek seyirciye tanıtılır. Bütün oyuncular kostümlerini giyip, yerlerini aldıktan sonra filmin ilk şarkısı "Heaven on Their Minds" Yahuda tarafından söylenmeye başlanır.

Film bir İsa anlatısı olmasına rağmen, ana olay örgüsünü Yahuda ile paylaşmaktadır. Filmin ilk şarkısıyla beraber seyirciye ilk tanıtılan karakter Yahuda'dır. O tepede tek başına İsa'ya dair eleştirilerini sunarken, halk da İsa'nın etrafından toplanıyordu.

Kutsal kitaplarda sürekli anlatılan İsa'nın hayatının son haftası filmi oluşturmaktadır. Ancak herkes tarafından bilinen dini figürler *Jesus Christ Superstar*'da mucizeleri, kutsallıkları ya da yücelikleri yerine daha insani bir yerden sunulmaktadır. Yahuda, incillerde İsa'nın yerini Romalı askerlere söyleyen ve onun ölümüne sebep olan biri olarak yer almaktadır. Ancak *Jesus Christ Superstar*'da "Heaven on Their Minds" şarkısında İsa'ya dair nelerden rahatsız olduğunu, ona olan hayranlığının hala devam ettiğini ama bazı şeylerin yoldan çıktığını ve bir şeylerin değişmesi gerektiğini vurgulayarak bencilce kararlar alan birisinden ziyade kendisine göre mantıklı kararları olan biri olarak gösterilir. Ardından gelen "What's the Buzz/Strange Thing Mystifying" şarkısıyla ise İsa'nın havarilerine olan sitemi ve Mecdelli Meryem ile samimiyeti sunulmaktadır. Şarkı sırasında buldukları mağaraya gelen Yahuda, İsa ve Mecdelli Meryem'in yakınlığına ve Mecdelli Meryem'in eski mesleğine vurgu yaparak yeniden İsa'ya olan şikayetini sunmaktadır. Bir süre sonra "Everything's Alright" şarkısında Mecdelli Meryem'in, İsa'yı rahatlatmak için pahalı bir merhemi kullanması, yeniden Yahuda'yı rahatsız eder ve bu merhemlin fakirler için kullanılması gerektiği söyleyerek Yahuda'nın İsa ile benzer şeyleri istediklerini ama bunu farklı yollar aracılığıyla gerçekleştirmek istedikleri vurgulanır. Çünkü İsa, Yahuda'ya "Her zaman çırpınan fakirler olacaktır, sahip olduğun iyi şeylere bak." diye cevap vererek ona katılmadığını sunmaktadır. İsa'nın Kudüs'e girişinin ardından Havari Simon eşliğinde halk İsa'nın etrafında dans etmeye başlar. Havari Simon, İsa'yı Romalılara karşı insanları kışkırtması ve savaşması için ikna etmeye çalışmaktadır. Bu durumdan İsa da onları uzaktan izleyen Yahuda da çok rahatsız olur. Karşılığında İsa halka, gücün ne olduğunu anlamadıklarını ve onu neyin beklediğini bildiğini vurgular. Halkın ondan beklentilerinin ne olduğu ve onu aslında nelerin beklediğini gördükçe İsa yorgun, öfke dolu bir hale gelir. Özellikle "The Temple" şarkısıyla pazardaki her şeyi yıkıp, insanlara sinirlenmesi onun insani yönünü ve Yahuda'ya yakın bir ruh haline sahipliğini sunmaktadır. Mecdelli Mary

ile olan bağı ise “I Don’t Know How to Love Him” şarkısıyla, Yahuda’nın da ima ettiği gibi, biraz daha romantik yönden seyirciye sunulmuş dini bir figür olan İsa’nın daha öncesinde konu edilmeyen bir temsili olarak filmde yer almaktadır.

“Damned For All Time/ Blood Money” şarkısıyla baş rahip Caiaphas’a İsa’nın yerini söyleyeceğini belirten Yahuda, bunu para için değil de bunun üzerine uzun uzun düşündüğünü, İsa’nın kontrolü kaçırdığını ve onun da böyle isteyebileceğini vurgulayarak ihanetini gerçekleştirmektedir. Rahiplerin sunduğu parayı da o parayla yapabileceği iyilikleri düşünerek kabul etmiştir.

Son akşam yemeğinde İsa, Yahuda’nın ona ihanet edeceğini söylemektedir. Yahuda, İsa’nın yerini rahiplere söylemeye giderken İsa ile son tartışmalarını yaşarlar. Bu tartışma aracılığıyla Yahuda, kontrolü kaçırdığı için kızdığı İsa’ya ihanet sebebini kendi mantık çerçevesinde sunarak yüzleşmektedir. “Gethsemane (I Only Wanted to Say)” şarkısıyla tanrıya pişmanlığını, yorgunluğunu, öfkesini, hüznünü ve sorgularını sunan İsa, bütün insani merak ve korkusunun ardından ölümü kabul eder. Ardından askerler gelir ve İsa’yı alıp öncelikle rahiplerin yanına, sonra Yahudiye eyaletinin valisi Pilate’ye ve sonra da Kral Herod’a götürerek ölmesi için uğraşırlar. Yahuda, Kral Herod’un kovduğu ve bir mağaraya atılan İsa’nın halini gördükten sonra pişmanlık içinde rahiplerin yanına gider. Sonrasında tanrıya “tanrım, hiç anlayamayacağım, beni neden seçtin suçun için, senin kanlı suçun için.” diye yakararak belinde sarılı duran ipi ağaca asarak intihar eder. İsa bu sırada Pilate tarafından sorgulanmaktadır, halkın ısrarlı isteğinden sonra Pilate İsa’yı suçlu bulur ve önce kırbaç cezası ardından da çarmıha gererek cezalandırır. Çarmıha gerilmeden önce İsa “Superstar” şarkısında, bir melek gibi giyinmiş olan Yahuda ile son kez karşılaşır. “Sonunda, Yahuda öfke ile sorduğu sorulara cevap verilmemiş olsa da kurtarılmış gibidir. İsa’yı ve tanrıyı hala eleştiriyordur ancak bir yandan da “beni yanlış anlama” diye tekrarlayarak sorularını aslında nefret değil sevgi sebebiyle sorduğunu vurgulamaktadır” (Paffenroth, 2001).

Bütün film boyunca İsa ve Yahuda benzer bir düşünce yapısında konumlandırıldıkları halde bu düşünceleri farklı yollar ile gerçekleştirerek bir karşıtlığın parçası olmaktadır. Zaten film diyaloglar yerine tamamı şarkılardan oluşan anlatısı ile kurduğu epizodik yapısını, bu iki karakterin kararları aracılığıyla ilerleyen olay örgüsüyle yinelemektedir. Bu sayede de klasik anlatı yapısında var olan, tek bir karakterin motivasyonu ve neden sonuç ilişkisiyle ilerleyen geçişli anlatının dışında bir yere yerleşebilmektedir.

3.3.2. Rock yıldızı İsa:

Film dini bir figür olan İsa'ya dair olduğu için, seyircinin karakterlerle özdeşleşme kurması sıradan bir filme göre daha zordur. Ancak anlatı bu özdeşleşmeyi, İsa'nın ve Yahuda'nın da daha insani halleriyle göstermesiyle kolaylaştırmaktadır diyebiliriz. Başlarına mucizeler gelmiş, olağandışı şeylerin yaşanabildiği bir İsa anlatısı yerine, yer yer öfkeli, meraklı ve yorgun bir İsa ve bencil bir kararla ihanetini gerçekleştirmeyen, aksine halkı düşündüğü için bu kararı alan Yahuda'nın varlığı seyirciyi daha yakın hale getirmektedir. Fakat hikâye olarak karakterler ile kurulan bu yakınlık, filmin seyirciye sunduğu farklılıklar ile yıkılabilmektedir. Film başında sonuna kadar, kameraya bakarak şarkı söyleme, 70'li yıllardan oyuncuların bir filmde yer aldıklarını seyirciye hatırlatma, anakronizm, kurgu oyunları gibi çeşitli yabancılaştırma unsurlarına sahiptir.

Film, bir aracın içinden çıkan oyuncuların kostüm ve dekorları yerleştirip İsa anlatısını canlandırmasıyla başlamaktadır. Dini figürleri canlandıracak karakterlerin birer oyuncu oldukları, giydikleri modern kıyafetler ve taşıdıkları öğeler aracılığıyla vurgulanmaktadır. Askerler filmin başından sonuna kadar ellerinde modern silah taşıdıkları gibi aynı zamanda İsa dönemine ait olmadığı bariz mor atletler ve yeşil kamuflaj pantolonlar giymektedir. Aynı şekilde "Simon Zealotes" şarkısı sırasında halkın giydiği kıyafetler de benzer şekilde İsa dönemine göre modern kalmaktadır. En önemli anakronizm, "The Temple" şarkısı sırasında pazarda yaşanmaktadır. Pazarda tacirlerin sattığı şeylerin büyük bir çoğunluğu o dönemde var olmamaktadır. Dönem kıyafetleri, meyve ve sebze gibi o döneme uygun ürünlerin yanı sıra; kartpostallar, el bombaları ve silahlar satılmakta, Kraliçe II. Elizabeth ve ABD'nin 7. Başkanı Andrew Jackson'ın olduğu güncel paralar sergilenmektedir. Yahuda'nın İsa'ya ihanetini gerçekleştirmeden önce oturup düşündüğü yerde bir anda beliren tanklar ve sonrasında gördüğü uçaklar ise aynı şekilde dönemin dışında kalarak seyirciyi yabancılaştırmaktadır. Son akşam yemeği sonrası yakalanan İsa "The Arrest" şarkısı eşliğinde halkın yanından rahiplerin yanına giderken, halk ona sorular sormaktadır. "Planladığın bir savaş var mıydı?" ya da "En büyük hatan neydi?" gibi sorular soran halk, bu soruları bir muhabir gibi ellerinde mikrofon taşıyor ve İsa'ya sunuyor gibi sormaktadır. Ellerinde mikrofon taşımadıkları halde bu tarz bir el hareketi aracılığıyla İsa'ya sorular sormaları onu günümüzden biriymiş gibi sunmaktadır. "King Herod's Song" sahnesi ise baştan sona yabancılaşma unsurları içermektedir. Kral Herod'un kullandığı aksesuarlar, etrafındaki dansçıların kostüm ve makyajları, dekorlar ve özellikle de şarkıda yer alan piyanonun direkt olarak sahnede yer

alan biri tarafından çalınması, bu sahnenin tamamını dönem dışı hale getirerek seyirciyi yabancılaştırmaktadır. Aynı şekilde İsa'nın kırbaç cezası sonrasında başlayan "Superstar" şarkısı da daha öncesinde öldüğünü gördüğümüz Yahuda'nın bir melek gibi gökten inmesiyle, kullanılan ışık hareketleri, Yahuda'nın şarkı sözlerindeki zamansızlık ile İsa döneminin dışında yer almaktadır. Bir sahne gösteri gibi sunulan şarkı, Yahuda'nın İsa'ya "Neden böyle eski bir zaman ve garip bir ülkeyi seçtin. Bugün gelseydin bütün uluslara ulaşabilirdin İsrail'de milattan öncede kitle iletişimi yoktu." sözleriyle filmin modern dünyadan İsa dönemine bir bakış olarak sunulduğunu vurgulamaktadır. Yer alan kadın korosu, kostüm ve koreografi de izlenen şeyin bir film olduğunu seyirciye sunmaktadır. Bu tarz anakronizmlerin yanı sıra; Yahuda'nın ilk şarkısı "Heaven on Their Minds"da, Mecdelli Meryem ve Peter'in da "Could We Start Again, Please" şarkısında direkt olarak kameraya bakarak şarkı söylemeleri bir diğer yabancılaştırma unsurudur.

