

Lütfi Ömer Akad Sineması'nda Anlam Yaratımında Sinematografik Tercihlerin *Diyet* Filmi Üzerinden Tartışılması *

SELÇUK İLETİŞİM

DERGİSİ 2022;

15(2): 637-671

doi: 10.18094/JOSC.975491

**Serpil Kirel, Ayten Başer Yetimoğlu**

ÖZ

Lütfi Ömer Akad Türkiye'de sinema deneyimine dair kurucu isimlerden biridir. Akad sinema yapma pratiğini deneyimleyerek öğrenen bir kuşağa aittir ve filmografisi dikkatle incelendiğinde sinema dili ve anlatım stratejileri üzerine yoğunlaştığı görülür. Bilindiği gibi Akad, *Kanun Namına* filminde kamerayı sokağa "taşır" ve yine aynı filmde paralel kurgulama ile öykü anlatımına da bir yenilik kazandırır. Akad Göç Üçlemesi olan *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* filmlerinde ise göç ve kentle karşılaşma sonucu yaşanan değişimleri toplumsal gerçekçi bir perspektifle ele alır.

Bu çalışmada *Diyet* (1974) filmi ekseninde Akad'ın sinemasal anlam dünyasını oluştururken başvurduğu unsurların neler olduğuna, filmsel anlatının merkezine alınan çalışma hayatı ve çalışan ilişkilerinin sorgulanmasına dair önemli meselelerin nasıl bir sinemasal dil ile aktarıldığına dair ipuçlarını somut bir şekilde kavrayabilmek amacıyla içerik analizi, auteur kuramı ve istatistiksel çözümleme yolu seçilmiştir. *Diyet* filmi merkezinde uygulanan içerik analizi, auteur kuramı ve istatistiksel analiz yöntemi sonucunda elde edilen bulgular neticesinde Akad'ın ağırlıklı olarak orta ölçekli planlar kullandığı, kamerasını göz hizasında tuttuğu, film dilini görselleştirirken kimi zaman simgesel anlatıma başvurduğu, filmde yabancılaştırma efekti kullanarak seyircisi ile filmdeki karakterler arasında bir "iletişim" kurulmasına önem verdiği anlaşılmıştır. Akad'ın, *Diyet* filminde başvurduğu sinemasal tercihleri ile dönemin çalışma koşullarına dair bilinç oluşumuna katkıda bulunma konusunda duyduğu sorumluluğu özenli biçimde yerine getiren bir sinema emekçisi olduğu açıktır.

Anahtar Sözcükler: Lütfi Ömer Akad, Sinemada Anlam ve Anlatı, *Diyet*, Yeşilçam, İstatistiksel Analiz

SERPİL KIREL

Prof. Dr.

Marmara Üniversitesi

serpil.kirel@marmara.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-1768-4835

AYTEN BAŞER YETİMOĞLU

Öğr. Gör.

Yalova Üniversitesi

ayten.yetimoglu@yalova.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-3004-6259

SELÇUK İLETİŞİM DERGİSİ 2022; 15(2): 637-671

doi: 10.18094/JOSC.975491

Geliş Tarihi: 29.07.2021 Kabul Tarihi: 19.12.2021 Yayın Tarihi: 15.10.2022

*Bu çalışma, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü ve Sinema Anabilim Dalı'nda, "Prof. Dr. Serpil Kirel" danışmanlığında yürütülen "Lütfi Ömer Akad Sinemasında Anlam Yaratımı" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Discussion of Cinematographic Decisions in Lütfi Ömer Akad's Cinema Based on *Diyet*

JOURNAL OF SELÇUK
COMMUNICATION 2022;
15(2): 637-671
doi: 10.18094/ JOSC. 975491



Serpil Kirel, Ayten Başer Yetimoğlu

ABSTRACT

Akad is among the founders of the cinema experience in Turkey. When his filmography is thoroughly examined, his emphasis on Film language and Narrative strategies can be observed. In his film *Kanun Namına* he positions the camera on the streets and delivers an innovation in storytelling by the use of parallel editing. He handles issues of migration and changes caused by the encounters with the city with a social realistic perspective in his Migration trilogy films: *Bride, Wedding and Atonement*.

In this study the content and statistical analysis methods are utilized in order to comprehend the clues about elements Akad applied while creating his cinematic semantic world and important issues about questioning his work life and relations which are centralized in his filmic narration are conveyed in a cinematic language centered on his film *Diyet*. The findings from content and statistical analyses method applied to *Diyet* leads us to the conclusion that Akad predominately uses medium shot scale, camera is on eye level, sometimes applies symbolic narration while visualizing the film language and also it is important for him to create a communication between the audience and the characters by using an alienation effect. It is apparent that Akad is a cinema laborer who meticulously fulfills the responsibility he feels towards providing contribution to the formation of a consciousness about working conditions through his preferences which constitutes the narrative of the film.

Keywords: Lütfi Ömer Akad, Meaning and Narrative in Cinema, *Diyet*, Yeşilçam, Statistical Analysis, Method

SERPİL KİREL

Prof.

Marmara University

serpil.kirel@marmara.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-1768-4835

AYTEN BAŞER YETİMOĞLU

Lecturer

Yalova University

ayten.yetimoglu@yalova.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-3004-6259

JOURNAL OF SELÇUK COMMUNICATION 2022; 15(2): 637-671

doi: 10.18094/ JOSC. 975491

GİRİŞ

Türk sinemasında önemli bir yer teşkil eden Lütfi Ömer Akad, birçok ilke imza atan önemli bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk sinemasında Sinemacılar Dönemi ile yeni bir anlatım dili geliştirerek özellikle kamerayı sokağa taşımasıyla dikkatleri çeken Akad, *Kanun Namına* (1952) filminde Türk sinemasını biçimsel olarak farklı bir yere taşımaktadır. Şükran Esen: "Akad, sinemayı bir anlatım aracı ve bir sanat dalı olarak görmekte ve ilk filminden başlayarak sinemaya ve izleyicisine saygısını göstermekte, sanatçı sorumluluğunu taşımakta" olduğunu belirtmektedir (Esen Ş. K., 2016, s. 78). Akad "klasik sinema diline kendine özgü yorumlar" katarak filmlerini üretmektedir (Onaran Â. Ş., 1977, s. 214). Akad'ın her filminde yeniliklere ve denemeye açık bir tavır içinde film ürettiği görülmektedir. Örneğin, *Lüküs Hayat* (1950) filminde metinlerarası bir gönderme yapmakta ve filmin büyük çoğunluğunda tek mekân kullanımını tercih etmiş olduğu anlaşılmaktadır. Yönetmen yine *Hudutların Kanunu* (1966) filminde toplumsal bir sorunu gerçekçi bir biçimde ele almıştır. Kayalı, "Lütfi Akad'ın, sorunlara soğukkanlı ve geniş bakışının son dönem Türk sineması için önemli bir kaynak" olduğuna vurgu yapar (Kayalı K., 2015, s. 120). "Akad'a göre yapılacak olan meselelerin samimi bir eleştiri ile ortaya getirilmesi bunlar üzerine kafa yorulmasıdır. Sanatçının işi budur. Bu meselelerin çözümü, için gerekli formüller sosyologların, pedagogların ve iktisatçıların işidir. Mesele düzen veya rejim meselesinden ziyade, insanlık ve vatandaşlık meselesidir" (Uçakan, 2010, s. 132). Akad'ın amacı da modernleşme sancılarını aktarırken modernlik karşıtı ahlakçı bir konum almadan "halkla doğrudan doğruya bir temas kurmak, halkın sinemasını yapmak" olarak karşımıza çıkmaktadır (Abisel, 2005, s. 15). Kendisi bütün sinema yaşamı boyunca da bunun için çaba sarf eden bir yönetmen olarak anılmaktadır. Akad, Onaran'a verdiği röportajda *Hudutların Kanunu* (1966) filminden önceki dönemi film yapma dönemi, bu filmten *Diyet* (1974) filmine kadar olan dönemi ise sinema yapma dönemi olarak sınıflandırmaktadır (Onaran A. Ş., 1990, s. 120). Bilindiği üzere Akad 1974 yılından sonra da TRT'ye çeşitli kurmaca ve belge filmler yapmıştır¹. Akad'ın, bunun da

¹Akad, 1975 yılında Ömer Seyfettin Hikayeleri (*Topuz, Ferman, Pembe İncili Kaftan, Diyet*), 1979 yılında *Bir Ceza Avukatının Anıları* adlı kitaptan da *Çekiç ve Titreşim, Emekli Başkan, Kuma ve Isı'ı* çeker. 1990 yılında ise *Dört Mevsim İstanbul* belgesel filmini yönetir. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. (Onaran A. Ş., 1990), (Onaran Â. Ş., 1977).

ötesinde sadece filmler üretmemiş, kendi deneyimlerini üniversitede² verdiği dersler ile genç kuşaklara aktarmış bir yönetmen olması da önemli bir ayrıntıdır.

Göç üçlemesinde köyden kente göçü konu alan Akad yaşanan toplumsal ve güncel gelişmeleri takip edip, gözlemleyip filmlerine bu durumun gündelik yaşamda yarattığı sorunları aktarmıştır. Bilindiği üzere “Türkiye’de 1945-1950’lerde başlayan tarımda modernleşme hareketi ile tarımda makine kullanımı artmış, yol yapımları hızlanmış, köy ve kent arasında bağlantılar kurulmuştur” (Güçhan, 1992, s. 40). Tarımda makineleşme ile beraber insanlar köylerden, kasabalardan ayrılp büyük kent merkezlerine yerleşerek fabrikalarda çalışmaya başlarlar. Kentsel politikaya ayak uydurmaya çalışan göç eden kesit, fabrikalarda birlik ve beraberliğin önem kazandığı sendikal hareketlerle tanışmış ve sürece dâhil olmuşlardır. Sinemamızda bu toplumsal değişimler “1970-80 arası dönem, iç göç konusunun en çok işlendiği dönemdir” (Güçhan, 1992, s. 12). Bu iç göçü yansıtan *Gelin, Düğün ve Diyet* filmlerinde Akad, “radikal değişimlerin ve düzenin sürdürülmesinin salt sosyo-ekonomik tahlillerle değil, değerlerin bu yapısal dönüşümlerdeki etkinliği ve özellikle dönüşümleri gerçekleştirme yöntemi olarak kullanır” (Ateş, 2020, s. 134). Göç edenlerin şehirde tutunma çabaları ve çalışma hayatının kurallarına uyum gösterme deneyimlerini ele alan *Diyet*³ filminin güncelliğini halen koruyan işçi sorunlarına dair sinemamızdaki nadir örnekler arasında sayılabileceği açıktır⁴. Bu çalışma kapsamında ele alınan *Diyet* (1974) filmi özelinde Akad’ın anlam dünyasının temel unsurları anlatının içeriği ve sinemasal aktarım biçimi açısından incelenecektir. *Diyet* filmi, Akad’ın olgunluk dönemi filmi olması ve toplumsal bir meseleyi gerçekçi bir anlatım dili kullanarak anlatması bakımından örneklem olarak seçilmiştir.

²Akad, 1974 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Sinema Televizyon Enstitüsü’nde ders vermeye başlar. Bir süre ara verdikten sonra 1990-2003 yılları arasında değişen adıyla Mimar Sinan Üniversitesi, Sinema Televizyon bölümünde ders vermeye devam eder (Akad, 2004, s. 580, 583, 612).

³Ayrıca bkz. “Gelin, Düğün, Diyet Filmleri Işığında Geçmişten Günümüze Türkiye’de Göç, İstihdam ve Kentleşme Sorunları” (Güner & Akyıldız, 2014) ve “Bir Üçlemeyi, ‘Modern – Geleneksel ve Kadın - Erkek’ Karşıtlığında Yeniden Okumak: Gelin, Düğün, Diyet” (Çöloğlu, 2009) adlı makaleler.

⁴Nezih Coş, sinemamızda “işçi”nin, ancak 1960 ve sonrasında çeşitli ölçülerde yer alabildiğine değinir (Coş, 2015, s. 161). Türk Sinemasında işçi sınıfını konu alan belli başlı filmler şöyledir; *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Otobüs* (Tunç Okan, 1974), *Endişe* (Şerif Gören, 1974), *Diyet* (Lütfi Akad, 1975), *Maden* (Yavuz Özkan, 1978), *Demiryol* (Yavuz Özkan, 1979), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Erden Kıral, 1979), *Çark* (Muzaffer Hiçdurmaz, 1987) (Kablamacı, 2011, s. 59).

