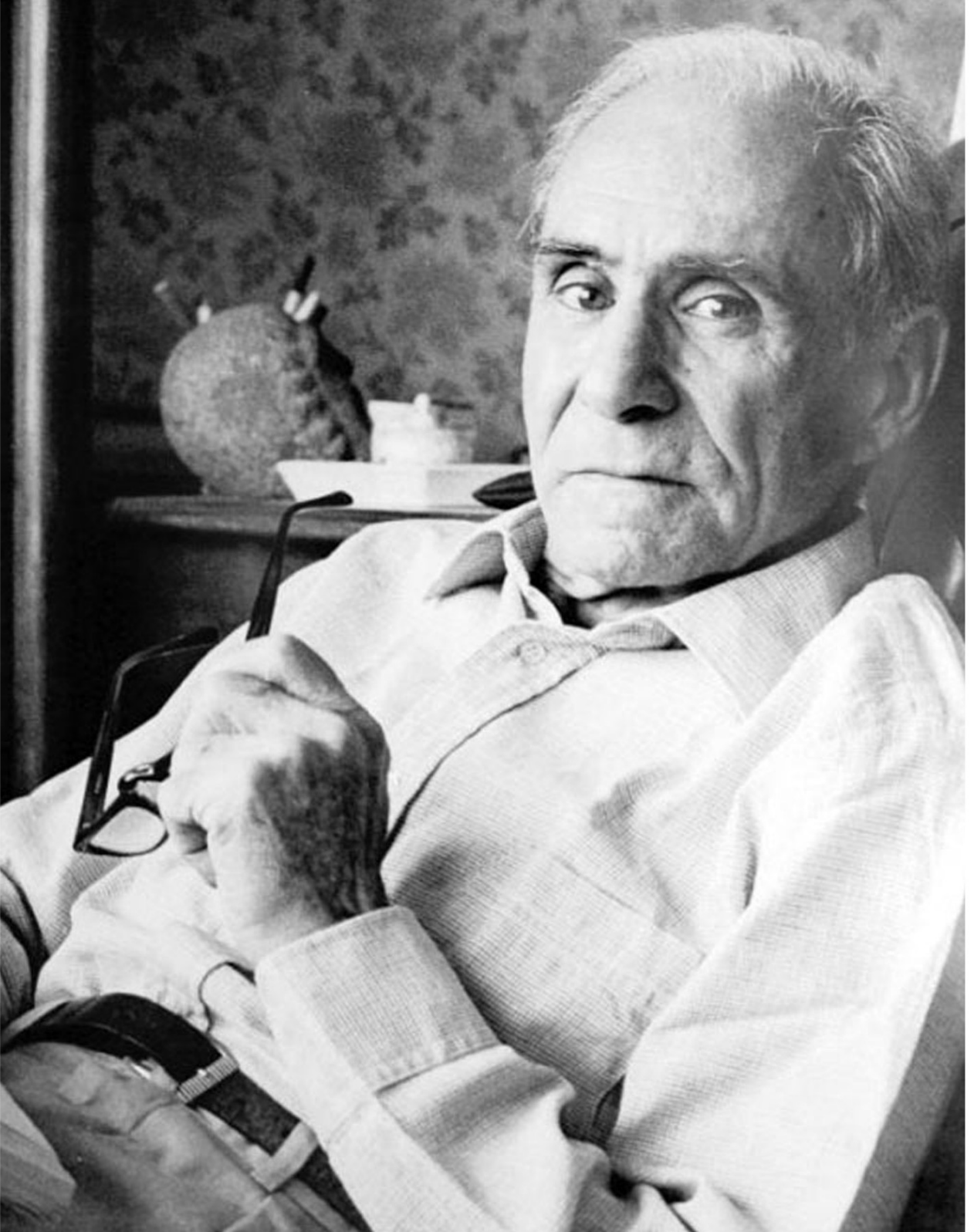


Rejisör

2. Sayı, Haziran 2020

Ömer Lütfi Akad



Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, **Film Atölyesi**

İçindekiler

Yönetmen Hakkında	2
Yalnızlar Rıhtımı	5
Üç Tekerlekli Bisiklet	10
Hudutların Kanunu	13
Ana	18
Kızılırmak Karakoyun	21
Vesikalı Yârim	26
Gelin	36
Düğün	47
Diyet	52

Yönetmen Hakkında

Türk Sinemasında ‘Ustasız Usta’ olarak anılan Ömer Lütfi Akad, 2 Eylül 1916 yılında İstanbul’da dünyaya gelir. Akad’ın Fransız ‘Sainte Jeanne D’Arc Okulu’nda başlayan eğitim hayatı, 1938 yılında ‘Galatasaray Lisesi’nde devam eder. 1942 yılında, günümüzün ‘İstanbul Üniversitesi’ olan ‘İstanbul Yüksek İhtisas ve Ticaret Okulu’nda ‘maliye’ okur. Askerliğini bitirdikten sonra muhasebecilik, bankacılık, yapım amirliği gibi mesleklerle ilgilenir. Gençlik döneminde bazı halkevlerinin tiyatrolarında dekor tasarımı ve amatör olarak oyunculuk yapar. Sinemaya da ilgi duyan Akad, yapım yönetmenliği ve asistanlık gibi birçok alanda görev almaya başlar. Bu süreçte fikir ve sanat dergisi olan ‘Beş Sanat’ı kurar ve film eleştirileri kaleme alır. Dergide sinema dışında resim, tiyatro, müzik ve edebiyat gibi konularda da yazılar yazar. Bir dönem Sema Film’in mali danışmanı ve yapım yönetmeni olarak çalışır. 1947 yılında Seyfi Havaeri’nin başlayıp yarım bıraktığı *Damga* filmini tamamlar ve ilk yönetmenlik tecrübesini yaşar. Yapımcı Hürrem Erman’ın ısrarı üzerine senaryo yazmaya başlayan Akad, *Vurun Kahpeye* (1949) filminin yönetmenliğini yaparak ilk bağımsız filmini çeker.

Muhsin Ertuğrul’un teatral yaklaşımının etkin olduğu Türk filmlerinin yanı sıra, Amerikan filmlerine ve Mısır’da üretilen Türkçe dublajlı arabesk filmlere ilginin olduğu bir dönemde Ömer Lütfi Akad, sinema dilini ve inceliklerini bilen ve bu yolla hikâyelerini anlatan bir yönetmen olarak Türk kimliğine has ve özgün bir sinema anlayışı ortaya koyar. Sinema tarihçisi ve yazar Nejat Özön, *Kanun Namına* (1952) ve *Vesikalı Yârim* (1968) filmlerini Türk Sineması için özgün bir dilin başlangıç noktası olarak kabul eder. Bu özelliğiyle Akad, Türk Sineması’nda ‘Sinemacılar Dönemi’ olarak adlandırılan yeni bir aşamanın öncüsü olur. Yönetmen Halit Refiğ’in Akad için söylediği “Türk gibi nasıl film yapılacağını gösteriyor. Sinema üzerine düşünen ve yazarlarımızın Resnais’nin yahut Welles’in ustalıkları üzerine kafa patlatacaklarına Lütfi Akad’ın geometrik ölçüye

varan sinema dili üzerinde durmaları, derin araştırmalara, uzun incelemelere girişmeleri gerekmektedir. Türk sinemasının Akad'dan öğrenecekleri Batılı ustalardan öğreneceklerinden hiç şüphesiz daha çoktur”^{*} sözleri, Akad'ın Türk Sineması için önemini ifade etmektedir.

1974 yılında Türkiye’de bir ilke imza atarak ‘İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ bünyesinde ‘Film Arşivi’ tarafından başlatılan eğitim çalışmalarına başlayan Akad, sinema kurslarında öğretmen olarak görev alır. ‘Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü’nde öğretim görevlisi da olarak çalışan usta yönetmen, Türk Sineması için çok sayıda insan yetiştirir. Anılarına yer verdiği *Işıkla Karanlık Arasında* adlı kitabında, Türk Sinema tarihine ilişkin değerli bilgileri ilk ağızdan paylaşır.

19 Kasım 2011’de, 95 yaşında İstanbul’da vefat eden Ömer Lütfi Akad, ‘Ulus Mezarlığı’nda toprağa verilmiştir.

^{*} Halit Refiğ, **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971, s. 116.

*“Film kolektif bir iştir, sözünü çok duydum, sinemacılar içinde bile bu sözü savunanlar vardır. Aradan uzun bir zaman geçmeden, bunun böyle olmadığını, kalabalığın ortasında bir yerde, ağır ağır, kaygılar içinde yapayalnız olduğumun bilincine varacaktım. Bu yalnızlığı duyumsadığım her zaman, sorumluluktan uzak, kaygısız kerevit avını anımsayacak, çevremde çalışan, konuşan, gülen iş arkadaşlarıma imrenerek bakacaktım.”**

Lütfi Akad

* Lütfi Akad, **Işıkla Karanlık Arasında**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 30.

YALNIZLAR RIHTIMI

Okan BİLGEN*

Yalnızlar Rihtımı, 1959 yılında, ‘Ali Kaptanoğlu’ lakabıyla Attila İlhan’ın kaleme aldığı, Ömer Lütfi Akad’ın yönettiği bir İpek Film yapımıdır. Klasik Yeşilçam filmi özelliklerine genel itibariyle uyduğu söylenebilmekle beraber, Fransa’da uzun yıllar geçiren Attila İlhan’ın senaryoya alafranga özellikler katması, filmin diğer Yeşilçam filmlerinden farklı bir noktada olmasına sebep olmuştur. Biçim ve mizansen açısından Türk Sineması’na kazandırdığı yenilikler, sonraki kuşağın sinema anlayışı için de ilham verici olmuştur. Şairliğinin de vermiş olduğu düşünsel tutum çerçevesinde, şiirsel bir anlatı oluşturan Attila İlhan’ın senaryosu, Akad tarafından klasik bir anlatıya dönüştürülmüştür. Buna rağmen filmde ziyade, filmin magazin el unsurları daha çok kendinden söz ettirmiştir. Attila İlhan, Avrupa’ya özentilikle suçlanmış, filmin senaryosunu, İtalyan yönetmen Marcel Carné’nin *Sisler Rihtımı* (*Le quai des brumes*, 1938) adlı filminden etkilenip yazdığı konusunda ağır eleştirilere maruz bırakılmıştır. Filmin başrol oyuncularını Sadri Alışık ve Attila İlhan’ın kardeşi Çolpan İlhan’ın filmde sonra evlenmeleri çok konuşulan bir diğer konu olmuştur. Bunlara rağmen, sevmeyip topa tutanlara oranla filmin oldukça fazla seveni de vardır. Bir aşk hikâyesini dram ile buluşturarak, Yeşilçam’a has bir aksiyon getirmiş olan Lütfi Akad’ın, diğer filmlerine oranla en çok tartışılan filmi *Yalnızlar Rihtımı* olmuştur. Bu filmde, birçok Yeşilçam filminde olduğu gibi, imkânsız aşkların bile mutlu sonla bitebileceğine olan inanç, filmin temelini oluşturmaktadır.

Filmin farklı yapısı, daha ilk sahnede, isimlerin akmaya başladığı liman görüntülerinden itibaren kendisini belli eder. Oyuncu ve ekip isimleri sıralandıktan sonra kamera sağa doğru çevrinir ve Lütfi Akad’ın ismi, ‘Rejisör’ olarak, rihtimdaki bir taşın üstünde görünür. Film için seçilmiş olan liman da

* Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, RTS Bölümü 3. sınıf öğrencisi.

manidardır. Başta İzmir’deki ‘Pasaport Limanı’ düşünülse de sonrasında Akad’ın aldığı kararla film İstanbul’da çekilmiştir. İki liman arasındaki dokusal farklar göz önünde bulundurulduğunda İstanbul, filmin atmosferi itibariyle, yalnızlık ve aşkı işleme noktasında daha iyi bir ortam sağlamıştır.

Sadri Alışık’ın canlandığı ‘Rıdvan Kaptan’ karakteri yalnız ve bu yalnızlıktan hoşnut olduğu anlaşılan bir gemi kaptanıdır. Bu durum, kısa süreliğine demir attıkları İstanbul’da bir gece kulübünde karşılaştığı şarkıcı ‘Kontes Güner’ (*Çolpan İlhan*) ile tanışmasıyla değişir. Rıdvan, kendisi gibi derin bir yalnızlığın içinde olan Güner’e görür görmez âşık olur. Bu aşka karşılık veren ancak filmin sonuna kadar onunla olmak ya da olmamak arasında gidip gelen Güner, finalde Rıdvan’la güzel bir gelecek fikrine inansa da, ikilinin imkânsız bir aşkın peşine düştüğü anlaşılır. Bar sahibi, kaçakçı Ali (*Turgut Özatay*) Güner’i zamanında kötü yoldan kurtarmış, ona havalı bir lakap ve güzel bir iş vermiştir. Güner’e olan tutkusu nedeniyle hiçbir erkeği yanına yaklaştırmayan Ali, genç kadının hayatını hapisaneye çevirmiştir. Köle olmanın, derdinin ve efkârının kurbanı olan Güner, her gün sahneden indikten sonra sarhoş olana kadar içer. Böylece yaşadıklarını unutmaya çalışır. Hep evde olduğu hayallerini kurar ve ağzında geveler. Kaptan arkadaşı Kıl Şükrü’nün ısrarı ile geldiği gece kulübünde Rıdvan, bu ruh hali içinde tek başına içmekte olan Güner’i görür. Yeşilçam’da sıkça görülen ilk görüşte aşka benzer bir durum yaşar. Güner de, Rıdvan’ın bakışlarından etkilenir.

