

LÜTFİ ÖMER AKAD VE YALNIZLAR RIHTIMI (1959): BİÇEMSEL BİR ANALİZ

S. Serhat Serter*

ÖZET

Sinema sanatında biçemi olan bir yönetmen her filmde kendi sinema diline ait unsurları barındırır ve bu dili mutlaka izleyicisine hissettirir. Biçemi oluşturan unsurlar anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses gibi sinemasal anlatımın temel öğeleridir. Lütfi Ömer Akad, Türk Sinema Tarihi'nde gerçek anlamda sinema dilini kurma ve uygulama açısından akla gelebilecek ilk isimdir. Çünkü ondan önceki dönem, Türk Sineması'nda, tiyatrodan yetişme yönetmenlerin egemenliği altında geçen ve sinemanın "tiyatro gibi" yapıldığı bir etkilenme dönemidir. Akad ele aldığı içeriği, içinde yaşadığı toplumun ve sinemanın gerçeklerinden soyutlamayarak, kendisine özgü bir anlatım dili geliştirip sunan ilk Türk yönetmendir. Bu çalışmanın temel amacı, Akad'ın filmlerinde yaratmış olduğu bu özgün biçemi açıklamaya çalışmaktır. Bu amaçla, önce sinemada biçem konusundan bahsedilecek, daha sonra ise Yalnızlar Rihtimi (1959) filmi üzerinden Akad'ın biçeminin izleri sürülerek ayrıntılı bir analiz yapılmaya çalışılacaktır. Bu çalışmada David Bordwell ve Kristin Thompson'un Film Art: An Introduction isimli araştırmalarında kullanılan biçemsel analiz yönteminden yararlanılmıştır.

Anahtar sözcükler: Biçem, üslup, sinema estetiği, Lütfi Ömer Akad, Türk Sineması

LUTFİ OMER AKAD AND YALNIZLAR RIHTIMI (1959): A STYLE ANALYSIS

ABSTRACT

A director having his/her own style in cinema nestles items belonging to his/her own film language in each of the films that he/she shoots, and he/she absolutely makes his/her spectators feel such film language. The items composing the said style are the basic elements of cinematic expression such as narrative structure, cinematography, mise-en-scene, editing and sound. Lutfi Omer Akad is probably the first name that comes to mind in Turkish Cinema History with regard to establishment of film language and the application thereof in the literal sense. As known, the period passed prior to him has been admitted as a "period of influence" since during such period, the Turkish Cinema was dominated by directors previously performed at theatres and accordingly, the art of cinema was carried out similar to the theater business. Akad is the first Turkish director who never abstracted the content that he dealt with from the realities of the art of cinema as well as the society he lived in. The purpose of this work is to try to explain such original style that Akad has created in his movies. As such, style in the art of cinema will be discussed first, and then Akad's style will be analysed in details through the movie called Yalnızlar Rihtimi (1959). The method of this work is the film style analysis of Film Art: An Introduction by David Bordwell and Kristin Thompson.

Keywords: Style, film esthetics, Lutfi Omer Akad, Turkish Cinema

GİRİŞ

Sinema tarihinde pek çok yönetmen ve onların yönettiği pek çok film bulunmaktadır. Yönetmenlerin yaratmış olduğu bu filmler, yer ve zamana göre değişebilmektedir, fakat biçemi olan bir yönetmen her filmde –asgari düzeyde bile olsa- kendi sinema diline ait unsurları barındırır ve bu dili mutlaka izleyicisine hissettirir. Sinemada biçemi oluşturmaya yarayan bu

öğeler anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses gibi sinemasal anlatımın temel öğeleridir. Yönetmene ait bir bakış açısını da sunan bu öğelerin her birisinin ayrı ayrı ve kendilerine özgü biçemi de olabilir. Örneğin, senaryonun biçemi, bu senaryoyu sahneye koyma biçemi, dekorun biçemi, kurgu biçemi veya oyunculuk biçemi. Fakat esas ve önemli olan, hepsinin bir araya gelmesinden oluşan filmin, yani yönetmenin biçimidir.

