

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI
RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI**

LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK

**Hazırlayan
Oya TONG**

**Danışman
Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK**

Yüksek Lisans Tezi

**Aralık 2018
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI
RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI**

LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK

**Hazırlayan
Oya TONG**

**Danışman
Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK**

Yüksek Lisans Tezi

**Aralık 2018
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Oya TONG





T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Tez Başlığı: Lütfi Ömer Akad Sinemasında Gerçekçilik

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Giriş, b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan toplam **119** sayfalık kısmına ilişkin, **03/12/2018** tarihinde **Turnitin** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı: **% 6** dır.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Giriş dahil
- 2- Ana Bölümler dahil
- 3- Sonuç dahil
- 4- Alıntılar dahil/hariç
- 5- Kapak hariç
- 6- Önsöz ve Teşekkür hariç
- 7- İçindekiler hariç
- 8- Kaynakça hariç
- 9- Özet hariç
- 10- Yedi (7) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 03/12/2018

Adı Soyadı : Oya TONG
Öğrenci No : 4031231201
Anabilim Dalı : Radyo Sinema ve Televizyon
Bilim Dalı : Radyo Sinema ve Televizyon
Program Adı : Radyo Sinema ve Televizyon

Prof Dr. Serdar ÖZTÜRK

Oya TONG

YÖNERGEYE UYGUNLUK ONAYI

“Lütfi Ömer Akad Sinemasında Gerçekçilik” adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan
Oya TONG

Danışman
Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

Radio Sinema ve Televizyon ABD Başkanı
Doç. Dr. Vahit İLHAN

KABUL VE ONAY

Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK danışmanlığında **Oya TONG** tarafından hazırlanan “**Lütfi Ömer Akad Sinemasında Gerçekçilik**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **Radyo Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

23./12/2018

JÜRİ:

Danışman : Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

Üye : Doç. Dr. Vahit İLHAN

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Burak MEDİN

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 02.01.2019 tarih ve01..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Dr. Celaleddin CELİK

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Çalışmada, Türk sinemasının öncü yönetmenlerinden biri olan Lutfi Ömer Akad sinemada gerçekçilik kuramı bağlamında odaklanılmasının sebebi yönetmenin gerçekçilik bağlamında Türk sinemasındaki yerini ve önemini belirlemektir. Bu bağlamda Lutfi Akad'ın farklı tarihsel dönemlerde çekmiş olduğu filmleri, sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları ışığında biçimsel çözümleme yöntemiyle çözümlenmiştir.

Bu çalışmanın hazırlanmasında bana verdikleri her türlü destek için başta; anlayışını, özverisini ve desteğini esirgemeyen saygıdeğer tez danışmanım ve sevgili hocam Prof. Dr. Serdar Öztürk'e, akademik kariyerime başladığım ilk günden beri tecrübeleriyle bana ışık tutan pek kıymetli hocam Öğr. Gör. Kurtuluş Özgen'e, bu süreçteki tüm iyi niyeti ve nezaketinden ötürü Bölüm Başkanımız Doç. Dr. Vahit İlhan'a ve son olarak eğitim hayatım boyunca desteğini aldığım Türk Eğitim Vakfı ailesine minnet ve şükranlarımı sunmayı bir borç bilirim.

Oya TONG

Kayseri, Aralık 2018

LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK

Oya TONG

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,

Yüksek Lisans Tezi, Aralık 2018

Danışman: Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

ÖZET

Türk sinemasının öncü yönetmenlerinden biri olan Lütfi Ömer Akad, *Vurun Kahpeye* filmi ile sinemaya başladığı yıllarda tiyatrocuların egemenliğinde olan Türk sinemasında Sinemacılar Dönemini başlatarak, Türk sinemasının en önemli kilometre taşlarından biri olmuştur. Ülkemizde sinema dilinin oluşmasına önemli katkılar sağlayan öncü çalışmaları ile gerçek sinema yapıtlarının nasıl yapılması gerektiğinin yolunu göstermiş ustasız bir ustadır. Bu çalışma, sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodlarının, Türk sinemasında Lütfi Akad filmlerindeki benzerliklerinin tespiti için tasarlanmıştır. Çalışmada Lütfi Ömer Akad filmlerine sinemada gerçekçilik kuramı bağlamında odaklanılmasının sebebi ise yönetmenin gerçekçilik bağlamında Türk sinemasındaki yerini ve önemini belirlemektir. Sinemada gerçekçiliğin temel biçimsel ve içeriksel kodları; André Bazin, Siegfried Kracauer ve Gilles Deleuze gibi kuramcılarının analizlerinin yanında İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi sinema kuramlarının özellikleri esas alınarak belirlenmiştir. Gerçekçi filmlerinin tespiti için “anlatı”, “sinematografi”, “mizansen”, “kurgu” ve “ses” temel ölçüt olarak belirlenmiş ve film çözümlemelerinde kullanılmak üzere sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları çerçevesinde hazırlanan sorulara yanıt aranmıştır. Çalışmanın evreni Lütfi Akad filmleri, örnekleme ise her biri tezin ikinci bölümünde yer alan kuramsal kısma uygun olarak Lütfi Akad filmlerinin tarihsel gelişimini kapsayacak şekilde seçilen *Kamun Namına* (1952), *Vesikalı Yarım* (1968) ve *Gelin* (1973) isimli üç adet filmden oluşmaktadır. Seçilen filmler üzerinden sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları ışığında yöntem olarak belirlenen biçimsel çözümleme yöntemiyle detaylı çözümlenmeleri yapılmıştır. Araştırmanın sonucunda ise Lütfi Akad sinemasının, gerçekçi film özelliği taşıdığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Lütfi Ömer Akad, Sinemada Gerçekçilik Kuramı, André Bazin, Siegfried Kracauer, Gilles Deleuze, Biçimsel Film Çözümlemesi

REALITY IN LÜTFİ ÖMER AKAD CINEMA

Oya TONG

Erciyes University, Social Sciences Institute

Master's Thesis, December 2018

Supervisor: Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

ABSTRACT

One of the leading directors of Turkish cinema Lütfi Ömer Akad, has become one of the most important milestones of Turkish cinema by launching the Period of Film-makers in the Turkish cinema that was under the dominance of thespians during the years when began to make his film *Vurun Kahpeye*. With his pioneering works that made a significant contribution to the formation of the language of cinema in our country, he is a masterless master who has shown the way of how to make real cinema works. This study is designed to determine the similarities of the basic cinematographic codes of realistic film theory in cinema with Turkish cinema in Lütfi Akad films. The reason for focusing on Lütfi Ömer Akad films in the context of realism theory in cinema, in this study, is to determine the place and importance of the director in Turkish cinema in the context of realism. Basic formal and contextual codes of realism in cinema is based on the characteristics of cinema theories such as Italian New Realism together with analysis of theoreticians such as André Bazin, Siegfried Kracauer and Gilles Deleuze. In order to determine realistic films “narrative”, “cinematography”, “mise-en-scene”, “fiction” and “sound” are determined as basic criterias and the answers to questions prepared within the framework of the basic cinematographic codes of realistic film theory in cinema to be used in film analysis were sought, Scope of the study consists of Lütfi Akad films and the sample consists of three films named *Kamun Namına* (1952), *Vesikalı Yarım* (1968) and *Gelin* (1973), selected to cover the historical development of Lütfi Akad films in accordance with the theoretical part in the second chapter of the thesis. In the light of basic cinematographic codes of realistic film theory, detailed analysis was made over selected movies by means of formal analysis method which has been determined as method. In the conclusion of the research, it was determined that Lütfi Akad cinema has a realistic film feature.

Key Words: Lütfi Ömer Akad, Realism Theory in Cinema, André Bazin, Siegfried Kracauer, Gilles Deleuze, Formal Film Analysis

İÇİNDEKİLER

LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK

	<u>Sayfa</u>
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
ÖZGÜNLÜK RAPORU	ii
YÖNERGEYE UYGUNLUK ONAYI.....	iii
KABUL VE ONAY	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	x
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
 GİRİŞ	 1

BİRİNCİ BÖLÜM

LÜTFİ ÖMER AKAD

1.1. Lütfi Ömer Akad'ın Öz Yaşam Öyküsü	5
1.2. Lütfi Ömer Akad'ın Sineması.....	6
1.2.1. Lütfi Ömer Akad Sinemasının Türk Sinemasındaki Yeri ve Etkileri	15
1.2.2. Auteur Bir Yönetmen Olarak Lütfi Ömer Akad	19
1.2.3. Lütfi Ömer Akad Sinemasında Dil ve Üslup.....	24
1.3. Lütfi Ömer Akad Sinemasında Sadelik ve Gerçekçilik.....	29

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

2.1. Sinemada Gerçekçilik Kuramı.....	37
2.1.1. İtalyan Yeni Gerçekçiliği.....	40
2.1.2. André Bazin	43
2.1.3. Siegfried Kracauer’ın Film Teorisi	48
2.1.4. Gilles Deleuze’ün Zaman-İmge Sineması	52
2.2. Sinemada Gerçekçi Film Kuramının Temel Sinematografik Kodları.....	56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK

3.1. Araştırmanın Amacı, Varsayımları, Kapsamı ve Yöntemi.....	60
3.2. Lütfi Ömer Akad Filmlerinin Gerçekçi Film Kuramının Temel Sinematografik Kodları Açısından Çözümlemeleri.....	62
3.2.1. Kanun Namına (1952).....	62
3.2.2. Vesikalı Yarım (1968)	81
3.2.3. Gelin (1973).....	97

GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	115
KAYNAKÇA	122
EK	128
ORJİNALLİK RAPORU	128
ÖZ GEÇMİŞ.....	129

KISALTMALAR

Akt. : Aktaran

Çev. : Çeviren

Der. : Derleyen

Ed. : Editör

Edit. : Editor

Hız. : Hazreti

P. : Page (Sayfa)

s. : Sayfa

Trans. : Translate (Çeviri)

TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1.	Kanun Namına’da en çok kullanılan kamera açısı ve çekim ölçekleri.	67
Şekil 1.2.	Kanun Namına’da derinlemesine görüntü düzenlemesi.....	71
Şekil 1.3.	Kanun Namına’da çerçeve içinde çerçeve kullanımı.	72
Şekil 1.4.	Kanun Namına’da nde çerçeve içinde çerçeve kullanımı.	72
Şekil 1.5.	Kanun Namına’da kullanılan dış çekimler.....	73
Şekil 1.6.	Kanun Namına’da kullanılan ters ışık tekniği.	75
Şekil 1.7.	Kanun Namına’da kullanılan eğik açılar.	80
Şekil 1.8.	Vesikalı Yarım’de en çok kullanılan kamera açısı ve çekim ölçekleri.	85
Şekil 1.9.	Vesikalı Yarım’de derinlemesine görüntü düzenlemesi.	88
Şekil 1.10.	Vesikalı Yarım’de kullanılan dış çekimler.....	90
Şekil 1.11.	Vesikalı Yarım’de simgesel anlamda cami kullanımı.....	97
Şekil 1.12.	Gelin filminde en çok kullanılan kamera açısı ve çekim ölçekleri.	102
Şekil 1.13.	Gelin filminde derinlemesine görüntü düzenlemesi.....	105
Şekil 1.14.	Gelin filminde mekân ve dekor kullanımı.....	106
Şekil 1.15.	Gelin’de kadın karakterlerin dış görünüşleri.	109
Şekil 1.16.	Gelin’de simgesel anlamda aile içindeki otorite dağılımı.	114

GİRİŞ

Türk sinemasının öncü yönetmenlerinden biri olan Lutfi Ömer Akad, *Vurun Kahpeye* filmi ile sinemaya başladığı yıllarda tiyatrocuların egemenliğinde olan Türk sinemasında Sinemacılar Dönemini başlatarak, Türk sinemasının hiç kuşkusuz en önemli kilometre taşlarından biri olmuştur. Zamanın ötesinde bir yönetmen olan Lutfi Akad, Türk sinemasının dilini yeni yeni öğrenmeye başladığı bir dönemde, el yordamıyla film çekmeye başlamasına rağmen ele aldığı konuyu derinlemesine ve sade bir dille anlatıp, filmlerini kalıcı kılabilmeyi başarmış ustasız bir ustadır.¹ Lutfi Akad sinema dilinin oluşturulmasında büyük katkılar sağlayan öncü eserleriyle ardından gelen yönetmenlere ışık tutarak yol göstermiş ve Türkiye’de tiyatrodan bağımsız, sinema fikrinin tohumlarını atmıştır. Ülkemizde sinema dilinin oluşmasına önemli katkılar sağlayan öncü çalışmaları ile gerçek sinema yapıtlarının nasıl yapılması gerektiğinin yolunu göstermiştir. Bilinçli olarak seçmediği fakat elli yedi yıl süren sinema hayatına kırk sekiz uzun metrajlı film, on belgesel ve dokuz kısa film sığdırmıştır. İlk filminden itibaren sinemayı bir anlatım aracı ve sanat dalı olarak gören Lutfi Akad, sanatçı sorumluluğunu her zaman taşıyan bir yönetmen olmuştur. Lutfi Akad’ın sinemasındaki başarıyı, kişiliği gereği yaptığı işi en iyi şekilde yapmaya çalışması, kültürel ve sanatsal birikime her zaman büyük önem vererek kendisini sürekli geliştirmesi, yaşadığı toplumdaki insanların sorunlarına her zaman ilgi duyarak çözüm üretmeye çalışmasına bağlayabiliriz.²

Türk sinema tarihinin öncü yönetmenlerinden biri olan Lutfi Akad’ın filmografisi incelendiğinde, ticari kaygı taşıyan filmleri de dâhil olmak üzere, yönetmenliğini yaptığı ilk filminden son filmine kadar tekrar eden öğelere rastlamak mümkündür. Lutfi Akad’ın sinema anlayışı, sahne düzenlemesi, oyuncuların yararlanışı, konularını seçişi gibi

¹ Şükran **Kuyucak Esen**, “Akad’ı Okumak”, *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lutfi Akad*, Dost Kitabevi & Ankara Sinema Derneği, Ankara 2005, s. 74.

² Şükran Kuyucak **Esen**, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)*, Agora Kitaplığı, 3. Basım, İstanbul 2016, s. 78-79.

kullandığı sinema dili ve tekniği ile Türk sinemasının dilinin oluşturulmasında büyük katkılar sağlamıştır. Sade sinema dilini oluşturan, sabit kamera kullanımı, genel plan çekim ölçekleri ile elde ettiği geniş alan derinlikli derinlemesine mizansen kullanımı Lütfi Akad sinemasının en belirgin özellikleridir. Gerçekçi sinema anlayışının biçimsel özelliklerinin yoğun bir biçimde kullanımını, Lütfi Akad'ın kişiliğinin sinemaya yansımalarının bir sonucu olarak değerlendirebiliriz. Lütfi Akad sadeliğin içindeki derinliğe ulaşarak, özgün sinema diline sahip başyapıtlara imzasını atmıştır. Filmlerinde kullandığı derinlemesine görüntüler ile genel çekimler seyirciye de seçme olanağı tanımıştır. Kamera hareketlerine ve gerekmedikçe yakın planlara karşı olan Lütfi Akad bu yalın anlatım biçimiyle seyircinin de katılacağı bir izleme biçimini savunmuştur. Tüm bu sadeleştirme ve yalın sinematografi sonucunda Lütfi Akad, ari bir sinema dili yaratmayı başarmıştır.

Lütfi Akad sineması ile ilgili daha önce yapılan tez çalışmalarına bakıldığında; Prof. Dr. Gülseren Güçhan'ın danışmanlığında 2005 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Serhat Serter tarafından hazırlanan *Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması* başlıklı doktora tezi, Prof. Dr. Şükran Esen danışmanlığında 2008 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Vural Orhan tarafından hazırlanan *Lütfi Akad'ın İstanbul'u* başlıklı doktora tezi, Prof. Dr. Filiz Aydoğan Boschele danışmanlığında 2016 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Erdem Yedekçi tarafından hazırlanan *Lütfi Ömer Akad'ın Fordizminden Nuri Bilge Ceylan'ın Post-Fordizmine* başlıklı yüksek lisans tezi ve son olarak, Prof. Dr. Ergün Yolcu danışmanlığında 2016 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Fatih Atıcı tarafından hazırlanan *Ömer Lütfi Akad Sinemasında Aşk* başlıklı yüksek lisans tezine rastlanmıştır. Lütfi Akad sinemasıyla ilgili yapılmış az sayıda akademik çalışma bulunması yönünden ve özellikle de Lütfi Akad sinemasında gerçekçilik üzerine tek başına hiç çalışılma olmaması, bu çalışmanın özgünlüğünü oluşturmaktadır. Alanda bu boşluğu doldurması bakımından önem taşımaktadır.

Sinemada gerçekçi kuram, yaşama, varlığa ve topluma ilişkin sorgulamanın aracı olarak işlev görmektedir. Gerçekçi anlayışa göre sinema, dünyayı olduğu gibi göstermek amacıyla var olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, özellikle popüler sinemaya başkaldırı niteliği taşıyan gerçekçi film kuramının en önemli temsilcileri hiç kuşkusuz André Bazin ve Siegfried Kracauer olurken, İtalyan Yeni Gerçekçiliği' de önemli bir yere

sahiptir. Bununla birlikte Deleuze'ün sinemada hareket-imge ve zaman-imge ayrımı ve zamanın gerçek değerinin verildiği çekimleri ön plana çıkardığı kuramı da gerçekçi kuram için önemli ilkelerinden biri olmuştur. Sinemada gerçekçi kuramın temelini oluşturanlardan biri olan André Bazin, filmin hangi koşullarda gerçekçi özelliklere ve dile sahip olabileceğini, anlamı oluşturmak için gerçekçi sinema içinde hangi araçları kullanmak gerektiğini ve yönetmenin bu dili nasıl oluşturabileceği gibi soruları yanıtlamaya çalışmıştır. Bu sebeple André Bazin gerçekçi sinemada kuramsal temelin oluşturulmasında başvurulacak kaynaklardan biri durumunda iken, Siegfried Kracauer ve Gilles Deleuze gibi kuramcılarının analizlerinin yanında İtalyan Yeni Gerçekçilik kuramı da önem arz etmektedir.

Bu çalışma, sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodlarının, Türk sinemasında yer aldığı düşünülen Lütfi Akad filmlerindeki benzerliklerinin tespiti için tasarlanmıştır. Çalışmada Lütfi Ömer Akad filmlerine sinemada gerçekçilik kuramı bağlamında odaklanılmasının sebebi yönetmenin gerçekçilik bağlamında Türk sinemasındaki yerini ve önemini belirlemektir. Türk sinemasında gerçekçi film özellikleri taşıdığı tespit edilen Lütfi Akad'ın farklı tarihsel dönemlerde çekmiş olduğu filmleri, sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları ışığında yöntem olarak belirlenen biçimsel çözümleme yöntemiyle çözümlenmiştir. Çalışmanın evrenini Lütfi Akad filmleri, örneklemini ise her biri tezin ikinci bölümünde yer alan kuramsal kısma uygun olarak Lütfi Akad filmlerinin tarihsel gelişimini kapsayacak şekilde ve belirtilen çalışma evrenini temsil edecek biçimde seçilen *Kanun Namına* (1952), *Vesikalı Yarım* (1968) ve *Gelin* (1973) isimli üç adet film den oluşmuştur. Yönetmenin diğer filmleri ise, bazılarının ticari kaygılar ile çekilmesinden ve araştırma konusunun dışında yer almalarından kaynaklı çalışma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde Lütfi Akad'ın filmlerinin çözümlenmesi aşamasında yararlı olacağı düşünülen; Lütfi Akad'ın öz yaşam öyküsü, sineması, Türk sinemasındaki yeri ve etkileri, sinemasında kullandığı dil, üslup, sadelik ve gerçeklik gibi önemli unsurlar ele alınarak, Lütfi Akad sinemasının genel bir çerçevesi çizilmiştir. İkinci bölümünde sinemada gerçekçiliğin temel biçimsel ve içeriksel kodları; André Bazin, Siegfried Kracauer ve Gilles Deleuze gibi kuramcılarının analizlerinin yanında İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi sinema kuramlarının özellikleri esas alınarak, film çözümlemelerinde kullanılmak üzere sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları

oluşturulmuştur. Üçüncü bölümde sinemada gerçekçi film kuramın temel sinematografik kodları esas alınarak hazırlanan araştırma soruları ile Lütfi Akad sinemasından seçilen filmler üzerinden detaylı çözümlmeleri yapılmıştır. Sonuç bölümünde ise Lütfi Akad sinemasında gerçeklik düşüncesi araştırma soruları göz önünde bulundurularak, genel olarak değeriendirilmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

LÜTFİ ÖMER AKAD

1.1. Lütfi Ömer Akad'ın Öz Yaşam Öyküsü

“Hiçbir şey çocuğun hayal dünyasına benzemez. Hep çocuk kalmak istedim... Kaldım da...”³

2 Eylül 1916 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Lütfi Ömer Akad, Halep'ten İstanbul'a göç eden Ömer Efendi ile İzmit'li bir ailenin kızı olan Selma Hanım'ın oğludur. Eğitimine Nişantaşı'nda Cami Mektebi adıyla bilinen okulda başlamış, oradan pek bir şey öğrenemediği düşüncesiyle dört ay sonra ayrılıp, Bomonti'deki Frère'lerin yönettiği Sainte Jeanne d'Arc Fransız Okulu'na gitmiştir.⁴ Lütfi Akad çocukluğundan başlayarak sanatsal bir gelişim evresi geçirmiştir. Okuma zevkini, şiire ve edebiyata olan ilgisini annesi Selma Hanım'a borçlu olduğunu söyleyen Lütfi Akad, resme olan ilgisini ve sinemasına yansımaları ise “Kendi kendime resim yaptım ve bir yere kadar da geliştirdiğimi sanıyorum. Öyle sanıyorum ki, belki sinemaya ilmik atışımda resimle uğraşmamın da faydası, etkisi olmuştur.”⁵ sözleriyle belirtmiştir.

İlkokul, ortaokul ve lise öğrenimini Galatasaray Lisesi'nde tamamlayan Lütfi Akad 1938-1939 ders yılında Galatasaray Lisesi'nin Ticaret bölümünü bitirip öğrenimini Yüksek İktisat ve Ticaret Okulu'nda devam ettirerek bu okulun Yüksek Ticaret bölümünden 1942'de mezun olmuştur. Askerlik görevini Bursa uçaksavar topçu sınıfında sorumlu batarya kumandanı olarak 1945'te tamamladıktan sonra Osmanlı Bankası'nın açtığı sınavı kazanarak bu bankada çalışmaya başlamıştır. Bu görevde bir buçuk ay çalıştıktan sonra

³ Lütfi Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2004, s. 9.

⁴ Alim Şerif Onaran, *Lütfi Akad'ın Sineması*, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1977, s. 6.

⁵ Alim Şerif Onaran, *Lütfi Ö. Akad*, Afa Yayıncılık, İstanbul 1990, s. 13.

çok sıkıldığını fark eden Lutfi Akad, arkadaşı Şakir Sırmalı'nın teklifiyle; Temel Karamahmut, Ertuğrul Tokdemir ve Şakir Sırmalı ortaklığı ile kurulan Sema Film'e 26 Haziran 1946 yılında yapım yönetmeni olarak atanmış⁶ kendi deyimiyle “sinemaya bulaşmıştır.”⁷ Böylece Lutfi Akad'ın aslında bilinçli olarak seçmediği fakat elli yedi yıl sürecek olan sinema hayatı başlamıştır.

1.2. Lutfi Ömer Akad'ın Sineması

“Bugüne dek yaptıklarımız, ne yapılmaması gerektiğinin göstergesidir...”⁸

“Olsa olsa bir tutkudur sinema. Akıllı uslu insan işi değildir; tutkulu insan işidir.”⁹ diyen Lutfi Akad, Sema Film'in ilk filmi olan ve Şükufe Nihal'in *Domaniç Dağların Yolcusu* adlı romanından uyarlanan *Unutulan Sır (Domaniç Yolcuları)* da yapım yönetmenliğinde görev aldıktan sonra, bir başka film yapım ortaklığı olan Lale Film'e muhasebeci olarak geçerek orada bir yıl görev yapmıştır. Bunun yanında Beyoğlu Halkevi'nde tiyatro oyunlarının dekorunu yapmış, Orhan Hançerlioğlu, Şakir Sırmalı, Necip Alsan, Baha Çalt ile ortaklaşa çıkardıkları *Beş Sanat* dergisinde şiirlerini yayınlamıştır.¹⁰ Lale Film'den sonra ise, Adapazarı'nda *Unutulan Sır*'ın çekimleri sırasında tanıştığı Hürrem Erman'ın sahibi olduğu Erman Film'e muhasebe müdürü olarak geçmiştir.

Seyfi Havaeri'nin yönetmenliğinde çekilen *Damga* filminin tüm sahneleri tamamlamadan Erman Film'den ayrılması üzerine, Hürrem Erman eksik kalan sahnenin çekimini Lutfi Akad'ın tamamlamasını istemiştir. Böylece Lutfi Akad, 1948 yılında *Damga* filminin bu eksik bir iki sahnelerini çekmek için ilk kez kamera arkasına geçerek, elli yedi yıl sürecek gerçek bir sinema serüveninin başlangıcında olduğundan habersiz yönetmenliğe adım atmıştır.¹¹

Damga filminin Erman Film'e çok büyük bir ticari başarı kazandırması üzerine, Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı eserinden uyarlanan, senaryosunu Selahattin Küçük ile birlikte

⁶ Onaran, *Lutfi Akad'ın Sineması*, s. 6, Onaran, *Lutfi Ö. Akad*, s. 8-9, Alim Şerif **Onaran**, *Lutfi Ömer Akad'ın Sineması*, Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, Ankara 2001, s. 15.

⁷ Akad, s. 11.

⁸ Ayşe Şaşa, *Yeşilçam Günlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1993, s. 33.

⁹ Akad, s. 12.

¹⁰ Akad, s. 45-46.

¹¹ Onaran, *Lutfi Akad'ın Sineması*, s. 6, Onaran, *Lutfi Ö. Akad*, s. 19-20, Onaran, *Lutfi Ömer Akad'ın Sineması*, s. 15.

yazdığı, başrollerini Sezer Sezin ve Kemal Tanrıöver'in oynadığı *Vurun Kahpeye* filmi 1949 yılında yönetmenliğini yaptığı ilk filmidir.¹² Kurtuluş Savaşı döneminde bir Anadolu kasabasında geçen ve “İşte asıl meslek hayatına girişim bu filmle başlıyor.”¹³ dediği film, gösterime girmesinin ardından seyircinin büyük ilginı çekmiş ve eleştirmenlerce çok beğenilmiştir. Lütfi Akad daha ilk filminde sinemasal anlatım olanaklarını başarılı bir şekilde kullandığı etkili sahneleri dikkat çekmiştir.¹⁴ Lütfi Akad sinemanın bir sağduyu işi olduğunu belirtmiş ve o sıralarda kendini işin heyecanına kaptırdığı için her şeyi ayırımına varamadığı bir sezgiyle yaptığını belirtmiştir.¹⁵

Vurun Kahpeye filminin yakalamış olduğu ticari başarının ardından yine Erman Film adına senaryosunu Selahattin Küçük ile birlikte yazdığı ve başrollerini Sezer Sezin ile Settar Körmükçü'nün oynadığı *Lütküs Hayat* filmini 1950 yılında yönetmiştir. Müzikal film denemesi olan bu yapım Lütfi Akad'ın sinema dilinin çok uzağında olmasına rağmen gişede büyük ticari başarı kazanmıştır.¹⁶ Bu başarılı çıkıştan bir yıl sonra Hürrem Erman'ın yapımcılığında çekimleri Bağdat'ta gerçekleştirilen *Arzu ile Kamber* ve *Tahir ile Zühre* filmlerini yine Erman Film adına yönetmiştir. “Amerikanvari Doğu filmleri özentisi” olmaktan öteye geçemeyen bu filmler Erman filmi büyük ticari zarara uğratmıştır.¹⁷ *Arzu ile Kamber* ve *Tahir ile Zühre* filmlerinin ticari başarısızlığının tek sorumlusu filmin yönetmeni olarak gösterilmiş, bu durum muhasebe müdürü olarak başlayıp yönetmenliğe kadar yükseldiği Erman Film'den ayrılmasına neden olurken, daha önce Osman Seden'den teklif aldığı halde kabul etmediği Kemal Film'le anlaşmasıyla sonuçlanmıştır.

Erman Film'de yaptığı *Vurun Kahpeye* filminden sonra yaptıklarının hiçbirinde heyecan duymadığını belirten Lütfi Akad, Kemal Film'le çalışmaya, edindiği birikimini ve kendini tüm varlığıyla katabileceği bir şey yapmak istediğini söyleyerek başlamıştır.¹⁸ Erman Film'de çalıştığı süre boyunca toplam dokuz film çeken Lütfi Akad'ın ilk filmi 1952 yılında “Ellerimde o her zamanki ilk ateşi duyuyorum.”¹⁹ diyerek çekimlerine

¹² Burçak Evren, “Lütfi Akad ve Sinemasına Ansiklopedik Bir Yaklaşım”, *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad*, Dost Kitabevi & Ankara Sinema Derneği, Ankara 2005, s. 94.

¹³ Onaran, *Lütfi Ö. Akad*, s. 23.

¹⁴ Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s. 80.

¹⁵ Akad, s. 23.

¹⁶ Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960*, Doruk Yayınları, İstanbul 2013, s. 160.

¹⁷ Necla Algan, “Türkiye'nin Görsel Belleğinde Bir Öncü ve Bir Usta: Lütfi Akad”, *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad*, Dost Kitabevi & Ankara Sinema Derneği, Ankara 2005, s. 26.

¹⁸ Akad, s. 162-163.

¹⁹ Akad, s. 164.

başladığı İstanbul’da yaşanan gerçek bir cinayet olayını konu alan ve başrollerini Ayhan Işık ile Gülistan Güzey’in paylaştığı *Kanun Namına* filmidir.

Lütfi Akad *Kanun Namına* filminin çekimlerine başlayacağı sırada o güne kadar sinema yaptığını sandığı şeyin aslında sahneleri filme almak olduğunu itiraf ederek, sinemanın başka bir şey olduğunu belirtmiş ve mütevazı bir şekilde “Şimdi sinema yapmaya çalışacağım.”²⁰ demiştir. Görüntü yönetmenliğini basın fotoğrafçılığı ve haber kameramanlığı yapmış olan Enver Burçkin yaptığı Türk sinemasında ilk defa kameranın sokağa indiği filmde Lütfi Akad salt bir sinemacı olarak çalışmıştır. Günlük bir olayı ele almış, bu olayı tipleri, çevresi ve dekoruyla yeniden kurarak hepsini gerçek bir ortama yerleştirmiştir. Büyük bir şehrin atmosferi içinde sıradan insanların yaşayışını ustalıkla perdeye yansıtan Lütfi Akad şehrin başarılı çekimleri ile İstanbul’u iğreti bir dekor olmaktan kurtarmış, canlı bir çevre olarak kullanmıştır.²¹

Lütfi Akad, film çekimleri esnasında Ayhan Işık’tan istediği oyunculuk becerisini elde edemediği için kurgu aracılığı ile anlam yaratmayı düşünmüş ve Rus yönetmen Lev Vladimirovich Kuleshov’un ünlü kurgu kuramı ‘Kuleshov Etkisi’²² denilen yönteme parmak uçlarıyla erişebilmiştir. *Kanun Namına* filmi gösterime girmesiyle birlikte büyük bir ilgiyle karşılanmış ve Ayhan Işık tartışılmaz bir yıldız haline gelmiştir. Lütfi Akad sinemanın dilini kullanarak, oyuncu olmayan birinden bir sinema oyuncusu yaratmakla sinemanın gerçekte ne olduğunun bilincine varmakta ve bu durumun artık kendisinin

²⁰ Akad, s. 167.

²¹ Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 162.

²² **Kuleshov Etkisi** (Kuleshov Effect) Rus yönetmen Lev Vladimirovich Kuleshov tarafından 1918 yılında yapılan bir deneyin sonucunda elde edilen etkidir. Yönetmen bu deneyde önce yüzünde hiçbir ifade olmayan bir adamı yakın planda çekmiş, ardından ise bir tas çorba, tabut içinde küçük bir kız çocuğu ve son olarak bir kadın görüntülemiştir. Bu dört ayrı görüntüyü kullanarak üç adet kısa film oluşturmuştur. İlk kısa filmde adam + çorba + adam, ikinci kısa filmde adam + tabut içindeki kız çocuğu + adam, son kısa filmde ise adam + kadın + adam görüntülerini kurgulamıştır. Üç farklı denek grubuna seyrettirdiği bu kısa filmlerde adamın yüzünde nasıl bir ifade olduğunu sormuş ve kullanılan adam görüntüleri aynı olmasına rağmen denekler her filmde farklı anlamlar çıkarmışlardır. İlk kısa filmde yüzündeki ifadenin açlık, ikinci kısa filmde üzüntü ve üçüncü kısa filmde ise sevgi hissini uyandırdığını belirtmişlerdir. Seyirciler, adamın çekimiyle birlikte gösterilen diğer görüntüler arasında psikolojik olarak bir bağ kurup farklı anlamlar çıkarmışlardır. Seçilen ve art arda getirilen görüntüler seyircinin mesajı nasıl algılayacağını etkilemiş ve gerçekte görmedikleri bir şeyi görmüş gibi hissetmelerine neden olmuştur. Kuleshov iki ayrı sahnenin birleşmesinden yeni bir mana, yeni bir temsil ve bu sahnelerin hiç de ifade etmediği üçüncü bir anlam ortaya çıktığını belirtmiş: “*Bu keşfim, beni hayrete düşürdü. Bundan sonra montajın ne kadar büyük bir güce sahip olduğunu kavrayabildim.*” demiştir. Seyirci üzerinde montajın yarattığı bu etkiye Kuleshov Etkisi denilmiştir. Smith **Nowell**, *Dünya Sinema Tarihi*, (Çev. Ahmet Fethi), Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2008, s. 202, Murat **Toprak**, *Filmin Dili: Kurgu*, Kalkedon Yayınları, İstanbul 2012, s. 27-28.

yönetmen olduğunu kanıtladığını belirtmektedir.²³ İtalyan sinemasından gelen bir kurul *Kamun Namına* filmini izleyip ardından Lütfi Akad'ı Venedik Festivali'ne davet etmiş fakat Lütfi Akad *Kamun Namına* filminin Venedik Festivali'ne gidecek olgunlukta olmadığı düşünesiyle festivale katılmamıştır.²⁴

Lütfi Akad'ın aynı yıl yönettiği ve başrolünü yine Ayhan Işık'ın oynadığı bir diğer filmi ise *İngiliz Kemal Lawrens'e Karşı*, gösterime girmesiyle eleştirmenlerce beğenilmese de seyircilerin ilgisiyle karşılanmıştır. 1953 yılında Kemal Film ile olan ilişkisini kesmeden Duru Film için, gerçek bir cinayet olayını anlattığı *İpsala Cinayeti (Altı Ölü Var)* filmini yönetmiştir. Aynı yıl Kemal Film için çekilen *Katil* filmi ise “kıstırılmış adam” teması bağlamında *Kamun Namına*'nın devam filmi gibidir.²⁵ 1953 yılının son filmi ise yine Kemal Film için çekilen düşük bütçeli *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar* isimli filmidir.

Lütfi Akad'ın 1954 yılında Kemal Film için yönettiği üç filmde ilki, başrollerini Ayhan Işık ve Belgin Doruk'un oynadığı *Öldüren Şehir* filmidir. Dekorunu kendisinin çizdiği ve etkili sahne düzenlemesi ile derinliği olan bir mizansen elde etmeyi başardığı filmin temasını ise kenar mahallede yaşayan bir genç kızın yükselme arzusu oluşturmaktadır.²⁶ Lütfi Akad *Öldüren Şehir* filmi için özel olarak yaptığı ışıklandırmada, ışıktan yalnızca nesnelerin görünmesini sağlayacak şekilde yararlanmamış, sahnelerin dramatik değerini yükselterek bir anlam katmayı amaçlamıştır.²⁷ Gösterime girmesiyle birlikte yılın sözü edilen filmlerinden biri olmuştur. Aynı yıl yönettiği diğer iki film ise, Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanlarından sinemaya uyarlanan *Bulgar Sadık* ve *Vahşi Bir Kız Sevdim* filmleridir.

1955 yılında ise yönetmenliğini yaptığı filmi; karmaşık, düzmece olaylar örgüsü içinde yapay insanlarla dolu, Kemal Film'de artık kendini tekrar etmekte olan son filmimdi diye ifade ettiği *Kardeş Kuşumu* isimli filmidir.²⁸ Hemen ardından yine Kemal Film adına yönettiği son film, Türkiye'de daha önce hiç denenmemiş bir teknikle gerçekleştirdiği *Görünmeyen Adam İstanbul'da* filmidir.

²³ Akad, s. 166-177.

²⁴ Akad, s. 187.

²⁵ Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s. 82-83.

²⁶ Onaran, *Lütfi Ö. Akad*, s. 53-54.

²⁷ Akad, s. 202.

²⁸ Akad, s. 207.

Aynı yıl, Lütfi Akad'ın sinematografisinde önemli bir yere sahip olan, Yaşar Kemal'in eserinden senaryolaştırdığı ve başrollerini Fikret Hakan ile Ruth Elizabeth'in oynadığı *Beyaz Mendil* filmini Duru Film adına yönetmiştir.²⁹ Oyunculüğün alabildiğine yalın ve abartısızdır olduğu filmde Lütfi Akad kamerasını kentten köye çevirmiş, önceki filmlerine kıyasla sade ve gerçekçi bir sinema dilini kullanmıştır.³⁰ Oluşturduğu bu yalın ve sade anlatım dilini 'içgüdüsel' olarak kullandığının altını çizmiştir.³¹ Seyirci ve basın büyük ilgiyle karşıladığı film, çoğu eleştirmen tarafından 'ilk gerçekçi köy filmi' olarak nitelendirilmişse de Lütfi Akad bu düşünceye katılmamıştır.³²

Aynı yıl iki film daha yöneten Lütfi Akad, Erman Film adına melodram türünde *Meçhul Kadın* filminin çekimlerini gerçekleştirmiş, gösterime girmesiyle birlikte seyircilerden büyük ilgi görmüştür. Diğer film ise, Lale Film'den aldığı teklif üzerine başrollerini Sezer Sezin ve Münir Özkul'un oynadığı, *Kalbimin Şarkısı* filmidir. Lütfi Akad, bu filminden çıkardığı dersi "Kurallara uygun olması bir senaryonun iyi olmasını hiçbir şekilde gerektirmez. Kötü bir senaryodan asla iyi bir film çıkmaz. (...) Görünürde başarılı da olsa Batıya özenerek yapacağımız her film sonuçta bizi düş kırıklığına uğratacaktır..." sözleriyle açıklamıştır.³³

Senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı bir diğer film ise 1957 yılında Erman Film adına yönettiği, başrollerini Fikret Hakan ve Çolpan İlhan'ın oynadığı, eski bir gazete haberinden esinlenerek kaleme aldığı *Ak Altın* filmidir. Aynı yıl Dar Film adına Orhan Hançerlioğlu'nun *Ekilmemiş Topraklar* isimli romanından senaryolaştırdığı '93 Harbini' konu alan film, tüm oyuncu ve teknik ekip hazırlıklarının tamamlanmasına rağmen, Lütfi Akad'ın hep yapmak istediği bir komünist filmi olacak kuşkusu yüzünden yapımcının isteği üzerine iptal edilmiştir. Aynı ekiple Jean Giono'nun romanından uyarladığı *Kara Talih* filmini yönetmiş fakat seyirci tarafından beklenen ilgiyi görmemiştir. Yine Dar Film adına Milli Eğitim Bakanlığı için Kuzeybatı Anadolu bölgesinde bulunan Bolu, Düzce, İznik, Adapazarı ve İzmit'i kapsayan önemli yerleşim merkezlerinin tanıtım filmi çekmiş ve 'sözde' belgesel olarak nitelendirdiği bu deneyiminden, anı kitabında

²⁹ Giovanni **Scognamillo**, *Türk Sinema Tarihi*, Kabcacı Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 137.

³⁰ Algan, Türkiye'nin Görsel Belleğinde, s. 31.

³¹ Onaran, *Lütfi Ö. Akad*, s. 68.

³² Akad, s. 225.

³³ Akad, s. 233-238.

‘rahatsızlık veren diken’ benzetmesi yaparak söz etmiştir.³⁴ Güven Film adına Orhan Kemal’in öyküsünden esinlenerek senaryolaştırdığı *Meyhanecinin Kızı* filmi ise 1958 yılında yönettiği tek filmidir.

Lütfi Akad art arda çektiği ticari kaygı taşıyan filmlerin ardından içinde bulunduğu kısır döngüden çıkmak ve kendi filmlerinin yapımcısı olabilmek için Film-Ak Sinema ve Film İşleri’ni 1959 yılında kurmuştur. Yazdığı senaryo denetimden geçememiş, aynı yıl İpek Film adına başrollerinde Çolpan İlhan, Fikret Hakan ve Sadri Alışık’ın yer aldığı *Zümrüt* filmini hemen ardından ise başrollerini Sezer Sezin ile Kenan Artun’un oynadığı *Ana Kucağı* filmini Kemal Film adına yönetmiştir.³⁵

1959 yılına geldiğinde on yıllık bir sinema deneyimine sahip olan Lütfi Akad, Türk sinemasının önemli bir temsilcisi olarak, pek çok oyuncu, yönetmen, yazar ve teknik ekiple çalışmıştır. Türk sinemasında pek çok sinema oyuncusu, ilk filmlerini Lütfi Akad yönetiminde gerçekleştirmiş, sinema kariyerlerinin en iyi çalışmalarına birlikte imza atmış ve birçoğu yıldız oyuncu olarak bu filmlerde parlamışlardır. Aynı yıl tüm bu birikimle İpek Film adına öyküsünü Atilla İlhan’ın yazdığı, başrollerini Çolpan İlhan ile Sadri Alışık’ın oynadığı, Lütfi Akad’ın “benim için dönüm noktası” dediği *Yalnızlar Rıhtımı* filminin senaryosunu yazmış ve yönetmiştir. Daha filmin çekimlerine başlamadan her sahneyi ve sekansı ayrıntıları çizerek belirleyen Lütfi Akad, sinema hayatı boyunca özgün bir sinema dili arayışını sürdürmüştür. Zamanla oluşan bazı temel eğilimlerini bu filmde de ustaca kullanmış ve “mizansenin hakim olduğu ilk önemli filmim” değerlendirmesinde bulunmuştur.³⁶ İlk kez *Öldüren Şehir* filminde denediği, sinema dili olarak benimsediği alan derinliği ve derinlemesine mizansenini yoğun bir şekilde kullanmış, kamerayı sabit tutarak kaydırma ve zoom gibi biçimsel devinim yaratan tekniklerden bilinçli olarak uzak durmuş, devinimin sahne düzenlemesi, konu veya karakterlerin özünden gelmesi gerektiği düşüncesini savunmuştur.³⁷ Film gösterime girmesinin ardından Atilla İlhan, Fransız sinemasına, özellikle yönetmen Marcel

³⁴ Akad, s. 243-257.

³⁵ Akad, s. 268-276.

³⁶ Algan, Türkiye’nin Görsel Belleğinde, s. 33, Akad, s. 282, Onaran, *Lütfi Ömer Akad’ın Sineması*, s. 79, Onaran, *Lütfi Ö. Akad*, s. 88.

³⁷ Onaran, *Lütfi Ö. Akad*, s. 54-84.

Carn 'nin *Sisler Rıhtımı* filmine benzerliği sebebiyle yoğun eleştiri almış olsa da, Lütfi Akad sinemaya getirdiği sahneye koyuştaki yenilikler bakımından övülmüştür.³⁸

1960 yılında ise yapımcıların ısrarı  zerine Lütfi Akad'ın yönetmek durumunda kaldığı üç adet ticari filmnden ilki, “Cilalı İbo” karakterinin macerasını anlatan ve Be-Ya Film adına senaryosunu yazıp yönettiği *Cilalı İbo'nun  ilesi* filmidir. Hemen ardından Necip Fazıl Kısakürek'in eserinden senaryolaştırdığı ve eski İstanbul kabadayılarının hikâyesini anlatan *Yangın Var* filminin yönetmenliğini yapmıştır. Naci Duru'dan gelen teklif  zerine Duru Film adına senaryosunu Bülent Oran ile birlikte Atilla İlhan'ın yazdığı “erkeksi kadın” tiplemesinin konu edildiği *Dişi Kurt* filmi aynı yıl yönettiği son filmidir.³⁹ 1961 yılında ise *Sezsiz Harp* filmini yöneten Lütfi Akad, aynı yıl Hürriyet gazetesinin tanıtımı için ilk kez renkli film kullanarak *Bir Gazetenin Hikayesi* belgeselinin senaryosunu yazmış ve yönetmiştir.

Lütfi Akad'ın ilk dönem sinemasında önemli bir yere sahip olan ve Orhan Kemal'in eserinden uyarlanan, başrollerini Ayhan Işık ile Sezer Sezin'in paylaştığı *   Tekerlekli Bisiklet* filmini 1962'de Memduh  n'le birlikte Be-Ya Film adına yönetmiştir. *Kanun Namına*'da ele aldığı büyük kentin “kıstırılmış adam” temasını biçimsel ve içerik bakımından dönüşüme uğratarak devam ettirmiştir. Karakterleri, sahici diyalogları, mizansen ve sahne düzenlemesi ile yalın ama etkili bir sinema dili yaratmıştır.⁴⁰ Film bu yönüyle İtalyan Yeni Gerçekçi Akım içindeki filmleri anımsatmaktadır.⁴¹

Lütfi Akad Orman Genel Müdürlüğü'nün  nerisi ile *Tanrının Bağışı Orman* belgeselini 1964 yılında yönetmiş, gösterime girmesinin ardından büyük övgü toplayan belgesel film hakkında, Halit Refiğ, Akşam gazetesi için kaleme aldığı yazıda filmin sadeliğine ve yalınlığına vurgu yapmıştır. Belgesel filmdeki bu başarının sırrının, yönetmenin belagat ve demagoji yoluna başvurmamadan meselesini en dolaysız yoldan tüm samimiyeti ve doğallığı ile seyirciye aktarmasından kaynaklandığının altını önemle çizmiştir. Söylemek istediğindeki açıklık ile anlatımdaki sadelik bir araya gelerek gerçekçi sinemanın

³⁸ Akad, s. 277-282.

³⁹ Serhat Serter, “Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması”, Anadolu Üniversitesi SBE, Eskişehir 2005 (Yayımlanmış Doktora Tezi), s. 98, Akad, s. 282-318.

⁴⁰ Sadık **Battal**, *Asıl Film şimdi Başlıyor!*, Vadi Yayınları, Ankara 2006, s. 130, Akad, s. 339-360.