Film, oyuncuların bir araçla gelip kostümleri giyerek hikâyeyi canlandırmasıyla başladığı gibi, İsa'nın çarmıha gerilmesinin ardından bütün oyuncuların yeniden modern kıyafetlerini giyerek araca dönmesiyle sonuçlanmıştır. Mecdelli Meryem ve Yahuda araca binen son iki kişi olurken, İsa'yı canlandıran oyuncu araca geri dönmemiştir.

3.3.3. İnananların dansı:

Jesus Christ Superstar, filmde yer alan oyuncuların gerçek halleriyle İsrail'deki bir yere geldikten sonra taşıdıkları dekorlar aracılığıyla kendi setlerini kurup, kostüm ve makyajlarını yaparak filmi canlandırmaya başlamasıyla açılmaktadır. Baş iki karakter İsa ve Yahuda'yı canlandıran oyuncular bile modern kıyafetleri ile geldikleri sette kostümlerini giyerek seyirciye sunulmaktadır. Bu nedenle zaten seyirci, en başından beri izlediği şeyin dönemin oyuncularının yer aldığı bir film olduğunu bilmektedir. Oyuncular rollerine girdikten sonra ilk şarkı "Heaven on Their Minds" başlar ve Yahuda seyirciye tanıtılır. Bu sahnede Yahuda bir tepede tek başına otururken müziğin ritmiyle uyumlu hareket eden kamera ve bindirme kurgu tekniğiyle Yahuda'nın yalnızlığı vurgulanmaktadır. Aynı şekilde "Simon Zealotes" şarkısında da çeşitli kurgu oyunları kullanılarak dans gösterisine modernlik eklenmiş olur. Şarkının yer aldığı sahne, sadece taş kalıntılarının olduğu bir uzaktan çekimle başlamaktadır. Ardından bir anda dansçılar belirmeye ve yok olmaya başlar. Zaten İsa dönemine ait kıyafetlerin dışında bir şekilde yer alan dansçıların bir de yok olup, geri var olmaları bu sahnenin bir film olduğunu ön plana çıkarmaktadır. Yine halkın kendilerini gibi bir anda orada var olan İsa'ya sevgilerini

sundukları bu sahne, çeşitli donuk kare ve yavaşlatma teknikleri de içermektedir. Bu sayede hem dans hareketleri belirgin bir şekilde seyirciye sunulmuş hem de halkın sahip olduğu coşku vurgulanmıştır.

İsa'nın son akşam yemeği sonrası tanrıya yakarışını içeren "Gethsemane (I Only Wanted to Say)" şarkısının sonunda İsa ölümü kabul eder. "Tamam, öleceğim. İzle ölümümü, gör nasıl öldüğümü, izle nasıl öldüğümü!" diye tanrıya bağırdıktan sonra, İsa'nın ölümüne dair yapılmış onlarca tablo sırasıyla ekrana gelir. Çarmıha gerilmiş İsa, ellerindeki ve ayaklarındaki çiviler, onun için ağlayan ve dua eden insanlar, melekler ayrıntıyla gösterilir. İsa'nın hüznü ve yorgunluk içinde kabul ettiği kaderi bu kesmelerle seyirciye sunulmaktadır.

Yavaşlatma tekniği ile gösterilen duyguyu vurgulama durumu İsa'nın 39 defa kırbaçlandığı sahnede de kullanılmaktadır. Halkın ve Kral Herod'un coşku içinde olanları izlemesi de Mecdelli Meryem'in acı içinde bayılması da yavaşlatılma ile vurgulanmaktadır.

İsa'nın çarmıha gerilme sahnesi de benzer bir vurgu yaratılması için, farklı açılardan çekilmiş görüntülerin kesme ile bir araya getirilmesiyle gösterilmiştir. İsa'nın ölümüyle sona eren canlandırma oyuncuların kostümlerini çıkararak toplanıp araca binmesiyle sonuçlanır.

3.3.4. Savaş ve son akşam yemeği:

Film, İsa'nın hayatının bir canlandırması olarak kurduğu anlatısında en az İsa kadar Yahuda'ya ve onun karmaşık duygu durumuna da yer vermektedir. Yahuda filmin ilk şarkısının solisti olduğu gibi aynı şekilde son dans gösterisinin de baş karakteridir. İncillerde yer alan hikayesinin aksine filmde daha insani bir şekilde ele alınır ve İsa ile çok yakın düşüncelere sahiptir. Yahuda'nın kararları İsa'nın kaderinin şekillenmesi için önemli adımları oluşturmaktadır. Bu anlamda filmde iki farklı baş karakterin olması sebebiyle bir çoklu anlatımın olduğu söylenebilmektedir. Aynı zamanda iki farklı gerçekliğin olması da bu çoklu anlatımı pekiştirmektedir. Çünkü filmin başında ve sonunda gösterilen, film sırasında da çeşitli anakronizm unsurlarıyla vurgulanan 70'li yıllar ve İsa dönemi karşıtlığı farklı iki dünyayı işaret etmektedir. Film, Vietnam Savaşı sırasında çekildiğini birçok askeri referans ile belirtmektedir. 70'li yılların hippileri görünümündeki oyuncuların canlandığı dini figürlerin yanı sıra bir yandan da o döneme ait olmayan el bombası,

silah, uçak gibi teknolojik askeri aletlerin varlığı birden fazla gerçekliğin iç içe geçtiğini seyirciye sunmaktadır.

3.3.5. İsa'nın müzikle dirilişi:

“*Jesus Christ Superstar*, genellikle yüksek sanat ve usta nitelikli opera ve ham, isyankâr rock müziği gibi iki rakip türü yan yana getiren bir rock operası olarak tanımlanır” (Sternfeld&Wollman, 2020: 70). Zaten kendisine kaynak olarak kutsal kitapları tercih eden film, şarkılarında yer alan rock ve opera tınılarıyla da farklı sanat eserlerini bir araya getirmektedir. Bunun yanı sıra adında ve filmin içindeki bir şarkıda da yer alan “Superstar” kavramı dini bir figür olan İsa için sıklıkla kullanılan bir kavram değildir. Bir konu hakkında meşhur olan, düşüncelerine önem verilen ve o konuyla dikkat çeken kişiler için kullanılacak kavram, İsa’yı bir yıldız olarak sunmaya yaramıştır. Film boyunca Yahuda’nın ya da halkın İsa’ya dair düşüncelerinden bir medya eleştirisi olarak da okunabilecek film, İsa’nın ölümüyle arkasında bıraktığı mirasa odaklanarak modern insana dair de çok fazla şey söyleyebilmektedir. Filmin başından, son akşam yemeğine kadar İsa’ya herkes bir rock yıldızı gibi davranmaktadır. Modern dünyada hayran kavramıyla bir tutulabilecek havariler ve etrafında toplanan halk, İsa’dan sürekli daha fazlasını istemektedir. Halk, İsa’nın başına gelen mucizeleri bildiği için, İsa’dan sürekli tüm hastalıklarını iyileştirmesini, Romalılardan onları kurtarmasını hatta gerekirse onlar için ölmesini istemektedir. Yahuda ise İsa’nın bu konumunun karşısında yer alarak “Heaven on Their Minds” şarkısında “Senin hakkında söylenen, bu tanrının sözüdür ve doğrudur laflarına inanmaya başladın.” diyerek onu bu rock yıldızı konumundan ayırmaya çalışmaktadır. Ancak filmin sonunda, ölümünden sonra Yahuda bir melek figürü gibi geri döner ve “Superstar” şarkısıyla 70’li yıllardan birisi olarak İsa’ya sorularını sorarken onun yine de bir Superstar olduğunu kabul etmiş olur.

Oyuncuların filmde canlandırdıkları karakterlerin yanı sıra gerçek halleriyle de yer almaları *Jesus Christ Superstar*’ı bir nevi parodi haline getirmektedir. Modern dünyadan filme yerleştirilen parçalarla desteklenen bu durum, İsa’nın havarileriyle yediği son akşam yemeğinin Leonardo da Vinci’nin tablosundaki haliyle yer almasında da görülebilmektedir. Filmin parodiye benzerliği Kral Herod’ın sahnesinde de gülünç haliyle ortaya sunulmaktadır. Tamamen dönem dışı kostüm ve dekorlar aracılığıyla sunulan şarkı, bütün film boyunca kullanılan şarkı türlerinden ayrı olarak bir skeç gibi yer almaktadır. Bir rock operası olarak adlandırılan müzikal her karakter için farklı müzik tarzlarını da

içermektedir. “Vokal tarzları olarak İsa ve Yahuda için high rock, Mecdelli Meryem için düşük folk rock ve Kral Herod içinse vodvil kombinasyonlarını içermektedir” (Taylor, 2012: 50). Bu sayede çeşitlilik artmakta, birden fazla müzik türüne referans bulunmaktadır.

3.3.6. Modern dünyadan İsa’ya bakış:

Film, dini bir figürü modern bir müzik türü olan rock ile birleştirip, aynı zamanda ihanetiyle ön plana çıkan Yahuda karakterinin insani yönünü de sunduğu için birçok dini grup tarafından eleştirilmiştir. Aynı şekilde filmin sonunda İsa’nın dirilişinin görsel olarak yer almaması da birçok kişiyi rahatsız etmiştir. Ancak bu eleştirilerin yanı sıra film, 70’li yılların anti-militarist havasına uyumlu olarak İsa’nın ve aynı şekilde Yahuda’nın da hümanist tarafını seyirciye sunarak klasik anlatının dışında bir düşünce sunmuştur. Rock müziğin kullanıldığı bir opera olarak tanımlanan eser, dini figürleri kullanarak riskli bir tercih yapmış olmasına rağmen seyirciye sunduğu farklılıklarla İsa anlatısına, karşı kültür bakımından büyük yenilikler getirmiştir diyebiliriz. Özellikle Yahuda’yı canlandıran oyuncu ve kadın korosunun birlikte söylediği “Superstar” şarkısı, modern dünyadan İsa’ya sunulan soruları içerdiği için dönemin kaotik ruhunu önemli bir ölçüde taşımaktadır.