* Yrd. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi

Kendine özgü biçemi olan bir yönetmenin filmi, sadece görüntülerin ve diyalogların arka arkaya sıralanmasından oluşan, ilkel bir sinematografik gösteri değildir; onun filminde zaman ve mekân uyumu bulunur. Kişilerin mekânlar ve diğer kişiliklerle olan ilişkileri yüzeysel ve sıradan değildir; diyaloglarında belli bir düşünce yoğunlaşması bulunmaktadır. İçerik açısından, sıradan ve basit sözcüklerden oluşmayıp, bir orijinalliğe sahiptir. Dekor, giysi ve makyaj, canlandırılmak istenen ortama uygundur. Oyuncular ise, canlandırdıkları kişilere karşı duyarlı ve içtendir.

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

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

Burçak Evren, Lütfi Ömer Akad'ın, Türk Sineması'nda kendine özgü bir biçem oluşturmuş ve bu biçemi yalnızca başyapıtlarında değil, ticari kaygılarla çekilmiş sıradan filmlerinde bile aynı düzeyde ve çizgide sürdürebilmiş tek usta olduğunu söyler (2002: 68). Kurtuluş Kayalı ise, Akad'ın, Türk Sineması'nda kendine özgü biçemi olan birkaç yönetmenden biri olduğunu ve bu nedenle sinemasının ayrıntılı

bir biçimde incelenmesi gerektiğini belirtir; O'na göre, son dönem Türk sinemacılarının, Akad sinemasından, sadece kişisel anlatım açısından değil, düşünsel anlamda da öğreneceği çok şey bulunmaktadır (1994: 118).

Lütfi Akad, her çağdaş sanatçı gibi, yaşadığı dönemin toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasal koşullarından etkilenmiştir. Ele aldığı içeriği, içinde yaşadığı toplumun ve sinemanın gerçeklerinden soyutlamayarak, kendisine özgü bir davranış biçimi geliştirip sunan ilk Türk yönetmendir. Bu makalenin temel amacı, Akad'ın filmlerinde yaratmış olduğu bu özgün biçemi açıklamaya çalışmaktır. Bu amaçla, önce sinemada biçem konusundan bahsedilecek, daha sonra ise *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) filmi üzerinden Akad'ın biçeminin izleri sürülerek ayrıntılı bir analiz yapılmaya çalışılacaktır.

Bu çalışmada David Bordwell ve Kristin Thompson'un *Film Art: An Introduction* isimli araştırmalarında kullanılan biçemselsel analiz yönteminden yararlanılacaktır. Bu yönetime göre Akad'ın *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) filmi anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses olmak üzere beş ana başlığa ayrılarak, filmin organizasyon yapısı ortaya çıkarılacaktır. Her bir ana başlıkta önce göze çarpan ve sık kullanılan teknikler belirlenecek, daha sonra bu tekniklerin örneklerinin izi sürülecek, en sonunda da bu sık kullanılan teknikler ve onların örnekleri için işlevler önerilecektir. Çalışmanın sonunda yapılacak bir yorumlama ile de Akad'ın sinemasal anlatım diline ve özgün biçimine ilişkin veriler ortaya konacaktır.

1. SİNEMADA BİÇEM

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

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

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

Sinemada biçem ya da üslup (style) en basit tanımıyla, mediumun (filmin) tekniğinin sistematik ve belirlenmiş kullanımınıdır. Bu teknikler aynı zamanda sinemasal anlatımın bazı temel öğeleridir; anlatı yapısı (öykü), sinematografi (kamera hareketleri ve çekim ölçekleri), mizansen (çerçeveleme, aydınlatma, dekor ve kostüm), kurgu ve ses. Biçem, filmin görüntü ve sestensesten oluşan metni, yönetmen tarafından belirli tarihsel bir geçmişten geçerek yapılmış seçimlerin bütünü veya sonucu olarak da tanımlanabilir. Sinemada tek bir filmdeki biçemden bahsedilebileceği gibi, bireysel (örneğin Fellini), grupsal veya dönemsel (örneğin Yeni Dalgâ) biçemlerden de söz edilebilir (Bordwell ve Thompson 2007: 304).