⁴¹ Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s. 88.

yurdumuzdaki zirvesini oluşturduğunu belirtmiştir.⁴² Teması orman ve insan ilişkilerini olan bu çalışma belgesel sinema açısından olduğu kadar Lutfi Akad'ın daha sonra yönettiği filmleri açısından da önemi bir yapıt olmuş, bundan sonra yönettiği diğer filmleri daha belgeselci bir yaklaşımla çekmeye başlamıştır.⁴³

Lutfi Akad 1966 yılında senaryosunu yazıp yönettiği ve ilk dönem filmlerini ikinci dönem filmlerine bağlayan bir geçiş filmi olarak değerlendirdiği *Sırat Köprüsü* filmini Aslı Film adına çekmiştir. O tarihe kadar yönettiği her filmde dil meselesi olarak her şeyi denediğini ve çektiği her bir filmin “bir sonraki için müsvedde” olduğunu vurgulayan Lutfi Akad bu filminden sonra “film yapma dönemi”nin bittiğini ve “sinema dönemi”ne geçiş yaptığını belirtir.⁴⁴

Lutfi Akad'ın sinema dönemini başlatan bu film, “Köy Üçlemesi”⁴⁵ olarak da anılan filmlerin ilki olan Yılmaz Güney'in daha önce yazdığı öyküyü senaryolaştırarak Dadaş Film adına 1966 yılında yönettiği *Hudutların Kamunu* filmidir. Oyuncu kadrosunda Yılmaz Güney, Pervin Par, Tuncel Kurtiz ile Erol Taş gibi isimlerin bulunduğu, çekimlerinin büyük bir kısmı Urfa'da gerçekleşen film gösterime girmesinin ardından büyük ilgi görmüş, eleştirmenler tarafından gazete ve dergilerde övgü dolu yazılar yazılmıştır. Ertesi yıl senaryosunu gazete haberinden esinlenerek yazdığı, başrollerini Türkan Şoray ile Yılmaz Duru'nun oynadığı ve Köy Üçlemesinin ikinci filmi olarak anılan *Ana* filmini Şahinler Film adına yönetmiştir. Üçlemenin sonuncusu ise, senaryosunu Nazım Hikmet'in halk öyküsünden beslenerek yazdığı, başrollerinde Yılmaz Güney ve Nilüfer Koçyiğit'in oynadığı *Kızılırmak-Karakoyun* filmini Dadaş Film adına yine aynı yıl yönetmiştir. Yılmaz Güney'e filmde canlandığı Ali Haydar karakteri Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi erkek oyuncu ödülünü getirirken, Lutfi Akad ise en iyi dram filmi dalında ikincilik ödülüne layık görülmüştür.⁴⁶ Şeref Film adına senaryosunu yazdığı başrolünde yine Yılmaz Güney'in yer aldığı *Kurbanlık Katil*, o sene yönettiği son filmidir.

⁴² Giovanni **Scognamillo**, *Türk Sinema Tarihi (1960-1986)*, II. Cilt, Metis Yayınları, İstanbul 1973, s. 42-43.

⁴³ Bilgin **Adalı**, *Belgesel Sinema*, Hil Yayınları, İstanbul 1986, s. 115.

⁴⁴ Onaran, *Lutfi Ö. Akad*, s. 119-120.

⁴⁵ Bazı kaynaklarda ‘Anadolu Üçlemesi’ olarak geçmektedir.

⁴⁶ Akad, s. 229-477.

Lütfi Akad'ın "Kent Üçlemesi"⁴⁷ olarak anılan filmlerin ilki olan, başrollerini İzzet Günay ile Türkan Şoray'ın paylaştığı ve 'imkânsız aşkı' konu alan *Vesikalı Yârim* filmini 1968 yılında Şeref Film adına yönetmiştir. Gösterime girmesinin ardından büyük ilgiyle karşılanan film zaman içinde Türk sinema tarihinin kült bir filmi olmuştur. Lütfi Akad'ın görsel dilini oluşturan bilinçli seçimleri ile ortaya çıkan film, yönetmenin gerçekçiliğini içinde barındıran bir başyapıtı dönüşmüştür.⁴⁸ Aynı yıl üçlemenin ikincisi olan *Kader Böyle İstedi* filmini de yine Şeref Film adına senaryosunu yazıp yönetmiştir. Başrollerini Türkan Şoray ile İzzet Günay'ın oynadığı ve Kent Üçlemesinin son filmi olan *Seninle Ölmek İstiyorum*, Şeref Film Kurumu adına aynı yıl yönettiği son filmidir.

Lütfi Akad dönemin sinema piyasasının koşullarına uyma zorunluluğundan doğan nedenlerle, art arda ticari kaygıların ağır bastığı filmler yapmak durumunda kalmıştır. Erman Film adına senaryosunu yazdığı ve başrollerini Yıldız Kenter ile Neşe Karaböcek'in paylaştığı *Anneler ve Kızları*, 1971 yılında yönettiği bu beş filminden ilkidir. Lütfi Akad'ın uzun zamandır ele almayı düşündüğü gerçekçi, sağduyulu 'bilge kadın' temasını işleyen film, yarattığı Fatma Bacı karakteri ile gösterime girmesinin ardından büyük ilgi görmüştür. Başrolünü Orhan Gencebay'ın oynadığı *Bir Teselli Ver* filmi Saltuk Film adına aynı yıl senaryosunu yazıp yönettiği ikinci filmidir. Ardından başrolünü Zeki Müren'in oynadığı *Rüya Gibi* filmini Er Film adına yönetmiştir. Hemen ardından başrollerini Kartal Tibet ve Fatma Girik'in oynadığı *Mahşere Kadar* filmini Er Film adına yönetmiştir. Son olarak başrollerini Cüneyt Arkın ve Leyla Kenter'in oynadığı *Vahşi Çiçek* filmini yine Erman Film adına aynı yıl yönetmiştir.⁴⁹

Lütfi Akad, çekimleri Adana'da başlayıp İstanbul'da devam eden, Onaran'ın Üç Tekerlekli Bisiklet ve Vesikalı Yarım filmleriyle birlikte 'küçük birer başyapıt' olarak değerlendirdiği *Irmak* filmini, Saltuk Film adına 1972 yılında senaryosunu yazıp yönetmiştir.⁵⁰ Aynı yıl yönettiği bir diğer filmi ise, başrollerini Cüneyt Arkın ile Ahmet Mekin'in paylaştığı kiralık bir katilin intikamını konu alan *Yaralı Kurt* filmidir.⁵¹ Bu film ile o güne kadar aşk filmlerinin aranan kahramanı olan Cüneyt Arkın ilk defa kiralık bir katil olarak seyirci karşısına geçmiştir.

⁴⁷ Bazı kaynaklarda 'İmkânsız Aşklar Üçlemesi' olarak geçmektedir.

⁴⁸ Algan, Türkiye'nin Görsel Belleğinde, s. 43.

⁴⁹ Akad, s. 513-523.

⁵⁰ Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, I. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara 1994, s. 108, Akad, s. 525-529.

⁵¹ Akad, s. 530-532.

1973 yılında Lutfi Akad başrolünü Hülya Koçyiğit ile Serdar Gökhan'ın oynadığı göç konusunu ele alan ve Isparta'da çekilen *Gökçe Çiçek* filmini, ardından ise başrollerini Tarik Akan ile Perihan Savaş'ın paylaştığı ve çekimleri Kıbrıs'ta gerçekleştirilen *Esir Hayat* filmini Erman Film adına yönetmiştir.⁵²

Lutfi Akad daha 1958 yılında Milliyet gazetesinde gördüğü bir haber üzerine göç konuyla ilgili bir gün iyi bir film yapılabileceğini düşünmüş ve “Göç Üçlemesi” olarak anılan, iç göç meselesini ele aldığı filmlerin senaryolarını yazıp yönetmiştir. Üçlemenin ilk filmi, Erman Film adına senaryosunu kaleme aldığı Yozgat'lı sermaye sahibi bir ailenin göç öyküsünü anlatan, başrollerini Hülya Koçyiğit ile Kerem Yılmazer paylaştığı, *Gelin*'dir.⁵³ Bu filmde de Lutfi Akad gerçekçi sinema anlayışının biçimsel özelliklerini yoğun bir biçimde kullanmıştır. Sade sinema dilini oluşturan, hareketsiz kamera kullanımı, genel plan çekimleri ile elde ettiği derinlemesine görüntü düzenlemesi ile başarıya ulaşmıştır.⁵⁴ Lutfi Akad'ın başyapıtı olan film, adeta bir belge filmi andırmakta ve gerçeklik yönünden Türk sinemasında dikkat çeken filmlerden biri olmuştur.⁵⁵ Üçlemenin ikinci filmi, başrolünü Hülya Koçyiğit'in oynadığı, Urfa'lı annesiz ve babasız kardeşlerin göç öyküsünü anlatan ve kendine Antalya Film Festivalinde En İyi Film ile En İyi Yönetmen ödülünü getiren *Düğün* filminin senaryosunu yine Erman Film adına yazıp yönetmiştir.⁵⁶ Üçlemenin sonuncusu ise Afyon'dan göç eden köylü bir ailenin fabrikada çalışarak İstanbul'da tutunma mücadelesini konu alan *Diyet* filmini yine Erman Film adına yazıp yönetmiş ve bu film ile sinema hayatını noktalamıştır.

1.2.1. Lutfi Ömer Akad Sinemasının Türk Sinemasındaki Yeri ve Etkileri

*“Ben sinemaya başlarken bir ustamız ve öğretanimiz yoktu, sinemayı yaparak öğrendim...”*⁵⁷

Sinema, aslen fotoğrafçı olan Fransız Auguste ve Louis Lumière Kardeşler'in *Cinématographe* adını verdikleri aygıtı icat etmesiyle ortaya çıkmıştır. 28 Aralık 1895 tarihinde Lumière Kardeşler'in Paris'te Capucines Bulvarı üzerinde bulunan Grand Cafe'nin bodrumunda halka yaptıkları ilk genel gösteri ile sinemanın beyazperde

⁵² Akad, s. 535-563.

⁵³ Akad, s. 544.

⁵⁴ Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s. 98.

⁵⁵ Onaran, *Türk Sineması*, s. 110.

⁵⁶ Akad, s. 549-550.

⁵⁷ Akad, s. 583.

üzerindeki asıl serüveni başlamıştır.⁵⁸ Türkiye’de ise 14 Kasım 1914 tarihinde Fuat Uzkınay tarafından çekilen *Ayastefenos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* isimli ilk belge film ile sinema başlamıştır.⁵⁹ Nijat Özön Türk sinemasını; 1914-1922 arasını İlkler Dönemi, 1922-1939 arasını Tiyatrocular Dönemi, 1939-1950 arasını Geçiş Dönemi, 1950-1970 arasını Sinemacılar Dönemi, 1970 sonrasında da Yeni Sinemacılar Dönemi şeklinde tarihsel dönemlere ayrılarak incelenmektedir.⁶⁰

Yönetmenliğini yaptığı ilk film ile Sinemacılar Dönemini başlatan Lütfi Akad ise, Türk sinemasının en önemli kilometre taşlarından biri olmuştur. İlk filminden itibaren sinemayı bir anlatım aracı ve sanat dalı olarak gören Lütfi Akad, sanatçı sorumluluğunu her zaman taşıyan bir yönetmen olmuştur. Bilinçli olarak seçmediği fakat elli yedi yıl süren sinema hayatına kırk sekiz uzun metrajlı film, on belgesel ve dokuz kısa film sığdırmıştır. Lütfi Akad’ın sinemasındaki başarıyı, kişiliği gereği yaptığı işi en iyi şekilde yapmaya çalışması, kültürel ve sanatsal birikime her zaman büyük önem vererek kendisini sürekli geliştirmesi, yaşadığı toplumdaki insanların sorunlarına her zaman ilgi duyarak çözüm üretmeye çalışmasına bağlayabiliriz.⁶¹

Zamanın ötesinde bir yönetmen olan Lütfi Akad, Türk sinemasının dilini yeni yeni öğrenmeye başladığı dönemde, 1949’da, el yordamıyla film çekmeye başlamasına rağmen ele aldığı konuyu derinlemesine ve sade bir dille anlatıp, filmlerini kalıcı kılabilmeyi başarmış ustasız bir ustadır.⁶² Zaten Lütfi Akad’ın başarısının en büyük nedeni, sinemayı kendi kendine keşfetmesinden kaynaklanır.⁶³ *Vurun Kahpeye* ile sinema hayatına başlayan Lütfi Akad’ın bu filmi, tiyatrocuların yoğun etkisi altında olan Türk sinemasında yeni bir dönemin başladığının habercisi niteliğindedir. *Kanun Namına* filmi ile de tiyatro etkisinden tamamen uzak, sinema duygusu taşıyan ve sinema diline sahip, hatta kamerayı ilk defa açıkça sokağa çıkarıp Türk sinemasında yeni ve farklı bir dönemin başladığının habercisi olan bir filme imza atmıştır.⁶⁴

⁵⁸ Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 30.

⁵⁹ Nijat Özön, *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, Türk Sinematek Derneği Yayınları, İstanbul 1970 s. 10.

⁶⁰ Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, I. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara 1995, s. 19.

⁶¹ Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s. 78-79.

⁶² Esen, “Akad’ı Okumak”, s. 74.

⁶³ Kerime, Senyücel, *Sinemayı Sanat Yapanlar*, TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı, Ankara 1999, s. 13.

⁶⁴ Battal, *Asıl Film Şimdi Başlıyor!*, s. 118-119.

Lütfi Akad'ın Türk sinemasındaki asıl yerini ise, sinema yapmaya başladığı tarihten itibaren kısa bir süre içinde meydana getirdiği pek çok film ile sağlamıştır. Bu filmler, gerek kendi taşıdıkları değerler, gerekse kendinden sonraki sinemacılar üzerindeki etkisi ile Lütfi Akad'ı Sinemacılar Döneminin ilk ve en önemli sanatçısı yapmaktadır. Sinema anlayışı, sahne düzenlemesi, oyuncularından yararlanışı, konularını seçişi gibi kullandığı sinema dili ve tekniği ile Türk sinemasının dilinin oluşturulmasında büyük katkılar sağlamıştır.⁶⁵

Alim Şerif Onaran, Lütfü Akad olmasaydı, Metin Erksan olsa bile Yılmaz Güney olabilir miydi? Ya da Yılmaz Güney ne denli geç ortaya çıkardı? Sorularını sorar ve yanıtın ise, Lütfi Akad'ın gerçek öneminin ortaya çıkmasındaki önemine vurgu yapar. Lütfi Akad Türk sinemasında açtığı yolla pek çok sinemacıya yön vermiş, sineması ile verdiği örneklerle de sinemamızı saygın duruma getiren sanatçıların başında gelmektedir.⁶⁶ Lütfi Akad aktif olarak sinema yaptığı dönemde de pek çok yönetmen, senarist ve oyuncuya da ilham kaynağı olmuştur. Atıf Yılmaz, Erman Film için yönetmenlik yapan Lütfi Akad'ın yanına gidip gelirken kâğıt, kalem ve cetvelle bir şeyler çizdiğini görüp film yapımına başlamadan önce çekim planları yapılması gerektiğini öğrenmiş ve o tarihten sonra yaptığı filmlerde aynı yöntemi kullanmıştır.⁶⁷ Yine *Hudutların Kamunu* filminde Lütfi Akad ile birlikte çalışma fırsatı bulan Yılmaz Güney sinemasında da büyük bir kırılma noktası olmuştur. İlk senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı *Hudutların Kamunu* filminin, sosyal ve ekonomik boyutların eklenmesi gerektiği düşüncesi ile Lütfi Akad tarafından yeniden kaleme alınmıştır. Lütfi Akad'ın filmde oyuncu olarak Yılmaz Güney'i tercih etmesi ile o güne kadar "Çirkin Kral" olarak ünlendiği ve daha çok kahramanlık hikâyelerinin başrolü olan Yılmaz Güney'i başta kendi seyircisinin kabullenmeyeceği düşüncesi tedirgin etmiştir. Fakat zamanla seyirciye böyle sıradan bir rolle ulaşabildiğini fark etmesine neden olmuş, hatta Özgüç'e göre Yılmaz Güney asıl büyük çıkışını bu film ile yapmıştır.⁶⁸ Böylece Lütfi Akad ile Yılmaz Güney'in bu işbirliğinin sonucu olarak, *Umut* gibi yönetmenliğinde kırılma yaratan filmler yapabilme cesaretini kendinde bulmuş ve gerçekçi bir çizgiye yönelmiştir.⁶⁹ Lütfi Akad Yılmaz

⁶⁵ Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 166.

⁶⁶ Onaran, *Lütfi Akad'ın Sineması*, s. 11.

⁶⁷ Atıf Yılmaz, *Söylemek Güzeldir*, II. Baskı, Afa Yayınları, İstanbul 1995, s. 61.

⁶⁸ Ağâh Özgüç, *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005 s. 6.

⁶⁹ Kurtuluş Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ayyıldız Yayınları, Ankara 1994, s. 144, Akad, s. 429-431.

Güney üzerindeki olumlu etkisini, sıradan bir çobanın hikayesini anlatan *Kızılurmak-Karakoyun* filminde canlandığı Ali Haydar karakteri ile Yılmaz Güney'e yakın gelecekte eski filmleriyle uzaktan yakından hiçbir benzerliği olmayan *Arkadaş* gibi insani ve toplumsal derinliği olan filmler yönetme cesaretini verdiğini vurgulayarak doğrulamaktadır.⁷⁰ Özön ise, Türk sinemasında Lütfi Akad'ın çizgisini sürdüren ve onun tek 'meşru varisi' olan sanatçının Yılmaz Güney olduğunu vurgulamıştır.⁷¹

Lütfi Akad Türk sinemasında toplumsal gerçekçi filmler yapacak olan diğer sinemacılara da yol gösteren önemli bir rehber olmuştur. Özellikle insanlar arası ilişkiler ve hayat koşulları bakımından gerçekçi olan *Hudutların Kamunu* filmi ile ele aldığı konuyu ekonomik açıdan işlemesi, yöre halkının yaşadığı sıkıntıları başarılı bir şekilde yansıtması, anlatmak istediği meseleyi sade bir sinema dili kullanarak iletmesi bu filmi üstün kılan önemli özellikleridir.⁷²

Lütfi Akad *Beyaz Mendil* filminin müziklerinin tamamını seslendirme stüdyosunda kaydedilen halk müziği ile kurgulamış, bu durum o güne kadar heyecan, gerilim, kaçma kovalama sahneleri gibi dramatik etkisi yüksek olan sahnelerde Batı müziği kullanımının yerini alırken, gelecek pek çok filmde de müzik kullanımı konusundaki tercihleri etkileyerek öncülük etmiştir.⁷³

Lütfi Akad *Öldüren Şehir* filminde o günlerin film anlatımında yoğun bir şekilde kullanılan, zaman aralığını ve bölüm sonunu belirtmek için kurguda 'kararma ve açılma' yöntemi yerine, kararmadan sonra kurguda açılma yapmadan yeni çekimi bağlamış ve bu yöntem filme yüzeyde görülmeyen bir dip akıntısı gibi, ayırımına varılamayan bir akıcılık kazandırmıştır. Film normal uzunlukta olmasına rağmen özel gösteriminde kurguda kullandığı bu özel teknik sayesinde kısa gibi algılanmıştır. Türk sinemasına yeni bir teknik daha kazandıran Lütfi Akad'ın bu yöntemini birkaç yıl sonra Fransız Yeni Dalga filmlerinde bu kararma ve açılma yönteminin tamamen kaldırılması izlemiştir.⁷⁴

"Göç Üçlemesi" *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* filmlerinin baş kadın oyuncusu olan ve o zamana kadar klasik Yeşilçam starı olan Hülya Koçyiğit'in de oyunculuk kariyerinde bir dönüm

⁷⁰ Akad, s. 463-464.

⁷¹ Nijat **Özön**, *Sinema, Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, Hil Yayın, İstanbul 1985, s. 384.

⁷² Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s. 92.

⁷³ Akad, s. 224-225.

⁷⁴ Akad, s. 203.

noktası olmuştur.⁷⁵ Hülya Koçyiğit kendisiyle yapılan söyleşide, Lütfi Akad'ın hayatına girmesiyle birlikte, üçlemenin daha ilk filmi olan *Gelin* ile değişimin başladığını, o tarihten itibaren dünya görüşünün, sanat anlayışının ve sanatçı kimliğinin yeni bir görünüm kazandığının altını çizmiştir.⁷⁶ Lütfi Akad *Gelin* filmi ile, Türk sinemasındaki kadına bakış açısında da bir devrim yaratmıştır. Meryem karakteri başta olmak üzere, üçlemenin diğer filmlerinde de, bütün kadın karakterler, yaşayan gerçek değişen Türk toplumunun değişen kadınlarıdır.⁷⁷

Lütfi Akad'ın öğrettikleri sinemacı kişiliğinin çok ötesindedir. Lütfi Akad'ı özel kılan asıl nokta, sinemanın onun için bir yaşam biçimi haline gelmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Sinema onun için hem geçinme kaynağı olmuş hem de kendine ait özgün ürünler ortaya koyduğu tek alan olan bir tutkudur. Bu tutku bir pazar haline gelen Yeşilçam koşullarında Türk sinema tarihinde iz bırakan ve üzerine kültürel olarak düşünmeyi gerektiren filmleri ortaya koyma cesaretinin de kaynağı niteliğindedir. Lütfi Akad'daki kör bir tutku değil, araştıran, sorgulayan, farklı açılardan her türlü esin noktasını dikkate alan, toplumsal, kültürel ve siyasal koşulları önyargısız gözlemleyen, her türlü belirlenimden uzak kendi dilini ve üslubunu arayan, bulan ve sürdüren bir tutkudur.⁷⁸ Lütfi Akad, Türk sinemasına ciddiyeti, sanata önem vermeyi, sade ve yalın anlatım dilini kazandırmış büyük bir ustadır. Sinemayı güçlü gözlem yeteneği ve sezgileri ile sanat olarak Türkiye'ye yerleşmesini sağlamış, kendinden sonra gelen sinemacılar üzerinde de büyük ölçüde etki bırakmıştır.⁷⁹

1.2.2. Auteur Bir Yönetmen Olarak Lütfi Ömer Akad

Auteur⁸⁰ kuram, Fransız *Cahiers du Cinéma* dergisinde yazan genç sinema eleştirmenlerin, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ülkelerinin sinemasını eleştirel bakış açısıyla değerlendirmeleri neticesinde ortaya çıkmış bir kavramdır. *Cahiers du Cinéma* yazarları, sanatsal yaratıcılık ve tutarlı bir dünya görüşü sunan ve kendi üsluplarını filmlere yansıtan auteur yönetmenlerin ayırt edilebilir stiline ve senaryoda olduğu kadar

⁷⁵ Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s. 96.

⁷⁶ Hülya Koçyiğit'le Söyleşi, *Videosinema*, Kasım 1984, İletişim Yayınları, sayı 5, s. 96.

⁷⁷ Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s. 98.

⁷⁸ Ayla **Kanbur**, "Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geçmişe Sinemamızda Bir Portre: Lütfi Akad", *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad*, Dost Kitabevi & Ankara Sinema Derneği, Ankara 2005, s. 18.

⁷⁹ Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s. 100.

⁸⁰ Auteur; yazar, yaratıcı olarak da ifade edilebilir.

filmin kendisinde yönetmenin imzasının olduğunu vurgulamışlardır.⁸¹ Sinemanın giderek bir anlatım aracı olduğunun ve artık yönetmenin özgür, duygu ve düşüncelerini, kamerayı kalem gibi kullanarak yazabileceği düşüncesi hakim olmaya başlamıştır.⁸² Zaman ve uzamdan bağımsız olan yazar, filmi yaratan, filme anlamı koyan kişidir.⁸³

Kuşkusuz auteur kuramı yönetmenin filmin ana yazarı olduğu düşüncesi ile sınırlı değildir.⁸⁴ Andrew Sarris, 1962 yılında “Auteur Kuramı Üzerine Notlar”⁸⁵ başlıklı makalesinde auteur kuramına yeni bir boyut kazandırmış ve yönetmenin auteur kimliğine sahip olup olmadığının belirlenmesinde üç temel öncül üzerinden değerlendirme yapmıştır. Bu öncüllerin birincisi, yönetmenin teknik yeterliliği ve ustalığıdır. İkincisi, yönetmenin stili, biçemi yani fark edilebilir kişiliği ile bir grup film arasında, yönetmenin kendi imzası yerine geçecek, tekrarlanan belirli üslup özelliklerini sergilemesidir. Son öncül ise yönetmenin içsel anlama sahip olmasıdır.⁸⁶ Yani auteur kuram, yönetmenin film içinde tekrarladığı motifleri, temel kaygılarını, filmlerinin içerik ve biçim yönünden tutarlılığını, diğer yapıtlarıyla benzerlik ilişkisi içinde değerlendirmektedir. Auteur yönetmenin filmlerinde ortaya koyduğu, anlama yönelik, teknik ve benzeri özellikleri olduğuna işaret eder ve yönetmenin tüm filmlerindeki biçimsel benzerliklerin irdelenmesi gerektiği düşüncesi vurgulanır.⁸⁷

Esen, Lütfi Akad’ın neden auteur bir yönetmen olarak değerlendirilebileceğinin cevabını yönetmenin kendi sözleriyle açıklamıştır. Lütfi Akad sinemayı tanımlarken; “Sinema romanın görsel bir biçimidir. Filmlerimizde insanı anlatıyoruz; insanın ruhsal derinliklerine, en ufak ayrıntısıyla inebiliyoruz. O zaman romandır yaptığımız. Sinema asla bir gösteri değil, doğrudan bir anlatıdır.” demiştir. “Film bir ekip işidir denilse de, aslında, film yönetmenindir. Film çekerken, yönetmen, o kalabalığın içinde, sorumluluğuyla baş başa ve yapayalnızdır.”⁸⁸ diyerek yönetmenin yalnızlığına vurgu yapmıştır.

⁸¹ Ahsen Deniz **Morva Kablamacı**, “Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri”, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, (Der. Murat İri), İkinci Baskı, Derin Yayınları, İstanbul 2011, s. 66.

⁸² Seçil **Büker**, “Auteur Kurama Giriş”, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, (Der. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu), Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2010, s. 277.

⁸³ Battal **Odabaş**, “Andre Bazin”, *Sinema Kuramları 1*, (Der. Zeynep Özarslan), İkinci Baskı, Su Yayınevi, İstanbul 2015, s. 158.

⁸⁴ Peter **Wollen**, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, (Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan), Üçüncü Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 69.

⁸⁵ Notes On The Auteur Theory In 1962.

⁸⁶ Zafer **Özden**, *Film Eleştirisi*, İkinci Baskı, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2004, s. 136.

⁸⁷ Lale **Kabadayı**, *Film Eleştirisi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, s. 110.

⁸⁸ Esen, Akad’ı Okumak, s. 80.

Lütfi Akad romanı veya piyesi senaryolaştırma aşamasından film yapım sürecine kadar geçen süreçte, ilk eserle arasındaki farklılığa vurgu yapmış ve yönetmenin özgünlüğünün altını çizmiştir. Pek çok filminin senaryosunu roman veya piyesten esinlenerek yazmış, fakat ortaya çıkan senaryonun da filmin de kendi içinde özgünlüğü taşıdığını düşünerek “(...) senaryocunun yazarken gördüğüyle hiç ilgisi olmayan bir film çıkıyor ortaya. İşte buna Fransızlar ‘yönetmenin görüşü’ diyorlar. Bu deyim tartışmasız, yönetmenin başlı başına özgün bir telif olduğunu açıklıyor.”⁸⁹ demiştir. Lütfi Akad *Vesikalı Yarım* filminin çekimlerinde, çalışma alanının koşullarının gerekliliğine uygun olarak bir iki sahneyi tamamen değiştirmiş, yerine yenilerini çekim sırasında yazmıştır.⁹⁰ Senaryosunu Safa Önal’ın yazdığı *Vesikalı Yarım* filminde dahi, Lütfi Akad özgünlüğünü korumuş ve çekim alanında senaryoda değişiklikler yaparak filme imzasını atmayı başarmıştır. Lütfi Akad pek çok filminde senaryoda olmayan çekimler eklediği gibi çıkardığı sahnelerde olmuştur ve bu durumu, “Senaryoyu yazan da yönetende benim, her şeyi bildiğim gibi değiştirmeye hakkım vardı.”⁹¹ sözleri ile ifade etmiştir. Lütfi Akad üzerine yazdığı bir makalesinde Makal, Lütfi Akad’ı kendi özgün sinema dilini yaratabilmiş, auteur olarak adlandırılabiliriz az sayıdaki sinemacılarımızdan biri olarak nitelendirmektedir.⁹²

Lütfi Akad, ‘Işıklı Karanlık Arasında’ adını verdiği anı kitabında filmin gerçek sahibinin yönetmeni olduğu fikrine sahip olduğunu ‘Yönetmenin Yalnızlığı’ başlığı altında yer vermiştir. “Dışardan bakıldığında bir filmin gerçekleşmesi imece bir iş gibi görünür. Yardımcılardan senaryocusuna, laboratuvarından ses uzmanına, oyuncularından çevre ve sanat yönetmenine her üye kendi uzmanlığında olan işin en iyisini vermeye çalışır, bu arada yönetmen de bu mozaikte kendine düşen yeri tamamlar. ‘Film kolektif bir iştir’ sözünü çok duydum, (...) bunun böyle olmadığını, kalabalığı ortasında bir yerde, ağır kaygılar içinde yapayalnız olduğumun bilincine varacaktım.”⁹³ Bu durumun sinemanın genel bir kuralı olduğunu zamanla öğrenmiş, film başarısız olduğunda yönetmenin çevresinde kimse kalmadığını ve başarısızlığın tek sahibinin yönetmen olduğunu, başarılı olduğunda ise bu başarıya herkesin ortak olduğunun altını çizmiştir.⁹⁴

⁸⁹ Akad, s. 106.

⁹⁰ Akad, s. 495.

⁹¹ Akad, s. 61.

⁹² Oğuz **Makal**, “Türk Sinemasının Usta Yönetmeni Ömer Lütfü Akad Üzerine”, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 5, Sayı 1, 2011, s. 83.

⁹³ Akad, s. 29-30.

⁹⁴ Akad, s. 162.

Lütfi Akad yönetmenin bu yalnızlığının ve sorumluluğunun getirdiği zorluğu ‘takım başı’ olarak ifade etmekte ve “Yönetmenliğin en kahredici tarafı bu ‘takım başı’ olmaktır. Ne senaryo yazmak, ne çekimi gerçekleştirmek, ne oyuncuların kaprislerine katlanmak, işin bu yönünün yanında hiç kalır.”⁹⁵ şeklinde duygularını dile getirmektedir. Yönettiği her filmde çok titizlenerek çalışan Lütfi Akad “(...) kurgu, müziklerin seçimleri ve nerelere konulacağı, seslendirme, kurgu masasında sesli iş kopyasını gözden geçirdikten sonra basılmasının onaylanması var. Evet, bunlardan sorumlu insanlar da var kuşkusuz ama işinin sahibi bir yönetmen bunların hiçbirinin başından eksik olmamalı.”⁹⁶ diyerek hem ne kadar detaylı çalıştığını hem de filmin sahibinin yönetmeni olduğunun altını çizmiştir.

Lütfi Akad, filmin kurgusunu kimin yaptığı konusunda, dönemin yetersiz teknolojik koşulları yüzünden yönetmenin deneme yapmaya, bir sahneyi veya çekimi değişik açılardan yorumlayarak kurguda seçenek yaratması gibi bir durumun söz konusu olmadığını, yönetmenin kamera açısını, çekim ölçeğini ve kamera hareketini çekim öncesinde belirlediğini ve dolayısıyla da kendi kurgusunu daha filme başlamadan kendisinin yapmış olduğunu belirtmektedir.⁹⁷ Lütfi Akad, pek çok filminde olduğu gibi *Yalnızlar Rıhtımı* filminin senaryosunu yazarken de sahnenin çizimlerini yapmış, kameranin konumunu, bakış açısını, çekim ölçeğini ve sahnelerin sırasını numaralandırarak çalışmıştır.⁹⁸

Auteur yönetmen tanımında bulunan ‘yönetmenin setteki heyecanı’ denilen şeyi Lütfi Akad *Damga* filminin çekimleri sırasında yaşadığı heyecanı; “Işıklar, oyuncular, hazırlık telaşı ve ilk motor sesine kadar avuçlarımdaki ter... Bu ter ve belirsiz ateş sonraki yıllarda da sürüp gitti, bugüne kadar. Her çalışma günü, en önemsiz bir çekim de olsa, kameranin ilk çalışmasına kadar bundan kurtulamadım.”⁹⁹ şeklinde ifade etmiştir. Yine *Mahşere Kadar* filmini çekerken de “Sabah kameranin arkasına geçtiğimde avuçlarımda hâlâ o hafif nemi duyuyorum (...)”¹⁰⁰ diyerek heyecanını dile getirmiştir. Her filmine başlarken yaşadığı tedirginliği ve çekim günlerinde heyecandan avuçlarının terlediğini belirtmektedir.¹⁰¹

⁹⁵ Akad, s. 137-138.

⁹⁶ Akad, s. 524.

⁹⁷ Akad, s. 362-363.

⁹⁸ Akad, s. 278-279.

⁹⁹ Akad, s. 48.

¹⁰⁰ Akad, s. 521.

¹⁰¹ Akad, s. 609.

Lütfi Akad, sinemanın teknik olanaklarının yoğun kullanımının anlatımda abartıya neden olduğuna inanmaktadır. Yazmak için nasıl ki sadece kâğıt ve kalem gerekmede ise aynı şekilde sinema içinde sadece kamera ve ışığın yeterli olduğunu, çarpıcı resimsel düzenlemelerin ve sinemanın sonsuz olanaklarını kullanmanın anlatımı zedelediği düşüncesini savunmaktadır.¹⁰² Yönetmenin görsellikle düşünen biri olduğunu, çekimlerin kafasındaki resimle aynı olmasını istediğini ve olmazsa olmayacağını belirten Lütfi Akad, filmin önceden zihninde belirlenen bütün bu çekimlerin art arda gelmesinden oluştuğunu vurgulamıştır.¹⁰³ *Kanun Namına* filminin çekimi sırasında filmin görüntü yönetmenliğini yapan Enver Burçkin Lütfi Akad'ın istediği kadrajı “Enver resmin başını sonunu kesmiş derler.” diyerek çekmek istememesi üzerine “Bu fotoğraf değil sinema, (...) her düzenlemenin sorumlusu yönetmendir, bu senin değil benim resmimdir.”¹⁰⁴ diyerek görüntüyü, yönetmenin yönettiğini ve dolayısıyla sorumluluğun yönetmende olduğunu açıkça belirtmektedir.

Lütfi Akad *Tahir ile Zühre* filminin senaryosunu yazarken, daha önce senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı *Vurun Kahpeye* ve *Lütküs Hayat* filmlerinden dersler çıkararak; artık senaryoyu masa başında hayali bir çevre ve hayali oyuncularla değil, çekim sırasında gerçek oyuncularla ve gerçek çevrede yapmaya karar vermiştir. Ön çalışma olarak taslaklar çizmiş, bunların üzerinde çekmeyi düşündüğü çekimleri, kamera hareketlerini ve oyuncuların yer değiştirmesi gerektiği yerleri işaretlemiştir.¹⁰⁵ İlk iki filmi olan *Vurun Kahpeye* ve *Lütküs Hayat* filmlerinde de senaryoya sadık kalmadığını bildiğimiz Lütfi Akad çekim yerinde anında değişiklikler yaparak ne kadar yetkin bir sinemacı olacağının sinyallerini daha ilk filmlerinde göstermiştir.

Türk sinema tarihinin öncü yönetmenlerinden biri olan Lütfi Akad'ın filmografisi incelendiğinde, ticari kaygı taşıyan filmleri de dâhil olmak üzere, yönetmenliğini yaptığı ilk filminden son filmine kadar tekrar eden öğelere rastlamak mümkündür. Sade sinema dilini oluşturan, sabit kamera kullanımı, genel plan çekim ölçekleri ile elde ettiği geniş alan derinlikli derinlemesine mizansen kullanımı Lütfi Akad sinemasının en belirgin özellikleridir. Gerçekçi sinema anlayışının biçimsel özelliklerinin yoğun bir biçimde

¹⁰² Akad, s. 376.

¹⁰³ Akad, s. 29.

¹⁰⁴ Akad, s. 169.

¹⁰⁵ Akad, s. 124.

kullanımını, Lütfi Akad'ın kişiliğinin sinemaya yansımalarının bir sonucu olarak değerlendirebiliriz. Yönetmenliğini yaptığı ilk filmle ustalığını konuşturmuş ve sinemacılar dönemini başlatan yönetmen unvanına layık görülmüştür. Lütfi Akad sadeliğin içindeki derinliğe ulaşarak, özgün sinema diline sahip başyapıtlara imzasını atmıştır.

1.2.3. Lütfi Ömer Akad Sinemasında Dil ve Üslup

Lütfi Akad'ın sinemasındaki dil ve üslup konusuna gelmeden önce, Lütfi Akad'ı daha iyi tanıyabilmek adına, 'Işıkla Karanlık Arasında' adını verdiği anı kitabından bir alıntıya yer vermekte fayda vardır:

“Taksim Sineması'nın uzun duvarı boyunca ardı ardına dizili ayakkabı boyacılarına doğru hızla yürüdüm, az vaktim vardı, en öndekinin sandığına ayağımı koydum. ‘Çabuk usta, şişir, acelem var,’ dedim. Boyacı başparmağı ile arkayı gösterdi. ‘Arkadaki arkadaş’a geç bayım,’ dedi. ‘Neden, ne oluyor?’ dedim. ‘Ben ayakkabı boyarım beyim,’ dedi adam, ‘bu benim işim, şişirme istiyorsan arkaya geç.’ Bir an kalakaldım. Bütün alacağı yirmi beş kuruştı, bir liranın dörtte biri. Ayağımı sandıktan çekmedim. ‘Buyur bildiğin gibi boya,’ dedim, ‘hakkını ver.’ Beni bekleyen sonsuza kadar bekleyebilirdi, ben burada hayatımın dersini alıyordum.”¹⁰⁶

Dünyaya bakmayı bu ayakkabı boyacısından öğrendiğini söyleyen Lütfi Akad, sinema hayatının ilk günlerinde yaşadığı bu olayla ilgili çıkardığı hayat dersi ile “Sinemada istenilen sonucu almak için, inat, ayak diretme, sabırlı olmak iyidir. Hemen her zaman, sonunda ödül vardır.”¹⁰⁷ demiştir. Meslek hayatı boyunca her zaman özveriyle çalışmış ve elinden gelenin en iyisini yapmaya çalışmıştır. Lütfi Akad, daha ilk uzun metrajlı *Vurun Kahpeye* filminin çekimlerinde, kurguda yaşanabilecek devamlılık sorunu öngörerek uyguladığı tekniği, “Gerekli her çekimden sonunda öğrencileri taş gibi dondurup çizimini yaptırıyordum, yöntem öldürücüydü ama başarılı oldu.”¹⁰⁸ sözleriyle anlatmıştır. *Tahir ile Zühre* filminin senaryo aşamasında ön çalışma olarak taslaklar çizmiş, bunların üzerinde çekmeyi düşündüğü çekimleri, kamera hareketlerini ve

¹⁰⁶ Akad, s. 24.

¹⁰⁷ Akad, s. 461.

¹⁰⁸ Akad, s. 62.

oyuncuların yer değiştirmesi gerektiği yerleri işaretlemiştir.¹⁰⁹ *Kamun Namına* filmini de yine kâğıt üzerinde görselleştirerek çalışmıştır.¹¹⁰ *Vurun Kahpeye*, *Yalnızlar Rıhtımı* ve *Üç Tekerlekli Bisiklet* filmlerini de sahnelerin tek tek çekimlerini, çevre tasarımı, kamera ile oyuncuların yerini ve diyaloglarını kâğıda döktükten sonra çekmiştir.¹¹¹

Safa Önal'ın Zeki Müren için senaryosunu yazıp yöneteceği *İnleyen Nağmeler* filmi için Lütfi Akad'dan akıl istemesi üzerine “Görüntü yönetmenine gördüğün resimsel düzeni ayrıntılarına kadar anlat ve o resmi görünceye kadar çekime karar verme, oyuncuya yapmasını istediğin şeyi anlat ve o duyguyu aktarınca kadar asıl. Her ikisi de tamam olunca çekimi yap.”¹¹² öğüdünü vererek yönetmenlikte istediğin kadrajı alana kadar ısrarlı ve özverili olmanın önemini vurgulamıştır.

Lütfi Ömer Akad, Türk Sinema tarihinin öncülerinden birisi olduğunu ve hatta en önemli yönetmenlerden biri oluşunu söylemek mümkündür. *Vurun Kahpeye* filmi ile sinemaya başladığı yıllarda tiyatrocuların egemenliğinde olan Türk Sineması, bu film ile “Geçiş Döneminden”¹¹³ çıkıp “Sinemacılar Dönemi”¹¹⁴ başlamış¹¹⁵ ve Lütfi Akad Türk sinemasında hiç kuşkusuz en önemli “kilometre taşlarından” biri olmuştur.¹¹⁶

Sinemanın bir sağduyu işi olduğunu her fırsatta dile getiren Lütfi Akad, sinemaya başladığı ilk günler için; “Gerçekten bir şey bilmiyorduk ama ilk sinemacılar da bilmiyordu. Birikim damla damla olacaktı.”¹¹⁷ diyerek ustasız ve birikimsiz nasıl başarılı olduğunu açıklarken, sinemanın sürekli yeniden keşfedilen bir iş olduğunu ve her an oluşabilecek sorunlara çözüm üretebilmenin tek yolunun ise sağduyuda gizli olduğunu dile getirmiştir.¹¹⁸

Senaryosunu Safa Önal'ın yazdığı *Seninle Ölmek İstiyorum* filminin dramatik yapısını her şeyi ile kusursuz bulan Lütfi Akad, bu her şeyin yerli yerinde olma durumunun filmi sıcaklıktan yoksunlaştırdığını düşünmektedir. Buna rağmen sinematografisinde kurduğu

¹⁰⁹ Akad, s. 124.

¹¹⁰ Akad, s. 163.

¹¹¹ Akad, s. 347-348.

¹¹² Akad, s. 479-480.

¹¹³ Türk sinemasında ‘Geçiş Dönemi’ 1939-1950 yılları arasındır.

¹¹⁴ Türk sinemasında ‘Sinemacılar Dönemi’ 1950-1970 yılları arasındır.

¹¹⁵ Nijat **Özön**, *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1968, s. 21.

¹¹⁶ Şükran **Esen**, *Türk Sineması'nın Kilometre Taşları*, Naos Yayınları, İstanbul 2002, s. 27.

¹¹⁷ Akad, s. 61.

¹¹⁸ Akad, s. 58.

yalın sadeliğe, filmin görüntü yönetmenliğini yapan Gani Turanlı'nın zarar vermeyeceği ölçüde özgür bırakmıştır.¹¹⁹ Lütfi Akad, el dokuması halılarda oluşan bazı nakışların çarpık olması veya güzel bir çanakta çömlekçinin parmak izinin kalması gibi bazı kusurları olan ama içtenlikten yoksun olmayan sinema filmlerini, kusursuz ama soğuk filmlere yeğlerim demiştir.¹²⁰ Oyuncusunu başkasının filminde izler gibi uzaktan ve cansız izlemek yerine, kameranın hemen yanında durarak, onun nefes alışını, nabzının vurduğunu hissederek, aralarında görünmez bağlar olduğunu duyumsamayı seçtiğini belirtmiştir.¹²¹

Kamerayı keşfettiği gün deli gibi sevindiğini, hayallerini yaşayacağı oyuncığını bulduğunu ve artık ondan kimsenin kendini ayıramayacağını belirten Lütfi Akad, bu aygıt ve sahip olduğu teknik olanaklara her zaman temkinli yaklaşmıştır.¹²² *Zümrüt* filminin çekimleri sırasında ilk defa gördükleri değişebilir odaklı mercek¹²³ ve yaptığı optik kaydırma hareketiyle¹²⁴ ilgili Lütfi Akad, diğerlerinin aksine bu durumun büyüüne kapılmamış ve ihtiyatlı davranmıştır. Çekim ölçeği olarak pek kullanmasa da, bir oyuncusunun yakın plan çekimlerine ihtiyaç duyduğunda, kameranın hızla oyuncunun gözlerine kadar girmesindense, oyuncunun kameraya doğru yaklaşmasını tercih etmiş ve bu mekanik kamera hareketinden sakınmıştır. Bu tür çarpıcı çekimlerin düpedüz seyirciye yapılmış bir tür 'şantaj' olarak nitelendirmiştir.¹²⁵ Lütfi Akad, sinemanın teknik olanaklarını kullanmadığı için eleştirilmiş olsa da, bu yöntemlere başvurma gereksinimi duymamasını, 'durağan' sinemanın onun anlatım biçiminin temelini oluşturmasına bağlayabiliriz.¹²⁶ Konuyla ilgili pek çok filminde görüntü yönetmenliği yapan Gani Turanlı'ya, "Bizimle çalıştığın sürece hiçbir ödül alamazsın Gani, istersen kendine başka bir yönetmen bul, (...) Görüyorsun bizde çarpıcı görüntüler, ışık oyunları yok, sade suya görüntüler sunuyoruz."¹²⁷ demiştir.

Lütfi Akad, oyuncularını yakın planlarda çekmediği için Bağdat'ta çekimlerini sürdürdükleri *Arzu ile Kamber* ve *Tahir ile Zühre* filmlerinin başrol oyuncusu Sezer

¹¹⁹ Akad, s. 502-504.

¹²⁰ Akad, s. 65.

¹²¹ Akad, s. 422.

¹²² Akad, s. 65.

¹²³ Diğer bir adıyla zoom objektif.

¹²⁴ Bu hareket ile 'zoom in/out' yapılabilir.

¹²⁵ Akad, s. 274.

¹²⁶ Onaran, *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*, s. 226.

¹²⁷ Akad, s. 548.

Sezin’le aralarında çıkan tartışma üzerine “Oyuncuların burunlarının dibine kadar sokulmayı hiç sevmeydim. Perdenin bütününe kaplayan bir yüz, oyuncuyu insan kavramından çıkarıp nesne durumuna getiriyor. ‘Bu benim tarzım.’”¹²⁸ şeklinde anlamıştır. Bu tercih daha meslek hayatının başında olan bir yönetmenin kişisel bir dil oluşturma yolundaki çabasının ve aynı zamanda auteur bir yönetmen olduğunun en büyük göstergesidir.

Lütfi Akad, *Yaralı Kurt* filminin çekimlerine başlamadan önce görüntü yönetmeni Gani Turanlı ile birlikte elektrikli boya tabancası kullanarak yeni dikilen kostümleri eskitmiştir.¹²⁹ Filmin çekimleri sırasında ise Gani Turanlı’dan, Cüneyt Arkın’ın bir boy çekimini yapmasını istemiş fakat seyirciye karakterin çok daha yakındaymış hissini vermesini istemiştir. Daha önce kullanılmamış olan bu tekniği geliştirip sonraki filmlerinde çok daha kalabalık ve geniş sahnelerde kullanmıştır.¹³⁰ Yine görüntü yönetmenliğini Gani Turanlı’nın yaptığı *Gelin* filminde de aynı tekniği kullanarak, dramatik yapıyı ve gerilimi birbirine bakan karakterlerin çekim ölçeğini baş plan çekmek yerine kendi üslubuna uygun orta mesafeden boy planlar ile çekmiştir.¹³¹ Daha çok genel planlar ve durağan görüntüler çeken Lütfi Akad’ın geliştirdiği bu teknik ile daha etkileyici sahnelerin elde edilmesinde büyük oranda katkı sağlamıştır.

Sinemada hareketin önemini yadsımayan Lütfi Akad, asıl hareketin ise oyuncu veya kamera vasıtasıyla değil içerik ile yaratılabileceğini vurgulamaktadır. Asıl hareketin, filmin içeriğindeki kurgusunda hissedilen, bir nabız gibi art arda gelen gerilim ve gevşemelerden kaynaklandığını belirtmiştir. Kurgunun da yarattığı bir hareketin olduğunu yadsımayan Lütfi Akad, çekimlerin bu uzunluk kısalığından ziyade içeriğin taşıdığı çelişkiye vurgu yaparak önemine değinmiştir.¹³² İçerikle hareket yakalandığı takdirde, bir sahnede yoğun diyalog olmayabileceği gibi çok uzun planlardan da oluşabilmektedir.

Lütfi Akad senaryosunu yazıp yönettiği *Ana* filminin karakterleri çok az kişiden oluşmakta ve diyalogları da karakterler gibi az sayıdadır. Karakterler aralarında yaşamsal bir sorun olmadıkça konuşmamakta, konuşsalar da kısa ve kesin konuşmaktadırlar.

