

**SİNEMADA BİÇEM:  
LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASI**

**S. Serhat SERTER  
Doktora Tezi  
Eskişehir, Nisan 2005**

*[Faint handwritten text]*

**SİNEMADA BİÇEM:  
LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASI**

**S. Serhat SERTER**

**DOKTORA TEZİ**  
**Sinema Televizyon Anabilim Dalı**  
**Danışman: Prof. Dr. Gülseren Güçhan**

**Eskişehir**  
**Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**  
**Nisan 2005**

## **DOKTORA TEZ ÖZÜ**

### **SİNEMADA BİÇEM: LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASI**

**S. Serhat SERTER**

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nisan 2005

**Danışman: Prof. Dr. Gülseren Güçhan**

Sinemada biçem yada üslup (style) en basit tanımıyla, mediumun (filmin) tekniğinin sistematik ve belirlenmiş kullanımudur. Anlatı yapısı (öykü), sinematografi (kamera hareketleri ve çekim ölçekleri), mizansen (çerçeveleme, aydınlatma, dekor ve kostüm), kurgu ve ses olarak sıralanabilecek bu teknikler, sinemada biçemi oluşturmaya yarayan sinemasal anlatımın bazı temel öğeleridir. Sinema tarihinde pek çok yönetmen ve onların yönettiği pek çok film bulunmaktadır. Yönetmenlerin yaratmış olduğu bu filmler, yer ve zamana göre değişebilmektedir, fakat biçemi olan bir yönetmen her filmde –asgari düzeyde bile olsa- kendi sinema diline ait unsurları barındırır ve bu dili mutlaka izleyicisine hissettirir.

Lütfi Ömer Akad, Türk Sinema Tarihi'nde gerçek anlamda sinema dilini kurma ve uygulama açısından akla gelebilecek ilk isimdir. Akad, yaptığı filmler ve Türk Sineması'na getirdiği yeniliklerle, kendisinden sonra gelen yönetmenlere öncülük etmiş ve onları etkilemiştir. Dolayısıyla, Türk Sinemasında Biçem konusundaki bir çalışmanın, Lütfi Ömer Akad ile başlamasının gerekliliği açıktır.

Bir yönetmenin sinemasını analiz edebilmek ve biçimini anlayabilmek için, onun filmlerini ve sinemanın biçimsel öğelerini nasıl kullandığını incelemek gerekmektedir. Bu nedenle, bu araştırmanın temel sorununu da, Akad'ın biçimini ortaya çıkarmak oluşturmaktadır. Bu sorun temelinde sinemada biçem kavramından yola çıkarak, Lütfi Ömer Akad'ın sinemasal biçiminin ne olduğunu saptamak, ne yönde değiştiğini incelemek ve bu değişimi, dönemin sinemasal ortamı ile ilişkilendirerek irdelenmek amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda, Bulgular ve Yorum Bölümü'nde öncelikle biçem kavramına ilişkin kuram yaklaşımlar incelenmiş, daha sonra ise sinemada biçem tanımından yola çıkılarak, sinemanın biçemsel tarihi ve sinemada biçemi yaratan beş temel anlatım ögesi (Anlatı Yapısı, Sinematografi, Mizansen, Kurgu ve Ses) ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır. Daha sonra ise Lütfi Ömer Akad sineması, dönemin sinemasal ortamı ve Akad'ın o dönem çektiği filmlerle değerlendirilmiştir. Son olarak ise yönetmenin seçilen dokuz filmi, sinemada biçemi yaratan anlatım öğeleri temel alınarak çözümlenmiştir. Araştırmanın son bölümünde ise sonuç, yargı ve önerilere yer verilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Sinema, Türk Sineması, Lütfi Ömer Akad, biçem, üslup, sinemada biçem, sinema tarihi, sinema estetiği.

**ABSTRACT****STYLE IN CINEMA:  
THE CINEMA OF LÜTFİ ÖMER AKAD****S. Serhat SERTER**

Cinema and Television Major

Anadolu University Social Sciences Institute, April 2005

**Adviser: Prof. Dr. Gülseren Güçhan**

Style in cinema can basically be defined as the systematic and pre-determined use of the medium (film). Techniques such as story, cinematography (camera movements and types of shooting), mise-en-scène (framing, lighting, setting and costume), editing and sound are the fundamental elements of cinematic expression, which have almost importance in creating style in cinema. In the history of film, there are many directors with myriad of films. These films created by directors might show changes due to space and time. However, a director with a particular style has his own cinematic language and conveys this language to his audience.

Lütfi Ömer Akad is one of the most significant directors in terms of having and performing a cinematic language with the novelties he brought to the Turkish Cinema and his films, he is a pioneer for young directors. Therefore, for a study on style in Turkish Cinema, the necessity to begin with Lütfi Ömer Akad is obvious.

In order to be able to analyze and understand the style of a director it is essential to examine in what ways he used the stylistic elements of cinema. The purpose of this study is to bring Akad's style to light; thus, to determine his cinematic style, examine how it progressed and understand its relationship with the cinema of his time.

For the purposes of this study, theoretical approaches on style are explained in the findings and interpretations chapter. Later comes a detailed description of the five key elements of the history of cinematic style based on the definition of cinematic style. It is followed by the cinema of Lütfi Ömer Akad, cinematic atmosphere of his time and evaluation of his films. Consequently nine of his films are analyzed based on the five

elements of cinematic style. The last chapter of the study is conclusion and recommendations for a further

**Key Words:** Cinema, Turkish Cinema, Lütfi Ömer Akad, style, film style, film history, aesthetics of film.

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

**S.Serhat SERTER**'in "**Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması**" başlıklı tezi **15 Nisan 2005** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sinema Televizyon** Anabilim Dalında Doktora tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

### İmza

- Üye (Tez Danışmanı) : **Prof.Dr.Gülseren GÜÇHAN**
- Üye : **Prof.Dr.Esra BİRYILDIZ**
- Üye : **Prof.Yalçın DEMİR**
- Üye : **Prof.Dr.Nazmi ULUTAK**
- Üye : **Yard.Doç.Dr.Ufuk KÜÇÜKCAN**

**Prof.Dr. Gulseren GÜÇHAN**  
Anadolu Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

## İÇİNDEKİLER

Sayfa

<b>ÖZ .....</b>	<b>ii</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>iv</b>
<b>JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI .....</b>	<b>vi</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>vii</b>
<b>GRAFİKLER LİSTESİ .....</b>	<b>xvii</b>
<b>ÇİZELGELER LİSTESİ .....</b>	<b>xviii</b>
<b>1. GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç.....	6
1.3. Önem.....	7
1.4. Varsayımlar.....	8
1.5. Sınırlılıklar.....	8
<b>2. YÖNTEM.....</b>	<b>10</b>
<b>3. BULGULAR VE YORUM.....</b>	<b>17</b>
3.1. Biçem Kavramına İlişkin Tanımlar.....	17
3.2. Sinemada Biçem.....	21
3.3. Sinemanın Biçemsel Tarihi.....	24
3.3.1. Sessiz Dönemdeki Tek Tip Anlatım.....	24
3.3.2. Yeni Eleştiri Dönemi.....	27
3.3.3. Modernizm ve Avant-Garde Yıllar.....	30
3.3.4. Son Araştırmalar.....	32
3.4. Sinemanın Biçemsel Öğeleri.....	35
3.4.1. Anlatı Yapısı.....	35
3.4.1.1. Geleneksel Anlatı.....	38
3.4.1.1.1. Sergileme.....	38
3.4.1.1.2. Çatışma.....	39
3.4.1.1.3. Gelişme.....	39

3.4.1.1.4. Doruk Nokta.....	39
3.4.1.1.5. Sonuç.....	40
3.4.1.1.6 Tema.....	40
3.4.1.2. Çağdaş Anlatı.....	40
3.4.1.3. Postmodern Anlatı.....	42
3.4.2. Sinematografi.....	44
3.4.2.1. Kamera Hareketleri.....	44
3.4.2.1.1 Çevrinme.....	46
3.4.2.1.2. Kaydırma.....	47
3.4.2.1.3. Vinç.....	48
3.4.2.1.4. Zoom.....	48
3.4.2.2. Çekim Ölçekleri.....	52
3.4.2.2.1. Genel Çekim.....	52
3.4.2.2.2 Boy Çekim.....	53
3.4.2.2.3. Orta Çekim.....	53
3.4.2.2.4. Göğüs Çekim.....	53
3.4.2.2.5. Baş Çekim.....	54
3.4.2.2.6. Yakın Çekim.....	54
3.4.2.2.7. Nesnel Açılış.....	55
3.4.2.2.8. Öznel Açılış.....	55
3.4.2.2.9. Göz Seviyesi.....	55
3.4.2.2.10 Üst Açılış.....	56
3.4.2.2.11. Alt Açılış.....	56
3.4.2.2.12. Eğik Açılış.....	57
3.4.3. Mizansen.....	58
3.4.3.1. Çerçeveleme.....	59
3.4.3.2. Aydınlatma.....	61
3.4.3.3. Dekor ve Kostüm.....	64
3.4.4. Kurgu.....	69
3.4.4.1. Kesme.....	72
3.4.4.2. Kararma.....	72
3.4.4.3. Açılma.....	72

3.4.4.4. Bindirme.....	73
3.4.4.5.. Zincirleme.....	73
3.4.4.6.. Silinme.....	73
3.4.5. Ses.....	75
3.5. Lütfi Ömer Akad Sineması.....	81
3.5.1. Birinci Dönem (1949- 1962).....	84
3.5.1.1. Dönemin Sinema Ortamı.....	84
3.5.1.2. Akad'ın Filmleri.....	90
3.5.2. İkinci Dönem (1964-1974).....	99
3.5.2.1. Dönemin Sinema Ortamı.....	99
3.5.2.2. Akad'ın Filmleri.....	106
3.6. Film Çözümlenmeleri.....	111
3.6.1. Kanun Namına (1952).....	111
3.6.1.1. Anlatı Yapısı.....	111
3.6.1.1.1. Sergileme.....	111
3.6.1.1.2. Çatışma.....	112
3.6.1.1.3. Gelişme.....	112
3.6.1.1.4. Doruk Noktası.....	113
3.6.1.1.5. Sonuç.....	114
3.6.1.1.6.. Ana Karakterler.....	114
3.6.1.1.7.. Yan Karakterler.....	115
3.6.1.1.8.. Tema.....	115
3.6.1.2. Sinematografi.....	115
3.6.1.2.1. Kamera Hareketleri.....	115
3.6.1.2.2.. Çekim Ölçekleri.....	119
3.6.1.3. Mizansen.....	120
3.6.1.3.1 Çerçeveleme.....	120
3.6.1.3.2. Aydınlatma .....	122
3.6.1.3.3. Dekor ve Kostüm.....	123
3.6.1.4. Kurgu.....	124
3.6.1.5. Ses.....	125
3.6.2. Beyaz Mendil (1955).....	127

3.6.2.1. Anlatı Yapısı.....	127
3.6.2.1.1. Sergileme.....	128
3.6.2.1.2. Çatışma.....	128
3.6.2.1.3. Gelişme.....	128
3.6.2.1.4. Doruk Noktası.....	129
3.6.2.1.5. Sonuç.....	129
3.6.2.1.6. Ana Karakterler.....	130
3.6.2.1.7. Yan Karakterler.....	130
3.6.2.1.8. Tema.....	131
3.6.2.2. Sinematografi.....	131
i. Kamera Hareketleri.....	131
ii. Çekim Ölçekleri.....	133
3.6.2.3. Mizansen.....	134
3.6.2.3.1. Çerçeveleme.....	134
3.6.2.3.2. Aydınlatma.....	135
3.6.2.3.3. Dekor ve Kostüm.....	135
3.6.2.4. Kurgu.....	136
3.6.2.5. Ses.....	137
3.6.3. Yalnızlar Rıhtımı (1959).....	139
3.6.3.1. Anlatı Yapısı.....	139
3.6.3.1.1. Sergileme.....	139
3.6.3.1.2. Çatışma.....	139
3.6.3.1.3. Gelişme.....	140
3.6.3.1.4. Doruk Noktası.....	140
3.6.3.1.5. Sonuç.....	140
3.6.3.1.6. Ana Karakterler.....	141
3.6.3.1.7. Yan Karakterler.....	141
3.6.3.1.8. Tema.....	142
3.6.3.2. Sinematografi.....	142
3.6.3.2.1 Kamera Hareketleri.....	142
3.6.3.2.2. Çekim Ölçekleri.....	145
3.6.3.3. Mizansen.....	146

3.6.3.3.1	Çerçeveleme.....	146
3.6.3.3.2.	Aydınlatma.....	146
3.6.3.3.3.	Dekor ve Kostüm.....	148
3.6.3.4.	Kurgu.....	148
3.6.3.5.	Ses.....	149
3.6.4.	Üç Tekerlekli Bisiklet (1962).....	151
3.6.4.1.	Anlatı Yapısı.....	151
3.6.4.1.1.	Sergileme.....	151
3.6.4.1.2.	Çatışma.....	151
3.6.4.1.3.	Gelişme.....	152
3.6.4.1.4.	Doruk Noktası.....	153
3.6.4.1.5.	Sonuç.....	153
3.6.4.1.6.	Ana Karakterler.....	153
3.6.4.1.7.	Yan Karakterler.....	154
3.6.4.1.8.	Tema.....	154
3.6.4.2.	Sinematografi.....	154
3.6.4.2.1.	Kamera Hareketleri.....	154
3.6.4.2.2.	Çekim Ölçekleri.....	157
3.6.4.3.	Mizansen.....	158
3.6.4.3.1.	Çerçeveleme.....	158
3.6.4.3.2.	Aydınlatma.....	158
3.6.4.3.3.	Dekor ve Kostüm.....	159
3.6.4.4.	Kurgu.....	159
3.6.4.5.	Ses.....	160
3.6.5.	Hudutların Kanunu (1967).....	161
3.6.5.1.	Anlatı Yapısı.....	161
3.6.5.1.1.	Sergileme.....	161
3.6.5.1.2.	Çatışma.....	162
3.6.5.1.3.	Gelişme.....	162
3.6.5.1.4.	Doruk Noktası.....	163
3.6.5.1.5.	Sonuç.....	163
3.6.5.1.6.	Ana Karakterler.....	163

3.6.5.1.7.. Yan Karakterler.....	163
3.6.5.1.8.. Tema.....	164
3.6.5.2. Sinematografi.....	165
3.6.5.2.1. Kamera Hareketleri.....	165
3.6.5.2.2.. Çekim Ölçekleri.....	165
3.6.5.3. Mizansen.....	166
3.6.5.3.1. Çerçeveleme.....	166
3.6.5.3.2.. Aydınlatma.....	168
3.6.5.3.3. Dekor ve Kostüm.....	168
3.6.5.4. Kurgu.....	169
3.6.5.5. Ses.....	170
3.6.6. Vesikalı Yarım (1968).....	172
3.6.6.1. Anlatı Yapısı.....	172
3.6.6.1.1. Sergileme.....	172
3.6.6.1.2.. Çatışma.....	173
3.6.6.1.3. Gelişme.....	173
3.6.6.1.4. Doruk Noktası.....	174
3.6.6.1.5. Sonuç.....	174
3.6.6.1.6.. Ana Karakterler.....	174
3.6.6.1.7. Yan Karakterler.....	175
3.6.6.1.8.. Tema.....	175
3.6.6.2. Sinematografi.....	176
3.6.6.2.1.. Kamera Hareketleri.....	176
3.6.6.2.2. Çekim Ölçekleri.....	177
3.6.6.3. Mizansen.....	178
3.6.6.3.1. Çerçeveleme.....	178
3.6.6.1.2.. Aydınlatma.....	179
3.6.6.1.3.. Dekor ve Kostüm.....	179
3.6.6.4. Kurgu.....	180
3.6.6.5. Ses.....	181
3.6.7. Irmak (1972).....	183
3.6.7.1. Anlatı Yapısı.....	183

3.6.7.1.1. Sergileme.....	183
3.6.7.1.2.. Çatışma.....	183
3.6.7.1.3. Gelişme.....	184
3.6.7.1.4.. Doruk Noktası.....	185
3.6.7.1.5.. Sonuç.....	185
3.6.7.1.6. Ana Karakterler.....	185
3.6.7.1.7. Yan Karakterler.....	186
3.6.7.1.8.. Tema.....	186
3.6.7.2. Sinematografi.....	187
3.6.7.2.1. Kamera Hareketleri.....	187
3.6.7.2.2.. Çekim Ölçekleri.....	188
3.6.7.3. Mizansen.....	189
3.6.7.3.1 Çerçeveleme.....	189
3.6.7.3.2. Aydınlatma .....	190
3.6.7.3.3.. Dekor ve Kostüm.....	190
3.6.7.4. Kurgu.....	191
3.6.7.5. Ses.....	191
3.6.8. Yaralı Kurt (1972).....	195
3.6.8.1. Anlatı Yapısı.....	195
3.6.8.1.1.. Sergileme.....	195
3.6.8.1.2.. Çatışma.....	195
3.6.8.1.3.. Gelişme.....	196
3.6.8.1.4.. Doruk Noktası.....	196
3.6.8.1.5.. Sonuç.....	196
3.6.8.1.6. Ana Karakterler.....	197
3.6.8.1.7.. Yan Karakterler.....	197
3.6.8.1.8. Tema.....	198
3.6.8.2. Sinematografi.....	198
3.6.8.2.1. Kamera Hareketleri.....	198
3.6.8.2.2.. Çekim Ölçekleri.....	198
3.6.8.3. Mizansen.....	200
3.6.8.3.1.. Çerçeveleme.....	200

3.6.8.3.2.. Aydınlatma.....	201
3.6.8.3.3.. Dekor ve Kostüm.....	201
3.6.8.4. Kurgu.....	202
3.6.8.5. Ses.....	202
3.6.9. Gelin (1973).....	204
3.6.9.1. Anlatı Yapısı.....	204
3.6.9.1.1. Sergileme.....	204
3.6.9.1.2.. Çatışma.....	205
3.6.9.1.3.. Gelişme.....	205
3.6.9.1.4.. Doruk Noktası.....	206
3.6.9.1.5. Sonuç.....	206
3.6.9.1.6.. Ana Karakterler.....	206
3.6.9.1.7. Yan Karakterler.....	207
3.6.9.1.8.. Tema.....	207
3.6.9.2. Sinematografi.....	208
3.6.9.2.1. Kamera Hareketleri.....	208
3.6.9.2.2.. Çekim Ölçekleri.....	209
3.6.9.3. Mizansen.....	210
3.6.9.3.1.. Çerçeveleme.....	210
3.6.9.3.2.. Aydınlatma.....	212
3.6.9.3.3.. Dekor ve Kostüm.....	212
3.6.9.4. Kurgu.....	213
3.6.9.5. Ses.....	214
<b>4. SONUÇ, YARGI VE ÖNERİLER.....</b>	<b>219</b>
4.1. Sonuç.....	219
4.1.1. Anlatı Yapısı ile İlgili Sonuçlar.....	219
4.1.2. Sinematografi ile İlgili Sonuçlar.....	224
4.1.3. Mizansen ile İlgili Sonuçlar.....	227
4.1.4. Kurgu ile İlgili Sonuçlar.....	229
4.1.5. Ses ile İlgili Sonuçlar.....	230
4.2. Yargı.....	231
4.3. Öneriler.....	236

<b>EKLER.....</b>	<b>237</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>263</b>

## GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 1	<i>Kanun Namına</i> Filminin Çekim Ölçekleri	238
Grafik 2	<i>Kanun Namına</i> Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları	238
Grafik 3	<i>Beyaz Mendil</i> Filminin Çekim Ölçekleri	239
Grafik 4	<i>Beyaz Mendil</i> Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları	239
Grafik 5	<i>Yalnızlar Rıhtımı</i> Filminin Çekim Ölçekleri	240
Grafik 6	<i>Yalnızlar Rıhtımı</i> Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları	240
Grafik 7	<i>Üç Tekerlekli Bisiklet</i> Filminin Çekim Ölçekleri	241
Grafik 8	<i>Üç Tekerlekli Bisiklet</i> Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları	241
Grafik 9	<i>Hudutların Kanunu</i> Filminin Çekim Ölçekleri	242
Grafik 10	<i>Hudutların Kanunu</i> Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları	242
Grafik 11	<i>Vesikalı Yarım</i> Filminin Çekim Ölçekleri	243
Grafik 12	<i>Vesikalı Yarım</i> Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları	243
Grafik 13	<i>Irmak Filminin</i> Çekim Ölçekleri	244
Grafik 14	<i>Irmak Filminin</i> Kamera Hareketleri ve Açıları	244
Grafik 15	<i>Yaralı Kurt</i> Filminin Çekim Ölçekleri	245
Grafik 16	<i>Yaralı Kurt</i> Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları	245
Grafik 17	<i>Gelin</i> Filminin Çekim Ölçekleri	246
Grafik 18	<i>Gelin</i> Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları	246
Grafik 19	İncelenen Filmlerdeki En Çok Kullanılan Çekim Ölçeği	247
Grafik 20	İncelenen Filmlerdeki Toplam Kamera Hareketi Sayısı	248
Grafik 21	İncelenen Filmlerdeki En Az Kullanılan Kamera Hareketi	249
Grafik 22	İncelenen Filmlerdeki En Çok Kullanılan Kamera Hareketi	250
Grafik 23	İncelenen Filmlerdeki Toplam Çekim Ölçeği Sayısı	251
Grafik 24	İncelenen Filmlerdeki Toplam Kamera Hareketi ve Açı Sayısı	252
Grafik 25	İncelenen Filmlerdeki En Az Kullanılan Çekim Ölçeği	253
Grafik 26	İncelenen Filmlerdeki Toplam Çekim Sayısı	254

## ÇİZELGELER LİSTESİ

Çizelge 1	<i>Kamun Namına</i> Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açıları	255
Çizelge 2	<i>Beyaz Mendil</i> Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açıları	255
Çizelge 3	<i>Yalnızlar Rıhtımı</i> Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açıları	256
Çizelge 4	<i>Üç Tekerlekli Bisiklet</i> Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açıları	256
Çizelge 5	<i>Hudutların Kamumu</i> Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açıları	257
Çizelge 6	<i>Vesikalı Yarım</i> Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açıları	257
Çizelge 7	<i>Irmak</i> Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açıları	258
Çizelge 8	<i>Yaralı Kurt</i> Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açıları	258
Çizelge 9	<i>Gelin</i> Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açıları	259

## SİNEMADA BİÇEM: LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASI

### 1. GİRİŞ

#### 1.1. Problem

Ludwig Richter gençliğinde bir gün, üç arkadaşıyla birlikte Tivoli'de belirli bir manzara parçasının resmini yapmak için anlaşır. Dördü de doğadan ayrılmamaya ve aynen gördüğünü resmetmeye söz verirler. Model aynı olduğu, hepsi gördüklerine tam bir doğrulukla bağlı kaldığı halde, gene de sonunda, ortaya dört ressamın kişilikleri kadar birbirinden apayrı dört resim çıkar (Wöllflin, 1995: 11). Richter'in anlattığı bu olayı Emile Zola da, yaptığı bir saptama ile desteklemektedir. Zola, bir sanat yapıtının, bir insanın yaradılışının süzgecinden geçme bir doğa parçası olduğunu söylemektedir (Gombrich, 1992: 74).

Birbirini destekleyen bu iki görüşten yola çıkarak denilebilir ki; aynı tekniği kullanarak aynı koşullar ve ortam içinde bir yapıt ortaya koymaya çalışan (örneğin aynı nesneyi resmeden) yüz sanatçının hepsi birbirinden çok farklı yapıtlar gerçekleştireceklerdir. Çünkü sanatçının yaradılışı, kişiliği ve belirli özellikleri tercih etmesi, yaşamı boyunca gelişecek ve kendine özgü bir hal alarak, onu diğer sanatçılardan farklılaştıracaktır. Üstelik, onu bir sanatçı yapan ve onu diğerlerinden ayıran da bu özelliğidir. Sanatçının bu özelliği; yani dünya görüşünün, estetik kanılarının, kendi sanat özünün ve anlayışının belirlenmesi ve ortaya çıkması, belirli bir toplumsal çevre içinde zamanla oluşur ve onunla belirlenir. Ama sanatçı tercihlerini bireysel gelişimine göre yapar. Böylece ortaya sanatçının bireysel seçimine ait tercihlerden oluşan bir sonuç çıkar; ki bu da biçem (üslup) olarak isimlendirilir.

Biçem terimi bir sanatçının tek bir yapıtını, bütün yapıtlarını ya da belirli bir dönem yapıtlarını göstermek için kullanılabilir gibi, bir grup sanatçının ya da belirli bir dönemin sanatını göstermek için de kullanılabilir. Kavram, güzel sanatların yalnızca plastik sanatları ile sınırlı değildir. Resimde, heykelerde, edebiyatta, mimaride ve müzikte sanatçıya ait biçem olabileceği gibi sinemada da biçemden bahsetmek olanaklıdır.

Sinemada biçem yada üslup (style) en basit tanımıyla, mediumun (filmin) tekniğinin sistematik ve belirlenmiş kullanımınıdır. Bu teknikler aynı zamanda sinemasal anlatımın bazı temel öğeleridir; anlatı yapısı (öykü), sinematografi (kamera hareketleri ve çekim ölçekleri), mizansen (çerçeveleme, aydınlatma, dekor ve kostüm), kurgu ve ses. Biçem, filmin görüntü ve sesteki oluşun metni, yönetmen tarafından belirli tarihsel bir geçmişten geçerek yapılmış seçimlerin bütünü veya sonucu olarak da tanımlanabilir. Sinemada tek bir filmdeki biçemden bahsedilebileceği gibi, bireysel (örneğin Fellini), grupsal veya dönemsel (örneğin Yeni Dalga) biçemlerden de söz edilebilir.

Sinemada biçem tarihsel bir sürecin sonucu olduğu için giderek değişim göstermiştir. Örneğin, 1910'lı yıllarda çekilen filmlerde, aktörler belli bir dekor önünde, hareketsiz ve kameradan uzakta görüntülenirken, çadır bezinden yapılmış kırışık dekor önündeki oyuncular için herhangi bir yakın çekim ölçeği kullanılmamaktadır. 1920'lerde ise, aksiyon artık farklı çekimlere bölünürken, oyuncular arasında bir bağ kurulması amacıyla kamera açıları değişmeye, yakın çekim ölçekleri kullanılmaya başlanmıştır.

Sinemanın kendine has olan bu görsel anlatım dilinde, dönemden döneme değişen belirgin bir farklılık göze çarpmaktadır. Örneğin; **Carl Theodor Dreyer**, karşılıklı bakışları tek bir çekimde gösterebilmek yerine, karakterlerinin yüzündeki ifadeleri yansıtabilmek için yakın çekimlere kesmeler yapmayı tercih etmiştir. Günümüzde ise karakterlerin yüzündeki bu ifadeler için yakın çekimler yerine daha farklı teknikler denenmektedir. Örneğin; **Guy Ritchie** karakterlerini izleyiciye tanıtırken yakın çekime başvurmak yerine, karakterinin ekranda görüldüğü kareyi dondurur ve bir dış ses veya altyazı ile izleyiciye bu karakter hakkında bilgi verir.

Sinema tarihinde ilk girişimlerden bu yana sinema dilinin oluşturulması çabaları içinde biçem arayışları da değişmiş ve gelişmiştir. Bunun başlıca nedenlerinden birisi, zaman içinde gelişen teknoloji ile birlikte yönetmenlerin sahip olduğu olanakların

gelişmesidir. Çünkü sanatçı, doğal olarak elindeki araç neye uygun düşünüyorsa, ancak onu yansıtabilmektedir. Bir başka deyişle, teknoloji sanatçının seçim özgürlüğünü kısıtlamakta ya da arttırmaktadır. 80 yıl önceki ile bugünkü sinema teknolojisi arasında çok önemli farklar olduğunu göz önünde bulundurursak, gelişen teknoloji ile birlikte değişen biçem arayışlarının da farklılaştığı görülebilir. Ancak sanatçının seçim özgürlüğünü etkileyen tek etmen teknoloji değildir. Bunun yanında toplumsal-kültürel-düşünsel faaliyetler, akımlar, hareketler de sanatçının tercihlerine doğrudan veya dolaylı olarak etki eder. Sanatçının ortaya çıkarmış olduğu yapıtlarda, yaşadığı ve içinde bulunduğu toplumun, dönemin ve zamanın koşullarının yansımaları gözlenebilir.

Yapılan literatür taramasında sinema tarihinin gelişimi ile koşut olarak değişen ve gelişen biçem arayışları konusuna Batı kaynaklı sinema çalışmalarında yer verildiği saptanmış, ülkemizde sinemaya ait bilimsel çalışmalar içinde Türk Sineması'nda değişen biçem arayışları ile belli bazı sinema ustalarımızın sinemasal biçemleri konusuna hemen hemen hiç değinilmediği fark edilmiştir. Bu nedenle konunun araştırılmasının önemli ve araştırmaya değer nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Sinema tarihinde pek çok yönetmen ve onların yönettiği pek çok film bulunmaktadır. Yönetmenlerin yaratmış olduğu bu filmler, yer ve zamana göre değişebilmektedir, fakat biçemi olan bir yönetmen her filmde –asgari düzeyde bile olsa– kendi sinema diline ait unsurları barındırır ve bu dili mutlaka izleyicisine hissettirir. Sinemada biçemi oluşturmaya yarayan bu öğeler anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses gibi sinemasal anlatımın temel öğeleridir. Yönetmene ait bir bakış açısını da sunan bu öğelerin her birisinin ayrı ayrı ve kendilerine özgü biçemi de olabilir. Örneğin, senaryonun biçemi, bu senaryoyu sahneye koyma biçemi, dekorun biçemi, kurgu biçemi veya oyunculuk biçemi. Fakat esas ve önemli olan, hepsinin bir araya gelmesinden oluşan filmin, yani yönetmenin biçemidir.

Kendine özgü biçemi olan bir yönetmenin filmi, sadece görüntülerin ve diyalogların arka arkaya sıralanmasından oluşan, ilkel bir sinematografik gösteri değildir; onun filminde zaman ve mekân uyumu bulunur. Kişilerin mekânlar ve diğer kişiliklerle olan ilişkileri yüzeysel ve sıradan değildir; diyaloglarında belli bir düşünce yoğunlaşması bulunmaktadır. İçerik açısından, sıradan ve basit sözcüklerden oluşmayıp, bir orijinalliğe sahiptir. Dekor,

giysi ve makyaj, canlandırılmak istenen ortama uymaktadır. Oyuncular ise, canlandırdıkları kişilere karşı duyarlı ve içtendir.

Sinemasal çalışmalar evrenine bakıldığında, yapılan akademik film eleştirilerinin ve çalışmalarının, daha çok metin (text) üzerine yoğunlaşmış/odaklanmış olduğu görülmektedir. Tüm bu çalışmalarda antropoloji, göstergebilim, sosyoloji, psikanaliz, yapısalcılık, feminizm ve edebi eleştiri gibi disiplinlerin yöntemlerinden yararlanılmaktadır. Adı geçen disiplinlerdeki tüm bu eleştirmenler ve araştırmacılar, sinemaya kendi özel ilgi alanları çerçevesinde yaklaşmaktadırlar.

Film çalışmalarında, incelenecek ya da araştırılacak şeyin sadece bir metinden ibaret olmadığı çoğu kez göz ardı edilmektedir. Tasarım veya başlangıç aşamasında ortaya çıkan yazılı bir metin, belirli ve özel bir takım süreçlerden sonra görsel ve işitsel bir anlatım, bir film haline gelmektedir. Sonuçta meydana çıkan film, artık yalnızca yazılı bir metinden ibaret değildir. Bu materyalin oluşumu (görüntünün düzenlenmesi, kurgulanması ve müzik eklenmesi) sıradan bir olay değildir. Başka bir deyişle, biçem basit bir şekilde metnin gelişigüzel giydirilmesi değildir.

Örneğin, bir filmde bir karakterin söylediği sözler, senaryonun yani metnin bütünü içinde özel bir yere sahip olsa bile, asıl etkili olan ve o metni anlamlı kılan, karakterin bu sözü söylediği anda perdedeki/ekrandaki görüntüleniş tarzıdır. Başka bir deyişle, sözü de, karakteri de ifade eden asıl unsurlar; kameranın yeri, açısı, çerçevenin ve odağın türü, arka planda yer alan öğeler, oyuncuların konumu, mizansen, renk ve sesin kullanımı gibi özelliklerdir.

Yabancı kaynaklı sinema çalışmalarında, biçem incelemelerine, tarihine veya çözümlemelerine rastlamak mümkün iken, Türk Sineması'ndaki çalışmalara bakıldığında, böylesine önemli bir konu hakkında yeterince çalışma olmadığı fark edilmiştir. Şimdiye kadar yapılmış çalışmalar ve araştırmalar, sinema tarihimize bu açıdan yaklaşmamış, Türk Sineması'nda biçem konulu bir araştırma, şimdiye kadar hiç yapılmamıştır.

Evren, günümüz sinema tarihinin izlenmekten çok yinelenen yanlış bilgi zincirinin ezberlenmesinden oluşmakta olduğunu söylerken, yapılan bu sağlıksız değerlendirmelerin de kimi sinemacıları usta payesine erıştırirken, kimilerini de yok saydığını vurgular (2002 :

69). Evren'in böyle düşünmesinin önemli bir nedeni de, Türk Sineması hakkında yapılan çalışmaların azlığıdır.

Lütfi Ömer Akad, Türk Sinema Tarihi'nde gerçek anlamda sinema dilini kurma ve uygulama açısından akla gelebilecek ilk isimdir. Çünkü ondan önceki dönem, Türk Sineması'nda, tiyatrodan yetişme yönetmenlerin egemenliği altında geçen ve sinemanın "tiyatro gibi" yapıldığı bir etkilenme dönemidir. Türk Sineması'nda asıl ve gerçek sinema çalışmalarının, 1952'de Lütfi Ö. Akad'ın **Kanun Namına** isimli filmi ile başladığı konusunda sinema tarihi yazarları aynı görüşü paylaşmaktadır (Özön, 1995: 28). Akad, yaptığı filmler ve Türk Sineması'na getirdiği yeniliklerle, kendisinden sonra gelen yönetmenlere öncülük etmiş ve onları etkilemiştir.

Burçak Evren, Lütfi Ömer Akad'ın, Türk Sineması'nda kendine özgü bir biçim oluşturmuş ve bu biçimi yalnızca başyapıtlarında değil, ticari kaygılarla çekilmiş sıradan filmlerinde bile aynı düzeyde ve çizgide sürdürebilmiş tek usta olduğunu söyler (2002 : 68). Kurtuluş Kayalı ise, Akad'ın, Türk Sineması'nda kendine özgü biçimi olan birkaç yönetmenden biri olduğunu ve bu nedenle sinemasının ayrıntılı bir biçimde incelenmesi gerektiğini belirtir; O'na göre, son dönem Türk Sinemacılarının, Akad Sinemasından, sadece kişisel anlatım açısından değil, düşünsel anlamda da öğreneceği çok şey bulunmaktadır. (1994 : 118).

Akad, her çağdaş sanatçı gibi, yaşadığı dönemin toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasal koşullarından etkilenmiştir. Ele aldığı içeriği, içinde yaşadığı toplumun ve sinemanın gerçeklerinden soyutlamayarak, kendisine özgü bir davranış biçimi geliştirip sunan ilk Türk yönetmendir. Dolayısıyla, Türk Sinemasında biçem konusundaki bir çalışmanın, Lütfi Ömer Akad ile başlamasının gerekliliği açıktır.

Daha önce, Lütfi Ömer Akad hakkında ilk ve en kapsamlı araştırmayı yapmış olan Alim Şerif Onaran, yönetmenle aynı ismi taşıyan bu araştırmasında, Akad'ın Sineması üzerine genel bir değerlendirmede bulunmuştur. Onaran, Akad'ın sinema ve televizyon için çektiği tüm kurmaca ve belgesel filmlerin ayrıntılı konu-oyuncu ve ekip bilgilerinin yanı sıra, filmlerle ilgili kişisel yorumlarına yer vermiş; sonuç olarak da Lütfi Ömer Akad Sineması hakkında genel çıkarsamalar yapmıştır.

Onaran'ın bu çalışması, Lütfi Ömer Akad'ın sineması üzerine genel anlamda fikir edinilecek bir kaynaktır. Şüphesiz ki onun yapmış olduğu bu çalışma, Akad'ın sinemasına biçimsel olarak yaklaşacak olan bu araştırma için önemlidir ve başlangıç noktası oluşturmaktadır. Bu araştırmanın ayırt edici özelliği ise, Akad'ın, Türk Sinemasının diğer yönetmenleri arasında farklılaşan biçiminin ve sinema dilinin ne olduğunu ortaya çıkartmaktadır.

Bir yönetmenin sinemasını analiz edebilmek ve biçimini anlayabilmek için, onun filmlerini sinemanın biçimsel öğelerini nasıl kullandığını incelemek gerekmektedir. "Lütfi Akad Sineması" ile kastedilen şey, aslında Akad'ın sinemasal biçimidir. Dolayısıyla, bu araştırmanın temel sorununu da, Akad'ın biçimini ortaya çıkarmak oluşturmaktadır.

Lütfi Ömer Akad'ın, sinema dilini kurarken, sinemanın biçimsel öğelerini (anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses) nasıl kullandığı ve onları perdede nasıl yansıttığı, bu kullanım tarzı ile neyi ifade etmek istediği, yaşadığı dönemin sinema koşullarından ne şekilde etkilendiği, sonuçta bu öğelerin birleşmesiyle ortaya çıkan sinemasal biçiminin ne olduğu, onu Türk Sineması'nın biçimsel gelişmesinin daha iyi anlaşılması ve değerlendirilmesi açısından son derece önemli bir sorun olarak belirlemektedir.

## 1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, sinemada biçim kavramından yola çıkarak, Lütfi Ömer Akad'ın sinemasal biçiminin ne olduğunu saptamak, ne yönde değiştiğini incelemek ve bu değişimi, dönemin sinemasal ortamı ile ilişkilendirerek irdelemektir. Bu amaç doğrultusunda, aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Anlatı yapısının özellikleri nelerdir? (Öyküler nasıl ve nerede başlamaktadır? Sergileme ve gelişme bölümleri nasıl ilerlemektedir? Öykülerde olay örgüsünü başlatan ve ilerleten ana çatışma nedir? Çatışma doruk noktada nasıl çözümlenmektedir? Öyküler nasıl sonuçlanmaktadır? Birbirine karşıt amaçları olan ana ve yan karakterler kimlerdir, bunların başlıca özellikleri nelerdir? Öykünün ana teması nedir?)
2. Sinematografinin özellikleri nelerdir? (Filmde kullanılan kamera hareketleri nelerdir? Bu kamera hareketlerinden hangileri daha fazla, hangileri daha az kullanılmıştır? Bu

kamera hareketleri filmde nasıl ve hangi amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır? Filmde kullanılan çekim ölçekleri ile kamera açıları nelerdir? Bu ölçekler ve açılardan hangileri daha fazla, hangileri daha az kullanılmıştır? Bu çekim ölçekleri ile kamera açıları filmde nasıl ve hangi amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır?)

3. Mizansenin özellikleri nelerdir? (Filmde kullanılan çerçevelemenin özellikleri nelerdir? Filmde çerçeveleme nasıl ve hangi amaçlar doğrultusunda düzenlenmiştir? Alan derinliğini düzenleyen sahneler var mıdır? Varsa, bu sahneler nasıl ve hangi amaçlar doğrultusunda düzenlenmiştir? Filmde kullanılan aydınlatma yöntemleri nelerdir? Bu yöntemlerin özellikleri ve kullanım amaçları nelerdir? Kullanılan dekor, kostüm ve makyajın özellikleri, bunların filmde kullanım amaçları ve şekilleri nelerdir?)
4. Kurgunun özellikleri nelerdir? (Kullanılan kurgu türleri nelerdir? Kullanılan kurgunun özellikleri ve kullanım amaçları nelerdir? Filmde kullanılan noktalama işaretleri ve geriye dönüşler(flashback) nelerdir? Bunların kullanım şekilleri ve amaçları nelerdir? Filmlerde bu noktalama işaretlerinden başka, farklı geçiş yöntemleri var mıdır? Varsa özellikleri ve kullanım amaçları nelerdir?)
5. Sesin özellikleri nelerdir? (Kullanılan diyalogların özellikleri, kullanım şekilleri ve amaçları nelerdir? İç ses, dış ses, doğal ses, dıştan ses ve anlatıcı gibi kullanılan ses efektlerinin özellikleri, kullanım şekilleri ve amaçları nelerdir? Filmde kullanılan müziklerin türleri, özellikleri ve sözleri nelerdir? Bu müziklerin kullanım şekilleri ve amaçları nelerdir?)

### 1.3. Önem

Türk Sineması'nda, Metin Erksan ve Yılmaz Güney gibi, çok sınırlı sayıda yönetmenin sinemasından söz edilir ve onları diğerlerinden ayıran farklılıklar ile özellikler var kabul edilir. Oysaki, bu farklılıklar veya özellikler, gerçekte yönetmenlerin biçimleri ile ilişkilidir; "Erksan Sineması" ile söylenmek istenilen şey, aslında Erksan'ın biçimidir. Lütfi Akad da, tıpkı Erksan veya Güney gibi, sinemasından söz edilen ve diğerlerinden ayrılan yönetmenlerimizden biridir. Akad'ın biçiminin ne olduğunu açıklamak ve ne yönde geliştiğini saptamak, sonuçta, Türk Sineması'ndaki anlatım dilini incelemek ve bu dilin ne yönde geliştiğini açıklamaktan farklı bir şey değildir.

Türkiye’de sinema üzerine düşünmek, inceleme ve araştırma yapmak, bundan yola çıkarak da Türk Sineması’nı yeterince değerlendirebilmek için, bu alanda bugüne kadar neler yapıldığını ve nerelere varıldığını bilmenin faydalı olacağı düşünülmektedir. Türk sinema sanatını hep ileri götüren kişilerin başında Lütfi Ö. Akad gelmektedir. Türk Sineması, onun ve diğer belli başlı sinemacıların eserlerinin tam bir araştırılması değerlendirilebilir.

Ülkemizde, şimdiye kadar yapılan sinemasal çalışmalar ve araştırmalar, sinema tarihimize biçimsel bir açıdan yaklaşmamıştır. Akademik çalışmaların sinemaya dolaylı yollardan katkıda bulunduğu düşünülürse, sinemamıza biçimsel açıdan yaklaşan bu araştırmanın, Türkiye’de sinema sanatının ve film dilinin gelişmesi açısından da ne denli önemli olduğu ortadadır.

#### **1.4. Varsayımlar**

Bu araştırmanın varsayımları şunlardır:

1. Sinemada biçimi oluşturan/yaratan unsurlar, sinemanın temel anlatım öğeleri diye tanımlanan “anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses”dir.
2. Bir yönetmenin biçimini anlamak için, onun, bu temel anlatım öğelerini nasıl, ne sıklıkta ve hangi amaçlarla kullandığına bakmak gerekmektedir.
3. Bir yönetmenin biçimi analiz edilip ortaya çıkarılırsa, onun dünya görüşü, ideolojisi ve olaylara bakışı hakkında da fikir sahibi olunabilir.

#### **1.5. Sınırlılıklar**

Bu araştırma, Lütfi Akad’ın biçimini incelerken, sinemanın temel anlatım öğelerinden yalnızca anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses ile sınırlıdır. Bu biçimsel öğeler arasında varolabileceği düşünülen “Oyunculuk” unsuru, bu araştırmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Bunun başlıca nedeni ise, araştırmanın yöntemidir.

Akad’ın oyunculuk biçimini gerçekçi, tutarlı ve sağlıklı bir şekilde analiz edebilmek için yönetmenle, oyuncularıyla, filmlerinin çekimi sırasında orada bulunmuş kişilerle söyleşiler yapmak, onlar hakkında yayınlanmış anıları veya başka eserleri detaylı olarak incelemek gerekmektedir. Akad’ın biçiminin izlerini araştıran bu araştırma, genel tarama

modelinde olduğu için, bulgular ve veriler, seçilen filmlerin VHS kayıtlarının izlenmesi ile elde edilecektir. Bu nedenle, yalnızca film kayıtlarının izlenmesine dayanan bir film çözümlemesinde, yönetmenin oyunculuk biçiminin sağlıklı olarak analiz edilemeyeceği düşünülmektedir.

Araştırmadaki diğer bir sınırlılık ise, incelenen filmlerin sayısı ile ilgilidir. Lütfi Akad sineması başlıca iki döneme ayrılmaktadır. Bu dönemler, yönetmenin sinemasındaki değişimleri anlatan, bir yandan da, onun biçimini oluşturan öğelerdeki değişimi yansıtan dönemlerdir. Lütfi Akad 25 yıllık sinema yaşantısı boyunca toplam 48 kurmaca film yönetmiştir. Araştırmada, Akad'ın bu dönemlerini temsil edici nitelikte olduğu düşünülen yalnızca dokuz filmi çözümlenmiştir. Bu dönemlerin ve filmlerin ne olduğu, hangi unsurlara göre seçildiği ise araştırmanın yöntem bölümünde açıklanmıştır.

Bu bağlamda, Akad Sineması'nın birinci dönemi (1949-1962) için, *Kanun Namına* (1952), *Beyaz Mendil* (1955), *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) ve *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) filmleri; ikinci dönemi (1964-1974) için, *Hudutların Kanunu* (1967), *Vesikalı Yarım* (1968), *Irmak* (1972), *Yaralı Kurt* (1972) ve *Gelin* (1973) filmleri ele alınmıştır.

## 2. YÖNTEM

Sinemada biçem konusunda çalışmalar, bu araştırmanın yönteminin belirlenmesi açısından yol gösterici olmuştur. Yapılan literatür taraması sonucu, film biçemi ve analizi üzerine yapılmış aşağıdaki çalışmalara rastlanılmıştır:

Bu çalışmaların ilki, **Lindley Hamilton**'ın yapmış olduğu **Fragments: Bresson's Film Style** isimli olanıdır. Robert Bresson'un film biçimini araştıran bu çalışma, gözlemlere ve filmlerin ayrıntılı okunmasına dayanmaktadır. Yazar, ele aldığı filmleri kare kare izlemiş, her filmin üzerinde ayrıntılı bir şekilde durmuş ve çalışmasını şu konular üzerinde gerçekleştirmiştir: Çekim süresinin uzunluğu, özne ve kamera arasındaki mesafenin uzunluğu ile aralarındaki ilişki, kameranın açısı, kamera hareketleri ve bunların çekimdeki aksiyon ile olan zamansal ilişkileri, çekimler arasındaki bağlama işaretleri (geçiş türleri), çekimdeki mekânların, kişilerin, nesnelerin ve aksiyonun, diyaloglar ve sesler ile birlikte paralel bir şekilde tanımlanması/açıklanması ve bu çekimler ile Bresson'un senaryosunda tanımladığı çekimlerin benzerlikleri gibi öğeleri.

Yaptığı film biçem analizinin disiplinler arası olması gerektirdiğini belirten Hamilton, çağdaş edebî eleştirmen ve kuramcılarının edebî biçimler ile anlatılar üzerine yapmış oldukları analizlerin kendisine yol gösterici olduğunu belirtir. Özetle bu yöntem; edebiyat kaynaklı bir kuramdan yola çıkarak, yönetmenin tüm filmleri yerine seçilen birkaç filmini, göstergebilimsel açıdan çözümleyerek onun biçimini incelemektedir.

Bir diğer biçem çalışması, **Barry Salt**'ın, **Film Style and Technology: History and Analysis** isimli araştırmasıdır. Bu çalışma, daha çok, popüler/yaygın (mainstream) sinema ile temellenmiş, ve genelde avant-garde filmleri bu çerçeveye almamaya çalışmıştır. Çalışmanın omurgasını, film biçeminin özelliklerinin gelişim tarihi ile bu biçimsel gelişimde bağlantısı (ilgisi) olabilecek sinema teknolojisindeki gelişmeler oluşturmaktadır. Yazar araştırmasını 1895 ila 1990 yılları arasında kalan dönem ile sınırlandırmıştır. Çalışmanın başında, sinema tarihine yön vermiş kuramlar-akımlar-kişilerden bahsedilerek, kuramsal ve estetik çatı kurulmakta, daha sonra beşer ve onar yıllık dönemlerle sinemada biçimsel ve teknolojik gelişmeler anlatılmaktadır. Son bölümde ise, verilen tüm bu bilgiler ışığında Max Ophuls'un filmlerinin biçimsel analizi yer almaktadır.

Bişemsel analiz bölümünde yazar, Ophuls'un çektiği toplam 25 filmi incelemektedir. Bu 25 filme ait kamera hareketlerini ve çekim ölçeklerini grafikler yardımıyla sergileyen yazar, daha sonra, 20 filme ait biçemsel yorumlarda bulunmaktadır. Sadece iki filmin ayrıntılı çekim ölçeği grafiğinin bulunduğu biçemsel analiz, yazarın Max Ophuls ve filmleri hakkında yaptığı öznel değerlendirmeler ve yorumlarla son bulmaktadır. Özetle bu yöntem; 1895-1990 yıllarını kapsayan dönemin gelişen ve değişen sinema teknolojisini incelemekte, ortaya çıkardığı veriler ışığında ise, ele aldığı yönetmenin filmlerini incelemektedir. Bu inceleme, yönetmenin tüm filmlerindeki çekim ölçekleri ve kamera hareketlerinin tanımlanması ve sayılmasına odaklanmıştır.

Bir başka çalışma ise, **David Bordwell'in French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory and Film Style** isimli araştırmasıdır. Bordwell bu tez çalışmasında 1918 ve 1928 yılları arasında, Fransa'da ortaya çıkarak, film kültürü, film kuramı ve film biçemi alanında çok farklı bir akım yaratmış ve "Fransız İzlenimci" sineması diye nitelenmiş avant-garde hareketi incelemektedir. Yazar, çalışmasının ilk bölümünde İzlenimcilik Akımını açıklayarak, Fransa'da o dönemde oluşan sinema/film kültürünün hangi şartlarda ortaya çıktığını ve bu avant-garde akımı ortaya çıkaran öğeleri belirtmektedir. Daha sonra İzlenimci Film kuramından bahseden yazar, son bölümde ise İzlenimci Film biçeminden bahsetmektedir. Bu biçemi oluşturan öğeleri belirlemek amacıyla, döneme ait ve farklı yönetmenlerce çekilmiş 36 filmi detaylı bir şekilde inceleyen yazar, tüm bu filmleri, İzlenimci olmayan diğer Fransız filmleri ve Sovyet ve Alman sinemasının o döneme ait örnekleri ile karşılaştırmıştır.

Araştırmasının amaçları doğrultusunda İzlenimci Sinemanın biçemini ortaya çıkartmayı amaçlayan yazar, çeşitli ana başlıklar belirlemiştir. Ele aldığı filmlerdeki kameranın açısı, hareketi ve konumu ile kamera çalışmasını irdelleyen yazar; aydınlatma, dekor ve oyuncu yönetimi ile mizansenini araştırmış; son olarak da çekimler arasındaki uzamsal, zamansal ve ritmik ilişkiler ile kurguyu incelemiştir. Sonuç bölümünde ise, uyguladığı bu yöntem üzerine ortaya çıkan sonuç hakkında kişisel değerlendirmeler ve yorumlarda bulunmuştur. Özetle bu yöntem; sinema tarihini etkileyen ve belirli bir zaman aralığında gerçekleşen bir akımın başlıca örnek filmlerinin, bu dönemi oluşturan

sosyolojik/tarihsel/ekonomik gelişmelerin ışığında ve bir estetik kuram temel alınarak, yapısalcı bir yöntem ile çözümlenmesine dayanmaktadır.

Biçem kavramı, farklı amaçlar için farklı çözümlenme yöntemlerini gerektirmektedir. Bir dönemin biçemini incelerken amaç, ilgili bütün filmlerin veya çoğunun nasıl birbirlerine benzediğini açıklayabilmek olduğu için, yapılması gereken şey, o filmlerin ve yönetmenlerinin ortak özelliklerini bulup ortaya çıkarmaktır. Fakat bir yönetmenin biçemini analiz ederken yapılması gereken, o yönetmeni diğerlerinden ayıran ve onu farklı kılan özellikleri bulmaktır.

Lütfi Ömer Akad'ı diğer yönetmenlerden ayıran biçemsel unsurların ortaya çıkarılmasına dayanan bu araştırma, yöntem olarak, buraya kadar özetlenen biçemsel çalışmaların ikisinden yararlanacaktır. Araştırmanın amaçlarına daha uygun olduğu düşünülen bu çalışmalar, Hamilton ve Bordwell'in yapmış olduğu biçem araştırmalarıdır. Hamilton'ın Robert Bresson sinemasını, Bordwell'in de Fransız İzlenimci Sinema akımını irdeleyişi, yöntem olarak birbirinden çok da farklı gözükmemektedir. Lütfi Akad'ın biçeminin ne olduğunu ortaya çıkarmayı amaçlayan bu araştırma, yöntem olarak bu iki biçemsel çalışmadan yararlanmış olmasına rağmen, temelde onlardan farklılık göstererek yepyeni biçemsel bir çözümlenme modeli önermektedir.

Hamilton çalışmasında, Bresson'un üç filmini karakter merkezli bir anlatı yapısı ile çözümlerken, bir filmini oyuncu yönetimi, iki filmini ise ses öğesinin kullanımını açısından inceler. Bordwell ise anlatı yapısı ile hiç ilgilenmeyerek ele aldığı filmleri sinematografi, mizansen ve kurgu öğelerini analiz eder. Bu araştırma ise onlardan farklı olarak, seçilen dokuz filmin her birisini ayrı ayrı anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses başlıklarına göre ele alırken yeni bir biçemsel çözümlenme modeli önerir. Bu araştırmanın önerdiği, bu ana beş başlık ve onların alt başlıklarından oluşan biçemsel çözümlenme yöntemi, Hamilton ve Bordwell'in biçemsel çözümlenme yöntemlerinden farklıdır.

Seçilen bu yöntemin ışığında, Akad'ın biçeminin izi sürülürken yararlanılan temel kaynaklar ise, David Bordwell ile Kristin Thompson'ın birlikte yazdığı **Film Art: An Introduction** ile Louis Giannetti'nin yazmış olduğu **Understanding Movies** isimli çalışmalardır. Çünkü bu çalışmalar, sinemada biçemi oluşturan temel anlatım öğelerinin anlamlarını, nedenlerini, kullanılış amaçlarını incelerken; biçemsel öğelerin filmlerde

izlerini sürerek nasıl ve hangi amaçlarla kullanılmış olduklarını araştırır ve sorgular. Bordwell ve Thompson çalışmalarında sinemanın biçimsel öğelerini sinematografi, mizansen, kurgu ve ses olarak açıklarken, Giannetti, sinemanın bu temel anlatım öğelerine oyunculuk, öykü, ideoloji ve kuramı da eklemektedir. Her iki çalışma da, ele aldıkları bu öğeler çerçevesinde, Orson Welles'in *Citizen Kane* filminin örnek bir çözümlenmesini yapmaktadır. Lütfi Akad sinemasının biçimini araştıran bu çalışmanın yöntemi ise şu şekildedir:

Çalışmanın **birinci bölümünde** biçim kavramı tanımlanmaya çalışılırken, kavrama ilişkin farklı kuramsal tanımlar ve yaklaşımlar verilmiştir. Daha sonra gelen **ikinci bölümde**, sinemada biçimin ne anlama geldiği sorgulanmış, sinemada biçim kavramının doğuşu ve gelişimi tarihsel bir süreç içinde açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın **üçüncü bölümünde**, sinemada biçimi yaratan temel anlatım öğeleri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Genel olarak Akad sineması ve filmlerinin yapıldığı dönemin sinema ortamını anlatan **dördüncü bölümde**, Akad'ın yaşam öyküsü verilerek, sineması (1949-1962) ve (1964-1974) yıllarını kapsayan iki farklı döneme ayrılmıştır. Bu dönemler, yönetmenin sinemasındaki değişimleri anlatan, bir yandan da onun biçimini oluşturan öğelerdeki değişimi yansıtan dönemlerdir. Her bir dönemde, Akad'ın çekmiş olduğu tüm filmler özetlenmiş, dönemlerin sinema ortamları ayrıntılı bir şekilde sunulmuştur.

Çalışmanın **beşinci bölümünü** ise, Akad'ın ele alınan filmlerinin çözümlenmesi oluşturmaktadır. Alim Şerif Onaran, Lütfi Akad Sinemasını (1949-1962) ve (1964-1974) yılları arası olmak üzere başlıca iki döneme ayırmaktadır. Onun yaptığı bu sınıflandırmaya göre Akad Sinemasının ilk dönemi, **Vurun Kahpeye** (1949) filmi ile başlayıp **Üç Tekerlekli Bisiklet** (1962) filmine kadar sürmekte; ikinci dönemi ise **Tanrının Bağıışı Orman** (1964) isimli belgesel filmi ile başlayıp **Diyet** (1974) filmi ile sona ermektedir (1977: 242).

Bu araştırmanın amaçları doğrultusunda da Akad'ın (1949-1974) yılları arasında çektiği tüm filmlerine ulaşılmaya çalışılmış, ulaşılabilen filmleri arasından Akad Sineması'nın gelişiminin örnekleri olabilecek ve onun biçimindeki izleri en iyi temsil edebilecek nitelikteki dokuz filmi seçilmiştir. Bu filmler, Akad'ın birinci ve ikinci dönemlerine göre şu şekilde sıralanabilir:

**Birinci dönem (1949-1962):** Kanun Namına (1952), Beyaz Mendil (1955), Yalnızlar Rıhtımı (1959) ve Üç Tekerlekli Bisiklet (1962).

**İkinci dönem (1964-1974):** Hudutların Kanunu (1967), Vesikalı Yarım (1968), Irmak (1972), Yaralı Kurt (1972) ve Gelin (1973).

İncelenen bu dokuz filmin her biri, sinemada biçemi yaratan temel anlatım öğeleri olan **Anlatı Yapısı, Sinematografi, Mizansen, Kurgu ve Ses** başlıklarına göre şu şekilde analiz edilmiştir:

İlk aşama olan **Anlatı Yapısı**'nda, filmin, kısa bir özeti verilmiş, daha sonra, film, sergileme-çatışma-gelişim-doruk nokta ve sonuç bölümlerine ayrılmıştır. Sergilemede, öykülerin ve karakterlerin tanıtılması, çatışmada filmde olay örgülerini başlatan çatışmalar, gelişimde birbirine karşıt amaçlar taşıyan karakterler çerçevesinde öykünün ilerleyişi, doruk noktada çatışmanın sonuçlanması, sonuç bölümünde ise öykülerin nasıl sona erdiği, karakterlerin nasıl bir noktaya ulaştığı irdelenmiştir. Daha sonra, filmdeki ana ve yan karakterler, başlıca özellikleri ile analiz edilerek, en sonunda filmin ana teması belirtilmiştir.

İkinci aşama olan **Sinematografi**, "Kamera Hareketleri" ve "Çekim Ölçekleri" olmak üzere iki alt başlığa ayrılmaktadır. İlk başlıkta, Akad'ın, filmlerinde kullanmış olduğu kamera hareketleri (çevrinme-kaydırma-vinç) tek tek ve sahne sahne saptanarak, bu hareketlerin sıklığı, amaçları, nedenleri ve ortak özellikleri araştırılmıştır. (Örneğin, kamera hareketinin amacı oyuncunun öznel çekim açısını desteklemek midir? gibi). İkinci aşamada ise Akad'ın kullanmış olduğu çekim ölçekleri (yakın-baş-göğüs-orta-boy-genel) ile açıları (alt-üst-eğik) tespit edilmiş ve yine bunların sahnelerine göre kullanılış amaçları irdelenmeye çalışılmıştır. (Örneğin, bir karakteri görüntülerken kullanılan alt açının amacı gerilim ögesi yaratmak mıdır? gibi.)

Üçüncü aşama olan **Mizansen**, "Çerçeveleme", "Aydınlatma", "Dekor ve Kostüm" olmak üzere, üç alt başlığa ayrılmaktadır. Çerçevelemede, yönetmenin, kare içindeki mekânı, figürleri ve oyuncularını düzenleme şekli, alan derinliği, görüntüdeki alan içinde kalan nesnelerin özellikleri ve tüm bunları ne amaçla yapmaya çalıştığı araştırılmıştır. (Örneğin, bir sahnedeki çekimlerin düzenlemesindeki asıl amaç dikkatimizi belirli bir objeye çekmek için midir? gibi.) Aydınlatmada, yönetmenin kullanmış olduğu genel ve

özel aydınlatma yöntemleri ile bunların filmin dramatik yapısı üzerindeki katkısı analiz edilmiştir. (Örneğin, belirli sahnelerde oyuncuların yüzlerine sürekli özel bir aydınlatma mı yapılıyor? gibi.) Dekor ve kostümde ise, Akad'ın filmlerinde yarattığı dekorların ve oyuncuları üzerinde kullandığı kostümlerin özelliklerini incelenerek, tüm bunların, filmin iletmek istediği mesaj ile ilgisi irdelenmiştir. (Örneğin, kullanılan dekorun filmde bir amacı var mı veya oyuncunun kostümü onun sosyal statüsü hakkında bir mesaj veriyor mu? vb.)

Dördüncü aşama olan **Kurgu'da**, filmde, görüntülerin ard arda gelerek oluşturduğu bütünlüğün türü ve amaçları çözümlenirken, kullanılan geriye dönüşlerin ve noktalama işaretlerinin (kesme-açılma-kararma) sıklıkları ve nedenleri saptanmaya çalışılmıştır. (Örneğin, filmin kurgusu bütüncül bir kurgu mu, yoksa, belirli sahneler birbirine hep aynı noktalama işaretleri ile mi bağlıyor? vb.)

Son aşama olan **Ses'de** ise, karakterlerin kullandığı diyaloglar, sahnelerde kullanılan müzikler ve ses efektlerine (dış ses-dıştan ses-doğal ses) göre analiz yapılarak, ortak özellikler araştırılmıştır. (Örneğin, filmlerde karakterler sürekli İstanbul Türkçe'si ile mi konuşuyor veya kullanılan müzik ile gürültünün kullanım nedeni gerilim yaratmak amaçlı mıdır?)

Tüm bu aşamalarda, filmlerde kullanılan ve izleyicinin bilinçli bir şekilde fark edemediği tekniklerin izi sürülmüş, hangilerinin daha sık kullanıldığı saptanarak; onların film içinde genelde ne şekilde kullanıldıkları bulunup, ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu teknikler, tüm bir filmde veya sadece tek bir sekansta gerçekleşen bir tekrar olabilir, bir değişim olabilir, bir paralellik veya bir geliştirme olabilir. Başka bir deyişle, bir önceki aşamada saptanan sık kullanılan biçimsel öğelerin, film içindeki sahnelerde hangi şekillerde ve nasıl kullanıldığı araştırılmıştır.

Akad'ın filmlerinin biçimsel analizi yapılırken, bu beş aşama, bir film içinde ayrı ayrı sorgulanmış ve yanıtlar bulunmaya çalışılmıştır. Böylece, yönetmenin, filmlerinde bu biçimsel öğeleri nasıl ve hangi şekillerde kullandığı, birbirini tekrar ve takip eden biçimsel öğelerin olup olmadığı, biçiminin, sinemasının dönemlerine göre bir değişim gösterip göstermediği ortaya çıkarılmıştır. Daha sonra, elde edilen bu veriler, dönemin sinema ortamına ait özelliklerle ilişkilendirilmiş ve Akad'ın bu ortamdan ne derece etkilendiği yorumlanmıştır.

Araştırmanın sonunda, ek olarak 26 adet grafik ve 9 adet çizelge yer almaktadır. Bu grafikler ve çizelgeler çözümlenmesi yapılan dokuz filmdeki çekim ölçeklerini, kamera hareketlerini ve açılarını gösterirken, 8 grafik de bu öğelerin tüm filmlerdeki kullanılış sıklığına göre toplam sonuçları vermektedir.

Araştırmanın amaçlarına ulaşabilmek için, seçilen konularla ilgili bir literatür (alanyazın) taraması yapılmış, Anadolu Üniversitesi Kütüphane ve Dökümantasyon Merkezi'nden olduğu gibi, diğer üniversitelerin ve Yüksek Öğretim Kurumu'nun kütüphane ve arşivleri ile internetten yararlanılmıştır. Filmlerin biçimsel çözümlemesinde, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi'nin teknik olanakları kullanılmıştır. Lütfi Akad filmleri, fakültenin ve Yılmaz Atadeniz'in video arşivinden elde edilmiş, izleme ise, video izleme odasından alınan video oynatıcı ve televizyon seti ile gerçekleştirilmiştir.

### 3. BULGULAR VE YORUM

#### 3.1. Biçem Kavramına İlişkin Tanımlar

Biçem, sanat ve estetik tarihinde çok geniş ve kapsamlı bir kavram olarak karşımıza çıkar ve kavrama ilişkin çok farklı tanıma rastlanabilir. Türkçe'ye günlük konuşma dilinde "üslup, stil" veya "tarz" olarak da çevrilebilen İngilizce *style* sözcüğü, sanat ve estetik alanında *biçem* olarak karşılık bulmaktadır. Biçem, bir sanat eserinin oluşumunda ve estetik açıdan değerlendirilmesinde son derece önemli bir role sahip olduğu için, çoğu eleştirmen-yazar-kuramcı-tarihçi ve araştırmacının ilgisini çekmiştir. Terime ait çok farklı tanımların varlığı da bu sebepten kaynaklanmaktadır. Örneğin, mimarî sanatı için yapılan biçem tanımlarından birisinde **Caroline Van Eck**, biçim ve içerik için konsantre olmanın, anlamlı bir mimari eser yaratmak için yetmediği zamanlarda, tasarım ve yorumun artık yeterli olmadığını, böyle zamanlarda ise ihtiyaç duyulan şeyin biçem olduğunu söyler (1995: 9).

**Graham Hough**, kavramı edebiyat açısından tanımlayarak, edebî sanatlarda kullanılan dili, düşüncenin elbisesi, biçemi de bu elbisenin belirli bir kesimi(parçası) ve modası olarak görür. Başka bir deyişle edebiyat açısından biçem, yazarın kendi doğasını okuyucusuna dikte etmesi ve kişiliğini ifade etmesidir (1969: 3).

Öte yandan **Dennis J. Spore** biçemi şöyle tanımlamaktadır:

Bir sanat yapıtı veya biçimi, evrene(kainata) bir bakış yöntemidir. Bu yöntemde bir veya birden fazla sanat dalının karışımı kullanılır. Özetle, sanatçının kendisini ifade etme yöntemi (çabası) onun biçimini oluşturur. O zaman biçem, o sanata özgü ifade yönteminin tipik özelliklerin ve maddi unsurların birleşmiş kullanımını denilebilir. Biçem, bir sanat yapıtını bireysel, tarihsel, okusal veya ulusal olarak tespit eden tipik özelliklerin vücuda gelmesidir (1989: 10).

Spore'un maddi özellikleri ön plana çıkaran bu tanımına karşı **Kagan**, biçim-içerik ilişkisi içinde bir tanıma tercih etmektedir. Ona göre biçem, belli bir içeriğin buyruğu altında olmakla birlikte, başlı başına, biçimin bir niteliği, biçim yapısının bir yasasıdır. Bu biçem hem içerikçe koşullanarak ona hizmet etmekte, hem de içerikten değişik bir şey olarak, biçimin görece bağımsızlığını belirtmektedir (Kagan, 1993 : 661).

Kagan'ın içeriğe bağımlı biçem tanımı, **Monroe C. Beardsley**'de biraz farklılık göstermektedir. Ona göre biçem; eğer bireysel objelerden bahsediliyorsa, metnin tekrar eden özelliklerinin kullanılması demektir. Eğer bir grup objeden veya belirli bir dönem ya da sanatçıdan bahsediliyorsa, genellikle anlatılmak istenen, metnin ve yapının (structure) tekrar eden özellikleridir. Beardsley için biçem, sadece bir grup tekrar eden karakteristik özellik değil, aynı zamanda bir karakteristik sistemdir (1981: 173).

**Mehmet Doğan** ise konuya Beardsley'den farklı olarak, daha genel bir açıdan yaklaşmaktadır:

Sanat yapıtlarında biçemi, 'düşünce ya da duyguları anlatım tarzı; bir dönemin, bir sanat türünün ya da bir sanatçının anlatış tarzı' olarak tanımlarız genellikle. Ne var ki, açıklanması, tanımı kadar kolay değildir. Sanatçının dönemi ve ülkesinin toplumsal ve tarihsel koşullarıyla ilişkileri, kişisel yeteneği ve dünya görüşü, sanat akımlarının birbirine etkileri gibi çeşitli ölçütlerin bir arada değerlendirilmesi gereken karmaşık bir sorundur biçem sorunu." (1998 : 296).

Doğan için, bir dönemin, bir dönem içinde belli bir sanat akımının biçemini ya da o sanat akımı içinde belli bir sanatçının biçemini anlamak için o dönemin, o sanat akımının ya da o sanatçının çeşitli yapıtlarını inceleyip aradaki benzerlikleri ya da ayrılıkları saptamak yeterli değildir. Aynı zamanda, bu ayrılıkların ve benzerliklerin sanat tarihi bakımından anlamını, toplumsal koşullarla ilişkisini saptamak da gerekmektedir. Ona göre bu, biçemin rastlantısal, keyfi ya da toplumsal yaşamdan bağımsız bir şey olmadığına en güçlü göstergesidir (1998 : 297).

Bu farklı tanımlar, genel olarak sanat ve estetik alanında çalışan araştırmacılara, yazarlara ve eleştirmenlere aittir. Bunun yanı sıra bir de, yalnızca biçem kavramını incelemiş araştırmacılar bulunmaktadır. **George Kubler**, biçem kavramı hakkındaki ilk ciddi araştırmaların 1950'li yılların başından itibaren başladığını belirtir. Ona göre, o yıllardan günümüze, biçem hakkında araştırmalar yapan başlıca üç eleştirmen ve kuramcı bulunmaktadır. Bunlardan ilki, biçem hakkındaki ilk makalelerden birisini yazmış olan **Meyer Schapiro**'dur. Schapiro, biçemi bireylerin ve toplumların sanatındaki "sabit biçim"i olarak görmektedir. Ona göre biçem, belli bir düzeni olan açıklayıcı bir dile benzemektedir;

bu biçem de bir kültürün tüm sanatları tarafından paylaşılan biçimler ve nitelikler içinde belirli bir zaman dilimi süresince ortaya çıkmaktadır (1987 : 164)

İkinci ünlü kuramcı, **James Ackerman**'dır. Schapiro'dan farklı olarak Ackerman, sanat çalışmalarında kurumlar ya da bireylerin değil, ürünler ve yapıtların birincil ve en önemli veriler olduğunu vurgulamaktadır. Bu yapıtlarda esnek ya da sabit bazı kesin karakteristik özellikler bulunduğunu söyleyen Ackerman, birbirinden farklılaşabilen bu karakteristikler topluluğuna da biçem adını verir (1987: 72).

**E.H.Gombrich** ise, terimin kökeninin Romalıların yazma aracının adı olan *stilus* sözcüğünden geldiğini söyler. Gombrich sanatçının yaradılışının, kişiliğinin ve belirli bazı öğeleri tercih etmesinin, motifin sanatçının elleriyle uğradığı değişimin tamamını değil de yalnızca büyük bölümünü açıkladığını düşünür. Çünkü ona göre, bu aşamada rol oynayan ve sayısı da oldukça fazla olan diğer etmenler, "biçem" diye adlandırılan faktörlerin bütününe oluşturur (1992 : 74). Gombrich, biçemi ortaya çıkaran faktörleri açıklarken de başka önemli bir konuya dikkat çeker. Ona göre sanatçı, doğal olarak elindeki araç neye uygun düşüyorsa, ancak onu yansıtabilmektedir. Başka bir deyişle "teknik", sanatçının seçim özgürlüğünü kısıtlamaktadır; örneğin bir kurşunkalem ile yapılan doğa tasviri suluboya ile yapılandan çok farklı olacaktır (1992 : 75).

Gombrich, kendi özgün biçimini oluşturmaya çalışan sanatçı için ise, ünlü İngiliz ressam Constable'a atıfta bulunur:

İngiliz ressam Constable'a göre sanatta takdir edilmenin iki yolu vardır: Sanatçı, başkalarının yaratmış oldukları üzerinde yoğunlaşabilir, onların eserlerine öykünür, değerli yanlarını seçip bir bileşim oluşturabilir veya yetkin olabilmek için doğrudan tüm bunların kaynağına, yani doğa'ya inebilir. İlk yolu seçen, biçimini resimler aracılığı ile geliştirir, başkalarinkinden türetilme nitelikte eserler yaratır. Diğer yolu seçen sanatçı ise, doğanın hiç dokunulmamış yeni yönlerini bulup ortaya çıkararak, kendi özgün biçimini yaratır (1992: 177-178).

Kimi eleştirmenler ve kuramcılar, kavramı, resim sanatını temel alarak incelemişlerdir. Bunların başında **Heinrich Wofflin** ve **Richard Wollheim** gelmektedir. Heinrich Wofflin, biçemi, ister bütünü, isterse de belli kısımları karşılaştırılsın, her ressamda daima varolan bir mizaç farkı olarak nitelendirir. Ona göre biçemi oluşturan fark, yalnızca bir figürün burun kanatlarının çizgisinden bile anlaşılabilir. Wofflin için

biçimin duygusu olmak, en yalın haliyle, bir sanat eseri üretiminin en önemli prensibi olan biçimde duyguyu yani stili, yani sanatsal yapıt üretme isteğini ortaya koymak ile biçimin gelişimini ve onu yaratan şartları açıklamaktır (aktaran Bulut, 2003 : 36). Wölfflin için biçem konusunda üzerinde durulması gereken en önemli nokta ise, bir sanatçının mizacının çözümlenebilmesi, ama bununla bir sanat eserinin niçin meydana gelmiş olduğunun açıklanamaz olmasıdır. Bir başka deyişle, onun için önemli olan, Raffael ile Rembrandt'ın nerelerde birbirlerinden farklılaştıkları değil, tam aksine her ikisinin de ayrı yollardan giderek, nasıl aynı derecede büyük bir sanat eserini yaratmış olduklarıdır (1995 : 22).

Biçemi sanatçının (ressamın) mizacı, yani kişiliği ile yorumlayan Wölfflin'in aksine Richard Wollheim, biçemi bireysel ve genel olmak üzere iki gruba ayırır fakat daha çok bireysel biçem üzerinde yoğunlaşır. Ona göre bireysel biçem, bir sanattan diğerine geçtikçe farklılaşan şeylerdir. Burada önemli olan faktörler, mediumun o sanat için taşıdığı rol ve sanatların birbirlerinden farklı olmasıdır. Wollheim için sanatların hiçbirisinde bireysel biçem, görsel(resimsel) sanatlarda olduğu kadar önemli ve etkili bir rol oynamamaktadır.

Wollheim'a göre, bir sanatçının kendi biçeminin olması, biçem tutkusunun sanatçıya, ne yapmak isterse istesin, belirli bir iletişim ve ifade etme yöntemine sahip olmasını, bunu da birbirinden ne kadar farklı içerikler olsa da aynı biçem ile verebilmesini becerilmiş olması demektir (1987: 201).

Wollheim'ın bu görüşlerini yorumlayan Jason Gaigner ise, Wollheim'in biçem kuramının çıkış noktasının, belirli bir sanatçının biçemi olarak nitelenen "bireysel biçem" ile, evrensel, dönem ve okul biçemleri olarak gruplara ayrılan "genel biçem" arasındaki farklılık olduğunu söyler. Çünkü Wollheim'a göre, yalnızca bireysel biçemin psikolojik gerçekliği vardır ve bu psikolojik gerçeklik, sanatçının zihinsel ve fiziksel birikimini şekillendirerek, sanatçının bir sanatçı olarak çalışma yöntemini doğrudan etkiler (2002 : 21).

Buraya kadar verilen biçem tanımlarında, kavram, birbirlerinden ne kadar farklı şekillerde ifade edilirse edilsin, hepsinde bulunan ortak bir özellik göze çarpmaktadır; bir sanat eserindeki biçemin o eseri meydana getiren sanatçı ile çok yakın bir ilişki içinde olduğu bir gerçektir. Başka bir deyişle, söz konusu eserin konusu ne olursa olsun, o eserin biçim-içerik uyumu içinde iletisini hedef kitesine sunabilmesi ve dolayısıyla bir sanat

yapıtı niteliğini kazanabilmesi için, yaratıcısının duygusunu, düşüncelerini, kişiliğini, yani *biçem*'ini taşıması ve yansıtması gereklidir.

Bir başka önemli nokta ise, sanatçının yarattığı bu özgün biçemin, yapıtın üretildiği/sunulduğu sanat dalı ne olursa olsun, çok zor ve nadir ortaya çıkmasıdır. Başka bir deyişle roman veya şiir sanatında biçem sahibi olmak, müzik, mimari yada plastik sanatlarda biçem sahibi olmaktan, ne kolay ne de zordur. Tüm sanat dallarında özgün bir biçem yaratabilmek, o sanatın kurallarını ve araçlarını yerinde kullanarak verilen iletiye, sanatçının kendi kişiliğini ekleyerek sunması ile ilişkilidir. Böyle bir biçemi yaratmanın en zor olduğu sanat dallarından birisi ise, bütün sanat dallarının özelliklerini içinde barındıran sinemadır. Sinema sanatında biçem neyi ifade etmektedir? Sinema yazarları ve kuramcıları biçemi nasıl tanımlamışlardır? Sinemada biçemsel gelişmelerin tarihsel serüveni nasıl olmuştur?

### 3.2. Sinemada Biçem

Sinemada biçem (style), mediumun (filmin) tekniğinin sistematik ve belirlenmiş kullanımudur. Kullanılan bu teknikler aynı zamanda sinemasal anlatımın bazı temel öğeleridir; anlatı yapısı, sinematografi (kamera hareketleri ve çekim ölçekleri), mizansen (çerçeveleme, aydınlatma, dekor ve kostüm), kurgu ve ses gibi. Biçem, filmin görüntü ve sesteki metni, yönetmen tarafından belirli tarihsel bir geçmişten geçerek yapılmış seçimlerin bütünü veya sonucu, olarak da tanımlanabilir. Sinemada tek bir filmdeki biçemden bahsedilebileceği gibi, bireysel (örneğin Fellini), grupsal veya dönemselsel (örneğin Yeni Dalga) biçemlerden de söz edilebilir.

Louis Giannetti, genel olarak kabul görmüş bir sınıflandırma yapar ve sinemada **Gerçekçilik**, **Klasizm** ve **Biçimcilik**'ten oluşan başlıca üç ana biçem olduğunu belirtir. Ona göre gerçekçi filmler, gerçek diye tâbir edilen şeyleri mümkün olan en az şekilde bozuma uğratarak onları yeniden üretmeye çalışırken, filmdeki biçem neredeyse fark bile edilemez. Bu filmlerde, yönetmen varlığını siler ve çektiği filmin, gerçek dünyanın bir aynadan yansıyan nesnel bir görüntüsü olduğu duygusunu hissettirir. Oysa, biçimleri çok gösterişli olan biçimci filmlerde, yönetmenler bilerek ve isteyerek stilize ortamlar yaratıp,

gerçeği kendi öznel deneyimleri olarak yansıtmaya çalışır. Biçimci filmler, gerçeği yeniden oluşturma çabası içinde, tekniği ve anlamları vurgular (2000: 4).

Sinemadaki kurmaca (fiction) filmlerin büyük bir kısmı, Klasik (Geleneksel) biçem yöntemi ile çekilmiştir. Biçimciliğin ve gerçekçiliğin aşırı uçlarından kaçan ve bir orta yol seçen klasik filmlerde, biçem kendisini bazen belli eder. Görüntüleri inanılır olma arzusundan veya yalnızca biçimsel güzelliklerinden çok, karakter ve öykü ile ilgisi kadar belirlenmiştir. Öykünün ve karakterlerin önemli olduğu klasik biçemde, görsel ve işitsel unsurlar, onları destekleyen işlevsel bir amaçla ikinci planda yer alır (Güçhan, 1999: 15).

Noel Carroll, buradan yola çıkarak, sinemada biçemi genel biçem, kişisel biçem ve bireysel bir filmin biçemi olmak üzere üç gruba ayırmaktadır. Genel biçem ve kişisel biçemin her ikisi de bir grup filmi incelerken; bireysel bir filmin biçemi, sadece tek bir filmdeki biçemi inceler; örneğin *Citizen Kane* gibi. Genel biçem, klasik Hollywood Sineması örneğindeki gibi, birden fazla yönetmenin yapmış olduğu bir grup filmi anlatmakta iken, kişisel biçem belirli bir yönetmenin filmlerini inceler, örneğin **Carl Theodor Dreyer**'ın filmleri gibi.

Carroll, genel biçem kategorisini de kendi içinde dört gruba ayırmaktadır; evrensel biçem, dönemsel biçem, türsel (genre) biçem ve okul ya da akım biçemi. Ona göre, eğer, **Nicholas Ray**'ın *Rebel Without A Cause* filmindeki gözlemevi sahnesindeki dengeli çekim "klasik" diye nitelenirse, evrensel biçemdeki biçem kavramı kullanılıyor demektir ve bu tarzda bir görüntü düzenlemesi olan her film için de aynı "klasik" nitelemesinin yapılması gerekmektedir. Carroll, evrensel anlamda kullanıldığında biçem kavramının, en azından her film için geçerli olduğunu ve tüm filmlere uygulanabileceğini; dönemsel biçemin ise yalnızca incelenen zamansal veya tarihsel dönemdeki filmler için kullanılabileceğini belirtir (1998: 2).

Kişisel biçem, yalnızca tek bir yönetmenin çalışmalarına odaklandığı için birçok kategoride genel biçemden farklılık gösterir. Bir yönetmenin olduğu kadar, bir senaristin, bir görüntü yönetmeninin veya bir set tasarımcısının da kişisel biçeminden bahsedilebilir. Film araştırmalarında en çok görülen biçem analizleri kişisel biçemler için olanlardır.

Bu aşamada **Auteur Kuram**'dan bahsetmek uygun olacaktır. Sinemada biçem kavramına tıpkı bu şekilde yaklaşan bir diğer grup ise, **Auteur Kuramcılar**dır. **Auteur Film**

Kuramı, II. Dünya Savaşı sonrasında bir grup eleştirmen tarafından getirilmiş bir yaklaşımdır. Bu eleştirinin bir anlamda çıkış noktası ,**Alexandre Astruc**'un 1948 yılında yazdığı ünlü *La Camera-Stylo* (Kamera Kalem) makalesidir. Astruc,yönetmenin romancıya eş değer olarak kabul edilmesi gerektiğini ve artık yalnızca her biri kendi uygun biçimini bulmak zorunda olan filmlerin varolduğunu söylemektedir.

Auteur, kuram ve eleştirinin gelişmesinde çok önemli bir rolü bulunan, sinematik biçime ve yönetmenin izleyiciye hitap etme stratejisine çok fazla önem vermiş olan **Andrew Sarris** ise, 1954 yılında *Cahiers du Cinema* dergisinde yayımlanan "Auteur Kuram Üzerine Notlar" isimli ünlü makalesinde, bir grup film arasında bir yönetmenin, kendi imzası yerine geçecek, belirli ve tekrarlanan biçimsel özellikler sergilemesi gerektiğini söylemektedir (1999:516).

1950'lerde **Cahiers du Cinema** yazarları, auteur sözcüğünü filmi yaratan yönetmen için kullanırlarken, senarist-yönetmen ayrımını yok sayarak, **auteur** ve **metteur en scene** ayrımını getirmektedirler. Onlara göre, auteur, kendi düşünce ve duygularını anlatmakta, *metteur en scene* ise başkasının tasarladığını görselleştirmektedir. *Metteur en scene* çok yetenekli ve usta olabilir fakat filme kişiliğini yansıtamaz. Yansıttığı sadece yeteneği ve ustalığıdır. Auteur ise gerçekleştirdiği *mise-en-scene* ile filme kişiliğini yansıtır ve birey olarak kendisini filme koyar. Yarattığı biçimsel özelliklerle de diğer auteur'lerden ayrılır (Gökçe, 1997: 166).

Biçemden anlama kadar varlığını hissettiren yönetmenler auteur olarak adlandırılmaktadır. Bir sanatçı (auteur) olan yönetmenin filmi, onun karakterinin dışavurumu olmakla birlikte, kişisel özellikleri, yönetmenin hemen hemen tüm filmlerinde, gerek tema gerekse biçimle kendisini hissettirmektedir (Caughie, 1981: 45-46).

Görüldüğü gibi auteur kuramın temelinde, sanatçıya üstün ve dahi özellikler veren, yaratım sürecinin de ilahi olduğunu ileri süren bir anlayış yatmaktadır. Buna karşın bazı eleştirmenler ise, auteur kuramın bu yaklaşımına karşı çıkmıştır. Bu eleştirmenlerin başında **Andre Bazin** ve **Peter Wollen** gelmektedir.

Bazin, kişisel anlatımın filminden filme sürdüğünden kuşku duyduğunu söyleyerek, sinemanın edebiyat ve resim gibi tek bir bireyin ürünü olmadığını, yönetmenin yaratıcılığını etkileyen pek çok etkenin bulunduğuna dikkat çekmektedir. Bazin'in bu

görüşü, film yapım sürecinde devreye giren yapımcı, senaryo yazarı, malî koşullar gibi ara faktörleri, yönetmenin film üzerindeki denetimini etkileyen unsurlar olarak düşündürmektedir (Büker, 1989: 41).

Peter Wollen ise, yapıyı göz ardı ettiği gerekçesiyle auteur kurama karşı çıkmaktadır. Wollen, yönetmen yerine filmde (yapıdan) yola çıkarak, yapıda, yönetmenin koymayı amaçladığı anlamların da bulunabileceğini vurgulamaktadır. Eleştirmenin, bu gizli anlamların gömülü olduğu derin yapıyı ortaya çıkarması gerektiğine dikkat çeken Wollen, bu gizli anlamların, yönetmeni etkileyen koşulların bir sonucu olabileceğini söylemektedir (1988:82).

Özetle denilebilir ki, Auteur Kuram, bir filmin tek sahibi olarak filme kendi kişiliğini katan ve kendi özgün biçimini yaratan yönetmeni göstermektedir. Filmin yapımına yönetmenden başka birçok kişinin katkısı olduğunu, ayrıca bu yapım sürecini etkileyen birçok harici öge de bulunduğunu ileri süren eleştirmenler, yönetmeni her şeyin merkezine alan bu kuramı eleştirmektedir.

Şu belirtilmelidir ki, bu çalışmanın yöntem biçiminde kısaca özetlenen biçim araştırmaları gibi bu araştırma da, bir filmin biçimini yaratan ana ögenin yönetmen olduğunu, fakat yönetmenin bu biçimi yaratırken içinde bulunduğu toplumsal koşullar ve sinema ortamından etkilendiğini varsaymaktadır.

Tüm bu açıklamalardan sonra, sinemanın biçimsel tarihine bir göz atmak yerinde olacaktır. Genel olarak sinemanın biçimsel tarihi başlıca dört ana başlık altında incelenebilir. Bu başlıklar şunlardır: Sessiz Dönemdeki Tek Tip Anlatım, Yeni Eleştiri Dönemi, Modernizm ve Avant-Garde Yıllar, Son Araştırmalar.

### **3.3. Sinemanın Biçimsel Tarihi**

#### **3.3.1. Sessiz Dönemdeki Tek Tip Anlatım**

Birinci Dünya Savaşı'nın bitimiyle birlikte sinema, bir yandan çok güçlü bir kitle iletişim aracı haline gelirken bir yandan da, Brecht, Mayerhold, Woolf, Mayakovsky, Dali gibi avant-garde yazarlar, besteciler, ressamlar ve şairler için yeni yüzyılın tanımlayıcı sanatı, yaratıcı anlatının yeni biçiminin doğuşu olarak nitelendirilmiştir (Parkinson, 1997 : 37). Bu yıllarda, yapımcılar orta sınıfa cazip gelecek klasik eserlerin uyarlamaları ile

uğraşırken, *Birth of A Nation* (1915), *Potemkin* (1925), *Caligari*(1920) gibi başyapıtlar yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamıştır. Başyapıt olarak nitelenen bu filmler, sinemanın sanatsal gelişimine katkıda bulunmuşlardır

David Bordwell, sinema tarihinin ilk yıllarındaki bu görsel dili, sinemayı daha sonradan bir sanat dalı haline getirecek bir anlatı olarak görmekte ve bu görsel anlatım diline de **Temel Öykü** (The Basic Story) ismini vermektedir Bordwell'in Temel Öykü ile anlatmak istediği, bir olayı kayıt eden film kamerasının kapasitesi tarafından geliştirilen sinematik biçemdir. Bu Öykü'ye göre, 1910 ve 1920'lerin belli başlı film teknikleri (kameranın sürekli sabit ve hareketsiz olması, sürekli genel çekim ölçeğinin kullanılması, yakın çekim gerektiği zaman diyaframın kapanması şeklinde karartma yapılması, oyuncuların, çerçevenin sağından dışarı çıkarak bir sonraki sahnede çerçevenin solundan sahneye girmesi vb.) sinemayı belirli bir sanatsal anlatım tarzından çok, yalnızca sade bir kayıt aracı (medium) yapmıştır (1997 : 13).

Bu Temel Öykü kavramı, Lumierre'in günlük olayları kayıt ettiği aktüel filmler ile başlamış, Méliès'in fantastik öyküleri ile biraz daha gelişmiştir. Özellikle Méliès, kamerayı durdurup, oyuncuları ve sahneyi tekrar düzenleyerek Lumierre'in filmlerinde olmayan bazı etkiler yaratmıştır. Temel Öykü'ye göre Méliès, yapay olarak tasarladığı sahneler ile, gerçek sinema izleyicisine yönelik ve kameranın yaratıcı kullanım potansiyelini zorlayan çabalarda bulunmuştur. Onun çalışmalarını, kurmaca anlatı sinemasının bir başlangıcı olarak kabul etmek yanlış olmaz.

**Temel Öykü** de ikinci adım Edwin S. Porter'ın filmleridir. *The Life of An American Fireman* (1903) ve *The Great Train Robbery* (1903), parçalara bölünmüş öykü anlatımı ve çekimleri ile bu geleneğin takipçisidir. Diğer bir usta da D.W. Griffith'dir. Flashback, fade-in ve fade-out, analitik kurgu, yakın çekim yüzler-mimikler-jestler onun buluşudur. **Temel Öykü** ye göre Griffith'in *Birth of a Nation* (1915) filmi sinemanın ilk başyapıtıdır (Bordwell & Thompson, 1997: 446).

1920'lerin ortasından itibaren ise, Sovyetler Birliği'nde çok başka önemli bir ulusal sinema öne çıkmaya başlamıştır. Sovyet yönetmenlerin Biçimci (inşa edici) montajının başlıca amacının, farklı görüntülerin art arda dizilerek izleyicide çağrışımlar yaratılması ve bu sayede soyut kavramları yansıtabilmek olduğu söylenebilir. Hemen hemen tüm Sovyet

yönetmenler Griffith ile Fransız İzlenimcilerin ritmik keşiflerinden faydalanmış, doruk noktasını (climax) oluşturmak veya bir duyguyu yoğunlaştırmak için, yoğun bir tempoda akan çekimleri belirli bir ivmesel hızda kurgulamışlardır (Vincenti, 1993 : 33).

1920'lerde ortaya çıkan bu sessiz sinema akımı, büyük şehirlerdeki film toplulukları ve sinema kulüpleri tarafından da desteklenmiştir. Başta Paris olmak üzere, giderek diğer önemli Avrupa şehirlerinde de benzer kulüpler açılmaya başlamış, sinema sanatına özgü filmler oynatan kentlerdeki sinema kulüpleri, kurumları ve dergileri ile ortak çalışan salonlar ardı ardına hizmete girmiştir.

Sessiz sinemanın altın çağını yaşadığı bu dönemde, sesli filmlerin gelmesiyle birlikte, sinema tutkunları sevdikleri klasiklerin ortadan kaybolacağını fark etmiş ve bu nedenle de gelecek nesiller için onları koruma gereği anlaşılmıştır. Fransa'da, Henri Langois, Georges Franju ve Jean Mitry dünyanın ilk film arşivi olan Fransız Sinematek'ini kurarken, ABD'de ise 1930'ların sonuna doğru MOMA (Museum of Modern Art) kurulmuştur (Smith, 2003: 398).

Tarihçiler, film biçiminin, sinemanın estetik kapasitesinin ortaya çıkmasına doğru olan bir gelişim olarak anlaşılabilirliğini tartışır. Erwin Panofsky, yaklaşık 1905 yılından beri, yasal olanakları ile sınırlılıkları giderek bilinçli bir hale gelen, yeni ve sanatsal bir aracın büyük ve ilginç gösterisine tanıklık etmekte olduğumuzdan bahseder. Panofsky'nin bu görüşleri, yalnızca sinemanın doğası üzerindeki yaklaşık 25 yıllık bir fikri özetlemekle kalmayıp, sinemanın diğer sanatlardaki saygı duyulan geleneklerle olan ilişkisini de yansıtmaktadır (1999 : 279).

Sessiz dönemin tek tip anlatımı üzerine ilk ciddi görüş ve eleştiriler ise, Robert Brasillach ile Maurice Bardéche'dan gelmiştir. 1934 yılında bu iki genç Fransız eleştirmen, sinemanın 40. Yılı anısına **Histoire du Cinema** isimli ve sessiz dönemin tek tip anlatımının merkezî eğilimlerini açıklayan bir kitap yazmıştır. Onlara göre zaman alan, yönetmenin sinemanın kendine özgü dilini (langage) anlaması değil, sanatsal yaratımın ve ifadenin bağımsız halini yakalayabilmektir. Brasillach ve Bardéche, sesin gelmesiyle birlikte, sessiz filmin biçimsel gelişimini tamamladığını ve kendinden emin bir şekilde yerini aldığını iddia eder (Bordwell, 1997 : 38-39).

Günümüzde, tarihçilerin sessiz döneme ait bu varsayımları ile vardıkları sonuçların büyük bir kısmı, onların izinden giden diğer araştırmacılar tarafından eleştirilmiştir. Elleriindeki tek arşiv kaynak MOMA (Museum of Modern Arts) ve Paris Sinematek'indeki sınırlı sayıdaki 16 ve 35 mm filmler olan bu ilk araştırmacılar, biçemi tartışmak için ciddi eleştirel bir sözlük geliştirememişlerdir.

### 3.3.2. Yeni Eleştiri Dönemi

Sessiz dönemin tek tip anlatımından sonra, birçok tarihçi ve eleştirmen, onların bıraktığı yoldan giderek yeni fikirler, **araştırma programları**, varsayımlar ortaya koymuşlardır. Bunların içinde iki tanesi, daha taze ve yeni öneriler sunarak onu geliştirmiştir.

İlk **alternatif program** Andre Bazin ve çağdaşları tarafından sunulmuştur. Bazin ve çağdaşları, 1930'lu ve 1940'lı yılların gelişim ışığı boyunca, film biçemindeki temel sorunları görerek yetişmiş ve savaş sonrası Paris'in zengin sinema kültürü içinde, sinemanın bir sanat olarak algılanmasında bir yenilik yaratmışlardır.

1940'lı yılların ortasından itibaren Avrupa'da, özellikle Fransa'da yeni bir izleyici kitlesi oluşmaya başlamıştır. Bir yandan üyeleri yüz binleri bulan sinema kulüpleri açılırken, bir yandan da Cannes, Venedik ve Berlin gibi film festivalleri gitgide önem kazanmaya başlamış ve böylece Avrupa halkı sinemayı uluslararası bir sanat olarak yeniden keşfetmiştir.

Bu dönemde, birbiri ardına ortaya çıkan yeni türler,yönetmenler,akımlar ve dergiler, kara film (film noir), renkli (technicolor) müzikal ve tarihsel filmler, Hitchcock, Welles, Bresson, Vigo ve Wyler gibi yönetmenlerin filmleri, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği, Visconti, De-Sica ve Rossellini'nin yapıtları ile, sinema tarihinin en uzun ömürlü sinema dergisi *Cahiers du Cinema*, bu değişimi desteklemiştir (Teksoy, 2005: 400).

Bu gelişmelerin sonucunda, sinema sanatında taze ve yeni bir yaklaşım ortaya çıkararak, sinema tarihinin algılanışı değişmiş; **Yeni Eleştiri** (La Nouvelle Critique) denen - ve 1960'ların Yapısalcılığı ile ilişkilendirilen- yeni bir yaklaşım ortaya çıkmıştır.

**Andre Bazin**'in önderliğini yaptığı Yeni Eleştiri akımı yazarları, başlıca üç görüşü savunmaktadır: İlki; sinemanın sanatsal gücünü ,gerçekliği stilize etmek ve dönüştürmek ile

elde edildiği fikrine şiddetle karşı çıkmaktır. İkincisi; sinemanın müziğe ve soyut resme benzemediğini, onun bir öykü anlatma sanatı olması yüzünden de en yakın iki dostunun tiyatro ve edebiyat olduğunu savunmaktır. Sonuncusu ise; sessiz sinema estetiğinin, aşırı bir şekilde ticari sinema ve onun izleyicisi tarafından ihmal edildiği, bunun tam tersi olarak, genç eleştirmenlerin sinemayı popüler bir sanat olarak görmesi ve gerçek avant-garde hareketin Hollywood'un sesli döneminde çekilen büyük stüdyo yapımları olduğunu düşüncelerine karşı çıkmak olmuştur (Bordwell, 1997 : 50)

Yeni Eleştiri'ye göre sinemanın yeni gerçekliği, montajın önemini kaybetmiş olmasıdır. Fransızca "*montage*", genel olarak sinematik kurgu anlamına gelmektedir. Dönemin yazarlarına göre montaj ayrıca bir tür soyut, algısal veya ritmik kesmedir. Her ne kadar Sovyet filmleri genellikle, mekanları ve oyuncularını nedeniyle gerçekçi olarak algılandıkları da, kurgu teknikleri, montajın en yapay amaçları olarak tanımlanmaktadır. Hepsinden önemlisi, Ruslar, bir sahneyi, detayların basitçe keserek/bölerek güçlü bir etki yaratabilmenin mümkün olduğunu kanıtlamıştır (Totaro, 2003: 9).

