

BÜTÜNDEN BİR PARÇA: KARAGÖZLÜM

Oğuzhan Dursun

Küreselleşmenin getirmiş olduğu yoğun etkileşim, toplumsal kodlardan endüstriyel yapılanmalara kadar hemen her şeyin üzerinde etkili oldu. Sinema da bundan nasibini fazlasıyla aldı. Bu noktada, bir sentez sineması olarak “Yeşilçam” da gerek bu küresel etki alanından, gerek ülke şartlarından ve gerekse kendi geleneğinden etkilenerek vücuda geldi. Bu metinde, tam da bu etki alanını göstermek için *Karagözlüm* (Atıf Yılmaz, 1970) filmi ele alınacak. Böylece tümünden gelim yöntemiyle filmi daha anlaşılır kılmak ve vücut bulduğu atmosferi olabildiğince geniş tutarak daha isabetli bir yoruma kavuşmak amaçlandı.

Girizgah

1920’lerin sonlarında küresel pazardaki hakimiyetini artık açıkça deklare eden Hollywood, kendi film yapısını (yani kurmaca olan, sonu belli, güçlü bir erkek karakter tarafından ilerleyen öykü yapısını) adeta bir norm haline getirdi.¹ Birçok ulusal film üreticisi de bu yapıyı alıp ufak değişikliklerle uyguladı.² Buna rağmen, birçoğu evrensel ile yerel arasında mekik dokuyarak kendi özgümlükleri içinde bunu yeniden yorumladı. Bu noktada, **Stephen Crofts**, “*Ulusal sinemaların ulusal karakteri yansıtan kendilerine özgü özellikler taşıdığını*” söyler.³ **Thomas Elsaesser**’in *ImpersoNation*⁴ (ulusal temsil, ulusal karakterizasyon) yahut

¹ Crofts, Stephen. 1993. *Reconceptualising National Cinema/s*. The Quarterly Review of Film and Video, vol. 14, no. 3, New York: Routledge. Sf.: 49-67

² Crofts, Stephen. A.g.e. sf.: 49-67

³ Crofts, Stephen. A.g.e. sf.: 49-67

⁴ Elsaesser, Thomas. *ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries*. European Cinema: Face to Face with Hollywood, 2005, sf.: 57-81.

Higson'un *Otherness*⁵ (başkalık) şeklinde kavramsallaştırdığı mesele tam da bununla ilgilidir. Yeşilçam da işte bu şemsiye altında değerlendirilmelidir.

Sanat sineması nasıl Avrupa'da Hollywood'a karşı bir reaksiyon olarak doğduysa Yeşilçam da benzer bir karşı koyuşun ürünüydü.⁶ Fakat hakim konvansiyonlardan da tamamen kopmamıştı. Yerli, popüler, Hollywood'u model alan, üretici, star sistemine dayalı kapitalist üretim tarzı, üretim-dağıtım-gösterim ağı olan bir sinemaydı.⁷ Neredeyse tüm gücünü melodram geleneğinden alan Yeşilçam'ın özgünlüğü ise hibrit yapısında yatıyordu. *Domu' Al-hubb*'dan (**Muhammed Karim**, 1936) Mısır filmlerinin gösteriminin yasaklandığı 1948 yılına kadar melodramların yoğun bir şekilde izlenmesi 50'lerden sonra ortaya çıkacak olan Yeşilçam için bir dönüm noktası oldu.⁸ Öte yandan erken Cumhuriyetin politikaları ve siyasi ortam yerli filmlerin gösterim havzasını domine ettiği 1960-1975 arasındaki dönemde dahi etkisini gösterdi. Yeşilçam, Hollywood etkisi, devlet politikaları ve sosyo-politik ve ekonomik şartlar altında gelişti.

Yeşilçam'ı Yeşilçam Yapan Atmosfer

Çatışma üzerine kurulu olan melodram, geleneksel ve modernin bir arada var olduğu bir anlatı yapısına sırt dayar.⁹ Yeşilçam melodramında bu çatışma köy-kent ikiliği, Batılı-Doğulu dikotomisi olarak kendini gösterir.¹⁰ Zaten bu sinema sekülerleşme, Batılılaşma, bireycilik gibi pozitivist cumhuriyet reformlarının yarattığı boşluğu dolduran bir unsur olarak ortaya çıktı.¹¹ Melodramdaki nostaljik arzu, geriye dönüş şeklinde ele alınır. Ana karakterlerin hikaye sonunda o masumiyet alanına tekrar dönerek mutlu sona kavuşması bundandır.¹²

⁵ Higson, Andrew. *The limiting Imagination of National Cinema*. Cinema and Nation. 2000.