¹²⁸ Akad, s. 142.

¹²⁹ Akad, s. 538.

¹³⁰ Akad, s. 535.

¹³¹ Akad, s. 546.

¹³² Akad, s. 294-295.

Filmde sesi bir hareket ögesi olarak kullanan Lütfi Akad sesi kaynağını göstermeden kullanmış ardından gelen çekimlerde kaynağı göstererek bilinçaltında soru ve bir cevap yaratmıştır.¹³³

Sinemanın bir dil olduğunun farkında olan Lütfi Akad *Yararlı Kurt* filminin senaristi Selim İleri ile kendini ayıran farkı “Selim İleri uzun uzun tahlillere ve bunların sözlü açıklamalarına eğilimli, bense ne anlatacaksam görsellikle anlatmayı düşünüyorum (...)”¹³⁴ sözleriyle ifade etmektedir. Sinemada sözün yaşamda olduğu gibi ancak kaçınılmaz olduğu durumlarda olması gerektiğini düşünen Lütfi Akad, görüntü dilini kullanarak yarattığı filmleri ile sinemanın bir dil olduğu gerçeğini o yıllarda vurgulamıştır. Sinemanın gösteriden çok bir anlatı olması gerektiğini söyleyen Lütfi Akad, her filmde büyük büyük laflar etmenin de şart olmadığını, özgün bir dil kullanarak insanı anlatmanın yeterli olduğunu düşünmektedir. *Kanun Namına* filmini ‘çıkamazda olan kısıtlanmış insan’ teması yüzünden sevdiğini ve *Öldüren Şehir* filminde ise başrol oyuncularından çok yan rollerle daha çok ilgilendiğini vurgulamıştır.¹³⁵ “Sözü yapan özdür.” diyen Lütfi Akad, yine *Öldüren Şehir* filminde sahnenin açılmasıyla havalanan güvercinlerin alkış almasının nedeni, seyircilerin o sahneden çıkarsadığı özgürlük ile ilişkilendirmiş ve sinemada her nesnenin anlamını yaratılan filmsel dünyanın gerçeğinden aldığına işaret etmiştir.¹³⁶ *Kader Böyle İstedi* filminin çekimlerinde ise hâkim olan kapalı havaya yağmur ögesini de katarak, acı sonla bitecek olan aşk hikâyesini destekleyen kötümser bir atmosfer yaratmıştır. Anı kitabında ‘Sade öykünün sade insanları’ başlığı altında bahsettiği film için yalın oyunculukla bunun desteklendiğini vurgulamıştır.¹³⁷

Lütfi Akad, filmlerinde belirli bir toplumsal gerçekliğe eğilmekte, bu durumun sonuçlarını gösterirken, kendi ifadesiyle ‘marazı teşhis’ etmekte, seyirciyi ise ortaya konan bu maraz üzerinde düşündürmeye çalışmaktadır. Gösterilen bu toplumsal gerçeklik karşısında seyircinin etkilenmesini, düşünmesini ve sorunların giderilmesi amacıyla harekete geçmesini istemektedir.¹³⁸ Toplumsal içerikli konuları filmlerine aktarırken kendi dünya görüşünü kimseye zorla dayatmak istemeyen Lütfi Akad, çözüm önerisi

¹³³ Akad, s. 480.

¹³⁴ Akad, s. 543.

¹³⁵ Akad, s. 207.

¹³⁶ Akad, s. 204.

¹³⁷ Akad, s. 499.

¹³⁸ Atilla **Dorsay**, *Yılmaz Güney Kitabı*, Varlık Yayınları, İstanbul 1988, s. 24

olarak seyirciye reçete yazamayacağını vurgular ve bu sorunlar üzerine düşünüyor olmanın yeterli olduğu düşüncesini savunur.¹³⁹

Lütfi Akad'ın dilini ve üslubunu yaşanmış ve yaşanan hayat büyük ölçüde şekillendirmiştir. Lütfi Akad, anlatımda nasıl bir üslup geliştirmesi gerektiğini üzerine düşündüğünü, dilini ve üslubunu biçimlendiren asıl noktanın ise hayatın kendisinin olduğunu söylemiştir. Halk hikâyelerin yer aldığı kitapların içeriğini oluşturan; dedelerin, ninelerin anlatım tarzındaki tavrın ve kullandıkları dildeki, kısa, kesik, süssüz, yalın ama gerçekçi anlatım tarzından esinlendiğini belirtmiştir. Resimsel düzenlemede de aynı tavırda son derece yalın ve sade düzenlemeler yapan Lütfi Akad, derinlikten yoksun olmayan bir yalınlığa içgüdü ile kendiliğinden ulaştığını vurgulamıştır.¹⁴⁰

Lütfi Akad'ın sinema dili ve üslubu genel olarak değerlendirmek gerekirse, durağan sinema onun anlatım biçiminin temelini oluşturmaktadır. Çekim ölçeği olarak yakın ve ayrıntı planlar kullanmayan Lütfi Akad, bunun gerçek sinemayla hiç ilgisi olmayan bir tür aldatmacaya benzeyen bir tutum olduğunu her fırsatta vurgulamıştır. Yakın planları, seyirciye yapılmış şantaj olarak nitelendirmekte ve yakın plan çekimlerinin oyuncular mahremine girerek çevreden soyutladığı düşüncesini savunmuştur. Diyaloglarda ise son derece ekonomik davranmış, günlük ve yöresel dili görüntüleriyle destekler nitelikte kullanmıştır. Film müziği olarak da halk ezgilerinden ilk kez yararlanan yönetmendir. *Beyaz Mendil* filminde kullandığı halk müziği ile ilk gerçekçi müzik kullanan filme imzasını atmıştır. Son olarak simgelerden anlatım aracı olarak sık sık yararlanmış ve sinema diline büyük katkılar sağlamıştır.¹⁴¹ Tüm bu özgünlükleri ile sinemayı yapa yapa öğrenen Lütfi Akad, kendine has bir sinema dili ve üslubu oluşturmuştur.

1.3. Lütfi Ömer Akad Sinemasında Sadelik ve Gerçekçilik

Lütfi Akad, Türk sinemasının öncülerinden biri, hatta en önemlisidir. Ülkemizde sinema dilinin oluşmasına önemli katkılar sağlayan öncü çalışmaları ile gerçek sinema yapıtlarının nasıl yapılması gerektiğinin yolunu göstermiş bir ustadır.¹⁴² *Vurun Kahpeye* filmi ile

¹³⁹ Sadık Battal, "Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan ve Yılmaz Güney Filmlerinde Gerçek ve Gerçekçilik İlişkilerinin Üsluplaştırılması", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 2003 (Yayımlanmış Doktora Tezi), s. 172.

¹⁴⁰ Onaran, *Lütfi Ö. Akad*, s. 127-128.

¹⁴¹ Onaran, *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*, s. 226-228.

¹⁴² Onaran, *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*, s. 11.

yönetmen koltuğuna oturan Lütfi Akad, hayatında kurgucunun yanında oturup nasıl çalıştığını, hatta kurgu masasını bile doğru dürüst görmediği halde, ilk filminin kurgusunu da yönetmenliği gibi sezgileri ile yaparak sinema duygusuyla gerçekleştirdiği bu ilk çalışmasıyla kendi sinema dilini yaratabilmiştir.¹⁴³ Gerçek mekânlar kullanarak çektiği *Vesikalı Yarım* filminde sevmesini, yaşamı ve ölümü bilen insanları yalın bir dille anlatmıştır.¹⁴⁴

İlk filmini birkaç yıl sonra izleyen, gerçek bir hikâyeden yola çıkarak yönettiği *Kanun Namına* filmi Türk sinemasının gelişiminde kilometre taşlarından biri olmuştur.¹⁴⁵ Lütfi Akad, öncelikle gerçek hayatın içindeki sıradan insanı resmedebilmek için kamerayı ilk defa bu filmle sokağa indirmiştir. O güne dek sokak sahneleri olduğunda kamera saklanarak yapılan çekimler yerine, kamerayı İstanbul sokaklarına çeviren Lütfi Akad, insanların günlük yaşamlarının içine girerek İstanbul’u yapay bir dekor olmaktan çıkarıp, oyuncuların içinde yaşadığı doğal bir çevre olarak kullanmıştır.¹⁴⁶ *Kanun Namına* filmi, ilk defa insanı dış dünyanın gerçekliği içinde vermesi bakımından, Lütfi Akad’ın gerçekçi sinema dilini oluşturma sürecindeki ilk adımı olarak görülebilir. Bu filmle beraber ‘Lütfi Akad Okulu’nun temellerini atmış, o dönemde kendisini izleyen yönetmenler tarafından hem tema olarak hem de kullanılan teknik ve yöntem bakımından tekrar edilmiştir.¹⁴⁷

Lütfi Akad oyuncuların ve yönetmenlerin sürekli yenilenmesi gerektiğini “Bir sinemacı her an güncel olmalı.”¹⁴⁸ sözleriyle ifade ederken, “(...) bıkip usanmadan yenilenmek ister, özellikle gösteri sanatlarında, çünkü anlatılan öykü yaşamdır, yaşam ise sürekli değişen bir şey.”¹⁴⁹ diyerek vurguladığı sözleriyle de filmlerindeki öykülerin yaşamdan beslendiğinin altını çizmiştir. Öykünün gerçek olduğu, tiyatro oyunculuğunun etkisinden arındırılmış, kent yaşamında günlük hayatını sürdüren insanların fon olarak değil, tüm gerçekliği ile aktarıldığı ve sinema dilini etkin bir şekilde kullandığı *Kanun Namına* filmi, Türkiye’de auteur sinemasını ve gerçekçi sinemanın ilk önemli örneği olarak nitelendirilebilir.¹⁵⁰ Filmlerinde olaylar kadar durumları da sade anlatım tekniklerini kullanarak yalınlık içinde aktaran Lütfi Akad’a, ‘doğalın sinemacısı’ da denilebilir.¹⁵¹

¹⁴³ Akad, s. 82.

¹⁴⁴ Akad, s. 492.

¹⁴⁵ Battal, *Asıl Film Şimdi Başlıyor!*, s. 123.

¹⁴⁶ Onaran, *Lütfi Ö. Akad*, s. 39-40, Akad, s. 170.

¹⁴⁷ Onaran, *Lütfi Ömer Akad’ın Sineması*, s. 43.

¹⁴⁸ Akad, s. 530.

¹⁴⁹ Akad, s. 523-524.

¹⁵⁰ Battal, *Asıl Film Şimdi Başlıyor!*, s. 124-125.

¹⁵¹ Yılmaz **Güney**, *Hudutların Kanunu*, Güney Yayınları, İstanbul 1998, s. 106.

Lütfi Akad filmlerinin tamamını bir bütün olarak aynı değerde kurabilen tek yönetmendir. Başrolden en küçük yan role kadar tüm karakterler eşit öneme sahiptir. Lütfi Akad sinemasında gerçeklikten uzak, ‘çok iyi’ ya da ‘çok kötü’ gibi tek boyutlu karakterlere yer yoktur. İnsanı tüm boyutlarıyla birlikte ele alır.¹⁵²

Öldüren Şehir filminin dekorlarını kendi çizen Lütfi Akad, oyuncularını dekorun içine yerleştirmek yerine hemen ön tarafta konumlandırıp derinliği olan bir mizansen yaratmayı başarmıştır. Türk sinemasında daha önce kullanılmayan bir yöntemle kamerayı ilk defa sabit tutarak oyuncuların hareketlerinden yararlanarak sinemada gerçekliğe yaklaşmıştır.¹⁵³ Kamerayı sabit kılmakla elde ettiği bu derinlemesine sahne ile daha gerçekçi yaşayan insanlar ortaya çıktığını belirtmiştir.¹⁵⁴

Altı Ölü Var filminin çekimleri sırasında oyunculuk üzerine söylediği sözler gerçekçi sinemaya yaklaşmanın oyunculuk bağlamında ön koşulu niteliğindedir. “Aslında sinemanın oyuncu olarak istediği Fransızların ‘tip’ dediği ‘örnek birim’lerdir. Bunlar bir de iyi oyuncular oldular mı, yani oyunculuk yapmayıp senaryodaki hayatlarını yaşamaya koyuldular mı işte o zaman tam bir gerçeklik duygusu verirler.”¹⁵⁵ *Altı Ölü Var* filminin oyuncularını tiyatro kökenli olmalarına karşın, Lütfi Akad’ın oyuncu yönetimindeki başarısı ile elde ettiği sinemasal oyunculuk ile övgüye değer bir boyut kazanmıştır.¹⁵⁶ Oyunculardan yararlanma yönünden diğer yönetmenlerden ayrılan Lütfi Akad, rol için en uygun tipleri bularak, seyircilerin gerçek hayattakine eş tutacağı oyuncuları seçmektedir. Pek çok filmde tiyatro oyuncuları ile çalışan Lütfi Akad, abartılı oyunculuklardan hiç bir zaman hoşlanmamış ve olabildiğince sadeleştirmeye özen göstermiştir. Özön’a göre daha önceki filmde oynadığı rolle harcanan Ayhan Işık, *Kamun Namına* filminin Nazım Usta’sını olarak canlandırdığı rolü, büyük bir ustalıkla ve inandırıcılıkla canlandırmıştır.¹⁵⁷

Lütfi Akad *Beyaz Mendil* filminin çekimleri esnasında görüntü yönetmeni Turgut Ören’den beklediği kadraj için “görüntüde aradığım yalınlık” ifadesini kullanmıştır.¹⁵⁸ Filmde kullanılan doğal çevre ve yalın anlatım ile Lütfi Akad’ın uzun süre sevdiği

¹⁵² Güney, s. 10.

¹⁵³ Onaran, *Lütfi Ömer Akad’ın Sineması*, s. 44.

¹⁵⁴ Onaran, *Lütfi Ö. Akad*, s. 84.

¹⁵⁵ Akad, s. 183.

¹⁵⁶ Onaran, *Lütfi Ömer Akad’ın Sineması*, s. 40.

¹⁵⁷ Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 162.

¹⁵⁸ Akad, s. 220.

filmlerden biri olmuştur.¹⁵⁹ *Yaralı Kurt* filmi için birlikte çalıştığı Selim İleri ile senaryo aşamasında çokça tartışma yaşamış ve bu durumu ısrarcı olduğu gerçeklik duygusuna bağlamış “(...) beni anlayamaz, bende ancak sert, ödün vermez gerçekliği görebilir. Yıllardır ortaya koyduğum yapıtların ön yüzeyinde de görünen o gerçeklik (...)”¹⁶⁰ diyerek ifade etmiştir. Filminin çekimlerine başlamadan önce görüntü yönetmeni Gani Turanlı ile birlikte elektrikli boya tabancası kullanarak yeni dikilen kostümleri eskitme çabası da, yaratmak istediği gerçeklik duygusundan kaynaklanmaktadır.

Lütfi Akad *Üç Tekerlekli Bisiklet* filminin çekimlerinde gerçek hayattan esinlenerek kullandığı yöntemle ilgili “Oyuncularıma, sözden eyleme ya da eylemden söze giden aralıksız bir süreklilikten farklı olarak, ölü zamanlar yaratıyorum. Bu yolla onlardan, konuşma sırasında duraksamalar, tereddütler, kısa suskunluklarla iç dünyalarını dışavurmalarını istiyorum. Bunda çok da başarılı oluyorlar.” diyerek filmlerinin gerçekliğe nasıl yaklaştığının yanıtını vermiştir.¹⁶¹

Kameranın anlatımda bir dereceye kadar abartıya neden olduğuna inanan Lütfi Akad sinemanın, romanın görsel bir biçimi olduğu belirtmiştir. Nasıl ki yazmak için sadece kâğıt ve kalem gerekiyorsa, sinema için de çıplak bir kamera ve ışığın yeterli olduğu düşüncesini savunmaktadır. Ani geriye dönüşler, karakterlerin o sırada düşündüklerinin gösterilmesi veya çarpıcı resimsel düzenlemeler gibi sinemanın sonsuz olanaklarını kullanmanın da anlatımda yapıyı bozduğunu düşünmektedir. Zaman içinde damla damla birikerek oluşan bu düşüncelerinin temellerini, ilk filminden itibaren atan Lütfi Akad, ilk olarak *Öldüren Şehir* filminde görüntünün kararmasının ardından açılmayı kaldırmış ve ardından sonraki görüntüye bağlamıştır. *Yalnızlar Rıhtımı* filminde ise kamerayı daha yoğun bir şekilde sabit kullanmıştır. Yönettiği *Tanrının Bağışı Orman* belgeselinin çekimlerini ise, sert ve acımasız görünümde olan doğayı sadelik içinde, özellikle hiçbir çarpıcı açı aramadan olduğu gibi dümdüz kaydetmiştir. Genellikle sade çalıştığını belirten Lütfi Akad’a bunu ilk söyleyen kişi ise “Biliyor musun Lütfi, sen düz çalışıyorsun.” diyen ve pek çok filminde görüntü yönetmenliğini yapmış olan Kriton İlyadis’tir.¹⁶² Her konuda kendini eleştirmekten çekinmeyen Lütfi Akad, *Tanrının Bağışı Orman* belgeseli

¹⁵⁹ Akad, s. 226.

¹⁶⁰ Akad, s. 532.

¹⁶¹ Akad, s. 350.

¹⁶² Akad, s. 372-376.

gösterime girmesinin ardından büyük beğeni ve takdir toplamasına rağmen kullandığı seslendirme metni yüzünden anlatımdaki sadeliği ve yalınlığı bozduğunu düşünmektedir. Anlamın, art arda gelen görüntülerden doğacağını dolayısı ile önemli olanın yaşanan gerçeği yakalamak olduğunu ve sesin zaten yakalanan gerçekte doğal biçiminde bulunabileceğini savunmaktadır.¹⁶³

Hudutların Kamunu filminin çekimlerine başlamadan önce orman belgeselinde parmak uçlarıyla denediği o yalın deyiş biçimiyle yapmaya karar vermiş; halk öyküleri, dedelerin ve ninelerin kısa, süssüz, kesin anlatım biçimlerini örnek alarak senaryodaki diyalogları da öyle sade tutmuştur. Lütfi Akad oyuncuların çalışmaya uygun düşecek yalın yapıya uygun bir oyunculuk beklemiş hatta oyuncu yönetiminde hiçbir şey istememiştir. Filmdeki karakterlerin günlük yaşamlarında ne iseler, o olmalarını istemiş, tiyatro hatta sinemayı esinlemeyen bir oyun istememiştir.¹⁶⁴ Ustalık döneminin başlangıcı olarak kabul edilen *Hudutların Kamunu* filmi, Lütfi Akad ile Yılmaz Güney işbirliğinin ilk başarılı ürünü olmuştur. Güney'in yazdığı ilk senaryoyu geliştirerek, gerçek hikâyenin geçtiği Urfa'da araştırmalar yapan Lütfi Akad, sosyal, ekonomik ve siyasal koşulları da öyküye dâhil ederek senaryoya gerçeklik boyutunu kazandırmıştır. İlk gerçekçi Türk filmi olarak değerlendirilen film, gerçek insanları, hikâyesi ve diyalogları ile yaşayan gerçek hayatın içinde çekilmiştir.¹⁶⁵ Lütfi Akad, bu film ile Türk insanının kendi kültürünü, kendi sorunları içindeki tavrını sinemaya aktarmayı başarmıştır.¹⁶⁶

Lütfi Akad *Kızılırmak-Karakoyun* filminin senaryosunu yazarken filmin dramatik yapısıyla bütünleştirerek göçmenlerin yaşamları ve geleneklerine yer vermiş böylece yaşam ve gelenek, gerçek yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Onaran'ın deyimiyle 19. yüzyılın ekonomik ve toplumsal koşullarıyla gerçekçi yaklaşımı birleştirerek “destansı gerçeklik” akımı örneği vermiştir. Senaryoda diyalog cümlelerini de kısa tutarak, düşünceleri öz ve yalın sözlerle anlatmayı tercih etmiş böylece olaylardan çok suskun insanlara yer vererek duyguları vurgulamak istemiştir.¹⁶⁷ Bu filmde, Yılmaz Güney o güne kadar hiç canlandırmadığı sadelikte etkin eylemden yoksun Ali Haydar karakterini, Lütfi Akad'ın ısrarı üzerine kabul etmiş ve bu rol Yılmaz Güney'e Antalya Altın Portakal

¹⁶³ Akad, s. 382-383.

¹⁶⁴ Akad, s. 435-438.

¹⁶⁵ Battal, *Asıl Film Şimdi Başlıyor!*, s. 136.

¹⁶⁶ Onaran, *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*, s. 114.

¹⁶⁷ Akad, s. 450.

Film Festivali'nde en iyi erkek oyuncu ödülünü getirirken, Lütfi Akad en iyi dram filmi dalında ikincilik ödülüne layık görülmüştür.¹⁶⁸

Lütfi Akad gazete haberinden esinlenerek yaptığı *Ana* filminin senaryo aşamasında, yapısal kurgusunda gerçeklik duygusunu yakalamayabilmek için çok titizlenerek çalışmış ve sayfalarca yazdığı senaryoyu yırtıp baştan yazmıştır. Gerçeklik duygusunun büyük ölçüde oyuncuların yeteneğine, çekim ölçeklerine, kamera açılarına ve sahne düzeni gibi her birinin önemli payının olduğu karmaşık bütüne bağlı olduğunun altını çizerken, filmin yapısal kurgunda yapılabilecek bir hatanın gerçeklik duygusunu kıracağını ve diğer koşulların fayda sağlamayacağını da önemle vurgulamıştır.¹⁶⁹

Lütfi Akad sinemasında konu ve temaları da gerçek hayattan izler taşımaktadır. 18 Ocak 1958 tarihli Milliyet gazetesinde gördüğü göç konusuyla ilgili gazete haberinde, taşradan İstanbul'a akın eden kılıksız kıyafetsiz iş avcılar, işsiz güçsüz oturup etrafı seyrediyorlar şeklinde bahsedilen göçmenlerle ilgili, haberin aksine konunun öneminin farkına varmış ve çok iyi bir film konusu çıkabileceğini düşünmüştür.¹⁷⁰ "Göç Üçlemesi" olarak anılan iç göç meselesini ele aldığı *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* filmlerin senaryolarını yazıp yönetmiştir. Bu filmlerde de Lütfi Akad gerçekçi sinema anlayışının biçimsel özelliklerini yoğun bir biçimde kullanmıştır. Sade sinema dilini oluşturan, hareketsiz kamera kullanımı, genel plan çekimleri ile elde ettiği derinlemesine görüntü düzenlemesi ile başarıya ulaşmıştır. Lütfi Akad'ın başyapıtı olan filmler, adeta bir belge filmi andırmakta ve gerçeklik yönünden Türk sinemasında dikkat çeken filmlerden biri olmuştur.¹⁷¹ Lütfi Akad sadece anlatım biçimi olarak değil, hayata bakış açısı bağlamında da gerçekçidir. O, gerçekliği sadece görünümü itibarıyla anlatmakla yetinmez ve olayların altında yatan derin anlamları da görünür kılmaya çalışmaktadır. Lütfi Akad'ın gerçekliği, yüzeysel bir gerçeklik değil, güzellik ile çirkinliği, kötülüğün içindeki iyilikle beraber gören, insanı ve evreni bütünüyle içinde barındıran bir gerçekliktir.¹⁷²

Lütfi Akad *Düğün* filminin dış çekimlerinin gerçekleştirildiği İstanbul sokakları sahneleri için "O sahneler, canlı çekim yapılmış gerçek belgelerdi. Özellikle sahil yolunda, sur

¹⁶⁸ Akad, s. 452-458.

¹⁶⁹ Akad, s. 470.

¹⁷⁰ Akad, s. 276.

¹⁷¹ Onaran, *Türk Sineması*, s. 110.

¹⁷² Battal, *Asıl Film Şimdi Başlıyor!*, s. 144.

dibinde nohutlu pilav satarken, başka seyyar satıcılarla tutuştukları kavga sahnesinde. Küçük kız kardeşlerde o yaşların saflığı da gerçek bir saflıktı.”¹⁷³ diyerek çekimlerin gerçek birer belge niteliği taşıdığını ifade etmiştir. Seçtiği konu ve temalarında gerçek hayattan izler taşıdığını bildiğimiz Lütfi Akad, *Düğün* filminde de dinsel kaynaklardan beslenmiştir. Filmde tıpkı Hz. Yusuf kıssasında olduğu gibi büyük kardeşlerin kendi çıkarı için küçük kardeşlerini feda etmeleri konu edilmiş, ağabeylerinin yerine hapse girmeden önceki gece ise kız kardeşine Kısas-ı Enbiya’dan Yusuf’un hikâyesini okumuştur.¹⁷⁴

Sinemanın romanın yeni bir biçimi olduğunu belirten Lütfi Akad, Türk gerçekçi sinemasının kurucusudur.¹⁷⁵ El yordamıyla Türk insanının ve toplumunun gerçek yaşamını yalınlıkla ama derinlemesine inceleyerek filmlerine aktarmayı başarmıştır. Türk gerçekçi sinemasının kilometre taşları olan filmleri ile kendi tabiriyle ‘marazı teşhis’ etmiş, sinemayı zamanla romanın yeni bir biçimine dönüştürürken, kamerasını kalem gibi kullanmış ve gerçekçi Türk sinemasının özgün üslubunu oluşturan büyük bir ustası olmuştur.¹⁷⁶

Lütfi Akad, ilk filminden itibaren içinde yaşadığı toplumsal gelişim ve değişimlere tanıklık etmiş, toplumsal olayların ortasındaki insanı kültürel olarak ele alarak, sinema dilinin gelişimine büyük katkılar sağlamış ve kendine özgü film dünyasını oluşturmuştur.¹⁷⁷ Filmde kullanılan tüm öğelerin; oyun, çevre, görüntü, seslendirme gibi içeriğin hem kendi içinde hem de birbirine karşı dengeli olması gerektiğine vurgu yapmış ve seyirciye ‘ne güzel görüntü, ne harika oyun’ dedirtmenin, film seyrettiğini hatırlatmanın, filmsel dünyanın gerçeğinden çıkarıp yaşadığı dünyanın gerçeğine uyandırmanın, bir yönetmenin yapacağı en büyük yanlış olduğunu söyleyerek, sinemada gerçekliğin önemini vurgulamıştır.¹⁷⁸ Gerçekçi bakış açısı ve yorumu ile filmlerinde gelenekle çağdaş yaşamı buluşturmuş, insan gerçekliğinin ayrıntılı ve derinlikli resmini sunmuştur.¹⁷⁹ İmkânsız mümkün kılan Lütfi Akad, her koşulda derinliği olan ve kendi

¹⁷³ Akad, s. 551-552.

¹⁷⁴ Akad, s. 552.

¹⁷⁵ Onaran, *Lütfi Ömer Akad’ın Sineması*, s. 228.

¹⁷⁶ Battal, *Asıl Film Şimdi Başlıyor!*, s. 133.

¹⁷⁷ Algan, *Türkiye’nin Görsel Belleğinde*, s. 23.

¹⁷⁸ Akad, s. 297.

¹⁷⁹ Battal, *Asıl Film Şimdi Başlıyor!*, s. 151.

toplumunun insanını anlattığı gerçekçi bir dille filmler çekmiştir.¹⁸⁰ Filmlerinde kullandığı derinlemesine görüntüler ile genel çekimler seyirciye de seçme olanağı tanımıştır. Kamera hareketlerine ve gerekmedikçe yakın planlara karşı olan Lütfi Akad bu yalın anlatım biçimiyle seyircinin de katılacağı bir izleme biçimini savunmuştur.¹⁸¹ Tüm bu sadeleştirme ve yalın sinematografi sonucunda Lütfi Akad, arı bir sinema dili yaratmayı başarmıştır.

Çalışmanın bu bölümünde filmlerinin çözümlenmesi aşamasında yararlı olacağı düşünülen; Lütfi Akad'ın öz yaşam öyküsü, sineması, Türk sinemasındaki yeri ve etkileri, sinemasında kullandığı dil, üslup, sadelik ve gerçeklik gibi önemli unsurlar ele alınarak Lütfi Akad sinemasının genel bir çerçevesi çizilmiştir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde ise sinemada gerçekçiliğin temel biçimsel ve içeriksel kodları; André Bazin, Siegfried Kracauer ve Gilles Deleuze gibi kuramcılarının analizlerinin yanında İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi sinema kuramlarının özellikleri esas alınarak, film çözümlemelerinde kullanılmak üzere sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları oluşturulacaktır.

¹⁸⁰ Esen, “Akad’ı Okumak”, s. 75.

¹⁸¹ Esen, Akad’ı Okumak, s. 80.

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

2.1. Sinemada Gerçekçilik Kuramı

Gerçekçilik akımı 1853 yılında Fransa’da ortaya çıkmıştır. Gerçekçilik akımının temelini; sanatın gerçeği olduğu gibi yansıtması, gerçeği sadece doğrudan gözlem yoluyla ulaşılabileceği, yalnızca çevrede yaşananların doğrudan gözlemlenebileceği ve gözlemcinin nesnel olmak için savaşıması gerektiği düşüncesi oluşturmaktadır.¹⁸² Gerçekçilik kavramının en yaygın kullanımı ise sanatta görülmüştür ve sanat alanındaki bu gerçekçilik, sanatın ortaya çıkışına kadar uzanan bir tarihsel sürece sahiptir. Eski Yunan’a göre, sanat bir çeşit zevk vererek öğretme yöntemidir ve bunu da görünen dünyayı idealleştirme ve taklit yoluyla yapmaktadır.¹⁸³ Aristoteles ve Platon’nun sanat ve estetik üzerine düşünceleri, sanatın gerçekle kurduğu bağın anlaşılmasında önemi olan, sanatın bir öykünme, yansılama yani mimesis¹⁸⁴ olduğu kuramını ortaya çıkmıştır. Platon’a göre mimesis kavramı, bütün yaratılmış şeylerin, nesneler kendi ezeli formlarının taklidi olduğu düşüncesine dayanmaktadır. İmgeler ise bu öncesiz ve sonsuz formların resimlere, dramatik şiirlere ve şarkılara yansıtılmalarından başka bir şey değildir.¹⁸⁵

İnsanoğlunda gerçeğin yetkin bir kopyasını yaratma arzusu hep var olmuştur ve sinemanın icadını ise bu isteğin bir sonucu olarak nitelendirebiliriz. André Malraux sinemayı tanımlarken plastik gerçekliğin en gelişmiş yönü şeklinde ifade etmektedir.¹⁸⁶

¹⁸² Oscar G. **Brockkett**, *Tiyatro Tarihi*, (Çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selma B. Öndül, Beliz Güçbilmez), Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 2000, s. 445.

¹⁸³ Norbert **Lynton**, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş), Remzi Kitapevi, İstanbul 1991, s. 56.

¹⁸⁴ Taklit.

¹⁸⁵ Nejat **Bozkurt**, *Sanat ve Estetik Kuramları*, İkinci Baskı, Asa Kitabevi, İstanbul 1995, s. 22-86.

¹⁸⁶ André **Bazin**, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, (Çev. Nijat Özön), Bilgi Yayınevi, Ankara 1966, s. 32.

Sinema, aslen fotoğrafçı olan Fransız Auguste ve Louis Lumière Kardeşler'in sinematografi icat etmesiyle ortaya çıkmıştır. Özön'a göre, 28 Aralık 1895 tarihinde Lumière Kardeşler'in Paris'te Capucines Bulvarı üzerinde bulunan Grand Cafe'nin bodrumunda halka yaptıkları ilk genel gösteri ile sinemanın beyazperde üzerindeki asıl serüveni başlamıştır.¹⁸⁷ Gerçekliğin görünümünün araştırılıp kaydedilmesi amacıyla kamerayı kullanma tutkusu Lumière Kardeşler'le başlayan ve sinemanın ilk gününden itibaren yönetmenin kafasını kurcalayan bir durumdur.¹⁸⁸

Hareketli görüntü yani sinema diğer sanat dallarıyla kıyaslandığında, daha yetkin biçimde gerçeklik yanılsaması yaratmaktadır. Seyirci bir filmi değerlendirirken çok doğal, tıpkı yaşamdaki gibi nitelendirmeler yapmaktadır. Sinemanın sanat olduğunu değil de, onun yaşamın yerine geçen bir şey olarak düşünmektedirler.¹⁸⁹ Daha sinemanın ilk yıllarından itibaren amaç, gündelik şeyleri, tıpkı hayattaki gibi aslına bağlı kalarak göstermek olmuştur.¹⁹⁰ İlk olarak bir bildiride Sir John Herschel, film alıcısının temel özelliği olarak, gerçek yaşamdaki herhangi bir olayı canlı ve yaşamdaki gibi yeniden üretilmesi ve gelecek kuşaklara iletilmesi olarak tanımlamıştır.¹⁹¹ Sinema hem özü hem de görüntü ile gerçek dünyayı olduğu gibi gösterebilecek nitelikte olan ayrıcalıklı bir biçime sahiptir. Gerçek dünya, gören ve gösterme yeteneğine sahip olan yönetmenin zihninden süzülerek saf bir biçimde seyirciye iletilmektedir.¹⁹²

Devingensizliği gören insanlar, fotoğraf karelerinin birleşiminden hayatın kendisinin yeniden yaratılabileceği ve gerçekliğe ulaşılabilceğini görmüşlerdir. Gerçekliğin teknik ve mekanik yeniden üretimi sinema ile gerçekleşmeye başlamıştır.¹⁹³ Bu düşünceden hareketle sinemanın hammaddesinin gerçeklik olduğu düşünülmüş ve sinemada biçimcilik kuramının karşıtı olarak gerçekçilik kuramı ortaya çıkmıştır. Biçimci kuramın özü, sinemanın ancak gerçeklikten uzaklaştığı ölçüde sanat olabileceği görüşüne dayanmaktadır.¹⁹⁴ Biçimci sinema kuramcıları, görüntülerin kurgu ile yeniden

¹⁸⁷ Nijat **Özön**, *Türk Sinema Tarihi 1896-1960*, 4. Basım, Doruk Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 30.

¹⁸⁸ Roy **Armes**, *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme*, (Çev. Zeynep Özen Barkot), Doruk Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 18.

¹⁸⁹ Seçil **Büker**, *Film ve Gerçek*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 1989, s. 2.

¹⁹⁰ Rudolf **Arnheim**, "Film ve Gerçeklik", *Sinema Kuramları*, (Der. Seçil Büker ve Oğuz Onaran), Dost Yayınları, Ankara 1985, s. 72.

¹⁹¹ Siegfried **Kracauer**, "Temel Kavramlar", *Sinema Kuramları*, (Der. Seçil Büker ve Oğuz Onaran), Dost Yayınları, Ankara 1985, s. 78.

¹⁹² **Wollen**, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, s. 148.

¹⁹³ André **Bazin**, *Sinema Nedir?*, (Çev. İbrahim Şener), Doruk Yayınları, İstanbul 2011, s. 26-27.

¹⁹⁴ Esen **Coşkun**, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 2. Basım, Phoenix Yayınları, Ankara 2011, s. 192.

oluşturulması gerektiğini ve eğer sinema sanat olacaksa gerçeğe ilişkisini kesmek zorunda olduğundan söz ederler.¹⁹⁵ Gerçekçi sinema kuramcıları ise, sinemanın sanat olduğunu söylerken, sinemanın gerçeğin derin yapısını ortaya çıkarmaya çalıştığını ve gerçeğe hiçbir şey eklemekten yani onun biçimini bozmadığını savunmaktadır. André Bazin bunu gerçeklik uğruna bicingin kendini feda ediş i olarak nitelendirmektedir. Gerçeğin ancak yapısını bozmayan sinemasal araçlarla gerçekleştirilebileceğini vurgulamakta ve bu araçları alan derinlikli çekim ve ayırım çekimi¹⁹⁶ olarak açıklamaktadır.¹⁹⁷ Yani ona göre sinema gerçeğe yaklaştığı ölçüde sanat sayılabilmektedir.¹⁹⁸

Seyirciyi gerçek yaşamın sorgulamalarından kaçırıp, kurmaca dünyalara götüren klasik anlatı sinemasının yerine; gerçekçi kuram, yaşama, varlığa ve topluma ilişkin sorgulamanın aracı olarak işlev görmektedir. Gerçekçi anlayışa göre sinema, dünyayı olduğu gibi göstermek amacıyla var olmuştur. Böylece insanoğlu, görsel bir doku olarak dünyayı daha iyi tanıyabilecektir.¹⁹⁹ İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, özellikle popüler sinemaya başkaldırı niteliği taşıyan gerçekçi film kuramının en önemli temsilcileri hiç kuşkusuz André Bazin ve Siegfried Kracauer olurken, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’de önemli bir yere sahiptir. Bununla birlikte Deleuze’un sinemada hareket-imge ve zaman-imge ayrımı ve zamanın gerçek değerinin verildiği çekimleri ön plana çıkardığı kuramı da gerçekçi kuram için önemli ilkelerinden biri olmuştur.

Sinemada gerçekçi kuramın temelini oluşturanlardan biri olan André Bazin, filmin hangi koşullarda gerçekçi özelliklere ve dile sahip olabileceğini, anlamı oluşturmak için gerçekçi sinema içinde hangi araçları kullanmak gerektiğini ve yönetmenin bu dili nasıl oluşturabileceği gibi soruları yanıtlamaya çalışmıştır. Bu sebeple André Bazin gerçekçi sinemada kuramsal temelin oluşturulmasında başvurulacak kaynaklardan biri durumundadır. André Bazin gibi Siegfried Kracauer ve Gilles Deleuze gibi kuramcıların analizlerinin yanında İtalyan Yeni Gerçekçilik kuramının inceleneyeceği bu bölüm, sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodlarının oluşturulmasında yardımcı olacaktır.

¹⁹⁵ Büker, *Film ve Gerçek*, s. 7.

¹⁹⁶ Diğer bir ifadeyle plan-sekans/uzun çekim (long take).

¹⁹⁷ Ali **Karadoğan**, “Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler”, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*, (Ed. Ali Karadoğan), De Ki Basım Yayım, Ankara, 2010, s. 2.

¹⁹⁸ Coşkun, s. 192.

¹⁹⁹ James Dudley **Andrew**, *Sinema Kuramları*, (Çev. İbrahim Şener), İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2007, s. 118.

2.1.1. İtalyan Yeni Gerçekçiliği

En önemli sinema kuramlarından biri olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, İkinci Dünya Savaşı sonrasında özgürleşme sürecinde, katı sinema anlayışına karşı çıkan İtalya’da savaştan zarar gören toplumun gerçeğini yansıtabilmek için ortaya çıkmıştır. Faşist iktidar Benito Mussolini yönetimindeki İtalya’da, sistemin propagandasını yapmak için sinemayı bir araç olarak kullanmaya başlamasıyla, sinema üzerinde katı bir denetim süreci başlamıştır. Bu amaçla sinema alanına el atan iktidar, film stüdyoları, sinema okulları açarak, finansal destek sağlamış, dışarıdan gelen filmlere karşı koruyucu önlemler alarak sinema endüstrisinin gelişimine yön verecek denetlemelere başlamıştır. Ancak sinema alanında yapılan onca yatırımlara ve korumalara rağmen yapılan filmler belli bir sanatsal düzeyi yakalayamamışlardır.²⁰⁰ Bu başarısızlığın sebebi, faşist iktidar ile sinema okullarında yetişen genç sinemacıların aralarındaki ideolojik farklılıktan kaynaklanmaktadır. İktidarın baskıcı tutumu sebebiyle bu genç sinemacılar film yapmayı bilinçli olarak reddetmekte, diğer yandan da gizlice örgütlenerek kendi sinema anlayışlarını oluşturmaya çalışmışlardır.²⁰¹

Bir yandan İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan toplumsal sorunlarla boğuşmaya çalışılırken, öte yandan sinema üzerindeki bu katı denetim sürecinde, sadece gerçeği yeniden incelemeyi vurgulayan etkili film hareketi İtalyan Yeni Gerçekçiliği doğmuştur.²⁰² Toplumsal sorunlara öncelik vererek bu sorunları kendi doğal çevresinde ele alarak işlemek, dramatik anlatıyı yaşamın doğal akışına uydurarak ulusal yaşantıyı büyük bir dürüstlikle ve insancıl bir tutumla yansıtabilmek, siyah beyaz filmlerden yararlanarak yalın bir anlatım dili yakalamak İtalyan Yeni Gerçekçilik kuramının temel özelliklerini oluşturmaktadır.²⁰³ Bu kurama göre, film genel olarak kadın ve erkeklerle uğraşmalı ve belgeselle aynı tarzda gerçek hayatta, yani kapıların dışında çekim yapılmalıdır.²⁰⁴

İtalyan Yeni Gerçekçilik kuramı, birçok kaynağa göre 1945 yılında Roberto Rossellini'nin *Roma Açık Şehir*²⁰⁵ filmiyle başlamış ve Vittorio De Sica’nın yönettiği *Umberto D.* filmiyle 1952 yılında sona ermiştir. Yine Vittorio De Sica’nın yönettiği

²⁰⁰ Coşkun, s. 172.

²⁰¹ Peyami Çelikcan, “Yeni Gerçekçilik”, *Sinema Akımları*, (Der. Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran) Ankara: Med Campus A126 Proje Yayınları, Ankara 1997, s. 149-150.

²⁰² Esra Biryıldız, *Sinemada Akımlar*, 5. Basım, Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş., İstanbul 2012, s. 69.

²⁰³ Nijat Özön, *100 Soruda Sinema Sanatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1990, s. 164.

²⁰⁴ Biryıldız, s. 70.

²⁰⁵ Filmin orijinal ismi *Roma città aperta*.

*Bisiklet Hırsızları*²⁰⁶ ise kuramın en önemli filmidir. İtalyan Yeni Gerçekçilik kuramının estetik öğelerinin tüm unsurlarını içinde barındıran bu film konusunu, alt tabaka sıradan insanlardan almaktadır. Bir işçinin gündelik hayatında başına gelen talihsiz bir olayı konu edinen filmde hiçbir olağandışı olay meydana gelmemiştir. Klasik anlatıda olduğu gibi aşk cinayeti veya dedektiflik ögesine de rastlanılmamıştır. Film Roma sokaklarında bütün gününü çaldığı bisikleti arayarak geçiren bir işçinin hikâyesinden oluşmaktadır. İşinin bir parçası olan bisikleti bulamazsa işsiz kalacaktır. Sonuç vermeyen onca çabadan sonra ilerleyen saatlerde o da başka bir bisikleti çalmayı denemiştir. Çok fakir olduğundan bu işi yapmak zorunda kalmasına rağmen, bir hırsızla aynı düzeyine düşmüş olmanın utancını yaşamaktadır. Sosyal olarak anlam taşıyan bu durum, 1948 İtalya'sının işsizliğinin ruhunu yakalamıştır. Filmin simgesi olarak seçilen bisiklet ise şehrin kırsal yaşantısını, ulaşım araçlarının nadir bulunduğunu ve çok pahalı olduğunu vurgulamak için kullanılmıştır. Aynı zamanda filmin mizansenini de gerçekçiliğin tüm özelliklerini yerine getirecek biçimde düzenlenmiştir. Hiçbir sahnesi stüdyoda çekilmeyen filmde her şey sokaklarda ve gerçek mekânlarda kaydedilmiştir. Oyuncuların dahi sıradan insanlardan seçildiği filmde bütün gerçekçiliği ortaya koymaktadır.²⁰⁷ Görüldüğü üzere gerçekçi filmlerde öncelikle entrika üzerine kurulu olan hikâye anlayışı terkedilerek daha gevşek yapıda hikâye anlatılmıştır. Mutlu sonlar bırakılarak hayatın acı tecrübeleri ve çözülemeyen sorunlara yer verilmiştir.²⁰⁸

İtalyan Yeni Gerçekçi kuramın en önemli temsilcileri arasında, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti ve Giuseppe De Santis yer alırken, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni ve Pier Paolo Pasolini ise kuramın önemli ölçüde sinemalarını etkilediği mirasçılardır.²⁰⁹ Bu yönetmenler anti-stüdyo görüşünü savunmakta ve Hollywood ışıklandırmasını terk ederek, gerçek yerleşim yerinde doğal ışık kaynaklarını kullanmışlardır.²¹⁰ Çekimleri stüdyo yerine dışarıda ve gerçek dekorlarda yaptıkları için aydınlatma anlatımında çok zayıf bir rol oynayarak son derece gerçekçi bir aydınlatma kullanılmıştır.²¹¹ Melodramları bir kenara bırakarak, savaştan zarar görmüş olan şehrin sokaklarına yönelmişlerdir. Hollywood sinemasında olduğu gibi sadece senaryoya uygun

²⁰⁶ Filmin orijinal ismi *Ladri di biciclette* (1948).

²⁰⁷ Bazin, *Sinema Nedir?* s. 172-174.

²⁰⁸ Biryıldız, s. 71.

²⁰⁹ Biryıldız, s. 73.

²¹⁰ Biryıldız, s. 70.

²¹¹ Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, s. 172.

görüntüleri kullanmak yerine, olağan mimikleri ve mizansenini oluşturan ifadeyi vurgulamışlardır. Kamerayla bir yandan en iyi şekilde anın doğal gerçeğini yakalamaya çalışırken, öte yandan aktör ve aktrislerde doğaçlama yolunu tercih etmişlerdir. Kamera hareketi ve çerçevelemeyi ise daha esnek kullanılmaya başlanmıştır.²¹² Kaydırma ve çevrinme hareketleri, gözün hizasında veya tıpkı bir dam ya da penceredeki gibi somut gerçekçi görüş noktalarından gerçekleştirilmiştir. Kameranın insanla özdeşleşen kullanımı söz konusudur.²¹³

İtalyan Yeni Gerçekçi kuramda, filmlerin diğer bir özelliği ise, filmlerde profesyonel olmayan oyuncuların yer almasıdır. Sinemada gerçekçilik etkisi yaratmak için çok öncelerden beri kullanılan bu yöntemle oyunculuk tecrübesi olmayan sıradan insanlar tercih edilmiştir. Pek çok oyuncu, oynayacakları rollere uygun mesleklerden gelen gerçek kimselerden seçilmiştir. Oyuncudan çok az rol yapmalarını gerektiren bu durum, onlardan daha çok kendilerini canlandırmalarını beklemektedir. Yine kuramda film senaryolarının olay örgülerinin ve entrikalar yönünden zayıf olduğu dikkat çekmektedir. Çünkü gerçekçi filmlerde sıradan kişiler ve onların içinde bulundukları toplumsal koşullardır. İtalyan Yeni Gerçekçi kuramda, önceleri sosyolojik saptamalar ön plana çıksa da, sonradan siyasal bir görünüme bürünmüştür.²¹⁴

Gerçekçi filmlerin sahip olması gerek temel nitelikler; işsizlik, fakirlik gibi savaş sonrası İtalya'nın tarihsel, toplumsal ve siyasal koşullarındaki gerçek karakterler beyaz perdeye yansımıştır. Yaşanan tüm bu ekonomik kaosun ortasındaki insan manzaraları anlatılmıştır. Diğer yandan tıpkı hayatta olduğu gibi belirsizlik önemli bir niteliktir. Filmlerde gelecek belirsizdir ve karakterler müdahale edemeyecekleri koşullar ile sınırlandırılmışlardır.²¹⁵ Sonuç olarak İtalyan Yeni Gerçekçilik kuramı, sinema ve gerçeklik konusundaki kuramsal tartışmalara yeni bir boyut kazandırmış ve sinemanın amaç ve işlevlerinin yeniden belirlenmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Sahip olduğu kuramsal temeli ve anlatım biçimiyle çağdaş sinema anlatısının oluşumuna da katkı sağlamıştır.²¹⁶

²¹² Biryıldız, s. 70.

²¹³ Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, s. 172.

²¹⁴ Coşkun, s. 175-176.