Sinemada biçem tarihsel bir sürecin sonucu olduğu için giderek değişim göstermiştir. Örneğin, 1910'lı yıllarda çekilen filmlerde, aktörler belli bir dekor önünde, hareketsiz ve kame-

radan uzakta görüntülenirken, çadır bezinden yapılmış kırışık dekor önündeki oyuncular için herhangi bir yakın çekim ölçeği kullanılmamaktadır. 1920'lerde ise, aksiyon artık farklı çekimlere bölünürken, oyuncular arasında bir bağ kurulması amacıyla kamera açıları değişmeye, yakın çekim ölçekleri kullanılmaya başlanmıştır.

Sinema tarihinde ilk girişimlerden bu yana sinema dilinin oluşturulması çabaları içinde biçem arayışları da değişmiş ve gelişmiştir. Bunun başlıca nedenlerinden birisi, zaman içinde gelişen teknoloji ile birlikte yönetmenlerin sahip olduğu olanakların gelişmesidir. Çünkü sanatçı, doğal olarak elindeki araç neye uygun düşünüyorsa, ancak onu yansıtabilmiştir. Bir başka deyişle, teknoloji sanatçının seçim özgürlüğünü kısıtlamakta ya da arttırmaktadır. 80 yıl önceki ile bugünkü sinema teknolojisi arasında çok önemli farklar olduğunu göz önünde bulundurursak, gelişen teknoloji ile birlikte değişen biçem arayışlarının da farklılaştığı görülebilir. Ancak sanatçının seçim özgürlüğünü etkileyen tek etmen teknoloji değildir. Bunun yanında toplumsal-kültürel-düşünsel faaliyetler, akımlar, hareketler de sanatçının tercihlerine doğrudan veya dolaylı olarak etki eder. Sanatçının ortaya çıkarmış olduğu yapıtlarda, yaşadığı ve içinde bulunduğu toplumun, dönemin ve zamanın koşullarının yansımaları gözlenebilir.

Louis Giannetti, genel olarak kabul görmüş bir sınıflandırma yapar ve sinemada "gerçekçilik", "klasizm" ve "biçimcilik" ten oluşan başlıca üç ana biçem olduğunu belirtir. Ona göre gerçekçi filmler, gerçek diye tâbir edilen şeyleri mümkün olan en az şekilde bozuma uğratarak onları yeniden üretmeye çalışırken, filmdeki biçem neredeyse fark bile edilemez. Bu filmlerde, yönetmen varlığını siler ve çektiği filmin, gerçek dünyanın bir aynadan yansıyan nesnel bir görüntüsü olduğu duygusunu hissettirir. Oysa biçemleri çok gösterişli olan biçimci filmlerde, yönetmenler bilerek ve isteyerek stilize ortamlar yaratıp, gerçeği kendi öznel deneyimleri olarak yansıtmaya çalışır. Biçimci filmler, gerçeği yeniden oluşturma çabası içinde, tekniği ve anlamları vurgular (2002: 4).

Sinemadaki kurmaca (fiction) filmlerin büyük bir kısmı, Klasik (Geleneksel) biçem yöntemi

ile çekilmiştir. Biçimciliğin ve gerçekçiliğin aşırı uçlarından kaçan ve bir orta yol seçen klasik filmlerde, biçem kendisini bazen belli eder. Öykünün ve karakterlerin önemli olduğu klasik biçemde, görsel ve işitsel unsurlar, onları destekleyen işlevsel bir amaçla ikinci planda yer alır (Güçhan 1999: 15).

Noel Carroll, buradan yola çıkarak, sinemada biçemi genel biçem, kişisel biçem ve bireysel bir filmin biçemi olmak üzere üç gruba ayırmaktadır. Genel biçem ve kişisel biçemin her ikisi de bir grup filmi incelerken; bireysel bir filmin biçemi, sadece tek bir filmdeki biçemi inceler; örneğin *Citizen Kane* (1941) gibi. Genel biçem, klasik Hollywood Sineması örneğindeki gibi, birden fazla yönetmenin yapmış olduğu bir grup filmi anlatmakta iken, kişisel biçem belirli bir yönetmenin filmlerini inceler, örneğin **Carl Theodor Dreyer**'ın filmleri gibi (1998: 2).

