

TÜRK SİNEMASININ USTA YÖNETMENİ ÖMER LÜTFÜ AKAD ÜZERİNE

Prof. Dr. Oğuz Makal Beykent Üniversitesi İletişim Fakültesi

Özet

Ömer Lütfü Akad* deneme-biyografi kitabının başlığındaki gibi *Işıklı Karanlık Arasında* yarattığı aydınlık alanda sessiz, ancak verimli, film yapacaklara ve yeni kuşak yönetmenlere toplumsal, estetik çok şey söyleyen bir sinema serüveni yaşadı. Geride üzerinde defalarca izlenmesi, durulması gereken yol açan filmler bıraktı. Akad kendi özgün sinema dilini yaratmış, “auteur” olarak adlandırılacak az sayıdaki sinemacılarımızdandır. Akad’ın yalın, doğal, duru bir şiirselliği yansıtan sinema dili gerçekçi geleneği önemseyen başka sinemacıları da etkilemiştir. Ömer Lütfü Akad ustanın sinemasını ve Türk sinemasına bıraktığı önemli sanatsal, kültürel mirasın değerlendirilmesi için, bu yazı yol gösterici olacaktır.

Abstract:

Ömer Lütfü Akad, lived such a productive, social, aesthetic cinematic adventure as he stated at his biography-essay “*Between the Light and Darkness*”, that have many things to say to the film makers and young generations of directors. He left his films behind, that would be watched many times and to be discussed. Akad created his unique film language, and would be called as “auteur” in Turkish cinema. Akad’s, unadorned, clear poetic cinematic language has influenced the other realist film directors. This article would be a guiding light to understand Ömer Lütfü Akad’s mastery cinema and his artistic, cultural legacy that he left to Turkish cinema.

Giriş:

“Aslında *Akad*, çınardan da öte bir şeydi Türk sineması için. Belki de o çınar ağacının köklerinden biriydi. Bu köklerden dal budak salan her bir sinemacıda, dolaylı ya da dolaysız etkileri olduğunu kimse yadsıyamaz.” Sinema yazarı Burçak Evren bir süre önce kaybettiğimiz Ömer Lütfü Akad (d. 2 Eylül 1916, İstanbul - ö. 19 Kasım 2011) için bu anlamlı sözleri belirtiyordu. "Ustaların ustası" olarak bilinen Akad, Fransız Sainte Jeanne d'Arc Okulu, Galatasaray Lisesi İstanbul Yüksek İktisat ve Ticaret Okulu Maliye Bölümü'nü bitirdi. Başlangıçta tiyatro ve sinema yazıları yazdı. 1947 yılında Seyfi Havaeri'nin *Damga* filminde yönetmenliğe başladı ve 1948 yılında *Vurun Kahpeye* ile başladığı yönetmenliğini halk masalları uyarlamaları, *Kanın Namına* ile başlayan sinemamızın uzun yıllar bulamadığı dil ve estetik duygusunu ortaya koyan filmlerle sürdürdü 1955 yılında Yaşar Kemal'in senaryosunu yazdığı *Beyaz Mendil*, Attila İlhan'ın senaryosunu yazdığı *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) onu ustalar arasına kattı. 60'lı yıllarda Ömer Lütfü Akad başlangıçta “ne kendisine ne de yaratıcısı olduğu sinema anlayışına bir şey getirmeyen, çalışmalarına ve kişiliğine uymayan kaygılara” (Scognamillo 1988: 41) itildiğini düşündüğü *Dişi Kurt* (1960), *Sessiz Harp* (1961) ve Memduh Ün ile birlikte tamamladığı *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) ile yetinecektir. Kendisinin tanımıyla “yalın bir sinema dili denemesi”nin ve üçleme yapma isteğinin (Anadolu Üçlemesi) ilk ve önemli filmi, “yöre gerçekliğini ortaya koymaya çalıştığım” dediği, Güney Doğu Anadolu'nun kaçakçı olmamak için direnen yoksul insanlarından Hıdır'ın dramı *Hudutların Kanunu*'na (1967) dek belgesel film (*Tanrının Bağışı: Orman*, 1964) ve tiyatro alanında kalmayı tercih edecektir. Bir Yörük beyinin kızına aşık çobanın masalsi hikayesine ağalık-tefecilik sorununu da kattığı *Kızılırmak-Karakoyun* (1967), Karadenizli bir kadının kan davalılarla amansız savaşımı *Ana* (1967) üçlemenin diğer filmleri olacaktır. Ardından *Kurbanlık Katil* (1967), *Vesikalı Yarım* (1968), *Kader böyle İsted*

