

Köy Gerçekliği Bağlamında Türk Sinemasında Edebiyat Etkisi: Lütfi Ömer Akad Sineması

**The Effect of Literature on Turkish Cinema within The Context of Rural Realism:
The Cinema of Lütfi Ömer Akad**

Pelin ERDAL AYTEKİN, Yrd. Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, E-posta: pelinerdala@gmail.com

Anahtar Kelimeler:

Türk Sineması,
Gerçekçilik,
Sinemacılar Dönemi,
Lütfi Ömer Akad,
Köy Romanı, Köy
Gerçekliği.

Öz

Gerçekçilik bir ifade biçimi olarak, ilk günlerinden bu yana sinematografik anlatı içerisinde yer almıştır. Daha önce örnekleri bulunmakla birlikte, gerçekçi bir ifade biçiminin Türk sineması içerisinde kendini belirgin bir biçimde göstermesi, edebiyattaki gelişime paralel olarak 1950'li yıllarda olmuştur. Bu yıllar aynı zamanda Tiyatrocular Dönemi'nden, Sinemacılar Dönemi'ne geçişin, Türk sinemasında yeni ve özgün bir dil arayışının başladığı yıllardır. Ülkedeki ekonomik bunalıma; köy enstitülerinin kurulması ve buradan yetişen yeni bir edebiyatçı kuşağın kırsalın sorunlarına eğilmesi eklenince, Türk edebiyatında o güne kadar görülen batı etkisinde bir değişim meydana gelmiştir. Böylece yeni bir sinema dili oluşturmayı amaçlayan genç yönetmenler, edebiyatın bu yeni ifade biçimine yakın duran bir üslup kaygısı içerisinde girmiştir. Edebiyat ve sinema arasındaki bu paralel değişim, iki farklı sanat dalının birbirini etkilemiş olduğunu göstermektedir. Lütfi Ömer Akad ise bu değişimde hem sinemanın kendine has dilini yaratmayı hedeflemiş hem de bu değişimi, gerçekçi ve toplumsal bir ifade biçimi ile birlikte ele almaya çalışmıştır. Bu yönüyle Akad, özellikle "köy gerçekliği" ya da kırsal gerçekçiliği ele alan filmleri ile kendinden sonra gelecek olan kuşaklara da öncülük etmiştir.

Keywords:

Turkish Cinema,
Realism, Period of
Film makers, Lütfi
Ömer Akad, The
Rural Novel, Rural
Realism.

Abstract

Realism as a style of expression has been a part of the cinematographic narrative of Turkish cinema from the very beginning. However, its discussion within Turkish cinema, parallel to its development in literature, does not start until the 1950's. These years are a real so the transitional period from theatrical to cinematic, a time when the search for a new and authentic Turkish cinema language emerges. The country's economic crisis, the founding of the Village Institutes (Köy Enstitüleri), the new generation of writers and poets produced from the institutes and their inclination to show the problems of rural life, seems to have changed Turkish literatures long-lasting reliance on Western influence. Young directors aiming to create a new cinema language, similarly to literary circles, concerned themselves with realistic expression. The simultaneous change in literature and cinema suggests that these art forms had strong contacts with each other. Ömer Lütfi Akad is one of the foremost directors that intended to create an authentic cinema language while accomplishing this with realism and as a form of social expression. In this respect, Akad, especially with his films featuring "village veracity" or rural realism, has created a new cinema language and lead the generations to come.

Giriş

Türk sinemasında gerçekçiliğin gündeme gelmesi, sinema dilinin nasıl olması gerektiğine dair soruların sorulmaya başlandığı dönemle paralellik göstermektedir. Lumiere Kardeşlerin gerçeği bir kamera aracılığıyla kaydedip perdeye yansıttığı ilk günler hariç, sinemanın gerçekle olan ilişkisi çoğu zaman yoğun fikri çalışmalar ile birlikte yürümüşse de sinema dilinin kendine özgü gelişimi üzerine çabaların yoğunlaştığı dönem, aynı zamanda Türk sinemasının gerçekçi örneklerinin de verildiği döneme denk gelmiştir.

Gerçek, bilinçten bağımsız, nesnel ve somut olarak bulunan-var olan anlamına karşılık gelirken, gerçekçilik; "...varlığın, insan bilincinden bağımsız ve nesnel olarak var olmakta bulunduğunu ileri süren anlayış" olarak tanımlanabilir (Hançerlioğlu, 1999, s. 214-217). Bununla birlikte 'gerçekçilik' temelde kavranabilecek sayısız ilişkiyi kapsamı nedeniyle, standart bir kategorizasyona tabi tutulup yalnızca teknik ve biçimsel yönüyle değerlendirildiğinde araştırma eksik kalacaktır. Gerçekçilik söz konusu olduğunda gerçeğin birebir kopyalanması durumu hem eseri hem de değerlendirmeyi zayıf kılmaktadır. Dış dünyada var olan somut, nesnel gerçekten çok, özü oluşturan, gerçeğin derinlikli görünümü hedeflenmektedir. Bu nedenle biçim ve içerik yönünden karmaşık bir doğaya sahip olan gerçekçilik, sanatsal üretim söz konusu edildiğinde "görünen gerçekliğin altındaki 'gerçek'in ortaya çıkarılmasını amaçlamaktadır. Kracauer'in de konu ile ilgili yaptığı tartışma, gerçekliğin, "şey"in özüne ulaşma isteği ile ilgilidir. Kracauer (1997: 202) *Theory of Film* kitabında "gerçekliğin sadece fotografik objektife göre belirmediğini, daha önce görünmeyen anlam katmanlarını ortaya koyana dek yer değiştirerek alt üst olduğunu bilmek zorundadır" derken görünenin, yüzeydeki gerçekliğin altındakini görme arzusunun altını çizmektedir.

Gerçekçi sinemanın önemli kuramcılarında André Bazin de (2000: 27) benzer bir noktadan hareketle sinema ve fotoğrafı "gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi" olarak tarif etmiştir. Bazin'e göre yönetmen, gerektiği durumda sinemanın yorumlayıcı gücünden haberdar olsa da "...sanatsal bir anlam oluşturabilmek için, süslü olmayan görüntü aracılığıyla ile anlam açıklamasına girişmelidir" (Andrew, 2000: 191). GirogioVincenti (2009), André Bazin'in gerçekçilik anlayışının birbirine bağlı iki öğeden oluştuğundan bahsetmektedir; "sinemaya özgü, diğer sanat dallarında olmayan, gerçeğin olduğu gibi, sadık bir şekilde yeniden üretilmesi özelliği (teknik gerçekçilik) ve sanatçının, kendini gizlediği ölçüde ve gösterişli sinemanın kolay yöntemlerini yadsıdığı oranda daha iyi ortaya çıkan, yapıcı, düzenleyici müdahalesi, onun biçimidir (estetik gerçekçilik)".

Gerçekçilik, sinema içerisinde ilk yıllardan itibaren gündeme gelmişse de, zaman içerisinde biçimsel yönden değişime uğramıştır. Ancak sinemada gerçekçi akım ve hareketlerin ortaya çıkması ile geniş plan kullanımı, sahne içerisinde kurgu yöntemi, ses ve ışıkta doğal görünümün yakalanması gibi tercihler; gerçeğin bütün olasılıkları içerisinde ele alınmasını mümkün kılmış, hikâye kurulumu ise iyi-kötü karşıtlığı gibi klasik anlatı sinemasının ana tekniklerinden uzaklaşarak, sinemayı "gerçeği" bütün çok yanlılığı ile görme imkânına kavuşturmuştur. Kracauer, ideal sinema türünü "bulunmuş

öykü” (Found Story) ya da “basit anlatı” olarak tanımlar. Bulunmuş öykü kavramı, bütün öykülerin kaynağını fiziksel gerçeklikten aldığını varsayar. Dolayısıyla hikaye edilen şey zaten doğal ortamın da yani fiziksel gerçeklik içinde kendiliğinden bulunmaktadır. Yönetmene düşen onu bulunduğu o doğal ortamda keşfetmektir. Yerel olanın keşfi de aynı unsurları içerir. Kracauer (1997: 245-249) *Theory of Film* kitabında Flaherty’den ve İtalyan Yeni Gerçekçi bazı filmlerden örnekler vererek bu filmlerin yerel olan, hâlihazırda gerçek hayat içinde bulunan öyküyü ele aldığını söyler. Öykü kurulumu ve öykülemenin sahip olduğu gerçekçi unsurlar Kracauer için temel bir öneme sahiptir. Onun önerdiği öykü biçimi suni biçimde oluşturulmamış, kültürel dokuyu incelikli olarak ele alan, gerçek hayatın içinde kendiliğinden var olan hikayelerin keşfi ile oluşturulmuş öykülerdir. Bu perspektife bağlı kalarak gerçekçi sinema; oyunculuğu minimize eden, diyalog, ses efekti ve dramatik gerilimi yoğunlaştıracak bir müzik kullanımından kaçınan bunun yanı sıra çevre-insan etkileşimini temel alan, öykü kurulumunu doğal hayatın gerçek ritmine yaklaştıran bir anlayış olarak formüle edilebilir.