YÖNTEM

Film incelemesi yapılırken içerik analizi, istatistiksel analiz ve auteur eleştirisi olmak üzere üç yönetime başvurulmuştur. "İçerik çözümlemesi, yazılı ya da görüntülü materyalin dizgeli (sistematik) analizidir" (Aziz, 2015, s. 133). "İçerik analizi bir metnin (yani bir kitap, makale, film, internet sayfası) içeriğini (yani mesajları, anlamları, sembolleri) görmemize ve açığa çıkarmamıza olanak sağlar" (Neuman, 2020, s. 589). Krippendorff'a göre de içerik analizi verilerden bağlamlarına tekrarlayıcı ve geçerli çıkarımlar yapmak için bir araştırma tekniğidir (Riffe, Lacy, & G.Fico, 2005, s. 23). İnceleme sürecinde bu yöntem ile filmin konusu, anlam ve anlatı yapısı, filmin karakter yapısı, filmdeki çatışma unsurları, filmsel zaman ve mekan, görüntü estetiği ve mizansen, bakışın düzenlenmesi, filmde yazısal düzenlemeler, simgesel anlatım, görüntü geçişleri, ses ve müzik kullanımına dikkat edilecektir. Ayrıca bu film bağlamında sinemasal anlatıyı oluşturan seçimler değerlendirilecektir.

Makalede kullanılan ikinci yöntem türü ise Thomas Elsaesser, Warren Buckland'ın *Studying Contemporary American Film A Guide to Movie Analysis* (2002) kitabında kullandıkları istatistiksel film analiz yöntemidir. Bu yöntemle filmlerin sinematografisine dair sayısal veriler ortaya konulmuştur. Thomas Elsaesser ve Warren Buckland'ın kitabında yer alan bu yöntem ile filmin çekim süresi, kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve kamera açıları ile ilgili sayısal veriler derlenmektedir. Thomas Elsaesser ve Warren Buckland kitapta bu yöntemi iki filmin (*İngiliz Hasta* ve *Jurassic Park*) ilk yarım saatine uygulayarak örnek inceleme yapmışlardır. İstatistiksel olarak yapılan analiz sonucunda iki film arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulmuştur. Elsaesser ve Buckland istatistiksel analiz için görüşlerini "böyle bir analiz beklenmedik bilgiler verir bu sadece filmi izleyerek elde edilemez" biçiminde aktarmakta ve bu yöntemin; yönetmenin kullanmış olduğu plan sayısını, süresini, kamera açılarını, kamera ölçeklerini dikkate alarak film ve yönetmenin kurduğu sinemasal dünya hakkında önemli veriler sunmakta olduğunu belirtmişlerdir (Elsaesser & Buckland, 2002, s. 106-116). Bu analiz için film kurgu programına alınmış ve öncelikle sahne sahne teknik dekopajı çıkarılmıştır. Daha sonra, sahneleri oluşturan planlar ayrılarak incelemesi yapılmıştır. Filmler planlar halinde ayrıldıktan sonra, çekim süresi, kamera hareketi, kamera açıları ve çekim ölçeklerinin sayısal verileri çıkartılıp SPSS programında da bu sayısal verilerin grafik ve tabloları çıkarılmıştır. Çıkan bu veriler neticesinde yönetmenin daha çok hangi kamera açısını kullandığı hangisini az kullandığı, aynı şekilde filmdeki kesme oranının ne olduğu ve hangi kamera hareketini tercih ettiği nicel

bir şekilde ortaya çıkarılmıştır. Elde edilen sinematografik dilin kullanımına dair veriler bize yönetmenin sinema dilini anlamaya yönelik somut değerlendirmeler yapabilmek için olanak sunmaktadır⁵.

Çözümlemede başvurulan bir başka tamamlayıcı yaklaşım ise “auteur kuram”dır. Bu yaklaşım yönetmenin temel kaygılarını, filmlerinde tekrarlayan motifleri, filmlerinin içeriklerini ve biçimlerini kişiliğinin tutarlılığı bağlamında ve diğer yapıtlarıyla ilişkisi içinde değerlendirmekte ve açıklamaktadır (Özden, 2004, s. 126, 127). “1948 yılında kameranın bir kalem olduğunu, yaratıcı yönetmenlerin kamera-kalemle isterlerse roman gibi film çekebileceklerini yazan Alexandre Astruc, “Cahiers du Cinema” yazarı olan gençlerin yeni düşünceler geliştirmelerini sağlar” (Esen P. D., 2013, s. 36). İkinci Dünya Savaşı sonrasında Andre Bazin'in çevresindeki bir eleştirmen kuşağının eleştirel tavrıyla doğan bu yaklaşım (Özden, 2004, s. 126) 1962 yılında Andrew Sarris'in kalemiyle Hollywood'un ülkesi Amerika'ya adım atmıştır (Esen P. D., 2013, s. 43). Bazin'e göre, “sessiz sinema zamanında kurgu, yönetmenin söylemek istediğini duyuruyordu, 1938'de kurgulama betimliyordu, nihayet bugün yönetmenin sinemada doğrudan doğruya yazdığı söylenebilir. Görüntü plastik yapısı, zaman içinde düzenlenişi çok daha büyük bir gerçekçiliğe dayandığı için gerçeği içinden değiştirmek, eğmekte çok daha bol araca sahiptir. Sinemacı artık yalnızca ressamın ya da oyun yazarının rakibi olmakla kalmaz, romancıyla da eş duruma geçer” (Bazin, 1966, s. 69). Özden'in aktarımıyla “Andrew Sarris'e göre, bir yönetmenin auteur kimliğine sahip olup olmadığının değerlendirilmesinde üç ölçüt bulunmaktadır: Bunlardan ilki, bir değer ölçütü olarak bir yönetmenin teknik ustalığıdır. Büyük bir yönetmen en azından iyi bir yönetmen olmalıdır. Bu bütün sanatlar için böyledir. İkincisi, bir değer ölçütü olarak yönetmenin ayırt edilebilen kişiliğidir. Bir grup film arasında, bir yönetmen kendi imzası yerine geçecek, tekrarlanan belirli üslup özellikleri sergilemelidir. (...) Üçüncüsü ise, içsel anlamla ilgilidir” (Özden, 2004, s. 136). Bazin auteur kuramının amacını şöyle açıklar: “Bu kuram kısaca sanatsal yaratımda bir referans standardı olarak kişisel *faktörü tercih etmekten ve daha sonra da bunun bir filmde diğerine sürdüğünü, hatta geliştiğini varsaymaktan oluşur*” (Monaco, 2006, s. 14). Lütfi Ömer Akad, ilk filminden başlayarak sinema dilini adım adım geliştirmiştir ve ürettiği filmlerle içerik ve biçimiyle dikkat çeken filmler yaratmış auteur bir yönetmendir.

⁵ *Diyet* filminin teknik dekupaj ve istatistiksel analizi Erman filmin youtube kanalında (<https://www.youtube.com/channel/UCgvcwys292hCdcN6uyH-UkoA> Erişim:10.12.2019) yer alan filmin orijinal kopyasından analiz yapılmıştır. Sitede filmin iki kopyası mevcuttur. Filmin restorasyonlu halinde jeneriği dijital ortamdan yazılmış olup, kurgusal olarak jenerikli bölümde belli değişiklikler yapılmıştır.

LÜTFİ ÖMER AKAD SINEMASININ ORTAK ÖZELLİKLERİ

Akad, sinema yaşamı boyunca çok çeşitli türlerde filmler çekmiş bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Akad, film dilini bir yemek kitabında öğrendiğine dair bir vurgu yapmış ve okuduğu bu yemek kitabında yazılan tariflerin çok sade olduğunu fark edip sinema dilinin de öyle yalın olması gerektiğini düşünmüş ve sinema dilini bu yönden geliştirmiştir (Rifat, 1993). Akad'ın bu üslubu onu diğer yönetmenlerden ayıran önemli bir özelliktir. "Akad'ın belirli teknik öğeleri sürekli kullanması (...), mizansenin kişilerin birbirleri ve çevreleriyle ilişkilerini anlatmak üzere düzenleyerek karakterlerini toplumsal bir bağlam içine yerleştirmesi, sahneleri kurarken duruşlara, hareketlere ve bakışlara önem vererek sözü öne çıkarmadan duygusal atmosferi yaratması, kurguyu devamlılık esasına dayandırarak anlatımda yalınlığı sağlaması, onun bu tarzını belirginleştirir" (Abisel, 2005, s. 14). Akad'ın filmlerinde bilinçli olarak sade bir anlatım benimseyerek anlam dünyasını kurduğu anlaşılmaktadır. Kayalı "Lütfi Akad, düşüncelerini gündelik hayattaki yönelimleri çerçevesinde herhangi bir sivri dil kullanmadan anlatan" bir yönetmendir yorumunda bulunur (Kayalı P. D., 2018, s. 438). Akad sinemasının en belirgin özelliği orta ölçekli planlar kullanmasıdır. Akad seyirciyi karaktere odaklamak yerine çevreye odaklar⁶. Seyirciyi karaktere odaklanma ve özdeşleşme hissinden ziyade sorgulayıcı konumda tutmayı tercih eden Akad; "Oyuncuların burunlarının dibine kadar sokulmayı hiç sevmedim. Perdenin bütününe kaplayan bir yüz, oyuncuyu insan kavramından çıkarıp nesne durumuna getiriyor" (Akad, 2004, s. 142) yorumuyla belirtilen sinemasal tercihin nedenini kendisi de açıklar. Oyuncuyu nesneleştirmek yerine çevresi ile birlikte toplumsal bir varlık olarak yaratılan karaktere odaklanılmasına yarayan bu tercih Akad'ın sinemasal tavrının ardındaki düşünsel arka planı da açık eder. Akad filmlerinde nesnel bakış açısı kullanır

⁶Çalışmada *Diyet* filmi üzerinde odaklanılmakla birlikte halen sürdürülmekte olunan doktora tez çalışması kapsamında yönetmenin farklı dönemlerde yaptığı 10 filmi (*Vurun Kahpeye*, *Lüküs Hayat*, *Kanun Namına*, *Ak Altın*, *Yalnızlar Rıhtımı*, *Tannının Bağışı*, *Orman*, *Hudutların Kanunu*, *Kader Böyle İstediyi*, *Gökçe Çiçek*, *Diyet*) üzerine istatistiksel analiz yapılmıştır. Analiz sonucunda yönetmenin orta çekim ve orta genel çekim ölçeklerini fazla kullandığı tespit edilmiştir. Örneğin, *Ak Altın* filmi toplamda 798 plandan oluşmakta ve bu planlardan 364'ü orta çekim, 222'si ise orta genel çekim olarak düzenlenmiştir.

ayrıca bunun yanında yabancılaştırma efektini de kullanır. "Dördüncü duvar" diegetic alanı⁷ izleyiciden ayırır. Pek çok sinemacı, "hayattan bir kesit" yerine bir film izlediğimizi hatırlatmak için bu "duvarı" yıkmayı tercih eder (Robert, John, & Steven, 2010, s. 122). Akad, dördüncü duvarı yıkma yaklaşımını filmlerinin çoğunda kullanır. Film karakterini zaman zaman kameraya baktırır. Örneğin, *Vurun Kahpeye*, *Lüküs Hayat*, *Ak Altın*, *Kanun Namına*, *Tanrının Bağışı Orman*, *Katil*, *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar* filmlerinde bu bakış açısının birçok örneği bulunmaktadır. Akad kullanmayı seçtiği bu aktarımla seyircinin filmdeki karakterlerle özdeşleşmesi yerine anlatılanın düşünsel olarak tartışılmasını sağlamaktadır. Akad sabit kullanmayı yeğlediği kamerasının yanısıra çerçeve içinde karakterin hareketine göre pan, tilt ve kombine kamera hareketlerine başvurarak anlatımını güçlendirir. Akad *Öldüren Şehir* filminde kamerasını sabit kullanma nedenini şöyle açıklar: "Kamerayı zorda kalmadıkça sabit tutuyorum, bu da beni oyuncularla, sağa, sola, daha önemlisi derinliğine bir hareket yaratmak zorunda bırakıyor. Böylece kesme yapmadan oyuncuların sırasına göre tek tek değişik değerlerde çekim ölçekleri, ikili üçlü toplu çekimler, durumun gerginliğini sağlayacak uzun sahneler sağlayabileceğim" (Akad, 2004, s. 203). Akad'ın ilk dönem filmlerine bakıldığı zaman kaydırma hareketini fazla kullandığı görülür. Süreç içinde değerlendirildiğinde 1959 yılında *Yalnızlar Rıhtımı* filminde "kamerayı üç ayaklı sehpa üstünde sonsuza dek sabitler" (Akad, 2004, s. 376). Akad filmlerinde simgesel anlatıma başvurarak görüntü dilini güçlendirir. Örneğin, *Vurun Kahpeye* filminde bayrak hem bağımsızlığı hem de kefeni simgeler. Filmin başında Aliye kırmızı bir kumaş satın alır ve ona Türk bayrağı işler. Aliye linç edildikten sonra ise bu bayrak ile onun üzeri örtülür. *Kanun Namına* filminde ise süs olarak kurmalı ördek, bez anahtarlık, reklam afişi gibi simgeler kullanılmıştır. Filmde kurmalı ördek, Nezahat'in kurduğu planı, bez anahtarlık Nazım'ın Ayten'i aldatmasını, Reklam afişi ise sahteciliği temsil etmektedir. Akad'ın *Tanrının Bağışı Orman* belgesel filminde ise ağaç, yaşam ve ölümü, ayaklar göçü, balta doğanın yok edilmesini simgeler.

