



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Halkbilimi Anabilim Dalı

Türk Halkbilimi Bilim Dalı

**LÜTFİ Ö. AKAD'IN GELİN, DÜĞÜN, DİYET FİMLERİNE
HALKBİLİMSEL BİR BAKIŞ**

Yağmur ÜLKMEN

Yüksek Lisans

Ankara, 2024

LÜTFİ Ö. AKAD'IN GELİN, DÜĞÜN, DİYET FİMLERİNE HALKBİLİMSEL BİR
BAKIŞ

Yağmur Ülkmen

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Halkbilimi Anabilim Dalı

Türk Halkbilimi Bilim Dalı

Yüksek Lisans

Ankara, 2024

KABUL VE ONAY

Yağmur ÜLKMEN tarafından hazırlanan "Lütfi Ö. Akad'ın Gelin, Düğün, Diyet Filmlerine Halkbilimsel Bir Bakış" başlıklı bu çalışma, 29.03.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından "Yüksek Lisans" tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Şirin YILMAZ (Başkan)

Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN (Danışman)

Doç. Dr. Dilek TÜRKYILMAZ

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

...../...../.....

Yağmur ÜLKMEN

¹“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Yağmur ÜLKMEN

TEŞEKKÜR

Öncelikle tecrübesiyle, önerileriyle ve içten desteğiyle her daim varlığını hissettiren değerli yol göstericim, danışmanım, Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN'a çalışmamın her aşamasında farklı bakış açılarıyla bana bilginin sonsuz kapılarını açtığı için şükranlarımı sunarım.

Tez savunma jürimde yer almayı kabul eden ve süreç boyunca değerli görüşleriyle tezime katkı sunan kıymetli hocalarım Doç. Dr. Şirin YILMAZ'a ve Doç.Dr. Dilek TÜRKYILMAZ'a çok teşekkür ederim.

Bu zorlu yolculuk boyunca deneyimlerini benimle paylaşan ve sıkıştığım her teknik konuda sorularımı sabırla yanıtlayan Arş. Gör. Yiğit ATEŞGÜL'e verdiği destek için minnettarım.

Tezimi okuyup hem içerik hem de biçim anlamında katkı sağlayan ve düşüncesinin gücünü hayatımın her evresinde hissettiğim varlığı neşe veren güzel dostum Dr. Gülçin Özge TAN'a teşekkür ederim.

Ayrıca bu süreçte daima desteğini hissettiğim Dr. Gülşah BULUT ile zaman ve emeğini hiç esirgemeyen İbrahim MURAT'a teşekkür ederim.

Son olarak, nerede olursam olayım ne yaparsam yapayım, desteklerini her daim hissettiğim sevgili aileme sonsuz teşekkür ederim; varlığınız çok kıymetli.

ÖZET

ÜLKMEN, Yağmur. Lütfi Ö. Akad'ın Gelin, Düğün, Diyet Filmlerine Halkbilimsel Bir Bakış, Yüksek Lisans, Ankara, 2024.

Bu çalışmada Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Lütfi Akad'ın "Gelin" (1973), "Düğün" (1974) ve "Diyet" (1974) filmleri; film ve metin analizi yöntemiyle ve halkbilimi bakış açısıyla incelenmiştir. Söz konusu filmler üzerinden halkbilimi unsurlarının sinemada nasıl işlendiği görsel, işitsel ve metinsel yaklaşımla değerlendirilmiştir. Üçleme olarak adlandırılan bu üç filmde irdelenmesi gereken bazı halkbilimi öğeleri tespit edilerek yönetmenin bu öğeleri kullanım amacı sorgulanmıştır. Elde edilen veriler halkbilimi disiplininin özellikleri kapsamında tartışılmıştır. Ayrıca sinema-halkbilimi ilişkisini ortaya koyan bulgular, halkbilimi disiplini içindeki kavramlar ve anlayışlar bakımından değerlendirilerek halkbilimi unsurlarının sinemaya nasıl aktarıldığı ve bu aktarımın sinema kurgusunun doğal bir sonucu olup olmadığı da irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: halkbilimi, sinema, gelenek, Lütfi Ö. Akad.

ABSTRACT

ÜLKMEN, Yağmur. A Folkloristic look at Lütfi Ö. Akad's Gelin, Düğün Diyet Movies, Master, Ankara, 2024.