Türk sinemasında gerçekçilik araştırmaları, Sinemacılar Dönemi ile birlikte başlamıştır. Bu noktada hem biçimsel hem de öze-hikayeye dair kaygıları ile gerçekçiliğin Türk sineması içerisinde konuşulur hale gelmesini sağlayan isimlerin başında Lütfü Ömer Akad gelmektedir. Araştırmanın temel hedefi, Akad’ın öncüsü olduğu bu ifade biçiminin kaynağının ortaya konmasıdır. Sinema-edebiyat ilişkisi, dünya sinemasında hemen her alanda bir işbirliği içinde olmuştur. Türk sinema tarihi içerisindeki birçok edebiyat uyarlamasında da bu işbirliği gündeme gelmiştir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde sinema-edebiyat ilişkisi bağlamında; Türk edebiyatındaki gerçekçi ifade biçiminin ortaya çıkışı ve Lütfü Ömer Akad sinemasına yansımaları tartışılacaktır.

Sinema-Edebiyat İlişkisi: Türk Edebiyatında Gerçekçi Yönelimler

Farklı sanat dalları her daim birbiriyle etkileşim içinde bir görünüm sergilemişlerdir. Özellikle, sinema-edebiyat ve tiyatronun aralarındaki etkileşim üretim süreçlerine de yansımıştır. André Bazin (2000: 63) sinemanın, edebiyat ve tiyatronun mirasçısı olduğunu savunurken, bu sanat dalının ilk yıllarına ait birçok uyarlama örneği vererek, başlangıç materyalinin, romanlara dayandığını söylemektedir. Türk sineması da, özellikle gerçekçi akım ve ifade biçimlerinin söz konusu olduğu bazı örneklerinde edebiyat desteği almıştır. Diğer yandan toplumsal ve ekonomik zorlukların yanı sıra Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki bazı kritik dönemlerde, özellikle edebiyat alanındaki çalışmaların bir kısmı toplumsal gerçekçi çizgiye yaklaşmıştır.

1929 Dünya Ekonomik Bunalımı’nın derin etkileri Türkiye’nin ekonomik ve sosyal yapısında kendini derhal belli etti. Ekonomisi zaten zayıf olan genç Cumhuriyet, bu dış etki nedeni ile daha da güç bir duruma düştü. Gerek Cumhuriyetin ilanından itibaren hızla gelişen Kemalist devrimlerin yarattığı halk katındaki tepkiler, gerek bu tepkiyi bastırmak için kullanılan baskı mekanizmaları ve gerekse hükümetin, ekonomik ve sosyal alanda somut başarılar sağlayamaması, ülkede geniş bir hoşnutsuzluğun yaratılmasına neden olmuştur (Koçak, 2008: 147).

1930’lar Türkiye’de; özellikle kırsal kesimde ekonomik zorlukların arttığı, planlanan sanayileşme stratejilerinin durduğu ve savaş ekonomisinin getirdiği zorlukların başta köylü olmak üzere halkı giderek yoksullaştırdığı yıllar olmuştur (Çavdar, 2004:

420). Diğer yandan genç bir rejim olan Cumhuriyet'in getirdiği reformların, büyük şehirler hariç Anadolu'nun geleneksel kesimlerinde özümsememiş olması toplumsal muhalefete neden olmuştur. Çavdar (2004: 328) meydana gelen bu toplumsal muhalefetin gerekçelerini şu şekilde özetlemektedir;

1925 baharı ile 1930 sonbaharı arasında birçok köktenci sayılabilecek reformlar yapıldı. Genellikle Atatürk devrimleri olarak nitelenen bu reformlar, yığınlarla istenilen ölçüde iletişim sağlamadığı için, toplumda değişik sıkıntılar yarattı. Toplumun, kökleri tarihin derinliklerinde olan tutucu karakteri bu biçimsel, ama hızlı olan değişimleri özümseyecek yapıda değildi. Diğer yandan ekonomide arzulan, en azından vaat edilen gelişme ve refah sağlanamayınca, yığınların muhalefeti kendiliğinden oluştu.

Özellikle 1930'lu yıllar ile başlayan ekonomik bunalım ve yoksullaşan kırsal kesim ve bahsi geçen diğer gelişmeler, o döneme kadar batıya daha yakın duran edebiyatçıları kendi yanına çekmiştir. Bu nedenle 1950'li yıllar ile birlikte kırsal kesimin gerçeklerini anlatan romanlar, edebiyat içinde önemli bir yer kazanmıştır. Moran (1996: 12) Türk Edebiyatı'nın bu kısa dönemin içerisindeki değişimi; "1923-1950 arasında Türkiye'de sömürünün, sınıflaşmanın ve tek parti rejiminin getirdiği haksız düzen, romanda da Batılılaşmanın yerini, düzene dönük yeni bir sorunsalın almasına neden oldu diyebiliriz" şeklinde özetlemiştir.

Toplumsal gerçekliğin ya da çerçeveyi daha da daraltırsak kırsal gerçekliğin, edebiyattaki gelişmesi, 1950'li yıllarda olmuşsa da, romanın kırsalı konu edinmesi, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* adlı eseriyle başlamıştır. Timur'un (1991: 80) ifadesiyle 1932 yılında basılan *Yaban*, "...köylü-aydın ilişkilerinin tüm Kemalist dönemin fizyonomisini vereceği biçimde kaleme alınmıştır".

1930-1940 arası dönem; toplumsal sorunlara eleştirel bir bakışla yaklaşan eserlerin, toplumsal gerçekçi eğilimin, ağırlık kazandığı yıllar olmuştur. Sadri Ertem'in Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında yaşanan batı emperyalizmini ve bu değişimin toplumsal yansımaları anlattığı *Çıkrıklar Durunca* romanı; Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf*, *İçimizdeki Şeytan* ve *KürkMantolu Madonna* gibi dönemin ekonomik ve sosyal gerçekliğinin işlendiği romanları ile birlikte, Türk edebiyatında toplumsal gerçekçi ifade biraz daha belirginleşmiş olur.

1930'lu yıllar itibariyle, halk-aydın kopukluğunu ele alan *Yaban* ile başlayan bu süreç, 1950'li yıllarda köy gerçekliği üzerine çalışan eserlerin artmasıyla sonuçlanmıştır. Serim (2004: 54), roman yazarlarının bu dönemde gelişmekte olan kapitalizmin, feodal değerleri nasıl yok ettiğini anlatma çabası içine girdiğinden ve yazı dillerine, Anadolu motiflerini kullanarak belli bir edebi değer kazandırmaya çalıştıklarından bahsetmektedir.

Köy romanını ortaya çıkaran en önemli etkeni Taner Timur (1991: 92) şu şekilde ortaya koyar; "Türkiye'de 'köy edebiyatı' nı asıl tahrir eden süreç, daha önce de belirttiğimiz gibi, uluslararası konjonktürün zorladığı *yapay* bir demokratlaşma sürecidir". Özellikle cumhuriyetin kabulü ile meydana gelen yeni toplumsal düzen edebiyat alanına net bir biçimde yansımış ve köy gerçekliğini ortaya çıkaran süreç de bu değişimden etkilenmiştir. Bunun yanı sıra köy gerçekliğini ortaya çıkaran etkenlerin başında; savaşın getirdiği ekonomik zorlukların ve daha da önemlisi hem köy gerçekliğini içinde yaşadıkları için bilen hem de farklı alanlarda eğitim almış Köy Enstitülü gençlerin varlığının da etkili olduğunu söylemek gerekmektedir.