Bir yönetmenin sinemasını analiz edebilmek ve biçimini anlayabilmek için, onun filmlerini sinemanın biçemsel öğelerini nasıl kullandığını incelemek gerekmektedir. "Lütfi Akad Sineması" ile kastedilen şey, aslında Akad'ın sinemasal biçemidir.

2. YALNIZLAR RIHTIMI (1959) FİLMİNİN BİÇEMSEL ANALİZİ

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

Akad, Türkiye'de sinema dilinin oluşmasına önemli katkılar sağlayan öncü çalışmalarıyla, gerçek sinema yapıtlarının nasıl yapılacağına yolunu göstermiştir. Lütfi Ömer Akad sineması hakkında şimdiye kadarki en kapsamlı araştırmayı yapmış olan Alim Şerif Onaran, Akad

olmasa, Türk Sineması'nda bir Metin Erksan ve bir Yılmaz Güney'in de ortaya çıkamayacağını söylemektedir (1997: 9).

Akad, kendisiyle yapılan bir söyleşide, sinemasını, iki ayrı döneme ayırdığını söylemiştir. "Film yapma dönemi" olarak nitelediği ilk dönemini *Vurun Kahpeye* (1949) ile başlatıp, *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) ile bitirmektedir. "Sinema yapma dönemi" olarak gördüğü ikinci dönemini ise, *Hudutların Kanunu* (1967) ile başlatıp, son filmi olan *Diyet* (1974) ile bitirmektedir (Onaran 1990: 120). *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) ise Akad'ın yeni arayışlar içinde olduğu, senarist Atilla İlhan'ın "Şiirsel Gerçekçilik" akımı etkisinde kalarak yazdığı, Türk insanının tamamen yabancı olduğu bir dünya ile karakterleri yansıtan bir öykünün, Akad tarafından, güne kadar denenmemiş bir sinema tekniği ve estetiği ile anlatılma çabası içinde olan bir filmidir.

2.1. Anlatı Yapısı

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

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

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

2.1.2. Çatışma: Güner ile Rıdvan'ın ilişkisini öğrenen Ali, bara geldiği bir gün Rıdvan'ı, Güner'in, kendisinden başkasına yar olamayacağını söyleyerek tehdit eder. Fakat Rıdvan onun bu tehditlerine aldırılmaz. Artık bundan sonra Rıdvan ve Ali, Güner ile birlikte olmak için ellerinden geleni yapacaklardır. Filmde olay örgüsünü başlatan ana çatışma, hem Rıdvan'ın, hem de Ali'nin, Güner'le birlikte olmak, onu sahiplenmek istemesidir.

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

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

Rıdvan, geminin süvarisinden, Güner'i de yanında götürmek için izin alır ve Hamdi ile beraber, genç kıızı almak için otele gelir. Bu sırada, Güner'in gecikmesine sinirlenen Ali, onu getirmek için depodan ayrılır. Bunu, Ali'nin bir daha dönmeyeceği şeklinde yorumlayan çete üyeleri, ona düşen parayı da paylaşırken, birbirlerini öldürürler.

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

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

Filmin iki yalnız karakteri Rıdvan ve Güner, birbirine kavuşur. Ali ise tutkusu, şiddet merakı ve kabadayılığı sonucu ne sevdiği kadına ne de paralara kavuşur. Çetenin diğer üyeleri, para hırslarının kurbanı olur ve hepsi ölür. Çetenin içindeki muhbir, aslında bir polistir ve sonuçta çete onun kararlılığı sayesinde çökertilir. Her ikisi de, yalnızlığı bir yaşam biçimi olarak kabullenmiş ana karakterler, filmin sonunda, bunun kaderleri olmadığını anlayarak, birlikte olmaya karar verir.