Bu gecenin ardından birbirini düşünmeye başlayan ikili, bir sonraki görüşmelerinde akıllarındaki puslu belirsizliği de tamamen silerler. Güner’i kendine zorla bağlayan Kaçakçı Ali; Rıdvan’la gitmek istese de hem borçlu, hem de çaresiz hissettiği Ali’den kurtulamayan Kontes Güner ve görevini hayatının orta noktasına yerleştiren, Güner’i çok istese de gemiyi bırakamayacağını düşünen Rıdvan Kaptan arasında geçen bu üçgen bir süre sonra daralır. Ali’nin iş yaptığı kişilerle yaşadığı sorunlar, Güner’in adeta gün gün eriyip tükenişi,

Rıdvan'ın limandan ayrılmasına az kalması aralarındaki ilişkiyi bir dönüm noktasına taşır. Her üçü de yaptıkları işleriyle, birbirlerine duydukları aşk ve nefret arasında bir karar aşamasına gelmişlerdir. Güner'in Rıdvan'la kaçma ihtimalinin önünü kesmek isteyen Ali, Güner'e şiddet uygulayıp, tehdit ederek eve hapseder. Kaçakçılıktan elde ettiği parada yaşadığı sorunu çözüp bir an önce Güner'i de alıp şehri terk etmek niyetindedir. Rıdvan, zor da olsa gemiye Güner'in de alınması konusunda çaba vermiş, gemideki konumunu da kullanarak üstlerini ikna etmiştir. Güner ise bu bataktan çıkabileceğine bir an olsun inansa da Ali'den kurtulamayacağını, hatta ona borçlu olduğunu düşünmektedir ve ikisinden de kaçarak kurtulmaya karar verir. Rıdvan'ın bir anlık heves olduğunu ve bir gün gideceğini düşünmektedir. Ancak aşkının gerçek olduğunu ve ondan vazgeçemediğini gösteren Rıdvan kaldığı otel odasını gizlice terk etmek üzereyken Güner'e yetişir ve gemiye götürmek üzere yola koyulurlar. Onları takip eden Ali, yollarını keser ve ikili, kavgaya tutuşur. Korkak gözlerle olanları izleyen Güner, sonunda Rıdvan'ın kazandığı bu düello ile mutluluğa yelken açar. Filmin ilk sahnesinden son sahnesine kadar süren puslu görüntü, Rıdvan ve Güner'in kazanan aşklarıyla birlikte açılmaya başlayan göğün altında sarılmalarıyla son bulur.

Karakterlerin iç dünyasını ve belirsizliklerin yoğun olduğu süreci, puslu görüntülerle uyumlandıran Akad, sesleri de bu doğrultuda kullanmıştır. Güner'in Rıdvan ve Ali ile olan konuşmalarındaki sıkışmışlık ve çaresizlik, karakterin derinden ve puslu bir sesle konuşmasıyla sağlanır. Bu durum, filmin melankolik atmosferinin ve karanlık duygularının karşı tarafa aktarımına yardımcı olur niteliktedir. Necdet Koyutürk tarafından film için bestelenen 'Yalnızlar Rıhtımı' adlı müzik de filmin anlamını bütünleyici bir özelliğe sahiptir. Yönetmenin özenle kullandığı dramatik aydınlatma ise filme ismi gibi bir atmosfer yaratmakta ve siyah-beyazın şiirsel estetiği bu sayede film evrenine hâkim olmaktadır.

Yararlanılan Kaynaklar

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Yaln%C4%B1zlar_R%C4%B1ht%C4%B1m%C4%B1_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Yaln%C4%B1zlar_R%C4%B1ht%C4%B1m%C4%B1_(film))

<https://www.neoldu.com/colpan-ilhan-hakkinda-bilgi-36979h.htm>

<https://www.sinemia.com/filmler/yalnizlar-rihtimi-1>

<https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-a-unlu-sanatcilarin-hayati/omer-lutfi-akad-hayati-ve-filmleri/>

*“Her şey deneme, arama havası içindeydi. Serüven dolu, sancılı, ateşli, iyimserlikle dolu coşkulu günlerdi. O günlerin sinema yapılarını ne parasızlık, ne teknik eksiklik, ne de işteki bilgi yetersizliği yıldırıyordu. Yapımcısından en küçük işçisine kadar gözü kara bir kuşaktı. Sinema yıllar önce Amerika’da olduğunca yeni baştan keşfediliyordu. Yeni kuşak eskiyle tüm köprüleri atmış, el yordamı ve sağduyusuyla kendi birikimini oluşturma yolunu seçmişti. (...) bu macera tiyatro girişindeki ağa takılmasaydı, Türk sineması donanım bakımından yıllarca en ilkel şartlar altında olmayacaktı. Sonraları şartlar daha da kötüleşti, inek ahırından bozma binalarda laboratuvarlar, sokak süpüren çöpçüden laborantlar, kahve değirmeni gibi hırıltılarla çalışan kameralar gördük. Bilimsellik adına hiçbir şey yoktu ama alınan sonuca bakılınca mucize dememek elde değildi...”**

Lütfi Akad

* Lütfi Akad, **Işıklı Karanlık Arasında**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 16-39.

ÜÇ TEKERLEKLİ BİSİKLET

Songül AKGÜL*

Yönetmenliğini Ömer Lütfi Akad'ın yaptığı ancak yapımcıyla yaşadığı anlaşmazlıklar nedeniyle eksik çekimleri Memduh Ün'ün tamamladığı film, Vedat Türkali tarafından Orhan Kemal'in "*Sokakların Çocuğu*" adlı romanından uyarlanmış, başrollerini Ayhan Işık ve Sezer Sezin paylaşmıştır. Filmin konusu 1960'ların İstanbul'unda, köyden kente göçün ve gecekondulaşmanın yoğun olarak yaşandığı bir dönemde geçer. Büyük inşaat şirketlerinin kıymetli arazileri değerinin altında almak için yaptıkları baskılardan mandıra sahibi sütçü Ali de payını alır. Hakkının yenmesine göz yummayan Ali, mandırayı ateşe vererek amacına ulaşmaya çalışan şirket ortaklarından Emin Bey'i evinde öldürür. Kaçarken Emin'in adamları tarafından vurulan ve ağır yaralanan Ali, gecekondu mahallesine saklanır ve tesadüfen Hacer'in evine girer. Aslen Diyarbakırlı olan ve çamaşır yıkayarak geçimlerini sağlayan Hacer, oğlu Hasan'la birlikte yıllar önce İzmir'e çalışmaya giden ve bir daha geri dönmeyen kocasının yolunu gözlemektedir. Ali'yi elinde silahla kapısında gören genç kadın soğukkanlılığını korur ve kendisine zararının dokunmayacağını söyleyen yaralı adamın geceyi evinde geçirmesine razı gelir. Sabahleyin, açık yarasından dolayı baygın halde bulunduğu adamı çatı katına taşıyarak yarasına pansuman yapar ve iyileşene kadar burada gizlenmesine izin verir.

Ailedeki 'baba/koca' figürünün yokluğu, filmdeki olayların gelişimi açısından en belirleyici unsur olarak görülmektedir. Dört yıldır sabır ve sadakatle kocasını bekleyen Hacer, çevresi tarafından maddi ve manevi olarak bu bekleyişi sona erdirmek üzere zorlanır. Ancak Hacer güçlü bir kadındır. Duygularını bastırarak, zaafından faydalanmak isteyenlerin karşısında kararlı bir duruş sergiler. Fakat küçük Hasan için babanın eksikliği, arkadaşları arasında hor

* Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, RTS Bölümü 3. sınıf öğrencisi.

görülmesi ve korkularıyla başa çıkamaması gibi ileride kalıcı birer zaafa dönüşebilecek zayıflıklara neden olmaktadır. Küçük çocuk bu eksikliğini, babasının yıllar önce İzmir’den yazdığı bir mektubu her gece annesine okutarak kapatmaya çalışır. Mektup aracılığıyla her gece varlığını yeniden hatırladığı babası bir ‘umut’ bir ‘beklenti’ olarak arkadaşlarının binmesine hiç izin vermediği ‘üç tekerlekli bisiklet’ gibi arzularının merkezinde yer almaktadır. Annesinin olmadığı bir gün çatıya çıkmaya karar veren küçük çocuk, burada uyurken bulduğu Ali’yi babası zanneder. Hacer ve Ali de şartlar gereği bu yalanı sürdürmek zorunda kalır.

Filmde sürekli merdivenlerden yukarıya yöneltilen duygular işlenir. Bu kimi zaman Hasan’ın babasına kavuşma hayali olur kimi zaman Hacer’in korkuları, kadınsı arzuları. Aslında yukarıdaki Ali onlar için bir umuttur. Tıpkı insanların umudu gökyüzünde aramaları gibi onlar da umudu yukarılarda bulmayı arzular. Ali, Hasan için baba imgesi, Hacer için de koruyucu erkek imgesi olarak gücü temsil eder. Hasan’ın Ali’yi sorgusuz sualsiz babalığa kabul etmesi, Hacer’in bastırdığı yalnızlık hissini körükler. Kocasından gelen mektubu yıllarca saklamasına rağmen yırtması Hacer’in Ali’yi kocalığa kabul ettiğinin bir göstergesidir. Aslında ikisinin de hasretini çektiği güvende olma ihtiyacı Ali’yle tamamlanmıştır. Dönem itibariyle değerlendirildiğinde, güvende olma ihtiyacı şehirlere göç edip yaşamaya çalışan insanların genel sıkıntılarından birisidir. Yabancı oldukları o topraklara, aitmiş gibi davranmak için haddinden fazla güçlü olmaya çalışırlar. Hacer’in de film boyunca genel olarak duruşu bu yöndedir. Yakup, borcunu alabilmek için ona tecavüz etmeye kalkıştığında bile Ali’yi neden kurtarmadın diye suçlamak yerine, dışarı çıkıp yakalanacağı için endişe eder. Hem onun gölgesinde durup dinlenmeyi arzular, hem de onun için savaşır.

Filmde Hasan’ın babasının yıllar sonra çıkıp gelmesiyle işlerin değişeceği düşünülürken beklentinin aksi olur. Hacer kocasını görünce kendisini eve kapatır. Onu yeniden koca olarak kabul etmez. Yönetmen burada şu soruyu sordurur

“Hacer’e bu tercihi yaptıran gerçekten sadece aşk mıdır?”. Kocas, sokakta bisiklet süren oğlunun yanına gider ve ona babası olduğunu söyler. Hasan umursamaz ve sürmeye devam eder. “Senin baban İzmir’de, mahsus söylemişler, aldatmışlar seni” dediğinde Hasan’ın “Yaa, bisikleti kim aldı o zaman? Uyuyor babam içerde” deyip, ona alacağı hediyelere aldırış etmeden oyununa devam etmesi, Hasan’ın hasretini çektiği her şeyi Ali’de bulmuş olduğunu gösterir. Filmin başından sonuna kadar metaforik bir anlamı olan ‘üç tekerlekli bisiklet’, Hacer’le Ali’nin kaçmak için plan yaparken söyledikleri üçümüz sözüne ithafen kurdukları yeni aileyi simgelemektedir. Hasan’ın da dediği gibi bisikleti getiren kim ise baba ‘o’dur. Aileyi bir arada tutan, onları koruyup, yol gösteren kim ise baba olmayı da o hak etmiştir. Filmin sonunda, Ali tutuklanıp hapse götürülürken, Hasan ve Hacer de tıpkı bisikletin arka tekerlekleri gibi onun peşinden giderler.

Toplumsal gerçekçiliğin örneklerinden olan bir yapıt olduğu için küçük dünyalarına sıkışmış insanların belirsizlikten kaynaklanan ruh hali film boyunca hissedilir. Film siyah beyaz çekilmiş olmasına rağmen kullanılan ışıklandırma yöntemlerinin ustalığı sayesinde ayrı bir canlılık kazanmıştır. Filmdeki bütün duygular ışık oyunları, hareketli kamera kullanımı ve duyguları harekete geçiren müziklerle desteklenmiştir. İnsanların giyim tarzından taşralı oldukları anlaşılmaktadır. Filmin sonunda şirket ortağının kamyonu ile hiç acımadan kendi adamının üstünden geçmesi o dönemdeki rant kavgalarının ne kadar acımasız olduğunu gösterir. Toplu sünnetlerin yapılması, Almanya’ya gitme girişimleri döneme dair izler taşımaktadır. Ali’nin sürekli yakalanacağı hissi filme gerilim katarken, Hacer’in onunla gidip gitmeyeceği merakı ve Hasan’ın korkudan ettiği masumane yeminleri, mücadele etme isteği uyandırarak seyirciyi filme dâhil etmektedir.

HUDUTLARIN KANUNU

Elif AYDIN*

*“Bu filmi tasarlarken çıkış yolum nasıl görüntünün yalınlığına dayanıyor idiyse, halk öykülerini derleyen kitaplardan dedelerin, ninelerin kısa, süssüz, kesin anlatım biçimlerinden esinlenerek senaryoda konuşmaları da öyle yalın tutuyorum. Bu iki öge de doğal olarak oyuncuların tutumunu belirliyordu. Bu da ister istemez Türk insanının kendine özgü, olaylar karşısında o hiçbir milletinkine benzemeyen davranışına götürüyordu. Her şeyi ile bir Türk filmi yapmak istiyordum, şimdi ise bunu başardığıma inanıyorum.”**

Konusu Yılmaz Güney’e ait olan, Lütfi Akad’ın yazıp yönettiği *Hudutların Kanunu* filmi, 1966 yılında Şanlıurfa’da ve Mardin’in Pınarcık köyünde çekilmiştir. Toplumcu gerçekçi sinema anlayışla hareket eden Akad, bu filminde de çorak topraklar üzerinde yaşayan, sınırların mekân halini aldığı bir köyde yaşam mücadelesi veren ‘Hıdır’ (Yılmaz Güney) ve köylülerin hikâyesini anlatır.

Dik başlı insanları ile tanınan bir sınır köyü olan ‘Deliviran’da, köyün ağası, hayvan kaçakçılığı yaparken jandarmayla çatışmaya girer ve üsteğmeni vurur. Kendisi de bu çatışmada hayatını kaybeder. Filmin açılışında, kaçakçı ‘Ali Cello’ ve müşterisi ‘Hasan Derviş’, sınırda yaşanan bu çatışmadan günlük, sıradan bir olay gibi bahseder. Aslında köylüler ölüm haberi duymaya çoktan hazırlanmışlardır kendilerini. Ne kadar tehlikeli olsa da, geçimlerini sağlamak için kaçakçılık yapmaktan başka seçenekleri olmadığını düşünürler. Bu yaşananların ardından sınırdaki denetimler artar ve köylülerin gelir kaynağı kesilir. Yeni gelen

* Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, RTS Bölümü 4. sınıf öğrencisi.

* Lütfi Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 444.

‘Üsteğmen Zeki’, köylüleri tarıma teşvik ederek yasa dışı ticareti engellemeye ve köylülerle uzlaşmaya çalışır. Kaçakçılık yapmaktan vazgeçilmediği takdirde köyü nakletmek zorunda kalacaklarını söyler. Üsteğmen ideal bir devlet görevlisi olarak ortaya çıkar. Yenilikçi izlerden birine işaret eden bu profil, olması gerekeni yansıtır niteliktedir. Deliviran köyünde öğretmenlik yapmaya hazırlanan ‘Ayşe Öğretmen’ de, üsteğmen gibi doğuda görev yapan idealist bir devlet çalışanıdır.