Bu dönemde, kurgunun diğer bir alternatif yaklaşımına da "dekupaj" (*decoupage*) denmektedir. Terimin iki anlamı bulunmaktadır: İlki, film yapımında, filmden önce gelen çekim senaryosu; diğeri ise durdurucu ya da kesici çekimdir. Yeni Eleştirmenler için dekupaj, sahneyi parçalara ayıran ve aksiyonu kısa çekimlere bölerek analiz eden/çözümleyen bir kurgu türüdür. Anlatılmak istenen, yapılan işlemi olabildiğince hissettirmeden, öyküyü gerçeğe uygun, inandırıcı bir şekilde aktarmaya çalışarak filmin akışını sağlamaktır (Vincenti, 1995 : 120)

Kendine özgü gerçekliği ve öykü anlatma arzusu ile popüler bir sanat haline gelmiş olan sinema, o dönemde farklı bir tekniğe güvenmiştir. Alan Derinliği (*depth of field -ya da- profondeur de champ*) olarak isimlendirilen bu teknik, iki farklı özelliğe sahiptir. Bir yandan, keskin odakta (*sharp focus*) kamera objektifinin birçok aksiyon yüzeyinin düzenlenmesini sağlarken, bir yandan da, çerçeve içindeki objeleri veya figürleri birbirlerinden ve kameradan farklı uzaklıkta yerleştirebilme ve de hepsinin aynı zamanda net olması olanağını vermektedir.

Alan derinliği, her ne kadar sinemanın başlangıcından beri kullanılmış olsa da, 1920 ve 1930'ların eleştirmenleri bu tekniği benimsememişlerdir. Sessiz dönemin eleştirmenleri,

bunun, filmde teatral bir etki yarattığını savunmaktaydılar. Fakat *Citizen Kane* filminin gösterime girmesiyle birlikte, **Orson Welles** ve **Gregg Toland** birlikteliğinin, sinemanın biçimsel anlatımında yeni dönemler açabileceği görüşünün ağırlık kazandığı söylenebilir. Toland'ın sinemanın biçimsel anlatımına getirdiği yeni tekniklerin, Welles'in istediklerini *Citizen Kane*'de gerçekleştirebilmesine olanak verdiğini, bunun da filmi izleyen yazar, sanatçı, eleştirmen ve sinemaseverlerin bu yeni biçimden etkilenmesini sağladığı belirtilebilir.

Yeni Eleştiri'nin üyeleri, bu yeni tekniğin içindeki saklı anlamı kolay kavramış, Welles ve Toland'ın "realizm" iddiaları Astruc'u, özellikle de Bazin'i çok etkilemiştir. Bazin, Gregg Toland'ın *Citizen Kane*'de kullandığı 17mm.'lik "pan focus" denen, neredeyse insan görüşüne benzer görüntü sunan ve çok uzun bir odaklama yeteneğine sahip merceğini övmektedir. Bu yeni kamera, gerek ışıklandırma ve gerekse film türü açısından da dönemin diğer kameralarına karşı bir üstünlüğe sahiptir. Bazin'e göre, bu kameraları kullanarak uzun çekim (long take) ile sahneleme ve alan derinliği yaratarak çekim yapmak, daha basit, daha sade ve klasik dekupajdan daha doğal bir özellik göstermektedir. Bu yöntem, tıpkı yetenekli bir yazarın anlattığı sahne gibi, yönetmene aksiyonu direkt olarak sunma fırsatını da vermektedir (Andrew, 1995 : 175-177).

Bazin'in sinemanın biçimsel gelişimi ile ilgili görüşleri en çok, *Cahiers du Cinema* etrafında toplanan Rohmer, Godard, Chabrol, Rivette ve Truffaut gibi genç yazarları etkilemiştir. Sinemaya olan ilgileri savaş sonrası sinema kulüpleri ile başlamış olan bu gençler, kendilerini yeni bir estetik bakışa götüren Yeni Eleştiri'ye saygı duymuşlar, ayrıca, Hollywood sinemasını savunarak, onun, sinemaya modern bir bakış açısı kattığını vurgulamışlardır. Fransız eleştirmenler Auteur'ün "senarist" anlamına geldiği 1930'lu yıllardan beri, sinemadaki auteur'lük kavramını tartışmaktaydılar. Bu gençlere göre, yönetmen yani auteur, film yapım sürecindeki anahtar ve en önemli sanatçıdır (Forbes, 1998 : 462).

1950'lerin ortasında, bu gençler Cahiers'in editörlüğünü ellerine geçirerek, onu auteur eleştirinin bir maşası haline getirmiştir. Bazin bu devrimde önemli bir rol oynamış, meslektaşları ile birlikte, bu genç yazarların Hollywood sinemasına akılcı ve mantıklı bir şekilde bakmasını sağlamıştır. Bu gençler de, Bazin ve meslektaşlarının görüşlerinden

faydalanarak, Ray, Preminger, Dreyer, Hitchcock, Antonioni, Rosellini ve Hawks gibi dahilerin çalışmalarına odaklanmışlar, onları çözümlenmişlerdir. Hepsinden öte, bu gençler, mizansene bir değerlendirme kriteri olarak yaklaşmış, mizansen, insan vücudunu sunmanın ve göstermenin uygun bir sanatı olarak algılamışlardır. Onlara göre, yönetmenin amacı görsel bir ritim yaratmak ve aksiyonu açıklamak için çekimi kullanarak, insan vücudu ve çevresindekilerle ilişki kurmak olmalıdır. Cahiers du Cinema eleştirmenleri için mizansen, hemen hemen sinematik bir sanat için mistik bir önkoşul haline gelmiştir (Caughie, 1981 : 13).

Her ne kadar Bazin tematik yorum üzerinde biçimsel analiz yapmayı sevse de, Cahiers eleştirmenlerinin, film biçemi için edebi yorumlar yapan ilk grup olduğu söylenebilir. Auteur eleştirmenlerin Hollywood sinemasındaki tartışmalarını, sanat sineması hakkındaki yazılardan aldıkları; böylece biçimin de öykü hakkında soyut bir açıklama ve yorum haline geldiği belirtilebilir. Andre Bazin, 1950'lerin sonunda sinemanın biçimsel gelişimini tamamladığını düşünmektedir. Genç eleştirmenler de onu izleyip biçimsel gelişimin bittiği görüşünü benimseyince, ileriye yönelik çabalarda ve araştırmalarda bulunmadıkları söylenebilir. 1960'larda ortaya çıkan kuvvetli bir görüş, sinemanın biçimsel tarihinin ve de dolayısıyla gelişiminin henüz bitmediğini ispatlayacaktır.

### 3.3.3. Modernizm ve Avant-Garde Yıllar

Modernizm kısaca, sanatlarda 19. yüzyılın sonunda başlayan bir paradigma değişikliği olarak açıklanabilir. Edebiyatta bilinç akışı tekniğinin kullanılmaya başlaması, resimde kübizm, fütürizm, ekspresyonizm, sürrealizm ve bir anti-sanat akımı olan dadaizmin yeni dilleri, tiyatrodaki Aristoteles'in ilkelerinden farklı olarak Brecht ile ortaya çıkan epik tiyatro ile absürd tiyatro hareketi gibi yeni yaklaşımlar, sanatın klasikleşmiş dilinden bir kopuşu, kısaca modernizmi ifade etmektedir.

Tüm görsel ve işitsel sanatları etkisi altına alan Modernizm Akımının, sinemadaki karşılığını ancak 1950'lerin sonu ile 1960'ların başlarında bulabildiği söylenebilir. 1960 başlarında, aralarında Resnais, Godard, Antonioni, Fellini, Bergman'ın da bulunduğu Avrupalı bazı yönetmenler, modernist sinema olarak isimlendirilebilecek bir akım

başlatmıştır. Bu yönetmenlerin çektiği filmler, klasik dekupajdan ve Bazin'in realizminden farklı özellikler sergilemişlerdir. Yeni açılan sinema kulüpleri, sanat tiyatroları gibi kurumlar ve festivaller de bu yeni ve genç sinemacılara destek olmuş, onları cesaretlendirmiştir. Sinema dergileri ve kitapları ise, bu yeni Avrupalı yönetmenleri *avant-garde* olarak değerlendirmiştir (Smith, 1998: 395).

Bişem gelişmesinin bu karşıt versiyonunda başlıca organize ilkesi veya yöntemi, *avant-garde* ile popüler akım sineması arasındaki ikiliktir. Bu eğilimin en çarpıcı çalışmaları Noel Burch'e aittir. Burch'ün *Theory of Film Practice* kitabı, aracın olanaklarını keşfeden ve sergileyen sanatsal projelere karşı çıkmaktadır. Burch sinemanın tekniklerini "parametreler" olarak niteler. Onun önem verdiği bir parametre de kurgudur. Kesmeler tarafından açılan/başlatılan uzamsal ve zamansal seçenekleri ile çağdaş yönetmenin, çekimden çekime yaratılan devamlılık veya devamsızlıkları organize etmek için sorumluluk alması gerektiğini önemser (1983:12).

Burch, Hollywood'un illüzyonist sineması ve ulusal film sanayilerini "Yenidensunumun Kurumsal Biçimi (YKB)" diye isimlendirmektedir. YKB tekniği, "görünmez" veya "transparan" olarak kullanılmış, sade ve kolayca anlaşılabilir görsel kompozisyonlar yaratmıştır. Bu teknikte tercih edilen, çekimlerin uzamsal ve zamansal olarak doğrusal bir çizgide düzenlenmesi, oyuncuların kameraya baktırılması yerine, model aydınlatma, perspektifsel setler ve eğri kamera pozisyonlarıdır.

Burch için diğer bir teknik de, "Yenidensunumun İlkel Biçimi (YİB)" dir. 1894-1914 arasındaki en baskın film pratiği olduğunu söylediği bu teknik, uluslararası bir biçim olarak hiç bir zaman "Yenidensunumun Kurumsal Biçimi" kadar olmasa da, yine de belirli bir sabitlik kazanmıştır. Yüzeysel ve derinlik arasında karşılıklı etkileşim öneren "Yenidensunumun Kuramsal Biçimi", kurgusal uzayını üç boyutlu yüzeye kurmuşken, ilkel sinemanın iç çekimleri tamamen düz imgeler sunmaktadır. Oyuncular kamera eksenine boyunca dikey hareket ederken, çerçevenin ön tarafında oynamakta ve ipe asılmış elbiseler gibi yan yana yayılmış bir durumda görüntülenmektedirler. Oysa dış çekimler dramatik derin uzamlar sunmaktadır (Gunning, 1998: 256).

Burch'ün bir başka ilgi alanı da Japon sineması, özellikle Kurosawa, Mizoguchi ve *Tokyo Story* (1953) filminin yönetmeni Yasujiro Ozu'dur. Özellikle Ozu'yu yeni film

biçemlerinin kaşifi olarak Eisenstein ve Renoir ile kıyaslayan Burch, Ozu'nun çağdaşları olan Sadao Yamanaka ve Hiroshi Shimizu'yu incelemektedir. *To the Distant Observer* isimli kitabı tamamen bu konularla ilgili olan Burch'e göre bu dönem, Japon sinemasının gerçek altın dönemidir ve -birkaç istisna dışında- savaş sonrası dönemde büyük ustaların eserlerinde bile bir düşüş göze çarpmaktadır (1979: 262-263).

Burch'e göre Japon sinemasının altın çağı, askeri yönetimin yükselişiyle ilerleyerek gelişmiştir. Toplum daha izole hale getirilince, estetik geleneği koruyan film yapımı güçlenmiş, savaş zamanı çekilen filmler, Japon kültürel değerlerini ve birlikteliğini korumuştur. Japonya savaşı kaybedince ve ülke Amerikan Kuvvetleri tarafından teslim alınınca, çoğu yönetmen YKB'ne adapte olmak zorunda kalmıştır (Kirihara, 1996 : 505).

Burch'ün, araştırma geleneğini önemli şekilde uzun süre koruduğu, sessiz dönemin tek tip anlatım görüşlerinin çoğunu kabul ettiği ve nedensellik ile etki hakkındaki yargıları da onayladığı söylenebilir. Burch'ün izinden giden yönetmenlerin de bu kurala uyduğu belirtilebilir. Bu avant-garde dönem, tüm “olağan dışı” filmlerin popüler akım (mainstream) sineması ile bir ilişkisi olmadığını varsaymaktadır. Bazı yönetmenlerin, ana akımla, popüler anlatım ile hiçbir ilişkisi olmayan, tamamen kendilerine özgü proje ve problemleri koalamış, böylece de, diğerlerinden farklı yapımlar ortaya çıkarmıştır.

### 3.3.4. Son Araştırmalar

Buraya kadar açıklanan üç araştırma programı, sinema tarihinin anlaşılmasına ve zihinlerde daha iyi şekillendirilmesine yardımcı olmaktadır. 1970'li yıllardan itibaren ise, sinemanın üniversitelerde ders olarak okutulmaya başlaması ve akademik bir disiplin olması ile birlikte, yavaş yavaş “revizyonist” diye tanımlanan yeni bir yaklaşım ortaya çıkmaya başlamıştır.

Revizyonist yaklaşıma sahip, ilk ve önemli araştırmacılardan birisi Gilles Deleuze'dür. İki cilt halinde yayınlanan *Cinema* isimli çalışması, onun kuramlarının buraya kadar açıklanan üç programdan türediğini göstermektedir. Deleuze “hareket-imesi” (zaman anlamına gelen hareket) ve “zaman-imesi” (zamansallığın sadece bir sonucu olan hareket) ayrımını yapmaktadır. Hareket-imesi, çeşitli şekillerde, sessiz sinema ve popüler Hollywood filmlerinin tipik bir örneğidir. Zaman-imesi ise, II. Dünya Savaşı sırasında

*Citizen Kane* ve İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile kendisini göstermektedir. Bu fikir ayrıca Antonioni filmleri, Hiroshima, Burch ve Cahiers yazarları tarafından da benimsenmiştir. Onlara göre, klasik sinema, çeşitli şekillerde zamanı yönlendiren çağdaş sinema tarafından başarıya ulaştırılmıştır (Bordwell, 1997: 116).

1970'lerde genç tarihçiler, tüm dünyada geçerli ayrıntılı bir biçem tarihi yazabilecek tek bir kişi olabileceği konusunda şüphe duymaya ve tek bir döneme, tek bir gelişme çizgisine veya tek bir biçemsel konuya konsantre olarak, küçük zaman aralıklı bir ölçek üzerindeki değişim ve devamı incelemeye başlamışlardır. Eski meslektaşlarına oranla daha fazla filme ve teknolojik olanağa (VHS) sahip olan bu genç araştırmacılar, ülke ve dönem ayrımı yaparak araştırma yapabilmektedirler. (Bordwell, 1997: 118). Örneğin Barry Salt, ilk yıllarından bu yana Avrupa ve Amerikan sinemasını inceleyerek ve binlerce filmi izleyerek, biçemsel yenilikçiler kronolojisi inşa etmiştir. Diğerleri gibi onun için de çalışılması gereken en açık alan, popüler eğlence sinemasıdır. Onun bu çalışması, en son biçem tarihindeki başlıca kavramsal ilerlemeyi örneklemiştir. Sessiz sinema dönemindeki anlatım tekniklerinin (yakın çekim-kurgu-kamera hareketleri) yaygın kullanımı gören Salt, bu tekniklerin tüm dünya üzerindeki evrensel yayılışı ile önemini fark etmiştir. (1992 : 265-266).

Revizyonist tarihçiler daha dar bir zaman aralığına odaklanarak, filmlerin en önemli kısımlarını inceleyerek, terim ve kavramlardaki değişimlerin izini sürerek, biçemsel devamlılığı ve değişimi açıklamak için genel durumlar inşa etmişlerdir. Diğer yaklaşımlardaki araştırmacıların aksine revizyonist tarihçiler, genellikle biçemsel gelişmenin nedenlerini izleyicide ve gösterim koşullarında aramışlardır (Bordwell, 1997 : 124).

Klasik-öncesi sinema döneminin en etkili araştırmacılarından birisinin de Tom Gunning olduğu söylenebilir. Gunning, 1908 öncesi sinemanın, onun "Cazibeler Sineması" (The Cinema of Attractions) dediği belirli bir dönemi oluşturduğunu gerçek olarak kabul etmiştir. Gunning'e göre, ilk filmler bugünkü gibi dramatik-psikolojik yapısı olan karakterlerle dolu, öykü anlatan filmler değil, ilkel (primitive) bir yapısı olan filmlerdir. Ona göre, yönetmenler yakın çekim, kamera hareketi ve kurguyu yavaş yavaş keşfetmemişlerdir. Gunning bu tekniklerin, sinemanın ilk yıllarında ortaya çıktığını

söylemektedir fakat atraksiyonlar sineması ile, bu teknikler izleyiciye sunulan kısa ömürlü görüşleri vurgulamak için çalışmaktadır (2000 : 163).

Başka bir önemli revizyonist tarihçi de, ilk dönem sinemacılarının karşılaştığı başlıca biçimsel sorunun zaman devamlılığı olduğunu varsayan Charles Musser'dir. Ona göre, yeni sinema biçimi değişik yerlerde geçen aksiyonun, ekranda geçen zamanla uyumlu (organize) olmasını gerektirmektedir. Örneğin, *A Trip to the Moon* (1902) filminde roket aşırı uzak bir çekimde aya indikten sonra ayın gözünün içine girmekte, ve bir sonraki çekimde de ayın yüzeyinde, roket tekrar inerken görülmektedir (Bordwell, 1997: 128-129).

Konu ile ilgili diğer bir revizyonist araştırmacı Kristin Thompson'dır. Kristin Thompson'a göre, klasik Hollywood kurgusunun bileşenleri (analitik kurgu, çapraz kurgu vb.) birbirlerinden ayrı bir şekilde gelişmiştir. Ona göre devamlılık kurgusu, anlatıların daha uzun ve karmakarışık olduğu zaman, ikna edici ve bütünleştirici bir zaman ve uzam kurmuştur. 1915'deki yönetmenler paralel kurguya başvurmuştur, çünkü bu taktik, aksiyonu uzatarak, filmin süresinin dolmasını sağlamakta, ayrıca, karakterin psikolojik durumunu göstermek için de kurgu işe yaramaktadır (1985 : 194-196)

Jean Mitry ise, 1909 ve 1920 arasında, çoğu sinema tarihçisinin bu devamlılık kurgusu sisteminin Amerikan sinemasına egemen olduğunu kabul ettiğini, Amerika'nın kurgu temelli sinemasının da, Avrupa'nın tiyatro eğilimli sinemasına rakip olduğunu öne sürmektedir. Ona göre, 1909'dan sonra daha derinlikli setler/dekorlar kurulduğu için, oyuncular kameraya daha fazla yaklaşmış ve daha iyi performans sunmuşlardır. Böylece, kamera pan veya track yapmaya, yönetmen de çekim kompozisyonu ile daha fazla ilgilenmeye başlamıştır (1997 : 66-70).

Buraya kadar özetlenecek olursa; Burch ve Gunning'in farklı şekillerde oldukça farklı biçimsel bir yönetim önerdiği, buna zıt olarak, Musser ve Thompson'ın ise, sinemada 1917'den önceki ilk değişimin, uzun-dönem ve oldukça kararlı bir birlik eğilimi içinde olduğu belirtilebilir. Dolayısıyla; 1970'ler kuşağının, herhangi bir araştırma programını yönlendiren algısal çatıyı tanıma fırsatını bulduğu ve revizyonist araştırmacıların Temel Öykü'yü, analiz edilmesi ve eleştirilmesi gereken zorunlu bir hareket noktası olarak aldığı söylenebilir.

Revizyonist çabalarının, biçem tarihinde bir dönüm noktası yarattığı söylenebilir. Méliès-Porter-Griffith çizgisini övenlerin veya film dilini Griffith'in icat ettiği yayanların, daha dikkatli düşünmesi gerekmektedir. Revizyonistlerin, sahip olduğu teknolojik olanaklar açısından daha taze ve doğru veri topladıkları göz önünde bulundurulacak olursa, farklı yöntemleri daha dikkatli inceledikleri, sinemanın biçemsel tarihine ilişkin daha değişik ve ayrıntılı tanımlar ürettikleri ileri sürülebilir.

Sinemanın biçemsel tarihinin bu kısa özetinde görüldüğü gibi, her bir dönemde araştırmacıların ilgisini çeken öge, yönetmenleri diğer yönetmenlerden ayıran biçemsel unsurları aramak olmuştur. Yönetmenin kişiselliğini ortaya çıkarmayı umut eden araştırmacı, filmde tekrar eden biçemsel unsurları inceleyerek yönetmenin kendine özgü biçemsel tavrını ortaya çıkarmaya çalışır. Yönetmenin kendine özgü bu tavrını ortaya çıkartan unsurlar ise, anlatı yapısı-sinematografi-mizansen-kurgu-ses ana başlıkları altında toplayabileceğimiz, sinemanın biçemsel öğeleridir.

### 3.4. Sinemanın Biçemsel Öğeleri

#### 3.4.1. Anlatı Yapısı

Anlatı terimi ile ilgili tanımlar, terimin farklı özelliklerine dikkat çekerler; örneğin, Scholes ve Kellogg anlatıyı, “bir öykü ve onu anlatan bir anlatıcının varlığı özelliklerinden birisini taşıyan tüm edebi yapıtlar” şeklinde tanımlarken, Traugott ve Pratt ise, “geçmişte yaşanmış gerçek veya hayalî deneyimlerin dilbilimsel olarak sunulma yöntemi” tanımını tercih eder (aktaran Toolan, 1997 : 6).

Branigan, anlatının bir kişi veya ruhsal durum değil, metin tarafından sunulan/ortaya atılan dilbilimsel ve mantıksal bir ilişki olduğunu söyler. Bu ilişki metinde yer alan nesne ve özne arasındadır, çünkü, edebiyatta veya sinemada bir metin dikkatlice incelenmek üzere bir *nesne* olarak ele alınır, o zaman, metni sunan (yazar/yönetmen), öyküyü anlatan (anlatıcı), bu kurmaca dünyada yaşayan (karakter) ve bunu okuyan/seyreden (izleyici) bir *öznenin* varlığı gerekmektedir (1984: 1).

Bir başka tanım, ünlü Rus Biçemci Tzvetan Todorov'a aittir. Todorov'a göre “ideal” bir anlatı, bir güç veya kuvvet tarafından rahatsız edilen veya huzuru kaçırlan durağan bir

olay ile başlar. Bu da bir dengesizlik durumu ile sonuçlanır, ancak ters yöne doğru meydana gelen aksiyon ile bu denge yeniden kurulur (aktaran Hill, 206 : 2000).

Kuşkusuz, terime ait bu farklı tanımların hepsi doğrudur, ancak en basit şekliyle denilebilir ki, anlatı bir “öykü”dür. Bu öykü, canlı veya cansız varlıklar hakkında olabilir, geçmiş-gelecek veya şimdiki zamanda gerçekleşebilir, birbirleri ile neden-sonuç ilişkisi bulunan olayları içine alır ve uzun veya kısa, belirli bir zaman dilimi içinde gerçekleşir.

Anlatı hakkında yapılmış en eski kuramsal yaklaşım **Poetika** ile Aristoteles’e aittir. Aristoteles Poetika’da, anlatının doğasına ilişkin saptamalarda bulunmaktadır. Yapıtında daha çok “şiir” sanatından bahseder, ancak terimi, genelde tüm edebî eserler için kullanmaktadır.

Aristoteles’e göre, insanoğlundaki öykünme ihtiyacı sanatın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Komedî ve tragedya sanatları da ortaya böyle çıkarmıştır. Tragedya ise başı, ortası ve sonu olan, belli uzunluktaki bir olayın öykünülmesi anlamına gelmektedir. Tragedyada en önemli olan, kişiler değil, onların eylemleri olduğu için, tragedyanın en önemli ögesi olay örgüsüdür. Ona göre, karakterlere dayanmayan bir tragedya olabilir, ancak olay örgüsüne dayanmayan bir tragedya olamaz (Berger, 1997: 20-22).

Anlatı hakkındaki bir diğer önemli kuramsal yaklaşım Vladimir Propp’a aittir. **Masalın Biçimbilimi** adlı eserinde “Rus Halk Masalları”nı inceleyen Propp, yaptığı çözümlemeyle bütün olağanüstü masalların temel yapılarını ortaya çıkarmaya çalışmış, anlatı yapısının doğası hakkında temel özellikleri sergilemiştir. Propp, yaptığı bu inceleme sonucu, olağanüstü masalların, her ne kadar çok çeşitli ve renkli gözükseler de, aslında hepsinin altında tek bir biçimcilik olduğunu keşfeder. Sonuçta, tüm masalarda aynı olan ve masallardaki kişilerin eylemleri sonucu oluşan 31 işlev bulunduğunu ortaya çıkarır. Masallardaki kişilerin birbirlerinden farklı olmalarına ve farklı masalarda, kişilerin değişik özelliklerle donatılmalarına karşın, yaptıkları eylemler temel yapılarıyla ve işlevleriyle aynıdır. Bir başka deyişle, Propp’un işlevler diye adlandırdığı bu 31 eylem, masalların hiçbir zaman değişmeyen ve sürekli varolan öğeleridir (Rifat, 1990: 111).

Anlatı yapısı hakkındaki bir başka önemli kuramsal yaklaşım ise Seymour Chatman’a aittir. Chatman, **Öykü ve Söylem** adlı yapıtında, edebiyat ve sinemadaki anlatı yapısını çözümlemeye çalışmaktadır. Chatman’ı ilgilendiren anlatının özü (substance)

değil, onun biçimidir (form). Bu nedenle çalışmasını, edebiyat ve sinemada yer alan anlatı yapısının biçimi üzerine odaklar. Chatman'a göre, edebiyat ve sinemadaki anlatı kuramının belli başlı öğeleri şunlardır: Her şeyden önce, anlatısal metin (text), öykü (story) ve söylem (discourse) olmak üzere ikiye ayrılır. Öykünün alt grupları, durumlar (events) ve varlıklar (existents)'dir. Durumlar, aksiyonlar (actions) ve olaylar (happenings) olarak ayrılırken; varlıklar ise karakterler (characters) ve dekor (setting) olarak sınıflandırılır. Chatman, bu öğelerin anlatı yapısının olmazsa olmaz bileşenleri olduğunu vurgularken, bu sınıflandırmanın, Aristoteles ve Poetika'dan bu yana yapılmakta olduğunu belirtir (1983: 19).

Filmsel anlatı da öteki anlatılar gibi öykü (story) ve söylemden (discourse) oluşmaktadır. Öykü, olaylar, eylemler zinciri ya da içerik ile ilgili karakterleri, çevresel özellikleri kapsarken; söylem, içeriğin iletildiği araçlar, ifade ediş anlamına gelmektedir. Özetle, öykü, bir anlatıda anlatılan şeyin ne olduğu, söylem ise bunun nasıl yapıldığıdır.

Anlatı hakkındaki bu farklı kuramsal yaklaşımlar, onun temelde bir "öykü" olduğunun altını çizmektedir. Sinema ise, görsel ve işitsel bir öykü anlatma sanatı olarak, anlatının bu özelliğini en çok kullanan medium'ların başında gelmektedir.

Sinemada öykü, karakterleri ve onların yaşadığı olayları kronolojik bir akış içinde, mekânların özellikleriyle birlikte gösterir ve bir nedensellik ilkesi üzerine kuruludur. Dolayısıyla, her eylem bir başkasını yaratır; her olay bir ötekinin nedenidir. Anlatının sonuçlanması öykünün temasını da netleştirir. Söylem ise anlatının dinamiğini, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsünü, zaman ve mekân kullanımını, tüm biçimsel öğelerin ve tekniklerin kullanılış tarzını da içermektedir (Abisel, 1994:189). Bir başka deyişle denilebilir ki, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses, sinemasal anlatının içeriğinin iletildiği biçimsel araçlardır.

Filmsel anlatı bilindiği gibi geleneksel (klasik) ya da çağdaş anlatı yapılarından birine uygun olabildiği gibi, günümüzde başta edebiyat yapıtlarında kendini belli eden ve postmodern anlatı olarak nitelendirilen bir yapıya da uygun olabilir. Bu üç tür anlatının kendilerine özgü nitelikleri, farklılıkları, kimi zaman da benzerlikleri vardır.

### 3.4.1.1. Geleneksel Anlatı

Antik Yunan'dan, Aristoteles ve Poetika'dan beri varolarak günümüze kadar gelmiş bir anlatı türüdür. En basit tanımıyla, yükselen bir dramatik eğriye sahip bir öykü taslağıdır. Bu öykü bir çatışma ile başlar, doruk noktayı içeren bir sona ulaşana kadar gerilim ve merak dolu bir gelişimle sürer, finalde ise çatışma çözülür ve öykü sona erer.

William Miller bu dramatik eğriyi, gelişimi yükselen ve alçalan anlatıların ritmik bir dizisi şeklinde yansıtabilecek testere dişleri biçiminde planlamanın daha doğru olacağını söyler. Çünkü ona göre burada, merak ve sürprizler, arada bir izleyiciye nefes aldırarak ve yeni bir gelişmeye girmeden önce olanları tekrar gözden geçirme imkanı verecek sakin sahneler zinciriyle yükseltilebilir (1993 : 38).

Geleneksel anlatıda bir olay örgüsüne, bir öyküye dayalı kahramanların başından geçen olaylar anlatılır. Geleneksel anlatı belli bir tutarlılığı olan, başı, ortası ve sonu olan bir öykü anlatır. Bu tür anlatıların belirli bir sonu vardır. Bükler, bu tip anlatıları geçişli anlatılar olarak adlandırır ve bu anlatılardaki olayların art arda geliş biçiminin anlatının kolaylıkla kavranmasını sağladığını belirtir. Ona göre geleneksel anlatı saydamdır. Çünkü, izleyicinin kahramanla özdeşleşebilmesi için aracın (medium) saydam olması gerekir (1985: 100).

Geleneksel anlatılar izleyicide hoşlanma duygusu yaratan anlatılardır. Çünkü, belli bir tutarlık ilkesine göre düzenlenmiş olayları izleyen, o olayların kahramanları ile özdeşleşen ve hoşlanma duygusuna kapılan izleyici artık gerçek dünyada değil, başka bir evrendedir. İzleyici o an, kendisi için yaratılmış kurmaca bir yapıyı izlemektedir.

Geleneksel anlatıların dramatik yapısının bölümleri sergileme(giriş), çatışma, gelişme, doruk nokta ve sonuç olarak adlandırılır. Tema ise bu yapının özünü ifade eder, dramatik yapı belli bir tema çerçevesinde biçimlenir ve kurulur.

**3.4.1.1.1. Sergileme (Exposition):** "Giriş bölümü"de denilen sergileme, izleyicinin dikkatini yakalayan, onun, ilerleyen öyküye katılımını sağlayan, öykünün gelişimi ile ilgili heyecan ve merakların oluşturulduğu bölümdür. Başka bir deyişle, senaryoda mevcut olan güçlerin dağıldığı, kim, nerede ve nasıl bir ortamda bulunuyor sorularına yanıt verip, mutlaka bir beklenti içeren bölümdür. İzleyici, izlediği filmin olaylarının gerçekleştiği

mekân ve zamanla, filmin kahramanları (protagonist-ana karakter, antagonist-karşı karakter) ve durumlarıyla tanışır.

**3.4.1.1.2. Çatışma (Conflict):** Dramatik anlatının temeli olan çatışma kavramı, iki güç arasındaki zıtlığı betimler. Çatışma genellikle, kahramanların kendi aralarında olduğu gibi, buldukları ortam veya doğal çevre ile arasındaki çelişkilerden ve bu çelişkilerin gelişmesinden doğar. Bu anlaşmazlık, farklı istemlerin çatışmasından doğar ve mutlaka bir mücadeleyi gerektirir. Kahramanın (veya kahramanların) bir şey istemesi veya herhangi bir karşı durumu aşmaya çalışması sırasında, diğer kahramanların, koşulların, hatta doğa koşullarının ona karşı direnmesi durumunda meydana gelir. Öyküye olan ilgimizin sürekliliğini ve nasıl çözüme ulaşacağını bilmek istememizi sağlayan çatışma, bir film öyküsünde genel olarak, kişiye karşı kişi, kişiye karşı grup, kişiye karşı doğal güç veya kişinin kendi kendisine veya değer yargılarına karşı olması şeklinde bulunur. Syd Field, senaryoyu üç bölüme ayırırken, her bir bölümü diğer bölüme doğru yönlendiren olayı, durumu “plot point” olarak niteler. Ona göre, çatışmanın sürdürüldüğü birinci bölümde, hedefi belirlenmiş olan karakter, ikinci bölüm boyunca bu hedefe ulaşmasını geciktirecek engellerle (obstacle) karşı karşıya bırakılarak, çatışma ortamı içinde tutulacak ve üçüncü bölümde ise çatışma çözümlenecektir (aktaran Küçük Kurt, 2004: 22).

**3.4.1.1.3. Gelişme:** Gelişme, öykünün ortasında yer alan, bir dizi karmaşık ilişki, kriz, çatışma, yan olay ve benzeri güçlükler aracılığıyla, izleyicinin beklentisini yoğunlaştırarak, ilgisini ele geçirip sürdüren bölümdür. Bu bölümde, çatışma giderek daha karmaşık bir hal alır. Burada öykünün önemli anları sergilenir. Gelişme, aynı zamanda gittikçe artan gerilimler de içerir. Öykü doruk noktasına doğru yaklaştıkça gelişme daha da yoğunlaşır.

Gelişme aynı zamanda, senaryoda mevcut olan güçler arasındaki dengenin bozulması, iç ve dış çelişkilerin derinleştirilmesi ve şiddetlendirilmesi olayıdır. Bu bölümde, öykünün sergileme sahnelerinde açıklanan olaylar düğümlenir ve tüm hızıyla gelişme başlar. Burada, kahramanların ne için mücadele verdiği netleşmiş ve dramaturjik anlaşmazlık tamamen açığa çıkmıştır (Aslanyürek, 1998 : 135).

**3.4.1.1.4. Doruk Nokta (Climax):** Tepe noktası da denilen bu bölüm, senaryodaki anlaşmazlığın gelişmesinin en yüksek noktaya ulaştığı, filmin başından beri süregelen

çatışmaların çözüldüğü bölümdür. Çoğu öykü, öykünün baştan beri varolan sorununu taşıyan baskın olayın doruk noktaya ulaşmasıyla biter. Bu bölümle birlikte, çatışmanın çözümüne ilişkin hiçbir kuşumuz kalmaz ve öyküye olan ilgimiz de son bulur. Doruk nokta bazen senaryonun sonunda olabileceği gibi, doruktan başlayıp çözüme ile devam eden filmler de olabilir.

**3.4.1.1.5. Sonuç:** Pek çok film doruk noktada biter. Bazı filmler ise, yarım kalmış olayların sonuçlandırıldığı, ilginin yatıştırıldığı kısa bir sonuç bölümüne sahiptir. Sonuç bölümünde, öykü ile birlikte, sorunlar ve çatışmalar çözümlenir. Bu bölüm, yarım kalmış işlerin bağlandığı, yoğun ilginin düştüğü bir sonu içerir, gerilimler çözülür ve filmle ilgili estetik yaşantı sona erer.

**3.4.1.1.6. Tema:** Tema, filmde sunulan yaşamla, onun anlamı ve insanlığın durumu ile ilgili bir düşüncedir. Filmin temelini oluşturan, evrensel, her zaman geçerli, önemli, anlamlı ve etkileyici bir gerçektir. Tema, yönetmenin savunduğu bir tez ya da iletmek istediği bir mesajdır. Yönetmenin dünyaya bakış tarzından ve nasıl olması gerektiği konusundaki ahlâkî yaklaşımından kaynaklanır. Temalar, kişisel ve kişilerarası temalardan, sosyal, kültürel ve felsefi temalara kadar, geniş bir yelpaze sunabilir (Miller, 1993 : 195).

### 3.4.1.2. Çağdaş Anlatı

Aristoteles'in kurallarına ters düşen çağdaş anlatıda, geleneksel anlatıların tam tersine, öne çıkan, tutarlı bir olay örgüsünün anlattığı somut bir sorun değil, daha çok, görüntü ve konuşmaların sunduğu soyut bir sorundur. Çağdaş anlatılarda kavramlar, değerler, olaylar, kahramanlar, kısacası her şey tartışılır, sorgulanır fakat izleyicinin dikkati somut bir sorun üzerinde tutsak edilmez; somut bir sorun verilse bile bu, soyut bir sorunun tartışılması için kullanılır. Böylece, toplumun geleneksel değerleri, uzun bir zaman sürecinde oluşmuş tutum ve tavırları pekiştirilmez, tersine sorgulanarak sarsılır (Kırmızı, 1990:78).

Çağdaş anlatılarda, izleyici anlatıdan uzaklaşır, ona yabancılaşır; sinemada olduğunu unutmaz, bu anlatılarda kameralar veya ışıklar, bilerek gösterilir. Dolayısıyla, izleyici, geleneksel anlatılarda olduğu gibi, perdede gördüğü kahramanla eylem düzeyinde bir özdeşleşme yaşamaz. Çağdaş anlatılarda, bu özdeşleşme ancak düşünce düzeyinde

gerçekleşir. Çünkü, çağdaş anlatı, izleyicinin katılımını bekler. Neupert, “open story film” adını verdiği bu açık uçlu anlatıların, izleyicide, hoşlanma duygusu yerine rahatsızlık duygusu yarattığını belirtir. Çünkü, filmde belli bir tutarlık ilkesine göre düzenlenmiş olay örgüsü bulunmaz. İzleyici de, bu gördükleri karşısında yabancılaşır, rahatsız olur ve ondan değişik anlamlar çıkararak, kendisini gerçek dünyada bulur (1995 : 76).

Peter Wollen, geleneksel ve çağdaş anlatı filmlerinin özelliklerini, Godard’ın **Doğu Rüzgarı** (Vent D’Est) filmi üzerinde yapmış olduğu bir sınıflandırma ile özetlemiştir. Bu sınıflandırmada, sinemanın yedi büyük günahı (geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tek anlatım, son, hoşlanma ve yapıntı) ile aslında geleneksel anlatının özelliklerini veren Wollen, sinemanın yedi temel erdemi (geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çok anlatım, açık uç, rahatsız olma ve gerçek) ile de, çağdaş anlatının özelliklerini açıklamıştır (1999: 499).

Geleneksel anlatının olay örgüsünü öne çıkaran tek anlatımlı filmi, burada, yerini, karakteri öne çıkaran çok anlatımlı filme bırakır. Bundan dolayı, karakterlerin sayısı kadar olay örgüsü olabilir. Bu anlatıların belirli bir sonları da yoktur. Bunlar, açık uçlu anlatılardır. Dolayısıyla, izleyici filmde çeşitli anlamlar çıkarabilir. Bu filmlerdeki gerçek “çok yüzlüdür”. Bu filmler, daha çok, gerçek konularla bireyler arası iletişim eksikliği veya bireyin topluma ya da kendine yabancılaşması gibi psikolojik konularla ilgilenir (Bordwell, 1985 : 206).

Çağdaş anlatı filmlerin kahramanı, geleneksel toplumsal yapıyı, değerleri sorgular ya da yadsır. Kahramanın kendisi ve içinde bulunduğu durum, bir sorun olarak ortaya konur. Kahramanın eyleminin nedeni, somut bir sorunu çözmek değil, soyut bir sorunu ortaya çıkarmaktır. Geleneksel anlatı filmi, adaletin gerçekleşip gerçekleşmediği gibi somut bir sorunu tartışırken (örneğin, bir polisiye filmde suçlu yakalanarak cezasını bulur ve böylece adalet gerçekleşmiş olur), çağdaş anlatı filmi “adâlet” kavramını tartışmaktadır. Polisiye filmdeki suçlu, kime, neye göre suçludur, suç nedir vb. soyut sorunları işleyen çağdaş film anlatısının bilinen anlamda bir “son”u da yoktur (Büker, 1985: 101-102).

### 3.4.1.3. Postmodern Anlatı

Postmodernizm, II. Dünya Savaşı'ndan bugüne uzanan tarihsel anları betimleyen; mimârîde, görsel sanatlarda, sinemada, popüler müzikte ortaya çıkmış, yeni bir hareketi tanımlayan bir terimdir. Edebiyatta 1960ların başında, mimaride 1970lerin ortalarında, dans ve gösteri sanatlarında 1970lerin sonunda ortaya çıkmış postmodernizm akımının, sinema ve televizyon dünyası ile tanışması 1980'ler de gerçekleşmiştir.

Çağdaş anlatı, çağını sorgularken, izleyiciyi de bu tartışmanın içine çekmekte, çağdaş anlatıya sahip filmler yabancılaşmayı, kimlik sorununu, güven duygusunu, cinselliği, aşkı, iletişimsizliği, varoluşu, savaşları, yaşadığı çağı, burjuvaziyi, aile ve kilise gibi kurumları sorgulamaktadır. Çokuluslu kapitalizmin yaşanmaya başladığı bir dönemde, sorgulamanın da biçimi değişmiş ve ortaya, postmodernizm denen yeni bir akım çıkmıştır. Bu yeni akım doğrultusunda gelişen postmodern anlatı, genel olarak nostaljik, geçmişe duyulan tutucu özlem, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme, gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme, açık bir pornografi, cinsellik ve arzunun metalaşması, eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü, endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar gibi kavramlarla anılmaktadır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997 : 23).

Fredric Jameson'a göre, postmodern anlatılarda, kendine özgür bir zaman anlayışı bulunmaktadır; zamansal sınırlar ortadan kalkmış, geçmiş, bugün, gelecek ayrımı yok olmuştur. Ona göre, postmodern filmler birer *nostalji* filmidir. Nostalji filmi, postmodern biçimin sinemaya uygulanışında anahtar kelimedir. Jameson'a göre, bu nostalji filmi, kendisini postmodern anlatıda üç farklı şekilde yansıtır; geçmiş hakkında olan ve geçmişte geçen, kurulan filmler (*Chinatown, American Graffiti*), geçmişten "yeniden üretilmiş" filmler (*Star Wars, Kutsal Hazine Avcıları*) ve son olarak da günümüzde (şimdide) geçen fakat geçmişi çağırın filmler (*Body Heat*) (Ön. Ver., 1997 : 24).

Postmodern anlatıların bir başka özelliği, muhtelif yapıtları taklit ederek, bu filmler ile dalga geçmeleridir. Bunun yanı sıra, bu anlatılar, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırları ortadan kaldırarak, izleyiciye kesintisiz bir "şimdiki zaman"da ele alınan zaman sunar. Postmodern anlatıya sahip filmler, sunulamaz olanı (örneğin şiddeti, sado-mazoşist olayları) izleyicinin gözleri önüne getirirler ve özel ile kamusal yaşam arasına çekilen

alışılmış sınırı alaşağı ederler. Özellikle David Lynch'in yönetmenliğini yaptığı filmler (*Blue Velvet*, *Lost Highway* ve *Mullholland Drive*) buna örnek olarak gösterilebilir.

Postmodern anlatının temelini, dünyayı heterojen bir mekânlar ve zamansallıklar çoğulculuğu olarak görmesi oluşturur. Üzerinde durulan ana konu birey değil, bireyler arasındaki ilişkilerdir. Postmodern anlatıda birey, film ya da televizyon izleyen bir röntgencidir; ister sinema perdesi, isterse televizyon olsun, karşısına gelen görsel göstergeleri sürekli gözetleyen, çağımız insanıdır. Bu tür anlatılarda, artık, önemli olan gözetlenen değil, gözetleme eyleminin kendisidir. Bir başka deyişle, kamera artık gözetleme eyleminin kendisidir. Bunun için de, eylemin kendisini pekiştiren kameranın, mikrofonların görünmesi, görüntüleri ve sesi kaydeden araçların gizlenmemesi gibi yöntemler, postmodern filmlerde sıkça kullanılır. (Güçhan, 1999: 225).

Çağdaş anlatının kendisine konu edindiği, büyük ya da küçük evrensel olan ve bireyi ilgilendiren sorunlar, postmodern anlatı için önemsizdir. Bu tür anlatılarda, auteur denen yaratıcı yönetmenler önemsizleşmiş, yalnızca, şimdiki zamanı yaşayan bireyler yaratılmıştır; bu anlatılar eski öykülere, eski türlere ve geçmişteki filmlere öykünür. Bu anlatıların bir başka özelliği ise, geçmiş ile şimdi arasındaki sınırların silinmiş olması, cinselliğin metalaşması ve tüketim kültürünün en üst düzeye çıkmasıdır. Postmodern sinema eskiyi yenide ve yeniyle birlikte yaşatmış, hiçbir rahatsızlık duymadan, başka biçemlerden, türlerden, öykülerden ödünç almış, sonuçta izleyiciyi şaşkın ve elinden bütün bildiklerini alarak, onu sinemanın yeni diline karşı savunmasız bırakmıştır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997 : 29).

Popüler Türk Sineması, anlatı yapısı ve özellikleri bakımından geleneksel anlatıya daha yakın durmaktadır. Öykü ve söylem açısından, popüler yerli filmler geleneksel (klasik) bir anlatımı tercih ederken, doğrusal bir zaman akışı içinde giriş, gelişme, çatışma ile birlikte, doruk nokta ve sonuç sunulur. Öykünün anlatım tekniği, çoğunlukla çapraz kesmelerle gerçekleştirilen paralel kurguya dayanmakta, farklı mekânlarda, aynı zaman dilimi içinde ortaya çıkan olaylar, birbiri ardına eklenmektedir. Olay örgüsünde, kronolojik akış bozularak, zamanda geriye dönüşlere başvurulabilir ve tüm olaylar, filmin büyük kısmı boyunca bir karakterin ağzından anlatılabilir.

Öykü, genellikle bir rastlantıyla, dengeli bir yaşam ortamında bu dengeyi bozan, yeni ilişkilere ve biçimlenmelere neden olan bir dış etkenin devreye girmesiyle başlar. Sergileme bölümünde, karakterlerin aynı anda tanıtılmaya başlanmasıyla birlikte, öykünün gidişatına ilişkin genel beklentiler oluşur. Küçük çatışmalar, rekâbetler, engellerle birlikte fedakarlıklar, ödüller, cezalar birbirini izlerken, nedensellik zinciri içinde temel çatışmalar ortaya çıkar (Abisel, 1994: 191).

Lütfi Akad, sinemasal biçimini oluştururken, tıpkı popüler Türk Sinemasında olduğu gibi, geleneksel (klâsik) anlatıya uygun filmler üretmiştir. Geleneksel anlatı yapısının tüm kodlarını barındıran öyküleri, bu yapının buraya kadar bahsedilen tüm özelliklerini içinde barındırmaktadır.

### **3.4.2. Sinematografi**

Sinemanın her şeyden önce bir görüntü sanatı olduğu, gücünü ondan aldığı tartışmasız bir gerçektir. Rudolf Arnheim her sanatta bir “asıl” malzeme olduğunu söyledikten sonra bunu tiyatrodaki söz, resimde renk, operada müzik ve sinemada da görüntü olarak belirlemektedir (aktaran Güçhan, 1981: 214). Sinemada görüntünün anlattığı şey ve bunu anlatma biçimi, zaman içinde akımlara, dönemlere, teknolojiye ve kişisel biçimlere göre değişebilmektedir. Değişmeyen tek şey görüntünün üstünlüğüdür.

Sinema yoluyla izleyiciye mesaj iletmeyi seçen yönetmen, kendi gerçeğine izleyicileri ortak etmek için, onları görüntüye dönüştürür; görüntü, yönetmenin elindeki temel malzemedir. Sinematografi ise, bu görüntünün yaratılma sürecindeki en önemli aşamalardan birisidir. Yönetmene kendi özgün film dilini yaratmasına olanak veren sinematografinin başlıca iki ana ögesi bulunmaktadır: Kamera Hareketleri ve Çekim Ölçekleri.

#### **3.4.2.1. Kamera Hareketleri**

Maya Deren, film kamerasının, muhtemelen tüm cihazlar içindeki en paradoksal âlet olduğunu belirtir. Çünkü o, aynı anda hem tam anlamıyla bağımsız ve aktif; hem de sonsuz ve sınırsız bir şekilde pasif olabilmektedir. Kodak şirketinin “Siz düğmesine basın, gerisini o halleder” şeklindeki reklâm sloganı da kameranın bu özelliğini desteklemektedir.

Ona göre, bir film kamerası, en az çaba ile an fazla görsel sonucu üretebilen, operatörüne yalnızca enerjisi ve yeteneği için, önündeki nesneye yalnızca konusu olması için, izleyiciye de yalnızca görmeleri için ihtiyaç duyan bir makinedir (1972 :154).

Deren'in bu şekilde tanımladığı film kamerası, sinemanın biçimsel anlatımı ve dili açısından çok önemli bir özelliğe sahiptir; devinim. Çünkü, sinematografinin diğer özellikleri, diğer görsel sanatlarda da varolan özelliklerdir. Başka bir deyişle, bir filmdeki alt açı kullanımına bir resimde, bir fotoğrafta veya bir çizgi romanda da rastlamak olasıdır. Ancak kameranın devinimi yani hareketi, yalnızca sinemaya ve televizyona (videoya) aittir. Stephen Heath ise kamera hareketlerinin tamamıyla biçemle ilişkili olduğunu söyler. Ona göre bu biçem, aşırılıkların kontrol altına alındığı bir alandır ve bu alan kendisini özellikle tür (genre) filmlerinde belli eder. Örneğin müzikaller, sistematik uzam "özgürlükleri" ve buna bağlı olarak kullandıkları farklı kamera hareketleri (kaydırma, vinç vb.) ile bunun çok açık ve klasik bir örneğidir (1981: 52).

Sinemanın ilk dönemlerinde, kurgunun egemen olduğu yıllarda yönetmenler kamerayı hareket ettirmekten çekinmekteydi. Çünkü montajdan yana olan bu yönetmenlere göre kamera hareketi, kameranın varlığını kanıtladığı için doğal anlatımı da bozmaktaydı. Sinemanın ilk yönetmenleri kamera hareketinin olağan olmadığını düşünmekteydi. Oysa günümüz izleyicisi kamera hareketini hiç yadırgamamakta ve doğal olduğunu düşünmektedir.

Sinemanın ilk yıllarında yönetmenler, olanaklar elvermediği için, kamerayı istedikleri gibi hareket ettiremiyorlardı. 1929'da yapılan kaydırma arabaları ve vinçler de sorunu tamamen çözemedi. Çünkü ışığı ayarlamak ve hareketi pürüzsüz bir şekilde gerçekleştirmek zordu. Ayrıca film yapımcıları da çekim sırasında çok kişinin görev yapmasından dolayı kaydırma arabasından hoşlanmıyordu. Üstelik çekim süresi uzuyordu ve yapımcılar üretim hızının ne kadar düştüğünü hesaplamakla meşguldü (Büker, 1985: 81). Ancak, zamanla ve gelişen teknoloji ile birlikte bu sorunlar da ortadan kalkmış, kameralar hem daha hafif, hem daha küçük, hem de daha kaliteli görüntü verir duruma gelmiştir. Üstelik, kaydırma hareketini yere döşenmiş bir şaryodan bağımsız yapabilen ve onu kullanan operatör ile birlikte sınırsız hareket edebilen *steadicam* kamera geliştirilmiştir. Gelişen teknoloji, günümüz sinemasında kamera hareketlerini, deyim yerindeyse, bir

zorunluluk ve ihtiyaç haline getirmiştir. Bugün filmlerde kullanılan belli başlı kamera hareketleri ve kullanım amaçları şöyle özetlenebilir:

**3.4.2.1.1. Çevrinme:** Çevrinme hareketi yatay ve dikey olmak üzere iki çeşittir. Birincisinde kamera sehpası sâbit kalır ve yalnızca kamera kafası sağa veya sola çevrinir. Bu yatay çevrinme hareketine aynı zamanda *pan* adı da verilir. Bu harekette kamera yatay olarak uzamı tarar. Diğer çevrinme ise, yine aynı şekilde, kamera kafasının aşağı veya yukarı hareket ederek yaptığı harekettir. Bu dikey çevrinme hareketine de aynı zamanda *tilt* adı verilir. Kamera tilt ile dikey olarak uzamı tarar. Kameranın dikey çevrinmesi, aşağı (tilt-down) ve yukarı (tilt-up) çevrinme olmak üzere iki türdür.

Çevrinme, en basit şekilde özneyle birlikte yatay olarak hareket ederek onu kompozisyonun merkezinde tutar. Özellikle epik ve destansı filmlerde, genel çekimde mekânı tanımladığı için etkilidir. Yatay çevrinme insanlar arasındaki psikolojik uyumu ve dayanışmayı, karakterleri birbirine bağlayan sevgiyi ve karışık ilişkileri vurgularken, dikey çevrinme özneleri kare içinde tutar, uzamsal ve psikolojik ilişkiyi kurmamıza yardım eder, eş zamanlılığı sağlar (Güçhan, 1999: 36-37).

Çevrinme hareketli bir kişiyi ya da varlığı çerçeve içinde tutmak ve devinimi izlemek amacıyla kullanılır. Önemli olan hareketler çevrinme ile izlenir, çerçevedeki kişi ve nesnelerin yerine yeni varlık ve görüntüler sokularak dikkat ve ilgi çekilir, çevre tanıtımı yapılır. Görsel vurgunun kesintisiz bir hale getirildiği çevrinmeyle, olay örgüsündeki veya sahnedeki öğeler birleştirilir, giderek artan ilgi ve duygular yaratılır. Birbiri ile ilişkili iki öğe hakkında izleyiciye bilgi verilir veya bu iki öğe birbiri ile ilişkilendirilir. Ya da bunun tam tersi bir şekilde, birbirinden ayrı yerlerde sunulan olaylar veya nesnelere anlam açısından birleştirir ve bu iki farklı noktada bulunan olgular arasında görsel bağ kurulur (Giannetti, 2002: 113-114).

Çevrinme bazen de oyuncunun tepkisinin nedenini göstermek amacıyla da kullanılır; hiç beklenmedik, ürkütücü, sarsıcı bir öğe birdenbire izleyicinin karşısına çevrinmeyle çıkartılabilir, böylece izleyici sarsılır veya korkar. Bu şekilde, bilinmeyeni ya da daha önce gösterilmeyeni ortaya çıkaran çevrinme ile değişiklik elde edilir, merak uyandırılır. Bazen de, kamera kişilerden birinin yerini alır (öznel kamera) ve olay, o kişinin

bakışı ile izlenir. Bu çevrinme, öznel kamera açısının anlatımına destek olarak, izleyicinin o karakterin gözünden olaya bakmasını sağlar.

Çeşitli çağrışımlar izleyiciye anımsatılmak istendiğinde de çevrinmeye başvurulur. Çevrinme başlangıç noktasından başlar, arayı hızla geçer ve ikinci noktaya gelince durur. Böylece iki nokta izleyicinin gözünde ve kafasında bağlanmış olur. Bununla birlikte, aşağı çevrinme ile ilginin azalması, üzüntü, kırgınlık ve hayal kırıklığı gibi durumlar oluşturulurken; yukarı çevrinme ile giderek artan ilgi ve duygular yaratılır. Aşağı çevrinme ile alçalan ya da düşen bir şeyin devinimi izlenirken, yukarı çevrinme ile izleyicinin dikkati, yükseklik ya da alçaklığa çekilir. Genel çekimde tamamı görüntü çerçevesine sığmayan yüksekliklerin, durağan nesnelere betimlenmesinde kullanılır (Akyürek, 2004: 385-386).

**3.4.2.1.2. Kaydırma:** *Dolly* veya *tracking* adı da verilen bu harekette kamera, gövdesinin altındaki sehpayla birlikte ileri-geri veya sağa-sola kayarak hareket eder. Kameranın ileri ve içeri doğru yaptığı kaydırma hareketine öne kaydırma (*dolly-in/tracking-in*); geri ve dışarı doğru yaptığı kaydırma hareketine ise arkaya kaydırma (*dolly-out/tracking-out*) adı verilir.

Kaydırma, hareket duygusunu yakalamak için kullanılır; yönetmen hareketin kendisi önemli ise onu kaydırma ile takip eder. Böylece, eğer karakter bir şey arıyorsa, kaydırmanın bakış açısı, bu aramanın heyecanına katılmamıza yardım eder. Çekimle diyalog arasındaki zıtlığı da sağlayan kaydırma, psikolojik durumun vurgulanmasında da önemli bir araçtır. Oyuncuya doğru yavaş kaydırmalarda seyirci hazırlanır, önemli bir şeye tanık olacağı konusunda bir etki yaratılır. Kamera yolda yürüyen birini izliyorsa, seyirci yol boyunca bir şeylerin olacağını farz eder. Bunun yanında, dolaşan çekimler, açık anlamdan çok simgesel anlamı ifade eder (Güçhan, 1999: 37-38).

Kaydırma ile karakterlerin duygusal ve psikolojik anlık durumları yansıtılır. Örneğin, kahraman şaşırtıcı bir haber aldığı zaman yüzünün aldığı biçimi yakın çekimde görmek için hızla öne kaydırma yapılabilir. Kaydırma hızlı yapıldığında, varlık ve görünümün beklenmedik özellikleri, durumları ortaya çıkar. Bu da kaydırmaya dramatik özellik kazandırır. Ya da, kamera olaydan geriye doğru kaydırılarak beklenmeyen bir anahtar nokta izleyiciye sunulabilir. Bu nokta genellikle izleyici için son derece şaşırtıcı bir

bilgidir. Bu sayede sürpriz etkisi yaratılarak dramatik bir kazanç sağlanır. Dikkatin belirli bir yere toplanması, dikkat noktasındaki vurgunun azaltılması, dikkat noktasının başka yere yönlendirilmesi ile gerilim ya da merak öğeleri artırılmış olur (Giannetti, 2002: 116-119).

Kaydırma hareketi ile filmde başka dramatik etkiler de yaratılabilir; izleyici anılara ya da düşlere gönderilerek, kişiliklerin iç dünyasına sokulmuş olur, kişi ve kişiler izlenir yada sahneye yeni girmekte olan kişi veya nesne gösterilir, olayın geçtiği yerin neresi olduğunu izleyiciye göstererek bilgi verir. Görüş alanını değiştirir veya çekim ölçeğinde değişiklik yapmak amacıyla kullanılır, izleyiciye bulunduğu yeri anımsatılır (Akyürek, 2004: 391).

**3.4.2.1.3. Vinç:** Kameranın yaptığı vinç hareketi, kamera gövdesinin, altındaki sehpayla birlikte yükselip alçalmasıdır. *Crane* adı da verilen bu vinç hareketinde kamera yalnızca asansör gibi aşağı yukarı değil, aynı zamanda öne-arkaya veya bir taraftan öteki tarafa da hareket edebilir. Bu vinç hareketinin diğer çeşitleri ise, helikopter ve uçaktan yapılan çekimlerdir.

Kameranın vinç hareketi ile, alçaktaki kişiler ve nesnelere önem verilmiş olur. Böylece görüntünün öznel-nesnel gücü artırılarak, ön planın ağırlıklı etkisi azaltılır. Karakterler ve nesnelere üst açıdan görüntülenerek, görüntüye girmesi istenmeyen uzaktaki hareketler engellenir. Alçaktaki kişiler ve nesnelere aynı düzeyde görüntü elde edilerek, ön plânın arkasındaki kişiler ve nesnelere görülür. Ayrıca, vinç hareketi ile kişi ve nesnelere hareketlerinin tamamı görüntülenir (Akyürek, 2004: 393).

**3.4.2.1.4. Zoom:** *Optik kaydırma* da denilen zoom hareketi ise, kamera objektifinin optik olarak ileri ve geri yaptığı kaydırma hareketidir. Öne ya da ileri doğru yapılan zoom hareketine *zoom-in*, arkaya ya da geriye doğru yapılanına ise *zoom-out* adı verilir. Zoom mercekle bir mekâna giriyormuş ya da ayrılıyormuş izlenimi verilir. Zoom mercekli çekimde odak uzunluğu değiştiği için kişilerin ve nesnelere biçimleri de değişebilir (Güçhan, 1999: 40).

Optik kaydırma yani zoom, izleyiciyi yapay bir biçimde etkiler. Çünkü, optik kaydırmada kamera hareket etmediği için görüntü değişir, ancak görüntüdeki derinlik değişmeyerek aynı kalır. Bunun yanında, ileri doğru yapılan hızlı optik kaydırma hareketlerinde nesnelere uçar gibi görünür, ancak bu kullanım aynı zamanda dramatik bir

etki de yaratır. İzleyicinin uzaktan gözle ayırt edemeyeceği bir durum, bir ayrıntı veya bir kişi üzerine yapılan hızlı bir optik kaydırma, o kişiyi veya ayrıntıyı bir anda izleyicinin gözü önüne sererek çarpıcı ve dramatik bir etki yaratır (Giannetti, 2002: 121-122).

Kamera hareketleri, sinemanın başlangıç yıllarından beri yönetmenlere ve izleyicilere çekici gelmiştir. Çünkü, görsel olarak kamera hareketlerinin dikkat çekici etkileri bulunmaktadır. Çoğunlukla görüntünün yer aldığı uzam ile ilgili bilgiyi arttırmaktadırlar. Objelerin konumu durağan çekimlere oranla daha canlı, parlak ve renkli olur. Yeni objeler veya figürler daha kolay açığa çıkarılır. Kamera etraflarında hareket ettikçe, objeler daha sağlam, güçlü, yoğun, gerçek ve üç-boyutlu gözükür.

Günümüzde, ticari sinemada çoğu kamera hareketi, özel olarak tasarlanmış ve kameramanın vücudu üzerine çeşitli desteklerle dengelenerek yerleştirilmiş **Steadicam** adı verilen kameralarla yapılmaktadır. Kameraman çekimini yaparken çektiği görüntüleri önündeki monitörden izleyebilmekte, isterse de aynı zamanda yürüyerek veya koşarak hareket ederken, kamerasının yatay veya dikey olarak çevrinmesini sağlayabilmektedir. Steadicam kamera herhangi bir güç kaynağına kablo ile bağlı olmadığından, bir karakterin veya nesnenin hareketini her mekânda takip etmeyi çok kolay hale getirmiş, böylece günümüzde çok sık kullanılır hale gelmiştir.

Bazen yönetmen, pürüzsüz ve kaygan kamera hareketleri istemez, onun yerine vurucu, çarpıcı, sallanan ve titreyen görüntüler tercih eder. Bu çeşit görüntüler ise, **hand-held** denen hafif el kameraları sayesinde elde edilir. Burada kamera bir tripod veya şaryo üzerinde değil, kameramanın omzu veya elinde hareket halindedir. Bu kameralar ile görüntülenen çekimler düzensiz ve atlamalıdır, özellikle yakın çekimlerde bu sarsıntılar belli olur ve daha çok öznel kullanımlar için uygundur. 1950'li yılların sonuna doğru **Cinema-Verite** isimli sinema akımı ile popüler olan bu kamera hareketi, özellikle belgesel tarzda film çeken yönetmenlerin tercihidir (Young&Petzold, 1972: 40). Bu Hand-held kamera kullanımı "Dogma 95" hareketi olarak adlandırılan, Lars von Trier başta olmak üzere bazı Danimarkalı yönetmenlerin sinemasının temel özelliklerinden birisi olmuş, Dogma hareketinin titreyen sarsıntılı görüntüleri bir anlatım tarzı olarak kendinden sonraki genç sinemacıları da etkilemiştir.

Kamera hareketlerinin, ekran içindeki (onscreen) ve ekran dışındaki (offscreen) alan ile de ilişkisi bulunmaktadır. Örneğin, öne doğru yapılan bir kaydırma veya zoom hareketi, ekran içindeki alanı ekran dışı yapar. Birçok filmde, kamera bir detaydan geriye doğru hareket ederken, beklenmedik bir şeyi çekimin uzamına taşır. Kamera hareketi ayrıca çerçevenin uzaklığını, açısını ve yüksekliğini de etkiler. Öne doğru yapılan bir kaydırma hareketi, ölçeği geniş açıdan yakın çekime değiştirebilir; veya bir vinç hareketi, görüntüyü alt açıdan üst açığa dönüştürebilir.

Bununla birlikte, farklı kamera hareketi farklı algılamalar yaratabilir. Örneğin, **Last Year at Marienbad** (1961) filminde, Alain Resnais'in kamerası uzun koridorlar ve kapılar içinden kayarak ilerlerken; Hitchcock **Young and Innocent** (1937) filminde, bir balo salonunda dans eden insanları üst-geniş açıdan gösterir ve vinç hareketi ile alçalan kamera, orkestradaki davulcunun gözlerine yakın çekim yapana kadar yaklaşır. Bu iki farklı kamera hareketi, izleyicinin filmin uzamına ilişkin algısını etkiler (Bordwell ve Thompson, 1997: 250).

Kamera hareketlerinin bir çok işlevi bulunmaktadır. Örneğin, birbirleriyle ilişkisi bulunan iki karakter arasında sık sık yatay veya dikey çevrinmeler yapılır. Hareket halindeki figürler ve karakterler de çevrinme ve kaydırmalar ile takip edilir. Bu kamera hareketlerinin amacı izleyicinin dikkatini hareketli nesneye yöneltmek ve ilgisini onda sabit tutmaktır. Yatay veya dikey çevrinmeler, gerilim ve şüphe ögesini arttırmak, sahnenin sonunda dramatik bir sürpriz yaratmak için de kullanılabilir. Jacobs, **Shadow of a Doubt** (1942) filminde Hitchcock'un bu hareketi sık kullandığını söyler (1973 : 78).

Kameranın sürekli bir figürün hareketini göstermesi veya takip etmesi gerekmez. Kamera onlardan bağımsız da hareket edebilir. Çoğu zaman kamera, filmin anlatısı için önemli olan bir şeye dikkat çekmek için, karakterlerden uzaklaşabilir; bu, duvarda asılı bir nesne, bir gölge, bir işaret, bir ipucu olabilir. Hareketli bir kamera karakterin yaşantısı hakkında ipucu verebilir. Bazen de, bir kamera hareketi, çok doğal bir dramatizasyon ile, özne ve nesne arasındaki gelişen yakınlık ilişkisini vurgular (Bellour, 2000: 114).

Genel olarak, bir kamera hareketi kendi özel efektlerini yaratabilir. Örneğin, eğer kamera, konudan çok hızlı bir çevrinme hareketi ile uzaklaşırsa neler olduğunu merak edebiliriz. Kamera birden bire geriye doğru kayarak, ön planda beklemediğimiz bir şeyi

bize gösterirse şaşırabiliriz. Kamera bir detaya doğru yavaş yavaş kayarak yaklaşırsa şüphelenebiliriz. Örneğin, bir filmde, bir karakter veya nesne hareket halinde iken, çoğunlukla çevrinme veya kaydırma ile takip ediliyorsa, burada kamera hareketlerinin, anlatı yapısını destekleyen işlevsel bir kullanımı bulunmaktadır.

Sinemada, kamera hareketinin hızı, anlatısal ihtiyaçlarla da şekillenebilir: Öne doğru yapılan hızlı bir kaydırma, öyküdeki anahtar bir parçanın altını çizebilir. Özetle, kamera hareketinin süresi ve hızı, çekim algımızı önemli derecede kontrol edebilir. Kamera hareketi, uzamı (space) olduğu kadar zamanı da ilgilendiren bir konudur ve yönetmenler, duygularımızın süresi ve ritminin, kamera hareketlerinden etkilendiğini fark etmişlerdir. Kamera hareketinin hızı da önemlidir. Örneğin, Truffaut'un **Jules et Jim** (1961) filmindeki hızlı kamera hareketleri bunun güzel bir örneğidir (Solomon, 1973: 96).

Sinemada kamera, izleyicinin yerine hareket ederek, onların olağan durumlarda yapamayacağı hareketleri kısa bir sürede, sınırsız bir hareket olanağı ile sağlar; onlara dış dünyanın tüm boyutlarını ve en beklenmedik yönlerini sunar. Ancak şu bilinmelidir ki; kameranın görüş alanı sınırlıdır. Yani, olay ve olgularla ilgili bir bütünün seçilmeyen kesimleri kameranın görüş alanı dışında kalır. Göz önünde bulundurulması gereken bir diğer unsur ise, kameranın, ancak izleyicinin ilgisini sürekli olarak ayakta tutacak bir neden veya bir gerekçe varsa hareket ettirilmesi gerektiğidir. Neden ve gerekçe herhangi bir kamera hareketinin başlangıcı ise, bu hareketin bir ortası ve de bir sonu olmalıdır (Akyürek, 2004: 394).

Bu bilgileri kesin birer matematiksel formülmüş gibi görmek ve onlara güvenmek, anlam ve etkinin filmin bütününden kaynaklandığını unutmak demektir. Bu sinematografik biçimsel öğelerin anlamını, gerçekte filmin şartları ve yönetmenin kişiliği belirleyecektir. Yönetmen, ele aldığı konuyu ve objeyi dikkat çekici kılmak için uğraşırken, sinematografinin en az kamera hareketleri kadar önemli olan başka bir öğesinden daha faydalanır; çekim ölçekleri.

### 3.4.2.2. Çekim Ölçekleri

Bir filmin en temel yapı birimleri olan sahne, çekim ve sekans terimleri, çoğu kez birbirine karışmakta ve yanlış anlaşılmaktadır. *Sahne* terimi ile, filmdeki aksiyonun (oyunun) yer ve dekoru tanımlanır. Bir sahne, sürekli olarak bir olayı anlatan tek bir çekimden ya da bir çekim dizisinden oluşabilir. *Çekim*, tek bir kamera tarafından kesintisiz olarak filme alınan sürekli bir izlemedir. Bir *sekans* ise, kendi başına bir bütünlük taşıyan sahne ya da çekimler dizisidir. Bir sekans tek bir çekimden oluşabileceği gibi çeşitli çekimlerden de oluşabilir.

Bir film, pek çok çekimden oluşmaktadır. Her bir çekim, oyuncuların, dekorun ve hareketin izlenebilmesi için, kameranın en iyi konumda yerleştirilmesini gerektirir. Ancak, istenilen görüntünün elde edilmesi için, kameranın konumlandırılması yeterli değildir. Ortaya çıkan çekimin ölçeği de, görüntüyü ortaya çıkaran bir diğer önemli unsurdur. Yönetmenin, her bir çekim için şu iki soruyu yanıtlaması gerekmektedir: Sahnenin bu bölümünü filme almak için en iyi bakış açısı nedir? Bu çekim ne kadar alanı kapsamalıdır?

Çekim ölçeği, kameranın, çekeceği konuya olan uzaklığı ile belirlenir. Bu ölçeklerin belirlenmesindeki ölçütler, yönetmenden yönetmene farklılık gösterebilir. Ancak, genel olarak temel alınan standart ölçek, insan vücuduna göre yapılan ölçüttür.

**3.4.2.2.1. Genel Çekim:** Sinemada çekim ölçeklerini açıklayan çalışmalarda bazen, genel çekim (long shot) ile çok uzak çekim (extreme long shot), farklılık ya da benzerlik gösterebilir. Kimi çalışma ikisinin farklı olduğunu söylerken, kimisi ise, yalnızca birisini kullanır. Genel çekim, geniş bir alanı veya araziye kapsayan, insan figürlerinin çok uzaktan ve birer nokta olarak görüldüğü ve genellikle dış çekim olarak görüntülenen bir çekimdir. Orta çekim de, arka planda görülen mekânsal çevreyi sunar ve tanıtır.

Genel çekim, filmin başlangıcında, olay örgüsü kurulmadan ve kişiler tanıtılmadan önce kullanılan çekimdir. Olayın geçeceği alanı veya mekânı tümüyle izleyiciye gösterir/tanıtır. Karakterleri çevreleyen doğa ya da toplumsal çevreyi sunar, öykünün çevre ile uyumlu bir şekilde bütünlendiğini vurgular, ya da, daha yakından alınan sonraki çekimlerin hangi geniş mekan içinde yer aldığını göstermek amacıyla kullanılır. Bu çekim, aynı zamanda yakın çekimde görülenin mekânsal çevresini verir, bundan dolayı “kurucu

çekim” olarak da adlandırılır. Genel çekimin en etkili kullanımı, genellikle arazinin önemli bir rol oynadığı western, savaş ve tarihi filmlerdir (Güçhan, 1999: 22).

**3.4.2.2.2. Boy Çekim:** İnsan vücudunun ayaktan başa kadar bir bütün olarak görüldüğü, mekânı ve oyuncularını tam olarak gösteren çekimdir. Bu çekimde, figürler her ne kadar ön plânda olsa da, baskın olan, arka plândaki mekândır. Toplumsal ilişkileri yansıtan ve tanıtan bir çekimdir. Ortamı ve kişiyi tam olarak gösterir. Boy çekim, günlük yaşamımızdaki normal görüş alanımıza karşılıktır, bu yüzden de çok sık kullanılır.

Boy çekimi, genel bir bilgi vermek, kişiyi tanıtmak, belli bir dekor/mekân içinde çekimi yapılacak kişi ya da kişileri diğerlerinden soyutlamak amacıyla kullanılır. Bu çekim ölçeğinde kişi, doğal ve toplumsal çevresi içinde görülür; dış dünyayla, doğayla, çevresiyle, öbür insanlarla ilişkileri ön sıraya geçer. Ağırlık noktası da yavaş yavaş çevre, doğa ya da olgulara kayar. Doğa ve çevrenin önem kazanmasıyla, psikolojik çözümleme değil, dramatik amaç öne çıkar. Kişinin doğal ve toplumsal yakın çevresiyle ilişkilerini vermek, çevredeki olguyu anlatmak, çevre betimlemek istendiğinde, genel ya da boy çekimine başvurulur (Akyürek, 2004 : 367).

**3.4.2.2.3. Orta Çekim:** İnsan görüş açısına en yakın olan bu çekim ölçeğinde insanlar, bellerinden veya dizlerinden itibaren gösterilir. Jest ve ifadenin daha görünür olmaya başladığı orta çekim, sahnenin açıklandığı, hareketin verildiği veya diyalogun sunulduğu bir çekim ölçeğidir. Bağlam ve alanın tanıtıldığı, sunulduğu bir çekim ölçeğidir.

Bu çekimler, karakterlerin iç dünyalarını tek başına ele almak yerine, onların iç ve dış dünyaları arasındaki ilişkiyi ön plana çıkarır. Diğer bir deyişle, orta çekimde, düşünce ve duygularla birlikte, karakterlerin davranışları ve hareketleri önem kazanır. Kişinin, yakın çevresi ve bu çevreyle olan ilişkisinin ağırlık kazandığı orta çekimlerde; psikolojik çözümlemenin yerini daha çok, dramatik öğeler alır. Karakterlerin davranışları, yakın çevre ile ilişkileri, diğer kişilerle ilişkileri, karşı tepkileri ve dramatik gelişim yansıtacağı zaman kullanılır.

**3.4.2.2.4. Göğüs Çekim:** İnsanın göğsünden itibaren gösterildiği çekimdir. Mekân önemsizleşir, figürler veya görüntülenen nesnelere ön plâna çıkar. Karakterler ile özdeşleşmeye olanak veren bir çekimdir. Kişisel ilişkileri yansıtan ve vurgulayan bir ölçektir. Kişilerin duygusal yönden karşılıklı durumları, tutumları, tepkileri yansıtılır;

kişiler arasındaki yakın ilişkiler verilir. Görüntüde tek bir kişi varsa, onun duygu ve düşünceleri, iç dünyası izleyiciye yansıtılmaya çalışılır.

**3.4.2.2.5. Baş Çekim:** İnsanın yalnızca başının ve yüzünün gösterildiği çekimdir. Samimiyet yaratarak, izleyicinin karakterler ile özdeşleşmesini sağlar ve onların psikolojik yapılarını yansıtma amacını taşır. Mekânın tamamen kaybolduğu, figürlerin vurgulandığı ve ön plana çıktığı bir ölçektir.

Baş çekim, sinema perdesinde büyük bir alan kapladığından, karakterleri izleyiciye yaklaştırır ve bu sayede, perdede görünen karakterlerin duygu ve düşüncelerini izleyiciye yansıtır. Bu çekimler, genellikle filmin dramatik ya da şiirsel gelişmesi güçlendirilmek istendiğinde ve psikolojik çözümlenmelere ağırlık veren filmlerde kullanılır. Filmde anlatılmak istenen şey ne denli yoğunluk taşıyorsa, genellikle, çerçeve içinde bu yükü taşıyan varlık veya kişi belirtilir. Bu çekimler genellikle, yönetmenin şiirsel duyarlılığını açıklayan çekimlerdir (Balasz, 1999: 305).

**3.4.2.2.6. Yakın Çekim:** Aynı zamanda ayrıntı çekim olarak da adlandırılan yakın çekimde, yalnızca bir objenin belirli bir kısmı görüntülenir. Örneğin, bir insanın yalnızca gözleri, ağız veya burnu bu çekimde gösterilir. Detayları, çok yakın ve olduğundan büyük gösterdiği için, belirli bir nesneye vurgulama yapılır (Edmonds, 1982: 12-14).

Yakın çekim objenin ölçülerini büyüttüğü için onun önemini yüceltir ve çoğu kez simgesel bir anlam yüklenir. Yakın çekimde mekân-insan ilişkisinden uzaklaşılır ve insanların psikolojik durumlarına yaklaşılır. Yakın çekim dramatik vurgu sağlar, bir metni aktararak hem açıklayıcı, hem de çarpıcı bir rol oynar, görünmeyeni büyültür, anlatı yapısında önemli bir yeri olan ufacık bir nesneyi gösterir, geçiş sağlar, konunun yalınlaştırılması ve istenmeyen unsurların atılması yolu ile anlatımı güçlendirir, insanın iç dünyasının, duygu ve düşüncelerinin açığa vurulmasında yardımcı olur (Mascelli, 2002: 204).

Burada verilen çekim ölçekleri, konu ile kameranın arasındaki gerçek uzaklıklar için geçerlidir. Örneğin, aynı kamera uzaklığından, boy çekiminde bir insan veya bir “King Kong” görüntülenebilir. Bir filmde, burada sözü edilen çekimlerden hangilerinin daha çok yer alacağı, anlatının gereklerine, yönetmene, filmin türüne ve biçimine göre değişecektir. Örneğin, belgesel filmlerde ve toplumsal bir sorunu el alan bir filmde, insanla çevresi

arasındaki ilişki daha ağır bastığından, genel-boy ve orta çekim ölçeklerinin daha çok kullanılması doğaldır. Bireyin psikolojisine eğilen filmlerde ise baş ve yakın çekimlere doğru bir eğilim olacaktır (Güçhan, 1999: 25).

Çekimin, ölçekleri dışında diğer önemli bir unsuru ise açılarıdır. Kamera açısı, kameranın görüntülediği nesneye karşı aldığı konumdur. Kameranın konumu dikkatimizi aksiyona yönlendirir. Çerçeve içindeki aksiyonu algılama şeklimiz ise, bize sunulan kamera konumundan etkilenir veya şekillenir. Kameranın konumu yönetmen tarafından belirlendiği için, onun bakış açısını yansıtır. Burada önemli olan nokta, kameranın konumlandırıldığı noktanın sahneyi anlamamızı belirlediği ve şekillendirdiğidir. (Gibbs, 2003: 19). Sinemada temel olarak altı kamera açısı bulunmaktadır:

**3.4.2.2.7. Nesnel Açı:** Nesnel kamera açısı, görüntüyü *kenar* bakış açısından filme alır. İzleyici sahneyi, adetâ kulak misafiri olur gibi, görünmeyen bir gözlemcinin gözünden izler. Nesnel kamera açıları, sahneyi, o sahne içinde yer alan herhangi bir kimsenin bakış açısına göre sunmadıkları için, kişisel değildirler. İnsanlar kameradan habersizdir ve asla doğrudan objektife bakmazlar.

**3.4.2.2.8. Öznel Açı:** Öznel kamera açısı, görüntüyü kişisel bir bakış açısından filme alır. İzleyici perde hareketine kişisel bir deneyim olarak katılır. İzleyici filmin içine yerleştirilir. Bu da, izleyicinin etkin bir katılımcı olarak kendi başına olması ile, veya filmdeki bir kişi ile aynı konuma yerleşerek konuyu onun gözlerinden görmesiyle gerçekleşir. Ayrıca izleyici, o sahnedeki kişilerin doğrudan kamera merceğine bakmaları ve böylece de oyuncu-izleyici arasında göz göze gelme ilişkisi sağlanması ile de filme dahil edilmiş olur (Mascelli, 2002: 15-16).

**3.4.2.2.9. Göz Seviyesi:** Kameranın, gerçek yaşamda olduğu gibi, konuyu insanların göz seviyesinden göstermesidir. Kamera, normal boydaki bir insanın göz seviyesi yüksekliğinde konumlandırılmıştır. Göz seviyesi çekimler nadiren dramatik etki yaratırlar, çünkü artık norm haline gelmişlerdir. Bütün yönetmenler genellikle göz seviyesi çekim açısını kullanırlar. Bu açıdan filmi izleyen izleyici, perdedeki görüntünün dramatik ve psikolojik etkisinden uzaktır.

Dramatik etki, kameranın önündeki nesnelere hareketleri ile yaratılır. Perdede olağan bir görüş açısı sunan göz seviyesi, izleyicinin sahneyi ve varlıkları olağan, gerçekçi, nesnel bir bakışta izlemesi istendiğinde kullanılır. Varlıkların olağan görünüşleri, perspektifi bozulmaz; çekimin anlamına, dramatik etki açısından herhangi bir değişiklik getirmez.

**3.4.2.2.10. Üst Açı:** Kameranın konuyu yukarıdan ve tepeden göstermesidir. Kamera insanın göz seviyesinin üzerinde konumlandırıldığı için, izleyici konuya yukarıdan bakar. Böylece konu zayıflar, güçsüzleşir ve küçülürken, izleyicide üstünlük, güçlülük ve hakimiyet duyguları yaratır. Perdedeki görüntünün dramatik, estetik ve psikolojik etkisi kuvvetlidir.

Üst açıda, görüntülenen nesne alçılır ve insanlar yutulur gibi olur. Öznenin önemini azaltan üst açı, figürlerin hareketlerini de yavaşlatır. Herhangi bir şeye üst açıyla bakıldığında, o şey, olduğundan küçük görünür ve biçimi bozulur. Dolayısıyla, üst açı ile görüntülenen karakterler güçsüz, ezilmiş, onurunu yitirmiş, umutsuz, yenilgiyi kabul etmiş, küçük düşmüş, zavallı, anlamsız gibi görünür/algılanır. Bu, aynı zamanda, sanki karakterin kendi kendini küçümsemesi olarak da yorumlanabilir. Üst açıda, çerçevenin arka planında kalan kişi ve nesnelere önem kazanırken, aynı zamanda bu açı, izleyiciye psikolojik üstünlük sağlar (Mascelli, 2002: 41-43).

**3.4.2.2.11. Alt Açısı:** Kameranın konuyu tam tersi bir şekilde, aşağıdan ve alttan göstermesidir. Kamera insanın göz seviyesinin aşağısında bir yükseklikte konumlandırılmıştır. Üst açıdaki etkilerin tam tersi söz konusudur. Konuya aşağıdan yukarı doğru bakan izleyici, görüntünün egemenliği altına girer, onun karşısında zayıflar ve küçülür. Bu açıdan gösterilen görüntü ise abartılı bir şekilde büyür ve güçlü bir perspektif etki yaratılır (Belkaya, 2001 : 85).

Alt açı, üst açının tersi bir etkiye sahiptir. Alt açı ile görüntülenen kişi güçlü algılanır, boyu daha uzun görünür, hareketleri hızlanır. Özellikle şiddet sahnelerinde, alt açı bir karışıklık duygusu yaratır. Çevre, alt açı ile minimize edilir, genellikle gökyüzü ve tavan tek fondur. Alt açı ile çekim yapıldığında, genellikle ışıklandırma üstten yapılır. Psikolojik olarak, alt açı öznenin önemini artırır, korku, saygı, hakimiyet gibi duyguları canlandırır (Giannetti, 2002: 17).

**3.4.2.2.12. Eğik Açısı:** Eğik açıda, kamera kendi eksenini etrafında sağa veya sola tam olarak düz olmayan eğik bir çevrinme yaparak konumlandırılmıştır. Görüntü çerçevesi yarım yatay ve eğik bir şekilde, sanki kameranın sağa veya sola yatmış hissini uyandıracak bir pozisyondadır. Eğik açıda, kamera üst, alt veya göz seviyesi açısından olabilir; önemli olan ekrandaki çerçevenin eğik olmasıdır.

Eğik açı, bir karakterin gözünden öznel kamera olarak kullanılabilirdiği gibi (yaralandığı için yere düşen biri), izleyicide gerilim, şüphe yaratmak, sahnede belirli bir objeye veya olaya dikkat çekmek için de kullanılabilir. Örneğin, eğik açılı bir görüntü, belirli bazı özel çekimleri öne çıkarıp, filmin geri kalanından farklı olduklarını vurgulayabilir. Bazen de bir filmde bir karakter, bu ölçek veya açılarla özdeşleşebilir. Başka bir deyişle, bir karakter, filmde sürekli aynı çekim ölçeği veya açısı ile gösterilebilir. O zaman, bu ölçek veya açının film içinde bir motif olduğundan bahsedilebilir.

Bazen de, tek bir sekans içinde bile çekim ölçekleri veya kamera açıları özel bir anlam ifade edebilir. Ölçek ve açıların işlevi yalnızca anlatı biçimini vurgulamak değildir. Film içindeki göz ardı ettiğimiz bazı metinleri veya ayrıntıları bize hatırlatırlar. Örneğin, bir yakın çekim, karakterin gözünden düşen yaşı veya bir yankesicinin bir adamın cebinden çaldığı paraları gösterebilir. Tıpkı Bresson'un *Pickpocket* (1959) filminde olduğu gibi (Hanlon, 1986: 119).

Rudolf Arnheim şöyle der:

Belli bir kamera açısı üzerinde karar vermesi gerektiğinden, yönetmen görüntüde görünecek nesnelere seçme, görünmesini ya da hemen görünmesini istemediği nesnelere gizleme, önemli olduğunu düşündüğü ve olaydaki önemini kendisini gösteremeyecek nesnelere göze çarpıcı kılma olanağına sahiptir. Bir başka deyişle yönetmen, tüm bu açıları ve ölçekleri kullanarak nesnelere vurgulayabilir; onlara hiç dokunmadan ve onları hiç değiştirmeden bir nesneyi göze çarpıcı kılıp, rahatsız edici veya gereksiz olabilecek olanları gizleyebilir. Ayrıca birbirleriyle ilişkilerini vurgulamak için nesnelere hareket ettirebilir. Nesnelere arasındaki ilişki ancak kameranın belli bir konumda yerleştirilmesiyle görsel olarak anlaşılabilir (2002: 46).

Rudolf Arnheim burada, objeyi ya da konuyu alışılmadık ve vurucu bir açıdan görüntüleyen yönetmenin, izleyiciyi fark etme veya kabul etmenin ötesinde yoğun bir ilgiye zorladığından bahsetmektedir. Bu yüzden, gösterilen objenin meydana getirdiği anlam daha canlı, neşeli ve dikkat çekicidir.

Sinemada, kamera hareketleri veya çekim ölçekleri gelişigüzel değil, anlatımın gereklerine uyacak biçimde seçilir ve kullanılır. Yönetmen filminde herhangi bir varlığı, karakteri, olayı, durumu veya davranışı sinematografinin öğeleriyle betimlemek istediği zaman, karakterlerin toplumsal ve doğal çevresi arasındaki ilişkilerini de dikkate almak suretiyle, çevrenin özelliklerini göstermede, en uygun kamera hareketi ile çekim ölçeğini seçmeye çalışır. Bu sayede, konuyu açık-seçik gösteren kamera hareketleri, açılar ve çekim ölçekleri kullanarak dramatik etkiyi sağlar, görüntüyü düzenler ve beğeni oranını daha da yoğunlaştırmış olur.

Buraya kadar açıklanan sinematografik bilgiler, çekim ölçekleri, açıları ve kamera hareketleri ile ilgili varolan genel kanılardır. Ancak, burada verilen bilgileri kesin doğrular olarak kabul etmek, bizi bir yanılsamaya ve yanlışla sürükleyebilir. Çünkü, bazı filmlerdeki açılar ve ölçekler yukarıda verilen bu anlamları taşıırken, çoğu film buna uymayabilir.

Sinemanın biçimsel öğelerinin zenginliği birkaç reçeteye indirgenmemelidir. Yapılması gereken, filmin bütünündeki belirli bir bağlam (context) içinde kullanılan tekniklerin işlevlerini araştırmak ve izlerini sürmektir. Çekim ölçeği, anlatı açısından, çok önemli bir detayı öne çıkarabilir veya anlatımın uzamı açısından belirli bir duruma sokabilir. Örneğin; mahkemede ifade veren bir adam arkasından ve üst açıdan gösterilirse, onun önünde yer alan, mahkemedeki diğer insanları da görmüş oluruz. Fakat bu kişi, alt açıdan ve önden gösterilirse, onun ifade vermesini izleyenlerin bakış açısından görüntülenmiş olur (Bordwell&Thompson, 1997: 240).

### **3.4.3. Mizansen**

Orijin olarak Fransızca bir terim olan mizansen (mise-en-scene) aksiyonu sahneye koyma anlamına gelmektedir ve ilk olarak tiyatrodaki kullanılmıştır. Terim, yönetmenin film karesinde görünen her şeyi kontrol etmesi olarak da yorumlanabilir. Mizansen kontrol eden yönetmen, kamera için olayı veya aksiyonu sahneye koyar. Başka bir deyişle mizansen, yönetmenin “nasıl çekeceğim?” sorusuna aradığı cevaptır. Tiyatro kökenli olmasından dolayı mizansen, tiyatro sanatına özgü bazı öğeleri içermektedir. Bu öğeler çerçeveleme, aydınlatma, dekor ve kostümdür.

### 3.4.3.1. Çerçeveleme

Mizansenin oluşturma çabasındaki yönetmenin, filmde çerçeveleme ile karşılaştığı iki önemli sorun vardır. İlki, çerçevenin fiziksel boyutlarıyla ilgilidir. Her filmin, kendisini çevreleyen ve görüntüsünü sınırlayan bir çerçevesi vardır. Çerçevenin dayattığı bu sınırlamalar, filmin çekildiği çerçeve formatları veya yansıtıldığı perdenin ölçüleri gibi çeşitli faktörlere göre değişkenlik gösterebilir. Ancak, günümüzde filmlerin çoğu ya 1.85:1 standart, ya da 2.35:1 genişperde oranlarında (aspect ratio) çekilmektedir.

İkinci ve daha önemli olan sorun ise, bu çerçeve içindeki görüntünün kompozisyonu ile ilgilidir. Yönetmen, görsel sanatlarla uğraşan birçok sanatçı gibi, iki boyutlu görüntü içinde üçüncü boyutu yaratacak bir düzenleme yapmak zorundadır.

Monaco, bu görsel kompozisyona ait üç kod dizisi olduğunu söyler. Birincisi görüntünün düzlemidir. İkincisi, görüntülenen uzamın coğrafyasıdır. Onun düzlemi ise, zemin ve ufuk ile paraleldir. Üçüncüsü ise, hem çerçeve düzlemine, hem de coğrafi düzleme dikey olan, derinlik algısı düzlemidir. Ona göre, bu düzlemlerin hepsi birbirine geçmiştir ve içlerinde en baskın olanı doğal olarak çerçeve düzlemidir. Çünkü, perdede gerçekten varolan tek düzlem budur (2001: 180).

Çerçevelemede başka bir önemli nokta ise, yönetmenin, çerçevenin sınırına yönelik tutumudur. Eğer çerçevenin görüntüsü kendi içinde yeterliyse, o zaman buna “kapalı biçim” ismi verilir. Eğer yönetmen, her zaman için çerçevenin dışındaki alanın varlığının bilinçdışı düzeyinde farkında olmamızı düşünüyor ve çekimi ona göre düzenliyorsa, o zaman, biçim “açık” olarak değerlendirilir. Açık ve kapalı biçimler çerçevedeki devinimin öğeleriyle yakından ilişkilidir. Eğer kamera objeyi tam olarak izlemeye yönelirse, biçim de kapalı olmaya yönelir. Diğer yandan, eğer yönetmen objenin çerçeveyi terk etmesine ve yeniden girmesine izin verirse, o zaman, biçim tam anlamıyla açıktır (Braudy, 1977 : 44-45).

Çerçevedeki anlam görüntü daha belirlenmeden önce düzenlenir. Örneğin; yakındaki özne daha önemli gibi görünür; alt, üstten daha önemlidir; sol, sağdan önce gelir; alt sabit, üst değişkendir. Sol alttan sağ üste doğru diyagonal çizgiler, sabitlikten belirsizliğe doğru giderler. Yatay çizgiler dikey çizgilerden daha etkili olacaktır; eşit uzunluktaki yatay ve dikey çizgilerle karşı karşıya gelindiğinde, yatay çizgileri daha uzun

okumaya eğilim gösterilir, bu da çerçevenin boyutlarının öne çıkardığı bir olgudur (Nilsen, 1959: 109).

Çerçeve içindeki görüntü düzenlenirken biçim, çizgi ve renk, çerçevedeki bu gizli değerlerden etkilenir. Örneğin, eğer görüntünün tasarımında keskin çizgiler varsa, bizi soldan sağa doğru okumaya yöneltir. Bunun yanında biçim, çizgi ve renk öğelerinin her biri görsel kompozisyon için ayrı bir önem taşır. Çerçeve içindeki bu görsel öğeler birbirini destekler, dengeler ve birbiriyle uyum sağlar.

Çerçevelemedeki diğer önemli bir öğe, **alan derinliğidir**. Alan derinliği bir yandan, keskin odakta (sharp focus) kamera objektifinin birçok aksiyon yüzeyinin düzenlenmesini sağlarken, bir yandan da, çerçeve içindeki objeleri veya figürleri birbirlerinden ve kameradan farklı uzaklıkta yerleştirebilme ve hepsinin aynı zamanda net olarak görülebileme olanağını vermektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, alan derinliği sinemanın başlangıcından beri kullanılmış olsa da, 1920 ve 1930'lu yılların eleştirmenleri ve yönetmenleri bu tekniği benimsememişlerdir. Ancak, Citizen Kane filminin gösterime girmesi ve Andre Bazin ile arkadaşlarının önderliğindeki Yeni Eleştiri dönemi ile birlikte sinemada alan derinliğinin önemi anlaşılmıştır. Çerçeve içindeki nesnelere kuşbakışı düzenlendiği alan derinliğinde yönetmen izleyiciyi yakından, orta uzaklığa ve oradan da uzak mesafeye gönderir. Citizen Kane'deki birçok sahne bu derinlemesine düzenlemeye çok güzel bir örnektir. Örneğin, Kane'in karısı intihar etmiş, karanlık bir odada bir yatakta yatmaktadır. Yakın mesafede boş bir bardak ve ilaçlar gözükürken, orta mesafede Kane kapıda dikilmektedir. Çekim, bu üç nesne arasındaki neden-sonuç ilişkisini sunarken, Kane'in karısına karşı ilgisizliğini de sunar (Güçhan, 1999: 24).

Bazin, mizansenin gerçekçi sinemanın dönüm noktası olduğunu ileri sürer. Mizansen ile kastettiği, derin odak görüntüleme, yani alan derinliğidir. Ona göre, alan derinliği, izleyicinin görüntüyü daha yakın görmesini sağlayacağı için gerçekliğe daha çok yaklaşılır. İzleyici bu yöntemle pasif olmaktan sıyrılarak olayın katılımcısı durumuna gelmektedir (2000 : 50).

Çerçevelemede önemli diğer bir unsur ve değişken, odaktır. Odağın belirlenmesinde iki eksen vardır. Birincisi; ön plan (foreground), orta plan (middle ground) ve arka plânın

(background) göreceli olarak keskin odak olduğu derin odak (deep focus) ile odağın diğerlerine göre bir zemini (planı-ön, orta ya da arka) öne çıkardığı dar odak arasında seçim yapmaktır. Dar odak, yönetmenin görüntüyü daha fazla denetlemesine olanak sağlar. Öte yandan derin odak, mizansenin öne çıkararak estetiğin başlıca dayanaklarından birisidir (Monaco, 2001: 189).

Odak, artzamanlı çekimde olduğu gibi, kesintisiz tek bir çekimde de kullanılabilir. Çerçeve içinde belirli bir objeye yada figüre konsantre olmaya olanak sağladığı için kompozisyona ait düzlemlerle yakın ilişki içindedir. Yönetmen isterse çekim sırasında odağı değiştirerek, bir zeminden diğerine geçerek, çerçeve içindeki kompozisyonun niteliğini değiştirebilir.

Çekim içindeki odak değişimleri iki temel türdedir: Birincisi, odak değişimidir (follow focus); burada odak, kameranın devinen bir objeyi odakta tutmasına olanak sağlamak için değişir. Diğer ise odak kaydırma (rack focus); burada da odak, dikkatin bir objeden değişik zemindeki başka bir objeye yönelmesi için değişir. Odak değişimi, dikkati obje üzerinde tutabilme özelliği nedeniyle Hollywood'un temel araçlarından birisiyken, odak kaydırma ise modern, rahatsız edici biçemlerden birisidir (Douglas & Harnden, 1996 : 171-172).