"In this study, the films "Gelin" (1973), "Düğün" (1974), and "Diyet" (1974) by Lütfi Akad, one of the prominent directors of Turkish cinema, have been examined through the method of film and text analysis and from the perspective of folklore studies. The visual, auditory, and textual approaches through which folklore elements are portrayed in these films have been evaluated. By identifying some folklore elements that need to be analyzed in these three films, the director's purpose in using these elements has been questioned. The data obtained have been discussed within the scope of the characteristics of folklore discipline. Furthermore, the findings revealing the relationship between cinema and folklore have been evaluated in terms of concepts and perspectives within the folklore discipline, and it has been examined how folklore elements are transferred to cinema and whether this transfer is a natural consequence of film editing.

Keywords: folklore, cinema, tradition, Lütfi Ö. Akad.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASI VE	
LÜTFİ Ö. AKAD'IN TÜRK SİNEMASINDAKİ YERİ	18
1.1. TÜRK SİNEMA TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ.....	21
1.1.1. İlk Dönem	33
1.1.2. Tiyatrocular Dönemi	35
1.1.3. Geçiş Dönemi	39
1.1.4. Sinemacılar Dönemi	43
1.2. LÜTFİ Ö. AKAD'IN TÜRK SİNEMASINDAKİ YERİ	52
1.2.1. Lütfi Ö. Akad'ın Öz Yaşam Öyküsü	52
1.2.2. Lütfi Ö. Akad Sineması	53
1.2.3. Lütfi Ö. Akad'ın “Gelin, Düğün, Diyet” Üçlemesinin Türk Sinemasındaki Yeri ve Önemi.....	60
2. BÖLÜM: LÜTFİ Ö. AKAD'IN “GELİN, DÜĞÜN, DİYET”	
FİLMLERİNE HALKBİLİMSEL BİR BAKIŞ	64
2.1. HALKBİLİMİ VE SİNEMA İLİŞKİSİ.....	64
2.1.1. Halkbilimsel Bakış Nedir?	65

2.1.2. Halkbilimsel Bakış Açısı ile Sinema	67
2.2. AKAD ÜÇLEMESİNE HALKBİLİMSEL BAKIŞ AÇISIYLA GÖRÜNTÜ, SES VE METİN ÜZERİNDEN BAKMAK.....	71
2.2.1. Lütfi Ö. Akad Filmlerinin Görüntü, Ses ve Metin Merkezli Analizi	72
2.2.1.1. “Gelin” Filminin Görsel, İşitsel ve Metinsel Unsurları	73
2.2.1.2. “Düğün” Filminin Görsel, İşitsel ve Metinsel Unsurları	90
2.2.1.3. “Diyet” Filminin Görsel, İşitsel ve Metinsel Unsurları	102
2.2.2. Üç Temel Unsur Üzerinden Lütfi Ö. Akad Sinemasının Halkbilimci Bakışıyla Genel Bir Değerlendirmesi	113
SONUÇ.....	121
KAYNAKÇA	126
EK 1. ORIJİNALLİK RAPORU	137
EK 2. MUAFİYET FORMU	138

GİRİŞ

Tüm toplumlar, kendilerine ait izleri gelecek kuşaklara bırakmak isterken farklı yollara başvurmuşlardır. Bu yollardan biri de kuşkusuz sinemadır ve her ülkenin sineması o toplumun karmaşık dinamiklerinin bir yansıması olarak biçimlenmektedir. Sinemanın şekillendiği toplumun birçok yönüne ışık tuttuğu düşünüldüğünde bir toplumun sinemasına bakarak o toplum hakkında fikir edinilmesi de mümkün gözükmemektedir. Bu doğrultuda Burke de sinemanın toplumların gelenek ve göreneklerle adetleri kaydettiğini ve toplumsal tarih araştırmalarında da kullanılabileceğinin altını çizmektedir (2009: 174). Türk sineması özelinde düşünüldüğünde ise yerel sinemanın kendini biçimlendiren dönemin koşulları ve o dönemde yaşayan insanların sosyal, ekonomik, kültürel hayatları hakkında pek çok detayı yansıttığı söylenebilmektedir. Dünya sinemasındaki yönelim ve gelişmeleri de takip etme çabası taşıyan Türk sineması, kendi dilini oluştururken toplumun yerel niteliklerini ve gereksinimlerini de merkeze aldığı yapımlarla günümüzdeki şeklini almıştır.

Halkbilimi yaratmaları için de bir icra ortamı olarak ele alınabilecek sinema, bu bakımdan halkbilimi araştırmalarının yürütülebileceği materyalleri sağlamaktadır. Bu bakımdan yapılacak çalışmaların sinema ve halkbilimi arasındaki bağlantıları filmler üzerinden somut biçimde gösterecek nitelikte olmasının halkbilimi alanına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Sinemanın üretildiği dönem ve ortamın sanat anlayışı ile kültürel atmosferini yansıtan tarafı değerlendirildiğinde, hem bir analizi ortaya koyduğu hem de kendinden sonraki dönemlere aktarılacak birikime katkıda bulunan bir işlev gördüğü ifade edilebilir. Bu bakımdan filmlerin analizinde halkbilimiyle ilişkili bir yaklaşımın benimsenmesi dönemle ilgili kültürel okumaların daha detaylı yapılabilmesine olanak sağlayacaktır.