⁷ Kurgusal hikaye dünyası (Robert, John, & Steven, 2010, s. 122). Diegesis: Bir anlatı filminde filmin öyküsünün geçtiği evrendir (Bordwell & Thomson, 2012, s. 491). Bertolt Brecht "Epik Tiyatro" adlı kitabında "yabancılaştırma, dikkati tanımlanan nesne üzerine çekmek, ona ilginçlik kazandırma yöntemi" olarak tanımlar ve örnek olarak bir oyun içine belge filmlerden görüntüler yerleştirilmesinin yabancılaştırma efektinin doğmasına yol açacağını belirtir (Brecht, 1981, s. 216, 218). Hayward ise sinemada yabancılaştırmanın üç şekilde yapılabileceğine vurgu yapar. Bunlardan ilki "görsel bir düzeyde, hızlı kurgu, sıçramalı kesmeler, uyumsuz çekimler, perdeden doğruca izleyiciye hitap eden karakterler, açıklanmayan ara yazılar (...) İkincisi anlatı düzeyinde, yabancılaştırma anlatının anlamla aşırı ya da yetersiz yüklenmesi ile elde edilir. Son olarak, karakterleştirme: Yabancılaştırma burada karakterin anonimliği, iki boyutluluğu ve ne anlama geldiği belli olmayan yüz ifadesi aracılığıyla gerçekleşir" (Hayward, 2012, s. 643).

Akad sinemasının önemli özelliklerinden biri de filmlerindeki kadın karakterlerin Türk sinemasında benzerine nadir rastlanan biçimde olumlu temsiller olarak yaratılmasıdır. Bu açıdan Akad'ın kadın karakterlerinin anlatıda önemli yeri olan ve ayakları üzerinde durabilen güçlü kadınlar olması dikkat çeker. Lütfi Akad'ın yapmış olduğu filmlerin çoğunda bu kadın karakterler boyun eğmez, direnir. Algan'ın belirttiği üzere bu kadın karakterler "hem kişilikleri hem verdikleri kararlar konusunda dramın dönüşüm noktalarının merkezinde yer alırlar" (Algan, 2005, s. 36). Örneğin Akad'ın, *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) filminde kadın karakterin eşi çalışmak için İzmir'e gider ve bir daha gelmez. Hacer tek başına hayat mücadelesi verirken, Ali saklanmak için Hacer'in evine sığınır ve ikisi arasında duygusal bir bağ oluşur. Filmde Akad güçlü ve duygusal bir kadın karakter yaratır. *Gökçe Çiçek* (1972) filminde de yörük ağanın ölümünden sonra yörük hanım ağa obada söz sahibi olur. *Düğün* (1973) filminde kadın karakter ailesinin geçimi için ağabeyine yardım eder ve filmin sonunda da bütün aileyi bir arada tutar. Akad'ın diğer filmleri arasında bulunan *Ana* (1967), *Vesikalı Yarım* (1968), *Gelin* (1973) gibi filmlerde de kadın karakterler ön plandadır. Akad kendisiyle yapılan bir görüşmede "Kadınlarımız, dünyanın hiçbir kadınına benzemez. Geçmişten günümüze kadınların tarihimizdeki, benliğimizdeki yeri büyüktür. (...) Bu toprağın kadını başka oluyor diyebilirim" sözleriyle düşüncesini özetler (Ersinan, 2004, s. 159).

Makal, Akad'ın kendi özgün sinema dilini yarattığını ve "auteur" olarak adlandırılacak az sayıdaki sinemacılarımızdan biri olduğuna vurgu yapar (Makal, 2011, s. 84). Sonuç olarak bu makalenin kapsamı içinde kısaca değinilebildiği üzere Akad ilk filminden başlayarak sinema dili üzerine yoğunlaşmış ve arayışlarını sürdürmüştür.

DİYET⁸ FİLMİNİN ANLAM VE ANLATI YAPISI⁹

Filmin Konusu

Hacer, fabrikada işçi olarak çalışmakta iki çocuğu ve babasına bakmaktadır. İş arkadaşı Mustafa iş kazası geçirdikten sonra Hasan fabrikada iş başı yapar. Hacer ile Hasan kısa bir süre sonra duygusal

⁸Akad *Yaralı Kurt* filminin ardından Selim İleri ile beraber *Gelin* filminin senaryosuna başlar. Ancak uyumsuzluk nedeniyle Akad senaryoyu tek başına tamamlar. Göçün ikinci filmi olan *Düğün* için de Selim İleri Akad'a fikirlerini sunar ancak senaryo aşamasında yer almaz. Akad göçle ilgili "bir kere yola çıkmışken şu göç hakkında içimde ne varsa dökmek zorunluluğunu duyuyorum" demektedir (Akad, 2004, s. 543, 549).

⁹Filmin künyesi şöyledir: Yönetmen: Lütfi Ö. Akad, Senaryo: Lütfi Ö. Akad, Yapımcı: Hürrem Erman, Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı, Eser: Ömer Seyfettin, Kurgu: İsmail Kalkan, Süre: 90 dk. (detaylı bilgi için bkz: <http://www.sinematurk.com/film/3002-diyet/> Erişim: 14.12.2019)

olarak yakınlaşıp evlenirler. Hacer, çalıştığı iş yerindeki güvencesiz çalışma koşullarını ve işçiler arasındaki bilinçsizliği sorgularken Hasan bu durumu sorgulamadan çalışmaya devam eder. İşyerindeki sendikanın çalışmalarını merakla takip eden ve olumlu bulan Hacer'e, Hasan karşı çıkar. Ancak Hasan yeterince bilinçli davranmadığı için kendini koruyamayarak kolunu çalıştığı makineye kaptırır ve o da tıpkı Mustafa gibi iş kazası geçirir.

Filmdeki Karakterler

Filmin ana karakteri Hacer (Hülya Koçyiğit) ve Hasan (Hakan Balamir)'dir. Filmin yan karakterleri ise; Bilal Usta (Erol Taş), Mevlüt (Erol Günaydın), Fabrikatör Salim (Güner Sümer), Yunus (Turgay Savaş), Muhsin (Yaşar Şener), Börekçi (Osman Alyanak), Mustafa (Günay Güner), Salim'in babası (Atıf Kaptan), Şerife (Uğur Kuvılcım), İmam (Murat Tok) ve Zehra (Nermin Özses)'dir. Hacer çalışkan, mücadeleci, genç ve köyden kente göç etmiş bir kadındır. Çalıştığı fabrikada olanları gözlemleyen ve bu gözlemi sonucunda da sendikal hakları için mücadele eden biridir. Hasan, saf, çalışkan, elindekiyle yetinmeyi bilen, ancak bir yandan da gözü yüksekte olan bir karakterdir. Bilal Usta kendi çıkarlarını önde tutan patronun kendisine vadettiği pay için hemşerilerinin varlığını ve güvenliğini yok sayabilen biridir. Mevlüt, saf, çalışkan, haklarının bilincinde olan, sürekli işçilerin bilinçlenmesi için çaba sarf eden ve sendikal haklar için mücadele eden biridir. Muhsin de Mevlüt gibi işçi hakları için mücadele eden bir karakterdir. Yunus, kendi kültürel değerlerine bağlı, yeni yerleştiği toprakları özümsemeyen geçmişteki yaşamını devam ettirmek isteyen biridir. Bu karakterler film öyküsünde yeni ve modern olan karşısında geleneksel olanı temsil ederler. Fabrikatör Salim, babasının yönlendirmesi ile iş yapan ve babasının sözünden çıkmayan biridir. Salim Bey'in babası ise kendisi de zamanında göç edip gelmesine rağmen para kazanma hırsı olan ve bunun için önüne gelen her engeli aşmak için işçinin canını bile yok sayan bir sermayedardır.

Filmdeki Dramatik Unsurlar

Filmin anlatisinin dayandırıldığı temel çatışma unsurları geleneksel-modern, işçi-işveren, kadın-erkek, kır-kent, sendikal olma-olmama olarak sayılabilir. Filmde Yunus ve Salim Bey'in babası geleneksel olanı temsil ederler. Yunus geldiği toprakları özleyen ve kent yaşamına uyum sağlayamayan biridir. Salim Bey'in babası da işçilerine "ırgat" biçiminde seslenen ve göç ettiği kentin çalışma ilişkilerine yeterince uyum sağlamayan bir zihniyete sahiptir. Filmin temel çatışma noktası ise sendikal olmak ve olmamak üzerine yoğunlaşır. Mevlüt ve Muhsin işçilerin hakları için mücadele ederken Bilal Usta, Salim Bey ve bazı

işçiler de sendikaya sıcak bakmazlar. Hacer sendika tarafındayken bunun aksine Hasan sendikaya karşıdır. Filmin en dikkat çeken unsurlarından biri Akad'ın ayakları üzerinde durmayı başaran, kendine yeten ve bilinçli kadın karakterlerinden biri olan Hacer'dir. Hacer, çalışıp evini geçindiren haklarını bilen ve bunun için çabalayan bir kadın karakterdir.

Anlam ve Anlatı Yapısı

Diyet filmi Akad'ın göç üçlemesinin¹⁰ son filmidir¹¹. "Üçleme, Anadolu insanının kendine daha iyi yaşam koşulları sağlayabilme umuduyla büyük kent İstanbul'a göç etmesini ve yeni ortama ayak uydurma çabasını ele alır. (...) Ülkenin kırsal kesimden göç gibi çok önemli bir olgusuna eğilen, benzer konulu bu filmler, yönetmenin sakin, tekdüze çizgili, akılcı anlatımının en önemli örneklerini oluşturur" (Teksoy, 2005, s. 916). Lütfi Akad'ın kent üçlemesine bakıldığı zaman da yönetmenin meseleyi gözlemlerine dayanarak anlamaya çalıştığı görülür (Kayalı P. D., 2018, s. 442). *Diyet* filminde göç edip şehre yerleşen¹² insanların çalıştıkları fabrikalardaki durumu ele alınmaktadır. Akad sadece toplumsal gerçekçi filmler çekmemiş aynı zamanda kendi sanat yaşamında da bu açıdan hassasiyetleri olan ve aktif olarak çaba göstermiş biridir. Akad sinemada ilk sendikanın kurulmasında da yer alan ve buna öncülük yapan bir sinema emekçisidir (Akad, 2004, s. 335, 336). Nijat Özön *Diyet* filmi için "henüz emeğin değerini anlamayan, sendikalaşma olayı karşısında kararsız, kuşkulu bir tutum benimseyen kırsal kökenli, bilinçleşmemiş kahramanların evriminin öne geçtiğini" vurgular (Özön, 1985, s. 383). Akad da Alim Şerif Onaran'a verdiği röportajda *Diyet* filmi için şunları söylemiştir: "Üçüncü film *Diyet*'te de... Kır kesiminden gelip de fabrikada çalışan, gene sermayesiz olarak gelip fabrikada çalışan insanların yavaş yavaş bir sınıf bilincine ulaşması. Ben nerdeyim, başkaları nerde? Ben hangi taraftayım? Bu bilince ermelerinin hikâyesini anlatmaya çalıştım" (Onaran A. Ş., 1990, s. 164). Lütfi Ömer Akad; *Diyet* filminde göç ettikleri kentte ayakta kalabilmek için fabrikalarda güvencesiz koşullarda çalışmak zorunda kalan yeni işçilerin hayatını odağına alır. Bunu yaparken de, filmin merkezine aldığı bir kadın karakter Hacer üzerinden

¹⁰ Akad köy üçlemesinin ilk iki filmi (*Gelin ve Düğün*) 1973 yılında çekmiştir.

¹¹ Akad TRT'ye Ömer Seyfettin öykülerinin senaryolarını yazdığı sırada Erman Film ondan göç üçlemesinin üçüncü filmi çekmesini ister. Akad, bunun üzerine *Diyet* filminin senaryosunu yazar (Akad, 2004, s. 567).