Hıdır, oldukça sessiz fakat sözü dinlenen, saygı duyulan ve dürüst bir karakterdir. Yanından ayırmadığı oğlu ‘Yusuf’ ile ilişkileri çok sıcak ve samimidir. Üsteğmen, kişiliğinden de cesaret alarak köye okul yapılması için Hıdır’ı ikna etmeye çalışır. Okul yapılması düşüncesi köylüleri korkutur ve karşı çıkarlar. Öğretmenin sürekli köyde bulunması, bunun yanı sıra komutanın ve müdürün köye gelmek için daha fazla sebeplerinin olması gizlice gerçekleştirdikleri yasa dışı ticareti zorlaştıracaktır. Tüm bunlara rağmen oğlu Yusuf’un ve diğer çocukların geleceğini düşünen Hıdır, okulun yapılması için önayak olur. Konuk odası okula dönüştürülür ve eğitim başlar. Köye okulun gelmesini sağladığı için arkadaşları Hıdır’a kırgındır. Yüzbaşı ise söz verdiğini gibi, köyde verimli sayılabilecek topraklara sahip olan ‘Duran Ağa’ ile konuşur ve köylülerin toprağı kullanmasını sağlar. Yüzbaşı, Hıdır’a yeni bir hayatın mümkün olabileceğini kanıtlamak ister. Yüzbaşayı kıramayan Duran Ağa istemese de kabul eder ancak asıl amacının farklı olduğu sonradan anlaşılır. Verdiği toprakları geri almakla tehdit ettiği Hıdır’ı, hayvanlarını sınırdan geçirmek için kullanır. Yüzbaşuya verdiği sözden geri dönmeyen Hıdır teklifi kabul etmeyince, ekilen topraklara zarar verir ve Hıdır’ın en yakın arkadaşını öldürtür.

Bu noktadan itibaren mevcut şartlarda ‘yeni hayat’ fikrinin bir hayalden ibaret olduğunu anlayan Hıdır, Duran Ağa ile kâhyasını öldürerek kaçakçılık işine geri döner ve filmin başından beri satın aldığı davarlarla başı dertte olan Hasan Derviş’e hayvanlarını karşıya geçireceğini söyler. Bu işe razı gelmeyen Hasan

Derviş'in ortağı Ali Cello, tuzak kurar ve hayvanların büyük kısmıyla birlikte Hıdır'ın birkaç arkadaşının mayınlı arazi üzerinden geçerken ölmelerine yol açar. Bunun üzerine Hıdır peşine düştüğü Ali Cello'yu öldürür. Herkesten intikamını aldıktan sonra teslim olmayı kabul etmeyen ve oğlunu da alıp gitmek isteyen Hıdır, peşinde düşen jandarmadan kaçmak için mayın tarlasına girmek zorunda kalır. İki mayına basar ve yaralanır. Babasının adımlarını takip edip, peşinden giden Yusuf babasının yanına kadar gelir. Hıdır elinden geleni yapıp bu işten sıyrılmak için adım atmıştır fakat oğlunun kucağında sınırın diğer tarafında can verir.

Karmaşadan arınmış, sade ve yalın bir anlatım tekniği kullanan Akad, karakterleri ana hatlarıyla çizmiştir. Çoğunlukla sabit kamera tekniği kullanmış ve bu planlarda çerçeve düzenini western tarzına yakın bir şekilde oluşturmuştur. Karakter özelliklerini ve sahnenin anlamını oluşturan sabit açılar, yönetmenin anlatı dilini sadeleştiren etkenlerden biridir. Akad'ın, karakterlerin çerçeve içindeki konumlarını, anlatıyı güçlendiren unsurlar olarak tasarladığı görülmektedir. Köylülerle aynı karede bulunan üsteğmenin alt açıdan gösterilirken, köylülerin birçok sahnede toplu bir şekilde, hep bir arada yansıtılmasının nedeni aralarındaki hiyerarşik yapıyı görünür kılmaktır. Kullanılan müzikler, filmin dramatik yapısını pekiştirmekte, gerilimli sahnelerde daha tempolu müzikler kullanırken durağan sahnelerde ağır ritimler tercih edilmektedir.

Darbe sonrası birçok konuda olduğu gibi ekonomik olarak da zor bir döneme girilmiş ve bu durumdan en çok da köylüler 'nasibi almıştır'. Toplumcu gerçekçi düşüncüyü, yenilikçi anlayışla karşılayıp sinemaya yön veren yönetmenler, sansür nedeniyle düşüncelerini istedikleri gibi ifade edememiştir. Bu dönemde çekilen birçok film gibi, *Hudutların Kanunu* da sansüre, yasaklara maruz kalmıştır. Filmin günümüze ulaşan kaydında da, bu sansürün izleri belirgin şekilde

görülmekte ve bazı sahnelerin eksikliği hissedilmektedir. Fakat kalan sahneleriyle de film ekonomik, toplumsal, siyasal açıdan dönemin fotoğrafını çekmektedir.

Akad, Hudutların Kanunu'nda, doğunun sınır köylerindeki yaşam mücadelesine odaklanmıştır. Burada geçim sıkıntısı başlı başına bir sorun iken, bunu gidermek için tehlikeli ve yasa dışı işler yapmak zorunda kalmak yöre halkı için bu zorlukların derecesini katlamaktadır. Filmin çatışmaları köylülerle jandarmalar üzerine temellendirilmiştir. Fakat köylülerin kendi aralarında ve kendi içlerinde yaşadıkları çatışmalar daha sarsıcıdır. Bir ölüm haberiyle giriş yapan film, yine bir ölümle sonuçlanır. Dürüstlüğüyle umut vadeden Hıdır, feodal yapının içine sıkışmış ve bu sistemin geleneklerini devam ettirmek zorunda kalmıştır.

Filmde çözümü üzerine düşünülmesi istenen durum, kaçakçılıktır. Yönetmen bunun bölge insanı için bir kader mi yoksa çıkar ilişkilerinden kaynaklanan bir dayatma mı olduğunu sorgulamaktadır. Öğretmen ve üsteğmen karakterleri, mevcut durumu değiştirmek için çaba sarf ederler. Ancak para hırsının olası tüm çözümlerinden önüne geçtiği görülür. Bu anlamda film, izleyicinin beklentisini klasik anlatıya sahip filmlerde olduğu gibi karşılamaz. İşler yoluna girmediği gibi, filmin başlangıcındaki halinden daha korkunç bir sona doğru sürüklenir. Bu doğrultuda filmin en sarsıcı sahnelerinden biri gerçekleşir: Hıdır, askerlerden kaçarken mayınlara basar ve yere yığılır. Ardından kameraya bakar ve izleyiciye doğru sürünerek ilerler. Umudu temsil eden Hıdır, ardında oğlunu bırakarak, baskının ve değişime çoktan sırtını dönmüş olan toprak ağalarının kurbanı olmuş ve her şeyin daha iyi olacağı inancının yıkıcı sonsuzluğuna gömülmüştür.

*“Uzun bir zamandan beri çalışmalarım arasında aradığım bir şey vardı. Sinemayla biraz yakından ilgilenenler bilirler, görüntüde nesnelerin büyük ya da küçük görünmesi çekim ölçeği denen bir ölçeğe bağlıdır. İnsanı ele alacak olursak, bunu bütün bir boy olarak görebiliriz. Bu boyun da uzağı, yakını ve ortası olanı var. İşte beni ilgilendiren bu; orta mesafedeki boy çekiminde olmalarına karşın oyuncularımın daha yakınımızdaymışlar gibi varlıklarını duymak istiyordum. Böylece, dramatik gerilimi, birilerine bakan oyuncuların kısa baş çekimleri yerine, üslubuma uygun sahne düzenlememle, dramı, oyuncular arasına düşmüş bir titreşim olarak duyurmayı tasarlıyordum.”**

Lütfi Akad

* Lütfi Akad, **İşıkla Karanlık Arasında**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 546.

ANA

Gazi Ozan ESKİCİ*

Senaryosunu ve yönetmenliğini Ömer Lütfi Akad'ın, yapımcılığını Nami Dilbaz'ın üstlendiği, müziklerini Orhan Gencebay ve Abdullah Nail Bayşu'nun yaptığı 1967 yapımı film, yönetmenin piyasa filmlerinden yavaş yavaş toplumsal gerçekçi sinemaya geçtiği, 'Anadolu Üçlemesi' olarak adlandırılan *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) filmlerinin temelini oluşturmaktadır.

Kan davasından dolayı göç etmek zorunda kalan Karadenizli bir ailenin başından geçen hikâyeyi temel alan film, kaçtıkları köyde izlerini bulan hasımları tarafından kocası öldürülen Durdu Ana'nın sıkışmışlığı ve çaresizliğini işlemektedir. Kocasını öldürdükten sonra oğlunu da kan davasına kaybetmek istemeyen Durdu Ana, ailesini korumak için mücadele eder. Ancak seçimlerinin sonucunda izini kaybettirmek bir yana, sevdiği adamın ölümüne neden olduğu kızının da nefretini kazanır. Kan davasından kaçarken, kendini kaçırdığı kan davasında katilin peşine düşen biri olarak bulur. Akad, törelerin koyduğu kurallardan dolayı dağılan ailelerin ve her bir bireyin yaşanan acılardan kaçamadığı bir sarmal içinde film evrenini kurar. Akad'ın tarzı, İtalyan Gerçekçi Sinema akımının öncü yönetmeni Vittorio De Sica'nın biçim ve estetiğine yaklaşırsa da, yönetmenin kendine has biçimde dönemin insanını yansıttığı ve özellikle kadının toplumdaki yerini sorguladığı görülmektedir. Anadolu kadınının

* Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, RTS Bölümü 2. sınıf öğrencisi.

sorunlarla başa çıkması, çalışkanlığı ve gücünü yansıtan film, toplumsal hiyerarşide önem arz etmeyen kadın figürünü, evlatları ve ailesi için her şeyi göze alan, gözü pek bir anne karakteri üzerinden ele almakta ve ona değer katmaktadır.

Sahne akışlarında, dönemin köy insanının adet ve geleneklerini diyalogların ve mizansenin gücüyle aktaran Akad, gündelik hayatın içindeki sıradan yaşamların mücadele etmek zorunda kaldıkları sorunları, gerçeğe bağlı kalarak çözmeyi amaçlamaktadır. Bu anlamda, büyük bölümü doğada, kırsal alanda çekilen filmi, kent yaşamı dışındaki insanların duygusal evrenini doğal mekânlar ve dekorlarla birleştirerek anlatır. Türk Sineması'nda, toplumsal gerçekçi sinemanın ilk örneklerinden kabul edilebilecek olan film konusu, anlatımı ve güçlü sinema diliyle bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir.

*“Kurgu, genel olarak “farklı ama kendi içlerinde uyumlu parçaları bir araya getirerek yeni bir bireşime varmaktır” diye tanımlanır. Burada en önemli şey istenen amaca uygun bireşimi oluşturacak parçaları seçmektir. Oysa bu kitabın daha başında anlattığım nedenlerle çalışma sırasında yönetmenin deneme yapmaya, bir sahneyi veya çekimi değişik açılardan yorumlayarak kurguda seçenek yaratması geleneksel olarak kısıtlanmıştır. Yönetmen, tasarladığı çekimin açısını, ölçeğini ve diğer çekimsel özellikleri belirlerken kurgusunu yapmış oluyor zaten. Ondan sonra gelecek çekim için de aynı şey olacak ve böylece filmin sonuna kadar her çekimden birer örnek olmak üzere beş altı yüz çekim gerçekleşecek. Buna karşılık, yönetmenin, ister oyun ister kamera ya da ışık hataları nedeniyle bozulan çekimi, tatmin oluncaya kadar yenilemeye hakkı vardır. Bozuklar arasından düzgün olanı ayırmak ise seçme değildir, seçme yapabilmek parçalar arasında başta açı olmak üzere, kamera hareketleri, çekim ölçeği, yoruma kadar gidebilen çekimser içerikli farklılıklar gerektirir.”**

Lütfi Akad

* Lütfi Akad, **Işıklı Karanlık Arasında**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 362-363.

KIZILIRMAK KARAKOYUN

Zeynep ESMEZ*

Toprak ağalığı sistemine eleştirel bir yaklaşım getiren film, ağaya borcunu ödeyemediğini için çadırları yakılan insanların topraklarını terk etmek zorunda kaldığı bir sahneyle başlar. Müzikal türde bir film olmasa da, ilk sahneden itibaren anlatıyı güçlendirmek adına sıkça başvurulmuş halk müzikleri ve şiirler, izleyiciyi gerçekleştiren olaylar üzerine düşünmeye sevk eder. Şiir ve türkülerin seslendirilmesi, sonraki dönemlerde adını duyuracak olan Orhan Gencebay'a aittir. Bir halk efsanesinden uyarlanan film, daha önce Muhsin Ertuğrul tarafından sinemaya uyarlanmış olsa da, derinlemesine işlenen karakterler ve özenli mizansen uygulamalarıyla Lütfi Akad'ın Yörük kültürünün içinden çıkan bu hikâyeyi kendisine özgü bir sinema diliyle işlediği görülmektedir.

Yöredeki dağı taşı satın alıp, hayvancılıkla geçinen oba halklarını borçlandırarak kendisine kul köle eden Abdi Ağa ve onun kasabadaki adamlarının acımasızlığı ilk sahneden itibaren film evrenindeki çatışmayı oluşturur. Cıvardaki bir Yörük obasının beyi olan Hüseyin Ağa da, diğer oba beyleri gibi Abdi Ağa'ya yüklü miktarda borçlanmıştır. Ancak bu iki karakter arasında geçmişten gelen bir husumet, aralarındaki düşmanlığın daha derin bir boyutu olduğunu gösterir. Abdi Ağa'nın dedesi, zamanında o obadan sürülmüş, iki aile arasında ticari ilişkiler sürse de onun dışında aile ilişkileri kurmaktan özellikle kaçınılmıştır. Bu süreçte Hüseyin Ağa'nın eşi vefat etmiş ve Zehra isimli bir kadınla evlenmiştir. Zehra, obadan sürülen dede için "Abdi Ağa'nın dedesiye benim de halamın babasıydı" der. Bu diyalog ve Zehra'nın Hüseyin Ağa'nın ilk eşinden olan kızı Hatçe'ye gösterdiği kötü tavırlar, obaya intikam için gelmiş olabileceğini düşündürmektedir.

* Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, RTS Bölümü 3. sınıf öğrencisi.

Hüseyin Ağa'nın tek kızı Hatçe, imkânsız ile imtihan olan genç bir kızdır. Üvey annesinin eline tutuşturduğu siyah yünü ağartabilmek için gölde uğraşıp durur. Hatçe ile obanın çobanı Ali Haydar'ın birbirine sevdalanması da bir diğer çıkmazı meydana getirir. Oba insanının toplumsal yapısını şekillendiren töreler, bey kızı ile çobanın evlenmesine izin vermemektedir. Hatçe kaçmak istese de, beyi Hüseyin Ağa'ya ve törelere bağlı olan Ali Haydar buna karşı çıkar. Kimseye bir kötülüğü dokunsun istemediği için de kaderine razı gelir.