3.3.7. Hippiler Kudüs’te:

Jesus Christ Superstar, bir konsept albüm olarak başlayıp ardından sahnelenen ve sinemaya aktarılan bir rock müzikal olarak zaten önemli bir konumdadır. Sternfeld (2006: 9), megamüzikallerin ilk örneklerinden biri olan *Jesus Christ Superstar*’dan bahsederken onun bir müzikal olarak eşsiz olmadığını ama önemli olduğunu savunur ve aynı dönemlerde filme de uyarlanan *Hair* ve *Godspell* müzikalleriyle benzerliklerinden söz eder. *Hair* de rock melodilerine sahiptir, ancak belirli bir olay örgüsü bulunmamaktadır. *Godspell* de aynı şekilde İsa’yı kendisine konu etmektedir ancak birden fazla hikâyeyi içinde bulundurmasıyla *Jesus Christ Superstar*’dan ayrılabilir. Bir sahne müzikali olarak *Jesus Christ Superstar*’ın, özellikle West End’de 1989 yılında Cats tarafından geçilene kadar en uzun süre devam eden gösteri olması gibi başarıları film uyarlamasında da sahip olduğu yenilikleriyle özdeşleşebilmektedir. Vietnam Savaşı’nın da insanlar üzerindeki etkisine dayanarak İsa’yı hümanist bir lider, bir rock yıldızı olarak konumlandıran film, seyirciye izlediğinin gerçek oyuncular tarafından canlandırılan bir şey olduğunu sürekli hatırlatmaktadır. Bunu rahiplerin durduğu minimal setiyle, oyuncuların

kimi zaman 70'li yılların kıyafetlerini üzerlerinde taşımalarıyla, İsa dönemi dışında kalan birçok ayrıntısıyla gerçekleştirmektedir. Seyirci, İsa'nın son haftasına dair bir anlatının kurmacasına kendisine kaptırmaktan ziyade her zaman karşısına çıkan yabancılaştırma unsurlarıyla kendi dünyasında kalır ve dönemin kültürel, ideolojik ve toplumsal olaylarıyla bağını kurarak sinema deneyimini sonlandırır.

3.4. *All That Jazz* (Bob Fosse, 1979)

Yönetmen Bob Fosse 1974 yılında, çekimlerini yeni bitirdiği ve kurgusuna uzunca bir vakit ayırdığı *Lenny* (1974) filmiyle uğraşırken aynı zamanda Broadway'de Chicago müzikalini sahnelemeye başlamıştı. Bu yoğun tempounun arasında kalp krizi geçirmesi ve bunun sonucunda da kalp ameliyatı olması 1979 yılı yapımı *All That Jazz* filmine sebep olmuştur. Senaryosunu senarist Robert Alan Aurthur ile birlikte yazdığı film, ölümü bir tema olarak almasının yanında yönetmenin kişisel hayatından da izler taşımaktadır.

3.4.1. Fosse'nin ölümü:

All That Jazz, ana karakter koreograf ve yönetmen Joe Gideon'un *NY/LA* adlı Broadway şovunu sahneleme ve yeni filmi *The Stand-Up*'ın kurgusunu yapma süreci sırasında hayatındaki karakterlerle, kadınlarla ve işiyle ilişkilerini anlatırken aynı zamanda ölüm meleği olan Angeliqve ile sohbetlerini konu etmektedir. Gerçek hayatı ve ölüm meleği ile sohbet ettiği hayali dünyası birbirine paralel bir şekilde anlatıda yer bulurken, kurgusunu gerçekleştirdiği *The Stand-Up* filmindeki komedyenin ölümüne dair söyledikleri de hikayeni gidişatına katkı sağlamaktadır.

Joe Gideon sürekli ağzında taşıdığı sigarası, her kadınla flört eden tavrı ve işkolik halleriyle tanımlanan bir karakterdir. Her güne, üç farklı ilaç içerek ve ayna karşısına geçip “Gösteri zamanı, dostlar!” diye bağırarak başlar. Hızlı yaşam tarzının getirisinin ölüm olacağını bilincinde bir şekilde ölüm meleği ile sohbetleri ise hayatına dair bir nevi günah çıkarmadır. Bu günah çıkarmalar bütün hayatını kapsamaktadır. Bu nedenle anlatıda zaman ve mekân karmaşık bir hale gelir. Geceyi beraber geçirdiği kadınla yatakta yatarken bir anda, 17 yaşında, sahneye ilk çıktığı zamana dair anısı, Joe'nun annesinin onun gençliğini anlattığı bir sahneyle başlar. Sonra film boyunca sürekli olarak zamanın geçişinin hatırlatıldığı, güne başlama rutini yeniden girerek o anıdan hikâyenin zamanına

geçışı sağlar. Ardından kız arkadaşı ile yaptığı bir konuşma, ölüm meleği ile yaptığı benzer bir konuşma ile paralel şekilde sunulur.

Joe'nun gündelik iş koşuşturması ve kızı, sevgilisi ve eski karısı ile ilişkileri klasik anlatıya yakın bir anlatıyla, kronolojik olarak sunulurken, sahne geçişleri arasında verilen ölüm meleği ile sohbetler ve kurgusunu yaptığı komedyenin replikleri hikâyeyi klasik anlatının dışına çıkarmaktadır. Çünkü Joe'nun geleceğinde ölümün olduğu seyirciye sunulurken aynı zamanda Joe'nun hayali dünyasına geçişleriyle anlatı, bölümlere ayrılır.

Filmde Joe'nun göğüs ağrısı ile doktora gittiği sahne sonrasında ise bu hayali dünya daha belirgin hale gelmektedir. Joe kendi ölümünü tasarlamayı istemektedir. Bunun öncesinde ise onun hastanede yatar haldeki sahneleri ve iş hayatında onsuz gerçekleşen olaylar birlikte verilmektedir. Ardından Joe'nun parça parça hastanede hayatını nasıl geçirdiği kurgu oyunları ile seyirciye sunulur. Televizyonda izlediği programın, filmini kurguladığı komedyenin, hayatındaki kadınlar ve iş arkadaşlarının yer aldığı sahneler aracılığıyla zamanın geçişi vurgulanmaktadır. Ve filmine gelen bir eleştiriyi okurken buna dayanamayıp kalp krizi geçiren Joe; kızının, eski eşinin ve şimdiki sevgilisinin başrolde olduğu, klasik dönem Hollywood müzikallerinden çeşitli esinlenmeler içeren bir gösteriyi hayal etmeye başlar. Bu hayal sekansı, sağlıklı bir şekilde bu gösteriyi yöneten ve hastane yatağında yatan iki farklı Joe'yu içermektedir. Bu gösterideki şarkılarda, kızı ve sevdiği iki kadının onun ölmesini istemediğini anlaması üzerine ölüm meleğinden bir şans daha ister ve hayata döner. Bu dönüşün ardından hastanede, öncesinde komedyenden duyduğu ölümün beş safhasını geçiren Joe, bu sefer kendisinin başrolde yer aldığı bir sahne şovuyla ve tanıdığı herkesin alkışladığı bir son ile hayal dünyasına veda eder. Bu sırada da gerçek hayatta ölmüş ve ceset torbasına konulmuştur.

3.4.2. Ölümü reddediş:

All That Jazz filmi, başından sonuna kadar seyircinin filme yabancılaşması için çeşitli alanlar sunmaktadır. Film, ölüm meleği ile ana karakter Joe'nun ölüm hakkında konuşmalarının olduğu bir hayal dünyası ve Joe'nun işlerini hallettiği gerçek dünyası arasında paralel bir anlatıya sahiptir. Bu iki dünya arasındaki sık geçişler kurgu oyunları ile seyirciye izlediğinin bir film olduğunu hatırlatmaktadır.

Ana karakter Joe, yönetmenin hayatıyla çok fazla benzerliğe sahiptir. Bu benzerlikler aracılığıyla daha kişisel bir hikâyeye anlattığı söylenebilmektedir. Filmin özellikle iki sahnesinde birebir yönetmenin kişisel ve sanatsal hayatına gönderme yapılan dans

sahneleri mevcuttur. Ölüm meleği ile, aynı anda iki kızla birlikte yaşamaya çalıştığına dair anlattığı anılarına eşlik eden dans sahnesi, birebir olarak yönetmenin önceki filmlerinden birisi olan *Cabaret*'in "Two Ladies" koreografisine benzemektedir. Makyaj ve kullanılan mekanla da Cabaret filmini hatırlatmaktadır. Bunun yanında kızı ve kız arkadaşının birlikte sergilediği dans gösterisi de yönetmenin Broadway'de sık kullandığı ve onunla özdeşleşen dans hareketlerini taşımaktadır.

Yönetmenin kişisel bir eseri olan film, sunduğu çeşitli anlarla izlenen şeyin bir film olduğunu seyirciye sürekli hatırlatmaktadır. Aynı zamanda filmin içinde Joe'nun kalp krizi geçirdiği zaman, bulunduğu ortamdaki bütün seslerin yok olup sadece Joe'nun ayak sesleri ya da kullandığı kalemin sesinin duyulması da seyirciye benzer bir yabancılaşma hissettirir.

Filmin kalp ameliyatıyla başlayan sekansı ise Joe'un hayal dünyasının baş anlatıya geçmesine sebep olur. Joe'nun hayatındaki kadınların birer birer sahneye çıkıp onun ölümü hakkında şarkılar söylemesi klasik anlatının tamamen dışında bir hale bürünür. Joe karakterinin hem yönetmen hem de hastanede yatar bir şekilde yer alması, kamera arkası ekipmanlarının görünmesi, ses olarak da Joe'nun kurgusunu yaptığı komedyenin ölüme dair söylediklerinin duyulması tam anlamıyla bir yabancılaşmayı beraberinde getirmektedir.

Ölümü öncesi hastanedeki televizyonda sürekli izlediği programdan geçiş yapılan son performansı, filmde yer alan bütün karakterlerin toplandığı bir alan olarak yönetmenin filme vedası olarak görülebilmektedir.

3.4.3. Yönetmenin film şeridi:

All That Jazz, ana karakter Joe'nun yoğun iş hayatının getirisi olan ve ölümle sonuçlanan kalp rahatsızlığı öncesinde, Joe'nun hayatına dair sevinçlerini, pişmanlıklarını, üzüntülerini ölüm meleği Angeliqve ile konuşması üzerinedir. Hayatına dair, zaman ve mekanda değişikliklerle anlattığı anılarının yanında, o durum ve olaylar hakkındaki duygularını paylaşmaktadır. Bu paylaşım, hayali bir dünya ile gerçek dünya arasındaki geçişi içermektedir. Aynı zamanda gençlik anısına dair anlattıklarıyla, eski bir ilişkisinden söz ederken geçmişe dönüşleriyle, hastane yatağındaki zamanın geçişini vurgulayan kurgu oyunlarıyla ve ameliyatı sonrası başlayan hayal sekansı ile zaman ve mekânın kırıldığı bir anlatıyı taşımaktadır. Bu anlatıyı kurarken yönetmen sinemanın teknik unsurlarını kullandığını ve izlenen şeyin bir film olduğunu seyircinin gözleri önüne sermektedir.