⁶ Erdoğan, Nezi. *Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965-1975*. Screen. 39: 3, 1998, sf.: 259-271.

⁷ Erdoğan, A.g.e, sf.: 259-271.

⁸ Gürata, Ahmet. *Türkiye'de Mısır Sineması*. 2000.

⁹ Arslan, Savaş. *Cinema in Turkey: A New Critical History*. 2011

¹⁰ Erdoğan, A.g.e, sf.: 259-271.

¹¹ Arslan, A.g.e. 2011

¹² Williams, Linda. 1998. "Melodrama Revisited", içinde *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Ed. N. Browne, Berkeley: University of California Press.

Yeşilçam melodramının tipik formülasyonunu **Nezih Erdoğan** şu şekilde belirtiyor: “Erkek, kızla tanışır. Bir araya gelirler, ayrılırlar, tekrar bir araya gelirler”.¹³ Erkek ve kadın arasındaki bu ilişki, iyi-kötü çatışması etrafında kurulan klasik anlatıyı doğurur.¹⁴ İşte bu modern ve geleneksel öğelerin çatışması, kadın figürü üzerinden sembolize edilir.

Bu geleneğe göre kadın, yozlaşmanın da sembolüdür.¹⁵ Olumsuzlanan kadın karakterin aşırı-Batılılaşması; gösteriş, makyaj, mücevher vs. ile temsil edilir.¹⁶ Övülen kadın karakter ise, 30’ların edebiyatında ortaya çıkan yoldaş-kadın gibi kendini feda eden, cinselliğiyle ön planda olmayan tiptir.¹⁷ Bu öyle bir kadındır ki **Bülent Oran**’ın 1973’teki bir söyleşisinden alıntıyla, “Sadece bir adamı sever. Sadece bir adamla ilişki kurar. Kimse ona dokunamaz. Eğer bu kural bozulursa, film para etmez”.¹⁸ Bu filmler, ataerkil bir toplum içinde çekilmesine rağmen kadının pozisyonu ve karakterden ziyade bir kahraman olarak hikayeyi dönüştürmesi dikkate değerdir. Yeşilçam melodramlarında hısım-akraba da son derece önemlidir. Mahallenin özellikle altı çizilir. **Ziya Gökalp**’ten alıntıyla, ‘toplum bağıllık’, karakter destek istediğinde yardıma koşar.¹⁹ Dolayısıyla bireycilik kabul edilebilir bir düşünce değildir.²⁰

Yeşilçam’da bu anlatı yapısı kurulurken amaç bir gerçeklik vaadi değildi. Bu filmler sığınacak bir “liman işlevi” görüyordu ve bunun sosyo-politik bir arka planı vardı. **Nilgün Abisel**, bunun nedenini şöyle açıklıyor: “Özellikle göç ve kentleşme sürecinin etkisindeki seyirci için bu filmlerin sunduğu ‘başı sonu belli’ dünyalar ya da başka deyişle ‘düzenlilik’ duygusu, onlara sarsıntılı günlük yaşamlarında sığınabilecekleri bir liman işlevi görmüştür”.²¹

Kuruluş felsefesi Batılılaşma olan Cumhuriyet Türkiye’si, özellikle 1925 yılında çıkarılan *Takrir-i Sükûn* kanunundan sonra tek-sesli bir politikaya sırtını dayayarak

¹³ Erdoğan, A.g.e, sf.: 259-271.

¹⁴ Abisel, Nilgün. . "Bir Dünya Nasıl Kurulur?: Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine. " *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phonix, 2005.

¹⁵ Gürata, Ahmet. *Türkiye’de Uluslararası Film Gösterimi ve Kültürlerarası Alımlama (1910 -1950)*. TFAYY 4, 2004.

¹⁶ Gürata, A.g.e.

¹⁷ Gürata, A.g.e.