### 3.4.3.2. Aydınlatma

Rudolf Arnheim, **Art and Visual Perception** isimli çalışmasında, insanın ışığı algılaması ile ışığın varolan fiziksel özellikleri arasındaki farklılıkları tartışmaktadır. Ona göre, gördüğümüz şeyler ışığın fiziksel özelliklerinin bir sonucu olup, aynı zamanda, onlar sinir sistemimizin verdiği tepkinin ve ortaya çıkan bu yeni duruma kolayca uyum sağlama yeteneğimizin bir sonucudur. İnsan gözü, sürekli olarak değişen ışık şartlarına uyum sağlar. Karanlık bir oda, gözümüz ona uyum sağladıktan kısa bir süre sonra, artık bize karanlık gelmeyecektir (1974: 303-306).

Arnheim bu görüşleri doğrudan resim sanatı ile ilgili olarak dile getirmişse de, aslında sinema sanatını da çok yakından ilgilendirmektedir. Filmdeki kontrast tonlar gözün bu özelliği ile dolaylı olarak ilgilidir ve yönetmen, varolan renkler ile sonradan ortaya çıkan aşırı tonlar arasında bir denge yaratılması gerektiğini bilmek zorundadır. Eğer siyah ya da

beyaz vurgulanırsa, gri rengin dereceleri yok olabilir. Yüzeylerin değişken yansıtma kapasiteleri çoğu zaman unutulmaktadır. Nesnelere, ışığı yansıtma derecelerine göre farklılık göstermektedir. Yönetmen nesnelere ışığı yansıtma kapasitelerini ve özelliklerini bilmek zorundadır. Resmin ve fotoğrafın iki boyutlu dünyasında ışık bir uzam yaratır. Hem ressam, hem fotoğrafçı, hem de yönetmen, hacim ve kütle yansımalarını oluşturmak, iki boyutlu yüzey üzerinde üçüncü boyut yansımalarını yaratmak için aydınlatmaya başvurmak zorundadır.

Yönetmenin biçim, çizgi, renk ve bunların içsel önemlerinin anlamını değiştirmek için kullanabileceği belki de en önemli araç, ışıktır. Ham filmin duyarlılık açısından göreceli olarak yetersiz olduğu günlerde (1960'lardan önce), yapay ışık bir gereklilikti ve yönetmenler bu gereklilikten bir yetenek çıkarmışlardır. 1920'lerin Alman Dışavurumcuları dramatik efektler için resimden "chiaroscuro" kodunu (resimde ışık ve gölge kullanma tekniğini) ödünç almışlardır. Bu, onlara gerçeğe benzerliğe karşı tasarımı öne çıkarma olanağı vermiştir. Klasik Hollywood görüntüleme biçimi daha doğal bir etkiyi talep etmiş ve böylece dengeli bir ana (key) ışık ve dolgu (fill) ışık sistemini geliştirmiştir. Bu sayede, konu ile izleyici arasındaki engel en az düzeye inmiştir (Monaco, 2001:187).

Perde üzerindeki bir imgenin etkisi, daha çok, onun aydınlatmasından kaynaklanmaktadır. Sinemada aydınlatma, izleyiciye bir aksiyonu görme fırsatı veren yansımadan daha fazla bir şey ifade etmektedir. Çerçevenin içindeki aydınlık ve karanlık alanlar, her bir çekimdeki kompozisyonu yaratmaya yardım eder ve bu da dikkatimizi belirli objelere ve aksiyonlara vermemizi sağlar. Parlak bir aydınlatma, dikkatimizi anahtar bir jest ve mimiğe yöneltirken; bir gölge, bir ayrıntıyı gizleyebilir ya da bir şüphe duygusu yaratabilir.

Sinema aydınlatmasının başlıca dört özelliği vardır; niteliği, yönü, kaynağı ve rengi. Aydınlatma niteliği, göreceli yoğunlukla ilgili bir şeydir. Sert (hard) aydınlatma keskin gölgeler yaratırken, yumuşak(soft) aydınlatma yayılmış, dağılmış yansımalar yaratır. Aydınlatmanın yönü ise önden, yandan, arkadan, alttan, üstten ve vurgulama olmak üzere farklılık gösterir. Önden aydınlatma objedeki gölgeleri yok edip nesneyi silikleştirirken, yandan aydınlatma objelerde gölgeler oluşturan dramatik chiaroscuro etki yeteneğine sahiptir. Arkadan aydınlatma nesneye egemen olur, onun özel bir bölümünü öne çıkarır,

ayrıca objelerde ve mekânda siluet gölgeler yaratırken; alttan aydınlatma figürlerde korku ve gerilim efektleri oluşturarak kasvetli bir görünüm verir, bir yandan da yanan bir kamp ateşi gibi doğal ve gerçekçi etkiler yaratır. Üstten aydınlatmada ise, tam tepeden gelen ışık, oyuncunun ya da objenin hatlarını keskin bir şekilde ortaya çıkmasını sağlayarak, ayrıntılara (çoğunlukla saç ve gözlere) dikkat çeker. Bazen de, spot ışıklarla nesnenin ya da oyuncunun sadece belirli bir noktasına bir vurgulama aydınlatma yapılır (Russell, 1981: 70-73).

Sinemada oyuncuların, objelerin veya mekânın tek başına veya içinde bulunduğu uzay ile aydınlatılmasında uygulanan etkili ve işlevsel yöntem, temel aydınlatma yöntemi olarak isimlendirilmektedir. Bu yöntem ile, konunun görülebilmesi, konturlarının, biçiminin anlaşılması sağlanırken, aynı zamanda iki boyutlu yüzey üzerinde üçüncü boyutu yaratan bir derinlik etkisi sağlanmaktadır.

Temel aydınlatmayı yaratan başlıca üç ışık kaynağı bulunmaktadır: anahtar (key) ışık, dolgu (fill) ışığı ve arka (back) ışık. Anahtar ışık, kameranın sağ ve sol tarafına yerleştirilerek nesnelerin görülebilmesini sağlayan ışıktır. Anahtar ışık, nesnelere üzerinde sert gölgeler oluşturur ve nesnelerin konturları ile dokusunu ortaya çıkarır. Dolgu ışığı, anahtar ışığın aksi tarafında ve kamera aksına daha yakın olacak şekilde yerleştirilir. Dolgu ışık, anahtar ışığın aydınlatmadığı bölgelerde detay oluşturur ve onun yarattığı sert gölgeleri yumuşatır. Arka ışık ise, doğrusal sert bir ışıktır. Nesnelerin arka plândan ayrılmasını sağlar ve derinlik etkisini güçlendirir (Vardar, 2000: 71-73).

Sinemada, bu temel aydınlatma yönteminin kullanıldığı başlıca iki çeşit aydınlatma vardır. İlki, yüksek kontrastlı (high key) aydınlatmadır. Aydınlık ve karanlık alanlarda düşük kontrast yaratan bu aydınlatma, çok az gölgenin olduğu parlak ve yumuşak bir aydınlatmadır. Komedi, müzikaller, dramalar ve macera filmleri, genellikle bu aydınlatma yöntemini kullanır. İkincisi ise, düşük kontrastlı (low key) aydınlatmadır. Güçlü kontrastlar ile keskin ve karanlık gölgeler yaratan bu aydınlatma, perdede aşırı karanlık ve aydınlık alanlar oluşturarak görüntüde bir *chiaroscuro* etkisi yaratır. Yalnızca bir kaç alanın çok iyi aydınlatıldığı, geri kalan bölgelerin koyu gölgeler şeklinde görüldüğü bu aydınlatma, daha çok, gizemli atmosferlerin ön plâna çıktığı kara film, korku ve gerilim filmlerinde tercih edilir (Giannetti, 2002: 18).

Yönetmen, oyuncular hareket ettiği zaman aydınlatmayı değiştirip değiştirmeyeceğine karar vermelidir. Her ne kadar gerçekçi olmasa bile, aydınlatmayı sabit tutmanın avantajları fazladır. Örneğin, **Cabiria Geceleri** (1957) filminde oyuncu kamera ile birlikte yürür, ama yüzündeki aydınlatma hiç değişmez. Bu da izleyiciye, onun yüzündeki açık değişimleri, mimikleri ve ifadesini görme imkânı sağlar (Bordwell&Thompson, 1997: 182).

### 3.4.3.3. Dekor ve Kostüm

Sinemanın ilk yıllarından itibaren, eleştirmenler ve izleyiciler, dekorun sinemada, diğer tüm tiyatroya özgü öğelerden çok daha önemli bir rol oynadığını anlamıştır. Dolayısıyla sinemada dekor, yalnızca insana özgü durumlar için bir taşıyıcı olmaktan çıkmış, filmin dramatik yapısına önemli katkısı olan bir mizansen öğesi haline gelmiştir. Andre Bazin şöyle der:

Tiyatronun en önemli öğesi insandır. Ekrandaki dram ise oyuncu olmadan da yaratılabilir. Bir kapının çarpması, rüzgarda savrulan bir yaprak, sahile vuran dalgalar dramatik etkiyi yükselten olgular olabilir. Bazı film yapıtlarında insan sadece bir yardımcı öğe olarak kullanılır. Buna karşılık doğa başrole sahiptir (2000: 104).

Sinemada, yönetmen dekoru birkaç şekilde kontrol edebilir. Birincisi, zaten varolan bir mekânı seçerek aksiyonu düzenlemektir. Günümüzde, yönetmenler genellikle çekimlerini bu yöntemle yapmaktadırlar. Bu yöntem, varolan dekorun (örneğin bir şehrin) kullanılmasına olanak sağladığı için daha masrafsızdır. Bazen de, senaryonun gerekleri doğrultusunda dekorun inşa edilmesi gerekebilir. Bunun ilk uygulayıcısı, stüdyoda çekimin, yönetmene ne kadar çok avantaj ve kontrol sağladığını fark eden Melies olmuştur.

Fransa'da, Almanya'da ve özellikle Amerika'da, tamamen yapay bir dünyayı yaratmanın olanaklı olması, dekor inşa etmede farklı yaklaşımların gelişmesini sağlamıştır. Örneğin, bir çizgi roman uyarlaması olan **Batman Returns** (1992) filmi için öykünün geçtiği hayali "Gotham" şehri, yapım tasarımcıları ve sanat yönetmenlerinin çabalarıyla yeniden inşa edilmiştir. Kullanılan malzemenin ve her ayrıntının mümkün olduğunca gerçeğe yakın olması, filmin başarısı için çok önemli bir unsurdur (Heisner, 1997 : 9).

Esslin, sinemada filmin fonunu ortaya çıkaran dekorun, ister gerçek bir mekân, ister stüdyo yapımı olsun “tasarım”ın öğeleri olma durumunu değiştirmedigini söyler (1996:60). Dolayısıyla, bir dekor tasarımının, izleyicinin öykünün aksiyonunu anlamasında çok önemli bir rolü bulunmaktadır. Filmin dekoru, anlatılan öykünün ve uzamın gerçeğine ne kadar yakın ise, tasarım ve dolayısıyla film de o denli başarılı olur.

Dekorlarda kullanılan renkler de çok önemli bir unsurdur. Bazen yönetmen, anlatımında devamlılık sağlamak ve bir paralellik yaratmak için, aynı renk tonlarında dekorlar tercih ederken; bazen de, bilerek kontrast yaratmak için dekorlarda farklı renk seçeneklerine gider. Dekorun renklerindeki bu farklılık anlatımın gelişimini destekler. Bir dekorun tamamen ve bütünüyle inşa edilmesine gerek olmadığı durumlarda ise yönetmen, hem bütçeden tasarruf etmek, hem de çeşitli efektler yapmak için, gerçeklerinin çeşitli oranlarda küçültülmüş olan minyatür maketleri ve dekorları kullanır.

Bazı durumlarda yönetmen, bir çekimin dekorunda kullanmak üzere aksesuarlar (prop) yaratır. Bu bir çiçek, bir balon, bir kızak veya bir tabut olabilir. Anlatımın izlediği yola göre, bazen bir aksesuar bir motif olabilir. Örneğin, **Sapık** (1960) filminde, duş sahnesindeki perde, önce, katili bizim açımızdan gösterirken, daha sonra, katilin bu perdeyi kurbanını sarmak için kullandığı görülür (Bordwell&Thompson, 1997: 175).

Dekor dışında, mizansenin ortaya çıkmasına yardımcı olan bir diğer önemli faktör ise kostüm ve makyajdır. Bazı yönetmenler, filmin bütününde çok önemli işlevlere sahip olan bu öğelere ayrı bir önem verir. Örneğin, en az dekor kadar filmlerde oyuncuların kostümlerine ve makyajına da çok önem veren Stroheim’in, filmde hiçbir zaman görünmeyeceğini bile bile oyuncuları için iç çamaşırı yaptırdığı söylenir.

Bazen kostümler, dikkati tamamen kendi üzerlerine çekecek kadar stilize olabilir. **Dr. Caligari’nin Muayenehanesi** (1919) ve **Korkunç İvan** (1944) filmleri buna örnektir. Tıpkı dekorda olduğu gibi, kostümler de filmin süre giden anlatısal yapısını destekleyen aksesuarlar sağlarlar. Örneğin, **8 ½** (1963) filminde, yönetmen Guido, güneş gözlüklerini kendini dış dünyadan korumak için bir siper (kalkan) olarak kullanır. Tür filmleri ise, gangsterin makineli tüfeği, silâhşorun altı patlar tabancası, dansçının şapkası ve bastonu gibi, bu kostüm aksesuarlarını çok yaygın bir şekilde kullanırlar (Gibson, 1998: 38).

Kostümler bazen de filmdeki dekorlarla uyum içinde olurlar. Yönetmen, filmdeki karakterleri vurgulamak istediği zaman, dekorlar daha bir nötr arka-plân yaratır ve kostümler oyuncuların daha kolay seçilmesini sağlar. Burada önemli olan renk tasarımıdır.

Kostümle ilgili tüm bu noktalar, mizansenin başka bir ilgi alanını da çok yakından ilgilendirmektedir; oyuncuların makyajını. Sinemanın ilk yıllarında makyaj çok gerekliydi. Çünkü, o zamanki filmler, oyuncuların yüzünü çok net ve iyi gösteremiyordu. Günümüzde ise, perdedeki oyuncuların görünüşünde çok çeşitli şekiller kullanılmaktadır. Sinema tarihine bakıldığında, bunun çok farklı türlerini görmek mümkündür. Örneğin, Robert De Niro dünya ağır siklet boks şampiyonu Jack LaMotta'yı canlandığı **Raging Bull** (1980) filminde, yüzüne yapılan makyajla bambaşka bir insan olmuş, bu sayede çok inandırıcı bir biçimde canlandığı karakteri ile filmin dramatik etkisini de arttırmıştır.

Makyajın amacı, oyuncuların canlandığı karakterin perdede olabildiğince gerçekçi görünmesini sağlamaktır. Çünkü izleyici, filmin geçtiği dönem ona çok uzak da olsa, perdede gördüğü kahramanla özdeşleşmek ister. Genel olarak erkek kahramanların güçlü ve yakışıklı olması beklenirken, kadın kahramanların kusursuz bir güzelliğe sahip olması istenir. Bu nedenle, özellikle Hollywood yapımı pahalı dönem filmleri, tüm oyuncularını kostümleri ve makyajları ile çok canlı sunar. İzleyici, dönemin gerçekliğini yansıtmadığını bile bile, perdede gördüğü bu otantik kahramanlara inanır (Annas, 1987 : 54).

Bazen de makyajı, gerçekçi olmayan yöntemler için kullanmak gerekebilir. Günümüzde makyajın en çok kullanıldığı korku ve bilim-kurgu filmleri buna örnektir. Gelişen makyaj teknikleri ile birlikte kendilerine garip, tuhaf, korkunç, acayip ve biçimsiz makyajların yapıldığı oyuncular, günümüzde, korku ve gerilim filmlerinin popüler hale gelmesini sağlamıştır. Bu anlamda makyajın, tıpkı dekor ve kostüm gibi, karakter yaratmada veya olay örgüsünü güçlendirmede önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Dekor, kostüm ve makyaj, sinemada soyut düşüncelerin görsel yollar ile ifade edilme yöntemlerinden yalnızca birkaçıdır. Ses ve görüntüyü birlikte kullanan sinema, soyut düşünceleri ifade etme açısından oldukça şanlı sayılmaktadır. Çünkü, görüntüyü destekleyen bir ses (konuşma) ögesi, her zaman yönetmenler için bir kolaylıktır. Ancak, sinemada sesin henüz bulunmadığı erken dönemlerde yönetmenler, duygu ve düşünceleri

ifâde edebilmek için söze dayalı olmayan bazı figüratif teknikler geliştirmiştir. Bir figüratif teknik, soyut düşüncelerin sanatsal hileler ile ifâdesi olarak nitelenebilir. Edebiyatta ve sinemada, birçok figüratif teknik varolmasına rağmen en sık kullanılanları motif, sembol ve eğretilerdir (metafor) (Giannetti, 2002:393).

Her ne kadar, bu üç figüratif teknik birbirinden farklı imiş gibi görünseler de, aslında hepsi birbirinin içine geçmiştir ve hepsi simgeseldir. Motifler, çoğunlukla görünmeyen ya da gizli simgeler olarak edilebilen, tamamen bir filmin gerçekçi yapısı ile ilgili olan simgelerdir. Motif, sistematik bir biçimde filmde tekrar edilebildiği halde izleyicinin dikkatini çekmez; bir nesne veya herhangi bir şey olabilir. Perdede izlenen şeylerin tekrarından sonra bile, bir motif, her zaman kendini belli etmez çünkü motifin simgesel anlamı, konunun dışında ve üstünde olmasına izin vermez. Başka bir deyişle motifler, araya girdiği belli olmayan, film süresince sistematik olarak tematik bir düşüncüyü ya da nesneyi tekrarlayan herhangi bir tekniktir. Örneğin, *Seven Samurai* (1954) filmindeki halka şekil görsel bir motif iken, *Citizen Kane* (1941)'deki "Rosebud" kelimesi sözel motif, *L'Avventura* (1960)'daki dalgalar ise atmosfer yaratan motif olarak gösterilebilir (Güçhan, 1999: 50).

Simge, motife göre, anlaşılması ve açıklanması daha karmaşık bir teknik olduğu için, terime yaklaşımlar da çeşitlidir. Örneğin, Saussure'e göre simge gösterenle gösterilenin nedeni bir ilişki içinde olduğu bir gösterge iken, Pierce'e göre, gösterenle gösterilenin nedensiz bir ilişki içinde olduğu bir göstergedir. Sinema kuramcıları simge kavramına daha çok Saussure'cü bir anlamda yaklaşmaktadır. Örneğin, Jean Mitry ve Christian Metz, sinemada göstergeyi bu anlamda düşünmekte ve bu anlam ile sinemayı simgesel bir dil olarak nitelemektedir. Mitry'e göre, sinemada simge kelimesi filmsel yan anlamları belirtmek için kullanılırken, düz anlam yan anlamı yaratır. Mitry için, sinemada filmsel düz anlam, sinemanın kurgu, çerçeveleme ve kamera hareketleri ile oluşturulur. Metz ise, kullanılan mercek, bakış açısı ve aydınlatma gibi etkenlerden dolayı, görüntünün doğadakinin aynısı olamayacağını belirtir. Ona göre, "ev" göstermek isteyen yönetmen bir "ev" göstermek zorundadır. "Ev" i gösterme biçimi yan anlamı yarattığına göre, sinemasal yan anlam, doğası gereği, Saussure'cü anlamda bir simgedir (Büker, 1985: 53-58).

Metz ve Mitry'nin bahsettiği anlamda, sinemada simgenin kullanımı için *M* (1931) ve *Seven Samurai* filmleri örnek olarak verilebilir. Örneğin, *M* filminde, elinde balonu ile sokakta yürüyen küçük bir kız çocuğu kimliği belirsiz bir kişinin saldırısına uğrar, bunun üzerine, balonu havalandırarak tellere takılır ve bu da küçük kızın ölümünü simgeler. *Seven Samurai* filminde ise, birbirinden hoşlanan genç Samuray ve köylü kız, aralarındaki sınıf farkı yüzünden birlikte olamazlar. Bir gece, tesadüfen, yanan ateşin başında karşılaşırlar. Her ikisinin de farklı çerçevelerde tutulduğu bu sahnede, aynı zamanda, aralarındaki ateş ile de aralarındaki sınır simgelenmektedir.

Figüratif tekniklerin sonucusu olan eğretilme, gerçekte, doğru olamayacak bir karşılaştırma olarak tanımlanabilir. Gerçekte ilişkisi olmayan, birbirine uyumsuz iki kavramın beraberliğinden bir anlam doğar. Eğretilme yapılacak bu iki şeyin, hem yeterli benzerliğe sahip olmaları ve aynı zamanda gerekli karşılaştırmayı yapabilmek için de, yeterli farklılığa sahip olmaları gerekmektedir. Eğretilmeler, sıklıkla gündelik deneyimlerimizi anlamlandırmamıza yardımcı olan aygıtlardır. Örneğin, tanrı “yukarıda”, şeytan “aşağıdadır”, hastalanınca yatağa “düşeriz”, iyileşince “kalkarız”. Bütün bunlar, gündelik eğretilmenin düşünce biçimimizi nasıl kökten etkilediğini göstermektedir (Güçhan, 1999: 54-55).

Sinemada eğretilme yaratmada en çok kullanılan yöntem kurgudur. Çünkü, iki çekimin birbirine bağlanması ile ortaya üçüncü bir kavram çıkar. Sinemada, bu yöntemle eğretilmeyi başarılı bir şekilde ilk kez kullananlar Eisenstein, Kuleshov, Pudovkin ve Vertov gibi, Rus biçimci yönetmenlerdir. Sinemada eğretilmenin ustası olarak sayılabilecek yönetmenler ise Resnais, Chaplin ve Bunuel'dir. Resnais, *Hiroshima Mon Amour* (1959)'da atom bombasının atıldığı kent ile “sevgilim” sözcüğünü yan yana getirirken; Chaplin, *Modern Times* (1936)'da, koyun sürüsünün ardından metro istasyonundaki işçileri gösterirken; Bunuel ise, *Un Chien Andalou* (1929)'da, bir kadının gözünü kesen ustura tutan bir el ile karanlık gökyüzünde ince uzun bir bulutun yaklaştığı ay görüntüsünü arka arkaya verirken, eğretilme yapmaktadır.

### 3.4.4. Kurgu

Kurgu, bir çekimin, onu izleyen diğer çekim ile olan koordinasyonu olarak düşünülse de aslında yönetmenin yaptığı bir seçimdir; çekilmiş yüzlerce görüntü arasından, filmin dramatik anlatı yapısı için en uygununun hangisi olacağı ve bu görüntünün perdede ne kadar süreyle kalacağına ilişkin bir seçim.

Kurgu, en basit anlamıyla, bir seçme ve düzenleme sorunudur ve birçok olguyu içeren karmaşık bir süreçtir. Kurgunun ilk kullanılış şekli, daha iyi betimleme için, aynı aksiyona ait farklı özelliklerdeki çekimleri arka arkaya eklemek biçiminde olmuştur. Ancak, Bela Balazs için kurgunun ifadesi bundan çok farklıdır. Balazs, kurgunun, görsel olarak betimlenen fikirler arasındaki ilişki olduğunu söyler. Ona göre, tek bir çekime anlamını veren şey kurgudur. Çünkü izleyici, gözünün önünden geçen karelerde kasıtlı bir önceden belirleme ve yorumlama olduğunu varsayar. Perdede gördüğü imgeler rasgele sıralanmış görüntüler değil, bilinçli olarak arka arkaya eklenmiş ve her birisi bir anlam ifade eden karelerdir (1972 : 119).

Balazs'dan farklı olarak çeşitli yönetmenler, kurguya farklı işlev ve anlamlar yüklemişlerdir. Örneğin Renoir, Murnau ve Flaherty kurguyu, çekimlerdeki fazlalıkları temizleyip, bir takım geleneksel devamlılık kurallarını göz önüne alarak, senaryoya uygun bir biçimde arka araya eklemek şeklinde bir işleme indirgerken; Vertov, Pudovkin, ve Eisenstein gibi yönetmenler, film düşüncesinin ilk ortaya çıkmasından, perdede son durumunu alıncaya kadar süren temel yaratıcı süreç olarak kabul etmişlerdir.

Kurguya olan ilk estetik ve kuramsal yaklaşım, bu ikinci gruptan gelmiştir. 1920'lerin ortasından itibaren önemli bir ulusal sinema olarak öne çıkmaya başlayan Sovyetler Birliği, **Potemkin, Ana, Ekim, St. Petersburg'un Sonu, Asya Üzerinde Fırtına** gibi filmler ile dünyanın dikkatini üzerine çekmiştir ve bu filmler "Sovyet Montajı" adı altında dinamik bir kurgu inşa ederek, sinema sanatı için yeni ve yaratıcı bir kaynak durumuna gelmiştir. Bu akımın en ünlü yönetmenlerinden biri olan Eisenstein, kurguyu bağımsız çekimlerin çarpışmasından oluşan bir düşünce olarak tanımlamaktadır. Bu çekimler birbirine karşıt yapıdadır. Ona göre, sinema sanatı her şeyden önce montaj anlamına gelmektedir. Akımın diğer önemli yönetmeni Pudovkin'e göre ise, kurgu, sinema sanatının temeli, bu yeni gerçekliğin yaratıcı ögesidir. Sinemasal zaman ve sinemasal

mekân, gerçek zaman ve mekânla çok az ilişkisi olan kavramlardır ve bunlar, çekimler ve kurgu tarafından belirlenmektedir (1995 : 101).

Sovyet yönetmenlerin Biçimci (inşa edici) kurgu anlayışı, farklı görüntülerin ardına dizilerek, izleyicide çağrışımlar yaratılması ve bu sayede soyut kavramların yansıtılması amacını taşımaktadır. Bu yönetmenler, Griffith ile Fransız İzlenimcilerin ritmik keşiflerinden faydalanmış, filmlerde doruk noktasını (climax) oluşturmak veya bir duyguyu yoğunlaştırmak için, yoğun bir tempoda akan çekimleri belirli bir ivmesel hızda kurgulamış ve bir sahneyi detaylarına basitçe keserek/bölerek, güçlü bir etki yaratabilmenin mümkün olduğunu kanıtlamışlardır (Coşkun, 2003 : 50-52).

Eisenstein ve Pudovkin'in başını çektiği, bu "montaj" sinemasına karşı çıkanlar da bulunmaktaydı. Bunların başında, ünlü film kuramcısı ve Fransız Yeni Dalga akımının kurucularından Andre Bazin'i hatırlamak gerekir. Bazin, daha henüz sessiz film aşamasında, görüntüye ve gerçekliğe inanan yönetmenler olmak üzere iki karşıt görüşün var olduğunu düşünmekteydi. Kendisi ise, kurgunun özel bir işlev görmediği ikinci görüşe inanmaktaydı. Sinemada gerçekçi kuramı ortaya atan Bazin'e göre kurgu, bir yönetmenin film çekerken kullanabileceği katkısız ve saf bir tekniktir. Ancak, eğer doğru kullanılmaz ise sahnenin etkisini yitirmesine neden olabilir. Onun için, sinemada önemli olan, alan derinliğinin yaratılması, uzun çekimlerin kullanılması ve bu sayede mizansenin ortaya çıkarılmasıdır. Kurgu ancak bunları yarattığı ölçüde başarılıdır ve sinema o zaman gerçeğe yaklaşmış olur (Mitry, 1997 :172-173).

1930'lu ve 1940'lu yıllarda, Hollywood'un klasik kurgu biçimi ortaya çıkmıştır. Fransızların *découpage classique* (klasik kesim yada kurgulama) diye adlandırdığı bu kurgu, zamanla geniş bir kurallar ve düzenlemeler dizisi içinde Hollywood'un biçimi olmuştur. Örneğin, filme başlama her zaman bir giriş çekimiyle, sonra da genelden yakınlaşma ya da genel çekimden diyalogun kurgulanmasına ve aç-karşı aç çekimlere geçme biçiminde olmaktadır (Bordwell, 1985: 60-61).

Hollywood sinemasının amacı, görülmeyen ve farkına varılmayan kurgudur (invisible cutting). Atlama da (jump cut) ölü zamanı sıkıştırmak için kullanılan bir araçtır. Hollywood gramerinin yasaları, fazla ölü zamanın ya da sahnenin diğer bir ögesine (bir masaya, odadaki başka birine) kesme yaparak ya da, ikinci çekim net bir biçimde değişik

bir kamera konumundan olsun diye, kamera açısını yeterli düzeyde değiştirerek akıcılaştırmasında ısrar eder. Tek bir açıdan çekilen tek bir çekimin istenmeyen uzunluktaki bölümüne izin verilmez. Bunun etkisi, Hollywood kurallarına göre düzen bozucu olabilir (Monaco, 2001: 208). Hollywood gramerinin bütün kurgu pratiği, çekimden çekime pürüzsüz geçiş ve dikkati aksiyon üzerine yoğunlaştırmaya göre düzenlenmektedir. Hollywood kuralları günümüzde de uygulanmakta, aksiyonun önceliği ve akışı korunmaktadır.

Buraya kadar verilen bilgiler ışığında, sinemada, genel bir ifadeyle kurgunun iki farklı biçimde kullanıldığı söylenebilir. İlki, bitişik iki çekimin, iki anlamından üçüncü bir anlamın çıktığı diyalektik süreç; diğeri ise, bir dizi çekimin, kısa bir zaman dilimi içinde çok enformasyon iletmek için bir araya getirildiği süreçtir. Kurgu, dizileme işlemi olarak “süreklilik kurgusu” ve düşünsel boyut açısından da “bütüncül kurgu” olmak üzere iki farklı alanda da ele alınabilir. Süreklilik kurgusu, görüntü parçalarını, temanın gelişmesini sağlayacak şekilde, süreklilik içinde birbiri ardına eklemektir. Süreklilik içinde birleştirilen görüntü parçaları görüntü boyutunu oluşturur, temayı ortaya çıkarır. Aynı zamanda, ekranda yaratılan uzayın, birbiri ardına gelen çekimlerle bütünü oluşturmasını sağlar. Bütüncül kurgu ise, yapımın düşünsel boyutu ile ilgilidir. Ekrandaki temayı güçlendirir, derinleştirir, görüntünün anlatmak istediğini bir kalıba sokar. Ekrandaki temayı oluşturacak olaylar, gerçek yaşamdaki doğal sıralamaları şeklinde verilebilir. Böylece, kurgu, olaylara “sebe-sonuç” ilişkisi açısından bakılmayı sağlar. Olay, gerçek zamandaki gibi başlar, gelişir ve sonuçlanır. Bunun yanı sıra, olaylar belirli “bölümler” şeklinde kurgulanabilir. Böylece, ana olay üzerinden uzaklaşıp, yan olaylar üzerinden gelişen bir yapı oluşturulabilir veya tema “karşılaştırmalı” bir kurgu olarak verilebilir. Bu anlamda kurgu, benzeyen ve benzemeyen olayları karşılaştırır. Çatışmaya dayalı kurgu da ise, tez-antitez-sentez anlayışı doğrultusunda çekimler birbiri ardına sıralanır (Kılıç, 1994: 92-93).

Anlatım bakımından, kurgunun başlıca beş çeşidi vardır. Bunlar; düz anlatım, geriye dönüş, ileriye atlayış, koşut gelişim ve zamandaş gelişim kurgularıdır. Bütün bu kurgu çeşitleri, filmin anlatımına değişiklik katan, tek düzeliği gideren, izleyicinin dikkatini uyanık tutan, filmin yapısına zaman ve uzam boyutunun çok çeşitli görünüşlerle katkıda bulunmasını sağlayan işlemlerdir (Belkaya, 2001: 95).

Kurguda plânlar uzunluklarına ve içeriklerine göre birleştirilirken bir yandan filmde belli bir tempo, ritim yaratmakta, bir yandan da taşıdıkları görüntülerin temsil ettikleri kavramlar ortaya yepyeni bir kavram koymaktadır. Bunda, iki plânın birleştirme biçiminin büyük önemi vardır. Film plânlarının, sahnelerinin birleştirilmesi veya ayrılması “filmin noktalama işaretleri” denilen yöntemlerle gerçekleşir. Filmin noktalama işaretleri kesme, açılma, kararırma, zincirleme ve diğer görüntüsel geçme yöntemleridir. Kurgu sırasında seçilmiş bu görüntüler çeşitli şekillerde birbirine bağlanır. Bunlar, dildeki noktalama işaretleri (nokta-virgöl) olarak da düşünülebilir.

**3.4.4.1. Kesme (Cut):** Noktalamada en çok kullanılan yöntem kesmedir. Bir plânın ardından hemen ikinci plânı getiren en basit ve hızlı geçiştir. Yüksek bir estetik enerjiye sahiptir. Kesme ile geçişi, insanların gözleriyle farklı alanlara bakmalarını benzetebiliriz. Bir plândan diğerine kesme ile geçerken, başka yönlerde ne olup bittiği fark edilmez. Sadece detayın ortaya çıkmasını sağlar. Hareketin sürekliliğini sağladığı gibi, olayı farklı bakış açı ve çekim ölçekleri ile de gösterir.

Kesme temanın yoğunluğunu etkiler ve temayı, şimdiki zaman, geçmiş ve gelecek zamana yönlendirir. Kesmeyle yapılan geçişler (noktalamalar), plânların, sahnelerin ve ayrımların nesnel (süre) ve öznel (psikolojik) zamanını belirlediğinden, temanın ritmini ortaya çıkarır. Kesme, noktalama işareti olarak yazıdaki virgüle benzetilebilir.

**3.4.4.2. Kararırma (Fade Out):** Çoğu romanda bir bölüm bittiğinde, yeni bir bölüm yeni bir sayfa ile başlar. Ekranda ise, görüntünün giderek kararırması ve sonra açılarak ikinci görüntünün belirmesi şeklinde gerçekleşir. Genel olarak, bir filmin bölümleri bu işlemle birbirinden ayrılır. Kesmenin karşıtıdır, hızı düşüktür. Plândan plana, sahneden sahneye geçiş uzun sürer. Bu geçişin uzun veya kısa oluşu, birbirine bağlanan bölümler arasında, olgu, zaman bakımından bir yakınlık varsa kararırma süresi azdır. Tersinde ise kararırma süresi uzar.

**3.4.4.3. Açılma (Fade In):** Kararırmanın aksi işlemidir. Sahne karanlık başlar, beyaz perdede hiçbir görüntü göze çarpmaz, sonra yavaş yavaş aydınlanır ve görüntüler belirlenir. Bir sahne veya ayrımların başlangıcını belirtmek için kullanılır. Kararırma ve açılma; bir ayrımların sonuna gelmeden bir plândan diğerine geçerken yapıyor ise, bir olayın ya da

zamanın sonuna gelindiği, bir sürecin geçtiğini belirtir. Kararma ve açılma, yazıdaki noktalama işaretlerinden noktaya benzetilebilir.

**3.4.4.4. Bindirme (Superimposition):** Bindirme, Paris Opera Alanı önünde film çeken Melies tarafından rastlantı sonucu bulunmuş bir noktalama işaretidir. İki ayrı çekimin veya görüntünün üst üste konarak, aynı film üzerine basılmasıyla oluşur. Sonuçta, ekrana birbiriyle hiç ilişkisi olmayan görüntüler de çıkabilir. İki çekim üst üste geldiği için bu geçiş, perspektifi yok eder ve nesnel gerçekliği bozar. Bundan dolayı bu noktalama işareti, daha çok, gerçeküstü etkiler yaratmak için daha uygundur (Büker, 1985: 134).

**3.4.4.5. Zincirleme (Dissolve):** Bir görüntünün bitmeden, diğer görüntünün belirmesine denir. Yapısı gereği, kesme ile kararma-açılmanın ortalama bir durumudur. Aslında, bir açılma ve kararmadan meydana gelir, fakat, onlar gibi karanlıkta oluşmayıp, aydınlıkta meydana gelir. Bir plânın son görüntüleri zayıflarken, ondan sonra gelen plânın ilk görüntüleri, bu zayıf görüntülerin üzerinde belirmeye başlar; bir an için kaybolan görüntüler ile, beliren görüntüler birbirine karışır. Aslında yumuşak bir geçiştir. Süresi az veya çok olabilir. Birbiriyle yakın ilintili plânların bağlanmasında kullanılır. Bu tür geçiş, süreklilik ve ritim düzenlemek için, daha çok, hareket, mekân ve zaman değişimlerinde köprü olarak kullanılır. Zincirleme, yazıdaki noktalama işaretlerinden, noktalı virgüle benzer. Zincirlemenin esas işlevi, geçişi kolaylaştırmak, izleyiciyi bir yerden veya zamandan diğerine taşımaktır (Dmytryk, 1993: 107).

**3.4.4.6. Silinme (Wipe):** Silinme, daha çok, aktüalite filmlerinde kullanılan, perde üzerindeki görüntülerin düz, eğri veya kırık bir çizgi ile silinerek, yerine başka görüntülerin oluşmasıyla gerçekleştirilir. Günümüzde çok fazla kullanılan bir geçiş türü olmayan silinme, daha çok, 1930'lu ve 40'lı yıllarda tercih edilmiştir. Her ne kadar, elektronik özel efekt jeneratörlerinin, tema üzerindeki yeni çeşitlemelere, örneğin bir kitap sayfasının üç boyut içinde çevrilmesi gibi, önceki görüntünün değiştirilmesine olanak sağladığı için televizyonda, kendine yeni bir hayat bulduysa da, silinme, günümüz sinemasında yalnızca bir nostalji yaratmak için kullanılmaktadır.

Bir diğer geçiş ögesi ise, sessiz sinemada kullanılan ve plânlar arasının bir yazı veya metinle birleştirilmesi şeklindeki ara yazılardır (intertitles). Bir tür açıklama olan yazı veya metin, filmin temasının anlaşılmasında önemli bir yer tutmakta idi. Yazıların karakteri,

büyüklüğü, perdede kalış süresi, resim ve diğer bezeme türleriyle süslenip süslenmemesi, yönetmenin üzerinde durduğu önemli öğelerdi (Salt, 1992: 59).

Tüm bu farklı geçişler, belirli bir zaman dilimini ifade eden bitiş noktalarıdır. Kararma/açılma bir ilişkiyi akla getirir fakat doğrudan bir ilişki değildir. Kararma ve açılmayı üst üste bindiren zincirleme ise, bağlantı kurar. Zincirleme bir yığın amaca hizmet eder; yaygın olarak, geriye dönüş ya da geçiş için kullanılsa da, devamlılık kurgusunda atlama ile birlikte de kullanılır, sekans özelliği gösterdiği zaman uzun bir zaman diliminin geçişini de sunabilir. Zincirleme, sinemada görüntüleri birbirine bağlarken, aynı zamanda, onları ilişkilendiren noktalama işaretlerinden birisidir (Reisz ve Millar, 1968: 242-243).

1920'lerde, film kuramcıları sinema hakkında ciddi bir şekilde düşünmeye başladıkları zaman, kurgu, en çok tartışılan film tekniği olmuştur. Sinemanın ilk yıllarında çekilen çoğu film sadece tek bir çekimden oluştuğu için, bu dönemde kurgudan bahsetmek olanaksızdır. Kurgunun film estetiğinde çok önemli ve güçlü bir role sahip olduğu, kuşku götürmez bir gerçektir. *Sapık* (1960)'daki duş sahnesi veya, *The Battleship Potemkin* (1925) filmdeki merdiven sekansı, çarpıcı etkilerini kurguya borçludur. Daha da önemlisi, kurgunun, tüm filmin biçimsel sistemindeki rolü ve etkisidir. Normal bir Hollywood filmi 800 ila 1200 çekimden oluşmaktadır. Eğer bir aksiyon filmi ise, bu sayı 2000'i aşmaktadır. Sadece bu gerçek bile kurgunun, farkında olmasalar bile, izleyicinin dikkatini nasıl şekillendirdiğinin bir kanıtıdır. Bir filmin kurulmasında ve izleyici üzerinde etkili olmasında, kurgunun çok büyük katkısı vardır (Bordwell&Thompson, 1997: 270).

Bununla birlikte, modern biçem, daha fazla serbestliğe olanak sağlar. Örneğin Godard, *Serseri Aşıklar* (1959) filminde orta-plân atlamalı kesmelerle bazı estetikçileri korkutup kaçırmıştır. Kesmelerin yararlı bir yanı yoktur ve akışı bozmaktadır. Godard'ın kendisi de, sonraki filmlerinde bu aracı nadiren kullandı fakat onun gramer dışı inşa tarzı, genel kurgu biçimine mal olmuş ve atlamalar ritmik etki için kabul görmeye başlamıştır. Zaman geçtikçe bu atlamalı, hızlı ve gramer dışı kurgu biçemi popülerleşmiş ve MTV gibi müzik kanallarındaki video klipler aracılığıyla da sinemanın ayrılmaz bir kuralı haline gelmiştir (Dancyger, 1997: 184).

Çekimler kurgulanırken, gerçekte devam eden iki sürecin olduğunu belirtmek önemlidir. Birincisi iki çekimin birleştirilmesidir. Hem kendisinden önce gelen ve izleyen

çekimlere bağlı olması, hem de sahnenin aksiyonuyla ilgili olarak tek bir çekimin uzunluğunun belirlenmesi önemlidir. Eğer bir yükseliş ve düşüş eğrisi elde etmek için her bir çekimin aksiyonu planlanmış ise, Hollywood grameri, eğrinin zirvesinin hemen ardından bir kesmeyi gerektirir. Buna karşılık, Antonioni gibi çağdaş yönetmenler, mantığı tersine çevirerek, zirve sonrasında çekimi uzatmayı sürdürür. **The Passenger** (1975) filminin son çekimi bunun mükemmel bir örneğidir. Bunun yanında yönetmen, kurgu sırasında, isterse bir aksiyonu, bir biçimi ya da bir mizansen ögesini tekrarlayarak iki ayrı çekimi birbirine bağlayabilir. Buna “uyum kesmesi” (match cut) adı verilir. Bunun en güzel örneklerinden birisi ise, Kubrick’in **2001: Uzay Macerası** (1968) filminde, havada dönen tarih öncesinden bir kemikle, uzayda dönen bir 21. yüzyıl uzay istasyonu arasında yaptığı kesmedir.

Kurgu, yalnızca bir sahne içindeki çekimler arasında bir devamlılık yaratmak için değil, aynı zamanda, bir filmin zaman hattını kurmak için de kullanılır. Koşut (paralel) kurgu yönetmene, birbiriyle ilişkisi olsun ya da olmasın, iki öykü arasında yer değiştirme yapmasına, ikisi arasında alması-kurguyu (cross-cutting) gerçekleştirmesine olanak sağlar. Geriye dönüş (flashback) ve ileriye atlayış (flash forward), konudan ayrılma ve önceden tahmin olanağı sağlar.

### 3.4.5. Ses

İnsanlar, çevrelerinde yer alan ve duydukları seslerin büyük bir bölümünü fark etmemektedirler. Bu yüzden, gündelik yaşantıda ses yalnızca görsel dikkat için bir arkaplân oluşturmaktadır. Sadece, filmi “izleyen izleyiciler” den bahsedilmesi de ses ögesinin ikincil bir faktör olarak algılandığını gösterir. Ses, tüm biçimsel öğeler içinde belki de, incelenmesi en zor olanıdır. Çünkü, sesi görüntü gibi dondurup incelemek mümkün değildir. Sesin, çabuk akıp giden ve yakalanamaz bir özelliği bulunmaktadır. Bu özelliği de sese, kullanımında bir güç verir. Bu nedenle, sesi incelemek için, önce filmleri dinlemeyi öğrenmek gerekmektedir.

Günlük yaşamda da iletişim, en yaygın ve yetkin biçimde, sözel simgeler bütünü olan dil ile yapılmaktadır. Bu nedenle, sözel simgelerin yokluğu, insan iletişimindeki en büyük eksiklik anlamına gelir. Sessiz olmadığı dönemdeki sinema, bu açıdan yoksun bir

dünyanın sunumu gibidir. Çünkü oyuncular, görsel düzeyde bir dizi davranışta bulunmakta fakat bu davranışlarının nedenini sözel olarak açıklayamamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, sessiz sinemanın en büyük yoksunluğunun, efekt ya da müzik olmayıp, diyalog eksikliği olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü izleyiciler, perdede konuşanların sesini duymak istemektedir (Cavalcanti, 1979: 176).

Sinema, çok geçmeden, sesin bu öneminin farkına varmış, önceleri bir eğlendirme aracı olarak gelişmesine rağmen, göze ve kulağa yönelik bir araç (media) olması gerekliliğini kavramıştır. Bu da, sesin ve müziğin sinemaya eklenmesi için yeni bir motivasyona yol açmıştır.

Bugün gelinen noktada, artık bir filmin sessiz çekilmesi düşünülmemektedir. Sinemanın önemli bir anlatım öğesinin de ses olduğu, konuşmanın, ses efektlerinin ve müziğin filme sağladığı gerçeklik duygusunun yanı sıra, ses ile görüntünün örtüşerek birbirlerini güçlendirebilecekleri gibi, birbirleriyle çelişerek de alışılmışın dışında anlamlar ve duygular yaratabildikleri bir gerçektir.

Sesin sinemaya girmesiyle birlikte, kamera hareketleri hemen hemen ortadan kalkarak, kamera yeniden sabit bir göz haline gelmiştir. Dış çekimlerin yapılması zorlaşmış, yönetmenler bütün yaratıcılıklarını stüdyolarda gerçekleştirmek zorunda kalmışlardır. 1930'lar boyunca özellikle Hollywood'da ışık, dekor ve oyuncu yönetimi açısından son derece estetik bir bütünlüğe ve yetkinliğe erişmiş filmler ortaya çıkmıştır. Çünkü, sesli çekim yapan ağır ve hantal kameralar, sahne düzeninin son derece ayrıntılı biçimde planlanmasını gerektirmiştir.

Charles Higham, sesin sinemaya girmesiyle birlikte, oyuncuların yüz çekimleri gibi yakın çekimlerin sayısında azalmalar, kurgu hızında yavaşlamalar başladığından bahseder. Ona göre, bunun nedeni kamera hareketlerinin, film içerisindeki konuşmalara bağlı olarak sınırlı bir imkân içinde kullanılmasıdır. Fakat zaman içinde bütün bu sınırlamalar ve olumsuzluklar kalkmış, ses kendi estetiğini yaratma yoluna girmiştir (1974: 88-92). Ses, bu şekilde kendi estetiğini yaratmaya başlaması ile birlikte, sinema araştırmacılarının ve kuramcılarının dikkatini çekmiştir. Tıpkı sinemanın diğer biçimsel öğelerinde olduğu gibi,

ses olgusu ile ilgili kuramsal yaklaşımlar yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunların başında ünlü film kuramcısı Christian Metz gelir.

Christian Metz “İşitsel Nesnelere (Aural Objects)” adlı çalışmasında sesin nasıl algılandığını sorgular. Metz, birinci ve ikinci derecedeki niteliklere dayanarak, ses ve görüntü arasındaki farkı belirlemeye çalışır. Örneğin, bir kapının kapanışından çıkan ses, doğal olarak, bu kapının kapanışını gösteren görüntüyle birlikte verilir. Ona göre, görsel yeniden üretim, orijinali ile aynı niteliğe sahip değildir. Bir nesnenin görüntüsü hiçbir zaman kendisi gibi olamaz. Oysa ki, sesin yeniden üretimi, özgünü gibidir, filmdeki bir silah sesi ile sokakta duyulan bir silah sesi arasındaki farkı kimse ayırt edemeyebilir (1999: 356-359).

Yönetmen ve kuramcı Karel Reisz, farklı bir yaklaşımı benimsemiştir. Reisz için bütün sesler, eşlemeli (senkronize) ve eşlemesiz (senkronsuz) diye ikiye ayrılır. Eşlemeli sesin kaynağı çerçevenin içindedir (kurgucu mutlaka sesi eşlemelidir). Eşlemesiz ses ise, çerçevenin dışından gelir (Reisz & Millar, 1968: 258-259). Bu iki sesi birleştirince, kutupları koşut ve kontrpuan olan üçüncü ses elde edilmektedir. Koşut ses doğal, eşlemeli ve görüntüye bağlı olan sestir. Monaco, kontrpuan sesin açıklayıcı, eşlemesiz ve görüntüye karşılık oluşturan ses olduğunu söyler. Ona göre, konuşma, müzik ya da çevre sesleriyle ilgilenip ilgilenmemiz fark etmez. Çünkü bu üç ses, zaman zaman farklı olarak, koşut ya da kontrpuan, doğal, ya da açıklayıcı, eşlemeli ya da eşlemesizdir (2001: 206).

Ergül, sinemada sesin klasik ve çağdaş anlatı filmlerinde kullanım açısından farklılıklar gösterdiğini belirtir. Ona göre, klâsik anlatı filmlerinde, sesin, izleyiciler üzerinde anlatının duygusal, dramatik ve gerçekçi etkisinin gücünü çok belirgin olarak artırması amaçlanmaktadır. Bu tip filmlerde sesler genellikle görüntülerle “uyumlu” olup, görsel efektleri dramatize etmek için kullanılır. Yani, sesler görüntülerin anlamına katkıda bulunacak şekilde tasarlanır ve sesler kayıt edilirken, en az gürültü ile kayıt edilmesine çalışılır. Kubrick’in 2001: A Space Odyssey (1968) filmi buna güzel bir örnektir. Ergül, çağdaş anlatı filmlerinde ise, çoğu Avrupa ve Üçüncü Dünya ülkelerinden olan yönetmenlerin, film yapım ve sunum sistemindeki ideolojik yaklaşımları yıkmak için, ses kullanımında yeni denemeler, arayışlar ve düzenlemeler geliştirmeyi amaçladıklarını

söyler. Bu yönetmenler, klâsik yaklaşımdaki haz veren ve gerçeklik yanılsaması oluşturan ses kullanımını bilinçli bir biçimde kırmaya çalışmışlardır. Bir başka deyişle, ses ve görüntü bütünlüğünü bozarak, edilgen izleyiciyi “etken” hale getirmenin yollarını aramışlardır. Ona göre, çağdaş anlatıda sesi en başarılı kullanan yönetmen Jean Luc Godard’dır. Godard, karakterlerini farklı seslerle konuşturur, setteki tüm gürültüleri bilinçli olarak kayıt eder, tüm çevresel sesleri içeren efektleri diyalog seviyesinin altına indirger, sesleri canlı kaydederek, filmde doğaçlamaya yer verir, anlatı akışını bozmak ve izleyiciyi rahatsız etmek için elinden gelen her şeyi yapar (1996: 40-43).

Sinemada ses kullanımı özellikleri, kaynakları ve sinemadaki yerleri bakımından başlıca üç ayrı başlık altında toplanabilir. Bunlar “söz” yani diyaloglar, “fon sesler” yani efektler ve “müzik”tir.

Sinemasal anlatımda diyaloglar kişilerin yaradılışlarını, karakterlerini, özelliklerini ve ilişkilerini yansıtmada çok büyük bir öneme sahiptir. Bir kişinin söylediği söz ile bu sözü söyleyiş tarzı, veya o kişinin kendine özgü sözcük dağarcığı gibi olgular, bir kişinin bilgisini, görgüsünü, toplumsal durumunu açığa vuran en keskin göstergelerden birisidir. Diyalogun, günlük yaşamdaki duruma uygun kullanımının yanı sıra, belirli bir etki sağlamak amacıyla sinemaya özgü kullanılış biçimleri de vardır. Bunlardan ilki, dış ses (voice-off) olarak adlandırılan yöntemdir. Bu yöntemde, sesin kaynağı görüntü içinde yer almamakta, ses, çerçeve dışındaki bir kaynaktan gelmektedir. Diğeri ise, “öyküleme”dir. Öyküleme, ya bütün film boyunca görülmeyen bir kişinin sesi dıştan ses yöntemiyle(voice-over) aktarılır, ya da, sahnede görünen kişinin içinden konuşması (inner monologue) biçiminde verilir. Buna öyküleme denmesinin nedeni, bütün bu durumlarda duyulan sesin, hep filmin konusunu, filmde olup bitenleri anlatması veya kimi bölümleri özetlemesidir (Doane, 1999: 366-369).

Sinemada filmin sesini oluşturan diğer temel öge, ses efektleridir. Bir film çekilirken, filmin anlatı yapısına ve senaryoya göre her türlü doğal ses duyulmalıdır. Oyuncuların ayak sesleri, sokağın veya taşıtların sesleri gibi çevre sesleri izleyiciye gelmelidir. Çünkü, bu ve bunlar gibi ses efektleri filmin anlatısına derinlik, canlılık, gerçeklik duygusu katar, görüntüye yeni çevre boyutu eklenerek onu destekler. Sinemada

kullanılan önemli bir ses efekti ise dip ses'lerdir. Dip ses, yerel gürültü (ambient sound) veya çevre sesi (environmental sound) olarak da adlandırılır. Herhangi bir çevrede doğal olarak yer alan, oranın ayrılmaz bir ögesi olan sestir. Örneğin bir caddedeki trafik sesleri, satıcıların sesleri gibi o çevrenin doğallığını yansıtan seslerdir. Ses efektleri ile bir hava ya da atmosfer yaratılır, zaman ve yer belirtilebilir (Sözen, 2003: 205).

Bir filmin sesini oluşturan üçüncü ve son temel öge, müziktir. Müzik, aslında gerçek yaşamda yeri olmayan, gerçeklik taşımayan ve bu yüzden de sinemasal kullanımda filmi gerçek dışına sürükleyen bir öge konumundadır. Fakat, filme yüklenen müzik evreni, filmin ruhunu vermeye, bir sahnedeki heyecanı, gerilimi, romantizmi, korkuyu kısacası tüm duyguları izleyiciye daha iyi yansıtmaya yarar. Kahramanların yaşadığı trajedileri, sevinçleri, aşkları ve duyguları daha anlamlı bir hâle getirir. Bu nedenle filmlerde müzik, görüntüden sonra ikinci önemli unsur hale gelmiştir. Sonuçta, sinema açısından müzik de bir ses efektidir ve sinemasal anlatımda çoğunlukla bir hava ve atmosfer yaratıcı unsur olarak kullanılır. Özellikle son yıllarda, sinemada müzik kullanımını hemen her filmin olmazsa olmaz şartı haline gelmiştir. Bu nedenle, bir filmde müzik kullanılmıyorsa, bunun mutlaka filmin içeriğiyle ilgili olması beklenmektedir. Müzik, her zaman için, filmdeki karakterlerin ruhsal durumlarını yansıtmının en etkin yollardan birisidir.

Film müziği filmin konusuyla, yönetmenin demek istediğiyle, oyuncunun oyun gücüyle bağdaşan bir bütünlük içinde olan, yönetmenin başka bir şekilde anlatamadığını anlatan, yani görüntülerle ifade edilmeyeni ifade edebilen bir yapıda olmalıdır. Kısaca, hangi sahne müzik gerektiriyorsa orada müzik kullanılmalı ve bu kullanımın bir nedeni olmalıdır. İzleyici, filmin müziğiyle heyecan, korku, acı, mutluluk, sevinç, hüznün gibi duyguları yakalayabilir.

Günümüz film müziği anlayışında iki tür yaklaşımın varolduğu söylenebilir; bunlardan ilki, müziğin artık kendi başına işlev görmekten çok, ikinci plânda kalarak filmi bütünleyen bir öge olması ve bundan dolayı da olabildiğince az ve öz biçimde kullanılmasıdır. Diğerisi ise, müziğin, filmin görsel atmosferini sese dönüştürmek gibi bir işlev yüklenmemesi, aksine kendi özgül tarzını oluşturarak, bunu filme yansıtmaya çalışmasıdır (Gorbman, 1998: 44-49). Bir filmde müzik doğru biçimde ve şekilde

kullanıldığında, ek bilgi verebilir, bir sahnenin duygusal yapısını güçlendirebilir, bir başka sahnenin dramatik etkisini yükseltebilir, çeşitli düşünceleri tek tek vurgulayabilir, coşkuyu arttırabilir, birbirinden ayrı olayları ve sahneleri birleştirerek öykünün sürekliliğini sağlayabilir, insanların kişilikleri hakkında bilgi verebilir, kişilerin o anki psikolojik durumunu ortaya koyabilir, öykünün geçtiği yer ve zamanı belirtebilir, önemli noktalara dikkat çekebilir. Üstelik, birbirinden farklı olan bütün bu işlevleri aynı anda da yerine getirebilir.

Film müziğinde sıkça rastlanılan ve öne çıkan temel kavramlar ise *Skor* (score), *Soundtrack* ve *Dip Müzik*'dir (background music). Skor müzikte ayrı ayrı bütün çalgılara ve seslere ait notaların ayrı ayrı gösterildiği müzik parçasıdır. Film müziği skoru ya da filmin skoru denildiğinde ise o film için yazılmış/bestelenmiş eser kastedilmektedir. Soundtrack, film için yapılmış, kaydedilmiş ve filmler beraber çalınmış müzik anlamına gelmektedir. Soundtrack, skor ile karıştırılmamalıdır; skor film için özel olarak vardır, halbuki soundtrack durumunda müzik başka eserlerden alınmış olabilir. Dip müzik ise olay esnasında çalınan müziktir. Örneğin, bir balo sahnesinde kadın ve erkek aralarında konuşurlarken arkada duyulan müziği gibi (Konuralp, 2004: 16).

Görüldüğü gibi sinemasal anlatıda, görüntüyle bağıntılı olarak, hatta giderek görüntüden bağımsız olarak ses aracılığıyla, izleyicide coşku, korku vb. duygular veya "şimdi ne olacak" gibi beklentileri yaratabilmek mümkündür. Film yapım sürecinde ses, görüntüden ayrı bir şekilde inşa edilir ve bağımsız olarak yönlendirilebilir. Bu da sesi, diğer film teknikleri kadar esnek ve alanı geniş kılar. Fark edilsin veya edilmesin, ses, birçok sebepten ötürü çok güçlü bir film tekniğidir. Örneğin ses, kesin, belli ve farklı bir duyumu yaratır. Sesin olmadığı dönemde bile, filmlerin gösterimi sırasında bir org veya piyano ile eşlik edilmesi bunun kanıtıdır. En azından müzik sessizliği doldurur ve izleyiciye daha güzel bir algısal deneyim yaşatır. Öte yandan ses, görüntüleri nasıl algılayacağımızı ve yorumlayacağımızı şekillendirebilir. İzleyici, filmin ses izine bağlı olarak konsantrasyonunu değiştirebilir. Ses, dikkatimizi tamamen görüntüdeki özel bir noktaya çekebilir. Ses ile görüntü arasında birbirini tamamlayan çok aktif bir ilişki bulunmaktadır. Ayrıca, her filmin kendi içinde bir temposu yada ritmi vardır. Bu tempo hareketin hızıyla,

kamera hareketleriyle, kesmelerin kısalığı ya da uzunluğuyla, müzik ve ses efektleriyle, öykünün içeriği gibi farklı unsurların birbirleriyle olan ilintileriyle yaratılır.

Sesin, sinemanın diğer öğeleriyle ilişkiye geçmesi, ona başka boyutlar kazandırır. İlk olarak, ses bir süreyi kapsar, yani bir ritmi vardır. İkinci olarak, ses algılanan kaynağı ile iyi veya kötü bir ilişki içindedir ki, bu da sesin doğal bir şekilde verilip verilmediği (fidelity) ile ilgilidir. Üçüncü olarak, ses oluştuğu/meydana geldiği ortamın uzamsal koşullarını taşır ve iletir. Son olarak da, ses belirli bir zaman içinde geçen görsel öğelerle ilişkiye geçer ve bu ilişki de sese zamansal bir boyut kazandırır. Tüm bu kategoriler, sinemada ses öğesinin, yönetmene ne kadar çok yaratıcı olarak sunduğunun bir kanıtıdır (Bordwell&Thompson, 1997:327-329).

Sesin sinema estetiğine kattığı zenginliklerin sonuncusu, sessizliğin anlam yaratıcı bir unsur olarak ele alınmasıdır. Sinemada sessizlik evresi farklı şekillerde kullanılabilir. Bunlardan ilki, büyük bir ses yoğunluğundan önce olan kullanımdır. Sessizlik, burada izleyiciyi hazırlayıcı bir nitelik taşır. Başka bir deyişle, izleyiciye büyük bir olayın arifesinde olduğu duygusu verilmek istenir. Bir diğeri, büyük bir ses yoğunluğundan sonra olan kullanımdır. Örneğin, önemli bir yenilgi veya darbenin ardından bunun yol açtığı eziklik, acizlik duygusunu vermek için bu biçimdeki bir kullanımdan faydalanılır. Üçüncü kullanım ise, her iki yoğunluğun arasındadır. Burada, hazırlayıcı ve yorumlayıcı nitelikler iç içe olmak zorundadır ve bu nedenle de kullanılması oldukça ustalık gerektirir.

### 3.5 Lütü Ömer Akad Sineması

Lütü Ömer Akad'ın, sinemamızın öncülerinden birisi, hatta belki de en önemlisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Akad'ın sinemaya başladığı 1949 yılında, Türk Sineması, tiyatrocuların egemenliği altındaki bir dönemden yavaş yavaş çıkmaya, tiyatrocuların dışında bazı isimler de sinemaya girmeye başlamıştı. Türk Sinema tarihinin Geçiş Dönemi (1939-1950) olarak adlandırılan (Özön, 1968 : 21) bu dönemde işe başlayan Akad, **Vurun Kahpeye** (1949) adlı ilk filminden bugüne, yaptığı filmlerle kendinden sonra gelen yönetmenlere öncülük etmiş ve Türk Sinemasının gelişmesinde çok önemli bir rol oynamıştır.

Akad, Türkiye’de sinema dilinin oluşmasına önemli katkılar sağlayan öncü çalışmalarıyla, gerçek sinema yapıtlarının nasıl yapılacağına yolunu göstermiştir. Lütfi Ömer Akad sineması hakkında şimdiye kadarki en kapsamlı araştırmayı yapmış olan Alim Şerif Onaran, Akad olmasa, Türk Sineması’nda bir Metin Erksan ve bir Yılmaz Güney’in de ortaya çıkamayacağını söylemektedir (1997 : 9).

Bugünkü Türk Sinemasının ortaya çıkmasında büyük katkısı olan Lütfi Ömer Akad, 1916 yılında İstanbul’da doğmuş, ilk öğrenimini Saint Jeanne d’Arc Fransız Okulu’nda ve Galatasaray’ın ilk bölümünde tamamlamış, Galatasaray Lisesi’nden mezun olduktan sonra, 1942 yılında Yüksek İktisat ve Ticaret Okulu’nu bitirmiştir.

Mezun olduktan sonra askere giden Akad, 1945’de terhis olmuş ve Osmanlı Bankası’nın açmış olduğu sınavı kazanarak bu bankada çalışmaya başlamıştır. Çok geçmeden bu işten ayrılan Akad, 1947 yılında Şakir Sırmalı, Temel Karamahmut ve Ertuğrul Tokdemir ortaklığında kurulan Sema Film şirketinde yapım yönetmeni olarak çalışmaya başlamıştır. Bu şirketin ilk filmi olan **Unutulan Sır** (diğer ismi ile “Domaniç Yolcuları”) isimli filmde yapım yönetmeni olarak çalışmaya başlayan Akad, sinemaya adım atmış olur. Daha sonra, bir süre Lale Film’de çalışan Akad, oradan ayrılarak muhasebe müdürü olarak 1948 yılında Erman Film’de işe başlar.

Akad, Erman Film’de çalışırken, yönetmen Seyfi Havaeri bu şirket adına **Damga** (1948) isimli bir film çekmektedir fakat filmin tamamını bitirmeden işten ayrılır. Bunun üzerine, şirketin sahibi Hürrem Erman, kalan son birkaç sahnenin çekimini Akad’ın tamamlamasını ister. Böylece Lütfi Ömer Akad, 1948 yılında, ilk deneyimini gerçekleştirerek yönetmenliğe adım atar.

Erman Film’in yapımcılığında gerçekleşen bu film, büyük bir ticari başarı kazanınca, yapımcı Hürrem Erman cesaretlenip, Halide Edip Adıvar’ın ünlü **Vurun Kahpeye** isimli romanını sinemaya aktarmaya karar verir. Damga filminde de başrolü verdiği Sezer Sezin’e yeniden başrolü veren Hürrem Erman, onun da etkisiyle bu filmin senaryosunu ve çekimini tamamen Lütfi Ömer Akad’a bırakır. Akad, 1949 yılında, böylece, **Vurun Kahpeye** adlı filmle yönetmenliğe başlamış olur.

Akad, 1974 yılına kadar 48 kurmaca film çeker. Akad, daha henüz çocukken, sanata ve edebiyata merak salmış, kendisini yetiştirerek geliştirmiştir. Örneğin, Galatasaray

Lisesi'nde öğrenimini sürdürürken, okumak ve resim yapmak beğenisinin uyanması, resimli kitaplardan ya da röprodüksiyonlardan kopyalar çıkarması, ondaki yetenekleri ortaya koymaya yaramış, sonraları bu resim merakı onu tiyatro dekorculuğuna kadar sürüklemiştir. Amatör resim çalışmaları yapan ve edebiyat dergilerinde gençlik şiirleri yazan Akad, lise son sınıfta iken Vafit Tengizman, Sacit Öget ve Tevfik Ünsi ile amatör bir tiyatro kurarak, oyunculuk deneyimleri kazanmıştır. Bu dönemde tanıştığı Şişli Halkevi tiyatro bölüm başkanı olan Orhan Hançerlioğlu ile olan dostluğu, onun ilk kez, Jules Lenormand'ın **Zaman Bir Rüya**dır (Le Temps est un Songe) isimli oyununun dekorlarını tasarlaması ve yapmasıyla pekişmiştir. Böylece Akad, ileride mesleği olacak olan, sahneye koyma ve yönetmenlik işlerinin ilk denemelerini de gerçekleştirmiş olur.

O yıllarda, Beyoğlu ve Eminönü Halkevlerinde oynanan oyunlarda sahne dekorculuğunun yanı sıra, amatör bir oyuncu olarak da yer alan Akad, tiyatro, resim ve edebiyata meraklı ve de yetenekli bir genç olarak Şehir Tiyatrosu dergisinde ve Türk Sesi gazetesinde eleştiriler ve sahneye koyma tekniği üzerinde yazılar yazmıştır. Akad, daha sonra, içlerinde Baha Gelenbevi ve Şakir Sırmalı'nın da olduğu bir grupta, **Beş Sanat** adlı bir edebiyat dergisi çıkarmıştır.

Akad, sinemaya başlamadan önceki bu yıllarında, sinema üzerine çoğunlukla kuramsal ve eleştirel yazıların yayımlandığı kimi Fransız dergilerini de ciddi şekilde takip etmiştir. Bunlardan en önemlisi, Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasında büyük bir etkisi olan **Cahiers du Cinema**'dır.

Akad ayrıca, senaryo yazmak ve film çekmek dışında kalan boş zamanlarında, farklı uğraşlarla da ilgilenmiştir. Bunların içinde en önemlileri, 1959 yılındaki "Rumeli Hisarı'nı Işık ve Sesle Vurgulama" projesine katkıda bulunması; 1961-1965 yılları arasında Kenterler ve Oraloğlu tiyatrolarında sahneye koyuculuk, dekor ve ışık çalışmaları ve; 1970-1971 yılları arasında yapmış olduğu foto-roman denemeleridir.

Akad, kendisiyle yapılan bir söyleşide, sinemasını, iki ayrı döneme ayırdığını söylemiştir. "Film yapma dönemi" olarak nitelediği ilk dönemini **Vurun Kahpeye** (1949) ile başlatıp, **Üç Tekerlekli Bisiklet** (1962) ile bitirmektedir. "Sinema yapma dönemi"

olarak gördüğü ikinci dönemini ise, **Hudutların Kanunu** (1967) ile başlatıp, son filmi olan **Diyet** (1974) ile bitirmektedir (Onaran, 1990 : 120).

Akad sinemasını “Film yapma dönemim, Sinema yapma dönemim” diyerek iki ayrı döneme ayırır. Onun ayrımı Onaran’ın ayrımı ile benzerlik gösterir. Akad için film yapma dönemi **Vurun Kahpeye** (1949) ile başlayıp, **Üç Tekerlekli Bisiklet** (1962) ile bitmiştir. Sinema yapma dönemi ise, **Hudutların Kanunu** (1967) ile başlayıp **Diyet** (1974) ile sona ermiştir.

### 3.5.1. Birinci Dönem (1949-1962)

#### 3.5.1.1. Dönemin Sinema Ortamı

1949 yılı, Türk Sineması için önemli bir yıldır; çünkü sinema tarihçileri, bu yılı, bir dönemin bitip diğerinin başladığı zaman olarak kabul etmektedirler. Giovanni Scognamillo, Türk Sinemasında Geçiş Döneminin 1940-1948, Sinemacılar Döneminin ise 1949-1960 arasında yaşandığını kabul ederken (1998:137); Nijat Özön Geçiş Dönemini 1939-1950, Sinemacılar Döneminin ise 1950-1970 arası gerçekleştiğini söylemektedir (1985: 1884).

Lütfi Ömer Akad’ın sinemasının ilk dönemini oluşturan 1949-1962 yılları, Türk Sinema tarihinde de önemli bir dönemdir. Çünkü bu dönem, günümüzde “sinemacı” diye nitelendirilen yönetmenlerin ilk filmlerini çekmeye başladıkları fakat bir yandan da, henüz bu sinemacı niteliklerini tamamen gösteremedikleri bir zaman dilimidir.

Örneğin Akad, ilk filmi olan **Vurun Kahpeye** (1949)’de, henüz bir sinemacı özelliği sergilemekten çok, sinemaya değişik bir hazırlıkla gelen bir yönetmen görüntüsü çizmektedir. Atıf Yılmaz, büyük amaçlarla çekmeye başladığı ilk filmi **Kanlı Feryat** (1951) sırasında, henüz mesleği tam olarak bilmemektedir. Bu yıllarda, sinema, araçsız gereçsiz yapılmakta, teknik bilgi, yalnızca “alaylı” denen kuşak tarafından anında öğretilmekte ve kurgu da, çok az kişinin bildiği teknik bir beceri özelliği göstermektedir. Bu yıllarda sinemaya girenlerin bir kısmı sinemayı henüz bilmemekte, ancak çeşitli etkilerle biçimlenerek, ister tiyatro yapmış, ister edebiyatçı ya da ressam olsunlar, en azından sanatsal ve düşünsel bir hazırlıkları bulunmaktadır (Scognamillo, 1998: 138).

Türk Sinemasındaki bir değişimin yaşanmaya başladığı yıllarda, CHP iktidarı 1948’te yerli filmlerden alınan “Belediye Eğlence Resmî”nde indirim yapmış, yapılan bu indirim sinemayı karlı bir iş haline getirdiği için, yapım şirketlerinin ve film yapımının birdenbire artmasına yol açmıştır. Bu bakımdan 1948 yılı sinemamızın ekonomi-endüstri yönünden; 1949 yılı ise bundan kaynaklanarak sinemamızın sanat yönünden gelişmesinde bir dönüm noktası halini almıştır. Böylece, genç yönetmenler tiyatrodan arınmış, doğrudan doğruya sinema dilini kullanan ürünler verme çabasına girişmişlerdir. Ancak bu kalabalık yönetmen topluluğunun içinde sözü edilmeye değer olanlar, henüz çok sayıda değildir.

Bunun başlıca nedeni, sinemamızın o dönemde içinde bulunduğu koşullardır. 1950’den sonraki Sinemacılar Dönemi, her şeyden önce sinema dışı olaylardan etkilenmiştir. Türkiye’nin tek partili dönemden çok partili döneme geçtiği bu bunalımlı yıllarda sinemayı en çok etkileyenler, ekonomik sarsıntılar ile gericilik akımlarıdır. İç ve dış siyasette olduğu kadar, ekonomik alanda da kendisini belli eden serüvencilik, gelişmiş gibi görünse de, oysa çürük temellere dayalı bir sinema endüstrisine yol açmıştır (Özön, 1983 : 1886). Çok geçmeden, sinemada bir “film enflasyonu” başlamıştır. Siyasal güçlerin kollamakta çıkarları için yarar gördükleri gerici akımlar sinemaya da sıçramış, din duygularını sömüren filmler büyük artış göstermiştir. Filmlerde ezan, dua, mevlit okuma, cami ve minare sahneleri, daha önceki dönemlerin şarkılı-göbekli sahneleri kadar çok ve çoğunlukla da onlarla birlikte yer almıştır. Böylelikle, din duygularını sömüren kimi Arap filmleri, İstanbul sinemalarından taşra sinemalarına, hatta başkent sinemalarına kadar geniş bir yayılım göstermiştir.

Düşünce özgürlüğünün, üniversitelerden basına, siyasal yaşama kadar, toplumun her katmanında kısıtlandığı bu dönemde, sinema da toplumun gerçeklerine yönelmekte güçlükler çekmektedir. Dolayısıyla bu dönemde, çoğunlukla, bir iyimserlik havasının hakim olduğu gerçeklerden kaçış, dostluk, arkadaşlık gibi temalarla, sorunlara değinmeden geçen filmlerle yetinilmiştir. Bunun yanında, ABD yardımları ile girişilen kapitalist gelişme denemesi, yabancı film piyasasının Amerika’nın eline geçmesi, bu ülke ile her yönden “içli-dışlı” oluş, sinemamızı etkilemiş ve yönetmenlerimiz, ABD filmlerinin, özellikle

gangster türünün, vurdulu-kırdılı, kaçıp-kovalamacı şiddet öğelerini taklit etmişlerdir (Güçhan, 1992 : 79-80).

Akad'ı izleyen Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden ve Memduh Ün gibi sinemacılar, böyle bir ortamda çalışmaya başlamışlardır. Akad, arka arkaya film çekerken, Atıf Yılmaz, türden türe atlar. Yine bu dönemde, Muhsin Ertuğrul son filmi çeker. Türk Sinemasının, tamamı renkli olan bu ilk yapımının adı **Halıcı Kız**'dir.

Bu yıllarda sinema piyasası, henüz oturmamış, çizgisini bulamamış bir piyasadır. Yönetmenler sürekli bir şeyler aramakta, deneylerden kaçınmaktadır. İşlerini ciddiye alanlar için, sinema yapmak, zaman ve hazırlık gerektiren bir iştir. Bu yüzden, iddialı filmler özenli bir hazırlık döneminden geçmektedirler; çekimler ve kurgular uzamaya başlamaktadır. Bir iyi niyet ve ciddiyet kendini göstermektedir. Kuşkusuz, yine haftada bir, senaryosuz film çekenler, dizi halinde ucuz yapım üretenler de vardır ancak bu iş, henüz bir maharet değil, ciddiyetsizlik sayılmaktadır (Scognamillo, 1998: 142).

Sinemacılar, böyle bir ortamın içinde şekillenirken, bir yapımevine bağlı oldukları için, yalnızca bir film daha çekebilmek uğruna, bazen sıradan filmler de çekmek zorunda kalmaktadırlar. Türden türe atlamak, piyasada kopan furyaları izlemek, bir çeşit zorunluluktur ve önemli olan deneyimleri arttırmaktır. 1950'lerde, Türkiye'de malzeme eksikliği, sinema eksikliği, yabancı filmlerin rekabeti, ham film karaborsası devam etmektedir. Örneğin, 1950'lerin başında hâlâ tahta kameralar kullanılmaktadır.

Sinema, ancak 1950'lerden sonra hareket kazanmıştır. Hareket, tiyatrocuların, Ertuğrul'un döneminde olduğu gibi, çerçevenin içindeki hareketi, oyuncuların trafiği değil, çekimlerin dizilişinden, birbirine bağlanmasından, kurgudan kaynaklanan bir harekettir. Çevre, artık sahne dekorları veya tiyatroya benzer platodaki dekorla sınırlı değildir. Gerektiğinde ve olanak bulunduğu, dışarıya, sokağa çıkılmaktadır.

Ayrıca, oyuncunun Şehir Tiyatrosu'ndan gelmesi de şart değildir. Konuya, senaryodaki karaktere uygun oyuncu seçme özgürlüğü vardır. Böylece, sinemaya yeni giren, özellikle de gençler, ister iyi ister kötü oyuncu olsun, fiziğinin ötesinde bir şeyler

katmaktadır. Üstelik, yönetmen de bu türden ham oyuncuyla, “oyuncuyu yönetmeyi” öğrenmiş, çeşitli tiplerle karşı karşıya gelerek, tecrübesini geliştirme fırsatını bulmuştur.

Kameranın hareket kazanması ve sokağa çıkması, kurgunun bir çözüm olması, iki dönem arasındaki başlıca farklılıktır. Kamera, açıların değişmesi ve işlevsel olmasıyla ayrı bir önem kazanmış, yaratıcılığa kavuşmuştur. Artık, kamera yalnızca bir hareketi saptamakla kalmayıp, ona katılarak seyirci ve tanık olmaktan kurtulmaktadır. Kamera, olayın içine girerek, olayla, kişilerle ve çevreyle özdeşleşmektedir. Bunun yanında, çevre, yalnızca olayı resimlendiren bir fon, bir manzara olmaktan çıkarak önem kazanmaya başlamış, olayla bir uyum sağlayarak dekorun getiremeyeceği bir gerçeklik duygusu yaratmıştır.

Bu dönem Türk Sineması, anlatım açısından, bir sinemalaştırma, sinema yapma dönemidir. Öz olarak seyirciye yaklaşmak, seyirciye yakın olanı vermek, seyirciyle sürekli ilişki kurarak bir arz-talep sürecine ulaşmaya çalışılmıştır. Bu dönem içinde, az çok her yazar, bir veya birkaç yapıtla sinemaya katılmıştır. Yerli kaynaklara eğilen bu dönem sineması, yabancı kaynaklara fazla bir ilgi göstermemiştir. Özellikle Kerime Nadir, Muazzez Tahsin ve Esat Mahmut gibi yazarların “piyasa romanı” olarak adlandırılan eserleri filme çekilmiştir. Bu tür filmler, özellikle İstanbul’da geçen gündelik hayatı, bir ölçüde şekilsiz modernleşmeci bir tarzda ele alan filmlerdir (Kayalı, 1994: 15). Bu furyanın nedeni, bir taraftan bilinen, tanınan, kimi çok satan yapıtlardan yararlanmak, öte taraftan, özgün konu arama sıkıntısından kurtulmak ve bu yazarları sinemaya çekmektir. Bu dönemde roman uyarlaması, adaptasyon furyası, zamanla bir sinema-edebiyat ilişkisine yol açacak bir başlangıç olmuştur. Yerli kaynak kullanma çabası yalnızca roman, öykü, oyun uyarlamalarıyla sınırlı kalmayarak, bir noktaya kadar başka türlerde de kendini göstermektedir. Yerli kaynaklardan doğan bu filmler arasında, ağlamaklı öyküleriyle ve folklorik öğeleriyle köy filmleri bir hayli fazladır. Folklorik öğelerden yararlanma, köy ve kasaba yaşamı, roman uyarlamaları (Halide Edip, Yaşar Kemal vb.) ve Anadolu insanı, yine, sinemacılar döneminin bu ilk yarısında ele alınan tema ve konulardır.

Bununla birlikte, dönemin dikkati çeken başka bir özelliği, tarihsel filmlerin ve savaş filmlerinin sayısındaki fazlalıktır. Kurtuluş Savaşı filmlerinin yanı sıra, Kore Savaşı

filmleri, Türk Toplumunun geçirdiği bu iki önemli olayın, hafızalardan silinmeyen, etkisi süren yönlerini sürekli hatırlatarak, seyircinin ilgisini çekmeyi başarmışlardır. Bu dönem ayrıca, Türk Sineması üzerine düşünmeyi getiren sanatsal ve estetik tartışmaların gelişme ortamı bulduğu ve böylece Nijat Özön, Atilla İlhan, Halit Refiğ, Salâh Birsnel gibi isimlerin, sinemanın uzun yıllardır muhtaç olduğu “sinema üstüne düşünme”nin öncüleri olarak, ülkemizde gazete ve dergilerde düzenli film eleştirileri yazmaya başladığı yıllar olmuştur. (Güçhan, 1992 : 80-81).

1950’lerden sonra ülkemizde, ulaşım ve elektrifikasyon gibi hizmetlerin yayılmasıyla birlikte, sinema salonları Anadolu’da bir ölçüde artmaya, böylece ülkemizde “sinemaya gitme” olgusu yerleşmeye başlamıştır. Pek çok kişinin sürekli olarak kullandığı “Yeşilçam Sineması” deyimini de, kısa bir dönemi de aşacak şekilde, bu yıllarda kullanılır olmuştur. Bu dönem sinemasının en önemli özelliği de, sinemanın bir eğlence niteliğinde, hoşça vakit geçirme aracı olarak anlaşılmasıdır. Bu dönem, Türk sinemasının yapılanmasında önemli bir kilometre taşıdır ve Türk Sinemasında yılda 200 ü aşkın film üretilmesinde etkili olmuştur (Kayalı, 1994: 15).

Sinemacılar döneminin ilk bölümü 1960’ta sona ermiştir. Bu tarihten gerilere doğru bakınca, geçen bu 10 yılın önemi daha iyi anlaşılır. Bu dönemin önemi, her şeyden önce, gerçek anlamıyla sinemanın bu dönemde başlamasından kaynaklanmaktadır. 1960’lara gelindiğinde ise durum değişmekte, Türk Sineması yeni bir döneme girmektedir. Bu dönem bir ihtilalle başlamakta ve ihtilal, en azından bir süre için Türk Sinemasına yeni bir soluk, yeni bir umut getirmektedir. Daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez coşkuyla ele alınmakta, sinemada gerçekçilik, çeşitli eğilim ve biçimleriyle daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla, bir öz ve biçim sorununa dönüşmektedir.

1960 yılı Türk toplumsal yaşamının olduğu kadar, Türk Sinemasının da bir dönüm noktasıdır. 27 Mayıs 1960 ihtilali, değişen toplumsal, siyasal yaşam, 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük havası, sinemamızın o döneme kadar neredeyse “sırtını döndüğü” toplumsal gerçeklerle nihayet ilgilenme fırsatını getirmiştir. 1961 Anayasası, daha önceki politik yaşamda görülmeyen, sosyalist partilere, sendikal hareketlere izin vermekte, ülkenin sorunlarına değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam sağlamaktadır. 27 Mayıs’ın

getirdiği bu siyasal canlılığın sinemaya etkisi “toplumsal gerçekçilik” diye adlandırılan bir akımın doğması şeklinde olmuştur (Güçhan, 1992 : 81).

Türk Sineması için bir önemli nokta da, 1961 Anayasası dolayısıyla sansürün kalkma olanağının belirmiş olmasıdır. Türk siyasal hayatında daha sonraları önemli işlevler yüklenecek olan TBMM'nin kimi üyeleri, sansürün kalkması doğrultusunda çabalar göstermiş bulunsalar da, bu çabaları sonuç vermemiştir. Örneğin Erksan'ın, Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından uyarladığı **Yılanların Öcü** (1962) filmi, siyasal yaşamdaki çatışmaları yansıtan ilk filmidir. Köy sorunlarına gerçekçi bir yaklaşımla eğilen bu film, sansüre takılmış ve daha sonra dönemin cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in özel izni ile gösterime girebilmiştir. Ne yazık ki film, oynadığı her yerde gericilerin baskısına maruz kalmıştır.

1960'lı yıllarda, Türk Sineması, kendi toplumunun siyasal, ekonomik, kültürel çalkantılarının içinde varlığını kanıtlamaya çalışmaktadır. Bir yandan edebiyat uyarlamalarını sıkça kullanarak, güncel sorunları yakalayabilmeye çalışan, diğer yandan da, kendine özgü anlatım özellikleri ile, hızla artan bir tüketim talebine çılgınca bir tempo ile film yetiştiren bir Yeşilçam Sineması gelişmektedir (Güçhan, 1992 : 82).

Bu yıllar, **Ayşecik** filmleri ile çocuk yıldızlar dönemini başlatırken, **Küçük Hanımefendi** gibi çok tutulan bazı romanlar, sinemada hemen benimsenen ve bir çeşit kentsoylu güldürüsünü oluşturan kahramanlar getirmektedir. Yine bu yıllarda, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Sami Şekeroğlu ile Selahattin Gerçek, Türkiye'nin ilk sinema kulübü olan Kulüp Sinema 7'yi de 1960'lı yılların başında kurmuşlardır.

Özetle belirtmek gerekirse, Türk Sineması, 1917'den 1950'ye kadar uzanan Tiyatrocular ve Geçiş Döneminde özgün sinema dilinden yoksun yaşadığı söylenebilir. Kullanılan dil, daha çok, bir tiyatro dili olmuş. Bu dil, en ileri olduğunda bile bir tiyatro filmi yaratmaktan öteye geçememiştir. 1950-1960 döneminde ise sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabalarına girişilmiş ve bunun ilk örnekleri verilmiştir.

Bu çabalar sonunda elde edilenlerin az ve yetersiz olduğu; uluslararası ölçülere vurulduğunda da gecikme ve geri kalmanın büyük ölçüde sürüp gittiği görülmektedir.

Ancak 1950-1960 döneminde, hele asıl girişimlerin bunun son beş yılı içinde yer aldığı düşünülürse, bu son beş yılda yapılanlar, daha önceki 33 yılda yapılanları kat kat aşmaktadır. Yine bu dönemde ilk kez sinema eleştirilerinin, ciddi sinema yayınlarının başladığını, sinemacı-eleştirmen-izleyici arasında zaman zaman yararlı bağlar kurulduğunu belirtmek gerekmektedir.

1960 Devrimi ve 1961 Anayasası'yla Türk toplumunda büyük bir umut kapısı aralanmıştır. 1950-1960 arasındaki sinema çalışmaları da, bu yeni umut kapısında Türk Sinemasına parlak bir gelecek vaat ediyor gibi görünmektedir. Fakat tıpkı Cumhuriyetin ilânıyla sinemamızın önünde beliren umutlu başlangıç gibi, bu beklenti de kısa sürede boşa çıkmıştır. Bununla birlikte, 1960 öncesi yönetmenleri ile, işe yeni başlayan genç yönetmenlerden çoğu, bu umutlu havanın getirdiği iyimserlik içinde, sinemayı bekleyen kara bulutların farkında olmadan, işlerine hevesle sarılarak toplumsal sorunlara el atmaya başlamışlardır (Özön, 1983: 1887).

Görüldüğü üzere Türk Sineması, 1949-1962 yılları arasında, ülkede yaşanan politik, ekonomik, kültürel ve toplumsal olaylara koşut olarak bir çeşit gelişme ve yapılanma içindedir. Türk Sineması'nın yavaş yavaş kendi anlatım dilini kazanmaya ve bir sanat olmaya başladığı bu dönemde, gelecekte her biri Türk Sineması için çok önem taşıyan yönetmenler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunlardan ilki ve hiç kuşkusuz en önemlisi Lütfi Ömer Akad'tır.

### 3.5.1.2. Akad'ın Filmleri

Lütfi Ömer Akad sinemasının 1949-1962 yıllarını kapsayan bu ilk dönemi, genel olarak arayış, deneme, esinlenme, kendini bulma ve keşfetme, sinema dilini öğrenme ve anlamaya çalışma şeklindeki çabalarla geçmiş bir "film yapma" dönemi olarak nitelenebilir. Onun, bu ilk döneminde çekmiş olduğu filmlerin çoğu ticari yönü ağır basan filmlerdir. Ancak böyle de olsa, bu filmlerde onun kişiliğini taşıyan izleri bulmak mümkündür.

Lütfi Ömer Akad sinemasının ilk dönemi, çeşitli sinema akımlarından ve bazı yönetmenlerden izler taşımaktadır. Örneğin, teknik yönden, daha çok Amerikan gangster

filmlerinden, tema, tutum ve duyuş yönünden ise Fransız **Şiirsel Gerçekçilik** (Poetic Realism) ve **Kara Film** (Film Noir) akımlarından; Antonioni ve Visconti sinemasından oldukça etkilenmiştir (Onaran, 1977: 244).

Daha öncede belirtildiği gibi, yapımcı Hürrem Erman ve başrol oyuncusu Sezer Sezin'in ısrarları sonucu çekmiş olduğu **Vurun Kahpeye** (1949), Akad'ın ilk filmidir. Film, Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu'da öğretmenlik yapan, fakat çağdaş giyimi ve eğitim anlayışı ile kasabadaki gericilerin tepkisini çeken Aliye Öğretmenin öyküsünü anlatmaktadır. Aliye Öğretmenin, Kurtuluş Savaşında Mustafa Kemal'cilerden yana oluşu, çıkarıcı ve padişahçılıarı tedirgin etmektedir. Bu nedenle, yobaz ve çıkarıcı kişiler düşmanla işbirliği yapıyor diye ona iftira atarlar ve Aliye Öğretmen de halk tarafından linç edilir. Linç olayından hemen sonra, kasabaya giren Türk Askerlerinden, Aliye'nin suçsuz olduğu, gizli görev gereği düşmanla ilişki kurduğu öğrenilir ve gerçek iftiracı ve işbirlikçi yobazlar tutuklanır.

Lütfi Ömer Akad, daha bu ilk filminde, kurgusu ve çekimleriyle yaratıcı bir çalışma ortaya koymuş, sinemasal anlatımı ve etkili sahneleriyle dikkat çekmiştir. Film, hem halk tarafından coşkuyla karşılanmış, hem de eleştirmenlerce beğenilmiştir. Sinemayı, genel kültürü çerçevesinde ve yabancı filmleri izleyerek öğrenmiş olan Akad, çekim sırasında pek çok sorunla karşılaşmış, fakat sağlam sinema duygusu ve iyi gözlemciliği ile bu sorunları çözümlenmiştir.

Akad, **Vurun Kahpeye** ile yapmış olduğu bu başarılı çıkıştan sonra, Erman Film adına üç tane ticari yönü ağır basan film çeker. Bunlardan ilki, bir operet olan **Lüküs Hayat** (1950)'tir. Daha sonra, kalabalık bir ekip ile Bağdat'a giden Akad, burada, masal türünde **Tahir ile Zühre** (1952) ve melodram türünde **Arzu ile Kamber** (1952) adlı filmlerin çekimlerini gerçekleştirir. Altı ay süren çekimler sonucu Akad, değişik araştırma olanaklarını deneme fırsatı bulmuş ve sinema deneyimini geliştirmiştir. Örneğin, **Tahir ile Zühre** filminde kullanılan 54 metrelik kaydırma sahnesi, o güne kadar Türk Sinemasında kullanılmış en uzun kaydırmalı çekim sahnesidir. Ancak Scognamillo, bu uzun kaydırma sahnesine rağmen bu filmlerin, Akad'ın **Vurun Kahpeye**'de sezilen sinema duygusundan çok uzak, bol şarkılı, durgun anlatımlı iki doğu filmi olduğunu söyler (1998 : 163).

Lütfi Ömer Akad, 1952 yılında Erman Film Şirketi'nden ayrılarak, Kemal Film Şirketi'ne geçmiştir. Akad, Kemal Film'de geçirdiği iki yıl boyunca, senaryo yazarı Osman Seden ve görüntü yönetmeni Kriton İliyadis ile bir birliktelik oluşturarak toplam dokuz film çeker. Bu filmlerin ilki, aynı zamanda Akad'ın yeteneğini de en iyi ortaya koyan ilk film olma özelliğini taşıyan **Kanun Namına** (1952)'dir.

**Kanun Namına** (1952), 1946 yılında İstanbul'da yaşanan gerçek bir cinayet olayından yola çıkarak senaryolaştırılmıştır. Film aynı zamanda, Marcel Carne ve Jacques Prevert ikilisinin, Şiirsel Gerçekçilik akımı etkisinde çektikleri **Le Jour Se Leve** (Türkiye'de gösterildiği isimle "Son Ümit") isimli ünlü Fransız filmi andırmaktadır. Onaran, Akad'ın şiirsel gerçekçilik akımının bu ünlü Fransız filmiyle bir ilişkisi olmadığını söylerken **Kanun Namına**'yı gerçekçi bir film olarak tanımlamaktadır (1994: 55).

Filmin konu edindiği gerçek olayda, bir tornacı ustası, sevişerek evlendiği karısının kendisini terk ederek baba evine dönmesi üzerine, onu almaya gittiği sırada çıkan tartışmada kayınpederi, kayınvalidesi ve bir komşuyu öldürmüş, bütün bir geceyi, sığındığı atölyesinde geçirdikten sonra, sabaha karşı polislerin kuşatması sonucunda intihar etmiştir. Senaryo yazarı Osman Seden ise bu olayı, **Son Ümit** (Le Jour Se Leve-1939) filminden de etkilenerek biraz değiştirmiş, araya giren, tornacıya, ona ve karısına aşık kişilerin komploları sonucunda, cinayet işletmiştir. Ayrıca, filmin sonu da, tornacı, karısının yalvarmaları üzerine teslim olmuştur.

Kemal Film adına çevirdiği ve çoğunlukla tiyatro dışından olan oyuncular ile çalıştığı bu filmde, Akad kamerasını sokağa taşımış, çekim ve kurgu bakımından son derece hareketli ve gerilimli bir anlatım ortaya koymuştur. **Kanun Namına**, bir film öyküsü olarak, bu öykünün sinema diline uygun işlenişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi, kamera hareketleri, kurguya verilen önem ile kendinden önceki filmlerden ayrılmakta, dolayısıyla tiyatrocular döneminin filmleri ile taban tabana karşıt bir özellik taşımaktadır.

Akad **Kanun Namına**'yı meydana getirirken ilk kez, salt bir sinemacı çalışması göstermiştir. Bir başka deyişle, günlük bir olayı ele alarak, bu olayı tipleri, çevresi, dekoruyla en uygun biçimde yeniden kurmuştur. Büyük bir kentin havası içinde, kendilerini çevreleyen koşullarla, talihleri şu ya da bu yöne dönebilen küçük insanların yaşayışını

ustalıkla canlandırmış; İstanbul'un çeşitli görüntüleri sinemada ilk kez yerli yerinde kullanılmıştır. (Özön, 1968: 24).

Ayrıca **Kanun Namına**, Akad'ın, yine Şiirsel Gerçekçilik akımının etkisi altında kalarak, daha sonraki birkaç filminde de yeniden kullanacağı, sinemada gerilim yaratmak için sık sık ele alınan "Kısıtılmış Adam" (L'Homme Traque) temasının işlendiği ilk filmidir.

Akad'ın aynı yıl çektiği bir başka film ise, bir casusluk filmi olan ve yine Ayhan Işık'ın başrolde oynadığı **İngiliz Kemal Lawrence'a Karşı** (1952) isimli çalışmadır. Halk tarafından tutulmakla birlikte, eleştirmenlerce beğenilmemiş olan bu film, işgal yıllarındaki İstanbul'da iki ünlü casusun, İngiliz Kemal ile Lawrence'ın çatışmalarını anlatmaktadır. Takipler, kavgalar, aşk sahneleri, renkli kişiler içeren bu film, hareketli ve entrikalı bir tarihsel macera filminin özelliklerini taşımaktadır.

Akad 1953 yılında, Kemal Film ile olan ilişkisini kesmeden, Duru Film için, **İpsala Cinayeti** (diğer adıyla "Altı Ölü Var") isimli filmi çekmiştir. Tıpkı **Kanun Namına** gibi gerçek bir cinayet olayının işlendiği filmde; durgun ve ağırbaşlı makinist Ali Rıza ile şen sakrak karısı arasında ortaya çıkan uyumsuzluk, kadının, eve gelen kocasının arkadaşına duyduğu ilgi ve gelişen ilişkinin yol açtığı bir dizi cinayet ve intihar işlenmektedir.

**İpsala Cinayeti** kısaca, kıskançlık, ihanet, iktidarsızlık, şiddet, kadın kaçırma unsurları etrafında kurulan bir dram olarak tanımlanabilir. Akad'ın, **Kanun Namına**'da yansıttığı, senaryo yazarı Osman Seden'in etkisi olan tempolu anlatım ve hızlı olaylar dizisi, bu filmde bulunmamaktadır. Onun yerine, ruhbilimsel çözümleme çabaları, cinayete yol açan nedenlerin incelenmesi ve yalın bir anlatım vardır.

Aynı yıl çekilen **Katil** (1953) filmi ise, **Kanun Namına** filminin bir devamı gibidir. Başrollerini Ayhan Işık ve Gülistan Güzey'in paylaştıkları film, Akad'ın çok sevdiği "kısıtılmış adam" temasını devam ettirmektedir. Filmin konusu, Fritz Lang'ın **You Only Live Once** (ülkemizde "Günahsız Katiller" adıyla gösterime girdi) adlı filmin konusuna benzemektedir. Şiddet ve cinsiyet, bu filmde de kendisini göstermektedir; kavgalar, Neriman Köksal'ın dişiliği, bir tuzak sonucu hapishaneye düşen ve namusunu temizlemek için firar eden, öcünü alan delikanlı vb. Ancak bu filmdeki, Sinop'tan İstanbul'a kadar olan

kaçış bölümü bir çeşit doğaçlama ile çekilip kurgulanmış; bu sekansın senaryosu sonradan Akad tarafından yazılmıştır.

Akad'ın, bundan sonraki çalışması, senaryosunu Osman Seden'in yazdığı, görüntülerini Kriton İlyadis'in çektiği **Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar** (1953) ise müzikli, bol şarkılı ve göbekli film furçasının sıradan bir ürünüdür.