¹² Kongar göçün tarımda makineleşme, tarımsal etkilerin düşük ekonomik verimliliği ve toprakların sınırına ulaşılmış olması gibi sebeplerden kaynaklandığına değinir. 1927 yılında kentsel nüfus oranı yüzde 24,2 iken kırsal nüfus yüzde 75,8'dir. Bu oran 1980 yılına gelindiğinde, kentteki nüfus oranı yüzde 43,9 iken kırsal nüfus ise 56,1'dir (Kongar, 2006, s. 549-552). Ayrıca bkz. (Güçhan, 1992).

gerçekçi anlatım ile olay örgüsünü kurar. Kentteki değişimi gözlemlemesi sonucunda Akad, filminde göçün insanlar üzerindeki etkisinin ve bunun için işçilerin ne yapması gerektiğinin üzerinde durmuştur. Göç ederek kente yerleşen Afyonlu bir aile üzerinden ilerleyen filmde, sadece fabrikanın zor koşullarını değil arka planda kentteki gecekondulaşma ve yıkılan bu gecekonduların yerine yapılan apartmanlar ile mimari yapının değişimine de değinirken filmde aynı zamanda da kayıt dışı ekonominin de izlerini görmek mümkündür.

Filmin anlatı yapısını kuran önemli öğelerden biri de simgelerdir. Akad, simgesel anlatımı zamanla keşfedip bu anlatımı filmlerinde kullanmıştır. Ona göre simgeler ile filmin dili daha etkili hale gelmektedir (Akad, 2004, s. 167). Akad'ın *Diyet* filminde mesajını güçlendirmek için diyaloglarda dini bir referansa başvurduğu da görülür. Filmin iki yerinde (165 ve 343. planlar) "Bir hadis-i şerifimiz vardır; İki birden, üç ikiden dört üçten büyüktür. Birleşiniz, buyurmuştur" hadisi tekrarlanarak işçilerin birlik olmasına işaret edilir. Bunu ilk kez Yunus dile getirir ikincisinde ise Hacer babasının ona söylediği bu hadisi çevresindekilere tekrarlar. Bu hadisin içeriğindeki vurgu merkezine aldığı soruna dair bir öneri cümlesi ve filmin tema cümlesidir. Diğer yanıyla da film yoluyla oluşturulabilecek bilinçlenmeye dair, bu kez inanç temelli bir başka hatırlatma cümlesidir. Bu cümle işçilerin birlik olmasına işaret etmektedir.

Diyet filminin anlatısını ve kullanılan sinemasal dili anlayabilmek için sahneleme üzerinden daha ayrıntılı bir döküm yapmak yararlı olacaktır. Filmin sahne bazında değerlendirilmesi ile anlatısal akışını değerlendirmek olasıdır. Sahne sayıları ve filmin süre olarak dağılımına odaklanarak anlatıdaki yoğunluk ve film öyküsündeki dağılım da elde tutulabilir. 90 dakika süresi olan film 80 sahneden oluşmaktadır. Film zamansal açıdan ardışık bir kurgu yani düz bir anlatım dili ile ilerler. Sadece 63. sahnede Akad paralel kurgu tekniği kullanır (302-308 planlar). Akad, paralel kurgu tekniği ile çift mesaide çalışmaya başlayan Hacer ile Hasan'ın öz verili, yoğun çalışmalarını eş zamanlı olarak ve hiç diyalog kullanmadan aktarır. Bu aktarım biçimi ile Hacer ve Hasan'ın fabrikada yoğun biçimde çalışmaları vurgulanır.

***Diyet* Filminde Mekân Kullanımı ve Zaman Öğesi**

Akad'ın sinemasal tercihlerini anlayabilmek için mekân düzenlemesi konusundaki yaklaşımını ortaya koyabilmek önemlidir. Brown bir film projesi oluştururken ilk hedeflerden birinin karakterlerin içinde yaşayacağı görsel bir dünya yaratmak olduğunu belirtir. Yazara göre bu görsel dünya, izleyicinin hikâyeyi algılamasını, karakterleri ve davranışlarını anlamasını sağlayan önemli bir unsurdur (Brown,

2014, s. 2). Akad'ın filmdeki görsel dünyayı kurarken mekân tercihleri anlamın kurulumuna hizmet eder. Filminde mekân kullanımı üzerinden üretilen anlama bakıldığında Akad'ın, mekân olarak gecekondular mahallesini, fabrika içi ve dışını ve birkaç sahnede de sokakları kullanması dikkat çeker. Filmin çoğunluğu fabrika, onun çevresi ve Hacer'in yaşadığı ev ve çevresinde geçmektedir.

Filmdeki mekân kullanımı ve zamansal olarak kapladığı yer gözden geçirildiğinde dikkat çekici bir dağılım göze çarpar. Hacer'in yaşadığı evin bahçesi ve kapı komşusu olan Mustafa'nın ev önünü oluşturan mekân toplamda 14 sahnede görülür. Filmin ana mekânlarından bir diğeri olan fabrika içi ve fabrika önü ise toplamda 37 sahneden oluşmaktadır. Film toplamda 90 dakikadır bunun 52 dakika 14 saniyesi bu dış mekânlarda geçerken geriye kalan 31 dakika 41 saniye ise iç mekânda geçmektedir.

Filmde Hacer'in tek gözlü evinde duvarda asılı olan gaz lambası, mutfak rafları, rafların içindeki kap kacaklar, camlara asılı olan perdeleri, yer yatakları, oturdukları divan vb. onun göç ettiği yerin izlerini taşır¹³. Aynı zamanda evin önünde yer alan bahçe iç mekânın devamı niteliğindedir. Bir yandan yer sofrası, bir yandan çamaşır yıkamak için kullanılan leğen, diğer yandan topraklı yerlere ekilen bitkiler... Geldikleri toprakların kültürünü devam ettirdikleri bu alan evde yaşayanların sosyalleştikleri, beraber ağlayıp beraber sorunlarını paylaştıkları bir yerdir. Akad'ın toplumsal gerçekçi yaklaşımını ortaya seren mekân kullanımına dair bu görsel aktarım ve tavır önemsenmelidir. Anlatının odağına karakterlerin dış dünyada, kentte ve çalışma hayatındaki deneyimlerine dair mekânsal ve görsel ayrıntıların yerleştirilmesi dikkat çekicidir. Ayrıca filmde dış mekân-iç mekân kullanımı ile karakterlerin yaşadıkları çatışmanın da tanımlandığı iddia edilebilir. Evde ve ev önündeki bahçelik alanda iş yaşamına dair olayların ve deneyimlerin aktarıldığı da görülür.

Tablo 1 *Diyet Mekan Kullanımı*

MEKAN	SÜRE (DAKİKA)	SAHNELER	TOPLAM
Ev bahçesi	20:53	7, 16, 22, 25, 27, 29, 36, 43, 47, 53, 59, 68, 74, 75	14
Hastane	00:30	5, 34	2
Kahve	02:19	6, 35, 46	3
Salim Bey'in odası	03:16	4, 8, 61, 76	4

¹³Bir başka literatürden yararlanarak açıklama yoluna başvurulursa Walter Benjamin *Pasajlar* adlı eserinde yer alan "Philippe ya da İç Mekân" adlı bölümde Philippe dönemindeki Temmuz devriminin bireyler üzerindeki etkisine değinir. Bu toplumsal olayla beraber birey iç mekâna sığınır, "iç mekân birey için evrenin temsilcisidir. Bu iç mekânda hem uzakta olanlar, hem de geçmişte kalanlar toplanır. Bireyin salonu, dünya tiyatrosunda bir locadır" (Benjamin, 2002, s. 96, 97).

Fabrika içi	16:22	1, 2, 10, 11, 13, 14, 19, 31, 32, 37, 38, 39, 41, 48, 62, 63, 71, 78, 80	19
Fabrika önü ve bahçesi	14:59	3, 9, 12, 15, 17, 20, 23, 24, 33, 40, 42, 50, 52, 64, 65, 72, 77, 79	18
Sokak	02:00	55, 58	2
Sendika	04:29	18, 49, 70, 73	4
Hasan ev önü	05:06	21, 51	2
Park	03:21	26, 28, 57	3
Piknik alanı	02:27	56	1
Boş arazi	05:03	44, 67	2
Hacer ev içi	03:42	30, 54, 60, 66	4
Fabrikatör ev	03:22	45, 69	2

Filmde Hacer'in özel alanını temsil eden evi sadece dört sahnede (30, 54, 60, 66) kullanılır. Bu evin kullanıldığı sahnelerin toplam süresi ise 03 dakika 42 saniyedir. Bunlardan sadece 66. sahne Hacer ve Hasan'ın özel mekânını temsil eder. Bu sahnede Hacer kızını kucağına alır. Uykudan uyanan Hasan, Hacer'e rüyasını anlatır. Ev içinde kullanılan diğer mekânlar ise kişinin özel alanından ziyade sosyal olanın birer uzantısı olmasıyla dikkat çeker. Akad, toplumsal olan bir konuyu ele almaktadır ve buna uygun mekânlar seçerek kişinin sosyal çevresini ve ortak kullanım alanlarını da ön plana almıştır. Filmde zaman ögesi ise rutin olarak işe gidilen, işten çıkılan ve iş dışındaki döngüsel zaman olarak çalışma hayatını merkeze alır şekilde inşa edilmiştir.

Görüntü Estetiği ve Mizansen

Diyet filminin sinemasal diline dair özelliklerini kavrayabilmek için yapılan istatistiksel analizden elde edilen sayısal veriler bize yönetmenin seçimleri ve yaratılan anlam ile ilgili ipuçları verir. Akad, *Diyet* filminde yakın ölçekli planların aksine orta ölçekli planlar kullanmıştır. Yönetmenin, oyuncuyu nesneleştirmek yerine çevresi ile birlikte toplumsal bir varlık olarak yaratılan karaktere odaklanılmasına yarayan bu tercihi Akad'ın sinemasal tavrının ardındaki düşünsel arka planı da açık eder. Filmde Akad birkaç planda karaktere yaklaşır. 41. sahnede Hacer, Hasan'ın çalıştığı makineye doğru gittiğinde burada

Hacer'in detay yüz planı (173. plan) kullanılır. Bu plandaki amaç Hacer'in korkusunu ve tedirginliğini izleyiciye hissettirmektir.



Resim 1 *Diyet* (1974)

Filmde doğal ışık kullanımı dikkat çeker. Filmin en uzun planı 336. plan (69. sahne) bir dakika otuz altı saniyedir. Bu sahnede fabrikatör, oğlu ve Bilal Usta konuşurlar. Bu sahnede fabrikatörün ne kadar hırslı olduğu Bilal Usta'nın da bu çalışmadan pay aldığı ve Salim Bey'in oğlunun da babasının sözünden çıkmadığına tanık oluruz. Akad 69. sahnede kullandığı bu uzun planda minimal kamera hareketi kullanmıştır. Kamera hareketi yerine çerçeve içinde oyuncunun hareketi ile mizansenini kurmuştur. Bu anlatım dili filmin bütünü içinde kullanılmış bir yaklaşımdır.



Resim 2 *Diyet* (1974)¹⁴

Bakışın Düzenlenmesi

Diyet filminde kullanılan bakış düzenlemesi ağırlıklı olarak nesnel bakıştır. Kuramsal olarak bu bakış açısının kullanımıyla seyircinin filmi dışarıdan bir göz olarak seyrettiği bilinmektedir (Boggs & Petrie, 2008, s. 127). Akad diğer filmlerinde (*Vurun Kahpeye*, *Lüküs Hayat*, *Kanun Namına*, *Hudutların Kanunu*, *Yalnızlar Rıhtımı*, *Tanrının Bağıışı Orman*, *Ak Altın*, *Gökçe Çiçek*) olduğu gibi bu filmin genelinde de nesnel bakış

¹⁴ Plan içi karakter mizansenini.

açısını kullanarak seyircilerin filme mesafeli durmasını sağlamıştır. Akad filmin bazı sahnelerinde de bakış açısı çekimi (P.O.V) kullanmıştır. Örneğin, Mustafa kaza geçirdikten sonra filmin 4. sahnesinde Muhsin ve Mevlüt, Salim Bey'in odasına gelirler. Salim Bey ile bozuk olan makinenin değişmesi hakkında konuşurlar. Bu çekim ile biz karaktere yaklaşırız. Burada çalışanlar bozuk makineyi "katil" olarak görmekte ve yenisinin alınması için patrona taleplerini iletmektedirler. Ancak patron makineyi yenilemek taraftarı değildir. Onun için doğru olan makineye para vermek yerine olandan olabildiğinde kâr sağlamaktır.



Resim 3 *Diyet* (1974)

Akad'ın bu filmde kullandığı en önemli anlatım özelliklerinden biri de yabancılaştırma efektidir. Brecht, yabancılaştırmayı, seyircinin dikkatini sahnede bulunan nesne veya karaktere yoğunlaştırarak, ona ilginçlik katma yöntemi olarak belirtir (Brecht, 1981, s. 216). Filmin son sahnesinde yönetmen iki planda bizi karakter üzerine yoğunlaştırır. Akad bu planlarda seyirciye "film izlediğini hatırlatarak dördüncü duvarı yıkmayı seçer" (Edgar-Hunt, Marland, & Rawle, 2010, s. 122). Böylelikle filmin yanılması kırılır (Brown, 2002, s. 8). Bu sahnede Hacer eline Hasan'ın kopmuş kolunu alıp izleyene dönerek "suç bizde" demektedir. Bu kullanım Akad'ın ilk filminden başlayarak (*Vurun Kahpeye*, *Lüküs Hayat*, *Ak Altın*, *Tanrının Bağışı Orman*, *Katil*, *Kanun Namına*) kullandığı bir anlatım dilidir. Böylelikle Akad, seyirciyi de filmin içine dâhil edip onları var olan bu durum karşısında düşünmeye teşvik eder.