Seyirci Joe'nun gerçek hayatında yaşadığı çatışmalar ve ölüm meleği ile konuşmaları arasında gidip gelirken filmin bir parçası olmaktan çıkar.

Joe'nun ameliyatı sonrası başlayan hayal sekansı, Joe'nun filmde iki şekilde yer aldığı bir hale bürünür. Yatakta yatan Joe'nun yanı sıra bir de Joe'nun kızı, sevgilisi ve eski eşinin gösterilerini yöneten bir Joe daha hikâyede yer almaya başlar. “Hastane Halüsinasyonu Çekim 1” klaketiyle başlayan sahne, gösterinin setini, kameraları, kamera arkasını göstermektedir. Bu teknik araçlar, Joe'nun hayali gösterisinin çekilmesi için yer alan ekipmanlar olarak filmin anlatısında yer almaktadır. Ancak eski eşi Audrey Paris'in müzikal performansının başlamasıyla filmin anlatısında yer alan kameranın kadrajından gösteriyi görmeye başlarız. Bu sayede, film içinde film tarzından bir anlatı filmde yer bulmaktadır.

3.4.4. Yaşam, ölüm ve arasındakiler:

Klasik Hollywood anlatısının aksine *All That Jazz* filminde ana karakter Joe, iki farklı dünyanın bir parçasıdır. Bir yandan kız arkadaşı ile ilişkisini devam ettirdiği, kızı ile vakit geçirdiği, eski eşinin baş rolünde olduğu bir Broadway gösterisine hazırlandığı ve yeni bir filmin kurgusunu yaptığı gerçek dünyasıyla; ölüm meleği ile konuştuğu, hayatındaki çeşitli sorunlara dair öz eleştiriler yaparak ölüme hazırlandığı hayali bir dünyası mevcuttur. Film, Joe'nun gerçek dünyada ilaçlarını aldığı bir sahneyle açılmasının ardından ölüm meleğinin ilk görüntüsünün araya girmesi ile iki dünyanın da varlığını ilk dakikasından sunmaktadır. Broadway gösterisi için seçmeleri gerçekleştirirken, ilk sahnedeki diyaloglarının ardından ölüm meleği ve Joe, ilk defa birlikte Joe'nun hayatına dair eşyalarının olduğu bir mekânda görünürler. Joe, palyaço maskesi altındadır ancak ölüm meleğinin sigara, uyuşturucu ve kadınlara dair sorularına cevap verirken tek tek palyaço eşyalarını çıkarmaya başlar. Ardından ölüm meleği, Joe kız arkadaşı Kate'i reddedince, Joe'ya babasının da onun gibi kadın düşkün olup olmadığı sorarak, Joe'nun hayatına dair cevaplar aramaktadır. Joe, gösteri için başvuran kadınlardan birisiyle geçirdiği gecenin sabahında Kate'e yakalanır ve bunun sonucunda ölüm meleğinin olduğu hayal dünyası yeniden hikâyede yer alır. Bu sefer, yine aynı hayal dünyasında ölüm meleği Joe'nun annesiyle konuşurken, Joe'nun genç hali de arkada ilk dans gösterinin gerçekleştirmektedir. Yetişkin Joe ise annesi ve gençlik haliyle aynı kadrajda görünmese bile ölüm meleğini ve annesinin sohbetini izlemektedir. Bu sahnede, ölüm meleğinin ve Joe'nun eşyalarının olduğu mekân, Joe'nun gençliğinde çıktığı gece kulübüne dönüşerek

bir anının görsel sunumu olarak yer alırken; annesiyle ölüm meleğinin hayali sohbeti onu sıradan bir geriye dönüş sahnesinden çıkarıp farklı bir anlatı tarzına dönüştürmektedir. Ölüm meleği sonrasında, Joe'nun kız arkadaşı Kate ile, Kate'in iş hayatı ve ikisinin geleceğine dair sohbetleri sırasında aşka inanır mısın sorusuyla hikâyeye katılmaktadır. Özellikle burada ölüm meleği, Joe'nun Kate'e dair kendisine bile itiraf etmekte zorlandığı şeyleri söyletme görevini üstlenmiştir. Sonraki görünümünde, Joe'nun iki kadınla birlikte yaşadığı zamana dair anlattığı anısını dinlemektedir. Bu sahnede, yönetmen Bob Fosse'nin önceki filmlerinden *Cabaret*'in “Two Ladies” sahnesine benzer bir koreografi, yine Joe'nun hayal dünyasında, Joe, iki kadın ve bir palyaço kostümlü piyanocu tarafından sahnelenmektedir. Hayal dünyasında bu sohbet gerçekleşirken, Joe gerçek dünyada bir kalp ağrısı yaşamaktadır. Tam bu kalp ağrısı sırasında hayal dünyasında Joe elini ölüm meleğine uzatır ve bir anlığına onun hastanede yattığı bir görüntü ekrana gelir. Ardından kızıyla dans çalışması gerçekleştirir, onu uğurladıktan sonra bir öksürük krizi sırasında gülümseyen ölüm meleği ve hastanede yatan Joe görüntüsü hızlıca tekrarlanır. Joe, Broadway gösterisini provaları sırasında yeni hazırladığı koreografi yapımcılar tarafından fazla müstehcen bulunduğu için yaptığı hiçbir şeyin güzel olmadığını söyleyerek, ölüm meleğine şikayetini belirtir. Bu sohbet ile ölüm meleği ve Joe'nun arasındaki mesafe daha da kapanmaya başlar ve neredeyse birbirlerine dokunacak şekilde yakın otururlar.

Joe'nun kalp rahatsızlığının artmasıyla ölüm meleği şapkasını çıkarıp, Joe ile buluşmaya hazırlanmaya başlamaktadır. Joe'nun kalp spazmı sonucu yoğun bakımda olduğu zaman, hayal dünyasında ölüm meleği ile Joe bir nevi flörtleşmektedir. Hastanede onu ziyarete gelenlerle eğlendiği günlerinin ardından, filmi hakkında duyduğu eleştiri sonucunda yeniden rahatsızlanan Joe, bu sefer ölüm meleği ile hayal dünyasında eşi Audrey'in başrolde olduğu ve onunla ilgilenen doktorların da yer aldığı müzikal bir gösteriyi izlemektedir. Ardında ameliyatı öncesi Kate'e onu sevmek istediğini söyledikten sonra yeniden ölüm meleği ile konuşmaya başlarlar. Ölüm meleği onu öpmek ister ancak Joe durdurur. Artık ölüm meleği ve Joe karşı karşıya durmaktadırlar. Ameliyatı sonrası hem gerçek dünyada hem de hayal dünyasında yatakta uzanan Joe'ya hayal dünyasında ölüm meleği filmin başındaki kostümüyle yakınlaşmaktadır. Ancak bu sırada gerçek dünyaya geçiş olur ve ölüm meleğinin yerini bir hemşire alır. Artık gerçek dünyanın ve hayal dünyasının birbirine geçtiği halüsinasyon dolu bir durum söz konusudur. Hemşirenin yanında serumun takılı olduğu başka bir Joe, kayda girilmesi gerektiği söyler. Bu sayede iki tane Joe'nun olduğu bir sette, Joe'nun kızı Michelle'in, Audrey'in ve Kate'in yer aldığı müzikal gösteriler gerçekleşir. Bu hayal dünyasında ölüm meleği yer almıyor ancak iki

tane Joe'nun varlığı gerçek dünya olmadığını seyirciye sunuyor. Ameliyatı sonrası hastane yatağında halüsinasyondan gerçek dünyaya dönen Joe, hayal dünyasında da ölüm meleğinden bir şans daha dilemektedir. Ölüm meleği bir şans daha verir ve Joe gerçek hayata döner. Ancak yeniden bir kalp krizi geçirerek yoğun bakıma geçtiği sırada, hayal dünyasında yeniden ölüm meleği ile yakınlaşır. Sonrasında gerçek dünyada yatağından kaçıp hastanede yürüyüş yapan Joe, yakalanır ve hayal dünyasında ölüm meleği tarafından makyajı yapılarak gösteriye hazırlanır. Bu hayal dünyasındaki hazırlanma sırasında gerçek dünyada da ilaçları verilerek sakinleştiriliyordur. Ardından hastanedeki televizyonda sürekli izlediği gösterinin bir parçası olarak başlayan son performansını gerçekleştirir. Gerçek dünyasında tanıdığı herkesin yer aldığı gösteri, ölüm meleğiyle buluşmasıyla sonuçlanmaktadır. Ve gerçek hayatta da ceset torbasına konulur. Joe'nun ölüm meleği ile sohbeti, onun özellikle kız arkadaşı Kate ve kadınlarla ilişkisi başta olmak üzere hayatına dair rahatsız ya da pişman olduğu şeyler hakkında yine bir kadın olarak hayal ettiği ölüm aracılığıyla yüzleşmesini içermektedir. Bu da filmin içerisinde iki farklı anlatının birlikte yer almasını sağlar.

Gerçek dünya ve hayal dünyasının iki anlatı oluşturduğu film, aynı zamanda Joe'nun kurgusunu yaptığı filmdeki komedyenin sözleriyle de ilerlemektedir. Komedyen, komedi gösterisinde ölümün beş aşamasından söz etmektedir; öfke, inkâr, pazarlık, depresyon ve kabullenme. Bu monolog, Joe kurgusunu yaptığı için filmde birden fazla şekilde duyulmaktadır. Sonu ölümle sonuçlanan Joe da bu aşamaları geçmektedir. Joe'nun hastaneye yatma sebebi olan ilk kalp rahatsızlığıyla, doktorlara öfkesi başlamaktadır. Normal hayatına dönmek istediği ancak rahatsızlığından dolayı dönemeyeceği için öfkelenerek hastanede kalmaya başlar. Ardından doktorunun dinlenmeniz gerek uyarısına rağmen, arkadaşlarıyla hastane odasında içki içtiği, dans ettiği, kadınlarla birlikte olduğu bir süre ise Joe'nun hastalığına karşı inkarını içermektedir. Joe'nun ölüm meleği ile pazarlığı, ölüm meleğinin istemesine rağmen onu öpmemesi ve gösterilerin yer aldığı sekanstan sonra ondan bir şans dilemesiyle yer almaktadır. Sonraki aşama olan depresyon ise, ölüm meleği ile anlaşması sonucunda hastanedeki gerçek hayatına geri dönen Joe'nun, serumunu, ilaçlarını çıkarıp hastanedeki yürüyüşünde yaşadıklarıdır. Bu yürüyüşü sırasında, filmini kurguladığı komedyenin, yeniden ölüm aşamalarından bahsettiği konuşması duyulur. İlk üç aşamanın komedyenin sözleriyle duyulmasından sonra, komedyenin önceden duyulan monoloğunda sıra depresyona geldiği zaman Joe konuşmaya başlar. Zaten depresif bir şekilde hastane koridorlarında yürüyen Joe, tanrıya yalvarmaya başlar. Ardından yine komedyenin monoloğunun eşliğiyle kendisini duvardan duvara

vurarak yürüyüşüne devam eder. Son aşama olan kabullenme, hastane odalarının birinde karşılaştığı bir kadını öpmesiyle başlar. Bu öpücük, Joe'nun son veda gösterisiyle birleşerek onun ölümünü kabullenmesini oluşturur. Komedyenin sözünü ettiği bu beş aşamayı gerçek dünyası ve hayal dünyasının iç içe geçtiği anlar aracılığıyla gerçekleştirmesinin karakter üzerindeki etkisi, farklı bir anlatı tarzı olarak filme katkı sağlamıştır diyebiliriz.

