

Yeşilçam'da Bir "Romancı" Yönetmen: Lütfi Akad

Mesut BOSTAN*

Öz

Bu yazıda Lütfi Akad'ın sinema düşüncesini roman türüyle olan ilişkisi üzerinden değerlendirmeye, onun düşüncesinin ve filmlerinin oluştuğu Yeşilçam sineması içerisindeki konumunu ortaya koymaya ve Akad sineması ile Yeşilçam arasındaki ilişkileri göstermeye çalıştım. Bunun için de Walter Benjamin'in *Hikaye Anlatıcısı* metninde hikaye anlatıcılığı ile romancılık arasında kurduğu karşıtlığı Yeşilçam sinemasının ana akımını üretenler ile Akad arasındaki ayrımı çözümlmek için kullandım. Buna göre Yeşilçam sinemasında ana akım melodramatik bir tasavvur ekseninde gelişirken Akad'ın sinema anlayışında roman düşüncesi her zaman önemli yer tutmuştur. Sinemanın romanın bir türü olması gerektiğini düşünen bir "romancı" yönetmen olarak Akad, sinema alanında Yeşilçam'ın hikaye anlatıcılarından farklı bir konum elde etmiştir. Bu konum ona entelektüel saygınlık sağlasa da aynı zamanda onun Yeşilçam kolektifi içerisinde yalnız bir figüre dönüşmesine de sebep olur. Yeşilçam sinemasının oluşum, gelişim ve olgunluk dönemlerinde Yeşilçam'ın şartlarına göre Akad'ın konumu da farklılaşmıştır. Akad bu farklılaşmalara kendi tekamülü içerisinde farklı karşılıklar üreterek sinema kariyerini oluşturmuştur. Bu da önceleri oluşum aşamasındaki Yeşilçam dahilinde bir sinema dili kurmak, politik atmosferin yoğunlaştığı süreçte romansal gerçekçilik üzerinden eleştirel bir söylem geliştirmek ve nihayetinde sinemanın olgunluk döneminde bu dil ve söylem yoluyla Türk insanının dramını anlatmak şeklinde tezahür eder.

Anahtar Kelimeler: Lütfi Akad, Yeşilçam Sineması, Gerçekçi Roman, Hikaye Anlatıcılığı, Türk Sineması Sosyolojisi.

* Arş. Gör. Dr., Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Orcid: 0000-0002-3770-3557.

A “Novelist” Director in Yeşilçam: Lütfi Akad

Mesut BOSTAN

Abstract

In this article, I tried to evaluate Lütfi Akad’s cinema thought focusing on his ideas about the novel and its potential in cinema, locate his thought and films in Yeşilçam cinema, and explain the relations of Akad’s cinema with the rest of the Yeşilçam. I used Walter Benjamin’s antagonism between storyteller and novelist in *The Storyteller* to analyze the relationship between Yeşilçam’s mainstream and Akad’s cinema. Where popular Yeşilçam cinema emerges from the melodramatic imagination, Akad’s films have a novelistic discourse. Akad, a director who sees cinema as a form of the novel, has a different position from the storytellers of Yeşilçam within the field. His position provides intellectual prestige but also turns him into a lonely figure against the Yeşilçam collective. In the formation, development, and prime periods of Yeşilçam, Akad’s position fluctuates related to the circumstances of the cinema. On the other hand, Akad gave artistic responses to these changes in the scope of his personal development and made his cinema career. By creating a cinema language within Yeşilçam, developing a critical discourse inspired by the novelistic realism against the politicization of cinema, and finally using this language and discourse to narrate the drama of Turkish people.

Keywords: Lütfi Akad, Yeşilçam Cinema, Realist Novel, Storytelling, Sociology of Turkish Cinema.

Giriş

Bir Aşk İki Hayat (2019) filminde Lütfi Akad'ın *Kader Böyle İstediyi* (1968) filmi hikaye içerisinde önemli bir unsur olarak kullanılır. *Bir Aşk İki Hayat*, Türk dizilerinin melodramatik anlatısını sinemaya uyarlayarak başarılı olmayı hedefleyen bir film olarak nitelenebilir. Bu açıdan Türk sinemasına hakim olan melodramatik muhayyileyi sadeleştirmeyi bir estetik tavır haline getiren Akad'a yapılan referans ilginçtir. Filmde karakterlerin projeksiyon makinesinde *Kader Böyle İstediyi* filmini seyrettiğini görürüz. Karakterlerden biri yönetmendir. Reklam filmleri çeker. Ama bir yandan da uluslararası film fonlarına başvurarak uzun metraj film (bir "sanat filmi" olduğu tahmin edilebilir) çekmenin yollarını aramaktadır. Ancak işler yolunda gitmeyince koleksiyon değeri olduğu anlaşılan *Kader Böyle İstediyi* filminin kopyasını müzayedede satmak zorunda kalır. Sanatı için mücadele eden romantik sanatçı klişesini "Kadıköy hayat tarzı" merkezinde anlatan film, bunu tam da yönetmenin sıdkının sınırlı olduğu reklam filmlerinin estetiği ile yapar. Dolayısıyla filmin hikayesi ile üslubu arasında bir çeşit uyumsuzluk vardır. Bu da filmdeki Akad referansının anlamını muğlaklaştırır. Peki, düpedüz ana akım bir seyirciyi hedefleyen bu yapım Yeşilçam bünyesinde ana akımın kıyısında kalmayı tercih ettiğini bildiğimiz Lütfi Akad'dan ne ister? Bu soruyu, ilk anda akla gelebileceği gibi, filmin *Kader Böyle İstediyi* üzerinden bir Yeşilçam nostaljisi devşirme istediği yorumuyla cevaplamak makul görünür. Ancak filmde yönetmenin aşık olduğu karakterin de filmi izlemeyi bitirdiklerinde ifade ettiği gibi *Kader Böyle İstediyi*'nin "mutsuz son"u onu Yeşilçam'ın ana akım melodramlarından ayırır. Yani filmin üretmek istediği Yeşilçam nostaljisinin masalsılığı ile *Kader Böyle İstediyi*'nin trajik hissiyatı çelişir. Yine de *Bir Aşk İki Hayat* tam anlamıyla mutlu sonla bitmediği için bir bakıma Akad'ın filmi ile mutabık gibidir. Piyasaya direnen yönetmen karakteri de Akad'ın Yeşilçam içerisindeki macerası ile bir şekilde ilişkilendirilebilir. Ancak *Bir Aşk İki Hayat*'a hakim olan reklam filmi estetiği Akad'ın savunduğu sadelik estetiğine bariz bir şekilde terstir. Akad ana akıma en çok yaklaştığı *Kader Böyle İstediyi* de bile filmi ana akım Yeşilçam melodramlarından hem biçim hem de içerik açısından farklılaştırmaya çalışır. Diğer yandan *Bir Aşk İki Hayat*'ın yönetmeninin ne biçim ne de içerik açısından böyle bir niyeti yok gibidir. Dolayısıyla filmdeki *Kader Böyle İstediyi* alıntısını anlamlı bir atıftan ziyade bir yanlış anlama olarak değerlendirmek daha mantıklı görünmektedir. Zaten *Bir Aşk İki Hayat*'ın yabancı bir filmde birebir uyarlama olduğu dikkate alındığında, filmin yönetmeninin bir Türk filminin sessiz izlendiğinde dahi Türk filmi olduğunun anlaşılması gerektiğini düşünen Akad'la aynı sularla yüzdemediği açıktır.¹

1 Âlim Şerif Onaran ve Lütfi Ö. Akad, *Lütfi Ö. Akad*, İstanbul: AFA Yayınları, 1990, s. 124.