(1968) ve *Seninle Ölmek İstiyorum* (1969) ile yeniden kente, imkansız aşk hikayelerine dönecektir. Akad “kırsal yöredeki ekonomik sorunu kültürel sorunlarla iç içe geçmiş, dengeli bir şekilde vermiş” (Kayalı 1994: 21) olduğunun altı çizilen *Irmak*’tan (1972) sonra *göç üçlemesine* başlayacaktır. Anadolu’dan İstanbul’a para kazanma hırsı ile gelen, ancak insani, ahlaki ve sınıfsal değerlerini kısa zamanda yitiren insanları “derinliği olan davranışları” ile anlattığı *Gelin* (1973), *Düğün* (1974), *Diyet* (1975) göç üçlemesinin filmleridir.

IŞIKLA KARANLIK ARASINDA

Gerçekte elli yıllık sinema serüvenine uzanan bir bellek yolculuğundan çok, çoğu kez filmlerinde denediği roman ile yer değiştirme oyununu bir kez daha, belki son kez oynadığı bir oyun-bir kitap, “Işıklı Karanlık Arasında” önümüzde durmaktadır. Kılavuz olarak da kullanabileceğimiz bu kitap, o sessiz yıllar boyunca edindiği birikimin, onu yakından tanımanın da yapıtıdır. Tüm sinemaseverleri ilgilendiren bu yazılı belgeselin birkaç sayfası yıllar önce benim tarafımdan İzmir’de düzenlenmiş bir etkinlikle de ilgilidir. Ancak, kitabın başlığındaki gibi artık ışıkla karanlık arasında kalan bu izlenimler, gölgeler, bazen rastlantısal da olsa tanıklıklar yardımıyla yakalanabilir. Sözümlenmek istediğim olay, gerçekte Yeşilçam sinemasını kanımca en iyi simgeleyen oyuncu Muhterem Nur ile ilgili. Ülkü Erakalın’a göre, “sinemamızdaki ilk kırsal kesimin acılarını anlatan; ezilmiş kadın rolleriyle öne çıkan” ve bu rollerle kısa zamanda ün kazanan oyuncu. Yine Erakalın’a göre, “Pek çok yakın dostlarıyla yaşadığı duygusal beraberlikler, temiz kalbinin sonucu olarak bir acı. Bir yalnızlık ve de bir yıkılışla sona eren” kadındır... Olayın bir başka anlatımı kısaca şöyle : Sayın Lütfü Ömer Akad “Irmak” filmini çekebilmek için doğrudan Adana’ya, öykünün geçebileceğini umut ettiği yere gidecek, gözlemler sonucu senaryosunu orada bir otel odasında yazacaktır. Beklenen gün gelir; yapım yönetmeni Abdullah Ataç çekim ekibinin yemek ve barınma işleri

için Karataş tesisleriyle anlaşmıştır. Akad, erken gelen oyuncularla Karataş'a hareket etmeden önce, kendi tanımıyla yaşayacağı **“sarsıcı karşılaşma”**yı şöyle aktarır:

“O sabah erken saatte, otel odasının boğucu havasından kurtulmak için kapı önüne çıkıyorum, güneşin daha kızdırmadığı sokaklar, görece serin oluyor, bir taksi yanaşiyor kaldırıma. İki kominin eşlik ettiği gece giysili bir kadın çıkıyor arabadan, o sırada otelden bizim birkaç oyuncumuz da hava almaya çıkmışlar. Komilerin arasında bulunan kadının yüzü aydınlanıyor, sonra bana dönüyor, “Burada mı çalışacaksınız?” diyor gülererek. Yılların, iş makyajının, geceler yorgunluğu maskelerinin ardından Muhterem Nur’un o klasik yüzünü çıkarıyorum. “Hayır Karataş’a gidiyoruz,” diyorum. “Siz nasılsınız Muhterem Hanım?” Soruma “Eh! Görüyorsunuz işte, barda çalışıyorum,” diye karşılık veriyor. Birbirimize iyi dileklerde bulunuyoruz, öte berisini taşıyan komilerle odasına gidiyor. Verdiği sade ve yakıcı karşılık beni sarstıyor.”