3.4.5. Koreograf yönetmen:

All That Jazz, yönetmeni Bob Fosse'nin yarı biyografisi olduğu için kendisinin farkında olan bir filmidir. Yönetmenin özel hayatından ve kariyerinden parçalar taşımaktadır. Filmin adı dahi yönetmenin Broadway'deki en önemli işlerinden biri olan ve sonrasında 2002 yılında sinemaya da uyarlanan *Chicago* müzikalinin şarkısından gelmektedir. Filmin baş karakteri Joe Gideon, bir anlamda Fosse'nin temsilidir. Fosse, 1974 yılında hem *Lenny* filmiyle hem de eski eşi Gwen Verdon'ın başrolde yer aldığı *Chicago* müzikaliyle uğraşmaktaydı. Bu sırada yaşadığı kalp rahatsızlığı ve ardından gelen kalp ameliyatı filme ilham olmuştur. Fosse'nin *Chicago*'yu sahnelemeye çalışırken, kızı Nicole'ü ihmal etmesi, filmde de Joe'nun kız arkadaşı Kate'i de canlandıran, Fosse'nin o zamanki kız arkadaşı Ann Reinking ile ilişkilerinde yaşadıkları inişler çıkışlar, yapımcılar ile anlaşmazlıkları ve o zamanki en büyük rakibi Michael Bennett ile çekişmeleri filmde Joe'nun üzerinden sunulmaktadır. Ölüm meleği ve Joe'nun özellikle Kate hakkında ettikleri sohbetler de yönetmenin kendisine dair eleştirilerini içermektedir. Yönetmen Bob Fosse'nin Broadway oyunu *Damn Yankees* için yaptıkları çalışmalar sırasında tanıştığı ve hayatının sonuna kadar iş konusunda akıl danıştığı ünlü oyuncu ve dansçı Gwen Verdon da filmde Audrey Paris olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde ismi *NY/LA* olan müzikalde de Audrey ve Joe, Verdon ve Fosse gibi birlikte çalışmaktadır. *Chicago* müzikalinin karşılığı olan *NY/LA* müzikalinin koreograf çalışmaları sırasında yapımcıların onun yaratıcı yönüne dair eleştirileri, gerçek hayatında Fosse'nin karşılaştığı eleştirilerdir. Görsel olarak da *NY/LA*'in koreografisi, ışık kullanımı gibi yaratıcı tercihleri *Chicago* ile büyük benzerlik göstermektedir. Bob Fosse'nin kendisine özgü "jazz eller", "içe dönük dizler", "yuvarlanan omuzlar" gibi dans hareketleri de Audrey, Kate ve Michelle tarafından filmde sahnelenmektedir. Bob Fosse'nin danslarında da defalarca kullandığı, bir diğer ünlü parçası fötr şapkası da filmde çeşitli kişiler tarafından kullanılmıştır. Bu tarz yönetmenin özel ve iş hayatına dair referansların bulunduğu sahneler, filmin anlatı dünyasında yeni

anlamlar haline gelmektedir. Yönetmen, kendisine dair eleştirilerini sunabildiği bir hayal dünyasını filme katmasıyla, filmi sıradan bir otobiyografinin ötesine geçirmektedir. Ölüm teması üzerine kurduğu hikayesini, kendi hayatına dair kattığı özelliklerin yanı sıra ölüm meleği karakteri ile derinleştirir. Ve filmin sonunda gerçeğin aksine, filme ilham olan kalp rahatsızlığı sebebiyle ölen bir Bob Fosse temsili görmüş oluruz. Yönetmenin kendi hayatından aldığı ancak filmdeki durumuyla, bir referansın ötesine geçen sahnelerden birisi de *Cabaret* filminin “Two Ladies” parçasının kullandığı sahnedir. *Cabaret* filminde, filmin konusuyla bağlantılı olarak, ana karakterlerin ilişkilerine dair bir öngörü olarak yer alan parça; *All That Jazz*’de Joe’nun kadınlar hakkındaki düşüncesini ölüm meleğine sunduğu bir parodi haline gelmektedir.

3.4.6. Ölüm içeren bir gösteri:

Müzikal filmler, insanların hoş vakit geçirmek için tükettikleri, izlerken eğlendikleri ve mutlu bir sonla beraber tatmin olmuş şekilde ayrıldıkları filmlerdir. *All That Jazz* ise konusu bakımından en yaygın müzikal türü olan sahne arkasına dair bir müzikal olmasına rağmen, insanların sadece hoşça vakit geçirip ayrıldıkları bir film değildir. Film, başından sonuna kadar, bir ölüm içerdiğinin farkında olan ve yönetmenin kendi hayatına dair eleştirisini sunduğu bir çalışmadır. Bir Broadway oyunun seçmeleriyle açılan film, geleneksel müzikallerin aksine, bu seçimler sırasında yer alan çeşitli ayrımcılıkları, rüşvetleri ve torpilleri göstermektedir. Bu sayede sahne dünyasının insanlar üzerindeki psikolojik etkileri de sunulmuş olur. Gösteri dünyasında bir yere sahip olmak, genellikle Amerikan rüyası ile birlikte müzikallerin en çok tekrar eden başarı anlayışıdır. İnsanların tutkuları uğruna çok çalışmaları sonucu, şöhrete, paraya, başarıya ulaşacakları fikri sürekli olarak müzikaller aracılığıyla kişilere sunulmaktadır. Bu da müzikal filmlerin yetenekli, hırslı ve bir motivasyonu olan karakterleri aracılığıyla gerçekleşir. Seyirci bu karakterlerin ulaşmak istediği arzusu aracılığıyla özdeşleşme kurar ve onun ulaştığı başarıyla birlikte filmde mutlu olarak ayrılır. Ancak *All That Jazz*’de bu durum en başından karakterlerin seçimlerinde yer alan yolsuzluklarla yıkıma uğrar. Özellikle ana karakter Joe’nun da bu işe karışmasıyla müzikal dünyaların iyimserliğinin yerini gerçek dünyanın kaosu alır. Seçmeler sırasında Joe’nun eşi ve kızıyla iletişimi de onun sorumsuz bir baba olduğunu seyirciye sunmaktadır. Joe’nun özel hayatı ve iş hayatındaki bu karmaşalar, seyirciyi karaktere uzak bir yere konumlandırmaktadır. Ölüm meleği ile sohbetleri sırasında hayatına dair verdiği ayrıntılar, onun kendisine bakış açısını sunduğu gibi seyirciyi de onu

sevmemeye yönlendirmektedir diyebiliriz. Gençlik anısında, gençken çalıştığı yerlerde karşılaştığı tacizler seyircinin rahatsız olmasına sebep olduğu gibi karaktere dair bir sempatiyi de beraberinde getirmektedir. Ancak hemen ardından gelen kız arkadaşı Kate ile sohbeti, onun kız arkadaşına uyguladığı tavırlar aracılığıyla seyirciyi yeniden olumsuz hale dönüştürmektedir. Seçmeler sırasında birlikte olduğu kadına dair baskıcı tavrı, çalıştığı müzikalin müziklerini yapan kişiye dair yıkıcı yorumu onun iş hayatında zor bir insan olduğunu seyirciye sunmaktadır. En yakın iletişimlerini kurabildiği, eski eşi Audrey, kızı Michelle ve kız arkadaşı Kate'e dair tavırları ise, işkolik tavrının yanında insanlarla özel iletişiminde de manipülatif, sorumsuz, umursamaz ve sadakatsiz olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte karakter, sadece sanatı uğruna özel hayatında tavizler veren biri değil; her şeye rağmen, sonuna kadar, istediğine ulaşmaya çalışan biri olarak sunulmaktadır. Klasik müzikal film karakterleri, özel ilişkilerini ve işlerine dair başarılarını birlikte yönetmeye çalışırlar. Ve bu birliktelik ile özel ilişki de iş hayatı da olumlu bir şekilde sonuçlanır. Ancak Joe'nun özel hayatındaki karmaşalarına dair eksik ilgisi, onun işe dair motivasyonuna dönüşmesine rağmen bunun *All That Jazz* film dünyasında olumlu bir karşılığı olmaz. Aksine karakterin sonu ölüm olur. Seyirci ana karakter Joe ile çeşitli sebeplerden dolayı özdeşleşme kurmakta zorluk yaşamasına rağmen, onun ölüm meleği ile sohbeti aracılığıyla başına ne geleceğini merak etmektedir.

NY/LA müzikalinin provalarındaki ve Michelle ve Kate'in Joe'ya sundukları gösterilerindeki yer alan dans sahneleri seyirciye, klasik bir müzikal eğlencesi sunmaktadır. Ancak Joe'nun kalp rahatsızlığıyla birlikte hastane sahnelerinin yanında bir de onun yokluğunda, yapımcıların kurduğu çıkarıcı ilişkiler yine klasik müzikal anlatısını yıkıp seyirciye karmaşık Broadway dünyasını göstermektedir. Joe'nun işine verdiği bütün değere rağmen, filmi hakkında gelen olumsuz eleştiriler onun rahatsızlığının artmasına sebep olmaktadır. Bu da bütün sıkı çalışmasına rağmen başarı elde edememesini seyirciye sunarak, seyircinin eğlence anlayışını yıkmaktadır. Bir yarı biyografik eser olmasına rağmen, yönetmenin özel hayatında ve kariyerindeki yükselişlerinin yanında düşüşlerinin de büyük bir yer kapladığı *All That Jazz*'in; klasik müzikallerin aksine bir başarının değil de bir yok oluşun hikayesi olduğunu söylemek mümkündür. Klasik anlatıda sıkça yer alan mutlu sonların yerine, ölümle sonuçlanarak seyirciye gerçek dünyanın gerçek sorunlarını hatırlatan bir film olarak görülmektedir.

3.4.7. Yönetmenin kurmaca dünyası:

All That Jazz filmi, müzikal izlediğini bilen ve birçok uyuşma hazır bir müzikal seyircisini dahi bir yabancılaştırma efekti ile karşılamaktadır. Bu yabancılaştırma da seyirciyi klasik müzikal filmlerin aksine filmin dünyasından dışarı atmaktadır.