Bu bağlamda yerli sinema, halkbilimi ve sinema yaklaşımının önemli örneklerini barındırmaktadır. Bu yaklaşımın önemli duraklarından biri ise

kuşkusuz Akad sinemasıdır. Akad filmlerinin pek çoğu; toplumun gelenek ve göreneklerini kaydetmeye ve sosyolojik yapıyı anlamaya yardımcı verileri içermektedir. Akad'ın üçleme olarak Türk sinema literatürüne geçen, aynı zamanda halkbilimi için de oldukça zengin verileri barındıran Gelin, Düğün, Diyet filmlerinin ele alındığı bu çalışmada; filmlerin taşıdığı görsel, işitsel ve metinsel unsurlar göz önünde bulundurularak; sinema-halkbilimi ilişkisi görüntü, ses ve metinsel yaklaşımlarla ele alınmıştır.

Söz konusu filmler -adlarından anlaşıldığı üzere- taşıdıkları tüm detaylarıyla halkbilimine dair pek çok ögeyi seyircisine ulaştırmaktadır. Yönetmenin derin gözlemleri sonucu, üç filmin temeline yerleştirilen göç olgusu ile değişen ve dönüşen "köylü" dinamiğinin kentteki var oluş süreci; gelenekten ve dinselikten beslenerek üç filmi de şekillendirmiştir. Fakat Akad, bu durumu genel ön yargılara hapsedmeyerek ve din istismarı yapmayarak; seyircisinden aldığını yine seyircisine yalın bir şekilde vererek sunmuştur. Dönemin Türkiye gerçeğine bağlı kalarak göç ve gecekondü sorunu üzerinden bir yorumlamaya giden ve topluma karşı duyarlılığını koruyan Akad; halkın bilgeliğinden, kültürel birikiminden ve çeşitliliğinden faydalanarak köylü ve kentli fark etmeksizin yer yer iki tarafı da eleştirerek somutlaştırmış ve seyircisine dönemin bir panoramasını çizmiştir. Pek çok disipline veri sağlayan ve toplumun ruhunu yansıtan bu filmlerin halkbilimi disiplinine de katkı sağlayacağı şüphesizdir.

Araştırmanın Amacı

Değişen toplum şartlarıyla halkbilimi çalışmaları da sürekli farklı mecralarda disiplinler arası bir biçim alarak sürdürülmüştür. Sinema da bu disiplinlerden biridir. Bu çalışmanın sinemaya -halkbilimsel öğelerle bağlantılarını analiz etmek amacıyla- farklı açılardan yaklaşması ve sinema-gelenek-edebiyat çerçevesinden disiplinler arası inceleme yapması ile alana katkı sunacağı düşünülmektedir. Araştırma, iki farklı alanı içine alarak disiplinler arası bir yakınlık sağlasa da temelde halkbilimi literatüründen beslenmekte ve ilgili alana yönelik bir kapsayıcılık içermeyi hedeflemektedir.

Disiplinler arası bir nitelik taşıyan bu çalışmanın bir diğer amacı ise Lütfi Akad'ın yönettiği ve farklı alanlarda yapılan çalışmalarda “kadın üçlemesi” ya da “göç üçlemesi” olarak adlandırılan Gelin, Düğün, Diyet filmlerinin halkbilimi öğeleri bakımından incelendiğinde yeni bir üçleme adıyla değerlendirilebileceğini ortaya koymak ve filmlerde vurgulanan halkbilimsel öğelerin kullanılmasına ilişkin amaçları değerlendirmektir. Buna uygun olarak kültüre ait gelenek ve görenek, maddi kültür unsurları ve sözlü kültür ürünlerinin filmin kurgusunda nasıl bir role sahip olduğu ve bu rolün filmi nasıl şekillendirdiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışmada kültüre ait sözlü ve maddi unsurların sinemada kimi zaman gerçeklikten uzak veya abartılı temsillerle karşılık bulduğu belirlenmiş ve bu doğrultuda halk kültürü unsurlarının sinemaya nasıl aktarıldığını değerlendirmek; bu aktarımın sinema kurgusunun doğal bir sonucu olup olmadığını ve diğer sinema bileşenleriyle nasıl bir etkileşime girdiğini irdelemek hedeflenmiştir.