Bir sahnede üvey annesi Zehra'nın da Ali Haydar'a ilgi duyduğu anlaşılır. Ancak Ali Haydar'ın Hatçe'ye olan sevgisinin gerçek olduğu burada takındığı tavırdan daha net anlaşılır. Bunun üzerine Zehra, Hüseyin Ağa'yı kızı Hatçe'ye karşı doldurur. Hüseyin Ağa'nın sağ kolu olan Şaban Ağa da, kesesini altınla doldurmak için gizliden gizliye Abdi Ağa için çalışmaktadır. Ali Haydar ile Hatçe arasındaki ilişkiye şahitlik ederek birbirini seven iki genci ayırmak ve Hatçe'ye talip olan Abdi Ağa'nın oğluna yardım etmek için elinden geleni yapar.

İkili amacına ulaşır ve Hüseyin Ağa, kızıyla çobanı arasındaki yakınlaşmayı öğrenir. Oba töresine karşı geldiği için kızını azarlayan Hüseyin Ağa, çobanın akıbeti için de töre gereği ak meydan meclisi kurulmasını ister. Meclisteki erenler teker teker herkesin şahitliğini alır.

Tek suçunun çoban olmak olduğunu belirten, kötü bir niyeti olmadığından ve Zehra'ya olan aşkıdan bahseden Ali Haydar, erenlerin kararına karşı boynunun kıldan ince olduğunu söyler. Erenler bu durumun törelerine uygun olmadığını, Ali Haydar'ın obadan sürülmesine karar verdiklerini açıklamak üzereyken araya obanın büyükleri ve bilge karakterler olan Ferhatcan ile Dedecan girer. Gözleri görmemesine rağmen yaşanacakları öngörebilen yaşlı adam ve onun yoldaşı birbirini seven bu iki gence bir fırsat verilmesini ve evlenmeleri için yerine getirilemeyecek kadar zor bir şart koşulmasını ister. Buna göre, Ali Haydar'ın sürüsü üç gün boyunca başkası tarafından güdülecek ve bu süre boyunca sürüye su verilmeyerek sadece tuz ile beslenecektir. Ali Haydar da üç gün boyunca aç ve

susuz kalacaktır. Üç günün sonunda sürüdeki koyunları bir yudum bile su içmeden ırmaktan karşıya geçirebilirse iki gencin kavuşmasına izin verilecek aksi takdirde Ali Haydar obayı terk edecektir. Üç günün sonunda, Ali Haydar ile töreler arasında keskin bir sınır olarak akan Kızılırmak'ın kenarında herkesin merakla ne olacağını beklediği sahne, filmin en etkileyici sahnelerinden biridir. Ali Haydar ırmağın bir tarafında, sürü ve oba halkı diğer tarafındadır. Âşık çoban kavalını sürüsüyle dertleşir gibi çalmaya başlar. Sürü gölden bir yudum su bile içmeden Ali'nin yanına geçerken çoban Ali Haydar'ın Hatçe'ye olan sevdası bir mucizenin gerçek olmasını sağlar.

İmkânsızı başaran Ali Haydar ve Hatçe sevinçlidir. Oba halkına da yayılan bu sevinç çok uzun sürmez. Abdi Ağa'nın elçisi olan Fettah Efendi, Abdi Ağa'nın bu araziyi satın aldığını, kızını Abdi Ağa'nın oğlu Ahmet'e vermediği takdirde borçlarından dolayı obalarından sürüleceklerini söyleyerek Hüseyin Ağa'yı tehdit eder. Obaya ak ve kara bayrakla bir elçi bırakarak kararını geri göndereceği bayrağı seçerek en kısa sürede vermesini ister.

Yeniden toplanan ak meydan meclisinde erenlerin karşısına çıkan Ali Haydar, hakkından vazgeçerek kararı obanın geleceği için Hüseyin Ağa'ya bıraktığını söyler. Ertesi sabah kararını veren Hüseyin Ağa, kızını Abdi Ağa'nın oğluna verdiğini gösteren ak bayrağı gönderir. Hatçe oba için kurban edilmiştir. Düğün kurulur, yemekler hazırlanır. Ancak nehrin karşı tarafına geçmemeye yemin etmiş olan Abdi Ağa, düğünün kasabada yapılmasını istediği için obaya gelen adamları Zehra'yı alarak uzaklaştır.

Abdi Ağa'nın bu saygısızlığı oba halkını isyana sürükler. Herkesin duygularının sözcüsü olarak Ferhatcan, Abdi Ağa'nın kendilerine yaptıklarının sonunun gelmeyeceğinden Hatçe'nin de bu düzene kurban verildiğinden ve çok geç olmadan peşlerinden gidip Hatçe'yi geri getirmekten bahseder. Hüseyin Ağa'dan onay alan Ali Haydar ve obanın diğer gençleri atlarına atlayarak peşlerinden gider ve Kızılırmak'ın iki yakasını birleştiren köprüünün üzerinde

onlara yetişirler. Yaşanan silahlı çatışma köprü üzerinde devam ederken Ali Haydar vurulur. O esnada köprü yıkılır ve atlarıyla birlikte aşağı düşen herkes Kızılırmak'ta can verirler.

Lütfi Akad'ın gerçekçi sinema anlayışı, hareketli kamera kullanımı ve dış alan çekimleri Sinemacılar Dönemi'ndeki estetik arayışların toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla buluştuğu bir sinema anlayışını işaret etmektedir. Akad, sadece görsel olarak yarattığı zıtlıklar aracılığıyla değil başarılı diyalog kullanımı sayesinde de mevcut toplumsal düzeni eleştirmektedir. Bu diyalogların en güzel rneği Abdi Ağa'nın obaya hazır boya göndermesi üzerine "nce alıştıracak, sonra parayla satacaklar" cmlsidir. Paranın her şeyi ezip geçtiği bir sistemde, âşıklar en geçilmez engeli aşsa da kavuşamazlar vurgusu yapılır. Sürünün ulvi bir âşk inancı ile karşıya geçirildiği sahne izleyiciye umut verse de, filmin sonunda âşıkların ölmesi, paranın bu kadar önemsendiği bir düzende âşk gibi güzel şeylere yer olamayacağını ve bu bozuk düzenin güzel şeyleri birer birer kurban edeceği yönünde bir bakış açısını izleyiciye hissettirmektedir.

*“O günden sonra hangi ülkenin olursa olsun büyük iş yapmış filmlerin ana yapısında örtülü, biçim değiştirmiş melodramı görüyorum. Sinemada, tiyatrodan, pantomimde hatta balede olsun, anlatılmaya değer yaşam kesitlerinde, bütün kurmaca anlatılarda, dramatik durum kaçınılmaz oluyor. Etienne Souriau (Etyen Suriyo) İki Yüz Bin Dramatik Durum adlı kitabında, dramatik durumu “yaşamsal bir anda insanların yakın ilişkileri arasında var olan gerilimin özel biçimi” olarak tanımlanıyor. Evet, küçük dünyalarımızda gerilimler sürtüşmeler eksik olmuyor ama bunlara vereceğimiz önem bize bağlı, en ufak bir sürtüşmeyi ya da beklenmedik bir durumu yürekler acısı bir niteliğe dönüştürmek şart değil. Yaşam birçok durumu hoşgörüyle kabullenmeyi gerektiriyor.”**

Lütfi Akad

* Lütfi Akad, **İşıkla Karanlık Arasında**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 233-234.

VESİKALI YÂRİM

Ahmet ARGİŞ*

Türkan Şoray ve İzzet Günay'ın başrollerini paylaştığı 1968 yapımı *Vesikalı Yârim* filmi, Sait Faik Abasıyanık'ın *Menekşeli Vadi* adlı öyküsünden sinemaya uyarlanmıştır. Öyküyü film senaryosuna uyarlayan Safa Önal'dır. Yönetmen koltuğunda ise Türk Sineması'nda 'Sinemacılar Dönemi'nin ilk yönetmeni olarak bilinen Ömer Lütfi Akad oturmaktadır. Muhsin Ertuğrul tekelinde bulunan ve 'Tiyatrocular Dönemi' olarak adlandırılan dönemde sinemaya teatral bir dil hâkimdir. Oyunculuklar sinema diline uymayacak şekilde 'büyük', mekânlar ise sahne dekorlarıyla oluşturulmuştur. Asıl sanatın tiyatro olarak görülmesi, sinemayı, tiyatronun aktarılması konusunda bir araç haline getirmiştir. Bu dönem içinde çekilen filmlerde sinema dilinin gelişmesine yönelik olumlu öğeler bulunmadığı gibi bu bakış açısı, ilerleyen dönemlerde de sinemada tiyatronun etkilerinin görülmesine sebep olacaktır.

1922-1939 yılları arasında yaşanan bu dönem sonrası Türk Sineması'nda bir 'Geçiş Dönemi' (1939-1950) yaşanır. Bu dönemde tiyatro etkisini hala hissettirmekte ancak sinema dili de yavaş yavaş yerleşmeye başlamaktadır. 2. Dünya Savaşı ve sonrasına denk gelen bu süreç, Tiyatrocular Dönemi'nin bitmesi ve Sinemacılar Dönemi'nin başlamasının habercisi olmuştur. Akad'ın Sinemacılar Dönemi'nin ilk yönetmeni olarak anılmasının sebebi Türk Sineması'na 'sinema dili'ni yerleştirmesindeki katkısından ötürüdür. *Vesikalı Yârim* filmi, hem yönetmenin filmografisinde hem de Türk Sineması'nda sinema dilinin en iyi kullanıldığı filmlerden biri olarak kabul edilmektedir.

Halil, İstanbul Koca Mustafa Paşa'da yaşayan ve manav işleten, muhafazakâr bir aile yaşantısına sahip evin tek oğludur. Sabiha ise meyhanede konsomatris olarak çalışmaktadır. Halil ve arkadaşları kendi mahallelerinde

* Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, RTS Bölümü 4. sınıf öğrencisi.

bulunan meyhaneye gitmek istemez. Felekten bir gece geçirmek için Beyoğlu'na gider. Meyhane tercihinin değişmesindeki en önemli faktör açık şekilde ifade edilmese de 'kadın' görme isteğidir. Birkaç mekânın afişine bakıldıktan sonra Sabiha'nın 'çalıştığı' mekâna girerler. Filmin açılışından bu ana kadar karakterlerin günlük konuşma dillerine, ahlak anlayışlarına, yaşadıkları yerin mimarisine, dönemin eğlence, moda ve müzik anlayışlarına kadar birçok unsur sinema diline uygun şekilde gösterilmiştir. Filmin ilk sekansı olarak adlandırılabilir bu kısma kadar göze çarpan bir diğer unsur melodramın en önemli özelliği olan müzik kullanımıdır. Müzik tercihleri ustaca yapılmış, senaryonun gidişatına uygun müzikler seçilmiştir.

Halil ve arkadaşları meyhaneye girerken 'Kahverengi Gözlerin' adlı şarkı sahnedeki assolist tarafından seslendirilmektedir. Halil'in henüz tanışmadığı Sabiha kahverengi gözlere sahiptir. Halil ve arkadaşları boş bir masaya oturur. Bu sahnede dönemin eğlence anlayışını, yaşandığı mekânın motiflerini ve 'raconuna' dair ipuçları, sinema dilinin en önemli özelliği ve gücü olan 'gösterme' yoluyla izleyiciye aktarılır. Dört erkek arkadaş masaya oturup, siparişlerini verdikten sonra masalarına konsomasyona çıkan bir kadın yanar. Bu kadının amacı mekâna gelen erkeklerle 'muhabbet' etmek ve kendisine içki ısmarlatmaktır. İşletme tarafından çalıştırılan bu kadınlar, erkeklerin masalarına konuk olarak daha çok içki içmeleri ve sürekli müşteri haline getirilmeleri maksadıyla çalıştırılmaktadır. Kadınların içtiği içkilerin fiyatı normal içkiden daha pahalıdır. Bu durumu bilen 'tecrübeli' erkekler hemen durumu anlar ve kadının teklifini reddeder. İçkiler gelmeye başlar, muhabbet koyulaşır. Muhabbet süresince konsomatrisler hakkında bugün klişeleşmiş olan argümanlar masadaki erkekler tarafından sırayla tekrarlanır. Halil'in arkadaşları aceleci davranmaktadır. Olabildiğince çabuk sarhoş olup daha çok kadının olduğu, gecenin sonunda sevişebilecekleri bir mekâna gitmek isterler. Bu durum, dönemin ahlak anlayışı ve sansür nedeniyle açık bir şekilde ifade edilmemektedir ancak ilerleyen

sahnelerin birinde Halil ve arkadaşı arasında geçen diyalogda olayın özünün bu olduğu anlaşılır. Halil'e de 'başka' mekâna gitmek teklif edilir ancak Halil kabul etmez. Arkadaşları ısrar etmez çünkü henüz dile getirilmese de, sonradan anlaşılacağı gibi Halil evlidir. Arkadaşlarının ise 'başları bağlı' değildir, bu yüzden bu tarz kaçamaklar yapabileceklerini düşünmekteledir. Masa başında geçen bu kısa sahnede bile dönemin kadın-erkek ilişkilerine, ahlak anlayışına, ailenin kutsanmasına ve erkek bakış açısına dair çokça veriye ulaşılabilmektedir. Yönetmenin bütün bunları akışın içerisine ustaca yerleştirmiş olması sahnenin didaktik bir havaya bürünmesine engel olmakta ve filmi daha izlenilebilir kılmaktadır.

Arkadaşları masadan kalktıktan sonra Halil bir süre daha oturmaya devam eder. İçkisi bitmek üzeredir, garsonu çağırır. Film normal seyrinde ilerlerken meyhanenin gürültüsü ve şarkıcının sesi yavaş yavaş kısılmaya başlar. Tamamen bir sessizlik oluşur. Sabiha, Halil'in karşısında belirir. Bu belirme anı, sinema diliyle izleyiciye bir şeylerin olduğundan daha farklı gelişeceğini hissettirir. Bu şekilde gelişen sahne, 'ilk görüşte aşk' denilen durumun görselleştirilmesidir. Ünlü sinema kuramcısı Hugo Münsterberg'in üzerinde durduğu "sinemanın asıl amacının duyguları resmetmektir" savını doğrular nitelikte bir an olarak sinema tarihindeki yerini almaktadır. Sahne içinde oluşturulan mizansene göre Halil'in etkilenen taraf Sabiha'nın ise etkileyen tarafta olduğu hem kamera açılarıyla hem de diyaloglardaki ve duruşlarındaki rahatlıktan anlamak mümkündür.