Baş karakter Joe, klasik müzikal film karakterleri aksine seyircinin özdeşleşme kurarken zorlandığı biridir. Çalıştığı Broadway oyunu ve kurgusunu yaptığı bir film olmasına rağmen, büyük bir motivasyonu bulunmamaktadır. Hırslı ve işi için çok uğraşan birisidir ancak bunların karşılığını alabileceği bir ortamı bulunmamaktadır. İş hayatındaki bu çalışkan halinin yanında özel hayatında sorunlu bir profil çizmektedir. Bu sayede seyirci karaktere her zaman mesafeli olmaktadır. Onunla duygusal olarak bir yakınlık kuramaması, seyirciyi filmin dışına iten ilk durumlardan birini oluşturur. Verdiği kararların birbiriyle bağlantısı arasına giren, ölüm meleği ile konuştuğu hayali dünyası ise seyircinin olanları takip etmesini zorlaştırmaktadır. Kız arkadaşı Kate ile ilişkilerine dair sohbetleri sırasında ölüm meleğine anlattıkları, anlatıyı bölmektedir. Joe'nun sahip olduğu iki farklı dünyayı sunması, seyircinin bu dünyalar arasında gidip gelirken filmin bir parçası olmasını engellemektedir.

Joe'nun ameliyatı sonrasında, iki farklı Joe'nun yer aldığı anlatı tamamen klasik anlatının dışında yer almaktadır. Joe hastane yatağından yatan halinin yanı sıra hayatındaki üç karakterin müzikal performanslarını yöneten bir yönetmen olarak da yer almaktadır. Bu müzikal performansların birbiri ardına gelmesi, filmin bir bütünleşik olmayan müzikal olduğunu seyirciye sunarak onun anlatıdan kopmasını sağlar.

Son olarak film, başladığı ilk andan itibaren ölüm gerçeğini içinde taşımaktadır. Ana teması olarak yer alan ölüm, müzikal filmlerin olumlu, her şeyin güzel olduğu dünyası dışında bir anlatı içermektedir. Gerçeklik ile bağını ölüm ile kurmasıyla, daha ütopyik gerçeklikler sunan klasik müzikallerin karşısında yer almaktadır.

3.5. *Hair* (Miloš Forman, 1979)

Hair, şarkı sözleri ve hikâyenin sahibi olan Gerome Ragni ve James Rado'nun, besteci Galt MacDermot ile ortaya çıkardığı bir eserdir. İki yazar arkadaşın 60'lı ve 70'li yılların gençlerinin hayatını, kendi arkadaş çevrelerinden esinlenerek ortaya çıkardığı müzikal, rock müzikalin ilk örneklerindedir.

3.5.1. New York'ta bir dönemin gençliği:

Hair, uyarlandığı sahne versiyonu itibariyle konsept müzikallerin ilk örneklerinden biridir. Bu sebeple belirli bir olay örgüsünden ziyade çeşitli temalar üzerinden anlatısı kurulmaktadır. Vietnam Savaşı sırasında, bir grup New York'lu gencin yaşadıkları çeşitli olayları konu etmektedir. Filmin iki ana karakteri olduğu söylenebilmektedir. Birisi Oklahoma'dan savaşa katılmak için New York'a gelen Claude, diğeri ise hippie arkadaşlarıyla yaşamını sürdüren Berger'dir. Film, Claude'un savaşa katılmadan önceki son gününde, hippie grubuyla New York'u ve uyuşturucuyu tecrübe etmesi üzerinedir. Film, anti-savaş, pasifizm, uyuşturucu, hippie kültürü gibi çeşitli temalar üzerinden ilerlemektedir.

Film, Claude'un New York için yola çıkmadan taşradaki evinin görüntüsüyle açılmaktadır. Otobüse binerek şehre ulaşan Claude, savaş için orduya katılmadan önce bir gününü New York'ta geçirmeyi hayal etmektedir. Filmin başlangıcından neredeyse sonuna kadar belirli bir motivasyonu olan tek karakteri Claude'dur. Central Park'ta gezinirken Berger ve arkadaşlarından oluşan topluluk ile tanışarak New York'taki gününü bir hippie deneyimi yaşayarak geçirir. Berger ve arkadaşlarıyla tanıştığı sırada parkta gördüğü Sheila'ya âşık olan Claude, hem onunla vakit geçirebilmek için hem de bu arkadaş topluluğunu sempatik bulduğu için Berger'in her dediğini yapmaya başlar.

Claude ile tanışıp onu grubun bir parçası yapmadan önce Berger ve grubun diğer üyeleri, Jeannie, Hud ve Woof ordunun onlara sunduğu savaşa çağırma kağıtlarını yakmaktadırlar. Ardından Claude'un iyilik sever halinden hoşlanan topluluk, onu savaşa gitmemeye ikna edeceklerini düşünerek o günlerini Claude ile geçirmeye karar verirler. Karakterler biyolojik ailelerini yok sayıp, kendi seçilmiş ailelerini oluşturan; toplum içinde kendilerine yer bulamayan kişilerdir. Toplumun ürettiği kuralların dışında olmaktan hoşlanırlar, o kurallara dair rahatsızlıklarını polis tarafından yakalanma uğruna belirtmekten çekinmezler.

Berger, Claude'un aksine daha lider yapılı bir karakterdir. Kendi istediği olana kadar uğraşır, insanları manipüle etmekten ve toplumda olay çıkarmaktan rahatsızlık duymaz. Claude'un hoşlandığı Sheila ile o da flört etmektedir. Filmin uyarlandığı Broadway versiyonunda Sheila karakteri, New York Üniversitesinde okuyan politik aktivist bir karakterdir. "Birinci perdenin sonunda Sheila karakteri Washington'daki savaş karşıtı bir protestodan yeni dönmüştür ancak yine de tüm bağımsızlığına ve zekasına rağmen Sheila'nın *Hair*'deki varlığının tek sebebi ana aşk üçgenini oluşturmaktır" (Wollman,

2014). *Hair*'deki karakterler, klasik müzikal filmlerdeki karakterlerin dışında, daha politik ve gerçek hayatın sorunlarına odaklanan kişiler olarak sunulabilir bile kadın karakterler hikâyede sadece aşk ilişkisinin ilerlemesi için bir aracı olarak yer almaktadır. Grubun tek kadın üyesi Jeannie'nin hamile olması da kadının doğurganlığıyla hikâyede yer almasına sebep olmuştur. Benzer şekilde grubun üyelerinden Hud'ın çocuğunun annesi yolda bir anda karşısına çıkmaktadır. Hud ile birlikte olmak istediğini söyleyen kadın karakter, yine aynı şekilde bir eş ve bir anne rolü olarak hikâyede kendisine yer bulmaktadır.

İki erkek karakterin çevresinde gelişen hikâyeye, onların birbirlerinden farklılıklarına sunarken; karakterlere belirli birer motivasyonu sadece Claude'un savaşa gitmesi ve Berger'in de bunu istememesi üzerinden kurmaktadır. Sonuç olarak Claude, Berger'e dahi karşı gelerek orduya katılır. Ancak Vietnam'a gitmeden önce Berger ve arkadaşları onu ziyarete geldiği sırada görüşebilmeleri için Berger Claude'un yerine geçer. Claude, grup ile görüşürken Vietnam'a gitme kararı çıkar ve Berger yanlışlıkla oraya giderek, savaşta ölür. Bu ölümün sonucunda Claude da savaş karşıtı olur ve "The Flesh Fails (Let the Sunshine in)" isimli son şarkı sırasında protestoların bir parçası olur.

Film dönüşüm geçiren bir karaktere sahip olsa bile geçişli anlatıya uyumlu olmayan parçalı bir anlatıyı da içinde taşımaktadır. Özellikle karakterlerin uyuşturucu kullandıkları sahneler, çeşitli halüsinasyon ve gerçek dışı deneyimlerin sunulmasına sebep olmaktadır. Araya giren bu bölümler, seyircinin filme yabancılaşmasına sebep olmaktadır. Aynı gerçek dışı durum filmde, genel olarak diegetik şarkılar içermesine rağmen bazı şarkıların kaynağının bilinmemesi üzerinden de sağlanmaktadır. Bu şarkıların varlığı ise anlatıyı parçalamaktadır.

3.5.2. Hareketli sokaklar:

Hair, 1964 yılında iki yakın arkadaş James Rado ve Gerome Ragni'nin kendi hayatlarından ve çevrelerindeki insanlardan etkilenecek yazmaya başladıkları bir sahne müzikalinden uyarlanmış bir filmidir. Kendi hayatlarından parçalar taşıyan bu karakterler, belirli bir olay örgüsü çevresinde filmde yer almasa bile dönemin gençlik sorunlarını daha öznel bir yerden içinde taşımaktadırlar. Film, konsept bir müzikal olarak karakterlerin duygularından ziyade belirli bir tema üzerinden oluşturduğu şarkılarıyla karakterlerin iç yaşamına dair yüzeysel bir sunuma sahiptir. Ancak Vietnam Savaşı'nın insanlar üzerindeki etkisini, uyuşturucu kullanımını, hippy yaşantısını seyirciye sunarken bunları dönemin ruhunu yansıtarak gerçekleştirdiği için daha doğal bir anlatı söz konusudur. Klasik

anlatıdaki özdeşleşme tekniklerinden yıldız kullanımı filmde tam anlamıyla kullanılmaya bile, karakterlerin saçlarından, kıyafetlerinden ve New York sokaklarının doğal halinden seyirciye aktarılan içten bir yansımadır.

Karakterlerin belirli bir motivasyonlarının olmamasına rağmen onların gündelik hayatlarından bir kesitin sunulması seyirciyi filmin bir parçası haline getirmekle birlikte, şarkı kullanımı seyircide bir yabancılaşma oluşturabilmektedir. Çünkü genel olarak diegetik şarkı kullanımı, uyuşturucu sahnelerinde yer almaktadır. Karakterler uyuşturucunun etkisindeyken bir şarkıyı sergileyeme başladığı zaman bu seyircide bir yabancılaştırma oluşturmamasına rağmen, sıradan zamanlarında bir tiyatro sahnesindeymiş gibi sergilenen performanslar seyirciyi filmin dışına atabilmektedir. Klasik bir müzikal filmin dışında yer alan set tasarımı, doğal ışık ve mekanlar bu yabancılaştırmayı desteklemektedir. Benzer şekilde filmin adını da aldığı “Hair” şarkısında Woof karakterinin öncelikle filmin dünyası dışında başladığı şarkının bir süre sonra tutuklu kaldıkları hapisanedeki herkesin katıldığı bir performans dönüşmesi de yabancılaştırma tekniğinin seyirciyi etkilediği sahnelerden birisidir.