¹⁸ Gürata, A.g.e.

¹⁹ Gürata, A.g.e.

²⁰ Gürata, A.g.e.

²¹ Abisel, A.g.e.

sentez fikrini reddetti.²² Fakat II. Dünya Savaşı'nın akabinde gelen değişim, bu otoriterliği kırdı. Savaşın sonunda *Marshall Planı* ve *Truman Doktrini* ile gelen demokratikleşme ülkenin sosyo-kültürel yapısını derinden etkiledi.²³ Fakat politik arena 60'ların sonlarında kızıştı. Ekstrem solun 1969'da silahlı mücadeleye başlaması ve "Bozkurtların" da buna karşı saf tutması sonucu toplum bir çatışma ortamıyla yüz yüze geldi.²⁴ Tabanda bunlar olurken yapılan 69 seçimlerinde Adalet Partisi yüzde 46,5 ile yine oyların çoğunluğunu alırken Cumhuriyet Halk Partisi yüzde 27,4'te kaldı.²⁵ **Karagözlüm** filmi tam da böyle ortamda çekildi.

Filmin çekildiği bağlamı daha iyi anlamak için vurgulanması gereken bir diğer önemli unsur ise erken Cumhuriyet'in müzik politikasıdır. Tek parti dönemi politikalarından müzik de direkt olarak etkilenmişti. Bunda Cumhuriyet'in kurucu fikir babalarından **Ziya Gökalp**'in ortaya koyduğu görüşlerin çok büyük etkisi bulunmaktadır. Temelde iki sentez önerisi vardı. İlki, gayri milli sayılan 'Osmanlı Saray Müziği' ve 'Klasik Türk Müziği'nin tamamen dışarıda bırakılması. İkincisi ise "Klasik Türk Müziği"nin de tıpkı halk müziği gibi Batı armonisiyle birleştirilebileceği.²⁶ Tek parti döneminde birinci anlayışa yaklaşılarak "Klasik Batı Müziği"ne odaklanıldı. Bu müziği yaygınlaştırmak için de Darülelhan (Konservatuar) bölümü 1926'da kapatılarak müzikte zoraki Batılılaşma belirtileri yoğunluk kazandı.²⁷ Bu öyle bir boyuta ulaştı ki 1934 yılının Kasım ayında halk müziği her alanda yasaklandı.²⁸ Sinema da bu atmosferden ister istemez etkilendi.

Muhsin Ertuğrul bu yasak döneminde çektiği **Bataklı Damın Kızı Aysel** (1934) filminde, Klasik Batı Müziği bestecisi **Cemal Reşit Rey**'e görev verdi.²⁹ Fakat halk nezdinde buna çok fazla itibar edilmeyince bir yumuşama hâsıl oldu. Devletin müzik politikasındaki sert tutumundan vazgeçmesi sonucu **Muhsin Ertuğrul**, **Münir Nurettin Selçuk**'la şarkılı film çevirmeye başladı.³⁰ Olayın bir de diğer

²² Zürcher, Erik Jan. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları. 2000.

²³ Zürcher, A.g.e.

²⁴ Zürcher, A.g.e.

²⁵ Zürcher, A.g.e.

²⁶ Gökalp, Ziya. 1978. *Türkçülüğün Esasları*. Haz. Mahir Ünlü - Yusuf Çotuksöken. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

²⁷ Gürata, Ahmet. *Türkiye'de Mısır Sineması*. 2000.

²⁸ Gürata, A.g.e., 2000.

²⁹ Gürata, A.g.e., 2000.

³⁰ Gürata, A.g.e., 2000.