Akad'ın 1954'te çektiği **Öldüren Şehir** filmi, büyük kentin kenar mahallesindeki insanların öyküsünü anlatmaktadır. Kenar mahallede yaşayan ve uzaklarda ışıldayan ışıklarıyla büyük şehrin çekiciliğine kendini kaptıran genç kız, bir kavga nedeniyle hapse giren nişanlısının yokluğunda, gece kulübünde çalışan bir arkadaşının aracılığı ile, bu parlutulu görünen yaşamın içine girer, ancak, her şeyin uzaktan görüldüğü gibi olmadığını anlar.

Filmin senaryosu Orhan Hançerlioğlu'na aittir. Akad, bu filmiyle ilgili olarak şunları söylemiştir:

“Bir kere, siyah-beyazın en gelişmiş ilk filmi vermiş olduk **Öldüren Şehir**'le... Kriton'un kamera çalışması burada çok önemlidir ve filmin dekorlarını da ben çizdim... ve şöyle bir yöntem geliştirdim. Derinliğine bir dekor kurduk. Oyuncuları dekorun ağzına aldık. Arkada plâstik mekân kaldı. Yani, filmi dekorun içinde çekmedik. O zaman ister istemez derinliğe bir mizansen zorunluluğu ortaya çıkmıştır.” (aktaran Onaran, 1990: 54).

Akad, burada bahsettiği derinlemesine sahne çekimini, diğer filmlerinde de kullanmıştır. Bu, onun sade anlatım dilini de ortaya çıkaran özelliklerinden birisidir. **Öldüren Şehir** de, tıpkı **Kanun Namına** filmi gibi, Akad'ın, ileride kendine özgü bir şekilde geliştireceği yalın, gerektiğinde ağır anlatım ilkelerine ters düşmekle beraber, batı sinemasının etkilerini taşımaktadır.

Akad, 1954 yılında iki film daha çekmiştir. Bunlardan ilki, bir Türk'ün, kendisine çok benzeyen bir Bulgar'ın yerine geçmesiyle gelişen olayları konu alan **Bulgar Sadık** isimli macera filmidir. Akad, senaryosu yine Seden'e ait olan bu filmde, ilk kez, aynı oyuncuyu, farklı iki karaktermiş gibi aynı çerçeve içinde karşı karşıya getirip birbirleriyle konuşturmayı denemiştir. Diğer film ise, bir yapımcı filmi olmaktan öteye gidemeyen ve bir Esat Mahmut Karakurt uyarlaması olan **Vahşi Bir Kız Sevdim**'dir.

Akad, Muharrem Gürses'ten sonra, dönemin en çok film çeken yönetmenidir ve üstelik de her tür film çekebilmektedir. Örneğin, 1955 yılında çektiği **Kardeş Kurşunu**, senarist Osman Seden'e özgü tüm özellikleri içinde barındıran, kavgaları ve felaketleriyle bir mahallede geçen aile dramıdır. Akad'ın Kemal Film adına çekmiş olduğu filmlerin sonuncusu olan ve H.G. Wells'in çok ünlü bir romanına dayanan **Görünmeyen Adam İstanbul'da** (1955) filmi, tamamen Akad'ın fantezisinden oluşmuş, Türk Sinemasında ilk bilimkurgu denemelerinden birisidir. Akad bu filmde, temelde melodram kalıplarına uygun bir uyarlama vermiş, görüntü yönetmeni Kriton İlyadis'in de katkısıyla, Maurice Bessy'nin 1951 tarihli "Sinemada Trükler" (Les truquages auteur Cinema) adlı kitabından da yararlanarak, Türk Sinemasında ilk kez denenilen görsel efektler üzerinde durmuştur. Ancak, Akad'ın tüm bu çabalarına rağmen film, kendisinden beklenen ticari başarıya ulaşamamıştır. Bunda, özentili bir uyarlama olmasının yanı sıra, teknik yetersizliklerin ve oyunculuk bakımından tutarsızlıkların da etkisi olmuştur (Scognamillo & Demirhan, 1999: 33-37).

**Görünmeyen Adam İstanbul'da**, Akad'ın Kemal Film için çektiği son film olur ve Akad, senarist Osman Seden'den ayrılarak, Duru Film'de, kendisini Akad yapan yapıtlardan birisini çeker.

Yaşar Kemal'in bir öyküsüne dayanan **Beyaz Mendil** (1955)'de Akad, Fikret Hakan ve yabancı oyuncu Ruth Elizabeth'in canlandırdıkları karakterlerle, iki düşman köyden, birbirini seven iki gencin yaşadıklarını ele almıştır. İki gencin, düşmanlık yüzünden kaçarak evlenmeleri, bu kötü koşullar içinde kızın hastalanarak ölmesi ve onları izleyip cezalandırmak isteyen köylülerce, erkeğin de vurulmasıyla sona eren film, köyü ve doğayı başarıyla yansıtmıştır.

Yalın bir anlatım dili olan ve eleştirmenlerce övgüyle karşılanan bu filmi için, Akad şunları söylemiştir:

"Filmde, belki yapımdan gelen bir anlatım sadeliği var. Belki çok uzaktan **Hudutların Kanunu**'nu hazırladı bu film, benim için. İçgüdüsel bir biçimde yalın, sade bir anlatım aradım bu filmde. Ayrıca **Beyaz Mendil**, folkloru da en saf haliyle ilk kez fon müziği olarak kullanan filmidir." (Scognamillio, 1998: 167).

Akad'ın, **Beyaz Mendil**'den önce yapmış olduğu tüm filmler, kendi sinema dilini bulmak ve onu geliştirmek için yapmış olduğu birer araştırmadır. Bir yönetmen olarak ilk kez, gerçekten yapmak istediklerini, bu filmde gerçekleştirmiştir. Daha yaratıcı bir kamera çalışmasıyla, ele aldığı konulara yatkın bir yöntemle çalışan Akad, ilk kez **Beyaz Mendil**'de, sevdiği bir konuya ve kendi anlatımına uygun bir sinema dili kullanmaya çalışmıştır. Türk insanını ele alan bir konuyu, öz ve biçim uyumunu sağlayarak, farklı bir sinema dili ile anlatmayı denemiştir.

Akad, kendisiyle yapılan bir söyleşide, bunu şöyle ifade etmektedir:

Yeni şeyler var. İlk önce yalın bir anlatıma başvurduk. Bundan önceki filmlerimde, çerçeve açısından bir çarpıcılık arardım. Burada aramadım onu, neden bilmiyorum...bir içgüdüyle olacak. Bilinçli değildir. Davranışlarda öbür filmlerden daha bir tasarruf, daha bir sade davranış aramaya çalıştım. Böylece, **Beyaz Mendil** yalın bir çalışma, yalın bir çerçeve düzeni ve yalın bir fon müziği ile, köye gerçekçi yaklaşım olarak bir ilk deneme oldu (Onaran, 1990: 68).

Tıpkı **Katil** filminde olduğu gibi, kaçma ve izleme serüveninin gerilimli bir çizgide anlatıldığı **Beyaz Mendil**, Akad'ın, bir sinemacı olarak yalnız kent değil, köy çevresini de aynı ustalıklarla yansıtabileceğinin bir kanıtı olarak göze çarpmaktadır.

Akad, aynı yıl, **Beyaz Mendil**'den sonra iki film daha çekmiştir. Bunlardan ilki, mazisindeki bir leke yüzünden cinayet işleyen ve sonunda, mahkemede kızı tarafından savunulurken ölen bir kadının dramının anlatıldığı **Meçhul Kadın** (1955)'dir. Diğer film ise, senaryosu Sadık Şendil tarafından yazılan, İlhan Arakon tarafından görüntülenen ve Akad'ın ikinci melodram denemesi olan **Kalbimin Şarkısı** (1955)'dir.

Define avcılığını konu edinen ve Türkiye'de gösterilen yabancı filmlerin etkisiyle yapıldığı izlenimi veren **Ak Altın** (1957) ise, bir grup insanın define sevdası ve gönül tutkusu yüzünden aralarında çıkan kavgaları ve ölümle sonuçlanan olayları anlatmaktadır.

Akad'ın 1957 yılında çekmiş olduğu son film **Kara Talih** ismini taşımaktadır. Film Senaryosu, Jean Giono'nun "Un de Baumugne" isimli romanından, bizzat Akad tarafından uyarlanmış fakat ticari başarısızlığa uğramış bir melodramdır.

**Meyhanecinin Kızı** (1958), İstanbul'un Kasımpaşa semtindeki insanların ilişkilerini sergilemektedir. Görüntüleri başarılı olan bu Akad filmi, başrol oyuncusu Sezer Sezin'in, daha sonradan erkekleşmiş mert kız rollerinde görüneceği filmlerin birincisidir.

1959 yılına gelindiğinde, Akad'ın üç film daha çektiği görülmektedir. Bunlardan ilki olan **Zümrüt**, "Kamelyalı Kadın" (La Dame aux Camélias) havasında bir salon filmidir. Yaşlı ve hasta bir zenginin karısı olan Feride'nin, fakir bir genç olan Selim'e olan aşkını ve ölümünü anlatan film, daha çok başrol oyuncusu Çolpan İlhan ile hatırlanmaktadır. İkinci film, yine ticari bir başarısızla sonuçlanan **Ana Kucağı**'dır.

Akad'ın 1959 yılında çekmiş olduğu son film ise, diğer iki filmden oldukça farklılık göstermektedir. Bu film, Akad'ın yeni arayışlar içinde olduğu, senarist Atilla İlhan'ın "Şiirsel Gerçekçilik" akımı etkisinde kalarak yazdığı, Türk insanının tamamen yabancı olduğu bir dünya ile karakterleri yansıtan bir öykünün, Akad tarafından, o güne kadar denenmemiş bir sinema tekniği ve estetiği ile anlatılma çabası içindeki **Yalnızlar Rıhtımı**'dır.

Akad, **Yalnızlar Rıhtımı**'nı, görüntüsünün güzel olabilmesi için, senaryo üzerinde tüm ayrıntıları belirleyip, çizimlerle hazırlık yaptıktan sonra, filmi çekmiştir. Filminin, Fransız Şiirsel Gerçekçilik akımı içindeki filmleri çağrıştırdığı iddialarına karşı çıkan Akad, kendisini: "Aslında bir şairane gerçekçilik değil, şairane gerçeksizlik demek lâzım buna. Gereksiz bir şairanelik var, bir özentî şairaneliği" diyerek savunurken, filmin Şiirsel Gerçekçilik akımının Türkiye'de oluşturulmamış bir ürünü olduğu yönündeki görüşlere tamamen karşı çıkmaktadır. (aktaran Onaran, 1977: 79).

**Yalnızlar Rıhtımı**, Atilla İlhan tarafından, onun Fransa'da görüp çok etkilendiği yine ünlü bir Fransız Şiirsel Gerçekçilik akımı filmi olan **Sisler Rıhtımı** (Qual des Brumes) adlı filmde özenilerek senaryolaştırılmıştır. Dolayısıyla, filmde ele alınan çevre, senaryodaki entrika ve tipler, öyküde kullanılan dil, Akad'a aykırı gelmiştir. Bunun üzerine Akad, senaryoyu kendi bildiği gibi değiştirmeye, bizden olmayan tip ve kişiliklere bizden olanları da eklemeye, böylece konuya belli ölçüde gerçeklik getirmeye çalışmıştır. Ancak, ortaya çıkan sonuç, gerçekçilik ile Şiirsel Gerçekçilik'in çatışmasından ileri gidememiştir. Her ne kadar, **Yalnızlar Rıhtımı** teknik olarak bir mükemmelliğe ve görüntü estetiğine sahip görünse de, Akad ve İlhan arasındaki bu uyumsuzluklar, filmde bir takım sorunların

doğmasına neden olmuştur. Örneğin, Akad'ın mizansen ve tipler bakımından gerekli değişiklikleri yapmasına karşın, Çolpan İlhan'ın oynadığı bar kadını Güner ile Sadri Alışık'ın oynadığı Rıdvan Kaptan'ın aşkı, inandırıcı gözükmemektedir.

Akad, bundan sonra 1960 yılında peş peşe üç film çekmiştir. Bunlardan ilki, Feridun Karakaya'nın beyazperdede canlandırarak ölümsüzleştirdiği "Cilalı İbo" karakterinin bir serüveninin anlatıldığı **Cilalı İbo'nun Çilesi** isimli filmidir. Akad'ın, çekmemek için yapımcılarla çok mücadele ettiği, fakat sonunda onlara yenik düştüğü bu film, Akad'ın diğer çoğu filmi gibi ticari başarısızlığa uğramıştır.

İstemediği bir filme daha imzasını atmak zorunda kalan Akad, bu filmden sonra, yine yapımcıların isteğiyle, pek de ısınmadan ve hazırlıklı olmadan **Yangın Var** (1960) isimli filmi çekmiştir. Akad'ın, Necip Fazıl Kısakürek'in senaryosundan yola çıkarak çektiği bu film, itfaiye teşkilatı kurulmadan önceki yıllarda, bir çeşit spor kulübü de sayılabilecek tulumbacı kuruluşlarının çabaları, rekabetleri, arkadaşlık ve aşk temalarıyla birlikte ele alınarak işlenmiştir. Başroldeki Ayhan Işık'tan çok, yan roldeki Turgut Özatay'ın öne çıktığı bu film, atmosfer yaratmak ve oyuncu yönetimi gibi, **Yalnızlar Rıhtımı**'nda geliştirdiği tekniği uygulama bakımından, yine de belirli bir başarıyı vurgulayan bir denemedir. Eski İstanbul kabadayılarını anlatan **Yangın Var**, Akad'ın başarıyı olma şansını kaçırmış bir filmidir (Onaran, 1977: 85).

Akad'ın 1960'ta çektiği son film **Dişi Kurt**'tur. Duru Film için yazdığı ve Metin Erksan'ın yönettiği **Şoför Nebahat** (1960) isimli filmin başarılı olduğunu gören Atilla İlhan, bu kez de Lütfi Ömer Akad'ın yönetmesi ve yine aynı film şirketi için **Dişi Kurt** isimli başka bir senaryo yazar. **Dişi Kurt** (1960) filminin, Türk Sinemasında o yıllarda sık sık ele alınan ve halk tarafından tutulan "erkeksi kadın" tiplemesinin yeni bir örneği olmaktan başka bir özelliği bulunmamaktadır.

Akad'ın bundan sonra çekmiş olduğu film **Sessiz Harp** (1961)'tir. Arka arkaya yaptığı filmlerle hep zarar eden Duru Film, bu kez, bir yıl önce ilk kez piyasaya sürdüğü ve gişe başarısı elde ettiği "Murat Davman" isimli hayali bir gazeteci kahramanın yeni macerasını Akad'a çektirir. Ancak, **Sessiz Harp** isimli bu film, Akad'ın ısınmadığı, yapımcının baskısıyla çekmek zorunda kaldığı bir konuya sahip olunca, ne yapımcısına ne de kendi sinema anlayışına bir şey kazandıramamıştır.

Akad sinemasının bu ilk döneminin son filmi, çekimleri, plânlanandan oldukça uzun süren **Üç Tekerlekli Bisiklet** (1962)'tir. Film 1962 de başlanmış olmasına karşın 1965'te bitirilebilmiştir; hatta son sahnelerini Memduh Ün çekip tamamlamıştır. Film, Orhan Kemal'in, daha sonra uzun bir roman haline getirdiği bir öyküsünden, Vedat Türkali tarafından senaryolaştırılmıştır. Filmde, yürekli ve aşka susamış bir kadının, kaçak da olsa, kendisine ve çocuğuna sahip çıkacağına inandığı sevecen bir erkeğe bağlanmışken, hayırsız kocanın çıka gelmesi ve izlenen katilin yakalanmasıyla, içine düşünülen acıklı durum anlatılmaktadır. Akad'ın çok sevdiği "kısırlanmış adam" temasının bir başka örneği olan film, İtalyan "Yeni Gerçekçi" akım içindeki filmleri anımsatan başarılı siyah-beyaz görüntüleriyle, yoksul çevreyi ve insanları ustalıkla yansıtmaktadır.

Eski filmlerindeki, kamera cambazlıklarından uzak, kendi biçim arayışını sürdüren, insanlara, çevreye ve her tür soruna bağlı bir yönetmen görüntüsü çizen Akad, filmiyle ilgili şu açıklamayı yapmıştır:

Üç Tekerlekli Bisiklet, simgesel bir isimdir. Film, Hasan, Hacer ve Ali'nin, yani üç kişilik bir ailenin hikayesidir. Hasan baba, Hacer ana, Ali çocuktur. Filmde, Ali'nin üç tekerlekli bisikleti ile üç kişilik bir aile arasında simgesel bir bağ bulunmaktadır. Nasıl, bir bisiklet bir tekerleği eksilince yürüyemezse, bu aile de içinden bir kişi eksilince yürüyemiyor (aktaran Scognamillio, 1998: 226).

Akad sinemasının ilk dönemi, 1962 yılında çekilen **Üç Tekerlekli Bisiklet** filmi ile kapanmaktadır. Akad, 1966'da, bu ilk döneminin etkilerini az çok yansıtan **Sırat Köprüsü** isimli sinemaskop bir film daha çekmiştir. Hiç yoktan zengin olma, en ufak bir çaba harcamadan mutluluğa kavuşma peşindeki insanların öyküsünün anlatıldığı ve bir soygun filminin ötesine geçememiş bu filmi, Akad'ın, bu iki dönem arasındaki bir geçiş filmi, bir ara dönem filmi olarak görmek gerekmektedir.

### 3.5.2. İkinci Dönem (1964-1974)

#### 3.5.2.1. Dönemin Sinema Ortamı

Bir önceki dönem, 27 Mayıs 1960 ihtilali ile kapanmıştır. Türk Sinemasının bu dönemi, yine bu ihtilalin getirdiği etkilerin yanı sıra, çeşitli ve değişik siyasal-toplumsal olaylar ve değişimlere tanık olmuştur (10 ekim 1965 seçimleri, 12 mart 1971 ara rejimi, 14

ekim 1973 seçimleri gibi). Bu ikinci dönemde, Türkiye’de sinema bir endüstri kolu ve ulusal bir görsel sanat olarak giderek büyümüş, ancak büyüdükçe de güçlüklerle karşılaşmıştır. Çünkü, bu plânsız büyüme film enflasyonuna yol açmış, yeni furyalar yaratmış, bunlar da yeni endişeler, aşamalar ve yeni sıkıntılar ortaya çıkarmıştır.

Ancak, bu dönemde, renkli filmler ortaya çıkarak piyasaya egemen olmuş, dış ülkelerle ilişkiler gelişmiş ve Türk filmleri uluslararası yarışmalara katılarak ilgi çekmiş, ödüller kazanmış ve giderek Türk Sineması bir bilinmeyen olmaktan kurtulmaya başlamıştır. Bu arada, gişe rekorları kıran filmler çekilmiş, sinemaya yeni yönetmenler, oyuncular, yapımcılar, teknikerler ve hevesliler akın etmiştir. Önceki dönemde film çekmeye başlamış yönetmenlerin kimi daha fazla bilinçlenip, daha tutarlı ve sağlam yapıtları vermiş, kimi ise koşullara uyum sağlamayı seçmiştir.

Türk Sineması’nın uluslararası alandaki en büyük başarısı 1964 yılında olmuştur. Metin Erksan’ın Necati Cumalı’dan sinemaya uyarladığı **Susuz Yaz** isimli, film Berlin Film Festivali’nde “en iyi film” seçilerek Altın Ayı ödülünü kazanmış ve uluslararası bir festivalde büyük ödül kazanan ilk Türk filmi ünvanını elde etmiştir. Ancak, dönemin baskıcı rejim koşulları nedeniyle, filmin geçirdiği yolculuk biraz zahmetli ve sıkıntılı olmuştur. Film bu festivale katılmak için gerekli izni Türk makamlarından alamamış, yapılan başvuru sonucunda, filmin sakıncalı olduğu belirtilerek, yurt dışına çıkışı yasaklanmıştır. Bunun üzerine, filmin başrol oyuncusu ve yapımcı ortağı Ulvi Doğan, filmi kaçırmakla gizlice Berlin’e götürmüştü ve yarışmaya katılmasını sağlamıştır.

Öte yandan 1964, Türkiye’de, belli ölçüde devletin de parasal destek sağladığı film şenliklerinin yapılmaya başlandığı yıldır. Bu yıl ilk Antalya Altın Portakal Film Yarışması gerçekleştirilmiş ve Halit Refiğ’in **Gurbet Kuşları** (1964), en iyi film ödülünü almıştır. Daha sonraki yıllarda Ankara, Adana ve İzmir gibi kentlere de yayılacak olan bu film şenliklerinde, filmlerin ve bu filmlere emeği geçen kişilerin kazandığı ödüller, Türk Sineması’nın bir canlılık, bir gelişme ve bir yenilenme kazanmasında etkili olmuştur.

Scognamillo, bir önceki dönem olan 1950’lerde üstesinden gelindiği sanılan Türk Sinemasının dil sorununun, bu dönemde, henüz denenmemiş ya da az denenmiş konu ve türlerle, yepyeni deney ve çalışmalarla, zorunlu bir revizyondan geçmek zorunda kaldığını

söylemektedir. O, buna örnek olarak da, geniş perdeyi ve rengi gösterir. Geniş perde, bu dönemde çok az uygulanmış ve teknik olanaksızlıklardan dolayı da sonradan vazgeçilmek zorunda kalınmıştır. Renk ise, 1968'den sonra Türk Sinemasındaki en önemli etkidir ve sinemacılar, artık renklerle hesaplaşmak, renkleri kullanmak zorunluluğu ile karşılaşmışlardır. Artık, yavaş yavaş boyalı filmlerden renkli filmlere geçilmektedir (1998 :190).

Bu dönemin ilk yıllarının başlıca özellikleri “argolu, külhanbeyli, erkek tavırlı kadın kahramanlı filmler” in devamı, “Ayşecik dizisi ve çocuk kahramanlı filmler furyası”, “yabancı film aktarmaları” ve “piyasa romanları uyarlamaları” olarak özetlenebilir. Sonraki yıllarda, bunları salon güldürüleri, polisiye filmler, dinsel filmler, macera filmlerinin her çeşidi, güldürüler ve Batı sineması özentili westernler izleyecektir. Örneğin, Sadri Alışık, Hulki Saner'in yönettiği **Turist Ömer** (1964) filminde yarattığı tipliklemeyle, sokaktaki adamın sinemadaki temsilcisi olmuştur. Özellikle delikli fôtr şapkası, beceriksiz davranışları ve kendine özgü selâm veriş biçimiyle dikkati çeken Turist Ömer, iyiliksever, esprili ama ezik bir halk adamı kimliğiyle, izleyiciden büyük ilgi görmesi üzerine, devam filmleri çekilmiştir.

1960'lı yıllarda Yeşilçam sineması, Türkiye'de sinemanın kitleselleşmesi ile birlikte artan talebi karşılamak üzere hızlanan üretimin, sinemayı yapa yapa öğrenen yönetmenlerin sineması olarak tanımlanmaktadır. Amerikan sinemasının piyasayı kapladığı bir ortamda, ona öykünen Türk filmlerinin sayısı da artmış, bu filmler bize “uydurulmuştur”. Geleneksel Yeşilçam sinemasının kimliği ve anlatımı, bu “kendine uydurmak” olayında yatmaktadır. Seyirci, kendi kimliğini “sihirli ayna” da görmek istemiş, Yeşilçam da buna karşılık vermiştir (Güçhan, 1992 : 82).

1965 yılında, Türkiye'de sinema kültürünün gelişmesine önemli katkılarda bulunan “Türk Sinematek Derneği” İstanbul'da kurulmuştur. Dernek, sinema tarihinin önemli yapıtları yanında, çağdaş sinemanın seçkin örneklerinin de Türkiye'de gösterilmesini sağlamış, açık oturumlar ve tartışmalar düzenleyerek, film yayın ve fotoğraf arşivi oluşturulmasını sağlamıştır. Derneğin kurulmasının verdiği cesaret ile birlikte çıkarılan sinema dergilerinde, yabancı ve yerli film yazarlarının yazıları yayınlanmış ve böylece canlı bir “sinema ortamı” sonunda gerçekleşebilmiştir. Ancak Batı sinemasına olan yoğun

ilgi ve Türk Sinemasının yavaş gelişmesi, bir aydın-sinemacı çatışmasını doğurmuş, Türk Sineması bu dönemlerde yoğun eleştirilere hedef olmuş ve karşılıklı suçlamaların merkezi haline gelmiştir.

Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz Batıbeki ve Lütfi Ö. Akad gibi yönetmenler, bu dönemde, filmlerinde gerçekçiliği biraz da geç kalmış olarak yansıtmışlar, ancak ticari başarı elde edememişlerdir. Çünkü bu dönemin izleyicisi, 1950’li yıllarda ilk kez tanıştığı ve de kolayca benimsediği “yeşilçam tarzı” filmlere adeta bağışıklık kazandığı için, kendisine biçim olarak olmasa bile içerik olarak sunulan bu yeni sinema diline yeterince ilgi göstermemiştir. Bu başarısızlık üzerine, Yeşilçam’ın ticari yapısına çok fazla bağımlı olan bu yönetmenler umutsuzluğa düşmüşler ve ticarî sinemanın isteklerine uygun filmler çekmeye başlamışlardır. Bu dönemde Türk Sineması, Türk toplumu gibi bir değerler karmaşası içindedir. Yönetmenler ve eleştirmenler, kendi dünya görüşlerini yansıtacak sinema kuramları yaratma çabası içindedir. Başta Halit Refiğ ve Metin Erksan olmak üzere, bazı sinemacılarımızın başını çektiği bu grup, “Halk Sineması veya Ulusal Sinema”, “Devrimci Sinema” ve “Milli Sinema” gibi çeşitli sinemasal düşünce kuramları ortaya atmıştır (Güçhan, 1992:85).

“Ulusal Sinema” ile Anadolu insanının 1000 yıllık kültürünün oluşturduğu tavır, “Millî Sinema” ile, Orta Asya’dan göçtüğünden beri Türk insanının İslam-Türk kültürü içindeki kişiliği ve Batılılaşma’nın toplumumuzu yozlaştırdığını vurgulayan bir sinema anlayışı dile getirilmek istenmişken; “Devrimci Sinema” ile geçmişle övünmeyi bir yana bırakıp bugün Anadolu toprakları üzerinde yaşayanların sorunlarını; “Milli Sinema” ile de milli öğeler olarak yalnızca dini ve dine bağlı ahlakı savunan bir sinema anlayışı sergilenmektedir. Bu dönemde “toplumsal gerçekçilik” olarak değerlendirilen bir akım olması için yeterince güçlü olmasa da, toplumsal konuların gerçekçi bir dille anlatılma çabaları da görülmüş ve sinema tarihimize geçmiş önemli filmler üretilmiştir. *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963), *Acı Hayat* (1963), *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Şafak Bekçileri* (1963), *Karanlıkta Uyananlar* (1965), *Gurbet Kuşları* (1964) ve *Bitmeyen Yol* (1965) bu filmlere örnek olarak gösterilebilir.

1965’e kadar süren gerçekçilik çabaları, 1965 sonunda artık tek tük bireysel çıkışlarla kendisini gösterdikten sonra tükenmiş, çok hızlı bir şekilde büyüyen film

enflasyonu, sinemaya kendi içinden büyük bir darbe indirmiştir. Böylelikle Türkiye, 1966'da, 299 adet film ile, yıllık film yapımı bakımından, dünyada Japonya (442), Hindistan (332) ve Hong Kong'dan (300) sonra, dördüncü sıraya ulaşmıştır. Ancak, bu baş döndürücü artış, güçsüz temeller üzerinde yükselen Türk sinema endüstrisinde çok yönlü bir tıkanıklığa neden olmuştur (Özön, 1983 : 1889).

Film enflasyonu, hem stüdyolar, hem sinemacı kadrosu, hem de sinema salonları yönünden çeşitli sıkıntılar ortaya çıkarmıştır. Yılda ancak elli civarında yerli film yapımına yetebilecek stüdyo, laboratuvar, teknik donatım, teknisyen ve sanatçı kadrosu bulunan Türk Sineması, bunun yaklaşık dört katına yükselen film yapım çalışması ile karşı karşıya kalmıştır. Dolayısıyla, yılda yirmi filmde oynayan oyuncuların, iki düzine senaryo yazan senaristlerin, bir düzine film çeken yönetmenlerin ortaya çıktıkları görülmüştür.

O dönemde, böylesine çok sayıda film çekimi, sinema için zararlı yöntemlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bunların en kötüsü, aynı ekiple, aynı gün, aynı dekor içinde, aynı oyuncularla, birden fazla film çekilmesi demek olan "iç içe film çekimi"dir. Bunun yanı sıra, Türk Sinemasında "yıldız"ların ortaya çıkmaya başlamasıyla, film giderlerinin yarıya yakını, bu yıldızlara ayrılmaya başlandı. Tüm bunlara ek olarak, 1967'den sonra renkli film yapımının giderek artış göstermesi, film giderlerinin bir çırpıda bir kat yükselmesi sonucuna varmıştır.

Bu durumun dolaylı bir etkisi, yapımcılara avans veren işletmecilerin ve salon sahiplerinin, bu filmlerin yapımında daha çok söz sahibi olmaya başlamışlardır. Yarı yarıya bonolar üzerine kurulu bir sermaye düzeni, tefeciliğe dayalı yatırım anlayışı, sağlıksız bir sinema ekonomisi ve endüstrisi yaratmış, bu da sonuç olarak, Türkiye'de bir "sürekli bunalım sineması" na yol açmıştır. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, 1968'den başlayarak, yurt düzeyinde her gün biraz daha yayılan televizyon, sinemadan aralıksız seyirci çalmaya başlamış, bu da bunalımı büsbütün arttırmıştır (Özön, 1983 : 1890).

1960'lı yılların ortasında, Türk Sinemasında yılda 200 civarında film çeken, ancak, çoğu en temel sinema bilgisinden yoksun, kalabalık bir serüvenci insanlar topluluğu piyasada çalışmaktadır. Yönetmenler, senaristler, yılda düzinelerle sayılan filmlerde çalışmakta; klasikler, piyasa romanları, yabancı filmler, eskiden çevrilmiş yerli filmler yağmalanmakta; din ve cinsellik sömürüsü artmakta; karateli Hong Kong filmleri ve

bunların yerli uyarlamaları piyasayı kaplamaktadır. Dolayısıyla, bir zamanlar yerli sinemaya aşık geniş bir izleyici kitlesi, sinemadan itilmiş, korkunç bir zevksizlikle karşı karşıya bırakılmıştır.

1965'ten sonraki beş yıl, bir yandan yukarıda başlıca özellikleri verilen "enflasyon sineması"nın koşulları, bir yandan da, Türk toplumunun en hızlı, en çalkantılı, en sancılı değişim dönemlerinden birisinin ortaya çıkardığı koşullar arasında geçmiştir. Bu döneme, kendi nitelendirdikleri "toplumsal gerçekçilik"i yadsıyarak, bunun yerine "ATÜT sineması", "halk sineması", giderek "ulusal sinema" görüşlerini savunarak giren Refiğ, Erksan, Batıbeki ve Sağıroğlu gibi yönetmenler, yapıtları topluca ele alındığında, çevresinde büyük gürültü kopardıkları kuramları yansıtan büyük bir değişiklik görülmemiştir (Özön, 1983 : 1890).

Türk Sinemasının bu döneminde dikkat çeken olaylar; nitelikli film sayısının azalması, arabesk filmlerin bir furya olarak yaygınlaşması, 1960'lı yıllarda başlayan sinema kuramı yaratma çabalarının sona ermesi ve en iddialı görünen yönetmenlerin bile piyasa koşullarına göre film yapımına yönelmeleridir. Bu yönetmenlerin çektiği filmlerin çoğu başarısız geleneksel Yeşilçam filmi niteliğindedir. Filmlerden başarılı olanları, sayıca çok az olmakla birlikte, yine bu yönetmenlerin 1965'den önceki yapıtlarının çizgisini sürdürmektedir.

1970 yılına gelindiğinde, Amerikan sinemasına özgü popüler bir tür olan kovboy filmlerinin, bütün dünyayı olduğu gibi Türk Sinemasını da etkilediği; Ertem Göreç'in yönettiği **Pamuk Prens** ve **Yedi Cüceler** (1970) filmiyle, Türk Sinemasında masal filmleri furyası başladığı; Yücel Çakmaklı'nın **Birleşen Yollar** (1970) adlı filminin gösterime girmesiyle, Muharrem Gürses'in **Hızlı Yusuf'un Hayatı** (1965) filmi ile başlayıp, 1965-1969 arasında evliyalar, hazretler, peygamberler ve hacıları konu alan çok sayıda filmle devam eden, "İslamcı Sinema" olarak adlandırılan akımın ilk örneğinin gündeme geldiği görülmektedir.

1970'in asıl önemi, Türk Sineması için beliren umut'tur. Yılmaz Güney, senaryosunu da yazdığı, yönetmenlik denemesi olan **Umut** (1970) filmi ile babasının yaşamını konu almış, günlük yaşamı sade, fakat ilginç gözlemlerle sinemaya aktarmış, gerçekçi bir yaklaşım ve yalın bir anlatımla doğal bir atmosfer yaratmıştır. Yılmaz

Güney'in canlandırdığı faytoncu Cabbar karakteri, Güney'in o güne kadar vurdulu kırdılı filmlerde çizdiği "Çirkin Kral" efsanesi ile örtüşmezken, bir yandan da film, daha önce çekilen filmlerin içinde, görsel anlatımı ve içeriği yönünden, gerçeğe en çok yaklaşanı olmuş ve kendinden sonra gelenlerin de çıkış noktası olarak kabul görmüştür.

Böyle bir umut ile 1970'li yıllara başlayan Türk Sineması, 12 Mart 1971'deki askerî harekât ve onu izleyen ara rejimi sonrasında, politik hayattaki kutuplaşmalara ve gerilimlere tanık olmuştur. Politik hayatın günlük hayat üzerindeki etkisinin alabildiğince arttığı bu dönem boyunca, ekonomik sıkıntılar, düşünsel alanda kısıtlanan özgürlükler, kapatılan dergiler, gazeteler, yasaklanan kitaplar, üniversitelerden uzaklaştırılan bilim adamları, birbirini takip etmiştir.

Toplumsal yaşamı bu kadar çok etkileyen bunca olaya karşın, Türk Sineması, tüm bu olayları görmezden gelerek, melodramlar, romantik masallar ve kavga-dövüş filmleri ile vaktini geçirmiştir. Türk Sinemasında **Umut**'la başlayan 70'li yıllar, kısa sürede aynı çizgide ürünler ortaya çıkaramamıştır. Toplum olarak yaşanan kargaşa, sokaklarda işlenen cinayetler, yasaklamalar ve ekonomik sıkıntıların yanında, Türk Sinemasının yıllardır süren temel sorunlarının da devam ettiği görülmektedir. 1971 darbesinden sonra, din öğesinin ağırlıklı olduğu filmlerin sesi kesilmiştir, ancak, bu kez de, kitle kültürü adına, salon ve serüven filmleriyle, sulu güldürülerin ve özellikle bir döneme damgasını vuracak seks filmlerinin üretimine başlanmıştır.

Türk Sinemasında cinsellik olgusunu ön plana çıkaran filmler furyası 1972 yılında başlamıştır. Melih Gülgen'in yönettiği **Parçala Behçet** (1972) filmi, bu akımın ilk örneği sayılmaktadır. Cinsellik ve şiddetin iç içe olduğu bu filmin tutması üzerine "seks avantürü" adı verilen bu türden birçok film çekilmiştir. Seks avantürleri modası sürerken, 1974'te cinsellik boyut değiştirmiş ve Türk Sinemasında "seks komedileri" dönemi başlamıştır. Oksal Pekmezoğlu'nun **5 Tavuk 1 Horoz** (1974) filmiyle başlayan seks komedileri furyası hızla yayılmış ve şaşırtıcı bir sayıda artış göstermiştir.

Türk Sinemasında, ailelerin ve kadın izleyicilerin sinemadan uzaklaştığı bu dönemde, seks komedilerinin yerini giderek pornografik filmler almaya başlamış, yoğunlaşan ihbar ve şikayetler üzerine olaya emniyet güçleri ve ahlak zabıtası el

koymuştur. Birbiri ardına düzenlenen baskınlarla, bu tür filmlerin yapımcıları ve oyuncularını tutuklanmış, “muzır yasası” çerçevesinde, haklarında dava açılmıştır. Böylece, 1970’lerin sonunda, Türk Sinemasında, bu tür filmlerin yıllarca süren egemenliği sona ermiş ve bir dönem böylece kapanmıştır.

1970’li yılların ilk yarısında, Türk Sinemasını etkileyen başka bir furya ise, arabesk melodramlardır. O yıllarda, Türkiye’de köyden kente göç yoğunlaştığı için, kentlerde, sayısı giderek çoğalan, yeni ve geniş bir kitle oluşmuştur. Tamamı Anadolu’nun çeşitli yörelerinden ve folklorik kültürlerden gelmiş bu insanlar, ne kendi kültürlerini devam ettirebilmişler, ne de kent kültürü benimseyebilmişlerdir; tam tersine, ikisinin arasında bir alt kültür oluşturmuşlardır. Arabesk müziğin doğuşu ve giderek yaygınlaşması da, tam olarak bu döneme rastlamaktadır. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile birlikte, bu müzik türü geniş kitlelere ulaşma olanağı bulmuştur. Arabesk yalnız müzikte değil, sinemada, romanda, basında ve günlük hayatın içinde de kök salmıştır. Televizyonun yaygınlaşmasıyla, evlerine kapanan sinema izleyicilerinin bir kısmı, arabesk filmlerin, dönemin en popüler şarkı ve şarkıcılarını perdeye getirmesi sonucunda, uzaklaştıkları beyaz perdeye geri dönmüştür (Güçhan, 1992 : 92).

Tüm bu yozlaşmalar dışında, Türk Sinemasının bu dönemde önemli bir kazancı olmuştur. Özgürlükçü Anayasa’dan olumlu olarak yararlanan çeşitli kuşaklardan gerçek sinemacılar, yurt sorunlarına ve Türk insanının gerçek yaşamına eğilen senaryolardan yola çıkarak, biçim/içerik ilişkileri bakımından da başarılı, bizim sinemamıza has, tutarlı eserler ortaya koymaya başlamışlardır (Onaran, 1994 : 104). Örneğin, Tunç Okan, ilk yönetmenlik denemesi olan ve kaçak olarak yurt dışına giden bir grup Türk işçisinin öyküsünü anlattığı, İsveç’te çekilen **Otobüs** (1974) isimli filmiyle, yurtdışında birçok festivalde sayısız ödül kazanmıştır.

Türk Sinemasının bu 10 yıllık döneminin ilk yarısı, özgürlükçü anayasa ve düzelen ekonomik koşulların sonucu, sinemamızın en nitelikli örneklerinden bir çoğunun üretildiği, ancak bunun yanında, sinematik değeri olmayan dinsel-western-güldürü-macera-masal türlerinden oluşan bir film enflasyonu ve sinema kuramları yaratma çabasındaki aydın- eleştirmen-yönetmen çatışması şeklinde geçmiştir. Dönemin ikinci yarısı ise, ülkede yaşanan toplumsal-siyasal-ekonomik gelişmelerden doğrudan etkilenen, tüm bu çalkantılar

arasında bocalayan fakat bu gelişmelere sırtını çeviren ve belli başlı sinemacıların kişisel çabaları ile ayakta durmaya çalışan bir ülke sineması görüntüsü çizmektedir. Bu sinemacıların başında da, Lütfi Ömer Akad gelmektedir.

### 3.5.2.2. Akad'ın Filmleri

Lütfi Ömer Akad, **Üç Tekerlekli Bisiklet** filminden sonra birinci dönemini tamamlamış fakat bu arada, 1960'lı yılların başında, bir süre işsiz kalmıştır. 1964 yılında Orman Genel Müdürlüğü'nün kendisine ısmarladığı **Tanrının Bağışı Orman** (1964) isimli bir belgesel film çekmiştir. Bu film, onun sinemasının yeni dönemdeki dönüşümlerinin ipuçlarını veren öğeler taşımakta, Anadolu insanının olaylar karşısındaki davranışını vurguladığı sahnelerde üst düzeyde bir performans sergileyen, bunu da Türk insanına özgü bir duyarlılıkla veren bir çalışma olmuştur.

**Hudutların Kanunu** (1967), gerek Akad, gerekse Türk Sineması için bir sinema anlatımı zaferidir. Akad, bu filmde malzemesini ustalıkla kullanmış, birbiri ardına dizdiği canlı görüntülerle, senaryonun sınırlarını aşan gerçeklikte, etkili bir dünya kurmuştur. Akad, filmlerini genellikle olayların geçtiği doğal mekanlarda çekmiştir. Halit Refiğ, **Hudutların Kanunu**'nda mekânın, olayların arkasında görünen, çoğu zaman güzel ya da etkili olsun diye kullanılan manzaralardan olmadığını; tam tersine, filmin kişilerle kaynaşan, onlarla birlikte yaşayan dramatik temellerinden birisi olduğunu söylemektedir (1971: 113).

Akad'ın, anlattığı öyküyü sade, düzgün, özentisiz, buruk ve insancıl bir anlatımla vurguladığı diğer bir filmi ise, **Ana** (1967)'dir. Türkan Şoray'ın başarılı bir oyunculuk sergilediği filmde, kan davası yüzünden Karadeniz'in bir köyünden Ege'nin bir köyüne kaçan, iki çocuklu bir ailenin dramı anlatılmaktadır.

Akad, Sait Faik'ten Kemal Tahir ve Yaşar Kemal'e kadar, son dönem Türk edebiyatına olumlu bir dayanak olarak bakmakta, sinemasında, edebiyat uyarlamalarına çok sık yer vermektedir. Nâzım Hikmet'in bir eserinden senaryolaştırarak sinemaya aktardığı **Kızılırmak-Karakoyun** (1967) buna çok güzel bir örnektir. **Kızılırmak-Karakoyun** filminin bir başka başarısı da, Yılmaz Güney'in inandırıcı ve üstün oyunculuğundan

kaynaklanmaktadır. Bu da, Akad sinemasının önemli bir özelliğini yansıtmaktadır. Akad, sinemanın, tiyatro oyuncularından ayrı oyuncularla sürdürülmesinden yana bir tutum sergilemekte, tipi elverdikçe ve tiyatrosal tutumundan sıyrılıp sinemadaki rolünün kalıbına döküldükçe, tiyatro oyuncularından da yararlanmayı tercih etmektedir. Bu filmdeki rolüyle, Akad'ın en iyi anlayabildiği oyuncular arasında yer alan Yılmaz Güney dışında Sezer Sezin, Fikret Hakan, Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit'i de saymak gerekmektedir (Onaran, 1977: 223).

Akad, filmlerinde oyuncu yönetimi ile sağladığı bu başarının yanında, ayrıca konusuna yaklaşımındaki tutumu ile de dikkat çekmektedir. Akad, filmlerinde ele aldığı konulara bireyci açıdan yaklaşmamıştır. Tıpkı **Kızılırmak-Karakoyun**'da olduğu gibi, doğulu bilgelere özgü soğukkanlılıkla, bireyleri ile fazla samimi olmadan, onları, sorunlarının ve olayların içindeki paylarından fazla değerlendirmeden, bilinçaltılarını, hatıralarını, hayallerini kurcalamadan, tuvalette yahut yatakta ne yaptıklarını merak etmeden, ancak belli bir toplumsal sistem içinde, kişilerin birbirleriyle ilişkileri açısından filmini kurmaktadır (Refiğ, 1971: 114).

Lütfi Ömer Akad, **Ana** filmini izleyen **Kurbanlık Katil, Vesikalı Yarım, Kader Böyle İstedi ve Seninle Ölmek İstiyorum** çalışmalarıyla, yeniden büyük kentlere dönerek, yıldız oyuncularla, duygu çatışmalarına dayanan filmler çekmiştir.

Bu filmlerden ilki, Bir Lütfi Akad-Yılmaz Güney çalışması olan **Kurbanlık Katil** (1967)'dir. Film, para karşılığı tanımadığı bir adamı öldürmek için kiralanan işsiz ve aylâk bir gencin, bu kararından son anda vazgeçerek, katil yerine kurban olmayı seçmesini anlatmaktadır. Yılmaz Güney'in oyunculuğu dışında, filmin Akad sinemasında bir önemi bulunmamaktadır.

Akad'ın, Safa Önal'ın senaryolarından çekmiş olduğu sonraki üç filmi ise, ticari sinemanın, yıldız oyuncu sisteminin kalıplarını silmektedir. Bunlardan ilki olan **Vesikalı Yarım** (1968), bir manavla, bir pavyon fahişesinin olanaksız aşk öyküsünü ele alırken, Türk Sinemasındaki fahişe romantizmine, daha inandırıcı, insancıl gerçeklere ve değerlere dayanan bir yaklaşım getirmektedir (Scognamillo, 1998 : 230).

**Vesikalı Yarım**'den sonra, Akad'ın ticari sinemaya ve dönemin koşullarına uyma zorunluluğundan doğan çalışmaları başlamaktadır. Bunlardan ilki, sınıfsal bir çatışmayı

temel alan **Kader Böyle İstedi** (1968), zengin bir tüccarla nişanlanan, fakat bir şoförü severek onunla kaçan bir genç kızın öyküsünü anlatırken, ilk renkli filmi olan **Seninle Ölmek İstiyorum** (1969) ise, zengin fabrikatörle evlenen bir vatman kızının dramını yansıtmaktadır.

Dönemin sinema koşullarına uymanın yanı sıra, ülkenin içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal koşulların getirdiği ağırlık, Akad'ı, 1971 yılında peş peşe, sinema açısından hiçbir değeri ve özelliği olmayan beş film çekmek zorunda bırakmıştır. Bunlardan, Neşe Karaböcek'li **Anneler ve Kızları** (1971), Zeki Müren'li **Rüya Gibi** (1971) ve Orhan Gencebay'lı **Bir Teselli Ver** (1971) dönemin şarkıcı filmlerine örnek iken, **Mahşere Kadar** (1971) ve **Vahşi Çiçek** (1971) tamamen yapımcı baskıları ile çekilmiş tipik yeşilçam filmleridir.

Lütfi Ömer Akad kendisini, ülkenin ve piyasanın koşullarından **İrmak** (1972) filmi ile kurtarmayı başaracaktır. Bu film ile, Anadolu'daki göçerlerin sorunlarına gerçekçi bir dönüş yapacaktır. Akad filmde, Ceyhan Irmağı üzerinde sal işleten Nuri ve sevgilisi Zeynep'in dramlarını işlemektedir.

Akad'ın bir sonraki filmi, "This Gun for Hire" isimli filmde Selim İleri'nin uyarladığı senaryo ile çektiği **Yaralı Kurt** (1972)'tur. Tıpkı Yılmaz Güney'li **Kurbanlık Katil**'de olduğu gibi, bu kez de Cüneyt Arkın kurbanını öldürmekten son anda vazgeçen profesyonel bir kiralık katildir.

Akad, kendi konularına yaklaşımda bulunurken, kaydırma hareketlerine başvurma ihtiyacı duymadığını, durağan sinemanın, onun anlatım biçimine daha yatkın olduğunu belirtmiştir. Yakın ve ayrıntılı çekimlerin bir aldatmaca ve gerçek sinema sanatıyla ilgisi bulunmayan bir tutum olduğunu ileri sürmüştür. Akad, **Yaralı Kurt** filminde olduğu gibi, psikolojik ihtiyaçlarında bile oyuncuyu baş çekimi ile çevreden soyutlamaktansa, onu çevresiyle birlikte çoğu zaman yarı genel plânda vererek, ruhsal durumunu çevresindekilerle birlikte belirlemeyi tercih etmiştir (Onaran, 1977 : 215).

Akad **Yaralı Kurt**'tan sonraki filmi olan **Esir Hayat** (1974)'ı, ülkenin içinde bulunduğu siyasal koşullardan etkilenerek Kıbrıs'ta çekmiştir. Film, Kıbrıs'ı yalnızca anlatılan aşk öyküsünde bir dekor olarak kullanan, sade, yalın, gösterişsiz ve ekonomik çekilmiş bir filmidir.

Bundan sonra çektiği **Gökçeçiçek** (1973) ise, yine Anadolu'ya ve göçerlerin sorunlarına, bu kez fantastik bir vurgulama ile yaklaşan bir filmidir. Filmde, özellikle Hülya Koçyiğit'in öne çıkan performansı ve yarattığı karakter ile Şaman Ulu'su rolündeki Turgut Savaş'ın yarattığı kişilik, filmi, destansı boyutunu da aşan bir etkinliğe ulaştırmaktadır. Akad ve Koçyiğit ile birlikte, filmin yapımcısı ve görüntü yönetmeni de, bu filmin Türk izleyicisi için "erken" bir film olduğunu, izleyicinin, bu filmde verilen mesajı anlayacak kültür düzeyine henüz ulaşmadığını söylemektedir (Onaran, 1977: 153).

Akad'ın biçiminin ve sinemasının en önemli özelliklerinden biri, simgelere ve simgeciliğe verdiği önemdir. Özellikle, **Gökçeçiçek**'te kullanılan dilek ağacı, büyük def ve tokmak, defin üzerine boya ile çizgiler çizilerek büyü yapılması, Şaman Ulu'su ve sürekli çaldığı kemâne gibi görsel ve içeriksel değeri olan simgeler, onun verdiği bu önemin en belirgin göstergeleridir.

**Gökçeçiçek**'ten sonra, onun, "Göç Üçlemesi" olarak nitelenen filmleri gelmektedir. Bu üçlemeler, kendilerine ve ailelerine daha iyi bir yaşam kurma kaygısıyla, Anadolu'da yaşadıkları toprakları terk ederek İstanbul'a göç eden insanları, ve onların İstanbul'da tutunmak için verdikleri çabaları, çektikleri acıları anlatmaktadır.

Bu filmlerin ilki, tüm mallarını satarak Yozgat'tan İstanbul'a göç eden ve ticaret yaparak geçinmeye çalışan bir ailenin yaşadığı dramı yansıtan **Gelin** (1973)'dir. Akad, filmlerinde, izleyenin mekanik bir gerilim içinde tedirgin olmasını ve dikkatini dağıtmasını istememekte, onun ilgisini, filmin tümüne eşit ağırlıkta yaymaktadır. Tıpkı bu filmde olduğu gibi, Akad'ın sinemasındaki şiddet bile kontrol altına alınmıştır. Onun filmlerinde şiddet, korkutmayan, hemencecik patlamayan ve ardından yerini durgunluğa bırakan bir çizgide gösterilmiştir. Akad'ın ustalığı da buradan kaynaklanmaktadır. Çünkü, sinemamızda hiçbir usta böylesine kendine özgü bir üslup oluşturmamıştır (Evren, 2002 : 68).

Sinemada, simgelerden bir anlatım ve ifade etme aracı olarak yararlanmak isteyen, sezindirme yoluyla dolaylı anlatımın önemli bir yeri olduğunu bilen Akad, başlangıcından beri sık sık bu yöneme başvurmuştur. İlk kez **Beyaz Mendil**'de tutarlı bir biçimde bu yöntemi kullanmaya başlayan Akad'ın çabaları, daha sonra **Düğün** (1973) filminde estetik boyutlara ulaşmıştır. Akad'ın, göç üçlemesinin ikinci filmi olan **Düğün**'de, bu kez,

İstanbul'a yerleşip tutunmaya çalışan Urfalı bir aile ele alınmıştır. Tıpkı ilk filmde olduğu gibi, bu filmde de Hülya Koçyiğit, yine etkileyici oyunculuğu ile göze çarpmaktadır.

Filmlerinde, simgelerle izleyicisine çeşitli duygu ve düşünceleri hissettirmeyi amaçlamış olan Akad, bunun yanı sıra, sinemada teknik yöntemlerle sağlanan psikolojik yorumlamaların da karşısındadır. Bu yüzden, tıpkı **Düğün**'deki gibi, yakın ve ayrıntılı çekimler ile büyük korkuları, sürpriz görünüşleri vurgulayan hızlı "zoom" kullanımından kaçındığı kadar, yıkılmışlığı veren (kameranın yatay eksenini üzerinde oynatılarak, aşağı eğik ya da yukarı eğik açılardan çekimler yapılması), sinemadaki (**Kanun Namına** dışında) geriye dönüş (flashback) yöntemlerine de hiç başvurmamıştır. Akad, bu durumu, kendisine özgü yalın anlatımına ve Türk insanının yalın davranışlarına uygun düşmeyeceği şeklinde savunmuştur. (Onaran, 1977 : 244).

Lütfi Ömer Akad'ın son filmi, Ömer Seyfettin'in aynı adlı öyküsünden esinlenen **Diyet** (1974)'tir. Anadolu'nun çeşitli yörelerinden gelip İstanbul'da bir fabrikada çalışan işçilerin, sendikalarda yer alıp almamasını ele alan film, sendikaya girmeyen bir işçinin dramı ve bu durum karşısında karısının direnişini anlatmaktadır.

### 3.6. Film Çözümlemeleri

#### 3.6.1. Kanun Namına (1952)

##### 3.6.1.1. Anlatı Yapısı

Kanun Namına filmi, senarist Osman Seden ile Lütfi Ömer Akad'ın, o yıllarda İstanbul'da meydana gelmiş ve gazetelere geçmiş, gerçek bir adli olaydan esinlenerek yazdıkları bir senaryoya dayanmaktadır. Film, bir oto tamircisi olan Nâzım Usta'nın, kendisine kurulan komplolar sonucu, karısının, başka birisi ile onu aldattığını düşünmesi, gerçeği anladıktan sonra da, bu plânı yapan üç kişiyi öldürerek polisten kaçması, ancak karısının ısrarı üzerine teslim olmasının öyküsünü anlatmaktadır.

**3.6.1.1.1. Sergileme:** Filmin açılış sahnesi, ana karakter Nâzım'ın tamirhanesinin önünde başlar. Nâzım, yaralı bir şekilde Galata'daki tamir atölyesinde polislerle çarpışırken, polis şefinin teslim olması için verdiği beş dakikalık süre boyunca, kendisini bu duruma getiren olayları hatırlamaya başlar. Filmde, Nâzım'ın amacı, sergileme bölümünde ortaya konur. Nâzım, mûsikîye düşkün Şevket Bey'in ilk evliliğinden olan kızı Ayten ile

evlenip yuva kurmak istemektedir. Ayten'in üvey kız kardeşi Nezahât de, Nâzım'dan hoşlanmaktadır. Hep beraber gittikleri bir pazar gezisinde Nezahât, Nâzım'a duyduğu gizli aşkı itiraf eder. Fakat, Nazım Ayten'i sevdiğini söyleyerek onunla asla böyle bir ilişkiye giremeyeceğini belirtir.

**3.6.1.1.2. Çatışma:** Şevket Bey'in evinde bir mûsikî akşamı gerçekleştirilir. Tüm davetliler gittikten sonra Nazım, Şevket Bey'e, kızı Ayten ile evlenmek istediğini iletir. Şevket Bey de büyük bir memnuniyetle kızını Nâzım'a verir. Bu sahneye şahit olan Nezahât odasına gidip ağlamaya başlar ve yanına gelip onu teselli etmek isteyen annesine Nâzım'a olan aşkı bahseder ve o an, Nâzım ve Ayten'in hayatını mahvetmek için intikam yemini eder. Artık Nezahât, Nâzım'ı Ayten'den ayırıp, elde etmek için elinden geleni yapacaktır.

Filmin ana karakterlerinin (protagonist) karşısında onlara rakip ve düşman olan iki karşı karakter (antagonist) bulunmaktadır. Zıtlıklar ağı olarak da tanımlayabileceğimiz çatışmada zıtlık, karakterlerin amaçları üzerine oluşturulur. Bu filmde, birbirlerine karşıt amaçlar yüklenen karakterler, Nâzım-Nezahât, Nâzım-Halil ve Ayten-Nezahât, Ayten-Halil'dir. Hepsinin arasındaki ilişki "Sadakat-Sadakatsızlık", "Masumiyet-Suçluluk" kavramları temelinde gelişmiş ve çatışma bu kavramlara odaklanmıştır.

**3.6.1.1.3. Gelişme:** Nezahât'e bu amacında yardımcı olacak kişi, aile dostları Halil'dir. Nezahât, Halil'in Ayten'e olan tutkusunu evde yapılan nişan töreni sırasında anlar. Bir gün Halil, felç geçirip yatalak olan Şevket Bey'i ziyaret bahanesi ile Ayten'lere gelir. Evde kimsenin olmamasından yararlanıp Ayten'e açılır ve onu zorla öpmeye kalkar. Tam bu sırada, eve gelen Nezahât bu sahneye tanık olur ve Ayten gittikten sonra Halil ile bir anlaşma yapar; onun Ayten ile birlikte olmasını sağlayacak, karşılığında, Halil de Nâzım'ı elde etmesinde, ona yardımcı olacaktır. Böylece Halil'in amacı da ortaya konmuş olur. Bundan sonra, Halil Ayten'i elde etmek için çabalarken, Nazım konusunda da Nezahât'e yardım edecektir. Yan karakterler Nezahât ve Halil'in belli olan bu amaçlarından, henüz Nâzım ve Ayten'in haberi yoktur. Nezahât ve Halil hiç vakit geçirmeden bu amaçlarını gerçekleştirmeye yönelik eylemlerine başlarlar. Yaptıkları plân gereği, Halil evinde kalabalık bir parti düzenler ve bu parti sırasında Perihan isimindeki kadın Nâzım ile tanıştırılır. Eroin kullandığı için Halil'e bağımlı olan Perihan, onun

talimatları doğrultusunda Nâzım'a musallat olur ve onu baştan çıkarır. Nâzım da durumun farkına varmayarak nefesine yenik düşer ve Perihan ile ilişkiye girer.

İlerleyen günlerde, Perihan ile sık sık buluşmaya başlayan Nâzım, artık evini ve karısını ihmal etmeye başlar. Bu sırada, Halil de, Ayten'i avutmak bahanesiyle sık sık evlerine gelerek genç kıza kur yapmaktadır. Nezahât ile Halil onlara destek oluyor gözüküp, aslında her iki tarafa da söyledikleri yalanlarla onları ayırmaya çalışmakta, böylece, aslında kendi sevdiklerini elde etmeyi amaçlamaktadırlar.

Filmin bu bölümüne kadar, yan karakterlerin amaçlarına ulaşmasını engelleyecek bir karşı eylem gerçekleşmemiştir. Çünkü, ana karakterler kendilerine kurulan tuzakların ve entrikaların halâ farkında değildir. Ayten, Nâzım'ın ceketinin cebinde Perihan'a ait oyuncakı bulur. Kocasının başka bir kadınla ilişkisi olduğunu anlayan Ayten, artık onu geri kazanmak için mücadele edecektir.

Nâzım, kendisine kurulan bu tuzağın farkına, Perihan'ın evine gittiği sahnede varır. Perihan'ın ona ilgisiz davranmasından şüphelenen Nâzım, tesadüfen Halil'in kadına yazdığı mektupları bulur ve gerçeği öğrenir. Nâzım evine dönüp kendisini Ayten'e affettirmek ister, fakat Nezahât, Nâzım'ın bu amacına ulaşmasını engelleyecek bir eylemle ana karakterlerin karşısına çıkar. Nâzım'a, Ayten'in ondan intikam almak için Halil'in evine gittiğini söylerken, Ayten'e ise, Halil'in onları barıştırmak için evine davet ettiğini söyler. Filmin bu sahnesi plot-point (her bir bölümü diğer bölüme doğru yönlendiren olay veya durum) işlevi görmektedir. Çünkü Halil'i öldürüp intikamını almak şeklinde yeni bir amacı olan Nâzım ile, kocasının eve dönmesini sağlayarak amacına ulaşacağını düşünen Ayten, bu sayede doruk noktaya doğru yönlendirilmiş olur; Nâzım, kendisine bu tuzakları kurup karısı ile birlikte olan Halil'i öldürmek üzere onun evine giderken, aynı oyuna gelen Ayten de, kocası ile barıştırılacağını sanarak, Halil'in evine doğru yol almaktadır.

**3.6.1.1.4. Doruk Noktası:** Filmde öykünün doruk noktası, Nâzım'ın, elinde silahıyla Halil'in evine geldiği sahne ile başlar. Halil, Ayten'i Nâzım ile barıştırma bahanesiyle odasına götürüp, ona tecavüz etmeye çalışır. Kendisine kurulan bu tuzağın sorumlularından tek tek intikam alma amacındaki Nâzım, tam bu sırada oraya gelir. İkisinin seviştiklerini sanan Nâzım, Halil'i öldürür, Ayten'i de kolundan yaralar. Çıkarırken, o sırada evdeki partide eğlenmekte olan Perihan'ı da öldürerek oradan kaçır. Evine dönen Nâzım,

burada, tüm yalvarmalarına karşın Nezahât'i de öldürür. Sonuçta ana karakter hayatını karıştıran, başına gelenlerden sorumlu tuttuğu yan karakterleri öldürmüş olur. Çatışma, ana karakterin uyguladığı şiddet yolu ile sonuçlanarak, düğüm çözülür.

**3.6.1.1.5. Sonuç:** Filmin kapanış sahnesi, sergileme bölümünün açılış sahnesinde gördüğümüz, Nâzım'ın tamirhanesidir. Nâzım, işlediği cinayetlerden sonra, polislerle arasında geçen uzun bir takip sonucu tamirhanesine ulaşmayı başarır. Çalışanları dışarı çıkartıp, kepenkleri kapatır ve kendisi de içeri saklanır. Burada, geriye dönüş sahnesi biter ve filmin başına dönülür. Nâzım, bir süre sonra oraya gelen Ayten'in ısrarlarına dayanamaz ve polislere teslim olur.

Öyküsü suç işlemiş bir adam hakkında olan bu film, karamsar bir şekilde sona ermektedir. Kötülük yapan, ana karakterin şiddet eylemi ile cezalandırılır. Ana karakteri polise teslim olmaya ikna eden kişi ise, karısıdır. Fakat, hem üç kişiyi öldürüp katil olan Nâzım, hem de Ayten için, başlangıçtaki mutlu günlerine dönme şansı kalmamıştır. Filmin ana karakterleri, olaylar süreci içinde dönüşüm geçirmiş ve başlangıçtaki durumlarından kötü bir noktaya gelmişlerdir. Tüm bu olayların meydana gelme sebebi, ana karakterin iradesizliği ve zayıflığıdır.

**3.6.1.1.6. Ana Karakterler:** Filmin ana karakterleri Nâzım ve Ayten'dir. Nâzım, kendi geçimini sağlayacak kadar para kazanan, yakışıklı, dürüst, namuslu, kendi halinde sıradan bir insandır. Kısa sürede yükselmek, zengin olmak, sınıf atlamak, başarıya ulaşmak gibi hırsları yoktur. Nâzım, alın teriyle hayatını kazanma ve mutlu bir yaşam kurma çabası içindeyken, kendi iradesizliği ve zayıflığı yüzünden nefesine yenik düşer ve çok sevdiği karısını aldatır. Kendisine kurulan tuzağı anladığı zaman, intikamını, zekâsı veya aklını kullanarak değil, şiddet yolu ile alır.

Diğer ana karakter Ayten ise; güzel, tıpkı kocası gibi namuslu, kendi halinde, sıradan, zengin olmak veya sınıf atlamak gibi hırsları olmayan bir karakterdir. Ayten, evine ve eşine bağlı, fedakar, dürüst ve sadık kadın olarak ön plana çıkmaktadır. Onunla ilgilenen kibar ve zengin Halil'i her şeye rağmen geri çevirir. Nâzım'ın kendisi aldattığını öğrenince bile onu terk etmeyerek, geri kazanmaya çalışır. Bu anlamda Ayten, Nâzım'dan daha güçlü, iradeli ve zayıflıkları olmayan bir karakter olarak öne çıkar. Yuvasını ve eşini korumak için

kendisine yapılan kötülöklere göğüs gerer, çoğu zaman onlarla tek başına savaşmak zorunda kalır.

**3.6.1.1.7. Yan Karakterler:** Filmdeki yan karakterler Nezahât ve Halil'dir. Nezahât; Nâzım'a tutkulu bir biçimde âşık, hırslı, kötü niyetli, hain, amacına ulaşmak için hiçbir şeyden çekinmeyen, yalancı, rol yapmayı becerebilen, genç ve güzel bir karakterdir. Nezahât, filmdeki çatışmayı yaratan, ana karakterlerin mutlu yaşamını ve sıradan hayatlarını tehdit eden, olayları akıl yolu ile çözebilen, filmin en zeki karakteridir.

Halil, orta yaşlı, yakışıklı, kibar, şantajcı, insanları kullanan, egoist, kadınlara düşkün, yalancı, kötü niyetli, Ayten'e âşık, iyi rol yapan, sahtekâr, acımasız, para hırsı olan, zeki ve zengin bir playboy'dur. Halil'in, Amerikan tarzı bir yaşamı ve çevresinde de bu yaşama uygun arkadaşları vardır. İsimleri "Amerikan Halûk" ve "Samba Coşkun" olan iki arkadaşı, birbirleri ile konuşurken "Hey boys! Azizim! Dostum!" gibi Amerikan tarzı ifadeler kullanmaktadırlar. Film, Halil karakteriyle onun çevresini "yozlaşmış" bir şekilde yansıtarak, dönemin Amerikan özentili bu yaşam tarzını olumsuz olarak nitelirmektedir.

**3.6.1.1.8. Tema:** Filmin ana teması, "Hırs ve tutku, kişinin, toplumsal ilişkileri içinde zor durumda kalmasına, hiç düşünmediği ve kendisinden beklenmeyen davranışlarda bulunmasına sebep olabilir," şeklinde iken, yan teması, "Toplumsal düzende, geleneksel aile yapısı ile aile bireyleri arasındaki ilişkiler zarar görmemeli, korunmalı ve bunlara özen gösterilmelidir. Batılı ve çağdaş olma uğruna yaşanan özentili ve sağlıksız bir modernleşme, toplumsal ilişkileri yozlaştırır, bireyler arasında kötü ilişkilerin ve olayların yaşanmasına sebep olur." şeklinde sunulmaktadır.

### 3.6.1.2. Sinematografi

**3.6.1.2.1. Kamera Hareketleri:** Kanun Namına, Türk Sinema tarihi içinde ayrı bir öneme sahip olan bir filmidir. Tiyatrocuların etkisindeki Türk Sineması, o zamana dek kamerasını hep sabit tutmayı yeğlemiş, kameranın yapabileceği hareketleri kullanmamayı tercih etmiştir.

Lütfi Akad bu filmde, kendinden önceki yönetmenlerin aksine, kamerasını hem stüdyo dışına, sokağa çıkarmış, hem de anlattığı öykünün gereksinim duyduğu yerlerde kamerasını hareket ettirmiştir. Çağdaş sinema dilinin ve anlatılan öykünün gerektirdiği bir şekilde kamerasına hareket kazandıran Akad'ın, bu filmde en çok kullandığı (76 kez) hareket çevrinmedir (pan). Akad, çevrinme hareketini kullanarak, çerçeve içindeki oyuncularının hareketlerini takip eder ve öykünün geçtiği mekânı izleyiciye tanıtır.

Filmin başında, Akad, kamerasını mekân içinde gezdirmeye başlar; Nâzım tamirhanede sıkışmış, dışarıdaki polisler ile arasında bir çatışma yaşanmaktadır. Kamera içeride yavaşça çevrinirken, sırasıyla bir şişe, bir ampul ve en sonra da, oyuncak küçük bez bir bebek görünür. Bunların hepsi, çerçeveye girdikten hemen sonra polislerin kurşunları ile birer birer vurulur. Çevrinme devam eder ve Nâzım'ın kameraya bakan yüzü görünür. Bir kurşun sesi ve daha sonra da ekranda beliren cam kırıklarından, bunun, Nâzım'ın bize (kameraya) aynadan yansıyan görüntüsü olduğu anlaşılır.

Bu sahnede, kamera çevrinerek, birbiri ile ilişkili iki öge hakkında izleyiciye bilgi verir, birbirlerinden farklı nesnelere birbiri ile ilişkilendirir, birbirinden ayrı yerlerde sunulan bu olguları, anlam açısından birleştirir ve iki ayrı noktada bulunan bu olgular arasında görsel bağ kurar. Akad, filmin açılış sahnesinde, bir yandan kahramanını izleyiciye tanıtarak, onun içinde bulunduğu zor koşulları hissettirmeye çalışırken, bir yandan da, öyküsünü anlatırken motiflere verdiği önemi yansıtmaktadır.

Motifler, film süresince, araya girdiği belli olmayan ve sistematik olarak tematik bir düşünceyi ya da nesneyi tekrarlayan tekniklerdir. Film içindeki tüm bu sistematik tekrarlara karşın, motifler, çoğunlukla izleyicinin dikkatini üzerine çekmediği nesnelere (Güçhan, 1999: 50). Dolayısıyla, bu açılış sahnesinde polis kurşunuyla vurulan ve diğer nesnelere farklı olarak, yakın çekimle vurgulanan oyuncak bez bebek, bir motif olarak öne çıkar. İzleyici, filmin ilerleyen sahnelerinde bu bebek ile tekrar karşılaşacaktır.

Filmin gerçek süresi 93 dakika olmasına karşın, filmsel zamanı sadece 5 dakikadır. Bu 5 dakika, geriye dönüş (flashback) tekniği kullanılarak 93 dakikaya çıkartılmıştır. Tamirhanesinde çıkan çatışmada yaralanan Nâzım'a, polis, teslim olması için 5 dakika süre verir. Nâzım, yorgun ve yaralı olduğu için bayılınca, kamera yukarı ve sola çevrinerek

çalışmakta olan torna tezgâhını gösterir. Bu görüntü ile geriye dönüş başlar ve karama (fade-out) ile başka bir zamana ve mekâna geçilir.

Açılma (fade-in) olduğu zaman, gitar çalan bir çocuğun eli görünür. Nâzım ve Ayten arkadaşları ile adaya pazar gezmesine gitmişlerdir. Akad'ın, geriye dönüşü bu sahnedeki başlatmasının nedeni, Nâzım'a karşı planlanan komploların o gün orada başlayacağıdır. Çünkü, bu gezi sırasında, Nezahât ona olan gizli aşkını itiraf eder fakat Nâzım tarafından reddedilir. Filmin sonunda ise, geriye dönüş bittiği zaman, bu kez kamera hareketi ters yönde tekrarlanır: Çalışan torna tezgahından aşağı ve sağa doğru yapılan çevrinme ile, yerde baygın yatmakta olan Nâzım gösterilir.

Evdeki fasıl sahnesinin başlangıcında, kamera sola çevrinerek bize mekânı ve kahramanları sırasıyla tanıtır. Saz heyetinin çaldığı ve söylediği şarkılara, konukların yanı sıra Ayten ve Nâzım da eşlik etmektedir. Çevrinme devam ederken salonun ortasında bağdaş kurmuş oturan evin babası görünür.

Bir başka sahnede ise, felçli babanın uyandığı ilk sabah, kamera, onun uyuduğu odanın penceresinden dışarı çevrinerek ailenin yaşadığı sokağı, mahalleyi, en uzakta ise Sultanahmet Camisi'ni sabah silueti içinde gösterir. Akad'ın kahramanları, en zor ve çaresiz anlarında Allah'a sığınmaktadırlar.

Filmdeki bir başka çevrinme, Halil'in öyküye dahil olduğu sahnede kullanılmıştır. Arka ortada, yeni evli çift davetliler ile öpüşürken flû hale gelirler ve kamera sağa çevrinir. Önde, sırtı dönük bir adam çerçeveye girer ve çevrinme biter; bu adam çerçevenin sağ tarafında kalmıştır. Çerçevenin boş olan sol uzak tarafından, Nezahât'in annesi bu adamı fark ederek ona (bize) doğru gelir. Kadın, onunla konuşmadan ayrılır, sağa çevrinen kamera, çerçevenin soluna Halil'i alırken, sağ tarafta yeni evli çift görünür. Çift, Halil'den ayrılınca, çerçevenin sağ tarafı yine boş kalır. Bu boş alandan, sırtı bize dönük Nezahât çerçeveye girer. Aralarında imâlî bakışlar gerçekleşirken, arka plânda yer alan davetliler flûdur.

Kesintisiz tek bir çekim ve yalnızca çevrinme kullanılan başka bir sahnede, izleyici Halil'in kimliğini, niyetini öğrenir, annenin ve Nezahât'in Halil'e karşı olan tutumunu görürken; Halil ile Nezahât arasında başlayacak gizli anlaşmanın temellerini de hisseder. Akad, kamera hareketleri ile Halil'in tepkilerini vermeyi sürdürür; Halil, Ayten'e Nâzım'ı

kötülerken, birden duyduğu bir kapı sesi ile arkasını döner. Kamera onun endişe dolu yüzüne doğru öne kaydırma (dolly-in) yaparken, sonraki çekimde, Nâzım'ın kapıda dikildiği görülür.

Akad, burada olduğu gibi, kaydırma kullanarak, oyuncusunda meydana gelen âni duygusal tepkileri yansıtmaya başka sahnelerde de devam eder: Halil'in evinde verdiği ilk partide, kamerasını öne kaydırarak, dans eden bir çiftin yanından geçirir ve Halil ile Perihan'ı gösterir. Bu sırada kaydırma hareketi devam etmekte ve ikisi de gülerek kameraya doğru yürümektedir. Sonraki çekimde anlaşılır ki, Nâzım ve Ayten'i görmüş, aslında onlara doğru yaklaşmaktadırlar. Buradaki kaydırma hareketinde de Akad Halil ve Perihan'ın duygusal tepkisini izleyiciye gösterir.

Akad'ın bu filmde kullandığı başka bir kamera hareketi ise, yukarı-aşağı çevrinmedir (tilt). Akad bu hareketi izleyicinin dikkatini özellikle bir nesneye çekmek için kullanır. Örneğin, Nezahât Ayten'in süveterini yerde fark ettiği zaman kamera yerden ona doğru yukarı çevrinir. Bu süveter daha sonra Nezahât'in kuracağı komplonun bir parçası olacaktır. Çünkü, Ayten'in düşürdüğünü sandığını bu süveteri almaya Nâzım gidecek ve dönüş yolunda da kendisini bekleyen Nezahât ile karşılaşacaktır. İzleyici de, bu sayede Ayten'in ne yapacağını merak edecektir.

Aynı şekilde, hasta yatağında Halil ile Nezahât'in kirli plâanlarını duyan fakat konuşmadığı için kimseye bir şey söyleyemeyen yatalak babanın çaresiz halinde, kamera aşağı çevrinir. Bu sahnede, aşağı çevrinen kameranın netliği bilerek bozulur ve ekranda ne olduğu tam anlaşılmayan bir nesne kalır. Kamera bu hareketi üzüntü, hayal kırıklığı ve kırgınlık gibi duyguları yansıtır. Kararma ile geçilen diğer sahnede Halil, Nâzım ve karısını, onlar için kötü niyetli plâanlar kurduğu partisine çağırmaktadır.

Gazino sahnesinde, Halil ve Ayten dans etmek için masadan kalkınca, kamera önce yukarı çevrinme ile onları izler, onlar masayı terk edince ise, aşağı çevrinme ile masadaki bir objeye dikkat çekilir. Bir sonraki çekimde yakından göreceğimiz şey, Perihan'ın maskot bez bebeğidir. Bu maskot bebek, bir sonraki sahnede, uyuyan Nâzım'ın ceketinin cebinde Ayten tarafından tesadüfen bulunacak, böylece, filmde Perihan ve onun kötülükleri ile özdeşleşecek bir motif durumuna gelecektir.

Akad'ın bu filmde kullandığı bir başka hareket, kamerasını hafif eğik bir açıda çevirmesidir. Bu hareketi kullanarak, izleyicisine, yaklaşan bir gerilimi anlatan Akad, aynı zamanda görsel kaygı duygusunu da artırır. Örneğin, babanın felç geçirdiği ilk gece, evin boş ve sessiz salonu ile duvarda asılı paşa babanın resmi bu şekilde görüntülenir. Akad, babanın geçirdiği bu hastalık ile evdeki otoritenin ve gücün sarsıldığını anlatarak, bu yoksunluktan dolayı yaklaşan tehlikelere dikkat çeker.

Eğik açı, bir karakterin gözünden öznel kamera olarak kullanılabilirdiği gibi (yaralandığı için yere düşen biri), izleyicide gerilim, şüphe yaratmak, sahnede belirli bir objeye veya olaya dikkat çekmek için de kullanılabilir. Psikolojik olarak eğik açı gerilimi, geçişi ve olması yakın bir hareketi ifade eder, görüş düzensizleşir, şiddeti anlatan sahnelerde görsel kaygı duygusunu artırır. Akad, Nâzım'ın Nezahât'i öldürdüğü sahnede de bu açıya başvurur. Bu sahnede Nezahât, Nâzım tarafından öldürülmeden önce ona hasta babasının yatağının yanında yalvarırken, kamera kendi ekseninde hafifçe eğilir. Bir sonraki sahne polislerin evin önüne gelmesidir. Daha sonra kızın öldürüldüğünü anlarız. Çünkü görüntüde; ön planda yerde gözleri açık yatan Nezahat arka planda ise kapıda ayakta elinde silahı ile dikilmekte olan Nâzım vardır. Çerçeve yine yatay olarak eğiktir.

**3.6.1.2.2. Çekim Ölçekleri:** Lütfi Akad, Kanun namına filmde, en çok (282 kez) orta çekim ölçeğini kullanmıştır. Akad, insan görüşüne en yakın çekim ölçeği olan orta çekimi bu kadar fazla kullanarak, izleyicinin, herhangi bir karakter ile özdeşleşmeden yalnızca anlatılan öyküye odaklanmasını sağlamıştır. İzleyici bu sayede, sanki sahnede yer alan bir üçüncü şahıs gibi, mevcut olan durumu izlemiştir.

Orta çekimden sonra en fazla kullandığı çekim ölçeği boy (118 kez) çekim ölçeğidir. Akad bu sayede, izleyicisine, karakterlerinin içinde bulunduğu toplumsal çevreyi sunmuş ve onların bu koşullar içinde değerlendirilmesine olanak yaratmıştır. Filmde, genel çekim ölçeği 70, göğüs çekim ölçeği 74, baş çekim ölçeği 21 ve yakın çekim ölçeği ise 26 kez kullanılmıştır. Akad'ın karakterleri ile duygusal ilişki içine giremeyiz, çünkü, bunu bize hissettirecek çekim ölçekleri diğerlerine oranla daha az tercih edilmiştir.

Akad, orta ve boy çekimleri fazla kullanarak, kişinin iç dünyasını tek başına ele almak yerine, iç dünyası ile dış dünyası arasındaki ilişkiyi öne çıkarır. Başka bir deyişle,

düşünce ve duygularla birlikte, karakterlerinin davranışlarına ve hareketlerine önem verir. Onun için önemli olan, filmde, karakterlerin yakın çevresi ve onların bu çevreyle olan ilişkileridir. Akad, yakın çekimi, yalnızca belirli motiflere vurgu yapmak istediği zamanlarda tercih etmiştir. Örneğin, babanın felç olduğu ilk gece kamera hafif yatay bir açı ile evin salonunu görüntüler ve hemen ardından da, duvara gölgesi vurmuş ördeğe yakın çekim yapılır. Nâzım ile Perihan'ın arabadaki sevişme sahnesinden sonra gelen ilk çekim de yine bu ördeğin yakın çekim ölçeğindeki görüntüsüdür.

Akad'ın filmde kullandığı bu kurmalı oyuncak ördek, giderek, filmde önemli bir motif konumuna gelir. Fasil sahnesinin hemen başlangıcında yakın çekim ile gösterilen ve ses çıkaran bu oyuncak ördek, daha sonra, ailenin başına gelecek felâketler ile özdeşleşecektir. Çünkü, ne zaman aile fertlerinden birisinin başına kötü bir şey gelse, bu ördek sahneye girer.

### 3.6.1.3. Mizansen

**3.6.1.3.1. Çerçeveleme:** Akad'ın bu filmi çektiği yıllarda, Türk Sineması tiyatrocü yönetmenlerin etkisi altında bir dönem geçirmektedir. Çekilen filmlerin neredeyse tamamı, kare/çerçeve içine hareketsiz ve yatay eksende yerleştirilmiş figürler ile, sahnede oynanan bir tiyatro oyununun filme kayıt edilmiş bir versiyonu izlenimini vermektedir. Akad bu filmde, kendisinden önceki tiyatrocü yönetmenlerin aksine, uzun çekimlerden ve çerçeve içindeki hareketsiz figürlerden mümkün olduğunca kaçınmıştır. Çerçeve içinde ön, orta ve arka plânda yer alan nesnelere ve figürleri derinlik yaratacak şekilde düzenleyerek izleyiciye bilgi aktarmıştır. Örneğin, geriye dönüş sahnesinin başladığı çekimde, pikniğe gelmiş gençler şarkı söyleyip eğlenmektedir. Çerçevenin ön sol tarafında yere uzanmış bir kız ve ön sağda yere oturmuş bir başka kız varken, ikisinin arasındaki kafa boşluğunda, orta arkada, gitar çalıp şarkı söyleyen bir genç erkek ve hemen onun arkasında, solda, yere oturmuş konuşan bir çift bulunmaktadır.

Akad'ın yaratmak istediği derinlemesine sahne düzenine başka bir örnek de, Perihan'ın tamirhaneye telefon ettiği sahnedir. Nâzım'ın henüz gelmediğini söyleyen Kamil Usta, telefonu kapattığında arkasından görüntülenir. Usta, telefon ile birlikte çerçevenin sağında ve önde silüet halindeyken, aydınlık dış mekânda, solda uzakta motor kapağı açık

bir araba, sağda uzakta ise Nâzım'ın iki çırağı vardır. Soldan bu çerçeveye giren Nâzım'ı, yerinden kalkarak onun yanına giden Kamil Usta karşılar. Bazen de Akad, bu sahne düzenini, hem oyuncuların hem de kamerasının hareketi ile sağlamaya çalışmıştır. Örneğin, Nâzım, eve geldiği gecenin sabahında, kahvaltı masasında karısı ile tartışarak gider. Ayten masada tek başına ağlarken, yanına Nezahât gelir. Ayten çerçevenin önünde ve solda net gözükmüşken, arka plânda sağda, odanın kapısı flû/netsizdir. Birden kapıda Nezahât belirince, Nezahât net, Ayten ise flû konuma gelir. Nezahât Ayten'in yanına doğru yürürken, kamera da aynı anda geriye doğru kayarak, her ikisinin de aynı çerçevede net görüntülenmesini sağlar. Bu sırada, solda arka plânda büfe üzerinde duran ördek de çerçeveye girer.

Bu sahnede Akad, aynı anda dört farklı işi birden yapmıştır; oyuncularını çerçeve içinde farklı plânlara yerleştirmiş, onları hareket ettirmiş, kamerasının odak ayarı ile oynamış ve aynı zamanda ona hareket kazandırmıştır. Akad, bu sayede, sahnenin dramatik gücünü arttırmış, bir yandan da, filmde kullandığı motiflerle anlatma yöntemini sürdürmüştür. Çünkü, diğer tüm sahnelerde olduğu gibi, yine Nezahât ve oyuncak ördek aynı çerçeve içindedir. Filmde, bu ördek ile en çok özdeşleşmiş karakter Nezahât'dir. Çünkü Nezahât, hain planlarını gerçekleştirmek için ne zaman bir harekette bulursa, bu motif ile aynı çerçevede yer almaktadır. Örneğin, Ayten ve Halil evden çıkmadan önce, amacına ermiş ve imâlî bir şekilde gülen Nezahât'e çevrinen kamera, bu hareketini devam ettirerek, kızın arkasındaki büfede yer alan oyuncak ördeği çerçeveye alır. Bir başka sahnede, Halil ile Nezahât, kimse yokken gizli plânlarını yaparken, Nezahât, eline ördeği alıp oynamaya başlar.

Filmde kullanılan bir diğer motif ise, salonun duvarında asılı duran, paşazade dedenin çerçeveli resmidir. Babanın felç geçirdiği gece, hafif eğik bir açı ve yakın çekim ile gösterilen bu resim, geleneksel bir yapıya sahip ailenin başına gelen ve gelecek olan felaketleri temsil eder. Resim, daha sonra, filmin ilerleyen sahnelerinde, yine bir köşede asılı kendisini hissettirecektir. Akad, aynı gece evin sessiz salonunda koltuk üzerindeki udun yakın çekimini de göstererek, babanın yakalandığı ani hastalık sonucu, eski neşeli ve eğlenceli günlerin artık bitmiş olduğunu anlatır. Buna benzer bir sahne de, Nâzım'ın pişman olarak evine döndüğü sahnedir. Nâzım eve geldiği zaman çerçevenin solunda yer

alır. Sağda ise bir boy aynası vardır. Aynadan bize yansıyan görüntü, koltukta oturan Nezahât ve hemen üzerinde, duvarda asılı paşa dedenin resmidir. Nezahât'in ayağa kalkıp ona doğru yürüdüğünü, yine bir süre, aynadan izleriz. Nâzım da ona doğru yürümeye başlayınca, kamera çevrinerek, onu takip eder. Akad yine, farklı alanlardaki oyuncularını ve kamerasını aynı anda hareket ettirerek bir sahne düzeni yaratmıştır. Paşa dedenin bir motif haline gelmiş resmi ise, aynadan bize yansımaktadır.

Bir başka sahnede, Ayten üzgün ve dalgın bir şekilde evine dönmek üzere kameranın önünden geçip giderken, arkada çerçeveye bir reklâm afişi girer. Afişte “*Saadetimi Perla Kremine Borçluyum*” yazısı ve mutlu bir kadın yüzü vardır. Bir türlü, reklâmda da afişe edilmiş olan bu saadete kavuşamamış olan Ayten, o gece bir kâbus görür. Ayten'in kâbus gördüğü bu sahnede, yakın çekim kadın gözleri, eğik görüntülenmiş mezar taşları, mezarlıkta el sallayarak kaybolan Nâzım, gibi görüntüler yer almaktadır. Hatta, Nâzım'ın, polislerden kaçarken yanından geçtiği camideki mezar taşları, Ayten'in rüyasında gördüklerine benzemektedir.

Akad, bâzen, kamerasını hareket ettirmeden, yalnızca çerçevesi içindeki figürleri düzenleme yolunu tercih etmiştir. Örneğin, Halil, ofisinde kendisinden ilâç parası isteyen ana kızı terslerken, kendisi, çerçevenin orta arka merkezinde masa üzerinde oturmakta, ana kız ise, sağ ve solda, ön planda sırtları bize dönük durmaktadırlar. Başka bir sahnede Nâzım'ın, camiden kaçarken gördüğü ve koşarak geldiği taksiye binmesi, şoförün yanındaki yolcu penceresinden izlenir.

**3.6.1.3.2. Aydınlatma:** Filmde, genellikle melodramları da en çok başvurulan yöntem olan, yüksek kontrastlı (high-contrast) aydınlatma tercih edilmiştir. Dış çekimlerin hepsi gerçek mekânlarda yapıldığından güneş ışığından faydalanılmış, iç mekânlardaki çekimlerde ise yüksek kontrast oluşturan sert ışıklar ve bu ışıklarla nesnelere oluşan dramatik gölgeler yaratılmıştır. Örneğin, babanın felç geçirdiği ilk gece, tüm eve bir belirsizlik ve sıkıntı hâkimdir. Yüksek kontrastla aydınlatılmış boş ve sessiz salon, duvardaki paşa dedenin resmi, kanepede çalınmayı bekleyen ud ve büfedeki ördek; ailenin yakında yaşayacağı kötü günlerin habercisi gibidir. Akad, ailenin başına gelen tüm felaketlerin sebebini babanın hastalığına bağlamaktadır. Çünkü, evdeki ve ailedeki otorite

ile gücü temsil eden babanın, bu gücü yitirmesi, doğacak felâketleri önlemesine engel olmuştur.

Nâzım'ın Perihan ile geçirdiği eğlence gecesi sonunda, geç vakitte evine döndüğü sahnede, yine tüm ev, odalar ve salon, yüksek kontrast ile aydınlatılmıştır. Yalnızca, yine büfede duran ördek, arkasına gölge vuracak bir şekilde aydınlatılmıştır.

Nâzım'ın polisle çatıştığı anda, tamirhanenin içi de yüksek kontrast yöntemi ile aydınlatılmış iken, Perihan'dan almış olduğu ve duvarda asılı olan bez bebek, yakın çekimde spot ışık ile aydınlatılmıştır. Bu, bebeğe yapılan bir vurgulamadır, çünkü o, filmdeki önemli motiflerden biridir. Tıpkı bu bez bebek gibi, filmdeki diğer önemli motifler de, (ördek, paşa dedenin resmi) yakın çekim ile gösterildikleri her sahnede spot ışık ile vurgulanmışlardır.

Tüm bunların yanında, Akad'ın, filmde yapmış olduğu özel aydınlatma denemeleri de bulunmaktadır. Örneğin, Nâzım ve Ayten Galata Köprüsü'nün korkuluklarına dikilmiş konuşurlarken, tüm vücutları silüet halindedir, yalnızca arka planda yanan tek bir ampul, bu alacakaranlıkta onlara eşlik eder. Başka bir sahnede, tamirhanenin kepenginden dışarı bakan Nâzım'ın yüzünde bir ışık hüzmeleri bulunmaktadır.

Akad, filmde her sahnenin ve çekimin aydınlatmasına ayrı bir önem vermiştir. İç mekânlarda geçen ve filmin dramatik gelişiminde ayrı bir vurgusu olan sahnelerde, dramatik aydınlatma bir kat daha fazla ön plana çıkmıştır.

**3.6.1.3.3. Dekor ve Kostüm:** Kanun Namına, o zamana kadar Türk Sineması'nda görülmemiş bir yoğunlukta, dış mekan sahnesine ve çekimine sahiptir. 1952 yılının İstanbul caddeleri, sokakları, camileri, postaneleri, tramvayları, limanları, işportacıları, taksileri, kamyonları, köprüleri, alışveriş yapan veya günlük yaşamını sürdüren zengin-fakir insanları ile, bir dekor olarak, neredeyse bu filmde bir başrole sahiptir. Sinemamızda ilk kez bu filmde doğal, gerçekçi ve fazla sayıda dışarıda çekim yapılmıştır. Filmde kullanılan iç mekânlar ise, Ayten-Halil ve Perihan'ın evi, Halil'in ofisi, Nâzım'ın tamirhanesi, iki farklı gazino, rıhtımdaki depo, karakol ve postanedir.

Öykünün geçtiği 1950'li yıllar, Türkiye ile Amerika arasındaki ilişkilerin gelişmeye başladığı yıllardır. Türkiye'ye "Marshall Yardımı" adı ile bilinen ekonomik destek sağlanmış, bunun sonucu olarak da, toplumda yavaş yavaş Amerikan tarzı bir yaşam

biçiminin izleri görülmeye başlanmıştır. Halil ve çevresindeki karakterler de ülkede yükselen bu Amerikan temelli modernizmi temsil etmektedir. Dolayısıyla, yaşadıkları mekânlar ve giydikleri kıyafetler ile bunu yansıtmaktadırlar. Örneğin, Halil'in evinde, sürekli içkili, müzikli ve danslı partilerin verildiği, kocaman bir Amerikan bar bulunan büyük bir salon vardır.

Ayten'lerin evinde ise, fasıl toplantılarının yapıldığı, daha geleneksel bir salon bulunmaktadır. Salondaki ve evdeki tüm eşyalar, Osmanlı'ya dayanan bir kuşağın ve ailenin izlerinin hissedildiği değerli antika eşyalar ile donatılmıştır. Akad, bir anlamda bu geleneksel mekânı, iyilik kalesi olarak benimserken, modernizmi temsil eden Halil'in evini, her türlü sorunu barındıran ve başlatan bir kötülük yuvası olarak görmektedir. Akad, bir anlamda, o dönemde özentili bir şekilde ve körü körüne özümsemeye çalışılan Amerikan temelli modernizmi eleştirmekte, geleneksel değer yargılarımızı ön plana çıkartarak, bu modernizme karşı çıkmaktadır.

Akad için önemli olan, geleneksel değerlere (aile, kadın-erkek ilişkileri, büyüklere saygı vb.) sahip çıkmak, onların yok olmasını önlemektir. 1950'li yılların Türk insanı ölçülü, mesafeli, saygılı, hal, hareket ve davranışlarıyla, bugün için eskimiş gibi görünen hanımefendilik ve beyefendilik gibi değer yargıları ile temsil edilmektedir. Akad'ın iyi karakterleri de, konuşma tarzları ve tavırları ile, dönemin bu değer yargılarını taşımaktadır.

#### 3.6.1.4. Kurgu

Filmin ana kurgusu, tek bir geriye dönüş (flashback) şeklindeki kurgudur. Filmin başındaki bir geriye dönüş ile kahraman, polis tarafından kendisine verilen 5 dakikalık süre içinde geçmişini hatırlamaya başlar. Bu 5 dakika, filmsel zaman içinde geçmektedir. Filmin sonunda, bu geriye dönüş ile birlikte filmsel zamanı oluşturan 5 dakika da biter ve şimdiki zamana dönülür.

Geriye dönüş içinde geçen olaylar paralel kurgu ile sunulmuştur. Filmsel zamanda birkaç haftalık bir süreyi kapsayan bu olaylar, gerçek zamandaki gibi başlayıp, gelişir ve biter. Farklı mekânlarda aynı zaman dilimi içinde ortaya çıkan olaylar, birbiri ardına çapraz kesmelerle eklenerek, olay örgüsüne, sebep-sonuç ilişkisi açısından bakılması sağlanmıştır.

Akad, bu filmde, noktalama işaretlerinden en çok kesmeyi (cut) kullanmıştır. Açılma ile kararmanın kullandığı yerler ise, geriye dönüş gibi aksiyonlar ve sahneler arasındaki zaman geçişini belirtmek amaçlıdır. Örneğin, Nâzım, tamirhanesinde bir geriye dönüş ile geçmişini hatırlamaya başlar. Yapılan kararma ile olayların başlangıcı olan sahneye geçiş yapılır.

Bindirme (dissolve) ise, yalnızca Halil'den gelen imzasız mektupların yolculuğu, alımı ve Ayten tarafından okunması sırasında kullanılmıştır. Çünkü, bu sahnelerde daha az bir zaman aralığı imâ edilmekte, başka bir deyişle, bu aksiyonlar daha kısa bir zaman sürecinde gerçekleşmektedir.

### 3.6.1.5. Ses

Kanun Namına filmi, ses ögesinin kullanımı ile filmin dramatik yapısına katkısı ve bu anlamda sinema dilinin yaratılması açısından, Türk Sineması için ilk filmlerden biridir. Tüm film boyunca kullanılan diyalog, müzik ve ortam sesleri, sahnelerde son derece gerçekçi bir etki yaratarak, duygusal patlamaların ve gerilimlerin ayarlanmasında son derece önemli bir işleve sahiptir.

Daha önce belirtildiği gibi film, Nâzım Usta'nın geçirdiği 5 dakikayı, 93 dakika boyunca anlatmaktadır. Bu nedenle, filmin başında ve sonunda, Nâzım'ın sesi dış ses olarak kullanılmıştır. Çünkü bu film, onun, kendi ağzından bize anlattığı kendi öyküsüdür. Nâzım, burada bir anlatıcı (narrator) görevindedir.

Filmin daha henüz açılış sekansında dış ses devreye girer. Oto tamircisi Nâzım, kendi ağzından öyküsünü ve bu duruma nasıl geldiğini, izleyiciye dış ses kullanımı ile anlatmaya başlar. Nâzım'ın, atölyesinde sıkıştığı ve polisle çatıştığı sekansta, ses efektleri ve polislerin konuşmalarının yanı sıra, kendi ağzından öyküsünü dinleriz. Filmin sonunda da, Nâzım'ın teslim olmasından sonra, krediler akarken, Nâzım'ın son sözleri dış ses olarak duyulur. Böylece film tamamlanmış, Nâzım'ın kendi hakkında anlattığı öykü sona ermiş olur. Filmde, Nâzım dışında dış ses olarak duyulan kişi, Halil'dir. Akad'ın, dönemin sinema ortamından etkilendiğini yansıtan bu dış ses kullanımında, Ayten ve Nâzım, Halil'den gelen mektupları okurken, dış ses olarak Halil'in sesi duyulur.

Filmde karakterler birbirlerine “hanımefendi”, “beyefendi” gibi sözcüklerle seslenir, “sen” yerine “siz” sözcüğünü kullanırlar. İnsan ilişkilerinde daha fazla saygı ve mesafenin olduğunu gösteren bu hitap şekilleri, döneminin toplumsal gerçekliği ile tutarlı görünmektedir. Bu bağlamda 1950’li yılların modern ve Batıya yönelik yüzünü temsil eden Nâzım, Ayten, Nezahât, Perihan ve Halil dönemin düzgün İstanbul Türkçe’si ile konuşurken; onlara göre daha geleneksel Türkiye’yi temsil eden, anne, baba, Kamil ve Mahmut Usta eski İstanbul Türkçe’si ve sokak ağzı denilebilecek günlük konuşma dili ile konuşur.

Daha önce belirtildiği gibi, öykünün geçtiği 1950’li yıllar, tüm toplumda yavaş yavaş bir Amerikan sempatanlığının ve özentiliğinin başladığı yıllardır. Halil’in çevresindeki karakterler de, bundan dolayı birbirlerine “Amerikan Haluk” veya “Samba Coşkun” gibi lâkaplar takmış, birbirleri ile konuşurken de “hey boys, dostum” gibi Amerikanvari ifadeler kullanmaktadırlar.