Araştırmanın Kapsamı

Çalışmanın amacı doğrultusunda öncelikle sinema tarihine kısaca değinilmiş, daha sonra ise Türk sinema tarihi detaylı biçimde aktarılmıştır. Türk sinema tarihine ilişkin daha önceki alan çalışmalarında gerçekleştirilmiş Türk sinemasının dönemlendirmeleri referans alınarak, bu dönemlerin kendi aralarında kıyaslandığı bir Türk sinema tarihi özeti sunulmuştur. Literatür taraması sırasında ilk olarak Türk sinemasının tarihsel sürecinin sunulduğu çalışmalara yer verilmiş ve Türk sinemasının dönemlendirilmesi bağlamında değişen yapı ve öncü sinema tarihçesi olarak kabul görmüş çalışmalar temel alınmıştır. Fakat bu çalışmanın amacı ve kapsamı gereği Türk sinemasının dönemleri, halkbilimsel unsurlar açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır. Yani Türk sinemasına ilişkin tarihlendirmeler, dönemin sosyal ve kültürel ortamı göz önünde bulundurularak ve seyircinin halkbilimin temsilcisi olarak kabul edildiği bir bakış açısıyla sunulmuştur.

Araştırmanın ikinci bölümünde ise sinema ile halk kültürü arasındaki ilişki; Lütfi Akad'ın yönettiği ve “göç üçlemesi” olarak da Türk sinemasında yer edinen

Gelin, Düğün, Diyet filmleri üzerinden ele alınmıştır. Sinema, bilimsel anlamda birçok disiplinle ilişkilendirilebilecek bir alanı temsil edebilmektedir. Dolayısıyla çalışmanın kapsamı, Türk Sinemasının öncü bir yönetmeni kabul edilen Akad'ın üç filmiyle sınırlandırılmıştır. Söz konusu filmlerde yer alan Türk halk kültürüne ait sözlü, görsel ve metinsel unsurlar incelenmiştir. Tespit edilen halkbilimi öğelerinin yorum ve tahlili yapılarak filmlerin halkbilimsel değerlendirilmesi sunulmuştur. Lütfi Akad'ın üçleme olarak da kabul gören filmlerinin görsel, işitsel ve metinsel açıdan farklı yaklaşımlarla incelendiği bu çalışmada, halkbilimsel öğelerin sinemada nasıl ve ne amaçla temsil edildiği ifade edilmiş; ayrıca bu filmlerin kitleleri yönlendirmek amacıyla sinemanın araçsallığını örneklediği de gösterilmiştir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Dünyadaki diğer gelişmelere göre Türklerin sinemayla tanışıklığı çok erken bir tarihe denk gelmektedir. Buna rağmen Türkiye'de sinema alanındaki çalışmaların artması ve sinemanın akademide yer bulması için hayli bir zaman gerekmiştir. Sinemanın akademide yer almasıyla artan sinema çalışmaları ise sinemanın farklı disiplinlerle de buluşmasını sağlamış ve sadece sinema tarihinin kronolojisini sunan çalışmaların çok daha ötesine geçilmiştir. Fakat Türk sinemasının halkbilimi düzleminde değerlendirilmesi diğer disiplinlere göre nispeten gecikmiştir. Dolayısıyla halkbilimi ve sinema ilişkisini barındıran çalışmaların az oluşu söz konusudur. Sinema literatürü bir hayli genişken bu alan yazınına halkbilimi ile ortaklaşırın metinlerin azlığının söz konusu olması ise çalışmayı sınırlandıran en önemli sorunsaldır.

Ayrıca sayıları az olmakla beraber alan yazınında var olan sinema ve halkbilimi ilişkisini ele alan çalışmaların pek çoğu, halk bilimi öğelerinin tespitiyle sınırlı kalmaktadır. Bu çalışmalarda halkbilimi öğeleri, halkbilimi kadrolarına göre tasniflenmiş; fakat bu öğelerin neden kullanıldığı çok fazla sorgulanmamıştır. Bu durumda halkbilimi bakışıyla değerlendirilen bir filmin birer edebi ya da folklorik metin olarak değerlendirilmesinin ötesinde salt bir metin olarak irdelendiği ve bu metinlerdeki folklorik öğelerin tespit edildiği gözlemlenmiştir. Bu çalışmalar,

farklı görüşler sunmaktan öte halkbilimi kadrolarının tespitinin göstergeleri olmuştur. Buna bağlı olarak ise bir filme halkbilimci gözüyle nasıl bakılması gerektiği konusunda farklı görüşler görmek pek mümkün olmamıştır.