Lütfi Akad hakkındaki yaygın kafa karışıklığı biraz da Akad filmlerinin yeniden dolaşıma sokulması sürecindeki çelişkili tutumdan kaynaklanır. Yeşilçam sonrası dönemde Yeşilçam'ın mutenalaştırılması söz konusu olduğunda Akad'ın filmleri Yeşilçam içerisindeki ayrıksı konumlarına rağmen öne çıkarılmıştır. Bu anlamda *Vesikalı Yarım* (1968), benzeri nadir görülen bir şekilde tek başına bir kitabın konusu olur. Film, Yeşilçam melodramlarının birçok unsurunu bünyesinde barındırır da bunları minimalist bir üslupla ve melodramatik tamamlanmışlık hissine karşıt bir hissiyatı anlatmak için kullanır. Bir bakıma Yeşilçam melodramının Akad tarafından tersine çevrilmiş halidir *Vesikalı Yarım*. Akad'ın filmlerine de damgasını vuran dünya görüşü melodramatik muhayyile ile zıtlık içerisinde. O halde Akad'ın Yeşilçam melodramı gibi muhkem bir söylemi bile kendi amaçları uğruna işletebilen bu dünya görüşü tam olarak nedir? Bu sorunun cevabı için Walter Benjamin'e başvurabiliriz. Benjamin'in *Hikaye Anlatıcısı*'nda hikaye anlatıcılığı ile romancılık arasında yaptığı ayırım, Yeşilçam ile Akad sineması arasındaki farklılığı anlamak için de kullanılabilir.² Nitekim Savaş Arslan, bir yazısında Yeşilçam filmleriyle Yeşilçam sonrası "yeni Türkiye sineması" eğilimi arasındaki farklılığı Benjamin'in bu karşılaştırması üzerinden ortaya koyar. Yeşilçam'ı hikaye anlatıcısına benzetirken, güncel sinemadaki yeni eğilimin bu pratikten bir kopuşu ifade ettiğini söyler.³ Arslan'ın değerlendirmesinden yola çıkarak Türk sinemasında modernist eğilimin Benjamin'in romancılığa atfettiği zihniyetle ilişkisi kurulabilir. Arslan, farklılaşmayı Yeşilçam sonrası süreç ile tarihlendirir. Ancak bunun erken örneklerini bulmak da mümkündür. Yeşilçam sinemasıyla paralel bir şekilde Lütfi Akad gibi dönemin entelektüel yönetmenlerinin başını çektiği modernist bir eğilim de gelişmiştir. Akad, bu bağlamda roman düşüncesinden ve roman alanındaki tartışmalardan yoğun olarak etkilenmiştir. Bunun ötesinde romansal bir sinemayı savunmuş ve filmleriyle de giderek sineroman olarak ifade edilebilecek bir sinema ortaya koymuştur. Böylelikle de Yeşilçam'ın zanaatkar senaristlerinin hikaye anlatıcılığından romancı duyarlılığı ile ayrılmıştır.

Lütfi Akad, bir yönetmen olarak her zaman Yeşilçam sinemasındaki hakim pratikten ayrı bir yerde durmuştur. Bu ayrılık *Vesikalı Yarım* gibi Yeşilçam'ın zanaatkar senaristleriyle çalıştığı örneklerde azalmışsa da bu filmlerde bile Akad

2 Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk: Seçme Yazılar*, Nurdan Gürbilek (der.), İstanbul: Metis Yayınları, 1993, s. 77-100. Benjamin hikaye anlatıcılığını geçmiş bir zihniyetin kalıntısı gibi görür. Hikaye anlatıcılığında merkezî olan deneyim aktarımıdır. Deneyim aktarımı ise modernlikle birlikte değer kaybetmiştir. Bunun yerini artık bilginin kurumsal biçimleri alır. Benjamin'e göre hikaye anlatıcılığının sonunun geldiğini asıl gösteren ise roman türünün doğuşudur. Hikaye anlatıcısının sonunda dinleyicisine vermek istediği bir hikmet vardır. Romancı ise modern hayatın hikmetsizliğini anlatır. Hikaye anlatıcılığı sözlü kültüre dayanır. Hikaye anlatıcısı her zaman bir cemaatin üyesidir. Romancı ve roman okuru ise kendi ortamlarında yalnızdır. Kitapla baş başadırlar.

3 Savaş Arslan, "Tootsie Meets Yeşilçam: Narration in Popular Turkish Cinema", *Storytelling in World Cinemas*, New York: Columbia University Press, 2012, s. 25-33.

sinemasının ayırt edici özelliklerini görmek mümkündür. Akad, sinema kariyerinin başından itibaren Türk sineması için görsel bir dil oluşturmaya çalışır. Akad'ın film dili arayışı her zaman Yeşilçam'ın geleneksel görsel kodlara dayanan film dilinden farklılaşma yönünde olmuştur. Öte yandan filmlerinin senaryolarını genelde kendisi kaleme alan Akad, diyaloglarda da Yeşilçam senaristlerinin icadı olan süslü Türkçeyi kullanmaktan imtina eder. Genel anlamıyla Akad filmleri Yeşilçam'ın sözün gücüne yaslanan filmlerinden farklı olarak görsel anlatımı merkeze alır. Bülent Oran'ın Yeşilçam sineması için yaptığı tespit bu açıdan önemlidir. Oran, "Türk seyircisi filmi kulağıyla izler" der. Seyircilerin filme gitmeden önce diyaloglarını dinlediğini aktarır. Film dinleyerek kaba hatlarıyla anlayan seyirci daha sonra filmle girip girmemeye karar verir.⁴ Akad sinemasının Yeşilçam'dan ayrıştığı temel nokta da böylelikle filmlerin işitsel rejiminde ortaya çıkar. Filmleri "kulaklarıyla izlemeye" alışkın olan Yeşilçam seyircisi bir Akad filmi dinlediğinde onun ne anlattığını anlamayabilir. Belki sadece izlediği filmin alışlageldik bir Yeşilçam filmi olmadığını anlar. Bu durum aynı zamanda Akad'ın Safa Önal'la birlikte çalıştığı *Vesikalı Yarım* gibi filmlerinin neden geniş seyirci kitlesiyle daha rahat ilişki kurduğunu ve nihayetinde bu filmlerin Yeşilçam sinemasının tipik örnekleri olarak algılandığını da açıklar. Ancak bu filmlerin Yeşilçam sinemasıyla yaklaşması Akad sineması açısından ikincil bir olgudur. Akad bu filmlerde bile aslında görsel açıdan sadeliğe ve alan derinliğine dayanan kendine has bir film dilinin peşindedir. Benjamin'in romancısının bir mecra olarak romana (daha doğrusu kitaba) bağımlı olması gibi filmlerinde anlatımı sinemaya has imkanlarla ortaya koymaya çalışan Akad'ın filmleri de ayırt edici özelliklerini sinema perdesinde gösterir. Dolayısıyla Akad sineması Yeşilçam'ın dayandığı sözün gücüne dayanmaz. Bu sinemanın seyircisine ulaşmayı hedeflediği asıl kanal görselliktir. Böylelikle Akad sinemayı edebiyat, tiyatro ve müzik gibi alanlardan özerk bir alan haline getirmeye çalışır.

Bir Sinema Dili Kurmak

Lütfi Akad'ın sinema alanında auteur bir yönetmen olarak temayüz etmiştir. Kurtuluş Kayalı'nın *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması* kitabında Akad ile ilgili yaptığı değerlendirmeler Akad sinemasının auteur yaklaşımı çerçevesinde iyi bir analizini sunar.⁵ Bu noktada Akad'ın auteurlüğünü ortaya koyduğu şartlar Yeşilçam sinemasının eski dönem sinemasından bağımsızlaşma eğilimi tarafından belirlenmiştir. Yeşilçam sineması kendi dilini geliştirmeye çalıştığı bir dönemde piyasada yeni bir yönetmen olan Akad da "sinema ile düşünmek" şeklinde ifade ettiği bir dil arayışı içerisindedir.⁶ Akad'ın sinema yönetmenini sanatçı olarak

4 İbrahim Türk, *Senaryo Bülent Oran*, İstanbul: Dergah, 2004, s. 219.