boyutu var ki o da yabancı filmlere yapılan eklemeler ile bu sentezin sağlanmaya çalışılması. Örneğin, *Oğlumu Öldürdüm* (Robert Florat, 1946) filminde Fas'ta geçen düğün sahnesinde sahneye bir anda **Hamiyet Yüceses**, kemani **Sadi Işılay** gelir ve “*Yesin Onu Ninesi*”ni seslendirir.³¹ Yine **Hafız Burhanettin** (Sesılmaz), **Saadettin Kaynak** gibi isimler Mısır filmlerindeki parçaları seslendirerek onları ‘izlenebilir’ kıldı.³² Yabancı filmlere böylece Türkçe şarkıların yer aldığı sahneler monte edilerek nevi şahsına münhasır bir tarz ortaya çıkardılar. Özellikle 50’lerden sonra sinema sektöründe, devlet politikasının aksine ikinci yaklaşım tercih edildi. Halkın rağbet gösterdiği müzik kendine yakın hissettiği idi. Yeşilçam filmleri de bu kültürel çekişmeden etkilenerek kendine göre bir sentez üretti. Fakat Batı müziğine hiçbir zaman tam olarak sırt çevirmedi, bir şekilde anlatılarda yer verdi. Örneğin, sempati uyandıran kahramanlar tarafından söylenen geleneksel Osmanlı-Türk müziği (veya onun modern bir versiyonu) olurken ‘dejenere’ zengin çocukları çoğunlukla rock ve pop müzik eşliğinde dans eder.³³ Netice itibarıyla Yeşilçam, Mısır filmlerinden intikal eden melodram geleneğini de devralarak bu kültürel atmosferde kendi melez tarzını oluşturdu.

Karagözlüm

Atıf Yılmaz imzası taşıyan *Karagözlüm* tam da yukarıda bahsedilen iklimden nasibini fazlasıyla almış önemli bir film. Özellikle 60’ların ortaları ve 70’lerin başında kadın karakterlerin anlatı içinde daha fazla ön plana çıkması bu filmde de görülür.³⁴ Bir halk kızı olan Azize’nin Batı müziği çalan Kenan ile kurmuş olduğu ilişki ve Azize’nin Kenan vasıtasıyla ulaştığı hibrit müzik tarzı anlatı ve üslup olarak bu harmanlanmayı başarılı bir şekilde gösterir. Formel olarak da Batı enstrümanlarıyla Türkçe şarkıların seslendirilmesi ve buradan farklı bir melezliğin ortaya çıkması yine bu ve bu tip filmleri özgün kılan özelliklerden. Film, **Nilgün Abisel**’in Yeşilçam filmlerinin anlatı yapısı hakkındaki tespitlerinden hareketle ele alınarak yorumlanacak.

³¹ Gürata, A.g.e., 2000.

³² Gürata, A.g.e., 2000.

³³ Gürata, Ahmet. 2006. “Translating Modernity: Remakes in Turkish Cinema,” içinde *Asian Cinemas: A Reader and Guide*. Ed. Eleftheriotis, D. ve Needham G. Honolulu: University of Hawaii Press.

³⁴ Abisel, A.g.e.

Filmin ilk sahnelerinde sesinin güzel olduğu anlaşılan –ya da pavyon/gece kulübünde çalışan- kadın kahramanla karşılaşılıyorsa, olay örgüsünü önceden çözmek, filmin bir kadının ‘yükselme’ öyküsünü anlattığını, ancak bunun ‘doğru’ erkeğe duyacağı aşktan daha önemli olmadığını anlamak mümkündür. (Abisel 2005: 172).



Melodram modunun tüm özelliklerini gösteren *Karagözlüm* filminde **Abisel**’in bahsetmiş olduğu bu giriş ile karşılaşırız. Filmin daha ilk sahnesinden itibaren biz Azize’yi mahallesiyle beraber görürüz. Şarkıyı onlarla beraber söyler, balık pazarında onlarla beraber satış yapar. Bu, onun yaşam tarzıdır. Herkesin sevdiği, etrafını neşelendiren bir halk kızıdır. Sesi güzeldir. Pavyonda çalışmaz ama bu sesi ile geleceğe göz kırpar. Azize’nin yükseliş öyküsü ve büyük aşkı, bu sahnenin akabinde yavaş yavaş kendisini belli edecektir.

Öykü, genellikle bir rastlantıyla dengeli bir yaşam ortamında bu dengeyi bozan, yeni ilişkilere ve biçimlenmelere neden olan bir dış etkenin devreye girmesiyle başlar. (Abisel 2005: 167).