Ayrıca halkbilimi ve sinema ilişkisini ele alan çalışmalarda, Türk sineması dönemlendirmelerinin sadece sinema tarihçilerinin sunduğu kronolojiyle verildiği ve bu dönemlere halkbilimci bakışıyla yaklaşılmadığı tespit edilmiştir. Bu da bu çalışmayı özgün kılmakla beraber, kaynak bakımından çalışmayı sınırlandırarak sadece sinema disipliniyle ilgilenen yazarların çalışmalarına başvurmayı zorunlu kılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi benimsenmiştir. Başta karşılaştırmalı literatür taraması gerçekleştirilmiş; metin analizi ve film analizi tekniklerine başvurulmuştur. Sinemaya ve halkbilimine özgü ölçütler göz önünde bulundurularak araştırmanın örnekleme oluşturulmuştur. Sinema ölçütü belirlenirken kıstas olarak Türk sinemasının “auther” yönetmeni olarak kabul edilen ve bazı sinema tarihçileri tarafından Türk sinemasının sinemacılar dönemini başlatarak genç sinemacılar dönemindeki pek çok yönetmen üzerinde etkisini sürdüren Lütfi Ö. Akad belirlenmiştir¹. Sinemaya özgü bir diğer materyal ise Akad’ın filmografisinde yer edinen ve pek çok disipline konu olan “göç üçlemesi” adıyla genellenen yönetmenin Gelin, Düğün ve Diyet filmleri ele alınmıştır. Bu filmlerin tercih edilmesinin sebebi ise filmlerin halkbilimi öğelerini yoğun bir şekilde taşımasıyla alana zengin bir kaynak sunacağına düşünülmesidir. Akad’a ait Gelin, Düğün ve Düğün filmleriyle sınırlandırılan bu çalışmada filmlerde yer alan halkbilimi öğelerinin bütüncül bir yaklaşımla irdelenmesi hedeflenmiş ve bu doğrultuda söz konusu

¹ Lütfi Akad’ın bazı filmlerinde adı Lütfi Ö. Akad şeklinde bazı filmlerinde ise Lütfi Ö. Akad şeklinde kullanılmıştır. Yazılı kaynaklarda da Lütfi Ömer Akad, Lütfi Akad ve Lütfi Ö. Akad şeklinde farklı üç kullanım görülmektedir. Akad’ın kendi yaşam öyküsünü kaleme aldığı “Işıklarla Karanlık Arasında” adlı çalışmasında yönetmen Lütfi Akad ismini kullanmıştır. Öztürk (2005: 53) Akad’ın tıpkı filmleri gibi adını sadeleştiren bir yönetmen olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle ilgili çalışmada, başlıklar ve özet dışında Lütfi Akad ismi kullanılmıştır.

filmler görüntü, ses ve metin merkezli yaklaşımla irdelenmiştir. Ahmet Özgür Güvenç'in (2020) "Folklor ve Sinema" adlı çalışmasının kılavuzluğuyla yaklaşlan filmlerde yer alan görüntüler; jenerikten başlanarak filmin sonuna kadar tüm detaylarıyla incelenmiş ve halkbilimi kadrolarına göre bu görseller tasnif edilip görüntü merkezli yaklaşımla yorumlanmıştır. Aynı şekilde filmlerde yer alan işitsel özellikler de müzikler ve oyuncularla ilişkili diyaloglar -özellikle oyuncuların ağız özellikleri- üzerinden ses merkezli yaklaşımla değerlendirilmiştir. Filmlerde yer alan doğal sesler ise filmlerin yapım yılları ve restorasyonlarının tam anlamıyla sağlanmamasından dolayı net bir veri sunamamaktadır. Bu sebeple çalışmaya dâhil edilememiştir. Son olarak çalışmanın örneklemini oluşturan bu üç film, metin merkezli yaklaşımla irdelenmiş ve bu eksende filmlerin alt metinleri ele alınarak metinlerarası unsurlar değerlendirilmiştir.

Folklor/Sinema Düzleminde Yapılan Çalışmalar

Halkbilimi ve sinema ilişkisi üzerinden şekillenen bu çalışmada, öncelikle farklı iki disiplin ile ilgili çalışmalar müstakil; daha sonra da disiplinler arası bir şekilde taranmış ve daha önceki çalışmaların bu çalışmaya sunacağı katkılar tespit edilmeye çalışılmıştır. Yapılan literatür taraması sonucunda ilk olarak Türk sinemasının tarihsel sürecini ortaya koyan eserler çalışmaya dahil edilmiştir. Fakat Türk sinemasının tarihsel gelişimi ve dönemleri hakkında birinci bölümde faydalanılan bu çalışmalar, tekrara yol açmaması açısından bu bölümde yinelenmemiştir. 1990'lı yıllardan itibaren sinema konulu süreli yayınların sayısındaki yükseliş ve sinemanın akademik anlamda da önemli bir disiplin haline gelmesiyle sinemayla ilgili farklı bakış açılarıyla da eserler oluşturulmuştur. Sinemaya farklı açılardan bakan bu eserlere örnek olarak sunulabilecek bazı çalışmalar öncelikle burada ele alınmış daha sonra ise çalışmanın kapsamı gereği sinema ve halkbilimi ilişkisini öncelikleyen çalışmalar değerlendirilmiştir. Yapılan bu çalışmada, konunun kapsamına uygun olarak yapılan kitap çalışmaları daha sonra ise doktora ve yüksek lisans tezleri ile konuyla ilişkili faydalanılan bazı makaleler değerlendirilmiştir.