Dış çekimlerde ortam sesine son derece dikkat edilmiş ve bu seslerin gerçekçi olmasına çok özen gösterilmiştir. Örneğin, Nâzım’ın, Kapalıçarşı’da polisten kaçtığı sahnede, arka plânda duyulan işportacı sesleri, cami avlusunda polisten saklanırken duyulan ezan sesi, buna güzel birer örnektir. Bir sonra gelen sahnede ise, hasta yatağında felçli olarak ilk gecesini geçirmiş baba görüntüye girince, müzik kaybolur ve yerini pencereden duyulan bir ezan sesine bırakır. Ezan sesiyle, onlar karşısında bir şey yapamayan babanın çaresiz hali vurgulanır.

Nâzım, peşindeki polislerden kaçarken, o en sıkıntılı anında, kapıda rastladığı kör ve yaşlı bir dilenciye para verir. Bunun üzerine dilenci de “Allah görünür görünmez kazalardan korusun” diye ona teşekkür eder. Bir başka sahnede, felçli baba sabah uyandığında, odasının camından cami görülür ve ezan sesleri duyulur. Akad’ın karakterleri, zor anlarda Allah’a sığınan kadercı bir yaklaşım sergilerler. Akad, bazen de, filmdeki gerilimi doğal sesler ile vermeye çalışmıştır. Örneğin, Nâzım’ın, filmin sonuna doğru, tamirhanesinde tabancasına kurşunları doldurduğu sahnede, üç kez vapur düdüğü duyulur. Bu düdüğü sesi, tıpkı dramatik bir müzik gibi, sahnenin gerilimini artırır.

Filmdeki müzik kullanımı, öykünün dramatik ve gerilimli yapısını destekler niteliktedir. Filmde, gerilimli sahne başlayacağı zaman, aynı tondaki bir müzik buna eşlik

etmekte, izleyiciyi, az sonra karşılaşacağı sıkıntılı veya kötü bir olaya hazırlamaktadır. Örneğin, Nâzım ile Ayten'in gece Galata Köprüsü'nde dolaştığı sahne biterken, duygusal müzik, yerini yavaşça gerilimli bir tona bırakır. Kesme ile geçilen bir sonraki sahnede, evin babasına felç geldiğini ve konuşmadığını görürüz.

Babasının Ayten'i Nâzım'a verdiğini öğrenen Nezahât, hışımla odasına gider. Bu sahnede başlayan gerilimli bir tema müziği, annesinin kendisini yatıştırmak için odasına gelmesine kadar sürer. Nezahât bu sahnede, Ayten ve Nâzım'ın hayatını karartmaya karar verir. Ayten sabah uyanınca, Nâzım'ın ceketinde Perihan'ın bez maskot bebeğini bulur ve bu sahnede, gerilimli bir müzik ona eşlik eder. Ayten salona geçtiğinde, müzik yavaşça biter. Nâzım, evde hazırlanıp Perihan'a gitmek üzere iken, gerilim temalı bir müzik başlar. Ayten onu engellemek ve vazgeçirmek için peşinden sokağa gider, fakat başaramaz; sokakta bayıldığında, yoldan geçen bir adam tarafından kendisine yardım edilir. Sahne ile birlikte, müzik de kaybolur.

Akad, karakterlerin özelliklerini yansıtırken de ortam müziği kullanımına önem verir. Örneğin, Halil'in, evinde verdiği partide ve Nâzım'ın, Perihan'ın evinde mektupları bulunduğu sahnelerde, Halil ve Perihan'ın ait olduğu sosyal sınıf ve beğenilerini yansıtacak şekilde, 1950'lere ait caz müziği duyulmaktadır. Geleneksel bir yapıya sahip olduğu anlaşılan Ayten'lerin evinde, hiçbir zaman bu müzik türü duyulmaz. Babasına felç inmeden önce, topluca yapılan Türk Musikîsi dinletileri, babanın yatağa düşmesinden sonra, yerini gerilimli temasal müziklere, ilâhi ve ezan seslerine bırakır.

### **3.6.2. Beyaz Mendil (1955)**

#### **3.6.2.1. Anlatı Yapısı**

Beyaz Mendil'in senaryosu, Akad tarafından, Yaşar Kemal'in bir öyküsünden yola çıkılarak yazılmıştır. Film, düşman iki köyden oldukları için, evlenmelerine izin verilmeyen Hasan ile Zeliha'nın kaçışını ve kızla evlenmek üzere olan Remzi'nin adamları ile birlikte onları takibinin öyküsünü anlatmaktadır.

**3.6.2.1.1. Sergileme:** Filmin açılış sahnesi, iki düşman köyün sınırında geçer. Alacaköylü Hasan, komşu Örenköylü Rüstem Ağa'nın kızı Zeliha'yı sevmektedir. İki köy arasında, bilinmeyen bir nedenden ötürü, uzun süredir bir düşmanlık vardır. Tüm bu düşmanlığa karşın Hasan, Örenköy'e giderek, gizlice arkadaşı Murat ve sevgilisi Zeliha ile buluşur.

**3.6.2.1.2. Çatışma:** Hasan'ın amacı, Zeliha ile evlenip bir yuva kurmaktır. Zeliha ise, Hasan'ı sevmesine karşın, öldürüleceğini düşünerek onu bu düşüncesinden vazgeçirmek ister. Tam bu sırada, oraya gelerek onları tehdit eden Remzi, Zeliha'ya tutkun olan filmin yan karakteri Hasan ile aynı amacı taşımaktadır. Zeliha ile evlenmek amacını taşıyan Remzi, bu amacını gerçekleştirmeye yönelik hiçbir eylemden kaçınmaz; köyüne geri dönmek üzere yola çıkan Hasan'ı öldürmek için adamlarıyla pusu bile kurar. Çıkan çatışmada, Hasan yaralanıp köyüne dönmeyi başarırken, arkadaşı Murat öldürülür.

Tüm bu olanlara karşın, Zeynep'i aklından çıkaramayan Hasan, Halim Dayı ve diğer köylüler aracılığı ile Zeliha'yı babası Rüstem Ağa'dan ister. Rüstem Ağa, onları geri çevirerek, kızını Remzi'ye verir. Bu haberi alan Hasan, artık Zeliha ile birlikte olup yuva kurmak için elinden geleni yapacaktır.

Filmdeki çatışmalar, aynı kadını seven iki erkek ve birbirini sevmeyen iki köy arasındadır. Ana karakterlerin (protagonist) karşısında, onlara rakip ve düşman olan bir karşı karakter (antagonist) bulunmaktadır. Bu filmde, birbirlerine karşıt amaçlar yüklenen karakterler, Hasan-Remzi, Zeliha-Remzi ve Alacaköy Halkı-Örenköy Halkı'dır. Aralarındaki ilişki "Dostluk-Düşmanlık", "Sevgi-Sevgisizlik" kavramları temelinde gelişir ve çatışma bu kavramlara odaklanmıştır.

**3.6.2.1.3. Gelişme:** Hasan, Remzi ile evleneceği düğün arifesinde Zeliha'yı kaçıtır. Ana karakterlerin amaçlarına ulaşmasını engelleyecek karşı eylem, Remzi ve adamlarının onların peşine düşmesiyle olur. Ana karakterler peşlerindeki adamların kendilerini yakalamak ve öldürmek amacı içinde olduğunu bilerek izlerini kaybettirmeye çalışırken, yan karakterler, onları yakalayıp Hasan'ı öldürmek, Zeliha'yı ise köye geri götürmek amacını taşımaktadır. Kör'ün iz sürdüğü bu takipte, Remzi'ye Yusuf, Acur Ali ve Recep eşlik eder.

Uzun süren bir takip sonucu peşlerindeki ekibi atlatmayı başaran kaçak çift, yeni bir yaşam kurma umudu ile, kimsenin onları tanımadığı, Hasan'ın Akköprü'deki asker arkadaşı Gani Çavuş'un yanına sığınır. Ancak, çok geçmeden Zeliha'nın verem hastalığına yakalandığı anlaşılır. Bu sahnede Hasan'ın yeni amacı ortaya konur; Hasan, çok sevdiği karısının ölümcül bir hastalığa yakalandığını öğrenince, onu iyileştirmek için tek başına mücadeleye etmeye karar verir. Doktor, Zeliha'nın iyi bakılması ve çam havası alması gerektiğini söyleyince, Hasan dolaşır ve bulduğu bir çam ağacını köye getirerek evinin bahçesine diker.

Hasan'ın tüm çabasına karşın, ağaç yerine alışamaz ve Zeliha'nın öldüğü gün tüm yapraklarını döker. Aynı anda, Remzi ile Kör, onların izini bularak oraya gelmiştir. Filmin bu sahnesi plot-point işlevi görmektedir. Kendisine olan aşkı yüzünden onunla birlikte kaçan Zeliha'nın, uzun ve yorucu yolculuk sonucu hastalanmasına, tüm çabasına karşın ölmesine engel olamayan Hasan, doruk noktaya doğru yönlendirilmiş olur.

**3.6.2.1.4. Doruk Noktası:** Filmde öykünün doruk noktası, Remzi ile Kör'ün Akköprü'ye geldiği sahne ile başlar. Zeliha Hasan'ın kucagında öldüğü anda, Remzi ve Kör çıkagelir. Remzi, babasına verdiği söz üzerine, ölü de olsa, Zeliha'yı Rüstem Ağa'ya götürmek için söz vermiştir. Kızın cesedini almak ister, fakat Hasan ona engel olur. Çıkan kavgada Hasan Remzi'yi öldürür, kendisi ise yaralanır. Filmin başından beri süren çatışma, ana karakterin uyguladığı şiddet yolu ile sonuçlanır ve böylece düğüm çözülür.

**3.6.2.1.5. Sonuç:** Filmin kapanış sahnesi, düşman iki köyün sınırında geçer. Hasan, Zeliha'nın cesedini köye getirir. Geldiklerini haber alan düşman köylerin halkı, silah niyetine ellerine aldıkları kazma-küreklerle onları sınırda karşılar. Hasan, cesedi iki köyün sınırına kadar getirip, yere yatırır, kendisi de karısının üzerine yığılarak orada ölür. Bu sahneden utanan köylüler barışır ve ölmüş sevdalıları havaya kaldırıp taşıyarak, hep birlikte götürürler.

Filminin finaline karamsarlık ve mutsuzluk hakimdir. Filmdeki ana karakterlerin her ikisi de saf, temiz ve iyi insanlardır. Karşılıklarına çıkan kötü yan karakterlerin şiddet eylemleri, düşmanlıkları, nefretleri ve Zeliha'nın onlardan kaçarken yakalandığı hastalık, ana karakterlerin mutlu olmasını engeller. Ana karakter, öykünün sonuna kadar şiddet uygulamaktan kaçınır, ancak sonunda buna mecbur edilir. Kötülük yapan, ana karakterin

şiddet eylemi ile cezalandırılır. Ana karakterler başlangıçtaki durumlarından çok daha kötü bir noktaya gelerek filmin sonunda ölürlür. Köy halkı ise, olaylar süreci içinde dönüşüm geçirir. Bir başka deyişle öykünün başında yaptıklarına inandıkları şeyler değişir ve yaşadıklarından bir ders çıkarırlar.

**3.6.2.1.6. Ana Karakterler:** Filmin ana karakterleri Hasan ve Zeliha'dır. Hasan yakışıklı, genç, annesiyle yaşayan, fakir, namuslu, sıradan, dürüst, mert, kendi halinde sıradan bir insandır. Kısa sürede zengin olmak gibi hırsları yoktur, tek istediği, sevdiği kız ile evlenip alın teriyle hayatını kazanmak ve mutlu bir yaşam sürmektir. Bu uğurda, izini kaybettirmek ve kendisini unutturmak için köyünü terk eder, şiddete bulaşmaktan hep kaçır. Karısının yaşaması için insan üstü çabalara girişir. Ancak sonunda, karısının da ölümüyle, intikamını almak için şiddete başvurmak zorunda kalır.

Zeliha ise güzel, namuslu, cesur ve sıradan bir köylü kızıdır. Her ne kadar, babası bir ağa da olsa, Zeliha'nın, kendisine uygun zengin ve güçlü bir adamla evlenmek gibi hayalleri yoktur. Tek dileği, kendisini seven Hasan ile evlenip mutlu bir yuva kurmaktır. Bu dileği gerçekleşmeyince, cesur davranarak Hasan ile kaçır. Zeliha da tıpkı Hasan gibi, aşkı uğruna ölümü bile göze alabilen fedakâr bir karakter olarak öne çıkar.

**3.6.2.1.7. Yan Karakterler:** Filmdeki başlıca yan karakter Remzi'dir. Remzi, giyimi ve kuşamı ile şehrli olmaya hevesli, süslü, yalancı, sahtekâr, inatçı, güvenilmez, şiddetten hoşlanan, acımasız, insanları hor gören, çirkin ve orta yaşlı bir karakterdir. Remzi, aynı zamanda filmdeki ana çatışmayı yaratan, ana karakterlerin mutlu yaşamını tehdit eden, olayları konuşarak veya akıl yolu ile değil, yalnızca şiddet ile çözebilen, karşıt karakterdir.

Rüstem ağanın adamı olan Kör ise, tek gözü görmediğinden, köyde bu isimle çağrılan, bu özründen dolayı da, başta Rüstem ve Remzi olmak üzere, köylüler tarafından hor görülen, zeki, iyi yürekli ve yoksul bir karakterdir. Kör, Hasan ve Zeliha'nın ilişkisini destekler, takip sırasında, Remzi ve adamlarının onları daha erken yakalamasına engel olur. Ancak, Remzi'nin zorlamasıyla, gönülsüz bir şekilde onların peşinden gitmek ve izlerini bulmak zorunda bırakılır. Kendisine zorla yaptırılan bu işin karşılığında, finalde, Remzi'ye yardım etmeyerek, onu Hasan ile yalnız bırakır.

Ana karakterlerin bu ilişkisini destekleyen diğer yan karakterler ise, Aşık ve Aptal'dır. Filmde, genelde beraber görülen Aşık ve Aptal, düşman köyde yaşamalarına

karşın Hasan'ı seven, onun Zeliha ile olan ilişkisini destekleyen, iyi yürekli, mert ve yoksul iki karakterdir. Aşık, sazı ile dolaşarak, filmdeki türkülerini söyleyen ve gerektiğinde söylediği bu türküler ile izleyiciye mesajlar ileten bir karakterdir. Aptal ise, zeka özürülü olduğu için konuşamayan, köylünün alay konusu ve eğlencesi haline gelmiş, ama taşıdığı beyaz mendil gibi, saf ve temiz bir karakterdir. Çünkü, filmde beyaz mendili her seferinde ağaçtan alıp kahveye getiren, Rüstem Ağa'nın kızını Hasan'a vermemesi üzerine, üzülen mendili yırtan ve finalde Zeliha'nın cesedi üzerinden bu mendili alan, Aptal'dır.

**3.6.2.1.8. Tema:** Filmin ana teması, “Nefret, düşmanlık ve sevgisizliğin varolması, insanları mutsuzluğa ve kötülüğe mahkûm bırakabilir.” iken; yan temaları ise, “İnsan alıştığı yaşam düzeninden ve köklerinden uzaklaşmamalı, doğayı olduğu gibi korumalı ve gözetmelidir.” şeklindedir.

### 3.6.2.2. Sinematografi

**3.6.2.2.1. Kamera Hareketleri:** Akad'ın, bu filmde en çok kullandığı kamera hareketi çevrinmedir. Akad, çevrinme hareketi ile çoğunlukla, çerçeve içinde yer alan oyuncuyu kompozisyonun merkezinde tutmuş, izleyicinin dikkatini ise, çerçeve içindeki belirli bir noktaya yönlendirmiştir.

Akad, filmin önemli yan karakterlerinden olan Aptal'ı ve özellikle ayaklarını, yaptığı kamera hareketleri ile sürekli takip eder. Örneğin, asılı beyaz mendili almak için ağaca tırmanıp inerken, ya da, Zeliha'yı istemek üzere Ören köyüne gelen ihtiyar heyetini karşılamak için koşarken yaptığı çevrinmeler ile, sürekli Aptal'ın ayakları ve ayakkabıları görüntülenir. Bir süre sonra, izleyici yüzünü görmese bile, gördüğü bu ayakların Aptal'a ait olduğunu anlar. Yönetmen, yaptığı bu dikey çevrinme ile, birbiri ile ilişkili iki öğe hakkında izleyiciye bilgi verir, bu iki öğe arasında ilişki kurar.

Akad, bazen çevrinmeyi, kurucu çekim olarak kullanır. Örneğin, Hasan'ın, saklanan Zeliha'yı aradığı sahnede sola yapılan bir çevrinmeyle otlar, çalılar ve en sonunda da, göğüs çekimindeki karısına seslenen Hasan görüntülenir. Bir başka sahnede ise, tarlalar ve ovalar üzerinde yapılan bir çevrinmenin ardından, Gani ve Hasan, göğüs çekiminde ekrana gelir. Gani, Hasan'a, çalışacağı tarlayı göstermektedir. Akad bu çevrinmeler ile,

kahramanının içinde bulunduğu mekânı ve koşulları, önceden izleyicisine göstererek bilgilendirmektedir.

Bazen de, çevrinme bunun tam tersi bir şekilde kullanılır. Üstü başı toz içinde olan Remzi ve K r, bir tepeye gelerek, dinlenmek için bir köşeye otururlar. K r, geri dönmek için ısrar ederken, Remzi, kaçak çifti bulmadan dönmemeye kararlıdır. Bunu duyan ve çaresizce önüne bakan K r'den sola yapılan bir  evrinme hareketi, bize, hemen yakınlardaki Akköprü köyünü gösterir. Remzi ve K r, takibin sonuna gelmişlerdir, ancak bundan yalnızca seyircinin haberi vardır.

Bu filmde, Akad'ın kullandığı diğer kamera hareketi ise, yukarı ve aşağı  evrinmedir. Bu  evrinme hareketi, kahramanın içinde bulunduğu ortam ve koşullar ile bir ilişki kurmaya yöneliktir. Örneğin Hasan, hasta karısına  am ağacı bulmak için dere tepe yürüyerek dolaşırken, o bölgede yaşayan insanlar ağaçların neredeyse tamamını kestiği için, köyünden çok uzaklara gitmek zorunda kalır. Akad kurak, verimsiz, çorak ve ağaçsız toprakları, yaptığı çevrinmeler ile sürekli vurgular. Hasan, omzunda, ağaç kesmek için aldığı eşyalarla, karşısındaki kurak ve ağaçsız araziye bakarken, kamera önce sola çevrinerek bunu izleyiciye gösterir. Hasan yürüyerek uzaklaşınca da aşağı çevrinerek, yerdeki kuru ve çatlamış toprağı görüntüler. Bu sahnede kullanılan aşağı  evrinme ile, ilginin azalması, üzüntü, kırınlık ve hayal kırıklığı gibi durumlar yaratılır.

Akad,  evrinme hareketi ile, Zeliha ve  am ağacı arasında bir ilişki kurar. Zeliha bahçedeki yatağında  ks r rken, Hasan, ağacın yerine alışamadığını söyler. Kamera aşağı çevrinerek, yerdeki ağaçtan düşmüş  am yapraklarını görüntüler. Zeliha da, tıpkı köklerinden s k l p başka bir yere dikilen  am ağacı gibi, yeni yerine alışmamıştır. Akad, yaptığı bu  evrinme hareketi ile, her ikisinin de sonunun benzer olacağını izleyicisine hissettirmeye çalışır.

Akad, filmde kullandığı tek vinç hareketi ile, karakterlerinin aksiyonunu kesmesiz izleyiciye sunar. Düğün sırasında, Aptal kahvede bir köşede  zg n otururken yanına, saz çalan  şık gelir; sazının ucunda beyaz mendil asılıdır.  şık onu neşelendirmeye çalışır, fakat  zg n Aptal, konuşmaz ve gider;  şık da, sazı ile onu izler. Kameranın önünden geçerlerken, sazın ucundaki mendil yakın çekimde görünür. Her ikisi de ileride oynayan

kalabalığa karışırken, kamera yükselerek, üst açı ve genel çekime geçer. Buradaki vinç hareketi ile, alçaktaki kişiler ve nesnelere vurgu yapılır, önem verilir, görüntünün özel-nesnel gücü artırılır, ön plânın ağırlıklı etkisi azaltılır ve karakterlerin hareketlerinin tamamı görüntülenir.

Akad, kaydırma hareketini (dolly veya track) kullanmadığı bu filmde yalnızca bir kez Zeliha'nın bakışı açısından, öznel çekim bir hareket kullanır. Zeliha, verem olduğunu öğrenmiş, doktordan dönerken, ineklerin çektiği arabanın arkasına uzanmış gökyüzüne bakmakta, araba ise, engebeli taşlı yolda yavaşça ilerlemektedir. Bu öznel çekimin Zeliha'ya ait olduğu hissi ise, kameranın sarsıntılı ve yavaş bir hızla ilerleyen bir çekim ile, alt açıdan ağaçları göstermesi ile vurgulanır.

**3.6.2.2. Çekim Ölçekleri:** Bu filmde, izleyici, herhangi bir kahraman veya karakter ile özdeşleşmeden, yalnızca anlatılan öyküye odaklanır. Çünkü Akad, orta çekim ölçeğini, sahneyi açıklamak ve hareketi vermek için son derece yoğun (381 kez) kullanmıştır. Yönetmen, öyküsündeki nesne-figür ve mekân ilişkisini ise, genel (23 kez) ve boy (90 kez) çekim ölçeklerini kullanarak vermiştir.

Boy ve orta çekim ölçeğini bu kadar yoğun bir şekilde kullanan Akad, karakterlerini doğal ve toplumsal çevresi içinde görüntüler; onların dış dünyayla, doğayla, çevreleriyle ve diğer insanlarla olan ilişkilerini ön sıraya geçirir. Ağırlık noktası da yavaş yavaş çevre, doğa ya da olgulara kayar. Doğa ve çevrenin önem kazanmasıyla, psikolojik çözümleme değil, dramatik amaç öne çıkar. Karakterlerin doğal ve toplumsal yakın çevreleriyle olan ilişkilerini vurgulamak, çevreyi betimlemek isteyen yönetmen orta ve boy çekim ölçeğini sık kullanır.

Akad karakterleri arasındaki bu ortam ve koşullardan doğan sevgi, intikam ve nefret gibi duygularını da, kullandığı (81 kez) göğüs çekim ölçeği ile vermek istemiştir. Akad, baş (16 kez) ve yakın (17 kez) çekim ölçeğine, son derece az başvurmuştur. Çünkü, karakterlerinin psikolojik yapılarını bir birey olarak yansıtmak veya onlarla duygusal bir yakınlaşma içine girmek istemez. Yakın çekim, objenin ölçülerini büyüttüğü için, onun önemini yüceltir ve çoğu kez simgesel bir anlam yüklenir. Yakın çekimde mekân-insan

ilişkisinden uzaklaşılır ve insanların psikolojik durumlarına yaklaşılır. Bu nedenle, Akad, baş ve yakın çekim ölçeklerini sık kullanmaz.

### 3.6.2.3. Mizansen

**3.6.2.3.1. Çerçeveleme:** Akad filmde, çerçeve içindeki figürlerin hareketlerini ve konumlarını kontrol ederek, orta-arka ve ön plandaki görsel kompozisyonu belirli bir şekilde düzenlemek için uğraşmış, karakterlerinin içinde bulunduğu toplumsal çevre ve fiziki koşullar nedeniyle sahip olduğu duyguları, izleyiciye yansıtmaya çalışmıştır.

Örneğin, filmin ilk sahnesinde Akad, birbirlerine belirsiz bir nedenden ötürü düşman olan ve birbirlerinden nefret eden iki köy halkı olduğunu yansıtır. Ali ve Recep, kendi köylerinin topraklarında dolaşiyor diye, Alacaköy'den bir köylünün köpeğini öldürür. Silah sesini duyan Hasan, yanlarına geldiğinde, çerçevenin en önünde ve sağda "Ören Köyü" yazan tabelâ, onun arkasında solda, elinde tüfek Ali ve onun da arkasında, ortada Recep nefretle Hasan'a bakmaktadır.

Köylülerin birbirlerine olan düşmanlığı bununla sınırlı kalmaz. Akad, bu nefreti vurgulamak için, çerçeve içindeki karakterleri düzenler. Alacaköy'den bir heyet, Zeliha'yı istemek için Örenköy'e geldiği zaman, kahvede oturan köylüler nefret dolu bakışlarıyla onları izler. Bu sahnede, kahvede oturan filmin yan karakterleri gösterilir. Her biri, sırayla, çerçevenin arkasından önüne doğru yaklaşır. İlk çekimde, çerçevenin en arka solunda Kör, onun önünde ortada Ali ve Recep, en önde sağda ise bir köylü yer alırken; kesmeyle geçilen ikinci çekimde, sağda önde Ali, solda arkasında ise Kör yer almaktadır.

Akad, filmin önemli yan karakterlerinden birisi olan Aptal'ı ise, çeşitli şekillerde görüntüleyerek vurgular ve onu, filmdeki simgelerden birisi ile ilişkilendirir. Filmde, bir simge olarak ön plâna çıkan beyaz mendili, asılı olduğu ağaçtan alıp kahveye getiren Aptal, bu nedenle heyecanlıdır ve bu heyecanı, yerinde duramayan ayakları gösterilerek yansıtılır. Aptal konuşamaz fakat Akad, onun bu özürünü kamerası ile kapatarak, derdini izleyiciye aktarır.

Aptal'ın üzüntüsü, yine bu simge ile ilişkilendirilerek yansıtılır. Babası Zeliha'yı vermeyince, heyet eli boş döner. Bu durumu öğrenen Aptal, üzgün bir şekilde kahveye gelir, yanına gelen Aşık ise bunun nedenini sorar. Konuşamayan Aptal, ona derdini

anlatmak için, cebinden çıkardığı beyaz mendili yırtınca, Aşık durumu kavrar. Beyaz mendil finalde tekrar görünecektir. Hasan ve Zeliha, iki köyün sınırında ölmüş yerde yatarken, ağlayarak yanlarına gelen Aptal, daha önce yırtmış olduğu beyaz mendili Zeliha'nın cebinden çıkarır ve alır.

Akad, bir başka sahnede, karakterlerini konuşurmadan, duygularını yansıtır. Hasan ve Murat'a pusu kurmuş olan Remzi, Ali ve Recep, tepede, siper almış, beklemektedirler. Onlar görününce, Remzi, tüfekleriyle nişan almış Ali ve Recep'in önüne, ölü iki tavşan fırlatır. Köylüye, tavşan avına çıktığı yalanını söyleyen Remzi, gerçekte, yaptığı bu hareket ile, adamlarının Murat ve Hasan'ı öldürmesini ister. Zaten, bunu gören Ali ve Recep, Murat ve Hasan'a ateş etmeye başlar.

Kaçakları takip eden ekibin başında, iz sürücü olarak Kör bulunmaktadır. Rüstem ağanın adamı olan Kör, bu işi gönülsüz, Remzi'nin zorlamasıyla yapmaktadır. Filmin sonuna kadar bu isteksizliğini sürdürür, hatta, fundalık bir arazide sıkıştırdıkları Zeliha'yı görmezlikten gelip diğerlerine söylemez. Akad, bu sahnede Kör'ü çerçevenin hemen önünde tutarak, Remzi ve diğerlerini arka alana doğru sıralar, böylece, sahnede bir derinlik yaratmış olur. Kör'ün bu işte gönülsüz olduğu, yüzündeki ifadeden anlaşılır.

Rüstem, Remzi ve Ali, özüründen dolayı Kör'ü sürekli aşağılar ve ona, kendileri karşısında ne kadar güçsüz olduğunu hissettirirerek, tepeden bakarlar. O nedenle, bu karakterler ile olan ikili çekimlerde, Kör üst açı ile gösterilir. Ancak, filmin sonunda roller değişir; Kör, hemen önünde Hasan ile boğuşan Remzi'ye, bu sefer alt açıyla tepeden bakmaktadır. Kör, karşısında ilk kez güçlü olduğu Remzi'ye yardım etmek yerine, onu çaresiz bırakır ve baştan beri yapmak istediği şeyi yapar; gider.

**3.6.2.3.2. Aydınlatma:** Filmin büyük bir kısmı dış mekânda ve gündüz geçmektedir. Dolayısıyla, filmin aydınlatmasında, çoğunlukla doğal gün ışığından yararlanılmıştır. Son derece az olan iç mekân çekimlerinde ise, yüksek kontrast oluşturan sert ışıklar ve bu ışıkla, nesnelere oluşan dramatik gölgeler yaratılmıştır.

**3.6.2.3.3. Dekor ve Kostüm:** Filmin tamamı ve Akköprü köylerinde ve civarında geçmektedir. Öykünün büyük bir kısmını da uzun bir takip sahnesi oluşturduğundan, dış çekimlerin sayısı bir hayli fazladır. Ana mekânlar; Alaca ve Ören köylerinin kahvesi, Hasan'ın evi, Zeliha'nın evi, çiftin Akköprü köyündeki evleri ile bahçesi, Ören köyünün

içi, sokakları, meydanı, Remzi'nin evi, Akköprü'nün sokakları, tarlaları, Hasan'ın çam ağacını bulmak için dolaştığı kurak ve çorak araziler ile, düşman iki köyün sınırınıdır.

Bir köy filmi olan Beyaz Mendil'de, oyuncuların kostümleri, canlandırdıkları tipler ile son derece uyumludur. Anadolu köylüsü olan kadın ve erkek karakterlerin tamamı, yöresel giysiler içinde belirirken, bir tek Remzi diğerlerinden farklılık gösterir. Remzi süslüdür ve kendine özen gösterir; Hasan ve Murat'a kurdukları pusu sırasında bile, ayna karşısında bıyıklarını tarar. Ayrıca Remzi, hepsinin içinde, şehirli olmaya en hevesli olan karakter olarak öne çıkar; düğünü sırasında severek ve özenerek giydiği damatlık takımı ile fötr şapkasını, filmin sonuna kadar üzerinden çıkarmaz. Filmde, geleneksel ve yöresel kıyafet giymeyen tek kişi, doğal olarak, jandarma kumandanıdır.

#### 3.6.2.4. Kurgu

Akad, bu filmde, temayı güçlendiren, derinleştiren ve görüntünün anlatmak istediği olayı bir kalıba sokan, bütüncül bir kurgu anlayışını benimsemiştir. Filmin ana temasını meydana getiren olaylar, gerçek yaşamdakine benzer şekilde, doğal sıralama şeklinde sunulmuştur. Olaylar gerçek zamandaki gibi başlar, gelişir ve biter. Filmin kurgusu, olaylara neden-sonuç ilişkisi açısından bakılmasını sağlamaktadır.

Yönetmen, uzun takip sahnesi boyunca kullandığı koşut gelişim (paralel) kurgusunu, bir kez de filmin finalinde kullanmıştır. Hasan'ın Zeliha ile birlikte köye döndüğü haberini alan düşman iki köyün halkı, ellerine geçirdikleri âletlerle, köyün sınırına doğru koşarlar. Akad, bu sahneyi çok hızlı bir paralel kurgu ile gösterir. Çerçevenin sağına ve soluna doğru koşan köylüler, ardışık bir sıralamayla ve alt açıdan gösterilir.

Filmde, noktalama işaretlerinden en çok kesme (cut) kullanılmıştır. Açılma (fade-in) ve kararmanın (fade-out) kullanıldığı yerler ise, aksiyonlar ve sahneler arasındaki zaman geçişini belirtmek amaçlıdır. Örneğin, Rüstem kızını vermeyince, heyet eli boş köye döner. Onları uzaktan izleyen Hasan, cevabın olumsuz olduğunu anlar ve arkasını dönerek gider. Yapılan bir kararma ve açılmadan sonra, Hasan'ı, atıyla Zeliha'nın köyüne giderken görürüz.

Benzer şekilde; Hasan'ın, karısı için dere tepe dolaşarak çam ağacı aradığı, çamın dikilmesinden sonra Zeliha'nın bahçeye yattığı ve ağacın yapraklarını dökmeye başladığı sahneler de, geçen sürenin uzunluğunu vurgulamak için, birbirine kararma ve açılma ile bağlanmıştır.

Akad, bindirme (dissolve) tekniğini bu filmde hiç kullanmamıştır. Onun yerine, çekimler arası geçiş için farklı yöntemler denemiştir. Örneğin, köy halkı Remzi'nin düğünü için meydana eğlenirken kameranın önünden geçirilen bir bezle, (veya tülbent) Remzi'nin berberde tıraş olduğu sahneye geçilir. Sahne sonunda, bu bez tekrar kameranın önünden geçer ve köylülerin traktörler ile düğün alayı oluşturdukları çekim gösterilir.

Akad, bu geçiş yöntemlerini, Hasan ve Zeliha'nın, Gani'nin tarlasında çalıştığı sahnelerde de denemiştir: Gani, Hasan'a çalışacağı tarlaları gösterdikten sonra, kamera hızla aşağı doğru çevrinir. Sonraki çekimde, Hasan bir saman yığını havaya kaldırır ve samanlar ekranı kaplar. Samanlar yere inerken, bu işi yapanın Zeliha olduğu görülür. Akad, bindirme veya kesme kullanmadan, sahne içinde aksiyonu bölmüştür.

### 3.6.2.5. Ses

Beyaz Mendil, ses ögesinin filmin dramatik yapısına katkısı ve bu anlamda sinema dilinin yaratılması açısından, son derece önemli bir filmidir. Diyaloglarda, 1950'li yılların Ege yöresindeki köylerde kullanılan yöresel konuşma dili ve şivesi göze çarpmaktadır.

Akad'ın, bu filminde karakterler son derece yalın, işlevsel, sade ve ekonomik konuşur. Gereksiz hiçbir kelimenin sarf edilmediği filmde, karakterlerin kullandığı diyaloglar Anadolu insanının geleneksel umudunu, hoşgörüsünü, sabrını, iyi niyetini ve yardım severliğini yansıtır. Örneğin, filmin başında köpeği öldürülen adamın etrafına köy halkı toplanır ve intikam sesleri yükselir. Ancak son sözü kalabalığın içinden "Kötülüğü sabırla yenmek gerek. Bunun günahını öderler elbet bir gün" diyen yaşlı bir adam söyler. Remzi ve Rüstem'in kaçakların peşinden ekip kurmak için plan yaptığı sahnede ise, Aşık "Gelini gelini" diye başlayan bir türkü söyler. Remzi buna sinirlenir ve kalkarak Aşık'ın sazını alıp masaya vurur. Daha sonra, ikiye bölünen sazı gören ve bunun nedenini soran jandarma kumandanına Aşık gülerek "Kurban verdik" der.

Beyaz Mendil’de, bunun dışında, öne çıkan bir başka ses ögesi ise, filmdeki müzik kullanımınıdır. Filmde kullanılan müziklerin tamamı, yöresel halk ezgileri ve türkülerden oluşmaktadır. Akad, filminde fon müziği olarak sadece Türk halk müziğini kullanarak, birbirinden farklı türküler ile filmin dramatik gelişimine katkıda bulunmaktadır. Örneğin, filmin daha henüz başında, jenerikle birlikte duyulan şu türkületle, Yönetmen, izleyiciye bir “kavuşamama” öyküsü anlatacağını bildirir:

*Ham meyveyı kopardılar dalından  
Ayırdılar beni nazlı yarimden  
Eğer yarım tutmaz ise elimden  
Onun için açık gider gözlerim*

Akad, bazen bu amacını bir karakteri yardımcı ile gerçekleştirir. Örneğin Aşık, sazı ile dolaşarak türküler söyleyen ve gerektiği zaman bu türkülerıyla izleyicilere mesaj veren bir karakterdir. Sazının ucuna astığı beyaz mendil ve düğün günü Zeliha’ya söylediği şu türkületle mesaj iletir ve onun Hasan ile kaçmasına yardımcı olur:

*Yarım gitti çeşmeye aman güzel oğlan  
Yar edelim deşmeye yar yar yar aman  
Ne istersen veririm aman güzel oğlan  
Elimden su içmeye yar yar yar aman*

Filmin final sahnesinde, Aptal, ağlayarak Hasan ve Zeliha’nın cansız bedenlerinin yanına oturur ve kızın cebinden beyaz mendili çıkarıp alır. Bu sırada duyulan türkületün sözleri şöyledir:

*Uzun olur gemilerin direği  
Yanık olur aşıkların yüreği  
Ne sen gelin oldun ne ben güveyi  
Onun için kapanmıyor gözlerim*

### 3.6.3. Yalnızlar Rıhtımı (1959)

#### 3.6.3.1. Anlatı Yapısı

Yalnızlar Rıhtımı, Atilla İlhan'ın senaryosundan yola çıkılarak çekilmiş bir filmidir. Atilla İlhan senaryoyu yazarken, Fransa'da izlediği ve Fransız "Şiirsel Gerçekçilik" akımının başarılı bir örneği olan, Marcel Carne'nin *Sisler Limanı* (Quai des Brûmes-1938) filminden son derece etkilenmiştir. Akad ise, bunun filmi olumsuz yönde etkileyeceğini düşünerek, öyküye 1950'li yılların Türkiye'sinden karakterler eklemiş ve senaryoyu yeniden yazmıştır (Onaran, 1994 : 59). Film, bir pavyonda şarkıcı konsomatris olarak çalışan Güner'le, bir gemide ikinci kaptan olan Rıdvan'ın aşklarını ve onları engellemeye çalışan Güner'e tutkun patronu Ali'nin dolar kaçakçılığının öyküsünü anlatmaktadır.

**3.6.3.1.1. Sergileme:** Filmin açılış sahnesi rıhtımda geçer. Çalıştıkları geminin limana girdiği gün Hamdi, İkinci Kaptan Rıdvan ile birlikte bir bara gelir. Rıdvan burada, aynı zamanda barın sahibi Ali'nin metresi olan konsomatris Güner ile tanışır ve ondan çok hoşlanır. Bir ara, ona yardım etmek isterken, Ali ve adamlarınca tehdit edilir. Dolar kaçakçılığı gibi başka kirli işlerle de uğraşan Ali, aynı zamanda Güner'e de çılgınca âşiktir. Ali, yasadışı işlerinde ortaya çıkan aksaklıkları, kendilerini ihbar eden biri olmasına yorar ve adamlarına onu bulmalarını emreder.

Barda tanışıp birbirlerinden çok hoşlanan Rıdvan ile Güner, Ali'den gizli, buluşmaya başlar. Deniz kenarına gittikleri sahnede, ana karakterler Rıdvan ve Güner'in amacı ortaya konur. Rıdvan, gemisi limandan ayrılırken sevgilisi Güner'i de yanında götürmeye karar verir; Güner de, onun bu teklifine, Ali'den korkmasına karşın, sıcak bakar. Bu sırada çete, 50.000 dolarlık bir kaçakçılık üzerindedir. Ali, Rıdvan ile Güner'in ilişkisini öğrenince, genç kızı tehdit eder. Rıdvan'ın amacı, son yapacakları dolar işinden sonra, Güner'i de alıp, bir daha dönmek üzere gitmektir.

**3.6.3.1.2. Çatışma:** Güner ile Rıdvan'ın ilişkisini öğrenen Ali, bara geldiği bir gün Rıdvan'ı, Güner'in, kendisinden başkasına yar olamayacağını söyleyerek tehdit eder. Fakat Rıdvan onun bu tehditlerine aldırılmaz. Artık bundan sonra Rıdvan ve Ali, Güner ile birlikte

olmak için ellerinden geleni yapacaklardır. Filmde olay örgüsünü başlatan ana çatışma, hem Rıdvan'ın, hem de Ali'nin, Güner'le birlikte olmak, onu sahiplenmek istemesidir.

Bu filmde, birbirlerine karşıt amaçlar yüklenen karakterler, Rıdvan-Ali ve Güner-Ali'dir. Filmde yer alan diğer çatışmayı Ali yaşamaktadır. Ali, polise yakalanmadan paraları alıp kaçabilecek mi? Çetenin içindeki muhbirin kim olduğunu bulabilecek mi? Giderken yanında Güner'i de götürebilecek mi? şeklindeki sorular, bu ikinci çatışmayı oluşturmaktadır.

**3.6.3.1.3. Gelişme:** Ali, Rıdvan ile görüşmesini engellemek için, Güner'i, döverek kaldığı otel odasına hapseder, adamlarını da, dövmeleri için, Rıdvan'ın üzerine salar. Fakat Rıdvan, bu tuzaktan kurtulur. Ali ve adamları, içlerinden birisinin polis tarafından yakalanması üzerine, yaptıkları son işin parasını paylaşmak ve ayrılmak üzere bir depoda toplanır. Ali, Güner'e de depoya gelmesini söyler.

Rıdvan, geminin süvarisinden, Güner'i de yanında götürmek için izin alır ve Hamdi ile beraber, genç kızı almak için otele gelir. Bu sırada, Güner'in gecikmesine sinirlenen Ali, onu getirmek için depodan ayrılır. Bunu, Ali'nin bir daha dönmeyeceği şeklinde yorumlayan çete üyeleri, ona düşen parayı da paylaşırken, birbirlerini öldürürler. Ali'nin, Güner'i almak için depodan ayrılması, filmde plot-point işlevi görmektedir. Çünkü Ali, bu sayede doruk noktaya doğru yönlendirilmiş olur.

**3.6.3.1.4. Doruk Noktası:** Güner ve Rıdvan, gemiye gitmek üzere gece rıhtımda yürürken, birden Ali önlerine çıkar. Çıkan kavgada Rıdvan, Ali'yi döver ve Güner'i de alarak yoluna devam eder. Filmin başından beri süren çatışma, her iki karakterin birbirlerine karşı uyguladığı şiddet ile sonuçlanır.

**3.6.3.1.5. Sonuç:** Filmin kapanış sahnesi rıhtımda geçer. Çetenin içindeki muhbirin, aslında bir polis olan Sarı olduğu anlaşılır. Çetenin tüm üyeleri ölürken, Rıdvan ve Güner, birlikte gemiye biner. Öykünün sonucunda, ana karakterler amaçlarına ulaşırken, yan karakterlerden hiçbirisi amacına ulaşamaz ve Ali dışındaki kötü yan karakterler ölür.

Filmin iki yalnız karakteri Rıdvan ve Güner, birbirine kavuşur. Ali ise tutkusu, şiddet merakı ve kabadayılığı sonucu ne sevdiği kadına ne de paralara kavuşur. Çetenin diğer üyeleri, para hırslarının kurbanı olur ve hepsi ölür. Çetenin içindeki muhbir, aslında

bir polistir ve sonuçta çete onun kararlılığı sayesinde çökertilir. Her ikisi de, yalnızlığı bir yaşam biçimi olarak kabullenmiş ana karakterler, filmin sonunda, bunun kaderleri olmadığını anlayarak, birlikte olmaya karar verir.

**3.6.3.1.6. Ana Karakterler:** Filmin ana karakterleri Rıdvan ve Güner'dir. Rıdvan, kendi geçimini sağlayacak kadar para kazanan, yakışıklı, dürüst, namuslu, kendi halinde sıradan bir insandır. Kısa sürede yükselmek, zengin olmak, sınıf atlamak, başarıya ulaşmak gibi hırsları yoktur. Ancak, bunun yanında, alın teriyle hayatını kazanma veya evlenip mutlu bir yaşam kurma gibi çabası da bulunmamaktadır. Rıdvan, yalnız olmayı ve yalnızlığı bir hayat felsefesi olarak benimseyip kaderine razı olmuş bir karakterdir. Ancak, tam bu sırada karşısına çıkan Güner'in bu yalnızlığını paylaşabilecek tek kişi olduğunu düşünür ve onu elde etmek için elinden geleni yapar.

Diğer ana karakter Güner ise, tıpkı Rıdvan gibi, yalnızlığı bir yaşam felsefesi olarak benimsemiş, güzel, kendi halinde, sıradan, zengin olmak veya sınıf atlamak gibi hırsları olmayan, tam tersine kaderine razı olmuş bir karakterdir. Güner de, yalnızlığını paylaşacak doğru insana rastlayamadığı için kendisini son derece yalnız hissetmektedir. Kendisine tutkulu bir aşk duyan Ali'den hoşlanmayan Güner, onun gücünden ve tehditlerinden korkmaktadır. Ancak Rıdvan ile tanışınca her türlü riski alarak onun peşinden gider.

**3.6.3.1.7. Yan Karakterler:** Filmdeki başlıca yan karakter Ali'dir. Ali, giyimi, kuşamı, jestleri, mimikleri, hareketleri ile, Amerikan suç filmlerindeki gangsterlere benzer. Havalı, kabadayı, şiddetten hoşlanan, cesur, tutkulu, soğukkanlı, yakışıklı, zengin, orta yaşlı ve maço bir erkek olan Ali, tek aşkı Güner'i tekrar kazanabilmek umuduyla, hayatının en büyük kazancı olabilecek işten vazgeçebilecek bir karakterdir. Ali, aynı zamanda filmdeki çatışmayı yaratan, ana karakterlerin mutlu yaşamını ve sıradan hayatlarını tehdit eden filmin başlıca karşıt karakteridir.

Filmdeki diğer yan karakterler, Feyzullah, Sabri ve Melehât'dir. Feyzullah, dinine ve geleneklerine son derece bağlı görünen, ancak yasa dışı işlere bulaşmış, yaşlı, hasta, ticaretle uğraşan, içini para hırsı bürümüş ve bunu hayatta amaç edinmiş bir karakterdir. Sabri, Güner'e duyduğu çaresiz, ümitsiz ve tutkulu aşkı hiç bir zaman ona açmaya cesaret edememiş, ettiği zaman ise, ondan karşılık bulamadığı için kendi yalnızlığına gömülmüş, içine kapanık, kimseyle konuşmayan, müziğe karşı yetenekli, genç, yakışıklı, hüznü ve

romantik bir karakterdir. Güner'in en yakın dostu ve sırdaşı olan Melahât ise; mahalle ağzı ile konuşan, sözünü esirgemeyen, gerektiğinde erkeklere kafa tutan, cesur, mert, cilveli, neşeli, görmüş geçirmiş bir karakterdir.

**3.6.3.1.8. Tema:** “Yasadışı işlere bulaşan insanlar, bir şekilde mutlaka yaptıklarının bedelini öderken; genellikle sevdikleriyle ve mutlu bir beraberlik kurma şansları yoktur. Dürüst ve namuslu olan insanlar ise, her zaman için, sevdiği insana kavuşarak ödüllendirilir.”

### 3.6.3.2. Sinematografi

**3.6.3.2.1. Kamera Hareketleri:** Yalnızlar Rıhtımı filminde, Akad'ın en çok kullandığı kamera hareketi, sağa veya sola çevrinmedir (pan). Filmin başında, jenerik akarken, ekranda “yönetmen” yazısı belirir ve kamera sağa çevrinerek (pan) bir ahşap sandık üzerinde “Lütfi Ö. Akad-İstanbul” yazdığı görülür. Jenerikle birlikte başlamış olan “Yalnızlar Rıhtımı” şarkısı, Akad'ın isminin görünmesi ile sona erer ve uzaktan, Sarı, yol boyunca koşarak kameraya doğru yaklaşır.

Hemen sonra gelen sahnede, Ali, bara doğru yürürken kamera çevrinme ile onu takip eder. Ali bir süre barda durup eğlenen müşterileri izler ve daha sonra, soldan çıkar. Kamera, sağa çevrinerek, bize sahneyi ve orkestrayı gösterir. Çünkü, bir orkestra üyesi Güner'i sahneye davet etmektedir. Akad, tek çekimde, çevrinme hareketini her iki amaç için kullanmıştır. Akad, bu hareketle, sahnede yer alan özneyi, yani oyuncuyu, kompozisyonun merkezinde tutmuş, izleyicinin dikkatini ise, çerçeve içindeki belirli ve ilgili bir noktaya yönlendirmiştir.

Güner, sahnede her şarkı söyleyişinde, ilginin merkezidir, bu yüzden sürekli çevrinme ile izlenir. Müşteriler arasında akordeonunu çalarken, bir yandan da Rıdvan'ı veya Güner'i gizlice izleyen Sabri de ilginin merkezi olduğundan, çevrinme hareketi ile takip edilir. Sarı ile Rifat'a, depoda aralarındaki muhbirin Sabri olduğunu söyleyerek merdiven altına yürüyen Şükrü ya da Feyzullah, getirdiği paraları sayarken dükkanın diğer tarafına yürüyerek Feyzullah'ın çerçeve dışında kalmasını sağlayan Simon da kompozisyonun merkezi olduğu için çevrinme ile izlenir.

Akad'ın, çerçeve içinde dikkati belirli bir noktaya yönlendirme amaçlı çevrinme hareketi, kendisini çeşitli şekillerde belli eder. Örneğin, Melahât ile Hamdi, dans etmek için Rıdvan'ı barda yalnız bıraktığında, kamera sola çevrinerek, Rıdvan'ın arkasında, barda sızmış vaziyetteki Güner'i çerçeveye sokar. Şükrü'nün, Sabri'yi öldürmek için gece bara geldiği sahnede, kamera sola çevrinerek, yakın çekimde, ters konmuş bir sandalyenin bacakları arkasından Şükrü'yü gösterir. Yapılan bu çevrinmeler ile, önemli olan hareketler izlenir, çerçevedeki kişi ve nesnelerin yerine yeni varlık ve görüntüler sokularak, izleyicinin dikkat ve ilgisi çekilir.

Bir diğer sahnede, Şükrü, depoda, Sarı'dan Rıfat'ı öldürmesini ister ve Feyzullah ile birlikte çıkar. Onların depodan çıkışını, merdiven basamaklarının altından gösteren kamera, yavaşça sola çevrinir ve yakın planda Sarı'nın endişeli yüzü görünür. Akad'ın kamerası, yaptığı bu çevrinme hareketleri ile izleyicinin dikkatini özel bir ilgi noktasına çekmekte, böylece, sonraki sahnelerde yaşanabilecek şüphe ve gerilim unsurlarını izleyiciye hissettirmektedir.

Akad'ın, bu filmde kullandığı bir başka kamera hareketi ise, vinç (crane) hareketidir. Yönetmen bunu filmde üç kez uygular. İlki iç mekânda gerçekleşmektedir. Rıfat Ali'nin ofisine gelmiş ve Feyzullah'ın bara gelmeyeceğini haber vermektedir. Ali kameraya bakmaktadır, sonra sırtını döner ve kamera hafifçe oda içinde yükselir. Adamlarına gerekli talimatı veren Ali odayı terk eder. Kamera, sağa çevrinme ile onun çıkışını izler. Böylece, hiç kesme yapılmadan, tek çekim ile Ali'nin bu habere verdiği tepki ve sonraki aksiyonu görüntülenmiş olur.

Diğer iki vinç hareketi dış mekândadır. İlkinde, Güner'i telefonla arayan fakat bulamayan Rıdvan, üzgün bir şekilde, tek başına limanda yürüyerek uzaklaşır. Kamera yükselerek, genel çekim ve üst açı ölçeğine gelir. Bu vinç hareketi, hemen sonra sola yapılan bir çevrinme ile devam ederek, limanda demirli gemileri, denizi ve kıyıyı gösterir. Bu sırada vinç hareketi devam etmektedir. İkincisi, filmin final sahnesidir; Ali ile dövüşerek onu alt eden Rıdvan, Güner'le birlikte, yağmurlu bir gecede, ıssız limanda yürüyerek uzaklaşır. Kamera, yine ilkinde olduğu gibi, yavaşça yükselmeye başlar. Bu

yükselme ve üst açılı çekim hareketleri, karakterlerin içinde bulunduğu yalnızlık halini betimlemekte ve vurgulamaktadır.

Akad'ın filmde kullandığı bir diğer kamera hareketi ise kaydırmadır (dolly). İki ayrı sahnede kullanılan bu hareketin, birincisi iç mekândadır. Barda çalışan kadınlar, tuvalet masalarında oturmuş makyajlarını yaparken, kamera, dolly ile sağa doğru aynaların arkasından kayarak, aynaların özneline onları görüntüler. Bu hareket, diğer kadınların aksine, hazırlanmak yerine içki içen Güner'e geldiğinde, son bulur. Bu kaydırma hareketi ve aynanın özneline yapılan çekimlerle, yönetmen izleyicisine, karakterlerinin içinde bulunduğu fizikî koşulları sergilemeye çalışır ve bu bağlamda bir değerlendirme yapılmasını ister, olayın geçtiği yerin neresi olduğunu izleyiciye göstererek bilgi verir, izleyiciye bulunduğu yeri anımsatır.

İkinci kaydırma hareketi ise bundan farklı olarak, Şükrü ve Feyzullah'ın kayıkla kaçmaya çalıştığı sahnede kullanılmıştır. Kürekleri çeken Şükrü'ye öne kaydırma (dolly-in) yapılırken, karşısında, kucığında para çantası ile oturan Feyzullah'a geriye kaydırma (dolly-out) uygulanır. Yönetmen bu çekimlerle izleyicisine, oyuncularının gerçekten de denizde giden bir kayık içinde olduğunu hissettirmeye çalışır. Çünkü, bu kaydırma hareketleri, Şükrü'nün kürek çekmeyi bırakmasıyla sona erer.

Bu filmde Akad'ın kullandığı bir başka kamera hareketi ise yukarı ve aşağı çevrinme (tilt) hareketidir. Bu çevrinme hareketinin yönü, onun karakterleri ile uyumludur. Örneğin, Güner, Ali onun odasına geldiği zaman, öne kapaklanıp ağlamaya başladığında ve Rıdvan'la çiçek açmış ağaçlar arasında dolaştığı sahnelerde, sürekli aşağı çevrinme (tilt-down) ile gösterilmektedir. Akad'ın, burada Güner'e yaptığı çevrinme hareketi, onun karakteri ile doğru orantılı olarak üzüntü, kırgınlık, keder, kısılmışlık, küçüklük, acı hayal kırıklığı ve zayıflık anlamındadır. Ali için, sadece yukarı çevrinme (tilt-up) hareketi kullanılmıştır. Örneğin, Ali, filmin başında ilk görüldüğü sahnede, telefon ile konuşurken; ya da, Melahât'i, gürültü yapıyor diye Güner'in odasından kovduğu ve kızın peşinden odanın içinde yürüdüğü sahneler, yukarı çevrinme ile gösterilir. Ali'ye yapılan çevrinme hareketiyle, onun gücü, yetkesi ve otoritesi vurgulanmaktadır.

Filmde, iki yukarı çevrinme hareketi daha vardır. Birincisi, Rıdvan'ın, Güner'i izlemek için bara gittiği sahnedir. Yakın çekim ve üst açıdan, bir bardak içindeki beyaz bir çiçek görüntüsünden sonra, kamera yukarı çevrinme yaparak, masada tek başına oturmuş, Güner'i izleyen Rıdvan'ı gösterir. Buradaki çevrinme hareketi, nesne ve karakter arasında neden-sonuç ilişkisi kurma amaçlıdır. Çünkü bu sahnenin sonunda Ali, Rıdvan'ı tehdit edip giderken, masadaki bardağı devirince, yakın çekimde devrilmiş bardak ve çiçek gösterilir. Diğer çevrinme hareketi, depodaki sahnededir. Sarı ve Rıfat, Feyzullah'ın uyuduğu bir sırada, gizlice onun para çantasını açmak isterler. Tam bu sırada Feyzullah uyanır ve kamera, para çantasından, etrafına bakınan ve elindeki fotoğrafları belli etmeden yere atmaya çalışan Feyzullah'a doğru yukarı çevrinme yapar. Bu sahnedeki çevrinme hareketi de, tıpkı diğerinde olduğu gibi, nesne ile karakter arasında ilişki kurmaya yöneliktir.

**3.6.3.2.2. Çekim Ölçekleri:** Akad'ın, bu filmde izleyici, herhangi bir karakter ile özdeşleşmeden, yalnızca anlatılan öyküye odaklanarak, sanki sahnede yer alan bir üçüncü şahıs gibi mevcut olan durumu izler. Çünkü Akad, filmde en çok (244 kez) orta çekim ölçeğini kullanmıştır.

Orta çekimden sonra en fazla kullanılan ölçek, (77 kez) göğüs çekim ölçeğidir. Akad, göğüs çekim ölçeğiyle, karakterleri arasındaki sevgi, kin, intikam ve nefret gibi duyguları yansıtarak, kişisel ilişkileri verir. Göğüs çekiminde, mekânı önemsizleştiren Akad, karakterleri ön plâna çıkarır, kişisel ilişkileri vurgular, karakterlerinin duygusal yönden karşılıklı durumlarını, tutumlarını ve tepkilerini sergiler, aralarındaki yakın ilişkileri verir.

Akad, baş çekim ölçeğinin hiç kullanılmadığı filmde, genel (15 kez) ve boy (36 kez) çekim ölçeklerini kullanmış, yakın (6 kez) çekim ölçeğine ise çok az başvurmuştur. Akad, filmde, karakterleri ile duygusal bir yakınlaşma içine girmek veya onların psikolojik yapılarını yalnızca birer birey olarak sergilemek istemez. Karakterleri ile samimiyet yaratarak, izleyicinin karakterler ile özdeşleştirmesini ve onların psikolojik yapılarını yansıtırma amacını taşımaz. Akad, bunun yerine, karakterlerinin düşüncelerini, duygularını, davranışlarını ve hareketlerini önemli hale getiren orta çekim ölçeğini yeğler. Psikolojik

çözümlemenin yerini, daha çok, dramatik öğeye bırakır. Karakterlerin davranışları, yakın çevreleri ile ilişkileri, diğer kişilerle ilişkileri, karşı tepkileri ve dramatik gelişimleri vurgulanır.

### 3.6.3.3. Mizansen

**3.6.3.3.1. Çerçeveleme:** Yönetmen filmde, çerçeve içindeki figürlerin hareketlerini kontrol etmiş, orta-arka ve ön plandaki görsel kompozisyonu düzenlemiş, farklı aydınlatma yöntemleri kullanmıştır. Örneğin, filmin ilk sahnelerinde, Rıdvan, gemisinin güvertesinden İstanbul'u izlerken, alt açıdan, üzerindeki lâmba ve puslu, gri, bulutlu hava ile çerçevesizdir. Akad, bu sahneye, filmin atmosferinin "hüzünlü" havasını izleyiciye en başta bildirmiş olur, film boyunca bu atmosfer hiç değişmeyecektir.

Akad, filmdeki kadın kahramanının yalnızlığını ve çaresizliğini, onun için sürekli bir tehdit ve korku unsuru oluşturan Ali ile görüntüleyerek vermiştir. Örneğin, Melahât, sarhoş Güner'i ayıltmaya çalışırken, Güner solda, Melahât ise sağdadır. Birden, arka planda ve ikisinin arasında, ortada, elinde sigarası ile Ali belirir. Yine başka bir sahnede, Ali, Güner'den hesap sorarken, arkada solda duvara yaslanmıştır; Güner ise, önde sağda, boş gözlerle çerçeve dışına bakmaktadır.

Yönetmen, Sabri karakterinin umutsuzluğunu, çaresizliğini ve yalnızlığını yansıtırken de, aynı yöntemlere başvurur. Örneğin, gece bardan Güner'e telefon eden fakat ulaşamayan Sabri, barın uzak köşesinden yürüyerek, soldan çerçeveyi terk eder ve hemen sonra akordeon sesi duyulur. İzleyici, Sabri'nin her zamanki gibi, tek başına sahnede akordeon çaldığını anlar.

Bir sonraki çekimde, Ali bara gelir ve Sabri'ye, Güner'i sorar. Çerçeve, solda arka planda Sabri, sağda önde ise, sırtı kameraya dönük Ali yer almaktadır. Ali gidince, Sabri yürüyerek ve çalmaya devam ederek, kameraya yaklaşır ve sağ önde yer alır. Akad, bu sahnede, hareketi kameraya değil de oyuncusuna yaptırarak, hem kesmeye başvurmadan, çekim ölçeğinin ve dolayısıyla çerçevenin değişmesini sağlar, hem de Sabri'nin yalnızlığını, yaşadığı ve içinde bulunduğu ortam ile yansıtır.

**3.6.3.3.2. Aydınlatma:** Filmin çoğu iç mekânda geçtiği, dış çekimlerin büyük bir kısmı da gece sahnesinden oluştuğu için, aydınlatma daha da önem kazanmaktadır. Akad

filminde, yüksek kontrastlı (high-contrast) aydınlatmayı tercih etmiştir. İç mekân çekimlerinde yüksek kontrast oluşturan sert ışıklar ve bu ışıklarda nesnelere oluşan dramatik gölgeler yaratılmıştır. Filmin büyük bir kısmının geçtiği bar, bu film için özel olarak oluşturulmuş, bu nedenle, burada geçen sahnelerdeki aydınlatmaya yönetmen ayrı bir önem vermiştir. Örneğin, Güner'in her sahneye çıkıp şarkı söylediğinde, yüzünde, karakterinin hüznünü yansıtan spotlight bir aydınlatma olduğu görülür. Aynı aydınlatma yöntemi, onu izlemeye gelerek, gerek tek başına masada, gerekse barda oturan Rıdvan'ın yüzünde de vardır. Akad, bu iki kahramanın hüznelerini ve yalnızlıklarını, uyguladığı aydınlatma yöntemleri ile de vurgulamak istemektedir.

Yalnızlar Rıhtımı'nın bu iki ana kahramanının yanı sıra, yan karakterleri de önemlidir. Özellikle, ticaret ile uğraşan dindar görünüşlü Feyzullah karakteri, filmde öne çıkmaktadır. Feyzullah, bir yandan geleneksel değerlere ve dinsel inançlara sıkı sıkıya bağlı görünmekte, bir yandan da, dolar kaçakçılığı yapan bir çetenin, gözünü para hırsı bürümüş bir üyesidir. Akad bu karakteriyle, Türkiye'de büyük bir sorun olan din ve inanç istismarlığı konusuna dikkat çekmek istemiştir. Bu tezat özellikleri içinde barındıran Feyzullah, yapılan aydınlatmalar ile daha da vurgulanır. Örneğin, Feyzullah, ilk görüldüğü sahnede, Ali'nin ofisinin ortasında, bir koltukta yüzü karanlık oturmakta ve elindeki tesbihi çekmektedir. Odadaki diğer adamlar açık bir şekilde görülmekte iken, Feyzullah, Ali onun yüzüne masadaki çalışma lambasını tutunca ilk kez tamamen görülür. Yine, aynı odadaki bir başka sahnede, Şükrü "Para ile iman kimde olduğu belli olmaz." dedikten sonra herkes Feyzullah'a bakar. Feyzullah ise, yüzü spot ışık ile aydınlatılmış bir şekilde onlara bakar, imâlî bir şekilde ve yine aynı koltukta oturarak tesbihini çekmeye devam eder.

Akad'ın, gerçekçi ve doğal aydınlatma yöntemleri, bu sahnelerle sınırlı kalmaz. Şükrü ofiste Melahât'ın ağzından laf almaya çalışırken, bir yandan da masadaki çalışma lâmbasını açıp kapayarak, onunla oynar. Böylece, oda bir aydınlık bir karanlık hale gelir. Başka bir sahnede, Feyzullah, depoya saklandığı zaman dışarıdan Ali'nin gelişi, deponun açılan ve kapanan kapısının Feyzullah'ın yüzünde yansıttığı ışık ile hissettirilmiştir.

Filmin, yalnız ve hüznü yan karakteri Sabri, öldürüldüğü sahnede, koyu gölgelerin hakim olduğu az ışıklı bir düşük anahtar (low key) aydınlatma ile görüntülenmiştir. Sahnede tek başına akordeon çalan Sabri, döner ve Şükrü'yü görür, fakat yine de çalmaya

devam eder. Kaderine razı olmuş bir görüntü çizen Sabri, Şükrü tarafından tek kurşunla öldürüldüğü zaman, akordeonu ile birlikte yere yığılır ve karede sadece müzik âleti kalır. Işık, dağınık gölge ve atmosfer yaratarak, bu sahnedeki gerilimi artırmıştır. Başka bir gerilimli sahne, Feyzullah ile Şükrü'nün, filmin sonunda kayıkla kaçmaya çalıştıkları sahnedir. Akad, yağmurlu ve gece geçen bu sahnede, her iki karakterini de dolgu ve arka ışıklarla aydınlatarak, izleyiciye, yaklaşan tehlikeyi hissettirmeyi amaçlamıştır. Çünkü, bir sonraki sahnede, Feyzullah ve Şükrü, para için kavga ederken, denize düşerek ölürlür.

**3.6.3.3.3. Dekor ve Kostüm:** Filmdeki dış çekimler Galata Limanı ve civarında yapılmıştır. Filmde kullanılan diğer mekânlar ise, bar, geminin güvertesi, kaptan köşkü, Güner'in oteldeki ve bardaki odası, resepsiyon, Ali'nin ofisi, Feyzullah'ın dükkânı, depo, limandaki bir telefon kulübesi ile liman ve Sabri'nin takip edildiği caddelerdir.

Filmdeki oyuncuların kostümleri, canlandırdıkları tipler ile son derece uyum göstermektedir. Özellikle "Amerikan" lakaplı Ali, elinden hiç düşürmediği purosunu, ağzındaki sakızı ve Amerikan gangster filmlerinden fırlamış izlenimi veren jestleri, mimikleri, davranışları ve kostümleri ile, filmde ayrı bir öneme sahiptir. Çetenin inançlarına ve geleneklerine en bağlı, ama bir o kadar da en para düşkününü elemanı Feyzullah ise, ideolojisini birebir yansıtan kıyafetleri ve sakalları ile, en az Ali kadar öne çıkmaktadır.

#### 3.6.3.4. Kurgu

Akad, bu filmde de bütüncül kurgu anlayışını benimsenmiştir. Temayı oluşturacak olaylar, gerçek yaşamdaki gibi doğal sıralama şeklinde verilmektedir. Böylece kurgu, olaylara neden-sonuç ilişkisi açısından bakılmasını sağlamaktadır. Olaylar gerçek zamandaki gibi başlar, gelişir ve biter. Bu olaylar anlatım bakımından koşut gelişim (paralel) kurgusu içinde sunulmaktadır. Bir başka deyişle, farklı mekânlarda aynı zaman dilimi içinde ortaya çıkan olaylar, birbiri ardına çapraz kesmelerle eklenmiştir.

Yönetmen filmde, noktalama işaretlerinden en çok kesmeyi (cut) kullanmıştır. Açılma (fade-in) ve kararmanın (fade-out) kullanıldığı yerler ise, aksiyonlar ve sahneler arasındaki zaman geçişini belirtmek amaçlıdır. Örneğin, Ali Güner'e sarılarak onu asla bırakmayacağını söyler; kararına ile geçilen diğer sahnede, Güner ve Rıdvan deniz

kenarında kuma uzanmıştır. Başka bir sahnede Şükrü, bara giderek Sabri'yi öldürür. Çerçeve de yalnızca Sabri'nin akordeonu var iken, kararına ile, Ali'nin, depoda Sarı ve Rıfat'ı, güldükleri için azarladığı sahneye geçilir.

Akad, bindirme (dissolve) tekniğini, aralarında daha az zaman farkı bulunan aksiyonlar için kullanmıştır. Örneğin, Feyzullah, Simon'un getirdiği paraları saymaya başlarken, Simon da odanın bir kösesine çekilir. Bu sahnede, yapılan bir bindirme ile, zaman geçişi yansıtılır. Bir sonraki çekimde, Feyzullah parayı saymayı bitirerek, çantasına koyar. Bir başka sahnede, Sabri, Güner'in sahne odasındadır ve ondan kendisi ile kaçmasını ister. Bindirme ile yapılan geçişten sonra gelen çekimde, Güner, sahnede şarkısını söylerken, Sabri de onun arkasında akordeonunu çalmaktadır.

Güner ve Rıdvan'ın, hem göl kenarında, hem de çiçek açmış ağaçlar arasında geçen sahnelerde, Akad, zaman geçişini, kamerasını hızla kendi ekseni etrafında çevrinenek anlatır. Zaman geçişlerini anlatmak için başvurulan bu yöntem, aynı dönemin Türk filmlerinde çoğunlukla kullanılmıştır.

### 3.6.3.5. Ses

Yalnızlar Rıhtımı'nda, diyaloglar Lütfi Akad'a aittir. Akad, başta Melahât ve Feyzullah olmak üzere, çeşitli karakterleri senaryosuna ekleyerek, Atilla İlhan'ın, filmin Fransız versiyonundan etkilenerek yazmış olduğu öyküyü değiştirerek, onu 50'li yılların Türk toplumuna uyarlamaya çalışmıştır. Bu nedenle, Akad'ın diyaloglarında halk deyişlerinin fazla olması ve kullanılan dilin günlük konuşma dili, daha çok da sokak ağzı denilebilecek, İstanbul'un "külhanbeyi" geleneğinden gelen argolu, ağdalı cümlelerle kurulu bir dil olduğu göze çarpmaktadır.

Örneğin, Ali'nin, bu işten sonra mesleği bırakıp namuslu başka işler ile uğraşacağını söylemesi üzerine, Feyzullah: "Ne yani? Biz namusumuzla ticaret yapmıyor muyuz? Ticarete korkusuz iş olur mu? Alışveriş dedin mi gözünü açacaksın, bir teneke peynir al göreyim seni, gözünü açmadan." diye çıkışır. Başka bir sahnede, Melahât, Hamdi'nin odasına çıkmasına sinirlenen otel görevlisine; "Ne oluyor be? Posta koyan koyana ? Bas git hadi, kendi işine bak. Otel otel değil yol geçen hanı mübarek." diye karşılık verir.

Akad, yazdığı bu diyaloglar yardımı ile, karakterlerinin özelliklerini izleyicisine sunmaktadır. Ali'nin, alacağı parayı bırakarak Güner'in peşinden gitmesi üzerine, Şükrü Feyzullah'a şöyle der: "Herkesin bir tutkusu var işte. Kiminin maç, kiminin para, kiminin kadın. Bununki de kendisi. Fiyakalı bir davranış için feda etmeyeceği şey yoktur. Ali de Amerikan filmlerinde yaşadığını sanır, purosunu, çikleti, yüzü hep oradan". Akad, bazen bu diyaloglarında mecazi bir anlatımı tercih eder. Güner'i izlemeye giden Rıdvan, gelip masasına oturan Ali'ye şöyle söyler: "Limanı bulanık bulduk, dibi de batacak olacak. Demiri taktırdık, kurtarınca gideriz artık." Ali'nin "Demiri bıraksan iyi olacak. Gönlün bahar istiyorsa başka limana, burada çürük meyveden başka bir şey bulamazsın." sözüne Rıdvan; "Biz gemiciler kolay kolay demir bırakmayız." diye karşılık verir.

Akad, filmle aynı adı taşıyan ve bu film için yazılan, sözleri Atilla İlhan'a bestesi Necdet Koyutürk'e ait tangoyu, filmin çoğu sahnesinde kullanmıştır. Güner'in filmde birçok kere söylediği, filmin açılış ve kapanış sahnelerinde de kullanılan bu şarkının sözleri ise şöyledir:

*Martılar çığlık çığlığa her akşam*

*Bir büyük rüzgar dağıtır şarkılarımı*

*İçim boş gemiler boş nereye baksam*

*Ölüm gibi susar Yalnızlar Rıhtımı*

*Yalnızım yalnızlık tutuyor kan gibi*

*Bu korku yalnızlık korkusu gözlerimdeki*

*Bu sabah yapayalnız öleceğim belki*

*Ardımdan ağlayacak Yalnızlar Rıhtımı*

Filmin melankolik atmosferini pekiştirerek görüntülere eşlik eden bu şarkı, aynı zamanda filmdeki karakterin yalnızlığını da son derece başarılı bir şekilde dile getirerek

yanstır. Güner'e ümitsizce tutkun olan ve orkestrasında akordeon çalan Sabri de, ne zaman kendi düşünceleri ve hayalleri ile yalnız kalsa, kendi kendine bu şarkıyı çalmaktadır. Bir anlamda, bu şarkı, tıpkı Güner, Rıdvan ve hatta Ali gibi, onun da yalnızlığını simgelemektedir. Akad'ın, özgün ses kullanımı, şu sahnede de kendisini gösterir: Sabri, tek başına, boş barda yürüyerek çerçeveden çıkar. Kamera açısı veya pozisyonu değişmez. Birden, bu şarkıyı çalan bir akordeon sesi duyulur ve Sabri'nin sahnede tek başına bu şarkıyı çalmakta olduğu anlaşılır.

Akad, bu çeşit müzik kullanımını, diğer karakterleri için de uygulamaktadır. Örneğin, Güner ayna karşısında makyaj yaparken, bir yandan da Melahât ile konuşmaktadır. Birden, makyajını bırakır ve Rıdvan'dan bahseder. Tam bu anda, duygusal bir müzik başlar. Aynı müzik, Güner ve Rıdvan'ın bardaki ikinci karşılaşmalarında da duyulacaktır.

Akad, filmin şarkısını ve onun temasını andıran yan melodileri, aralarında hüznü sevgi ilişkisi bulunan karakterlerinin görüldüğü sahnelerde kullanarak, görüntüsünün dramatik vurgusunu desteklemektedir.

### 3.6.4. Üç Tekerlekli Bisiklet (1962)

#### 3.6.4.1. Anlatı Yapısı

Üç Tekerlekli Bisiklet, Orhan Kemal'in, sonradan romana dönüştürdüğü bir öyküsünden yola çıkılarak, Vedat Türkali tarafından senaryolaştırılmış bir filmidir. Film, işlediği bir cinayetten sonra, oğluyla yalnız yaşayan çamaşırcı bir kadının evine sığınan bir adamla, onu, bir baba ve koca olarak bağirlarına basan ana-oğulun öyküsünü anlatmaktadır.

**3.6.4.1.1. Sergileme:** Film, yaralı Ali'nin, ormanlık bir arazide peşindeki adamlardan kaçmasıyla başlar. Ali o gece kasabaya gelir ve saklanmak için kendisine bir ev ararken, tesadüfen Hacer'in evine girer. Kocasını dört yıl önce Almanya'ya çalışmaya gitmiş olan Hacer, oğlu ile yalnız yaşamakta ve geçimini çamaşırcılık yaparak kazanmaktadır.

**3.6.4.1.2. Çatışma:** Hacer, tam oğlunu uyutmuş ve yatmak üzere iken, birden karşısında yaralı Ali'yi bulur. Ali, Hacer'e, bir adam öldürdüğünü ve sabah olunca da çekip

gideceğini söyler. Genç kadın, zaten yaralı olan Ali'nin o gece tavan arasında saklanmasına ses çıkarmaz. Ali'nin amacı, hem öldürdüğü Arif Bey'in adamlarına, hem de işlediği cinayet için kendisini arayan polisler yakalanmadan, kaçmayı başarmaktır. Olay örgüsünü başlatan ana çatışma, Ali'nin Arif beyi öldürüp kaçması ve Hacer'in evine sığınmasıdır. Bundan sonra Ali, peşindekilere yakalanmadan izini kaybettirmek için elinden geleni yapacaktır.

Filmin ana çatışmasını, Ali'nin, işlediği cinayet nedeniyle peşindeki adamlara veya polise yakalanıp yakalanmayacağı oluştururken; diğer çatışmayı, Hacer'in, evine sakladığı Ali'yi ne yapacağı sorusu oluşturmaktadır. Hacer'in yaşadığı bir ikinci çatışma ise, kocası eve dönünce, genç kadının ne yapacağıdır. Filmde ana karakterlerin (protagonist) karşısında, onlara rakip ve düşman olan iki karşı karakter (antagonist) bulunmaktadır. Bu filmde birbirlerine karşıt amaçlar yüklenen karakterler, Ali-Peşindekiler(Polis ve Arif Beyin Adamları) ve Hacer-Kocası'dır. Aralarındaki ilişki "Cinayet-İntikam", "İlgi-Sevgi", "İlgisizlik-Sevgisizlik" kavramları temelinde gelişir ve çatışma bu kavramlara odaklanmıştır.

**3.6.4.1.3. Gelişme:** Sabah olunca, cinayet haberini alan polis ile öldürülen Arif Bey'in adamları kasabaya gelerek Ali'yi aramaya başlar. Yan karakterlerden biri olan Arif Bey'in adamı Aпти'nin amacı, öldürülen patronunun katili Ali'yi her ne pahasına olursa olsun bulmaktır. Bu amacını gerçekleştirmeye yönelik eylemi, yöreyi iyi tanıyan Topal Selim'e para vererek gözünü dört açmasını istemesidir.

Hacer'in oğlu Hasan, Ali'nin tavan arasında olduğunu bilmemektedir. Annesinin evde olmadığı bir sabah tavan arasına çıkan Hasan, burada uyuyan Ali'yi babası; zanneder. Ali de öyle imiş gibi davranır. Hacer'in amacı ise, bu sahnede ortaya konur ve onları bu şekilde gören Hacer, hoşlanmaya başladığı Ali'nin içinde bulunduğu durumdan kurtulması için, ona yardım etmeye karar verir.

Ali'nin artık yeni bir amacı vardır; kendisine yardım eden Hacer ve Hasan'a, ihtiyaç duydukları bir koca ve baba olabilmek. Bu amacını gerçekleştirmeye yönelik eyleme, Hasan'a, çok istediği üç tekerlekli bisikleti hediye ederek başlar. Başka bir gece, bulduğu her fırsatta Hacer'i taciz eden ve o gece zorla evine girerek genç kadına tecavüze kalkışan alacaklısı Yakup'u, sıkıştırdığı bir köşede döver.

Apti ve adamlarının kasabanın her yerinde Ali'yi araması ve bu sırada, Hacer'in, dört yıldır ortada görünmeyen kocası Reşat'ın dönmesi, ana karakterlerin amaçlarına ulaşması için birer karşıt eylem oluşturmaktadır. Filmde plot-point işlevi gören sahne, Selim'in, Hacer'in evine gizlice geldiği sahnedir. Ali'nin, Hacer'in evinde saklandığını anlayan Selim, onu uyarmak ve etrafının sarıldığını haber vermek için oraya gelir. Hacer'in ve Selim'in tüm yalvarmalarına karşın dışarı çıkan Ali, böylece doruk noktaya doğru yönlendirilmiş olur.

**3.6.4.1.4. Doruk Noktası:** Apti ile adamları, evden kaçmaya çalışan Ali'nin peşine düşerek onu takip eder. Ali, gerek peşindekileri, gerekse kısıtıldığı araba hurdalığında dövuştüğü tüm adamları alt etmeyi başarır. Tüm bu olayları uzaktan izleyen esas patron Emin Bey ise, adamlarının durumunu görünce, yenilgiyi kabullenerek kasabayı terk eder.

**3.6.4.1.5. Sonuç:** Emin Bey ve adamları gittikten hemen sonra olay yerine gelen polisler, Ali'yi tutuklar. Çok geçmeden Hacer, Hasan, Selim ve tüm diğer yan karakterler de oraya gelerek bu sahneyi izler. Hacer ve Hasan, kendileri için dönen gerçek "baba" ve "koca" Reşat'ı kabul etmek yerine, polisler tarafından götürülen Ali'nin peşinden giderler. Öykünün sonunda, hiçbir karakter amacına ulaşamaz. Filmin başından beri süren çatışmalar, ana karakterin uyguladığı şiddet ve polisin müdahalesi ile çözülür.

Cinayet işleyen Ali, peşindeki adamlardan kurtulmayı başarır, ancak polis tarafından yakalanır. Ali ile birlikte kaçmayı plânlayan Hacer ve Osman, gerçek baba yerine, tutuklanan Ali'nin peşinden giderek, onu bekleyeceklerinin işaretini verir. Anne ve çocuk, gerçek baba ve koca olan adam yerine, kendilerine bu rolde davranan hiç tanımadıkları bir yabancıyı seçer. Aileyi bir arada tutan şeyin sevgi, saygı, emek ve dayanışma gerektirdiği vurgulanır. Bunları yapan, koruyucu baba/koca kimliğine uygun davranışları gösteren, gerçek baba/koca olmasa da, aile içindeki yerini alır.

**3.6.4.1.6. Ana Karakterler:** Filmin ana karakterleri Ali ve Hacer'dir. Ali, babasından kalmış mandıra dışında bir mal varlığı olmayan, yakışıklı, dürüst, namuslu, kendi halinde, hırsı olmayan, sıradan bir insandır. Alın teriyle hayatını kazanma çabası içindeyken, mandirasında gözü olan Arif Bey'in tehditleri ve zorlamasıyla hayatı cehenneme döner. Normal ve sıradan bir vatandaş iken şiddete zorlanır; cinayet işler,

peşindekilerden ve polisten kaçar, onlarla dövüşür, sonunda yakalanır ve hapse girer. Ali, polise direnmeden teslim olur. Bunun en büyük nedeni, Hacer ile Hasan'ın, kendisini bekleyecek olmasıdır.

Diğer ana karakter Hacer, Diyarbakır'dan göçmüş, güzel, namuslu, kendi halinde, sıradan, yaşamını çamaşırcılık yaparak kazanan, fakir, kendisini oğlunu yetiştirmeye adanmış, fedakâr bir kadındır. Hacer, yıllardır haber alamadığı gerçek kocası yerine, kendisi ve oğlu ile ilgilenen, sevgi gösteren bir kanun kaçağını koca ve çocuğunun babası olarak kabul eder. Finalde, Ali'nin polislere teslim olmasında büyük rol oynayan Hacer, oğlu ile birlikte onun peşinden giderek, onu bekleyeceğini gösterir.

**3.6.4.1.7. Yan Karakterler:** Filmdeki başlıca yan karakter Hasan'dır. Hasan, baba sevgisine ve ilgisine muhtaç, annesi tarafından büyütüldüğü için annesine düşkün, söz dinleyen, zeki ve cesur, dört yaşında bir çocuktur. Selim, Arif bey tarafından topal bırakıldığı için, ona karşı gizlice kin besleyen, fakat özünden ötürü onun adamlarından çekinen, iş bitirici, zeki, şakacı, sözüne güvenilen, yoksul bir karakterdir. Yakup, kadınlara düşkün, patavatsız, yalancı, korkak, beceriksiz, arkadaşlarının alay konusu olan, yalnız yaşadığı ve kendisine borcu olduğu için Hacer'de gözü olan, ona tecavüze kalkışan, ahlâksız bir karakterdir.

**3.6.4.1.8. Tema:** Filmin ana teması, "Haklı nedenlerden de olsa, cinayet işleyen bir insan, bu suçun yasal cezasını çekmelidir. Suçlu da olsa, bir kadına ve çocuğa sevgi, merhamet ve iyilikle davranan erkek, onları kazanır." şeklindedir.

### 3.6.4.2. Sinematografi

**3.6.4.2.1. Kamera Hareketleri:** Akad'ın, filmde en çok kullandığı kamera hareketi, diğer filmlerinde olduğu gibi, çerçeve içinde yer alan oyuncuyu kompozisyonun merkezinde tutmayı ve izleyicinin dikkatini çerçeve içindeki belirli bir noktaya yönlendirmeyi amaçlayan, çevrinmedir.

Yönetmenin filmde en çok kullandığı (46 kez) ikinci hareket, öne ve arkaya doğru yapılan kaydırmadır. Akad'ın bu kaydırmalardaki amacı çeşitlidir; ya karakterlerin duygusal yoğunluğunu sergileyerek, öyküdeki anahtar bir parçanın altını çizmek, ya öznel

çekimi vurgulamak, ya da, ekran içindeki ve dışındaki alanı düzenlemektir. Tüm bu kaydırmalar, filmin ve öykünün anlatı yapısını desteklemektedir.

Filmde, ana ve yan karakterlere doğru yapılan kaydırmalar, onların, o anki duygusal tepkilerini yansıtmaktadır. Kaydırma hareketi ne kadar hızlı ise, karakterin anlık tepkisi o kadar yoğun ve beklenmediktir. Kaydırma hızlı yapıldığında, varlık ve görünümünün beklenmedik özellikleri, durumları ortaya çıkar ki, bu da, kaydırma hareketine dramatik özellik kazandırır.

Örneğin, Hasan'ın, babasının ne zaman geleceğini sorduğunda, Hâcer'in hüznünlendiği; Ali'nin, gece eve gizlice girişinde, onları korkuttuğu için özür dilediği; tavan arasında, Ali'nin, Hacer'in kendisini ele vereceğini düşündüğü ve onu yemek yerken izlediği sahnelerde, öne doğru yavaş kaydırma yapılmıştır. Çünkü, bu sahnelerde, karakterlerde duygusal bir yakınlaşma, yoğunluk vardır ve bu, yavaş yavaş oluşmaktadır. Ancak, Hasan'ın, tavan arasına açılan kapağa baktığı ve yukarı çıkıp, yaralı yatan Ali'yi bulduğu; Reşat'ın, Hasan'dan "Benim babam var" lafını duyduğu sahnelerde, öne doğru hızlı kaydırma yapılmıştır. Çünkü, bu sahnelerde, karakterlerin duygusal tepkileri yoğun ve hızlı bir şekilde, o an oluşmuştur.

Akad, filmde çok fazla öznel çekim açısı kullanmış ve bunları kaydırma hareketleri ile desteklemiştir. Örneğin, Ali, eve ilk girdiğinde, Hâcer'den, odasına gidip kapısını kapatmasını ister ve kamera geriye doğru kayar. Sonraki çekimde, Hâcer'in odasında olduğunu görürüz. Bir başka örnek, Ali'nin, gece kasabaya ilk gelişinde, kendisine saklanacak bir ev aradığı sahnedir. Ağaçların arasından gördüğü Gülten'in çığığı üzerine oradan kaçan Ali, kendisine saklanacak bir ev arar. Kamera, Ali'nin öznelinden sola doğru kaydırma hareketi yaparak, sırasıyla yaprakları, evlerinin önünde oturan iki adamı ve bir köpeği görüntüler. Aynı çekim ve kamera hareketi, Gülten'in, ertesi sabah polisler'e olan biteni anlattığı sahnede tekrarlanır. Bu kez, öznel çekim yapılan Ali değil, onun izlerini takip eden komiserdir.

Akad'ın kamerası, kaydırma hareketi ile ekran içindeki ve dışındaki alanı da düzenler. Örneğin, Topal Selim'in, Ali'nin Hacer'in evinde kaldığını anladığı ve onları bastığı sahne, buna güzel bir örnektir. Selim, cebinden bir sigara çıkartarak Ali'ye verir ve

onu yakar. Kamera öne doğru kaymaya başlar ve Ali, Selim, Hacer'den oluşan orta çekim, Ali ve Selim'den oluşan göğüs çekime dönüşür. Böylece, sahneye yeni girmekte olan karakter gösterilir, görüş alanı değiştirilir ve çekim ölçeğinde değişiklik yapılır, izleyicinin dikkati belirli bir noktada toplanır.

Sonraki çekim, filmin en uzun kesmesiz sahnesidir. Bu üçlüyü orta çekimde görürüz. Selim, onları dikkatli olmaları için uyarır ve kapıya (bize) doğru yürürken, kamera geriye doğru kayar. Çerçeve Ali ve Hacer kalır. Ali, başına gelenleri anlatmaya başlarken, yüzünü kameraya döner ve bu anda, öne doğru kaydırma yapılır. Zaten, bu sahne ile birlikte, flashback başlar. Oyuncuya doğru yapılan yavaş kaydırma ile izleyici hazırlanır, önemli bir şeye tanık olacağı konusunda bir etki yaratılır.

Yönetmenin kullandığı diğer kaydırma hareketi, başrol oyuncularından sağa veya sola, siyaha doğru olan kaydırmadır. Bu hareket, yalnızca ana karakterler için kullanılmıştır. Örneğin, Hâcer ve Ali'nin, ayrı ayrı, yattıkları yerden birbirlerini düşündüğü sahnede, Akad bu hareketi kullanır. Kamera, yakın çekimde, siyahtan, yaralı ve uzanmış Ali'nin yüzüne, oradan tekrar siyaha doğru kaydırma yapar; sonra bunu, yatağında uzanmış Hâcer için aynı şekilde tekrarlar. Bu kamera hareketi Ali ve Hâcer'in seviştiği gece de tekrarlanır. Kamera, yere yatmış öpüşen çiftin yüzünden sola doğru kayarak, birbirine kenetlenmiş ellerini, sonra da siyah boşluğu görüntüler. Akad böylece, karakterleri arasında gerçekleşebilecek muhtemel bir cinsel ilişkiyi göstermekten kaçınır, yalnızca, onu imâ etmekle yetinir.

Filmde, çok az başvurulan hareket, optik kaydırmadır (zoom). Hâcer, Ali'nin yanına çıktığı zaman, aşağıda merdivenin yanında terliklerini bırakmıştır. Bu sahnede, üst açıdan Hâcer'in terliklerine doğru yakın çekim olana dek, optik kaydırma yapılır. Bu hareket, Hâcer'in Ali ile olan duygusal yaklaşmasının başlangıcına işaret eder. Bir diğer sahnede, Hâcer, eve dönen kocası Reşat'ı içeri almaz. Kapının arkasında dikilen ve kapıyı açmayan Hâcer'in gözlerine, yakın çekim olana dek, optik kaydırma yapılır; amaç, Hâcer'in yaşadığı yoğun duygusal iç çatışmayı yansıtmaktır. Yapılan bu optik kaydırmalar ile, uzaktan gözle ayırt edilemeyecek bir durumu ve ayrıntıyı, bir anda izleyicinin gözü önüne seren, çarpıcı bir etki yaratılır.

**3.6.4.2.2. Çekim Ölçekleri:** Lütü Akad bu filmde de, insan gözüne en yakın ölçek olan orta çekimi en çok (306 kez) kullanarak, izleyicisinin, karakterlerle özdeşleşmeden, yalnızca anlatılan öyküye odaklanmasını amaçlamaktadır. Bundan sonra en fazla kullanılan ölçek, göğüs çekim ölçeğidir (60 kez). Akad böylece, karakterleri arasındaki, bu ortam ve koşullardan doğan sevgi, intikam ve nefret gibi duyguları yansıtmıştır.

Yönetmen, baş (36 kez) ve yakın (14 kez) çekim ölçeğine son derece az başvurmuş, karakterlerinin psikolojik yapılarını bir birey olarak yansıtmak veya onlarla duygusal bir yaklaşma içine girmeyi tercih etmemiştir. Filmde, genel (20 kez) ve boy (52 kez) çekim ölçekleri kullanılarak, nesne-figür-mekan ilişkisini kurulmuştur.

Akad'ın, bu filmde, öznel çekim açısına, diğer üç filmine oranla daha fazla başvurduğu göze çarpmaktadır. Bu açığı kullandığı başlıca yerler Ali'nin, gece kendisine saklanacak bir ev aradığı; ertesi sabah komiserin onun izlerini takip ettiği; Hasan'ın, tavan arasında Ali ile karşılaştığı ve Hacer'in, Ali'den korkup odasına saklandığı sahnelerdir. Akad'ın buradaki amacı, izleyicisini, karakterlerle özdeşleştirmek değil, onu, etkin bir katılımcı olarak filmin içine yerleştirmektir.

Filmde yoğun olarak kullanılan başka bir kamera açısı ise, alt açıdır. Ali'yi öldürmek için filmin sonuna kadar takip eden Emin Bey ve adamı Apti, sürekli şekilde bir güç ve tehdit unsuru olarak, alt açı ile görüntülenir. Özellikle Emin Bey, siyah güneş gözlükleri ile hep kamyonda oturan ve hiç konuşmayan bir kötü karakter olarak, farklı bir portre çizer. Apti, filmin sonunda Ali'den dayak yiyene kadar, alt açı ile görüntülenir; filmin finalindeki kavgada, Ali tarafından aldedilince, tehdit unsuru olan varlığı ve gücü bittiği için, üst açı ile görüntülenir. Kamera göz seviyesinin üzerinde konumlandırıldığı için, izleyici konuya yukarıdan bakar. Böylece, konu zayıflar, güçsüzleşir ve küçülürken, izleyicide üstünlük, güçlülük ve hâkimiyet duyguları yaratır. Perdedeki görüntüde, Apti'nin zavallılığı ve kısıtılmışlığı vurgulanır.

### 3.6.4.3. Mizansen

**3.6.4.3.1. Çerçeveleme:** Film çoğunlukla tek bir mekânda geçtiği için, çerçeve içindeki figürlerin hareketlerini ve konumlarını kontrol etmek, orta-arka ve ön plândaki görsel kompozisyonu belirli bir şekilde düzenlemek, daha bir önemli hale gelmiştir. Örneğin, Topal Selim'in, Hacer'in ağzından laf almaya çalıştığı ve kadının ondan kurtulup, eve girdiği sahnede, en sağda, merdivende Ali'nin bacakları, onun sağında merdivende dikilen Hasan ve en solda geride, kapının önünde dikilen Hacer görünmektedir. Bu sahnede, önde ve daha yakında olan Hasan ile Ali, en önemli özne olarak göze çarpmaktadır. Daha geride olan Hacer, onlara göre daha önemsizdir. Çünkü, bu sahnede, Hasan ve Ali, Hacer'in Selim'e ne söylediğini merakla beklemektedirler.

Akad, oyuncularını çerçeve içindeki yerleştirme düzeni ile, anahtar bir noktaya dikkatimizi çeker. Hacer, Ali'nin kaçmasını engellemeye çalışmakta ve ona yalvarmaktadır. Bu sahnede, Ali ve Hacer çerçevenin solunda birbirine sarılmış iken, arkada sağda bahçe kapısı gözükmemektedir. Çok geçmeden, beklenen olur ve o kapıdan içeriye Topal Selim girer. Akad, iki ana karakterini sol tarafa yerleştirip, sağ tarafı bilerek boş bırakır.

Alan derinliği, çerçevelemedeki önemli unsurlardan birisidir. Alan derinliği, bir yandan, keskin odakta kamera objektifinin birçok aksiyon yüzeyinin düzenlenmesine olanak verirken, bir yandan da, çerçeve içindeki objeleri ve figürleri birbirlerinden ve kameradan farklı uzaklıkta yerleştirebilme, hepsinin aynı anda net olarak görülebilmesini sağlamaktadır. Akad, filmin finalinde, böyle bir düzenleme ile alan derinliği yaratır.

Finalde, Ali polisler tarafından yakalanarak götürülür. Hacer ve Hasan da onun peşinden gider. Son olarak, onları takip eden kişi ise Topal Selim'dir. Çerçeve içindeki bu figürlerin hepsi, aynı zamanda net iken, önden arkaya doğru bir derinlik oluşturacak şekilde sıralanırlar. Akad, bu görsel düzenleme ile, Hacer, Hasan ve Selim karakterlerinin tavırlarını yansıtmıştır. Ali, Hacer'e kocalık, Hasan'a babalık, Selim'e, de topal ayağının diyetinin ödenmesinde yardımcı olduğu için, bu üç karakter Ali'nin peşinden gitmeyi seçmiştir.

**3.6.4.3.2. Aydınlatma:** Üç Tekerlekli Bisiklet çoğunlukla iç mekânda ve gece geçen bir filmidir, dolayısıyla, filmin ana mekânı olan, Hacer'in evinde geçen sahneler, genellikle düşük kontrastlı (low key) aydınlatma ile çekilmiştir. Filmde, güçlü kontrastlar

ile keskin ve karanlık gölgeler yaratılarak, figürler ve objeler üzerinde karanlık ve aydınlık alanlar oluşturulmuştur.

Akad, özellikle bazı sahnelerde, karakterlerinin gözlerinde ve yüzlerinde spot aydınlatma tercih etmiştir. Hacer'in, Ali'nin yaralarını sararken utandığı, Hacer ve Ali'nin, gece yataklarında birbirlerini düşündüğü, Hasan ve Ali'nin, Yakup ile boğuşan Hacer'i, ellerinden bir şey gelmeden izlediği sahneler buna örnektir. Yönetmenin bu tür aydınlatmadaki amacı, karakterlerinin, o an içinde bulunduğu duygu yoğunluğunu, gözleri ve yüz ifadeleri aracılığıyla, izleyiciye hissettirebilmektir.

**3.6.4.3.3. Dekor ve Kostüm:** Filmin büyük bir kısmı, tasarımları Akad tarafından yapılan, Hacer'in evinde geçmektedir. Bu ev dışındaki ana mekânlar, kasabanın kahvesi, sokakları, meydanı, karakolu, kırık alanı, Gülten'in evinin önü, Arif beyin köşkü, köşkün bahçesi, helvacının lokantası ve birkaç caddedir.

Üç Tekerlekli Bisiklet, kasabanın kenar bir mahallesinde yaşayan ve yoksullukla mücadele ederek, ayakta kalmaya çalışan karakterlerin anlatıldığı bir filmidir. Bu nedenle, oyuncuların kostümleri de, canlandırdıkları tipler ile son derece uyum göstermektedir. Filmde, pahalı ve şehirli giysiler giyen karakterler Ali, Emin ve Arif Beylerdir. Bunun dışındaki tüm karakterler, ucuz ve yoksulluklarını sergileyen giysilerini filmin sonuna kadar çıkarmazlar.

#### 3.6.4.4. Kurgu

Akad, bu filmde de, diğerlerinde olduğu gibi, temayı güçlendiren, derinleştiren ve görüntünün anlatmak istediği olayı bir kalıba sokan, bütüncül bir kurgu anlayışını benimsemiştir. Filmin, birkaç günde geçen olay örgüsü, gerçek yaşamdakine benzer şekilde, doğal sıralama ile sunulmuştur. Olaylar, gerçek zamandaki gibi başlayıp, gelişmekte ve sona ermektedir. Dolayısıyla, filmin kurgusu, olaylara neden-sonuç ilişkisi açısından bakılmasını sağlamaktadır.

Yönetmen filmde, noktalama işaretlerinden, en çok, kesmeyi (cut) kullanmıştır. Filmde, açılma (fade-in) ve kararırma (fade-out) çok az kullanılmıştır. Örneğin, Gülten'in Hacer'e "Sen nasıl bekliyorsun Reşat ağabeyi dört senedir?" diye sorduğu sahnede, Hacer

donar kalır ve kararır olur. Sonrasında gelen açılma ile, Gülten'in, gece evine doğru tek başına yürüdüğü sahneye geçilir. Buradaki açılma ve kararır, bir zaman sürecinin geçtiğini belirtme amaçlıdır.