Rastlantı, Yeşilçam’ın can damarıdır. *Karagözlüm*’de de Kenan’ın, arkadaşı piyanist Orhan ile birlikte Azize’nin olduğu balıkçı pazarına sürüklenmesi ve alaturka müzik ile temasa geçmesi tesadüfen gerçekleşir. Balık almak isteyen Kenan’ın Azize’ye yönlendirilmesi de yine bu zincirin devamıdır. Hatta bu

sahneden sonraki ilk karşılaşmalarında ve üçüncüsünde hep tesadüfen görme söz konusudur. Azize, gazino sahibi tarafından kendi mekanına davet edildiğinde Azize'nin çarpıştığı garson da Kenan'dır. Arnavut Osman'ın karısıyla beraber tesadüfen Azize'nin olduğu yerde yemek yiyip onu dinlemeleri, Hollywood'dan gelen yapımcıların da yine şans eseri onu tanımaları önemlidir. Dönüm noktaları ve hikayeyi yürüten olaylar tesadüf üzerine bina edilmiştir.

Kadının “Kendini Yetiştirme Süreci” (Abisel 2005: 171)

Azize, yeteneğinin keşfedilmesinin ardından bir eğitim sürecine tabi tutulur. Azize'yi Madam Surpik'e emanet eden Arnavut Osman, onu bu yeni âleme hazırlamaya çalışır. Rum aksanlı Madam, “*On derste tam bir hanımefendi yapacak seni.*” der. Azize de “*On günde tenekeye turşu basar gibi ha...*” diye dalga geçer. Giyim, kuşam, oturma, ‘dansın envaiçeşidini öğrenmek’ hep motorize bir şekilde madam tarafından öğretilmeye çalışılır. Müzik dersine geldiklerinde, “*Müziyatın klasik cinsidir. Bizde anlayanı pek az ise herkes bilir geçinoor. Üç-beş isim ezberlesen kafi. Boy pos göstermeye gittiğin konserlerde bilgiçlik taslarsın.*” der madam. Madam Surpik'in repliğinde aslında film evrenini aşan bir modernizm eleştirisi gizlidir. Bununla aslında yapılmış-ama-hiç-olmamışlık hali yerilir. Bu iki haftada hızlandırılmış kurs ile kendini yetiştirme sürecinin kendisi de zaten aleni bir eleştiriden başkası değildir. Esasa değil de şekle bakma konusu anlatı vasıtasıyla hicvedilir.





“Mutluluğun parada değil aşkta olduğu” vurgulanır (Abisel 2005: 167).

Mahallenin eski topraklarından Huriye Hanım, şöhret yoluna adım atan Azize için, *“Böyle başlar zaten. Şarkıcılıktı, oyunculuktan derken bir bakarsınız kimin kapatması olup çıkıvermiş.”* der. Tam olarak Huriye Hanım’ın dediği gibi olmasa da Azize köklü bir değişime uğrar. Kenan da bunun farkındadır. Azize’yi üstü örtülü bir şekilde ikaz eder ama kadın başkarakter, kendisinin değişmediğini iddia eder. Kendi posterini önünde iken *“Temel reisin kızı balıkçı Azize’yim ben.”* der. Diyaloglar bu şekilde gerçekleşirken kadrajda kırık bir ayna belirir. Azize bu aynada kendisine bakar. Kenan’ın eleştirisi, Azize’nin iki arada bir derede kalması kırık ayna metaforuyla kendisini gösterir. Bu sahnenin hemen akabinde Azize’nin **Rock Hudson** ile *Mihracenin Favorisi* filminde oynamak üzere teklif alması çatışmayı daha da öteye taşır. Sahi *“Kim istemez Hollywood’a gitmeyi?”*. Bu teklif karşısında sevinen Azize literal anlamda dönerek –ki manidardır– *“Balıkçı kızı Azize, Mihracenin Gözdesi filminde. Herhalde rüya görüyorum.”* diye sevinçten dans eder. O günün akşamında da dönemin ünlü hippie şarkıları eşliğinde eğlenir ve kaybolmuşluğu birbirinin içine geçmiş müzikle gösterilir.



Azize eğlencedursun, biz paralel kurguyla zoom-in yaparak Kenan'ın zihnine gireriz ve onun rüyasını görürüz. Görüntü rüyayı betimlemek için fludur.