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

Diğer ana karakter Güner ise, tıpkı Rıdvan gibi, yalnızlığı bir yaşam felsefesi olarak benimsemiş, güzel, kendi halinde, sıradan, zengin olmak veya sınıf atlamak gibi hırsları olmayan, tam tersine kaderine razı olmuş bir karakterdir. Güner de, yalnızlığını paylaşacak doğru insana rastlayamadığı için kendisini son derece yalnız hissetmektedir. Kendisine tutkulu bir aşk duyan

Ali'den hoşlanmayan Güner, onun gücünden ve tehditlerinden korkmaktadır. Ancak Rıdvan ile tanışınca her türlü riski alarak onun peşinden gider.

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

Filmdeki diğer yan karakterler, Feyzullah, Sabri ve Melahât'dir. Feyzullah, dinine ve geleneklerine son derece bağlı görünen, ancak yasa dışı işlere bulaşmış, yaşlı, hasta, ticaretle uğraşan, içini para hırsı bürümüş ve bunu hayatta amaç edinmiş bir karakterdir. Sabri, Güner'e duyduğu çaresiz, ümitsiz ve tutkulu aşkı hiç bir zaman ona açmaya cesaret edememiş, ettiği zaman ise, ondan karşılık bulamadığı için kendi yalnızlığına gömülmüş, içine kapanık, kimseyle konuşmayan, müziğe karşı yetenekli, genç, yakışıklı, hüznü ve romantik bir karakterdir. Güner'in en yakın dostu ve sırdaşı olan Melahât ise; mahalle ağzı ile konuşan, sözünü esirgemeyen, gerektiğinde erkeklere kafa tutan, cesur, mert, cilveli, neşeli, görmüş geçirmiş bir karakterdir.

2.1.8. Tema: Filmin teması, "Yasadışı işlere bulaşan insanlar, bir şekilde mutlaka yaptıklarının bedelini öderken; genellikle sevdikleriyle ve mutlu bir beraberlik kurma şansları yoktur. Dürüst ve namuslu olan insanlar ise, her zaman için, sevdiği insana kavuşarak ödüllendirilir" şeklinde özetlenebilir.

2.2. Sinematografi

2.2.1. Kamera Hareketleri: *Yalnızlar Rıhtımı* filminde, Akad'ın en çok kullandığı kamera hareketi, sağa veya sola çevrinmedir (pan). Filmin başında, tanıtma yazısı akarken, ekranda "yönetmen" yazısı belirir ve kamera sağa çevrinerek (pan) bir ahşap sandık üzerinde

"Lütfi Ö. Akad-İstanbul" yazdığı görülür. Jenerikle birlikte başlamış olan "Yalnızlar Rıhtımı" şarkısı, Akad'ın isminin görünmesi ile sona erer ve uzaktan, Sarı, yol boyunca koşarak kamera-ya doğru yaklaşır.

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

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

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

Bir diğer sahnede, Şükrü, depoda, Sarı'dan Rıfat'ı öldürmesini ister ve Feyzullah ile birlikte çıkar. Onların depodan çıkışını, merdiven basamaklarının altından gösteren kamera, ya-vaşça sola çevrinir ve yakın planda Sarı'nın

endişeli yüzü görünür. Akad'ın kamerası, yaptığı bu çevrinme hareketleri ile izleyicinin dikkatini özel bir ilgi noktasına çekmekte, böylece, sonraki sahnelerde yaşanabilecek şüphe ve gerilim unsurlarını izleyiciye hissettirmektedir.

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

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

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

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

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

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

çevrinme hareketi de, tıpkı diğerinde olduğu gibi, nesne ile karakter arasında ilişki kurmaya yöneliktir.

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

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

Akad, baş çekim ölçeğinin hiç kullanılmadığı filmde, genel (15 kez) ve boy (36 kez) çekim ölçeklerini kullanmış, yakın (6 kez) çekim ölçeğine ise çok az başvurmuştur. Akad, filmde, karakterleri ile duygusal bir yakınlaşma içine girmek veya onların psikolojik yapılarını yalnızca birer birey olarak sergilemek istemez. Karakterleri ile samimiyet yaratarak, izleyicinin karakterler ile özdeşleştirmesini ve onların psikolojik yapılarını yansıtmaya amacını taşımaz. Akad, bunun yerine, karakterlerinin düşüncelerini, duygularını, davranışlarını ve hareketlerini önemli hale getiren orta çekim ölçeğini yeğler. Psikolojik çözümlenmenin yerini, daha çok, dramatik öğeye bırakır. Karakterlerin davranışları, yakın çevreleri ile ilişkileri, diğer kişilerle ilişkileri, karşı tepkileri ve dramatik gelişimleri vurgulanır.