Sinemanın kronolojik gelişimden öteye bakarak sinemaya farklı bir bakışla yaklaşımın mümkün olabileceğini gösteren Serpil Kirel'in "Yeşilçam Öykü Sineması" (2005) ve "Kültürel Çalışmaları ve Sinema"(2010) isimli çalışmalarında sinema alanına farklı açılardan bakılmıştır. Bu çalışmalarda sinema ve seyirci ilişkisi sorgulanarak sinema ve seyirci ilişkisi üzerinden sinema dışına bir bakış oluşturulmuş. Ayrıca seyir/seyirci, toplumsal cinsiyet, bakış, kamusal alan, temsil, iktidar, oryantalizm ve kültür endüstrisi gibi kavramlar sinema üzerinden değerlendirilmiştir. Türk sinemasını ele alan daha önceki çalışmalar, daha çok zamandizimsel bir yaklaşımla tarih oluşturmak amaçlı kaleme alınırken bu çalışma sinema dışında yer alan ama sinemayı şekillendiren yapılar bağlamından oluşturulmuştur. Sinemanın sinema dışından okunması gerektiği yönünde diğer disiplinlerle ilişkiler kurarak oluşturulan bu çalışma, hem bu alan için hem de farklı alanlar için önemli bir kılavuz niteliği taşımaktadır.

Nilgün Abisel, Umut Tümay Arslan, Pembe Behçetoğulları, Ali Karadoğan, Semire Ruken Öztürk ve Nejat Ulusay gibi sinema çalışmaları alanında önemli konuma sahip isimlerin bir film üzerinden hazırladıkları "Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine"(2005) adlı eser ise Lütfü Akad'ın 1968 tarihli kült filmi "Vesikalı Yarım" üzerinden kolektif bir şekilde oluşturulmuştur. Bu çalışma, Yeşilçam sinemasının pek çok özelliğini taşıyan melodram nitelikteki Vesikalı Yarım adlı film üzerine bir okuma örneği sunmuştur. Bir Yeşilçam filminden beklenen genel özelliklerin bu filmde okunabileceği bazı sahneler üzerinden ele alınmıştır. İstanbul'a ait mekânlar ve toplumsal cinsiyetin getirdiği farklılıklar kadın ve erkek başrolleri üzerinden filmde yer alan diyaloglar ve görsellerle derin bir incelemeyle sunulmuştur. Filmin alışılan Yeşilçam portresini çizmekle beraber "tuhaf", Yeşilçam'da olmayan bazı durumları da barındırdığı özellikle belirtilmiştir. Bu tuhaf durumlar ise toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirilmiştir. Bu çalışma; bir filme nasıl bakılması, filmin taşıdığı tanıdık veya tanıdık olmayan motiflerin nasıl çözümlenmesi ve bir filmde yer alan kültürel öğelerin nasıl okunması gerektiği üzerine eleştirel bir yöntem sunması ile diğer çalışmalardan ayrılmakla birlikte ders niteliği taşıyan bir çalışmadır.

Disiplinler arası bir nitelik taşıyan bu çalışmalar, ilgili bu çalışmaya kılavuz olması sebebiyle incelenmiş ve bu çalışmalardan yöntem olarak oldukça faydalanılmıştır. Sinemaya farklı bir gözle bakmanın mümkün olduğunu sunan bu çalışmalar, halkbilimi bakış açısını yansıtmaya gayesi taşımamakla beraber Akad sinemasına da halkbilimi bakışıyla eğilmemişlerdir. Bu anlamda da tezin doldurmayı hedeflediği boşluğu doldurmamaktadırlar. Bu iki çalışma ve daha pek çok incelenen sinema ve Lütfi Akad üzerine yapılan çalışmalarda görülen bu boşluğun giderilmesi söz konusu bu çalışmanın gayelerinden biridir. Aynı şekilde birçok makale ve tez de Akad'ın göç üçlemesi olarak adlandırılan ve bu çalışmanın örneğini oluşturan Gelin, Düşün ve Diyet filmlerini ele alırken; göç ekseninden değerlendirme yoluna gittikleri için halkbilimin bu filmlerle kurduğu ilişki, eksik bir inceleme konusu olarak alanyazında belirmektedir.