Akad, çoğu bölümde yaptığı gibi bu anıya farklı içsel bir boyut katıyor, uzun yıllar sinema izleyicisinin gözbebeği olmuş sanatçıya, vefa borcumuz olduğunu, ama onun tek başına kalkabileceği türden bir iş olmadığını ekliyor: **“Yıllar sonra birilerince bu borcun bir oranda ödendiğine tanık oluyorum.”** Ve kendisine de 1995 yılında Sinemanın 100. yılı nedeniyle “Altın Artemis Onur Ödülü” verdiğimiz Uluslar arası İzmir Film Festivali’ndeki ödül törenini anımsatır. Kitabında “Ödül alacak olanlar sahneye çağrılıyor, orada ödülleri alıyorlar, Adı geçen , sahneye çıkanlardan hiç birinin ne adını, ne de yüzünü anımsıyorum o günden, bir tek isim dışında! Muhterem Nur” demektedir. İzniyle, neredeyse bizim de sinemamızın yüzyılına yaklaşan bu serüvenine anlam katmak için oyuncu dalında neredeyse o günlerde kırk yılını kesintisiz sinema oyuncuğuna ulaştırmış Fikret Hakan ile, sinema sanatının üniversiteye girmesinde önemli rolü olan ve sinema dalında ilk Doçent, İzmir’deki Sinema TV Bölümü’nün kurucusu Prof. Dr. Alim Şerif Onaran’a verildi. Özel önem

verdiğimiz, Türk sinemasından da konukların olduğu bu törenini tiyatro/sinema oyuncusu Gülşen Tuncer sunuyordu. Festivalin yönetmeni olarak ben de o günün telaşlı ödül trafiğini sağlamak ve ödül gerekçelerini seslendirmek için sahnede idim. Bundan sonrasını Akad'dan dinleyelim: “ *Arkamda bir hareket oluyor, ancak yarım dönebiliyorum. Sıradan çıkmış gidiyor, yüzünü göremiyorum. Sahne ödülünü alkışlar arasında alıyor ve eğilip selam veriyor. Ardından beni çağırıyorlar (gerçekte ödül heykeli Sayın L. Ö. Akad'a öncesinde verildi). Döndüğümde selamlaşmak ve hatırlamak fırsatını buluyorum ancak. (...) Geç kalmış bir borcu ödemek, sinema okulu da olan İzmir Üniversitesi'ne (Dokuz Eylül Üniversitesi) kısmet oluyor.*” Tahmin edilebileceği gibi, bu vefa borcunu ödeme duygusu açık söylemek gerekirse o gün öncelikle L. Ö. Akad ve onun üzerine kapsamlı bir inceleme yapmış Alim Şerif Onaran'a yönelmişti...

UYANIK GÖRÜLEN DÜŞLER

Bunuel söylemişti: “*Uyanık görülen düşler belki de diğer düşler kadar değerli, aynı derecede önceden kestirilemez ve onlar kadar güçlüdür.*” Eğer devamını getirecek olursak, bu düşler yönetmeni (gerçeküstücü sinemanın) Bunuel'in görmek istediği bir düşün, görünmez bir elin-kendi eli kuşkusuz- Goering, Goebbels ve diğerlerini kurşuna dizdirmek için Hitler'e yirmi dört saat veren bir kağıdı uzatmak olduğunu, biliyor muydunuz? Hitler uşaklarını, sekreterlerini çağırmakta ve avaz avaz bağırılmaktadır: “Kim getirdi bu kağıdı?” Bunuel ise, masasının bir köşesinde görülmeksizin, Hitler'in öfkeli, çılgın hareketlerine izleyici olmaktadır. Görülemezlik aynı anda bir başka yerde olmayı sağladığı için Goebbels'i öldürdükten sonra, Mussolini'yi de vurmak için Roma'ya göndertir kendini. Bu arada, çok çekici bir kadının yatak odasına uğramayı da unutmaz. Sonra, yeniden azan Hitler'e son uyarısını vermek üzere geri döner... Ve düş bu şekilde tüm hızıyla devam eder...Geride