2.3. Mizansen

2.3.1. Çerçeveleme: Yönetmen filmde, çerçeve içindeki figürlerin hareketlerini kontrol etmiş, orta-arka ve ön plandaki görsel kompozisyonu düzenlemiş, farklı aydınlatma yöntemleri kullanmıştır. Örneğin, filmin ilk sahnelerinde, Rıdvan, gemisinin güvertesinden İstanbul'u izlerken, alt açıdan, üzerindeki lâmba ve puslu, gri, bulutlu hava ile çerçevelenir. Akad, bu sahneye, filmin atmosferinin "hüzünlü" hava-

sını izleyiciye en başta bildirmiş olur, film boyunca bu atmosfer hiç değişmeyecektir.

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

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

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

2.3.2. Aydınlatma: Filmin çoğu iç mekânda geçtiği, dış çekimlerin büyük bir kısmı da gece sahnelerinden oluştuğu için, aydınlatma daha da önem kazanmaktadır. Akad filmde, yüksek kontrastlı (high-contrast) aydınlatmayı tercih etmiştir. İç mekân çekimlerinde yüksek kontrast oluşturan sert ışıklar ve bu ışıklarda nesnelere oluşan dramatik gölgeler yaratılmıştır. Filmin büyük bir kısmının geçtiği bar, bu film için özel olarak oluşturulmuş, bu nedenle, burada geçen sahnelerdeki aydınlatmaya yönetmen ayrı bir önem vermiştir. Örneğin, Güner'in her sahneye çıkıp şarkı söylediğinde, yüzünde, karakterinin hüznünü yansıtan spotlight bir aydınlatma olduğu görülür. Aynı aydınlatma yöntemi, onu izlemeye gelerek, gerek tek başına masada, gerekse barda oturan Rıdvan'ın

yüzünde de vardır. Akad, bu iki kahramanının hüznelerini ve yalnızlıklarını, uyguladığı aydınlatma yöntemleri ile de vurgulamak istemektedir.

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

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

Filmin, yalnız ve hüznü yan karakteri Sabri, öldürüldüğü sahnede, koyu gölgelerin hâkim olduğu az ışıklı bir düşük anahtar (low key) aydınlatma ile görüntülenmiştir. Sahnede tek başına akordeon çalan Sabri, döner ve Şükrü'yü görür, fakat yine de çalmaya devam eder. Kaderine razı olmuş bir görüntü çizen Sabri, Şükrü tarafından tek kurşunla öldürüldüğü zaman, akordeonu ile birlikte yere yığılır ve karede sadece müzik âleti kalır. Işık, dağınık

gölge ve atmosfer yaratarak, bu sahnedeki gerilimi artırmıştır. Başka bir gerilimli sahne, Feyzullah ile Şükrü'nün, filmin sonunda kayıkla kaçmaya çalıştıkları sahnedir. Akad, yağmurlu ve gece geçen bu sahnede, her iki karakterini de dolgu ve arka ışıklarla aydınlatarak, izleyiciye, yaklaşan tehlikeyi hissettirmeyi amaçlamıştır. Çünkü bir sonraki sahnede, Feyzullah ve Şükrü, para için kavga ederken, denize düşerek ölürlür.