Hollywood rüyasının somutlaşarak gerçek bir rüya şeklinde ele alınması dikkate şayandır. Oryantal dans sergileyen kişi Azize iken zurnacı da Kenan'ın kendisine benzeyen kişidir. Asıl Kenan ise bu sahneyi izler. Mihrace'nin kulu-kölesi olan

kendi kopyası ve Azize'nin bu hayaline molotof kokteyli atar. Bu sahne son derece önem arz ediyor çünkü Kenan'ın attığı o molotof, Hollywood hayaline atılır. Akla 1969 yılında silahlı mücadeleye girişen ve molotof kokteyliyi sıkça kullanan militan solu getirir. Bu anlamda sahne aynalayıcı bir özellik de gösterir. Artık bir sentezi temsil eden Kenan, bunu kabul edemez. Mihrace'nin yüzünün hiç görülmemesi ise onun bir karakterden ziyade bir düşünce, bir dünya görüşü olmasından ileri gelmektedir. Nitekim "dışarının" bu coğrafyadakileri oryantalist gözlüklerle ya oryantal dansçı yahut zurnacı görmesi bu şekilde anlatıma dökülür ve eleştirilir. Neticede Azize'nin kariyer peşinde olması yerilir ve aşkını tercih etmesi gerektiği vurgulanır.



Azize, kendi şarkılarını besteleyen takma sakallı meçhul birine sırt dayamıştır. Bu kişi ise Kenan'dan başkası değildir. Kenan, Batılı müziği bir kenara bırakıp Azize için farklı bir tarzda müzik besteler. Bu süreçte kimliğini ifşa etmez. Fakat Azize, bir yolunu bulup bu bestecinin yanına gider. Besteci 'mutluluğun parayla satın alınamayacağını' söyler. Bu tam olarak melodramın arzulanan dönüm noktalarından birisidir. Neticede, 'parayı, şöhreti aşkına tercih' etmek yanlıştır ve Azize bunu ağlayarak öğrenir. Nitekim Kenan'ın amcası tarafından –yine tesadüfen- Kenan ile Selma'nın nişanına gittiğinde artık her şey ayan beyan ortadadır. Dilinden o ünlü replik dökülür: "*Her şeye birden sahip olmak isteyen*

kimse, elindekini de kaybeder.” Azize pişman olur ve melodramın temel dinamiklerinden olan o masumiyet alanına tekrar dönmek için her şeyi bir kenara bırakarak doğup büyüdüğü mahallesine geri gider.

“Kadın kahramanlar kendi yaşamlarına ilişkin plan ve program yapmazlar, olayların akışı içinde duygusal çatışmalar yaşarlar, ayrıca tek arzuları evlenip yuva kurmaktır.” (Abisel 2005: 170)

Azize, her şeyi kaybettiğini düşünerek mahallesine döner ve babasına ağlayarak sarılır: *“Her şey bitti babacığım. Bütün hayallerim, aşkım, her şeyim.”* Aslında biten her neyse onun içinde hayalleri yoktur. Fakat zaten asıl mesele o hayaller gerçekleşirken aşkını harcamış olmasıdır. Kariyerle aşkı teraziye koyduğunda ise her zaman aşk ağır basacağı için ‘her şey’ bitmiştir. Azize, ertesi gün balık pazarına döner. İlk masumiyet anına teşrif ettiği bu sahnede aynı kıyafetlerle şarkı söyler ama kimse ona katılmaz. Terk ettikleri tarafından terk edilir. Bu dengeleri tersine çevirip hikayeyi mutlu sona çevirecek yalnızca bir kişi vardır: Kenan. O da nihayet arzı endam eyler. Emektar kemaninin Azize’yi affetmesi ile mahalleli de affeder ve hep birlikte şarkı söylerler. Bu son sahnede de müstakbel kocanın Kenan olduğu aşık bir şekilde sunulur.