Endülüs Köpeği'nden Viridiana, Gündüz Güzeli, Burjuvazinin Gizli Çekiciliği, Özgürlük Hayaleti'ne büyüleyici bir görsel/toplumsal senfoniye geride bırakarak...Ö.L.Akad'ın "sinemamızın, ülke gerçeği içinde görülen düşleri" bugün yeniden incelenmeyi, yorumlanmayı bekleyen filmler olarak karşımızda durmaktadır. İlginçtir, onun da "görünmezlik" düşüyle ilgisi olmuştur, sonuçta "Görünmeyen Adam" (1955) adıyla ortaya çıkan bir filmi...Gerçi bu görünmeyen adam, gerçeküstücü bir kurgunun içinde değil, ünlü bilim kurgu yazarı H.G. Wells'in sinemaya uyarlanmış "The Invisible Man" (Görünmeyen Adam) etkisinde kalan bir arkadaşının önerisiyle, bir kıskançlık serüveninin içinde bir gerilim türü olarak gelişir. Kimyager Cemil Beyin görünmezlik deneyinin kobayı olan Ali, çevresindeki acı veren olaylara tanıklıklar yapmaya başlayınca cinayet işleyecektir...Tıpkı Bunuel gibi onunun kahramanı da her şeyi görecektir, "daha çok bir insanda, görünmez olunca nelerin değişmiş olacağı üzerinde" durmayı dener. Üstelik çekim hilelerini öğrendiği Fransızca bir kitabın ve kameraman Kriton İlyadis'in sorunu çözen "özel negatif ister" açıklamasıyla...Bu film, Akad sinemasının geniş yelpazesinde yolculuğa çıkartırken iki saptamanın da anahtarı oluyor, yine bu film için söylediği gibi "ama iş yapacak bir senaryo çıkmıyor anlaşılın, o bakımdan düş kırıklığı oluyor." Diğerleri ise neredeyse bazı önemli "ilk"lerin yönetmeni olması (yazarı da) olması. Onun sineması "iş yapacak senaryoları yazdığı-çektirdiği" bir sinema olmayı başaramayacak özelliklere sahip, çoğu kez yapımcıları bunun tersini düşünse de. Belki bu sürecin çıkış noktası "kısıtlanmış adam"ın öyküsü "Kanun Namına" dır; kameranın izleyicinin gözü olduğu bir "ilk"ın başlangıç süreci, ama nedense yinelenerek gelişme olanağı bulamayan. Yeni Gerçekçi yönetmenlerde olduğu gibi, bütünsel olamayan. Bir karar veriş sinemasının peşine düşmeyen-koşullar vb. gerekçeleri unutmaksızın, belirtiyorum bunu. Yoksa, Yeni Gerçekçilik'in , bir yönetme değişinden önce bir hümanizma, insana yönelik bir konuların peşinde olduğu bilinir. Ardından gelen dinamik

bir kurgu geliştirmenin de peşine dūřtūđū “İngiliz Kemal” vb. gibi aradaki birkaç filme değinmeden “Öldüren Őehir”e gelirsek, ilk bilinçli uzun /derinlemesine sahne /uzayda geometri yapma deneyi karşımıza çıkar. Bir anlamda Orson Welles’in Yurttaş Kane’de yaptıklarının –bu filmi görmeden, böyle bir etki altına girmeden- aranişı, Welles gibi “gerçeğin derinlemesine bir çeşit düzenli uzatılışı”nın yakalanışı, farklılığı geniş açılı merceklerle perspektifi bozma dūřüncesi olmaksızın. Ona göre, “ daha önceki filmlerinde geliştirilmiş dinamik kurgu, yeni bir mizansen, yeni bir ışıklandırma ve odak derinliği sağlayacak bir kilometre taşı olabilecek...” Belki, bu çabalar Wyler’in gerçeğe bağlı, kameranın optiğiyle daha az oynadığı sinema evreniyle keşişir.