²¹⁵ Biryıldız, s. 72.

²¹⁶ Çelikkan, s. 160.

2.1.2. André Bazin

André Bazin, 18 Nisan 1918 tarihinde Angers, Fransa'da dünyaya gelmiştir. Gerçekçi film kuramının tartışmasız en önemli yazarlarından olan Bazin, 1957 yılını takip eden senelerde *Sinema Nedir?*²¹⁷ isimli dört ciltlik eserini yayınlamıştır.²¹⁸ Bazin'in sinema kuramı, görüntü üzerindeki sanatsal kontrolün öğrenilen gücünden daha çok mekaniksel olarak kaydedilen görüntünün çıplak gücü üzerine odaklanmaktadır. Bazin'in gerçekçi film kuramının oluşumu, İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinin ön plana çıktığı döneme denk düşmektedir. Bu sebeple, Bazin'in sinema ve gerçeklik arasında kurduğu ilişki ile ilgili eserleri, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasını takip eden seyirci kitlesi için de önemli bir rehber niteliği kazanmıştır.²¹⁹ Bazin, tıpkı Kracauer gibi sinemanın gerçekle olan doğrudan ilişkisi itibarıyla diğer sanatları aştığını vurgulamaktadır. Sinemanın diğer sanat dalları gibi sanatçının duygu ve düşünceleri aktarmak için kullanılan bir dil olduğundan bahsetmiş ve anlatım olanakları daha zengin olmasından ötürü diğer sanat dallarından ötede görmüştür.²²⁰ Bu durumda sinemanın temel araçlarından olan kameranın kuşkusuz büyük payı vardır. Kamera insanın yaratıcı özelliğini dışlayarak, gerçekliği yeniden üreten teknik bir yapıya sahiptir.²²¹ Böylece, sinema Bazin için gerçeklikle doğrudan bir ilişki kurabilmesi ve gerçek hayata en fazla yaklaşan sanat dalı olarak ayrı bir öneme sahiptir.

Sinemanın öncelikle yetkin bir dil olduğu düşüncesini savunan Bazin, eserlerinde bu dilin gelişiminden söz ederken, öte yandan gerçekliği meydana getirecek olan teknik gereklilikleri belirlemiştir. Teknolojik yeniliklerin sinemayı gerçekliğe tartışılmaz biçimde yakınlaştırdığını vurgulamaktadır.²²² Bazin, sinema alanındaki bu teknolojik gelişmelerin sonucunda gerçekçi ifadenin geliştirilmesine ve görsel algıyı doğal algıya yaklaştırmaya yarayacağını belirtmektedir. Dolayısıyla da sinema tekniğinde meydana gelen bu gelişmelerin filmi daha gerçekçi bir ifadeye yaklaştıracığını düşünmektedir. Bazin, sinemada gerçekçiliği arttırmak amacını güden ses, renk ve üçüncü boyut gibi bütün teknik ilerlemelere karşı çıkmanın boşuna olduğunu savunmaktadır.²²³ Sinemada

²¹⁷ Eser orijinal ismiyle *Qu'est-ce que le cinéma?* olarak yayınlanmış, *What is Cinema?* ismiyle ise iki cilt olarak İngilizceye çevrilmiştir.

²¹⁸ Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 7.

²¹⁹ Andrew, *Sinema Kuramları*, s. 151.

²²⁰ André **Bazin**, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, (Çev. Nijat Özön), Bilgi Yayınevi, Ankara 1966, s. 19.

²²¹ Metin **Gönen**, *Paradoksal Sanat: Sinema*, Es Yayınları, İstanbul 2008, s. 104.

²²² James **Monaco**, *Bir Film Nasıl Okunur?*, (Çev. Ertan Yılmaz) 3. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2001, s. 386.

²²³ Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 206.

mümkün olan teknik gelişmelerin filmi gerçekçi ifadeye yaklaşmak bakımından önemli bir adım olarak değerlendirmektedir. Böylece teknoloji aracılığıyla görsel gerçekliğin yakalanmasına daha fazla yakınlaşılacağını ve görüntünün gerçekçi yapısının desteklenmiş olacağını vurgulamaktadır. Sinema seyircisine hikâyenin gereklilikleri ve tekniğin sınırlılıkları ile gerçeğin görüntüsünü elden geldiğince tam olarak vermeye çalışır. Sinemanın bu özelliği ile kendine has bir anlatım dilinin oluşturmaya zemin hazırlamaktadır. Bu yönüyle şiir, resim ve tiyatroya açıkça karşıt hale gelen sinema gittikçe romana yaklaşmaktadır.²²⁴ Bazin tıpkı roman yazarı gibi sinema dilinin de yönetmenin tek kişilik bir yaratımı olduğunu savunmaktadır.

Sinema, Bazin'e göre tüm gerçek sanatların ilkidir.²²⁵ Daha önce göremediklerimizi bize sunan görüntü, duyularımız ile algılayamayacağımız nesnel gerçekliği yansıtmakta ve gerçek dünyanın sürekliliğini yansıtan sanat niteliği taşımaktadır.²²⁶ Sinemanın gerçeğin sanatı olarak bütünlük taşıdığını söyleyen Bazin, sinemanın gerçeklikle olan bağlılığını sık sık vurgulamıştır.²²⁷ Pek çok gerçeklik türü olduğundan söz eden Bazin için sinemada önemli olan uzamsal gerçekliktir.²²⁸ Sinemanın merkezinde ise, ifade veya konu maddesi gibi içeriğe dair gerçekliğin değil, hareketli resimlerin uzam gerçekliğinin olduğundan bahseder.²²⁹ Yani sinema, kaydettiği bir nesneyi içinde yer aldığı uzam ile birlikte perdeye yansıtmakta ve bu durum filmin fiziksel gerçekliğini oluşturmaktadır.²³⁰

Bazin fotoğraf ve sinemayı "gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi" şeklinde ifade etmiştir.²³¹ Bazin'e göre önemli yönetmenler, gerçekliğin kaynağının sanat olduğunu düşüncesini kabul ederler. Fakat bu noktada önemli bir ayrım söz konusudur ve sanat gerçekliğin yeniden üretimi değildir. Sanat gerçekliği ifade etse dahi belirli bir seçme ve yeniden yorumlama yapılması gerektirdiğini düşünmektedir. Sanatçının görüşü ise gerçekliğin dönüşümünden ortaya çıkmaz, gerçekliğin seçilmesinden çıkar.²³² Pek çok sanat dalında olduğu gibi sinema sanatında da gerçekliği yakalama açısından bir eğilim

²²⁴ Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 205.

²²⁵ Andrew, *Sinema Kuramları*, s. 155.

²²⁶ Büker, *Film ve Gerçek*, s. 20.

²²⁷ Andrew, *Sinema Kuramları*, s. 154.

²²⁸ André **Bazin**, *What is Cinema?*, Volume I, (Trans. Hugh Gray Berkeley), University of California Press, Los Angeles 1967, p. 108. Akt. Seçil Büker ve Hasan Akbulut, *Yumurta: Ruha Yolculuk*, Dipnot Yayınları, Ankara 2009, s. 14.

²²⁹ Bazin, *What is Cinema?*, s. 122. Akt. Andrew, *Sinema Kuramları*, s. 154-155.

²³⁰ Büker, *Film ve Gerçek*, s. 19.

²³¹ Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 27.

²³² Andrew, *Sinema Kuramları*, s. 174.

vardır.²³³ Film, gerçekçi bir temele dayansa bile yönetmen eliyle seçme ve yeniden yorumlamayla elde edilmektedir. Fakat bu seçme ve yeniden yorumlama işlemi gerçekliği değiştirmeden, yalnızca hayatın farklı anlam ve görünümünü ortaya çıkarma maksadıyla kullanılabilir.

“...film yapımcısı, gereksinimi olduğu zaman sinemanın yorumlayıcı gücünü kullanabilir. Ancak o çıplak görüntünün birincil ve ilkel (...) gücünden haberdardır. Filmin yorumlama gücü ile sanatsal bir anlam oluşturabilmek için, süslü olmayan görüntü aracılığı ile anlam açıklamasına girişmelidir.”²³⁴

Bazin’e göre gerçek çok katmanlıdır ve bu katmanları alıcı²³⁵ bulabilir. Alıcı, duyularımız ile algılayamayacağımız gerçekliği göstererek bilinmeyeni ortaya çıkarabilmektedir. Sinemanın gerçek dünyanın sürekliliğini yansıtmayı gerektğini savunan Bazin, kurgunun ise kasıtlı olarak işe karıştığını ve filmi bozduğunu düşünmektedir. Bazin gerçek dünyanın sürekliliğinin bozulmaması ve olayları doğal akışı içinde verebilmek için alıcı devinimlerinden yararlanılması gerektiğini belirtmektedir.²³⁶ Bu sebepten ötürü gerçekçi sinemanın temel gerekliliği olarak plan-sekans²³⁷ ve alan derinliği²³⁸ kavramlarından söz etmektedir. Doğanın anlam ve gücüne inanan Bazin zaman ve uzamın doğal akışını, kendi deyimiyle dünyayı parçalamaksızın olayları anlatabilen bir sinema anlatımının üzerinde durmaktadır. Film kurmaca dünyalar yaratmak yerine, göremediğimiz gerçekliğin bulunmasını sağlamalıdır. Böylece sinema gerçek dünyanın sürekliliği içindeki bütünlüğü yansıtabilir.²³⁹ Bazin kurguyu tamamen yadsımaz ama klasik kurgu anlayışını

²³³ Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 184.

²³⁴ Andrew, *Sinema Kuramları*, s. 191.

²³⁵ Diğer bir ifadeyle kamera.

²³⁶ André **Bazin**, *What is Cinema?*, Volume II, (Trans. Hugh Gray Berkeley), University of California Press, Los Angeles 1971, p. 16-40. Akt. Seçil **Büker**, *Sinemada Anlam Yaratma*, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2010, s. 94-95.

²³⁷ Diğer bir ifadeyle uzun çekim (long take), kamera kapatılmadan uzun süreli yapılan çekimlere denilmektedir. Henüz kurgu tekniklerinin gelişmediği dönemde bu yöntemi ilk defa sinema tarihini başlatan Lumière Kardeşler kullanmıştır. Dünya sinemasından pek çok yönetmenin tercih ettiği bu teknik sahneleri kesmeler ile kısa parçalara ayırmak yerine kameraya uzun ama abartısız hareketler yaptırarak kaydedilmesine dayanmaktadır. Zorunlu durumlar dışında sahneleri parçalamayarak uzun çekimleri fazlaca kullanan Yunan yönetmen Theodoros Angelopoulos sinemada zamanı küçük parçalara ayırarak seyirciye nefes alabilecekleri yerler bırakmayı “sayircinin ırzına geçmeye” benzetmektedir. Toprak, s. 98-99.

²³⁸ Alan derinliği (depth of field), üzerinde odaklanma yapılan konunun önünde ve arkasında oluşan net/seçik alan için kullanılan kavramdır. Alan derinliğine etki eden faktörler; objektifin odak uzaklığı, diyafram açıklığı ve objektif ile konu arasındaki mesafedir. İlker **Caniklil**, *Dijital Video ile Sinema*, Alfa Basım, İstanbul 2014, s. 92-96.

²³⁹ Büker, *Film ve Gerçek*, s. 23.

gerçekliği bozduğundan birincil konumda olmaması gerektiğini belirtir. Onun yerine tercih edilmesi gereken uzun çekimler ve geniş seçik alan kullanılması gerektiği düşüncesi üzerinde durur.²⁴⁰ Onun içi kurgu sinemanın kullandığı araçlardan sadece bir tanesidir. Kameranın bütün sahneyi bir uçtan diğer bir uca kadar aynı seçicilikle kaydetmesi gerektiğini ve uzun çekim anlayışını onaylamıştır. Herhangi bir nesneye kurgu vasıtasıyla verilecek özel önemin veya seyircinin görmesi istenen nesneye yapılan özel vurgunun onları edilgen bir konuma düşüreceğini savunmuştur. Bu noktada önemsenmesi gereken şey perdenin tamamını kesit olarak alan sürekli gerçeğin paralel yüzünde sahneye özgü dramatik tayfi seçmek zorunda kalan seyircinin zihni olmalıdır demiştir.²⁴¹ Ancak o zaman alıcı seyircinin gözleriyle özdeşleşir ve devinim ile sağa, sola çevrinirken seyirci olayın ortasında aktif olarak sürece katılabilir.²⁴² Kurgunun yan yana getirdiği çokanamlılığa kapalı görüntüleri izlemek yerine, bu plan-sekans ve alan derinliği kullanımı ile seyirci özgürleşerek yorum yapabilecek bir konuma yükselmiş olur. Sonuç olarak, kurguya alternatif sinema uygulamaları ile uzun çekim ve alan derinliği gibi mizansen düzenlemesiyle, zaman, mekân ve anlatı bütünlüğü oluşturarak, gerçekçi bir anlatıyı inşa edilmiş olur. Gerçekçi sinemanın en temel özelliklerinden biri olan çok anlamlılık ve belirsizlik; bu alternatif uygulamalarla sağlanmaktadır. Sinema gerçekçi anlatımda, seyircilerin zihinlerine göre farklı şekillerde algılanabilecekleri belirsiz bir anlam yapısına sahip olmalıdır. Bu belirsizliğin sağladığı çok anlamlılık Bazin'e göre sinema için korunması gereken önemli bir değerdir.

Sinemanın özü olarak gördüğü gerçekçiliğe tamamen zıt bir unsur olarak, abartılı dekor kullanımına vurgu yapan Bazin, bunun dışında yapay ışıklandırmadan da söz ederek, bu aydınlatmanın gerçeklikten çok farklı olduğuna vurgu yapmaktadır. Aynı durumun, oyunculuk için de geçerli olduğunu belirterek, sinemada gerçekçiliği olumsuz yönde etkileyen bu öğelerin kullanımını ise genelde başarısız bulmaktadır.²⁴³

Sinemanın romana yakın olduğunu savunan Bazin'e göre, nasıl ki edebiyatta anlam yaratmada önemli bir işleve sahip olan düz değişmece,²⁴⁴ eğritileme²⁴⁵ ve eksilti²⁴⁶ gibi

²⁴⁰ Andrew, *Sinema Kuramları*, s. 186.

²⁴¹ Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 207.

²⁴² Büker, *Sinemada Anlam Yaratma*, s. 95-96.

²⁴³ Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 91.

²⁴⁴ Diğer bir ifadeyle metonymy.

²⁴⁵ Diğer bir ifadeyle metaphor.

²⁴⁶ Diğer bir ifadeyle ellipsis.

mecaz sanatları sinemada da oldukça önemli olduğu söylenebilir. Kurguya dayanan anlatım biçiminde daha çok eğretileme kullanılırken, gerçekçi anlatımda ise düz değişmece ve eksilti tercih edilmektedir.²⁴⁷ Söylem belirli dilsel varlıkların seçimi ve birleşimiyle oluşmakta ve iki doğrultuda gelişmektedir. Bir konudan öbürüne benzerlik veya bitişkenlik yoluyla geçilmektedir. Benzerlik yoluyla geçildiğinde eğretileme ortaya çıkarken, bitişkenlik yoluyla geçildiğinde ise düz değişmece ortaya çıkmaktadır.²⁴⁸ Eğretileme bilinmeyen, bilinene aktararak suretiyle iletmektedir.²⁴⁹ Benzetme yoluyla bir ögenin yerine onunla ilgisi olmayan başka bir öge kullanılmaktadır. Düz değişmece ise bir parçanın bütünü temsil etmesidir. Gerçekliğin bir parçasını, bütünü temsil etmesi için seçeriz. Düz değişmecenin seçimi son derece önemlidir, çünkü gerçekliğin bilinmeyen geri kalanını bu seçimden yola çıkarak inşa ederiz.²⁵⁰ Dizimsel olarak işleyen düz değişmeceler, öykünün geri kalanını bize verilmiş olan kısımdan hareketle kurmamızı sağlamaktadırlar.²⁵¹ Örnek vermek gerekirse fotoğrafı çekilen bir sokak görüntüsü, sokağın kendisini temsil etmekten daha çok, belirli bir tür kent yaşamını; kenar mahallelerdeki sefaleti, şehir banliyölerindeki namusluluğu veya şehir merkezindeki karmaşıklığı anlatan bir düz değişmecedir.²⁵² Rus dilbilimci Roman Jakobson'a göre gerçekçi yazını belirleyen ise düz değişmecedir. Ona göre, bitişikliği yeğleyen yazar, karakterler ve olay örgüsünü bırakarak, çevreye veya konunun geçtiği yer ve zamana odaklanır.²⁵³ Bu sebeple düz değişmecenin dünyaya özgü olduğunu belirten Bazin, gerçekçi anlatımda mecaz sanatlarından düz değişmecenin kullanılması gerektiğini vurgulamıştır. Birbiriyle bağlantılı olan göstergelerin bazılarının anlam eksikliğine yol açmayacak biçimde çıkarılması olan eksilti ise, gerçekçi anlatının belirsizlik özelliğini destekleyerek metinde çok anlamlılığın sağlayarak, seyircinin zihnini özgürleştiren bir mecaz sanatıdır.²⁵⁴

Özetlemek gerekirse sinema, gerçeğin sanatı olarak bütünlük taşıyan Bazin, sinemanın hammaddesinin gerçekliğin kendisi olmadığını ancak gerçekliğin selüloit üzerinde kalan izleri olduğunu savunmaktadır.²⁵⁵ Yani Bazin'in sinemada gerçekçilik beklentisi, görünür

²⁴⁷ Bükler, *Film ve Gerçek*, s. 23.

²⁴⁸ Seçil Bükler, *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 1985, s. 61.

²⁴⁹ Erol Mutlu, *İletişim Sözlüğü*, V. Basım, Ayraç Kitapevi, Ankara 2008, s. 85.

²⁵⁰ John Fiske, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, (Çev. Süleyman İrvan), II. Basım, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2003, s. 123-127.

²⁵¹ Mutlu, s. 84

²⁵² Fiske, s. 127-128.

²⁵³ Bükler, *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, s. 62.

²⁵⁴ Bükler, *Sinemada Anlam Yaratma*, s. 135.

²⁵⁵ Andrew, *Sinema Kuramları*, s. 158.

gerçekliğin birebir kopyası filmler üretmek anlamına gelmemektedir. Teknik gelişmelerin sinemadaki önemini sıklıkla vurgulayan Bazin, yönetmenin yapacağı seçimlerle gerçekliği olabildiğince tarafsız bir şekilde, seyirciyi yönlendirmeden aktarması gerektiğini savunur. Bazin'in gerçeklik kavramı ile ima ettiği fiziksel veya görünür gerçeklikten daha geniş anlamda, fiziksel gerçekliğin arka planında yer alan “insanın gerçekliği” diye ifade edilebilecek olan sanatın temelinde yer alan, insana ilişkin değerlerden başka bir şey değildir.

2.1.3. Siegfried Kracauer'in Film Teorisi

“Sinema gerçekliğin değişik düzeylerini ortaya çıkarmak için bulunmuş bir sanattır.”²⁵⁶ düşüncesini savunan Siegfried Kracauer, 1889'da Frankfurt'ta dünyaya gelmiştir.²⁵⁷ Sinema kuramları içinde önemli eserlerden biri olarak kabul gören ve sinemada gerçekliğin önemini vurguladığı *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*²⁵⁸ isimli kitabını 1960'da çıkarmıştır. Kracauer'in bu eseri Avrupa'da daha az bilinmesine karşın, İngiltere ve Amerika'da geniş yankılara yol açmıştır.²⁵⁹ Sinemayı, gerçekliğin belirli düzeylerini veya tiplerini keşfetmek amacıyla oluşturulmuş bir araç²⁶⁰ olarak değerlendiren Kracauer, eserinde bu aracın en doğru, en uygun kullanımlarını ve ondan elde edilebilecek tüm faydaları detaylı biçimde anlatmaktadır.²⁶¹

Kracauer'in sinema kuramının özü, tıpkı Bazin gibi fotoğraf ve sinemanın aynı kökenden yani gerçek hayatın kendinden beslendiği düşüncesine dayanmaktadır. Sinema, fotoğrafta olduğu gibi gerçekliği yeniden üretme konusunda birbirine yakındır.²⁶² Kracauer'e göre sinema fotoğrafın devamı olduğundan fiziksel gerçeklikle sıkı sıkıya bağlıdır. Sinemanın fiziksel gerçeklikle ilişkisinde ise asıl önemli olan noktanın onu ne kadar iyi taklit edebildiğinden değil, gerçekliğin kayda alınıyor olmasından kaynaklanmaktadır.²⁶³

²⁵⁶ Bükler, *Film ve Gerçek*, s. 24.

²⁵⁷ Zeynep Özarlan, “Siegfried Kracauer”, *Sinema Kuramları I: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, (Ed. Zeynep Özarlan), II. Baskı, Su Yayınevi, İstanbul 2015, s. 185.

²⁵⁸ *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*.

²⁵⁹ James Dudley Andrew, *Sinema Kuramları*, (Çev. İbrahim Şener), İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2007, s. 121.

²⁶⁰ Diğer bir ifadeyle medium.

²⁶¹ James Dudley Andrew, *Büyük Sinema Kuramları*, (Çev. Zahit Atam), Daruk Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 194.

²⁶² Monaco, s. 377.

²⁶³ Miriam Bratu Hansen, “Sunuş”, *Siegfried Kracauer, Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, (Çev. Özge Çelik), Metis Yayınları, İstanbul 2015, s. 41-42.

Görüntünün yeniden üretim olduğuna inanan Kracauer, yönetmenin ham maddesinin ise görünür dünya olduğunu savunmaktadır. Ona göre görüntü doğanın bir parçasıdır.²⁶⁴

Kracauer'ın kuramında, filmin ham maddesi görünür dünya yani gerçeğin kendisi olduğundan sinema daha derin olarak yaşamı olduğu gibi sunmaktadır. Diğer sanat dallarında olduğu gibi soyut ve hayali bir dünya yaratmak yerine, sinema gerçeğe yani maddesel dünyaya geri dönme eğilimi içindedir.²⁶⁵ Gerçekçi olmayan sinemayı, oyuncak olarak kullanılan bilimsel bir araca benzetir. İlginç, eğlendirici ve hoşça vakit geçirici olabileceğini fakat her zaman için aldatıcı olacağını savunmaktadır.²⁶⁶

Film, fotoğrafçılık için daha az gerekli olan sahneye koyma işlemiyle fiziksel gerçekliği tüm devinimleri içinde yakalayabilir. Yönetmen bir dolantıyı²⁶⁷ aktarmak için genellikle salt eylemi değil, çevreyi de sahnelemek zorundadır. Bu sahneye koyma işlemine başvurma ancak sahnelenen dünyanın gerçek dünyanın sadık bir kopyası olarak gösterilmesiyle haklı bulunabilir.²⁶⁸ Fotoğraf gibi filmler de fiziksel gerçekliği kaydetmeli ve açıklamalıdır.²⁶⁹ Yönetmen öyküyü anlatırken çevredeki fiziksel gerçekliği de kucaklamalıdır. Sinema ile diğer sanat dallarının hiç birinin gerçekliğin yetkin yansıtıcısı olma açısından yarışamayacağını savunan Kracauer'e göre, film gerçekliği sergilemek için vardır. Sinema diğer sanat dallarında olduğu gibi gerçekliği yaratıcı süreçle tüketmez aksine açığa çıkarır.²⁷⁰

Sinemanın gerçeklikle olan bağıını anlamak açısından fotoğraf ile sinema arasındaki ilişki Kracauer'ın sinema kuramı için oldukça önemlidir. Sinemanın öncülü olan fotoğrafın başlıca işlevi, yaşanan olayları kaydederek, gelecek nesillere aktarılmasının sağlamasıdır. Kracauer, fotoğraf gibi sinemanın da maddesinin fotoğraflanabilir gerçek yaşam olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda sinema araçlarını temel özellikler ve teknik özellikler olmak üzere iki bölüme ayırmaktadır. Film, temel özellikleri itibarıyla fotoğraftır. Bu durum sinemanın dış gerçekliği kaydetme yeteneğindendir. Teknik özellikler ise, kurgu, yakın plan çekim ve optik hareketler gibi aracın sahip olduğu özelliklerdir. Teknik

²⁶⁴ Bükler, *Film ve Gerçek*, s. 25.

²⁶⁵ Andrew, *Sinema Kuramları*, s. 123.

²⁶⁶ Andrew, *Sinema Kuramları*, s. 125.

²⁶⁷ Diğer bir ifadeyle intrigue.

²⁶⁸ Kracauer, "Temel Kavramlar", s. 88.

²⁶⁹ Kracauer, "Temel Kavramlar", s. 92.

²⁷⁰ Bükler, *Film ve Gerçek*, s. 26-27.

özelliklerin ancak araçla dolaylı bir ilişki kurabileceğini ve teknik özelliklerin öncelikli işlevinin temel özellikleri desteklemek olduğu düşüncesini savunur.²⁷¹

Kracauer, sinemanın teknik yönlerini yani biçimsel sinemayı tümüyle yok saymamış, belli durumlarda yönetmenin biçimci yöntemlere başvurabileceğini belirtmiştir. Kracauer gerçekçilik ve biçimcilik yaklaşımı arasında belirli ölçülerde bir denge sağlanması durumunda bir arada bulunabileceğini eserinde şu sözleriyle ifade etmiştir: Sinemacı fiziksel varoluşu belgesel tarzında betimleyebilir, zihinsel imgeleri ve halüsinasyonları ekrana yansıtabilir. Ritmik örüntüleri yeniden üretebilir ve mütevazı bir başarı öyküsünü anlatabilir. Mecranın aslen görünen dünyaya gösterdiği ilgiye faydası dokunduğu sürece, bu yaratıcı girişimlerin tamamı sinematik yaklaşıma uygundur. Tıpkı fotoğrafı olduğu gibi filmde de her şeyi gerçekçilik eğilimi ile biçimlendirme eğilimi arasında bir “denge tutturmaya” bakar; böyle bir denge için de biçimlendirmenin alt etmek yerine gerçekçiliğin yolunu izlemesi gerekmektedir.²⁷² Kısacası Kracauer, yönetmen hem gerçekçi hem de biçimci olabilir, hatta bazen olmalıdır demektedir. Böylece yönetmenin gerçekliği kayıt altına alırken, sinemanın teknik boyutunu kullanarak onun iç yüzünü ve niteliklerini ortaya çıkarmaya çalışması gerektiğini vurgulamıştır. Fakat sinemada baskın olması gereken ilk terimin her zaman için gerçekçilik olması gerektiğini savunmaktadır. Çünkü biçimcilik, kendi başına işlediği zaman sinemasal yaklaşıma zarar vererek onu yok edeceğini düşünmektedir.²⁷³

Kracauer’e göre sinema gerçekliğin belirli tür ve düzeylerini keşfetmeye yarayan bilimsel bir araçtır.²⁷⁴ Kracauer, bilimin nesnelerin doğru anlaşılması için kullanılması gerektiğini düşünmektedir. Bu bağlamda tarih, fotoğraf ve sinemayı örnek olarak göstererek, hem sanat hem de bilim içinde yer alan bu alanların, nesneler ve olgular arasında yaşamamızı sağlayan “aracı” oluşumlar olduğunu söylemektedir. Kracauer’e göre sinema gerçekliğin belirli tür ve düzeylerini keşfetmeye yarayan bilimsel bir araçtır. Kracauer’e göre bu alanlar dünyanın yerleşim için daha uygun bir yer olmasına olanak sağlamaktadır.²⁷⁵

²⁷¹ Andrew, *Sinema Kuramları*, s. 124-126.

²⁷² Siegfried **Kracauer**, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, (Çev. Özge Çelik), Metis Yayınları, İstanbul 2015, s. 121.

²⁷³ Andrew, *Büyük Sinema Kuramları*, s. 199-200.

²⁷⁴ Andrew, *Sinema Kuramları*, s. 123.

²⁷⁵ Andrew, *Sinema Kuramları*, s. 144.

Kracauer, gerçekçi eğilimi takip eden filmlerin fotoğrafçılığı iki açıdan aştığını belirtmektedir. Birincisi, film devrim evrelerinden herhangi birini değil, kendini görüntülemesidir. İkincisi ise teknik uygulamalarla gerçekleşen sahneye koyma işlemi aracılığıyla fiziksel gerçekliğin tüm değişik devrimleri içinde yakalamasından kaynaklanmaktadır. Yani sinema filmleri sadece gerçekliğin herhangi bir anını değil, hareket evrelerinin tamamını görüntülediğinden, gerçekliği yakalama potansiyeli fotoğrafinkinden çok daha güçlüdür. Dış dünyayı görüntülemek gerçek dünyanın sadık bir kopyası olduğundan gerçeklik izlenimi rahatlıkla yaratılabilmektedir.²⁷⁶

Kracauer'e göre gerçekçi filmi oluşturan diğer önemli unsur diyalog kullanımınıdır. Görselliğin hakkını verebilmek için diyalogun rolü azaltılmalıdır. Film içindeki sözün ağırlığının azaltılması ile gerçekliğin arttığını ve teatral diyalogun yerine; doğal, gerçek hayattakine benzer bir konuşmaya bıraktığını düşünmektedir.²⁷⁷ Kracauer'e göre karakterler arasındaki diyaloglar öyküyü ilerleten öğeler olarak etken olarak karşımıza çıkmamalıdır. Çünkü eğer her şey sözcüklere ve onların oluşturduğu anlama dayanırsa, onların aktaracağı en önemli düşünce dile getirilmemiş olur.²⁷⁸ Bu noktada görüntü, bir anlatım unsuru olarak ön plana çıkarılmaktadır. Öykü akışı diyaloglar aracılığı ile değil, görüntüler ile sağlanması söz konusu olmaktadır. Böylece sinema, ham maddesi olan gerçek yaşamın akışına benzer bir seyir izleyebilecektir.

Belgesel filmle çok az ilgilenen Kracauer, dikkatini ağırlıklı olarak en yaygın film tipi olan, anlatı filmine yöneltmiştir. İdeal filmin biçimini “bulunmuş öykü”²⁷⁹ olarak nitelendirir. Böylesi filmler kurmacadır, fakat bunlar icat edilmekten ziyade keşfedilmiştirler.²⁸⁰ Kracauer'e göre sinemada zorlamayla kurulmuş öyküler yerine gerçek yaşam benzeri olayların gösterimi önemlidir. Öykünün bireylerin eylemlerinden değil, kişilerin yaşamlarından ortaya çıkmaması gerektiğini vurgular.²⁸¹ Kracauer *Film Teorisi* kitabında bulunmuş öykü kavramını şu sözleriyle ifade etmiştir:

²⁷⁶ Kracauer, “Temel Kavramlar”, s. 87-88.

²⁷⁷ Kracauer, *Film Teorisi*, s. 209-210.

²⁷⁸ Büker ve Akbulut, s. 23.

²⁷⁹ Diğer bir ifadeyle buluntu hikâye (found story), kurgulanmak yerine keşfedilen öyküdür.

²⁸⁰ Monaco, s. 377.

²⁸¹ Siegfried **Kracauer**, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York 1960, p. 247. Akt. Büker ve Akbulut, s. 17.

“Bir nehrin veya gölün yüzeyini yeterince uzun zaman izlerseniz, hafif bir esintini veya bir girdabın yaratabileceği birtakım örüntüler görürsünüz. Buluntu hikâyeler de doğaları itibariyle böyle örüntülerdir. Uydurulmuş olmaktan ziyade keşfedilmiş olan bu hikâyeler, belgesele özgü niyetlerin yön verdiği filmlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Buna bağlı olarak, “hikâyesiz filmin rahminde tekrar ortaya çıkan” hikâye talebini karşılamaya en çok onlar yaklaşıp.”²⁸²

Bulunmuş öykü yaşamın içinden, çevrede olup biten sıradan olaylardan çıkmaktadır. Bu nedenle Kracauer filmin belgesel ile bileşik varlık oluşturduğunu vurgulamaktadır. Bulunmuş öyküde, yaşamın akışına kameranın müdahalesi de söz konusu değildir. Öykünün, kişilerin eylemlerinden değil de, bizzat yaşamın kendisinden ortaya çıktığı için artık filmde kahraman da yoktur.²⁸³ Karakterler Deleuze’ün deyişiyle, dünyanın görüntülerini dışarıdan seyreden tanık konumundadırlar. Bu sebeple olaylar arası düğümler gevşek, karakterlerin içinde bulundukları ilişkileri rastlantısaldır. Böylelikle klasik eylem sinemasının yerini, seyre dalma sineması almıştır.²⁸⁴

Kracauer için, film bir amaca hizmet eder. Saf bir estetik obje olarak yalnızca kendisi için var olmaz. Kendisini çevreleyen dünyada var olur. Gerçeklikten doğduğu için ona dönmek zorundadır. Sinema gerçeklikle aramızda aracılık yapabilir.²⁸⁵ Özetlemek gerekirse Kracauer’ın gerçekçi film teorisi, sinemayı kurgu ya da diğer oluşumların ürünü olmaktan öte fotoğrafın ürünü olarak değerlendirir. Fotoğraf ise nesnesini dönüştüren bir oluşum olmaktan çok nesnesine bağlıdır ve sinema ise nesnesine ve olaylara hizmet etmek durumundadır.²⁸⁶ Kracauer’e göre sinema ile gerçekliğin yetkin yansıması olma açısından hiç bir sanat dalı yarışamaz.²⁸⁷ Sonuç olarak Kracauer; film kuramcısı olarak gerçekçi akıma yön veren analizleriyle alana önemli katkılarda bulunmuştur.

2.1.4. Gilles Deleuze’ün Zaman-İmge Sineması

Sinemayı düşünsel bir yaratım alanı olarak gören Gilles Deleuze 1925’de Paris’de dünyaya gelmiştir. Deleuze, sinemayı “hareket-imge” ve “zaman-imge” olarak ikiye

²⁸² Kracauer, *Film Teorisi*, s. 449-450.

²⁸³ Büker ve Akbulut, s. 17-18.

²⁸⁴ Metin **Gönen**, *Paradoksal Sanat: Sinema*, Es Yayınları, İstanbul 2008, s. 35.

²⁸⁵ Monaco, s. 378.

²⁸⁶ Andrew, *Sinema Kuramları*, s. 145.

²⁸⁷ Büker, *Film ve Gerçek*, s. 27.

ayırarak incelediği *Sinema 1: Hareket İmge*,²⁸⁸ *Sinema 2: Zaman İmge*²⁸⁹ isimli iki ciltlik eserini yayınlamıştır. Deleuze sinema üzerine olan bu çalışmalarında, gerçeklik meselesini zaman kavramıyla ilişkilendirerek yeniden gündeme getirmiştir.²⁹⁰ İkinci Dünya Savaşı öncesi sinemasını hareket-imge kavramıyla, savaş sonrası İtalyan Yeni Gerçekçiliğiyle oluşmaya başlayan sinemayı ise zaman-imge kavramı ile ele almaktadır. Savaş öncesi dönemde klasik anaakım sinemasını özellikle Hollywood sinemasının özelliği olan hareket-imgede, mantıksal neden-sonuç ilişkileriyle örülmüştür. Film seyirciye zaman ve mekân bütünlüğüne sahip, kendi içinde tutarlı bir kurmaca dünya sunmaktadır. İmgeler ayırt edilebilir, kendi içlerinde tanımlanabilir, diğer imgelerle iç tutarlık ve süreklilik içeren zincir oluşturacak biçimde ilişkilendirilebilirler. Hareket-imge, etki tepki sürecini tetikleyen duyu-motor devinim bağlantılarına seslenmektedir.²⁹¹ Nedensellik ilişkisinin yönlendirdiği bu süreçte, bir şey görünür, ardından görünen şeye tepki niteliğinde başka bir eylem veya duygu ortaya çıkmaktadır. Anlatı, eylemlere uzanan durumlar aracılığıyla ilerlemektedir. İmge içindeki nesnelerin ve ortamın kendince bir gerçekliği vardır, fakat bu tümüyle durumun gerekleri tarafından belirlenmiş işlevsel bir gerçekliktir.²⁹² Hareket-imge, karakterlerin durumlara tepki vermesi ilkesi etrafında kurulmuştur. Seyirci, karakterle özdeşleşerek kendisini duyu-motor devinim sürecinin bir parçası olarak algılamaktadır. Hareket-imgenin en belirgin biçimi olan eylem-imge, ana karakterin anlatı mekânı içindeki amaçlı eylemleri etrafında örgütlenmektedir. Sonuç olarak anlatı, temel çatışmalar içeren durumların ortaya konmasının ardından bu çatışmaların anlatı mantığında, ana karakter aracılığıyla çözümlenmesi biçiminde ilerlemektedir.²⁹³

²⁸⁸ Orijinal dilinde *Cinéma 1: L'image-Mouvement* ismiyle 1983 yılında yayınlanan kitap daha sonra *Cinema 1: The Movement-Image* ismiyle İngilizceye çevrilmiştir.

²⁸⁹ Orijinal dilinde *Cinéma 2: L'image-Temps* ismiyle 1985 yılında yayınlanan kitap daha sonra *Cinema 2: The Time-Image* ismiyle İngilizceye çevrilmiştir.

²⁹⁰ Bu çalışmada “*André Bazin Sinema Nedir?*” başlığı altında anlatıldığı üzere, sinemada gerçekçiliğin zaman kavramıyla ilişkilendirilmesi daha önce Fransız film kuramcısı Bazin tarafından yapılmıştır. Bazin zaman ve uzamın doğal akışını, kendi deyimiyle dünyayı parçalamaksızın olayları anlatabilen bir sinema anlatımının üzerinde durmaktadır. Bu bağlamda “gerçekçi bir zaman sineması” ve “süre sineması” ifadelerini kullanarak zaman, mekân ve anlatı bütünlüğü oluşturarak, gerçekçi bir anlatıyı inşa edilebileceğinden söz etmektedir.

²⁹¹ Asuman **Suner**, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları İstanbul 2006, s. 120.

²⁹² Gilles **Deleuze**, *Cinema 2: The Time-Image*, (Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta), University of Minnesota Press, Minneapolis 1989, p. 4. Akt. Suner, s. 120-121.

²⁹³ Suner, s. 121.

Deleuze, bu klasik sinemayı hareket-imge olarak nitelendirmekte ve sinemanın icadından İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan klasik öykünme döneminde, montaja öncelik verilerek, zamanın dolaylı imgesinin sunulduğunu belirtmektedir. Montaj, imgeleri belli amaç doğrultusunda sıralayarak bir “duyu-motor” rejimi oluşturmaktadır. Bu süreçte hareket belli bir amaçla bir imgeden diğerine aktığı için burada zaman dolaylı olarak sunulmuş olmaktadır.²⁹⁴ İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde ise, hareket-imgesi sineması, kendini tekrarının getirdiği bir tıkanma ve kriz içine girmiştir. Aynı dönemde, savaş esnasında enkaza dönmüş ve yeniden inşa edilmeye çalışılan Avrupa kentlerinde, insanların nasıl tepki göstereceklerini bilemedikleri yeni durumlar ve nasıl tanımlayacaklarını bilemedikleri farklı mekân türleri ortaya çıkmıştır.²⁹⁵ Bu ortamda kuşkusuz sinema da belirgin bir değişime uğramıştır. Deleuze'ün öylesine-herhangi-mekân²⁹⁶ olarak tanımladığı bu yeni tür mekânlar, hareket-imge sinemasının nedensellik ve eylemlilik üzerine kurulu olan mantığının artık işlemez olduğu anda, yeni bir sinemanın oluşumunu kaçınılmaz olarak tetiklemiştir. Klasik sinemada, hareketin oluşturduğu süreklilik duygusuyla bütünlüklü bir yapıda sunulan mekânlar, şimdiki sinemada ise kopuk kopuk parçalara ayrılarak sunulmaktadır. Öylesine-herhangi-mekânlar, nedensellik yasalarına boyun eğmeyen, bağlantısız, akıldışı, sapkın mekânlardır.²⁹⁷ Bu mekânlar aynı zamanda her şeyi gören ama eyleme geçmeyen yeni bir karakter tipinin ortaya çıkışına da zemin hazırlamıştır. Artık eylemin yerini, aslında bir görme sineması olan zaman-imge sineması almıştır.²⁹⁸ Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge olarak yaptığı ayırım temelde klasik anlatı ve modern anlatı sineması arasındaki farklılığa vurgu yapmaktadır.

Deleuze bu yeni sinemayı zaman-imge olarak nitelendirmektedir. Dışsal ve kronolojik olarak kodlanmış zamanda değil, doğrudan somut süre ile ilişkili bir kavram olan bu zaman-imge nedensellik bağlantısının dışında çalışmaktadır. Zaman-imge sinemasında durumlar eylemlilik üretmez. Hareket-imge sinemasında nesneler ve ortam, tamamen durumun gereklerine göre işlevsel olarak düzenlenmiş biçimde anlatıya eklenirken, zaman-imge sinemasında ise kendi içlerinde anlam ifade eden, özerk materyal bir

²⁹⁴ Gilles **Deleuze**, *Cinema 2: The Time-Image*, (Trans. Hugh Tomlison and Robert Galeta), The Athlone Press, New York 2000, p. 34-35. Akt. Bükler ve Akbulut, s. 48-49.

²⁹⁵ Deleuze, *Cinema 2*, p. xi. Akt. Suner, s. 121.

²⁹⁶ Diğer bir ifadeyle any-space-whatever.

²⁹⁷ Gregory **Flaxman**, “Introduction”, *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, (Edit. Gregory Flaxman), University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, p. 5. Akt. Suner, s. 121-122.

²⁹⁸ Suner, s. 122.

gerçeklik kazanmaktadır. Artık her şey gerçektir fakat ortamın gerçekliği ile hareket arasında, önceden ayarlanmış bir duyu-motor devinim bağlantısı yerine neredeyse düşsel bir bağlantı bulunmaktadır. “Eylem, durumu bir sonuca ulaştırıyor ya da güçlendiriyor gibi değil de, sanki durumun içinde yüzer geçer halde akıyor gibidir.”²⁹⁹

Zaman-imge sinemasında artık saf görsel ve işitsel durumlara yer verilerek zamanın gerçek değeri verilmektedir. Zamanın gerçek değerinin verilmesinden kastedilen, hareket-imge sinemasında olduğunun tersine, olayların gerçek süresinde aktarılacak zamanın doğal akışının bozulmamasıdır. Böylece zaman, harekete olan bağımlılığından kurtularak, düşünceye yönelmektedir. Bu açıdan Deleuze, bu yeni sinemayı bir saf-zaman sanatı olarak tanımlamaktadır.³⁰⁰

Deleuze, zaman-imge sinemasını İtalyan Yeni Gerçekçilik akımıyla ilişkilendirmiştir ve ona göre gerçekçi sinemayla birlikte eylemin yerini görme sineması almıştır.³⁰¹ Bu değişim kendini öyküleme biçiminde de yoğun olarak hissettirmiştir. Hareket-imge sinemasında karakterlerin olaylara tepki göstermesi veya filmin olay örgüsü için karakterlerin eylemde bulunma biçimlerinin sonucu olarak ortaya çıkan “organik öyküleme”nin yerini zaman-imge sinemasında saf görsel ve işitsel durumlara bırakmasından “kristal öyküleme”ye bırakmıştır. Kristal öyküleme ise saf görsel ve işitsel durumları açığa çıkartmaya yarayan sabit plan çekimlerin öneminin artmasına yol açmıştır. Organik öyküleme, dışsal gerçekliği temsil ederken kristal öyküleme ise kendi gerçekliğini kendisi yaratan bir düşünme tarzına yol açmıştır. Klasik sinemanın anlatı yapısından oldukça farklı olan bu modern sinemada sonuç olarak kahramanın konumu da değişmiştir.³⁰² Artık kahraman yerini dünyanın görüntülerini dışarıdan seyreden tanık konumundaki kişilere bırakmıştır. Bu sebeple filmsel evrendeki olay düğümleri gevşek ve karakterlerin ilişkisi rastlantısal bir hal almıştır.³⁰³ Klasik anlatının mantık akışının zincirleri kırılarak özgürleşmiş ve sonuç olarak, klasik eylem sinemasının yerini “seyre dalma” sineması almıştır. Yani hareket-imge yerini zaman-imgeye bırakmıştır.³⁰⁴

²⁹⁹ Deleuze, *Cinema 2*, p. 4. Akt. Suner, s. 122.

³⁰⁰ Büker ve Akbulut, s. 49-49.

³⁰¹ Deleuze, *Cinema 2*: p. 13. Akt. Büker ve Akbulut, s. 49.

³⁰² Deleuze, *Cinema 2*, p. 13. Akt. Hasan Akbulut, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı Zaman Mekan*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2005, s. 41.

³⁰³ Büker ve Akbulut, s. 49-50.

³⁰⁴ Gönen, s. 28.

Özetlemek gerekirse Deleuze, zaman olgusu üzerinde yaptığı analizleriyle, zamanın dolaysız aktarımı ile sinemada, diğer sanatlarda olmayan, yeni bir anlatım olanağını ortaya çıkarmıştır. Böylece sinema düşünsel ve kültürel bir etkinlik haline bürünmüştür. Seyircinin zihnini çağrışımsal olarak yönlendirmek yerine, derin düşünme yoluyla anlam yaratmayı esas alan bir sinema anlayışıyla, seyirci edilgen nesne konumundan, aktif özne konumuna çıkartılmıştır.

2.2. Sinemada Gerçekçi Film Kuramının Temel Sinematografik Kodları

Sinemada gerçekçiliğin temel biçimsel ve içeriksel kodları; André Bazin, Siegfried Kracauer ve Gilles Deleuze gibi kuramcılarının analizlerinin yanında İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi sinema kuramlarının özellikleri esas alınarak, sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları oluşturulmak istendiğinde temelde anlatı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses özelliklerine bakmak gerekmektedir.

Gerçekçi filmlerin anlatı yapısına bakıldığında incelenmesi gereken unsurlar; filmin konusu, teması, öyküleme özellikleri, anlatıcı kullanılıp kullanılmadığı, seyircinin ve karakterlerin konumudur. Gerçekçi filmlerin konuları genel olarak çekildiği dönemin toplumsal, siyasi, kültürel ve ekonomik ortamını yansıttıkları ve sıradan insanın gündelik hayatı üzerindeki etkilerini irdeleyen sade temaların ele alındığı görülmektedir. Bu filmlerde yapıntı öyküler yerine, sıradan olayların anlatıldığı, hayatın içinden çıkıp gelen öyküler tercih edilmektedir. Olay örgüsünde düğümler gevşek ve karakterlerin ilişkileri rastlantısaldır. Yaşamın doğal akışına alıcının müdahalesi söz konusu değildir. Bazin'in belirttiği gibi, öykünün gereksinim duyduğu gizem ve belirsizlik anlatıda çok anlamlılığı sağlamış olmaktadır. Hazır anlamlar yerine çok anlamlılıkla yoruma açık bir anlatı tercih edilmektedir. Gerçekçi filmlerde her şeyi gören her şeyi bilen bir üst ses kullanımı veya anlatıcıya da rastlanmaz. Çok anlamlılıkla birlikte seyircinin aktifliği öngörülür ve filmi seyredirken kendi hayatındaki tecrübeleriyle yorumlayarak anlamlandırması söz konusudur. Karakterlerin konumunda ise klasik anlatıdaki kahraman olgusunun ortadan kalktığı görülmekte, tıpkı seyirci gibi karakterler de olayları dışarıdan seyreden edilgen bir tanık konumundadır.