5 Kurtuluş Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi*, Ankara: Deniz Kitabevi, 2006.

6 Lütfi Akad, "Sinemaya Dair", 5 *Sanat*, Ağustos 1950.

konumlandırmaya çalışan bu yazısında bir bakıma “Yeni Dalga” yönetmenlerinin 50’li yıllarda geliştirecekleri auteur yaklaşımına benzer bir tavır görülmüştür. Zaten ilerleyen yıllarda Akad sinema üzerine kaynak arayışına girdiğinde *Cahier du Cinema* dergisini takip etmeye başlayacaktır.⁷ Akad’ın sinema dili arayışında bu açıdan yönetmen merkezli bir gündemin izleri hakimdir. Bu da Benjamin’in bireysel sanatçı olarak romancı portresiyle paraleldir. Diğer yandan Yeşilçam sineması ana akım bir anlayışın en gelişkin örneklerini verdiği senarist merkezli bir sinema olacaktır. Yeşilçam sinemasının ana akımını kuran zanaatkar senaristler ise Benjamin’in cemaatin organik bir parçası olarak resmettiği hikaye anlatıcılarına benzer. Bu ayırım başlarda tiyatroculara karşı ortak bir mücadele içerisinde olan Akad gibi Yeşilçam auteurleri ile Yeşilçam yapımcıları arasında işbirliğini sarsacak bir durum olmasa da Yeşilçam sineması kurumsallaştıkça bu değişir. Zamanla Akad gibi yönetmenler Yeşilçam’da zanaatkar yönetmenlerden kültürel statü olarak üstte ama aynı zamanda da ana akım sinemanın işgal ettiği merkezin kıyısında konumlandırılır. Yine de Akad’ın Yeşilçam’ın gelişim yıllarında önemli bir rol oynaması ve aynı zamanda auteur bir yönetmen olarak sinemaya dair düşüncelerini hayata geçirebilmiş olması önemlidir. Bu iki durum birbiriyle doğrudan ilişkilidir. Geçmişte sinema üzerinde bir üst sanat olarak yer işgal eden tiyatroya karşı sinema alanının özerkleştiği Yeşilçam sinemasının gelişim döneminde edebiyat önemli bir rol oynar. Bir bakıma sinemada tiyatro etkisine karşı sinemacılar edebiyattan güç devşirme yolunu tutar. Bu noktada kültürel sermayesinin yanı sıra edebiyata olan vukufiyeti Akad’ın hızlı bir şekilde sinema alanında parlamasına olanak tanır. Akad bu dönemde bir yandan Avrupa sinemasındaki güncel eğilimleri takip ederken bir yandan da edebiyatta gerçekçi roman fikrinin etkisi altındadır. Bu açıdan zihni modernist tahayyüle yatkındır. Sinemada bir dil geliştirerek sinemayı sanat katına yükseltmek bu tahayyülün temel meselelerinden biridir. Akad’ın sinemaya girdiği 50’li yılların ilk yarısında Hürrem Erman ve Osman Seden gibi sinemacılar da teatral sinemaya karşı yeni bir sinema dili geliştirmenin peşindedir. Bu noktada yolları Akad ile kesişir. Erman ve Seden, sinemada daha popüler bir anlatımın peşinde oldukları için Akad’ın ikisiyle de ortaklığı verimli ama kısa vadeli olur. Erman bu yıllarda Türk edebiyatındaki romantik romanlardan uyarlamalar yoluyla Yeşilçam’ın ana akım melodramını kurumsallaştırırken Seden de Hollywood’un film noir başta olmak üzere farklı türlerini yerelleştirerek Yeşilçam’ın ana akımının diğer parçalarını oluşturur. Diğer yandan bu süreçte Akad’ın aklındaki edebiyattan ilham alan

7 Lütfi Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 12-13. Akad’ın anıları hem kendi sinema kariyerine hem de Türk sineması tarihine ışık tutar. Aynı zamanda Türkiye’ye dair bir kültür sosyolojisi metni olarak da okunabilir. Bu konuya dikkat çeken bir çalışma için bkz. Sezen Güruf Başekim, “Lütfi Ö. Akad’ın *Işıkla Karanlık Arasında* Kitabı Kültürel Bir Metin Olarak Okunabilir mi?”, *Türk Sineması: Toplumu Şekillendirmenin, Toplum Tarafından Şekillendirilmenin Sosyolojisi*, İstanbul: Bibliyotek, 2017, s. 155-177.

sinemanın alıcısı azdır. Bu yüzden tiyatro etkisinden bağımsızlaşma görevini yerine getirdikten sonra Erman ve Seden'in Akad sinemasıyla ortaklığı bozulur. Akad bu ortaklıkların ardından *Vurun Kahpeye* gibi tiyatro etkisinden sıyrılmış ve *Kanun Namına* gibi kamerayı sokağa indirmiş iki önemli filmin yönetmeni olarak sinema ortamında saygın bir konuma sahiptir. Ancak bu konumda yeni gelişen Yeşilçam sinemasının ana akımının dışında Benjamin'in romancısı gibi yalnızdır.

Akad'ın sinema alanı içerisindeki yalnızlığı onu daha geniş manada yönetmenin yalnız bir insan olduğu düşüncesine ulaştırır. Akad, anılarında bu durumu bir kader gibi anlatır ve benimser. 1960'lı yıllarda sinema eleştirmenlerinin yaygınlaştırdığı "Film kolektif bir iştir" sözüne de bu açıdan karşı çıkar. Yönetmenin bütün filmin sorumluluğunu sırtında taşıdığını söyler.⁸ Bir bakıma bu sorumlulukla birlikte film üzerindeki yaratıcı tasarrufun yönetmene ait olduğu görüşünü dillendirir. Bu da açıkça Yeni Dalgacıların auteur yaklaşımıyla paraleldir. Auteur yönetmen popüler sinemanın hikaye anlatıcısı zanaatkar yönetmenlerinin aksine modernist bir figürdür. Yeşilçam'da da 50'li yıllarda kolektif bir biçimde üretilen popüler anlatının dışında ürünler vermeye çalışan Akad da sinemaya dair modernist bir tahayyüle sahiptir. Bu tahayyülün de merkezinde filmin yaratıcısı olarak sanatçı yönetmen yer alır. Ancak bu yaklaşım kendi mantığını geliştiren Yeşilçam sinemasıyla uyum içerisinde değildir. Yeşilçam kolektif yönü ağır basan bir alandır. Akad anılarında genç bir yönetmen olarak kültürel sermayesinin yüksekliğine rağmen oyuncular, kameramanlar, görüntü yönetmenleri, hatta seslendirmeciler tarafından otoritesinin tartışıldığını aktarır.⁹ Sinemaya dair kitabî kaynakların henüz ortada olmadığı bir ortamda Akad, alan içerisindeki diğer figürlere karşı rüştünü sinemaya dair bilgi ve görgüsünün yanı sıra gerçekleştirdiği film duygusu yüksek eserler ile ispat eder. Gelişim halindeki Yeşilçam sinemasında Akad'ın önünde benzer yaklaşıma sahip bir örnek olarak yakın arkadaşı olan Şakir Sırmalı vardır. Ancak Sırmalı entelektüel bir yönetmen olarak Akad'ın sinemaya girişinde örnek olurken sonraki yıllarda sinema alanında içine girdiği tartışmalar ve nihai olarak da yönetmenliği bırakmasıyla da neyin yapılmamasına dair örnek teşkil eder. Sırmalı 50'lerin sonunda *Kamelyalı Kadın* filmi yüzünden sinema eleştirmenleriyle ters düştüğünde Metin Erksan bile bir yönetmen olarak bu tartışmada eleştirmenlerin yanında yer alır. Sırmalı'nın kendi sinema anlayışını ortaya koymaya çalışırken sinemada bu şekilde yalnızlaşması Akad üzerinde de etkili olmuştur. Nitekim Akad, söz konusu tartışmada farklı saflarda olmalarına rağmen Sırmalı ile Erksan'ı birbirine benzetir. İkisinin de "büyük hayalci dehaler" olduklarını söyler. Başka bir ortamda büyük sinemaclar olabilecekken Türkiye'de sinema ortamında istediklerinin büyük bir bölümünü gerçekleştirmeden sinemayı

8 Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, s. 29-30.