Akad'ın, filmde, paralel kurgu anlayışına kendine özgü bir yorum getirdiği görülmektedir. Ali ve Hacer, gece yattıkları yerden birbirlerini düşünürken, Akad, kamerasını bu karakterleri üzerinde gezdirir. Kamera, önce siyah boşluktan bir karaktere, sonra, yine siyah boşluğa doğru kayar. Bu hareket, aynı şekilde diğer karakter için de tekrarlanır. Akad, bu sayede hiç kesme yapmadan paralel kurgu yaparak, birbirlerini düşünen karakterlerini eş zamanlı olarak göstermiştir.

Anlatım bakımından, filmde tek bir geriye dönüş (flashback) sahnesi vardır. Ali, kendisini bu duruma getiren olayları Hacer'e anlatırken, izleyici de, yapılan bir geriye dönüşle, olayları izler.

#### 3.6.4.5. Ses

Akad, bu filmde de, karakterlerini, son derece yalın, işlevsel, sade ve ekonomik konuşturmuştur. Örneğin, Hacer, kendisini neden ele vermediğini soran Ali'yi "Biz Diyarbakırlıyız, kanlın bile olsa, iyi davranır denir bizde." diye cevaplarırken, bir yandan da, törelere ve geleneklerine bağlı kişilik özelliklerini ve değerlerini yansıtmaktadır.

Filmde dış ses ve dıştan ses teknikleri de kullanılmaktadır. Dıştan ses (voice-over) ya da "öyküleme" denen bu teknikle, sahnede görünen kişinin içinden konuşması (inner monologue) verilirken; dış ses (voice-off) yönteminde, sesin kaynağı görüntü içinde yer almamakta, ses, çerçeve dışındaki başka bir kaynaktan gelmektedir. Ali'nin başına gelenleri anlattığı flashback sahnesinde, dıştan ses tekniğini kullanan Akad, Gülten'in, evinin önünde, başına gelenleri polisler'e anlattığı ve Yakup'un, kahvenin önünden geçen Hacer'e laf attığı sahnelerde, dış sesi tercih etmiştir.

Üç Tekerlekli Bisiklet'te öne çıkan bir başka ses ögesi, filmdeki müzik kullanımınıdır. Film için özel olarak bestelenmiş tema müziği (score), ikinci plânda kalarak filmi bütünleyen bir öge olarak olabildiğince az ve öz kullanılmıştır. Örneğin, Hacer'in, oğluna, borçları bittikten sonra bisiklet alabileceğini söylemesinden sonra kullanılan müzik, sahnenin dramatik etkisini yükseltici niteliktedir.

Hacer'in, Hasan'ın babasından gelen ve ona her gün okuduğu mektubu yırtarken çalan müzik, sahnenin duygusal yapısını güçlendirmeye yöneliktir. Akad, kimi zaman, müziği, karakterlerin o anki psikolojik durumunu ortaya koymak için kullanmıştır. Örneğin, Reşat'ın Hasan'a "Senin baban yok mu?" diye sorması üzerine, Hasan'ın "Vaaaar" şeklinde cevap vermesi ve Reşat'ın şaşkın ve kızgın yüz ifadesinin yanında, gerilimli bir tema müziğinin kullanılması buna örnektir.

Kimi zaman, müzik, filmde birbirinden ayrı olayları ve sahneleri birleştirerek, öykünün sürekliliğini sağlamaktadır. Hacer ve Ali'nin, yattıkları yerden birbirlerini düşündüğü sahnede kullanılan müzik, buna örnektir. Hasan'ın, yaralı Ali'yi ilk kez görüp de "Babam mısın?" diye sorduğu ve Ali'nin de ona gülümsediği sahnede ise, coşkuyu arttırma amaçlı bir müzik kullanımı vardır.

### 3.6.5. Hudutların Kanunu (1967)

#### 3.6.5.1. Anlatı Yapısı

Hudutların Kanunu, önce Yılmaz Güney tarafından yazılan, sonradan Akad tarafından yapılan değişikliklerle yeniden kaleme alınan bir senaryodan yola çıkılarak gerçekleştirilmiş bir filmidir. Film, Güneydoğu Anadolu Bölgesinde, toprak ağaları için sınır kaçakçılığı yapan ve öksüz oğlu ile birlikte yaşayan Hıdır'ın, bölgeye yeni tayin olan jandarma komutanı ve kasabanın genç bayan öğretmeninin yardımlarıyla, yaşadığı hayata karşı mücadele etme çabalarını anlatır.

**3.6.5.5.1. Sergileme:** Filmin açılış sahnesi, Derviş Hasan'ın, sürüsünü kasabaya getirmesi ile başlar. Aynı saatlerde, Hıdır, sınırdaki askerle çatışıp ölen ağabeyinin cesedini köyüne getirirken, oraya tayin olan yeni jandarma komutanı da kasabaya gelir. Derviş Hasan'ın amacı, sürüsünü sınırın karşı tarafına geçirmek, yeni jandarma komutanının amacı ise, sınırdaki kaçakçılığı ne pahasına olursa olsun sona erdirmektir. Üsteğmen, kasabada öğretmen Ayşe'nin de kaldığı pansiyona yerleşir. Yan karakterlerden biri olan Ayşe'nin amacı, Deliviran Köyünde okul açarak, yöre çocuklarının eğitim almasını sağlamaktır.

Ana karakter Hıdır'ın amacı, arkadaşlarıyla köyde okulu tartıştığı sahnede ortaya konur; Hıdır, artık kaçakçılığı bırakarak namuslu bir hayat sürmeyi amaçlamaktadır. Bu amacını gerçekleştirmek için birlikte kaçakçılık yaptığı tüm arkadaşlarının aksine, oğlunun ve diğer çocukların geleceği için okulun açılmasını destekler; aynı isteği taşıyan üsteğmen ve öğretmen Ayşe'nin çabalarına destek olarak, okulun açılmasını sağlar. Kaçakçılığı bırakır, üsteğmen ve öğretmenin de yardımlarıyla, Duran Ağa'nın tarlasında çalışmaya başlar. Ancak, Hıdır'ın bu eylemleri, diğer yan karakterler Bekir ve Duran Ağa'nın amaçları ile ters düşmektedir. Yakın arkadaşı Bekir ve toprak sahibi Duran Ağa'nın amaçları, kaçakçılık yaparak kısa yoldan zengin olmaktır.

**3.6.5.1.2. Çatışma:** Bekir, Hıdır'ı kaçakçılığa tekrar döndürmek için Ayşe öğretmeni köyden kovar ve okulu yakar. Hıdır, çıkan kavgada Bekir'i öldürmek zorunda kalır. Aynı anda, Duran Ağa'nın adamı Aziz de, patronunun talimatıyla, onları kaçakçılığa zorlamak için, Hıdır ve arkadaşlarının ettikleri toprak üzerinden sürü geçirir. Artık Hıdır'ın yeni bir amacı vardır; kendisine bu cinayeti işleten ve onu kaçakçılığa zorlayanlardan intikam almak için elinden geleni yapmak.

Filmin ana çatışmasını, komutan ve öğretmenden etkilenen kaçakçı Hıdır'ın, saf değiştirip, köyünde okul açılmasını desteklemesi oluşturmaktadır. Hıdır'ın yaşadığı bir diğer çatışma, kendisini kaçakçılığa ve arkadaşı Bekir'i öldürmeye zorlayan kişilerden intikamını alıp alamayacağıdır. Filmdeki diğer çatışmalar ise, Derviş Hasan'ın sürüsünün karşı tarafa geçip geçmeyeceği ile, komutanın kaçakçıları yakalayıp yakalayamayacağıdır. Filmde ana karakterin (protagonist) karşısında, ona rakip ve düşman olan iki karşı karakter (antagonist) bulunmaktadır. Filmde, birbirlerine karşıt amaçlar yüklenen karakterler, Hıdır-Ali Cello, Hıdır-Duran Ağa ve Jandarma-Kaçakçılar'dır. Aralarındaki ilişki "Feodal Düzen-Eşit ve Adil Üretim Sistemi", "Topraksız Köylü-Toprak Ağası", "Eğitim-Eğitimsizlik", "Kalkınma-Geri Kalmışlık" kavramları temelinde gelişir ve çatışmalar bu kavramlara odaklanmıştır.

**3.6.5.1.3. Gelişme:** Hıdır, önce oğlu Yusuf'u Ayşe öğretmene emanet ederek, Duran Ağa ile adamı Aziz'i öldürür ve Hasan Derviş'in sürüsünü sınırdan geçirmeyi kabul eder. Ancak, sürüde gözü olan Ali Cello'nun oyunları sonucu, sürü, mayını temizlenmemiş tarladan geçmeye çalışırken telef olur. Filmin bu sahnesi plot-point işlevi görmektedir.

Çünkü, tüm sürüsü telef olan ve tuzağa düşürülen Hıdır, böylece doruk noktaya doğru yönlendirilmiş olur.

**3.6.5.1.4. Doruk Nokta:** Sürünün telef olması üzerine Hıdır ile arkadaşları, orada kendilerine pusu kurmuş olan Ali Cello ve adamları ile çarpışır. Ali Cello ve çetesi kasabaya kaçınca, Hıdır da adamları ile onların peşinden gider. Uzun süren kovalamaca ve çatışma sonucu tüm arkadaşlarını kaybeden Hıdır, Ali Cello'yu öldürmeyi başarır.

**3.6.5.1.5. Sonuç:** Üsteğmen, askerleri ile birlikte, Ali Cello'yu öldüren Hıdır'ın peşine düşer. Hıdır, oğlunu da alarak sınıra kaçarken, askerler peşinden gelir. Sınırı geçerek kaçmaya çalışan Hıdır, oğlunun ve üsteğmenin gözleri önünde, mayınlara basarak ölür. Öykünün sonunda, hiçbir karakter amacına ulaşamaz. Hıdır ile birlikte, diğer tüm kötü yan karakterler de ölür.

Öyküsü toplumsal bir sorun hakkında olan bu film, karamsar bir şekilde sona ermektedir; köye okul açılmaz ve bölgedeki sınır kaçakçılığı sona erdirilemez. Üstelik, tüm bunların gerçekleşmesi için çabalayan Hıdır, filmin sonunda oğlunun gözü önünde ölür. Bunun birlikte, kötülük yapan ve haksız kazanç elde eden toprak ağaları ile kaçakçı tüccarlar, hak ettikleri şekilde cezalarını bularak, ana karakterin şiddet eylemi ile öldürülürler. Filmin ana karakteri, olaylar süreci içinde dönüşüm geçirmiş ve başlangıçtaki durumundan çok daha kötü bir noktaya gelmiştir; oğlunun eğitimi için çabalarken, onun kucağında ölür. Sonuçta, birkaç iyi niyetli kişinin çabası, varolan düzeni değiştirmeye ve filmde anlatılan sorunları çözmeye yetmez.

**3.6.5.1.6. Ana Karakterler:** Filmin tek ana karakteri Hıdır'dır. Hıdır, geçimini, toprak ağası ve kaçakçı olan patronları için sınır kaçakçılığı yaparak sağlayan, ancak, jandarma komutanı ve öğretmeden etkilenerek, bu işi bırakmaya karar veren, cahil ama akıllı, mert, güvenilir, fakir, sıradan bir köylüdür. Hıdır'ın, kısa sürede yükselmek, zengin olmak, sınıf atlamak, başarıya ulaşmak gibi hırsları veya kaygıları yoktur. Tek dileği, kendi yaşadığı kötü ve tehlikeli hayatı, oğlunun yaşamamasıdır. Kaçakçılık yapar, ancak bunun sebebi, oğlunu okutabilmek için gerekli şartları sağlamaktır. Oğlunun, kendisi gibi kaçakçı olmaması için, her türlü mücadeleyi verir, fedakârlığı yapar, bu uğurda canından bile olur.

**3.6.5.1.7. Yan Karakterler:** Filmde birçok yan karakter bulunmaktadır. Bunlardan biri jandarma komutanı üsteğmen Zeki'dir. Üsteğmen, sınır kaçakçılığını bitirmekte kararlı,

dürüst, mert, adalete ve kurallara inanan, akıllı, merhametli, idealist, genç ve yakışıklı bir insandır. Öğretmen Ayşe de tıpkı üsteğmen gibi, yaşamını fakir çocukların eğitimine adanmış, idealist, kararlı, mert, Hıdır'a karşı beslediği duyguları nedeniyle, ona ve oğluna yardımcı olmak için çabalayan, genç ve güzel bir karakterdir. Her ikisi de, ülkenin bir ucunda, mesleklerini gerektiği şekilde yapmaya çalışan, dürüst, idealist, para kazanmak veya oradan kaçmak gibi bir istekleri olmayan, sıradan insanlardır.

Filmde, Derviş Hasan, Duran Ağa ve Ali Cello gibi, hayatlarını bölgedeki eşitsizlik, kanunsuzluk ve düzensizlik üzerinden kazanan karşıt karakterler de bulunmaktadır. Bu karakterler, geçimlerini sınır kaçakçılığı ile sağlayan, zengin tüccar ve toprak ağalarıdır. Hakimiyetlerini, bölgedeki fakir, eğitimsiz ve cahil halk üzerinde kurmuş, vicdansız, iki yüzlü, para düşkünü ve ahlâksız karakterlerdir. Kendi çıkarları için, gereken her şeyi yapabilecek denli gözü kara ve güçlü olan bu karakterler, bölgenin sosyo-ekonomik durumundan faydalanarak zengin olmuşlardır.

Bekir ise, Hıdır'ın en yakın arkadaşı, köylüsü, Hıdır gibi kaçakçı patronlarının emrinde çalışarak yaşayan ve bu işten başka bir iş yapamayacağını düşünen, işlerini engellediği için öğretmene ve üsteğmene düşman olan, bu nedenle okulu yakıp öğretmeni köyden kovan, genç ve yoksul bir köylüdür. Hıdır ve Bekir ile, bölge insanının çaresizliği resmedilir. Bu topraksız, eğitimsiz ve parasız köylülerin, coğrafi şartları ve iklimi nedeniyle, bölgede başka bir iş yapmaları mümkün değildir. Üstüne, bir de onlar sayesinde para kazanan toprak ağaları ve kaçakçı tüccarlar eklenince, Bekir ve Hıdır gibilerin başka hiçbir şansı kalmamaktadır.

**3.6.5.1.8. Tema:** Filmin ana teması, “Güneydoğu Anadolu bölgesinde yıllardır yaşanan bir gerçek olan kaçakçılık, feodal üretim sisteminin ve bu düzeni değiştirme konusundaki devlet girişimlerinin yetersizliğinin sonucudur. Kendi hayatlarını toprak ağalarının emrine vermiş, işsizliğin, topraksızlığın, kaçakçılığa ölüm pahasına sürüklediği bu insanların, kendi konumları hakkında daha bilinçli olmaları, ancak onlara sağlanacak eğitim ve iş olanakları ile gerçekleşebilecektir.” şeklinde sunulur.

### 3.6.5.2. Sinematografi

**3.6.5.2.1. Kamera Hareketleri:** Lütü Akad, her zaman olduğu gibi, Hudutların Kanunu'nda da, en çok, sağa ve sola çevrinme hareketini kullanmıştır. Yönetmenin amacı, sahne içindeki aksiyonu bölmeden ve kesmeye başvurmadan oyuncularını takip etmektir. Örneğin, yapacakları yeni iş hakkında oturmuş konuşan Hıdır, Bekir, İsmail, Abuzer ve Hacı, bu şekilde görüntülenir. Bu beşli, ortada Bekir olmak üzere yere oturmuş, diğerleri ikişerli şekilde onun etrafına yerleştirilmiştir. Kamera Bekir'i merkez olacak şekilde konumlandırılmıştır. İsmail, Hacı ve Bekir görüntüsünden sağa çevrinen kamera, bu kez Bekir, Abuzer ve Hıdır'ı görüntüler. Böylece, kesme yapılmadan, iki ayrı çekimde beş oyuncu gösterilmiş olur.

Çevrinme ile görsel öğeler birleştirilir, vurgu kesintisiz değiştirilir, olaylar veya olguların önemi artırılır. Yukarı doğru yapılan bir çevrinme ile, giderek artan ilgi ve duygular yaratılır, izleyicinin dikkati çerçeve içindeki belirli bir objeye çekilir. Örneğin, Hıdır ve arkadaşları, Aziz'i çembere alarak kurşuna dizer. Aziz, can çekişerek yere yığılıp ölünce, kamera dikey bir hareketle yukarı çevrinir ve uçsuz bucaksız, kurak ve verimsiz topağı görüntüler. Bir diğer sahnede, Duran Ağa, yine Hıdır tarafından vurulup öldürölünce, caminin küçük su deresine düşer. Kamera aşadı çevrinerek akmakta olan berrak suyu görüntüler. Akad bu kamera hareketleriyle verimsiz ve kurak toprağın, bölgedeki kaçakçılığın ana sebeplerinden biri olduğuna dikkatimizi çeker.

Filmin finalinde, Hıdır'ın cansız vücuduna sarılmış Yusuf'tan yukarı çevrinen kamera, dalında tek bir çiçek olan fidanı, arkasındaki mayınlı tarlayı ve sınırdaki dikenli telleri gösterir. Akad, bu kamera hareketi ile, Hıdır'ın boşuna ölmediğinin, bu kötü düzenin değişmesi konusunda az da olsa bir bir umudun var olduğunun altını çizer.

**3.6.5.2.2. Çekim Ölçekleri:** Hudutların Kanunu, Akad'ın buraya kadar bahsedilen diğer filmlerinden farklılık göstermektedir. Yönetmenin kendisi de, bu farkı, "film yapma" dönemini bitirip "sinema yapma" dönemine girdiği çalışma olarak vurgulamaktadır (Onaran, 1990 :120). Akad, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'ndeki bir sorunu anlattığı bu filmin, son derece gerçekçi, yalın, işlevsel olmasını, bilinçli bir şekilde tercih etmiştir. İzleyicinin, tamamıyla anlattığı öyküye odaklanması ve filmin gerçekliğine kendini

kaptırmasıdır. Bu nedenle filmde çok fazla sayıda orta (394 kez), genel (89 kez) ve boy (127 kez) çekim ölçeği kullanmıştır.

Göğüs (17 kez), baş (8 kez) ve yakın (10 kez) çekim ölçeklerine, son derece az başvuran Akad için, bu filmde önemli olan, birer birey olarak Hıdır ya da Ali Cello karakterleri değil, onların içinde bulunduğu sosyal, ekonomik, fiziksel çevre şartları ve koşullardır. Çünkü, iletmek istediği mesajın temelini, karakterlerini şekillendiren bu çevre şartları ve ortam oluşturmaktadır.

Akad, bu filmin diğerleriyle olan farklılığını, Alim Şerif Onaran ile yaptığı söyleşide şöyle özetler:

Bütün dünya sinemasında, her milletin kendine has bir üslubu var. Oyuncularını tanımasak, sesli olarak dinlemesek de, bu bir İngiliz filmi, bir Fransız filmi dedirten... Sırf resmini görebilerek ayırt edebiliriz. Bu İngiliz filmi, bu Amerikan filmi, bu Türk filmi diyebiliriz. Biz de, öyle bir üslup bulalım ki, dünyanın neresinde seyredilirse seyredilsin, "bu bir Türk filmidir" denebilsin. Bir üslup araştırmasına girişmek istiyordum yani. (1990: 124).

Bu filmde, diğer filmlerine oranla daha az kamera hareketine başvuran Akad, insan gözüne en yakın ölçekleri tercih ederek, izleyicisinin dikkatini, yalnızca anlatılan öyküye çekmek istemiş, onu etkin bir katılımcı olarak filmin içine yerleştirmeyi amaçlamıştır. Akad, karakterlerini tek başına ele almak yerine, onların iç dünyası ile dış dünyaları arasındaki ilişkiyi öne çıkarır. Diğer bir anlatımla, karakterlerinin, düşünce ve duyguları olmakla birlikte, davranışları ve devinimleri önem kazanır. Yönetmen, orta çekimini yoğun kullanarak, karakterlerini, doğal ve toplumsal çevreleri içinde görüntüler; onların dış dünyayla, doğayla, çevreleriyle ve diğer insanlarla olan ilişkilerini vurgular. Ağırlık noktası da yavaş yavaş çevre, doğa ya da olgulara kayar. Doğa ve çevrenin önem kazanmasıyla, psikolojik çözümleme değil, dramatik amaç öne çıkar.

### 3.6.5.3. Mizansen

**3.6.5.3.1. Çerçeveleme:** Akad'ın, sinematografideki sadeliği, kendisini mizanseninde de gösterir. Tıpkı kamera hareketleri ve ölçeklerinde olduğu gibi, Akad,

çerçevelerinde de sade, işlevsel, gösterişten uzak, fakat bir o kadar da estetik, görsel kompozisyonları tercih etmiştir.

Akad bunu şöyle açıklar:

Peki, nasıl bir üslûp? Nedir bizim insanımız, davranışı, konuşması? Bizim insanımızın kendine has özellikleri nedir? Bin yıldan fazla bir kültürün sahibi. Bugün okumamış bile olsa, o kültürü...o kültürü sindirmiş bir insan... Her bakımdan, her davranışı ile... Olsa olsa, anlatımda bir sadelik bir yalınlık var... Yalnız, bu sadelik ve yalınlık derinlikten mahrum değil. Aslında oldukça derin bir sadelik (aktaran Onaran, 1990: 125).

Akad'ın bahsettiği bu sadelik, kendisini, filmdeki görsel (resimsel) anlatımda da gösterir. Bazen, bir mesajı iletme için karakterlerini konuşurmak yerine, onu göstermeyi tercih eder; bunu da, sade, gösterişe ve yapaylığa kaçmadan gerçekleştirir. Örneğin, kasabadaki lokantada, tüm arkadaşları, yapılacak olan okul ile dalga geçerken, Hıdır, gülerek oğlunun kafasını okşar. Çünkü, oğlunun geleceğinin, kendisinininki gibi olmayacağına o anda karar vermiştir. Bekir'in sorduğu "Mektep gerek mi?" sorusuna cevap vermeyen Hıdır, toz içinde oyun oynayan çocuklara baktıktan sonra, "evet" anlamında kafasını sallar. Finalde, Hıdır'ın sınırdan kaçmaya çalıştığı sahnede, önce, dikenli telin altında bir çiçek ve daha sonra, Hıdır'ın buraya basan ayakları gösterilir. Dikenli teller ile mayınlı tarla, yerdeki çiçeğe basan Hıdır'la birlikte gösterilerek, bir tezat yaratılır.

Filmde, Akad'ın, görsel kompozisyon değerlerine önem verdiği görülür. Çerçevadaki anlam, görüntü daha belirlenmeden önce düzenlenir. Örneğin, yakındaki özne daha önemli gibi görünür veya alt, üstten önemlidir. Bekir'in, okulu yakıp içindeki eşyaları dışarı fırlattığı sahnede, köylüler etrafa sıralanmış ya da oturmuş, hiçbir şey yapmadan bu durumu izlemektedir. Bu sahnede, okul arka plânda, köylüler ise ön plânda yerleştirilmiştir. Akad, kompozisyonda dikkatimizi, dumanları tüten binadan çok, hiçbir şey yapmadan öylece oturan köylülere vermek istemiştir.

Bir başka sahnede yataklarında yatmış olan Hıdır, Yusuf ve Ayşe sıra ile gösterilir. Filmin finalinden önceki son geceye ait bu sahnede, Hıdır ve Ayşe, birbirini düşünmektedir. Karakterlerin arasındaki bu gizli duygusal yaklaşma, sigara içmeyen Ayşe'nin, Hıdır'ın "Belki bir gün içersin" diye ısrarla hediye ettiği sigarayı tütürmesi ile

yansıtılır. Akad, Hıdır ile Ayşe arasında, film boyunca hiçbir zaman dile getirilmemiş bu sevgi ilişkisini, sade ve gösterişsiz bir şekilde yansıtır.

**3.6.5.3.2. Aydınlatma:** Hudutların Kanunu, sıcak ve kurak Urfa ve çevresinde geçen bir film olduğu için, çekimlerinin çoğu dış mekanda gerçekleşen bir yapımdır. Bu nedenle filmin aydınlatılmasında, çoğunlukla doğal gün ışığından yararlanılmıştır. Gece geçmesi gereken sahneler bile, filtre kullanılarak gündüz çekilmiş ve gece etkisi yaratılmaya çalışılmıştır.

**3.6.5.3.3. Dekor ve Kostüm:** Filmin çekimleri Urfa ve İstanbul'da gerçekleşmiştir. Filmdeki ana mekânlar Deliviran Köyü ile civarındaki tarla, arsa, dağ, tepe, jandarma karakolu, kasaba, sokakları, çarşısı, hanı, lokantası, camisi, pansiyonu, Duran Ağa'nın konağı ve dikenli teller ve mayın tarlası ile çevrili sınırdır. Filmdeki, hemen hemen tüm mekânlar gerçektir.

Jandarma Karakolu dışında, iç mekân çekimi bulunmayan filmin tamamı dış mekânda geçer. Filmde, karakterlerin içinde bulunduğu toplumsal çevre ve fizikî koşullar, önemli bir rol oynadığı için, Akad'ın çerçevelemelerinde, neredeyse çöle benzeyen uçsuz bucaksız topraklar, kurak susuz tarlalar, harap ve yoksulluk içindeki kerpiç evlerden oluşan yoksul köyler, labirent şeklindeki dar sokaklardan oluşmuş kasabalar, geniş ovalar, dağlar, mağaralar, mayın tarlaları ve dikenli teller ile örülmüş sınır boyları, ön plânda yer almaktadır.

Sergilenen tüm kurak, verimsiz ve yoksul mekânlar, filmin ana karakteri olan kaçakçıların, hayatlarını sürdürdükleri doğal yaşam alanlarıdır. Akad filmde, Hıdır ve arkadaşlarının yaşadığı bu doğal çevreyi, gerçekçi bir şekilde sunarken, izleyicinin de, onların yoksulluğuna, çaresizliğine tanık olmasını ve bu insanları kaçakçılığa mecbur eden nedenleri sorgulamasını ister; bu da, filmin dramatik yapısını güçlendirir. Örneğin, filmde, neredeyse bir yan karakter kadar önemli role sahip uçsuz bucaksız kurak tarlalar, fakirliği ve çaresizliği vurgular. Deliviran Köyü'ndeki okula gitmeyen onlarca çocuk da, kerpiç evlerin etrafında ve toz-toprak içinde oyun oynarken; kaçakçı patronları, şoförlü son model arabaları ve lüks evlerinde yaşamaktadırlar. Deliviran Köyü halkı, tuvaletsiz, banyosuz, tek odalı kerpiç evlerde yaşamaya çalışırken, Hıdır ve kaçakçı arkadaşları da, çoğunlukla at sırtında, kurak ve çorak arazide yatmaktadır.

Oyuncuların kostümleri, canlandırdıkları karakterler ile son derece uyum göstermekte ve iletilmek istenen mesajı desteklemektedir. Duran Ağa, Aziz, Ali Cello ve Hasan Derviş, maddi gücü yüksek kaçakçı patronlar ve toprak sahipleri olduğu için, giysileri daha özenli ve kalitelidir. Hıdır, arkadaşları ve köylülerinin giydiği eski, kirli ve yırtık kıyafetler, yaşadıkları yoksul hayatı sergiler.

Filmde, yöresel kıyafetler içinde gözükmeyen karakterler, yalnızca üsteğmen ve öğretmendir. Üsteğmen, tüm film boyunca, askeri üniforması ile boy gösterirken, Ayşe Öğretmen, mini denebilecek eteği ve baş örtüsü ile, yöreye, bir batı şehrinden atanmış, mecburi hizmetini yapan, idealist, aydın ve modern bir genç kız görüntüsü çizmektedir.

#### 3.6.5.4. Kurgu

Hudutların Kanunu, sade görsel yapısını, kurgusunda da sürdürür. Filme egemen olan bütüncül kurgu anlayışı, filmin, birkaç günde geçen olay örgüsünü, gerçek yaşamdakine benzer bir şekilde, doğal olarak sıralamaktadır. Olaylar, yalnızca ana karakter Hıdır'ın etrafında değil, tüm diğer yan karakterleri de içine alacak şekilde, gerçek zamana uygun başlayıp, gelişmekte ve sona ermektedir. Dolayısıyla, filmin kurgusu, sınır kaçakçılığı işi ile doğrudan veya dolaylı ilgili tüm karakterleri, bir neden-sonuç ilişkisi içinde, sade bir şekilde bir araya getirmektedir.

Yönetmen, diğer tüm filmlerinde olduğu gibi, noktalama işaretlerinden, en çok kesmeyi (cut) kullanmıştır. Açılma (fade-in) ve kararmanın (fade-out) kullanıldığı sınırlı sahne, yalnızca zaman geçişini belirtmek amacıyla kullanılmıştır. Örneğin, tarlada çalışmaktan sıkılan Bekir, elindeki âleti fırlatır; karar ve açılma ile, Bekir'in, Derviş Hasan ile kahvede oturduğu sahneye geçilir. Hıdır, arkadaşlarıyla Bekir'i gömer, karar ve açılmanın ardından, çarşıda Aziz'i kısıtıp yakalayan Hıdır ve arkadaşlarının sahnesine geçilir. Bir başka sahnede ise, Ayşe, Yusuf ve Hıdır, gece yattıkları yerden birbirlerini düşünür; karar ve açılma ile geçilen sahne, güneşin dağlar arasından doğuşudur.

### 3.6.5.5. Ses

Akad anılarında, bu filmi tasarlarırken, tıpkı görüntüsü gibi, senaryodaki diyalogları da aynı şekilde yalın tuttuğunu söylemektedir. Bunu yaparken esinlendiği kaynak ise, halk öykülerini derleyen kitaplardaki dedelerin, ninelerin, kısa, süssüz, kesin anlatım biçimleridir. Ona göre bu, Türk insanının kendine özgü, olaylar karşısında, başka hiçbir milletin insanına benzemeyen davranışı ile sonuçlanmaktadır. Ortaya çıkan yapıt ise, uzun zamandır hayalini kurduğu ve sonunda başardığı, her şeyi ile bir Türk filmidir (2004 : 444).

Üsteğmen, çavuş ve öğretmen dışındaki tüm karakterler, o bölgenin yerlisi rolünde oldukları için, yaşadıkları Güneydoğu Anadolu Bölgesi'ne ait yerel şive ile konuşmaktadırlar. Diğerleri, onlardan farklı ve canlandırdıkları karakterlere uygun olarak, İstanbul Türkçesi denilebilecek bir dili kullanmaktadır. Sonuçta, tüm karakterler, bir önceki paragrafta Akad'ın da vurguladığı gibi, gereksiz tek bir söz etmemektir.

Filmdeki diyaloglar, Akad'ın iletmek istediği mesajları taşımaktadır. Örneğin, Duran Ağa, sürüsünü sınırdan geçirmesi için Hıdır'ı çağırır. Ağanın adamı Aziz, kontrollerin çok sıkı olduğunu söyleyip, Duran Ağa'yı uyarır. Hıdır bunun önemli olmadığını söyleyince, Aziz "Yazık olacak davara" diye, Ağayı uyarır. Bunun üzerine Hıdır "Hele bize yazık olmaz mı?" diye sorar. Bir başka sahnede Hıdır, sürüsünü sınırdan geçirmeleri nedeniyle kendilerinden yardım isteyen Derviş Hasan için şöyle söyler: "Hasan Derviş, Ali Cello ile çalışır. Peki, niye bize geldi şimdi? Çünkü, hudut çok sıkı. Hasan kendi ticaretini bilir. Davarına acır. Lâkin bize kimse acımaz. Ha, sen geçir davarı...Ama ölmüşsün, kalmışsın, ehemmiyeti yok. Beş davar geçsin. Caiz mi?" Bu iki sahneyle, Akad, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde insana verilen değeri, toprak ağaları ve kaçakçı patronları için, onların emrinde çalışan köylülerin ne anlama geldiğini vurgular.

Köylere okul açılacağını duyan köylülerin tartıştığı sahnede, muhtar, kendisini dinleyenlere şöyle söyler: "Okul yapmak kolay mı? Kendimize dam yapamıyoruz. Peki, kerpici kim kesecek? Kerpiçten geçtik, sıra ister, cam ister, defter, kitap, kalem ister... Hem, o zaman davarı kim güdecek?" Köylüler, yoksulluklarını bahane ederek okulu istemez. Aslında gerçek neden, okula gitmesi gereken çocukların, hayvanlarla ilgilenmesinin gerektiğidir.

Bir diğerk sahnede Akad, bu yoksul köylülerin, neden kaçakçılık yapmak zorunda bırakıldıklarını sorgular. Okul açılışında, üsteğmen, okulu desteklediği için Hıdır'a teşekkür eder. Hıdır, arkadaşlarının ona kırgın olduğunu söyler çünkü yapacakları bellidir. Köyde okul varken, kaçakçılık yapamayacakları için aç kalacaklardır. Üsteğmen, ona, neden toprakta çalışmadıklarını sorunca, Hıdır, toprağın kum olduğunu, yaramadığını söyler. Üsteğmen ilerideki toprakları gösterince, Hıdır, "Ora Duran Ağa'nın...Öyle durur...Belli olmaz. O tüccar. Büyük davar ticareti yapar. Bazan eker. Bakarsın öyle durur yıllarca. Onda toprak çok." diye söyler.

Hıdır'ın tüm iyi niyetine ve çabasına rağmen, bu insanların kaderi bellidir. Bekir, can dostu Hıdır'a kızgındır. Çünkü Hıdır, köye okul açılmasına ve öğretmenin köye gelmesine destek olmuştur. Duran Ağa'nın kendilerine verdiği toprakta çalışan Hıdır'a şöyle söyler: "Bırak bu inadı. Bu bizim işimiz değildir. Duran'ın fikrinde ne vardır, kimse bilmez. Kumandan bizim işten bilmez. Bu iş değildir, mekteptir, topraktır, iflah etmez Hıdır." Bireysel çabalar ve başkaldırıışlar, bu feodal üretim sistemi ve düzeni değıışmedikçe, bir işe yaramayacak, kaybolup gidecektir. Çok geçmeden, bu savlar, hüznü ve acı bir olayla kanıtlanır. Hıdır, Bekir'i, Duran Ağa'yu ve Aziz'i öldürüp kaçar. Teslim olması için kendisine yalvaran üsteğmene, aynen şöyle söyler: "Gelme...Git sen...Teslim olmam, bir şey dinlemem. İşte mektep...İşte tarla...İşte Bekir...Aha Aziz, ceset tarlada....İşin sonu böyle oldu işte...Böyle olsun istemedik. Ben istemedim. Şimdi git sen..." Hıdır ve onun gibiler, bölgedeki emek ve üretim eşitsizliği devam ettikçe, kurulu düzenin çarkları içinde yok olup gitmeye mahkûmdur.

Hudutların Kanunu, bu çarpıcı diyaloglarının yanı sıra, müzik kullanımı ile de öne çıkan bir filmidir. Akad'ın, Beyaz Mendil'den sonra, ikinci kez bir filmde, özel bestelenmiş tema müziği yerine, tamamen halk ezgileri ve türkülerine yer verdiği görölmektedir. Filmde kullanılan türküler ve ezgiler, tamamen Güneydoğu Anadolu Bölgesi'ne aittir. Filmdeki müzik kullanımı, olay örgüsünün ve sahnelerin dramatik etkisini arttırıcı, ya da, sahnenin duygusal yoğunluğu ile paralel özelliktedir. Örneğın, Gaffar'ın, üsteğmeni öldürmek için kasaba sokaklarında takip ettiği, açıklık bir arazide, izini sürerek tüfeğıyle ateş ettiği, ancak Hıdır tarafından engellendiğı sahnelerde, her zaman, tek bir saz eşliğinde icra edilen, gerilimi arttırıcı bir müzik kullanılmaktadır. Bu müziğın, Gaffar'ın yaratmış olduğu korku

ve gerilim etkisi ile özdeşleşmiş olduğu söylenebilir. Çünkü Gaffar'ın, Ali Cello'nun dükkanına ilk geldiği ve kendisini Derviş Hasan'a gösterdiği sahnelerde de, aynı müzik duyulmaktadır. Müziğin ritmi, filmdeki hareketin ve temponun hızı ile eş zamanlı olarak kullanılmıştır.

Filmdeki diğer müzik, duygulu ve hüznü, ağıt şeklindeki bir türküdür. Hıdır'ın Bekir'i gömdüğü, Hıdır ile Ayşe'nin gece yataklarında birbirini düşündüğü ve Hıdır'ın finalde köyüne döndüğü sahnelerde, hüznü ve duygusal bir türkü duyulmaktadır.

Filmde ses öğesinin kullanımı, diyalog veya müziklerle sınırlı değildir. Akad, mayıncının öldürüldüğü sahnede, etkili bir dip ses kullanımına yer verir. Abuzer, kendilerine ihanet eden mayıncıya doğru tüfeğini doğrultmuştur. Hıdır, oradan ayrılıp yürümeye başlar. Ekranda, bize doğru yürüyen Hıdır'ı görürken, patlayan bir silah sesi duyulur. Akad, bu sahnede, dip sesi kullanarak, ek bir bilgi vermekte ve sahnenin duygusal yapısını güçlendirmektedir.

### 3.6.6. Vesikalı Yârim (1968)

#### 3.6.6.1. Anlatı Yapısı

Vesikalı Yârim, senaryosu Safa Önal tarafından, Sait Faik Abasıyanık'ın "Lüzümsüz Adam" isimli kitabındaki "Menekşeli Vadi" öyküsünden uyarlanarak yapılmış bir filmidir. Film, manav dükkânı işleten Halil ile, pavyonda konsomatris olarak çalışan Sabiha'nın umutsuz aşkını anlatmaktadır.

**3.6.6.1.1. Sergileme:** Filmin açılış sahnesi, Halil ve arkadaşlarının, sabahın erken saatlerinde, dükkânlarına mal almaları ile başlar. Daha sonra, bu dört arkadaş, akşam birlikte Beyoğlu'na gidip eğlenmeye karar verir. Arkadaşlarının pavyondan erken ayrılmasından sonra Halil, masasına içki içmeye gelen Sabiha ile tanışır ve geceyi onun evinde geçirir. Halil, Sabiha'nın çalıştığı pavyona ikinci kez gider. Çok hoşlandığı ve etkilendiği Sabiha'yı metres tutmak ve onunla birlikte yaşamak ister. Sabiha da bunu kabul eder. Sabiha, çalıştığı pavyondan ayrılır, Halil de, Sabiha'nın evine taşınır ve babası ile birlikte işlettiği manav dükkânı yerine, yakın bir pazarda limon satmaya başlar.

**3.6.6.1.2. Çatışma:** Filmdeki yan karakterlerden biri ve Sabiha'nın yakın arkadaşı olan Müjgân, bir gün tesadüfen, Halil'in evli ve çocuklu olduğunu öğrenir. Bunu Sabiha'ya söylediği zaman, Sabiha ona inanmak istemez. Halil'in bekâr olduğunu sanan Sabiha'nın artık amacı, bu bilginin gerçekliğini bizzat Halil'in kendisinden duymaktır. Filmdeki ana çatışma, birbirini seven evli bir erkek ve bekâr bir kadın arasında yaşanmaktadır. Halil ve Sabiha birbirlerini severler, ancak Halil evlidir. Halil, ilişkiyi böyle sürdürmek isterken, Sabiha istemez.

Filmin ana çatışmasını, evli olan Halil'in, karısını ve çocuklarını bırakıp bırakmayacağı, Sabiha ile evlenip evlenmeyeceği, oluşturmaktadır. Filmde, ana karakterlerin (protagonist) karşısında, onlara rakip ve düşman olan bir karşı karakter (antagonist) bulunmaktadır. Birbirlerine karşıt amaçlar yüklenen karakterler, evli olan Halil-bekâr olan Sabiha'dır. Aralarındaki ilişki "Kutsal Evlilik-Yasak Aşk" kavramları temelinde gelişir ve çatışma bu kavramlara odaklanmıştır.

**3.6.6.1.3. Gelişme:** Sabiha, gerçeği öğrenmekten korktuğu için, bu soruyu Halil'e soramaz, onun kendisinin anlayıp cevap vermesini ister. Halil, onun derdini anlamayıp, net bir cevap vermeyince, Sabiha da, gidip kendi gözleriyle Halil'in babasını, çocuklarını ve manav dükkanlarını görür. Bu sırada, yan karakterler, Halil ve Sabiha'nın ilişkisini onaylamaz ve engellemek için ellerinden geleni yaparlar. Arkadaşları Halil'in bu ilişkisine karşı çıkarken, Müjgân, Sabiha'ya, evli ve çocuklu bir adamla geleceğinin olamayacağını söyler ve karşıt eylemler gerçekleştirmiş olurlar.

Halil'in evli ve çocuklu olduğunu öğrenen Sabiha'nın yeni amacı, ondan uzaklaşmaktır. Bu amaçla, onu terk ederek, çalıştığı pavyona döner ve bir süre sonra da ortadan kaybolur. Halil, her yerde sevdiği kadını aramaya başlar. Sonunda, onu küçük bir meyhanede bulur, ancak kızın yanında, onu bırakmak istemeyen bir adam vardır. Halil adamı bıçaklar, Sabiha'yı alıp kaçar ve sonra polise teslim olur. Halil hapisteyken, Sabiha, ona söz verdiği halde, bir kere bile ziyaretine gitmez, ancak pavyonda çalışmayı bırakarak temiz bir yaşam sürer. Halil'in hapisten çıktığı gün, Sabiha pavyonda çalışmaya başlar. Halil, onu bulmak amacıyla çalıştığı pavyona gider. Filmin bu sahnesi plot-point işlevi görmektedir, çünkü Halil, böylece doruk noktaya doğru yönlendirilmiş olur.

**3.6.6.1.4. Doruk Nokta:** Halil pavyona geldiğinde, Sabiha'yı bir müşteri ile eğlenirken bulur. Sabiha herkesin gözü önünde onunla alay eder. Gördükleri ve duydukları karşısında yıkılan Halil, çekip gitmek üzere iken, pişman olan Sabiha gelir ve ona sarılır. Ancak Halil, yanında getirdiği bıçakla onu karnından yaralar. Sabiha, oraya gelen polislere, kendi kendini yaraladığını söyler ve Halil'den şikayetçi olmaz.

**3.6.6.1.5. Sonuç:** Halil, Sabiha hastanedeysen, istemeyerek de olsa ailesine, evine ve işine geri döner. İyileşip hastaneden çıkan Sabiha, onu sevdiğini söylemek için Halil'in dükkanına gider. Ancak, Halil'in, karısı ve çocukları ile mutlu bir yaşantısı olduğuna kendi gözleri ile tanık olunca, ağlayarak oradan uzaklaşır. Öyküsü, birbirine kavuşmaya çalışan sevgililer hakkında olan bu film, karamsar bir şekilde sona ermektedir. Halil ve Sabiha, birbirlerine çılgınlar gibi âşık olmalarına karşın, kavuşamazlar. Halil, karısını ve çocuklarını bırakıp, Sabiha ile beraber olamaz. Bunda, evini terk edip başka bir kadınla yaşamaya başlamış olmasına karşın, kendisine son derece hoşgörülü davranan ailesinin ve ana-babasının çok büyük etkisi vardır. Sabiha ise değişir, artık pavyonda çalışan o eski Sabiha olmayacaktır.

**3.6.6.1.6. Ana Karakterler:** Filmin ana karakterleri Halil ve Sabiha'dır. Halil, babası ile bir manav dükkanı işleten, kendi geçimini sağlayacak kadar para kazanan, yakışıklı, dürüst, mert, evine ve ailesine bağlı, karısına sadık, geleneklerini, göreneklerini önemseyen, dinî inancı olan, saf, temiz, iyi niyetli, sıradan bir insandır. Halil, alın teriyle hayatını kazanma çabası içindeyken, tesadüfen karşılaştığı Sabiha ile, hayatı değişir. Aşık olduğu bu kadın yüzünden, savunduğu değerlere ters düşer; karısını ve çocuklarını bırakarak, pavyonda çalışan bu kadınla metres hayatı yaşar. Her ne kadar, ilişkilerinin metres hayatı şeklinde gitmesini istese de, Sabiha'ya duyduğu aşk, son derece saf ve içtendir. Ancak sonunda, geleneksel toplum yapısına ve inandığı ailevi değerlere yenik düşer.

Sabiha, yaşamını pavyonlarda konsomatrislik yaparak kazanan, içki ve sigaraya düşkün, dürüst, câzibeli, yaşadığı hayattan bıkmış, namuslu bir hayata ve evliliğe özenen, genç ve güzel bir karakterdir. Sabiha'nın yaşamı, daha önce rastlamadığı tipde bir adam olan Halil ile karşılaşınca, değişir. Halil'in içtenliği ve saflığı karşısında etkilenecek, ona âşık olur. Evliliğin kutsallığına verdiği önem dolayısıyla, fedakârlık yaparak Halil'i terk

eder. Ancak, Halil'in karısını bırakıp kendisi ile evleneceği düşüncesine kapılır ama bu gerçekleşmez. Finalde, onun ailesine döndüğünü görünce fedakârlık yaparak peşini bırakır. Bu anlamda Sabiha, Halil'den daha güçlü, özverili ve iradeli karakter olarak öne çıkar.

**3.6.6.1.7. Yan Karakterler:** Filmdeki başlıca yan karakter Müjgân'dır. Sabiha'nın en yakın arkadaşı olan Müjgân da, tıpkı onun gibi pavyonda konsomatris olarak çalışan biridir. Başından beri, Sabiha'nın evli bir erkekle ilişkiye girmesini ve ona âşık olmasını onaylamaz, buna engel olmaya çalışır. Halil'in evli olduğunu Sabiha'ya söyleyip, filmdeki ana çatışmayı başlatan da, yine Müjgân'dır. Halil'in babası, geleneklerine, göreneklerine ve dînine bağlı, oğlunu çok seven, onun Sabiha ile olan ilişkisini onaylamayan, ancak bunu, ne Halil'e ne de Sabiha'nın yüzüne vurmuyacak kadar düşünceli ve iyi kalpli, sıradan bir yaşlı adamdır.

Filmdeki bir diğer önemli yan karakter, Halil'in karısıdır. Halil'in karısı, Türk toplumunda olduğu gibi, Türk Sinemasında da sık rastlanan, erkeğin sadakatsizliğine karşı onu şikayet etmeden sabırla bekleyen kadın portresi çizer. Günlerdir eve uğramayan ve haber vermeyen Halil, hiçbir şey olmamış gibi evine döner. Çocukları ve karısı onu heyecanla kapıda karşılar. Karısı, Halil'in terliklerini hazırlayıp, yatak odasının kapısına koyar ve o içeri geçince de yatağını hazırlayıp odayı terk eder. Evini, çocuklarını ve kendisini ihmal eden kocasına söylediği tek cümle "Aç mısınız?" olur. Fedakar, kadercî, geleneksel eş tıpkı babası gibi Halil'in suçunu yüzüne vurmak yerine, zaten zor durumda olan kocasına destek olmak için soylu bir şekilde, sanki hiçbir şey olmamış gibi davranır.

**3.6.6.1.8. Tema:** Filmin ana teması, "Toplumsal değerler bir kadınla bir erkeğin yasal yollar olmaksızın birlikteliğini (aralarındaki büyük aşka rağmen), eğer ortada terkedilmiş bir aile, eş ve çocuklar varsa olanaklı kılmaz. Evlilik, her zaman için kutsal ve bozulmaması gereken bir kurumdur" iken yan teması, "Bu gibi durumlarda kutsal yuvayı kurtaran ve özveride bulunan ise erkek değil, her zaman için kadındır" şeklinde sunulur. Çünkü filmde en büyük fedakarlıkları yapan imkansız bir aşk ve arzu ile Halil'i seven Sabiha ile, sabırla kocasının eve geri dönmesini bekleyerek şikayet etmeyen karısıdır.

### 3.6.6.2. Sinematografi

**3.6.6.2.1. Kamera Hareketleri:** Vesikalı Yârim, Akad'ın, kamera hareketlerine çok az başvurduğu filmlerden biridir. Her zaman olduğu gibi, çevrinme, film içinde en sık kullandığı hareket olurken, bunun yanında, sınırlı sayıda kaydırma hareketine başvurmuştur.

İzleyicide bir düşünce/duygu yaratmak isteyen yönetmen, çevrinme hareketine başvurur. Çevrinme, başlangıç noktasından başlayıp, arayı hızla geçerek, ikinci noktaya gelince durur. Böylece, birinci nokta ile ikinci nokta, izleyicinin gözü önünde ve kafasında bağlanmış olur. Filmin açılış sahnesinde, ellerinde boş kasaları ile mal almaya giden Halil ve arkadaşları, sabahın erken saatlerinde bir meydanda yürürken, kamera yukarı çevrinerek, arka plândaki cami ile minaresini görüntüler.

Akad, yaptığı bu çevrinmeyle, izleyicide, ana karakterinin geleneklerine ve dinine bağlı bir kişi olduğu duygusunu/düşüncesini yaratır. Aynı zamanda, Akad'ın bu sahnede kullandığı “cami-ezan-minare” ögesinin, bir motif olduğu söylenebilir. Akad'ın daha önceki filmlerinde de görülen bu motif, filmde, ana karakter izleyiciye sunulduktan hemen sonra kullanılmaktadır. Yönetmen, aynı motifi, filmde bir kez daha kullanacaktır.

Bir başka sahnede Akad, çevrinme hareketini, öznel çekim açısı ile uyum sağlamak için kullanır. Halil, hapisten çıktığı gün, Sabiha'yı görmek için pavyona gelir. İçeri girince etrafa bakar ve kamera da, Halil'in özneline sağa çevrinerek, pavyonun içini tarar. Bir köşede müşterisi ile oturup eğlenen Sabiha çerçeveye girince, çevrinme hareketi sona erer. Kamera, kişilerin birinin yerini almış ve olay, o kişinin bakışı ile izlenmektedir. Bu hareket, öyküye ilişkin anlamlar izleyicinin dikkatini çekecek özellikte verdiği sürece, önem kazanır.

Akad'ın, kaydırma hareketini kullandığı nadir sahnelerden birinde ise, Müjgân, pavyonda Halil'in arkadaşları ile oturmaktadır. İçlerinden birisi, Halil'in evli ve çocuklu olduğunu söyleyince, Müjgân, şaşkın bir şekilde yavaşça ayağa kalkarken, kamera ona doğru kaydırma hareketi yapar. Kesme ile geçilen diğer sahnede, bu haberi öğrenen Sabiha, yavaşça masaya otururken, biraz önceki hareketin tam tersi şekilde, kamera geriye doğru

kayar. Akad'ın bu kaydırması, iki farklı sahne arasında bir geçiş yaratırken, bir yandan da, olay örgüsü üzerinde önemli rolü olan bir bilgiye dikkat çeker. Karakterin psikolojik durumunu vurgulayan bu kaydırma ile, beklenmeyen, şaşırtıcı ve sürpriz bir bilgi izleyiciye verilir.

**3.6.6.2.2. Çekim Ölçekleri:** Vesikalı Yârim, iki farklı karakter arasında, geçen tutkulu ve hüznü bir aşk öyküsünü anlatmasına rağmen, duyguları yansıtmada en çok kullanılan göğüs (6 kez), baş (9 kez) ve yakın (7 kez) çekim ölçekleri, Akad tarafından, son derece az kullanılmıştır. Akad'ın, genel (15 kez) çekim ölçeğine de son derece az yer verdiği görülmektedir.

Filmin neredeyse tamamı orta (264 kez) ve boy (45 kez) çekim ölçeklerinden oluşmaktadır. Bunun sebebi, Akad'ın, karakterlerini, buldukları çevre içinde görüntüleme ve birbirleriyle olan ilişkilerini yansıtmaya isteğidir. Çünkü orta çekimler, iç dünya ile dış dünya arasındaki ilişkiyi ön plâna çıkartır. Bu çekim ölçeklerinde, düşünce ve duyguların yanı sıra, davranışlar ve hareketler de önem kazanır. Bunun yanı sıra, karakterlerin yakın çevresi ve bu çevreyle olan ilişkilerini de ön plâna çıkardığı için, kişilerin davranışları, yakın çevre ilişkileri, diğer kişilerle olan ilişkileri, karşı tepkileri ve dramatik gelişim yansıtılacağı zaman, orta ve boy çekim ölçekleri kullanılır.

Lütfi Akad, bir oyuncunun yakın çekimine ihtiyaç duyunca, onu kameraya yaklaştırmayı tercih etmekte; birden, hızla yaklaşarak, oyuncunun gözlerine kadar giren çarpıcı çekimleri ise, seyirciye yapılmış bir tür “şantaj” olarak nitelendirmektedir (2004: 274). Akad, bu nedenle, takındığı gözlemci tavrıyla, karakterleri ile arasına bilinçli bir mesafe koymaya isteğidir.

Vesikalı Yarım filminde göze çarpan bir başka özellik, çekim sürelerinin oldukça uzun (long take) tutulmasıdır. Akad, birçok sahnede, kesme veya başka bir noktalama işaretini kullanmadan, görüntüleri, uzun süre müdahale etmeden ekranda tutmuştur. Özellikle, pavyon veya gazino sahnelerinde, kamera, orada bulunan bir müşteri gibi konumlandırılmış, sahnedeki şarkıcı, etrafta dolaşan garsonlar, çiçekçiler, badem satıcıları ve fotoğrafçıların yanı sıra, masalarda oturan diğer müşteriler görüntülenmiştir. Akad, izleyicisinin, pavyonlara, sazlara gelen ve oralarda çalışan insanların nasıl eğlendiğini,

neler gördüğünü, yaşadığını bilmesini, hissetmesini ve anlamasını istemiştir. Bu tavır, onun, insanları içinde yer aldıkları sosyal ortamla birlikte sergilemek isteyen genel tavrından farklı değildir.

### 3.6.6.3. Mizansen

**3.6.6.3.1. Çerçeveleme:** Akad'ın, çerçevelerindeki objeleri ve karakterleri yerleştirme şeklinin, onun gözlemci tavrının bir uzantısı olduğu söylenebilir. Akad, daha önce yaptığı gibi, bir kez daha, ana karakteri Halil ile dinî motifleri birlikte yansıtır, fakat, bu kez hepsi aynı çerçevede yer almaktadır. Halil, Sabiha'yı bıçakladıktan sonra, genç kadın suçu üstlenince, çok üzülür. Bir sonraki sahnede, Halil'i bir kahvede otururken görürüz. Arkasında bir câmi ve minareleri yükselirken, Halil, Sabiha'nın ona hediye ettiği tabakadan bir sigara yakar. Akad'ın, diğer filmlerinde olduğu gibi, karakterlerinin içine düştüğü zor anlara, pişmanlıklarına, çaresizliklerine, dinî öğelerin simgeleri eşlik eder.

Kamera konumlarının bu şekilde nesnellik yaratacak biçimde düzenlenmesi, filme gerçekçi bir biçim kazandırmaktadır. Filmde, genellikle göz seviyesinden yapılan çekimlerin kullanılmış olmasına karşın, bu tarz alt açılı çekimlere yer verilmesi filmin nesnellliğini bozmamaktadır. Çünkü, bu tarz çerçevelemeler, bir yandan gökyüzünü ve tavanları da görüntüye dahil ederek, karakterlerin ruh hallerinin dışavurumuna da yardımcı olmaktadır. Halil'in bu sahnedeki görüntüsü, aynı zamanda onun eski hayatına, babasının manav dükkanına döneceğinin sanki bir habercisidir (Abisel ve diğerleri, 2005: 89).

Filmde, Akad'ın, alan derinliği yarattığı sahneler olduğu göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki, Halil ve Sabiha'nın pavyonda ilk karşılaştığı sahnedir. Bu sahnede, Halil tek başına masada otururken, dönerek arkasındaki garsonu çağırır. Halil önde ve çerçevenin sağında iken, solda ve arkada, iki farklı masada, müşteriler ve Müjgân yer almaktadır. Diğer bir sahnede, Sabiha, Halil'den kaçarak bir çıkmaz sokağa gelir, arkasını döndüğünde, Halil'in, onu peşinden geldiğini görür. Sabiha önde solda yer alırken, Halil arka plânda ve çerçevenin sağında, sokağın sonunda, onun arkasında dikilmektedir. Derinlemesine sahne düzenlemesinin hâkim olduğu bu çerçevelemelerde, karakterlerin, kameraya/izleyiciye doğru giderek yaklaşması, o anın duygusal etkisini arttırmaktadır.

Akad'ın, *Vesikalı Yarım*'deki gerçekçi mizansen anlayışını ortaya koyan uygulamaların başında, çerçeve içinde genel olarak üç düzlem oluşturması gelmektedir. Örneğin, sazdaki bir sahnede, çerçevenin sol kenarında arkası dönük olarak yer alan bir kadının, sahnedeki şarkıcıyı alkışlarken, ellerinin çerçevenin önünde belirmesi, birinci düzlemi, aynı kadının daha gerisinde ve sağındaki masalarda oturan diğer müşteriler, ikinci düzlemi ve en arkada yer alan sahnedeki saz heyeti de, üçüncü düzlemi yaratmaktadır. Çerçeve içinde yer alan her şey netlik alanı içindedir. Daha sonra, çerçeveye sağdan bir çiçekçi girerek, ellerin sahibine bir çiçek demeti uzatır. Böylece, derinlemesine görüntü düzenlemesi, gerçeklik duygusunu artırır. Bu şekilde derinlemesine görüntü düzenlemesi, açık form kullanımıyla birleşerek, gerçeklik duygusunu arttırmaktadır (Abisel ve diğerleri, 2005: 94).

**3.6.6.3.2. Aydınlatma:** *Vesikalı Yârim*, iç mekân çekimlerinin fazla olduğu bir film olduğu için, sıklıkla, yüksek kontrastlı aydınlatma kullanılmıştır. Çerçeve içinde aydınlık ve karanlık alanlar yaratılarak, dikkat, mekâna, objelere ve oyunculara yöneltilir. Bunun dışında, özel aydınlatma tekniklerine de başvurulmuştur. Örneğin, Akad, Halil'in, Sabiha'nın evine geldiği ilk gece, siluet aydınlatmayı kullanır. Sabiha, odasına geçip transparan kapının önünde üstünü değiştirirken, Halil, onun dışarı yansıyan bu görüntüsünden utanıp, başını çevirir. Bu sahnede, arkadan aydınlatma, Sabiha'nın yarı çıplak vücuduna egemen olarak, onun özel bir bölümünü öne çıkarır ve mekânda siluet gölgeler yaratır. Akad, ne ana karakterlerini çıplak gösterir, ne de onların birbirlerini çıplak görmesine izin verir. Bir başka deyişle, karakterlerini, bir diğerinin cinsel arzu nesnesi yapmaktan kaçınır.

Bir başka sahnede Akad, çok sık başvurduğu spot aydınlatma yöntemine başvurur. Filmin sonunda, Halil ve ailesinin mutlu tablosuna şahit olan Sabiha, manâvda, dikilmiş ona bakan yaşlı baba ile göz göze gelir. Sabiha'yı uzaktan gören ve ona imâlı bir şekilde sessizce bakan yaşlı adamın yüzü, spot aydınlatma ile yansıtılırken, yapılan bu parlak aydınlatma, dikkatimizi anahtar bir jest ve mimiğe yöneltir.

**3.6.6.3.3. Dekor ve Kostüm:** Filmin tamamı, İstanbul'un çeşitli semt ve mahallerinde, gerçek mekânlarda çekilmiştir. Ana mekânlar, Sabiha'nın çalıştığı pavyon, evi, Halil'in dükkanı, evi, bir gazino, restoran, küçük bir meyhane, çarşı, pazar yeri, hastane odası, Müjgan'ın evi, ormanlık bir alan, Boğaziçi ve hapishanedir.

Karakterler, yaşadıkları mekânlar ile uyumlu ve gerçekçi bir tablo çizer. Örneğin, konsomatrist Sabiha, şehir merkezine yakın bir mahallede, tek başına yaşarken, evi, ucuz ancak modern mobilyalar ile donatılmıştır. Bunun yanında, Halil'in yaşadığı ev, dantelli perdeleri, cam kenarındaki divanı, duvardan duvara halıları, yer yatağı, odalara açılan avlusu ile, geleneksel Türk evi dekorasyonunu yansıtmaktadır.

Film, İstanbul'un kenar bir mahallesinde ve Beyoğlu'nda yaşayan, çalışan insanların öyküsünü anlatmaktadır. Tüm oyuncular, canlandırdıkları karakterler ile son derece uyumlu kostümler içindedir. Pavyonda çalışan Sabiha ile Müjgan bol makyajlı, açık ve dekolte kıyafetler ile yansıtılırken; manav Halil, külhanbeyi denilebilecek İstanbul kabadayları gibi giyinmektedir. Bununla birlikte, Halil'in babası ve karısı, geleneksel ve muhafazakâr Türk insanının yerli giysileri ile göze çarpmaktadır. Sabiha, Halil ile birlikte yaşamaya başladıktan sonra, pardösü ve baş örtüsü gibi, daha kapalı kıyafetler ile daha az makyaj ile görünür.

#### 3.6.6.4. Kurgu

Film, yalın ve gösterişsiz yapısını, kurgusunda da devam ettirir. Filmin olay örgüsü, bütüncül kurgu anlayışı ile, gerçek yaşamdakine benzer bir şekilde, doğal olarak sıralanmıştır. Olaylar, ana karakterler Sabiha ve Halil etrafında, gerçek zamana uygun başlayıp, gelişmekte ve sona ermektedir. Filmin kurgusu, yaşamları ve koşulları, birbirinden çok farklı bu iki insanın yaşadığı aşk ilişkisini, bir neden-sonuç ilişkisi içinde, sade bir şekilde bir araya getirmektedir.

Akad, bu filmde de, noktalama işaretlerinden en çok kesmeyi (cut) kullanmıştır. Açılma (fade-in) ve kararmanın (fade-out) kullanıldığı sınırlı sayıda sahnede ise, yalnızca zamanın geçişi belirtilmiştir. Bir tek sahnede özel bir geçiş yöntemi kullanılmıştır; Müjgan, Halil'in evli ve çocuklu olduğunu öğrenip, şaşkın bir şekilde yavaşça ayağa kalkarken, kamera ona doğru kaydırma hareketi yapar. Kesme ile geçilen diğer sahnede, bu haberi öğrenen Sabiha, yavaşça masaya otururken, biraz önceki hareketin tam tersi olarak, kamera geriye doğru kayar. Akad'ın bu kaydırması, iki farklı sahne arasında bir geçiş yaratırken, bir yandan da, olay örgüsü üzerinde önemli rolü olan bir bilgiye dikkat çeker. Daha önceki

filmlerinde, jeneriği filmin ilk sahneleri üzerine bindiren Akad'ın, Vesikalı Yârim'de, özel grafikler kullanarak bir jenerik hazırladığı göze çarpmaktadır.

### 3.6.6.5. Ses

Akad'ın bu filminde de, karakterler günlük konuşma diline uygun cümlelerle konuşurlar. Örneğin, Sabiha, kendisini çağırmak için gelen garsonu yolladıktan sonra, "Dükkândan adam yollamışlar. Gitmeyeceğim, dedim. Kim bilir, ne zamana kadar." diye söyledikten sonra, Halil "Hiç bir zaman, hiç, anla " diye çıkışır. Bu laf üstüne, kadeh tokuştururlar ve sanki yeni tanışan bir çift gibi birbirlerine merhaba derler.

Sabiha, çalıştığı pavyondan "dükkân" diye söz eder. Hayatına bir erkek girince, çağrıldığı halde işine gitmez ancak, ne zamana kadar gitmeyeceğinden emin değildir. Halil "Hiçbir zaman, hiç, anla" sözleri ile, beraber yaşamaya başladığı kadını egemenliği altına almak istediğini belli eder.

İkisinin de hayatı, o andan itibaren yeniden başlamaktadır. Karı-koca ilişkisine dönmeye başlayan bu yaşamlarını, Sabiha'nın, mutfağa erzak koyarken "Bu evi şimdi seviyorum. Ondan önce bir barınaktı sadece, şimdi ev oldu." sözleri destekler.

Sabiha, Müjgan'a dert yanarken "İşin içinde başka bir kadın olsaydı, kolaydı, uğraşır baş ederdim ama, aileyle, çocuklarla baş edilmez, babamdan bilirim." diye söyler. Aile ve yuva kavramları, Türk toplumunun temel değerlerinden olarak, Akad gibi geleneksel bir yönetmen için, her zaman birinci derecede önem taşımaktadır.

Akad, bu tavrını filmin finalinde de sürdürür. Halil, hiç istemese de, Sabiha'ya olan aşkını içine gömerek, evine ve ailesine geri döner. Bu sahnede, oğlu, kız kardeşine "Başımı okşadı benim, kalacak mı?" diye sorar. Çocuklarının, ona olan sevgileri ve eve döneceğine dair umutları, hiçbir zaman bitmemiştir; tıpkı anneleri ve dedelerinin yaptığı gibi, babalarının suçunu, yüzüne vurmak yerine, ona olan sevgilerini gördürmektedirler.

Vesikalı Yârim'de, Akad'ın şimdiye kadar denemediği bir ses kullanımı göze çarpar. Halil, arkadaşları pavyondan gittikten sonra biraz daha oturur ve hesabı ödemek için arkasına bakıp, garsonu çağırır. Tam bu anda, tüm ortam sesleri (müşteri-şarkıcı) kesilir, tam bir sessizlik hâkim olur. Halil, döner bakar ve karşısında "Bir sigara içebilir miyim?" diye soran Sabiha'yı görür. Sabiha masaya oturur, Halil sigarasını yakar fakat bu

arada garsonun gelip, kulağına bir şeyler söylemesi ile, Sabiha diğer masaya geçer. Bu andan itibaren, tüm ortam sesleri geri gelir. Akad'ın, bu iki karakterin tanışma sahnesine ayrı bir önem verdiği görülmektedir. Kendi halinde yaşayan manav Halil, güzel Sabiha ile karşılaştığında, tüm dünya onun için durmuştur; o anda, başka hiçbir şey önemli değildir. Buradaki ses kullanımını da bu atmosferi ve duyguyu yaratma amaçlıdır.

Filmdeki müzik kullanımında, öykü ve karakterler ile uyumlu olarak, dönemin gazino ve pavyon gibi eğlence yerlerinde sıkça duyulan, eski popüler şarkılar tercih edilmiştir. Filmin ana tema şarkıları olan “Kahverengi Gözlerin” ve “Kalbimi Kırma Kırma” adlı şarkılar, neredeyse tüm film boyunca, gerek enstrümantal ve gerekse sözlü olarak çalınmaktadır. Özellikle filme hâkim olan hüznü havayı yansıtan “Kalbimi Kırma Kırma” şarkısının sözleri şu şekildedir:

*Senden bana ne kaldı, bir hatıradan başka  
Bir daha geri dönmem, yalan kattığın aşka  
Kalbimi kırma kırma, bıraktın bir hatıra  
Günahını yalancı, dudaklarında ara*

Şarkıların bir kısmı, özellikle filmin ilk yarısında, ortamın bir parçasıdır ve şarkıcı da görüntünün içinde yer almaktadır. Halil ve arkadaşları, masaya yerleştiklerinde, seslendirilen şarkının sözleri, sonradan olacakların âdetâ bir habercisidir:

*Senin yüzünden dinmiyorum derdim  
Bir sevdâ uğruna ben ömrümü verdim*

Halil'den ayrıldıktan sonra yeniden çalışmaya başlayan Sabiha'nın, sazdaki ilk görüntülerinde, o sırada söylenen şarkının sözleri aynen şöyledir:

*Kimseye etmem şikâyet  
Ağlarım ben halime*

Bu şarkıların ve diğer müziklerin kullanımında, sahenin temposu, içeriği ve dramatik önemi göz önünde bulundurulmuştur. Örneğin, Halil'in, finalde evine döndüğü

sahneye hüznü bir müzik eşlik ederken; Sabiha ile olan sahnelerinde, filmin ana tema şarkısı duyulmaktadır.

### 3.6.7. Irmak (1972)

#### 3.6.7.1. Anlatı Yapısı

Irmak, Lütfü Akad'ın, Sait Faik'in "Şahmerdan" isimli kitabındaki "Mahpus" adlı öyküsünden uyarlayarak senaryosunu yazmış olduğu bir filmidir. Film, Ceyhan ırmağı üzerinde sal işleten Nuri ile, kendisi yerine, ağanın oğluna aşık Zeynep arasındaki umutsuz aşkı anlatmaktadır.

**3.6.7.1.1. Sergileme:** Filmin açılış sahnesi, Nuri'nin, salı ile Çerçi ve diğer yolcuları karşı kıyıya geçirmesi ile başlar. Nuri, köylüsü Recep Ağanın kızı Zeynep'e sevdalıdır. Nuri'nin amacı, çocukluktan beri sevdiği Zeynep ile evlenip yuva kurmaktır. Çerçi vasıtasıyla ona hediyeler yollar. Ancak, kızın gönlünün Haydar Ağanın oğlu Mustafa Bey'de olduğundan haberi yoktur. Zeynep'in yolladığı hediyeleri kızın kabul etmemesini, bir naz olarak algılar. Bu bölümde, ayrıca, başlıca karşıt karakter Mustafa'nın da amacı ortaya konur; Mustafa'nın amacı, sahibi oldukları tarlalarda yeni teknolojiyi kullanmak ve hoşlandığı Zeynep ile evlenmektir. Mustafa, topraklarında çalışan köylüleri ziyaret ederek, artık tarlalarını onların değil, aldıkları traktörlerle kendilerinin süreceğini söyler ve sonra gidip gizlice sevdahısı Zeynep'le buluşur. Haydar Ağa'nın amacı ise, daha fazla zengin olmak için tarlalarındaki insan gücünü azaltıp, makineleşmeye geçer. Bunun yanı sıra, oğlu Mustafa'nın, ticari ortaklık kurmak istediği, eşraftan Müslim Ağanın kızı ile evlenmesini ister. Fakat, oğlunun gönlünün Zeynep de olduğunu öğrenen Haydar Ağa, kızın babası Recep'i çağırıp, kızını ister.

**3.6.7.1.2. Çatışma:** Babasının, Zeynep'i Mustafa'ya verdiğini öğrenen Nuri, köydeki başka bir düğün sırasında, Zeynep'i kaçırıp, annesiyle yaşadığı evine getirir. Zeynep'in amacı, salcılık yapan fakir Nuri yerine, toprak sahibi Mustafa ile evlenerek, zengin bir ağa gelini olmaktır. Nuri, Zeynep'in gönlünün kendisinde değil de Mustafa'da olduğunu öğrenince, üzülmeye onu geri götürür. Filmin ana çatışmasını, Nuri'nin Zeynep ile

evlenip evlenemeyeceği sorusu oluştururken, diğer çatışma ise, Zeynep'in, içine düştüğü kötü durumdan nasıl kurtulacağıdır. Bunun yanında, tarlalarında traktör kullanmak isteyen Haydar Ağa ile, buna karşı çıkan köylülerin mücadelesi de, filmin bir diğer çatışmasını oluşturmaktadır.

Filmdeki ana çatışma, aynı kadını seven ve birbirine karşıt amaçlar taşıyan iki erkek arasındadır. Ana karakterlerin (protagonist) karşısında, onlara rakip ve düşman olan bir karşı karakter (antagonist) bulunmaktadır. Birbirlerine karşıt amaçlar yüklenen karakterler, Nuri-Mustafa, Zeynep-Mustafa ve Haydar Ağa-Köylüler'dir. Aralarındaki ilişki "Zenginlik-Yoksulluk", "Aşk-Para", "Makineleşme-İnsan Emeği" kavramları temelinde gelişir ve çatışma bu kavramlara odaklanmıştır.

**3.6.7.1.3. Gelişme:** Nuri, kıza elini bile sürmemiş olmasına karşın, Haydar Ağa, bunu kendisine yapılmış bir hakaret sayar ve sözü bozarak, Zeynep'i ailesine geri yollar. Bu utancı kendisine yaşatan babası da, Zeynep'e sürekli eziyet etmeye başlar. Mustafa ise, sevdiği kızı kaçıran Nuri'den intikam almak için, adamlarını Nuri'nin üzerine yollar. Nuri'yi dövüp salını elinden alan adamlar, karşı kıyıya geçmesi halinde onu öldüreceklerini söylerler.

Filmdeki yan karakterlerden biri olan Müslim Ağa'nın amacı, Mustafa ile ticari iş yapıp, zengin olmaktır. Zeynep ve Mustafa'nın birbirine kavuşamaması, Müslim Ağa'nın işlerini de etkilemektedir. Bu yüzden Müslim Ağa, amacını gerçekleştirmek için, kâtibi ile bir plân yaparak Zeynep'in evden kaçıp kasabaya gelmesini sağlar. Mustafa, Zeynep'i kandırıp tecavüz eder, sonra da onu sürekli görebilmek için randevu evi işleten Cennet'in evinde bir sermaye yapar. Zeynep'in durumunu tesadüfen Çerçi'den öğrenen Nuri, gizlice giderek, Zeynep'i çalıştığı evden kaçıtır, daha sonra Çerçi'nin de yardımıyla, onunla imam nikâhı kıyar ve telli-duvaklı süsleyerek, köyüne getirir. Ana karakter Zeynep, Nuri'nin bu davranışından sonra, onun değerini anlayarak yaptığı hatanın farkına varır. Artık Zeynep'in amacı, Nuri ile birlikte kurdukları yuvayı korumaktadır.

Zeynep'i köyüne geri getiren Nuri, tüm köylülerin huzurunda, onun kocası olduğunu ilân edip, babası Recep Ağanın elini öper. Ana karakterlerin, amaçlarına ulaşmasını engelleyecek karşı eylem, tam bu sırada gerçekleşir. Haydar Ağa, Mustafa ve silahlı adamları, bozulan traktörlerin hesabını sormak için geldikleri köyde bu manzara ile

karşılaşır. Mustafa, cipini Nuri'nin üzerine sürüp onu öldürmek ister, ancak Nuri, kaptığı bir silah ile onu öldürüp, Zeynep, dayısı Mahmut ve Çerçi ile birlikte ırmağa doğru kaçır. Filmin bu sahnesi plot-point işlevi görmektedir, çünkü bu sayede, ana karakterler doruk noktaya doğru yönlendirilmiş olur.

**3.6.7.1.4. Doruk Nokta:** Tüm köy halkının yalvarmasına karşın, oğlunun intikamını almak isteyen Haydar Ağa, adamlarını onların peşinden yollar. Nuri, Zeynep'i alıp sala biner. Haydar Ağanın adamları ırmağın her iki kıyısından ateş etmeye başlar. Onları korumak isteyen Mahmut ve eskiden Mustafa'nın adamı olan Durali, çıkan çatışmada ölür.

**3.6.7.1.5. Sonuç:** Açılan ateş sonucu, Nuri ile Zeynep ağır yaralanır ve son kez birbirlerine sarılıp ırmağa düşerler. Çerçi'nin haber verdiği jandarma, gelip Haydar Ağanın adamlarını yakalar. Annesi ve Çerçi, ırmak boyunda onların peşinden koşarken, Nuri ve Zeynep'in cansız bedenleri ırmakta sürüklenir. Öykünün sonunda, hiçbir karakter amacına ulaşamaz. Haydar Ağa dışındaki tüm kötü yan karakterler ölür.

Öyküsü, birbirine kavuşma çabası içindeki sevgililer hakkında olan bu film, diğer yandan, makineleşme ile birlikte değeri azalan insan emeğini de vurgulamaktadır. Her ne kadar, filmin sonunda, ana karakterler imam nikâhı ile evlenmiş olsalar da, karşıt karakterlerin eylemleri sonucu, birbirlerine kavuşmadan öldürülürler. Kötülük yapan karşıt karakter, ana karakterin şiddet eylemi ile cezalandırılır. Film oldukça karamsar bir şekilde sona ermektedir.

**3.6.7.1.6. Ana Karakterler:** Filmin ana karakterleri Nuri ile Zeynep'tir. Nuri, salıcılık yaparak ancak geçimini sağlayacak kadar para kazanan, fakir, genç, yakışıklı, dürüst, namuslu, kendi halinde sıradan bir insandır. Tek dileği, alın teriyle hayatını kazanmak ve çocukluk aşkı Zeynep ile evlenerek, mutlu bir yaşam kurmaktır. Nuri, erdemli ve bağışlayıcı bir karakterdir. Zeynep'in kendisine değil de, ağa oğlu Mustafa'ya sevdalı olduğunu öğrenince, onu bırakır; kötü yola düştükten sonra bile onu kabul eder.

Diğer ana karakter Zeynep, filmin başında, fakir salcı Nuri ile değil, zengin Mustafa ile evlenerek bir ağa gelini olmak isteyen, statü ve paraya önem veren, genç ve güzel bir kızdır. Babasının ağaya olan borçları da onun bu evliliğinde etkilidir. Zeynep, Mustafa'nın gerçek yüzünü göremeyecek kadar saf, iyi niyetli ve tecrübesiz bir karakterdir. Bu anlamda Zeynep güçsüz, kaderci, iradesiz ve zayıflıkları olan bir karakter olarak öne çıkar. Ancak

sonunda gerçek sevginin değerini anlar, parasız da olsa onu seven Nuri ile birlikteliği kabul eder.

**3.6.7.1.7. Yan Karakterler:** Filmdeki başlıca yan karakter Mustafa'dır. Haydar Ağanın oğlu olan Mustafa, büyük şehirde eğitim görüp köyüne dönmüş ve babasının işlerini devralmaya hazırlanan, Zeynep'e sevdalı, bencil, kötü niyetli, gelenek ve göreneklere karşı gelemeyen, hovardalığa düşkün, havalı, genç, yakışıklı ve zengin bir karakterdir. Mustafa, aynı zamanda, filmdeki çatışmayı yaratan, ana karakterlerin mutlu yaşamını ve sıradan hayatlarını tehdit eden, filmin başlıca karşıt karakteridir.

Diğer yan karakter Çerçi, Mahmut ve Kör Ozan, ana karakterlere, eylemlerinde yardımcı olan ve yol gösteren kişilerdir. Örneğin, eşeğiyle köyleri ve kasabaları dolaşarak, çoğunlukla kadınlar için giyim-kuşam-incik-boncuk ve aksesuar satarak yaşamını kazanan Çerçi, hoşgörülü, görmüş-geçirmiş, tecrübeli, bilge, akıllı bir karakter olarak, Nuri'nin Zeynep'i kaçırmaya ve onunla nikâh kıymasına yardım eder. Nuri'nin dayısı olan Mahmut, Haydar Ağanın karşısında köylülerin liderliğini yapan, becerikli, yiğit, cesur, Nuri ile Zeynep'in birbirine kavuşması için elinden her şeyi yapan, hatta bu uğurda canından olan, yoksul bir karakterdir.

Filmdeki bir diğer önemli yan karakter, Kör Ozan'dır. Kör Ozan, ırmak kıyısında bir tepede oturup sazını çalan, oradan geçen herkesin, önündeki tasa, gönlüne göre para attığı, az ve öz konuşan, görme yeteneği olmasa bile herkesi çok iyi tanıyan ve köyde olup bitenler hakkında bilgisi olan, geleceği görebilen, görmüş-geçirmiş, bilge, yaşlı ve yoksul bir karakterdir. Kör Ozan, deyişleri, atasözleri ve türküleri ile Nuri'ye yol gösterirken, bir yandan da, izleyiciye, olacak olan olaylar hakkında fikir verir.

**3.6.7.1.8. Tema:** Filmin ana teması, "Gerçek aşk, her türlü kusuru ve yanlışlığı bağışlayacak kadar yücedir. Yiğitlik, gereksiz yere şiddet uygulamakla değil, dürüstlük ve bağışlamak ile olur. Bağışlayıcı ve yiğit olan, her zaman için, sevdiği insana kavuşurken; çıkarıcı ve ahlâksız olan ise, mutlaka yaptıklarının bedelini öder." Film makineleşme, tarımda modernleşmenin yol açtığı sorunlar arasında insan emeğinin değersizleşmesine vurgu yaparak, bu sürecin olumsuz yönlerine dikkat çeker.

### 3.6.7.2. Sinematografi

**3.6.7.2.1. Kamera Hareketleri:** İrmak, Akad'ın, kamera hareketine çok az başvurduğu filmlerden biridir. Her zaman olduğu gibi, çevrinme, film içinde en sık kullanılan hareket olurken, kaydırma hareketi yalnızca finalde kullanılmıştır. Finalde, Nuri ve Zeynep'in cansız bedenleri ırmakta sürüklenirken, ırmağın bir kıyısından Nuri'nin annesi, öteki kıyısından ise Çerçi, onlarla birlikte koşar. Bu sahnede, koşan anne ve Çerçi, kaydırma hareketi ile takip edilirken, yaratılan gerçeklik duygusuyla, izleyici de, onlarla birlikte, kendisini ırmağın sularına kapılıp giden genç çiftin akıbetine kaptırır. Kaydırma, hareket duygusunu yakalamak için kullanılır; yönetmen, hareketin kendisi önemli olduğu için onu kaydırma ile takip eder. Böylece izleyici, çerçi ve annenin yaşadığı heyecan ve gerilim duygularına ortak olur.

Öznel çekim açısını destekleyen bir başka kamera hareketi, Mustafa'nın, Zeynep ile gizlice bulunduğu sahnede kullanılır. Mustafa, onunla buluşmak için, ağaçlık bir bölgeye gelip etrafa bakınır. Mustafa'nın öznelinden ağaçlar gösterilir ve daha sonra, Mustafa hafifçe eğilip ağaçların arkasına bakar. Bu sırada, kamera da tıpkı onun gibi hafifçe yana yatarak, ağaçların arkasına gizlenmiş olan Zeynep'i görüntüler. Öznel çekimi destekleyen gerçeklik duygusu, bu kamera hareketi ile de desteklenmiş olur.

Filmde, her zaman olduğu gibi, kullanılan sınırlı sayıdaki çevrinme hareketinin amacı, hareket halindeki nesneye yönelmek ve izleyicinin ilgisini onda sabit tutmaktır. Ancak, filmde bundan farklı amaçlarla kullanılmış kamera hareketleri de göze çarpar. Örneğin, Nuri, Zeynep'i kaçırap annesinin evine getirince Zeynep, yoksul olduğu için onunla değil, aşık olduğu zengin ağanın oğlu Mustafa ile evleneceğini söyler. Bunun üzerine yıkılan ve üzülen Nuri, dışarı çıkıp kapının önüne oturur ve bir sigara yakar. Kamera, aşağı çevrinerek, yerdeki toprak zeminde duran ve dalından kopmuş kırmızı bir çiçeği görüntüler. Akad burada, dalından kopup yerde ayaklar altında yatan kırmızı çiçekle, Nuri'nin, Zeynep ile yıkılan mutlu olma hayalleri arasında bir ilişki kurar. Çünkü, ilerideki sahnelerde de görüleceği gibi, Zeynep'in giyeceği telli-duvaklı gelinlik, kırmızı renkte olacaktır.

Bir diğerk aşağı çevrinme hareketi ise, Nuri'nin Zeynep'i geri götürdüğü sahnede kullanılır. Nuri'nin, salı ile karşı kıyıya bıraktığı Zeynep, yürüyerek köyüne geri döner. Ancak, kızın köye girişinden önce, solmuş bir ağacın dalları gösterilir. Daha sonra, kamera aşağı çevrinerek, uzakta köyüne yaklaşmakta olan yorgun Zeynep'i görüntüler. Bu solgun dallar ile bir anlamda, kısa bir süre sonra genç kızın başına gelecek olan talihsizlikler ve felaketler, izleyiciye hissettirilmeye çalışılır.

İrmak filminde, Akad'ın, daha önce pek rastlanılmadığı şekilde, omuz kamerası (hand-held) kullandığı göze çarpmaktadır. Akad, omuz kamerasını üç sahnede kullanmıştır. Bunlardan birincisinde, köydeki bir düğün kafilesi evlerin arasından geçerken, omuzdaki kamera, bu sahneyi izleyen iki kadına yaklaşır. Bu iki kadın kendileri gibi kafileyi izleyen, adı kötüye çıkmış Sultan'ı "Sana mı kalmış bakmak? Uğursuzluk bulaştıracaksın, defol!" diye yanlarından kovar. İkincisinde, Nuri, Zeynep'i kaçırmak için bahçe çitlerinin ardından gizlice gözetlerken, omuz kamerası, çitlerin öteki tarafından ona yaklaşır. Sonuncusunda ise, finalde, Nuri ve Zeynep sal üzerinde ölmek üzere iken son kez birbirlerine sarılırlar. Akad, omuz kamerası ile onların etrafında döner ve sonra gökyüzünü görüntüler. Bir sonraki çekimden, talihsiz çift, birbirlerine sarılmış bir şekilde ırmağa düşmüş sürüklenmektedir.

Akad'ın, tüm bu sahnelerde, pürüzsüz ve kaygan kamera hareketleri yerine omuz kamerasını kullanmak istemesi, sallanan ve titreyen görüntülerle, daha vurucu ve çarpıcı bir dramatik etki yaratmayı amaçlamış olması ile açıklanabilir. Ayrıca, sallanan ve titreyen görüntüler, izleyicideki gerçeklik duygusunu pekiştirerek, onun aktif bir katılımcı olarak öykünün içine dahil edilmesini sağlamaktadır.

**3.6.7.2.2. Çekim Ölçekleri:** Akad, iki karakter arasındaki hüznü bir aşk öyküsünü anlattığı filminde, karakterleri ve onların duygularını ön plâna çıkartıp vurgulayan, göğüs (25 kez), baş (2 kez) ve yakın (1 kez) çekim ölçeklerini, son derece az kullanmıştır. Genel (26 kez) çekim ölçeğine de son derece az yer verdiği bu yapıtta, filmin neredeyse tamamı orta (325 kez) ve boy (101 kez) çekim ölçeklerinden oluşmaktadır.

Filmde önemli olan, bir birey olarak Nuri, Zeynep ya da Mustafa karakterleri değil, onların yakın çevresi, bu çevreyle olan ilişkileri, diğerk kişilerle olan ilişkileri, karşı tepkileri

ve buna bağı olarak yaşanacak olan dramatik gelişimin yansıtılmasıdır. Yakın çekim ölçeklerinin az olmasının bir diğer nedeni ise, karakterlerin duygularını vurgulamaktan çok, onların içinde yer aldığı koşullara dikkat çekmektir. Çünkü, Akad'ın iletmek istediği mesajın temelini, karakterlerini şekillendiren bu çevre şartları ve ortam oluşturmaktadır. Akad, kamera hareketlerinden nasıl kaçınmışsa, insan gözüne en yakın ölçekleri tercih ederek, izleyicisinin dikkatini yalnızca anlatılan öyküye çekmek istemiş, onu, etkin bir katılımcı olarak filmin içine yerleştirmek istemiştir.

### 3.6.7.3. Mizansen

**3.6.7.3.1. Çerçeveleme:** Irmak, Lütfi Akad'ın sadeliğe, yalınlığa, Türk insanının dramına ve simgelere verdiği önem ile ön plana çıkan bir filmidir. Bu filmde, Akad'ın, derinlemesine sahne düzenlemelerinden çok, simgesel anlatıma önem verdiği görülmektedir. Filme adını veren "ırmak" bile bu simgelerden birisini, hatta belki de en önemlisini temsil etmektedir.

Filmde, Nuri ile Zeynep'in umutsuz aşkının yanı sıra, gelişen teknoloji ve modern çağ ile birlikte, buna ayak uydurmak zorunda bırakılan topraksız ve yoksul köylülerin direnişi anlatılmaktadır. Filmde ırmak, birden fazla şeyi birbirinden ayıran bir simge durumundadır; "Nuri-Zeynep", "daha zengin olmaya çalışan toprak ağası- ayakta kalmaya çalışan yarıcı köylüleri", "makineleşme ile insan emeği", "insan gibi yaşama ile sömürülme", "baskıcı töreler-istediği gibi yaşamak isteyen insanlar".

Filmde kullanılan simgeler bununla sınırlı kalmaz. Irmak kıyısında yaşayan ve oturduğu tepede saz çalarak, gelip geçenin para verdiği, beyaz giysileri içindeki Kör Ozan, görme özürlü olmasına rağmen, olup biten her şey hakkında herkesten fazla bilgiye ve öngörüye sahiptir. Onaran, bu ozanın hiçbir şeyi bilmediği, hiçbir şeyi anlamadığı varsayılan, ancak, sağduyusuyla her şeyin farkında olan "halk"ı simgelediğini söylemektedir (1977 :140).

Akad, renkleri de simge olarak kullanmıştır; bir zamanlar Cennet Abla'nın evinde sermaye olarak çalıştıktan sonra, tövbe edip köyüne geri dönmüş Sultan, tüm film boyunca siyah başörtüsünü bir an için bile çıkarmaz. Daha önceleri, değişik renklerde başörtüleri içinde gördüğümüz Zeynep ise, siyah başörtüsünü, Nuri tarafından Cennet'in evinden

kurtarıldıktan sonra takmaya başlar. Siyah başörtüsü, törelerin hüküm sürdüğü, baskıcı ve küçük köy yaşantısında, namus suçu işlemiş kadınların üzerindeki silinmez kara lekeyi simgeler. Nuri ile imam nikahı kıyıp köyüne geri dönen Zeynep, bu kez, telli-duvaklı kırmızı gelinliğiyle, beyaz bir at üstünde gözüktür. Bindiği beyaz at, Nuri tarafından kendisine tekrar verilen, kaybettiği şerefini, namusunu, onurunu ve gururunu simgelerken; giydiği kan kırmızısı telli-duvaklı gelinlik, daha sonra başına gelecek kötü olayların habercisidir.

Filmde, bir Güney Anadolu köyünde yaşanan baskıcı koşullar ile törelerin insanlar üzerindeki etkisi, yalın ve gerçekçi bir biçimde sergilenmektedir: Düğün alayının yolunun kesilip para istenir, kaçırılan Zeynep'e, el değmemiş olmasına rağmen, Haydar Ağa sözü bozar, babası, namusunu kirletmiş olması nedeniyle Zeynep'i cezalandırır, köyün bekar erkekleri, tıpkı Sultan'a yaptıkları gibi ona da cinsel tacizde bulunur.

**3.6.7.3.2. Aydınlatma:** Irmak, çekimlerinin büyük bir kısmı dış mekânda yapılmış bir filmidir. Filmin öyküsü Ceyhan Irmağı kenarındaki iki köy ve bir kasabada geçtiği için, dış mekân çekimlerinin aydınlatılmasında, sıklıkla doğal gün ışığından yararlanılmıştır. İç mekân çekimlerinin aydınlatılmasında ise, genelde, yüksek kontrastlı aydınlatmadan yararlanılmıştır.

**3.6.7.3.3. Dekor ve Kostüm:** Irmak, öyküsünün tamamı Güney Anadolu'da geçen, çekimleri ise Adana, Karataş ve Ceyhan nehri kıyılarındaki mekânlarda yapılmış bir filmidir. Filmdeki ana mekânlar, Ceyhan Irmağı ve civarı, Aküvez ve Alabey Köyleri, kasaba, Zeynep'in evi, Nuri'nin evi ve salı, Haydar Ağa'nın evi, berber, Müslim Ağa'nın dükkânı, Cennet'in evi, Mahmut'un dükkânı, köyün kahvesi ile Sultan'ın evidir. Filmdeki mekânların hepsi gerçektir.

Filmdeki tüm karakterler, Adana bölgesine ait, dönemin yöresel kıyafetleri içinde görünmektedir. Toprak ağası Haydar ve eşraftan Müslim, diğerlerine göre daha pahalı yöresel kıyafetler içinde gözüktürken; büyük şehirde eğitim görmüş Mustafa ve onun arkadaşları Müslim Ağanın katibi, ceket kravat gibi daha modern kıyafetler içinde karşımıza çıkar. Nuri, annesi, Zeynep, Mahmut, Çerçi, Recep, Durali ve diğer köylüler ucuz, gösterişsiz, yöresel ve geleneksel köy kıyafetleri içinde görüntülenirken; Cennet Abla ile

evinde çalışan kızlar, başları ve omuzları açık, makyajlı, kısa etekli, dekolte giysiler içinde gösterilir.

#### 3.6.7.4. Kurgu

Film, yalın ve gösterişsiz yapısını, kurgusunda da devam ettirir. Filmin olay örgüsü, bütüncül kurgu anlayışı ile, gerçek yaşamdakine benzer bir şekilde, doğal olarak sıralanmıştır. Olaylar, ana karakterler Nuri ve Zeynep etrafında, gerçek zamana uygun başlayıp, gelişmekte ve sona ermektedir. Irmağın ayırdığı, bu iki farklı yakada yaşayan insanların öyküsü, bir neden-sonuç ilişkisi içinde, sade bir şekilde bir araya getirilmektedir.

Akad, noktalama işaretlerinden yine en çok kesmeyi (cut) kullanmış, açılma (fade-in) ve kararmaya (fade-out) ise, tek bir sahne dışında, neredeyse hiç yer vermemiştir. Bu sahne, Zeynep'in, Cennet Abla'nın evine düştükten sonra, önce Mustafa, sonra da kâtip tarafından tecavüz edildiği zaman geçişini belirtmek amacıyla kullanıldığı sahnedir. Ancak Akad, hemen arkasından gelen sahnede, özel bir geçiş yöntemi kullanmıştır. Zeynep, Cennet'in evinde bir sermaye olduktan sonra, tanımadığı erkeklerle birlikte olmaya başlar. Akad, bu sahneleri şöyle gösterir: Yabancı bir erkek, yavaşça, sırtı bize dönük Zeynep'e doğru yaklaşırken, kız, korku dolu yüzünü bize döner. Kesme ile geçilen diğer çekimde, aynı ölçekte görüntülenen Zeynep, korku dolu yüz ifadesi ile geri geri yürürken, önünde, sırtı bize dönük, yüzünü göremediğimiz bir adam vardır. Sonraki çekimde, bu defa, bir erkek eli, yatakta uzanmış Zeynep'in saçından tutup kaldırır. Adamın sırtı bize dönük olduğu için yüzünü yine göremeyiz. Akad, kurguda yaptığı bu geçişlerle, Zeynep'in, tanımadığı erkekler ile yaşadığı dramı ve içine düştüğü felâketi gözler önüne sererken, erkeklerin yüzlerini net olarak göstermeyerek, izleyicisinin, genç kızın içinde bulunduğu duruma tanıklık etmesini ister.

#### 3.6.7.5. Ses

Akad'ın karakterlerinin, tıpkı öteki filmlerinde olduğu gibi, abartısız, süssüz, son derece işlevsel ve sade sözler sarf ettiği görülür. Karakterlerin çok önemli bir başka özelliği ise, sarf ettikleri diyalogların, atasözleri ve halk deyişleri ile dolu olmasıdır. Filmde,

Akad'ın "bilge" rolünü oynayan kişileri, çoğunlukla yan karakterlerdir. Yan karakterler, film boyunca bu deyişler ve atasözleri ile ana karaktere yol gösterirler.

Bu bağlamda, filmdeki K r Ozan karakteri, diğ rlerinden biraz daha fazla  ne  kmaktadır.  er i, sal üzerinde yolculuk yaptıkları bir gün, Mustafa'nın adamı d menci Durali'ye öyle söyler: "Aşıĝa sor, kime kulluk ettiğini  ğren. Görmez ama bizden iyi bilir her şeyi".

Sazıyla çaldığı türküler ve yalnızca gerektiği zaman sarf ettiği, az ama öz sözler ile K r Ozan, olacakları önceden tahmin edebilen ve kimseden sözünü sakınmadan, yalnızca gerçeği söyleyen, yaşı bir bilgedir. Örneğın, Nuri, Zeynep'i geri getirdiğinde, ona "Olmadı Nuri, olmadı bu iş. Kız kaçırmamanın tövbesi olmaz. Ektiğini bi meyenin ocağı olmaz. Gayrı bu ırmaĝa kan bulaşır." der. K r Ozan bunu söylerken, her davranışın doĝal bir sonucu olduğunu ve bir iş için çaba harcamayan kişinin, onun sonucunu alamayacağını anlatmaktadır. Nuri'nin de kaçırdığı kızı geri götürmesi, örf ve  detlere göre yanlış bir davranıştır. Yaptığı işin sonunu getirmeyerek, onu yarıda bırakan ve vazgeçen Nuri, "ektiğini bi ecektir". K r Ozan, ırmaĝa kan bulaşacağını söyleyerek, bu davranışın doĝal sonucunun şiddet ve acı getireceğini izleyiciye hissettirerek, olacak olaylar hakkında ipucu verir.

Başka bir sahnede, Haydar Aĝa ve silahlı adamları, Müslim Aĝa ile birlikte ırmak kıyısına gelir. Burada, K r Ozan, görmemesine raĝmen, gelenin Haydar Aĝa olduğunu bilince, Müslim, şaşkın bir şekilde, ona, bunu nasıl anladığını sorar. K r, "şu tasın hatırını sormayan başka kim var koca ırmak boyunda?" der. Adaletsiz, cimri, despot, gözünü para hırsı bürümüş, sahtekâr ve diktatör aĝanın nasıl bir insan olduğu, K r Ozanın sarf ettiği bu tek cümle ile özetlenir.

Filmde, K r Ozandan başka, bilge bir kişiliği olan diğ r bir karakter ise  er i'dir. Zeynep'in, Cennet Ablanın evinde bir sermaye olarak çalışmaya zorlandığını öğrenen  er i, bunu Nuri'ye söylemeden önce, söze şöyle başlar: " ok yer gördüm, çok şey gördüm. Nank rler gördüm, yiğitler gördüm. Yiğitlik vurmaktır denir ya, kulak asma, kim olsa ötekini vurur. Yiğitlik baĝıřlamaktır. Sende baĝıřlayacak yürek var mı?"