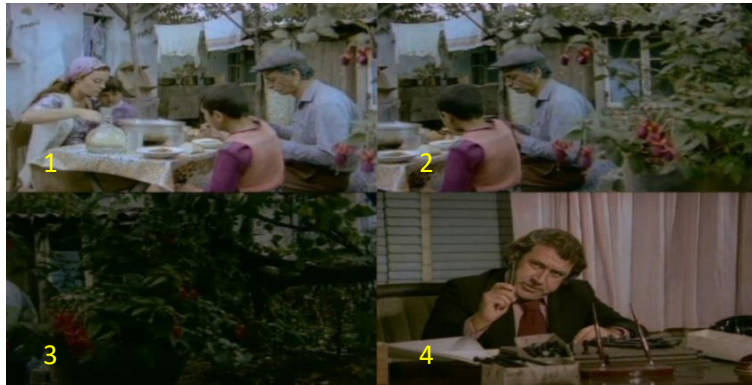
Resim 4 *Diyet* (1974)

Mücadeleci Bir Kadın Karakter Olarak Hacer

Akad'ın kadın karakterlerin deneyimini aktarmaktaki özeni *Diyet* filminde de devam etmekte ve Hacer, fabrikada işçi olarak çalışarak iki çocuğuna ve babasına bakmaktadır. Hacer'in babası Yunus, eve destek olmak için iş arayışına girse de bu çabaları boşa çıkar. Bu filmde de Hacer yaşam koşullarının vermiş olduğu mecburiyetten kaynaklanan biçimde ailesini ayakta tutan kişidir ve bu zorunluluk ona ekonomik özgürlüğünü de vermiştir. Hacer, Hasan ile evlendikten sonra birlikte yeni bir ev inşa etmeyi düşünürler ve bunun için patronun onlara sunduğu gece-gündüz çalışma teklifi uygun gelir. Hacer gece gündüz çalışarak Hasan ile birlikte her türlü zorluğa göğüs gerer. Ancak patronun fazla para kazanma hırsı karşısında Hacer ve Hasan bitkin düşerler. Hasan çok çalışmasına rağmen halinden memnundur, ancak Hacer bu durumu sorgular.

Diyet Filminde Geçişler

Sinemasal dilin kurulumu ve anlam üretiminde geçişlerin ve kurgunun önemi yadsınamaz. Akad, *Diyet* filminde kesme geçiş kullanır. Filmin birkaç planında ise karararma geçişi kullanılır. 37. planda (7. sahne) Hacer ailesi ile beraber akşam yemeği yemektedir, bu esnada kamera sağa doğru pan yapar ve görüntü yavaş bir şekilde siyaha düşer. Devamındaki planda ise Salim Bey, Hasan ile konuşur. Bu geçişin amacı, Hasan'ın hikâyesinin başlanmasına vurgu yapmasıdır.



Resim 5 *Diyet* (1974)¹⁵

Yönetmenin kullandığı diğer bir geçiş yöntemi ise kör alanları kullanarak geçiş sağlamasıdır. Hasan, 144. planda (32. sahne) makinede çalışır. Planın sonunda kamera aşağıya doğru yavaşça inerek

¹⁵ Sola doğru yapılan pan kamera hareketi ile görüntü siyaha düşer.

makinenin kör alanında siyaha düşer. Bunun ardındaki planda da işçiler fabrikadan çıkarlar. Daha sonrasında ise 145. planda Hasan, Hacer ile evlenmek istediğini ima eder. Bu da diğer kararına geçişi gibi yeni bir başlangıcı temsil eder.



Resim 6 *Diyet* (1974)

***Diyet* Filminde Ses ve Müzik Kullanımı**

Diyet filminde anlam yaratımında ses tasarımı ve müzik kullanımı dikkat çeker. Bilindiği üzere Akad *Beyaz Mendil* (1956) adlı filminde halk türküleri kullanmaya başlar. Onaran'ın gerçekleştirdiği söyleşide Akad filmdeki müzik kullanımını; "Böylece Beyaz Mendil yalın bir çalışma, yalın bir çerçeve düzeni ve yalın bir fon müziği ile köye gerçekçi yaklaşım olarak bir ilk deneme oldu (...)" biçiminde tarif eder (Onaran A. Ş., 1990, s. 68, 69). Akad, burada kullandığı anlatım dilini diğer filmlerinde de devam ettirir. *Diyet* filminin ses tasarımı ve müziği dramatik yapıya uygun olacak şekilde tasarlanmıştır. Filmin 41. sahnesinde Hacer'in fabrikanın içine girmesi ve oradaki çalışmayan makinelerin arasında ilerlerken arka fonda ses efektlerinin olması ve Hasan'ın çalıştığı makinenin başına geldiğinde ise yine fonda makinenin çalışma seslerinin gelmesi bu sahnedeki gerilim hissini daha da arttırmaktadır.



Resim 7 *Diyet* (1974)

Filmde 33 dakika 18 saniye diegetik olmayan müzik¹⁶ kullanılırken, bir dakika 8 saniye ise diegetik müzik¹⁷ kullanılmıştır. Filmin tek sahnesinde kullanılan diegetik müzik Hacer ve Hasan'ın beraber pikniğe gittikleri sahnede kullanılmıştır.

Tablo 2 *Diyet* Filminde Müzik Kullanımı

TÜR	SÜRE (DAKİKA)	SAHNE NO	TOPLAM
Diegetik	01:08	56	1
Diegetik olmayan	33:18	1, 2, 5, 6, 16, 21, 22, 25, 26, 29, 33, 35, 36, 41, 44, 46, 47, 48, 51, 56, 57, 59, 60, 62, 64, 65, 66, 67, 74, 75, 77, 80	32

Filmde en fazla kullanılan (5, 16, 22, 25, 26, 29, 33, 36, 42, 44, 47, 51, 62, 64, 65, 67 ve 75. sahneler) diegetik olmayan müzik Orhan Gencebay¹⁸ tarafından bestelenen "Aşkımızın Gözyaşları" adlı parçadır. Filmde kahve ortamında kullanılan (6, 35 ve 46. sahneler) müzikler hariç diğer müziklerde söz yoktur. Sadece filmin atmosferine uygun olan enstrümantal ezgiler kullanılmıştır. Örneğin 60. Sahnede Hacer'in babası vefat etmiştir, komşuları bitkin şekilde yere çömelmiş olan Hacer'in yanındadırlar. Bilal Usta ve Hasan, Hacer'in yanına gelirler. Bu sahne boyunca sahnedeki hüznü destekleyecek bir ney sesi kullanılmıştır. 21. sahnede ise Hasan elindeki ayakkabıları alıp evine gelir. Bu esnada da Hasan'ın neşesini destekleyen Fidayda türküsünün ezgileri çalmaya başlar.

***Diyet* Filminin İstatiksel Analizi¹⁹**

Diyet filmi toplamda 80 sahneden ve 396 tane plandan oluşmaktadır. Grafik 1 filmin çekim uzunluklarına dair sayısal verileri göstermektedir. Burada yatay sütun çekim uzunluk değerini (1 saniye, 3 saniye, 4 saniye vb.) dikey sütun ise filmin tamamında çekim uzunluğunun kaç kez görüldüğünü (1 saniyelik çekimler 29 kere, 10 saniyelik çekimler 21 kere vb.) göstermektedir.

Akad'ın *Diyet* filmini oluştururken seçtiği sinemasal dile yardımcı olan öğelere yakından bakmamıza yarayacak sayısal ayrıntılar önemlidir. *Diyet* filminin çekim uzunluklarına dikkat edildiğinde

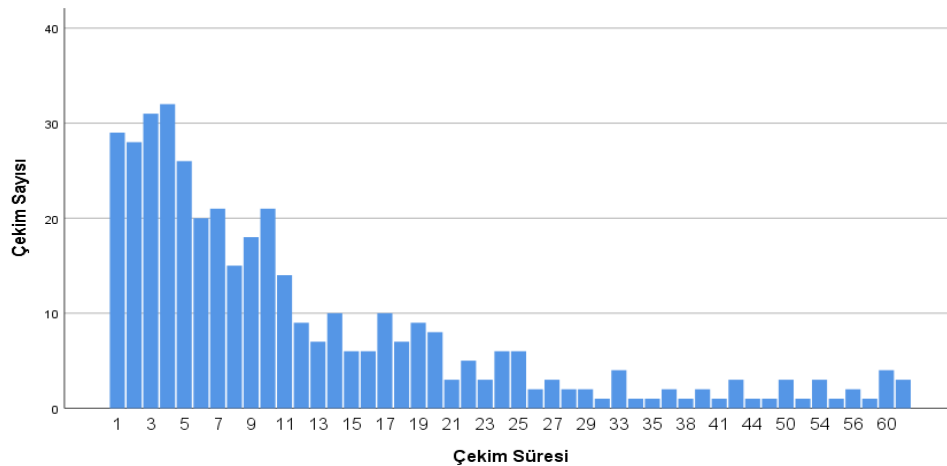
¹⁶ Kaynağı öykü evreninin dışında olan müziktir (Bordwell & Thomson, 2012, s. 284).

¹⁷ Diegetik ses, kaynağı öykü evreni içinde olan sestir (Bordwell & Thomson, 2012, s. 284).

¹⁸Orhan Gencebay ilk olarak Akad için *Kızılırmak Karakoyun* (1967) filminin müziklerini yapar (Akad, 2004, s. 516).

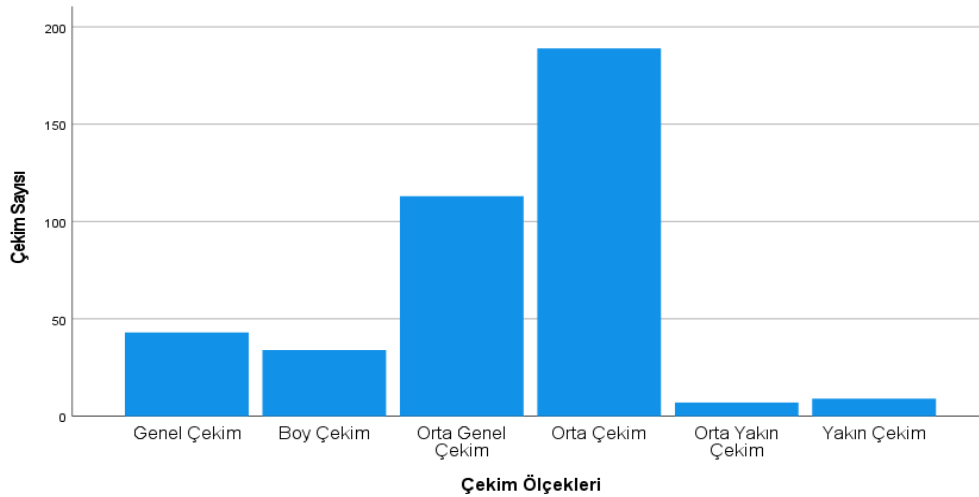
¹⁹ İstatiksel analizle ilgili detaylı inceleme tez çalışmasında yapılmıştır.