Doğu-Batı Dikotomisi ve Müzik

Filmdeki Doğu-Batı dikotomisi, tam da melodramın tipik özelliklerindedir. Bütün hikayenin üzerine bina edildiği karakteristiktir. Bu çatışma müzik üzerinden yürütülür. Film boyunca, üç tip müzik görürüz: Klasik Batı Müziği (Kenan-norm), Geleneksel Türk popüler müziği (Azize-yerleşik) ve Popüler Dans Müziği (Semra-yozlaşmış).³⁵ Batı müziği çalan Kenan ve arkadaşı Orhan'ın diyalogunun akabinde Azize'nin balık pazarındaki *Balıkçı* şarkısına kesme yapılması, çatışma unsurunu başından vererek dramatik yapıyı kuvvetlendiren bir anlatım örneği gösterir. Ayrıca, Gazino sahnesi de son derece önemli bir noktada bulunuyor çünkü gazinoda herkesin sevdiği ve dinlediği kişi olarak Azize vardır. Klasik Batı Müziği'ni temsil eden garson Kenan, müziği beğenilmeyen ve Türk Klasik Müziği'ni temsil eden Handan ikinci plana itilir. Kenan'a kur yapan Handan'ın bu şekilde olumsuz tasvir edilmesi sadece karakteriyle ilgili değil, ona yüklenen mana ile alakalıdır. Batı müziği de aynı şekilde yerilir.

Kenan'ın iş arkadaşı Orhan bile, Kenan Batı müziği icra ederken uyuklar. Sonra onu paylayarak, "*Oğlum topla kafayı da vazgeç bu diş ağrısı kefere müziğinden. Seninki Müslüman mahallesinde salyangoz satmak.*" der. Kenan'ın başta ilkeli durarak "*Alaturka yazacağıma hamallık yaparım daha iyi.*" demesi ve alaturkayı hakir görmesi, 1934 yasağını ve devlet politikalarını akla getirir. Azize ile ilk karşılaşmalarında kadın karakterin sakarlık yaparak Kenan'ın kâğıtlarını düşürmesi üzerine besteler etrafa saçılır. Kenan telaşla, "*Keman partisi, çello partisi, viyola partisi.*" diye kâğıtları alelacele toparlamaya çalışırken Azize dalga geçerek, "*Halk Partisi, Adalet Partisi, Bölükbaşı Partisi.*" der. Burada ilk olarak Kenan ve onun temsil ettiği Batıcı yaklaşım ile alay edilirken, ikinci olarak da o dönem gerçekten de siyaset arenasında olan partilere gönderme yapılır.

Kenan'ın klasik müziği bırakıp Azize'ye popüler şarkıları bestelemesi film için bir dönüm noktasıdır. Kenan'da sentez fikri belirir. Kenan da bir geçiş sürecindedir ve Batı müziğinin Azize'ye -yani halk kızına- ulaşmada engel olduğunu fark etmiştir. Kenan ise daha sonradan bir harmanlama sürecine girerek, Azize'ye Batı enstrümanlarıyla yerli parçalar besteleyerek- bir orta yol bulur. Bu bir nevi pazarlıktır ve Yeşilçam'ın, belki daha evveline gidersek Türk Sineması'nın, devlet ile girmiş olduğu pazarlığın bir yansımasıdır. Mevcut şartların filmde bu şekilde

³⁵ Erdoğan, A.g.e., s. 259-271.

temsili, **Nezih Erdoğan**'a göre, *Karagözlüm*'ü bu ulusal kimlik meselesine eğilen ve “*Yeşilçam melodramını mükemmel bir şekilde*” yansıtan bir film kılar.³⁶ Gerçekten de Kenan, Azize ve Handan arasındaki müzik ilişkisi ve diğer yan karakterlerin çatışma ortamını alevlendiren ilişkiler bütünü aslında içinde bulunulan şartlardan bağımsız olmak şöyle dursun, bizatihi kendisidir.

Netice itibarıyla, *Karagözlüm* filmini anlatı yapısıyla önemli bir örnek olarak değerlendirebiliriz. Zaten senaristin de **Bülent Oran** olduğunu düşünürsek bu daha bir manidar olur. *Karagözlüm* özgün bir film olmakla beraber aynı zamanda içinden çıkmış olduğu dönemi, endüstriyi ve mantaliteyi taşıyan bir üründür. Filmin içinde vücut bulduğu atmosfer, onun bütün kılcal damarlarına sirayet etmiş ve tüm yapısını şekillendirmiştir. Bizim bugün hâlâ bu film(ler)i neden izlediğimiz ise yine bu filmleri inceleyerek anlayabileceğimiz bir meseledir ki tartışmanın bamteli de budur.

³⁶ Erdoğan, A.g.e., sf.: 259-271.