1940 yılında kurulan on dört köy enstitüsü, Cumhuriyet'in öğretmen yetiştirme politikasının en önemli çıktularından biri olmuştur. Kırsal kesimi kalkındırmak, belirli bir bilinç kazandırmak, ulusal hedefleri destekleyecek bir bilgi ve beceri seviyesine getirmek amacıyla eğitmek, Köy Enstitülerinin en önemli amaçları arasında sayılmaktadır. Taner Timur (1997: 193) Köy Enstitülerinin kuruluş amacını "kuruluş kanununun gerekçesinde belirtildiği gibi, Köy Enstitülerinden beklenen, her şeyden önce, 'Köylünün okutulması ve daha iyi bir müstahsil haline getirilmesi' idi" şeklinde açıklamaktadır. Bu amacın en önemli sonuçlarından biri; özel olarak tanımlanmış bir öğretim kurumu olma özelliğine sahip olan Köy Enstitülerinden, köylerden seçilen gençlere verilen eğitim ile köy öğretmeni mezun etmek olmuştur. Enstitülerin en aktif oldukları dönem olan II. Dünya Savaşı sonrasında, teknik-tarım derslerinin yanına kültür derslerini de eklemişler ve bu yeni gelişme ile Enstitüler, "solculuk" suçlamalarıyla da karşı karşıya kalmışlardır. 1954 yılında ise ilköğretim okulları biçiminde düzenlenerek varlıklarını yitirmişlerdir (Kataoğlu, 2008: 428-430). Gerçekçi bir dil benimseyen Köy Enstitülü yazarlar, özellikle kırsal kesimdeki yaşamı, o güne kadar hiç tartışılmadığı biçimde ele almışlardır.

Taner Timur'un (1997: 195) Köy Enstitülerinden yetişen İsmail Hakkı Tonguç'un oğlu Engin Tonguç'dan (1970, s. 118) aktardığı üzere, "Köylü sınıfı, Türkiye'nin toplumsal yapısı gereği sömürülen ve ezilen en büyük sınıftır". Timur (1997: 195) bu yaklaşımı, "Köy Enstitülerinin, sömürülen kitlelerde sınıf bilinci yaratacak ve düzene karşı mücadeleyi körükleyecek bir girişim olduğu" şeklinde yorumlamaktadır. Bu bakış açısı bazı kesimler tarafından "tehlikeli" bulunmuş ve Katoğlu'nun (2008: 430) ifadesiyle "kırsal kesim insanını, kırsal kesimde yaşamaya mahkûm etmek" şeklinde ifade edilmiştir. Ancak yukarıda da bahsedildiği üzere kısa süreli bir uygulamada olsa, Enstitülerden yetişen isimler özellikle edebiyat alanında etkili olmuş ve Türk edebiyatında ilerleyen yıllarda daha da belirginleşecek olan toplumsal bir ifade biçimini yerleşik hale getirmiştir. Serim (2004: 53), bu ifade biçiminin, Köy Enstitülü yazarların yarattığı etkiye bağlı olarak 1950'lerden 70'lere kadar sürecek olan "köy romanı" dönemini başlattığını söylemektedir.

Ülkemizin kırsal kesimleri-köyleri, kökenleri buralarda olan ve Köy Enstitüleri'nde okurken yöresini gözlemleme fırsatı bulan yazarlar tarafından gerçek anlamda edebiyata girdi. Romanın Batı'ya nazaran çok geç geliştiği ülkemizde Köy Enstitülü yazarların Türk edebiyatına yaptığı katkılar Türk romancılığının önünü açmış ve onu Anadolu topraklarına götürmüş; oraların zenginliğini malzeme olarak kullanmalarıyla romanımıza bir özgünlük kazandırmıştır. Ve bu yazarların köy gerçekliğini işlediği romanlar edebiyatımıza 'köy romanı' denilen bir 'tür' kazandırmıştır (Serim, 2004: 53).

Serim'in yeni bir "tür" olarak ifade ettiği "köy romanı", Timur'un (1991: 89) ifadesiyle "...konusunu feodalizmin çöküşünün ön plana çıkardığı toplumsal bir kategoriye (özgür köylülüğe) dayandıran bir roman türü" olarak 1950'li ve 60'lı yıllar boyunca edebiyatta etkili olmuştur. Timur (1991: 357-358), köy romanı başlığı altındaki eserlerin temel felsefesini, "Türk kırsal alanında yoksul köylülerin ağa ve tefeci baskılarına, her türlü sömürü mekanizmalarına ve feodal kalıntılara karşı çıkan bir demokratik devrim felsefesi" olarak açıklar.

Köy enstitülerinde yetişen ve içinde buldukları kırsal kesimin sorunlarını gören, aldıkları eğitim ile düşünmeye, sorgulamaya ve sonuçta bunları kendi alanlarına yansıtmaya başlayan bu edebiyatçıların başında Mahmut Makal gelmektedir. Mahmut

Makal'ın içinde yetiştiği çevrenin gerçekliğini anlattığı *Bizim Köy* (1950) adlı romanı, kırsal kesimi, edebiyatta da bir yenilik olarak, yalın ve gerçekçi bir dil kullanarak yansıtmıştır. *Bizim Köy* romanının çağdaşlarından farkı, hikayesini, gerçekçi unsurları ve üslubu benimseyerek anlatmasında yatmaktadır. Moran (1996: 15) romanda; kırsaldaki yaşam koşullarının, geri kalmışlığın ve de yoksulluğun, tüm çıplaklığı ile abartılı bir anlatıma başvurulmadan, romantize edilmeden anlatıldığını söylemektedir. Bu anlatım şekli ile roman, kırsal gerçekliği farklı bir dil kullanarak ele almıştır. Üstelik 1950'li ve 60'lı yıllarda edebiyat, bu yeni ifade biçimleri ile de Türkiye'de yaşanan sosyo-politik ve kültürel değişime paralel bir görünüm sergilemektedir. Değişimin yaşandığı bu yıllar, sanatı, özellikle edebiyat ve devamında sinemayı da etkileyecek bir güce sahip olmuştur. Aslı Daldal (2005: 56), sanat alanındaki gerçekçi eğilimin, savaş ve darbe gibi toplumsal kriz dönemlerinin hemen arkasından, dağılmış olan toplumsal yapıyı tekrardan harekete geçirme, canlandırma ve yapılandırma çabasının bir yolu olarak ortaya çıktığını söylemektedir. Andaç ta benzer bir izlekten Türk romanının, bir geçiş dönemi olan 50'li ve 60'lı yıllarda böylesi bir değişime sahne olduğu sonucunu çıkarmıştır.

1950-1960 döneminde ülke geçiş yıllarını yaşamaktadır. Toplumsal yapıdaki değişim; insan ve toplum yaşamında farklılaşmayı, bu farklılaşmayla yaşanan çelişkileri, sorunları getirir ardı sıra. Çağdaşlaşma yolundaki Türk romanı, bu geçiş dönemi insanının sorunlarına/gerçeklerine yönelir. Değişik yönsemelerin ortaya çıktığı, Türk romanının tematik olarak da zenginleşmeye doğru yöneldiği evredir (Andaç, 1989: 138).

Bu değişime paralel olarak hem gerçekçi biçim belirmiş hem de Türk edebiyatındaki tematik zenginleşme meydana gelmiştir. Böylece edebiyatın toplumsal alan ile olan bağı artmıştır. *Bizim Köy* romanı ile başlayan bu süreç; Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Necati Cumalı gibi edebiyatçıların kırsal gerçeklik üzerine eserler vermeleriyle devam etmiştir.

Göç olgusunu kır-kent ikileminde dile getiren, yoksulluğu, ekonomik ve toplumsal baskı çevresinde ele alan Fakir Baykurt, bu alanda üretim yapan önemli edebiyatçılardandır. Haceli, Bayram ve Irazca karakterleri arasında arazi hususunda çıkan bir çatışmayı konu alan *Yılanların Öcü* romanı, Baykurt'un, sıradan, "alt tabakadan" insanın gerçekliğini ele aldığı ilk romanıdır. Karataş köyünün, dönemin çeşitli politik uygulamalarına da şahit olunan hikâyesini anlatan roman, detaylı ve derinlemesine kurgulanmış olan bir gerçekçilikle edebiyata aktarılmış, 1962 yılında da ilk kez Metin Erksan tarafından filme çekilmiştir. Diğer eserlerinde de aynı üslubu ve benzer temaları kullanan Baykurt, bu dönem boyunca köy gerçekliğinin önemli isimlerinden sayılmış ve içinde yetiştiği toplumu en iyi temsil eden Köy Enstitülü yazarların başında gelmiştir.

Bu yönde üretim yapan diğer bir edebiyatçı Orhan Kemal'dir. Kemal, ileriki yıllarda Erden Kıral tarafından sinemaya uyarlanacak olan *Bereketli Topraklar* romanı ile edebiyattaki gerçekçi yönelimi destekleyen isimler arasında sayılabilir. Orhan Kemal, Moran'ın (1996: 36) ifadesiyle "Çukurova'daki sömürü düzeni, tarımda kapitalizme geçiş, kapalı köy ekonomisinin yetersizleşmesi nedeniyle köyden kente göç ve gurbetçilerin kentte kötü yaşam koşulları" gibi temalara ağırlık vererek, kimi zaman köyün sorunlarına kimi zaman ise kente göç etmiş köylünün sorunlarına yer vermişse de bunu mutlak gerçekçi bir dille şekillendirmiştir.