Literatür taraması sonucunda sinema disiplinini farklı alanlarla ilişkilendiren çalışmaların daha çok iletişim, sosyoloji, siyaset bilimi gibi disiplinlerle ilişkili olduğu görülmektedir. Farklı disiplinleri barındıran çalışmaların tamamı bu çalışmanın kapsamı gereği burada ele alınamamıştır. Halk bilimi ve sinema kapsamındaki çalışmaların literatür taraması yapılırken öncelikle Türk sineması ölçeğindeki tarihsel çalışmalardan faydalanılmış ve bu çalışmalar birinci bölümde değerlendirilmiştir. Halkbilimi sinema ilişkisi üzerine yapılan çalışmaların az olması sebebiyle bu çalışmanın alana katkı sunacağı umularak özellikle halkbilimi ve sinema ilişkisini temeline oturtan çalışmalar bu kısımda daha detaylı sunulmuştur. Bilindiği üzere halkbiliminin araştırma alanları, değişen yaşam koşullarıyla her geçen gün genişlemektedir. Günümüzde halkbilimi disiplini artık pek çok disiplinle ilişki içerisinde. Dolayısıyla herhangi bir halkbilimi ürününü ele alırken o ürünü farklı disiplinlerle de yorumlamak gerekmektedir. Teknolojik gelişmelerle halkbilimi disiplininin bir diğer çalışma alanına günümüzde sinema da dâhil olmaktadır. Sinema disiplini ise bir topluma dair önemli verileri barındıran bir alanı temsil etmektedir. Bir toplumun sineması o toplumun yerel özellikleriyle her geçen gün gelişip dönüşmektedir. Bu nedenle bir topluma özgü pek çok unsuru sinema aracılığıyla gözlemek mümkündür. Bu açıdan baktığımızda sinemanın pek çok disiplinle değerlendirilmesi

sağlanabilmektedir. Özdemir (2008:165), sinemanın farklı alanlarla kurduğu ilişkinin sinema değerlendirmelerindeki dikkate değer temel unsur olduğunu ve bağımsız bir sanat dalı oluşu tartışılmalı gelen sinemanın felsefe, tarih, politika, mantık, astronomi, etnoloji, sosyoloji, kültür bilimi, din bilimi, mitoloji, teknoloji gibi alanların yanı sıra müzik, dans, grafik, resim, heykel, tiyatro ve özellikle edebiyatla ilişkisinin herkesçe kabul edildiğini “Medya, Kültür ve Edebiyat” adlı çalışmasında belirtmektedir. Sinema halkbilimi ilişkisini sinemanın farklı disiplinlerle kurduğu temel dinamiğe dikkat çeken bu çalışmanın söz konusu bölümü, sinemayla farklı bir disiplin olan halkbilimi ilişkisini oluşturmak açısından faydalanılan çalışmalardan biridir.

Halkbilimi disiplinindeki öncü isimlerden Sedat Veyis Örnek’i ise alanın sinemayla kurduğu ilişkiye -yerel kaynaklarda- değinen ilk isimlerden biri olarak değerlendirmek mümkün olabilir. Örnek’in “Türk Halkbilimi” adlı çalışmasında Türk sinemasının Anadolu ve köy temelli filmleri üzerinden bir değerlendirmeye gidilmiştir:

Türk sinemasının Anadolu gerçeklerini, halk yaşamının özgün yanlarını, geleneksel değerlerimizi, özellikle kırsal alanda etkinliğini sürdüren töre ve adetlerimizi konu edinen başarılı yapıtları giderek artmaktadır. Sinema sanatının sağladığı olanaklardan yararlanılarak çarpıcı bir anlatım kazanan bu ürünlerde hem ele alınan konuların organik bütünlükleri, hem “otantik” olma titizlikleri, hem de yerel özellikleri yansıtmaya bakımından dikkati çeken bir dizi film vardır ki, bunlar da tiyatro yapıtlarında olduğu gibi, halkbilimi ya doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak ilgilendirmektedir (2000: 1-42).