Halil'in masasına emrivaki bir şekilde oturan Sabiha kısa bir süre sonra başka masadan çağrılır ve gider. Halil duruma içerler ancak sesini çıkarmaz. Gecenin sonuna kadar bekler. Halil'in meyhaneyi terk etmemesi Sabiha'nın hoşuna gider. Mekân kapanmadan son bir şeyler içmek isterler. Mekândan ayrı ayrı çıkmaları gerekmektedir çünkü bu, gece hayatının 'raconlarından' biridir. Aksi takdirde mekâna, kadını mekândan kaldırdığı için avanta vermek zorundadır. Mekândan ayrı ayrı çıkarlar ve bir sonraki sahnede Halil ve Sabiha'yı başka bir mekânda görürüz. Halil yaşadığı şoku üzerinden atamamıştır. Hala ürkek tavırlar sergilemektedir. Gün ağarmak üzeredir, taksiye binerler. Karakterler birbirlerini tanımaya çalışmaktadır ve yaşadıkları yerleri söylemektedir. Halil İstanbul'un muhafazakâr bir semti olan Fatih'te, kenar mahalle olarak adlandırılacak Koca Mustafa Paşa'da yaşamaktadır. Sabiha ise İstanbul'un merkezi yerlerinden olan Beyoğlu'nun Hamalbaşı Caddesi'nde oturmaktadır. Halil'in eve gitmesi mümkün değildir çünkü köprünün açılış saatine daha çok vardır. Taksi Sabiha'nın evinin önünde durur. Karakterler ilk defa birbirinin adını öğrenir. Sabiha'nın Halil'e 'üstünlüğü' devam etmektedir.



Vedalaşırlar, Halil yüzünde mutlu bir tebessümle evin yolunu tutar. Kısa bir süre sonra Sabiha, Halil'i eve davet eder, köprü açılıncaya kadar kendisinde kalabileceğini söyler. Eve geçerler, Sabiha makyajını temizler, Halil'e uyuması için yastık getirir. Bu sırada Halil'in hayatına dair sorular sorar. Sabiha aldığı

cevaplardan sonra Halil'in 'yolunacak kaz' olmadığını anlar. Saz ve içki meclislerinde uzak durmasını tavsiye eder.

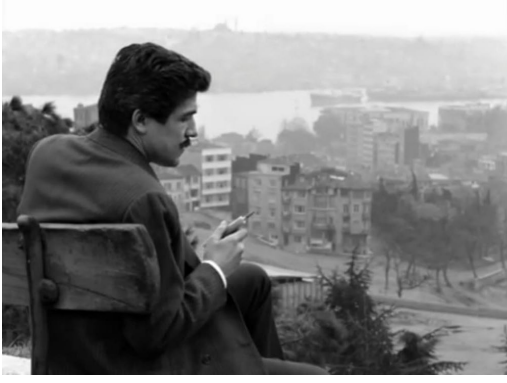
Ertesi gün Halil'in davranışlarından 'âşık' olduğu anlaşılmaktadır. Dalgındır, anlatılanları dinlememektedir. Müşteriye para üstünü yanlış verir. Karakterin içinde bulunduğu duygu durumu oyunculuk ve müzik yardımıyla verilir. Aynı günün akşamı Halil, elindeki hediye olarak hazırladığı meyve sepetiyle meyhanenin yolunu tutar. Bu naif hareketi, Halil'in içine girdiği bu 'âleme' aslında ne kadar yabancı olduğunun bir göstergesidir. Sabiha meyve sepetiyle dalga geçer ve başka masaya oturur. Halil bozulur ve elindeki sepeti mutfığa



birakır sinirli şekilde içki ister. Bir süre sonra Sabiha makyaj tazelemek için lavaboya gider. Halil'e yüz vermez. Lavabodan çıkışta Halil'in dikkatini çekmek için esans sürer. Halil, Sabiha'yı masaya çağırır ve ona tutulduğunu, ücreti karşılığında beraber olmak istediğini,

parayı nereye vereceğini sorar. Sabiha bu duruma sinirlenir. Konsomasyon için başka masaya geçer, Halil ise mekândan çıkar. Sahne içinde kullanılan müzik aynı zamanda kurgu yoluyla sahnenin bitişini göstermektedir. Basılan son sesle birlikte sahne geçişi gerçekleşir.

Sabiha masasına gittiği adamla mekândan ayrılır. Adamla pazarlık yapar, adam kabul eder. Arabaya binmek üzereyken Halil'i sokak başında görür. Halil yolunu değiştirir. Sabiha peşinden gider. Karakterin içinde bulunduğu kararsızlık, sıkışmışlık hali İstanbul'u tepeden izlediği bir geçiş sahnesinde görsel bir dille anlatılmıştır. Halil sonradan anlaşılacağı üzere evli ve iki çocuk babasıdır. Fakat görür görmez âşık olduğu Sabiha da artık hayatının bir parçasıdır. Bu ahlaki ikilemin karakterlerin içinde bulundukları ruh hallerinin oluşmasına sebep olduğu filmin bütününe bakınca anlaşılmaktadır.



Filmin buraya kadar olan kısmında Sabiha'nın Halil üstünde kurmuş olduğu üstünlük bariz şekilde görünmektedir. Ancak buradan itibaren Halil'in daha baskın olduğu görülür. Halil, Sabiha'ya taşınır, ona çeşitli hediyeler alır. Manav gelirini harcar ve bu süreç içerisinde işyerine uğramaz olur. Halil kararını vermiştir. Sabiha ile yaşayacaktır. Filmin başlangıcından bu yana içinde bulunduğu ürkeklik ve kararsızlık yerini netliğe bırakır. Sabiha'nın aldığı meyhanede çalışmama kararını destekler. Bir kadının mutlaka 'erkeğin' korumasına ihtiyacı olduğunu vurgular. İlerleyen süreçte Halil, Sabiha'nın giyimine karışmaya başlar. İlişki sürecinin uzamasına paralel olarak 'erkeklik' inşa edilmeye başlar. Çünkü kadının artık bir sahibi vardır ve roller buna göre şekillenmek zorundadır.

Bundan sonra gelişecek olay örgüsü, filmin melodram yönünün ağırlıklı olarak kendini hissettirmesine sebep olacaktır. İlk olay Sabiha'nın belalısının Halil'e saldırmasıyla ve Halil'in adamı bıçaklamasıyla gelişir. Bıçaklama olayı sonrası polis Sabiha'nın kapısına dayanır. Olayın sorumlusu olarak kadın görülür

ve açık bir şekilde tehdit edilir. Sabiha toplum ve onu idare edenlerin gözünde kötü kadındır. Bu yüzden yaşanan kargaşanın mutlak sorumlusu olarak akla gelir. Nizamın bozulması tehdidine karşı ilk harcanacak kişi Sabiha'dır. Halil karakola ifade vermeye gider, komiser kendisini affeder, serbest bırakır. Film içerisinde kolluk kuvvetlerinin, kadını fail olarak görmesi suçu işleyenine ise mağdur kabul edilerek affedilmesi dönemin zihniyeti hakkında ipuçları vermektedir.

Halil'in arkadaşları meyhanede Sabiha'nın yakın arkadaşına Halil'in evli ve çocuklu olduğunu söylerler. Dolaylı olarak Halil'in evli olduğunu öğrenen Sabiha, bu gerçeği kabullenmek istemez. Halil'in vereceği cevaptan da korktuğu için sormaz. Bu şüphe Sabiha'nın, sokak ortasında Halil'den ayrılmasına sebep olur. Halil itiraz edemez çünkü sokak ortasında kadınla tartışmanın doğru olmadığını düşünür. Ayrılık sonrası kadının içinde bulunduğu sancılı durum müzikle ve görsel olarak ifade edilmiştir.



Halil'e hala âşık olan Sabiha, arkadaşı tarafından ikna edilir ve Halil'in eskiden çalıştığı manava gider. Halil'in babasını, çocuklarını ve eşini görür. Sabiha artık yuva yıkan kadın olduğu gerçeğiyle yüzleşmek zorunda kalır. Bu yüzleşme, Türk Sineması'nın basmakalıp 'kötü kadın' imajının yıkılmasına neden olur. Hâkim olan anlayışta iyi, saf, masum, şefkatli gibi sıfatlar kadının 'anneliği' ile ilişkilendirilirken; diğer tarafta kötülüklerle dolu, erkeği baştan çıkaran, şeytanlaştırılmış kadın imgesi bulunmaktadır. İki grupta yer alan kadınlar da derinlikten uzak, karakter olarak boyutsuz şekilde yansıtılırlar. Akad bu filmiyle

kötü kadının da iç dünyasını, yaşadığı çelişkileri görmemizi sağlar. Mutlak iyi veya kötü olarak idealize edilen karakterlerden, gerçek hayatın içinden bulabileceğimiz karakterlere adım atmaktadır.

Filmin olay örgüsü boyunca Halil ve Sabiha bir barışıp, bir ayrılır durumdadır. Halil, Sabiha için ‘adam’ vurur. Hapse girer. Bu süreçte verdiği sözü tutmadığını düşündüğü Sabiha’yı hapisten çıktıktan sonra bıçaklar. Ancak Sabiha şikâyetçi olmaz, kendini kazayla vurduğunu söyler. Sabiha’ya göre Halil, kendisini gerçekten sevdiği için hapisten çıkar çıkmaz oraya gitmiş ve tekrar hapse girme pahasına onu bıçaklamıştır. Burada bütün film boyunca hissettirilen bir algının açık şekilde ifade edilmesi söz konusudur. Erkeğin başına gelen bütün felaketlerin



sebebi kadındır. Kadının içinde bulunduğu koşulların da nasıl kendi eliyle üretildiğini görmek mümkündür. Çünkü o, topluma

göre zaten kötüdür. Halil ve Sabiha’nın zor olan aşkı iyice imkânsız hale gelir. Karakterler bu duruma artık alışmak zorunda olduklarını hissederler. Halil aşkını kalbine gömer ve baba evine, eşinin ve çocuklarının yanına döner. Böylece Halil, başladığı noktaya geri dönmüştür. Ailesi başta olmak üzere toplum Halil’i tekrardan bağrına basar, çünkü ailesine geri döner. Film boyunca ailenin kutsanması burada doruğa çıkmaktadır.

Melodramın özelliklerinden olan kötünün mutlak cezalandırılması edimi, bu filmde Sabiha karakteri üzerinden gerçekleşir. Bütün hatalarına rağmen erkek olduğu için ve aileyi yeniden kurduğu ve ayakta tuttuğu için Halil affedilirken, Sabiha günahlarının bedelini yalnız kalarak öder.



Sabiha filmde ilk görüldüğü sahnede ne kadar mutlu ve güzel ise sonda bir o kadar hüzünlü ve ruhsal olarak çökmüş durumdadır. Halil başladığı yere dönerken Sabiha, artık çalıştığı yerde de adı çıkmış bir kadındır ve onun için hayat daha da çekilmez olacaktır. Akad bu durumu yine ustaca kullandığı sinema diliyle anlatır. Son sahnede Sabiha, sadece erkeklerin olduğu bir sokakta tek başına yürümektedir. Sabiha, bir nevi kurtlar sofrasına düşmüştür. Herkesin gözü onun üstündedir. Sabiha kaderine boyun eğer ve öylece

yürür.

*“Tarihinin hiçbir döneminde köle olmamış, çobanlıktan sadrazamlığa varılabilen bir toplumun insanlarını birbirinden ayıran şey sınıfsaldan çok parasaldır.”**

Lütfi Akad

* Lütfi Akad, **Işıkla Karanlık Arasında**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 514.

GELİN

Sümeyye SÖYLER*

Türk Sinemasının kurucularından, usta yönetmen Ömer Lütfi Akad'ın son filmlerinden biri olan *Gelin*, 'Göç Üçlemesi'nin ilk filmidir. 1973 yılında çekilen bu ilk filmi, *Düğün* (1974) ve *Diyet* (1975) takip etmektedir. Filmlerin hepsinde başrolü Hülya Koçyiğit üstlenmiştir fakat üçü de birbirinden bağımsız filmlerdir. Akad 'göç' temalı üçlemesinde, kırsaldan şehre göç eden üç farklı aileyi anlatmaktadır. Mekân olarak kırsal gösterilmemekte ancak karakterlerin kırsala ait olduğuna dair çokça kültürel motif (giyim, yemek kültürü, yaşam tarzı, diyaloglar, vb.) karakterler üzerinden tasvir edilmektedir. Üç filmin bir diğer ortak özelliği ise kadın karakterler üzerine yoğunlaşmış olmasıdır.

1950 ve 1960 yılları arasında iktidar olan Demokrat Parti'nin hayata geçirdiği proje 'Birinci Zirai Makineleşme Hareketi' ile birlikte Türkiye'ye ilk tarım iş makineleri getirilir. Ülkedeki iş makinelerinin çoğalması, köylerde iş gücüne olan ihtiyacın azalmasına ve dolayısıyla işsizliğe yol açar. Sanayileşmeyle birlikte şehir yaşantısı insanlara daha cazip gösterilir ve bu nedenlerle kente göç başlar. Bu dönemde ivme kazanan fakat sonraki yıllarda da devam eden yoğun göç dalgasının etkileri, bu yıllarda çekilen filmlere de yansımaktadır. Ömer Lütfi Akad göç ve onun insanlar üzerindeki etkilerini sıkça dile getiren yönetmenler içerisinde yer almaktadır.

Hacı İlyas ve ailesi, küçük oğlunu Yozgat'ta bırakıp altı sene önce İstanbul'a yerleşmiş ve küçük bir bakkal dükkânı açmışlardır. Daha güzel ve modern bir dükkân açabilmek için parayı denkleştiren Hacı İlyas, altı senenin sonunda köyden küçük oğlu Veli ve ailesini İstanbul'a çağırır. Tüm malı mülkü satan Veli, Meryem ve oğulları Osman bir İstanbul macerasına sürüklenir.

* Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, RTS Bölümü 4. sınıf öğrencisi.



Film Haydarpaşa’da başlar. Veli ve ailesi trenden iner. Onları karşılamaya gelen abisiyle sarılıp, eve doğru yola koyulurlar. Bu yolculukta İstanbul’u ve kalabalığı gören Meryem büyük bir şaşkınlıkla çevresini inceler. Eve geldiklerinde ise İstanbul şehrin diğer yanında kalır. Veli’nin annesi (*Aliye Rona*) sevinçle oğlunu karşılar. Veli ve abisi, babası Hacı İlyas’ı görmek için evden çıkar. Kocasını gider gitmez gelene karşı bakışlar değişir.