Sonra bir başka “ilk” birbirine benzeyen iki insanın karşıya getirilmesi öyküsü: “Bulgar Sadık”. Bu yine bir Akad “ilk”i midir, yoksa o sıra yaygın bir yapım tekniği mi, aynı kostüm ve dekor kolaylığı nedeniyle “Vahři Bir Kız Sevdim”i de bu filmin çekim süreci içinde “iç içe” çeker. Bunları bir yana bırakırsak, “ilk gerçekçi köy filmi” olarak adlandırılan “Beyaz Mendil”. Yařar Kemal’i öyküsüyle sinemaya katan ilk olduğu gibi, “yalın çerçeve düzeni, yalın fon/tek sazla/ müziği ile köy gerçekçiliğine yönelik bir deneme...yine ara verilen, yerini farklılıklara bırakan. Ta ki, Yılmaz Güney’le buluşmasını sağlayan, Güney’in aynı adla yazdığı, ama Akad’ın beğenmediği, “birtakım meseleler tespit ettik...bir takım isimler getirdi bana, bir hava getirdi. “ dediği, sonra kendi gözlemleriyle daha cesur bir sürece ulaştığı “Hudutların Kanunu”. İlk kez **ulusal sinema nedir?** sorusunun sorulduğu “her milletin kendine has bir üslubu var” dūřüncesine Akad’ca bir yaklaşım, o günlerdeki “ulusal sinema” tartışmasında üzerinde durulacak bir film. Rahmetli Alim Őerif Onaran hocamın saptamasıyla “esas çizgisi itibariyle gerçekçi çizgide”, epik ve trajik boyutunu derinleştiren toplumsallıkla örölü, önemli bir film. Akad’ın yanıtıyla: **“Kaçakçılık meselesine ekonomik açıdan yaklaşan bir filmdi, macera filmi değil.”** Bu nedenle “karamsar görüntüsü”nün

ardında “değişmekte olan bir şeylerin varlığına tanıklık” (Ali Gevgilili) düşüncesine ulaştırabilecek “toplumun alt yapısında beliren yeni bir diyalektiğin” (Ali Gevgili) habercisi olarak adlandırılabilir. Bir yanda o insanların/halk hikayelerini anlatanların tavrı kısa, yalın, adeta içgüdüyle yönlendirilen anlatımıyla buluşma. İleride bu filme bu çizgisiyle bağlanacak “Kızılırmak Karakoyun”u da haber vererek. Ayrıca folkun/halk yaşama sanatından çıkan temadan “kurban”dan, Gökçe Çiçek’te olduğu gibi, “Gelin”den yararlanmasının izi.

Kısaca, Akad’ın nihayet “üslup”un peşine düştüğü az sözle/bir iç ahenge yöneldiği görsel düzenlemeler dönemi başlar.

Kaldı ki, dönemin entelektüel düzeyde “Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga” ya da Brezilya’daki “Yeni Sinema” akımları içindeki filmlerin çok yönlü taşıdıklarıyla ilgilenen, Sinematek organı “Yeni Sinema” dergisi çevresinde isimlerine rastlanabilecek sinema dostları “Hudutların Kanunu”nu “ulusal sinemanın aranan” ve kuşkusuz bulunan örneği kabul etmesinin bir başka gerçeğidir bu. (Belki Nijat Özön’ün Yeni Sinema dergisinde dillendirdiği-1966, “çöküşü beklenen sinema”dan vazgeçilmesinin başlangıcı...)

Tarkovski’nin sözleriyle, tıpkı “bir başarıyla karşılaştığında kendi içinde, sanatçıya da ilham veren sesi duymaya başlamaları” gibi, tartışma masasında bu ülkeye/toplumsalına/gerçekliğine ait olan içerikten başlayarak, görsel, işitsel (söz/diyalek, müzik) anlatım/sesin varlığının anlamı üzerine yukarıda örnek verdiğimiz Ali Gevgili’nin yazısı “Akad’ın Catastrophe’u: Hudutların Kanunu, 1967” yazısında olduğu gibi, yazılmaya, konuşmaya başlandı. Ayrıca, kabul etmek gerekirse toplumcu-gerçekçi bir yazar (sadece senaryo yazarı değil) ve Akad’ın da ustalığını-olağanüstülüğünü kabul ettiği –

örneğin (Kurbanlık Katil)- bir oyuncu kimliğiyle Yılmaz Güney'in onunla birlikteliği, hatta "Hudutların Kanunu"nda olduğunca Güney'in onu seçmesiyle başlayan süreç, Güney lehine bir gelişmeyi haber verecek, "Seyyit Han", özellikle "Umut"u bu nedenle uzun süre beklemek gerekmeyecektir.