Köy ve kasaba gerçekliklerini, işçi-emekçi sorunlarını kısacası toplumsal alanı gerçekçi bir yaklaşımla irdeleyen; Oktay Akbal, Orhan Hançerlioğlu, Erhan Bener, Atilla İlhan, Ayhan Hünal, İlhan Tarus, Aziz Nesin, Tarık Buğra, Tarık Dursun K. ve Yusuf Atılgan gibi başka edebiyatçılarda sayılabilir. Ancak burada köy romanı ile toplumsal gerçekçi romanın ayrımını tartışmak gerekir. Timur (1991), *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik* kitabında toplumsal gerçekçiliğin Türk edebiyatı içerisinde yer bulamayış nedeni tartışır; Timur (1991: 357-358), köy romanını “toplumsal gerçekçi bir yaklaşımın ürünü değilse de, nesnel olarak ana tezleri itibariyle ona paralel bir akım” olarak değerlendirmiştir. Burada ayırıcı unsur, Osmanlı toplumunun sınıfsız yapısının etkisiyle, sınıf yapısından doğan sosyalizmin ve Marksist dünya görüşünün etkisi altında Sovyetler Birliği’nde ortaya çıkmış olan toplumsal gerçekçi akıma Türkiye’de aynı oranlarda rastlanamamasıdır. Türk edebiyatında toplumcu tavır ve etkiler görülmüşse de bu Sovyetler Birliği’nde olduğu gibi ana akım haline gelememiştir. Ancak 1950’lerde başlayıp 12 Mart 1971 muhtırasından sonra gittikçe etkisini kaybeden “köy romanı” geleneği, toplumcu gelenek anlayışının içine girebilecek eserler verilmesini sağlamıştır.

“Köy romanı” ve toplumsal gerçekçi roman kimi noktalarda birbirini içerisine geçebilmektedir. Bu nedenle çalışmanın bu kısmında, toplumsal gerçekçi romana değinmek gerekli görülmüştür. Ancak burada amaçlanan toplumsal gerçekçi romanın değil, “köy romanı”nın, Türk sinemasının kendine özgü dilini şekillendiren ilk temsilcilerinden olan Lütfi Ömer Akad sinemasını nasıl etkilediğini ortaya koymaktır. Bu etkileşim ilk bakışta gerçekçiliği görünür kılmış, köy romanının gerçekçi üslubunun Akad sinemasına yansımaları olarak ortaya çıkmıştır. İlerleyen bölümde; Akad sinemasındaki gerçekçi dil ve üslubun gelişmesinde Türk edebiyatında, 1950’li yılları takiben belirginleşen köy romanının etkisi tartışılacaktır.

Lütfi Ömer Akad Sinemasında Edebiyat Etkisi: “Köy Gerçekliği”

Ömer Lütfi Akad’ın, 1949 yılında *Vurun Kahpeye* filmi çekene kadar ki süreç Türk sinemasının kendi dilinin gelişimi üzerine sağlam bir yönelimin olmadığı yıllar olarak anılabilir. Alim Şerif Onaran (1981: 19) *Muhsin Ertuğrul’un Sineması* adlı kitabında dönemi şu şekilde özetlemektedir; “...tiyatro, yıllar yılı sinemayı etkisi altında bulundurmış; özellikle diyalogların ve oyunculuğun tiyatrodan tüm olarak kopması oldukça güç olmuştur”. Şükran Kuyucak Esen de Türk sinemasının *Kilometre Taşları* kitabından Türk sinemasının, 1922-1939 arasındaki yıllarını Tiyatrocular Dönemi olarak sınıflandırır. Muhsin Ertuğrul’un bu dönemde sinema adına bir çok ilki gündeme getirdiğini söylerken, Türk sinema dilinin, tiyatroya yakın bir üslup benimsemiş olduğundan bahsetmektedir. Esen (2002: 32), Muhsin Ertuğrul’un etkisinin yoğun olduğu Tiyatrocular Dönemi’ni şu şekilde tarif etmektedir;

Adını aldığı gibi tiyatrosuz filmlerin kapladığı bu dönem, amacının kitlelere ulaşmak olması nedeniyle, basit ve popüler anlatım kalıplarının benimsendiği bir dönemdir. Bu yaklaşım nedeniyle, sinemanın halk arasında sevilmesini sağlaması önemli bulunurken, öte yandan sinema sanatının gelişmemesine yol açmakla da eleştirilen bir dönemdir. Muhsin Ertuğrul, sinemaya sanatsal açıdan yeterli önemi vermeyerek, asıl sanatı olarak

gördüğü tiyatroya gelir getirecek bir ticari kazanç kapısı olarak düşünmüştür. Sinema ile tiyatro arasındaki anlatım farklarına hiç önem vermemiştir.

Bu açıklamada göstermektedir ki sinemanın ayrı bir sanat dalı olarak kendi dilini oluşturma ve geliştirme gerekliliği bu dönem içerisinde çok önemsenmemiş, tiyatro ve sinemanın, farklı sanat dalları olması bakımından birbirinden ayrılmasına gerek görülmemiştir. Esen (2002: 34), Tiyatrocular Dönemi'ni, Nijat Özön'ün yönlendirmesiyle, Geçiş Dönemi ile devam ettirmektedir. Geçiş Dönemi'ni, Türk sinemasından "Ertuğrul'un tiyatro etkilerinin silinip, sinemasal etkilerin yerini almaya başladığı dönem" olarak açıklanmaktadır (Esen, 202: 34).

Ömer Lütfi Akad'ın, 1949 yılında çektiği *Vurun Kahpeye* filmi yukarıda özetlenen iki farklı dönemin kapanmasını sağlayan ve Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılan yılların başlamasına neden olan film olarak Türk Sinema tarihine geçmiştir. Alim Şerif Onaran (2001: 11), Akad'ın sinema anlayışını ve bahsi geçen dönemin başlangıcını tarif etmektedir;

...Türk sinemasında "Vurun Kahpeye" ve onu birkaç yıl sonra izleyen "Kanun Namına" adlı çalışmalarıyla birden bire sinema dilinin ne olduğunu içgüdüyle kavramış bir sinema adamı görünümüyle belirmesinden bu yana yaptığı filmlerle hem bu sanat dalında tutarlı uğraşlarda bulunacaklara kılavuzluk etmiş, hem de bunun koşutunda kendi sinema yapıtlarıyla Türkiye'de sinema düşüncesinin doğmasında büyük ölçüde etkili olmuştur.

Filmin çekildiği dönem tek partili rejimin sona erip Demokrat Parti rejiminin yönetime geldiği yıllardır. Devletçi anlayışın ardından, liberal politikaların uygulanmaya başladığı süreç, ekonomiyi bir miktar hareketlendirmiş bunun yanında sinema sektörüne yönelik vergilerde indirimle gidilmesi, Türk sinemasındaki üretimi hızlandırmıştır. Arpad'ın da (Aktaran Scognomillo, 2003: 111) belirttiği gibi, bu dönem içerisinde Cumhuriyet Halk Partisi iktidarının Türk filmlerini gösterecek olan sinemalara yüzde elliye yakın oranda vergi indirimi sağlaması, sermaye sahiplerini ve iş adamlarını film sektörüne çekmiştir.

Aslı Daldal (2003: 43), Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki bakış açısının, Türk sinemasını yeterli derecede desteklemediğinden bahsetmektedir; "Almanya ya da Rusya ile kıyaslandığında sinemadan (örneğin bir propaganda aracı olarak) Cumhuriyet kuşağının yeterince yararlandığı söylenemez". Türk sineması, sinemanın propaganda aracı olarak kullanımı dolayısıyla birçok ülke sinemasının gördüğü devlet desteğinden faydalanamamıştır. Sinema üretimini gerçek anlamda destekleyen bir yapı Türk sinemasında kurulmadığından, üretimde de aynı oranda hızlı bir artış görülmemiştir. Elbette ki üretim hızının az olması, ülke sinemasının kendi dilini kazanması konusundaki denemeleri de sınırlı sayıda tutmuştur. Daha öncede değinildiği gibi Muhsin Ertuğrul'un önemli bir konuma sahip olduğu Tiyatrocular Dönemi'nin, teatral üslubu (bu üslup kendini hem uyarlamalarda hem de sahne, dekor, makyaj ve oyunculuk gibi sinemanın hemen tüm dilini oluşturan noktalarda göstermiştir*) ve Mısır sinemasının melodram geleneği, Türk sinemasının kendine has dilini geliştirmesi konusunda bazı gecikmelere neden olmuşsa da özellikle 1950'li yılları takip eden gelişmeler, yeni bir sinemacı kuşağının üretime geçmesine olanak sağlamıştır. Özellikle 1950'lerden sonra belirgin bir değişim içine giren sinema, yapım, yönetim, oyunculuk ve daha birçok konuda önceki dönemi

ile bir ayrışmaya gitmiş ve kendini sinema içerisinde yetiştiren bir sinemacı kuşağın deneyim alanı sağlamıştır.