(Grafik 1) filmde dört saniyelik kesmelerin diğer kesmelere oranla fazla olduğu görülür. Bu kesmeler filmin açılış ve bitiş sekansında fazla kullanılmıştır (8, 10, 15, 22, 25, 29, 36, 41, 48, 59, 65, 73, 77 ve 80. sahneler). Özellikle bu sahnelerde diyalog ya çok az ya da hiç yoktur. Sadece var olan durumun görsel olarak karşılığı vardır. Akad bu kısa kesmeleri filmin ritminin arttığı yerlerde kullanmıştır. Örneğin Mustafa'nın kaza geçirdiği sahnede filmin kurgu ritmi de kısa kesmeler ile yükselir. Aynı şekilde filmin sonunda iş kazası sonucu Hasan kolunu kaybettiğinde de bu ritim artar. Filmin geneline bakıldığında ise plan sekansların fazla yer kapladığı görülür. Filmde bu uzun planlardan 31, 34, 35, 38, 41, 44, 49, 53, 55, 59 saniye uzunluğunda birer tane, 36, 39, 56 saniye uzunluğunda ikişer tane, 43, 50, 54, 90 saniye uzunluğunda üçer tane ve 33, 60 saniye uzunlukta ise dörder tane plan kullanılmıştır. Örneğin filmin ilk sekansında yer alan 32. planda Mevlüt, Muhsin Usta, bir işçi ve Bilal Usta, Salim Bey'in yanındadırlar. Mevlüt ve Muhsin Usta bozuk olan makinenin değişmesi için Salim Bey'i ikna etmeye çalışırlar. Ama Salim Bey bunu kabul etmez. Bu planda Salim Bey'in makineyi değiştirmek istemediğini, Muhsin ve Mevlüt'ün sendikalı olduğunu ve Salim Bey'in işinin devamlılığını sağlamak için işçilerin canını yok saydığını karakterler arasındaki diyaloglardan anlarız. Yine 132. planda da Yunus elinde balonlarla parktedir. Börek satan arkadaşı ile konuşur. Bu planda da Yunus birinin onu balon satarken görmesinden çekinir. Bu uzun plan aynı zamanda Yunus'un kente karşı tavrını, düşüncelerini dile getirir. Diyalogların fazla olduğu uzun planlarda karakterin kişisel ve sosyal özelliklerine dair durumu ortaya çıkarılmıştır. Bu uzun planlar bir yandan Muhsin ve Mevlüt'ün örgütlenmenin amacını anlatmaları, bir yandan Fabrikatör Salim Bey'in bir patron olarak işçiler karşısındaki tutum ve davranışını, diğer yandan ise Hasan ve Hacer'in şimdiye ve geleceğe dair kaygılarını içinde barındırır.



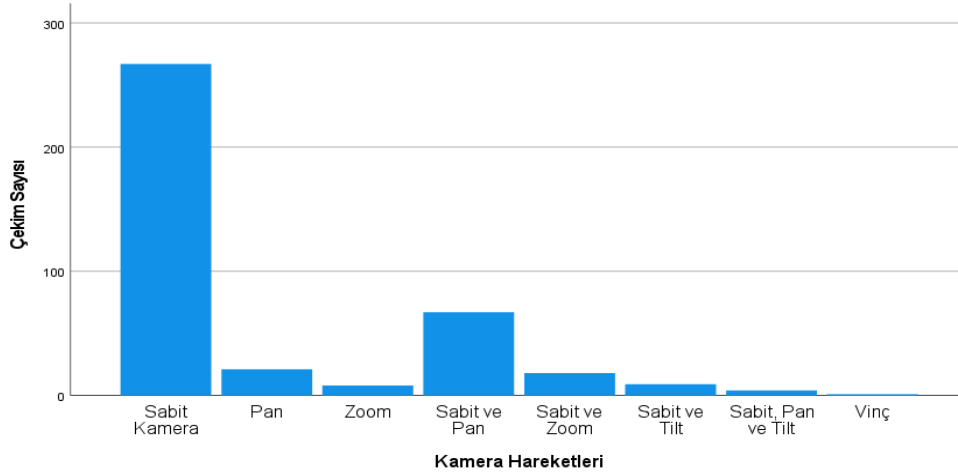
Grafik 1 *Diyet* Filmi Çekim Uzunluğu

Diyet filminde orta çekim ve orta genel çekimler diğer çekimlere oranla fazla kullanılmıştır. En az kullanılan çekim ölçeği ise yakın çekimdir. Akad oyuncuların filmlerde genellikle yakın planlar istediklerini ancak mümkün olduğunca böyle çekimlerden kaçındığını belirtir. Akad; “Ben böyle resimlerden nefret ederim, kaçırım. Oyuncunun duygusal tepkisini verebileceğim en uzak resmi seçerim. Böylece oyuncu çerçeveden soyutlanmış olmaz. Çünkü çerçevenin de dramatik bir katkısı vardır” (Yasalar, 1992, s. 74) sözleriyle bu plan ölçeğini kullanmama sebebini açıklar. Yönetmen filmde yakın çekim ölçeğini toplamda 9 tane planda kullanmıştır (4, 12, 62, 75, 127, 173, 208, 275 ve 359. planlar). Bu yakın planlar ayrıntılı biçimde değerlendirildiğinde sadece bir planda Hacer’in yüz detayı (173. plan) kullanılırken diğer sekiz planda ise ayakkabı, tekerlekli sandalye, afiş, balon, makine gibi detay planlar kullanılmış olduğu görülür. 41. sahnede Hacer, boş fabrika içerisinde bozuk olan makineye doğru ilerler. Makineye yaklaştığında 173. planda onun yüz detayı verilir. Hiç diyalogun olmadığı bu sahnede kullanılan Hacer’in bu yüz detayı çekimiyle onun endişesine tanık oluruz. Akad’ın, filmin genelinde kamerasını orta ölçekli tutmasının sebebi ise seyirciyi filme karşı mesafeli tutmak istemesinden kaynaklanır.



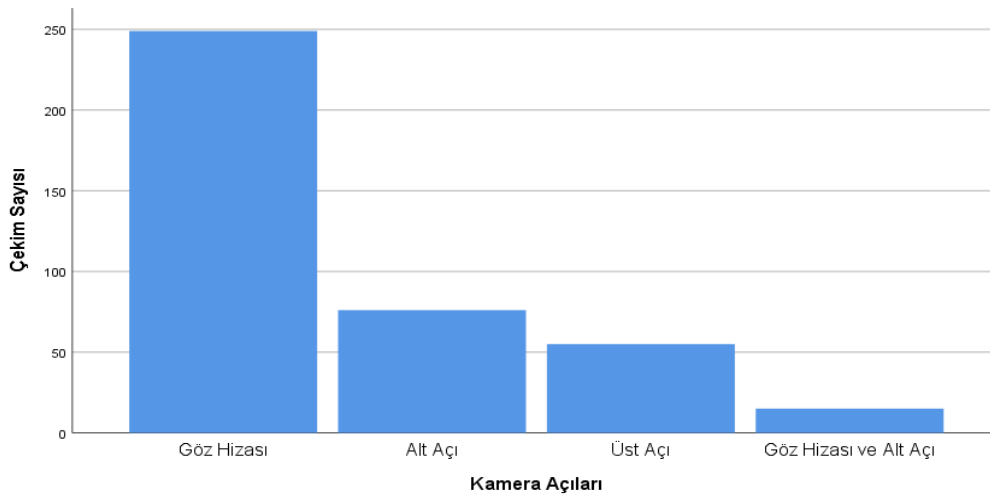
Grafik 2 *Diyet* Filmi Çekim Ölçekleri

Diyet filmindeki kamera hareketleri değerlendirildiğinde (Grafik 3) yönetmenin filmin genelinde kamerasını sabit kullandığı görülür. Filmde en fazla kullanılan kamera hareketi ise pandır. Pandan sonra ise tilt kamera hareketi kullanılmıştır. Akad, pan ve tilt kamera hareketini çerçeve içinde karakteri takip ederken kullanmayı seçer. Filmde sadece bir tane vinç hareketi vardır bu yükselme hareketini de yönetmen fabrika ve çevresini genel bir görüntüde vermek için kullanmıştır.



Grafik 3 *Diyet* Filmi Kamera Hareketleri

Filmin çekim açılarına bakıldığında ise yönetmenin kamerasını göz hizasında kullandığı görülür. Bu kullanımın ardından ise alt açı ve üst açı gelmektedir, bazı planlarda ise karakterin konumunun değişmesi ile kamera açısı da değişim göstermiştir. Filmin sinemasal anlatısında yer verilen bazı planlarda kullanılan üst açı karakteri bekleyen tehlikeye işaret etmektedir. Örneğin, 17. planda Mustafa iş kazası geçirdikten sonra arkadaşları onu taşırlar. Yine 306. planda da Hasan elinde yağdanlığı ile bozuk makinede çalışır. 17. plandan sonraki sahnede Mustafa kötürüm kalacak, Hasan ise filmin sonunda kolunu kaybedecektir.



Grafik 4 *Diyet* Filmi Kamera Açıları

Genel olarak kamera açıları, kamera hareketleri, çekim ölçeği ve çekim sürelerinin değerlendirildiği bu başlıkta, Akad'ın geniş açılı ölçekleri, sabit kamera kullanımını, alt ve göz hizası kamera açılarını ve dörder saniyelik kesmeleri kullandığı görülür. Filmde kullanılan sinemasal dil göz

önüne alındığında Akad, *Diyet* filminde ele aldığı çalışma hayatının sorunları ve iş kazaları konusunda, seyircisinin sorgulayan bir konumda kalmasını ister.

SONUÇ

Diyet filmi, işçilerin çalışma koşullarına dair sorunları, bilinçlenmeye yönelik bir kaygıyla işlemesi açısından önemli bir yapımdır. Akad senaryosunu da kendisinin yazdığı *Diyet* filminde sinemasal anlatımını ses tasarımı, müzik kullanımı, simgesel anlatım ve nesnel anlatım tarzı ile güçlendirir. Akad, genellikle orta planlar kullanarak aktardığı duruma mesafeli durmayı tercih etmiştir. Film üzerine yapılan teknik dekupaj ile yapısal olarak film dilinde egemen olan sinemasal aktarım daha somut biçimde tartışılır hale gelmektedir. Buna göre filmin tamamı 396 plandan oluşmakta ve bunun 190 tanesi orta plan, 113 tanesi ise orta genel plandan oluşmaktadır. Filmin çoğunluğunda yönetmen geniş açılı planlar kullanmıştır. Akad'ın *Diyet* filmindeki karakterleri göç ederek İstanbul'a yerleşmiş kişilerdir. Akad, çerçevesini kurarken karakterler minimal hareketler ile plan içindeki alan derinliğini korurlar. Filmde 267 tane planda sabit kamera, 67 tane planda da hem sabit kamera hem de pan hareketi kullanılmıştır. Yönetmen filminin genelinde hareketsiz bir kamera kullanmıştır, sadece özellikle işaret etmek istediği planlarda yakın plan kullanmıştır. Bir başka vurgulanması gereken nokta ise Akad'ın, filmde Hacer fabrikasının içine girdiğinde bozuk makinanın başına gelip hüzünlü bir şekilde düşündüğü esnada yakın plan (41. sahne) kullanmayı seçmesidir. Böylece yönetmen o esnada Hacer'in kaygısının yüzüne yansımaları izleyenlere hissettirmiştir. Filmdeki diğer yakın plan kullanımlarından birisi de dağıtılan el ilanına yapılan zoom kamera hareketi ile verilen detay planıdır. Bu planda da yönetmen el ilanlarındaki önemli yazıların izleyenler tarafından görünür olmasını sağlamıştır. Filmdeki kesmeler ortalama 4-5 saniye uzunluğundadır. Kısa kesmelere özellikle hareketli sahnelerde ve sahne içinde karakterin konuşmasının devamında sessiz bir şekilde karakterlerin bakış ve mimiklerin kullanıldığı planlarda yer verilir. Filmde en uzun plan patronun evinde geçen sahnede yer alır ki bu kullanımın amacı da işçileri nasıl bir durumun beklediğine dair bilgi vermektir. Aynı zamanda patronun karakter yapısı hakkında izleyeni bilgi sahibi yapmaktır. Filmin anlatımındaki önemli öğelerinden biri de simge kullanımıdır. Yönetmen filmde ayakkabı ve balon planları ile simgesel anlatımı desteklemiş, afişlerdeki yazılara vurgu yaparak ve diyaloglarda birleşmenin önemini vurgulayan bir hadis kullanarak filmin mesajını anlaşılır hale getirip güçlendirmek istemiştir. Mekân kullanımı açısından değerlendirildiğinde filmde 50 sahneyi bahçe, fabrika içi, fabrika

önü ve fabrika bahçesi oluşturmaktadır. Filmde evin bahçesi (7, 16, 22, 25, 27, 29, 36, 43, 47, 53, 59, 68, 74, 75), fabrika içi (1,2, 10, 11, 13, 14, 19, 31, 32, 37, 38, 39, 41, 48, 62, 63, 71, 78, 80), fabrika önü ve fabrika bahçesi (3, 9, 12, 15, 17, 20, 23, 24, 33, 40, 42, 50, 52, 64, 65, 72, 77, 79) en çok kullanılan mekânlardır. Fabrika içinde işçilerin çalışma koşullarına, fabrika bahçesinde işçilerin bilinçlenmesi için Mevlüt ve Muhsin Usta'nın çaba sarf etmesine, aynı zamanda işçilerin dayanışmasına, fabrika önünde Hacer ile Hasan'ın duygusal olarak birbirlerine yakınlaşmalarına, işçilerin iş çıkışlarına, bahçe bölümünde ise Hacer ve Mustafa'nın dayanışmasına, diğer işçilerin ziyareti ile birlik ve beraberliklerine tanık oluruz. Akad, filmin genelinde kesme kullanırken, birkaç yerde ise kararma ve birkaç yerde de flulaşmayı kullanır. Kararmalardaki amaç bir bölümün bitişi diğer bölümün ise başlangıcını temsil eder. Akad, *Diyet* filminin toplam 30 dakikasında müzik kullanmıştır. Böylelikle müziğin görüntü ile birlikte kullanılmasıyla duygu ve düşüncelerin aktarımında yoğunlaşma sağlanmıştır. Filmindeki tek diegetik müzik ise Hacer ve Hasan çocuklarla beraber gittikleri piknikte kullanılmıştır (56. Sahne). Filmin birkaç sahnesinde hareketli müzik kullanılmıştır (21. ve 56. sahne). Örneğin, filmin 21. sahnesinde Hasan'ın neşesini destekleyen yöresel bir müzik olan Fidayda türküsünün ezgileri kullanılmıştır. Filmin büyük bölümde (5, 16, 22, 25, 26, 29, 33, 36, 42, 44, 47, 51, 62, 64, 65, 67 ve 75. sahnelerinde) ise Orhan Gencebay tarafından bestelenen ve dramatik yapıyı destekleyen yavaş enstrümantal bir müzik kullanılmıştır.