3.5.3. Siyah bir fon:

Film, Oklahoma’dan New York’a Vietnam Savaşı’na katılmak için gelen Claude ile açılmaktadır. Yol görüntülerinin ardından New York’taki grubun tanıtımı için her birinin siyah bir fonda olduğu ve yüzlerinin kameraya doğru baktığı bir sahne kullanılır. Berger’in bir yandan sesli olarak okuduğu savaşa çağırma kağıtlarını yakma sahnesinden önce karakterlerin tek tek sunulması onların bireysellikleri açısından önemlidir. İlk şarkı olan “Aquarius” sırasında yer alan dans hareketleri, kameranın aktif kullanımı ile sunulmaktadır. Karakterler Central Park’ta danslarını gerçekleştirirken direkt olarak kameranın varlığını kabul etmeseler bile bir sahne gösterisindeki gibi tek bir tarafa doğru danslarını gerçekleştirmektedirler. Dans gösterilerinin bu yerleşimi genel olarak bütün film boyunca böyle devam etmektedir. Tam anlamıyla filmi ön plana çıkarma durumu ise karakterlerin uyuşturucu kullandığı sahnelerde ortaya çıkmaktadır. Claude’un Central Park’ta aldığı maddenin ardından başlayan sekans, yoğun zoom, kesme, zaman ve mekân atlamaları gibi teknikleri kullanarak seyirciye uyuşturucu deneyimini film teknikleriyle sunmaktadır.

Ardından Claude, orduya kabul edildikten sonra Vietnam’a hazırlık yapılırken “Walking in Space” şarkısında da filmin başındaki karakter tanıtımına benzer bir şekilde

siyah fon önünde Vietnam'lı birinin şarkıyı söylemesi gösterilmektedir. Amerikalı askerlerin savaş için hazırlıklarıyla paralel bir şekilde sunulan bu sahne savaşın her iki taraf üzerindeki etkisini vurgulamaktadır.

Filmin en önemli ön plana çıkarma sahnesi ise final kısmında yer almaktadır. Claude, Vietnam'a gitmeden önce son bir defa arkadaşlarını görsün diye onunla yer değiştiren Berger, yanlışlıkla Vietnam'a savaşa gitmiş ve orada ölmüştür. Bu durum, onun "The Flesh Failures (Let the Sunshine in)" şarkısı eşliğinde Vietnam'a götürecek uçağa binmesi, uçağın havalanması ve ani bir kesmeyle New York'ta kalan arkadaş topluluğunun toplu bir mezarlık başında beklemesiyle sunulmaktadır. Berger'in mezarına yapılan zoom ile seyirciye verilen haber, şok yaratmak için önemli bir araç olmuştur.

3.5.4. Maddenin etkisinde:

Hair filmi, tam anlamıyla iki farklı anlatının birleştiği bir film olmamakla birlikte, şarkı ve dansların olduğu ya da uyuşturucu kullanımının olduğu birçok sahne aracılığıyla farklı bir anlatı tarzını içinde taşıyabilmektedir. Bu iki farklı anlatının ön plana çıktığı şarkılar, "Hair", "Electric Blues/Old Fashioned Melody", "Hare Krishna", "Black Boys", "White Boys" ve "Walking in Space"dır. "Hair'de diegetik başlamayan şarkı ardından filmin bir parçası haline gelir ve karakterlerin kaldıkları hapisanedeki tutukluların da parçası olduğu bir hayal sahnesine dönüşür. "Electric Blues/Old Fashioned Melody" ve "Hare Krishna" ise uyuşturucu etkisindeki Claude'un kendisi ve Sheila'nın düğününü hayal ettiği, çeşitli kurgu oyunları, kostüm ve dekorları içeren bir sekans olarak yer almaktadır. Ardından Vietnam için Claude rütbeli askerler ile görüşme yaparken "Black Boys" ve "White Boys" şarkıları hem askerler hem de paralel kurguyla Central Park'taki kadın korosu tarafından söylenmektedir. Askerlik görüşmesinin fazlasıyla dışında kalabilecek şekilde, siyah ve beyaz erkeklere dair övgü sözlerini içeren şarkılar genel anlatının dışında seyirciye sunulmaktadır. Şarkı bitimiyle rütbeli askerler sıradan, resmi hallerine dönüş yaparlar. Son olarak da "Walking in Space" şarkısında Vietnam'lı birinin siyah fon önünde askerlik eğitimi arasında sunulması farklı bir anlatı tarzı olarak filmde yer almaktadır.

3.5.5. Rock konseri:

Film uyarlandığı müzikal itibariyle, Broadway’de sahnelenen ilk rock müzikallerinden birisidir. Müzikalin yazarları James Rado ve Gerome Rogni kendi hayatlarından yola çıkarak, dönemin gençliğinin sorunlarına ve hayat tarzlarına dair yazdıkları hikâyeyi besteci Galt MacDermot’a sunmuşlardır. Dönemin etkisiyle gençler arasında revaçta olan rock müzik türüne dair beste kullanımı, müzikalin sahne ve sinemadaki etkisinin de ötesinde kültürel bir fenomene dönüşmesine sebep olmuştur. New York Times, 2007 yılında müzikal hakkında, “*Hair*, Broadway’in altın çağındaki gösterilerin düzenli olarak yaptığı gibi, kültürü da doyuran son Broadway müzikallerinden biriydi.” demiştir.

Yazarların direkt olarak kendi kişisel tarihlerinden ve dönemin şartlarına bakış açılarından yola çıkarak yazdıkları müzikal, kullanılan müzik türü dışında dönemin önemli meselelerini konu etmesiyle de önemli bir yerdedir.

Filmin uyarlandığı Broadway gösterisinden farklı bir sonu bulunmaktadır. Orijinal metinde Oklahoma’dan gelen bir karakter yerine Claude da diğer karakterler gibi New York’ludur ve grubun lideri konumundadır. Gösteri boyunca devam eden kendisini sorgulamalarının sonucunda karakter, savaşa katılmaya karar verir ve gösterinin son şarkısı “The Flesh Failures (Let the Sunshine in)” ile orada öldüğü öğrenilir. Film halinde ise Claude’un ölümü değil, Berger’in ölümü gerçekleşir. Claude gruptakilerle görüşün diye bir süre onun yerine geçen Berger, yanlışlıkla Vietnam’a gider ve orada ölür. Bu bağlamda filmin genel, kapalı bir sonu olduğunu söylemek mümkündür. Ancak Berger’in ölümünü öğrendikten sonra karakterler, dönemin diğer gençleriyle Central Park’ta buluşup savaş karşıtı gösterilerini devam ettirirler. Bu sahne de seyirciye dönemin gençlerinin politik duruşlarına dair bilgi verir ve aktif bir düşünmeye iter.

3.5.6. Savaşın varlığı:

Filmin ana teması savaş karşıtıdır. Bu durum bir grup New York’lu genç üzerinden, dönemin şartları gösterilerek ve onların karşısına zengin, şehirli, üst sınıf yerleştirilerek sunulur. Savaşın toplum üzerinde bıraktığı tahribat, ana karakterlerden birinin ölümünün ani bir şekilde seyirciye sunulmasıyla verilmektedir. Dönemin sosyolojik ve siyasi olaylarının insanlar üzerindeki etkisi, özellikle de bir müzikal türü üzerinden, gerçekçi bir şekilde sunulmaktadır. Uyarlandığı sahne versiyonu, Broadway’e çıplaklık,

uyuşturucu, hippie kültürü gibi yenilikler getirmiştir. Benzer şekilde film halinde de bu unsurlar gerçekçiliği destekleyecek şekilde yer almaktadır. Claude, hippie kültüründen uzakta yetişmiş birisidir. Onun Vietnam'a gitmeden önceki son gününde tecrübe ettiği hayat, döneminin birçok genci için tanıdık sahneleri içermektedir. Claude, Berger ve arkadaşlarının tüm çabalarına rağmen yine de Vietnam'a gitmeyi istemesine rağmen hikâyenin sonunda oraya giden Berger olur ve hikâyeye mutsuz bir sonla kapanır. Seyirci, filmin başından beri kendisine en yakın görebileceği karakter Claude'un, Berger'in ölümüyle değişen karakteriyle tatmin etmiş bir şekilde filmde ayrılabilir. Ancak, filmin yayınlandığı dönemde henüz bitişinin üzerinden çok geçmemiş olan Vietnam Savaşına dair, özellikle de son sahnedeki karşıtlık ve gerçek sunuş seyirciyi filmin bir parçası haline getirmek yerine dışında bırakabilmektedir.

3.5.7. İki arkadaşın hayali:

Hair, ilk konsept müzikal örneklerinden birisi olarak filmiyle de büyük bir önem taşımaktadır. Belirli bir olay örgüsünden uzak anlatısı, karakterlerin gerçek New York sokaklarında sıradan hayatlarını yaşamalarını da beraberinde getirir. Vietnam Savaşı'nın Amerikan toplumu üzerindeki etkisinin hala büyük olduğu 1979 yılında yapılmış bir film olarak, döneminin kültürünü büyük oranda taşıyabilmektedir. İki beyaz erkek karakter üzerinden anlattığı hikayesinde, kadın ve siyah karakterlerinin temsilinde eksiklikler olmasına rağmen, özellikle sahne versiyonuyla birçok siyah oyuncu için önemli bir iş imkânı oluşturmuştur. Savaş karşıtlığı ve hippie kültürüne dair hikayesi aracılığıyla genel olarak seyirciyle bir özdeşleşme kurabiliyor olsa da yıldız oyuncu kullanımının eksikliği, hayal ve gerçeğin bir arada kullanıldığı sahneleri, şok edici finaliyle klasik anlatının dışında bir yer edinebilmektedir.

SONUÇ

Müzikal filmler söz konusu olduğu zaman ister klasik dönemi, isterse daha az örneklerinin verildiği sonraki dönemi baz alınsın; en önemli olgularından birisi Hollywood'un içinden çıkmış olmasına rağmen karşı sinema ile olan uyumdur. Çünkü seyircinin filmin bir parçası olmak için kabul ettiği uyuşmalar göz ardı edildiği zaman karşılaşılabilecek şey, teknik açılardan karşı sinemaya çok yakın bir anlatıdır.