Gerçekçi filmlerin sinematografik özelliklerine bakıldığında ise incelenmesi gereken unsurlar; mercek özellikleri, alan derinliği kullanımı, kamera açısı, çekim ölçeği ve

kameranın devingen kullanımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçekçi filmlerde mercek olarak daha çok görüş açısı insan gözüne en yakın olan, normal açılı objektif kullanılmaktadır. Net alan derinliği kullanımının geniş olduğu gerçekçi filmlerde özellikle geniş planlardan oluşan sahnelerde görüntüdeki her yerin net olduğu açıkça görülebilmektedir. Seyircinin ilgisini ve bakışını belirli bir yöne kaydırmak için sahnenin belirli bir kısmı netken başka bir kısmının netliği bozularak özel bir alan yaratılmaya çalışılmaz. Kamera açısı olarak bakıldığında ise kameradan insan gözü gibi yararlanıldığı ve doğal kamera açısı olan göz hizası çekimlerin yoğun kullanıldığı görülmektedir. Yine insan görüşüne en yakın olan, orta ve genel plan çekim ölçeğinin tercih ettiği görülmektedir. Gerçekçi filmlerde zamanı ve uzamı parçalanmadan, olayları doğal akışında aktarılacak istendiğinden, kamera deviniminden yararlanılır. Büker'e göre kısa ve sabit planların kesme ile kurgu aşamasında birbirine eklenmesiyle yeni bir anlam üretmek yerine; kamera devinimleri ile gerçek dünyanın sürekliliği yakalanmaya çalışılır. Böylece neden-sonuç ilişkisini seyircinin kurması beklenmektedir.³⁰⁵

Gerçekçi filmlerin mizansen özelliklerinde incelenmesi gereken unsurlar; çerçeveleme, uzun çekimler, mekân ve dekor kullanımı, ışık ve aydınlatma özellikleri, oyunculuk ile kostüm ve makyaj kullanımıdır. Gerçekçi filmlerde derinlemesine görüntü düzenlemesi yoğun bir şekilde kullanılarak çerçeveleme yapılmakta ve filmin karakterlerini çevreleyen koşullar içinde ve mekândan soyutlanmadan verilmektedir. Gerçekçi film kuramın temel kodlarından olan, uzun planlardan oluşan kesintisiz çekimler kullanılmakta böylece, zaman, mekân ve anlatı bütünlüğü bozulmadan sahneler kaydedilmektedir. Sinemada gerçekçi anlayışın bir diğer özelliği ise stüdyo ve dekor kullanılmak yerine filmlerin gerçek mekânlarda çekmesidir. Gerçekçi filmlerde özellikle dış çekim sahnelerinde doğal ışık kaynağı olan güneş ışığından yoğun bir şekilde yararlanıldığını ve iç mekânlardaki çekimlerde ise olabildiğince doğal bir aydınlatma yapıldığı söylenebilir. Özel bir aydınlatma efektlerinin yer almadığı bu filmde, dramatik anlatıyı destekleyecek şekilde ışıklandırma ve gölge kullanımı da söz konusu değildir. Gerçekçi kuramda oyunculuk özelliklerine bakıldığında ise star olgusunun olmadığı dikkat çekmektedir. Karakterlerin fiziksel görünümü ile canlandırdıkları karakterler uyum içindedir ve abartısız doğal oyunculuk görülmektedir. Karakterlerin kullandıkları

³⁰⁵ Büker, *Sinemada Anlam Yaratma*, s. 95-96.

kostüm ve makyaj gibi dış görünüş unsurlarının gerçek hayata ve döneme uygun biçimde düzenlenir.

Gerçekçi filmlerin kurgu özellikleri incelenirken bakılacak bir diğer konu ise zaman kullanımıdır. Gerçekçi filmlerde kurgu anlam yaratmada birincil konumda değildir. Kurgu, sahnelerde çekimlerin belirli bir neden sonuç ilişkisi içinde birleşerek anlamlı bir bütünlük kurma işlevini üstlenmiştir. Kurgunun kullanım amacı hayatın doğal akışı içinde devamlılığı sağlamaktır. Sahneler kesintisiz kamera devinimi ile çekildiği için ortalama çekim süreleri genelde uzun ve ritim yavaştır. Normal alıcı hızıyla kaydedilen filmlerde, kurgu yoluyla hızlı oynatım, yavaş oynatım veya geriye oynatım gibi seyirciyi filme yabancılaştırarak gerçekliği yıkacak kullanımlara da rastlanmaz. Filmde gerçek zamanla eşdeğer bir devamlılık söz konusudur. Uzun çekimler, zamanın doğal akışında yansıtılmasını sağlar.

Gerçekçi filmlerin ses ve müzik özellikleri incelenirken bakılacak bir diğer konu ise diyalog kullanımıdır. Sade ve anlaşılır bir dil kullanılır. Diyalog yoğunluğuna bakıldığında ekonomik bir kullanım söz konusudur. Uzun uzun cümleler kurmak yerine, diyaloglarda kısa, yalın, açık ve sadelik hâkimdir. Diyaloglar kesintisiz bir bütünlük içinde devam etmez. Gerçek hayattakine benzer arada boşluklar ve cevapsız kalan sorular vardır. Ses ve müzik kullanımında, sahneler ortam sesleriyle birlikte son derece gerçekçi bir etki yaratacak biçimde kullanılır. Son olarak gerçekçi filmlerde, düz değişmece ve eğretilme gibi mecaz sanatlarının kullanımı da son derece önemlidir. Düz değişmece bir şeyin parçasının bütünü temsil edecek şekilde kullanmasını ifade ederken, eğretilme ise bilinmeyen, bilinene aktararak iletmektedir.

Bu çalışma gerçekleştirilirken gerçekçi filmlerinin tespiti için “anlatı”, “sinematografi”, “mizansen”, “kurgu” ve “ses” temel ölçüt olarak belirlenmiş ve film çözümlemelerinde kullanılmak üzere sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları çerçevesinde şu sorular hazırlanmıştır:

1. Filmin konusu ve teması nedir?
2. Öyküleme özellikleri nelerdir?
3. Anlatıcı kullanılmış mıdır?

4. Seyircinin konumu nasıldır?
5. Film karakterlerinin konumu nasıldır?
6. Kullanılan mercek özellikleri nasıldır?
7. Alan derinliği kullanılmış mıdır?
8. Kamera açısı ve çekim ölçekleri nasıldır?
9. Kamera devingen mi kullanılmıştır?
10. Çerçeveleme özellikleri nasıldır?
11. Uzun çekimler var mıdır?
12. Mekân ve dekor kullanımı nasıldır?
13. Işık ve aydınlatma özellikleri nelerdir?
14. Oyunculuk özellikleri nelerdir?
15. Kostüm ve makyaj kullanımı nasıldır?
16. Kurgu özellikleri nasıldır?
17. Zaman kullanımı nasıldır?
18. Ses ve müzik kullanımı nasıldır?
19. Diyalog kullanımı nasıldır?
20. Düz değişmece ve eğretileme kullanılmış mıdır?

Çalışmanın bu bölümünde filmlerinin çözümlenmesi aşamasında yararlı olacağı düşünülen sinemada gerçekçiliğin temel biçimsel ve içeriksel kodları; André Bazin, Siegfried Kracauer ve Gilles Deleuze gibi kuramcılarının analizlerinin yanında İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi sinema kuramlarının özellikleri esas alınarak, sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları oluşturulmuştur. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde ise sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları esas alınarak hazırlanan araştırma soruları ile Lütü Akad sinemasından seçilen filmler üzerinden detaylı çözümlenmeleri yapılacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK

3.1. Araştırmanın Amacı, Varsayımları, Kapsamı ve Yöntemi

Bu çalışma, sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodlarının, Türk sinemasında yer aldığı düşünülen Lütfi Akad filmlerindeki benzerliklerinin tespiti için tasarlanmıştır. Çalışmada Lütfi Ömer Akad filmlerine sinemada gerçekçilik kuramı bağlamında odaklanılmasının sebebi yönetmenin gerçekçilik bağlamında Türk sinemasındaki yerini ve önemini belirlemektir. Türk sinemasında gerçekçi film özellikleri taşıdığı tespit edilen Lütfi Akad'ın farklı tarihsel dönemlerde çekmiş olduğu filmleri, sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları ışığında yöntem olarak belirlenen biçimsel çözümleme yöntemiyle çözümlenmiştir. Çalışmanın evrenini Lütfi Akad filmleri, örneklemini ise her biri tezin ikinci bölümünde yer alan kuramsal kısma uygun olarak Lütfi Akad filmlerinin tarihsel gelişimini kapsayacak şekilde ve belirtilen çalışma evrenini temsil edecek biçimde amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen *Kanun Namına* (1952), *Vesikalı Yarım* (1968) ve *Gelin* (1973) isimli üç adet filmden oluşmaktadır. Lütfi Akad'ın ticari kaygılar ile yönetmek durumunda kaldığı filmler çalışma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Lütfi Akad sinemasından amaçlı örnekleme³⁰⁶ ile seçilen bu üç film, biçimsel çözümleme yöntemi ile analiz edilmiştir. Nitel araştırma süreci içinde ortaya çıkan amaçlı örnekleme yöntemi, derinlemesine araştırma yapabilmek için çalışmanın amacı doğrultusunda zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların seçilmesidir.³⁰⁷ Bu yöntemde seçim

³⁰⁶ Diğer bir ifadeyle purposive sampling yöntemi.

³⁰⁷ Hasan Şimşek ve Ali Yıldırım, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara 2000, s. 69.

için önemli olan ölçütler belirlenir ve ölçütlere göre seçilen örneklem araştırma evreninin bütünü temsil ettiği düşünülür.³⁰⁸ Bu çalışma gerçekleştirilirken gerçekçi filmlerinin tespiti için “anlatı”, “sinematografi”, “mizansen”, “kurgu” ve “ses” temel ölçüt olarak belirlenmiş ve film çözümlemelerinde kullanılmak üzere sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları çerçevesinde hazırlanan şu sorulara yanıt aranmıştır: Filmin konusu ve teması nedir? Öyküleme özellikleri nelerdir? Anlatıcı kullanılmış mıdır? Seyircinin konumu nasıldır? Film karakterlerinin konumu nasıldır? Kullanılan mercek özellikleri nasıldır? Alan derinliği kullanılmış mıdır? Kamera açısı ve çekim ölçekleri nasıldır? Kamera devingen mi kullanılmıştır? Çerçeveleme özellikleri nasıldır? Uzun çekimler var mıdır? Mekân ve dekor kullanımı nasıldır? Işık ve aydınlatma özellikleri nelerdir? Oyunculuk özellikleri nelerdir? Kostüm ve makyaj kullanımı nasıldır? Kurgu özellikleri nasıldır? Zaman kullanımı nasıldır? Ses ve müzik kullanımı nasıldır? Diyalog kullanımı nasıldır? ve Düz değişmece ve eğretileme kullanılmış mıdır?

Bu çalışma nitel bir araştırma olup veriler, hem literatür taraması hem de biçimsel olarak analiz edilecek filmlerin izlenmesiyle toplanmıştır. Öncelikle Lütfi Akad sineması ve sinemada gerçekçi film kuramlarına ilişkin literatür taranmıştır. Veri kaynakları başta kitaplar olmak üzere, akademik makaleler, dergiler ve tezlerden oluşmaktadır. Sinemada gerçekçilik ile ilgili daha önce yapılan tez çalışmalarına bakıldığında yöntem olarak; Yrd. Doç. Dr. Ahmet Gürata danışmanlığında 2008 yılında Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Ayşe Şirin Aydın tarafından hazırlanan *Sinemada Görüntü-Gerçek İlişkisi* başlıklı yüksek lisan tezi referans oluşturmıştır. Yapılan literatür taraması sonucunda sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları çıkartılarak hazırlanan araştırma soruları ile Lütfi Akad sinemasından seçilen filmler üzerinden, detaylı biçimsel çözümlemeleri yapılarak elde edilen bulgular ışığında yorumlanmıştır.

³⁰⁸ Esra Aslan ve Ezel Tavşancıl, *İçerik Analizi ve Uygulama Örnekleri*, Epsilon Yayınevi, İstanbul 2001, s. 56.

3.2. Lütfi Ömer Akad Filmlerinin Gerçekçi Film Kuramının Temel Sinematografik Kodları Açısından   z mlemeleri

3.2.1. Kanun Namına (1952)

“Sana kanun namına emrediyorum, teslim ol.”

Filmin konusu ve teması nedir?

Lütfi Akad *Kanun Namına* filminin senaryosunu, o dönemde İstanbul’da yaşanan ve gazete haberlerine konu olan, gerçek bir cinayet olayından esinlenerek Osman Seden ile birlikte yazmıştır. Film, otomobil tamircisi olan Nazım Usta’nın kendisine kurulan tuzak sonucunda eşinin kendini aldattığını düşüncesine kapılmasının ardından olayın aslını anladıktan sonra bu tuzağı planlayan    kişiyi öldürerek polisten kaçış sürecini ve eşinin ısrarları üzerine teslim olmasını konu anlatmaktadır. Film  ıkmazda olan ‘kısıtılmış adam’ temasını işlemektedir. Nazım’ın tamirhanesinin önünde ba layan film, i lediğı cinayetlerden sonra polislerden kaçarken yaralı bir şekilde Galata’daki tamirhanesine sığınan Nazım’ı, cinayet işlemeye sürükleyen olayların anlatımıyla devam eder.

Nazım, Ayten’e   ıktır ve onunla evlenip mutlu bir yuva kurmak istemektedir. Ayten’in üvey kız kardeşi Nezahât ise Nazım’dan ho lanmaktadır. Arkada larıyla beraber gittikleri Adalar gezisinde Nazım’a duyduğı gizli a kı itiraf eder ve reddedilir. Ayten’in babası  evket Bey musikiye d    nd r ve evlerinde gerçekleştirdikleri bir musiki gecesine katılan Nazım, herkes gittikten sonra kızı Ayten’le evlenme niyetinde olduğunu söyler. Şevket Bey’in rızasını almaları üzerine bu duruma tahammül edemeyen Nezahât ağlayarak intikam yemini eder. Sadetlerini bozmasına yardım edecek kişi ise aile dostları olan ve aynı zamanda Ayten’e   ık olan Halil’den başkası değıldir. Evlendikleri gün ortak yaptıkları plan ile Nazım Nezahât’e, Ayten ise Halil’e kavu acaktır. O sırada  evket Bey felç geçirerek yatağı mahk m olur. Halil evinde d zenlediğı bir partide Nazım’ı Perihan adında güzel ve baştan çıkarıcı bir kadınla tanıştırtarak yuvasından so utmayı amaçlar. İlerleyen g lerde Perihan’la sık sık g r   p gazinolarda e lenen Nazım Ayten’ni aldatmaya ba lar ve evin yolunu bulamaz hale gelir. Eve geç geldiğı bir gecenin sabahında Ayten Nazım’ın ceketinin cebinde Perihan’ın el çantasında takılı olan oyuncak küçük bez bebeğı bulur ve içindeki   pheler kesinleşmiş olur. Bu süreçte Halil teselli etme bahanesi ile Ayten’le yakınlık kurarak onu etkilemeye çalışır. Ayten’e sık sık

kocasının onu aldattığına dair isimsiz mektuplar yazarak Nazım'dan soğutmaya çalışır. Nazım Perihan'ın evinde olduğu bir gün tesadüfen gördüğü Nezahât ile Halil'in yaptığı planla ilgili mektubu okur ve içine düştüğü tuzağın farkına varır. Yaşadığı pişmanlıkla kendini affettirmek için eve geldiğinde Ayten'i evde bulamaz. Nezahât'in söylediği, Ayten'in geceyi Halil'in evinde geçirdiği ve teselliye onun kollarında bulduğu yalanına inanarak tamirhanesinden silahını aldığı gibi hiç düşünmeden Halil'in evine gider. Tüm bu yaşananlardan habersiz olan Ayten, Nazım'la barışmak için bir parti tertiplendiği yalanıyla Halil'in evine gider. Halil Ayten'i ayrı bir odaya götürür ve yakınlaşmaya kalkışır. O esnada odaya giren Nazım, yanına aldığı silahıyla önce Halil'i, partide eğlenen Perihan'ı ve son olarak da Nezahât'i öldürerek polislerden kaçmaya başlar. Nazım Aksaray'dan Taksim Meydanı'na, Beyazıt'dan Mahmutpaşa'ya, Sirkeci'den Galata'daki tamirhanesine kadar polislerden kaçır ve oraya sığınır. Polisle çatışmaya girdiği esnada olay yerine gelen Ayten, Nazım'a bebeğiyle birlikte onu bekleyeceğinin sözünü verir ve teslim olması için yalvarır. Baba olacağını o anda öğrenen Nazım tamirhaneden dışarı çıkar ve silahını polisler vererek teslim olur.

İlk filminin ardından sadece birkaç yıl sonra, gerçek bir hikâyeden yola çıkarak yönettiği *Kamun Namına* filmi, Türk sinemasında ilk gerçekçi sinema örneği olarak nitelendirilmiş ve Türk sinemasını gelişiminde önemli kilometre taşlarından biri olarak kabul görmüştür. Filmin konusu ve temasını gerçekçi sinemaya yaklaştıran en temel özelliklerinden biri, senaryonun çıkış noktasının doğrudan Lütfi Akad'ın içinde yaşadığı gerçek hayattan almasıdır. Lütfi Akad Türk toplumunun günlük hayatının gerçeklerini, seyircide gerçeklik duygusu uyandıracak biçimde beyaz perdeye yansıtmayı başarmıştır.

Öyküleme özellikleri nelerdir?

Film işlediği cinayetlerden sonra polislerden kaçarken yaralı bir şekilde Galata'daki tamirhanesine sığınan Nazım'ı gösterir ve onu cinayet işlemeye sürükleyen olayların anlatımıyla devam eder. Filmin giriş sahnesindeki bu geriye dönüşün³⁰⁹ ardından öykü doğrusal zaman akışında ilerlemektedir. Soyut ve hayali öğelerin yer almadığı öyküde başka geriye dönüşler ve ileri sıçrayışlara yer verilmemiştir.

³⁰⁹ Diğer bir adıyla flashback tekniği.

Filmin senaryosu gerçek bir hikâyeden yola çıkılarak yazıldığı için, öykü gerçek yaşama uygun bir şekilde, nedensellik ilişkisi içinde, gerçekleniş sırasına göre gelişir. Nazım aslında sevdiği kızla evlenmek isteyen bir otomobil tamircisi olarak, sıradan sayılabilecek bir hayat yaşamaktadır. Fakat filmin öyküsü, yaşanan aşk üçgenleri sebebiyle Nazım ve Ayten'in mutluluklarına mani olmak istemeleriyle şekillenir. Filmin öyküsü Nazım'ın yaşamının doğal akışı içinde ortaya çıkmıştır. Olay örgüsü Nazım'ın karşılaştığı kişilere ve onların yönlendirmelerine göre gelişmektedir. Film kurulmuş değil gerçek yaşam benzeri bir öyküye sahip olması yönünden, Kracauer'ın kavramlaştırdığı “bulunmuş öykü” niteliği taşımaktadır. Film hayatın içinden çıkan basit öyküsü ve anlatım özellikleri ile gerçekçi bir görünüm kazanmıştır.

Anlatıcı kullanılmış mıdır?

Kanın Namına filminde öyküyü anlatan bir anlatıcı veya üst ses kullanımı yoktur. Olayların gelişimi, diyaloglar aracılığıyla seyirciye aktarılır. Sadece filmin başında ve sonunda filmin ana karakteri olan Nazım'ın pişmanlığını dile getirdiği iç sesini duyarız. Seyirciye yapıntı izlediğini hissettirecek bir anlatıcı kullanımı olmadığından, filmin dramatik etkisi karakterlerin arasındaki diyaloglar ile gerçekçi bir etkiyle aktarılır.

Seyircinin konumu nasıldır?

Filmde oyuncuların doğrudan kameraya bakarak seyirciyle ilişkiye geçtikleri sahne bulunmamakta, karakterler kamera yokmuş gibi davranmaktadırlar. Sadece filmin giriş sahnesindeki kameranın yatay çevrinme hareketi yaptığı esnada kadrajda Nazım'ın yüzünü gördüğümüz sahnede seyirci kısa bir süre için kameraya direk baktığı yanılgısını yaşar. Oysa işitilen kursun sesiyle parçalanan ekran o esnada bakmakta oldukları şeyin Nazım'ın aynaya yansıyan görüntüsünün olduğunu anlatmaktadır.

Çekimler, çoğunlukla göz hizasından yapılmış ve kamera insan gözü gibi kullanılmıştır. Özellikle işlediği cinayetlerden sonra polislerden kaçan Nazım, Aksaray'dan Taksim Meydanı'na, Beyazıt'dan Mahmutpaşa'ya, Sirkeci'den Galata'daki tamirhanesine kadar kaçtığı sahnelerde kamera aksiyonu takip eden bir göz gibidir. Lütü Akad ve görüntü yönetmeninin işbirliğinin sonucunda, özellikle takip sahnelerindeki kamera kullanımı seyirci üzerindeki gerçeklik hissini arttırmıştır. Kamerayla birlikte İstanbul sokaklarında Nazım'ı takip eden seyirci dönemin İstanbul şehir hayatının atmosferini karakterler ile

birlikte solumuştur. Filmin genelinde yaygın olarak tercih edilen omuz kamerası kullanımı, seyirciyi o anda olayları bir köşeden izleyen izleyici konumunda hissettirmektedir. Seyirci, olayları dışarıdan izleyen meraklı bir göz gibi konumlandırılmıştır. Özel kamera kullanımının olmadığı filmde karakterlerle özdeşleşme söz konusu değildir. Fakat Bazin'in öngördüğü üzere alıcı seyircinin gözleriyle özdeşleşir ve devinim ile sağa, sola çevrinirken seyirci olayın ortasında aktif olarak sürece katılır. Bununla birlikte seyirci, filmde kullanılan oyuncak bez bebek ve ördek gibi sembolik anlatımın sağladığı yorumlama imkânına da sahiptir.

Film karakterlerinin konumu nasıldır?

Kamun Namına'nın ana karakterleri olan Nazım, filmin başrolü olmakla birlikte, klasik anlatının öngördüğü şekilde filmin kahramanı niteliğini taşımamaktadır. Çünkü Nazım hikâyenin özerk öznesi değildir. Nazım etrafını çevreleyen koşullar içinde sıkışmış çıkmazda olan 'kısıtlanmış adam'dır. Hikâyede, Nazım'ın eylemlerinden çok yaşamının doğal akışı içinden gelen bir kesit önem kazanmaktadır. Dolayısıyla Nazım, bu doğal akış içinde hareket etmekte ve tıpkı seyirci gibi olayları dışarıdan seyreden edilgen bir tanık konumunda bulunmaktadır. Edimini kendisi gerçekleştiremez. Film süresince gelişen olaylar içinde Nazım'ın nasıl bir durumda düştüğünü ve onun tepkilerini izleriz.

Filmin kadın ana karakteri olan Ayten'de filmin kahramanı olma özelliğini taşımamaktadır. Filmde edimini kendisi gerçekleştiremeyen bir tanık konumundadır. Başlarına gelen hiçbir olaya mani olamamıştır. Ne eşinin kendini aldatmasına engel olabilmiş ne de onun katil olmasının önüne geçebilmiştir. Bu yönüyle filmde klasik anlatı sinemasında görülen kahraman olgusu söz konusu değildir.

Filmin izlencesinde edilgen konumda olan Nazım ve Ayten, filmin finaline doğru hikâyenin yön değiştirmesine neden olacak eylemlerde bulunurlar. Nazım içine düşürüldüğü tuzağın farkına vardığında intikamını elini kana bulayarak almıştır. Ayten ise yitik nesneleri olan mutluluğa yeniden kavuşabilmek adına, bebeğiyle birlikte Nazım'ı bekleyeceğinin sözünü vererek teslim olmasına ikna etmiştir. Hikâye kötü sonla bitse de final umutludur.

Kullanılan mercek özellikleri nasıldır?

Kamun Namına filminin genelinde, görüş açısı insan gözüne en yakın olan normal açılı objektif kullanılmıştır. Değişebilir odaklı mercek kullanımı söz konusu olmadığı için, optik kaydırma gibi seyircinin ilgisini bir yönde toplayacak optik hareketleri kullanılmamıştır. Lütfi Akad, çok tercih etmese de illa ki bir oyuncunun yakın plan çekimine ihtiyaç duyduğunda, kameranın hızla oyuncunun gözlerine kadar girmesinden önce oyuncuları kameraya doğru yaklaşmalarını bilinçli olarak tercih etmiştir. Gerçekçilik hissinin kırılmasına neden olacak bu tür mekanik hareketlere karşı ihtiyatlı bir tutum sergilemiştir. Filmde, mercek üzerinden yapılan netlik kaydırması,³¹⁰ bulanıklaşma ve netleşme gibi optik hareketlere de rastlanmaz. Filmde insan gözüne yakın görüntü üretecek biçimde, gerçeklik hissini kuvvetlendirecek mercek kullanımı söz konusudur.

Alan derinliği kullanılmış mıdır?

Filmde net alan derinliği kullanımı geniştir. Özellikle geniş planlardan oluşan sahnelerde görüntüdeki her yerin net olduğu açıkça görülebilmektedir. Seyircinin ilgisini ve bakışını belirli bir yöne kaydırmak için sahnenin belirli bir kısmı netken başka bir kısmının netliği bozularak özel bir alan yaratılmaya çalışılmamıştır. Film, bu yönüyle Bazin'in gerçekçi sinema için gerekli gördüğü önemli unsurlardan biri olan geniş seçik alan kullanımı ile gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaşmıştır. Lütfi Akad, genel plan çekim ölçekleri ile elde ettiği geniş alan derinlikli derinlemesine mizansen kullanımı ile sahnedeki gerçekliğin kesintiye uğramaksızın bir bütünlük içinde yansıtılabilmesine olanak sağlamıştır.

Kamera açısı ve çekim ölçekleri nasıldır?

Filmde, en çok doğal bir kamera açısı olan göz hizasında çekimler yapılmış ancak az da olsa karakterlerin bakış açısına göre alt açı ve üst açı da kullanılmıştır. Kameradan insan gözü gibi yararlanılmıştır. Filmin tamamında ise nesnel kamera açısı³¹¹ kullanılmıştır. Özdeşleşmeye müsaade etmeyen bu tarafsız kamera açısı ile seyirci sahneleri oyuncuların bakış açısı ile görmemiş tamamını üçüncü şahıs gözünden izlemiştir. Konu ve mizansen gerektirmedikçe alt açı, üst açı, eğik açı ve kuş bakışı açı, öznel kamera açısı gibi kamera

³¹⁰ Diğer bir adıyla mezopan tekniği.

³¹¹ Diğer bir adıyla objektif kamera açısı.

açıları tercih edilmemiştir. Sadece filmin giriş sahnesinde Nazım'ın aynaya bakarken yüzünün görüldüğü sahnede kısa bir süre öznel kamera³¹² açısı kullanılmıştır. Bu plan dışında başka öznel kamera açısı kullanımına rastlanmamıştır.

Lütfi Akad'ın bu filmde az da olsa yararlandığı diğer kamera açısı ise özellikle İstanbul sokaklarının gösterildiği sahnelerde kullanılan ve kurucu çekimi³¹³ oluşturan üst açı kullanımıdır. Filmin tamamında ise sadece dört sahnede eğik açı kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan iki tanesi Ayten'in babası Şevket Bey'in felç geçirdiği gece evin salonda sessizce çevrinen kameranın salonu ve duvarda asılı olan Paşababalarının fotoğrafının olduğu çerçevenin gösterildiği çekimlerdir. Diğer eğik açı kullanımı ise Ayten'in kâbus gördüğü rüya sahnede gösterilen mezar taşlarının çekimleridir. Son olarak ise Nazım Nezahât'i öldürmek için eve gittiğinde Nezahât'in öldürmemesi için yalvardığı sahnede tek planda eğik açı kullanımı vardır. Sonuç olarak, kamera açısı kullanımının anlatıya dramatik bir öge olarak katkıda bulunduğu plan sayısı oldukça sınırlıdır.

Filmin çekim ölçeğine bakıldığında ise, Lütfi Akad'ın insan görüşüne en yakın olan, orta plan çekim ölçeğini en fazla tercih ettiği görülmektedir. Orta plan çekim ölçeğinin yoğun kullanımı seyircinin karakterler ile özdeşleşmesine mani olmuş ve filmin odağına öyküyü koymuştur. Seyirci, olayları dışarıdan izleyen bir göz gibi konumlandırılmıştır. Orta plan çekim ölçeği kadar yoğun kullanılmamasına rağmen, boy plan ve genel plan çekim ölçeği kullanımı, diğer çekim ölçeklerine kıyasla nispeten oldukça fazladır. Yani en çok tercih edilen çekim ölçekleri sırasıyla orta plan, boy plan ve genel plan çekim ölçekleri olmuştur.



Şekil 1.1. Kanun Namına'da en çok kullanılan kamera açısı ve çekim ölçekleri.

³¹² Diğer bir adıyla subjektif kamera açısı.

³¹³ Diğer bir adıyla düzenleyici çekim (establishing shot), sahnelerin başında kullanılan ve çoğunluklu olarak genel plan çekim ölçeği ile seyirciye çevreyi tanıtmak amaçlı yapılan çekimlerdir.

Böylece Lütfi Akad karakterlerini içinde bulundukları çevresel koşullardan soyutlamadan bütünlük içinde sunmuş ve seyirciye olayların geçtiği mekânları rahatça gözlemleme fırsatı sunmuştur. Filmin tamamında en az tercih edilen çekim ölçekleri göğüs plan, baş plan ve yakın plan çekim ölçeği iken detay plan³¹⁴ çekim ölçeğine ise hiç rastlanmamıştır. Lütfi Akad, her fırsatta gerçekçi sinema diliyle hiç ilgisi olmayan bu tür çarpıcı çekim ölçeklerinin, seyirciye yapılmış bir tür ‘şantaj’ olduğunu vurgulamakta ve özellikle karakterlerin mahremiyetine bu kadar girerek onları bilinçli bir şekilde çevreden soyutlamamayı tercih etmiştir.

Sonuç olarak değerlendirmek gerekirse, kamera açısı ve çekim ölçeği kullanımı, anlatıya dramatik bir öge olarak yoğun bir katkıda bulunmamıştır. Gerçekçi sinemanın temel biçimsel özelliklerinden olan, genel plan çekim ölçeği kullanımı ile göz hizasından elde edilen geniş alan derinlikli çekimler film gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaşmıştır.

Kamera devingen mi kullanılmıştır?

Kanun Namına filmi Türk sinema tarihi içerisinde ayrı bir öneme sahiptir. Lütfi Akad, *Kanun Namına* filmi ile gerçek hayatın içindeki sıradan insanı resmedebilmek için kamerayı ilk defa bu filmle sokağa indirmiştir. Tiyatrocuların yoğun etkisi altında olan Türk sineması o dönemlerde kamerayı sabit tutma eğiliminde iken, Lütfi Akad kamera deviniminden çokça yararlanmışır. Türk sinemasında yeni ve farklı bir dönemin başladığının habercisi olan film, kamerayı ilk defa açıkça sokağa çıkararak tiyatro etkisinden tamamen uzak, sinema duygusu taşıyan ve sinema diline sahip bir başyapıta dönüşmüştür.

Lütfi Akad, diğer yönetmenlerin aksine kamerayı stüdyo dışına, sokaklara çıkarmakla kalmamış, öykünün gelişimine paralel olarak devinen kamerayı insan gözü gibi kullanmıştır. Gerçekçi sinema kuramının temel özelliklerinden biri olan kamera hareketleri gerçekçi filmlerde devingendir. Gerçek hayatın sürekliliğini yakalanmak amaçlandığından kesme gibi kurgu vasıtasıyla birbirine bağlanmış sabit planlar yerine, devingen kamera hareketleriyle uzun çekimler yapılarak sahneler kurulur. *Kanun Namına* filminde de bu özelliği taşıyan sahneler görülmektedir. Filmde en çok kullanılan ve doğal bir kamera hareketi olan yatay çevrinme³¹⁵ hareketi ile hem oyuncuların hareketlerini

³¹⁴ Diğer bir adıyla ayrıntı plan çekim ölçeği.

³¹⁵ Filmde en çok kullanılan çevrinme hareketi olan yatay çevrinme/pan, kameranin yatay ekseninde sağdan sola veya soldan sağa doğru taradığı, insanın kafasını çevirmesine benzeyen doğal bir kamera hareketidir.

takip etmiş, hem de oyuncularını öykünün geçtiği mekân ile birlikte seyirciye sunabilmiştir. Devingen kamera kullanımında kuşkusuz, filmin görüntü yönetmenliğini yapan Enver Burçkin'in basın fotoğrafçılığı ve haber kameramanlığı yapmış olmasının verdiği tecrübe ve taşınabilir haber kamerası ile çekimleri gerçekleştirmesinin katkısı büyüktür. Mekanik kamera hareketlerinden olabildiğince sakınan Lütfi Akad, bu kamera devinimi ile sahneleri kesintisiz bir bütünlük ve devamlılık içerisinde verilebilmiştir. Filmde kamera üçüncü bir göz gibi olayları takip eden bir tanık konumdadır. Kameraya görüntü veren oyuncu değil, oyuncuyu görüntüleyen kameradır.

Kamun Namına filminin ilk sahnesi kameranın devingen kullanımı için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Nazım'ın tamirhanesinin önünde başlayan filmde, Lütfi Akad kamerayı mekânın içine sokarak kesme kullanılmadan kameranın devingen hareketleriyle kurucu çekimi oluşturmuştur. Kamera devingen hareketlerle tamirhanenin önünde dolaşmakta ve adeta gerçek yaşamdan bir öykü yakalamaya çalışmaktadır. Tamirhaneye sıkışan Nazım ve polisler arasında, etraftakilerin meraklı bakışları altında şiddetli bir çatışma başlamıştır. O esnada yavaşça mekânın içine giren kamera sağa doğru yatay çevrinirken sırasıyla önce bir şişenin, ampulün, oyuncak bez bir bebeğin vurulduğunu göstermiş ve çevrinmeye devam edenken kamerada Nazım'ın yüzü görünmüştür. İşitilen kursun sesiyle parçalanan ekran o esnada bakmakta olduğumuz şeyin Nazım'ın aynaya yansıyan görüntüsünün olduğunu anlatmıştır. Kamera adeta dikkat çekici bir olaya başını çeviren meraklı insan gözü gibi konumlandırılmış, bir öykünün ipucu olan bu 'kıstırılmış adam'a odaklanmıştır. Lütfi Akad, devingen kamera kullanarak sahneyi bölmemiş böylece hem karakteri seyirciye tanıtmış hem de içinde bulunduğu sıkıntılı koşulları kesintisiz olarak seyirciye başarılı bir şekilde hissettirebilmiştir.

Lütfi Akad'ın bu filmde kullandığı diğer devinim, yine doğal bir kamera hareketi olan dikey çevrinmedir.³¹⁶ Nazım, Ayten, Nezahât ve arkadaşlarının gittikleri Adalar gezisinin dönüş sahnesinde, Nezahât Ayten'in ceketini yerde unuttuğunu gördüğü halde susmuş, o an kamera ceketten Nezahât'e yukarı doğru dikey çevrinme hareketi yapmıştır. Lütfi Akad özellikle bu hareketi sahneyi kesmeden seyircinin dikkatini belirli bir nesneye çekmek için kullanmıştır. Nezahât'in Nazım'la baş başa kalabilmek için kullandığı nesne cektir ve bu sahneden sonra filmin olay örgüsü yön değiştirmektedir. Nazım ve

³¹⁶ Filmde kullanılan bir diğer çevrinme hareketi olan tilt, kameranın dikey ekseninde yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya doğru taradığı, insanın kafasını yukarı aşağı çevirmesine benzeyen doğal bir kamera hareketidir.

Ayten'in büyük bir tuzağın içine düşürüleceğinin tohumunun atıldığı bu sahnenin kesintisiz verilmesi son derece önem arz ettiği için dikey çevrinme ile devinim sağlanmıştır. Yine kamera Nezahât ve Halil'in kuracakları tuzak için plan yaptıkları sahnede, her şeyi duyan fakat konuşmadığı için kimseye bir şey söyleyemeyen Şevket Bey'in hasta yatağının görüntüsünden aşağı doğru dikey çevrinme yapar ve evin babasının içinde bulunduğu çaresizlik vurgulanmış olur.

Lütfi Akad'ın bu filmde kullandığı diğer kamera devinimi ise yine doğal bir kamera hareketi olan kameranın öne veya arkaya doğru kaydırılması hareketidir.³¹⁷ Halil'in, Nazım'ı Perihan'la tanıştırmak için tertiplemediği partide kamera öne doğru kayma hareketi yaparak Perihan ve Halil'e odaklanır. O esnada karakterlerde kameraya doğru yaklaşmaktadırlar. Nazım ve Ayten'e yaklaştıkları bu sahnedeki kaydırma hareketinin amacı karakterlerin duygusal tepkilerinin seyirciye aktarılmasının sağlanmasıdır. Sonuç olarak Lütfi Akad, her ne kadar filmde devingen kamera kullansa da, kullanılan kamera hareketleri insanın yapabileceği ve son derece doğal ve sinemasal aygıtları seyirciye hatırlatmadan sade ve abartısız bir biçimde kullanılmıştır.

Çerçeveleme özellikleri nasıldır?

Lütfi Akad, *Kanun Namına* filmini yönettiği dönemlerde, tiyatrocuların yoğun etkisi altındaki Türk sinemasında filmler, daha çok bir tiyatro oyununun filme alınmış haline benzemektedir. Lütfi Akad ise, daha ilk filminden itibaren sinema dili olarak benimsediği geniş alan derinlikli derinlemesine görüntü düzenlemesini yoğun bir şekilde kullanmıştır. Lütfi Akad, film çekimlerine başlamadan önce sahneleri kâğıt üzerinde görselleştirerek çalışmış, çekimler sırasında ise görüntü yönetmenliğini yapan Enver Burçkin ile istediği kadraj konusunda sık sık anlaşmazlık yarasalarda, istediği resmi alana kadar ısrarcı davranmıştır. Devinimin sahne düzenlemesi, konu veya karakterlerin özünden gelmesi gerektiği düşüncesini her fırsatta vurgulayan Lütfi Akad, filmin karakterlerini çevreleyen koşullar içinde ve mekândan soyutlanmadan ustalıkla vermeyi başarmıştır.

Lütfi Akad'ın yaratmak istediği derinlemesine görüntü düzenlemesine örnek sahnede, Nazım'ın yaşadığı pişmanlık ile eve döndüğü sabah, kapıdan girerek çerçevenin solunda

³¹⁷ Filmde kullanılan bir diğer kamera hareketi olan dolly in/out, görüntüyü yakınlaştırmak veya uzaklaştırmak istendiğinde kamera ile konuya yaklaşarak ya da uzaklaşarak yapılan temel kamera hareketidir.

yer alırken, Nezahât ise aynı çerçevenin sağında, Paşababalarının fotoğrafı ile birlikte boy aynasından görüntüye yansımaktadır. Lütfi Akad farklı konumdaki oyuncuları başarılı sahne düzenlemesi ile derinliği olan tek bir kadrada buluşturmayı başarmış, derinlemesine sahne ile daha gerçekçi yaşayan insanlar ortaya çıktığını belirtmiştir. Film, bu yönüyle Kracauer'ın gerçekçi sinema için gerekli gördüğü, yönetmenin öyküyü anlatırken çevredeki fiziksel gerçekliği de kaydetmesi gerektiği düşüncesini başarılı biçimde uygulaması yönünden gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaşmıştır.



Şekil 1.2. Kanun Namına’da derinlemesine görüntü düzenlemesi.

Lütfi Akad, her ne kadar bu filmde kamera deviniminden oldukça yararlansa da, kimi sahnelerde kamerayı hareket ettirmek yerine, çerçeve içindeki mizansenı düzenleyerek kadraları etkili bir şekilde oluşturmayı başarmıştır. İşlediği cinayetlerden sonra dört bir tarafını polisler saran Nazım'ın kaçıştığı sahnelerden birinde o esnada sokaktan geçmekte olan ticari bir taksinin yolcu penceresinden koşarken görürüz. Nazım, çerçeve içinde çerçeve tekniğini³¹⁸ kullanılarak görüntülenmiştir. Taksinin içi, İstanbul sokakları ve Nazım'ın aksiyonu tek bir karede verilmiş, çerçeve içinde çerçeve kullanımı sahneye ayrı bir derinlik katmıştır. Pek çok hata yapan Nazım artık çıkışsızdır ve geri dönüşü olmayan bir yola girmiştir. Lütfi Akad bu duruma vurgu yapmak için özellikle kaçma sahnelerinin çoğunda Nazım'ı çerçeve içinde çerçeveye alarak çaresizliğini resmetmiştir.

³¹⁸ Diğer bir ifadeyle kadrada içinde kadrada tekniği.



Şekil 1.3. Kanun Namına’da çerçeve içinde çerçeve kullanımı.

Nazım’ın sıkışmışlığının ve kısıtlanmışlığının sinematografik temsili olarak da okunabilecek bu kadraj kullanımı, filmin final sahnesinde kepenkler ile çerçeve içine alınan görüntü ile yine kendini hissettirmiştir. Çerçeve içinde çerçeve kullanımına bir diğer örnek ise Nazım’ın Ayten’le evlenme niyetinde olduğunu Şevket Bey’e söyleyerek rızasını aldığı gece, evin salonunda durumu öğrenen Nezahât, saadetlerini hazmedemeyerek bir hışımla odasına geçer. Lütfi Akad, Nezahât’in içine düştüğü çaresizliğe vurgu yapmak için onu çerçeve içinde çerçeve tekniğini kullanarak beyaz perdeye yansıtmıştır.



Şekil 1.4. Kanun Namına’da nde çerçeve içinde çerçeve kullanımı.

Lütfi Akad, gerçekçi sinema anlayışının biçimsel özelliklerini bu filmde de yoğun olarak kullanmıştır. Onun sade sinema dilini oluşturan, genel plan çekimleri, hareketsiz kamera kullanımı, daha çok tercih ettiği doğal kamera devinimleriyle elde ettiği derinlemesine görüntü düzenlemesi ile başarıya ulaşmıştır. *Kanun Namına* filminde kullandığı bu derinlemesine görüntülerle, seyirciye sahne içinde seçme olanağı tanıyarak, filme katılmalarını sağlamıştır.

Uzun çekimler var mıdır?

Kanun Namına filminde, sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodlarından olan, uzun planlardan oluşan kesintisiz çekimlere rastlanmaktadır. Genel plan çekim ölçekleriyle, göz hizasından yaptığı çekimleri doğal kamera hareketleriyle birleştiren Lütfi Akad, sahneleri kesintisiz bir bütünlük ve devamlılık içerisinde vermiştir. Kamera hareketlerinin devingen kullanımına bağlı olarak, filmin ilk ve son sahnelerinde gerçekçi film kuramının ön gördüğü şekilde uzun çekimler yer almıştır. Sahnelerin kurucu çekimlerini kesmeden tek planda veren Lütfi Akad, filmin başlarında, Şevket Bey'in evinde düzenlenen musiki gecesinde kamerayı çevrindirerek, hem mekânı hem de karakterleri tanıtmakta ve seyirciye sahneyi bütünlüklü bir şekilde aktarmaktadır. Özellikle takip sahnelerinde bir gözlemci gibi Nazım'ı izleyen kamera, aksiyonu kesintisiz olarak takip etmiş ve uzun çekimler gerçekleştirmiştir. Film, bu yönüyle Bazin'in gerçekçi sinema için gerekli gördüğü önemli unsurlardan biri olan uzun çekimleri ile gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaşmıştır.

Mekân ve dekor kullanımı nasıldır?

Kanun Namına, İstanbul'da geçen gerçek bir olaydan yola çıkarak senaryolaştırılmasının yanı sıra Türk sinemasında kamerayı ilk defa sokağa indiren film olması yönünden büyük önem taşımaktadır. Lütfi Akad, bu film ile sadece güncel bir gazete haberini beyaz perdede aktarmakla kalmamış, olayı gerçeğe yakın mekânlarda çekerek, öyküye uygun bir canlılık ve gerçekçilik duygusu kazandırmıştır.³¹⁹



Şekil 1.5. *Kanun Namına*'da kullanılan dış çekimler.

Türk sinemasında ilk defa bu filmde gerçekleştirilen doğal ve gerçekçi dış çekimler ile elde edilen görüntülerin, dönemin İstanbul'unu resmetmesi bakımından belgesel niteliği taşıdığı söylenebilir. İstanbul sokakları, caddeleri, köprüleri, limanları ve içinde günlük

³¹⁹ Giovanni **Scognamillo**, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2003, s. 134.

yaşamını sürdüren esnafı, dilencisi ve seyyar satıcılarıyla birlikte fon olmaktan çıkmıştır. Lütfi Akad, gerçek hayatın içindeki sıradan insanı, etrafını çevreleyen koşullar ile birlikte resmederek, gerçekçi sinemanın ilk önemli örneğini vermiştir. Lütfi Akad özellikle takip sahnelerinde, Aksaray'dan Taksim Meydanı'na, Beyazıt'dan Mahmutpaşa'ya, Sirkeci'den Galata kadar kullanılan taşınabilir haber kamerası ile kamerayı sokağa indirmiş, olayı tüm canlılığı ile yaşayan İstanbul'un içinde resmetmiştir. Filmin yoğun olarak dış çekimler hâkim olsa da, Nazım'ın tamirhanesi, Ayten, Halil ve Perihan'ın evi, Halil'in ofisi, gazino ve postane filmde kullanılan gerçek iç mekânlardır. Stüdyo kullanılmayan filmin dekor kullanımında ise dönemin koşullarına uygun olarak mekânlar düzenlemiştir. Ayten'lerin evi daha geleneksel eşyalar kullanarak hazırlanırken, Halil ve Perihan'ın lüks daireleri ise daha modern tasarlanmıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde olduğu gibi, çekim için gerçek mekânların kullanması ve dekorların aslına uygun kullanımı filmin gerçekçiliğini artırmıştır.

Işık ve aydınlatma özellikleri nelerdir?

Kamun Namına filminin tamamı gerçek mekânlar kullanılarak çekilmiştir. Birkaç sahnesi dışında tamamı gündüz çekilen filmde, özellikle dış çekim sahnelerinde doğal ışık kaynağı olan güneş ışığından yoğun olarak yararlanılmıştır. Film, bu yönüyle Bazin'in gerçekçi sinema için gerekli gördüğü önemli unsurlardan biri olan doğal ışık kullanımı ile gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaşmıştır. Gündüz çekimleri ağırlıkta olduğu için sahnelerin tümü aydınlık ve net görülebilmektedir. Özel bir aydınlatma efektlerinin hiç yer almadığı filmde, tamirhane, ev, gibi iç mekanlardaki çekimlerde ise yüksek kontrast oluşturan sert ışıklar kaynakları tercih edilmiştir. Filmin genelinde dramatik anlatıyı destekleyecek şekilde ışıklandırma ve gölge kullanımının söz konusu değildir. Sadece simgesel anlamda yaklaşan kötülüklerin habercisi olarak kullanılan oyuncak ördek ve Perihan'ın çantasındaki oyuncak bez bebek gölgesi ile beraber görüntülenmiştir. Lütfi Akad, Nazım ve Ayten'in bir akşamüstü Galata Köprüsü'nün üzerinde birbirlerini bir ömür boyu mutlu edeceklerine dair romantik konuşmalarını yaptıkları sahnede, ters ışık tekniğini kullanarak çıplak bir sokak lambası ampülü ile sahneyi siluet halinde kaydetmiştir.



Şekil 1.6. Kanun Namına’da kullanılan ters ışık tekniği.

Bu örnek sahnelerin dışında sinemada anlam yaratan bir öge olarak ışıktan yararlanılmamış ve sahneler bütünlüklü bir şekilde aydınlatılmıştır. Sonuç olarak, ışık ve aydınlatma kullanımının anlatıya dramatik bir öge olarak katkıda bulunduğu plan sayısı oldukça sınırlıdır. Seyircinin bakışını yönlendirecek ve ilgisini bir yönde toplayacak ışık ve gölge oyunlarına rastlanmamıştır.

Oyunculuk özellikleri nelerdir?