Nuri annesine, ırmaĝın iyiliğinden, güzelliğinden ve bereketinden bahseder. Anne ise oğluna, "Bereketi, tarlası olana oğlum. Irmak boyuna  eşme yapılmaz denmiştir" der.

Ancak, Nuri her şeye rağmen umut doludur. Annesinin “Seninki boş gayret. Cemşiroğlunun aklına eser de, salı alıverirse bir gün?” diye sorması üzerine Nuri, “Irmağı da alamaz ya?” diye cevap verir. Akad'ın topraksız ve yoksul köylüleri, kendilerini ve emeklerini sömüren toprak ağasına, adaletsiz üretim sistemine ve düzenine rağmen, iyimser bir beklenti içindedir.

Filmde müzik olarak öykü ve karakterler ile uyumlu şekilde çoklukla dönemin yöresel türküleri kullanılmıştır. Sıkça kullanılan “*Irmak*” ve “*Kızıroğlu Mustafa Bey*” isimindeki türküler, Arif Sağ tarafından seslendirilmektedir. Tüm bu türkülerin ve diğer müziklerin kullanımında, sahnenin temposu, içeriği ve dramatik önemi göz önünde bulundurulmuştur. *Irmak* türküsünün sözleri şu şekildedir:

*Aman Kızılırmak değdi*  
*Başın dağ mıdır dağ mıdır*  
*Dört yanımda laleden oy oy*  
*Sümbül bağ mıdır bağ mıdır*

*Haber nerden oy oy*  
*Görüm sağ mıdır*  
*Yürümü kenara oy oy*  
*Çalgısı ırmak ırmak*

*Engin o çarşı ırmaktan oy oy*  
*Zalim kuşları kuşları*  
*Sızlıyor da yüreğim*

*Aman nettin adadaki oy oy*  
*Mahşeride davacıyım*  
*Var Kızılırmağa ırmağa*

Filmin ana tema türküsü olan *Irmak*'ın kullanıldığı başlıca sahneler; Zeynep'in, tarlada çalışırken tacize uğradığı, onların ellerinden kurtulup, tek başına evine döndüğü,

Cennet'in evinde Mahmut ve katip tarafından tecavüze edildiği, tanımadığı adamlarla birlikte olduğu, Nuri'nin Zeynep tarafından hakarete uğradığı, genç kızı salı ile geri götürdüğü, onu Cennet'in evinden kurtardığı, beyaz bir ata bindirip kırmızı gelinliği ile köye geri getirdiği ve finalde ırmağa düşüp sürüklendikleri sahnelerdir.

Filmin diğer türküsü, *Kiziroğlu Mustafa Bey* ise şu şekildedir:

*Bir atı var Alapaça, peh peh peh!*

*Mecel vermez, Kırat kaçay hey hey hey*

*Az kaldı ortamdand biçe*

*Ağam kim, paşam kim*

*Nigar kim, hanım kim?*

*Kiziroğlu Mustafa Bey*

*Bir Bey'in oğlu, Zor Bey'in oğlu*

*Bir fendinen geçti, peh peh peh!*

*Hışmı dağı deldi geçti, hey hey hey!*

*Ağam kim, paşam kim*

*Nigar kim, hanım kim?*

*Kiziroğlu Mustafa Bey*

*Bir Bey'in oğlu, Zor Bey'in oğlu*

*Kiziroğlu Mustafa Bey* türküsü, Cemşiroğlu Mustafa Bey'in filmin başında, Willys marka cipiyle, tozu dumana katarak köylerini dolaştığı, sal ile karşı kıyıya geçtiği ve Recep'in kızının, Haydar Ağa tarafından istendiğini, karısına ve Zeynep'e anlattığı sahnelerde, fon müziği olarak kullanılmaktadır.

Filmde, bunun dışında, müziğin bilgi verici ve önemli noktalara dikkat çekici bir kullanımı da mevcuttur. Örneğin, Zeynep, kurak tarlada çalışırken, testiye alıp su içer. Çalan hüznünlü saz, birden ton değiştirip, şüphe ve gerilim yaratır. Zeynep yan tarafa döndüğünde ise, onu rahatsız etmek için gelen üç erkek ile göz göze gelir. Benzer şekilde, bir başka sahnede ise, Kör Ozan, sal bekleyen yolculara bakar. Bu sırada, fonda gerilim

temalı bir müzik duyulur. Biraz sonra, sala binecek olan Mustafa'nın adamları, Nuri'yi feci şekilde dövüp, salına el koyacaklardır.

### 3.6.8. Yaralı Kurt (1972)

#### 3.6.8.1. Anlatı Yapısı

Yaralı Kurt, İngiliz yazar Graham Greene'in *Satılmış Adam* (A Gun for Sale) isimli romanından, Selim İleri'nin uyarlayarak senaryolaştırdığı, Akad'ın da çekim senaryosunu yazdığı bir filmidir. Film, anlaştığı bir iş sonrası ihanete uğradığını anlayan bir kiralık katilin, sorumlu tuttuğu kişilerden aldığı intikamın öyküsünü anlatır.

**3.6.8.1.1. Sergileme:** Filmin açılış sahnesi, Hilmi Bey'in, Boğaz'daki yalısında denize girmesi ile başlar. Şakir Beyin adamı Feridun, kiralık katil olarak tuttukları Ali'ye, öldüreceği Hilmi Bey'in yaşamı hakkında bilgi verirken, biz de, onun bir gün boyunca yaşadıklarını bire bir izleriz. Hilmi Bey, iş çıkışı evine dönerken, yanlarından geçtiği Ali ve Feridun anlaşmıştır. Ali, Feridun'un teklifini kabul eder ve evine gidip Hilmi Bey'i öldürür. İşlediği cinayetten sonra, birkaç gün saklanmak üzere, eski arkadaşı dondurmacı Hasan'ın evinde kalır. Karşılığında Hasan'a, Feridun'un ona verdiği dolarlardan biraz verir. Hasan, dolarları bozdurmak için bankaya gidince, sahte olduğu anlaşılır ve polis tarafından yakalanır, karakolda komiser İrfan ve adamlarına her şeyi olduğu gibi anlatır.

**3.6.8.1.2. Çatışma:** Ali, Hasan'ın evinde saklanırken eski bir tanıdığı olan kahveci İbrahim ona haber göndererek buluşmak ister. İbrahim ile buluşan Ali, Hasan'ın, onun verdiği sahte dolarlar yüzünden tutuklandığını öğrenir. Filmin ana karakteri Ali'nin amacı bu sahnede ortaya konur; yaptığı iş karşılığında sahte dolarlar ile kandırılan Ali'nin, kendisine bu oyunu oynayanları bulup intikamını almak için elinden geleni yapacaktır.

Filmin ana çatışmasını, Ali'nin, kendisine tuzak kuranları bulup bulamayacağı sorusu oluştururken, komiser İrfan'ın Ali'yi yakalayıp yakalayamayacağı, filmin diğer çatışmasıdır. Bunun yanında, acımasız katil Ali'nin, kendisine koşulsuz yardım eden Gül ile yaşadığı ilişki de, onun kendi içinde yaşadığı bir diğer çatışmayı yaratmaktadır. Filmde, ana karakterin (protagonist) karşısında ona rakip ve düşman olan iki karşı karakter (antagonist) bulunmaktadır. Birbirlerine karşıt amaçlar yüklenen karakterler, Ali-Şakir Bey

ile Feridun ve Ali-İrfan'dır. Aralarındaki ilişki "Kötülük-İyilik" kavramları temelinde gelişir ve çatışma bu kavramlara odaklanmıştır.

**3.6.8.1.3. Gelişme:** Ali, amacını gerçekleştirmeye yönelik eylemlerine, yurt dışına kaçması için bir emlakçıya bırakılan pasaportunu almak ile başlar. Pasaportu kimin bıraktığını öğrenmek için yaşlı emlakçıyı sorgularken, adamın kalp krizi geçirip ölümüne sebep olur. Ertesi gün, emlakçının cenazesinde gördüğü kızı Gül'ün evine gidip ondan yardım ister. Gül, dedesinin ölümüne sebep olmuş olsa bile, kendisine tuzak kuranları bulmada, Ali'ye yardım eder. Çalıştığı fabrikanın bahçesinde Ali'ye bilgi veren Gül, tesadüfen patronu, Şakir Bey tarafından görülür. Şakir Bey'in amacı, emrinde çalışan Feridun ile aynıdır; onların peşinde olan Ali'nin bir an önce ortadan kaldırılmasını sağlamak. Bu amaçlarını gerçekleştirmek için, Feridun iki adamını Ali'yi öldürmek ile görevlendirir. Adamlar, Ali'yi, Gül'ün evinde olduğu bir sırada kısıtır fakat Ali, adamlardan birisini öldürüp diğerini de yaralar ve Gül'ü de alarak ormanda bir kulübeye kaçar.

Filmin diğer yan karakteri komiser İrfan'ın amacı, Hilmi Bey cinayetini katili, yani Ali'yi yakalamaktır. Bu amaçla, Ali'nin izini ormandaki kulübeye kadar süren İrfan ve adamları, onu kısıtırsalar da, Ali, genç kızın da yardımıyla ellerinden kaçmayı başarır. Ali, önce, kendisini İmroz Adası'na kaçırarak bir gemi ayarlar ve sonra da gizlice Gül ile buluşup, ondan, İbrahim'den aldığı parayı gemiye getirmesini ister. Ali, fabrikaya gelerek kaçmak üzere olan Feridun'u rehin alır ve onunla birlikte patronu Şakir Beyin köşküne gider. Filmin bu sahnesi plot-point işlevi görmektedir, çünkü bu sayede, ana karakterler doruk noktaya doğru yönlendirilmiş olur.

**3.6.8.1.4. Doruk Nokta:** Ali, köşke geldiği zaman, Gül'ün, Şakir Beyin adamları tarafından yakalandığı haberini alır. Sahte dolar olayından Şakir Beyin de haberi olmadığını öğrenen Ali, önce, kaçmaya çalışan Feridun'u, sonra da kendisiyle pazarlık yapmaya çalışan Şakir Beyi hiç tereddüt etmeden öldürür.

**3.6.8.1.5. Sonuç:** İntikamını aldıktan sonra gemiye dönen Ali, bir süre sonra fikir değiştirip Gül'ü kurtarmak için geri döner. Ancak, İrfan ve adamları orada kendisini beklemektedir. Polise teslim olmak yerine onlarla çatışan Ali, Gül'ü kurtarır, ancak kendisi ölür. Öykünün sonucunda ana karakter ve ona karşı olan yan karakterler de amaçlarına

ulaşmadan ölür. Öyküsü suç işlemiş bir adam hakkında olan bu film, bir yandan da insanı suç işlemeye yönlendiren ve mecbur eden gerçek nedenleri vurgular. Kötülük yapan karşıt karakterler filmin sonunda ana karakterin şiddet eylemi ile cezalandırılır.

Her ne kadar film karamsar bir şekilde sona ermiş olsa da, finalde, ana karakterin davranış, düşünce ve duygularında olumlu yönde değişimler gerçekleşir. Ana karakter yaşanan olaylar sonucunda öykünün başlangıcındaki durumundan daha farklı bir noktaya gelir ve yaşadığı olaylardan ders çıkarır; tüm hayatı boyunca inandığı ve savunduğu değerleri sorgulayarak onlardan vazgeçer, böylece bambaşka bir insan olur. Ana karakterin bu davranış değişikliğinde ve polis tarafında yakalanmasında, en büyük etken yan karakter Gül'dür.

**3.6.8.1.6. Ana Karakterler:** Filmin ana karakteri, acımasız ve çok tehlikeli bir kiralık katil olan Ali'dir. Akad'ın diğer filmlerinden farklı olarak, bu filmin ana karakteri bir suçludur. Ali, ailesi, geçmişi ve yaşam koşulları nedeniyle, küçük yaşlarda yasa dışı işlere ve dolayısıyla, istemeden suça bulaşmış bir karakterdir. Yaşamı boyunca karşılaştığı tüm insanlar ona hor, kötü, acımasız, kaba ve şiddet dolu davrandığı için, o da herkese öyle davranmaktadır. Ali, tehlikeli ve acımasız bir katil olmayı kendisi tercih etmemiş, hayat şartları ve insanlar onu buna mecbur kılmıştır. Ali, kendisine kurulan tuzağı anladığı zaman, intikamını, zekâsı veya aklını kullanarak değil, şiddet yolu ile alır.

**3.6.8.1.7. Yan Karakterler:** Filmdeki başlıca yan karakter Gül'dür. Gül, yaşlı babaannesi ile birlikte yaşayan, hoşgörülü, yardımsever, iyi yürekli, akıllı, güzel ve genç bir kadındır. Namuslu, kendi halinde, sıradan bir insan olan Gül, dedesinin ölümüne sebep olmuş Ali'ye bile yardım elini uzatabilen soylu bir davranış sergiler. Bu anlamda Gül, Ali'den daha güçlü, iradeli ve zayıflıkları olmayan bir karakter olarak öne çıkar.

Diğer yan karakterler, komiser İrfan ve kahveci İbrahim'dir. İrfan, zeki, cesur, korkusuz, adalete saygılı, iyi yürekli, genç bir polis olarak, Ali'nin yakalanmasında büyük rol oynar. Ancak her ne kadar aradığı azılı bir suçlu da olsa, Ali'nin, gerçekte yalnızca suça itilmiş bir karakter olduğunun bilincindedir. Kahveci İbrahim ise, suç dünyasına ve Ali'ye yabancı olmayan, görmüş geçirmiş, babacan bir karakter olarak, Ali'ye sorumluları bulmasında ve kaçmasında yardımcı olur.

**3.6.8.1.8. Tema:** Bu film de “kısıtlanmış adam” teması üzerinedir. Ancak bu kez kısıtlanan ve haksızlığa uğrayan, istemeden suç işlemiş biri değil, para karşılığı suç işleyen birisidir. Filmin ana teması, “İnsanların davranışları ile karakter özellikleri, onların sahip oldukları yaşam koşulları ve karşılaştıkları olaylar/insanlar tarafından şekillendirilir. Her kötülüğün veya kötü bir davranışın mutlaka insanın geçmişte yaşadığı olaylarla bir ilgisi vardır.” iken; yan teması, “Karşılıksız sevgi ve iyilik, her türlü kötülüğü dize getirebilir.” şeklindedir.

### 3.6.8.2. Sinematografi

**3.6.8.2.1. Kamera Hareketleri:** Yaralı Kurt da, diğerleri gibi, Akad'ın, kamera hareketlerini çok az kullandığı bir film olarak göze çarpmaktadır. Filmde kullanılan az sayıdaki kamera hareketinin, neredeyse tamamı, yine çevrinmelerden oluşmaktadır. Çevrinme hareketlerinin kullanım amacı, çoğunlukla, uzamı devamlı kılmak ve figürlerin hareketlerini takip etmektir. Ancak Akad, çevrinme hareketini, öznel çekim açısı ile uyum sağlamak için kullanmaya devam eder, kamera, karakterlerden birisinin yerini alır ve olay, o kişinin bakış açısı ile izlenir; Ali, Gül'ün şirketine gelip, onunla, tellerin arkasından konuşurken, arka plândan Şakir Bey'in, makam arabası ile geçip gittiği görülür. Bir sonraki çekimde, arabanın arka koltuğunda oturan Şakir Beyin gözünden, öznel çekim açısı ile, konuşan çift gösterilir. Şakir Bey onları görür ve arabası ile şirkete geri döner. Kamera ise, Ali ve Gül'ü merkezde tutarak çevrinme hareketi yapar ve Şakir Bey'in, onları gizlice izlemekte olduğunu gösterir.

Filmdeki sınırlı sayıdaki kaydırma hareketinden biri, Hasan'ın oğlunun sünnet düğününde kullanılmaktadır. Kamera, yakın çekimde, bağırmakta olan sünnet çocuğundan geri kayarak, etrafındaki cambazları, davetlileri ve mekânı betimler, daha sonra, çevrinme ile filmdeki yan karakterlerin olduğu masaya doğru yönelir. Kamera, olaydan geriye doğru kaydırılarak, olayın geçtiği yer izleyiciye gösterilerek, bilgi verilir.

**3.6.8.2.2. Çekim Ölçekleri:** Yaralı Kurt, Akad'ın, tek bir karakteri merkeze alarak, onun psikolojisini incelediği, ilk filmi olarak nitelenebilir. Bu açıdan bakıldığında, ana

karakterinin duygusal ve psikolojik ruh halini yansıtması, izleyicinin bu karakter ile yakınlaşması, onunla özdeşleşebilmesi için, yakın çekim ölçeklerini daha sık kullanması beklenmektedir. Ancak, tıpkı diğer filmlerinde olduğu gibi Akad, bunun tam tersini yaparak, göğüs (26 kez), baş (7 kez) ve yakın (7 kez) çekim ölçeklerine son derece az başvurur. Akad, izleyicinin, karakterleri ile özdeşleşmesini, onların psikolojik yapılarını yansıtma amacı taşımaz, onlarla samimiyet yaratmak istemez.

İzleyicisi ile ana karakteri arasına bir mesafe koyma niyetindeki Akad, neredeyse tamamını orta (300 kez) ve boy (64 kez) çekim ölçekleri ile kurduğu filmde, onların, ana karakter ile yakınlaşmasını değil, onun içinde bulunduğu koşulları sorgulamalarını ister. Genel çekim ölçeğini de son derece az (9 kez) kullanması, yönetmenin bu yaklaşımını destekler. Karakterler doğal ve toplumsal çevreleri içinde görünür, ağırlıklı noktası çevreye kayar, böylece psikolojik çözümleme değil, dramatik amaç ön plana çıkar.

Akad'ın, filmde öznel çekim açısına da başvurduğu görülmektedir. Bunlardan biri, Hilmi Bey'in, Ali tarafından vurulup denize düştüğü sahnede kullanılmıştır. Hilmi Beyin cansız vücudu suda yüzerken, cesedi, kıyıda denize girenler tarafından fark edilir. Bu sahne, suyun üzerindeki bir kamera tarafından, Hilmi Bey'in öznel çekim açısından görüntülenir. Bir başka sahnede, Komiser İrfan, Hilmi Bey'in öldürüldüğü evde tatbikat yapar. Katilin, Hilmi Bey'i nasıl öldürdüğünü anlamaya çalışan İrfan, tabancası ile, kurbanın öldüğü yerde bekleyen bir polis memuruna nişan alır. Sonraki sahne, İrfan'ın özneline, yakın çekimde silahın namlusu ve nişan deliğinden görünen polis memuru olur. Ali'nin, sanki önündeki kırık aynaya bakıyormuş gibi kameraya baktığı ve karnına saplanan kurşunu çıkardığı sahnede de, öznel çekim açısı kullanılır.

Akad, gerek oyuncuların gözlerinden aksiyonun yansıtıldığı ve gerekse oyuncuların doğrudan kamera merceğine baktığı bu sahnelerde, öznel çekim açısına başvurarak, oyuncu-izleyici arasında göz göze gelme ilişkisini sağlayarak, izleyiciyi filme dahil etmiş olmaktadır. Kamera karakterlerden birisinin yerini alır ve olay, o kişinin bakışı ile izlenir. Örneğin, Ali, kendisini aldatan Feridun Bey'in izini bulur ve fabrikada arabasına binerken onun karşısına çıkar. Feridun Bey'in, Ali'yi görüşünden sonraki çekim, Ali'nin, Feridun

Bey'in gözüyle görünüşüdür. Bu sahnenin bir başka önemi, Ali'nin, boy çekiminde olmasına karşın, sanki yakın çekimde imiş gibi, yüzünün ön plânda gözükmesidir.

Bu sahne, tamamen Lütfi Akad ve Gani Turanlı işbirliği ve denemesi sonucu gerçekleşmiş bir çekimdir. Akad, bu çekimi, boy çekim ölçeğinde vermek, ancak bu çekim ölçeğinde yakın çekim etkisini de yakalamak istemiştir. Bu amaçla, görüntü yönetmeni Gani Turanlı'dan, yakın çekim hissi verecek bir boy çekimi ister. Biraz zaman geçtikten sonra, Turanlı, onu yanına çağırarak kameradan baktırır. Sonuç tam da Akad'ın istediği gibidir; Cüneyt Arkın karşıda ve boy çekiminde ona bakmakta, gözlerindeki acımasızlık, ise sanki yakın çekimmiş gibi hissedilmektedir (2004:535).

Filmin görüntü yönetmeni Gani Turanlı bu sahneyi şöyle açıklar:

Bu deney, Lütfi Bey'in, benim üzerimdeki en kuvvetli etkisidir. Oyuncu İsmail Hakkı'nın gözüyle Cüneyt'in, boy plânında görülmesini, ama bunun ürkütecek bir görüntü olmasını istedi benden... Sanki yakın plandaymış gibi etkili olacak bir boy planı... Ben de, boy plânındaki insanı iyice kabartıp, plastik bir üç boyutluluğa kavuşmasını sağladım. Hayatımda, böyle bir şeyin benden isteneceğini tahayyül bile etmezdim. Bunu, kamera nivo'sunu ve optik plânı ayarlayarak sağladım. "Contre Plonge" yaptım. Arkayı flulaştırmak için natürel "densite" sağlayan filtre ile ve açık diyaframla aldım (aktaran Onaran, 1977: 225).

Akad ve Turanlı arasında denemeler sonucu oluşan bu işbirliği, ikilinin birlikte çalıştığı diğer filmlerde de farklılaşarak devam edecektir.

### 3.6.8.3. Mizansen

**3.6.8.3.1. Çerçeveleme:** Yaralı Kurt, acımasız ve insanlara düşman bir katilin, yavaş yavaş geri kazandığı insanlığını ve ruhsal durumunu, yalın görsel kompozisyonu ile yansıtan bir filmidir. Örneğin, Hilmi Bey, denizden çıktıktan sonra kafesteki kuşunu sever, onunla ilgilenir. Çok geçmeden, bu kafes ve kuş, Hilmi Bey'in öldürüldüğü sahnede tekrar karşımıza çıkar; Ali, alan derinliği olan bir çekimde, Hilmi Bey'i denizden çıkarken vurduğunda, yalının giriş kapısında, çerçevenin solunda ve geride, nişan almış bir şekilde dikilir. Çerçevenin sağında ve önde ise kafesteki bu kuş yer almaktadır. Hilmi Bey'in, yaşarken kıymet verdiği belki de tek canlı olan bu kuş, onun bu son anında da yanında olan

tek yakınıdır. Akad, suikast sahnesinde, Ali'yi ve kuşu aynı anda çerçevede tutarak, ölüm ve yaşama dair bir vurgu yapmak istemiştir.

Akad'ın, Ali merkezli kompozisyonları, bununla sınırlı kalmaz. Ali ve Gül, peşlerindeki polis ve fedailerden kaçarken, bir kamyonla, ormandaki bir kulübeye sığınır. Daha önce, Ali, kamyonun arkasındaki bir büfenin aynasını kırarak, bir parçasını almıştır. Ancak, Akad, bu sahneyi olduğu gibi göstermek yerine, Ali'nin, büfedeki aynaya bakarak, kendi yansımasını izlemesini ve sonra aynaya vurması ile camın çatlamasını görüntüler. Ayna camının çatlaması da, Ali'nin, ayna üzerinde yansıyan görüntüsünden verilir. Bu sahnede Akad, bir anlamda, katili, kendisi ile yüzleştirmektedir.

Ali'nin, Gül ile kulübede geçirdiği bir gece, onun davranışlarında, yavaş yavaş değişikliklere yol açacaktır. Finalde, kendisine ihanet edenleri öldürerek intikam almasına rağmen, geri dönüp Gül'ü kurtaran Ali, ölümcül bir şekilde vurulmuş olsa bile, sedye ile taşındığı son karede, bize (izleyiciye) bakarken, yüzünde huzurlu ve mutlu bir ifade vardır; bir anlamda, Gül sayesinde, içindeki öldü sanılan insanlığı geri kazanmıştır.

**3.6.8.3.2. Aydınlatma:** Yaralı Kurt'da, Akad'ın diğer filmlerinde olduğu gibi iç mekân çekimlerinde yüksek kontrastlı aydınlatma, dış mekân çekimlerinde ise, sıklıkla, doğal gün ışığı kullanılmıştır. Çerçeve içinde aydınlık ve karanlık alanlar yaratılarak, dikkat mekâna, objelere ve oyunculara yöneltilmiştir. Özellikle, ormandaki kulübede kullanılan aydınlatma, sahnenin dramatik etkisini ve yoğunluğunu vurgulamada önemli bir rol oynamaktadır.

Bunun dışında, özel aydınlatma tekniklerine de başvurulmuştur. Örneğin, Ali, polisten kaçarken, gece, İstanbul caddelerinde öylesine dolaşır. Bir ara, dikildiği bir ana yolda, yoldan geçen arabaların farları yüzüne vurunca, Ali'nin yüzü, bir aydınlık, bir karanlık hale gelir. Bu sahnenin bir benzeri de, Ali ile Gül'ün üst geçitte buluştuğu zaman gerçekleşir. Gizlice Gül ile buluşan Ali, onunla konuştuğundan sonra, yavaşça geri çekilerek, karanlık içinde kaybolur. Yüzünün bu şekilde aydınlatılması Ali'nin duyduğu endişeyi açığa çıkarır. Ali'nin karanlıklar içinde dolaşması onun suçlu kimliği ile örtüşür.

**3.6.8.3.3. Dekor ve Kostüm:** Film, çoklukla İstanbul'un Üsküdar, Yeniköy ve Belgrad Ormanı gibi açık alanlarda çekilmiştir. Filmdeki ana mekânlar, Gül'ün evi, Hasan'ın evi ve bahçesi, İbrahim'in evi ve kahvesi, bir pavyon, banka, orman ve içindeki

kulübe, Şakir Bey ve Feridun'un fabrikası, polis merkezi, Hilmi Bey'in yalısı, Şakir Bey'in köşkü ile İstanbul'un çeşitli sokakları ve caddeleridir. Varlıklı Şakir ve Hilmi Bey, Boğaziçi kenarındaki bir yalıda ve orman içinde bir köşkte yaşarken; kahveci İbrahim ve dondurmacı Hasan, kenar semtte küçük ve avlusu olan geleneksel bir evde oturur.

Şakir, Hilmi ve Feridun dönemin modasına uygun, şık takım elbiseler içinde iken, Hasan, karısı ve İbrahim, küçük semtlerde yaşayan, gelenek ve göreneklerine bağlı Türk insanı kostümleri içinde gözüktürler. Ali, tüm film boyunca peşindeki polislerden kaçtığı için, aynı ceket ve pantolonla karşımıza çıkarken, iki katlı, müstakil ve eski bir evde, babaannesi ile mazbut ve sakin bir hayat süren Gül, şık ancak pahalı olmayan modern kıyafetler içinde görünür.

#### 3.6.8.4. Kurgu

Yaralı Kurt, sinematografisi ve mizansenindeki yalın ve süsten uzak yapısını, kurgusunda da gösterir. Filmin öyküsü, bütüncül kurgu anlayışı ile, gerçek yaşamdakine benzer bir şekilde, doğal sıralanarak kurulmuştur. Ancak, filmin ilk sahneleri, Akad'ın kurgu anlayışından biraz farklılık gösterir.

Feridun, kiraladığı katil Ali ile kurban Hilmi Bey'in evinin yakınında buluşmuş, ona bu adamın bir gününü nasıl geçirdiği hakkında bilgi verirken eş zamanlı olarak da ekranda Hilmi Bey'in yaşadıkları gösterilir. Hilmi Bey her sabah yaptığı erkenden kalkar, yalısından denize girer, sonra şirketine ve oradan da kumar oynadığı özel kulübe gider, akşam olunca da evine geri döner. Hilmi Bey arabası ile Feridun ve Ali'nin yanından geçerken, Feridun Ali'den ücreti karşılığında onu öldürmesini ister. Böylece izleyici o ana kadar anlatıcı konumunda olan Feridun'un kimliğini ve amacını öğrenmiş olur. Bu farklı giriş sahnesi ile birlikte başlayan film, olay örgüsünü neden-sonuç ilişkisi içinde ana karakter Ali etrafında kurmaktadır.

Akad, diğer filmlerinde olduğu gibi, gereksiz bilgi veren sahneleri, kurguda elemekten çekinmez. En abartısız, kısa, az, süssüz ve işlevsel yoldan öyküsünü anlatmayı sever. Örneğin, banka müdürünün, Hasan'ı, konuşmak için götürdüğü çekimden sonra gelen çekim, onun, karakolda, oturmuş kendisini sorgulayan polislere, sahte dolarlar ve Ali

hakkında ifade verişini gösterir. Noktalama işaretlerinden, en çok kesme (cut), açılma (fade-in) ve kararmanın (fade-out) -zaman geçişini belirtmek amacıyla- kullanıldığı filmde, özel grafikler kullanılarak bir jenerik hazırlanmıştır.

### 3.6.8.5. Ses

Film, Akad'ın, diğer biçimsel öğelerle yansıttığı yalın anlatım dilini destekleyen bir ses kullanımına sahiptir. Akad, Yaralı Kurt'da, toplum düşmanı ve acımasız bir katilin psikolojisini irdeler. Tüm film, daha önce de belirtildiği gibi, bu katilin, gelişen olaylar karşısında, yeniden doğuşu üzerine odaklanmıştır. Katilin kişiliğini, geçmişini, çevresindeki dünyaya ve insanlara bakış açısını yansıtmaya açısından da, filmde, diyalogların ayrı bir önemi vardır.

Akad, bir yandan, izleyicisinin ana karakter ile özdeşleşmesini istemez, fakat diğer yandan, onun, içinde bulunduğu koşulları tarafsız bir şekilde değerlendirmesini ve sorgulamasını ister. Bunu da, her zaman olduğu gibi sade, yalın fakat bir o kadar da işlevsel diyalogları sayesinde başarır. Filmin başında, kadınları bile gözünü kırpmadan öldürebilecek derecede acımasız bir katil olan Ali'nin, filmin sonunda, çok az tanıdığı bir kızın hayatını kurtarmak için, özgürlüğünden vazgeçerek, bilerek ölüme giden bir karaktere dönüşümü, diğer biçimsel öğelerle birlikte, Akad'ın usta diyalogları sayesinde yansıtılır.

Gül ile Ali'nin birlikte gece geçirdiği kulübe sahnesi, bu diyalogların birçoğunun gerçekleştiği sahnedir. Örneğin, kendisine oyun oynayanları bulmaya çalışırken söylediği "Biri bizi gördü fabrikada, onu bulacağım. Bulamamış olmaz, bulup da can almamış olmaz." cümlesi, onun acımadan adam öldürebileceğini gösterir. Gül ise, ona neden yardım ettiğini açıklarken "İnsanlar birbirine yardım etmeli, bir şeyi karşılıksız sevmeli. Sen hiç kedi besledin mi meselâ?" diye sorar. Bu soru karşısında, Ali'nin cevabı kesin ve nettir: "Besledim, çünkü odamda fare vardı." Ali insancıl duygulardan uzaktır, hayatında bir kediye bile verecek sevgisi yoktur. Hemen sonra gelen sahnede, Ali'nin, kendisine ihanet edenlere olan kızgınlığı devam etmektedir: "Yanlış adım attı namussuz. Kurda, ya bulaşmayacaksın, ya öldüreceksin. Bu acemi avcı beni yaraladı. Yaralı kurt iyilik getirmez denmiştir." Ali kendisini "kurt"la özdeşleştirir. Kurt tehlikeli ise güçlü bir hayvandır. Ali de tehlikeli ve güçlüdür, yaralı bir kurdun etrafına yapacağı kötülüğü aldatılan Ali yapacak,

üstelik kızdırıldığı için daha da acımasız olacaktır. Ali'nin öfkesi bununla da sınırlı kalmaz: "Kime baktıysam, başını çevirdi bana. Hasan, kır yılanı gibi bakıyorsun, derdi. Öyle mi bakıyorum, söylesene? Hep kazık attılar bana. Şimdi de, seziyorum peşimdeler. Sezgi olmaz ise, orman hayvanı sağ kalmaz." Ali'nin kısıtlanmış vahşi bir hayvandan farkı yoktur.

Finalde, Ali karakterindeki değişim, açık bir şekilde gözler önüne serilir. Ölmek üzere iken, kendisine, neden geri döndüğünü soran Gül'e "Başkaları için ölmeyi senden öğrendim" diye cevap veren Ali, genç kızdan şu karşılığı alır: "Kır yılanı gibi bakmıyorsun artık, herhangi birimiz gibi, bir insan gibi bakıyorsun." İzleyici, acımasız bir katilin içindeki öldü sanılan insanlığın yeniden nasıl canlandığına tanıklık eder.

Diyalog kullanımına bu derece önem veren Akad, filmde, dıştan ses (voice-over) yöntemini kullanarak konuşturduğu Feridun'u, filmin başında, az da olsa bir anlatıcı (narrator) olarak kullanmıştır.

Yaralı Kurt, Akad'ın diğer filmlerindeki gibi, özel bestelenmiş tema müzikleri veya şarkılar içermese bile, olay örgüsünün gelişimi ve sahnelerin dramatik etkisi ile paralellik gösterecek bir müzik kullanımı olduğu söylenebilir. Örneğin, her şeyden habersiz Hasan'ın, sahte dolarları bozdurmak için bankaya geldiği sahnede çalan gerilim temalı müzik, Hasan'ın başına gelecek kötü olayların habercisi şeklinde izleyiciye bir ön bilgi verirken, Gül'ün babasının cenazesinde çalan tasavvuf müziği, ölen adamın kişiliği hakkında ip uçları vererek, sahnenin dramatik etkisini güçlendirmektedir.

### 3.6.9. Gelin (1973)

#### 3.6.9.1. Anlatı Yapısı

Gelin, senaryosu Lütfi Akad tarafından yazılmış bir filmidir. Film, Yozgat'ın Sorgun ilçesinden İstanbul'a göç eden kalabalık bir ailenin, büyük kentte tutunma çabalarını, ailenin küçük gelininin, hasta oğlunu tedavi ettirmeye çalışmasını, aile büyüklerinin para hırsı ve yanlış inançları yüzünden, çocuğunun ölümünü anlatır.

**3.6.9.1.1. Sergileme:** Filmin açılış sahnesi, Veli ve ailesinin trenle İstanbul'a gelip, Veli'nin ağabeyi Hıdır tarafından istasyonda karşılanmaları ile başlar. Hıdır, onları karşılayıp eve götürür. Veli babasının bakkal dükkanında çalışmaya başlarken, karısı

Meryem, satılmak için turşu kurar ve ev işlerine yardım eder. Aile fertlerinden oluşan yan karakterlerin amacı, çok çalışarak zengin olmak ve ne pahasına olursa olsun, İstanbul'da tutunabilmektir.

Hemşehrisi Güler'in onu ziyarete geldiği gün, Meryem, oğlu Osman'ın hasta olduğunu anlar. Osman'ın hasta olduğunu ve bir doktora göstermek gerektiğini söyleyen Meryem'e kimse inanmaz ve tüm aile ona karşı çıkar. Ancak Meryem, Güler'in kendisine yol göstermesiyle, gizlice hastaneye giderek Osman'ı muayene ettirir ve yeni dükkanın tutulduğu gün, oğlunun kalbinin delik olduğunu, 6-7 bin liralık bir ameliyatı olmaz ise, en fazla 2-3 ay yaşayacağını öğrenir.

**3.6.9.1.2. Çatışma:** Üzücü haberi öğrenen Meryem, eve gelerek bunu aile fertlerine söyler. Aile fertleri bu haberi ciddiye almaz ve üstelik, kendilerinden izinsiz hastaneye giden Meryem'i bir güzel azarlarlar. Filmin bu sahnesinde, ana karakterin amacı da ortaya konmuş olur; Meryem'in amacı, ne pahasına olursa olsun, oğlu Osman'ın iyileşmesi için elinden geleni yapmak olacaktır.

Filmdeki tüm çatışmalar, ana karakter Meryem etrafında gelişmektedir. Meryem'in, oğlu Osman'ın iyileşmesini sağlayıp sağlayamayacağı, filmin ana çatışmasını oluştururken, Meryem'in, aile bireylerini kendi tarafına çekip çekemeyeceği sorusu bir başka çatışmadır. Ailenin kurallarına uymayan Meryem'in cezalandırılması ise, filmin bir diğer çatışmasını oluşturmaktadır. Bu filmde, birbirlerine karşıt amaçlar yüklenen karakterler, Meryem ve Aile Fertleridir. Aralarındaki ilişki "Açgözlü Olma-Yetinme", "Rasyonel Düşünce-Bağnazlık", "Hoşgörülük-Tutuculuk" kavramları temelinde gelişir ve çatışma bu kavramlara odaklanmıştır.

**3.6.9.1.3. Gelişme:** Aile fertleri, işlerini büyüterek yeni bir market açar. Büyük gelin, bu amaç uğruna tüm takılarını babası Hacı İlyas'a verir. Meryem ise, takılarını dükkana harcamak yerine, oğlu Osman'ın ameliyat parası için saklamayı tercih eder. Aile fertleri bundan hoşlanmaz ve Meryem'in amacına ulaşmasını engelleyecek bir karşı eyleme girişir. Ailesinin baskısı ve yönlendirmesiyle, Veli, karısı Meryem'i bu kararından ötürü döver, fakat sonra pişman olup gönlünü alır.

Meryem, oğlunun ameliyat parasını kayınpederi Hacı İlyas'dan istemekte, ancak adam, dükkanın borçlarını bahane ederek sürekli onu atlatmaktadır. Bunun üzerine, tüm

takılarını dükkanın borcu için ona verir ve ondan, Osman'ın ameliyatının Kurban Bayramı'na kadar yapılacağı sözünü alır. Meryem, amacına ulaşmak için arife gününe kadar dişini sıkar; bir yandan dükkanın işleri ile uğraşırken, bir yandan da, sık sık havale geçirip kendinden geçen Osman ile ilgilenir. Bu şekilde aylar geçer ve Kurban Bayramı gelir. Bayramı sabahı, Hıdır, aldıkları koçu kesmek üzere iken, onu izleyen Osman arkadaşlarıyla oynamak için evden dışarı koşar fakat birden fenalaşarak yere düşer ve orada ölür. Filmin bu sahnesi plot-point işlevi görmektedir, çünkü bu sayede, ana karakter doruk noktaya doğru yönlendirilmiş olur.

**3.6.9.1.4. Doruk Nokta:** Oğlunun peşinden koşan Meryem, onun cansız vücudunu kucaklayarak eve getirir ve başında ağlar. Ertesi sabah, Osman'ın cenazesi evden taşınırken, birden kendini kaybeden Meryem, herkesin gözü önünde, kurbanlık koçu serbest bırakarak, kayınpederine “Kurban bayramın mübarek olsun, kurbanın mübarek olsun Hacı İlyas” diye bağırır.

**3.6.9.1.5. Sonuç:** Cenazeden sonra, Meryem, kayınpederinin dükkanına giderek onunla tartışır ve dükkanın yanmasına sebep olur. Daha sonra, evi terk ederek, Güler'in kocasının yardımcılarıyla, kendisine kalacak bir yer ve fabrikada iş bulur. Karısının fabrikada çalıştığını öğrenen ve babasının baskısıyla namusunu temizlemeye giden Veli, fabrika çıkışı karşılaştığı Meryem'i öldürmek yerine, kendisinin de orada çalışmak istediğini söyler.

“Köyden kente göç” sorununu temel alarak, göç eden bir ailenin kentte tutunma çabalarını anlatan bu filmde ana karakter bağnazlığa ve açgözlülüğe yenik düşerek oğlunu kaybeder. Filmin ilk çatışmasının çözümü şiddet iken, ikinci çatışmanın çözümünde diyalog ve uzlaşma geçerlidir. Veli babasının isteği üzerine Meryem'i öldürmeye gelir, ancak film ikisinin birlikte fabrikada işçi olarak çalışmaya başlayacağını duyuran bir sonla biter. Ana karakter ve kocası öykünün başındaki durumlarından farklı bir noktaya gelir. Yaşadıklarından bir ders çıkarmışlar, kendi hayatlarını düzenleme konusunda yeni kararlar alıp dönüşüm geçirmişlerdir.

**3.6.9.1.6. Ana Karakterler:** Filmin ana karakteri Meryem'dir. Meryem, kocası Veli'yi seven, ona sadık, ailevi değerlere önem veren, saygılı, becerikli, namuslu, cesur, genç ve güzel, kendi halinde sıradan bir insandır. Meryem'in, ailenin diğer fertleri gibi,

İstanbul'da tutunarak kısa sürede yükselmek, zengin olmak, sınıf atlamak ve başarıya ulaşmak gibi hırsları yoktur. Kocasını ve oğlunu sakın, sade ve mutlu bir yaşam kurma çabası içindeyken, aile fertlerinin açgözlülüğü, hırsı, bağnazlığı ve tutuculuğuna yenik düşer. Oğlunu yaşatmak ve evliliğini korumak için, kendisine yapılan kötülöklere göğüs gerer, çoğu zaman onlarla tek başına savaşmak zorunda kalır. Bu anlamda, kocası Veli'den çok daha fazla güçlü, iradeli ve zayıflıkları olmayan bir karakter olarak öne çıkar.

**3.6.9.1.7. Yan Karakterler:** Filmdeki başlıca yan karakterler, Sorgunlu Ailesinin üyeleridir; baba Hacı İlyas, karısı, ağabey Hıdır, karısı Naciye ve Meryem'in kocası Veli. Ailenin fertleri, filmdeki çatışmayı yaratan, ana karakterin amacını gerçekleştirmesini engelleyen filmin başlıca karşıt karakterlerdir. Bu fertler, İstanbul'da tutunmak, kısa sürede yükselmek, zengin olmak, sınıf atlamak ve başarıya ulaşmanın dışında başka hiçbir şey düşünmeyen, gözlerini para hırsı bürümüş, Yozgat'tan geldikleri için gelenek-görenek-töre ve din gibi kavramlara sıkı sıkıya bağlı, bağnaz, tutucu, cahil ve kaderciler insanlardır. Bununla birlikte, İstanbul'un her türlü zorlukları karşısında kolay pes etmeyen, dirençli, yılmayan, karşılarına çıkan bu yeni koşullara kendilerini uydurabilen, kolay uyum sağlayan ve oyunu kurallarına göre oynayan insanlardır. Onlara göre, bu zor bir yoldur ve ancak, pes etmeyip yollarına devam edenler ayakta kalıp, başarıya ulaşacaktır; gerekirse bu uğurda kurban vermek de doğal bir şeydir.

Meryem'in kocası Veli, filmin ikinci çatışmasına kadar, ailenin bu fertleri ile aynı düşünmektedir. Ancak, oğlu Osman'ın ölümü ve babasının, ondan karısını öldürmesini istemesiyle, gerçeğin farkına varır. Eski hayatını ve ailesini unutarak, karısı Meryem'in de yardımıyla, yaşamında yeni bir sayfa açar. İradesizliği ve zayıflığı olan bir karakterdir, doğru kararı vermesi için karısının yardımı gerekmiştir.

**3.6.9.1.8. Tema:** Filmin ana teması, "Kentte tutunma isteği, kazanma hırsı, parasal değerlere önem verme, kendi işinin sahibi(efendisi) olma arzusu, aile değerlerini zayıflatarak aile içinde kopmalara, insan ilişkilerinde yozlaşmalara sebep olur." şeklinde özetlenebilir. Akad, büyük kentte emeği ile para kazanmayı, sermaye karşısında "işçileşmeyi" yücelterek, göç edenlerin kentli olabilmeleri için bu yolu önerirken, ilk defa bu filmde, şimdiye kadar savunduğu "geleneklere bağlılığı" eleştirir. "Bilinçli, özgür ve kentli birey" in gerektiğinde buna engel olan geleneklere baş kaldırmasını savunur.

### 3.6.9.2. Sinematografi

**3.6.9.2.1. Kamera Hareketleri:** Gelin filminde Akad'ın neredeyse kamerasını hiç hareket ettirmediği, sürekli sabit tuttuğu söylenebilir. Diğer filmlerinde olduğu gibi yalnızca belirli amaçlar için kullandığı sağa veya sola çevrinme, film içinde en sık kullandığı hareket olurken, çok sınırlı sayıdaki kaydırma ve aşağı-yukarı çevrinme hareketleri dikkat çekmektedir.

Akad'ın sağa veya sola olan çevrinmeleri hareket halindeki figürleri izlerken, izleyicinin dikkatini bu hareketli nesneye yöneltir ve ilgisini onda sabit tutar. Örneğin Hacı İlyas, Osman'ın hastalığını önemsemeyerek batıl inançlar ve iyi beslenme ile tedavi edilebileceğini iddia ederken, kendi diz ağrıları için ilaç kullanır. Eczacının ona verdiği ilaçla eve geldiği gün çocuk gibi sevinçlidir. Karısına bu ilaçla dizlerini ovmasını söylerken kamera da, Meryem'in ona olan bakışlarını ve yaşlı adamın elindeki ilacı çevrinme ile izlemektedir. Sahnenin dramatik etkisi için anahtar bir rol oynayan bu durum, çevrinme ile izlenir. Çerçevdeki kişilerin yerine, yeni nesne ve görüntüler sokularak, dikkat ve ilgi o yöne doğru çekilir.

Yukarı çevrinen kamera, birbiri ile ilişkili iki öge hakkında izleyiciye bilgi verir, bu iki ögeyi birbiri ile ilişkilendirir, bu olgular arasında görsel bağ kurar. Hacı İlyas iki oğlunu da alarak bayram namazına gider. Bu üçlü, ezan okunurken camiye girdikten sonra kamera yukarı çevrinerek minareyi ve hemen yanındaki yapraklarını dökmüş dalları kuru ağacı ile birlikte görüntüler. Akad burada yaptığı kamera hareketi ile filmin dramatik anlatısı için önemli olan bir noktaya dikkat çeker; her ne kadar dinlerine olan sıkı bağlılıkları ile Tanrıya olan ibadetlerini harfi harfine yerine getirseler de dalları kuru yapraksız ağaç ile, Hacı İlyas ve ailesinin para hırsları yüzünden içlerinden birisinin kurban verilmesine engel olamayacakları hissettirilir.

Filmdeki tek kaydırma hareketi ise, gelenek ve göreneklerine bağlı Yozgatlı Sorgunlu ailesinin oruçlarını açtığı iftar sahnesinde yapılmaktadır. Ses öğeleri ile de desteklenen bu sahnede, Hacı İlyas ve ailesi radyodan iftar vakti olduğunu öğrendikten

sonra hep birlikte oturmak için masaya yönelir. Aile fertlerinin her biri yemek masasındaki yerlerini alırken, kamera yavaşça kayarak İstanbul'da tutunma mücadelesi veren bu geleneksel aileyi görüntüler. Karşılaştıkları tüm zorlu şartlara ve yaşadıkları iç çatışmalara rağmen Sorgunlu ailesi, kendi öz geleneklerine, göreneklerine, adetlerine ve ibadetlerine olan bağlılıklarını sonuna kadar devam ettirmektedir. Kaydırma ile, olayın geçtiği mekan izleyiciye tanıtılarak, dramatik etki yaratılır.

**3.6.9.2.2. Çekim Ölçekleri:** Türkiye'nin önemli bir toplumsal sorunu olan iç göç olayına dikkat çekmek isteyen Akad, yerlerini yurtlarını terk ederek İstanbul'a gelen ve çok zorlu mücadeleler içinde hayatta kalmaya çalışan insanların öyküsünü anlatırken, karakterlerinden çok onların içinde bulunduğu koşullara dikkat çekmek istemiştir. Bu nedenle, bireysel olarak karakterleri ön plana çıkaran ve izleyicinin onlar ile özdeşleşmesini sağlayan göğüs (20 kez), baş (2 kez) ve yakın (14 kez) çekim ölçekleri son derece sınırlı kullanmıştır.

Yakın çekim ölçeğinde gösterilen nesnelere ise, karakterler değil çeşitli objelerdir. Akad'ın genel (3 kez) çekim ölçeğine de son derece az yer vermiştir. Akad, toplam 427 çekimden oluşan bu filminin neredeyse tamamını orta (355 kez) ve boy (33 kez) çekim ölçeklerinden oluşturmuştur. Akad bu filmde de orta ve boy çekim ölçeklerini sık kullanarak, karakterlerinin davranışlarını, yakın çevrelerini ve bu çevreleriyle olan ilişkilerini yansıtmak istemiş; onların düşünce ve duygularından çok, davranışlarına ve hareketlerine önem vermiştir.

Bu filmde de görüntü yönetmeni Gani Turanlı ile çalışan Akad, onunla birlikte *Yaralı Kurt* filmde denediği bir tekniği bu filmde de tekrarlamıştır. Çerçeve içindeki tüm figürlerin (oyuncuların) buldukları plan(arka-orta-ön) ne olursa olsun net görünmelerini sağlayan bu teknik filmde belli başlı sahnelerde kullanılmıştır. Örneğin Hıdır dükkanı kiralamadan önce yemek masası başında babası ile konuşur. Ona, adını duyan herkesin kolaylık gösterdiğini söyleyince Hacı İlyas iç geçirir. Bunun üzerine anneleri "Biz İstanbul'un kıyı bakkaliesinde çürüyecek ocak mıyız?" diye sorar. Bu laftan sonra tüm aile fertleri çerçevenin sol üst köşesine, baba Hacı İlyas'ın bulunduğu yöne doğru bakar sessizce.

Bu sahnede Hıdır ve Veli ön planda; Naciye, Meryem ve çocuklar orta planda; Hacı İlyas ile karısı da arka planda divanda oturmakta ve tüm bu karakterler aynı şekilde net olarak gözükmektedir. İki erkek çocuğun önde, kadınların ortada, anne ve babanın da arkada olduğu bu düzenleme, aile üyelerinin aile içindeki konumlarını değerlendirmemize yardım eder. Ailenin esas gücü, çerçevenin önünde oldukları için daha önemli olan erkeklerdir. Kadınlar hemen arkalarında yer alarak onlara yardımcı olduklarını yansıtırlar. Anne ve baba ise, en arkada ancak hepsinin bağlandığı bir merkez olarak görünürler. Bununla birlikte, yakında, ortada ve en arkada, kameraya göre uzak mesafede olanlar (mutfak kapısından bakan büyük gelin) bile, bütün varlıklarıyla, çerçeve içinde eşit bir şekilde hissedilmekte, aile içindeki dayanışma vurgulanmaktadır.

Akad, bu sahnede, kendisini ilgilendiren şeyin, orta mesafedeki boy çekiminde olmalarına karşın, oyuncularının, daha yakındalarmış gibi varlıklarını duymak istemek olduğunu söylemektedir. Böylece, dramatik gerilimi, birilerine bakan oyuncuların kısa baş çekimleri yerine, biçimine uygun sahne düzenlemesiyle, dramı, oyuncular arasına düşmüş bir titreşim olarak duyurmayı tasarlamaktadır (2004: 546). Akad, filmde, alt açı kullanarak, gerilim ve korku öğesi de yaratmaya çalışmıştır; Hacı İlyas'ın karısı, kendisiyle aynı yaşlardaki komşu bir kadınla eve gelerek, zorla Osman'a kurşun döker. Bu sahnede, iki yaşlı kadın ve onlara yardım eden büyük gelin Naciye, ürkütücü bir görünüm yaratacak şekilde, alt açı ile görüntülenir. Kullanılan alt açı ile Akad, Osman ve çaresiz onları izleyen Meryem'in, batıl inançları olan bu insanlar karşısında zayıflamasını, küçülmesini ve onların egemenliği altına girmesini yansıtmayı amaçlamıştır.

### 3.6.9.3. Mizansen

**3.6.9.3.1. Çerçeveleme:** Gelin filmindeki gerçekçi sahne düzenlemeleri ve çerçevelerin, Akad'ın yapmış olduğu sağlam gözlemlere dayanmaktadır. Yerlerini yurtlarını terk ederek İstanbul'a göç etmiş Yozgatlı geleneksel bir ailenin olaylar karşısındaki davranışları, tutumları ve hareketleri yaşamlarının en ince ayrıntısına kadar belgesele yakın bir anlayışla sergilenmiştir.

Örneğin, akşam yemeğinde buluşan dokuz kişilik aile, aynı tepsiden kaşıkla kıymalı yumurta yemektedir. Ailenin en büyüğü olan Hacı İlyas yemeğini bitirip masadan kalkınca, büyük gelin Naciye diğerlerine fark ettirmeden yaptığı bir göz hareketi ile oğullarına masadan kalkmalarını işaret eder. İki oğlu ise, tepsideki yemekten son bir kaşık daha alır ve istemeyerek de olsa masadan kalkar. Akad, çoğu geleneksel Anadolu ailesinde yaşanan büyüğe saygı adetini bu şekilde resmeder.

Ailenin gelenek ve göreneklerine olan bağlılığı Ramazan ve Kurban bayramlarında bir kez daha vurgulanır; bayramlık elbiselerini giymiş torunlar, gelinler ve oğullar yaş sırasına göre dizilip Hacı İlyas ve karısının ellerini öper, şekerlerini, paralarını alır. Kurban bayramı sırasında el öpme sırası Meryem'e geldiğinde, daha önce evlendiği için ailenin büyük gelini olan Naciye de öpmesi için Meryem'e elini uzatır. Ancak Meryem onun elini öpmek yerine kibarca gülümseyerek elini tutar. Meryem'in bu hareketi hem Naciye'ye olan saygısını yansıtırken, hem de o ve annenin kendi üzerinde kurmak istediği baskıya karşı bir direnmeyi simgeler.

Ailenin geleneklerine ve dinine en bağlı, ama bir o kadar da bunlarla tezat oluşturacak bir şekilde gözünü en fazla para hırsı bürümüş olan ferdi ailenin reisi Hacı İlyas'dır. Yeni dükkanın açılışında oğlu Hıdır'a duvara asması için "Kazanan Allah'ın Sevgili Kuludur" yazan bir çerçeve veren Hacı İlyas, İslam dininin ticareti ve para kazanmayı özendirdiği iddiasında bulunur. Akad, onun bu para hırsını filmin sonunda bir kez daha yineler; etraftan koşup gelenlerin tüm engellemelerine karşın Hacı İlyas, mallarını kurtarmak için yanan bakkal dükkanına birkaç kez girer.

Torunu Osman'nın da kendisi gibi dinine, adetlerine, gelenek ve göreneklerine bağlı biri olarak yetişmesi için ona kurbanın öyküsünün nereden geldiğini anlatan da gözünü para hırsı bürümüş Hacı İlyas'dan başkası değildir. Bu sahnede torunu Osman'ı bahçede kucağına oturtup Hz. İbrahim'in öyküsünü anlatan Hacı İlyas'ın arkasında, onları sessizce izleyen Meryem yer almaktadır. Osman, kendisine kurbanın öyküsünü anlatan dedesinin cimriliği ve para hırsı yüzünden ölür, başka bir deyişle "kurban" olur.

Osman'ın yaklaşan sonu annesi ile birlikte hava almak için gittikleri boğazı tepeden gören bir tepede vurgulanır. Osman'ı puslu ve soğuk bir kış günü dalları kurumuş bir ağaç

ile birlikte çerçeveye alan Akad, oğlunu izleyen Meryem'i de bir mezarlığın önündeki ağacın dibine oturtmuştur.

**3.6.9.3.2. Aydınlatma:** Lütfi Akad, filmin aydınlatmasında mekanların ve oyuncuların çerçeve içinde yalın bir şekilde, net görünmelerini istemiştir. Bu nedenle izleyicinin dikkatini dağıtabilecek, onu olay örgüsünden farklı bir tarafa yönlendirebilecek olan özel aydınlatma yöntemlerinden kaçınmıştır. İç mekanların aydınlatılmasında her zaman olduğu gibi yüksek kontrastlı aydınlatma, dış mekanlarda ise sıklıkla gün ışığından faydalanmıştır.

Akad aydınlatma ile yansıtmaya çabaladığı bu gerçekçi anlatımı hastanede de yineler. Hastanede röntgen cihazına giren Osman'ın etrafı birden kararır ve ortam kırmızı renkte loş bir ışık ile aydınlatılır. Filtre kullanılarak yaratıldığı hissedilen bu sahneyle Akad, izleyicisinin Osman'ın yaşadığı tedirginlik ve korkuyu hissetmesini ister.

Meryem'in gece dükkandan dönen kocasına yeni bir bebek beklediğini söylediği sahnede de bu aydınlatma kullanılmıştır. Meryem kocasına Osman'ı ve yeni doğacak bebeğini kurban vermek istemediğinden bahseder. Veli ile Meryem içeri girerken arka planda ağaca bağlı koç spot aydınlatma ile görüntülenir. Akad burada Meryem'in taşıdığı endişeler ile kurbanlık koç arasında bir ilişki kurarak sahnenin dramatik etkisini artırır.

**3.6.9.3.3. Dekor ve Kostüm:** Gelin İstanbul'da Mecidiyeköy ve Kemerburgaz semtlerinde gerçek mekanlarda çekilmiş bir filmidir. Filmdeki ana mekanlar Hacı İlyas'ın evi, evin bahçesi, aileye ait eski ve yeni dükkan, Güler'in evi, lunapark, boğaz kenarında bir park ve tepe, sokaklar, hastane, doktorun odası ve fabrikanın kapısıdır.

Kostümlerin ve mekanın bu filmdeki rolü büyüktür. Çünkü filmin olay örgüsü Yozgat'ın Sorgun ilçesinden İstanbul'a gelip hayat kurmaya çalışan, ama bir yandan Sorgun'lu olduklarını unutmadan alıştikları adetlerini İstanbul'da da sürdürmek isteyen bir aile üzerine kurulmuştur. İstanbul'un bir gecekondu semtinde hep beraber yaşadıkları bahçeli küçük evlerini hala "Yozgat" toprağı gibi gören aile fertleri, gündüz çalışmak ve para kazanmak üzere bu toprağı terk edip "İstanbul" toprağına ayak basmaktadır. Onlar için evlerinin dışı kendine özgü kurallarıyla İstanbul toprağıdır, ancak evleri hala onların koyduğu kurallar ile yaşanılan güvenli "Yozgat" toprağıdır.

Bu anlamda filmde ev, bu aile için güvenilen, sahiplenilen ve saygı duyulan bir barmaktır. Evin içinin Sorgun'daki evlerinden bir farkı bulunmamaktadır; duvarda asılı dini motiflerle süslü halılar, üzerinde sürekli ana-babanın oturduğu salonun ortasındaki divan, kapısı tül perdeli küçük mutfak, yerde oturmak için yöresel minderler, tek göz odaları ve koç besleyip turşu kurdukları küçük bahçesi ile evleri bunun tipik bir örneğidir.

Memleketlerinde alıştıkları yaşam tarzından, düzenden, aile içi ilişkilerden, gelenek ve göreneklerinden kopmak istemeyen aile, zorlu İstanbul koşulları karşısında bu değerlerini daha bir kuvvetle sahiplenir. Muhafazakâr ve eğitim seviyesi düşük anne, İstanbul'un aile fertlerini, özellikle de gelinlerini değiştirmesinden korkarak onlar üzerinde baskı kurmaya çalışır. Bu nedenle tüm film boyunca anne ve iki gelini şalvar, başörtüsü gibi kapalı yöresel kıyafetler içinde görünür. Ancak filmin sonunda Meryem fabrikada işçi olarak çalışmayı seçerek, memleketlisi Güler gibi şalvar yerine uzun etek, pardösü ve başörtüsü giyer.

Kendi işini kurmaya çalışan, kendi kendisinin patronu olmaya hazırlanan böylece "önemli" olacağını düşünen Veli ve Hıdır ise, ucuz takım elbiseler giyer, boyun atkuları ve palto kullanırlar. Oğullarını da kendileri gibi ceket-pantolon takım elbise giydirebilirler. Babaları Hacı İlyas ise adından da anlaşılacağı gibi, ev içinde sürekli giydiği hacı takkesi, şalvarı, ceketini, yeleği ile tipik bir muhafazakâr Anadolu esnafı portresi çizer.

#### 3.6.9.4. Kurgu

Filmin olay örgüsü bütüncül kurgu yöntemi ile, Meryem ve ailesinin İstanbul'da geçirdiği birkaç ayı gerçek yaşamdaki gibi doğal bir şekilde anlatmaktadır. Olaylar, ana karakter Meryem'in kocası ve çocuğu ile gelip yerleştiği kayınpederi Hacı İlyas'ın evinde geçirdiği birkaç ay etrafında gerçek zamana uygun başlayıp, gelişmekte ve sona ermektedir. Filmin kurgusu, İstanbul'da tutunma çabası veren bir ailenin yaşamından bir kesiti bir neden-sonuç ilişkisi içinde ve yalın bir biçimde sunmaktadır.

Diğer filmlerinde olduğu gibi noktalama işaretlerinden en çok kesmeye (cut) başvuran Akad, açılma (fade-in) ve kararına da (fade-out) yine olaylar arasındaki zaman geçişini belirtmek amacıyla kullanılmıştır. Ancak Akad, iki sahnede bu kararına yöntemine

değişik bir yorum getirmiştir; görüntüyü iyice netsiz (flu) hale getirene kadar odak ayarını bozan Akad, bu sayede ekranın kendiliğinden siyaha dönmesini sağlayarak kararmanın gerçekleşmesini yaratmış olur.

Meryem odasında kucağındaki ölü Osman ile ağlarken, etrafında ailenin diğer fertleri üzgün ve ağlamaklı onu izler. Bu sırada Meryem kocası Veli ile göz göze gelir ve birden görüntünün netliği bozularak ekran yavaşça kararır. Diğer sahnede ise, Meryem ve İbrahim Hacı İlyas'ın yanın bakkal dükkanlarını arkalarında bırakarak gider. Yanın dükkanı saran alevlerin görüntüsü varken, yavaşça netlik bozulur ve ekran siyah olana dek kararır. Akad bu farklı noktalama tekniği ile kararmayı yaratarak, diğer sahneye olan geçişi de sağlamış olur.

Akad, filmin bir sahnesinde paralel kurgu tekniğine yer vermiştir. Birbiri ile ilişkili iki farklı olay paralel kurgu yardımı ile izleyiciye eş zamanlı olarak sunulur; Meryem Osman'ın röntgen sonuçlarını öğrenmek için doktora giderken, aynı anda Hacı İlyas ve Hıdır da çok arzuladıkları dükkanı kiralamak için mal sahibinin yazıhanesine girer. Meryem doktordan Osman'ın 6-7 bin liralık bir ameliyatı olmaz ise 2-3 ay içinde öleceğini öğrenirken, Hıdır da babası ile mal sahibini ikna ederek dükkanı kiralar. Akad yeni dükkan ile Osman'ın öyküsünü paralel olarak izleyiciye sunarken, Osman'ın kaderini kiralanın bu yeni dükkanın belirleyeceğini izleyiciye hissettirir.

### 3.6.9.5. Ses

Akad karakterlerini Yozgat şivesine uygun bir dille konuştururken, atasözleri ve halk deyişlerinden sıkça yararlanır. Örneğin Hacı İlyas muhafazakâr, gelenek-görenek ve dinine düşkün bir kişi izlenimi veren, ancak gerçekte kurnaz, sahtekar, para düşkünü biridir. Filmin başında memleketlerindeki her şeyi satmış olmalarına kızan karısına “Malın iyisi suya yakın daha iyisi eve yakın denmiştir. İstanbul'un şu toprağını yurt mu tuttuk şimdik? Eyi, malımız da burda olmalı.” diye cevap verir.

İstanbul'a yeni gelen oğlu Veli'ye yaşadıkları mahalleyi tanıtırken “Burası İstanbul değil bildiğin Anadolu kasabası. Bizim ordan farkı yok; Egelisi, Karadenizlisi, Güneylisi hepsi burda. İstanbul şu yapıların ardı. Orayı bir tuttuk mu yürü. Burda alışveriş gramla

orda kiloyla, burda 5 kuruş kalır elinde orda 50 kuruş.” diyerek İstanbul’da para kazanmanın, tutunmanın güçlüğünden söz eder.

Filmdeki çatışmayı başlatan olay, Hacı İlyas’ın Osman’ın ameliyatı için gerekli parayı vermemiş olmasıdır. Hep birlikte yemek yedikleri bir akşam Meryem’in durumu ona açıklaması ile “Bu kadar borç altında iken sokağa atılır para mı 6-7000 lira?” diye cevap veren Hacı İlyas öz torunun hayatı söz konusu iken bile çıkarıcı, gözü paradan başka bir şey görmeyen, bencil, acımasız, duygusuz, sahtekar ve yalancı olabilen bir adam olduğunu yansıtır.

Osman’ın ölümünden sonra Meryem de evi terk eder. Bir gece Veli’nin odasına gelip ona bir silah veren Hacı İlyas oğluna aynen şöyle der: “Olmuşa bir şey denmez. Şu sebeptendir ki, alın yazısıdır. Mal dünya malı; sel alır, yangın tüketir, kimi ölür, kimi sürünür abad olur. Lakin ırz işi başka. Seninki şu fabrikada çalışmaktaymış. Buna boyun eymeli değil. Var bildiğin gibi yap. Erkek gibi erkek elin titremesin.”

Gerekli parayı vermeyerek torununun ölümüne sebep olmuş, parasal çıkarını torununa yeğ tutmuş Hacı İlyas, iş namus meselsine gelince ahlakçı kesilir. Başa gelen her türlü felakete ve ölüme bile razı olunur, ancak kadının namusu konusunda boyun eğilmez.

Veli ise karısını seven, ancak muhafazakar ve eğitim seviyesi düşük bir karakterdir. Evdeki ilk gece karısı Meryem’e “Evden çıkmadıktan sonra gök aynı gök. Kadın kısmı evde gerek, erinin dizinin dibinde. Osman’ın bir şeyi yok, çocuktur geçer. Anama söyle nefesi kuvvetlidir. Bizî öyle iyi ederdi.” diye söyler.

Veli’nin annesi ise ailenin en muhafazakar, törelerine, adetlerine ve dinine en bağlı üyesi olarak dikkat çeker. Ancak onun bu bağlılığı tıp yerine kurşun dökme, okuma, üfleme gibi batıl inançlardan medet umacak kadar körü körüne ve bağnazlık derecesindedir. İki oğlu ve büyük gelini Naciye’yi de kendisi gibi muhafazakar ve söz dinler yetiştirmiştir. Şimdi sıra evin küçük gelini Meryem’dedir.

Örneğin, İstanbul’a geldikleri ilk gün kocasına gülümseyen Meryem’i “Kaynatanın önünde kocaya göz süzmek de neyin nesi? Yeni görenek mi ola bu haller, yoksam İstanbul’a geldik diye mi? İstanbul şu avlunun dışında. Burayı yine Yozgat toprağı bellesen iyi olur.” diye azarlar. Başka bir sahnede ise “Bu evde başına buyrukluğ iyilik getirmez

gelin” diye onu uyarır. Diğerleri üzerinde kurduğu psikolojik baskıyı Meryem üzerinde de kurmak isteyen anne, Meryem’in de sorgulamadan denileni yapan, itaatkar, söz dinleyen biri yapma amacını taşır.

Anne, eğitim seviyesi düşük ve cahil bir karakter olduğu için Osman’ın doktora gitmesi gerektiğini söyleyen Güler’e “Doktor da neymiş? Çocuk bu, ha deyince doktora mı gidilirmiş? Doktor diye elin adamına elletmeyi fabrikada alışmışsın zahir?” diye hakaret eder. Annesinden korktuğu için oğlunu gizlice hastaneye götüren Meryem ise dönüşte ona yakalanarak, “Avrat gibi avrat olacağına hastanelerde sürtersin. Yürü!” diyerek azarlanır ve zorla dükkanı temizlemeye götürülür.

Babasının izinden gittiği en belli olan karakter Hıdır ise, İstanbul’da ayakta kalma mücadelesi verirken, oyunu kurallarına göre oynamayı öğrenmiştir. Osman’ın ölümünden ve Meryem’in de evi terk etmesinden sonra kardeşi Veli’yi teselli ederken aynen şunları söyler: “Bu bir kavgadır Veli kardeş. Çark dönmeye başladı bir kere, durmak olmaz. Bu değirmen güç ister, yürek ister, dayanacaksın. İş dediğin göz yaşı bilmez. Hakkını vermezsen bitirir adamı.”

Filmin ana karakteri Meryem ise, bir yandan evde kendisi üzerinde baskı kurmaya çalışan annesi ve yengesi ile uğraşırken, bir yandan da oğlu Osman’ın hastalığının ciddiyetini kocasına ve ailesine inandırmaya çalışmakta, onu yaşatmak için tek başına mücadele etmektedir.

Meryem, sık sık kocası Veli’ye durumun ciddiyetini anlatmaya çalışır. Parkta oturdukları bir gün işlerinin iyi gitmesinden dolayı sevinerek İstanbul’un taşının-toprağının altın olduğunu söyleyen kocasına “Tuttuğu altın olan adam acından ölmüş. Ekmeği suyu hep altın olmuş. Yeni dükkan açılalı daha bir fakirleştik.” diye cevap verir.

Meryem’in kaygısı süre azaldıkça ve hala gereken para bulunamadıkça artmaktadır. Bir gece dükkandan geç vakit eve gelen Veli’yi bahçede bekleyen Meryem ona “Bu dükkana hepimiz kurban. Başta Osman, sonra belki yeni gelen.” diye uyararak hamile olduğunu haber verir. Osman’ın kurban olmaması için çabalayan Meryem bir gün de oğlunu Hacı İlyas’ın dükkanına götürür. Hasta ve bitkin olduğu her halinden belli olan Osman’ı “Göresin diye getirdim ağababası” diyerek yaşlı adama gösteren Meryem, yaşlı

adamın “Dükkan alıp götürüyor ne varsa kızım” lafına karşılık şu cevabı verir: “Şimdi de sıra bizde mi olacak?”

Ancak filmin sonunda beklenen olur ve Osman ameliyat olmadığı için tam da Kurban bayramı sabahı ölür. Cenazesi bahçeden taşınırken kaptığı bir bıçakla bahçedeki kurbanlık koçu serbest bırakır ve kendisini izleyen şaşkın Hacı İlyas’a şunu söyler: “Kurban bayramın mübarek olsun Hacı İlyas. Ağababası. Kurbanın mübarek olsun.” Bu cümle Meryem’in oğlu için filmin başından beri sürdürdüğü mücadeleyi özetler.

Meryem tüm çabalarına karşılık oğlu Osman’ın kurban olmasına engel olamaz. Bunun intikamını almak ve hesap sormak üzere Hacı İlyas’ın dükkanına giden Meryem ona şunları söyler: “Osman öldü. Bir daha geliyor. Onu da büyütüp yoluna kurban edeceğim. Yeter ki dükkan yürüsün, iş büyüsün”. Bu sözlerden sonra diz ağrıların nasıl olduğunu sorar. Yaşlı adam ilaçların iyi geldiğini söyleyince Meryem dayanamaz: “Sana gelince ilaçtan medet umuyorsun öyle mi? Şimdi başını yarsam doktor maktör istemezsin elbet. (Sucukları göstererek) Bunlar senin can yongan etini koparsalar bu kadar acımaz hemî?” Bu sözler, Meryem’in çektiği acılarla daha çok bilinçlendiğini ve buna sebep olanlardan hesap sorabilecek kadar güçlendiğini gösterir.

Gelin filminde radyo, ailenin kullandığı tek iletişim aracı ve sahnenin müziğini de sağlayan bir kaynak olarak, ailenin geleneksel yapısını sergilemede işlevsel bir rol oynar. Filmde radyodan duyulan tasavvuf müziği ve bu müziğin kesilmesi ile başlayan “İstanbul için iftar vakti” anonsu, bir ses efekti olarak sahnenin dramatik etkisini kuvvetlendirmektedir.

Akad burada kullandığı tasavvuf müziğini bir kez de Osman’ın cenazesinin evden taşındığı sahnede başvurur. Osman’ın cenazesi evden alınarak götürülür. Bu sırada Meryem’in ipini keserek serbest bıraktığı koç da sonuna kadar tabutu taşıyan kalabalığın peşinden gider. Bu sahnede, sözleri “Ey büyük Allah’ım, Kendim verdim sana.” olan Hz. İbrahim ve Kurban hakkında bir ilâhi duyulur. Osman’ın talihsiz kaderi ve annesinin çaresizliğini sergileyen Akad, yine, kahramanlarının zor duruma düştüğü, acı çektiği sahnelerde, dinî motiflerden biri olarak ilâhiyi kullanır. Dinsel motifler, duyguları daha da yoğunlaştırıcı bir işlev görürler.

Filmde Akad'ın belirli mekanlarda sürekli aynı tonlarda müzikler kullandığı göze çarpmaktadır. Örneğin, yeni tutulan dükkanın her zaman fondaki neşeli ve coşkulu müzikler içinde gösterilirken; Meryem'in hastane ve doktorun odasındaki sahneleri gerilim tonlu bir müzik ile desteklenir. İlkinde Sorgunlu ailesinin işlerinin yolunda olduğu ve ticari olarak ayakta durmaya başladıkları vurgulanırken; ikincisinde daha önce hiç hastane görmemiş Meryem'in cehaletten doğan korkusu ve Osman'ın hastalığının ciddiyeti yansıtılmaktadır.

Akad gerilim temalı müziğini annenin olduğu sahnelerde de kullanır. Örneğin annesi Osman'ın bir sorunu olmadığını söyleyerek onu yedirmek ve kucaklamak isterken çalan gerilim temalı müzik; ona zorla kurşun dökmeye çalıştıkları sahnede de duyulur. Akad annenin cehaletini, batıl inançlarının anlamsızlığını ve zararını vurgularken, onun Meryem ve Osman için bir korku, baskı, tehlike ve tehdit unsuru olduğunu sunar.

Bunun yanında, Osman'ın annesi ve babası ile olan tüm yalnız sahnelerinde duygusal ve dramatik temalı, saz ile çalınmış türküler duyulmaktadır. Örneğin, Hastane dönüşü babası tarafından kucağına oturtularak sevilen Osman ona "Beni Beydağı'na götür. Kaval da çal, çiçek de toplayalım." Diye söylerken, fonda dramatik bir saz onlara eşlik eder. Aynı müzik, Osman'ın annesi tarafından hava alması için Boğazda bir tepeye götürüldüğü sahnede de duyulur.

Finalde ise, karısını öldürmek için fabrikanın çıkışına gelen Veli, gerilim temalı bir müzik eşliğinde gösterilir. Meryem ile buluşup ona "Fabrikada bana da iş var mı?" diye sorduktan sonra, bu müzik yerini duygusal temalı bir müziğe bırakır. Akad bu sahne ile filmin başından beri tek başına mücadele etmek zorunda kalmış Meryem'in bundan böyle yalnız olmadığını yansıtır.

## 4. SONUÇ, YARGI VE ÖNERİLER

### 4.1 Sonuç

Araştırmanın giriş bölümünde ortaya konulan amaçlar doğrultusunda, sinemada biçemi yaratan temel anlatım öğeleri, Lütfi Akad Sineması'nın dönemlerini temsil edici nitelikte olduğu düşünülen dokuz filmde sorgulanmıştır. İncelenen bu filmlerde, sinemada biçemi oluşturan beş temel öğe ayrıntılı olarak analiz edilmiş, her bir öğenin filmlerde kullanılış sıklığı, şekli, türü, nedeni ve amaçları irdelenmiştir. Böylece, Lütfi Akad Sineması'nın biçeminin “ne” olduğuna ilişkin bazı sonuçlar elde edilmiştir. Bu sonuçlar, analiz edilen biçemsel öğelere ve incelenen filmlere göre şunlardır:

#### 4.1.1. Anlatı Yapısı ile İlgili Sonuçlar

1. Lütfi Akad, filmlerinde üç farklı konuyu ele alır; suç işlemiş bir adam hakkındaki öyküler (*Kanun Namına, Üç Tekerlekli Bisiklet, Yaralı Kurt*), birbirine kavuşmaya çalışan sevgililer hakkındaki öyküler (*Beyaz Mendil, Yalnızlar Rıhtımı, Vesikalı Yarım, Irmak*) ve toplumsal bir sorun hakkındaki öyküler (*Hudutların Kanunu, Irmak, Gelin*). *Irmak* filmi, ele aldığı iki farklı konu ile her iki gruba da girmektedir. Akad'ın incelenen filmlerindeki (*Yalnızlar Rıhtımı, Vesikalı Yarım* ve *Gelin* hariç) anlatıların ortak özelliği, hepsinde “kaçma-izleme” serüveninin yer alışdır.
2. Suç işlemiş bir adam hakkındaki öykülerde (*Kanun Namına, Üç Tekerlekli Bisiklet, Yaralı Kurt*);
  - Hepsinde “kısıtlanmış adam” teması bulunur ve ana karakter genellikle namuslu ve düzenli bir hayat sürerken, başına gelen olaylar nedeniyle her zaman birileri tarafından suç işlemeye zorlanır.
  - Ana karakter, kendisine yapılan haksızlıklar sonucu, intikam almak için cinayet işler. İşlediği bu cinayetlerden sonra, polisler ve onu polislerden önce yakalayıp öldürmek isteyen kötü adamlar peşine düşer.

- Ana karakter, polisler tarafından yakalanmadan önce mutlaka sorumluları takip eder ve onlardan intikamını alır. Bu intikam, sıklıkla sorumluların ölümüyle sonuçlanır.
  - Polisler filmin sonunda mutlaka bir mekânda onu kısıtılarak yakalar. Ana karakter, ya onlara teslim olur veya olmamak için onlarla çatışmaya girer.
  - Ana karakterin polisler tarafından yakalanmasındaki en büyük etken, sevdiği bir kadındır. Bu kadın, ya onu adalete teslim olmaya ikna eder, ya da, ana karakter, bu kadını kurtarmak için, finalde karşıt karakter ya da polisle çatışmaya girer.
3. Birbirine kavuşmaya çalışan sevgililer hakkındaki öykülerde (*Beyaz Mendil, Yalnızlar Rıhtımı, Vesikalı Yarım, Irmak*);
- Filmin ana karakterleri her zaman iki sevgilidir. Öyküleri kırsal kesimde geçen filmlerde, (*Beyaz Mendil ve Irmak*) karakterlerin kavuşmasının önündeki engel kadın karakterin ailesidir.
  - Hepsinde, kadın karaktere ilgi duyan başka bir erkek daha vardır. Bu erkek genellikle, kadın karaktere tutkun ve onunla birlikte olmak isteyen kötü/ karşıt karakterdir.
  - Filmin ana karakteri, sevgilisi için film boyunca bu karşıt karakter ile mücadele etmek zorunda kalır.
  - Kırsal kesimde geçen öykülerde, karşıt karakter her zaman ana karakter tarafından öldürülürken, kentte geçen öykülerde ana karakter fiziksel güç kullanarak karşıt karakteri yaralar.
  - *Yalnızlar Rıhtımı* hariç, hiçbir filmde sevgililer birbirine kavuşamazlar; ya birlikte ölür ya da birbirlerini terk etmek zorunda kalırlar.
  - Tüm öykülerde, erkek karakter, varolan koşulların olumsuzluğu önünde pes etmez ve sonuna kadar mücadele ederek, sevgilisini elde etmek için büyük fedakârlıklar yapar; onu kaçıır, silahlı çatışmaya girer/kavga eder/adam öldürür/yaralar, hastalığını iyileştirmek için uğraşır/ karısını ve çocuklarını terk eder.

- Kadın karakter ise, içinde bulunduğu şartların ve durumun olumsuzluğunu hemen kabul ederek, kaderine razı imiş gibi görünür, fakat erkeğin zorlaması ve çabasıyla, birbirlerine kavuşmaları yönünde onun yanında adım atar.

4. Toplumsal bir sorun hakkındaki öykülerde (*Hudutların Kamunu ve Gelin*);

- Ana karakter, diğer tüm filmlerin aksine, iki değil bir tanedir.
- Kadın veya erkek, ana karakter çerçevesinde, o dönemin Türkiye'sinde yaşanan toplumsal bir sorun anlatılır. Ana karakter, anlatılan bu toplumsal sorunun tam merkezinde yer alarak, onun bir parçası konumundadır.
- Ana karakterin, başına gelen olaylar ve çatışmalarla mücadele etmesinin en önemli sebebi, çocuğunun geleceğidir. Ana karakter bu uğurda tek başına savaşmak zorunda kalır.
- Bu öykülerde, ana karaktere baskı uygulayıp, onu kendi taraflarına çekmeye çalışanlar, onun akraba veya arkadaşlarından oluşan yakın çevresidir.
- Ana karakter, kendisine uygulanan bu baskılar ile tek başına mücadele ederken ona yardımcı olan kişiler ise, olumlu görüşleri ve sağduyuları olan, aile dışından kimselerdir.
- Ana karakter, sorunlarla mücadelesinde amacına ulaşamaz, fakat öyküde anlatılan sorunun çözümü yolunda, film izleyiciye mesajlar iletir.

5. Ana karakterlerin karşısında, onlara rakip ve düşman olan bir ya da birden fazla karşı karakter bulunmaktadır. Filmlerin ana çatışması, bu farklı karakterlerin birbirine ters düşen amaçları üzerine oluşturulur.

6. Çatışma temelde, iyi ile kötü arasındadır; iyiler kendi halinde yaşayan, namusu ve alın teriyle çalışan, yalnızca kendi geçimini sağlayabilecek kadar para kazanan, dürüst ve sıradan kişilerken iken, kötüler, zengin, güçlü, ahlâksız, sahtekâr, yalancı ve güvenilmez özelliktedir. Olumlu değerler (insancılık, namus, onur, adalet gibi) taşıyan karakterler yoksul ya da dar gelirliler iken, olumsuz değerler (yalan söyleme, aldatma,

çıkarcılık vb.) taşıyanlar, daha üst gelir grubundan ya da bu gelir grubuna ait olmak, sınıf atlamak isteyen karakterlerdir.

7. Çatışma, öz olarak ikili karşıtlıklarla açıklanır ve bu ikili karşıtlıklardan doğan kavramlar temelinde gelişerek, bu kavramlara odaklanır. Bu kavramlar, filmlerin ele aldığı öykülere göre “Sadakat-Sadakatsizlik”, “Kalkınma-Geri Kalmışlık”, “Kutsal Evlilik-Yasak Aşk” şeklinde farklılıklar göstermektedir. Ancak bu kavramların hepsi insanı ve insanî değerleri vurgulayan kavramlardır.
8. Öyküyü başlatan ana çatışma, sıklıkla, ana karakterin değil, karşıt karakterlerden birisinin bir davranışı, duygusu ya da isteği sonucu meydana gelir. Bu davranışın nedenleri, genellikle karşıt/kötü karakterin amacı olarak gelişen, tuzığa düşürülen/suçla zorlanan bir adam, paylaşılamayan bir kadın, ya da sevilen birinin geleceğini kurtarmaktır.
9. Ana karakterler, genellikle, eylemleri sırasında ilk önce şiddete başvurmaz, şiddet ve tehdide başvuranlar sıklıkla karşıt karakterlerdir.
10. Öykülerin doruk noktasında, mutlaka ana karakter tarafından gerçekleştirilen bir şiddet eylemi veya bir fiziksel güç kullanımı yer alır. Ana çatışmanın doruk noktasındaki çözüm şekli hep aynıdır.
11. *Gelin* filmi dışında, tüm ana karakterler sorunlarını silah kullanarak veya kavga ederek çözümler. *Gelin* filminde iki ayrı çatışma vardır; ilk çatışma ana karakterin yenilgisi ile sonuçlanırken, diğeri, uzlaşma ve diyalog yoluyla çözümlenir.
12. *Yalnızlar Rıhtımı* dışındaki tüm filmler, karamsar bir şekilde sona ermektedir.
13. Öykülerin sonunda, karşıt karakterler mutlaka yaptıklarının bedelini öderken, hiçbiri kanun tarafından yakalanmaz. Bu bedel çoğunlukla ölüm olarak gerçekleşirken, bazen de ana karakter tarafından uygulanan fiziksel şiddettir.
14. Filmlerin çoğunda ana karakter sevdiği insana kavuşmadan ölür veya adalete yakalanır/teslim olur.

15. Genellikle, ana karakterin öykünün başındaki kişisel özellikleri, tercihleri, duyguları, düşünceleri, ön yargıları ve davranışları, yaşadıkları sonucunda, öykünün sonuna doğru olumlu yönde bir değişim gösterir.
16. Akad, işlenen hiçbir suçu cezasız bırakmaz. Bu suç, iyi ana karakter veya kötü karşıt karakter tarafından işlenmiş olsa bile, sonuç hep aynıdır.
17. Suça bulaşan tüm karakterlerin hayatları olumsuz olarak değişir. Suça veya şiddete itilen ana karakterler, sorumluları cezalandırıp intikamlarını almış olsalar bile, artık eski günlerine dönme şansları yoktur. Karşıt karakterler ise zaten bu bedeli hayatları ile ödemek zorundadır.
18. Akad'ın, öykülerini anlatmak için kendine seçtiği karakterler dar gelirli, yoksul, kendi geçimini sağlayacak kadar para kazanan, namuslu, saf, temiz, iyi niyetli, inançlarıyla, değerleriyle kendi halinde yaşayan sıradan insanlardır. Bu insanların, para kazanmak, yükselmek, başarıya ulaşmak, sınıf atlamak gibi hırsları, olağanüstü arzuları veya beklentileri yoktur. Eğer, karşılarına "kötü-çıkarıcı-gammazcı-aldatan" ötekiler çıkmamış olsa, yine o sıradan hayatlarına devam edeceklerdir.
19. Filmlerdeki ana erkek karakterlerden hiçbirisi, kaderine razı gelmez ve karşılaştığı güçlükler, engeller, çatışmalar ve olumsuz koşullar ile elinden geldiğince mücadele etme yolunu seçer.
20. Kadınlar, ezik veya çaresiz değil, ne istediğini bilen güçlü karakterlerdir; iradelerini ve akıllarını kullanan kadınlardır. Kadınların değil, erkeklerin zayıflıkları sergilenir.
21. Akad'ın ana karakterleri sıklıkla, içgüdü ve duygularına göre davranan ve eylemleri de bunların üzerine kurulmuş karakterlerdir.
22. Akad'ın filmlerinde ele aldığı temalar çoklukla, aşk, onur, ihanet, sadakat, dostluk, nefret, düşmanlık, sevgi, aile, suç, modernleşme, hırs, geri kalmışlık, bağınazlık, emek, evliliğin kutsallığı ve kısıtlanmış adam üzerinedir.
23. Akad, sıklıkla bu temaların birden fazlasını aynı filmde kullanır. Örneğin, suç işlemiş bir adam hakkındaki tüm öykülerinde "Kısıtlanmış Adam" temasını işleyen Akad, insanı suça iten gerçek nedenleri de sorgular.

24. Filmlerinin hemen hepsinde birbirini seven bir erkek ve kadın bulunan Akad için, sevgi ve aşk, insana özgü en kutsal ve yüce değerlerdir. Akad, aşkı, her türlü fedakârlığa, riske ve mücadeleye degecek bir kavram olarak görür.
25. Eş ya da sevgili, bu anlamda değer verilmesi ve incitilmemesi gereken bir kişidir. Eşlerden biri bu kutsal birlikteliğe ihanet veya yasak aşk ile zarar verecek olursa, bedelini öder.
26. Evlilik, sadakate dayanan bir birliktelik ve aile, Akad için çok önemli kavramlardır. Akad için aile, gelenekleri, görenekleri, örf ve adetleri yaşatan, bireyler arası ilişkileri ve bağları güçlendiren, yozlaşmış büyük kent yaşamı içinde bireyleri koruyan, her zaman bir arada olması ve hiç parçalanmaması gereken en temel yapı taşıdır.
27. Akad, yalnızca *Gelin* filminde, şimdiye kadar savunduğu “geleneklere bağlılığı” eleştirerek “aile” kurumunu sorgular. Bunun yerine, “bilinçli ve özgür kentli bireyin”, gerektiğinde ona engel olan tüm bu değerlere başkaldırmasını önerir.
28. Akad, filmlerinin isimlerini seçerken, hep ele aldığı ve vurgulamak istediği temalar ile uyumlu adları kullanır. Örneğin *Hudutların Kanunu*, Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde yaşayan köylüler için geçerli, ancak yazılı olmayan gerçek kanunları işaret ederken, *İrmak*, insanları birbirinden ayıran düşmanlığı, sömürüyü, tutuculuğu ve makineleşmeyi vurgular. *Üç Tekerlekli Bisiklet*, bir saçayağı gibi, ana-baba-çocuk üçgeninde gelişen ailenin, sevginin ve emeğin önemine dikkat çekerken, *Beyaz Mendil* sevgiyi, saf ve temiz aşkı, dostluğu ve kardeşliği vurgular.

#### 4.1.2. Sinematografi ile İlgili Sonuçlar

1. Akad'ın incelenen tüm filmlerinde, en çok kullanılan kamera hareketi çevrinmedir. Çevrinme hareketi, tüm filmlerde kullanılan toplam kamera hareketlerinin yarısından fazladır (Bkz. Grafik 24).
2. Akad, görsel vurgusunu kesintisiz bir hale getirdiği çevrinmeyle, olay örgüsündeki veya sahnedeki öğeleri birleştirir, birbiri ile ilişkili iki öğe hakkında izleyiciye bilgi verir veya iki öğeyi birbiri ile ilişkilendirir. Çevrinme başlangıç noktasında başlar, aray

geçer ve ikinci noktaya geldiğinde durur. Böylece bu iki farklı nokta, izleyicinin gözünde ve kafasında görsel bir bağ ile bağlanmış olur (*Kanun Namına, Beyaz Mendil*).

3. Akad, kimi zaman da çevrinmeyi, karakterlerin içinde bulunduğu fiziksel ortam, durum, koşul ve şartları sergilemek için kullanır. Bu sayede karakterler ve onların yaşadığı doğal çevre/ortamı sunarak, izleyicinin, karakterler ve onların eylemleri hakkında düşünmesini ister (*Hudutların Kanunu*).
4. Bazen Akad'ın kamerası, filmdeki karakterlerden birisinin yerine geçer ve çevrinme, bu karakterin bakış açısından olaya bakılmasını sağlar (*Vesikalı Yarım*).
5. Akad, aşağı ve yukarı çevrinme (toplamda 73 kez) hareketlerinin yarattığı dramatik anlamları da filmlerinde kullanır; aşağı çevrinme ile çaresizliği, yitirilen onuru, üzüntüyü, kırgınlığı, ezikliği, küçümsenişi ve hayal kırıklığını vurgularken, yukarı çevrinme ile bunun tam tersi duyguları, yetkeyi, egemenliği, otoriteyi, gücü ve baskıcı tutumu yansıtır (*Kanun Namına, Yalnızlar Rıhtımı*).
6. Akad, bir duyguyu, düşünceyi izleyiciye hissettirmek, dinî bir simgeyi veya motifi göstererek, bir karaktere veya olaya dikkat çekmek istediğinde de çevrinmeye başvurur (*Kanun Namına*).
7. Akad, çevrinmeyi bazen de oyuncunun tepkisinin nedenini göstermek amacıyla kullanır. Beklenmedik, ürkütücü, sarsıcı bir öge, birdenbire izleyicinin karşısına çevrinmeyle çıkartılır, böylece izleyici gerilim, şüphe ve heyecan duygusunu hisseder. Bu şekilde, bilinmeyeni ya da daha önce gösterilmeyeni ortaya çıkaran çevrinme ile değişiklik elde edilir, merak uyandırılır (*Yalnızlar Rıhtımı*).
8. Bakış açısı, öykü anlatımını ve biçemi etkileyen en önemli öğelerden birisi olarak izleyicinin kiminle aynı tarafta olacağını belirler. Akad'ın filmlerinde, izleyici ana karakter ile özdeşleşerek, onun bakış açısından filmi izler.
9. Akad'ın, filmlerinde çevrinmeden sonra en sık kullandığı hareket, ileri-geri veya sağa-sola doğru yapılan kaydırmadır (toplamda 81 kez).

10. Akad, hareketin kendisinin önemli olduğu sahnelerde hareket duygusunu daha iyi vermek için, kaydırmayı tercih eder. Böylece, eğer karakter bir şey arıyorsa, kaydırmanın bakış açısı, bu aramanın heyecanına katılmamıza yardımcı olur (*Irmak*).
11. Akad, yaptığı kaydırmalarda, izleyicisini hazırlayarak, önemli bir şeye/bilgiye tanık olacağı konusunda bir etki yaratır; karakterlerinin duygusal ve psikolojik anlık durumlarını yansıtır.
12. Akad, şaşırtıcı bir haber aldığı zaman karakterinin yüzünün aldığı biçimi yakın çekimde göstermek için kaydırma hareketine başvurur. Kaydırma hızlı yapıldığında, varlık ve görünümün beklenmedik özellikleri, durumları ortaya çıkar. Bu da, kaydırmaya dramatik özellik kazandırır (*Üç Tekerlekli Bisiklet*).
13. Akad, kamera hareketiyle, cinsellik karşısındaki muhafazakar tutumunu ve tavrını sergiler. Filmlerde cinsellik, apaçık gösterilmeyen, yalnızca ima edilen bir konudur; karakterler birbirlerine tutku ile aşık olsalar da, cinselliklerini açık bir şekilde yaşayamazlar. Bu durumlarda Akad, kamerasını başka bir yöne doğru kaydırarak ya da çevirerek, karakterleri arasında gerçekleşebilecek muhtemel bir cinsel ilişkiyi göstermekten kaçınır, yalnızca onu ima eder (*Üç Tekerlekli Bisiklet, Vesikalı Yarım*).
14. Akad'ın, tüm filmlerinde en az kullandığı kamera hareketi, optik kaydırma (toplamda 8 kez) ile vinç (toplamda 6 kez) hareketleridir.
15. Akad'ın en az fazla kullandığı çekim ölçeği, tüm filmlerinde geçerli olan orta çekim ölçeğidir (toplamda 2768 kez).
16. Akad, insan görüş açısına en yakın çekim ölçeği olan orta çekimi kullanarak, karakterlerinin iç dünyalarını tek başına ele almak yerine, onların iç ve dış dünyaları arasındaki ilişkileri ön plâna çıkarır. Başka bir deyişle, orta çekimde, düşünce ve duygularla birlikte, karakterlerin davranışları ve hareketleri önem kazanır. Orta çekimlerde ağırlık noktası yavaş yavaş çevreye, doğaya ya da olgulara doğru kayar. Doğa ve çevrenin önem kazanmasıyla, psikolojik çözümleme değil, dramatik amaç öne çıkar.

17. Akad'ın en az kullandığı çekim ölçekleri, tüm dönemlerinde ve filmlerinde geçerli olan baş (toplamda 101 kez) ve yakın çekim (toplamda 102 kez) ölçekleridir. Mekân-insan ilişkisinden uzaklaşmak istemeyen, karakterlerinin iç dünyasının açığa vurulmasını tercih etmeyen Akad, baş ve yakın çekim ölçeklerini nadiren kullanır. Bu sayede, psikolojik ihtiyaçlar da bile oyuncuyu baş çekimi ile çevreden soyutlamaktansa, onu çevresiyle birlikte, çoğu zaman yarı genel plânda vererek, ruhsal durumunu çevresindekilerle birlikte belirlemeyi tercih eder.
18. Akad'ın en fazla kullandığı kamera açısı alt açıdır. Ancak, bu alt açının kullanımı, onun nesnel veya gerçekçi anlatımını etkilemez. Çünkü, bu çeşit çerçevelenmeler, genellikle gökyüzünü ve mekânın tavanlarını da görüntüye dahil ederek, karakterlerin ruh hallerinin dışavurumuna yardımcı olmaktadır.

#### 4.1.3. Mizansen ile İlgili Sonuçlar

1. Akad, tüm filmlerinde, çerçeve içindeki figürleri (oyuncuları ve nesnelere) düzenlerken, genellikle derinlemesine sahne düzeni yaratır ve alan derinliği oluşturur. Bunun nedeni, karakterlerinin davranışları, yakın çevre ile ilişkileri, diğer kişilerle ilişkileri, karşı tepkileri ve bunların yarattığı dramatik gelişimleri vurgulamak, karakterlerini doğal ve toplumsal çevreleri içinde göstermek, onların dış dünyayla, doğayla, çevreleriyle ve diğer insanlarla olan ilişkilerini ön plâna almak ve sunmaktır.
2. Çerçeve içine belirli bir amaç ve düzen ile yerleştirilmiş karakterler, gerektiğinde durağan, gerektiğinde hareketli bir kompozisyon ile duygu ve düşüncelerini izleyiciye yansıtır.
3. Akad'ın mizanseninde simge ve motifler önemli yer tutar; filmlerinin çoğunda, belirli nesnelere simge veya motif olarak kullanırken, özellikle ikinci dönemine ait filmlerinde simgesel anlatım tarzını benimsemiştir.
4. Akad, hemen hemen tüm filmlerinde, belirli bir oyuncu ile bir nesneyi, bir motifi veya simgeyi aynı çerçeve içinde yerleştirerek veya göstererek, aralarında bir ilişki kurar/yaratır.