Müzikal filmlerde yer alan karakterler, geçişsiz anlatıyla benzer yapıda yer alan karakterlerdir. Tek bir motivasyonunun varlığı onları klasik anlatının bir parçası haline getiriyor olsa bile karakterlerin bu motivasyon uğruna aldıkları kararlar, Wollen'ın karşı sinemada sözünü ettiği marjinal, toplum dışı karakterlerle benzer yere konumlandırmaktadır. Konuları itibariyle Hollywood'un ilk günden beri yeniden ürettiği toplumsal rolleri, muhafazakâr düşünceleri yeniden üretiyor olsa bile bunları şarkı ve dans sahneleri aracılığıyla gerçekleştirdiği için parçalı bir anlatıyı seyirciye sunmaktadır. Seyirci, bir müzikal film izlediğinin bilincinde bir şekilde filme başladığı için zaten en başından karaktere bir sempati duymaktadır. Özellikle yıllardır benzer filmler aracılığıyla seyirci tarafından hem şarkıcı hem dansçı hem de kimi zaman koreograf kimliğiyle tanınan yıldızlar, bu özdeşleşmenin önemli bir kaynağıdır. Ancak yine benzer şekilde bu uyuşmaların dışında bir bakış açısıyla bir müzikal filme yaklaştığımız zaman, kullanılan şarkı ve dans sahneleriyle teknik olarak sinemanın dışında bir anlatının parçası olabilmekteyiz. Zaten genel olarak bir Broadway gösterisinden ya da konsept albümden uyarlanan müzikal filmler, kendi dünyası içinde kapalı kalan birer anlatı olamamaktadırlar. Sahne versiyonlarını birer sinema filmine dönüştürmek, uyarlanan eserdeki anlamın yeni bir mecra ile farklı anlamlara dönüşmesine sebep olmaktadır. Aynı şekilde, şarkı ve dans kullanımını bu eserlerde uyuşmaların ötesinde birer yabancılaşma unsuru içermesine sebep olduğu için izlenilen şeyin film olduğunu da seyircinin gözünde ön plana çıkarmaktadır. Bütünleşik müzikallerin etkisiyle, karakterlerin motivasyonlarına dair eylemlerini gerçekleştirdikleri gerçek dünyaları ve bu motivasyonlarına dair duygu ve düşüncelerini şarkı ve dans aracılığıyla sundukları hayal dünyalarıyla iki farklı anlatının müzikal filmlerde yer aldığı da önemli başka bir durumdur.

Seyirci ve film türünün uzlaştığı bütün uyuşmalar bir şekilde karşı sinemaya uyumlu parçaları içinde taşımaktadır. Ancak Hollywood'un bir parçası olarak geliştiği için genel olarak hikayesinde barındırdıklarıyla ana akım düşüncelerin yeniden üretilmesi müzikal

filmlerin, Wollen'ın kelimeleriyle, tek günahıdır. Bunun yanında toplumsal roller, aşk ilişkileri, devlet ve toplum bağı, dine, ekonomiye ve kültüre bakış gibi çeşitli önemli konuyu; Amerika kültüründe yer edindiği haliyle devam ettirmesi; 60'lı yılların toplumsal hareketleriyle biraz daha açık hale gelmiştir. Kadınların müzikal film üretim sürecinde tam anlamıyla yer edinmesi sözü edilen yıllarda hala güç olsa da kadına dair hikayelerdeki değişim gözle görülür hale gelmiştir. Sadece ailenin bir parçası olarak konumlandırılmayan kadının toplumda yer aldığı farklı roller de müzikal filmlere konu olmaya başlamıştır. Aynı şekilde elbette kendisine kaynak olarak aldığı Broadway'deki değişimlerin varlığıyla, karakterlerin ırk, cinsiyet kimliği ya da cinsel yönelimi bakımından çeşitliği de zamanla müzikal filmlerde kendine yer bulmaya başlamıştır. Bu sayede sinemanın ilk gününden beri daha çok Hollywood içinde üretilen ve geliştirilen bir tür filmi olmasına rağmen müzikallerin karşı sinemaya, Wollen'ın kavramları aracılığıyla, uyumlu örneklerinin olduğunu söyleyebiliriz. Jane Feuer'in (1982) "biçimsel olarak cesur, kültürel olarak türlerin en muhafazakarı" olarak tanımladığı müzikal, teknik açıdan uyuşmaların ötesini incelediğimiz zaman zaten içinden çıktığı endüstrinin karşısında yer alabiliyorken, 70'li yıllarda konu olarak kendisine tercih ettikleriyle de bu durumu pekiştirmiştir.

Tür filmlerine olan ilginin azalmasıyla eskisi gibi bir bütçenin ayrılmadığı müzikal filmler, zamanla azalmaya başlayınca da zaten çok fazla ciddiye alınmayan tür iyice arka plana atılmıştır. Poetika'da "tragedyanın gelişim aşamaları ve bunları borçlu olduğumuz kişiler hakkında bilgi yok değil ama komedyaya ciddiye alınmadığı için baştan beri unutulmuştur" (2017: 13) denilmektedir. Sinemanın en büyük gelişmelerinin yaşandığı Hollywood üzerine çeşitli, binlerce çalışma mevcutken müzikal türüne dair, komedyaya ile benzer sebeplerden dolayı, yeterince çalışma bulunmamaktadır. Özellikle altın çağının ardından 60'lı ve 70'li yılların öncülüğünde gelen süreç, sadece müzikallerin değişim geçirip çöküşünün yaşandığı bir dönem olarak bahsedilip geçilmektedir. Ancak eskisi kadar büyük bir başarıya sahip olunmasa bile üretilen eserler, kendi dönemini ve insanlarını anlayabilmek için önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Altın çağının dahi, toplumsal olayların etkisiyle yaşadığı dönüşüm müzikal türünün sinema için önemini ortaya koymaktadır. Bu çalışmada da Türkiye'de hakkında yeterince kaynak bulunmayan müzikal türünün önemli tarihsel sürecinden ve karşı sinema ile olan bağından bahsedilmiştir.

Müzikallerin altın çağları ve bu çalışma için tercih edilen 70'li yıllar müzikal filmleri arasındaki gözlemlenen farklar, öncelikle tematik olarak ortaya konulmuştur. Biçimsel olarak zaten müzikal filmler, ortaya çıktığı ilk gününden beri var olan muhalif yapısını,

70'li yılların değişen toplum düzeniyle daha fazla ön plana çıkararak karşı sinemaya uygun bir hale gelebilmiştir. Elbette ortaya çıktığı ve büyük bir gelişimini gösterdiği Hollywood'un etkisiyle bir tür filmi özelliğini göstererek bir sanat filmi derecesinde muhalifliği içinde taşıyor olsa bile, analiz edilen beş filmle karşılaşılan şey türün kendi tarihiyle yaşadığı karşıtlıktır.

Cabaret filminin sahip olduğu, şarkıların söylendiği ve gerçek hayatın yaşandığı ikili yapı ve öncesinde türde çok fazla kullanılmayan temaları, müzikal filmler içinde popüler hale getirerek sonrasında ortaya çıkacak filmlere de öncü olabirmiştir. Ardından yine aynı yönetmenin 1979 yılında ortaya çıkardığı *All That Jazz* ise müzik ve dans eşliğinde, öncesinde türde var olmayan karanlık havayı, türde pekiştirmiştir ve müzikal türünün değişimini daha geniş bir seyirci kitlesine sunmuştur. İsa'ya dair iki müzikal projenin filme dönüştürüldüğü 1973 yılında ise, *Godspell* ve *Jesus Christ Superstar*, zaten dini projelerin olabildiği birtürde farklı müzik türleriyle, İsa anlatısının öncesinde örneğiyle pek karşılaşılmayan halini sunmuştur. Son olarak da *Hair*, dönemine dair güncel sayılabilecek konuları işleyerek; yine öncesinde müzikal tiyatrodaki ve müzikal filmlerde kendisine çok fazla yer bulamamış rock müziği türe getirerek öncü olmuştur. Biçimlerindeki, tonlarındaki, kullandıkları müzik ve dans türlerindeki ve temalarındaki, genellikle müzikal filmlerde örneğine az rastlanan yenilikleri getiren 70'li yılların müzikal filmleri türün sonrası için yeni bir alternatif sunmuştur.

Bu çalışma aracılığıyla bir Hollywood ürünü olarak yansıtılan müzikal türünün, 70'li yılların etkisiyle sahip olduğu değişimi sunulmaktadır. Wollen'ın karşı sinema kavramlarıyla analiz edilen filmler dahilinde ulaşılan sonuç, türün teknik açıdan ilk gününden beri sahip olduğu muhalifliğin, 70'li yılların toplumsal değişimiyle tema olarak da benzer bir yere konumlandırılmasıdır.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (2016). *Popüler Sinema ve Film Türleri* (2. Baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Aristoteles. (2017). *Poetika -Şiir Sanatı Üzerine-*. (A. Çokona, Ö. Aygün, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Block, G. (2011). Integration. M. M. Raymond Knapp içinde, *The Oxford Handbook of The American Musical* (s. 97-109). New York: Oxford University Press.
- Bottero, A. (2019). Re-defining the musical: adapting Cabaret for the screen. J. Vatain-Corfdır, & A. Martina içinde, *American Musicals: Stage and Screen / L'écran et la scene* (s. 185-202). Paris: Sorbonne Université Presses.
- Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: MitosBOYUT Yayınları.
- Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Eğitim Araştırma ve Bilimsel Yayınları.
- Feuer, J. (1982). *The Hollywood Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Field, S. (2013). *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri*. (Ş. Erol, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayım
- Fiske, J. (2014). *İletişim Çalışmalarına Giriş* (3. Baskı). (S. İrvan, Çev.) Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Gürkan, H. (2013). Godard ve Karşı Sinema. *İletişim Çalışmaları Dergisi* (3), 77-87.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (M. Çavuş, U. Kutay, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.
- Karadoğan, A. (2016). *Senaryo ve Anlatı: Senaryo için Anahtar Kavramlar*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Macpherson, B. (2020). Musical Theater Voices from Superstar to Hamilton. J. Sternfeld, & E. L. Wollman içinde, *The Routledge Companion to The Contemporary Musical* (s. 69-77). New York: Routhledge.
- Malone, T. B. (2006). *Crafting Utopia and Dystopia: Film Musicals from 1970-2002*. (Doktora Tezi) Ohio: Bowling Green State University.
- Mulvey, L. (1993). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. (N. Abisel, Çev.) 25. *Kare Sinema Dergisi*(3), 18-24.

- Oliver, P. H. (2018). Should You Judge a Book by Its Cover? The Authentic Relationship Between Religion and The Stage in Fiddler on The Roof, Godspell, and The Book of Mormon. (Yüksek Lisans Tezi) Georgia: Columbus State University.
- Onaran, O. (1987). Müzikaller Değişiyor mu? ...*Ve Sinema* (5), 53-61.
- Paffenroth, K. (2001). Film Depictions of Judas. *Journal of Religion & Film*, 5(2).
- Parkinson, D. (2007). *The Rough Guide to Film Musicals*. New York: Rough Guides.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House.
- Shang, K., Fewster, H., & Szudek, A. (2021). *Musicals: The Definitive Illustrated Story*. London: Dorling Kindersley Publisher.
- Sternfeld, J. (2006). *The Megamusical*. Bloomington, USA: Indiana University Press.
- Şener, S. (2019). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (12. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Taylor, M. (2012). *Musical Theatre, realism and entertainment*. Surrey: Ashgate Publishing.
- Wollen, P. (2010). Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgârı. A. Karadoğan içinde, *Sanat Sineması Üzerine Tartışmalar ve Yaklaşımlar* (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Wollman, E. (2014). Busted for Her Beauty: Hair's Female Characters. *American Music Review*, 43(2), 16-20.