1950'lerden sonra sinema artık bir hareket kazanmıştır, kazanmaktadır. Hareket, Muhsin Ertuğrul döneminde olduğu gibi tiyatrocuların çerçevesinin içindeki hareketi, oyuncuların trafiği değil, çekimlerin dizilişinden, birbirine bağlanması ve kurgudan kaynaklanan bir harekettir. Çevre artık sahne dekorları veya tiyatroya benzer platodaki dekorla sınırlı değildir, gerektiğinde ya da olanak bulunduğu dışarıya, sokağa çıkmaktadır... Kameranın hareket kazanması ve kurgunun artık bir çözüm haline gelmesi, bahsettiğimiz bu iki dönem arasındaki başlıca ayrılığı teşkil eder; açıların değişmesi ve işlevsel olmasıyla birlikte kamera ayrı bir önem kazanmış, yaratıcılığa kavuşmuştur (Scognamillo, 2003: 115-116).

Oyunculuk anlayışını da içine alan bu değişim, 1950'li yıllardan itibaren Türk sinemasının ifade biçimini değiştiren bir altyapı meydana getirmiştir. Sinemanın kendine has mizansen anlayışının oluşması, kurgunun teatral üsluptan kurtularak kendi geleneğini geliştirmesi; kostümden makyaja, mekân kullanımından oyunculuklara kadar yaşanan bu değişim, yeni gelen bu sinemacı kuşağının deneme-yanılma yoluyla öğrendiği yeni bir sinema anlayışını olanaklı hale getirmiştir. Bütün bu nedenlerle, 1950-59 arasındaki yıllar, Türk sinemasının kendi üslubunun yerleşmesi bakımından önemli bir dönem olarak kabul edilmektedir. Özön (1995: 229) bu dönemi "...sinemanın tiyatrodan ayrılmaya başlaması, sinema dilinin oluşması, yerleşmesi ve gelişmesi için yapılan çalışmaların" dönemi olarak nitelendirir. Bu yıllar içinde sinemanın tiyatro ile olan bağı zayıflamış ve tamamen sinema sektörü içinden yetişen, sadece bu alanı meslek edinmiş olan bir kuşak yetişmiştir.

Böylece gerçekçiliğin ve özellikle kırsala dair bir anlatıma sahip olan gerçekçiliğin izlenebileceği dönemin başlangıcı da aynı yıllara denk gelmiştir. Metin Erksan'ın 1952 yılında *Âşık Veysel*'in hayatını anlattığı *Karanlık Dünya* filmi de bu çabanın bir ilk ürünü olarak hayata geçirilir ancak sansürle karşı karşıya kalır. 1952 yılında çekilen *Karanlık Dünya* filmi de gerçekçi dili benimseyen bir sinema anlayışının başlangıç filmi olarak görülebilir. Belgesel dile daha yakın duran film, *Âşık Veysel*'in hayatını, gerçek mekânında anlatmaya çalışır. Köy gerçekliğinin sinemaya yansımalarını temsil eden ilk filmler arasında olan *Karanlık Dünya*, "Türk toprağını kurak gösterdiği" gerekçesiyle sansüre uğramıştır. *Âşık Veysel*'in zorlu hayatını anlatma amacıyla yola çıkan Erksan, köy gerçekliğini de oldukça realist bir gözle ele almıştır. Daldal'ın (2003: 47) ifade ettiği şekliyle "...sinemanın 'kitlesele' bir sanat dalı olması onu daha 'tehlikeli' kılmaktadır, bu baskıcı tutum, 'köycülük' akımının sinemada sağlıklı bir yol bulmasına fazlaca olanak tanımaz ve *Yeşilçam*'ı, *Kahpe'nin Kızı*, *Yedi Köy'ün Zeynep'i* gibi yumuşak köy melodramları kaplar". Sinemanın, edebiyata kıyasla sansüre daha yoğun biçimde maruz kalması, sinemasının bu "kitlesellik tehdidi" ile ilişkilendirilebilir. Bu bakımdan köy gerçekliğinin Türk sineması içerisinde gelişimini, engelsiz olarak tamamladığını söylemek zordur.

Köyü gerçekçi bir biçim arayışı içerisinde ele alan filmler ile detaydan arındırılmış, yüzeysel bir anlatıma sahip olan köy filmleri arasındaki ayırmda dikkat edilmesi gereken diğer bir husustur. Nijat Özön köyü, gerçekçi bir biçimsel anlatıya bağlı kalarak anlatan filmleri şu şekilde açıklar;

...köyü ve köylüyü, kendilerini çevreleyen ekonomik ve toplumsal koşullar içinde, bu koşullarda belirlenmiş olarak ele alan, bu koşullardan doğan ilişkileri inceleyen, köye de köylüye de gerçek niteliğini veren sinema yapıtlarıdır. Bu ölçüyle yola çıkınca bugüne dek yalnızca dekoruna bakarak 'köy filmi' etiketiyle piyasaya sürülen yapıtların köy filmiyle hiçbir ilgisi olmadığı anlaşılır (Özön, 1995: 160).

Gerçekliği destekleyecek unsurlar arasında, filmin geçtiği mekanın, yerel yapısını detaylı biçimde ele almak önemli bir yere sahiptir. Erksan da bu nedenle, *Karanlık Dünya* filmini çekmeden önce bir yıl boyunca filme konu olacak köyde gözlemlerde bulunmuştur. Tam da bu nedenle köy filmi kategorisi içinde ele alınan her filmi, gerçekçi üslup ve biçim içerisinde değerlendirmek yanlış olacaktır. Ancak bahsi geçen bu filmler kırsal gerçekliği, onu oluşturan tüm etkenlerle bir arada ele almakta ve aynı inceliklerde yansıtmaktadırlar. Bu noktada görülmektedir ki Türk sinemasında gerçekçiliğin ilk yılları, Türk edebiyatındaki benzer bir gelişme ile köy gerçekçiliği çevresinde şekillenmektedir. Ancak Türk sineması edebiyattakinden farklı olarak sansürün etkisi altında üretim yapmak zorunda kalmıştır.

1950'li yılların Sinemacılar Dönemi olarak anılmasında, özgün dil arayışları içine giren genç kuşak yönetmenlerin varlığı, Türk sineması için önemli bir dönemeç olmuştur. Lütfi Ömer Akad da bu dönemde, çektiği ticari filmlerin yanı sıra hem kendi sinema üslubunu hem de Türk sinemasının kendine has dilini oluşturacak çok güçlü denemelerde bulunmuştur. 1949 yılında *Vurun Kahpeye* filmiyle başlayan bu süreci, Erman filmi çektiği *Lüküs Hayat*, *Tahir ile Zühre* ve *Arzu ile Kamber* filmleri izlemiştir. Sinematografik olarak da başarılı olan *Vurun Kahpeye* filminin yarattığı etki diğer üç filmde yakalanamamış, özellikle gişede yaşanan başarısızlık Erman filmi ile Akad'ın yollarını ayırmıştır (Onaran, 2001: 16).

Lütfi Akad Erman Film ile yollarını ayırdıktan sonra, Kemal Film'le bir araya gelmiş ve en nitelikli filmlerinden biri olan *Kanun Namına*'yı 1952 yılında çekmiştir. Halit Refiğ (2006: 13) *Kanun Namına* filmini; "...o güne kadar filmlerimizde hâkim olan tiyatrunun temsili ifadesinden, sinemanın doğal görünümüne ilk defa güçlü bir geçiş olmaktadır" şeklinde tarif etmektedir. Refiğ, *Kanun Namına* filminin yönetmenin filmografisi için bir dönemeç olduğunu ve Türk sinemasının diline yeni bir nitelik kazandırdığını söylemektedir. Bu anlamda *Kanun Namına* filmi; öyküyü stüdyo dışına, gerçek hayatın içine çıkararak sinemada gerçekçi bir ifade biçiminin ve sinemanın kendine has dilinin şekillenmesine olanak sağlamıştır. Bu nedenle Türk sinemasının kendi üslubunu bulmaya başlaması açısından oldukça önemlidir.