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

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

2.4. Kurgu

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

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

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

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

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

2.5. Ses

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

Örneğin, Ali'nin, bu işten sonra mesleği bırakıp namuslu başka işler ile uğraşacağını söylemesi üzerine, Feyzullah: "Ne yani? Biz namusumuzla ticaret yapmıyor muyuz? Ticarete korkusuz iş olur mu? Alışveriş dedin mi gözünü açacaksın, bir teneke peynir al göreyim seni, gözünü açmadan." diye çıkışır. Başka bir sah-

nede, Melahât, Hamdi'nin odasına çıkmasına sinirlenen otel görevlisine; "Ne oluyor be? Posta koyan koyana? Bas git hadi, kendi işine bak. Otel otel değil yolgeçen hanı mübarek." diye karşılık verir.

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

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

*Martılar çılgın çılgına her akşam
Bir büyük rüzgâr dağıtır şarkılarımı
İçim boş gemiler boş nereye baksam
Ölüm gibi susar Yalnızlar Rıhtımı*

*Yalnızım yalnızlık tutuyor kan gibi
Bu korku yalnızlık korkusu gözlerimdeki
Bu sabah yapayalnız öleceğim belki
Ardımdan ağlayacak Yalnızlar Rıhtımı*

Filmin melankolik atmosferini pekiştirerek görüntülere eşlik eden bu şarkı, aynı zamanda filmdeki karakterin yalnızlığını da son derece başarılı bir şekilde dile getirerek yansıtır. Güner'e ümitsizce tutkun olan ve orkestrasında akordeon çalan Sabri de, ne zaman kendi düşünceleri ve hayalleri ile yalnız kalsa, kendi kendine bu şarkıyı çalmaktadır. Bir anlamda, bu şarkı, tıpkı Güner, Rıdvan ve hatta Ali gibi, onun da yalnızlığını simgelemektedir. Akad'ın, özgün ses kullanımı, şu sahnede de kendisini

gösterir: Sabri, tek başına, boş barda yürüyerek çerçeveden çıkar. Kamera açısı veya pozisyonu değişmez. Birden, bu şarkıyı çalan bir akordeon sesi duyulur ve Sabri'nin sahnede tek başına bu şarkıyı çalmakta olduğu anlaşılır.

Akad, bu çeşit müzik kullanımını, diğer karakterleri için de uygulamaktadır. Örneğin, Güner ayna karşısında makyaj yaparken, bir yandan da Melahât ile konuşmaktadır. Birden, makyajını bırakır ve Rıdvan'dan bahseder. Tam bu anda, duygusal bir müzik başlar. Aynı müzik, Güner ve Rıdvan'ın bardaki ikinci karşılaşmalarında da duyulacaktır. Akad, filmin şarkısını ve onun temasını andıran yan melodileri, aralarında hüznü sevgi ilişkisi bulunan karakterlerinin görüldüğü sahnelerde kullanarak, görüntüsünün dramatik vurgusunu desteklemektedir.

SONUÇ

Yalnızlar Rıhtımı, filmi özelinden bakarak Akad'ın biçemi hakkında şu yorumlar yapılabilir.

Akad'ın karakterlerinin, yaşadıkları çevreden soyutlanabilecek ayrıcalıkları bulunmamakta, karakterleri, yaşamlarındaki çeşitli dalgalanmalar karşısında olağanüstü tavırlar takınmayıp, son derece doğal davranmaktadır. Filmlerdeki her oyuncunun, göstermelik ya da sembolik değil, gerçekten, konunun gerektirdiği denli bir işlevi bulunmaktadır. Dolayısıyla Akad, en küçük yan karakteri bile belirli bir titizlikle çizmektedir. Akad'ın iyi ve kötü karakterleri, farklı kutuplarda ya da ödün vermez katılığa değildir. Ne, iyileri tamamen iyi, ne, kötülerini tamamen kötüdür. Hiçbiri, bireysel özelliklerinden soyutlanıp kişiliksizleştirilmiş tek boyutlu tipler değildir.

Akad'ın filmlerinde geleneksel anlatı yapısını bozan herhangi bir şey yoktur. Seyircinin beklentileri, çatışmanın çözülmesine odaklanmaktadır. Filmlerde ele alınan temalar, neden-sonuç ilişkisi içinde verilen çok klâsik temalardır. Kameranın görüş alanının sınırlı olduğu gerçeğini bilen Akad, kamerasını, yalnızca izleyicisinin ilgisini sürekli olarak ayakta tutacak bir sebep veya bir gerekçe varsa, hareket ettirmektedir. İzleyicinin kabul edebileceği uygun bir neden ve bir gerekçe olmadıkça ve bir çekimin etkili olmasını daha da arttırmaya-

caksa, verilmek istenen mesaj ve öykünün anlatı yapısı bunu gerektirmiyorsa, kamerasını hareket ettirmekten kaçınmıştır.