Özetlenirse, Akad *Diyet* filminde ağırlıklı olarak orta planlar kullanır, izleyiciyi filmin dışında bir gözlemci olarak tutar. Akad ustalıklı ve bilinçli olarak kullandığı sinema dili ile öykünün merkezindeki iş kazasını ve çalışma koşullarına dair deneyimi toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla sunar. Diğer filmlerinde de karşımıza çıkan dikkat çekici bir başka özellik Akad'ın kadın karakterlerinin ayakta duran dirayetli karakterler olmalarıdır. Bir sanatçı olarak seyircisine karşı bir sorumluluk hissederek kamera arkasına geçen Akad, kurduğu sinemasal evrende merkezine aldığı dönemin güncel toplumsal sorunlarını gerçekçi ve içinde çözüm önerisi de taşıyan bir yaklaşımla ortaya koyar.

EXTENDED ABSTRACT

Akad who occupies a significant place in Turkish Cinema appears as an important groundbreaking director. Akad has developed his cinema language step by step beginning with his debut film. Throughout the Moviemakers Period Akad, who draw attention by developing a new narrative style especially by positioning his camera on the streets as in the case of *Kanun Namına* (1952) transforms

Turkish cinema. Şükran Esen (Esen Ş. K., 2016): "Akad perceives cinema as a mean of narrative and an art form. He respects the cinema audience and indicates that he carries an artist's responsibility beginning with his debut film. Even though he was not aware of script writing rules he had developed a method himself and applied it in his debut film *Vurun Kahpeye* (1949). In addition to that without any editing knowledge he had delivered the rough cut of the same film by himself (Akad, 2004). His open attitude towards innovation and experimenting can be observed in all of his films. For example, in *Lüküs Hayat* (1950) he made intertextual references and it can be derived that he preferred to shot almost the entire film on a single location. As mentioned before in *Kanun Namına* he shot on the actual streets and created the film language by using symbols such as a fabric key chain, a windup duck and an advertisement poster. According to Akad "The main task of the artist is to reveal these problems with a frank criticism. He claims it is sociologists, pedagogues and economists' task to develop necessary formulas for the solution of these problems. These problems are issues of humanity and citizenship rather than being the systems or regime's issues. Akad's purpose is manifested as "making a direct contact with the public, making cinema of the public" (Abisel, 2005). He has been credited as a director who made an effort for this purpose in his entire career. In an interview with Onaran, Akad defines his period till *Hudutların Kanunu* (1966) the film making period and the peroid till *Diyet* (1974) as the cinema making period (Onaran A. Ş., 1990). Akad kept producing various fiction and documentary films for TRT after 1974. He had not only made films but also transferred his experiences to the younger generations by giving lectures.

With the mechanization in agriculture during the 50's in Turkey people begun to move from villages and towns to big city centers and started to work in factories. In the transition period between provincial to urban achieves the ability to stand against the capital by becoming aware of themselves in production and productivity. *Diyet* which focuses on immigrants' experience in efforts to survive in the city and adopt to the rules of work, still is relevant and it can be considered as a rare example dealing with worker issues in our cinema. The purpose is to put forward Akad's semantic worlds basic elements, from the aspects of content of the narrative and cinematic form through *Diyet* (1974) which is specifically discussed in the scope of this study. Two methods were applied while examining *Diyet*: content analysis and statistical analysis. First the content analysis method is applied then statistical analysis method is used throughout the examination process. Detailed examination took place regarding the subject of the

film, meaning and narrative structure, films characters, elements of conflict, editing, sound design, music, picture transitions, mise-en-scene and the what the symbolic narration is used during the content analysis. Second method; which is applied in the book; Thomas Elsaesser, Warren Buckland's, *Studying Contemporary American Film A Guide to Movie Analysis* (2002) is statistical analysis and it was used to analyse and understand the film through numeric data. By the use of this method numeric data is collected regarding the shot durations, camera movements, short scales, which is from Thomas Elsaesser and Warren Buckland's book. Elsaesser and Buckland (2002) claims "this kind of analysis provide unexpected information which cannot be achieved by just watching the film". This method provides important information about the directors cinematic world by taking the number of shots, duration, camera angles, shot scales, into consideration. The gathered data about the use of cinematographic language is beneficial in understanding the directors cinema language. Through the outcomes of the content analysis and the statistical analysis used in analyzing the film it appears that Akad prefers a fixed camera on eye level, establishes mise-en-scene efficiently, picks coherent locations and costumes with films structure, enhances efficiency of the narration by using symbols, prefers a language that can interact with the audience by shattering the fourth wall and establishes the story of the film upon a strong woman character.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık Vesikalı Yârim Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Akad, L. (2004). *Işıklı Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Algan, N. (2005). Türkiye'nin Görsel Belleğinde Bir Öncü ve Bir Usta: Lütfi Akad. A. Kanbur içinde, *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad* (s. 23-52). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Ateş, M. (2020). Sinemada Göç Bağlamında Sınıf, Kimlik ve Mekân: Ömer Lütfi. *Necmettin Erbakan Üniversitesi Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 4 (2), 128-141.
- Aziz, P. D. (2015). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boggs, J., & Petrie, D. (2008). *The Art of Watching Films*. New York: McGraw-Hill.
- Bordwell, D., & Thomson, K. (2012). *Film Sanatı*. (E. Y. Onat, & E. Suat, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Brecht, B. (1981). *Epik Tiyatro*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Brown, B. (2002). *Cinematography Theory and Practice*. London: Focal Press.

- Brown, B. (2014). *Sinematografi Kuram ve Uygulama*. (S. Taylaner, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.
- Coş, N. (2015). Türk Sinemasında İşçi. F. Başaran içinde, *İşçi Filmleri Öteki 'Sinemalar'* (s. 157-177). İstanbul: Yordam Kitap.
- Çöloğlu, D. Ö. (2009). Bir Üçlemeyi, 'Modern – Geleneksel ve Kadın - Erkek' Karşıtlığında Yeniden Okumak: Gelin, Düğün, Diyet. *Şelcuk İletişim Dergisi*, 144-153.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J., & Rawle, S. (2010). *The Language of Film*. Switzerland: AVA Publishing.
- Elsaesser, T., & Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film A Guide to Movie Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Ersinan, F. (2004). *Hülya Koçyiğit Film Gibi Yaşadım*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Esen, P. D. (2013). Sinemada Auteur Kuramı. Z. Özarslan içinde, *Sinema Kuramları-2* (s. 33-46). İstanbul: Su Yayınevi.
- Esen, Ş. K. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişim ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Güner, T., & Akyıldız, H. (2014). Gelin, Düğün, Diyet Filmleri Işığında Geçmişten Günümüze Türkiye'de Göç, İstihdam ve Kentleşme Sorunları. *Çalışma ve Toplum Dergisi*, 187-210.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (U. Kutay, & M. Çavuş, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.
- Kablamacı, A. D. (2011). Bu Fabrika Bizim: Karanlıkta(n) Uyananlar Filminde İşçi Sınıfının Temsili. *Sinecine* (2 (2)), 57-80.
- Kayalı, K. (2015). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. İstanbul: Tezkire Yayıncılık.
- Kayalı, P. D. (2018). Gelenekselliğin ve Farklılaşmanın İç İç Geçmesiyle Şekillenen Türk Sineması Geçmişten Kopmadan Yenileşiyor. *TRT Akademi*, 3 (5), 436-443.
- Kongar, E. (2006). *21. Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Makal, P. D. (2011). Türk Sinemasının Usta Yönetmeni Ömer Lütfü Akad Üzerine. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (1), 83-88.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: +1 Kitap.
- Neuman, W. L. (2020). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Onaran, Â. Ş. (1977). *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*. İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1990). *Lütfi Ö. Akad*. İstanbul: AFA Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil Yayın.
- Rifat, S. (Yöneten). (1993). *Simurg: Gerçeğin Peşinde Otuz Yolcu - Lütfi Akad* [Belgesel Film].
- Riffe, D., Lacy, S., & G.Fico, F. (2005). *Analyzing Media Messages*. London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Robert, H. E., John, M., & Steven, R. (2010). *The Language of Film*. Switzerland: AVA Publishing.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi* (Cilt 2). İstanbul: Oğlak Yayınlar.

Uçakan, M. (2010). *Türk Sinemas'ında İdeoloji*. İstanbul: Sepya Yayıncılık.

Yasalar, T. (1992). Lütfi Akad. *Antrakt*, 71-74.

<https://www.youtube.com/channel/UCgcwys292hCdcN6uyH-UkoA> Erişim: 10.12.2019

<http://www.sinematurk.com/film/3002-diyet/> Erişim: 14.12.2019.

Ek

Diyet Filminin Teknik Dekupajı

SAHNE	SÜRE (DAKİKA)	MEKAN	OLAY	ÇEKİM SAYISI	PLAN GEÇİŞLERİ	SES KURGUSU	MÜZİK
1. sahne	01:46	Fabrika içi	Mustafa iş kazası geçirir.	0-18	Kesme	2-18 arası makine çalışır. Bu sesle ses köprüsü ile geçiş yapılarak planlar boyunca diğer makine sesleri eklenerek devam eder.	13-18 plan arasında diegetic olmayan müzik kullanılır.
2. sahne	00:08	Fabrika içi kadınlar bölümü	Biri işçi koşup kadınlara seslenir.	19-20	Kesme		Sahne başında diegetic olmayan müzik kullanılmıştır.
3. sahne	01:40	Fabrika önü	İş kazası geçiren Mustafa Ambulansa bindirilir.	20-27	Kesme		
4. sahne	02:05	Salim Bey'in odası	İş kazasının ardından Mevlüt ve Muhsin Usta, Salim Bey ile konuşurlar.	28-32	Kesme		
5. sahne	00:11	Hastane koridoru	Mustafa sedyede götürülür.	33	Kesme		33. planda diegetic olmayan müzik kullanılır.
6. sahne	00:31	Kahve önü	Hasan kahvede otururken Bilal Usta'yı görüp onun yanında doğru gider.	34-35	Kesme	34. planda ortam sesi 35. plana geçişte ses köprüsü ile devam etmiştir.	34. planda kahvede çalan müziği ses köprüsü ile 35 planda da devam etmiştir.
7. sahne	00:45	Hacer'in evinin bahçesi	Hacer ailesi ile beraber bahçeye kurdukları sofrada yemek yerler.	36-37	Kesme, Kararma		
8. sahne	00:24	Salim Bey'in odası	Salim Bey işe yeni başlayacak olan Hasan'a uyması gereken kuralları söyler.	38-41	Kesme		
9. sahne	00:22	Fabrika önü	Bilal Usta Hasan'a kızar.	42	Kesme		