9 Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, s. 86.

bırakmak zorunda kalmışlardır.¹⁰ Akad'ın sinema kariyeri de *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Dişet* (1974) filmlerinin oluşturduğu "Göç Üçlemesi" sonrasında film yapma imkanı bulamamasıyla sona ererken Erksan ve Sırmalı'dan biraz daha şanslıdır. En azından uzun bir müddet üzerine düşündüğü bu üçlemeyi hayata geçirebilmiştir. Bu açıdan Akad'ın hayalciliği onlardan daha mutedildir. Yine de *Işıklı Karanlık Arasında*'nın epigrafına çektiği şu ifadeler onun bu konudaki hissiyatına ışık tutacak mahiyettedir: "Hiçbir şey çocuğun hayal dünyasına benzemez. Hep çocuk kalmak istedim. Kaldım da."

Akad'ın 50'li yıllarda sinema alanındaki gelişmede önemli rol oynayabilmesinin nedenlerinden biri de onun roman türüne olan vukufiyetidir. Bu dönemde sinema alanında tiyatro etkisi kırılırken onun yerine metin ve estetik değer kaynağı olarak roman ikame edilir. Akad da bu süreçte nitelikli edebiyat uyarlamaları için aranan bir isim olur. Hürrem Erman ve Sezer Sezin'in yeni bir yapımcı ve yeni bir oyuncu olarak yapacakları ikinci filme (ilkini Seyfi Havaeri yönetmiş ancak yarım bıraktığı filmi Akad tamamlamıştır) yönetmen olarak Akad'ı seçmeleri bir tesadüf değildir. Tiyatrocuların hakimiyetindeki eski sinema düzenine karşı ikili, Akad'ı muhtemelen biraz da Galatasaraylı ve üniversite mezunu olmak gibi o yıllar için seçkinlik alametlerini taşıdığı için tercih ederler. Dönemin nitelikli edebiyatının bir örneği olan *Vurun Kahpeye* romanını filme uyarlamak için Halide Edip'in kapısı çalındığında Akad gibi bir figürün itimat telkin edeceğini düşünmüş olmalıydılar. Bu konuda Akad'ın sinema kadar roman bilgisine de güvendikleri açıktır. Tahmin ettikleri gibi Halide Edip, Akad'ın yazdığı senaryoyu beğenir. Sonrasında *Vurun Kahpeye* gişede başarılı olduğu kadar aydınlar nezdinde de iltifatla karşılanır. Bu filminden sonra Hürrem Erman, Akad'a, çekimleri Bağdat'ta yapılan *Tahir ile Zühre* (1952) ve *Arzu ile Kamber* (1952) filmlerini çektirir. Akad anılarında Erman'ın bu filmlerle alaturka müziklerle desteklenen gözü yaşlı Arap melodramlarını Sezer Sezin'in ise Hollywood'un oryantal filmlerinin görselliğini hedeflediğini söyler.¹¹ Ancak Akad'ın elinde bu "halk hikayeleri" trajik anlatılara dönüşür. Biraz da bu sebeple Erman ve Sezin'in hedefledikleri şekilde geniş seyirci kitlesine ulaşamaz. Başarısızlığın faturasını Akad'a kesen Erman onunla yollarını ayırır. Sonrasında dönemin çok satan aşk romanlarını uyarlama yoluna giderek Yeşilçam'ın ana akım anlatılarından birinin yaratımında rol oynayacaktır. Akad ise ana akım melodramlardan farklı ve daha romansal bir anlatının peşine düşecektir.

Romansal Gerçekçiliğin Peşinde

Lütfi Akad'ın Hürrem Erman'la yollarını ayırmasından sonra *Vurun Kahpeye* filmindeki başarısından etkilenen ve sinema alanına girmek isteyen Osman Seden ona işbirliği teklifinde bulunur. Seden bu dönemde film ithalatı işi yaptıkları aile

¹⁰ Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, s. 42-43.

¹¹ Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, s. 121.

şirketinin patronu olan amcasını yapımcılığa ikna etmeye çalışmaktadır. Yeni bir başlangıç için Akad'ın sinema bilgisi ve kültürel sermayesi ona da güven vermiş olmalıdır. Seden de bir bakıma Erman gibi sinemada tiyatrocunun etkisini kırmayı ve tiyatrocularla çalışma alışkanlığına sahip mevcut yapımcı şirketlerine karşı alanda avantajlı duruma geçmeyi amaçlar. Ancak Seden'in hedefi melodramatik bir anlatıdan çok Hollywood'da İkinci Dünya Savaşı sonrası yaygınlık kazanan film noir'lar gibi filmler çekmektir. Bu noktada Akad ile Seden işbirliğinin ilk ürünü olan *Kanun Namına* (1952) işlek kurgusuyla hem sinema seyircisini hem de eleştirmenleri tatmin eder. *Kanun Namına* gerçek bir hikayeden yola çıkması ve kamerayı sokağa indirerek gündelik yaşantıyı filme fon kalması sebebiyle gerçekçilik açısından da Türk sinemasında bir dönüm noktası teşkil eder. Akad sinemada gerçekçilik yönünde eğilim göstermekte yalnızca değildir. Aynı yıl vizyona giren *Karanlık Dünya* (1952) ile Metin Erksan da Anadolu köyünü daha önce olmadığı şekilde gerçekçi bir söylemle resmederken uzunca bir süre aydınların sinema alanına dair ilgilerinin odaklarından birini teşkil edecek gerçekçiliğin Akad ile beraber öncüsü olur. Ancak *Kanun Namına*'da başarıyla hayata geçirilen aksiyona dayalı anlatım Akad'ın filmografisinin ileriki dönemlerinde sadelik adına terk edeceği bir unsur olur. Seden'le verimli geçen işbirliklerinin bir yerde son bulmasının sebebi de muhtemelen Akad'ın benimsediği bu sadelik estetiğidir. Seden, Akad'la birlikte gerçekleştirdikleri bir dizi alaturka noir ve macera filmini daha da geliştirerek Türk sinemasında ana akımın önemli bir parçası haline getirir. Akad ise *Kanun Namına*'nın başında kendini bir roman kahramanı gibi tanıtan "drama düşmüş" insanların hikayelerine odaklanır. Ancak Seden'den farklı olarak görsel aksiyonu temel almayı bırakıp dramatik aksiyona yönelir. Akad'ın ana akımın iki ustasıyla yolunu ayırmış olması onun alandaki saygın ama marjinal konumunu perçinler. Artık daha çok saygınlığa uygun bir biçimde edebiyat uyarlamaları için tercih edilen bir yönetmen haline gelir. Bu bir yandan da onun dramatik aksiyon için roman söylemine yönelmesiyle de koşutluk içerisindedir.

Akad'ın roman ilgisi okurluk düzeyinde kalmayıp eleştirel bir boyut da taşır. Orhan Hançerlioğlu gibi yakın arkadaşı olan bir romancıyla roman üzerine tartıştıkları anlaşılmaktadır. Zira, Hançerlioğlu'nun *Ekilmemiş Topraklar* (1954) isimli romanının yazılış sürecinde etkisi olduğunu söyler. "Konusu beni çok ilgilendiriyordu" dediği roman Anadolu'da köylü bir ailenin yüz yıllık hayatını anlatır. Akad bahsi geçen romanı filme de almak ister. Ama komünist bir film yaptığı sayıya yayılınca projeyi bırakmak zorunda kalır.¹² Akad'ın tarihe ve toplumsal tecrübeye ilgisi bu bağlamda gerçekçi roman yaklaşımı ile örtüşür. Anadolu insanının tarihsel tecrübesini anlatmak onun sinemada yapmaya çalıştığı bir özet olarak düşünülebilir. Daha sonra *Tanrının Bağışı Orman*'dan (1964) başlayarak zirvesini "Göç Üçlemesi"nin oluşturduğu filmleriyle bunun somut örneklerini

12 Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, s. 178-79.

de verecektir. Akad'ın sinema vesilesiyle tanıştığı ve birçok filmin senaryosu için birlikte çalıştığı Orhan Kemal'le ilişkisi de roman konusundaki düşüncelerine dair bir veri olarak okunabilir. Sonraları “Göç Üçlemesi”ne kaynaklık edecek bir gazete haberi üzerinden Akad, Orhan Kemal'le birlikte bir senaryo çalışması gerçekleştirir. Ancak Akad ortaya çıkan metni film için yeterli görmez. Orhan Kemal'in bu metni roman haline getirmek için izin istemesine ise olumlu yanıt verir.¹³ Orhan Kemal de *Gurbet Kuşları* adıyla yayımlanan bu romanı Akad'a ithaf eder. Akad'ın birlikte çalışırken düşündükleri “İstanbul'un Taşı Toprağı” başlığının değiştirilmesini roman için uygunsuz bulduğunu anlarız. Romanı da kendi yapmak istediği açısından tatmin edici bulmaz.¹⁴ Bu dönem aynı zamanda edebiyatın sinema için bir üst tür haline geldiği bir dönemdir. Dolayısıyla Akad'ın sinema için yetersiz bulunduğu bir fikrin roman olabileceğini düşünmesi hakim anlayıştan önemli bir farklılık içerir.