Lütfi Akad sinemasının diğer bir değişim noktası, 1955 yılında çektiği *Beyaz Mendil* filmi olmuştur. Kırsal hayatı anlatan film, yarattığı gerçekçi atmosfer ile Akad'ın köy gerçekçiliği anlatımının devamı niteliğini taşımaktadır. Filmde gerçekçiliği ortaya çıkarabilmek için bir ön çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaya bağlı olarak oyuncular yerli halktan seçilmiş böylece doğal oyunculuk desteklenmiştir. Ayrıca kamera kullanımında tercih edilen yalın görsel dil ile yeni bir sinematografik üslup benimsenmiştir. Bu anlamda *Beyaz Mendil*, kırsal gerçekliği derinlikli bir biçimde anlatan ilk filmler arasındaki yerini almıştır. Akad (Dorsay, Coş, Ayça, 1973: 19), filmde biçim olarak seçtiği sadeliği şu şekilde anlatmaktadır;

Filmde belki yapımdan gelen bir anlatım sadeliği var, belki çok uzaktan ‘Hudutların Kanunu’nu hazırladı bu film, benim için.. İçgüdüsel bir biçimde yalın, sade bir anlatım aradım bu filmde.. Ayrıca ‘Beyaz Mendil’ folkloru de en saf haliyle ilk kez fon müziği olarak kullanan filmidir.

Bahsi geçen filmlerin ardından Fahir Seden’le işbirliği içine giren Akad, bu dönem boyunca çeşitli yapım şirketleriyle çalışmıştır. Farklı denemeler gerçekleştiren yönetmen, çeşitli sebepler nedeniyle sektörle kırımlıklar yaşamıştır. Piyasaya yönelik film çekme talepleri Akad’ı dört yıllık bir süre için kendine ait belgesel film çalışmalarına itmiştir. Önemli filmlerinden biri olan *Tanrının Bağışı Orman* bu dönem içerisinde çekilmiştir. İncelikli ve yalın bir anlatıma sahip olan film, ağaçsız kalmış bir köyün yaşadığı kuraklığı anlatmaktadır. Bu filmde *Beyaz Mendil* filminde olduğu gibi köy gerçekliğini yalınlıkla ele almaktadır. Böylelikle Akad, sinemasına köy gerçekliğini belirgin bir biçimde yerleştirmiş olur.

Akad’ı toplumsal ya da kırsal gerçekliğe yaklaştıran etki, izleyici ile kurmak istediği bağda aranabilir. İzleyiciyi gerçek ile ilgili olarak düşündürmek istediğini söyleyen Akad (Dorsay, Coş, Ayça, 1973: 18), buradaki görevinin göstermek olduğunu ancak çözmeye çalışmadığını anlatır. “Sinemacı seyirciye tabiki birtakım sorunları yansıtmalıdır, bu onun görevidir... filmin seyirciyi ortaya konan maraz üstünde düşündürmesi bence yeterlidir”. Bu içtenlikle Akad filmlerinde toplumun aksayan yönlerini daha yoğun bir biçimde ele almakta, çözüm sunmasa dahi, dile getirmeyi hedeflemektedir. Böylece 1967 yılında çektiği *Hudutların Kanunu* filminde köy gerçekliğinin yanına toplumsal bir kaygıyı da eklemiş olur. Bu nedenle film, Lütfi Akad’ın filmografisinde yeni bir dönemi başlatmıştır denilebilir.

Doğuyu ve kaçakçılık sorununu anlattığı *Hudutların Kanunu*, yönetmenin sansür nedeniyle açıkça dile getiremediği birçok detayı içerse de genel olarak toplumsal gerçekçi bir ifade biçimine sahiptir. Bu topraklara ait yerel bir hikâyeyi anlatan film, toplumsal bir meseleyi, gerçekçi bir biçimde ele almaktadır. Böylece toplumsal bir inceleme olanağı sağlayarak Türk sinemasının ilkleri arasına girmiştir. Akad, gerçekçi biçimin bir özelliği olarak, karakterlerine tarafsız bir noktadan bakmaktadır. Bu aynı zamanda Lütfi Akad’ın hem hayata bakışını hem de sinemasının kendine has dilini de anlatır niteliktedir. Onaran (2001: 116), Akad’ın bu mesafesini şu şekilde açıklamaktadır;

...doğulu bilgelere has soğukkanlılıkla, bireyleri ile fazla yüzgöz olmadan, onları meselelerinin ve olayların içindeki paylarından fazla değerlendirmeden, bilinçaltılarını, hatıralarını, hayallerini kurcalamadan... belli bir toplumsal sistem içinde, kişilerin birbirleriyle münasebetleri açısından filmini kuruyor.

Onaran’ın *Hudutların Kanunu* filminin üstünden anlattığı bütün bu özellikler aynı zamanda gerçekçi sinemanın ‘dışarıdan bakan bir göz’ olma tercihi ile ilgilidir. Gerçekçi sinemanın insanı veya toplumsalı konu edinirken benimsediği objektif durma kaygısı onu dışarıdan bakan bir göz olma konumunda tutmaktadır. Tam da bu nedenle gerçekçi sinema, konusunu anlatırken ona müdahale etmekten çekinir. Kamera tarafsız bir noktadan, olayları müdahalesiz olarak görmeye çalışır. Akad’ın da *Hudutların Kanunu* filminde yaptığı buna benzer bir çabadır. Akad, nesnesine çeşitli şekillerde yaklaşım uzaklaşmaz daha çok belli bir mesafede kalır. Aynı şekilde karakter yapısını da insanın tüm yönlerini, zaafalarını ve eksiklerini hesaba katarak çok yönlü bir şekilde oluşturur. Akad’a göre sadece kötü ve sadece iyi yoktur. İnsana dair tüm var olma hallerini karakterlerine

yansıtmaya çalışır. Akad'a göre sinemada kahramanlaştırma doğru bir tutum değildir; "... kahramanlara seyircinin dışında, yön verici bir güç olarak birtakım birikimlerini boşaltma görevi yükleniyor. Seyirci kahramanın davranışlarını görüp hayal kuruyor ve rahatlıyor. Bu durumu destekleyen bir 'star sistemi' de zararlı oluyor (Aktaran Dorsay, Coş, Ayça, 1973: 22)".

Akad'ı gerçekçi sinemanın çok yönlü, insani derinliklere sahip karakter yaratımına yaklaştıran bu bakış açısı, onun sinema diline de etki etmiştir. Gerçekçi anlatımı hedefleyen bir hikayenin filme çekilmesinde karakter yaratımı oldukça önemlidir. Bu durumda karakterlerin izleyiciyle özdeşleşme yaşayarak rahatlatması değil, gerçeğin ortaya çıkarılabilmesi amacıyla yabancılaşması daha uygun olacaktır. Akad aynı zamanda bunu sinemasına yansıtan ender öncülerden biridir. Bu yönleriyle türünün ilklerinden olan *Hudutların Kanunu* filmi, ardından aynı sorunsalı ele alan başka filmleri de getirmiştir. Aynı yıl çektiği *Kızılıramak-Karakoyun* ve 1972 yapımı olan *Irmak* filmleri ile birlikte "Anadolu Üçlemesi" olarak değerlendirilen bu filmler, Akad'ın köy gerçekliğine benimsediği, kırsalın sorunsalını gerçekçi bir biçim içerisinde ele aldığı bir dönemi başlatmıştır. Akad özellikle bu üç filmle kırsal gerçekliği önemli bir estetik tavırla birleşerek Türk sineması ve özellikle gerçekçi sinemanın gelecek örnekleri için temel oluşturacak bir adım atmıştır. Onaran (2001: 223), bu üçlemeden "Yeni Gerçekçilik", "Masalsı Gerçekçilik" ve "Gerçekçilik" üzerine verilmiş başarılı örnekler olarak bahseder. Akad'ın kırsal gerçekliği ele aldığı filmleri aynı zamanda gerçekliğin kırsala ait hikayeler ile bağ kurmasına ve önceki bölümde ele alındığı üzere edebiyatta filizlenen bir yönelimin sinemaya taşınmasına sebep olmuştur. Lütü Akad'ın öncülük ettiği bu yaklaşım Türk sinemasında "köy gerçekliği" gibi bir anlatımı gündeme getirmiştir. 1973 yılında çektiği *Gökçe Çiçek* filmi de aynı çizgiden ilerleyerek köy gerçekliğini merkeze almıştır. Akad benimsediği bu üslubu köyden kente göç sorununu anlattığı diğer filmleri ile de devam ettirmiş; *Gelin* (1973), *Düğün* (1974) ve *Diyet* (1975) üçlemesini çekmiştir. Bu üçleme ile birlikte Akad kamerasını da köyden kente doğru çevirmiş ve kırsal insanının kentteki yaşamı üzerine odaklanmıştır. İlk filmde, köyden kente göç etmiş bir ailenin, iş kurma hayaliyle çocuklarını 'kurban' etmeleri anlatılır. Onaran (2001: 173), *Gelin* filminin Türk sinemasında gerçekçi olması dolayısıyla dikkat çeken ilk filmlerden biri olduğunu söylemektedir.