Filmin ana karakterleri Nazım ve Ayten’dir. Nazım işinde gücünde, yakışıklı, dürüst ve kendi halinde mütevazı bir hayat süren karakterdir. Çok para kazanmak, zengin olmak gibi hırsları ve tutkuları yoktur, sadece sevdiği kadınla birlikte mutlu bir ömür geçirmek istemektedir. Kendisine kurulan tuzak sonucunda iradesine yenik düşer ve esi Ayten’i aldatır. Olanların farkına vardığında ise intikamını cinayet işleyerek alır. Ayten, güzel, namuslu, dürüst, eşine ve ailesine düşkün fedakâr bir kadındır. Yaşadığı hayattan son derece memnun, sınıf atlamak gibi arzuları olmayan, zengin aile dostlarının kendisine olan beğenisini bilmesine rağmen eşi Nazım’ın onu aldattığını bildiği dönemde dahi onu geri çeviren güçlü bir kadındır. Filmin yan karakterleri ise Nezahât, Halil ve Perihan’dır. Nezahât Nazım’a tutkulu bir şekilde âşık, zeki, hırslı, kötü kalpli, genç ve güzel bir kadındır. Halil zengin, daha çok para kazanma hırsları olan, acımasız, kötü niyetli, bencil bir erkektir ve uzun yıllardır Ayten’e âşıktır. Perihan ise madde bağımlısı, baştan çıkarıcı bir cazibeye sahip ve kötü kalpli bir kadındır.

Filmde yer alan ana ve yan karakterlerin fiziksel görünimleri canlandırdıkları karakterler ile uyum içindedir. Nazım yakışıklı bir erkektir ve uyumlu bir dış görünümü vardır. Ayten ise canlandırdığı karakter gereği daha mülayim bir görünüme sahiptir. Nezahât esmer ve sert yüz hatlarına sahip bir kadındır. Perihan ise esmer, neşeli, hareketli ve dönemin

güzellik algısıyla örtüşen balıketli seksi bir kadındır. Kamera yokmuş gibi hareket eden karakterlerin etkili ve doğal oyunculuğu filmdeki gerçekçilik etkisi güçlenmiştir. Karakterlerin jest ve mimik kullanımlarında abartılı bir durum söz konusu değildir. Özellikle Ayhan Işık tarafından canlandırılan Nazım karakteri seyirci tarafından çok beğenilmiş ve film o zamana kadar görülmeyen bir şekilde gerçekçi bulunmuştur.³²⁰ Hiç kuşkusuz filmin bu kadar beğeni almasında, Lütfi Akad'ın oyuncularını rolün gereğine uygun olarak ve tiyatro dışından seçmesinin katkısı büyüktür.³²¹

Kostüm ve makyaj kullanımı nasıldır?

Karakterlerin kullandıkları kostüm ve makyaj gibi dış görünüş unsurlarının gerçek hayata ve döneme uygun biçimde düzenlenmiştir. Oyuncuların fiziksel görünüşleri canlandırdıkları karakterler ile uyum içindedir. Bu uyum, oyuncular için seçilen kostüm ve makyajın kişilik özelliklerini yansıtacak şekilde ve döneme uygun abartısız biçimde düzenlenmesinden kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda seçilen kıyafetler karakterlerin sosyoekonomik durumları hakkında da seyirciye bilgi vermektedir. Nazım basit bir otomobil tamircisidir ve günlük hayatında derli toplu temiz giyinen bir adamdır. Tamirhanesinde ise giyindiği işçi tulumu uzun süredir kullanıldığı izlenimi yaratacak biçimde seçilmiş, eski görünümünde, kirli, tozlu ve yağlıdır. Tamirhanenin diğer çalışanlarının da tulumları kullanılmaktan yıpranmış, kirli ve yağlıdır. Ayten ise kimliğine uygun bir biçimde sade kostümler giyinmekte ve belli belirsiz duru bir makyaj yapmaktadır. Perihan canlandırdığı karakter gereği, hem kostüm olarak hem makyaj olarak dişiliğini ön plana çıkaran daha iddialı bir görünüme sahiptir. Vücut hatlarını özellikle kalçalarını ön plana çıkaran dar ve parlak kıyafetler tercih edilmiştir. Diğer kadın karakterlere oranda makyajı daha yoğun yapılmıştır.

Nazım işlediği cinayetlerden sonra polisten kaçarken gömleği yırtılmış, üstü başı ve yüzü kir içinde kalmıştır. Nazım'ın suratına sürünen yağ lekesi içine düştüğü ve yaptığı hatalarının yüzüne sürülmüş karası olarak okunabilir. Durumu daha etkili ve gerçekçi anlatabilmek için kullanılan bu kirli kostümler ve makyaj ile anlatı desteklenmiştir. Sonuç olarak kostüm ve makyaj kullanımını değerlendirmek gerekirse, kullanılan bilinçli tercihler ile karakterlerin seyirci üzerindeki inandırıcılığı artmış, bu da filmin gerçekçiliğine büyük katkıda bulunmuştur.

³²⁰ Nebat Yağız, *Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler*, İşaret Yayınları, İstanbul 2009, s. 41.

³²¹ Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s. 82.

Kurgu özellikleri nasıldır?

Paralel kurgu yapılmayan filmde kurgunun kullanım amacı hayatın doğal akışı içinde devamlılığı sağlamaktır. Kurguda kullanılan görüntü geçiş teknikleri, görüntü dilinin noktalama işaretleridir. *Kamun Namına* filminde en çok kullanılan görüntü geçiş tekniği ise doğal bir geçiş olan kesmeden³²² oluşmaktadır. Pek çok sahne kesintisiz kamera devinimi ile çekildiği için ortalama çekim süreleri genelde uzun ve ritim yavaştır. Nazım'ın kaçma sahnelerinde ise kısa kesmeler olduğundan ritim hızlanmaktadır. Fakat ritmi arttıran tek unsur kurgu değil, yararlanılan kamera devinimi ve karakterin aksiyonundan kaynaklanmaktadır.

Filmin giriş sahnesinde Nazım'ı cinayet işlemeye sürükleyen olayların anlatımında sadece bir kere geriye dönüş tekniği kullanılmış, ardından öykü doğrusal zaman akışında ilerlemiştir. Bu geriye dönüş sahnesinde ve sahneler arası geçişlerde insan gözünü kapatıp açması gibi doğal bir anlam üreten kararma açılma tekniği³²³ kullanılarak diğer sahnelere geçilmiştir. Bu sahnenin dışında kurguda geriye dönüş ve ileriye sıçrayış³²⁴ tekniğine başvurulmamıştır. Normal alıcı hızıyla kaydedilen filmde, kurgu yoluyla hızlı oynatım, yavaş oynatım veya geriye oynatım gibi seyirciyi filme yabancılaştırarak gerçekliği yıkacak kullanımlara da rastlanmamıştır.³²⁵ Sonuç olarak, sinemada anlam yaratan önemli bir öge olan kurgu, anlatıda anlam yaratmakta birincil konumda değildir. Kurgu, sahnelerde çekimlerin belirli bir neden sonuç ilişkisi içinde birleşerek anlamlı bir bütünlük kurma işlevini üstlenmiştir.

Zaman kullanımı nasıldır?

Filmin hemen giriş sahnesinde Nazım'ı cinayet işlemeye sürükleyen olayların anlatımında sadece bir kere olmak üzere geriye dönüş tekniği kullanılmış, ardından öykü doğrusal zaman akışında ilerlemiştir. Seyirci, Nazım'a teslim olması için verilen beş dakikalık süredeki bu geriye dönüş sahnesi ile toplamda doksan üç dakikalık hikâyeye

³²² Diğer bir adıyla cut geçiş tekniği, bir görüntüden diğerine doğrudan ve efektsiz olarak yapılan geçiştir. Bu görüntü geçiş tekniği, insan gözünün bakış yön ve açı değişimlerindeki doğal etkiyi verdiği için seyirciye en az kendini hissettiren yöntemdir. Sinema ve televizyon yapımlarında en çok tercih edilen geçiş türüdür.

³²³ Diğer bir adıyla fade out/in tekniği, sahneler arasında özellikle zamansal geçişi vurgulamak için kullanılan görüntü geçiş tekniğidir.

³²⁴ Diğer bir adıyla flash forward.

³²⁵ Diğer ifadeyle sırasıyla, fast motion, slow motion ve backward tekniği.

şahitlik etmiştir. Normal alıcı hızıyla kaydedilen filmde, kurgu yoluyla hızlı oynatım, yavaş oynatım veya geriye oynatım gibi seyirciyi filme yabancılaştırarak gerçekliği yıkacak kullanımlara da rastlanmamıştır. Filmde gerçek zamanla eşdeğer bir devamlılık söz konusudur.

Ses ve müzik kullanımı nasıldır?

Kanun Namına filminde ses ve müzik ögesinin kullanımı, filmin dramatik anlatısına katkısı yönünden ve sinemanın bir dil olarak kullanılması açısından Türk sinema tarihinde pek çok ilki gerçekleştirmiştir. Sinemada anlam yaratan önemli bir öge olan ses ve müzik kullanımından, sahnelerde son derece gerçekçi bir etki yaratacak biçimde yararlanılmıştır. Türk sinemasında ilk defa bu filmle sokağa inen kamera ile gerçekleştirilen dış çekimler ortam sesleri ile birlikte kaydedilmiş ve sahnenin yarattığı gerçeklik hissini kuvvetlendirmiştir. Nazım'ın İstanbul sokaklarında Aksaray'dan Taksim Meydanı'na, Beyazıt'dan Mahmutpaşa'ya, Sirkeci'den Galata kadar polislerden kaçtığı sahnelerde arka planda duyulan şehrin doğal atmosferinin sesidir. İstanbul sokakları, caddeleri, köprüleri, limanları ve içinde günlük yaşamını sürdüren esnafı, dilencisi ve seyyar satıcılarıyla birlikte fon olmaktan çıkmış tüm canlılığıyla ve doğal sesleriyle birlikte kaydedilmiştir. Caminin avlusunda ezan sesi Nazım'a eşlik ederken, Kapalıçarşı'da satış yapan işportacıların sesi şehrin gürültüsüne karışmaktadır.

Kanun Namına filmde yoğun olarak dış çekimler hâkim olsa da, Nazım'ın tamirhanesi, Ayten, Halil ve Perihan'ın evi, Halil'in ofisi ve gazino gibi iç mekânlarda ortam sesleri ile birlikte kaydedilmiştir. Filmde yararlanılan sesler diegetik müzik³²⁶ tekniği ile kullanılmıştır. Bu teknik ile kullanılan müziklerin kaynakları sahne içinde gösterilmiş ve seyirci karakterlerle birlikte duyumsamıştır. Ada sahnesinde duyulan gitar sesi sonradan kurgulanarak eklenmemiş, gitarı çalan karakter ile birlikte gösterilmiştir. Aynı şekilde Şevket Bey'in evinde düzenlenen musiki gecesinde, Nazım ve Ayten'in evlendiği düğün

³²⁶ Diğer bir adıyla diegetic music tekniği, sahnede duyulan ses ya da müzik kaynağının filmin içinde bulunması durumudur. Sonradan kurgu vasıtasıyla ile eklenmeyen, seyirci ile birlikte filmin içindeki karakterlerinde duyumsadığı ses kullanım tekniğidir. Çekim yapılan yerden kaynaklanan bu doğal ortam seslerine; oyuncuların konuşmaları, kapının gıcirtısı, rüzgâr sesi, odada çalınan bir çalgı aletinin sesi, ezan sesi ve sokak gürültüleri örnek olarak verilebilir. Diegetik müzik kullanımı hikâyenin geçtiği yer, zaman, mekân, dönem ve kültür bilgilerini seyirciye gerçekçi olarak aktarır.

gününde, Halil'in evinde düzenlediği partilerde ve Nazım ve Perihan'ın eğlenmek için gittikleri gazino sahnelerinin tamamında kullanılan müzik o sahnelere ait seslerdir.

Doğal ses kullanımının anlatıya dramatik bir öge olarak katkıda bulunduğu başka bir sahnede ise, Nazım kendine kurulan tuzağı anladığı anda tamirhanesindeki silahına kurşunları doldurduğu esnada uzun ve acı bir şekilde işitilen vapur düdüğünün sesidir. Bu doğal ses kullanımı ile sahnenin gerilimi arttırılmıştır. Sonuç olarak ses ve müzik kullanımını değerlendirmek gerekirse, iç ve dış çekim sahnelerinde kullanılan ortam seslerinin yoğun kullanımı, filmin inandırıcılığını yıkmadan dramatik etkisi başarılı bir şekilde arttırılmıştır. Bu durum filmin gerçekçiliğine büyük katkıda bulunmuştur.

Diyalog kullanımı nasıldır?

Kamun Namına'da filmin hemen başında ve sonunda Nazım'ın pişmanlığını dile getirdiği iç sesinin dışında, öyküyü anlatan bir anlatıcı veya üst ses kullanımı olmadığı için hikâye görüntü ve diyaloglar aracılığıyla ilerlemiştir. Sade, günlük bir dil kullanılan filmde diyaloglar gerçek hayata ve döneme uygun biçimde düzenlenmiştir. Oyuncuların kullandıkları dil ile kişilik özellikleri uyum içindedir. Karakterlerin kullandıkları replikler sosyoekonomik durumları hakkında da seyirciye bilgi aktaracak biçimde düzenlenmiştir. Nazım, Ayten ve ailesi eski İstanbul Türkçesi ile konuşurken, Perihan, Halil ve arkadaşları ise modern bir dil kullanmaktadırlar. Tamirhane çalışanlarından Kamil ve Mahmut Usta daha geleneksel bir dille hatta sokak ağzıyla konuşurlar. Filmde tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi herkes mükemmel bir diksiyona sahip değildir. Mahmut Usta kekeme bir karakterdir. Hikâye diyaloglar üzerinden ilerler fakat gerçek hayatta olduğu gibi her şey konuşulmaz. Ayten aldatıldığını bildiği halde susar ve evliliği için mücadele eder. Halil'in kendisine âşık olduğunu ve yakınlaşmaya çalıştığını da gizler her şey diyaloglara yansımaz saklı kalır.

Diyalog yoğunluğuna bakıldığında ise ekonomik bir kullanım söz konusudur. Uzun uzun cümleler kurmak yerine, diyaloglarda kısa, yalın, açık ve sadelik hâkimdir. Diyaloglar kesintisiz bir bütünlük içinde devam etmez. Gerçek hayattakine benzer arada boşluklar ve cevapsız kalan sorular vardır. Nazım eşine filmin final sahnesinde beni affet demez, diyemez. Ayaklarına kapanmaz. Bazı şeyler konuşulmadan, sorulmadan ya da cevaplanmadan anlaşılır. Diyalogları, günlük konuşma diline uygun olan filmde her şey

gerçekçi bir biçimde anlatılmış ve hayatın doğal akışını bozacak teatral bir üslup kullanılmamıştır.

Düz değişmece ve eğretilme kullanılmış mıdır?

Kanun Namına filmi, doğrudan politik bir söyleme sahip olmamakla birlikte, ele aldığı hikâyenin gerçek olması yönünden toplumsal eleştiri niteliği taşımaktadır. Filmde kullanılan mekânlar ve karakterler dönemin İstanbul'unun toplumsal yapısının düz değişmeceleridir. Hikâye boyunca Nazım'ı takip ederken seyirci bir yandan da gerçek İstanbul yaşamına şahit olmaktadır. Bu parça bütün ilişkisi ile seyirci İstanbul'daki toplumsal hayata ilişkin bir fikir geliştirir. İstanbul ve çevresi düz değişmecenin gerektirdiği gibi görsel olarak betimlenmektedir.

Filmde simgesel anlamda eğik açı kullanıldığı görülmektedir. Ayten'in babası Şevket Bey'in felç geçirdiği gece evin salonda sessizce çevrinen kameranın salonu ve duvarda asılı olan Paşababalarının fotoğrafının olduğu çerçevenin gösterildiği sahne eğik açı kullanılarak çekilmiştir. Lütfi Akad, babanın bu ani hastalığından ötürü evde yitirilen güç ve otoritenin simgesi olarak kullandığı fotoğraf çerçevesini eğik açıda göstererek yaklaşan tehlikeli günlerin sinyalini vermiştir. Ayten'in kâbus gördüğü rüya sahnede gösterilen mezar taşları da eğik açı tekniği ile kaydedilmiştir. Bir gece yarısı mezarlıkta geçen rüyada gelinlikler içinde, eşi Nazım'ın peşinden koşan Ayten, sesini duymasın rağmen ona yetişememekte ve aniden gözden kaybetmektedir. Eğik açı kullanımı, düş ve gerçeklik arasındaki ayrıma vurgu yaparken Ayten'in Nazım'ı kaybetmesi de elinden kayıp giden mutluluğu simgelemektedir. Son olarak ise Nazım tüm gerçekleri öğrenip Nezahât'i öldürmek için eve gittiğinde, Nezahât babasının yanına koşarak yardım ister. Nazım'a öldürmemesi için yalvardığı bu sahnede eğik açı kullanımı vardır ve bu kullanım kızlarının mutsuz sonlarına engel olamayacak kadar güçten yoksun Şevket Bey'in yitik otoritesini temsil edilmiştir.



Şekil 1.7. Kanun Namına'da kullanılan eğik açılar.

Filmde kullanılan simgelerden bir diğeri ise, filmde dört beş defa gördüğümüz bir nevi dönüm noktası veya kötülük habercisi olarak okunabilecek sesli kurmalı oyuncak ördektir.³²⁷ *Kanun Namına* filminde bu oyuncak ördek iktidarı kızı Nezahât'e kaptıran felçli baba Şevket Bey'i temsil eder. Babanın otoritesinde olan ev ve aile tehlike içerisindedir. Duvara gölgesiyle birlikte yansıyan oyuncak ördek planından sonra düzen yavaş yavaş bozulmaya başlamıştır. Sonraki sahnede Nezahât'in elinde gördüğümüz oyuncak ördek ile hâkimiyeti ele geçiren Nezahât, Nazım ve Ayten'i ayırmak için yaptığı plan kusursuz bir şekilde işlemeye başlamıştır. Perihan'ın Nazım'la tanıştığı ve Nazım'ın içine düşürüldüğü tuzakla eşini aldattığı sahnenin ardından yine oyuncak ördeğin olduğu plan gösterilmiştir. Film, bu yönüyle Bazin'in gerçekçi sinema için gerekli gördüğü önemli mecaz sanatlarından biri olan düz değişmece kullanımı ile gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaşmıştır.

3.2.2. Vesikalı Yarım (1968)

“Sevgi de yetmiyormuş, çok eskiden rastlaşacaktık...”

Filmin konusu ve teması nedir?

Sait Faik Abasıyanık'ın *Menekşeli Vadi* öyküsünden esinlenerek, Safa Ünal tarafından senaryolaştırılan *Vesikalı Yarım* Lütü Akad'ın “Kent Üçlemesi” olarak anılan filmlerin ilkidir. Film, Kocamustafapaşa'da kendi dükkânında babasıyla birlikte manavlık yapan evli ve iki çocuk sahibi Halil'in, mahalleden esnaf arkadaşlarıyla birlikte eğlenmek için bir gece Beyoğlu'na gitmeleri üzerine, pavyonda konsomatris olarak çalışan Sabiha ile yollarının kesişmesi ile başlayan ilişkilerini konu almaktadır. Film ‘imkânsız aşk’ temasını işlemektedir.

Kendi halinde bir manav olan Halil, mahallelerindeki meyhaneden sıkılan esnaf arkadaşlarının ısrarıyla, ilk defa eğlenmek için Beyoğlu'nda bir pavyona gider. Arkadaşlarının pavyondan erken ayrılmasına rağmen, Halil birkaç kadeh daha içmek için orada kalmaya devam eder ve o esnada konsomatris Sabiha'yla tanışır. Daha ilk görüşte birbirlerinden çok etkilenen Halil ve Sabiha sabahlara kadar birlikte vakit geçirirler. Aynı gecenin sabahında Sabiha'nın daveti üzerine Halil onun evinde kalır. Bir daha pavyona gelmeyeceğini söylemesine rağmen dayanamayıp tekrar pavyona giderek Sabiha'ya

³²⁷ Nigar **Pöstecki**, *Yeşilçam'dan Bir Portre: Ayhan Işık*, Es Yayınları, İstanbul 2007, 92-93.

duygularını açıklayan Halil, artık birlikte yaşamak istediğini söyler. İşini, evini ve ailesini biranda geride bırakarak Sabiha'yla yaşamaya başlayan Halil, evli olduğunu söylemez ve para kazanmak için pazarda limon satmaya başlar. Bu süreçte Sabiha ise aşkı için pavyondaki işinden ayrılarak evinin kadını olmuştur. Sabiha'nın pavyondan arkadaşı olan Müjgân konsomasyon yaptığı bir gece tesadüfen Halil'in evli ve çocuk sahibi olduğunu öğrenmiştir. Her fırsatta Sabiha'nın işe dönmesi ve bu sevdadan vazgeçmesi için ikna etmeye çalışan Müjgân, olanları vakit kaybetmeden Sabiha'ya anlatır. Evli olduğuna inanmak istemeyen Sabiha, duyacağı cevaptan korktuğu için Halil'e soracak cesareti de kendinde bulamaz ve hiçbir açıklama yapmadan sessizce hayatından çıkar. Pavyona geri dönen Sabiha, peşini bırakmayan Halil'i tersleyerek kovsa da dayanamayıp peşinden gider. Birlikte geçirdikleri gecenin sabahında veda mektubu bırakarak kendi evini terk eden Sabiha, Halil'den kaçmaya ve uzaklaşmaya çalışır. Halil kuytu bir meyhanede çalışmaya başlayan Sabiha'yı bulur ve oradan götürmek isterken mani olmaya çalışan bir kişiyi bıçaklayarak cezaevine girer. Sabiha, Halil'in kendinden vazgeçtiğini düşünmesi için söz verdiği halde cezaevinde hiç ziyaretine gitmez. Sabiha pavyonda çalışmayı bırakmasına rağmen, Halil'i kendinden uzaklaştırmak için cezaevinden çıktığı gün pavyona döner. Halil pavyona geldiğinde kendisiyle alay eden ve dalga geçen Sabiha'yı bıçaklar. Sabiha olay yerine gelen polisler Halil'in masum olduğunu ve olayın bir kaza olduğunu söyleyerek hastaneye kaldırılır. Halil istemeyerek de olsa usulca evine ve ailesine dönmek zorunda kalır. Sabiha hastaneden çıkar ve tüm yaşananlara ve engellere rağmen Halil'den vazgeçmemeye karar vererek manav dükkânına gider. Daha önce gözleriyle görmeye cesaret edemediği Halil'i eşi ve çocuklarıyla birlikte uzaktan izler ve ağlayarak arkasını dönerek sessizce uzaklaşır.

Öyküleme özellikleri nelerdir?

Filmin açılış sahnesi, Halil'in mahalleden esnaf arkadaşlarıyla birlikte sabahın erken saatlerinde dükkânlarına mal almalarıyla başlamıştır. Halil aslında evli ve iki çocuk sahibi bir manav olarak, sıradan sayılabilecek bir hayat yaşamaktadır. Fakat filmin öyküsü, eğlenmek için ilk defa gittikleri pavyonda tanıştığı Sabiha ile başlayan imkânsız aşkı etrafında şekillenir. Olay örgüsü ise Halil'in karşılaştığı Sabiha ve olayların yönlendirmelerine göre gelişmektedir. Filmin öyküsü Halil'in yaşamının doğal akışı içinde tesadüfen ortaya çıkmıştır. Bu yönü itibariyle Kracauer'in kavramlaştırdığı "bulunmuş öykü" niteliği taşımaktadır. Soyut ve hayali öğelerin yer almadığı öyküde geriye dönüşler

ve ileri sıçrayışlara yer verilmemiştir. Öykü gerçek yaşama uygun bir şekilde ve nedensellik ilişkisi içinde, doğrusal zaman akışında ilerlemektedir. Film hayatın içinden çıkan basit öyküsü ve anlatım özellikleri ile gerçekçi bir görünüm kazanmıştır.

Anlatıcı kullanılmış mıdır?

Vesikalı Yarım filminde öyküyü anlatan bir anlatıcı veya üst ses kullanımı yoktur. Olayların gelişimi, diyaloglar aracılığıyla seyirciye aktarılır. Sadece filmin sonlarında Halil, evden kaçan Sabiha'nın veda mektubunu okurken, Sabiha'nın sesi dış ses olarak duyulur. Seyirciye yapıntı izlediğini hissettirecek ve filme yabancılaştıracak bir anlatıcı kullanımı olmadığından, filmin dramatik etkisi karakterlerin arasındaki sade diyaloglar ile gerçekçi bir etkiyle aktarılmıştır.

Seyircinin konumu nasıldır?

Filmde oyuncuların doğrudan kameraya bakarak seyirciyle ilişkiye geçtikleri sahne bulunmamakta, karakterler kamera yokmuş gibi hareket etmektedirler. Sadece filmin ortalarında, Halil ve Sabiha'nın ilişkileri henüz başlamışken müzik dinlemek için gittikleri gazonunda fotoğraf çekindikleri sahnede bir kere kameraya doğrudan bakmışlardır. Çekimler, çoğunlukla göz hizasından gerçekleştirilmiş ve kameradan insan gözü gibi yararlanılmıştır. Özel kamera kullanımının hiç olmadığı filmde karakterlerle özdeşleşme söz konusu değilken, Bazin'in öngördüğü üzere alıcı, seyircinin gözleriyle özdeşleşir ve devinim ile sağa, sola çevrinirken seyirci olayın ortasında aktif olarak sürece katılır. Seyirci, filmde olayları dışarıdan izleyen meraklı bir göz gibi konumlandırılmıştır.

Film karakterlerinin konumu nasıldır?

Vesikalı Yarım filminin ana karakterlerinden biri olan Halil, filmin başrolü olmakla birlikte, klasik anlatının öngördüğü şekilde filmin kahramanı olma özelliğini taşımamaktadır. Çünkü Halil hikâyenin özerk öznesi konumunda değildir. Halil içine düştüğü imkânsız aşk ile arzuları arasında çaresiz kalmış, ne yapacağını, ne yöne gideceğinin bilemeyen güçsüz bir adamdır. Hikâyede, Halil'in bilinçli ve kararlı tercihlerinden çok yaşamının doğal akışı içinden gelen bir dönem önem kazanmıştır. Halil, bu doğal akış içinde hareket etmekte ve tıpkı seyirci gibi olayları dışarıdan seyreden edilgen bir tanık konumunda bulunmaktadır. Yabancı olduğu bir dünyada tanıdığı

Sabiha'ya olan hisleri karşısında edimini kendisi gerçekleştiremez. İşinden, evinden, ailesinden olur, hatta cezaevine düşer. Oradan oraya savrulur. Finalde ise geldiği yere, evine çaresiz ve istemsizce geri döner. Filmin kadın ana karakteri olan Sabiha'da filmin kahramanı olma niteliğini taşımamaktadır. Filmde edimini kendisi gerçekleştiremeyen bir tanık konumundadır. Başlarına gelen hiçbir olaya mani olamamıştır. Hissettiği duyguların yoğunluğundan Halil'in evli olduğu gerçeğiyle yüzleşememiş, ne Halil'den vazgeçip uzak durabilmiş, ne de onunla yapabilmiştir. Bu yönüyle filmde klasik anlatı sinemasında görülen kahraman olgusu söz konusu değildir.

Filmin izlencesinde edilgen konumda olan Halil ve Sabiha, filmin hikâyesinin yön değiştirmesine neden olacak eylemlerde bulunamamış ya da çok geç kalmışlardır. Her iki kahraman olmayan karakterin geçmişini bilmediğimiz gibi geleceklerini de bilemeyiz. Sosyoekonomik anlamda olmasa da ayrı dünyaların insanları olan Halil ve Sabiha, yitik nesneleri olan mutluluğa aksiyonlarını kendileri gerçekleştiremedikleri için kavuşamazlar. Final mutsuz değildir ama acı sonla noktalanmıştır.

Kullanılan mercek özellikleri nasıldır?

Vesikalı Yarım filminin tamamında, görüş açısı insan gözüne en yakın olan normal açılı objektif kullanılmıştır. Değişebilir odaklı mercek kullanımı söz konusu olmadığı için, optik kaydırma gibi seyircinin ilgisini bir yönde toplayacak optik hareketleri hiç kullanılmamıştır. Lütfi Akad sade sinema dilini oluşturan, gerçekçilik hissinin kırılmasına neden olacak bu tür mekanik hareketlere karşı bu her zaman olduğu gibi bu filmde de mesafeli bir duruş sergilemiştir. Filmde, yine mercek üzerinden yapılan netlik kaydırması, bulanıklaşma ve netleşme gibi optik hareketlere de rastlanılmamıştır. Filmde insan gözüne yakın görüntü üretecek biçimde, gerçeklik hissini kuvvetlendirecek mercek kullanımı olduğundan söz edilebilir.

Alan derinliği kullanılmış mıdır?

Filmde net alan derinliği kullanımı oldukça geniştir. Tıpkı diğer filmlerinde olduğu gibi *Vesikalı Yarım* filminde de, özellikle geniş planlardan oluşan sahnelerde görüntüdeki her yer net görünmektedir. Seyircinin ilgisini ve bakışını belirli bir yöne kaydırmak için sahnenin belirli bir kısmı netken başka bir kısmının netliği bozularak özel bir alan yaratılmaya çalışılmamıştır. Lütfi Akad, genel plan çekim ölçekleri ile elde ettiği geniş

alan derinlikli derinlemesine mizansen kullanımı ile sahnedeki gerçekliği kesintiye uğramaksızın bir bütünlük içinde yansıtılabilmektedir. Film, bu yönüyle Bazin'in gerçekçi sinema için gerekli gördüğü önemli unsurlardan biri olan geniş seçik alan kullanımı ile gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaşmıştır.

Kamera açısı ve çekim ölçekleri nasıldır?

Vesikalı Yarım filminde, en çok doğal bir kamera açısı olan göz hizasında çekimler gerçekleştirilmiş, kameradan insan gözü gibi yararlanılmıştır. Fakat çok az da olsa karakterlerin bakış açısına göre alt açı ve üst açı da kullanımına da rastlanılmıştır. Konu ve mizansen gerektirmedikçe alt açı ve üst açı kullanılmayan filmde, eğik açı ve kuş bakışı açı, öznel kamera açısı gibi kamera açıları hiç tercih edilmemiştir. Filmin tamamında ise nesnel kamera açısı kullanılmıştır. Özdeşleşmeye müsaade etmeyen bu tarafsız kamera açısı ile seyirci sahneleri oyuncuların bakış açısı ile görmemiş tamamını üçüncü şahıs gözünden izleyebilmiştir. Sonuç olarak, kamera açısı kullanımının anlatıya dramatik bir öge olarak katkıda bulunduğu plan sayısı oldukça sınırlıdır.

Filmin çekim ölçeğine bakıldığında ise, neredeyse filmin tamamında Lütfi Akad'ın insan görüşüne en yakın olan, orta plan çekim ölçeğini tercih ettiği görülmektedir. Lütfi Akad, bu çekim ölçeği ile karakterleri içinde bulundukları çevreden soyutlamadan, iç ve dış dünyalarını bütünlük içinde sunmuştur. Orta plan çekim ölçeğinin yoğun kullanımı seyircinin karakterler ile özdeşleşmesine mani olurken, filmin odağına öyküyü koymuştur. Olayları dışarıdan izleyen tarafsız bir göz gibi konumlandırılan seyirci olayların geçtiği mekânları rahatça gözlemlene fırsatı bulmuştur. Halil ve Sabiha'nın ayrı dünyalara ait olduğunun vurgulanması bu çekim ölçeği ile gerçekleştirilmiştir. Orta plan çekim ölçeği kadar yoğun kullanılmamasına rağmen, boy plan ve genel plan çekim ölçeği kullanımı, diğer çekim ölçeklerine kıyasla daha fazladır.



Şekil 1.8. *Vesikalı Yarım*'de en çok kullanılan kamera açısı ve çekim ölçekleri.

Filmin tamamında en az tercih edilen çekim ölçekleri göğüs plan, baş plan ve yakın plan çekim ölçeği iken, detay plan çekim ölçeği kullanımına ise hiç rastlanmamıştır. Lütfi Akad, ilk filminden itibaren kamerası ile karakterleri arasına bilinçli bir mesafe koyarak, karakterlerinin mahremine girmeden oluşturduğu sinema dilini bu filmde de yoğun olarak hissettirmiştir. Sonuç olarak değerlendirmek gerekirse, kamera açısı ve çekim ölçeği kullanımı, anlatıya dramatik bir öge olarak yoğun bir katkıda bulunmamıştır. Gerçekçi sinemanın temel biçimsel özelliklerinden olan, genel plan çekim ölçeği kullanımı ile göz hizasından elde edilen geniş alan derinlikli çekimler film gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaştırmayı başarmıştır.

Kamera devingen mi kullanılmıştır?

Lütfi Akad, bu filmde öykünün gelişimine paralel olarak çok yoğun olmasa da, kamera deviniminden insan gözü gibi yararlanmıştır. Filmde kamera üçüncü bir göz gibi olayları takip eden bir tanık konumdadır. Kameraya görüntü veren oyuncu değil, oyuncuyu görüntüleyen kameradır. Gerçek hayatın sürekliliğini yakalanmak amaçlandığından, devingen kamera hareketleriyle uzun çekimler yapılarak sahneler kurulmuştur. *Vesikalı Yarım* filminde, en çok doğal bir kamera hareketi olan çevrinme hareketi kullanılmış ve böylece karakterlerin hareketleri ile birlikte öykünün geçtiği mekân seyirciye bütünlüklü bir şekilde sunabilmiştir. Mekanik kamera hareketlerinden olabildiğince sakınan Lütfi Akad, bu tavrını bu filmde de sürdürerek, kullandığı bu kamera devinimi ile sahneleri kesintisiz bir bütünlük ve devamlılık içerisinde vermeyi başarmıştır.

Vesikalı Yarım filminin açılış sahnesi kameranın devingen kullanımı için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Halil, mahalleden esnaf arkadaşlarıyla birlikte sabahın erken saatlerinde mal almak için gittikleri bostandan, ellerinde sebze kasalarıyla yürüdükleri esnada kamera yukarı doğru çevrinirken arka planda cami ve minaresi görünür. Lütfi Akad, devingen kamera kullanarak sahneyi bölmemiş böylece hem filmin ana karakteri olan Halil'i seyirciye tanıtmış hem de içinde bulunduğu koşulları kesintisiz olarak seyirciye başarılı bir şekilde hissettirebilmiştir.

Lütfi Akad'ın bu filmde sınırlı sayıda kullandığı diğer kamera devinimi ise yine doğal bir kamera hareketi olan kameranın öne veya arkaya doğru kaydırılması hareketidir. Müjgân, pavyonda Halil'in arkadaşlarıyla birlikte oturduğu sahnede tesadüfen Halil'in evli ve

çocuk sahibi olduğunu öğrendiği anda, yaşadığı şaşkınlıkla ayağa kalkarken kamera yavaşça ona doğru kaydırma hareketi yaparak yaklaşır. Kesme ile geçilen öbür sahnede ise, bir önceki sahnedeki hareketin devamı niteliğinde Sabiha aldığı kötü haberle birlikte yavaşça sandalyeye otururken, kamera bu sefer geriye doğru kayma hareketi yaparak uzaklaşır. Halil'in evli ve iki çocuk sahibi olduğu bilgisi filmin ana çatışmasını yaratmakta, bu sahneden sonra filmin olay örgüsü yön değiştirmektedir. Sabiha ve Müjgân'ın olduğu bu sahnelerdeki kaydırma hareketinin amacı, karakterlerin duygusal tepkilerinin seyirciye etkili bir şekilde aktarılmasının sağlanmasıdır. Sonuç olarak Lütfi Akad, her ne kadar bu filmde devingen kameradan çok yoğun yararlanmasa da, kullanılan kamera hareketleri insanın yapabileceği ve son derece doğal ve sinemasal aygıtları seyirciye hatırlatmadan sade ve abartısız bir biçimde kullanılmıştır.

Çerçeveleme özellikleri nasıldır?

Lütfi Akad, ilk filminden itibaren sinema dili olarak benimsediği geniş alan derinlikli derinlemesine görüntü düzenlemesini bu filmde de yoğun bir şekilde kullanmıştır. Film karakterlerini çevreleyen koşullar içinde ve mekândan soyutlanmadan ustalıkla vermeyi başarmıştır. Lütfi Akad'ın yaratmak istediği derinlemesine görüntü düzenlemesine örnek sahnede, Halil Sabiha'yı bıçakladıktan sonra yaşadığı pişmanlık ile oturduğu kahvehanede Sabiha'nın hediye ettiği sigara tabakasından bir sigara yakarken arka planda cami ve minareleri görüntüye eşlik etmiştir. Lütfi Akad, diğer filmlerinde olduğu gibi *Vesikalı Yarım* filminde de Halil'in içine düştüğü pişmanlığı ve çaresizliği dini motifler eşliğinde görüntüye yansıtmıştır. Sıkışmışlığının ve kısıtlanmışlığının sinematografik temsili olarak da okunabilecek bu kadraj kullanımı, Halil'in eski hayatına, işine ve ailesine döneceğinin habercisi niteliğindedir.³²⁸

Lütfi Akad'ın yaratmak istediği derinlemesine görüntü düzenlemesine örnek başka sahnede, bir gece Sabiha yatak odasında saçlarını tararken odaya giren Halil'in görüntüsü şifonyerin aynasından görüntüye yansımıştır. Lütfi Akad farklı konumdaki oyuncuları başarılı sahne düzenlemesi ile derinliği olan tek bir kadrajda buluşturmayı başarmış,

³²⁸ Nilgün Abisel, Umut Tümay Arslan, Pembe Behçetoğulları, Ali Karadoğan, Semire Ruken Öztürk, Nejat Ulusay, *Çok Tuhaf Çok Tamdık Vesikalı Yarım Üzerine*, Metis Yayınları, İstanbul 2013, s. 90.

önceki gece gazinoda eğlenirken çekindikleri fotoğraf karesi ise aynanın sol üst köşesinden görüntüye eklenmiştir.



Şekil 1.9. Vesikalı Yarım’de derinlemesine görüntü düzenlemesi.

Lütfi Akad, her ne kadar bu filmde kamera deviniminden yoğun olarak yararlanmasa da, çoğu sahnede kamerayı hareket ettirmek yerine, çerçeve içindeki mizansenı düzenleyerek kadrırları etkili bir şekilde oluşturmayı başarmıştır. Halil ve Sabiha’nın pavyonda ilk karşılaştıkları sahnede Halil ön tarata kadrırın sağında masada tek başına otururken, sol arka masada Müjgân’ın müşterileri ile oturduğı masa aynı sahnede geniş alan derinlikli mizansenle düzenlenmiştir. Başka bir sahnede ise Halil Beyoğlu’nun karanlık arka sokaklarında tek başına yürürken Sabiha onun peşinden kadrıra girer. Halil kadrırın sağında önde yer alırken Sabiha ise arkada sol tarafta görüntüye yansır. Bu derinlemesine sahne düzenlemesinin hâkim olduğı çerçevede, Halil ve Sabiha kameraya doğru yürüyerek yaklaşırlar ve sahnenin dramatik etkisi gerçekçi bir biçimde artmış olur.

Film, bu yönüyle Kracauer’ın gerçekçi sinema için gerekli gördüğü, yönetmenin öyküyü anlatırken çevredeki fiziksel gerçekliğı de kaydetmesi gerektiğı düşüncesini başarılı biçimde uygulaması yönünden gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaşmıştır.

Lütfi Akad, gerçekçi sinema anlayışının biçimsel özelliklerini bu filmde de yoğun olarak kullanmış, sade sinema dilini oluşturan, genel plan çekimleri, hareketsiz kamera kullanımı, daha çok tercih ettiğı doğal kamera devinimleriyle elde ettiğı derinlemesine

görüntü düzenlemesi ile başarıya ulaşmıştır. *Vesikalı Yarım* filminde kullandığı bu derinlemesine görüntülerle, seyirciye sahne içinde seçme olanağı tanıyarak, filme katılmalarını sağlamıştır. Film, bu yönüyle Kracauer'ın gerçekçi sinema için gerekli gördüğü, yönetmenin öyküyü anlatırken çevredeki fiziksel gerçekliği de kaydetmesi gerektiği düşüncesini başarılı biçimde uygulaması yönünden gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaşmıştır.

Uzun çekimler var mıdır?

Vesikalı Yarım filminde, sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodlarından olan, uzun planlardan oluşan kesintisiz çekimler yoğun olarak kullanılmıştır. Lütfi Akad, kesme veya diğer görüntü geçiş tekniğiyle planları bağlamak yerine, bu planların sürelerinin oldukça uzun tutulmayı tercih etmiştir. Genel plan çekim ölçekleriyle, göz hizasından yaptığı çekimleri doğal kamera hareketleriyle birleştiren Lütfi Akad, sahneleri kesintisiz bir bütünlük ve devamlılık içerisinde vermiştir. Sahnelerin kurucu çekimlerini kesmeden tek planda veren Lütfi Akad, özellikle pavyon ve gazino sahnelerinde, kamerayı mekânda bulunan birinin gözü gibi konumlandırmış, sahnedeki sarkıcı, müzisyenler, oynayan dansözler, masalarda oturan konsomatris kadınlar, etrafta dolaşan garson, çiçekçi, fotoğrafçıyı eğlenmek için gelen diğer müşteriler ile birlikte tek planda görüntülemiştir. Lütfi Akad, karakterlerini içinde yer aldıkları sosyal ortamla birlikte vermek istemesinden kaynaklanan bu tavır, gerçekçi film kuramının ön gördüğü şekilde uzun çekim ile kaydedilmiş ve bu eğlence mekânlarının atmosferini seyircinin de hissetmesi sağlamıştır. Bazin'in gerçekçi sinema için gerekli gördüğü önemli unsurlardan biri olan bu uzun çekim kullanımı ile sahneler plan-sekans olarak kaydedilmiş ve filmi gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaşmıştır.

Mekân ve dekor kullanımı nasıldır?

Vesikalı Yarım filminin tamamı İstanbul'da, Beyoğlu'ndan Kocamustafapaşa'ya kadar çeşitli semt ve mahallelerde gerçek mekânlar kullanılarak çekilmiştir. Pavyon ve Sabiha'nın evi filmde en çok kullanılan ana mekânlar iken, gazino, manav dükkânı, meyhane, restoran, cezaevi, hastane ve Halil'in evi ise filmde kullanılan diğer gerçek iç mekânlardır. Filmin yoğun olarak iç çekimler hâkim olsa da, Beyoğlu ve Kocamustafapaşa meydanı ve sokakları filmde yoğun olarak kullanılan gerçek dış

mekânlardır. Tarlabası, Tepebaşı, Beşiktaş, Dolmabahçe, Topağacı, Balık Pazarı ve Belgrad Ormanında yapılan çekimler filmde kullanılan diğer dış mekânlardır. Gerçek mekânlarda yapılan dış çekimler ile İstanbul dekor olarak, filmin içine olabildiğince etkili ve abartısız şekilde yerleştirilmiştir.



Şekil 1.10. Vesikalı Yarım’de kullanılan dış çekimler.

Filmde gerçekleştirilen doğal ve gerçekçi dış çekimler ile elde edilen görüntülerin, dönemin İstanbul’unu resmetmesi bakımından belgesel niteliği taşıdığı söylenebilir. İstanbul sokakları, caddeleri, pazar yerleri, çarşıları, sebze halleri ve kahvehaneleri ile içinde günlük yaşamını sürdüren esnafı, pazarcısı, müşterisi ve seyyar satıcılarıyla birlikte fon olmaktan çıkmıştır.

Stüdyo kullanılmayan filmin dekoruna bakıldığında ise dönemin koşullarına uygun olarak gerçekçi bir mekân düzenlemesi yapıldığı görülmektedir. Karakterlerin yaşadıkları mekânlarla uyum içinde olduğu filmde, Sabiha şehir merkezine yakın bir mahallede apartman dairesinde yalnız otururken, Halil ise merkezden uzakta müstakil bir evde ailesiyle birlikte yaşamaktadır. Sabiha’nın evi modern mobilyalar ile döşenmiş, avlusunda tenekede çiçekleri olan Halil’in evi ise geleneksel biçimde düzenlenmiştir. Sabiha’nın evinde modern avize, abajur, ayna, tablo ve pikap gibi aksesuarlar görülürken, Halil’in evinde ise dantelli perde, divan, kilim, duvarda asılı olan Arapça harflerle yazılmış besmele çerçevesi kullanılmıştır. Sonuç olarak, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde olduğu gibi, çekim için gerçek mekânların kullanması ve dekorların aslına uygun kullanımı filmin gerçekçiliğini artırmıştır.

Işık ve aydınlatma özellikleri nelerdir?

Vesikalı Yarım filminin tamamı gerçek mekânlar kullanılarak çekilmiştir. Özel bir aydınlatma efektlerinin hiç yer almadığı filmde kullanılan iç mekân çekimler fazlaca olduğundan, yoğun olarak yüksek kontrastlı aydınlatma kaynakları tercih edilmiştir.

Seyircinin bakışını yönlendirecek ve ilgisini bir yönde toplayacak ışık ve gölge oyunlarına rastlanmamıştır. Özellikle dış çekim sahnelerinde ise doğal ışık kaynağı olan güneş ışığından yoğun olarak yararlanılmıştır. Film, bu yönüyle Bazin'in gerçekçi sinema için gerekli gördüğü önemli unsurlardan biri olan doğal ışık kullanımı ile gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaşmıştır. Gündüz çekimlerinin ağırlıkta olduğu dış çekimlerde sahnelerin tamamı aydınlık ve her yer net görülebilmektedir. Gece yapılan dış çekimlerde ise sokak lambalarının ışığından yararlanılmıştır. Filmin genelinde dramatik anlatıyı destekleyecek şekilde ışıklandırma ve gölge kullanımının söz konusu değildir. Sadece Halil Sabiha'nı evine ilk defa gittiği gece, Sabiha'nın arka odaya gidip üzerini değiştirdiği sahnede ters ışık tekniğini kullanılarak, Sabiha'nın kapının camına yansıyan görüntüsü siluet halinde kaydetmiştir. İlk görüşte birbirlerine tutkulu bir şekilde âşık olan Sabiha ve Halil hiçbir zaman birbirlerinin cinsel arzu nesnesi konumunda gösterilmemiştir. Filmin en müstehcen sahnesi olan bu sahnede Halil ise yansıyan görüntüden utanıp başını öbür yana çevirmiştir. Bu örnek sahnelerin dışında sinemada anlam yaratan bir öğe olarak ışıktan yararlanılmamış ve sahneler bütünlüklü bir şekilde aydınlatılmıştır. Sonuç olarak, ışık ve aydınlatma kullanımının anlatıya dramatik bir öğe olarak katkıda bulunduğu plan sayısı oldukça sınırlıdır.

Oyunculuk özellikleri nelerdir?

Filmin ana karakterleri Halil ve Sabiha'dır. Halil babasıyla birlikte yaşadığı mahallede manavlık yaparak geçimini sağlayan, yakışıklı, dürüst, ailesiyle birlikte dini inançlarına ve geleneklerine bağlı bir hayat süren karakterdir. Kendi halinde mütevazı bir hayat yaşarken, tesadüfen tanıştığı Sabiha'ya tutkulu bir şekilde âşık olmasıyla bütün düzeni değişen Halil, sahip olduğu değerlere ters düşerek eşini ve çocuklarını arkasında bırakıp bir konsomatrisle birliktelik yaşar. Sabiha ise pavyonda konsomatristik yaparak geçimini sağlayan, yaşadığı hayattan memnun olmayan, evliliğe özenen, dürüst, genç ve çok güzel bir kadındır. Daha önce hiç rastlaşmadığı türde bir erkek olan Halil'in dürüstlüğü ve saflığı karşısında kayıtsız kalamayarak âşık olan Sabiha, evli olduğu gerçeğini öğrendiğinde ise onu terk edecek kadar onurlu ve güçlü bir karakterdir.