Buna rağmen Akad'ın yaptığı uyarlamalar yine de hakim anlayış tarafından değer görür. Yaşar Kemal'in bir hikayesinden uyarlanan *Beyaz Mendil* (1956) bunun en önemli örneklerinden biridir. Dönemin edebiyat kamusunun ön plana çıkardığı “köy romanı” türünün sinemadaki bir uygulaması olarak görülen film, sinema eleştirmenlerince övgüyle karşılanır. Ancak Akad'ın bu filmde yapmaya çalıştığı, bir üst sanat olarak edebiyatı kullanarak sinemaya değer aktarımında bulunmak değildir. Bu açıdan sadece bir “sahneye koyucu” gibi davranmaz. Filmin yarısının Yaşar Kemal'in sadece bir cümlesinden kaynaklandığını söyler.¹⁵ Akad serbest bir uyarlama mantığını benimser. Amaçladığı dramatik aksiyonu sinemanın imkanlarıyla yaratmaya çalışır. Bu açıdan François Truffaut'nun yönetmenin daha çok bir sahneye koyucu olarak konumlandırıldığı “edebi sinemaya” karşı yönetmenin otoritesini merkeze alan yaklaşımına benzer bir yaklaşım benimser.¹⁶ Edebiyat etkisini sınırlı tutarak sinemanın özerk bir alan olarak kendi imkanları üzerine düşünür. Dolayısıyla da dönemin sinema eleştirmenlerinin sinemada “nitelikli” işler yapmanın yolunun edebiyat uyarlamaları yapmaktan geçtiği yönündeki düşüncelerinden ayrılır. Yine de edebiyat uyarlamaları söz konusu olduğunda sinema alanındaki konumu ve *Beyaz Mendil*'in hem seyirci hem de aydınlar nezdinde başarılı oluşu Akad'ı öncelikli tercih haline getirir. Nitekim

13 Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, s. 331.

14 Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, s. 335.

15 Atilla Dorsay, Nezih Coş ve Engin Ayça, “Lütfi Ö. Akad'la Bir Konuşma”, *Yedinci Sanat*, Mart 1973, sy. 1, s. 24.

16 François Truffaut, “A Certain Tendency of French Cinema (Une Certaine Tendence du Cinéma Français)”, <http://www.newwavefilm.com/about/a-certain-tendency-of-french-cinema-truffaut.shtml> [Erişim Tarihi: 16.02.2021]. Truffaut 1954 tarihli bu makalesinde Fransız sinemasında edebiyat uyarlamalarından oluşan “kalite geleneği”ni eleştirir. Daha çok kaynak esere ne kadar sadık kaldığı üzerinden değeri ölçülen bu filmlerin senarist filmleri sayılması gerektiğini söyler. Bunlara karşı yönetmenin bir sanatçı olarak filme hakim olduğu yeni bir sinemayı önerir.

sinema alanının en büyük şirketi olan İpek Film, *Zümrüt* (1959) ve *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) gibi edebiyat uyarlamaları çekmek istediğinde Akad'a başvurur. Ancak Akad, bu iki filmde *Beyaz Mendil* kadar başarılı olamaz. Bunda muhtemelen İpek Film'in sinema alanındaki güçlü şirket profili ve bunun yanı sıra *Zümrüt*'ün şirketin sahibi olan İhsan İpekçi'nin romanından ve *Yalnızlar Rıhtımı*'nin ise o dönem ününün doruğunda bir edebiyatçı olan Atilla İlhan'ın metninden yola çıkması etkili olmuştur. *Yalnızlar Rıhtımı* sinema eleştirmenleri tarafından övülse de seyircide karşılık bulmaz. Akad'ın kendisi için bir dönüm noktası olduğunu ifade ettiği *Yalnızlar Rıhtımı*, bir sinema dili geliştirme çabasının hikayeden ve diyaloglardan bağımsız düşünülmemeyeceğini gösterir.¹⁷ Türk sineması bu süreçte nasıl anlatacağını öğrenmiştir. Şimdiki mesele ne anlatacağıdır. Ne anlatılacağı konusunda ise sadık edebiyat uyarlamalarının bir çözüm olamayacağı görülmüştür.

Türk İnsanının Dramı

Lütfi Akad, *Yalnızlar Rıhtımı* sonrası hikaye düzeyinde ne yapılabileceğine odaklanırken siyasi atmosferdeki bir değişim sinemayı da derinden etkiler. 50'li yılların sonlarında sinema alanındaki ekonomik daralma "yönetmen filmleri" olarak tabir edilen filmlere açılan krediyi ortadan kaldırmıştır. Ancak 27 Mayıs'la birlikte entelektüel planda yaşanan siyasileşme eğilimi sinemaya da yansır. Akad, bu süreçte *Karanlıkta Uyananlar* filminin yapımını gerçekleştirebilir. Filmin edebiyatçılar, politikacılar ve yazarlar tarafından tutulduğunu söyler.¹⁸ Akad'ın bu dönemde benzer eğilim içerisinde bir film yapmamış olması dikkat çekicidir. Hatta bu süreçte *Hudutların Kanunu*'na (1967) dek sinemaya film yapmayı bırakır. Bu durum muhtemelen Akad'ın "reçete getirmekten ziyade marazı teşrih edip düşündürmek"¹⁹ şeklinde özetlenebilecek olan sinema anlayışı ile dönemin politik sinema eğilimi arasındaki karşıtlıktan kaynaklanır. Bu dönemde sinema alanına giren Halit Refiğ, Akad'dan farklı bir şekilde politik sinemaya daha yakın bir profil sergiler. Daha sonraları aynı politik sinema baskısına "Ben kendim için film yapıyorum"²⁰ diyerek direnecek ve bu yüzden sinema eleştirmenleri tarafından eleştirilecek olan Metin Erksan bile kısmen toplumsal gerçekçilik olarak adlandırılan sinema akımı içerisinde değerlendirilebilecek filmler yapar. Diğer yandan politik sinema eğilimine uyumlu bir habitusa

sahip olan Vedat Türkali'nin bir senarist olarak Refiğ'in yanı sıra Ertem Göreç gibi sinema alanının tecrübeli ancak kıdemsiz bir yönetmeniyle gerçekleştirdiği

17 Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, s. 282.

18 Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, s. 404.

19 Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde*, s. 61. Kayalı'nın aktardığı bu ifade parçalar halinde Akad'ın şu söyleşilerinde bulunabilir: Lütfi Akad ve Hilmi Etikan, "Lütfi Akad'la Konuşma", *Yeni Dergi*, Aralık 1972, sy. 99; Atilla Dorsay, Nezih Coş ve Engin Ayça, "Lütfi Ö. Akad'la Bir Konuşma", *Yedinci Sanat*, Mart 1973, sy. 1, s. 18-27.