Filmlerinde bireylerarası ilişkilere önem veren ve onları ait oldukları çevre ile birlikte yansıtmak isteyen Akad, bu nedenle, derinlemesine sahne düzenine ve alan derinliğine başvurur. Dolayısıyla filmlerinde sıklıkla orta ve boy çekim ölçeğini kullanmak, bir anlamda bunun bir sonucudur. Akad'a göre sinema, görsel bir dille yapılan bir anlatı sanatıdır. Sinemada esas yük, çekilmiş görüntülerde, yani resimlerdedir. Bu bağlamda, Akad'ın kurgusu, genel olarak, birbirinden farklı fakat kendi içlerinde uyumlu parçaları/görüntüleri bir araya getirerek yeni bir sonuca varır. Onun için önemli olan, istenen amaca uygun sonucu oluşturacak parçaları seçmek ve birtakım çekimleri ardı ardına dizeyerek, daha önce söylenmemiş, var olmayan bir düşünceyi yaratmaktır.

Akad için, bilinen anlamdaki konuşmaların sinemasal anlatımda önemleri küçüktür. Diyaloglar, onun sinemasında tamamlayıcı ya da yardımcı öğelerdir. Anlatacaklarını görsellikle anlatmayı seven Akad, söze veya diyaloga yalnızca kaçınılmaz olduğu zaman yer verir. Onun, görüntü dilini destekleyen diyaloglarında, Türk insanının kendine özgü davranışının yanında, günlük ve yöresel konuşma diline önem vermek, ilk sırada yer alır. Tüm karakterler yalnız, işlevsel konuşur, gereksiz tek bir söz söylemezler.

Lütfi Akad'ın, ele aldığı içerik ile bu içeriği ifade etmek için kullanılan biçim arasında sağlam bir ilişki olması gerektiği, bunun olmaması durumunda bir biçimin de söz konusu olamayacağını fark etmiş bir yönetmen olduğu vurgulanmalıdır. *Yalnızlar Rıhtımı* filminin yapılan bu biçimsel analizi göz önüne alınacak olursa, Akad'ın, ele aldığı içerikle bağdaşan bir biçimi seçtiği, bunda da başarılı olduğu söylenmelidir. Ayrıca onun sinemasal biçiminin ortaya çıkarılması, Türk Sineması'nın biçimsel gelişmesinin daha iyi anlaşılması ve değerlendirilmesi açısından son derece önemlidir.

KAYNAKLAR

Bordwell D ve Thompson K (2007) Film Art: An Introduction, McGraw-Hill Companies Inc., New York,

Carroll N (1998) *Film Form: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film*, Style, Fall.

Evren B (2002) *Ustasız Bir Usta: Ömer Lütfi Akad*, Altyazı, Ocak-Şubat.

Giannetti L (2002) *Understanding Movies*, Prentice-Hall Inc., New Jersey.

Gombrich E H (1992) *Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*, Ahmet Cemal (çev), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Güçhan G (1999) *Türk Sineması Görüntü ve İdeoloji*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Kayalı K (1994) *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ayyıldız Yayınları, Ankara.

Onaran A Ş (1990) *Lütfi Ö. Akad*, Afa Sinema Yayınları, İstanbul.

Onaran A Ş (1997) *Lütfi Ömer Akad ve Sineması*, Avrupalı Yönetmenler, Kitle Yayınları, Ankara.

Onaran O (1994) *Türk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme*, 25. Kare Sayı 8, Temmuz-Eylül.

Özön N (1995) *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, 1. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara.

Özon N (1968) *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.

Wölfflin H (1995) *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Hayrullah Örs (çev), Remzi Kitabevi, İstanbul.