10. sahne	00:42	Fabrika içi	Bilal Usta Hasan'ı çalışacağı makinenin anlatır.	43-47	Kesme	43 genel planda başlayan makine sesleri ses köprüsü ile diğer plandaki sesler de eklenerek sahne boyunca alt ses olarak devam eder.	
11. sahne	00:55	Fabrika içi kadınlar bölümü	Yeni alınan işçi hakkında konuşurlar.	48	Kesme		
12. sahne	01:20	Fabrika önü	Muhsin, Mevlüt Hacer ve diğer çalışanlar konuşurlar.	49-53	Kesme		
13. sahne	00:40	Fabrika içi	Bilal Usta, Hasan'a iş kıyafeti verir.	54-57	Kesme	Çalışan makine sesi alt ses olarak kullanılır.	
14. sahne	00:21	Giyinme dolapları	Hasan ile Hacer karşılaşır.	58-59	Kesme	57. planda Hasan kendi çalıştığı makineyi kapatır diğer makine sesleri bu sahne boyunca alt ses olarak kullanılır.	
15. sahne	00:47	Fabrika önü	Hasan dolapta bırakılan ayakkabıları Hacer'e verir.	60-67	Kesme		
16. sahne	01:29	Bahçe	Hacer, Mustafa'nın eşyalarını annesine verir. Yunus Baba iş bulmadığı için üzgündür.	68-72	Kesme		69. planda müzik başlayıp sahne sonuna kadar diegetic olmayan müzik kullanılmış.
17. sahne	00:28	Fabrika önü	Afişler asılır. Salim bey başındadır.	73-75	Kesme	Fabrika içinde çalışan makine sesleri fonda olarak sahne boyunca kullanılmış.	
18. sahne	00:52	Sendika odası	Muhsin Usta, Mevlüt asılan afişlerden hakkında konuşurlar. Sendikacı sayılarının yetersiz olduğundan bahseder.	76-78	Kesme		
19. sahne	02:26	Fabrika içi	Mevlüt, gizlice el ilanı dağıtır. Bilal Usta bunları fark eder.	79-91	Kesme	Fabrika içinde çalışan makine sesleri alt fon olarak sahne boyunca kullanılmış.	
20. sahne	00:37	Fabrika önü	Hacer, Hasan'a Mustafa'nın ayakkabılarını verir.	92-93	Kesme		
21. sahne	03:24	Hasan ev önü	Hasan ayaklarını yıkayıp Mustafa'nın ayakkabılarını giyer.	94-106	Kesme		Sahne boyunca hareketli bir diegetic olmayan müzik kullanılır.
22. sahne	03:23	Hacer ve komşu bahçe	Hacer, Mustafa'nın annesine çorba verir. Babası gelir gene iş bulamamıştır. Hasan bahçe kapısında çamaşırlarını yıkatmak için getirir.	107-119	Kesme		108. planda Hacer'in babası bahçe kapısında girip ilerlediğinde diegetic olmayan müzik

							başlar, sahne sonuna kadar devam eder.
23. sahne	01:00	Fabrika bahçesi	Mevlüt, iş arkadaşlarına haklarını anlatır.	120-122	Kesme		
24. sahne	00:43	Fabrika önü	Hasan Bilal Usta'ya aldığı paranın az olduğunu söyler.	123	Kesme		
25. sahne	00:19	Hacer kapı önü	Hacer ile babası konuşurken Hasan elinde balonlarla bahçe kapısından girer.	124-127	Kesme		127. planda diegetic olmayan müzik başlar. Diğer sahneye geçişte bu müzik devam eder.
26. sahne	00:17	Park	Yunus Baba elinde balonlarla bekler.	128	Kesme		Sahne boyunca diegetic olmayan müzik kullanılmıştır.
27. sahne	01:05	Hacer kapı önü	Hasan ile Hacer babasının satacağı balonlar hakkında konuşurken ev sahibi gelir.	129-132	Kesme		
28. sahne	01:02	Park	Yunus Baba ile Börekçi konuşurlar.	133	Kesme		
29. sahne	00:59	Hacer kapı önü	Hacer, Hasan'a kocasını anlatır, babası elinde balonlarla bahçe kapısından girer	134-140	Kesme		Sahne boyunca diegetic olmayan müzik kullanılmıştır.
30. sahne	00:24	Hacer ev içi	Hasan, Yunus Baba ile konuşur.	141-142	Kesme		
31. sahne	00:09	Fabrika içi- kadınlar bölümü	Hacer yorgun bir şekilde çalışır.	143	Kesme	Makine sesleri fon olara kullanılmış	
32. sahne	00:08	Fabrika içi	Hasan makinesinin başında çalışır.	144	Kararma	Makine sesleri fon olara kullanılmış	
33. sahne	00:54	Fabrika önü	Hasan ile Hacer konuşurlar ve Hasan duygularını belli eder.	145	Kesme		Sahne boyunca diegetic olmayan müzik kullanılmıştır.
34. sahne	00:19	Hastane önü	Mustafa arabaya bindirilir.	146	Kesme		
35. sahne	01:17	Kahve bahçesi	Bilal Usta Hasan ile kimler sendikaya üye olmuş ise onları öğrenmeleri gerektiği hakkında konuşurlar.	147	Kesme		Kahvede çalan diegetic olmayan müziği kaynak ses olarak plan boyunca kullanılır.

36. sahne	04:09	Mustafa ve Hacer bahçe	Mustafa kapı önüne oturtulur. İş arkadaşları onu ziyarete gelir.	148-165	Kesme		148. sahnede başlayan diegetic olmayan müzik 156. plana kadar devam eder.
37. sahne	00:10	Fabrika içi	Hasan makinenin başında çalışır	166	Kesme		
38. sahne	00:06	Fabrika içi kadınlar bölümü	Hacer çalışken.	167	Kesme		
39. sahne	00:50	Fabrika odası	Bilal Usta bir kısım işçiye para dağıtır.	168	Kesme		
40. sahne	00:34	Fabrika önü	Mevlüt, Mustafa için para toplar. Hacer de Hasan'ın çalıştığı bölüme doğru gider.	169-170	Kesme		
41. sahne	00:55	Fabrika içi	Hacer, Hasan'ın çalıştığı makineye doğru gider.	171-177	Kesme	171. ve 172. planların ortalarında birkaç saniyelik bir ses efekti kullanılır. 175. planda makine ses efekti başlar ve sahne sonuna kadar devam eder.	
42. sahne	00:41	Fabrika bahçesi	Hasan fabrikadan çıkar aldığı ikramiyeyi Mevlüt'e verir ve Hacer'i alıp oradan ayrılır.	178-182	Kesme		180. planda Hasan Hacer'i gördüğü anda diegetic olmayan müzik başlar ve sahne sonuna kadar devam eder.
43. sahne	00:31	Mustafa bahçe	Mevlüt, Mustafa'nın yaptığı kağıt işi ile ilgili konuşurlar.	183-184	Kesme		
44. sahne	02:00	Boş arazi	Mustafa, Hacer'e ev yapmayı düşündüğü araziyi gösterir.	185-193	Kesme		190. planın sonuna doğru diegetic olmayan müzik başlar ve sahnenin sonuna kadar devam eder.
45. sahne	01:46	Fabrikatörün evi	Salim Bey babasına iş yeriyle ilgili bilgi verir.	194-195	Kesme		
46. sahne	00:31	Kahve bahçesi	Hasan iş arkadaşı ile konuşur.	196	Kesme		Kahvede çalan diegetic olmayan müziği kaynak ses olarak plan boyunca kullanılır.
47. sahne	02:51	Mustafa ve Hacer ev bahçesi	Mustafa'nın yaptığı işleri bir çocuk satmaya götürürken	197-211	Kesme		200. planda diegetic olmayan müzik

			Yunus Baba'nın da kendisiyle gelmesini söyler. Hasan da oraya gelip konuşulanlara katılır.				başlar.203. planın ortasına kadar devam eder.
48. sahne	02:19	Fabrika yemekhanesi	Saim Bey işçilere çift mesai yapmaları gerektiğini söyler.	212-224	Kesme		212. plandan diegetic olmayan müzik başlar sahne sonuna kadar devam eder.
49. sahne	00:19	Sendika önü	İşçiler sendikayla ilgili toplantıya girerler. Bununla ilgili sendika karşıtı bir işçi bilgi toplar.	225	Kesme		
50. sahne	00:42	Fabrika önü	Bilgi toplayan işçi Hasan ile konuşur.	226-227	Kesme		
51. sahne	01:42	Hasan ev önü	Hacer, Hasan'a çorba getirmiştir.	228-231	Kesme		229. planda diegetic olmayan müzik başlar, sahne sonuna kadar devam eder.
52. sahne	01:31	Fabrika önü	İşçilerin üzeri aranır.	232	Kesme		
53. sahne	01:13	Mustafa ev bahçe	Bilal Usta, Mustafa ile konuşur. Yunus baba ile çocuk bahçe kapısından içeriye girerler.	233-240	Kesme		
54. sahne	00:43	Hacer ev	Bilal Usta, Yunus Babaya Hasan'ın Hacer ile evlenmek istediğini söyler.	241-243	Kesme		
55. sahne	01:06	Sokak	İşçiler kendilerinden patrona laf taşıyan işçiyi döverler.	244-249	Kesme		
56. sahne	02:27	Piknik alanı	Hacer çocukları ve Hasan ile beraber piknik yaparlar.	250-265	Kesme		250-259 planlar arası diegetic müzik kullanılır. 261.plandan sahne sonuna kadar ise diegetic olmayan müzik kullanılır.

57. sahne	02:02	Park	Yunus ile Börekçi konuşurlar. Daha sonra balon satar ve hayatını kaybeder.	266-279	Kesme		274. planda diegetic olmayan müzik başlar sahne sonuna kadar devam eder.
58. sahne	00:54	Cadde	Hacer, çocukları ve Hasan minübüsten inerler.	280	Kesme		
59. sahne	00:47	Hacer ev önü	Hacer kapısındaki kalabalığı görür ve babasının öldüğü haberini alır.	281-288	Kesme		281. planın ortasında diegetic olmayan müzik başlar sahne sonuna kadar devam eder.
60. sahne	01:51	Hacer ev içi	Bilal Usta Hacer'e başsağlığı diler ve Hasan ile evlenmelerini söyler.	289-294	Kesme		289-293 planları arasında diegetic olmayan müzik kullanılır.
61. sahne	00:36	Salim bey'in odası	Hacer ve Hasan'ın nikahı kıyılır.	295-297	Kesme		
62. sahne	00:57	Fabrika önü ve içi	Hacer ve Hasan için tatlı dağıtılır.	298-301	Kesme		Sahne boyunca diegetic olmayan müzik kullanılır.
63. sahne	01:11	Fabrika içi	Hacer ve Hasan yoğun bir şekilde çalışırlar.	302-308	Kesme	302,304,306. planlardaki makine sesleri Hacer'in görüldüğü 303,305 ve 307. planlarda alt ses olarak kullanılmış.	
64. sahne	00:17	Fabrika bahçesi	İşçiler bahçede dinlenir.	309-310	Kesme		Sahne boyunca diegetic olmayan müzik kullanılmış diğer sahneye geçişte de devam eder.
65. sahne	00:29	Fabrika önü	İşçiler gece işten çıkarlar.	311-315	Kesme		Sahne boyunca diegetic olmayan müzik kullanılmıştır.
66. sahne	00:44	Hacer ev	Çocuklar yataklarında yatarlar Hasan ve Hacer konuşurlar.	316	Kesme		Sahne boyunca diegetic olmayan müzik kullanılmıştır.
67. sahne	03:03	Boş arazi	Hacer, yeni evlerini inşa eden Hasan'a yemek getirir.	317-327	Kesme		325. planın sonlarına doğru diegetic olmayan müzik başlar sahne sonuna kadar devam eder.

68. sahne	01:14	Mustafa Hacer bahçe	İş arkadaşları Mustafa'ya tekerlekli sandalye almışlardır. Bahçe kapısından Hacer ve Hasan içeriye girer ve konuşurlar.	328-335	Kesme		
69. sahne	01:36	Fabrikatör ev	Bilal Usta, Salim Bey ile beraber babasının yanında işle ilgili konuşurlar.	336	Kesme		
70. sahne	01:56	Sendika	Hacer, sendikaya gelir ve konuşur.	337-343	Kesme		
71. sahne	00:29	Fabrika içi	Bilal Usta, Hasan'a Hacer'in sendikaya gittiğini söyler.	344-345	Kesme		
72. sahne	00:12	Fabrika önü	Hacer, iş arkadaşlarına Hasan'ın nerde olduğunu sorar.	346	Kesme		
73. sahne	01:22	Sendika önü	Hasan, sendikaya gelir ve kavga eder.	347-355	Kesme		
74. sahne	01:05	Hacer ev bahçe	Hasan, Hacer'le sendikaya gittiği için tartışır.	356-359	Kesme, Kararma		Sahne boyunca diegetic olmayan müzik kullanılmış.
75. sahne	01:03	Hacer ev önü	Hacer, kapıda uyuyan Hasan'ın yanına gidip sarılır.	360-364	Kesme		363. planda diegetic olmayan müzik başlayıp sahne sonuna kadar devam eder.
76. sahne	00:11	Salim Beyin odası	Bilal Usta, Salim Beyi çağırır.	365			
77. sahne	02:41	Fabrika önü	İşçiler sendikalılar ve sendikalı olmayanlar diye ikiye ayrılırlar.	366-382	Kesme		366-381. plan arası diegetic olmayan müzik kullanılmış.
78. sahne	00:57	Fabrika içi	Hasan iş kazası geçirir.	383-384	Kesme		
79. sahne	00:01	Fabrika önü	Hacer, Hasan'ın bağırmasını duyar.	385	Kesme		
80. sahne	01:12	Fabrika içi	Hacer, Hasan'ın yanına gelir ve Hasan'ın kolunun koptuğunu görür.	386-396	Kesme		391. planda diegetic olmayan müzik başlar sahne sonuna kadar devam eder.