20 Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde*, s. 95.

filmler de bu dönemde öne çıkmaya başlamıştır. Aslında Akad da 1960'ların başında çekeceği tek filmin senaryosunda Türkali ile çalışır. Toplumsal gerçekçiliğin popülerlik kazandığı süreçte ilişkileri sürmesine rağmen Türkali ile yeniden çalışmaması Akad'ın politik sinemaya karşı tavrının bir göstergesidir.

Akad, politik sinemada dramatik açıdan bir zafiyet görür muhtemelen. Benzer bir yaklaşımı yine bir şekilde politik eğilimle ilişkili düşünülebilecek epik anlatılarla ilgili tavrında gösterir. O epik olandansa romansal olanın peşindedir. Akad'ın romansal olandan ne anladığı ise Yaşar Kemal'in *İnce Memed*'i hakkında yaptığı yorumdan çıkarılabilir. Ona göre bu metin roman değil destandır. Yaşar Kemal de "eski zamanların coşkun destancı halk şairidir".²¹ Yaşar Kemal'in folklorik metinleri dönemin aydınlarının köy romantizmine uygun düşmektedir. Ayrıca *İnce Memed*'in popülerleştirdiği eşkıya anlatıları dönemin sol siyasi düşüncesi ile yoğun bir alışveriş içerisinde. Akad ise *Beyaz Mendil*'in geçmişteki başarısına ve Yaşar Kemal uyarlamalarına yönelik aydınlar arasındaki ilgiye rağmen (ya da bu ilgi sebebiyle) uzunca bir süre ondan bir uyarlama yapmaya girişmez. Bunun yerine benzer konuları romansal bir anlayış içerisinde tasavvur eder. *Hudutların Kanunu* ve *Kızılırmak Karakoyun* gibi epik anlatıya uygun filmlerinde bile Akad asıl olarak karakterlerini toplumsal karşıtlıklar arasında "drama düşmüş" insanlar olarak kurgulamaya çalışır. Genelde epik anlatıların ideolojik aromasını oluşturan folklor bile onda toplumsal ilişkilerin bir ifadesi olarak anlam kazanır. Yine de Yeşilçam'ın prodüktör yönetmenlerinden Memduh Ün'ün, Yaşar Kemal'in *Ağrı Dağı Efsanesi* kitabını filme uyarlamak istediğinde, senaryosunu yazdırmak için bazı denemelerden sonra başvurduğu kişi Akad olur. Akad, Yaşar Kemal metinlerinin filme uyarlanmasının zor olduğunu onun şiirsel ifadelerini somutlaştırmanın sinemanın imkanlarını aştığını söyler. Benzer ifadeleri *İnce Memed*'in uyarlanması söz konusu olduğunda altına girdiği büyük baskıyı anlatmak için kullanır. Bu uyarlamanın gerçekleşmemesi Akad'ın üstünden büyük bir yükün kalkmasını sağlar. Öte yandan *Gökçe Çiçek* filminin hikayesi geldiğinde folklorun etkin rol oynayacağı bu filmin yapımına büyük bir özenle girişecek olan da kendisidir. Bu biraz da Akad'ın, folkloru, kaynağını geçmişten alan donuk bir kültür ögesi olarak değil de mevcut toplumsal yapının mantığını açıklayacak kültürel bir süreklilik içerisinde düşünmesinden kaynaklanır.²²

21 Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, s. 552.

22 Cemal Süreya, "Folklor Şiire Düşman", *Şapka Dolu Çiçekle: Toplu Yazılar I*, İstanbul: YKY, 2006, s. 192-94. Süreya, 1956'da kaleme aldığı bu yazıda o dönem şiirde folklorik ifadelerin yaygın kullanımına karşı poetik muhayyileyi savunur. Ona göre, "Halk deyimlerinin havası şiirin kanat çırpmasına imkan vermeyecek kadar dar bir havadır." Lütfi Akad'ın Yaşar Kemal metinlerinin sinemaya aktarımına dair ifade ettiği zorluklar da benzer bir bağlama oturur. Akad'ın da Süreya'nın da peşinde oldukları modernist tasavvur ile folklorun kendi mantığını dayatan havası arasında bir uyumsuzluk vardır.

Şimdiye kadar Akad'ın sinema anlayışında roman düşüncesinin ayrıcalıklı olduğunu gördük. Bunu Fransa'da sinema ile romanı birleştirme düşüncesiyle filmler çeken romancı Alain Robbe-Grillet'nin sineması hakkındaki görüşlerinden de anlayabiliriz. Akad, onun İstanbul'da çektiği *L'immortelle* (1963) filminin prodüksiyon işlerine yardımcı oluşunu anlatırken bu vesileyle sinema anlayışını önemse de filmlerini sevemediğini ifade eder. Seyirciyi yok sayan bir sınıfsal kibir vardır ona göre bu filmlerde.²³ Akad için sinemada seyirci çok önemlidir. *Yalnızlar Rıhtımı* tecrübesi sinemada seyirciyi hesaba katmayan bir filmin ne kadar özenilmiş olursa olsun maksadını yerine getirmediğini ortaya koymuştur. Bunun yanı sıra Türk sinemasının seyircisi onun kültürüne güvendiği bir topluluktur. Yeşilçam auteurlerinin diğerlerinde olduğu gibi Akad için de sinemada seyirci, dönüştürücü olmuştur. Erken dönem modernizmini daha olgun bir noktaya taşıyan halkın kültürü ile olumlu bir alışveriş içerisinde olma çabası *Tanrının Bağı Osmalı*'dan itibaren onun sinemasında popülist bir ifadeye kavuşur. Diğer yandan Robbe-Grillet'nin *L'immortelle*'de denediği "sineroman" yaklaşımı sinemanın anlatı sanatı olduğunu düşünerek romanın imkanlarını sinemaya getirmeye çalışan Akad'ın anlayışı ile paraleldir.²⁴ Sinema kariyerinin erken dönemlerinden itibaren romancılarla yakın bir çalışma içerisinde olan ve onlarla ilişkilerinde roman düşüncesine derin bir vukufiyeti olduğu anlaşılan Akad da filmlerinde romansal bir anlatı ortaya koymaya çalışır. Akad sinemasının 60'lı yıllardaki gelişimini yakından takip eden bir eleştirmen de onun yazamadığı romanların filmini çektiğini söyler.²⁵ Gerçekten de "her şeyiyle ilk Türk filmi" diyerek bir dönüm noktası olarak ifade ettiği *Hudutların Kanunu*'ndan itibaren Akad filmlerinde karakter derinliği ve ilişkileri açısından modern romanlarla boy ölçüşebilecek anlatılar ortaya koymaya başlar. Bu noktada Akad'ın filmleri Yeşilçam'ın epik geleneğinden farklılaşır. Yılmaz Güney'in kendisine getirdiği kaçakçı hikayesindeki kahramanlık anlatısını Akad, hikayenin geçtiği coğrafyada yaşayan insanların sosyal ilişkileri çerçevesinde gerçekçi bir drama dönüştürür.²⁶ Akad'a göre dram "yaşamsal bir anda insanların yakın ilişkileri arasında var olan gerilimin özel biçimi"dir. Étienne Souriau'nun *İki Yüz Bin Dramatik Durum* adlı kitabına atıfla ifade ettiği bu anlayış onun dramatik yaklaşımını özetler. Öte yandan her ne kadar dramı temel alsın da onun sineması Yeşilçam melodramının aşırı biçimlerinden ayrışır. Ona göre dram hayatta her zaman ortaya çıkabilir. Bunun için dramatik durumları "yürekler acısı bir hale dönüştürmeden" "hoşgörülle kabullenmek" gerekir. Dolayısıyla Akad filmlerinde dramatik durumun en keskin

23 Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, s. 340.

24 Jean V. Alter, "Alain Robbe-Grillet and the 'Cinematographic Style'", *The Modern Language Journal*, 1964, c. 48, sy. 6, s. 363-66, <https://doi.org/10.2307/320809> [Erişim Tarihi: 16.02.2021]; Onaran ve Akad, *Lütfi Ö. Akad*, s. 207-208.