5. Akad, çoğu zaman, kamerasını oyuncularına yaklaştırmak yerine, onların kameraya yaklaşıp uzaklaşmalarını sağlar. Böylece, karakterlerini çerçeve içinde ön-orta ve arka alanlarda bir düzlem yaratacak şekilde yerleştirerek, kamerasının konumunu ve ölçeğini değiştirmeden, oyuncusunun yakın çekimini elde etmiş olur.
6. Akad, tüm filmlerinde, iç mekânlarda yüksek kontrastlı (low-key) aydınlatmayı kullanırken, hemen hemen tüm filmlerinin dış mekân aydınlatmasında doğal gün ışığından faydalanmıştır.
7. Silüet aydınlatmayı çok az kullanan Akad, bunun yanında, belirli bir nesneyi veya karakteri öne çıkarıp vurgulayan spot aydınlatmayı sıklıkla kullanmıştır.
8. Sinemasının ilk döneminde, filmlerinde iç mekân aydınlatmalarında stilize bir ışık kullanmayı tercih eden Akad, böylece, doğal olmayan bir atmosfer yaratarak, izleyiciyi o dünyanın içine çekmiştir. Yönetmen, sinemasının ikinci döneminde bu yöntemi terk etmiş ve iç mekân aydınlatmasında görüntünün gerçekliğini inandırıcı kılmayı amaçlamıştır.
9. *Yalnızlar Rıhtımı* ve *Üç Tekerlekli Bisiklet* filmleri için özel olarak dekor inşa eden Akad, filmlerinin çoğunu gerçek ve doğal mekânlarda çekmiştir. Ancak, filmlerinde kullanılan bu dekorun, öykünün ve karakterlerin gerçekliğini yansıtmak dışında, öne çıkan bir işlevi ya da görevi yoktur. Tüm filmlerinde, ev ya da iş yeri düzenlemelerinde gerçekçilik ön plândadır.
10. Filmlerin çoğunda, suç teması ya da suç işlemiş bir karakter olmasına karşın, çok az filminde (*Kanun Namına*, *Hudutların Kanunu*, *Vesikalı Yarım*) kanun gücünü temsil eden karakol, hapisane gibi mekân gösterilmiştir. Akad için, kanunun veya yasanın temsili, suçun kendisi ve suça bulaşmış karakterlerden daha önemli değildir.
11. Karakterlerin kostümleri ve yaşadıkları mekânların iç düzenlemeleri, onların sosyo-ekonomik kimlikleri ile uyum içindedir. Akad, farklı sosyo-ekonomik kimlikleri vurgulamak için, mekân düzenlemelerinde belirgin farklılıklar (örneğin; geleneksel/batılı) yaratmış ve oradaki çelişkiyi sergilemiştir (*Kanun Namına*).

12. Akad'ın filmlerinde önemli olan, özel olarak hazırlanmış pahalı dekorlar, tasarımlar ya da kostümlerden çok, bunların film içinde sunum şeklidir. Akad, kamera hareketleri, örneğin, çevrinme ile mekânların içinde dolaşır ve izleyicinin mekânla karakterin kimliği arasındaki bağı kavramasını kolaylaştırır.

#### 4.1.4. Kurgu ile İlgili Sonuçlar

1. Akad, tüm filmlerinin kurgusunda temayı güçlendiren, derinleştiren ve görüntünün anlatmak istediği olayı bir kalıba sokan bütüncül kurgu anlayışını benimsemiştir.
2. Filmlerde, birkaç günde geçen olay örgüsü gerçek yaşamdakine benzer bir şekilde doğal sıralama şeklinde sunulmakta, filmin kurgusu, olaylara bir neden-sonuç ilişkisi açısından bakılmasını sağlamaktadır.
3. Tüm filmlerinde noktalama işaretlerinden en çok kesmeyi tercih eden Akad'ın, bunun dışında kullandığı noktalama işaretleri açılma-kararma ve bindirmedir.
4. Zaman aralığının daha az olduğu sahnelerde bindirmeyi kullanan Akad'ın, açılma ve kararmayı kullanma nedeni, daha uzun zaman geçişini belirtme amaçlıdır.
5. Akad'ın kurgusu genellikle, karakterlerin yaşamasına olanak sağlayan uzun, kesilmemiş çekimlerden oluşmaktadır. Akad karakterlerine müdahale etmeden, onların kendilerini anlatmasına fırsat vermekte, böylece oyuncusuna yeterli ve geniş bir alan bırakmaktadır.
6. Yönetmenin kurgusunda, genellikle beklenmedik, sırayı bozan veya huzursuzluk yaratan görüntüler yoktur.
7. Akad, kaçma, kovalamaca, kavga gibi temposu yüksek sahnelerde ve iki olayı karşılaştırarak gerilimi arttırdığı, paralel kurgu kullanılan sahnelerde kısa çekimlere ve ritmik bir kurguya başvurur. Birbiri ile ilişkili ve eş zamanlı geçen az sayıdaki sahnede, paralel kurgu ile gerilimi yaratan Akad, tüm kaçış, kovalamaca ve takip sahnelerinde, kısa kesmeler ile çekimlerden oluşan hızlı ritimli bir kurgu anlayışını sergiler.
8. Yönetmenin filmlerindeki asıl hareket, görüntüdeki koşuşturmadan çok, içeriğin kurgusunda bir nabız gibi ardarda gelen gerilim ve gevşemelerden kaynaklanır.

9. Akad, bazı filmlerinde, iki sahneyi birbirine bağlamak ve zaman geçişini vurgulamak için, noktalama işaretleri dışında, kendine özgü geçiş yöntemleri denemiştir. Bu yöntemler kimi zaman kameranın önünden geçirilen bir bez (*Beyaz Mendil*) iken, kimi zaman da oyuncuya doğru yapılan bir kaydırma (*Vesikalı Yarım*), ya da oyuncunun, kesmeyle geçilen aynı çekim ölçeğindeki görüntüsüdür (*Irmak*).
10. Yalnızca iki filmde (*Kanun Namına*, *Üç Tekerlekli Bisiklet*) flashback kullanan Akad, filmin başındaki jeneriği çoğunlukla görüntülerin üzerine bindirmeyi tercih etmiş ve yalnızca iki filmde (*Vesikalı Yarım*, *Yaralı Kurt*) özel grafik jenerik tasarlamıştır.

#### 4.1.5. Ses ile İlgili Sonuçlar

1. Tüm filmlerde karakterler, içinde buldukları sosyal statü, ortam, koşullar ve sahip oldukları yaşam tarzı ile uyumlu bir dil ile konuşmaktadırlar.
2. Tüm filmlerde geçen diyaloglar, öykülerin geçtiği zamanı ve dönemi yansıtacak şekilde gerçekçidir.
3. Akad'ın karakterleri, çoğunlukla yöresel şive, atasözleri ve deyimler ile konuşurlar.
4. Diyaloglar, karakterlerin kişisel özelliklerini, duygu ve düşüncelerini yansıtacak bir fikir vermektedir.
5. Akad, yalnızca tek bir filmde, (*Kanun Namına*) ana karakterini anlatıcı (narrator) olarak kullanırken, bazı filmlerinde, (*Beyaz Mendil*, *Irmak*) yan karakterlerden birisi, deyişleri veya söylediği türküler ile, ana karaktere destek olur ve yol gösterir.
6. Tüm filmlerdeki müzik kullanımı, sahnenin içeriği ile bir uyum sergilemektedir.
7. Filmlerin hemen hepsinde müzik, karakteri ve izleyiciyi bir sonraki sahneye hazırlar ve ipucu verir.
8. Çoğu filmde müzik, birbirinden farklı olayları ve sahneleri birleştirerek, öykünün sürekliliğini sağlamayı amaçlamıştır.
9. Akad, kırsal kesimde geçen tüm öykülerinde film müziği olarak yöresel ezgi ve halk türkülerinden faydalanmıştır.

10. Filmlerde kullanılan şarkı veya türkü sözlerinin tamamı, öykünün anlatı yapısını ve filmin iletmek istediği mesajı destekler niteliktedir.
11. Filmlerinde genellikle dış ses veya dıştan ses tekniğini kullanmayan Akad, dış mekânda geçen sahnelerin neredeyse tamamında, gerçek ve doğal ortam sesinden faydalanmıştır.

#### 4.2. Yargı

Lütfi Akad, sinemasının ilk döneminde (1949-1962), kendinden önceki tiyatrocü yönetmenlerce filme alınmış tiyatro özelliği taşıyan sinema anlayışına karşı, yepyeni bir anlatım dili geliştirmiş ve sinemanın, yaşanan gerçek hayatla ilişkilerinden yola çıkan bir anlayışın öncüsü olmuştur. Kendi kendisini yetiştirmiş, ustasız bir yönetmen olarak Akad, izleyerek, okuyarak, deneyerek ve uygulayarak sinemanın temel anlatım dilini öğrenmiştir.

Türk Sineması'nın Akad'dan önceki örneklerinde, film kamerası, olayları, kişileri ve durumları yalnızca kaydeden bir araç işlevi görmektedir. Ancak Akad ile birlikte, kamera izleyicinin yerine hareket eden, onların olağan durumlarda yapamayacağı hareketleri kısa bir sürede, sınırsız bir olanak ile yapmalarını sağlayan ve onlara dış dünyanın tüm boyutlarını en beklenmedik yönleri ile sunan bir aygıt haline gelmiştir.

Akad ilk dönemindeki filmlerinde, kamera hareketleri ile açlarına daha fazla ve çeşitli yer verirken, sinemanın o yıllardaki gelişen teknolojik yeniliklerinden olan kaydırma (dolly/track), optik kaydırma (zoom) ve büyük korkuları, sürpriz görünüşleri vurgulayan hızlı "zoom" kullanmaktan olabildiğince kaçınmıştır. Çünkü o, tüm bunları, teknik yöntemlerle sağlanan psikolojik yorumlamalar ve izleyiciyi bilinçli bir şekilde tehdit etmek olarak görmektedir (Akad, 2004: 274).

Bu dönemde, aksiyon filmlerinde görülen tüm özellikleri filmlerinde yer yer barındıran Akad, izleyicilerine kavga, dövüş, silah kullanımı, heyecan ve tehlike vadetmekte, filmlerinde bu heyecan ve tehlike duygusunu genelde sunmaktadır. Akad bu dönemde henüz kendi dilini arama çabası içinde bir yönetmen izlenimi vermektedir. Örneğin, *Kanun Namına* ile biçimci bir izlenim havası yaratan Akad'ın, daha sonra çektiği *Beyaz Mendil*, onun gerçekçiliği uyguladığı ilk tutarlı filmi olarak öne çıkmaktadır. Daha sonra gelen *Yalnızlar Rıhtımı*, özellikle sinematografisi ve mizansenini ile, Akad'ın en

biçimci ürünüdür. Tutarlı bir gerçekçiliğe sahip ikinci filmi *Üç Tekerlekli Bisiklet* ise, onun yaklaşan olgunluk döneminin habercisidir.

Akad, sinema dilini öğrenmeye başladığı bu dönemde, Şiirsel Gerçekçilik akımından, Kara Filmler'den, Antonioni ve Visconti'nin filmlerinden etkilenmiştir. Bu etkilenme, bu filmlerin ve yönetmenlerin anlatım biçimlerinin aynen kopya edilmesi olarak değil, her filmde asgari düzeyde kendisinden bir şeyler barındıran özgün bir anlatım yaratma şeklinde olmuştur.

Akad sinemasının ikinci döneminde (1964-1974) melodram ağırlıklı, ünlü yıldızların yer aldığı popüler filmlerin, salon güldürülerinin üretildiği ve çok sayıda seyredildiği bir sinema ortamı bulunmaktadır. Akad'ın filmleri konuları, karakterleri ve sinematografisi ile dönemin filmlerinden farklılık göstermektedir. Yönetmen, 1960'ların başındaki "Toplumsal Gerçekçilik" adı altındaki harekete uygun filmler üretmiştir. Her ne kadar, bu akım uzun ömürlü olmasa da, Akad'ın sinemasal tavrı, bundan sonra hep toplumsal olanla ilgilenmek şeklinde olmuştur. Örneğin, Türk Sineması'nın bu döneminde, film karakteri olarak, güzel, zengin, yakışıklı, yetenekli gibi niteliklere sahip insanların değerli olduğu düşüncesi genellikle yoğunluktadır, ancak Akad'ın sinemasında öyküleri anlatılanlar, küçük, sıradan insanlar ve onların hayatlarıdır.

Akad'ın karakterlerinin, yaşadıkları çevreden soyutlanabilecek ayrıcalıkları bulunmamakta, karakterleri, yaşamlarındaki çeşitli dalgalanmalar karşısında olağanüstü tavırlar takınmayıp, son derece doğal davranmaktadır. Filmlerdeki her oyuncunun, göstermelik ya da sembolik değil, gerçekten, konunun gerektirdiği denli bir işlevi bulunmaktadır. Dolayısıyla Akad, en küçük yan karakteri bile belirli bir titizlikle çizmektedir. Akad'ın iyi ve kötü karakterleri, farklı kutuplarda ya da ödün vermez katılığa değildir. Kötü karakterlerin kaynağı çoğunlukla feodal anlayıştan, törelerden, ailelerin sert disiplin uygulamaktan yana oluşlarından gelmektedir. Ne, iyileri tamamen iyi, ne, kötülerini tamamen kötüdür. Hiçbiri, bireysel özelliklerinden soyutlanıp kişiliksizleştirilmiş tek boyutlu tipler değildir.

Akad'ın filmlerinde geleneksel anlatı yapısını bozan herhangi bir şey yoktur. Seyircinin beklentileri, çatışmanın çözülmesine odaklanmaktadır. Filmlerde ele alınan temalar, neden-sonuç ilişkisi içinde verilen çok klâsik temalardır. Sinemasının birinci

döneminde sıklıkla ihanet, hırs, sadâkât, nefret, düşmanlık, yalnızlık, dürüstlük, suç gibi, daha çok bireysel sorunları tema olarak ele alan Akad'ın, sinemasının ikinci dönemiyle birlikte, ele aldığı temalarda bir değişim göze çarpar. İlk kez *Hudutların Kanunu*'da toplumsal sorunları tema olarak ele alan Akad, bu tavrını sinemayı bırakana kadar sürdürür. Akad'ın ikinci döneminde incelenen filmler, genellikle onun, toplumsal temaları ve konuları işlediği filmleridir. Kadın ve erkek cinselliğini sömürmeyen, üstü kapalı bir biçimde onu "imâ" eden Akad, bu açıdan bakıldığında da muhafazakar bir yönetmendir. Cinsellik, Akad'ın biçiminde sınırlandırılmış bir alandır.

Akad'ın ele aldığı temalarda ve dolayısıyla olaylara bakış açısında, dönemlere göre bir değişim yaşadığı gözlenmektedir. Örneğin, ilk döneminde, aile içi ilişkilere (*Kanun Namına*, *Üç Tekerlekli Bisiklet*) ve aile kurumuna daha çok önem veren Akad, ikinci dönemi ile birlikte, görüşleri değişen topluma ayak uydurarak, farklılık göstermeye başlamıştır. Akad bu dönemde, maddi değerlere ve kısa sürede başarıya ulaşma hırsları içinde yozlaşan aile içi ilişkilere ve bağınazlığa karşı çıkararak, daha bilinçli, modern ve uygar bir birey olmanın yolunun, değişen kent yaşamının koşullarına ayak uydurmak olduğunu savunmuştur (*Gelin*).

Lütfi Akad, sinemasının ikinci döneminde kamera hareketlerine daha az yer vermiş, çekim ölçeği olarak yine orta çekim ölçeğini tercih etmiş, çevrinme dışındaki tüm kamera hareketlerini ve orta çekim ölçeği dışındaki tüm ölçekleri kullanmayı en az sayıya indirmiştir (Bkz. Grafik 19, 20, 21 ve 25). Kameranın görüş alanının sınırlı olduğu gerçeğini bilen Akad, kamerasını, yalnızca izleyicisinin ilgisini sürekli olarak ayakta tutacak bir sebep veya bir gerekçe varsa, hareket ettirmiş, izleyicinin kabul edebileceği uygun bir neden ve bir gerekçe olmadıkça ve bir çekimin etkili olmasını daha da arttırmayacaksa, verilmek istenen mesaj ve öykünün anlatı yapısı bunu gerektirmiyorsa, kamerasını hareket ettirmekten kaçınmıştır.

Filmlerinde bireylerarası ilişkilere önem veren ve onları ait oldukları çevre ile birlikte yansıtmak isteyen Akad, bu nedenle, derinlemesine sahne düzenine ve alan derinliğine başvurur. Hem dönemin sinemasındaki teknik olanaklar, hem de Akad'ın bu belirtilen görüşlerini filmlerinde yansıtabilmesi için, derinlemesine sahne düzenlemesi



gelişmesinde, toplum ve sanatçı ilişkisinin, dinamik ve karşılıklı etkileşim sürecinde olduğu gerçeğini bilmesi etkili olmuştur. Akad, her toplumun ve her çağın kendine özgü sorunları olduğunu ve sanatçının, anlatmak istediği şeyleri iyice bilmek, anlamak ve sonra da anlatmak zorunda bulunduğunu fark etmiştir. Bunu yapabilmek için de, sanatçının, önce kendi çevresini, kendi insanını ve sanatın gereksinmelerini bilmesi, bundan sonra da, bütün bunları hangi kalıba dökerse başarılı olabileceğini araştırması gerektiğini kavramıştır.

Akad, ele aldığı içerik ile, bu içeriği ifade etmek için kullanılan biçim arasında sağlam bir ilişki olması gerektiğini, bunun olmaması durumunda bir biçimin de söz konusu olamayacağını fark etmiştir. Buraya kadar ele alınan ve onun kendine özgü biçiminin birer örneği olduğu düşünülen filmler, bu estetik görüşler çerçevesinde değerlendirilince, Akad'ın, ele aldığı içerikle bağdaşan bir biçimi seçtiği, bunda da başarılı olduğu söylenmelidir.

Özetle, Akad'ın sinemasal biçimi, “geleneksel anlatı yapısının tüm kurallarına uyan, sıradan ve kendi halinde yaşayan sâde insanların umutsuz aşklarını, istemeden bulaştıkları suçları ve toplumsal sorunlarını anlatan, insana ve topluma özgü klasik temaları yansıtan, ele aldığı konulara çözüm önermekten çok, varolan durumu sergilemeyi amaçlayan, çarpıcı kamera hareketlerinden ve açılarından kaçınan, yakın ve ayrıntılı çekimler yerine, orta ve toplu çekimleri tercih eden, öyküsüne ve karakterlerine, dışarıdan birisi gibi belirli bir mesâfeden bakan, izleyicisinin de olaylara bir gözlemci gibi dışarıdan bakmasını isteyen, filmin temposunun büyük ölçüde mizansene dayandığı, derinlemesine sahne düzenlemesinin ve alan derinliğinin ön plâna çıktığı, çerçevelenmenin önden arkaya doğru eşit derecede değerlendirildiği, stilize bir aydınlatmadan çok, gerçekçi ve dramatik gücü arttıran bir aydınlatma yönteminin seçildiği, dekor ve kostümün, filmin gerçekliğine uygun olmasına özen gösterildiği, izleyicinin öyküye ve karakterlere odaklanmasını amaçlayan devamlılık kurgusunun tercih edildiği, günlük ve yöresel konuşma dili ile atasözleri ve deyişlere önem verildiği, yalnız, işlevsel ve süsten uzak diyaloglar ile yöresel ezgiler ve halk türkülerinden faydalanan” gerçekçi ve klasik bir biçemdir.

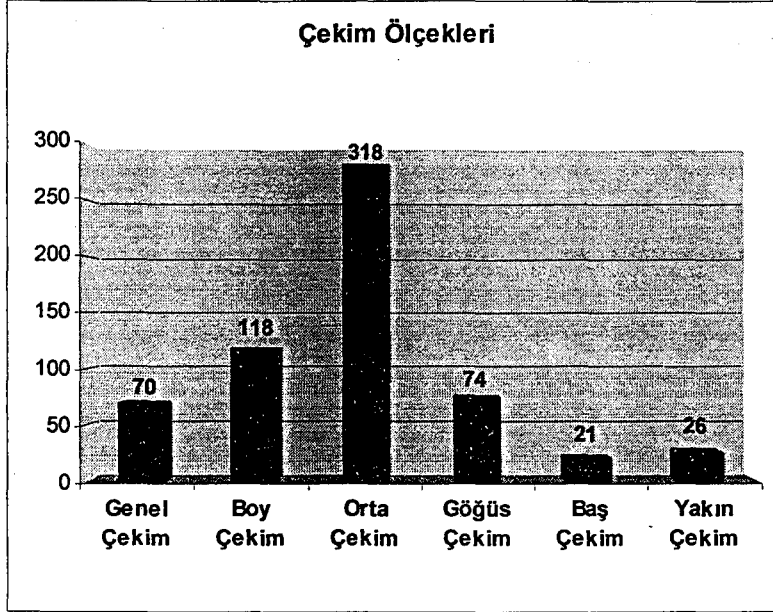
### 4.3 Öneriler

Lütfi Akad Sineması üzerine söylenecek sözler, kuşkusuz bunlarla sınırlı değildir. Onun sineması ve bir yönetmen olarak kişiliği, sinema üzerine düşünmeyi ve tartışmayı hedef seçen kişiler için, her zaman, bitip tükenmez bir kaynak olarak varolacaktır. Lütfi Akad'ın biçeminin ne olduğunu ortaya çıkarmayı amaçlayan bu araştırmanın, başka yönetmenler ya da başka filmler için yapılacak çözümlenelerde kullanılabileceği, dolayısıyla, sinemasal çalışmalar evrenini zenginleştirebileceği düşünülmektedir.

**EKLER**

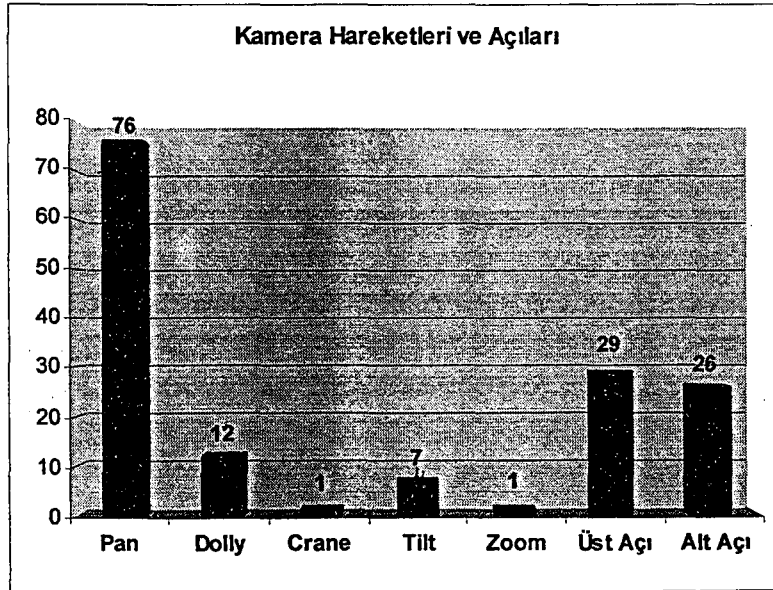
<b>EK</b>	<b>Sayfa</b>
A. GRAFİKLER	238
B. ÇİZELGELER	255
C. İNCELENEN FİMLERİN YAPIM BİLGİLERİ	260

**EK A**  
**GRAFİKLER**



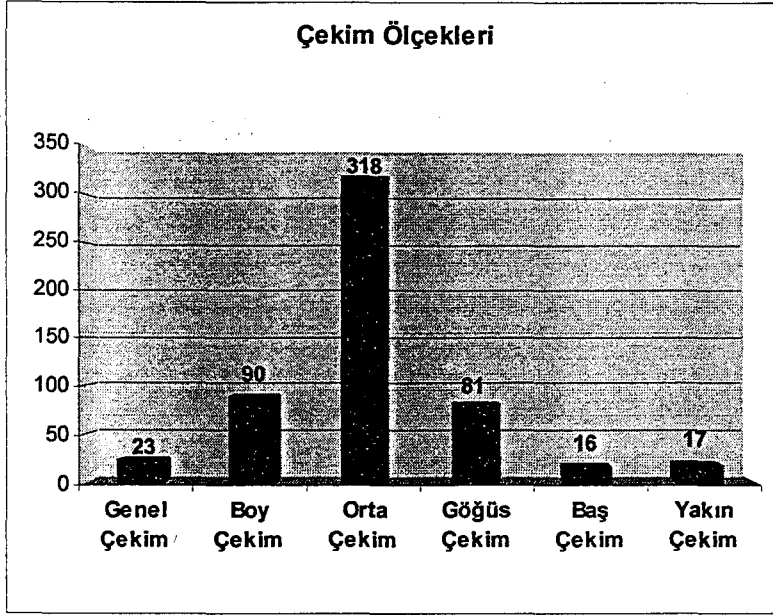
**Grafik 1**

*Kanun Namına* Filminin Çekim Ölçekleri



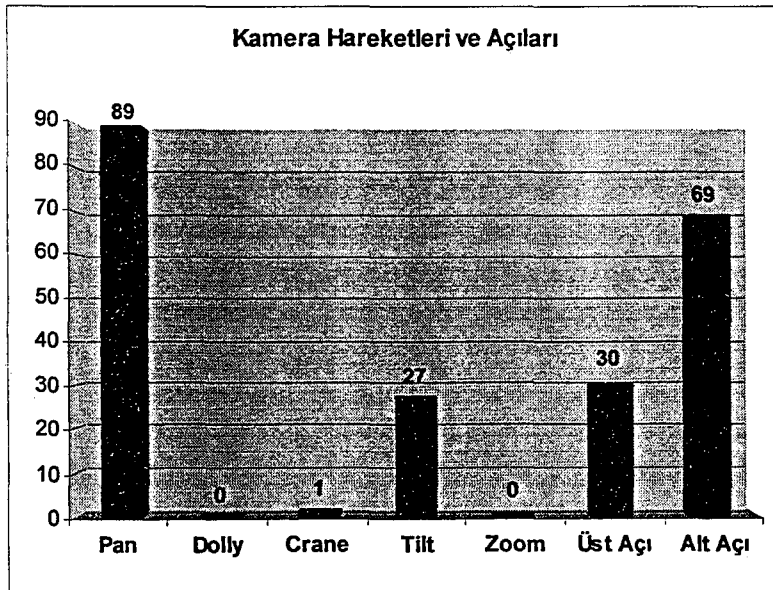
**Grafik 2**

*Kanun Namına* Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları



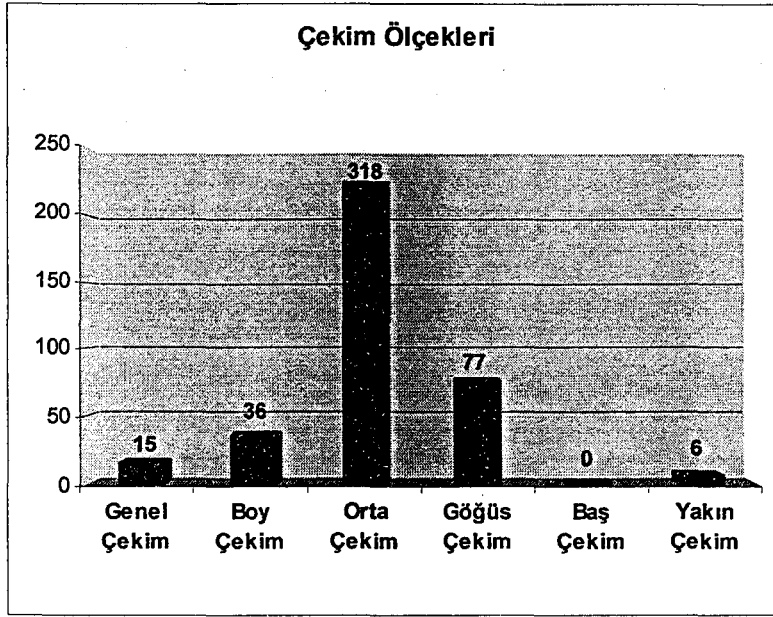
Grafik 3

*Beyaz Mendil* Filminin Çekim Ölçekleri



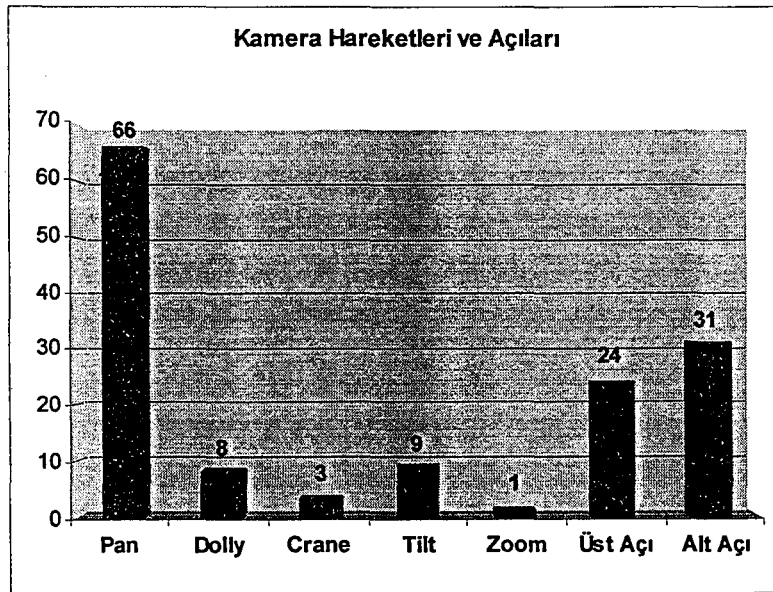
Grafik 4

*Beyaz Mendil* Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları



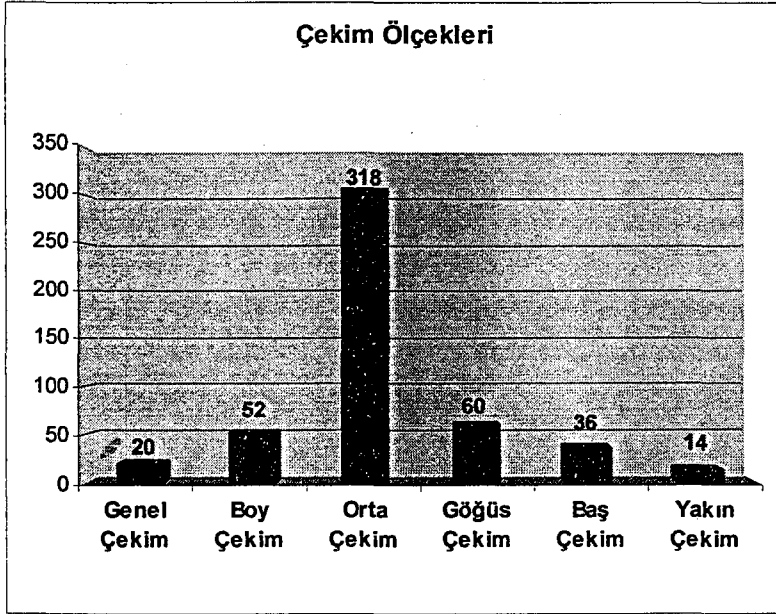
Grafik 5

*Yalnızlar Rıhtımı* Filminin Çekim Ölçekleri



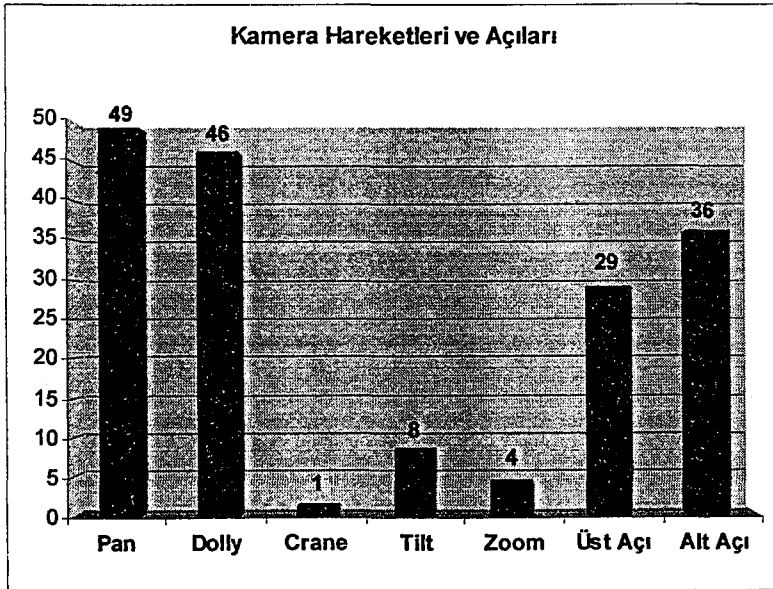
Grafik 6

*Yalnızlar Rıhtımı* Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları



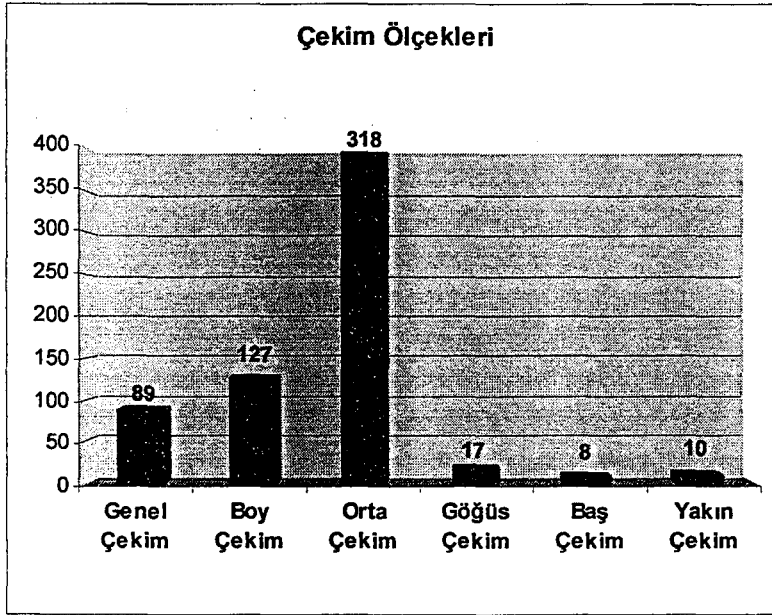
Grafik 7

**Üç Tekerlekli Bisiklet Filminin Çekim Ölçekleri**



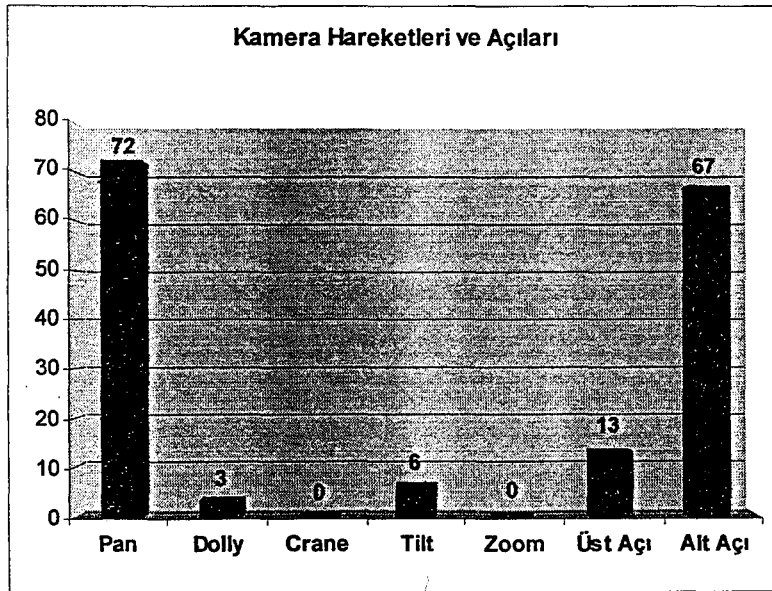
Grafik 8

**Üç Tekerlekli Bisiklet Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları**



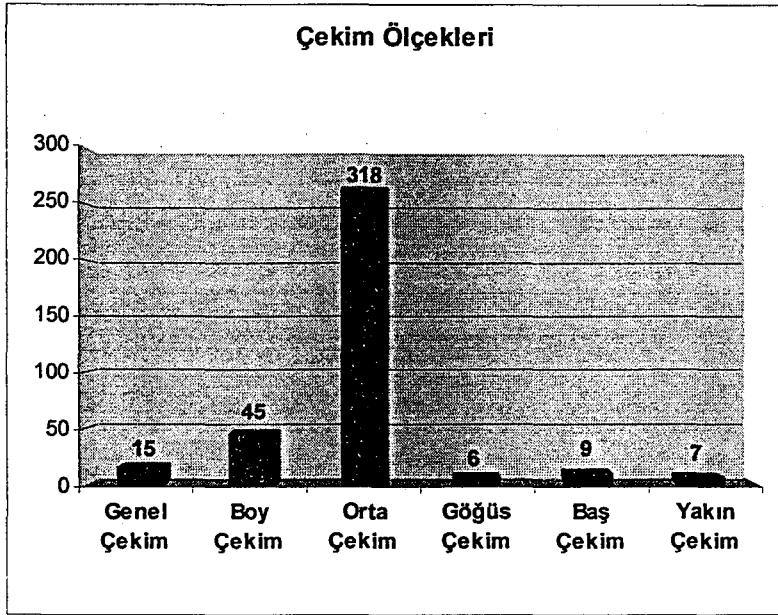
Grafik 9

*Hudutların Kanunu* Filminin Çekim Ölçekleri



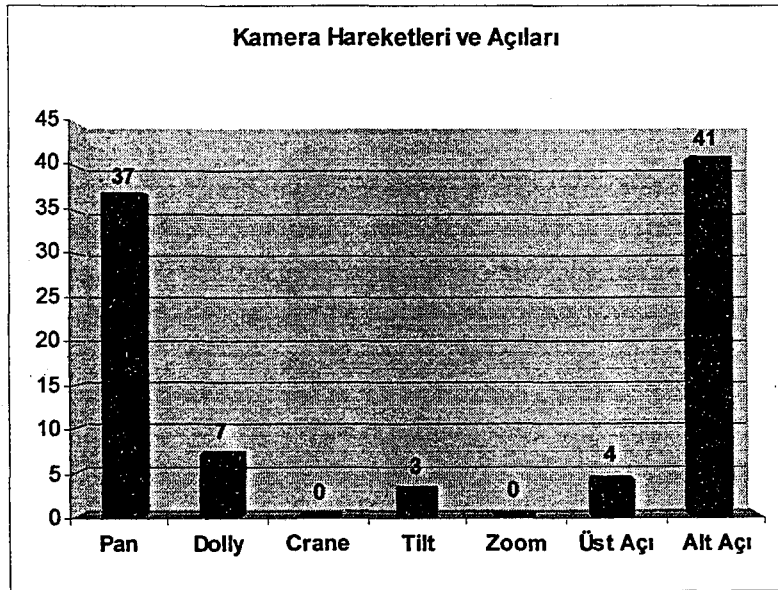
Grafik 10

*Hudutların Kanunu* Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları



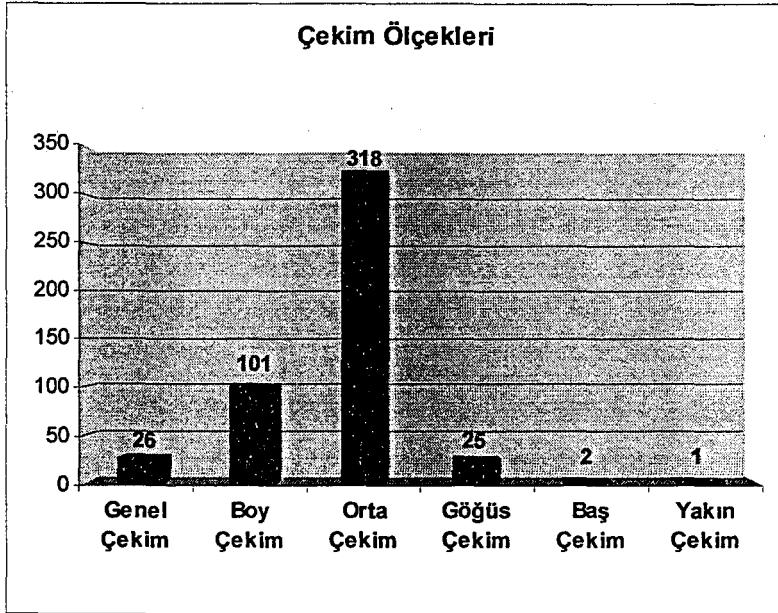
Grafik 11

*Vesikalı Yarım* Filminin Çekim Ölçekleri

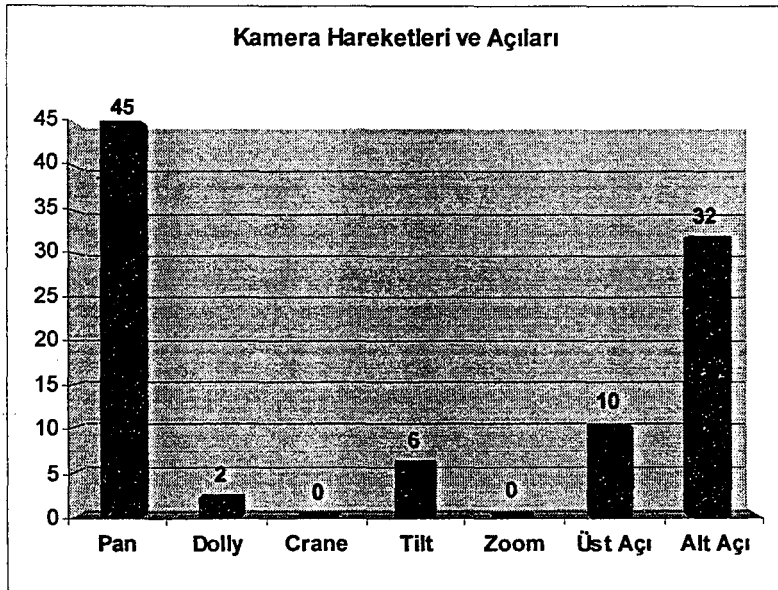


Grafik 12

*Vesikalı Yarım* Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları

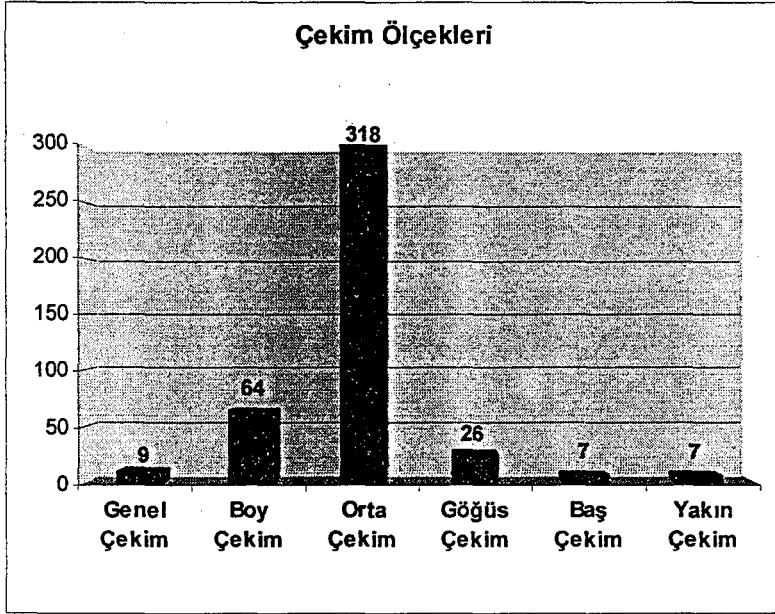


Grafik 13

*Irmak Filminin Çekim Ölçekleri*

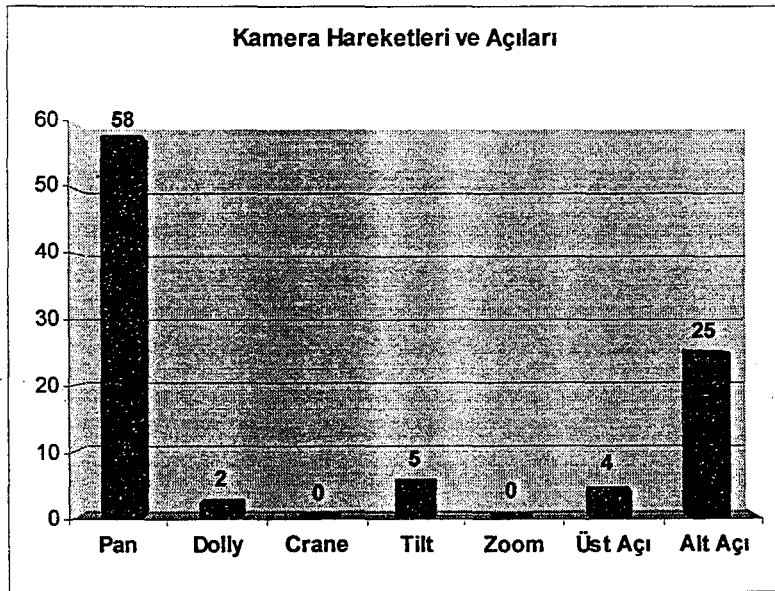
Grafik 14

*Irmak Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları*



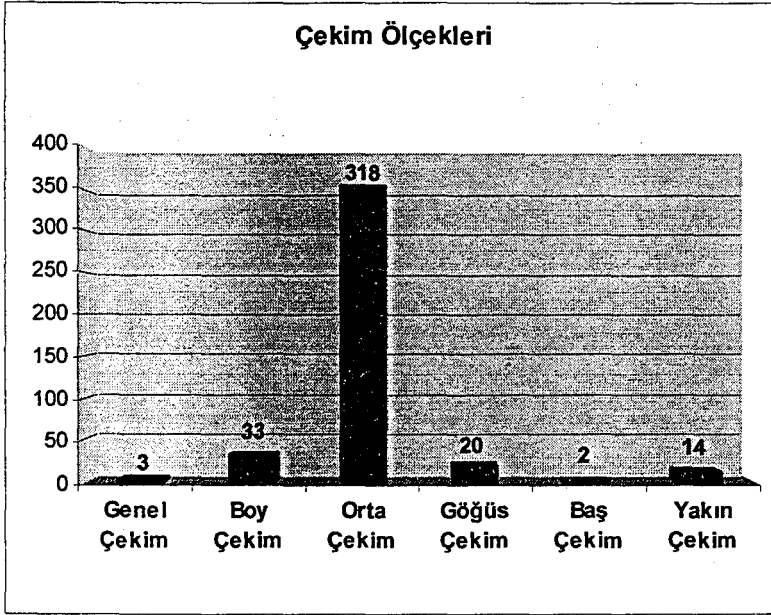
Grafik 15

**Yaralı Kurt Filminin Çekim Ölçekleri**



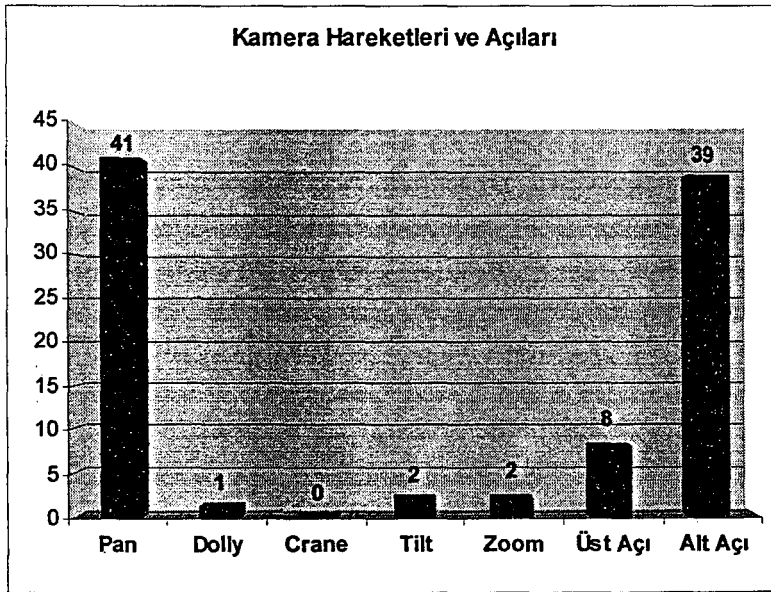
Grafik 16

**Yaralı Kurt Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları**



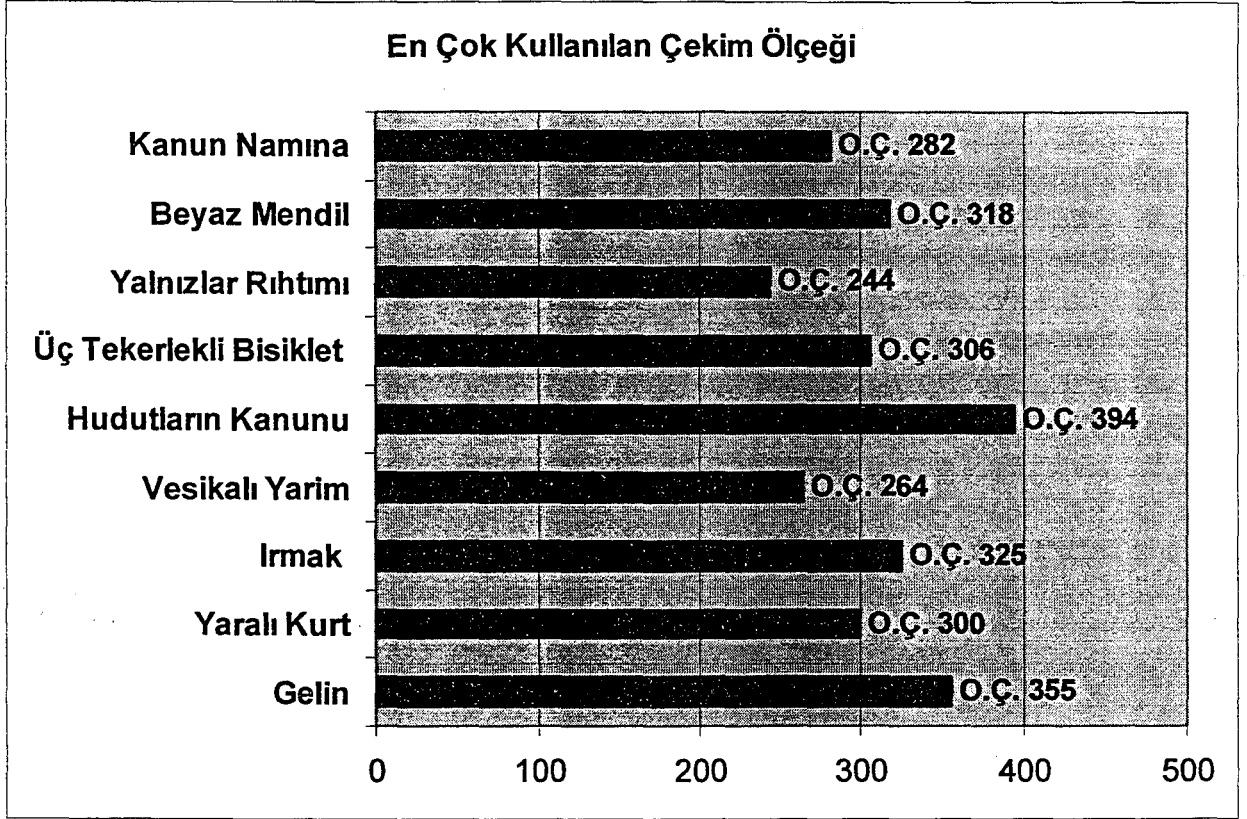
Grafik 17

*Gelin* Filminin Çekim Ölçekleri



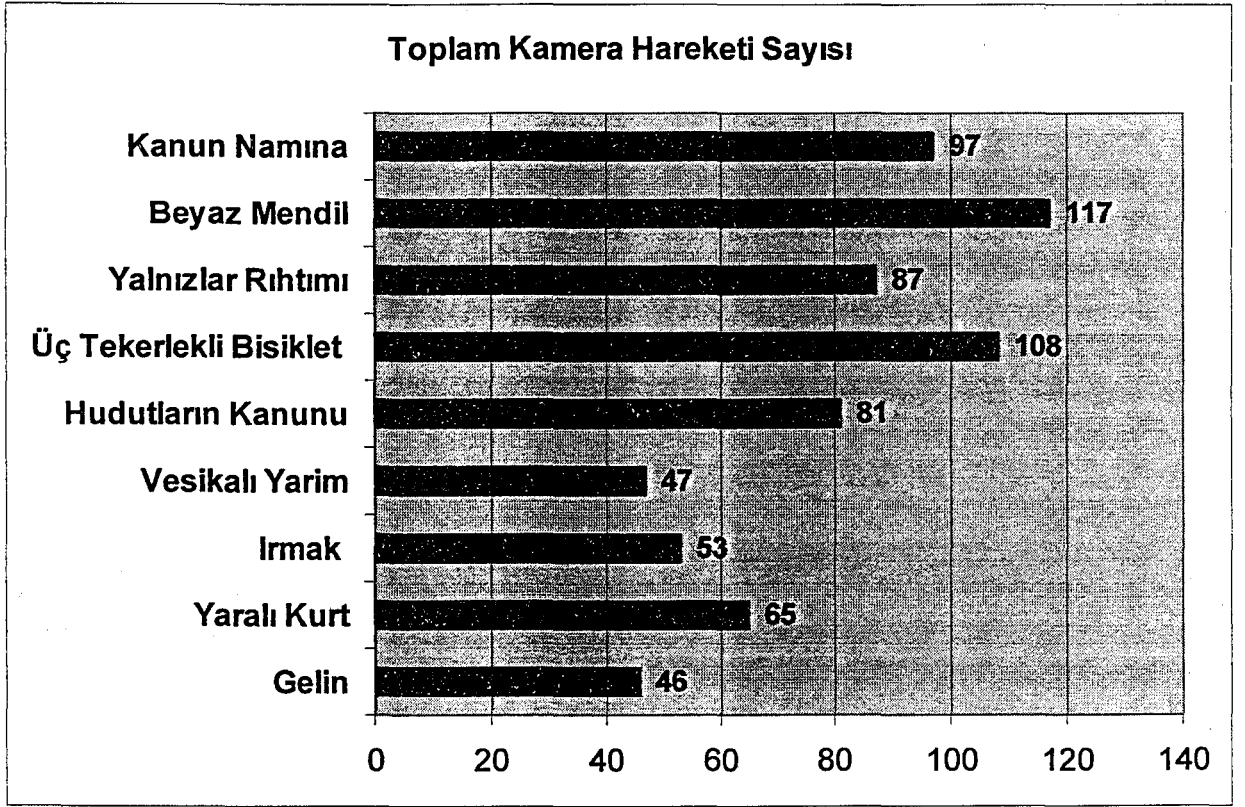
Grafik 18

*Gelin* Filminin Kamera Hareketleri ve Açıları



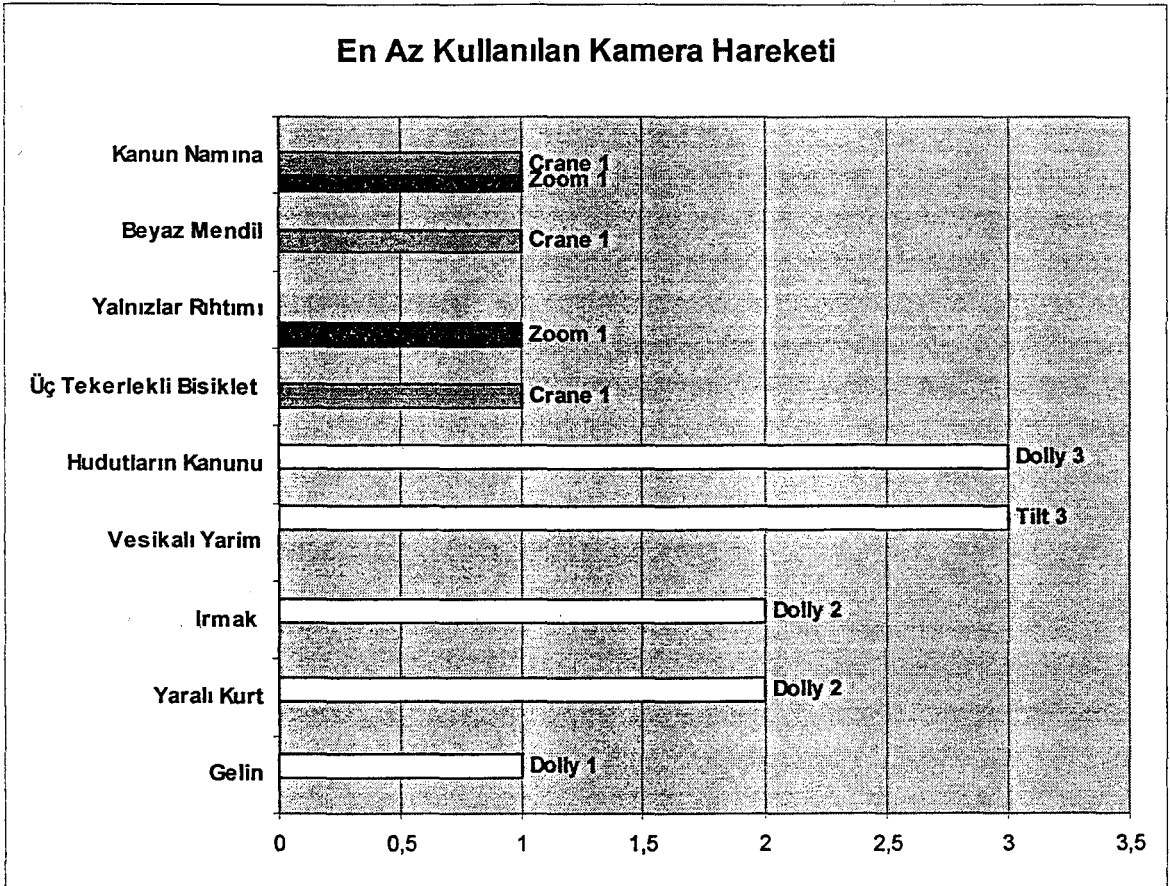
Grafik 19

**İncelenen Filmlerde En Çok Kullanılan Çekim Ölçeği**



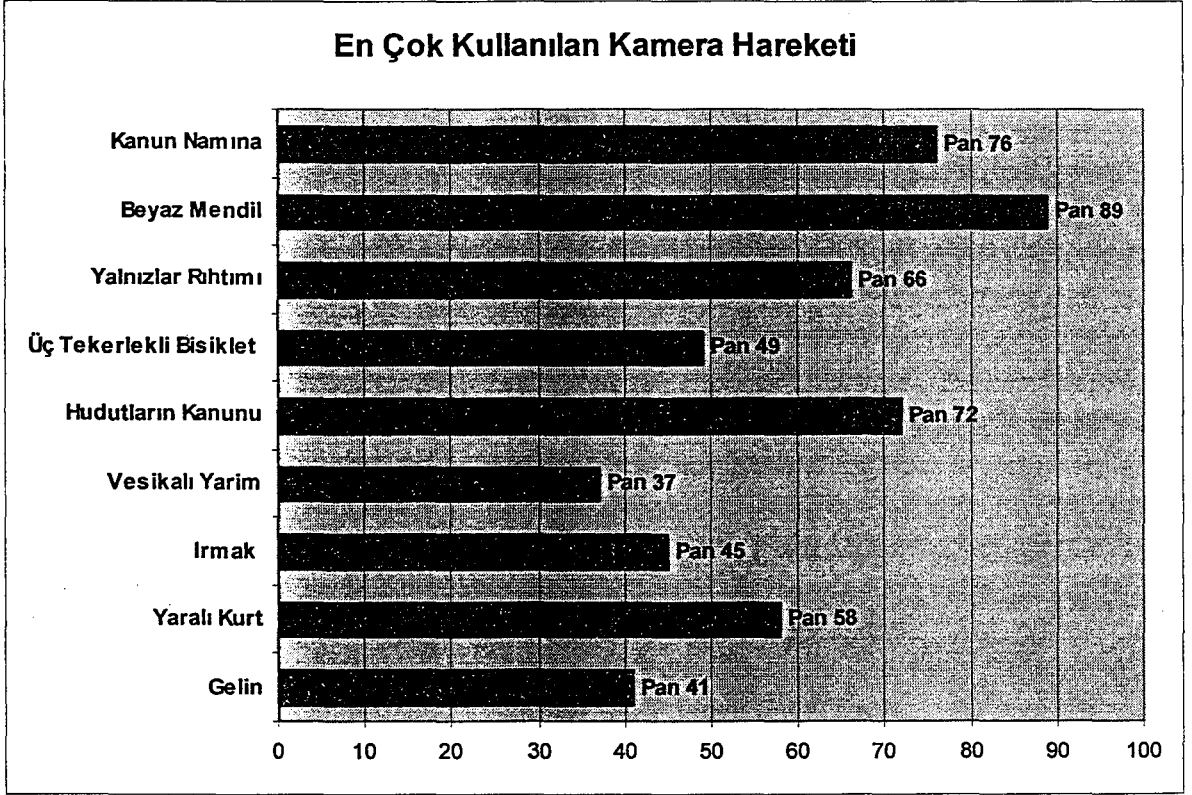
**Grafik 20**

**İncelenen Filmlerdeki Toplam Kamera Hareketi Sayısı**



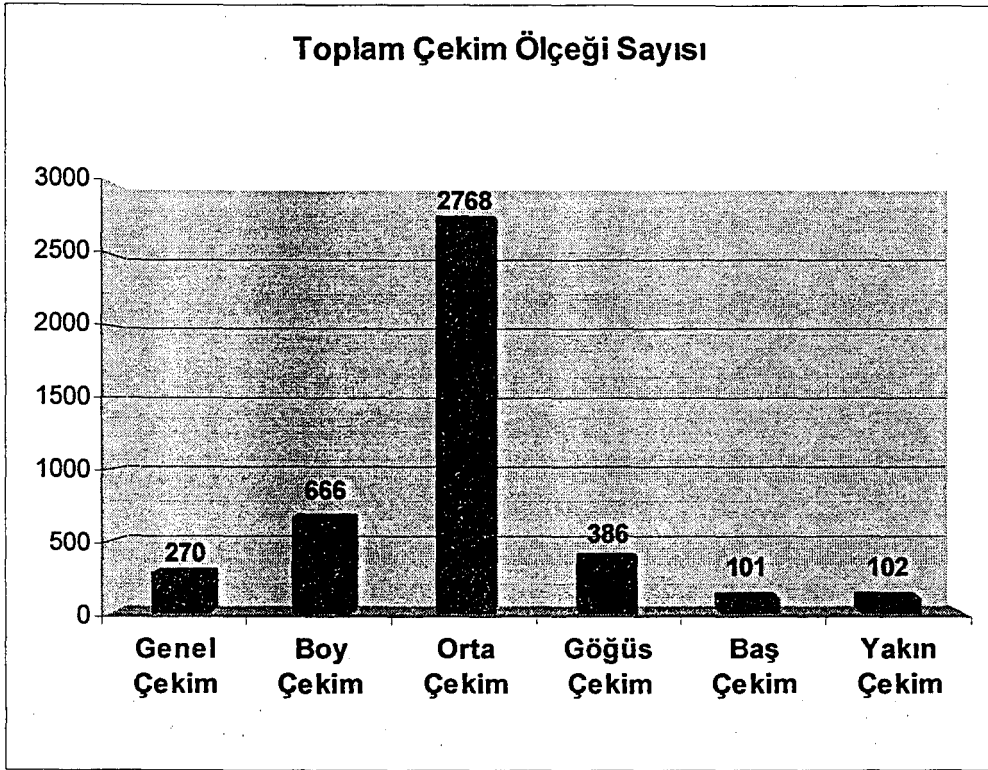
Grafik 21

**İncelenen Filmlerdeki En Az Kullanılan Kamera Hareketi**



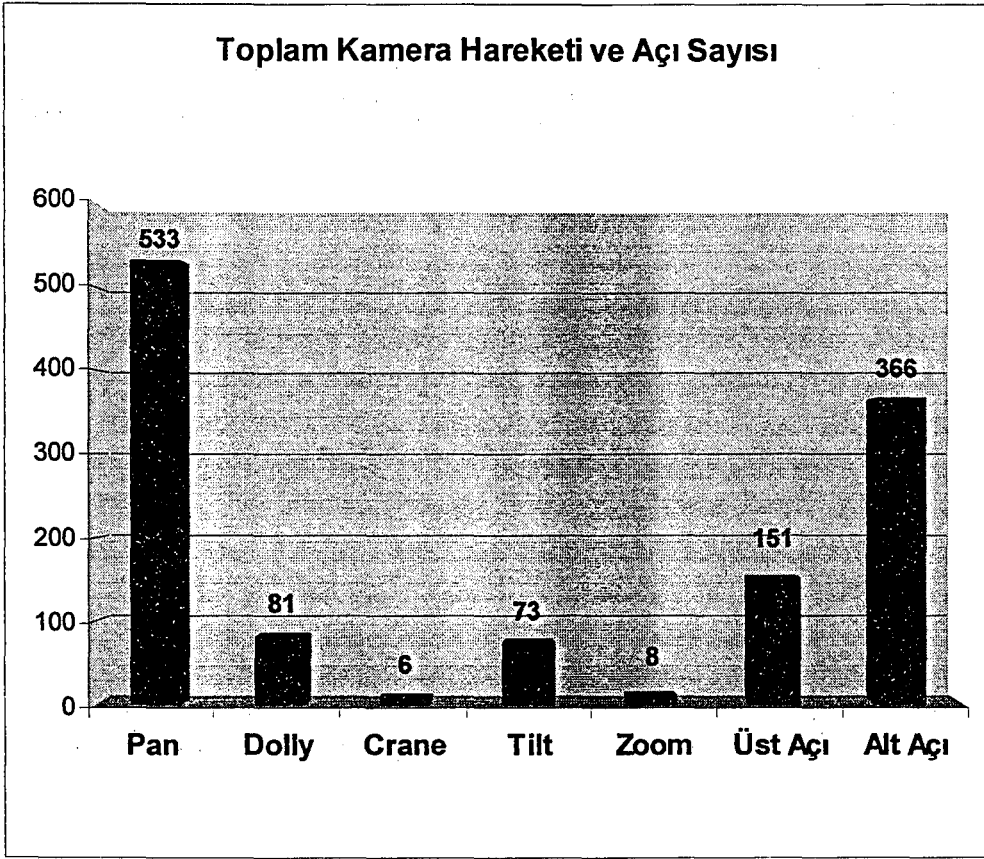
Grafik 22

**İncelenen Filmlerdeki En Çok Kullanılan Kamera Hareketi**



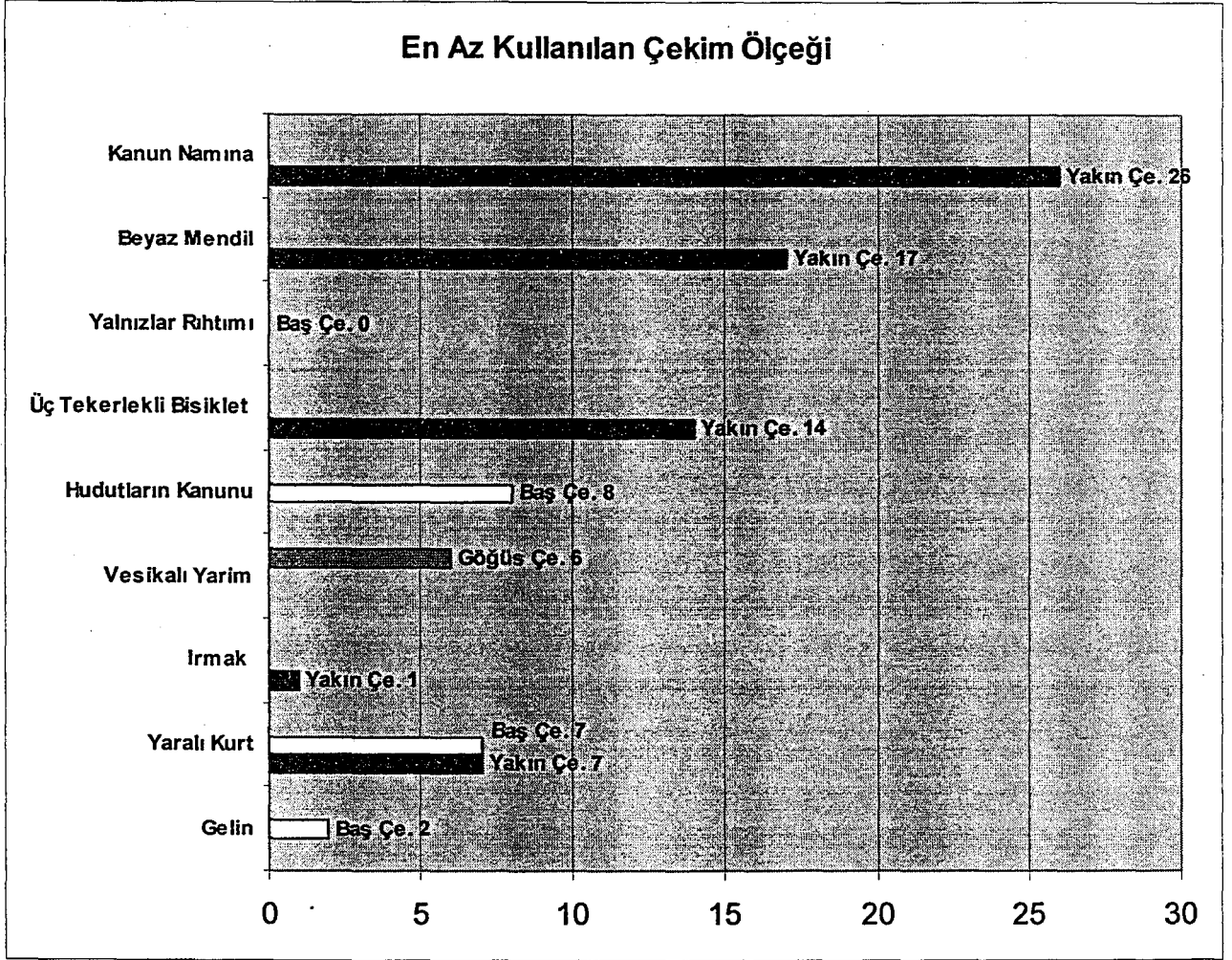
Grafik 23

**İncelenen Filmlerdeki Toplam Çekim Ölçeği Sayısı**



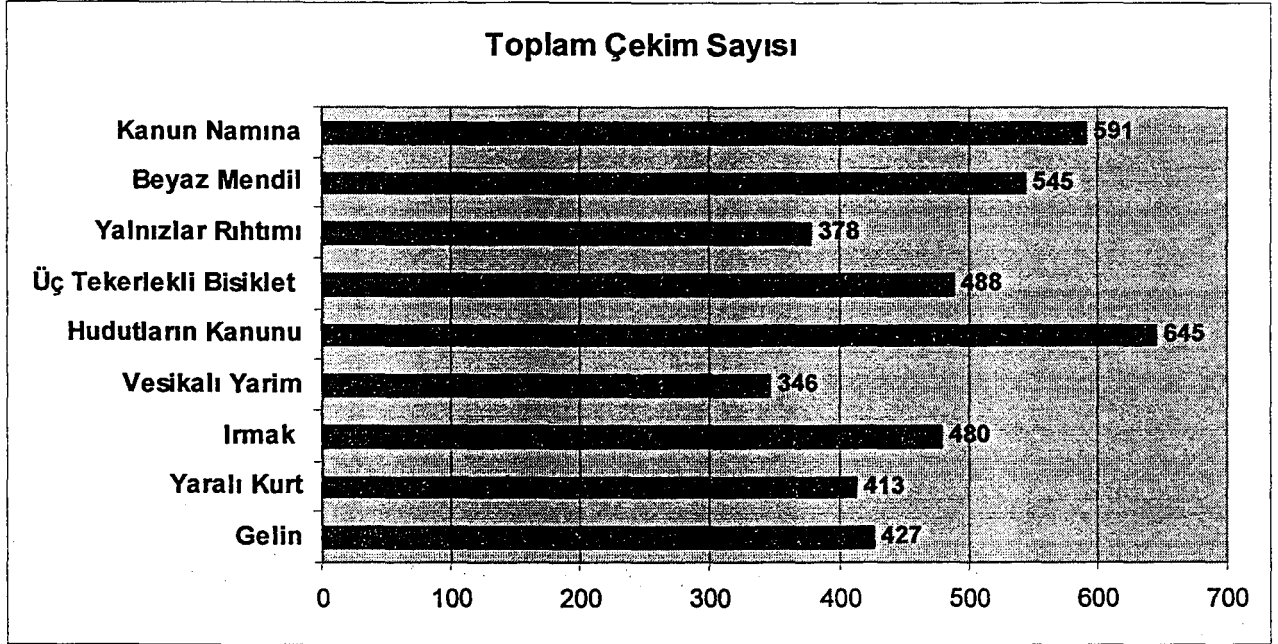
Grafik 24

İncelenen Filmlerdeki Toplam Kamera Hareketi ve Açı Sayısı



Grafik 25

**İncelenen Filmlerdeki En Az Kullanılan Çekim Ölçeği**



**Grafik 26**  
**İncelenen Filmlerdeki Toplam Çekim Sayısı**

**EK B**  
**ÇİZELGELER**

**Çizelge 1**

**Kanun Namına Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açıları**

<b>Kanun Namına - 1952</b>						
<i>Süre: 93dk.</i>			<i>Toplam Çekim Sayısı: 591</i>			
<b>Çekim Ölçekleri</b>						
Genel Çekim	Boy Çekim	Orta Çekim	Göğüs Çekim	Baş Çekim	Yakın Çekim	
70	118	282	74	21	26	
<b>Kamera Hareketleri ve Açıları</b>						
Pan	Dolly	Crane	Tilt	Zoom	Üst Açı	Alt Açı
76	12	1	7	1	29	26

**Çizelge 2**

**Beyaz Mendil Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açıları**

<b>Beyaz Mendil - 1955</b>						
<i>Süre: 100 dk.</i>			<i>Toplam Çekim Sayısı: 545</i>			
<b>Çekim Ölçekleri</b>						
Genel Çekim	Boy Çekim	Orta Çekim	Göğüs Çekim	Baş Çekim	Yakın Çekim	
23	90	318	81	16	17	
<b>Kamera Hareketleri ve Açıları</b>						
Pan	Dolly	Crane	Tilt	Zoom	Üst Açı	Alt Açı
89	0	1	27	0	30	69

Çizelge 3

*Yalnızlar Rıhtımı* Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açıları

Yalnızlar Rıhtımı - 1959						
Süre: 112 dk.			Toplam Çekim Sayısı: 378			
Çekim Ölçekleri						
Genel Çekim	Boy Çekim	Orta Çekim	Göğüs Çekim	Baş Çekim	Yakın Çekim	
15	36	224	77	0	6	
Kamera Hareketleri ve Açıları						
Pan	Dolly	Crane	Tilt	Zoom	Üst Açı	Alt Açı
66	8	3	9	1	24	31

Çizelge 4

*Üç Tekerlekli Bisiklet* Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açıları

Üç Tekerlekli Bisiklet - 1962						
Süre: 90 dk.			Toplam Çekim Sayısı: 488			
Çekim Ölçekleri						
Genel Çekim	Boy Çekim	Orta Çekim	Göğüs Çekim	Baş Çekim	Yakın Çekim	
20	52	306	60	36	14	
Kamera Hareketleri ve Açıları						
Pan	Dolly	Crane	Tilt	Zoom	Üst Açı	Alt Açı
49	46	1	8	4	29	36

Çizelge 5

*Hudutların Kanunu* Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açılı

<b>Hudutların Kanunu - 1967</b>						
<b>Süre: 102dk.</b>			<b>Toplam Çekim Sayısı: 645</b>			
<b>Çekim Ölçekleri</b>						
Genel Çekim	Boy Çekim	Orta Çekim	Göğüs Çekim	Baş Çekim	Yakın Çekim	
89	127	394	17	8	10	
<b>Kamera Hareketleri ve Açılı</b>						
Pan	Dolly	Crane	Tilt	Zoom	Üst Açı	Alt Açı
72	3	0	6	0	13	67

Çizelge 6

*Vesikalı Yarım* Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açılı

<b>Vesikalı Yarım - 1968</b>						
<b>Süre: 89dk.</b>			<b>Toplam Çekim Sayısı: 346</b>			
<b>Çekim Ölçekleri</b>						
Genel Çekim	Boy Çekim	Orta Çekim	Göğüs Çekim	Baş Çekim	Yakın Çekim	
15	45	264	6	9	7	
<b>Kamera Hareketleri ve Açılı</b>						
Pan	Dolly	Crane	Tilt	Zoom	Üst Açı	Alt Açı
37	7	0	3	0	4	41

Çizelge 7

*Irmak* Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açılıarı

<b>Irmak - 1972</b>						
<b>Süre: 87dk.</b>			<b>Toplam Çekim Sayısı: 480</b>			
<b>Çekim Ölçekleri</b>						
Genel Çekim	Boy Çekim	Orta Çekim	Göğüs Çekim	Baş Çekim	Yakın Çekim	
26	101	325	25	2	1	
<b>Kamera Hareketleri ve Açılıarı</b>						
Pan	Dolly	Crane	Tilt	Zoom	Üst Açı	Alt Açı
45	2	0	6	0	10	32

Çizelge 8

*Yaralı Kurt* Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açılıarı

<b>Yaralı Kurt - 1972</b>						
<b>Süre: 82dk.</b>			<b>Toplam Çekim Sayısı: 413</b>			
<b>Çekim Ölçekleri</b>						
Genel Çekim	Boy Çekim	Orta Çekim	Göğüs Çekim	Baş Çekim	Yakın Çekim	
9	64	300	26	7	7	
<b>Kamera Hareketleri ve Açılıarı</b>						
Pan	Dolly	Crane	Tilt	Zoom	Üst Açı	Alt Açı
58	2	0	5	0	4	25

## Çizelge 9

*Gelin* Filmindeki Çekim Ölçekleri ile Kamera Hareketleri ve Açıları

<b>Gelin - 1973</b>						
<i>Süre: 85dk.</i>			<i>Toplam Çekim Sayısı: 427</i>			
<b>Çekim Ölçekleri</b>						
Genel Çekim	Boy Çekim	Orta Çekim	Göğüs Çekim	Baş Çekim	Yakın Çekim	
3	33	355	20	2	14	
<b>Kamera Hareketleri ve Açıları</b>						
Pan	Dolly	Crane	Tilt	Zoom	Üst Açı	Alt Açı
41	1	0	2	2	8	39

## EK C

## İNCELENEN FİLMLERİN YAPIM BİLGİLERİ

**Kanun Namına (1952)**

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad / Senaryo: Osman Fahir Seden ve Lütfi Ömer Akad / Görüntü Yönetmeni: Enver Burçkin / Yapımcı: Kemal Film, siyah-beyaz / Oynayanlar: Ayhan Işık (Nazım), Gülistan Güzel (Ayten), Neşe Yulaç (Nezahat), Muzaffer Tema (Halil), Pola Morelli (Perihan), Settar Körmükçü (Mahmut Usta), Talât Artemel (Şevket), Muazzez Arçay (Zehra), Nubar Terziyan (Kâmil Usta), Temel Karamahmut (sivil polis komiseri), Osman Türkoğlu (sivil polis memuru), Osman Alyanak, Gülderen Ece ve Muhterem Nur.

**Beyaz Mendil (1955)**

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad / Eser: Yaşar Kemal / Senaryo: Lütfi Ömer Akad / Görüntü Yönetmeni: Turgut Ören / Yapımcı: Duru Film, siyah-beyaz / Oynayanlar: Fikret Hakan (Hasan), Ruth Elizabeth (Zeliha), Ahmet Tarık Tekçe (Remzi), Settar Körmükçü (Kör), Kadir Savun (Murat), Nuri Genç (Halim Dayı), İclal Genç (Hasan'ın annesi), Osman Türkoğlu (Rüstem Ağa), Osman Türkdoğan (Recep), Danyal Topatan (Remzi'nin fedaisi), Hasan Ceylan (Acur Ali), Mehdi Yeşildeniz (Gani Çavuş), Hayri Esen (Aşık), Feridun Karakaya (Köyün delisi) ve Semih Sezerli (Berber).

**Yalnızlar Rıhtımı (1959)**

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad / Eser: Ali Kaptanoğlu (Atilla İlhan) / Senaryo: Lütfi Ömer Akad / Görüntü Yönetmeni: Yuvakim Filmeridis / Yapımcı: İpek Film, siyah-beyaz / Oynayanlar: Sadri Alışık (Rıdvan), Çolpan İlhan (Güner), Turgut Özatay (Ali), Kemal Edige (Hamdi), Melahat İçli (Melahat), Kâmuran Yüce (Sarı), Yavuz Yalınkılıç (Sabri), Sadettin Erbil (Kıl Şükrü), Ahmet Tarık Tekçe (Rifat), Osman Alyanak (Feyzullah), Rıza Tüzün (Simon), Hakkı Haktan (Sandalcı Salim), Hamdi Şarlıgil (Polis) ve Ahmet Bilgin.

**Üç Tekerlekli Bisiklet (1962)**

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad / Eser: Orhan Kemal / Senaryo: Hüsamettin Gönenli (Vedat Türkali) / Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop / Yapımcı: Be-Ya Film, siyah-beyaz / Oynayanlar: Ayhan Işık (Ali), Sezer Sezin (Hacer), Küçük Kenan (Hasan), Nuri Genç (Hamdi), Sadettin Erbil (Yakup), Reha Yurdakul (Reşat) ve Osman Alyanak (Göçmen Şaban).

**Hudutların Kanunu (1967)**

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad / Konu: Yılmaz Güney / Senaryo: Lütfi Ömer Akad / Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur / Yapımcı: Dadaş Film, siyah-beyaz / Oynayanlar: Yılmaz Güney (Hıdır), Pervin Par (Ayşe), Muharrem Gürses (Duran Ağa), Hikmet Olgun (Yusuf), Tuncel Kurtiz (Bekir), Erol Taş (Ali Cello), Atilla Ergün (Üsteğmen Zeki), Osman Alyanak (Hasan Derviş), Aydemir Akbaş (Abuzer), Tuncer Necmioğlu (Aziz), Ferhat Gözoğlu (Gaffar), İhsan Bayraktar (Çavuş), Enver Dönmez (Mayıncı), Danyal Topatan, Necati Er, Nusret Özkaya ve Gonca Alyanak.

**Vesikalı Yarım (1968)**

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad / Senaryo: Safa Önal / Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur / Yapımcı: Şeref Film, siyah-beyaz / Oynayanlar: İzzet Günay (Halil), Türkan Şoray (Sabiha), Ayfer Feray (Müjgan), Semih Sezerli (Halil'in arkadaşı), Aydemir Balkan (Halil'in arkadaşı), Hakkı Haktan (Garson), Behçet Nacar (Şoför) ve Selahattin İçsel (Halil'in babası).

**Irmak (1972)**

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad / Senaryo: Lütfi Ömer Akad / Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur / Yapımcı: Şeref Film, renkli / Oynayanlar: Serdar Gökhan (Nuri), Aysun Güven (Zeynep), İhsan Baysal (Mustafa), Kadir Savun (Mahmut), Ali Şen (Recep Ağa), Muazzez Kurt (Zelha), Osman Alyanak (Çerçi), Sırrı Elitaş (Durali) ve Danyal Topatan.

**Yaralı Kurt (1972)**

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad / Senaryo: Selim İleri / Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı / Yapımcı: Erman Film, renkli / Oynayanlar: Cüneyt Arkın (Ali), Şükran Yamakoğlu (Gül), Ahmet Mekin (Komiser İrfan), Osman Alyanak (Kahveci İbrahim), Arif Eriş (Dondurmacı Hasan), Güzin Özipek (Hasan'ın karısı), İsmail Hakkı Şen (Feridun), Yıldırım Önal (Şakir Bey), Süha Doğan (Hilmi Bey), Mahmure Handan (Gül'ün babaannesi), Kerem Yılmazer (Polis memuru) ve Turgut Savaş (Polis memuru).

**Gelin (1973)**

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad / Senaryo: Lütfi Ömer Akad / Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı / Yapımcı: Erman Film, renkli / Oynayanlar: Hülya Koçyiğit (Meryem), Kerem Yılmazer (Veli), Kahraman Kırıl (Osman), Ali Şen (Hacı İlyas), Aliye Rona (Anne), Kâmuran Usluer (Hıdır), Nazan Adalı (Naciye) ve Seden Kızıltunç (Güler).

## KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün. **Türk Sineması Üzerine Yazılar**. Ankara: İmge Kitabevi, 1994.
- . **Sessiz Sinema**. İstanbul: Om Yayınevi, 2003.
- ve diğerleri. **Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine**. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Akad, Lütfi Ömer. **Işıklı Karanlık Arasında**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.
- Aksoy, Ömer Asım. **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü: 1 Atasözleri Sözlüğü**. İstanbul: İnkılap Yayınevi, 1988.
- Akyürek, Feridun. **Senaryo Yazarı Olmak Senaryo Yazmak**. İstanbul: MediaCat Kitapları, 2004.
- Andrew, J. Dudley. **Büyük Film Kuramları**. Çev: İbrahim Şener. İstanbul: Sistem Yayıncılık, 1995.
- Annas, Alicia. "The Photogenic Formula: Hairstyles and Makeup in Historical Films". **Hollywood and History: Costume Design in Film**. Organized by: Edward Maeder. New York: Thames and Hudson, 1987.
- Arnheim, Rudolf. **Art and Visual Perception**. Los Angeles: University of California Press, 1974.
- . **Sanat Olarak Sinema**. Çev: Rabia Ünal. Ankara: Öteki Yayınevi, 2002.
- Aslanyürek, Semir. **Senaryo Kuramı**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1998.
- Balazs, Béla. **Theory of Film**. New York: Arno Press & New York Times, 1972.
- . "The Close-Up". **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Edited by: Leo Braudy and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Bazin, Andre. **Sinema Nedir ?** Çev: İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Beardsley, Monroe C. **Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism**. Indianapolis, Ind. : Hackett Pub. Co., 1981.

- Belkaya, A. Gülümser Şavk. **Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar**. İstanbul: Der Yayınları, 2001.
- Bellour, Raymond. **The Analysis of Film**. Edited by: Constance Penley. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Berger, Arthur Asa. **Narratives in Populer Culture, Media and Everyday Life**. London: Sage Publications, 1997.
- Bordwell, David. **On The History of Film Style**. Cambridge: Harward University Press, 1997.
- . **French Impressionist Cinema : Film Culture, Film Theory, and Film Style**. New York : Arno Press, 1980.
- & Kristin Thompson. **Film Art: An Introduction**. New York: McGraw-Hill Companies Inc., 1997.
- & Kristin Thompson. **Film History: An Introduction**. New York: McGraw-Hill Companies Inc., 2003.
- . "The Classical Hollywood Style: 1917-1960". **The Classical Hollywood Cinema: Film Style& Mode of Production to 1960**. David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- . **Narration in the Fiction Film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Branigan, Edward. **Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film**. New York: Mouton Publishers, 1984.
- Braudy, Leo. **The World In A Frame: What We See Films**. New York: Anchor Press, 1977.
- Bulut, Ümran. **Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi**. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2003.
- Burch, Noël. **To The Distant Observer**. Los Angeles: University of California Press, 1979.
- . **Theory of Film Practice**. Trans. By. Helen R. Lane. London: Secker & Warburg, 1983.

- Büker, Seçil. **Film ve Gerçek**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Yayınları, 1989.
- . **Sinemada Anlam Yaratma**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1985.
- . **Sinema Dili Üzerine Yazılar**. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1985.
- Büyükdüvenci, Sabri ve Semire Ruken Öztürk. **Postmodernizm ve Sinema**. Ankara: Ark Yayınları, 1997.
- Carroll, Noël. "Film Form: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film.". **Style**. Fall, 1998.
- Caughie, John. **Theories of Authorship: A Reader**. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- Cavalcanti, Alberto. "The Sound Film". **The Emergence of Film Art**. Edited By: Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton & Company, 1979.
- Chatman, Seymour. **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. London: Cornell University Press, 1983.
- Coşkun, Esin. **Dünya Sinemasında Akımlar**. İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2003.
- Dancyger, Ken. **The Technique of Film and Video Editing**. Oxford: Focal Press, 1997.
- Deren, Maya. "Cinematography: The Creative Use of Reality". **The Art of Cinema: Selected Essays**. New York: Arno Press, 1972.
- Dmytryk, Edward. **Sinemada Kurgu**. Çev: Zafer Özden. İstanbul: Afa Yayınları, 1993.
- Doane, Mary Ann. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space". **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Edited by: Leo Braudy and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Doğan, Mehmet H. **Estetik**. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 1998.
- Douglas, John S. & Glenn P. Harnden. **The Art of Technique: An Aesthetic Approach to Film and Video Production**. Boston: Allyn & Bacon, 1996.
- Eck, Caroline Van. "Introduction". **The Question of Style in Philosophy and The Arts**. Edit. By. Caroline Van Eck. New York: Cambridge University Press, 1995.

- Edmonds, Robert. **The Sights and Sounds of Cinema and Television: How The Aesthetic Experience Influences Our Feelings.** New York: Teachers College Press, 1982.
- Ergül, Reha Recep. "Film Sanatında Ses Boyutu". **25. Kare.** Sayı 17. Ekim-Aralık, 1996.
- Esslin, Martin. **Dram Sanatının Alanı.** Çeviren: Özdemir Nutku. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Evren, Burçak. "Ustasız Bir Usta: Ömer Lütfi Akad". **Altyazı.** Ocak-Şubat, 2002.
- Forbes, Jill. "The French Nouvelle Vague". **The Oxford Guide to Film Studies.** Edited by: John Hill and Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Gaigner, Jason. "The Analysis of Pictorial Style". **British Journal of Aesthetics.** Volume 42, No.1, January 2002.
- Gevgilili, Ali. "Akad'ın Catastrophe'u: Hudutların Kanunu". Yılmaz Güney. **Hudutların Kanunu.** İstanbul: Güney Yayınları, 1998.
- Giannetti, Louis. **Understanding Movies.** New Jersey: Prentice-Hall Inc., 2002.
- Gibbs, John. **Mise-En-Scene: Film Style and Interpretation.** London: Wallflower Press, 2003.
- Gibson, Pamela Church. "Film Costume". **The Oxford Guide to Film Studies.** Edited by: John Hill and Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Gombrich, E.H. **Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi.** Çev: Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
- Gorbman, Claudia. "Film Music". **The Oxford Guide to Film Studies.** Edited by: John Hill and Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Gökçe, Fethi. "Yeni Dalga". **Sinema Akımları.** Derleyenler: Deniz Derman& Oğuz Onaran. Ankara: Med Kampüs # A126 Proje Yayınları, 1997.
- Gunning, Tom. "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde.". **The Film Studies Reader.** Edited by: Joanne Hollows, Peter Hutchings and Mark Jancovich. London: Arnold Publishers, 2000.
- "Early American Film". **The Oxford Guide to Film Studies.** Edited by: John Hill and Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, 1998.

- Güçhan, Gülseren. **Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999.
- . **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**. Ankara: İmge Kitabevi, 1992.
- Güçhan, Naci. "Bir Film Kuramcısı: Rudolf Arnheim". **Kurgu**. Sayı: 4, Ekim 1981.
- Hanlon, Lindley. **Fragments: Bresson's Film Style**. London: Associated University Press, 1986.
- Heath, Stephen. **Questions of Cinema**. Indianapolis: Indiana University Press, 1981.
- Heisner, Beverly. **Production Design in the Contemporary American Film**. London: McFarland&Company Inc., 1997.
- Hill, John. "Narrative and Relism". **The Film Studies Reader**. Edited by: Joanne Hollows, Peter Hutchings and Mark Jancovich. London: Arnold Publishers, 2000.
- Higham, Charles. **The Art of The American Film**. New York: Anchor Press, 1974.
- Hough, Graham. **Style and Stylistics**. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.
- Jacobs, Lewis. "Movement: Real and Cinematic". **The Movies As Medium**. Edited By: Lewis Jacobs. New York: Octagon Books, 1973.
- Kagan, M. **Estetik ve Sanat Dersleri**. Çeviren Aziz Çalışlar. Ankara : İmge Kitabevi, 1993.
- Karasar, Niyazi. **Araştırmalarda Rapor Hazırlama**. Ankara: 3 A Araştırma Eğitim Danışmanlık Ltd., 1994.
- . **Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler**. Ankara: 3 A Araştırma Eğitim Danışmanlık Ltd., 1991.
- Kayalı, Kurtuluş. **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**. Ankara: Ayyıldız Yayınları, 1994.
- Kılıç, Levend. **Görüntü Estetiği**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- Kırmızı, Nazlı. **Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, 1990.
- Kirihara, Donald. "Reconstructing Japanese Film". **Post Theory: Reconstructing Film Studies**. Edit. By: David Bordwell & Noël Carroll. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996.

- Konuralp, Sadi. **Film Müziği: Tarihçe ve Yazılar**. İstanbul: Oğlak Yayınları, 2004.
- Kubler, George. "A Reductive Theory of Visual Style". **The Concept of Style**. Edit By: Berel Lang. New York: Cornell University Press, 1987.
- Küçük Kurt, Fatma Dalay. "Film Anlatısının 'Çatışma' ve 'Gerilim' Oluşturacak Biçimde Yapılandırılması". **Sinemada Anlatı ve Türler**. Editörler: Fatma Dalay Küçük Kurt ve Ahmet Gürata. Ankara: Vadi Yayınları, 2004.
- Mascelli, Joseph V. **Sinemanın 5 Temel Ögesi**. Çeviren: Hakan Gür. Ankara: İmge Kitabevi, 2002.
- Metz, Christian. "Aural Objects". **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Edited by: Leo Braudy and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Miller, William. **Anlatı Filmleri ve Televizyon İçin Senaryo Yazımı**. Çev: Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir ve Nesrin Esen. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 1993.
- Mitry, Jean. **The Aesthetics and Psychology of The Cinema**. Trans. By. Christopher King. Indianapolis: Indiana University Press, 1997.
- Monaco, James. **Bir Film Nasıl Okunur?** Çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2001.
- Neupert, Richard. **The End: Narration and Closure in The Cinema**. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Nilsen, Vladimir. **The Cinema As A Graphic Art**. New York: Hill & Wang, 1959.
- Onaran, Alim Şerif. **Lütfi Ö. Akad**. İstanbul: Afa Sinema Yayınları, 1990.
- . **Lütfi Ömer Akad'ın Sineması**. İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1977.
- . "Lütfi Ömer Akad ve Sineması". **Avrupalı Yönetmenler**. Ankara: Kitle Yayınları, 1997.
- Onaran, Oğuz. "Türk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme". **25. Kare**. Sayı 8, Temmuz-Eylül, 1994.
- Özön, Nijat. **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları**. 1. Cilt. Ankara: Kitle Yayınları, 1995.

- **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları**. 2. Cilt. Ankara: Kitle Yayınları, 1995.
- **Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)**. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1968.
- "Türk Sineması". **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- Panofsky, Erwin. "Style and The Medium in Motion Pictures". **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Edited by: Leo Braudy and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Parkinson, David. **History of Film**. New York: Thames and Hudson Inc., 1997.
- Pudovkin, V. I. **Sinemanın Temel İlkeleri**. Çev. Nijat Özön. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1995.
- Refiğ, Halit. **Ulusal Sinema Kavgası**. İstanbul: Hareket Yayınları, 1971.
- Reisz, Karel & Gavin Millar. **The Technique of Film Editing**. New York: Communication Arts Books, 1968.
- Rifat, Mehmet. **Dilbilim ve Göstergibilimin Çağdaş Kuramları**. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1990.
- Rotha, Paul. **Sinemanın Öyküsü**. Çev. İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Russell, Sharon A. **Semiotics and Lighting: A Study of Six Modern French Cameramen**. Michigan: UMI Research Press, 1981.
- Salt, Barry. **Film Style & Technology: History & Analysis**. London: Starword Publishing, 1992.
- Sarris, Andrew. "Notes on the Auteur Theory in 1962". **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Edited by: Leo Braudy and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Scognamillio, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul : Kabalcı Yayınevi, 1998.
- ve Metin Demirhan. **Fantastik Türk Sineması**. İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1999.
- Smith, Geoffrey Nowell. **Dünya Sinema Tarihi**. Çev: Ahmet Fethi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.

- Smith, Murray. "Modernism and the Avant-Gardes". **The Oxford Guide to Film Studies**. Edited by: John Hill and Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Solomon, Stanley J. "Modern Uses of the Moving Camera". **The Movies As Medium**. Edited By: Lewis Jacobs. New York: Octagon Books, 1973.
- Sözen, Mustafa. **Sinemada Ses Kullanımı**. Ankara: Detay Yayıncılık, 2003.
- Sporre, Dennis J. **Perceiving The Arts: An Introduction to The Humanities**. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1989.
- Teksoy, Rekin. **Dünya Sinema Tarihi**. İstanbul: Oğlak Yayınları, 2005.
- Thompson, Kristin. "The Formulation of The Classical Style, 1909-28". **The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960**. David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Toolan, Michael J. **Narrative: A Critical Linguistic Introduction**. London: Routledge Publications, 1997.
- Totaro, Donato. "Andre Bazin: Film Style Theory in its Historical Context". **Offscreen**. July, 2003.
- Van Eck, Caroline & James McAllister.(Editors) **The Question of Style in Philosophy and The Arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Vardar, Bülent. **Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri**. İstanbul: Beta Yayınları, 2000.
- Vincenti, Giorgio. **Sinemanın Yüz Yılı**. Çev: Engin Ayça. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1993.
- Wollen, Peter. **Sinemada Göstergeler ve Anlam**. Çev: Zafer Aracagök. İstanbul: Metis Yayınları, 1988.
- . "Godard and Counter Cinema: Vent D'Est". **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Edited by: Leo Braudy and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Wollheim, Richard. "Pictorial Style: Two Views". **The Concept of Style**. Edited By Berel Lang. London: Cornell University Press, 1987.

Wölfflin, Heinrich. **Sanat Tarihinin Temel Kavramları.** Çev: Hayrullah Örs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

Young, Freddie & Paul Petzold. **The Work of The Motion Picture Cameraman.** London: Focal Press, 1972.