Akad bu filmiyle anlattığı ailenin İstanbul'daki yaşantısını adeta bir belge filmcisi gibi izliyor. Hacı İlyas Ailesi'nin evlerindeki hava bütün ayrıntısı ve aksiyonu ile karşımıza getiriliyor. Akad, bütünüyle 'gerçek' bir hikâyeyi, bütünüyle 'gerçekçi' bir dille anlatıyor. Bir Türk filminde, Türk ailesinin yaşamına karışmış önemli bir olgu olan 'bayram ve bayramlaşma'ya yer verildiğini yanılmıyorsak ilk kez 'Gelin'de görüyoruz... Ayrıca Akad, filmde, gerçekçi öğelerin arasından ustalıkla simgeler, ipuçları da getiriyor... 'Gelin' büyük ölçüde alegoriye dayanır. Oğlunu Tanrı'ya kurban etmek isteyen Hazreti İbrahim kıssasından yararlanılarak yapılmış bir alegoridir bu.

Akad, *Gelin* filmiyle geleneksel yapıyı gerçekçi, belgeselci bir tavırla ele almıştır. Bu gerçekçi tercihin içine simgesel değerlerde bazı kodlar yerleştirmiş böylece de yerellikten uzaklaştırmamıştır. Üçlemenin ikinci filmi olan *Düğün*'de de benzer bir çizgi izleyerek yine köyden kente doğru yapılan göçün yarattığı yıkıcı etkiyi anlatır. Filmde, kente gelmeleriyle hayat şartlarında herhangi bir iyileşme yaratamayan ancak yükselme çabasına giren insanların, bunun yerine büyük şehrin yozlaşmış düzenine hapsolmaları konu edilir. *Düğün* filmi, hem teknik ayrıntılar hem karakterlerin yerel unsurlara bağlı

kalınarak yaratılması hem de mekânın gerçekçi kullanımı bakımından gerçekçi bir görünüm sergilese de, melodramik bazı tekrarları kullanması bakımından üçlemenin biraz gerisinde kalmıştır. Üçlemenin son filmi olan *Diyyet* bu anlamda diğer iki filmden farklı bir konuya; işçi, emekçi sorunlarına değinmektedir. Bu nedenle de toplumsal hatta politik gerçekçi bir arayışa yaklaşan film, Türkiye'deki sendikalaşma sorununu ele almıştır. Bu sorunu merkeze alan film diğer taraftan büyük kentin çıkmazlarını ve buraya tutunma çabalarını da yan hikâyeler olarak filme katmıştır. Ancak *Diyyet*, politik bir konuyu gündeme taşımış olsa da, muhtemelen sansüründe etkisiyle bunu detaylı bir eleştiriyeye vardi ramaz.

Akad'ın bu dönemi takip eden süreçteki film dili; toplumsal gerçekçiliğe yaklaşmış, Türk sinemasının gerçekçi diline ve ilerleyen yıllarda onu şekillendirecek olan Yılmaz Güney gibi isimlere de öncülük etmiştir. Lütfi Akad'ın sinemasını öne çıkaran unsur bir alanın ilklerinden olmasından çok ilk yıllarından bu yana kullandığı yalın dili olmuştur. Ele aldığı toplumsal konuların yanı sıra sinema dilinin de gerçekçi bir temsile sahip olması, büyük oranda melodram geleneğine sahip bir sinema anlayışı içerisinde yeni bir kapı açılmasına neden olmuştur. Akad'ın sinemasını farklılaştıran etken kendine has yalın üslubudur. Bu üslubun içinde görüntünün öncelikli konumu, sinemanın esas gereği olarak diyaloglar yoluyla anlatmak yerine göstererek hikâyeye etmek, sahneyi çok parçalamadan, bütünlüklü bir anlatımla kurgulamak Akad'ın sinemasına hem önemli bir estetik boyut katmış hem de gerçekçi bir anlatım biçimini yerleşik hale getirmiştir. Giovanni Scognamillo (2003: 200-201) üçlemenin gerçeklikle ve simgesel olanla kurduğu bağı şu şekilde açıklar;

Gerçekçi, hatta zaman zaman belgesel bir çevre ve kişi araştırması sergilemesi bir yana Lütfi Akad bu kez her ailenin bağı olduğu gelenek ve görenekleri sergilerken bunların ötesine varan, adeta kutsal kaynaklara dayanan bir paralellik kuruyor: Düğün'deki kurbanlık koç / çocuk, Gelin'deki Hz. Yusuf benzetmesi, vb. Yönetmenimiz bununla da yetinmeyerek üçlemenin her bölümünde birleştirici bir güç ya da olayları toparlayıcı bir unsur olarak anlattığı öykünün kadın kahramanını (Meryem, Zeliha, Haver) kullanır ve bu kadınların her biri kaçınılmaz bir biçimde ana niteliği taşır.

Lütfi Akad'ın filmografisini iki ana yönelimde toplamak gerekirse, biri kırsal gerçekliğe ve köyden kente göç sorununa değindiği filmler, diğeri ise kentteki bireyi konu edindiği, arka planda toplumsal yapıyı gözlemlediği filmlerdir. Ancak özellikle kırsalı ele aldığı filmler Akad'ı, kaynağını Türk Edebiyatı'ndan alan köy gerçekliğine yaklaştırmıştır. Çekilen uyarlamaların ötesinde, gerçekçiliği sinematografik dilin içerisine yerleştirmiş, melodramı kullanan bir sinema anlayışından uzaklaşarak, kırsalın sorunlarını daha yalın bir biçim arayışı içerisinde ele almıştır. Bu biçim arayışının iki farklı sanat alanında benzer bir biçim kaygısını meydana getirmesi, muhtemel olan etkileşimi anlamlı kılmaktadır.

Lütfi Akad'ın gerçekçiliğe yaklaştığı noktalar sinemasının en temel unsurları arasında yer alır. Akad hikayesini, hayatın içindeymişçesine; eksik, noksan, zayıf, güçlü, yaşlı, zengin, mutlu, mutsuz hemen tüm halleri ve durumları içinde anlatarak gerçekçi karakterler yaratmış ve böylece yalın bir sinema diline ulaşmıştır. Görüntüye müdahalenin oldukça sınırlı düzeyde tutulduğu (örneğin zoom hareketinin hemen hiç kullanılmamıştır), kameranın ve teknik olanakların, gözün gerçekliğine benzer bir ifade biçimiyle ve mesafeli bir uzaklıktan üretime dâhil edildiği, geniş ve uzun plan kullanımının tercih edildiği biçimsel tercihlerde Akad'ın gerçekçi dilini kuvvetlendirmiştir. Ayrıca mekânın arızalı

görünümlemlerini dahi ortaya koyacak kadar gerçekçi bir biçim içerisinde temsil edilmesi, zamanın şimdiki zaman olarak konumlandırılması ve kadrajın, odaklanılan nesnenin veya durumun haricindeki unsurları da içine alması gibi etkenler, Akad'ın bu ustalık dönemi filmlerinin gerçekçi sinemasının örnekleri arasına girmesine neden olmuştur.

Sonuç

Türkiye 1930'lu yıllara gelindiğinde, dünyadaki ekonomik bunalımın paralelinde bir ekonomik çıkmaz içerisinde girmiştir. Cumhuriyet'in henüz genç olması ve beraberinde getirdiği reformların uygulanmasındaki bazı problemlere eşlik eden bu ekonomik çıkmaz, kendini özellikle kırsal kesimde göstermiştir. Yoksullaşan kırsal kesim ve ülkenin gündemi, o güne kadar batı edebiyatına yakın duran bir edebiyat anlayışını, kendi sorunlarını ele almayı hedefleyen bir bakış açısına doğru değiştirmiştir. Özellikle Köy enstitülerinin yarattığı yenilikçi bir atmosfer içinde genç edebiyatçılar "köy romanı" başlığı altında değerlendirilebilecek bir yönelim ortaya koymuşlardır. Bu yönelim gerçekçi bir üslubu temel alan ve kırsal kesimin sorunlarını, gerçekçi biçim içerisinde dile getirmeyi hedefleyen bir bakış açısına sahip olmuştur. 1950'li yıllardaki bu değişim kendini, aynı yıllarda sinema içerisinde de göstermeye başlamıştır. Edebiyat ve sinema arasındaki bu paralel değişim, iki farklı sanat dalının etkileşim içinde olması bakımından önemli olmuştur.