25 Onaran ve Akad, *Lütfi Ö. Akad*, s. 208. Akad, burada eleştirmenin ismini vermez. Ama bu eleştirmen Ali Gevgilili'dir.

26 Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, s. 429-433.

hallerinde bile melodramın aşınılığında kaçınır. Bunun için de drama sebep olan durumu sosyolojik bir tasavvurla açıklayarak romansal bir gerçekçiliğe ulaşmaya çalışır. Akad'ın karakterleri politik açıdan ayrıcalıklı kişiler değillerdir çoğu zaman. Ya da epik bir biçimde kahramanlaştırılmazlar. Sıradan insanlardır. Böylelikle Akad sineması sıradan insanlardan seçilen karakterleri ile Türk halkının dramını anlatır.

Sonuç

Lütfi Akad, Yeşilçam sinemasında romancı duyarlılığına sahip bir yönetmen olarak diğer yönetmenlerden ve melodramatik anlatının yaratıcısı olan senaristlerden ayrışır. Bu ayrışmayı Lütfi Akad ile Bülent Oran arasında, ayrı bir tartışmanın konusu olabilecek ancak benim şimdilik kısaca değinip geçeceğim, bir karşılaştırma üzerinden de anlamak mümkündür. Bu iki figürün sinemaya giriş hikayeleri bile onların sinemayla kurdukları ilişkinin ve daha geniş planda dünya görüşlerinin farklılığını ortaya koyar. Akad'ın anılarında rüya sekansına benzeterek anlattığı sinemaya giriş hikayesi bizatihi romansaldır. Akad, “bir yerde çalışıyordum ve annem beni evlendirme telaşı içindeydi” diyerek sinema öncesi hayatını “bunalım sisleri” altında resmeder. Bir bankada çalışmaktadır. “Tutarlı bir iş” dediği bu iş ailesinin beklentilerini karşılayan geleceği parlak bir iştir. Ama o, her gün rutin içerisinde davranmayı gerektiren bu işten arkadaşlarını takip ederek daha çok bir macera hüviyetinde görünen sinemaya atılır. Öte yandan Yeşilçam'ın büyük hikaye anlatıcısı Bülent Oran'ın sinemaya giriş hikayesi ise melodramatiktir. Genç yaşında bir kıza aşık olur. Ailesi sevdiği kızla birlikte olmasını tasvip etmez. O da bunun üzerine ailesiyle yaşadığı yalıdan ayrılır. Bir fabrikada işe girer. Fabrikadaki arkadaşlarının yardımıyla gecekondu mahallesinde kendine bir ev yapar. Mahallelinin haftada bir gittiği ve bütün hafta konuştuğu sinema, Oran'ı da kendine çeker.²⁷ Akad; aile yaşantısından ve tutarlı bir işin verdiği sınırdan dolayı arkadaşlarının peşinden bir maceraya atılır gibi sinemaya girerken Oran ise ailesinin sağladığı müreffeh yaşantıdan kendi el emeğiyle çalışmasını gerektiren ama bir yandan da gecekondu mahallesinin yoksul ama dayanışmacı cemaatine katılarak sinemayla ilişki kurar. Akad'ın bireyselliği ve Oran'ın cemaatçiliği Yeşilçam'da da devam eder. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde (1990) Galatasaray Liseli olduğu yalanını söyleyen, solcu gibi görünmeye çalışan, kitaplığında Kerime Nadir'leri Ayzenştayn'ların ardına saklayan Haşmet Asilkan'ın olmaya özendiği yönetmenlerdendir Akad. Öte yandan Haşmet Asilkan da Akad'ın olmamaya çalıştığı yönetmendir. İşsiz kaldığı dönemlerde Yeşilçam'ın kahvelerine takılmadığını söyler. Böyle bir dönemde koltuğunun altında senaryosuyla “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni”ni Yeşilçam sokağında gördüğünü anlatır.²⁸ Bu karşılaşma kendisinin de işsiz bir şekilde Yeşilçam sokağında olduğunu ona

27 Bülent Oran, “Mithat Alam Film Merkezi Görsel Hafıza Projesi”, Mithat Alam Film Merkezi, 2005, <https://vimeo.com/412585317> [Erişim Tarihi: 10.04.2021].

28 Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, s. 227.

ürpertici bir şekilde anımsatır muhtemelen. Bülent Oran ise senaryolarını yazdığı Yeşilçam kahvelerinin müdavimi olarak filmin portresini çizdiği Yeşilçam cemaatinin alını açık bir üyesidir her zaman.

Yeşilçam'ın zanaatkarları Benjamin'in hikaye anlatıcısı gibi öncelikle cemaatin bir üyesiye onun romancıya atfettiği bireysellik de bir auteur olarak Akad'ın önemli bir özelliğidir. Akad, ideal durumda yönetmenin bir romancı gibi son ürüne hakim olması gerektiğini düşünür. Zaten ahir ömründe sinemaya dair görüşlerini anlattığı bir konuşmasında sinemanın görsel bir gösteriden çok romanın bir türü olması gerektiğini söyler.²⁹ Yine bu bağlamda onun hatıralarını kaleme aldığı *Işıklı Karanlık Arasında* da aslında dört başı mamur bir romandır. Ayrıca Akad'ın roman yazma iştiağını film biçimiyle sınırlamadığını kağıda da dökerek roman yazma denemesi yaptığını anılarından öğreniriz. Sonunu getiremeye de emeklilik günlerinde böyle bir işe girişmesi gönlünde yatan aslanı göstermesi bakımından önemlidir.³⁰ Diğer yandan Bülent Oran, Safa Önal gibi Yeşilçam'ın zanaatkar senaristleri ise Yeşilçam'daki hikaye anlatıcılıklarından önce hikayecilik kariyerine sahiptirler. Hikaye modern bir tür olan romana nazaran geleneksel sözlü kültürden daha çok beslenir ve bu özelliği sayesinde Türk sinemasında popüler damarın oluşumunda önemli role sahiptir. Geleneksel aşk hikayeleri melodramatik söylemin kökenlerini oluştururken, Bülent Oran'ın usta olduğu mizah hikayeciliği bir yandan komedi türüne kaynaklık ederken bir yandan sinemanın geneline halkın gündelik yaşantısını ve konuşma dilini getirir. Öte yandan Akad'ın odaklandığı roman düşüncesi Türk sinemasına modernist tema ve meseleleri getirirken sinemada gerçekçi söylemin oluşumunda da etkin rol oynar. Böylelikle modern roman "nitelikli edebiyat"ın olduğu kadar "nitelikli sinema" fikrinin oluşumunda da önemli bir işlev görür. Akad, bu süreçte Orhan Kemal ve Yaşar Kemal gibi romancılarla yaptığı ortak çalışmalarda sinemanın özerk bir alan olma özelliğine dikkat gösterdiğinden bu çalışmalar Türk sinemasında edebi bir sinemanın ötesinde modernist sinemanın yaratılmasını mümkün kılmıştır. Sinemanın yaratıcı bir alan olarak ortaya çıkışını Akad'la da çalışan Attila İlhan gibi ünlü bir şairin sonraki süreçte sinemada yarattığı karakterlerden yola çıkarak roman yazmaya başlamasında görebiliriz. Orhan Kemal de sinemayı beslediği kadar sinemadan beslenmiştir bu bağlamda. Akad'ın önemi ise edebiyatla ilişkisinde sinemanın yaratıcı bir alan olarak kabul görmesini sağlamasıdır. Yeşilçam içerisindeki ayrık konumuna rağmen herkesin saygısını kazanmış olması da biraz bununla ilişkilidir.

Sonuç olarak Akad'ın romanın bir türü olarak sinema düşüncesi onu gerçekçi roman bağlantısıyla Türk halkının tarihten bugüne sosyal tecrübesini ekrana

29 Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, s. 581.