Peki, düşündüğü gibi bir "ilk" Kıbrıs filmi çekebilseydi, farklı bir "Esir Hayat" ile karşılaşır mıydık? Yapımcı Hürrem Erman'ın Kıbrıslı bir müşterisinin isteğiyle bir başlangıç. Kıbrıs'a gidip araştırdığında ilginç konular bulacaktır: "Sermaye çevresi, o çatışmayı, mücadeleyi yapmış halkın durumu, köylünün durumu..." Ama bunları yapmanın olanaksız olduğu kararına ulaşır. "Çok isterdim o bulduğum bulgulardan bir film yapmayı. Fakat, baktım ki kimseye kabul ettirmenin imkanı yok..." sonuçta bir başka filmin temasından (Kader böyle İstedi) ona göre de "sıradan bir film" ortaya çıkar. Yıllar sonra özü/sorunsalı aynı kalan Kıbrıs için beklenen filmi umudunun da Derviş Zaim'den beklenmeyen biçimde "Çamur" ile tüketildiğine tanık olduk...

Akad'ın Gelin/Düğün ya da Diyet "Büyük kente göç" temasının ilk filmleri değildir: "Bitmeyen Yol", "Gurbet Kuşları" ile başlayan bu sürecin belki keskin, arabesk vb. kültürlerle gerçek bir toplumsal olguyla karşılaştığımız" *sosyolojik* yeniden saptaması olduğu için bu filmler önem taşır. Akad'a göre, "Bir ormana geldiklerinin bilinci içinde göç eden" insanların "yırtıcı ve kırıcı"lığını, tutunmak için aile içinde de olsa "birbirlerinin etini rahatlıkla yiyebilen"lerin öyküsü "Düğün"de olduğu gibi, Güçhan'ın altını çizdiğince "kentin çekiciliğinde, eğlence tüketim olanakları değil, kentin marjinal işlere olanak veren istihdam yapısı" olduğu için, üzerinde durulur. Aslında zincirin halkalarını birbirine bu gerçekçilik çizgisinde ustalıkla bağlamıştır Akad, "Gelin"ın öyküsünün sonunda "insan eti yiyen çevresi"ne başkaldıran Meryem ve eşi işçileşmeyi tercih etmiştir... Üçüncü ve sonuncu

öykü/film “Diyet”te artık fabrikada çalışan insanların kendi sınıfsal konumu keşfetme sürecinde anlatılacaklar vardır.

Evet, Akad’ın “uyanık görülen düşler”i, yapmak istediklerine karşı duyarsız kalmayan ve gerçekleştiren bir yazarın/en çok da bu/ görsel-işitsel dünyadaki yolculuğu. Bilinmeze değil, bilinene doğru giden, bir yolcunun uğradığı duraklar, filmler, belki yarın sosyolojik bir Türkiye’yi okuma tablosunun içine yerleştirilebileceği gibi, şu artık yitik yaşamımızın izlerini görebileceğimiz son yerleri bize armağan eden beyaz perdenin birkaç adından biri. İşte bu nedenle Akad, bu ülke/sinema gerçekliğimizin gerçeküstücüsüdür...

- **19 Kasım 2011 günü kaybettiğimiz Ömer Lütfü Akad’ın anısına, saygıyla.**

KAYNAKLAR

AKAD, Lütfü Ömer (2004) , *Işıkla Karanlık Arasında*, İstanbul: T. İş Bankası Yayınları

GÜÇHAN, Gülseren (1992) , *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları

KAYALI, Kurtuluş (1994), *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Ay Yıldız Yayınları

MAKAL, Oğuz (1994), *Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı-Sinemada Yedinci Adam*, İzmir: Ege Yayıncılık

SCOGNAMILLO, Giovanni (1988), *Türk Sinema Tarihi II*, İstanbul: Metis Yayınları

<http://www.gazetevatanemek.com/>