Türk sinemasının teatral üsluptan ayrılarak sinematografik unsurları öğrene-yanıla uygulamaya çalışan bir sinemacı kuşağına geçişinin hemen arkasından, bu alanda önemli ustalar yetişmiştir. Sinemayı sahada öğrenen, "ustasız usta" olarak bilinen bu isimler kimi zaman melodram geleneğine bağlı kalan filmler yapsalar dabelli noktalardagerçekçi biçime. Ancak yine de bu dönem boyunca var olan gerçekçilik daha çok başlangıç özelliğine sahip, kendinden sonra gelecek bir sinemacı kuşağına öncü olabilecek niteliktedir. Özellikle toplumsal-politik bir gerçekçiliği dile getirmek konusunda oto-sansür söz konusu olsa da o yılların koşulları içinde önemli bir yolun açılmış olduğu söylenebilir. 1950'lerden başlamak kaydıyla 1960'lara varıldığında, üslup yönünden önemli bir yol kat edilmiş, gerçekçi dil belirginleşmeye başlamıştır. Yerel öyküler, diyaloglar, mizansen yaratımı, karakter yaratımı gibi birçok etken yoluyla Türk sineması, bu dönemde kendine has dilini oluşturmuştur. Böylece ülke gerçekleri kimi zaman açıkça kimi zamansa örtük biçimde ele alınmaya, dile getirilmeye başlanmıştır. Popüler sinema anlayışı içinde üretilen melodrama yönelik filmler bir yana bırakılırsa estetik ya da toplumsal kaygılarla çekilmiş filmler hem teknik hem de söylem yönünden oldukça sade ve yalın bir dil benimsemiş olan yeni bir yönetmen kuşağına öncülük etmiştir.

Özellikle Lütü Akad'ın insanı temel alan sineması, gerçekçi sinema için çıkış noktası konumundadır. Hem yarattığı dilin biçimsel özellikleri hem de ele aldığı konular, kendi dönemi içerisinde toplumun önemli bir yansıtıcısı olmuştur. Kendinden önceki dönemin sinema dilini değiştirme ayrıcalığına da sahip olan Akad, yarattığı üslupta her zaman, yalın ve sade olan bir biçim kaygısı taşımıştır. Akad da biçimciliğin abartılı örneklerini onaylamamakta ve kendi sineması için oluşturduğu yapıyı şu şekilde açıklamaktadır; "aşırı biçimciliğe hiçbir zaman sapsaplanmadım. Biçim araştırmasına sapsapmadan sağlam ve

doğru bir şey yapıldı mı, o yıkılmaz... sağlam ve sade bir desen üstüne kurulmuş bir resim gibi..."(Aktaran Dorsay, Coş, Ayça, 1973: 20). Kameranın ve diğer teknik olanakların bu yalın kullanımı onu gerçeğe daha çok yaklaştırmış böylece öyküsünü ön plana çıkarma, insana karşı duyduğu hassasiyeti vurgulama imkânı vermiştir. Burada esas olan hayatın kendi çok yönlülüğüdür. Bu temel kuvvetli ise onu ortaya çıkaracak olan araç, bu kuvvetli nesneye odaklanmayı sağlayacak yalınlığa sahip olmalıdır. Akad'ın sinemasını farklı kılanda, hayatın tüm yönlerini dile getirme çabası olmuştur. Lütfi Akad'ın öncülüğünü yaptığı sinema anlayışı estetik başarısını hayatın kendisinden, yalınlık ve sadelik içinden alan bir anlayıştır.

Daha önce de ifade edildiği gibi sinemacılar kuşağı ile birlikte söz konusu olan diğer bir unsur; "köy filmi" anlayışının, kırsal gerçeklik ya da köy gerçekliği ile Türk sineması içinde görünür hale gelmiş olmasıdır. Edebiyatta başlayan bu yönelim Türk sinemasına gerçekçilik ile ilgili bir başlık açan en önemli unsurlardan biridir. Türkiye'deki sanat alanına edebiyat yolu ile giren gerçekçilik, köy gerçekçiliği olmuştur. Edebiyattaki bu yönelim sinemaya dayansımış ve gerçekçilik, benzer bir noktadan hareketle, kırsaldaki gerçeklikten ele alınmaya başlanmıştır. Hem Erksan'ın *Âşık Veysel*'in hayatını anlattığı *Karanlık Dünya* hem de Akad'ın *Beyaz Mendil* filmleri bu başlangıcı yaptıysa da sonrasında çekilen birçok film gerçekliği, köy gerçekliği / kırsal gerçeklik üzerinden ele almıştır. Ancak burada altı çizilmesi gereken nokta, gerçekçiliğin yalnızca "köy gerçekliği" üzerinden ilerlememiş olduğudur. Türk sineması için; yerel, geleneksel unsurları ele alan köy filmleri gerçekçilik yönünde önemli bir arayış olarak yer alsada ilerleyen yıllarda birçok yönetmen, göçü ve işçi-emekçi sorunlarını irdeledikleri, kenti merkeze alan filmler ile kent gerçekliğini de ele almaya çalışmışlardır. 1960'ların ikinci yarısına gelindiğinde Türk sineması kendi yetkin sinemacı kuşağı ile yazın dünyasını (o dönemde çıkan dergilerden bazıları: *Sinema*, *Sinema-Tiyatro*, *Sinema 59* ve *Si-Sa*) oluşturmuş haldedir (Daldal, 2003: 50). Türk sinemasındaki bu şekillenme, 60'lara kadar geline sürece entelektüel bir sinema çevresi ile sinema üzerine tartışmalarını gerçekçilik beklentileri içinde sürdürmektedir. Aslı Daldal (2003: 50) bu gelişmeyi "... yeni-gerçekçiliğin hemen öncesinde İtalya'da ortaya çıkan ve Cinema dergisi çevresinde toplanan aydın hareketine benzer bir üretken sinemacı entelektüel çevre" olarak tanımlar. Toplumsal gerçekçi hareket, 1960 Anayasa'sının yarattığı özgürlükçü ortamın, dünyadaki politik hareketlerin ve sinemanın kazandığı kendine güvenin etkisiyle hayata geçmiştir. Toplumsal gerçekçilik üretim bakımından verimli bir hareket haline dönüşmemiş olsa da gerçekliğin bir sonraki kuşağa taşınması bakımından önemli olmuştur. Türk sinemasında Yılmaz Güney başta olmak üzere birçok farklı yönetmeninde devamını sağladığı gerçekçi üslubun çıkış noktası olan "köy gerçekliği" özellikle son yıllarda hakim olan minimal sinema, gerçekçi sinema anlayışının da çıkış noktası olarak görülebilir. Bu bakımdan Lütfü Ömer Akad sinemasındaki gerçekçiliğin ve bu temsilin edebiyat ile paralel bir gelişme gösterdiğini ortaya koymak, Türk sinema tarihine ait bir tespit yapmak bakımından önemlidir.

Kaynaklar

- Andaç, F. (1989). *Gerçekçilik Yolunda*. İstanbul: Cem.
- Andrew, J. D. (2000). *Sinema Kuramları*. İstanbul: İzdüşüm.
- Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir?*, İstanbul: İzdüşüm.
- Çavdar, T. (2004). *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi: 1839-1950*(3. Baskı). Ankara: İmge.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer.
- Daldal, A. (2003). Toplumsal Gerçekliğe Doğru: 1950'lerin Sinema Ortamı. *Yeni Film*,1, 43-51.
- Dorsay, A. Coş, N. Ayça E. (1973). Lütfi Akad'la Bir Konuşma. *Yedinci Sanat*, 1, 18-27.
- Esen K., Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* (2. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe Ansiklopedisi* (2. Cilt). Ankara: Remzi.
- Kataoğlu, M. (2008). *Çağdaş Türkiye Tarihi 1908-1980* (10. Baskı). Sina Akşin (Ed.), İstanbul: Cem.
- Koçak, C. (2008). *Çağdaş Türkiye Tarihi 1908-1980* (10. Baskı). Sina Akşin (Ed.), İstanbul: Cem.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of Film*. United Kingdom: Princeton University.
- Moran, B. (1996). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2* (4. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Onaran, A. Ş. (2001). *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*. Ankara: Altın P o r t a k a l Kültür ve Sanat Vakfı.
- Onaran, A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* (1. Cilt). Ankara: Kitle.
- Refiğ, H. (2006). Sinemamızın Büyük Ustası Lütfi Akad'a Öznel Bir Yaklaşım. *Biyografya 6 Türk Sinemasında Yönetmenler*, İstanbul: Bağlam, 13-19.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi* (2. Baskı). İstanbul: Kabalcı.
- Serim, E. (2004). Toplumcu Edebiyatın Sinemaya Etkisi. *Yeni Film*, Sayı 6,53-61.
- Timur, T. (1991). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. İstanbul: Afa.
- Timur, T. (1997). *Türk Devrimi ve Sonrası* (4. Baskı). Ankara: İmge.
- Vincenti, G. (2009). *Sinemanın Yüzyılı*. İstanbul: Evrensel.