Filmin önemli yan karakterleri ise Müjgân, Halil'in babası ve eşidir. Sabiha'nın pavyondan arkadaşı olan Müjgân konsomatris olarak çalışmaktadır. Aşka inanmayan Müjgân, başından beri Sabiha'nın ilişkisini onaylamaz ve işine geri dönmesi için onu ikna

etmeye çalışır. Halil'in evli olduğunu öğrenip Sabiha'ya söyleyerek ana çatışmayı yaratan karakterdir. Halil'in babası, oğlunun Sabiha ile ilişkisini onaylamayan fakat bunu yüzlerine vurmuyacak kadar düşünceli, geleneklerine ve dinine bağlı mütevazı yaşlı bir adamdır. Halil'in eşi ise, Türk toplumunda çok sık rastlanabilecek olan, Halil'in sadakatsizliğine rağmen şikâyetçi olmadan sabırla bekleyen, sadık bir eş ve fedakâr bir annedir. Ailesini terk edip giden ve günlerdir ne manav dükkânına ne de evine uğramayan Halil, tekrar döndüğünde ise hesap sormak, isyan etmek yerine terliklerini hazırlayıp yatak odasının kapısına bırakır. Kaderci, geleneksel eş, tıpkı babasının yaptığı gibi eşinin hatasını yüzüne vurmak yerine hiçbir şey olmamış gibi davranır.

Filmde yer alan ana ve yan karakterlerin fiziksel görünümleri canlandırdıkları karakterler ile uyum içindedir. Halil yakışıklı bir erkektir ve delikanlı bir görünümü vardır. Sabiha ise canlandığı karakter gereği etrafındakilerin ilgisini çekebilecek kadar gösterişli, müthiş cazibeli seksi bir kadındır. Müjgân, orta yaşlı bakımlı bir karakterdir. Halil'in babası sessiz sakin kendi halinde bir adamcağız iken, eşi ise muhafazakâr bir görünüme sahiptir. Kamera yokmuş gibi hareket eden karakterlerin etkili ve abartısız oyunculuğu filmdeki gerçekçilik etkisi güçlenmiştir. Karakterlerin jest ve mimik kullanımlarında da abartılı bir durum söz konusu değildir.

Kostüm ve makyaj kullanımı nasıldır?

Vesikalı Yarım filminde, döneme ve karakterlerin kimliklerine son derece uygun kostüm ve makyaj kullanıldığı görülmektedir. Oyuncuların fiziksel görünümleri ile canlandırdıkları karakterler büyük bir uyum içindedir. Bu uyum, oyuncular için seçilen kostüm ve makyajın kişilik özelliklerini yansıtacak şekilde ve gerçek hayata uygun, abartısız biçimde düzenlenmesinden kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda seçilen kıyafetler karakterlerin sosyoekonomik durumları hakkında seyirciye bilgi vermektedir.

Halil, kendi mahallesinde manavlık yaparak para kazanan ve günlük hayatında ayağında kösele ayakkabısı, paltosu, belinden eksik etmediği beyaz kuşağı, kumaş pantolon, çizgili gömlek ve yeleğiyle mahalle delikanlısı görünümündedir. Pavyona eğlenmeye gittikleri gece kıyafetlerini değiştirerek beyaz gömlek ve ceket giyinmiştir. Halil aniden evini terk edip Sabiha ile yaşamaya başladığından, elindeki tüm parayı onun için harcamış ve maddi durumu elvermediği için film sonuna kadar aynı kostümleri giyinmek zorunda kalmıştır. Sabiha ise,

yaptığı iş gereği, son derece güzel ve dekolteli kıyafetler giyinen ve yoğun makyajlı bir kadın iken, Halil hayatına girdikten sonra çalışmayı tamamen bırakmış görünümü yavaş yavaş değişmiştir. Pardösü giyinerek ve başörtüsü takarak dışarıya çıkmaya başlayan Sabiha daha sade makyaj yapmaya başlamıştır. Müjgân'da pavyonda çalıştığı için gösterişli giyinen bir konsomatristir. Halil'in babası başında kasketi, kullanılmaktan yıpranmış kıyafetleri ile sıradan bir esnaf görünümündedir. Halil'in eşi ise bol elbisesi, yeleği ve başörtüsüyle muhafazakâr bir ev hanımı görünümünde oldukça başarılıdır.

Hikâyeyi daha etkili ve gerçekçi anlatabilmek için tercih edilen kostümler ve makyaj ile anlatı desteklenmiştir. Sonuç olarak kostüm ve makyaj kullanımını değerlendirmek gerekirse, kullanılan bilinçli tercihler ile karakterlerin seyirci üzerindeki inandırıcılığı artmış, bu da filmin gerçekçiliğine büyük katkıda bulunmuştur.

Kurgu özellikleri nasıldır?

Paralel kurgu kullanılmayan *Vesikalı Yarım* filminde, kurgunun kullanım amacı hayatın doğal akışı içinde devamlılığı sağlamaktır. Geriye dönüş ve ileriye sıçrayış gibi kurgu tekniklerinin hiç kullanılmadığı filmde öykü doğrusal zaman akışında ilerlemiştir. Kurgu, sahnelerde çekimlerin belirli bir neden sonuç ilişkisi içinde birleşerek anlamlı bir bütünlük kurma işlevini üstlenmiştir. Filmin kurgusunda en çok kullanılan görüntü geçiş tekniği, doğal bir geçiş olan kesmeden oluşmaktadır. Pek çok sahne kesintisiz kamera devinimi ile çekildiği için ortalama çekim süreleri genellikle oldukça uzun ve ritim yavaştır. Filmin başında ve sonunda insan gözünü kapatıp açması gibi doğal bir anlam üreten kararırma açılma tekniği kullanılarak film başlamış ve bitmiştir. Kararırma açılma tekniği zamanın geçişini belirtmek için birkaç sahneyi bağlarken de kullanılmıştır. Normal alıcı hızıyla kaydedilen filmde, kurgu yoluyla hızlı oynatım, yavaş oynatım veya geriye oynatım gibi seyirciyi filme yabancılaştırarak gerçekliği yıkacak kullanımlara da hiç rastlanmamıştır. Sonuç olarak, sinemada anlam yaratan önemli bir öge olan kurgu, anlatıda anlam yaratmakta birincil konumda değildir.

Zaman kullanımı nasıldır?

Halil ve Sabiha'nın rastlaşmaları ile başlayan *Vesikalı Yarım* filminde hikâyeye şimdinin üzerine kurulu bir anlatıya sahiptir. Gerçek zamanla paralel olarak ilerleyen hikâyede, geriye dönüş, ileriye sıçrayış gibi zamansal atlayış tekniklerine hiç başvurulmamış, öykü

doğrusal zaman akışında ilerlemiştir. Normal alıcı hızıyla kaydedilen filmde, kurgu yoluyla hızlı oynatım, yavaş oynatım veya geriye oynatım gibi seyirciyi filme yabancılaştırarak gerçekliği yıkacak manipölasyonlara da rastlanmamıştır. Zamanın gerçek değerinde ilerleyen film, bu yönleriyle Deleuze'ün kavramlaştırdığı zaman-imge sineması özelliği kazanmıştır.

Ses ve müzik kullanımı nasıldır?

Türk sinema tarihinin kült filmlerinden biri olan *Vesikalı Yarım*, temel yapısı itibarıyla melodramatik olsa da yarattığı karakterlerin içinde bulundukları koşullar ve toplumsal konumları ile gerçeklik öğelerini içinde barındırır. Lütfi Akad, diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de karakterler merkezli tavrını sürdürerek, olayların ve koşulların tam ortasında kalmış insanı anlatır. Sinemada anlam yaratan önemli bir öğe olan ses ve müzik kullanımından, sahnelerde son derece gerçekçi bir etki yaratacak biçimde yararlanılmıştır. Filmin sesçil evrenini ise, Halil ve Sabiha'nın bulunduğu pavyon, gazino gibi ortamlarda işitilen sesler, müzikler, insanların konuşmaları ve ortam gürültüleri oluşturmaktadır. Gerçekleştirilen iç ve dış çekimlerde ortam sesleri ile birlikte kaydedilmiş ve bu durum sahnenin yarattığı gerçeklik hissini kuvvetlendirmiştir.

Vesikalı Yarım filminde ses ve müzik öğesinin kullanımı, filmin dramatik anlatısına katkısı yönünden ve sinemanın bir dil olarak kullanılması açısından önemlidir. Filmde kullanılan müzikler dönemin pavyon, gazino gibi eğlence mekânlarında sıkça duyulan şarkılardan seçilmiş ve öykünün gelişimine paralel olarak kullanılmıştır. Halil ve arkadaşları pavyona girdikleri anda sahnede “*Sanki billur bir pınar, ruhumu neşe sunar, kahverengi gözlerin.*” şarkısı çalmakta ve daha hiç görmediğimiz Sabiha'nın gözlerini anlatılmaktadır. Halil ve Sabiha'nın ilk karşılaştıkları sahnede pavyonda çalan şarkı, sonradan yaşanacakların habercisi niteliğinde erken anlatım öğesi olarak kullanılan “*Senin yüzünden, bitmiyor derdim. Bir sevda uğruna ben ömrümü verdim.*” şarkısıdır. Sabiha Halil'in evli olduğu gerçeğini öğrenip İstanbul sokaklarında amaçsızca dolaştığı sahnede “*Senden bana ne kaldı, bir hatıradan başka. Bir daha geri dönemem, yalan kattığın aşka. Kalbimi kıra kıra.*” şarkısı duyulmuştur. Filmin finalinde ise, Sabiha'nın Halil'i ailesiyle ve çocuklarıyla görüp, arkasını dönerek hayatından sessizce çıktığı sahnede fon olarak “*Gözyaşlarım boşuna, düşmem artık peşine. Yansın yüreğim yansın,*

şimdi de bende sıra. Kalbimi kıra kıra, bıraktın bir hatıra. Günahımı yalancı dudaklarında ara.” şarkısı işitilmiştir.

Özellikle pavyon, gazino gibi iç mekânlarda kullanılan müziklerin kaynakları sahne içinde gösterilmiş sonradan eklenmemiştir. Diğer sahnelerde ise müzik enstrümantal olarak sahnelere eşlik etmiştir. Pek çok sahnelerde ses ve müzik görüntünün önüne geçerek başat bir konum kazanmıştır. Sonuç olarak değerlendirmek gerekirse, iç ve dış çekim sahnelerinde kullanılan ortam seslerinin yoğun kullanımı ve özellikle işitilen ses ve müziğin kaynağının gösterilmesi, filmin inandırıcılığını yıkmadan dramatik etkisi başarılı bir şekilde arttırılmıştır. Bu durum filmin gerçekçiliğine büyük katkı sağlamıştır.

Diyalog kullanımı nasıldır?

Vesikalı Yarım filminde, öyküyü anlatan bir anlatıcı veya üst ses kullanımı yoktur. Hikâye görüntü ve diyaloglar aracılığıyla ilerlemiştir. Anlatı diyalogdan çok görüntüye dayalıdır. Sade, günlük konuşma dili kullanılan filmde diyaloglar gerçek hayata ve döneme uygun biçimde düzenlenmiştir. Hikâye diyaloglar üzerinden ilerler fakat gerçek hayatta olduğu gibi her şey konuşulmaz. Film boyunca sorulamayan sorular, konuşulmayan konular vardır. Sabiha Halil’e duyacağı yanıtı korktuğu için evli misin diye sormaz. Halil’de evli olduğu gerçeğini söyleyemez, her şey diyaloglara yansımaz saklı kalır. Oyuncuların kullandıkları dil ile kişilik özellikleri uyum içindedir. Repliği yok denecek kadar az olan Halil’i eşi evi terk eden kocası geri döndüğünde terliğini verip yatması için döşeğini serdikten sonra “*Aç mısın?*” diye sormuş ve sessizce odadan çıkmıştır. Fedakâr eş tıpkı Halil’in babası gibi hesap sormak yerine hiçbir şey olmamış gibi davranmıştır.

Diyalog yoğunluğuna bakıldığında ise kendiliğindenmişçesine ilerleyen sade diyalogların hâkim olduğu görülmektedir. Uzun cümleler yerine derinliği olan kısa ve anlamlı diyalog kullanımı dikkat çekmektedir. Sabiha’nın “*Sevgi de yetmiyormuş, çok eskiden rastlaşacaktık.*” repliği tüm filmi tek başına özetleyen bir cümledir. Filmin final sahnesinde çaresizce eve geri dönen Halil’e oğlu kapıyı açar ve bir an şaşkınlıkla suratına bakar. Yaşadığı sevinci repliğine yansır ve çocukça bir heyecanla birdenbire “*Anne babam geldi.*” diye bağırır. Halil’in söyleyecek bir sözü yoktur. Eşi de hesap sormaz. Sessizce içeri adımını atar ve oğlunun başını okşar. Konuşulanlardan ziyade konuşulmayanların, konuşulamayanların önem kazandığı filmde sessizliği çocuğun

“Başımı okşadı benim, kalacak mı?” sözleri bozar. Seyircinin zihnindeki sorudur bu aynı zamanda. Günlük konuşma diline uygun diyalogları ile film gerçekçi bir biçimde anlatılmış ve hayatın doğal akışını bozacak teatral bir üslup tercih edilmemiştir.

Düz değişmece ve eğretileme kullanılmış mıdır?

Filmde kullanılan mekânlar ve karakterler dönemin İstanbul’unun toplumsal yapısının düz değişmeceleridir. Hikâye boyunca Halil ve Sabiha’nın ilişkisini takip ederken seyirci bir yandan da, gerçek İstanbul yaşamını tüm boyutları ile takip etmektedir. Sabiha’nın çalıştığı pavyon, eğlenmek için gittikleri gazinolar, Halil’in mütevazı yaşamını sürdürdüğü muhafazakâr mahallesi ve esnaf arkadaşları ile birlikte sunulmuştur. Bu parça bütün ilişkisi ile seyirci İstanbul’daki toplumsal hayata ilişkin bir fikir geliştirir. İstanbul ve çevresi düz değişmecenin gerektirdiği gibi görsel olarak betimlenmektedir.

Filmin henüz başlarında Halil ve arkadaşları ilk defa mahalleden çıkıp, eğlenmek için Beyoğlu’ndaki pavyona gittiklerinde, arkadaşlarıyla oturdukları içki masasında orada çalışan kadınlar hakkında sohbet etmeye başlamışlardır. Halil yabancı olduğu bu dünya ile ilgili olarak askerlik arkadaşının dostu ile yaşadığı olayı bir olayı anlatmıştır. Bu hikâye ile Halil’in yaşayacağı olaylar arasındaki ilişki erken anlayımdır.

Filmde simgesel anlamda cami ve ezan sesi kullanıldığı görülmektedir. Cami filmde anlam yaratan bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. Henüz filmin açılış sahnesinde, Halil mahalleden esnaf arkadaşlarıyla birlikte sabahın erken saatlerinde mal almak için gittikleri bostandan, ellerinde sebze kasalarıyla yürüdükleri esnada kamera yukarı doğru çevrinilmiş ve kadrage arka planda cami ve minaresi girmiştir. Lütfi Akad, bu kamera hareketi ile filmin ana karakterinin dinine ve geleneklerine bağlı olduğu duygusunu daha ilk sahneden seyirciye aktarmıştır. Filmin başlarında babası ile namazlarını camide kılan Halil, Sabiha ile tanıştıktan sonra hem mahallesini hem camiye terk etmiştir. Evli bir adam olarak içine düştüğü durum, ait olduğu toplumun ahlak kurallarının dışında imkânsız bir aşktır. Caminin kullanıldığı bir diğer sahnede ise; Halil Sabiha’yı bıçakladığı sahneden sonra, onun suçu üslenmesi ile yaşadığı üzüntüyle kahvehanenin bahçesinde tek başına otururken, içine düştüğü çaresizlik ve pişmanlık çerçeveye giren cami fonuyla seyirciye aktarılmıştır. Halil’in bu görüntüsü karakterin ailesine ve eski mütevazı hayatına döneceğinin sinyali vermektedir, eve dönüş cami simgesiyle nitelendirilmiştir. Hikâye

sonlanırken, tıpkı eski günlerdeki gibi Halil’i at arabasının üzerinde bostana giderken görürüz. Fonda cami ve minareleri yine görüntüye eşlik eder. Çünkü artık Halil eski hayatına geri dönmüştür.



Şekil 1.11. Vesikalı Yarım’de simgesel anlamda cami kullanımı.

Filmde pavyon sahnelerine eşlik eden ve özellikle final sahnesinde uzunca duyduğumuz “*Kalbimi kıra kıra*” şarkısı ise filmin düz değişmecesidir. Şarkı sözleri ile filmin hikâyesi arasında parça bütün ilişkisi vardır. Şarkı filmin tamamını özetleyen bir anlatıya sahiptir. Film, bu yönüyle Bazin’in gerçekçi sinema için gerekli gördüğü önemli mecaz sanatlarından biri olan düz değişmece kullanımı ile gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaşmıştır.

3.2.3. Gelin (1973)

“Bu İstanbul bir başka canım, her bi köşesi cennet. Taşı toprağı da altın dedikleri gibi.”

Filmin konusu ve teması nedir?

Lütfi Akad, yıllar önce gazetede gördüğü bir haber üzerine, göç konusuyla ilgili hep yapmayı düşündüğü filmleri “Göç Üçlemesi” olarak bilinen *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet*’in senaryolarını yazıp yöneterek beyaz perdeye yansıtmıştır. *Gelin*, *Düğün*, *Diyet* üçlemesi, hem tema birliği açısından hem de sahip olduğu olgun yalınlığı ile dünya sineması içinde özel bir yere sahiptir.³²⁹ Türk sinemasında da büyük öneme sahip olan ve iç göç meselesini ele aldığı üçlemenin ilk filmi *Gelin*, Yozgat’ın Sorgun ilçesinden, varını yoğunu satarak İstanbul’a göç eden kalabalık bir ailenin büyük kentte tutunabilmek için verdikleri mücadeleyi ve bu uğurda ödedikleri bedeli konu almaktadır.

³²⁹ Atilla Dorsay, *Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İnkılap Kitapevi, İstanbul 1989, s. 28.

Memleketlerindeki tüm topraklarını satarak burada sermaye yapmayı planlayan ailenin daha çok para kazanmak ve sınıf atlamak uğruna evin küçük gelini Meryem'in oğlunun hastalığının tedavi edilmesinin önüne yeni açılacak dükkânın geçmesi ile kurban edilen Osman'ın hikâyesini anlatmaktadır. Film İstanbul'a göç eden bir ailenin büyük kentte tutunma mücadelesini ve bu uğurda yitirilen değerleri tema olarak işlemektedir.

Film evin küçük oğlu Veli, eşi Meryem ve çocukları Osman'ı da alıp trenle daha önce göç etmiş aile büyüklerinin yanına gelmesiyle başlar. Onları karşılayan ağabeyleri Hıdır, İstanbul'un kanar mahallesinde bir gecekondı semtinde büyük bir avlu içinde hep beraber yaşadıkları eve götürür. Veli babası Hacı İlyas'ın ve Hıdır'ın mahallede açtıkları küçük bir bakkal dükkânında işleri öğrenmeye başlar. Osman tıpkı memleketteki gibi fenalaştığı sırada Meryem'i ziyaret gelen ve fabrikada eşiyle birlikte işçi olarak çalışan memleketten arkadaşları Güler, çocuğun rahatsızlığının sık sık tekrarlandığını öğrenince doktora göstermeleri gerektiğini söyler. Meryem dışında diğer aile fertleri Osman'ın rahatsızlığını ciddiye almaz ve doktora götürmenin lüzumsuz olduğunu düşünürler. Meryem'in hastaneye gitmesine izin vermeyerek muska yazarak, okuyarak ve kurşun döktürerek tedavi edilebileceğini düşünürler. Hacı İlyas ve Hıdır o sıralarda lüks bir semtte yeni bir dükkân açıp, işleri büyütmek niyetinde olduğundan küçücük bir çocuk için hastaneye gitmek, ilaçlardan medet ummak o sırada gereksiz bir masraftır. Mahalledeki diğer çocuklar gibi koşup oynamak isteyen Osman, sık sık fenalaşmaya başlar ve bu duruma daha fazla dayanamayan Meryem, Güler'in yol göstermesiyle evdekilerden gizli Osman'ı hastaneye götürür. Yeni dükkânın borç harç tutulduğu esnada Meryem oğlunun kalbinin delik olduğunu, ameliyat olmazsa birkaç ay ömrünün kaldığını öğrenir. Eve döndüğünde acı haberi diğerlerine söylemesine rağmen ciddiye almadıkları gibi üstüne üstlük kendilerinden izinsiz kadın başına hastaneye gittiği için eşi ve kayınvalidesi tarafından azarlanır. Dükkân açıldıktan sonra işleri daha da büyütmek için borç altına giren ailede, büyük gelin tüm altınlarını borçlarını ödenmesi için verirken, Meryem'in altınlarını Osman'ın ameliyatı için bozdurduğu anlaşılır ve eşi Veli tarafından dövülür. Meryem bozdurduğu altınların parasını parmağındaki alyansla birlikte Hacı İlyas'a, ameliyat için eksik olduğunu ve kararı kendisine bıraktığını söyleyerek verir ve ameliyat için söz alır. Hacı İlyas'ta elimiz şimdi sıkışık, bugün ramazan öbür gün bayram diyerek erteledikçe erteler, aradan haftalar, aylar geçer. Kurban Bayramı sabahı Osman mahallede diğer çocuklarla birlikte koşarken fenalaşarak hayatını kaybeder. Osman'ın tabutu evden

çıkarılırken Meryem bahçedeki kurbanlık koçun boynundaki ipi keserek serbest bırakır. Mahalledeki dükkâna giden Meryem, Hacı İlyas'a verdiği parayı geri alarak tezgâhları devirerek dükkânın yanmasına neden olmuş ve evi terk ederek Güler'in eşi İbrahim'in yardımıyla fabrikada işe başlamıştır. Bu durumu namus meselesi yapan aile büyükleri Veli'ye bir silah temin ederek namuslarını temizlemesini tembihlemiştir. Fabrika çıkışında Meryem'i bekleyen Veli onu öldürmek yerine fabrikada kendine de iş olup olmadığını sormuş ve sarılarak oradan uzaklaşmışlardır.

Öyküleme özellikleri nelerdir?

Filmin açılış sahnesinde, Veli, Meryem ve oğulları Osman ile aile büyüklerinin yanına göç etmesiyle tren garında başlayan film, ailenin büyük şehirde tutunma mücadelelerinin ve bu uğurda kurban edilenlerin anlatımıyla devam eder. İstanbul'un taşı toprağı altın düşüncesiyle göç eden ailede, memlekette olduğu gibi kendi işinin patronu olmak ve daha da büyümek amaçlanmaktadır. Olay örgüsü Osman'ın rahatsızlığının ortaya çıkması ile ailenin ortak çıkarlarının çatışmasıyla gelişir. Filmin öyküsünün Meryem'in yaşamının doğal akışı içinde ortaya çıkması yönüyle Kracauer'in kavramlaştırdığı "bulunmuş öykü" niteliği taşımaktadır. Soyut ve hayali öğelerin yer almadığı öyküde, hikâye doğrusal zaman akışında ilerlemekte ve geriye dönüş, ileri sıçrayış gibi tekniklere yer verilmemiştir. İç göç meselesini ele alan *Gelin* filmi, dönemin İstanbul'unun ve Türkiye'nin genel problemi olması yönünden gerçekliğe dayanan bir öyküye sahiptir. Film gerçek hayatın içinden çıkan basit öyküsü ve anlatım özellikleri ile gerçekçi bir görünüm kazanmıştır.

Anlatıcı kullanılmış mıdır?

Gelin filminde de diğer filmlerinde olduğu gibi öyküyü anlatan bir anlatıcı veya üst ses kullanımına hiç rastlanmamıştır. Olayların gelişimi, daha çok diyaloglar aracılığıyla seyirciye aktarılmıştır. Seyirciye yapıntı izlediğini hissettirecek ve filme yabancılaştıracak bir anlatıcı kullanımı olmadığından, filmin dramatik etkisi karakterlerin arasındaki yalın diyaloglar ile gerçekçi bir etkiyle başarılı biçimde aktarılmıştır.

Seyircinin konumu nasıldır?

Filmde oyuncuların doğrudan kameraya bakarak seyirciyle ilişkiye geçtikleri sahne bulunmamakta, karakterler kamera yokmuş gibi davranmaktadırlar. Sadece filmin

başlarında, evin salonunda daha çok büyümek için yeni dükkânı açmak konusunda hemfikir oldukları sahnede, Meryem hariç tüm aile fertleri kameraya doğru bakarlar. Bu açı ile karakterlerin gözlerindeki hırs ve açgözlülük seyirciye daha iyi aktarılır. *Gelin* filminde çekimler yoğun olarak hizasından yapılmış ve kamera insan gözü gibi kullanılmıştır. Filmin genelinde yaygın olarak tercih edilen omuz kamerası kullanımı, seyirciyi o anda olayları bir köşeden izleyen izleyici konumunda hissettirmektedir. Özel kamera kullanımının hiç olmadığı filmde karakterlerle özdeşleşme söz konusu değilken, Bazin'in öngördüğü üzere alıcı seyircinin gözleriyle özdeşleşir ve devinim ile sağa, sola çevrinirken seyirci olayın ortasında aktif olarak sürece katılır. Kamera olayları dışarıdan izleyen meraklı bir göz gibi konumlandırılmıştır.

Film karakterlerinin konumu nasıldır?

Gelin'in ana karakterleri olan Meryem, filmin başrolü olmakla birlikte, klasik anlatının öngördüğü biçimde filmin kahramanı niteliği taşımamaktadır. Çünkü Meryem hikâyenin özerk öznesi konumunda değildir. Meryem içine düştüğü durum karşısında ne yapacağını şaşırmış, aile fertlerinin hırsı, açgözlülüğü ve tutuculuğu karşısında çaresiz kalmıştır. Hikâyede, Meryem'in eylemlerinden çok yaşamının doğal akışı içinde başına gelenlerden oluşan bir dönem önem kazanmaktadır. Meryem, bu doğal akış içinde mücadele etmekte fakat seyirci gibi olayları dışarıdan seyreden edilgen bir tanık konumunda kalmakta ve edimini kendi gerçekleştirememektedir. Hasta olan oğlunu yaşatmak için çırpınsa da aile fertlerinin bağınazlığına ve zengin olma tutkularına yenik düşmüştür. Meryem ne aileyi ikna edebilmiş, ne Osman'ı ameliyat ettirebilmiş, ne de Osman'ın ölümüne mani olabilmiştir.

Filmin diğer yan karakterleri olan Meryem'in eşi Veli, babaları Hacı İlyas, kayınvalide, büyük ağabey Hıdır ve eşi Naciye'de filmin kahramanı olma özelliğini taşımamaktadırlar. Filmin izlencesinde edilgen konumda olan karakterler, filmin hikâyesinin yön değiştirmesine neden olacak eylemlerde bulunamamış ya da çok geç kalmışlardır. Bu yönüyle *Gelin* filminde klasik anlatı sinemasında görülen kahraman olgusu söz konusu değildir. Filmin izlencesinde edilgen konumda olan Meryem, finalde hikâyenin yön değiştirmesine neden olacak eylemlerde bulunarak evi terk eder. İkinci çocuğuna gebe olan Meryem, bir çocuğunu daha kurban vermek istemediği için Veli'nin yapamadığını yaparak, ekonomik özgürlüğünü ilan ederek fabrikada işçi olarak çalışmaya başlar. Ailesinin namus meselesi yaptığı bu durum karşısında fabrika çıkışına Meryem'i

öldürmek amacıyla giden Veli'nin kendisi için fabrikada iş olup olmadığını sorması ile hikâye tamamlanmıştır. Osman hayatını yitirdiği için hikâye kötü sonla bitse de, final Meryem, Veli ve yeni doğacak çocukları için umutludur.

Kullanılan mercek özellikleri nasıldır?

Gelin filminde de, görüş açısı insan gözüne en yakın olan normal açılı objektif tercih edilmiştir. Değişebilir odaklı mercek kullanımı söz konusu olmadığı için, optik kaydırma gibi seyircinin ilgisini belirli bir yönde toplayacak optik hareketler çözümlenen diğer filmlerinde olduğu gibi hiç kullanılmamıştır. Lütfi Akad gerçekçilik hissini kırılmasına neden olacak bu tür mekanik hareketlere karşı bu her zaman olduğu gibi bu filmde de ihtiyatlı davranmıştır. Filmde, yine mercek üzerinden yapılan netlik kaydırması optik hareketlere de rastlanılmamış, insan gözüne yakın görüntü üretecek biçimde, gerçeklik hissini kuvvetlendirecek mercek kullanımı söz konusudur.

Alan derinliği kullanılmış mıdır?

Gelin filminde net alan derinliği, çözümlenen diğer filmlerinde olduğu gibi oldukça yoğun kullanılmıştır. Seyircinin ilgisini ve bakışını belirli bir yöne kaydırmak için sahnenin belirli bir kısmı netken başka bir kısmının netliği bozularak özel bir alan yaratılmaya çalışılmamıştır. Özellikle geniş planlardan oluşan sahnelerde görüntüdeki her yerin net olduğu açıkça gözlemlenebilmektedir. Lütfi Akad'ın sade sinema dilini oluşturan geniş alan derinlikli derinlemesine mizansen kullanımı ile sahnedeki gerçekliğin kesintiye uğramaksızın bir bütünlük içinde yansıtılabilmesine olanak sağlamıştır. Film, bu yönüyle Bazin'in gerçekçi sinema için gerekli gördüğü önemli unsurlardan biri olan geniş seçik alan kullanımı ile gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaşmıştır.

Kamera açısı ve çekim ölçekleri nasıldır?

Gelin filmde, en çok doğal bir kamera açısı olan göz hizasında çekimler yapılmış ancak sınırlı sayıda karakterlerin bakış açısına göre alt aç ve üst aç da kullanılmıştır. Kameradan insan gözü gibi yararlanılmış, konu ve mizansen gerektirmedikçe alt aç ve üst aç kullanılmayan filmde, eğik aç ve kuş bakışı aç, öznel kamera açısı gibi kamera açıları hiç tercih edilmemiştir. Filmin tamamı ise nesnel kamera açısı ile kaydedilmiştir. Tıpkı çözümlenen diğer filmlerinde olduğu gibi, özdeşleşmeye müsaade etmeyen bu

tarafsız kamera açısı ile seyirci sahneleri oyuncuların bakış açısı ile görmemiş, tamamını üçüncü şahıs gözünden izleyebilmiştir. Kamera açısı kullanımının anlatıya dramatik bir öge olarak katkıda bulunduğu plan sayısı oldukça sınırlı tutulmuştur.

Filmin çekim ölçeğine bakıldığında ise, filmin tamamına yakınının insan görüşüne en yakın olan, orta plan çekim ölçeğinde çekildiği görülmektedir. Seyirci, olayları dışarıdan izleyen bir göz gibi konumlandırılmıştır. Orta plan çekim ölçeğinin filmin genelinde bu yoğunlukta kullanımı, seyircinin karakterler ile özdeşleşmesine engel olmuş ve filmin odağına öyküyü koymuştur. Lütfi Akad, diğer filmlerinde olduğu gibi bu çekim ölçeği ile karakterleri içinde bulundukları çevreden soyutlamadan, iç ve dış dünyalarını bütünlük içinde sunabilmiştir.



Şekil 1.12. Gelin filminde en çok kullanılan kamera açısı ve çekim ölçekleri.

Filmin başlarında kullanılan bir boy plan örneğinde, akşam evin salonunda açılacak olan yeni dükkânla ilgili konuştukları esnada kayınvalide “*Biz İstanbul’un kıyı bakkaliyesinde çürüyecek ocak mıyız?*” diye sorması üzerine, Meryem hariç tüm aile fertleri gözlerindeki tüm hırs ve açgözlülükle kameranın olduğu yöne doğru bakmışlardır. Boy planda gösterilen bu sahnede Hacı İlyas ve Hıdır ön planda, kayınvalide, Naciye ve Veli hemen arka planındadır. En arkada olan Meryem ise kadraja giren mutfaktan görüntüye yansımakta ve tüm karakterler aynı şekilde net bir biçimde tek planda görünebilmektedir.

Orta planın dışında, boy plan, göğüs plan ve yakın plan çekimlerin son derece sınırlı sayıda kullanıldığı filmde detay plan çekim ölçeğine ise hiç rastlanmamıştır. İlk filminden itibaren kamerası ile karakterleri arasına bilinçli bir mesafe koyarak, karakterlerinin mahremine girmeden oluşturduğu sinema dilini bu filmde de yoğun olarak hissettirmeyi başarmıştır. Kamera açısı ve çekim ölçeği kullanımını sonuç olarak değerlendirmek gerekirse, anlatıya dramatik bir öge olarak yoğun bir katkıda bulunmadığı görülmektedir. Gerçekçi sinemanın temel biçimsel özelliklerinden olan, genel plan çekim ölçeği

kullanımı ile göz hizasından elde edilen geniş alan derinlikli çekimlerle Lutfi Akad gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaştırmayı başarmıştır.

Kamera devingen mi kullanılmıştır?

Lutfi Akad, *Gelin* filminde daha çok kamerayı sabit tutma eğilimindedir. Çok yoğun olmasa da öykünün gelişimine paralel olarak kamerayı devindirdiği sahnelerde kameradan insan gözü gibi yararlanmıştır. *Gelin* filminde, en çok doğal bir kamera hareketi olan yatay çevrinme hareketi kullanılmış ve böylece karakterlerin hareketleri ile birlikte öykünün geçtiği mekânlar seyirciye bütünlüklü bir biçimde sunabilmiştir. Çok sınırlı sayıda olmakla birlikte dikey çevrinme hareketi ve kayırma hareketine de rastlanmıştır. Mekanik kamera hareketlerini hiç tercih etmeyen Lutfi Akad, benzer tavrını sürdürerek kullandığı bu kamera devinimi ile sahneleri kesintisiz bir devamlılık içerisinde vermeyi başarmıştır.

Kameranın devingen kullanımı için önemli bir örnek teşkil eden sahnede, başından beri Osman'ın hastalığını önemsemeyerek hastaneye gitmenin lüzumsuz olduğunu söyleyen Hacı İlyas, diz ağrılarından artık yürümekte zorlanmaya başlayınca, elinde eczacının verdiği ilaçla eve gelir ve büyük bir mutlulukla diz ağrılarını gidereceğini söyler. Olanları bir köşeden izleyen Meryem'in yüzünde ise öfke vardır. Lutfi Akad sahneyi bölerek vermek yerine yatay çevrinme yaparak sahnedeki gerilimi aktarmıştır. Osman'a gelince okuyup üfleyerek hastalığının geçeceği söylemesine rağmen kendi diz ağrılarını geçirmesi için ilaçlardan medet ummaktadır. Buradaki ilaç çatışmanın daha iyi verilmesi için kullanılmıştır ve sahnedeki gerilimi arttıran bir simge olması yönünden önemlidir. Bu bağlamda ilaca vurgu yapmak isteyen Lutfi Akad, yakın planda göstermek yerine Hacı İlyas'ı elinde ilaçla kameraya yaklaştırarak ve sinemasal aygıtları kullanmadan ilacı ön plana çıkarmıştır.

Lutfi Akad'ın bu filmde sadece bir kere kullandığı diğer kamera devinimi ise, yine doğal bir kamera hareketi olan kameranın kaydırılması hareketidir. Geleneklerine, göreneklerine ve dinine bağlı olarak yaşayan bu ailede, ramazan dolayısıyla tutulan orucun açılacağı iftar yemeği sahnesinde, radyodan iftar vaktinin duyulmasıyla birlikte masaya yönelen karakterleri kamera yavaşça yaptığı kayma hareketi yaparak kaydetmiştir. Borç harç yeni dükkân açılmış, Osman'ın hastalığı öğrenilmiş ve artık Meryem'in dayanacak gücü kalmamıştır. Aile yaşadığı onca sıkıntıya ve zorlu şartlara rağmen aynı sofranın etrafında bir araya gelir ve aynı ekmeği paylaşır. Sahnedeki bu iç

çatışma ve gerilim sahne bölünmeden yalın bir kamera hareketi ile seyirciye aktarılmıştır. Sonuç olarak değerlendirildiğinde ise, Lütfi Akad her ne kadar bu filmde devingen kameradan çok yoğun yararlanmasa da, kullanılan kamera hareketleri insanın yapabileceği ve son derece doğal ve sinemasal aygıtları seyirciye hatırlatmadan sade ve abartısız bir biçimde kullanıldığı söylenebilir.

Çerçeveleme özellikleri nasıldır?

Türkiye'nin önemli bir toplumsal sorunu olan iç göç meselesini tüm yönleriyle anlatmak isteyen Lütfi Akad, memleketlerini gerilerinde bırakıp, yerinden yurdundan olan ve büyük şehirde tutunmaya çalışan insanların hikâyelerini tüm gerçekliğiyle anlatırken, içinde yaşadıkları koşullara dikkat çekmek istemiş ve İstanbul'un kenar mahallelerindeki hayatları göz önüne çıkarmıştır. İstanbul sadece Meryem ve Veli'nin trenle geldikleri ilk sahneden eve gittikleri sahneye kadar görünmüştür. Onun dışında evin avlusunda çekilen sahnelerde İstanbul manzarası, avluyu kapatan derme çatma ahşap çitin ardından çok uzaklardan belirli belirsiz görüntüye eklenmiştir.

Lütfi Akad, bilinçli biçimde sinema dili olarak benimsediği geniş alan derinlikli derinlemesine görüntü düzenlemesini bu filmde de yoğun bir şekilde hissettirmiştir. Film boyunca karakterlerini çevreleyen koşullar içinde ve mekândan soyutlanmadan ustalıkla vermeyi başarmıştır. Lütfi Akad'ın yaratmak istediği derinlemesine görüntü düzenlemesine örnek sahnede, yeni dükkânın açılmasıyla birlikte daha da borç altına giren ve durumlarının giderek kötüye gitmesi üzerine büyük gelin Naciye borçların ödenebilmesi için tüm altınlarını ve bileziklerini Hacı İlyas'a verdikten sonra aynı şeyi Meryem'den de beklenmiştir. Veli'nin altınları istemesi üzerine Meryem'in Osman'ın ameliyatı için kimseye sormadan altınlarını sattığını açıkladığı sahnede, salondaki tüm karakterlerin ve o anda mutfakta olan Naciye'nin şaşkınlığı tek kadrada verilmiştir. Lütfi Akad'ın yaratmak istediği derinlemesine görüntü düzenlemesine örnek başka sahnede ise, Osman hayatını kaybettikten sonra salonun bir köşesinde sobanın yanında tek başına sessizce oturan Meryem'in görüntüsüne, içeri odada kuran okuyan kadınların görüntüsü eşlik etmiştir.



Şekil 1.13. Gelin filminde derinlemesine görüntü düzenlemesi.

Aynı sahnenin devamında ise, Hacı İlyas o gün bile hiçbir şey olmamış gibi dükkâna gitmek için şapkasını takarken hemen arkasında mutfakta Osman'ın helvasını kavuran Necla görünmektedir. Lütfi Akad, *Gelin* filminde de kullandığı bu derinlemesine görüntü düzenlemesiyle, seyirciye sahne içinde seçme olanağı tanıyarak, filme katılmalarını sağlamıştır.

Uzun çekimler var mıdır?

Gelin filminde de, sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodlarından olan, uzun planlardan oluşan kesintisiz çekimler yoğun olarak tercih edilmiştir. Genel plan çekim ölçekleriyle, göz hizasından yaptığı çekimleri doğal kamera hareketleriyle birleştiren Lütfi Akad, sahneleri kesintisiz bir devamlılık içerisinde vermiştir. Sahnelerdeki bütünlüğün bozulmaması adına, kesmelerle görüntüleri bölerek kurguda birleştirmek yerine, planların sürelerinin oldukça uzun tutulması tercih edilmiştir. Böylece, İstanbul'un kanar mahallesinde bir gecekondu semtinin atmosferini ve buradaki hayatı seyircinin gerçekçi bir etkiyle hissetmesi sağlanmıştır. Lütfi Akad'ın, karakterlerini içinde yer aldıkları sosyal ortam ve koşullarıyla birlikte vermek istemesinden kaynaklanan bu tavır, gerçekçi film kuramının ön gördüğü şekilde gerçeklik hissini kırmayan uzun çekimler ile kaydedilmiştir. Film, bu yönüyle Bazin'in gerçekçi sinema için gerekli gördüğü önemli unsurlardan biri olan uzun çekim kullanımı ile gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaşmıştır.

Mekân ve dekor kullanımı nasıldır?

Gelin filminin tamamı İstanbul'da, ev ve avlu sahneleri Mecidiyeköy'de müstakil bir evde, dükkân ve çevresi ise Kemerburgaz semtlerinde gerçek mekânlar kullanılarak çekilmiştir. Hacı İlyas'ın evi ve avlusu, filmde en çok kullanılan ana mekânlar iken, mahalledeki bakkal dükkânı, Güler'in evi, hastane, yeni açılan dükkân, tren garı, lunapark ve sokaklar ise filmde kullanılan diğer gerçek mekânlardır. Gerçek mekânlarda yapılan çekimler ile İstanbul dekor olarak, filmin içine olabildiğince etkili ve abartısız şekilde yerleştirilmiştir.

Filmde, İstanbul bildiğimiz büyük şehirden çok farklı bir görünüme sahiptir. Büyük şehrin kıyısındaki bu gecekondu mahallesi tıpkı memleketlerinde olduğu gibi küçük bir kasaba şeklindedir. Kayınvalidesinin Meryem'e söylediği, *"İstanbul şu avlunun dışında, burayı gene Yozgat toprağı bellesen iyi olur."* cümlesi ailenin geleneksel yaşam tarzlarına ne kadar bağlı olduğunu ve dış dünyaya kapalı bir hayat sürdüklerinin göstergesidir. Bir yönüyle şehre ayak uydurmaya burada tutunmaya çalışırken, gelenekleri, görenekleri ve töreleri ile geldikleri yeri memleketlerine döndürmüşlerdir. Bu nedenle karakterlerin içinde bulundukları koşulların tam olarak anlatılabilmesi için çevreden soyutlamadan resmedilmesi son derece önemlidir. Bu noktada Lütfi Akad, sahne düzenlemesi yaparken mizansenî çevreye göre ayarlamıştır.



Şekil 1.14. Gelin filminde mekân ve dekor kullanımı.

Stüdyo kullanılmayan filmin dekoruna bakıldığında ise dönemin koşullarına uygun olarak gerçekçi bir mekân düzenlemesi yapıldığı görülmektedir. Karakterlerin yaşadıkları mekânlar sosyoekonomik durumlarını da yansıtacak biçimde düzenlenmiştir. İstanbul'un kenar mahallesinde küçük bir müstakil evde hep birlikte yaşayan ailede, evin salonundaki küçük bir divan, soba, duvarda asılı olan dini motiflerle süslü halılar ve yerde serili olan kilimler ile tipik bir köy evi gibi geleneksel biçimde düzenlenmiştir. Sonuç olarak, İtalyan

Yeni Gerçekçiliğinde olduğu gibi, çekim için gerçek mekânların kullanılması ve dekorların aslına uygun kullanımı filmin gerçekçiliğini artırmıştır.

Işık ve aydınlatma özellikleri nelerdir?

Gelin filminin tamamı gerçek mekânlar kullanılarak çekilmiştir. Filmde kullanılan iç mekân çekimler fazlaca olduğundan, yoğun olarak yüksek kontrastlı aydınlatma kaynakları tercih edilmiştir. Film boyunca özel aydınlatma efekti hiç kullanılmamış, seyircinin bakışını yönlendirecek ve ilgisini bir yönde toplayacak ışık ve gölge oyunlarına rastlanmamıştır. Dış çekim sahnelerinde ise doğal ışık kaynağı olan güneş ışığından yoğun olarak yararlanılmıştır. Film, bu yönüyle Bazin'in gerçekçi sinema için gerekli gördüğü önemli unsurlardan biri olan doğal ışık kullanımı ile gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaşmıştır.

Filmin genelinde dramatik anlatıyı destekleyecek şekilde ışık ve aydınlatmanın kullanılmadığı görülmektedir. Sadece Osman'ın hastanede röntgen çekindiği sahnede, kırmızı ışık kaynağı kullanılarak karanlığın içinde loş bir aydınlatma yapılmıştır. Böylece Osman'ın hissettiği korku ve Meryem'in tedirginliği seyirciye duyumsatılmıştır. Meryem'in gece dükkândan dönen Veli'ye hamile olduğunu söylemek için bahçede beklediği sahnede özel bir aydınlatma tekniği kullanılmıştır. Meryem Osman'ı ve yeni doğacak çocuklarının kurban olmasını istemediğini söyledikten sonra içeri doğru yürüdükleri esnada arka planda ağaca bağlı kurbanlık koç spot ışığının altında görüntüye yansımıştır. Lütfi Akad bu sahne ile Osman ile kurbanlık koç arasında simgesel bağ kurmuştur. Bu örnek sahnelerin dışında sinemada anlam yaratan bir öge olarak ışıktan yararlanılmamış ve sahneler bütünlüklü bir şekilde aydınlatılmıştır. Sonuç olarak, ışık ve aydınlatma kullanımının anlatıya dramatik bir öge olarak katkıda bulunduğu plan sayısı oldukça sınırlıdır.

Oyunculuk özellikleri nelerdir?

Gelin filminin ana karakteri Meryem'dir. Meryem eşi Veli'yi çok seven, ailesine düşkün, sadık, saygılı, becerikli, kendi halinde bir ev hanımıdır. Meryem'in mutlu bir aile ve sıcak bir yuvadan başka bir isteği yoktur. Diğer aile fertleri gibi zengin olmak ve sınıf atlamak gibi hırsları yoktur. Oğlunu yaşatmak için verdiği mücadelede tek başına kalmasına rağmen pes etmemiş güçlü bir karakterdir. Filmin önemli yan karakterleri ise; Veli, Hacı

İlyas, kayınvalide, Hıdır ve Naciye’dir. Bu karakterlerin hepsi kendi işinin patronu olmak, çok para kazanarak, sınıf atlamak dışında başka amaçları olmayan, gelenek, görenek ve törelerine körü körüne bağlı, açgözlü, cahil ve kaderci insanlardır.

Filmin sonuna kadar ailesiyle aynı düşüncelere ve hırslara sahip olan Veli, oğlu Osman’ı kaybetmenin acısıyla ve babası Hacı İlyas’ın evi terk eden Meryem’i öldürmesini istemesi üzerine olanların farkına varır. Ailesini arkasında bırakıp, Meryem’in yanında olmayı tercih ederek bu süreçte dönüşüme uğramıştır.

Filmde yer alan ana ve yan karakterlerin fiziksel görünümleri canlandıkları karakterler ile uyum içindedir. Meryem genç bir kadındır ve duru bir güzelliği vardır. Hacı İlyas yaşlı ve kurnaz görünümüyle tam bir esnaf görünümündedir. Kayınvalide sert yüz hatlarına sahip, otoriter görünümlü bir kadındır. Hıdır ve Naciye uyanık ve asık suratlı karakterlerdir. Veli ise daha yumuşak yüzlü ılımlı bir erkektir. Kamera yokmuş gibi hareket eden karakterlerin etkili ve abartısız oyunculuğu filmdeki gerçekçilik etkisi güçlenmiştir. Karakterlerin jest ve mimik kullanımlarında da abartılı bir durum söz konusu değildir.

Kostüm ve makyaj kullanımı nasıldır?