30 Serdar Pehlivanoglu, "Lütfi Akad Olmak En Sıkıldığım Şey", *Bianet*, <https://www.bianet.org/biamaag/kultur/134295-lutfi-akad-olmak-en-sikildigim-sey> [Erişim Tarihi: 10.02.2021].

yansıtacak bir romanını oluşturmaya götürür. 1950'lerin sonlarında bir gazete haberinin ona esinlediği, Anadolu'dan İstanbul'a göç edenlerin hikayesini anlatma fikrini, uzunca bir süre aklında olgunlaştırdıktan sonra 70'lerin başında Göç Üçlemesi ile hayata geçirir. Üçlemenin son filmi olan *Diyet*'ten sonra bir daha uzun metraj kurmaca film yapma imkanı da bulamayacaktır. Bu yüzden Akad, Kurtuluş Kayalı'nın tabiri ile, sanki göç olgusunu filme çekmek için Türk sinemasına gelmiş ve bunu başarıyla gerçekleştirdikten sonra da sinemadan ayrılmış gibidir.³¹ Bunu yaparken de “reçete getirmek” yerine Türk toplumunun sorunlarına dair sosyolojik bir bakış açısı üretir. *Hudutların Kanunu* Türkiye'de etnik meselelerin ekonomik ve kültürel boyutlarını da ortaya koyabilen kendi tabiriyle “erken” bir filmidir.³² Daha çok ağa eşkiya çatışması gibi bir söylem üzerinden anlaşılan meselelerin derinliklerini ortaya koyar. Bu meseleye dair dönemin aydınlarının zihnindeki hakim çözüm olan “toprak reformu”nun bu yaraya neden merhem olamayacağını gösterir. Yani reçete getirmese de mevcut reçetelerin yanlışlığını göstermekten geri durmaz. Benzer şekilde *Kızılmak Karakoyun*'da da dinî heterodoksi meselesini yine politik söylemleri aşacak şekilde farklı boyutlarıyla perdeye yansıtır. Böylelikle Akad, Türk toplumuna dair sosyolojik bir tasavvur ortaya koymaya çalışır. Bu açıdan Kemal Tahir'e çok benzer. Onun kadar keskin olmasa da politik meselelere dair gündeme müdahale etme tavrı Akad'da da bulunur. Bunun yanı sıra Kemal Tahir gibi Akad da Türk toplumunun tarihsel tecrübesine önem verir. *Gökçe Çiçek*'te (1972) göçerlik olgusunu ele alış biçimiyle Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'da ortaya koymaya çalıştığı toplum tasavvuru arasında paralellikler vardır. Bunun yanı sıra Kemal Tahir'in Türk insanının devletle ilişkisini ele aldığı romanlarına benzer şekilde Akad da TRT için çektiği Ömer Seyfettin uyarlamalarında birey, toplum, devlet ilişkilerini masaya yatırır. Bu açıdan Akad diğer romancılarla ilişkilerinde etkileyen konumundayken Kemal Tahir'den etkilenmiştir. Sinemada Kemal Tahir'in etkilediği Halit Refiğ ve ilişki içerisinde olduğu Metin Erksan'ın aksine Akad'ın romancıyla bir dostluk ilişkisi yoktur. Buna rağmen sinemada Kemal Tahir etkisinin entelektüel esin anlamında en çok hissedildiği kişi de Akad'dır.³³ Bunu, filmlerinde yer yer Kemal Tahir karakterlerinin konuşmalarına öykünecek denli bir etkilenme şeklinde, kendisi de ifade eder.³⁴ Ancak bunun ötesinde Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'yla Türk romanında bir standart ortaya koyma tavrı Akad'da da Türk filmi için geçerlidir. O da tarih, kültür, iktisat gibi farklı alanlara yayılan ilgisinin ortaya çıkardığı entelektüel verimleri kullanarak gelişkin bir Türk sineması

31 Kurtuluş Kayalı, *Türk Düşünce Hayatından Portreler: Lütfi Akad*, YouTube, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=okrnG4Ps8M8> [Erişim Tarihi: 15.04.2021].

32 Onaran ve Akad, *Lütfi Ö. Akad*, s. 159.

33 Mesut Bostan, “Türk Sinemasında Kemal Tahir Etkisi: Sosyalizm, Gerçekçilik, Yerlilik”, *Kemal Tahir Kitabı: Bir Aydın Üç Dönem*, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2021, s. 729-48.

34 Onaran ve Akad, *Lütfi Ö. Akad*, s. 200.

ortaya koyduğu düşüncesindedir. Bu konuda estetik dayanağı Kemal Tahir için olduğu gibi romansal gerçekçiliktir. Bütün gerçekçi romancılar gibi Kemal Tahir ve Akad da birbirine benzer şekilde kendi dönemleri ve içinde buldukları sosyal grup dahilinde hakim düşünceleri eleştirmekten uzak durmayan ayrıksı bir konuma sahip olmuşlardır. Onları saygın, etkili ama bir yandan da kıyıda ve tartışılır kılan biraz da budur.

Kaynakça

- Akad, Lütfi, *Işıklı Karanlık Arasında*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.
- Akad, Lütfi, "Sinemaya Dair", *5 Sanat*, Ağustos 1950.
- Akad, Lütfi ve Hilmi Etikan, "Lütfi Akad'la Konuşma", *Yeni Dergi*, Aralık 1972, sy. 99.
- Alter, Jean V., "Alain Robbe-Grillet and the 'Cinematographic Style'", *The Modern Language Journal*, 1964, c. 48, sy. 6, s. 363-66, <https://doi.org/10.2307/320809> [Erişim Tarihi: 16.02.2021].
- Arslan, Savaş, "Tootsie Meets Yeşilçam: Narration in Popular Turkish Cinema", *Storytelling in World Cinemas*, New York: Columbia University Press, 2012, s. 25-33.
- Başekim, Sezen Güruf, "Lütfi Ö. Akad'ın Işıklı Karanlık Arasında Kitabı Kültürel Bir Metin Olarak Okunabilir mi?", *Türk Sineması: Toplum Şekillendiriminin, Toplum Tarafından Şekillendirilmenin Sosyolojisi*, İstanbul: Bibliyotek, 2017, s. 155-177.
- Benjamin, Walter, *Son Bakışta Aşk: Seçme Yazılar*, Nurdan Gürbilek (der.), Metis Yayınları, 1993.
- Bostan, Mesut, "Türk Sinemasında Kemal Tahir Etkisi: Sosyalizm, Gerçekçilik, Yerlilik", *Kemal Tahir Kitabı: Bir Aydın Üç Dönem*, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2021, s. 729-48.
- Dorsay, Atilla, Nezih Coş ve Engin Ayça, "Lütfi Ö. Akad'la Bir Konuşma", *Yedinci Sanat*, Mart 1973, sy. 1, s. 18.27.
- Kayalı, Kurtuluş, *Türk Düşünce Hayatından Portreler: Lütfi Akad*, YouTube, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=okrnG4Ps8M8> [Erişim Tarihi: 15.04.2021].
- Kayalı, Kurtuluş, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi*, Ankara: Deniz Kitabevi, 2006, s. 61
- Onaran, Âlim Şerif ve Lütfi Ö Akad, *Lütfi Ö. Akad*, AFA Yayınları, 1990.
- Oran, Bülent, "Mithat Alam Film Merkezi Görsel Hafıza Projesi", İstanbul: Mithat Alam Film Merkezi, 2005, <https://vimeo.com/412585317> [Erişim Tarihi: 10.04.2021].
- Pehlivanoglu, Serdar, "Lütfi Akad Olmak En Sıkıldığım Şey", *Bianet*, 10 Şubat 2021, <https://www.bianet.org/biamag/kultur/134295-lutfi-akad-olmak-en-sikildigim-sey> [Erişim Tarihi: 10.02.2021]
- Süreya, Cemal, "Folklor Şiire Düşman", *Şapkam Dolu Çiçekle: Toplu Yazılar I*, İstanbul: YKY, 2006, s. 192-94.
- Truffaut, François, "A Certain Tendency of French Cinema (Une Certaine Tendence du Cinéma Français)", <http://www.newwavefilm.com/about/a-certain-tendency-of-french-cinema-truffaut.shtml> [Erişim Tarihi: 16 Şubat 2021].