Veli, eve dönüş yolunda köylüsü ile rastlaşır. Adam tebessüm ile koşarak Veli’yle selamlaşır. Veli bu kalabalık şehirde bir tanıdık gördüğü için sevinir fakat abisinin başını çevirdiğini görür. Nedenini sorduğunda, adamın karısını fabrikada çalıştırdığını ve bunun ‘tuhaf’ bir şey olduğunu söyler. Eril zihniyetin ilk izlerine bu sahnede rastlanır. Günümüzde bazı kesimlerde halen garip karşılanan bu duruma, geçmişte çok daha ön yargılı yaklaşıldığı ‘tuhaf’ kelimesiyle seyirciye aktarılır. Kadını değersizleştirip, ‘mal’ konumuna getiren ataerki yapı, Anadolu’da yıllardan beri süregelen bir durumdur. Sosyolojik gerçekliğin yansıması olan bu aile düzeni, izleyiciye yabancı gelmez. Çünkü herkesin içinde ya da yakınında bulunan bir aile örneğidir. Var olan ataerki düzeni eleştiren Lütfi Akad, göç üçlemesindeki kadın karakterleri cinsellikleriyle ön plana çıkarmamakta, daha çok kadının aile ve sosyal hayatındaki zorlukları ele almaktadır.



Hacı İlyas eve geldiğinde masa başında para hesabı yapılır. Oğlu Veli’ye tarlaları ucuza sattığını, ardından da Yozgat’la işlerinin kalmadığını söyler. Karısı ise bu gerçeği kabullenmek istemez. Yozgat’ta küçük de olsa bir toprak

bırakmaları gerektiğini söyler. Hacı İlyas kadına çıkışır, bir şey bilmediğini, İstanbul'u yurt tuttuklarını ve mallarının da burada olması gerektiğini söyler. Hacı İlyas'ın sözüne karşın kadının boyun eğdiği ve gelinlerin ayakta durduğu bu sahnede Akad, oluşturduğu mizansen ile ailenin feodal yapısını görüntüye yansıtır.

Veli ve Meryem odalarına çekilir. İstanbul'a geldikleri için mutlu olan çift, çarkın bir dişlisi olmaya geldiklerinin farkında değildir. Meryem kocasının kıyafetlerini çıkarmayı görev olarak görür. Yerinin kocasının dizinin dibi olduğunu söyler. Köylülerini gördüğünü anlatan Veli, Hıdır abisinin davranışını anlatır. Meryem ise “çalışmak kötü mü?” diye sorar. Veli ve Meryem'in oğulları Osman birden fenalaşır, nefes alamayacak duruma gelir. Meryem, Veli'ye muskanın da fayda etmediğini söyler. Veli, ‘çocuktur’ deyip aldırılmaz. Annesinin nefesinin kuvvetli olduğunu, ona okutmasını söyler. Bu sahneye kadar çocuk ön planda tutulmamıştır. Yönetmen filmin serim kısmında aile ve çevresine dair zemin oluşturup, düğüm kısmında Osman'ı filmin merkezine almaktadır. Hasta bir çocuk ve daha çok para kazanma hırsı üzerinden ilerleyen filmin arka planında ise geniş bir sosyolojik çözümleme yatmaktadır. Uzun süredir rahatsızlığı olan çocuk için muskadan ve üfürükten medet umulması, evde tek önemli konunun yeni bakkal dükkânı olması, malın candan daha önemli olması ve tüm ev halkının bilinçsiz tavırları izleyiciyi hayretler içinde bırakır.

Sabah olduğunda turşu siparişlerini yetiştirmek için gelinler işe koyulur. Kocalarıysa işe gider. Kayınvalidesi, Veli ile Meryem'in birbirine bakışına istinaden “İstanbul şu avlunun dışında, burayı Yozgat toprağı bellesen iyi olur” sözü ile İstanbul diye geldikleri mahallenin köyden farksız olduğu gerçeğini ortaya koyar ve gelinden davranışlarına çekidüzen vermesini ister. Hemen ardından gelen sahnede Hacı İlyas da yaşadıkları mahallenin Yozgat'tan farkı olmadığını söyler. Tek fark, ülkenin farklı bölgelerinde yer alan kırsallardan kente göç eden, farklı kültürel yapıları sahip ailelerin bir araya gelmiş olmasıdır.

Modern hayata ayak uyduramamış, fakat kendi özlerinden de kopmuş yani ‘kimliksiz’ olan bu insanlar, toplumsal kaygılarından ve önyargılarından kurtulamamışlardır.

Fabrikada çalışan hemşerisi Güler, Meryem’i görmek için avluya gelir. O sırada kayınvalidesi, Osman’a bir haller oluyor diye seslenir ve şifayı okuyup üflemede bulur. Meryem ise çaresizce muskanın fayda etmediğini söyler. Güler doktora gitmeleri gerektiğini söylediğinde Meryem’in kayınvalidesi kadına çıkışır: “Doktor diye elin adamına elletmeye fabrikada alışmışsın zahir”, “çocuk bu ha deyince doktora mı gidermiş?” gibi yozlaşmış düşünceleri ile içinde bulundukları cehaleti açığa çıkarır. Osman baygın haldeyken bile kayınvalidesi, Meryem’e bu kadından uzak durmasını tembihler. İyi biri olduğunu söyleyen Meryem’e karşı çıkar. Kadını, fabrikada çalıştığı için yoz ve iffetsiz olmakla suçlar. Meryem, kocasına oğullarının yine kötü olduğunu, Güler’in doktora gitmesini tavsiye ettiğini söyler. Bunu duyan Veli kendisinin doktorla büyümediğini söyleyip umursamadan büyük adam olma hayallerine geri döner.

Yönetmen filmde sade bir dil geliştirmiş ve film genelinde sabit kamera kullanmıştır. Filmin birçok sahnesi ev ve bahçede geçmektedir. Plan tercihlerinde



ise genel plana ağırlık vermiştir. Evin içindeki sahnelerde teatral bir hava vardır. Tüm oyuncular kadrajın içine toplanır ve kameraya doğru konuşlanır. Filmde sık sık benzer kareler görmek mümkündür. Filmin bir sahnesinde oyuncular kameraya

bakar ve dördüncü duvar ortadan kalkar. Gelin’in kayınvalidesi aile fertlerine “Biz İstanbul’un kıyı bakkaliyesinde çürüyecek ocak mıyız?” sorusunu yöneltir ve ardından tüm aile kameraya bakar. Soru aileye değil seyirciye sorulmaktadır.

Yeni market açmak ve İstanbul'un çevresinden merkeze doğru yaklaşabilmek için çabalayan ailenin hayatı birbirinin tekrarı günlerle ilerler. Osman'ın durumu ise günden güne kötüleşmektedir. Meryem, çocuğun ciddi bir hastalığı olabileceğini söyler. Fakat işten ve paradan başka bir şeyden bahsetmez olan Veli, babası ve abisi gibi iyi bir esnaf olma yolunda ilerlemekle meşguldür. Bir gün Osman sokakta baygınlık geçirir. Bunu gören Güler çocuğu evine götürür. Meryem'e çocuğu doktora götürmesini tavsiye eder. Meryem izin alamayacağını düşünür. Bu kadar mühim bir hadisede bile izin almak onun için çok önemlidir.



Eve dönen Meryem artık eski 'gelin' değildir. Boyun eğen gelin, mücadeleci bir kadına dönüşmek üzere bir adım atar. Ertesi gün evde sadece büyük gelin ve Meryem kaldığında Osman'ı kaptığı gibi hastaneye koşar. Eve geri döndüğünde ev ahalisi Meryem'in üstüne gelir. Veli ise izin verdiği

yalanını söyleyerek erkekliğine laf ettirmez. Osman'ın durumu kötüleşir. Fakat tüm aile çocuğun gayet iyi olduğunu savunmaya devam eder. Osman'ı tek düşünen annesidir, oğlunun hayatını kurtarmak için, içinde bulunduğu gerici koşullarla savaş vermesi gerekir. Röntgen sonuçlarını almak ve çocuğun hastalığını öğrenmek üzere, kocasına Çarşamba günü birlikte hastaneye gitmeleri için yalvarır. Veli ise o gün dükkâna bakacağını, evde kalmasını ve annesine yardım etmesini söyler. Hemen ardından sahne Çarşamba gününe atlar. Meryem başı dik bir şekilde Osman'ı kucağına alır ve hastaneye götürür. Filmde oyuncular beden dilini çok güzel kullanmaktadır. Bu sahne de onun iyi örneklerinden biridir. Filmin ilk çatışma noktası bu kısımdır. Meryem yapmaması söylendiği halde hastaneye gider. Oğlunun sağlığını düşünür ve başkaldırır.

Filmde dükkân işleri ve Osman'ın hastalığı paralel olarak işlenmiştir. Genellikle Osman'ın hastalığının ardından bir dükkân sahnesi verilir. Aile için tek

gündem yeni dükkân ve onun borçlarıdır. Meryem için ise önemli olan tek şey oğlunun sağlığıdır. Meryem oğlunun doğuştan kalbinin delik olduğunu ve ameliyat edilmezse 2-3 ay daha yaşayacağını öğrenir. Ameliyat için 6 bin lira para bulması gerekir. Ardından Hacı İlyas ve büyük oğlu yeni dükkânı satın alırken görülür. Bahsi geçen 6 bin liranın kat kat fazlası dükkân için ödenir. Meryem evdekilere durumu anlatır ama aile Osman'ın iyi olduğu konusunda ısrarcıdır. Hacı İlyas çocuğun az yediği için böyle olduğunu söyler ve gelinin söylediklerini zevzeklik olarak nitelendirir. Doktorun sözlerini çiğneyip kendi bildiğini okuyan Hacı İlyas, diz ağrıları için ise her gün eczacının verdiği merhemi sürmektedir. Basit bir diz ağrısı için ilaç kullanır fakat Osman'ın kalbindeki delik üfürüklerle iyileştirilmeye çalışılır.

Evde şenlik vardır. Artık İstanbul'un modern yakasındaki dükkân satın alınmıştır. Hacı İlyas'ın ikinci bakkal dükkânı için canla başla çalışılır. Hacı İlyas'ın büyük oğlu dükkânı malla doldurmak için yüklü bir borcun altına girer. Bu sırada Meryem perişandır. Ailesi ise çocuğa bir şey olmayacağına gelini ikna etmeye çalışır. Hacı İlyas ameliyat için gereken parayı 'sokağa atılacak para' olarak görür.

Kayınvalide eve bir kadın getirir ve Osman'a kurşun döktürür. Kurşun dökmeye gelen kadın, sahnede kurulan mizansenle ve oyuncunun mimikleriyle ürkütücü bir kalıba sokulmuştur. Bu sahne, filmde dini hurafelerle örtülmeye çalışılan suçun korkunçluğunu temsil etmektedir.



Meryem ameliyat parası için tek mal varlığı olan altınlarını Güler ve kocasının yardımıyla satar. Evde ise dükkânı daha lüks hale getirmek için para toplanır. Büyük gelin tüm altınlarını Hacı İlyas'a verir. Veli, Meryem'in de altınlarını vermesini söyler. Altınları sattığını söyleyen Meryem tüm aileye isyan eder. Ailenin tek derdinin dükkân olduğunu, Osman'ın elden gittiğini haykırır. Bunun karşılığında ise şiddetle karşılaşır. Veli ailesinin önünde küçük düşmemek ve erkekliğine söz getirmemek için Meryem'e tokat atar. Kayınvalidesi ve kayınpederi ise gelinin çıldırmasının sebebini Güler'le görüşmesine bağlar. Bahçeye çıkan Meryem ve Osman karanlığın içinde kaybolur.

Ertesi gün Veli, Meryem ve Osman sahile gider. Veli, Meryem'e ona vurmayacağını ama yüzünü kara çıkardığını söyler. Babasının onlar için çalıştığını, Osman'dan üç beş lirayı esirgemeyeceğini savunur. Meryem kendini suçlu hisseder ve altın parasının hepsini Hacı İlyas'a verir. Hacı İlyas maddi durumlarının iki haftaya düzeleceğini, o zaman ameliyat parasını vereceğini söyler. Parayı sayıp, cebine koyar. Günler geçer, dükkâna yepyeni bir yazar kasa alınır, raflar doldurulur, müşterilerin ve paranın ardı arkası kesilmez. Meryem ise evde hizmet eder. Ramazan Bayramı gelir. Meryem, Hacı İlyas'a Osman'ın kötü olduğunu, beklemesini istediği iki haftanın çoktan geçtiğini söyler. İlyas ise dükkânın bütün parayı götürdüğünü, bayramda bir çaresine bakacağını söyler ve gider. Bayram geçer, günler geçer... Meryem perişandır. Dükkâna yeni makineler alınır, manav bölümü açılır. Kasanın içi para dolar. Osman iyice kötüleşir. Sık sık havale geçirmeye başlar. Hacı İlyas ise dükkânın borçlarını ödemenin derdine düşmüştür. Kurban Bayramı yaklaşmaktadır. Hacı İlyas eve bir koç getirir. Osman, dedesine Kurban Bayramı'nın ne demek olduğunu sorar. Hacı İlyas ise İbrahim ve İsmail'in hikâyesini anlatır. Allah için oğlunu kurban edecekken gökten bir koç indirilir ve o günden sonra koçlar kurban edilir. Hacı İlyas hikâyeyi anlatır ve koçu Osman'a emanet edip gider. Osman günlerini koçla oynayarak geçirir. Bir gün bahçede yine fenalaşır. Annesi Osman'ı alıp dedesinin

yanına, dükkâna götürür. Kinayeli bir biçimde torununu görsün diye getirdiğini söyler. Hacı İlyas başını eğerek ve yeni dükkânın tüm parayı götürdüğünü söyler. Bayramın ilk günü bir ödemesinin olduğunu ve ödemediği bütün paraların onların olacağını söyler. Meryem gecenin karanlığında Veli'yi bekler. Ona dükkânın oğullarını kurban edeceğini, babasından parayı istemesini söyler. Veli'ye ikinci bir bebeklerinin olacağını da söyler. Veli bayram namazından sonra parayı isteyeceği konusunda söz verir.

Kurban bayramı gelir. Veli sözünü tutamaz ve parayı isteyemeden dükkânı açmaya gider. Meryem sesini çıkaramaz. Abisi kolları sıvar ve koçu kesmeye hazırlanır. Çocuklar ise sokaktan geçen davullu zurnalı, süslü arabaya binmek için koşarak dışarı çıkar. Kuzenleri arabaya biner, peşlerinden giden Osman ise yetişmeye çalışırken yere yığılıp, kalır. Tam koçu keseceklerken Osman'ın ölüm haberi gelir.