Gelin filminde kostüm ve makyaj tercihlerinin döneme, karakterlerin kimliklerine ve sosyoekonomik durumlarına son derece uygun kullanıldığı görülmektedir. Oyuncuların fiziksel görünümleri ile canlandıkları karakterlerin büyük bir uyum içinde olduğu filmde, yapılan tercihlerin son derece sade ve abartısız biçimde düzenlendiği görülmektedir. Memleketteki alışkanlıklarını büyük şehirde de sürdüren aile fertleri, yaşam tarzları, aile içi düzenleri, gelenek, görenek, töre ve dinlerine bağlılıkları ile değerlerine sıkı sıkıya bağlıdırlar. Bu bağlılık dış görünüşlerine de yansımış, tüm aile fertleri muhafazakâr bir görünümde karşımıza çıkmıştır. O kadar ki, yolda fenalaşarak bayılan Osman’ın yanına koşan Meryem’in ardından, kayınvalidesi üstünü başını örtmeden çıktığı için azarlanmıştır. Onun için, Osman’ın bayılması Meryem’in üzerine bir şeyler almadan avludan dışarıya çıkmasından daha önemli değildir.



Şekil 1.15. Gelin’de kadın karakterlerin dış görünüşleri.

Kayınvalide ve iki gelini başlarındaki yazmaları, şalvarları, örgü yelekleri ve patikleriyle film boyunca yöresel kıyafetleri ile görünmüşlerdir. Filmdeki kadın karakterlere belirli belirsiz, yokmuş gibi makyaj yapılmıştır. Evi terk ederek fabrikada çalışmaya başlayan Meryem, etek ve pardösü giymiş, başına yazma yerine başörtüsü bağlayarak daha modern bir görünüme sadece filmin sonunda kavuşabilmiştir. Hacı İlyas kafasındaki hacı takkesi, şalvarı ve yeleğiyle tam bir esnaf görünümündedir. Oğulları Veli ve Hıdır ise giyindikleri düşük kalitedeki ucuz takım elbiseleri ile kendi işinin patronu olmaya yolunda önemli bir görünüme sahip olmaya çalışmaktadırlar. Hikâyeyi daha etkili ve gerçekçi anlatabilmek için tercih edilen kostümler ve sade makyaj ile anlatı desteklenmiştir. Sonuç olarak kostüm ve makyaj kullanımını değerlendirmek gerekirse, kullanılan bilinçli tercihler ile karakterlerin seyirci üzerindeki inandırıcılığı artmış, bu da filmin gerçekçiliğine büyük katkıda bulunmuştur.

Kurgu özellikleri nasıldır?

Meryem ve ailesinin İstanbul’a göç ettikten sonraki birkaç ay içinde yaşananların anlatıldığı Gelin filminde, olaylar gerçek zamana uygun biçimde anlatılmaktadır. Filmde kurgunun kullanım amacı ise hayatın doğal akışı içinde devamlılığı sağlamaktır. Geriye dönüş ve ileriye sıçrayış gibi kurgu tekniklerinin hiç kullanılmadığı filmde öykü tamamen

doğrusal zaman akışında ilerlemiştir. Çözömlenen diğér filmlerde olduğu gibi bu filmin kurgusunda da en çok kullanılan görüntü geçiş tekniği, doğal bir geçiş olan kesmeden oluşmaktadır. Pek çok sahne kesintisiz kamera devinimi ile çekildiği için ortalama çekim süreleri genellikle uzun ve ritim yavaştır. İnsanın gözünü kapatıp açması gibi doğal bir anlam üreten kararma açılma tekniği ise, olaylar arasındaki zaman geçişini belirtmek için çok sınırlı sayıda kullanılmıştır.

Filmin sadece bir sahnesinde paralel kurgu tekniği kullanılarak yaşanan iki farklı olay arasında ilişki kurulmuştur. Meryem, Osman'ın röntgen sonuçlarını almak için hastaneye gittiği sırada Hacı İlyas ve Hıdır yeni açılacak dükkânı kiralamak üzere dükkân sahibinin yazıhanesine gitmişlerdir. Meryem'in Osman'ın birkaç aylık ömrünün kaldığını öğrendiği esnada Hıdır ve babası dükkân için el sıkışmaktadırlar. Yeni açılacak dükkân ile Osman'ın hayatı arasında simgesel bir bağ kurularak seyirciye aktarılmıştır. Osman'ın dükkân için kurban edileceğinin ilk sinyali bu sahnede verilmiştir. Osman'ın Kurban Bayramı sabahı, kurbanlık koç kesilmeden hayatını kaybetmesi de bundandır.

Filmde kullanılan bir başka doğal görüntü geçiş tekniği olan ve mercek üzerinden yapılan bulanıklaşma netleşme yöntemi ise sadece iki sahnede kullanılmıştır. Normal alıcı hızıyla kaydedilen filmde, kurgu yoluyla hızlı oynatım, yavaş oynatım veya geriye oynatım gibi seyirciyi filme yabancılaştırarak gerçeekliği yıkacak kullanımlara da hiç rastlanmamıştır. Sonuç olarak, sinemada anlam yaratan önemli bir öğe olan kurgu, anlatıda anlam yaratmakta birincil konumda değildir.

Zaman kullanımı nasıldır?

Açılış sahnesinde Veli, Meryem ve oğulları Osman ile birlikte aile büyüklerinin yanına göç etmesiyle tren garında başlayan filmde hikâye şimdinin üzerine kurulu bir anlatıya sahiptir. Normal alıcı hızıyla kaydedilen filmde, kurgu yoluyla hızlı oynatım, yavaş oynatım veya geriye oynatım gibi seyirciyi filme yabancılaştırarak gerçeekliği yıkacak kullanımlara rastlanmamıştır. Gerçek zamanla paralel olarak ilerleyen hikâyede, geriye dönüş, ileriye sıçrayış gibi zamansal atlayış tekniklerine de hiç başvurulmamış, öykü doğrusal zaman akışında ilerlemiştir. Zamanın gerçek değerinde ilerleyen film, bu yönleriyle Deleuze'un kavramlaştırdığı zaman-imge sineması özelliği kazanmıştır.

Ses ve müzik kullanımı nasıldır?

Gelin filminde ses ve müzik öğesinin kullanımı, filmin dramatik anlatısına katkısı yönünden oldukça önemlidir. Sinemada anlam yaratan önemli bir öğe olan ses ve müzik kullanımından, sahnelerde son derece gerçekçi bir etki yaratacak biçimde yararlanılmıştır. *Gelin* filmde yoğun olarak iç çekimler hâkim olsa da, dış mekânlarda yapılan çekimlerde ortam sesleri ile birlikte kaydedilmiştir. Filmde yararlanılan sesler diegetik müzik tekniği ile kullanılmıştır. Bu teknik ile kullanılan müziklerin kaynakları sahne içinde gösterilmiş ve seyirci karakterlerle birlikte duyumsamıştır. Evde televizyon bulunmadığı için ailenin kullandığı tek iletişim aracı olan radyo, sahnelerdeki müziğin temel kaynağıdır. Ev sahnesinin yoğun olduğu filmde, radyodan işitilen tasavvuf müziği ailenin geleneksel yapısının sergilenmesinde de önemli bir işleve sahiptir. Geleneklerine, göreneklerine, dinine son derece bağlı yaşayan bu ailede, ramazan dolayısıyla tutulan orucun açılacağı iftar sahnesinde, radyodan işitilen enstrümantal tasavvuf müziği, spikerin “*Saat 17.43 İstanbul için iftar vaktidir.*” anonsu ile kesilmekte ve ezan sesi de yine radyodan duyulmaktadır.

Tasavvuf müziği kullanımının anlatıya dramatik bir öğe olarak katkıda bulunduğu başka bir sahnede ise, Osman’ın tabutu evden çıkarılırken Meryem bahçedeki kurbanlık koçun boynundaki ipi keserek serbest bıraktığı esnada iştilir. Bu müziğe “*Ey büyük Allah’ım, kendim verdim, sana.*” sözleri eşlik eder. Lütfi Akad, Osman’ın kurban edilişini ve Meryem’in çaresizliğini dini motifler eşliğinde vererek hissedilen duygu yoğunluğunu arttırmıştır. Ses ve müzik kullanımını sonuç olarak değerlendirmek gerekirse, iç ve dış çekim sahnelerinde kullanılan ortam seslerinin yoğun kullanımı, filmin inandırıcılığını yıkmadan dramatik etkisi başarılı bir şekilde arttırırken, filmin gerçekçiliğine de büyük katkıda bulunmuştur.

Diyalog kullanımı nasıldır?

Gelin filminde, öyküyü anlatan bir anlatıcı veya üst ses kullanımı olmadığından, hikâye görüntü ve diyaloglar aracılığıyla ilerlemektedir. Yozgat’ın Sorgun ilçesinden göç eden ailede, karakterler İç Anadolu şivesine uygun sade, günlük konuşma dili kullanılmaktadırlar. Filmde Veli, Hıdır, Naziye, Hacı İlyas ve eşi zengin olmak için her türlü fedakârlığı yapabilecek karakterlerdir. Filmin başlarında akşam evin salonunda

açılacak olan yeni dükkânla ilgili konuştukları esnada kayınvalide “*Biz İstanbul’un kıyı bakkaliyesinde çürüyecek ocak mıyız?*” diyerek gözlerinin yüksekte olduğunu ilk sinyali verir. Hacı İlyas ise sözde hacıdır ama kendi torunlarının hayatını söz konusu iken, ameliyat için o kadar paranın sokağa atılamayacağını söylemekten çekinmez.

Karakterlerin kullandıkları dil ile kişilik özellikleri uyum içindedir. Kayınvalide ailenin en otoriter kadınıdır. Geleneklere, göreneklere, töreye ve dine bağlı, son derece muhafazakâr olan anne, gelinlerinin sözünden çıkmaması için onları sürekli baskılar. Sözünü dinlemeyen Meryem’i “*Bu evde başına buyruk iyilik getirmez gelin.*” diye azarlar. Eğitim seviyesi düşük, cahil bir karakter olduğu için başka bir sahnede ise, Osman’ın hastaneye götürülmesi gerektiğini söyleyen Güler’e “*Doktor da neymiş? Çocuk bu, ha deyince doktora mı gidilirmiş? Doktor diye elin adamına elletmeyi fabrikada alışmışsın zahir?*” diyerek aşağılar. Osman’ı gizlice hastaneye götüren Meryem’i yine “*Avrat gibi avrat olup bebene bakacağına, hastanelerde sürtersin. Bişeyciği yok Osman’ımın. Yürü.*” diye azarlayarak, hastalığını söylemesine rağmen umursanmayıp zorla yeni açılan dükkânı temizlemeye götürür.

Diyalog yoğunluğuna bakıldığında ise kendiliğindenmişçesine ilerleyen sade diyalogların hâkim olduğu görülmektedir. Uzun cümleler yerine derinliği olan kısa ve anlamlı diyalog kullanımı dikkat çekmektedir. Meryem Osman’ın tabutu evden çıkarılırken bahçedeki kurbanlık koçun boynundaki ipi keserken, bağırarak söylediği “*Kurban bayramın mübarek olsun Hacı İlyas. Ağababası. Kurbanın helal olsun.*” repliği tüm filmi tek başına özetlemektedir. Osman hayatını kaybettikten sonra evi tek edip fabrikada çalışmasını temizlenmesi gereken bir namus meselesi yapan Hacı İlyas, Veli’ye silah verdiği sahnede, “*Erkek gibi erkek elin titremesin.*” der. Diyalogları, günlük konuşma diline uygun olan filmde her şey gerçekçi bir biçimde anlatılmış ve hayatın doğal akışını bozacak teatral bir üslup kullanılmamıştır.

Düz değişmece ve eğretileme kullanılmış mıdır?

Henüz filmin giriş jeneriğinde, ekrana siyah fon üzerine kırmızı büyük karakterler ile filmin ismi olan *Gelin* yazısı gelmektedir. Ardından film ekibinin isimleri de kırmızı renk kullanılarak perdeye yansıtılmıştır. Daha ilk karede kullanılan yazının renginin kan kırmızı olması hikâyede kurban edilen Osman’ın kanı olarak okunabilir. Trenin gara

gelişyle başlayan filmde fonda işitilen sesler ise gerilimi daha ilk sahneden seyirciye hissettirmiştir. *Gelin* filmi, doğrudan politik bir söyleme sahip olmakla birlikte, ele aldığı konunun gerçek olması yönünden toplumsal eleştiri niteliği taşımaktadır. Lutfi Akad, dönemin önemli toplumsal sorunlarından biri olan iç göç meselesini ele aldığı filmde, memleketlerini gerilerinde bırakıp, yerinden yurdundan olan ve büyük şehirde tutunmaya çalışan insanların hikâyelerini tüm gerçekliğiyle anlatırken, içinde yaşadıkları koşullara dikkat çekmek istemiş ve İstanbul'un kenar mahallelerindeki hayatları göz önüne çıkarmıştır. Filmde kullanılan mekânlar ve karakterler dönemin İstanbul'unun toplumsal yapısının düz değişmeceleridir. İstanbul sadece Meryem ve Veli'nin trenle geldikleri ilk sahneden eve gittikleri sahneye kadar görünmüştür. Onun dışında evin avlusunda çekilen sahnelerde İstanbul manzarası, avluyu kapatan derme çatma ahşap çitin ardından çok uzaklardan belirli belirsiz görüntüye eklenmiştir. Burada karakterlerin yaşadığı İstanbul'un başkallığı vurgulanmıştır. Onlar için İstanbul Yozgat toprağından farksızdır.

Filmin başlarında akşam evin salonunda açılacak olan yeni dükkânla ilgili konuştukları esnada kayınvalidenin "*Biz İstanbul'un kıyı bakkaliyesinde çürüyecek ocak mıyız?*" demesi üzerine Meryem hariç tüm aile fertleri gözlerindeki tüm hırs ve açgözlülükle kameranın olduğu yöne doğru bakarlar. Bu kadraj aynı zamanda aile içindeki otoriten nasıl dağıldığının bir göstergesidir. Hacı İlyas ve Hıdır aile içindeki esas gücü temsil eden erkekler olarak en öndedirler. Hemen arkasında kayınvalide ev içindeki en güçlü kadın olarak konumlandırılmıştır. Meryem'den büyük olduğu için Naciye kayınvalidenin hemen arkasında konumlandırılmış diğer otoriter kadındır. Veli, babasının ve abisinin tesiri altında olmasına rağmen bu sahnede Meryem'in elini tutarak en arkada mutfak eşiğinden görüntüye yansımıştır. Tıpkı final sahnesinde olduğu gibi Meryem'in yanında yer almıştır. Bu bağlamda bu sahnedeki karakterlerin konumlandırılmasına bakılacak olursa, Veli'nin Meryem'in yanında yer alması ile filmin finali arasında ilişkinin erken anlatım olduğu söylenebilir.



Şekil 1.16. Gelin’de simgesel anlamda aile içindeki otorite dağılımı.

Filmin finali yaklaşırken, Hacı İlyas Kurban Bayramı için aldığı koçun neden alındığını anlamayıp, “*Kurban ne demek ağababa?*” diye soran Osman’ı, avluda kucagina oturtup Hz. İbrahim’in kurban kıssasını anlatmıştır. Bu hikâye ile Osman’ın yaşayacağı olaylar arasında da bir erken anlatım söz konusudur. Olanları sessizce bir köşeden dinleyen Meryem, acı sonun yaklaştığının farkında olan tek karakterdir ve Osman’ın bu aile için kurban olacağını kimse inanmasa bile daha filmin başında söylemiştir. Bazin’in gerçekçi sinema için gerekli gördüğü önemli mecaz sanatlarından biri olan düz değişmece kullanımı filmi gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaşmıştır.

Çalışmanın bu bölümünde sinemada gerçekçi film kuramın temel sinematografik kodları esas alınarak hazırlanan araştırma soruları ile Lütfi Akad sinemasından seçilen filmler üzerinden detaylı biçimsel çözümlemeleri yapılmıştır. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde ise elde edilen bulgular ışığında yorumlar yapılarak genel değerlendirme ve sonuç kısmı yazılacaktır.

GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bu çalışma, sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodlarının, Türk sinemasında yer aldığı düşünülen Lütfi Akad filmlerindeki benzerliklerinin tespiti için tasarlanmıştır. Çalışmada Lütfi Ömer Akad filmlerine sinemada gerçekçilik kuramı bağlamında odaklanılmasının sebebi yönetmenin gerçekçilik bağlamında Türk sinemasındaki yerini ve önemini belirlemektir. Türk sinemasında gerçekçi film özellikleri taşıdığı tespit edilen Lütfi Akad'ın farklı tarihsel dönemlerde çekmiş olduğu filmleri, sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları ışığında yöntem olarak belirlenen biçimsel çözümleme yöntemiyle çözümlenmiştir. Çalışmanın evrenini Lütfi Akad filmleri, örneklemini ise her biri tezin ikinci bölümünde yer alan kuramsal kısma uygun olarak Lütfi Akad filmlerinin tarihsel gelişimini kapsayacak şekilde ve belirtilen çalışma evrenini temsil edecek biçimde seçilen *Kanun Namına* (1952), *Vesikalı Yarım* (1968) ve *Gelin* (1973) isimli üç adet filmden oluşmuştur. Yönetmenin diğer filmleri ise, bazılarının ticari kaygılar ile çekilmesinden ve araştırma konusunun dışında yer almalarından kaynaklı çalışma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde Lütfi Akad'ın filmlerinin çözümlenmesi aşamasında yararlı olan; Lütfi Akad'ın öz yaşam öyküsü, sineması, Türk sinemasındaki yeri ve etkileri, sinemasında kullandığı dil, üslup, sadelik ve gerçeklik gibi önemli unsurlar ele alınarak, Lütfi Akad sinemasının genel bir çerçevesi çizilmiştir. İkinci bölümünde sinemada gerçekçiliğin temel biçimsel ve içeriksel kodları; André Bazin, Siegfried Kracauer ve Gilles Deleuze gibi kuramcılarının analizlerinin yanında İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi sinema kuramlarının özellikleri esas alınarak, film çözümlemelerinde kullanılmak üzere sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları oluşturulmuştur. Gerçekçi filmlerinin tespiti için “anlatı”, “sinematografi”, “mizansen”, “kurgu” ve “ses” temel ölçüt olarak belirlenmiş ve film çözümlemelerinde kullanılmak

üzere sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları çerçevesinde hazırlanan sorulara yanıt aranmıştır. Üçüncü bölümde ise sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodları esas alınarak hazırlanan araştırma soruları ile Lütfi Akad sinemasından seçilen filmler üzerinden detaylı çözümlemeleri yapılarak genel değerlendirme ve sonuç bölümüne geçilmiştir.

Çözümleme sonucunda elde edilen bulgulara göre; yönetmenin *Kamun Namına* (1952), *Vesikalı Yarım* (1968) ile *Gelin* (1973) isimli filmlerinin anlatı yapısına bakıldığında, filmlerin konularını çekildiği dönemin toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik ortamını yansıttıkları ve Lütfi Akad'ın sıradan insanın gündelik hayatı üzerindeki etkilerini irdeleyen sade temaları ele alındığı görülmektedir. Lütfi Akad *Kamun Namına* filminin senaryosunu, o dönemde İstanbul'da yaşanan ve gazete haberlerine konu olan, gerçek bir cinayet olayından esinlenerek yazmıştır. Yine *Gelin* filmini de seneler öncesinde gazetede gördüğü bir haber üzerine hep yapmayı planladığı göç teması üzerine odaklanmıştır. Filmlerde yapıntı öyküler yerine, sıradan olayları anlatıldığı, hayatın içinden çıkıp gelen sade öyküleri tercih ettiği görülmektedir. Olay örgüsünde ise düğümlerin gevşek ve karakterlerin ilişkilerinin rastlantısal olduğu görülmektedir. Filmlerde yaşamın doğal akışına alıcının müdahalesi söz konusu değildir. Bazin'in belirttiği gibi, öykünün gereksinim duyduğu gizem ve belirsizlik anlatıda çok anlamlılığı sağlamıştır. Hazır anlamlar yerine çok anlamlılıkla yoruma açık bir anlatı tercih edilmiştir. Filmlerin öykülerinin karakterlerin yaşamının doğal akışı içinde ortaya çıkması yönüyle Kracauer'in kavramlaştırdığı "bulunmuş öykü" niteliği taşıdığı tespit edilmiştir. Soyut ve hayali öğelerin yer almadığı öykülerde, hikâye doğrusal zaman akışında ilerlemekte ve geriye dönüş, ileri sıçrayış gibi tekniklere de yer verilmemiştir. Çözümlenen filmler hayatın içinden çıkan basit öyküsü ve anlatım özellikleri ile gerçekçi bir görünüm kazanmıştır. Filmlerde her şeyi gören her şeyi bilen bir üst ses kullanımı veya anlatıcı da kullanılmamış, hikâye görüntü ve diyaloglar aracılığıyla ilerlemiştir. Çözümlenen filmde oyuncuların doğrudan kameraya bakarak seyirciyle ilişkiye geçtikleri sahne hiç bulunmamakta, karakterlerin ise kamera yokmuş gibi hareket ettikleri görülmektedir. Çekimler, çoğunlukla göz hizasından gerçekleştirilmiş ve kameradan insan gözü gibi yararlanılmıştır. Özel kamera kullanımının hiç olmadığı filmde karakterlerle özdeşleşme söz konusu değildir. Seyirci, filmde olayları dışarıdan izleyen bir göz gibi konumlandırılmıştır. Karakterlerin konumuna bakıldığında ise klasik anlatıdaki

kahraman olgusunun ortadan kalktığı görülmekte, tıpkı seyirci gibi karakterler de olayları dışarıdan seyreden edilgen bir tanık konumundadır. *Kamun Namına* filminin ana karakterleri olan Nazım hikâyesinin özerk öznesi değildir çünkü etrafını çevreleyen koşullar içinde sıkışmış çıkmazda olan bir karakterdir. *Vesikalı Yarım* filminin ana karakterlerinden biri olan Halil’de tıpkı Nazım gibi edimini kendisi gerçekleştiremez, içine düştüğü imkânsız aşk ile arzuları arasında çaresiz kalmış, ne yapacağını, ne yöne gideceğinin bilemeyen güçsüz bir adamdır. Çözümlenen son film *Gelin*’in ana karakterleri olan Meryem de, içine düştüğü durum karşısında ne yapacağını şaşırılmış, aile fertlerinin hırsı, açgözlülüğü ve tutuculuğu karşısında çaresiz kalmıştır. Hikâyede, Meryem’in eylemlerinden çok onun yaşamının doğal akışı içinde başına gelenlerden oluşan bir dönem önem kazanmıştır.

Çözümleme sonucunda elde edilen bulgulara göre; filmlerin sinematografik özelliklerine bakıldığında ise, çözümlenen filmlerde mercek olarak görüş açısı insan gözüne en yakın olan, normal açılı objektif kullanılarak gerçeklik hissi kuvvetlendirilmiştir. Değişebilir odaklı mercek kullanımı söz konusu olmadığı için, optik kaydırma gibi seyircinin ilgisini bir yönde toplayacak optik hareketler filmlerde hiç kullanılmamıştır. Net alan derinliği kullanımının geniş olduğu filmlerde özellikle geniş planlardan oluşan sahnelerde görüntüdeki her yerin net olduğu açıkça görülebilmektedir. Seyircinin ilgisini ve bakışını belirli bir yöne kaydırmak için sahnenin belirli bir kısmı netken başka bir kısmının netliği bozularak özel bir alan yaratılmaya çalışılmamıştır. Lütfi Akad, genel plan çekim ölçekleri ile elde ettiği geniş alan derinlikli derinlemesine mizansen kullanımı ile sahnedeki gerçekliğin kesintiye uğramaksızın bir bütünlük içinde yansıtmıştır. Çözümlenen filmlerdeki kamera açısı kullanımına bakıldığında ise, kameradan insan gözü gibi yararlanıldığı ve doğal kamera açısı olan göz hizası çekimlerin yoğun kullanıldığı görülmektedir. Filmlerin tamamında nesnel kamera açısı kullanılarak özdeşleşmeye müsaade etmeyen bu tarafsız kamera açısı ile seyirci sahnelerin tamamını üçüncü şahıs gözünden izlemiştir. Konu ve mizansen gerektirmedikçe alt aç, üst aç, eğik aç ve kuş bakışı aç, öznel kamera açısı gibi kamera açıları kullanılmamıştır. Filmlerin çekim ölçeklerine bakıldığında ise, Lütfi Akad’ın insan görüşüne en yakın olan, orta plan çekim ölçeğini en fazla kullandığı görülmüştür. Lütfi Akad, bu çekim ölçeği ile karakterleri içinde bulundukları çevreden soyutlamadan, iç ve dış dünyalarını bütünlük içinde sunmuştur. Orta plan çekim ölçeğinin yoğun kullanımı seyircinin karakterler ile

özdeşleşmesine mani olurken filmlerin odağına öyküyü koymuştur. Seyirci, olayları dışarıdan izleyen bir göz gibi konumlandırılmıştır. Lütfi Akad, kamerası ile karakterleri arasına bilinçli bir mesafe koyarak, karakterlerinin mahremine girmeden oluşturduğu sinema dilini bu filmde de yoğun olarak hissettirmiştir. Çözümlenen filmlerde, kamera açısı ve çekim ölçeği kullanımı, anlatıya dramatik bir öge olarak yoğun bir katkıda bulunmamıştır. Gerçekçi sinemanın temel biçimsel özelliklerinden olan, genel plan çekim ölçeği kullanımı ile göz hizasından elde edilen geniş alan derinlikli çekimler filmleri gerçekçi sinemaya bir adım daha yaklaştırmıştır. Mekanik kamera hareketlerinden olabildiğince sakınan Lütfi Akad, kamera devinimi ile sahneleri kesintisiz bir bütünlük ve devamlılık içerisinde verilebilmiştir. Filmlerde gerçek hayatın sürekliliğini yakalanmak amacıyla devingen kamera hareketleriyle uzun çekimler yapılarak sahneler kurulmuştur. Kameranın devingen kullanımında *Kanun Namına* filminin ayrı bir öneme sahip olduğu görülmüştür. O yıllarda Türk sinemasında kamerayı sabit tutma eğilimi hâkim olmasına rağmen, Lütfi Akad kamerayı stüdyo dışına, sokaklara çıkarmakla kalmamış, öykünün gelişimine paralel olarak devinen kameradan insan gözü gibi yararlanmıştır. Özellikle takip sahnelerindeki kamera kullanımı seyirci üzerindeki gerçeklik hissini arttırmıştır. Kamerayla birlikte İstanbul sokaklarında Nazım'ı takip eden seyirci dönemin İstanbul şehir hayatının atmosferini karakterler ile birlikte solumuştur. Zamanı ve uzamı parçalanmadan, olayları doğal akışında aktarmak için kamera deviniminden yararlanan Lütfi Akad, bu yönüyle de gerçekçi sinemanın sinematografik kodunu etkili biçimde kullanmıştır.

Çözümleme sonucunda elde edilen bulgulara göre; filmlerin mizansen özelliklerine bakıldığında ise, çözümlenen filmlerde derinlemesine görüntü düzenlemesi yoğun bir şekilde kullanılarak çerçeveleme yapıldığı ve filmlerin karakterlerini çevreleyen koşullar içinde ve mekândan soyutlanmadan verildiği görülmüştür. Daha önce belirtildiği üzere Lütfi Akad, her ne kadar filmlerinde kamera deviniminden yararlansa da, bazı sahnelerde kamerayı hareket ettirmek yerine, çerçeve içindeki mizansen düzenleyerek kadrajları etkili bir şekilde oluşturmuştur. Lütfi Akad *Kanun Namına* filminde, işlediği cinayetlerden sonra dört bir tarafını polisler saran Nazım'ın kaçtığı sahnelerden birinde sokaktan geçmekte olan ticari bir taksinin yolcu penceresinden koşarken çerçeve içinde çerçeve tekniğini kullanılarak göstermiştir. Nazım artık çıkışsız ve geri dönüşü olmayan bir yola girdiğini vurgulamak için bu sahnede olduğu gibi kaçma sahnelerinin çoğunda Nazım'ı çerçeve

içinde çerçeveye alarak çaresizliğini vurgulamıştır. *Vesikalı Yarım* filminde ise yaratmak istediği derinlemesine görüntü düzenlemesine örnek sahnede, Halil Sabiha'yı bıçakladıktan sonra yaşadığı pişmanlık ile oturduğu kahvehanede Sabiha'nın hediye ettiği sigara tabakasından bir sigara yakarken arka planda cami ve minareleri görüntüye eşlik etmiştir. Lütfi Akad derinlemesine görüntü düzenlemesiyle, seyirciye sahne içinde seçme olanağı tanıyarak, filme katılmalarını sağlamıştır. Çözümlenen filmlerde gerçekçi film kuramının temel kodlarından olan, uzun planlardan oluşan kesintisiz çekimler kullanarak, zaman, mekân ve anlatı bütünlüğünü bozulmadan sahneleri kaydettiği tespit edilmiştir. Filmlerde özellikle kurucu çekimleri kesmeden tek planda veren Lütfi Akad'ın bu tavrı, karakterlerinin içinde yer aldıkları sosyal ortamla birlikte vermek istemesinden kaynaklanmaktadır. *Vesikalı Yarım* filminde özellikle pavyon ve gazino sahnelerinde, kamera mekânda bulunan birinin gözü gibi konumlandırılmış, sahnedeki sarkıcı, müzisyenler, oynayan dansözler, masalarda oturan konsomatris kadınlar, etrafta dolaşan garson, çiçekçi ve fotoğrafçı eğlenmek için gelen diğer müşteriler ile birlikte tek planda kaydedilerek bu eğlence mekânlarının atmosferini seyircinin de hissetmesi sağlamıştır. Sinemada gerçekçi kuramın özelliği olan stüdyo ve dekor kullanılmak yerine filmlerin gerçek mekânlarda çekmiş olması, hikâyesi İstanbul'da geçen *Kanun Namına*, *Vesikalı Yarım* ve *Gelin* filmlerinin diğer bir ortak özelliğidir. Türk sinemasında ilk defa *Kanun Namına* filminde gerçekleştirilen doğal ve gerçekçi dış çekimler ile elde edilen görüntüler, dönemin İstanbul'unu resmetmesi bakımından belgesel niteliği taşımaktadır. İstanbul sokakları, caddeleri, köprüleri, limanları ve içinde günlük yaşamını sürdüren esnafı, dilencisi ve seyyar satıcılarıyla birlikte fon olmaktan çıkmıştır. Lütfi Akad, gerçek hayatın içindeki sıradan insanı, etrafını çevreleyen koşullar ile birlikte resmederek, gerçekçi sinemanın ilk önemli örneğini vermiştir. Beyoğlu'ndan Kocamustafapaşa'ya kadar çeşitli semt ve mahallelerde gerçek mekânlar kullanılarak çekilen *Vesikalı Yarım* filminde ise, pavyon ve Sabiha'nın evi filmde en çok kullanılan ana mekânlar iken, gazino, manav dükkânı, meyhane, restoran, cezaevi, hastane ve Halil'in evi ise filmde kullanılan diğer gerçek iç mekânlardır. Stüdyo kullanılmayan filmlerin dekoruna bakıldığında ise dönemin koşullarına uygun olarak gerçekçi bir mekân düzenlemesi yapıldığı görülmüştür. Çözümlenen filmlerin İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde olduğu gibi, çekim için gerçek mekânların kullanılması ve dekorların aslına uygun kullanımı filmlerin gerçekçiliğini artırmıştır. *Kanun Namına*, *Vesikalı Yarım* ve *Gelin* filmlerinde gerçekçi film kuramının temel kodlarından olan doğal ışık kaynaklarından yararlanılarak yapılan aydınlatmanın

yoğun kullanılırken, ışık ve aydınlatma özelliklerinin anlatıya dramatik bir öge olarak katkıda bulunduğu plan sayısının ise oldukça sınırlı olduğu görülmüştür. Oyunculuk özelliklerine bakıldığında ise staFr olgusunun olmadığı filmlerde yer alan ana ve yan karakterlerin fiziksel görünümleri ile canlandırdıkları karakterler uyum içinde olduğu ve abartısız doğal oyunculukları gözlemlenmiştir. Karakterlerin jest ve mimik kullanımlarında da abartılı bir durum söz konusu değildir. Kamera yokmuş gibi hareket eden karakterlerin etkili ve abartısız oyunculukları da filmlerdeki gerçekçilik etkisini güçlendirmiştir. Çözümelenen filmlerdeki karakterlerin kullandıkları kostüm ve makyaj gibi dış görünüş unsurlarının gerçek hayata, döneme, kimliklerine ve sosyoekonomik durumlarına uygun biçimde düzenlendiği görülmüştür. Oyuncular için seçilen kostüm ve makyajın kişilik özelliklerini yansıtacak şekilde ve döneme uygun abartısız biçimde düzenlenmesinden kaynaklı fiziksel görünümleri ile canlandırdıkları karakterler uyum içindedir. Filmlerdeki hikâyeyi daha etkili ve gerçekçi anlatabilmek adına tercih edilen kostümler ve makyaj kullanımı ile anlatı desteklenmiştir. *Vesikalı Yarım* filminde, pavyonda konsomatris olarak çalışan Sabiha yaptığı iş gereği, son derece güzel ve dekolteli kıyafetler giyinen ve yoğun makyajlı bir kadın iken, *Gelin* filminde ise büyük şehre göç eden ailede kayıvalide ve iki gelini başlarındaki yazmaları, şalvarları, örgü yelekleri ve patikleriyle film boyunca yöresel kıyafetleri ile görünmüşlerdir. Sonuç olarak kostüm ve makyaj kullanımını değerlendirmek gerekirse, kullanılan bilinçli tercihler ile karakterlerin seyirci üzerindeki inandırıcılığı artmış, bu da filmin gerçekçiliğine büyük katkıda bulunmuştur.

Çözümleme sonucunda elde edilen bulgulara göre; filmlerde kurgu özelliklerine bakıldığında ise, sinemada anlam yaratan önemli bir öge olan kurgunun anlatıda anlam yaratmakta birincil konumda olmadığı görülmüş ve kurgu, sahnelerde çekimlerin belirli bir neden sonuç ilişkisi içinde birleşerek anlamlı bir bütünlük kurma işlevi üstlenmiştir. Çözümelenen filmlerin kurgusunda en çok kullanılan görüntü geçiş tekniği ise, doğal bir geçiş olan kesmeden oluştuğu görülmüştür. Pek çok sahne kesintisiz kamera devinimi ile kaydedildiği için ortalama çekim süreleri genellikle oldukça uzun ve ritmin yavaş olduğu tespit edilmiştir. Çözümelenen filmlerde gerçekçi film kuramının temel kodlarından olan, zaman kullanımına bakıldığında ise filmlerde gerçek zamanla eşdeğer bir devamlılığın olduğu tespit edilmiştir. Sahnelerde kullanılan uzun çekimler ile zamanın doğal akışında yansıtılmasına olanak sağlamıştır. Zamanın gerçek değerinde ilerleyen filmler, bu yönüyle Deleuze'un kavramlaştırdığı zaman-imge sineması özelliği kazanmıştır. Normal alıcı hızıyla kaydedilen

filmlerde, kurgu yoluyla hızlı oynatım, yavaş oynatım veya geriye oynatım gibi seyirciyi filmlere yabancılaştırarak gerçekliği yıkacak kullanımlara da rastlanmamıştır.

Çözümleme sonucunda elde edilen bulgulara göre; filmlerde ses ve müzik kullanımına bakıldığında ise, sahnelerin ortam sesleriyle birlikte son derece gerçekçi bir etki yaratacak biçimde kaydedildiği görülmüştür. Bu teknik ile kullanılan ses ve müziklerin kaynakları sahne içinde gösterilmiş ve seyirci karakterlerle birlikte duyumsamıştır. *Kamun Namına* filminde Nazım'ın İstanbul sokaklarında polislerden kaçtığı sahnelerde arka planda büyük şehrin atmosferinin sesi işitilmiştir. *Vesikalı Yarım* filminin sesçil evrenini ise, Halil ve Sabiha'nın bulunduğu pavyon, gazino gibi ortamlarda duyulan sesler, müzikler, insanların konuşmaları ve ortam gürültüleri oluşturmuştur. Çözümlenen filmlerde gerçekçi film kuramının temel kodlarından olan, diyalog kullanımına bakıldığında ise sade, günlük bir dil kullanıldığı, diyalogların gerçek hayata ve döneme uygun biçimde düzenlendiği görülmüştür. Diyalog yoğunluklarına bakıldığında ise filmlerde ekonomik bir kullanım söz konusu olduğu gözlemlenmiştir. Filmlerde uzun uzun cümleler yerine derinliği olan kısa ve anlamlı diyalogların kullanımı dikkat çekmiştir. *Vesikalı Yarım* filminde, Sabiha'nın "Sevgi de yetmiyormuş, çok eskiden rastlaşacaktık." repliği tüm filmi tek başına özetlemiştir. Günlük konuşma diline uygun diyalogları ile filmler gerçekçi bir biçimde anlatılmış ve hayatın doğal akışını bozacak teatral bir üslubun tercih edilmediği tespit edilmiştir. Ayrıca çözümlenen filmlerde gerçekçi film kuramında son derece önemi olan, düz değişmece gibi mecaz sanatlarının kullanılarak anlatının gerçekçiliğine katkı sağladığı görülmüştür. Sonuç olarak, gerçekçi filmlerinin tespiti için temel ölçüt olarak belirlenen "anlatı", "sinematografi", "mizansen", "kurgu" ve "ses" özellikleri bağlamında detaylı biçimde çözümlenen *Kamun Namına* (1952), *Vesikalı Yarım* (1968) ve *Gelin* (1973) filmlerinin sinemada gerçekçi film kuramının temel sinematografik kodlarını taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır. Lütfi Akad sinemasıyla ilgili yapılmış az sayıda akademik çalışma bulunması yönünden ve özellikle de Lütfi Akad sinemasında gerçekçilik üzerine tek başına hiç çalışılma olmaması, bu çalışmanın özgünlüğünü oluşturmaktadır. Alanda bu boşluğu doldurması bakımından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün; Arslan, Umut Tümay; Behçetoğulları, Pembe; Karaoğlan, Ali; Öztürk, Semire Ruken ve Ulusay, Nejat; *Çok Tuhaf Çok Tanıdık Vesikalı Yarım Üzerine*, Metis Yayınları, İstanbul 2013.

Adalı, Bilgin, *Belgesel Sinema*, Hil Yayınları, İstanbul 1986.

Akad, Lütfi, *Işıkla Karanlık Arasında*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2004.

Akbulut, Hasan, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı Zaman Mekân*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2005.

Algan, Necla, “Türkiye’nin Görsel Belleğinde Bir Öncü ve Bir Usta: Lütfi Akad”, *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad*, Dost Kitabevi & Ankara Sinema Derneği, Ankara 2005.

Andrew, James Dudley, *Sinema Kuramları*, (Çev. İbrahim Şener), İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2007.

Andrew, James Dudley, *Büyük Sinema Kuramları*, (Çev. Zahit Atam), Daruk Yayımcılık, İstanbul 2010.

Armes, Roy, *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme*, (Çev. Zeynep Özen Barkot), Doruk Yayımcılık, İstanbul 2011.

Arnheim, Rudolf, “Film ve Gerçeklik”, *Sinema Kuramları*, (Der. Seçil Büker ve Oğuz Onaran), Dost Yayınları, Ankara 1985.

Aslan, Esra ve Ezel Tavşancıl, *İçerik Analizi ve Uygulama Örnekleri*, Epsilon Yayınevi, İstanbul 2001.

Battal, Sadık, *Asıl Film Şimdi Başlıyor!*, Vadi Yayınları, Ankara 2006.

Battal, Sadık, *Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan ve Yılmaz Güney Filmlerinde Gerçek ve Gerçekçilik İlişkilerinin Üsluplaştırılması*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 2003 (Yayımlanmış Doktora Tezi).

Bazin, André, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, (Çev. Nijat Özön), Bilgi Yayınevi, Ankara 1966.

Bazin, André, *Sinema Nedir?*, (Çev. İbrahim Şener), Doruk Yayınları, İstanbul 2011.

Biryıldız, Esra, *Sinemada Akımlar*, 5. Basım, Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş., İstanbul 2012.

Bozkurt, Nejat, *Sanat ve Estetik Kuramları*, İkinci Baskı, Asa Kitabevi, İstanbul 1995.

Brockkett, Oscar G., *Tiyatro Tarihi*, (Çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selma B. Öndül, Beliz Güçbilmez), Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 2000.

Büker, Seçil, *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 1985.

Büker, Seçil, *Film ve Gerçek*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 1989.

Büker, Seçil ve Hasan Akbulut, *Yumurta: Ruha Yolculuk*, Dipnot Yayınları, Ankara 2009.

Büker, Seçil, *Sinemada Anlam Yaratma*, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2010.

Büker, Seçil, “Auteur Kurama Giriş”, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, (Der. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu), Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2010.

Canikligil, İlker, *Dijital Video ile Sinema*, Alfa Basım, İstanbul 2014.

Coşkun, Esen, *Dünya Sinemasında Akımlar*, 2. Basım, Phoenix Yayınları, Ankara 2011.

Çelickan, Peyami, “Yeni Gerçekçilik”, *Sinema Akımları*, (Der. Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran) Ankara: Med Campus A126 Proje Yayınları, Ankara 1997.

- Daldal, Aslı, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Kitabevi, İstanbul 2005.
- Dorsay, Atilla, *Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1989.
- Dorsay, Atilla, *Yılmaz Güney Kitabı*, Varlık Yayınları, İstanbul 1988.
- Esen, Şükran, *Türk Sineması'nın Kilometre Taşları*, Naos Yayınları, İstanbul 2002.
- Esen K., Şükran, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)*, Agora Kitaplığı, 3. Basım, İstanbul 2016.
- Fiske, John, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, (Çev. Süleyman İrvan), II. Basım, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2003.
- Gönen, Metin, *Paradoksal Sanat: Sinema*, Es Yayınları, İstanbul 2008.
- Güney, Yılmaz, *Hudutların Kamunu*, Güney Yayınları, İstanbul 1998.
- Hansen, Miriam Bratu, “Sunuş”, *Siegfried Kracauer, Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, (Çev. Özge Çelik), Metis Yayınları, İstanbul 2015.
- Kabadayı, Lale, *Film Eleştirisi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
- Kanbur, Ayla, “Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geçmiş Sinemamızda Bir Portre: Lütfi Akad”, *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad*, Dost Kitabevi & Ankara Sinema Derneği, Ankara 2005.
- Karadoğan, Ali, “Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler”, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*, (Ed. Ali Karadoğan), De Ki Basım Yayım, Ankara 2010.
- Kayalı, Kurtuluş, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ayyıldız Yayınları, Ankara 1994.

- Kracauer, Siegfried, “Temel Kavramlar”, *Sinema Kuramları*, (Der. Seçil Büker ve Oğuz Onaran), Dost Yayınları, Ankara 1985.
- Kracauer, Siegfried, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, (Çev. Özge Çelik), Metis Yayınları, İstanbul 2015.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş), Remzi Kitapevi, İstanbul 1991.
- Makal, Oğuz. “Türk Sinemasının Usta Yönetmeni Ömer Lütfü Akad Üzerine”, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 5, Sayı 1, 2011, s. 83-88.
- Monaco, James, *Bir Film Nasıl Okunur?*, (Çev. Ertan Yılmaz) 3. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2001.
- Morva Kablamacı, Ahsen Deniz, “Auteur Eleştirisi Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri”, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, (Der. Murat İri), İkinci Baskı, Derin Yayınları, İstanbul 2011.
- Mutlu, Erol, *İletişim Sözlüğü*, V. Basım, Ayraç Kitapevi, Ankara 2008.
- Nowell, Smith, *Dünya Sinema Tarihi*, (Çev. Ahmet Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2008.
- Odabaş, Battal “Andre Bazin”, *Sinema Kuramları 1*, (Der. Zeynep Özarslan), İkinci Baskı, Su Yayınevi, İstanbul 2015.
- Onaran, Alim Şerif, *Lütfi Akad’ın Sineması*, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1977.
- Onaran, Alim Şerif, *Lütfi Ö. Akad*, Afa Yayıncılık, İstanbul 1990.
- Onaran, Alim Şerif, *Türk Sineması*, I. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara 1994.
- Özden, Zafer, *Film Eleştirisi*, İkinci Baskı, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2004.
- Özgüç, Agâh, *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005.

Özön, Nijat, *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1968.

Özön, Nijat, *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, Türk Sinematek Derneği Yayınları, İstanbul 1970.

Özön, Nijat, *Sinema, Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, Hil Yayın, İstanbul 1985.

Özön, Nijat, *100 Soruda Sinema Sanatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1990.

Özön, Nijat, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, I. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara 1995.

Özön, Nijat, *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960*, Doruk Yayınları, İstanbul 2013.

Pösteği, Nigar, *Yeşilçam'dan Bir Portre: Ayhan Işık*, Es Yayınları, İstanbul 2007.

Senyücel, Kerime, *Sinemayı Sanat Yapanlar*, TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı, Ankara 1999.

Serter, Serhat, *Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir 2005 (Yayımlanmış Doktora Tezi).

Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2014.

Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2003.

Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi (1960-1986)*, II. Cilt, Metis Yayınları, İstanbul 1973.

Suner, Asuman, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları İstanbul 2006.

Şaşa, Ayşe, *Yeşilçam Günlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1993.

Şimşek, Hasan ve Ali Yıldırım, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara 2000.

Toprak, Murat, *Filmin Dili: Kurgu*, Kalkedon Yayınları, İstanbul 2012.

Wollen, Peter, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, (Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan), Üçüncü Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2008.

Yağız, Nebat, *Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler*, İşaret Yayınları, İstanbul 2009.

Yılmaz, Atıf, *Söylemek Güzeldir*, İkinci Baskı, Afa Yayınları, İstanbul 1995.

Filmler

Kemal Film (Yapımcı) ve Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1952). Kanun Namına [Film]. Türkiye: Kemal Film.

Gür, Ş. (Yapımcı) ve Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1968). Vesikalı Yarım [Film]. Türkiye: Şeref Film.

Erman, H. (Yapımcı) ve Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1973). Gelin [Film]. Türkiye: Erman Film.

EK

ORJİNALLİK RAPORU

Lütfi Ömer Akad Sinemasında Gerçekçilik

ORJİNALLİK RAPORU

% 6	% 5	% 1	% 2
BENZERLİK ENDEKSİ	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	acikerisim.selcuk.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	% 1
2	edoc.site İnternet Kaynağı	% 1
3	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
4	earsiv.odu.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
5	Submitted to Ege Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
6	www.cinerituel.com İnternet Kaynağı	<% 1
7	iletisim.marmara.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
8	Submitted to Kocaeli Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
9	İRİ, Murat. "Küreselleşme ve Kırgızistan	<% 1

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı : Oya TONG
 Uyuğu : Türkiye (TC)
 Doğum Tarihi ve Yeri : 10 Ağustos 1989, Kayseri
 Medeni Durumu : Evli
 Tel : 0538 295 13 41
 e-posta : oya.tong@gmail.com.tr

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Lisans	Gazi İletişim Fakültesi	2012
Ön Lisans	Hacettepe Üniversitesi	2009
Lise	Şevket Evliyagil Anadolu Lisesi, Ankara	2006

İŞ DENEYİMİ

Yıl	Kurum	Görev
2015-Halen	İstanbul Gelişim Üniversitesi	Öğretim Görevlisi
2013-2015	Gazi Üniversitesi	Öğretim Görevlisi (Misafir)

YABANCI DİL

İngilizce

YAYINLAR

Tong O. “İfade Özgürlüğünün Hukuksal Boyutu Ve Kitle İletişim Araçlarında Özdenetim” Fırat Üniversitesi II. Medya ve Etik Sempozyumu, (2011)