Filmin başından sonuna kadar bilinçsizce, kulaktan dolma hurafelere sadık kalan ailenin para hırsı uğruna, küçük bir çocuk hayatını kaybeder. Modern semtte dükkân açıp para peşinde koşan aile, doktorun sözünü önemsemeyip, kendi basmakalıp bilgileriyle çocuğu iyi etmeye çalışmış ancak paradan daha az değer verdikleri küçük bir çocuğun ölümüne seyirci kalmışlardır. Filmin her dakikası ataerkil düzenin izlerini taşır. Evdeki hiyerarşinin son basamağındaki 'gelin', başlarda bu düzene boyun eğse de sonrasında bir uyanış yaşar. Fakat sözünü kimseye dinletemez. Elinde hiçbir güç bulunmayan kadın çaresizce oğlunun ölümünü bekler. Tek yapabildiği şey isyan etmektir.

Osman'ın ölümüyle aile perişan olur. Meryem herkesin önünde “Kurbanın helal olsun Hacı İlyas” diye haykırır ve koçu serbest bırakır. Filmde kurban alegorisi bir metafor olarak karşımıza çıkar. İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etmemesi için Allah tarafından bir koç indirilir. Koç gelince İsmail ölümünden kurtulur. Filmde ise Osman kurban edilir ve onun sayesinde koç kurtulur.

Para vermemek için köşe bucak kaçan Hacı İlyas da torunun ölümüne çok üzülür. Ancak ne olursa olsun iş devam ettirilmelidir. Karısının eline sıkıştırdığı yüklü miktardaki parayı alır ve dükkâna gider. Meryem de ardından Hacı İlyas'ın yanına gider. Osman'ın öldüğünü, bir daha çocuğu olacağını, onu da yoluna kurban edeceğini söyler. Bu sahne, filmdeki en önemli sahnelerden biridir. Filmin içinde kabul edilemez tüm olayları Hacı İlyas'ın yüzüne vurur. Üstüne yürür ve parasını ister. İtişirken dükkânda yangın çıkar. Meryem ise içki şişeleri ile yangını körükler. İlyas gelinine tokat atar ve İbrahim gelip onu götürür.

Meryem'den günlerdir haber alamayan Veli merak içindedir. Abisi Hıdır, İbrahim'i sıkıştırır ve Meryem'in fabrikada çalıştığını öğrenir. Artık Hacı İlyas ve ailesi için bu bir namus meselesidir. Babası Veli'ye durumu anlatır ve gereğini yapması için silah verir. Bunun bir ırz meselesi olduğunu, elinin titrememesi gerektiğini söyler. Veli fabrika çıkışında Meryem'i bekler. Gerilim müziğiyle birlikte Meryem Veli'ye doğru yürür. Film Veli'nin “Fabrikada bana da iş var mı?” sorusuyla son bulur.

Birçok göç filmi gibi *Gelin* de köyden büyük şehre göç eden bir ailenin başına gelen kötü olayları anlatmaktadır. Ancak büyükşehirde tutunamayan ya da üyeleri kötü yola düşen bir aile yerine bu filmde büyük şehre gelmiş, yer edinmiş, malı mülkü olan ancak malını büyütme hırsına kapılan bir aile konu edilmiştir. Filmde kamera açıları çoğunlukla genel çekim ve tek plandır. Buna rağmen gayet akıcı ilerler. Müzikler duygu durumunu destekleyecek şekilde birçok sahnede kullanılır. Bu özellikleriyle film, Ömer Lütfi Akad'ın yalın sinema dilinin en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilir. Akad, o dönemde göç eden milyonlarca

insanın başına gelmiş olabilecek sıradan bir hikâyeyi başarılı bir anlatı ile kurar. İstanbul'un yoğun göç aldığı günlere ayna tutan görüntüler, bugün için belge niteliği taşımaktadır.

*“Oyuncularıma, sözden eyleme ya da eylemden söze giden aralıksız bir süreklilikten farklı olarak, ölü zamanlar yaratıyorum. Bu yolla onlardan, konuşma sırasında duraksamalar, tereddütler, kısa suskunluklarla iç dünyalarını dışa vurmalarını istiyorum. Bunda çok da başarılı oluyorlar.”**

Lütfi Akad

* Lütfi Akad, **Işıkla Karanlık Arasında**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 350.

DÜĞÜN

Umut REÇBER*

1974 yapımı *Düğün* filmi, Ömer Lütfi Akad'ın 'Göç Üçlemesi'nin ikinci filmidir. Film Şanlıurfa'dan İstanbul'a göç eden altı kişilik bir ailenin İstanbul'da verdiği yaşam mücadelesini anlatır. İç göç, gelenek, töre, kadınların toplumdaki yeri gibi konuların işlendiği filmde yönetmen, olay örgüsünü gerçekçi bir üslup kullanarak anlatır. Filmin geçtiği dönem, 1950 sonrasında köyden kente göçün yoğun olarak yaşandığı dönemdir. Akad filmde göçün sonuçlarına odaklanırken büyük şehre gelen insanın umut, hırs ve mücadelesini anlatır. Sürdürülen adet ve geleneklerin buradaki yeni hayat tarzına etkisinin nasıl olacağına dair cevaplar arar. Filmde ailede söz sahibi olan ağalar, gelenekleri öne sürerek menfaatleri uğruna karar veren ve bu sayede büyük şehre ayak uydurmaya, para ile gücü elde etmeye çalışan 'ağalar'a dönüşürler.

Filmin henüz başında, Şanlıurfa'nın genel görüntüsünde yer alan geleneksel evlerin ve sıkıcı atmosferin karşısına pazarcısı, turşucusu, hamalı ile İstanbul'un kalabalığı ve karmaşası konulur. Bu karşılaştırma ve yer değiştirme, bir göç durumu olduğunu ve hayat mücadelesi içerisindeki kalabalığın farklı şehirlerden İstanbul'a göç etmiş insanlar olduğunu gösterir. Yönetmen, izleyici ile hikâyenin geçtiği şehirler ve o şehirlerin günlük yaşantısını göstererek asıl hikâyeye bir zemin hazırlar. Şanlıurfa'dan gelen ve tüm üyelerinin kardeşlerden oluştuğu bu aile, 'koca İstanbul' diye nitelendikleri şehirde geçim sıkıntısı ile karşı karşıya kalır. Bu geçim sıkıntısı karşısında ayakta kalabilme uğruna ailenin hemen hemen her ferdi çalışır. Sadece en küçük kardeş olan Yusuf çalışmaz. Yusuf okula gitmektedir. Zamanında hiçbir aile bireyinin okumamış olması, tüm zorluklara rağmen kardeşler arasındaki bir uzlaşma ve dayanışma sebebi olur ve ne pahasına olursa olsun Yusuf'un okuması ve ileride "büyük adam" olması temenni edilir.

* Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, RTS Bölümü 4. sınıf öğrencisi.

Lütfi Akad'ın vurguladığı 'alın teri' kavramı, filmin tamamında belirleyici olan bir konudur. Aile geçimini sağlayabilmek adına var gücüyle çalışmaktadır. Ancak tüm çabalara rağmen kazanılan paranın ailenin geçimini sağlamakta yetersiz olduğu ortaya çıkar. En büyük kardeş olması nedeniyle ailede söz sahibi olan Halil Ağa, daha çok para kazanabilmek için yeni yollara başvurmak ister fakat bunun da yolu sermayeden geçmektedir. İstanbul'a çok önceden göç eden aile dostu Bekir Ağa, kardeşlerin iyiliği için yol gösterici bir görev üstlenmiş gibi görünürken, kendi çıkarını ön planda tutmakta ve aklına girdiği Halil Ağa'yı da bu doğrultuda yönlendirmektedir. Burada Akad'ın güç ilişkileri çerçevesinde erkekler arasındaki hiyerarşiyi çok iyi yansıttığı görülmektedir. Bekir Ağa, ihtiyaç duyulan sermayeyi kız kardeşlerin en küçüğü olan Cemile'nin 'başlık parası' karşılığında evlendirilmesi ile bulunabileceğine Halil Ağa'yı inandırır. En büyük kız kardeş olan ancak ölen annelerinin yerine koydukları Zeliha'nın karşı çıkmasına ve Cemile'nin gönlü olmamasına rağmen Cemile çocuk yaşta evlendirilir. Okutulmak istenilen Yusuf dahi işe başlar. Bahsedildiği üzere 'ağanın sözü' her zaman geçerli olur. Töre ağır basar.

Akad, dönemin geleneksel Türk aile yapısındaki hiyerarşiyi, gelenek ve görenek yapısını gözler önüne serer. Film boyunca kadınların geri planda olması, söz sahibi olmaması filmin toplumsal cinsiyet eşitliği üzerinden okunabilmesine de olanak sağlar. Zeliha, Urfa'da evlenmek üzereyken düğün günü anneleri vefat etmiş, bunun üzerine büyük bir fedakârlık yaparak, kardeşlerini yalnız bırakmamak adına sevdiği adamı geride bırakıp, ailesiyle birlikte İstanbul'a gelmiştir. Bu anlamda güçlü bir kadın temsilidir. İstanbul'daki ilk günler ailedeki herkes Zeliha'nın temsil ettiği 'kardeşlik' düşüncesine sıkı sıkıya bağlıdır. Ancak 'para' konusu öne çıktıkça, özellikle büyük erkek kardeş arasında bu ilkeye olan bağlılık zayıflar ve sahip olunan değerler feda edilmeye başlanır. Cemile'den gelen başlık parası ile üç tekerlekli bir motor alınır ve yeni bir iş kurulur. Her şey yolundadır. Para sıkıntısını aşan aile, bir süre sonra erkek kardeşlerin karıştığı bir

kavga ile yeniden bozguna uğrar. İbrahim kazayla birini yaralamıştır. İşte tam burada suçu çocuk yaşlarda olan Yusuf üstlenir ve ne Halil Ağa ne de İbrahim bu konuda çıtını çıkarmaz. Suçu üstlenen Yusuf'un tutuklanarak hapse girmesine izin verirler. Burada Lütfi Akad bir kez daha, bir kırılma noktası oluşturur. Söz sahibi olan 'ağalar', görünürde ailenin iyiliği ve devamlılığını sağlamak için fakat gerçekte kendi menfaatleri için ailedeki herkesi birer birer harcamaktadır. Yusuf'un olaylar yaşanmadan önce, kardeşleri tarafından kuyuya atılan Hz. Yusuf'un hikâyesini okuması, kendini gerçekleştiren kehanet gibi işler ve başlarına gelen olayların tarihin bir tekerrürü olduğunu gösterir.

Halil Ağa elindeki bir tomar parayı Zeliha'nın önüne koyarak yaşananları göz yummasını ister. Para ona göre mutluluk ve güç kaynağıdır. Ancak Zeliha abisinin gerçek yüzünü görmüştür. Halil Ağa, kısa süre sonra son küçük kardeş Habibe'yi de para sahibi biriyle evlendirmek ister. Bu evlilik onlara büyük fırsatlar sağlayacaktır. Zeliha bu durum karşısında dayanamaz ve bağlı olduğu adetlere sırt çevirerek, hayatı pahasına evliliğin gerçekleşmesine izin vermez. Düğünü basar ve kız kardeşini oradan kurtarır. Filmdeki en etkileyici sahne de bu düğün sahnesidir. Zeliha, bıçak çeken ve "bizden bu zamana kadar kızı geri alan olmamıştır" diyen Cabbar Ağa'nın karşısında durur ve yaralanmasına rağmen Habibe'yi adamın elinden alarak uzaklaştırır. Filmin başından bu yana türlü zorluklar geçirmesine, en büyük fedakârlıkları yapmasına, abisinin gerçek yüzünü görmesine rağmen hala ailesinden umudu olan ve geleneklerine en bağlı isim Zeliha olur. Ancak filmin sonunda Zeliha, ağaların gelenekler üzerinden kendi çıkarları için ailesini kullanmasına katlanamaz. Habibe'yle birlikte Cemile'yi ve abisinin gerçek yüzünü görerek pişmanlığını dile getiren İbrahim'i de alan Zeliha uzaklaşarak düğünü terk eder.

Lütfi Akad kamera açıları, hareketleri ve mizansen uygulamaları ile bu hikâyenin gerçekçi ve yalın bir şekilde aktarılmasını sağlamıştır. Bu anlatıma filmdeki müzik kullanımının da önemli bir katkı sağladığı görülmektedir.

Yararlanılan Kaynaklar

<https://eksisozluk.com/gelin-dugun-diyet--3418549>

<http://www.beyazperde.com/filmler/film-187018/kullanici-elestirileri/>

<https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/3769/dugun>

<https://www.sinemalar.com/film/17221/dugun#comments>

<https://www.filmhafizasi.com/dugun-1974/>

[https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BC%C4%9F%C3%BCn_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BC%C4%9F%C3%BCn_(film))

*“Erkek oyuncularımızdan biri (...) Zaman zaman işe geç gelme eğilimi gösteriyor. Ben de fark etmemiş görünüyorum. Bir gün, çalışmaya bir saat gecikme ile geliyor. Sessizce selamlaşıyoruz, hazırlanmaya gidiyor: Bütün takım sessiz bekliyoruz. Bir süre sonra giyimini değiştirmiş, makyajlı olarak geliyor. Her şey hazır. O zaman yüksek sesle “Paydos!” diyorum, “gecikme nedeniyle işi tatil ediyorum.” Bir daha hiçbir gecikme olmuyor. Takımda sıkı düzene çok önem verdim her zaman. Sağladım da...”**

Lütfi Akad

* Lütfi Akad, **Işıklı Karanlık Arasında**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 168.

DİYET

Ceren Dilan DUMAN*

Diyet filmi ‘Göç Üçlemesi’nin son filmidir. Göç olgusu üzerinden ilerleyen film, emek-sermaye ilişkisine dayalı sömürü sisteminin bir sonucu olarak ortaya çıkan sınıf problemine ağırlık vererek ilk iki filminden ayrılır.

Film, fabrikadaki makinelerin görüntüleriyle başlar ve çalışan işçilerin görüntüleriyle devam eder. Hemen akabinde, ilk görüntüde yer alan ve daha sonra işçiler tarafından ‘canavar’, ‘mezbaha’, ‘katil’ olarak adlandırıldığı öğrenilen büyükçe bir ‘makine’, onu kullanan işçinin ayağını kapar. Diğer işçiler adamın yanına koşarken, Akad sinemasında görmeye aşina olunan kadın işçiler de haberi duyar duymaz o tarafa doğru hareketlenir. Olaya tanık olan Bilal Usta, işçilerin yanına giderek işlerinin başına dönmelerini sağlar. Makinelerin boş kaldığı her an, sermayenin zararına işlemektedir. Birkaç işçi buna karşı çıkarak durumun ciddiyetini vurgularken usta pireyi deve yapmamak gerektiğini söyler, zira koskoca fabrika ve işleyen sistem çarklarının arasında bir işçi onlar için pire boyutundadır. Burada filmin ilk çatışması ustabaşı ile işçiler üzerinden ortaya koyulur. Sahnenin devamında, ustanın ekmeğini bu makineden kazandığına dair çıkışlarına karşı işçinin söylemleri bunu vurgular niteliktedir: “Pire dediğin koskoca delikanlıdır. Kazaymış; deyyus makine değil, mezbaha. Biz ekmeğimizi bileğimizin kuvvetiyle alnımızın teri sayesinde kazanıyoruz, makine tek başına ne halt eder? Senin makine dediğin kim oluyor?” Bu sahne alın teri, makine, sermaye, emek, bilek gücü gibi bazı kavramları bir araya getirerek filmin derdinin ne olduğuna, nasıl bir çizgide ilerleyeceğine dair ipuçları verir. Bu kavramlar, günümüze kadar sömürüye dayalı kapitalist sisteme dair temel kavramlar haline gelmiştir.

* Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, RTS Bölümü 4. sınıf öğrencisi.

Makinenin değişmesi gerektiğini dūřünen işşiler, bu olayın ne ilk ne de son olduğunu ve bu gerçeğin olayı ‘kaza’ olmaktan çıkardığını söylerler. Ancak patron Salim Bey ve onun saę kolu Bilal Usta işşileri susturup ‘Allah’ın takdiri’, ‘kaza’, ‘kader’ olarak nitelendirerek sıradanlaştırdıkları olayın üzerini kapatırlar. İř sahibine göre makinenin ederi, bir insanın değerinden daha yüksektir. Bu noktada işşilerin, haklarını aramak ve korumak için sığındıkları ancak Salim Bey ile Bilal Usta’nın önüne geçmeye, engellemeye çalıştıkları bir konunun öznesi oldukları görülür: ‘Sendikalařma’. İnsanların en temel ihtiyaçlarını bile karşılayamadığı bir sistemde, st kimliklerin baskısı ve maddiyattan doğan ihtiyaın bireylerin sosyal kimliklerinin ve benlik bilinçlerinin önüne geçebildiği görülür. Salim Bey ile Bilal Usta’nın işşilere varlıklarının bu makinelere ve fabrikaya bağlı olduğunu kolaylıkla kabul ettirebilmesinin başlıca sebebi, bu ihtiyaç ve korkularından gelen bilinçsizlik ve kendilerine olan yabancılaşmalarıdır. Bu noktada ikinci çatışma ortaya çıkar. Kendine yabancılaşan ve küçük insanlar haline gelen işşiler ile her şeyin onların alın teri ve emek gücünden ibaret olduğunu bilen, asıl gücün işşilerin birliğinde yer aldığının bilincinde olan sendikalı işşiler. Dięer işşileri de kendilerine katmayı amaçlayan sendikalılara karşı Salim Bey’in zm, kafası karışan işşilere sus payı vermek olur. Sendikadan uzak durmaları ve öğrendikleri bilgileri gizlice ona iletmeleri karşılığında haftalıklarından daha fazla miktarda para verdiği işşiler için Salim Bey ‘iyi’ biridir. Dolayısıyla onlar için ‘sendika’ řer, ‘sermaye’ ise hayır konumundadır.

Ağır yaralanan ‘yeni işşi’ gitmiş, yerine başka bir ‘yeni işşi’ gelecektir. Bu da makineye gelen hiçbir işşinin sağ salim devam edemediğini gösterir. Bu kez ‘yeni işşi’ Hasan olur. Bilal Usta’nın memleketlisi olan Hasan, yoldan geçerken çevirdiği Bilal Usta’dan kendisine iş bulmasını ister. Bilal Usta ise kendince memleketlisine sahip çıkararak makinenin başına geçirir. Bu noktada üçüncü çatışma açığa çıkar: İnsanın kendiyle atışması. Aslında diğerleri gibi alt sınıftan

gelen, memleketlisine sahip çıkmaya çalışan ve bazı geleneklerinden de kopmamış olan ama aynı zamanda içinde bulunduğu sınıfa ve sınıfsal sorunlara yabancılaşmış, statüko tarafından kullanılan ve içinde eridiği kapitalist sisteme hizmet eden Bilal Usta, kendine ve kendi emeğine yabancılaşmakla birlikte kendini hizmet ettiği statükonun bir parçası zannederek işçileri aşağılama hakkını kendinde görebilmiştir.

Hasan, o kadar yoksuldur ki, makinenin nasıl çalıştırılacağını, potansiyel tehlikelerini bile dinlemez. Çünkü iş bulmuştur, çalışacaktır ve emeğinin karşılığı olarak para kazanacaktır. Hiçbir şey bundan önemli değildir, ‘canavar’ makinenin tehlikesi bile. Hasan’ın makinenin başına geçmesiyle birlikte film, işçilerin sendikalaşma çabasına yoğunlaşır. İşçiler mevcut işlerini kaybetmek istemezler, haklarını aramalarına gerek yoktur çünkü ortada bir hak yoktur. Fabrikayı onların çalıştırdığını, onların alın terinin asıl güç olduğunu ve onlar olmadan makinelerin, fabrikanın ve sermayenin bir hiçten ibaret olduğunu anlamazlar. Mevcut yapıda özne değil birer nesne halindedirler.

Fabrikada çalışan kadın işçilerden biri Hacer’dir. Film onun ekseninde işlenir. Hacer, babasıyla birlikte beş yıl önce İstanbul’a göçmüştür. İki çocuğu olan Hacer, babasına ve çocuklarına tek başına bakmaktadır çünkü kocası İstanbul’da Hacer’in deyişiyle bir ‘gavur’ ile kaçmıştır. Hasan’ın fabrikada işe başladığı gün, Hacer de kazada yaralanan komşusu Mustafa’nın eşyalarını almak üzere erkek işçilerin dolaplarının olduğu soyunma odasına girer. İkili ilk kez burada karşılaşır. Hızla eşyaları alıp çıkan Hacer, Mustafa’nın kahverengi ayakkabılarını dolapta unutur. Akşam iş çıkışında Hasan, Hacer’e unuttuğu ayakkabıları götürdüğünde, kendi ayakkabısının her yerinin yırtık olduğu görülür. Ertesi gün Hacer, ayakkabıları Mustafa’ya değil de Hasan’a götürüp verdiğinde, onun kismeti olduğunu söyleyecektir çünkü Mustafa’nın belden aşağısı felç kalmıştır. Ayakkabı filmin sembolü niteliğindedir. Gerçekten de Hasan’ın kaderi gibidir çünkü Hasan sermaye içinde sadece Mustafa gibi bir piredir ve ‘canavar’ın başına

gececek yeni kişi odur; diğer bir deyişle sıra ondadır. Mustafa'nın ayakkabısını ayağına zorla olduran Hasan'ın görüntüsü bu anlamda manidardır.

Hacer ile Hasan bir süre sonra yakınlaşırlar. Bilal Usta, Hasan'ın memleketlisi olarak, Hacer'i babasından ister. Hacer'in babası Yunus ise Akad'ın işlediği göç sorunundan aşına olduğumuz üzere köyünde saygı duyulan bir adamken burada bir iş bulmakta, kök salmakta zorlanmıştır. Ölüsem ona ne olur düşüncesinden kurtulurum diyerek az da olsa tanıdığı Hasan'la kızının evlenmesine razı olur. İstanbul'a geldiklerinden beri kızına yük olmaktan üzüntü duymaktadır. Balon satmayı dener ama satamaz çünkü bağırmaya mecali yoktur, çekinir ve duvar gibi durur. Çocuklar saklambaç oynarken onun arkasına saklansa da kıpırdamaz. İstanbul'da yaşamanın köyde toprakla cebelleşmek gibi olmadığı; acımasız olmadıkça, insanların 'ümüğüne basmadıkça' ekmeğin kazanılamadığı gerçeği Yunus'u hayata küstürmüştür. Bir gün, küçük bir çocuğun iknasıyla balon satmaya gittiğinde ilk defa, onu gülerек izleyen bir çocuğa balon verdiği görülür. Sonrasında İstanbul'un kurallarına boyun eğmeyerek oturduğu bankta sessizce ölür, elinden kurtulan tüm balonlar havalanır. Yunus, filmin göç olgusuna en büyük dokunuşudur.

Cenaze günü Bilal Usta gelip Hacer'e hayatın devam ettiğini, bir an önce işe dönmesi gerektiğini ve babasının vasiyetini yerine getirerek Hasan'la evlenmesini söyler. Hem nikâh hem de cenaze masrafları için Salim Bey'in verdiği bir zarfı uzatır. Hem köyden gelmenin verdiği özgüvensizlik ve kaygı hem de Hasan'ın patrona yakınlığı nedeniyle sendika hakkında bilgi almaya çekinen Hacer'in aklı böylece iyice karışır. Sendikalı işçilerce para toplanıp tekerlekli sandalye alınan kapı komşusu Mustafa'nın durumuna baktıkça kaygılanır. Hasan'ın da aynı sonu yaşamaması için sendikayı bir çözüm olarak görmeye başlar. Bu sırada Salim Bey Hasan'a ve birkaç işçiye fazladan ücret vermeye, kendi evlerini yapmaları için dağ başından arazi ve fabrikadan inşaat malzemesi sağlamak gibi kolaylıklar yapmaya devam eder. Hacer bunlarla birlikte gitgide sorgulamaya başlar ve

Hasan’a “Bilal Usta kap tutar Salim Bey de kan kusturur olmasın bundan sonra?” sorusunu yöneltir. Hasan gece gündüz çalışmayı kabullenmiş, olmayan evinin dördüncü katını kurmanın rüyalarıyla uyanır olmuştur. Hacer’i de ‘yetinmek olmaz’ diyerek yanında tutmayı amaçlar.

Hacer bir gün iş çıkışı ‘canavar’ makinenin yanına gider. Daha önce Hasan’ı çalışırken dişlilerin arkasından izlediğimiz, ekranı dolduran açılarla görüntüye alınan, gürültülü sesi ve çok sayıda mekanik parçadan oluşan katmanlı görüntüsüyle canavarlığı ve varlığının anlamı oldukça iyi yansıtılan makine, bu defa Hacer’in gözünden verilir. Bu sahnede Akad, makinenin korkunç görüntüsü ile karşılaştığı anda Hacer’in hissettiği korkuyu açığa çıkarır. Hacer ona bakarak içinde bir hesaplaşma yaşar ve kimseye söylemeden sendikanın bu konuda ne yapabileceğini öğrenmeye gider. Hacer fabrikada sevilen ve kadınlar arasında sözü geçen, etkin biridir. Dolayısıyla kadın işçilerin bilinçlenmesi, cesaretlenmesi açısından Hacer’in sendikaya kazandırılması önemlidir. Hacer’in sendikaya gittiği öğrenildiğinde, kocası Hasan Bilal Usta tarafından aşağılanır. Bu ‘küçük görme’ durumu, güç ilişkilerindeki hiyerarşik yapıda sürekli tekrarlanmaktadır. Bilal Usta Salim Bey, Salim Bey ise babası tarafından aşağılanmaktadır. Hasan, erkekliğinin sorgulanmasına neden olan Hacer’e tokat atar ancak attığı anda pişman olur. Ertesi gün Hacer’in, geceyi kapının önünde yatarak geçiren Hasan’ı affettiği ve bu olaydan bir ders çıkararak, birbirlerine sarılıp yollarına devam ettikleri görülür.

Ertesi gün Bilal Usta çok önemli bir haber verircesine Salim Bey’i çağırır. Salim Bey gittiğinde tekerlekli sandalyeyle arkadaşlarını ziyarete gelen Mustafa’yı ve onun etrafındaki işçileri görür. Herkesi işlerinin başına gönderir ancak mesainin başlamasına on beş dakika vardır. Ayrıca sendikalı işçi sayısı ona rağmen yeterince çoğalmıştır ve Salim Bey sözleşmeye hazır olmalıdır. Salim Bey ise yeni bir cesaret sınavıyla karşılaştırır işçileri. Kâğıttan anlamam, der ve sendikalıların durup sendikalı olmayanların çekilmesini ister. Birkaç kişi çekilir.

Bunlardan biri de Hasan'dır. Hasan kısa bir süre sonra çekilmeye karar verip ustaya gülerek giderken Hacer'i de kolundan tutup götürmeye çalışır ancak Hacer gitmez. Salim Bey de kimsenin kimseyi zorlayamayacağını söyler Hasan'a. Hasan gittiğinde Hacer bir anlık bir kararsızlık yaşar. Eşinin yanında görünmek istemesine rağmen, bir Hasan'a bir de tekerlekli sandalyedeki Mustafa'ya bakar ve eşi için eşinin karşısında durmaya karar verir. Fabrika tarafından değil sendikalı işçilerin topladığı parayla alınan tekerlekli sandalye de sembolleşir böylece.

Salim Bey, Bilal Usta'ya kendi tarafındaki işçileri işbaşına götürmesini söyler. Sendikalı kalanlarla konuşacakları vardır. Hasan 'canavar'ın başına geçer. Bilal Usta da arkasına yanaştığı Hasan'ı aşağılamaya başlar. Hasan sinirle makineyi temizlerken, Bilal Usta, Hacer hakkında ileri geri konuşmaya başlar. Söylenenlere dayanamayan Hasan bu kez yumruğunu Bilal Usta'ya atar. Bilal Usta, nasıl olsa onun da burada çok kalamayacağından bahsederken sinirle çalışmaya başlayan Hasan'dan bir feryat yükselir. Mustafa gittikten sonra her yere asılan "Dikkatli Olmayanın Sonu..." afişi görünür. Dışarıya kadar duyulan feryada sendikalılar, en başta da Hacer koşar. Hacer ağlayarak Hasan'ın yanına çöktüğünde herkes 'canavar'ın etrafına toplanmıştır. Hasan'ın sağ kolu sıkıştığı makinede kalmıştır. Bunu gören Hacer kolu eline alır, bundan önce sürekli işçilerin fedakâr olması gerektiğinden bahseden Salim Bey ve Bilal Usta'ya doğru fırlatırken "Al Diyetini!" diye bağırır ve sorar: "Şimdi bizim diyetimizi kim ödeyecek?"

Sonrasında eline balyoz alan Hacer 'canavar'a doğru kaldırır ancak indirmez. "Bunun günahı yok" der. Bu önemli bir fark edıştır çünkü günümüzde hala suçlanan sermaye değil, kendine yabancılaşan işçi değil, makinedir. Hacer bunun farkına varmıştır. Bilal Usta'ya dönerek "Suç sende de değil" der ve tek tek işçilere bakarak "Suç bizde!" der. Bu iki kelimelik son sahne, filmin özeti gibidir. Hacer kameraya, izleyicilere bakar ve seslenir: "Suç bizde!"

Yararlanılan Kaynaklar

Yedekci, E . (2016). Marx'ın yabancılaşma kavramı bağlamında “diyet” filminin incelenmesi. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 4 (2), 0-0. DOI: 10.19145/gujofoc.67199