Örnek’in çalışmasında sinema halkbilimi ilişkisi -dönemin şartları gereği- daha çok kırsal eksenli değerlendirilmektedir. Fakat günümüz halkbilimi çalışmalarında yaşanan gelişmelerle halkbilimi çalışmalarının kırsalın ötesine geçtiği görülmektedir. Koşulları gereği sadece kırsalı hedef alsa da bu çalışma halkbilimi alanı içinde sinemaya değinmesi itibarıyla öncü bir özellik taşımaktadır. İlgili iki disiplinin ilişkisi yukarıdaki iki çalışmada da araştırmacının bir bölümü olarak sunulmuştur. Sadece halkbilimi ve sinema arasındaki ilişkiyi değerlendiren çalışmalar da -sayıları az olmakla birlikte- mevcuttur. Bu çalışmalardan biri, Ahmet Özgür Güvenç’in (2020) “Folklor ve Sinema” adlı kitabıdır. Halkbilimi ile sinema arasındaki ilişkiyi görmemizi kolaylaştıran bu

çalışmada sinemanın folkloru folklorun da sinemaya kaynaklık ettiği film incelemeleriyle sunulmuştur. Sinemaya bir halkbilimci olarak nasıl yaklaşılması gerektiğinin yöntemini sunan bu çalışma, alan için adeta bir ders niteliği taşımaktadır. Nitekim bu kitap, ilgili bu çalışmanın yöntemi belirlenirken kılavuz olarak kabul edilmiş ve bu kitaptan yoğun bir şekilde faydalanılmıştır.

Söz konusu iki disiplini hedef alan diğer kitap çalışmaları ise tez çalışmalarının kitap olarak yayımlanmasıyla literatürde yer edinmiştir: 2018 yılında Mustafa Dinç'in doktora tezi olan ve daha sonra kitaplaştırılan "Kemal Sunal Filmlerinde Folklor ve Mizah" isimli çalışmada, halkbilimi ve sinema disiplini arasındaki ilişki değerlendirilmiştir. Kemal Sunal'ın rol aldığı seksen iki sinema filmi, içerik yöntemi ile ele alınarak filmlerde yer alan halkbilimsel öğelerin tespiti ve Kemal Sunal'ın mizahi söyleminin değerlendirilmesi sunulmuştur. Bu çalışmayı önemli kılan ise halkbilimi unsurlarının bir sinema külliyatı içerisindeki varlığının tespit edilmesini amaçlayan ilk doktora çalışması kimliği özelliği taşımasıdır. Ayrıca mizah çalışmalarında genellikle metin eksenli araştırmaların yapıldığı halkbilimi alanında, sinema eserlerinin de bir edebi metin şeklinde ele alınarak, temsillerindeki görsel sunumlarla birlikte çözümlenebileceği düşüncesi etrafında mizah unsurlarının tespit edildiği bir çalışma olması da çalışmayı farklı kılmaktadır; Nejla Kayalı Orta'nın (2017) "Türk Anlatı Geleneğindeki Kahraman Tiplerinin 1980 Sonrası Türk Sinemasındaki Yolculuğu" adlı doktora çalışmasının kitaplaştırılmış hali, Karakum Yayınevinden 2019 yılında "Kahramanın Sinemadaki Yolculuğu" adıyla okuyuculara sunulmuştur. Bu çalışmada, Türk sinemasında geleneksel kahraman tiplerinin neler olduğu, kahramanın yolculuğuyla dönüşümlerinin nasıl gerçekleştiği ve bunların sonuçları değerlendirilmiştir. Kahraman algısındaki dönüşümlerinin nasıl olduğu metinlerarasılık ve medyalararasılık yöntemleriyle çözümlenmiştir. Bu çalışma, kültürün kahraman üretme ve tüketme biçimlerinin sinemada nasıl ortaya konduğunu görmek açısından önemlidir. Geleneksel kahramanlar ile popüler kültürün ürettiği kahramanlar arasında yapılan karşılaştırmalar ile toplumsal bellekteki gücünü ortaya koyması açısından ve geleneksel kahramanların genel karakteristik özellikleri ile filmlerdeki kahramanların benzerliklerini ve

farklılıklarını belirlemesi, anlamsal ve biçimsel açıdan değişimlerini, ayrıca farklı tarihsel dönemlere ait kahramanların aslında benzer değerler bütününe gönderme yaptığını göstermesi açısından önemli bir çalışmadır; Birgül Yangın Aslanoğlu'nun 2018 yılında "41 Türk Filminde Folklorik Unsurlar" adlı yüksek lisans tezi "Geçmişten Günümüze 41 Türk Sinemasında Folklor ismiyle kitaplaştırılmıştır. Sinema ve folklor ilişkisini ele alan bu çalışmada sinema ile halkbiliminin birbirini beslemeleri üzerinde durulmuş ve kültürel öğelerin filmler aracılığıyla tespiti sunulmuştur. Bu çalışmada kırk bir tane film incelenerek var olan halkbilimi unsurları içerik çözümlenmesi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Buraya kadar ele alınan ve bu tez çalışması için birer kaynak niteliği taşıyan bu çalışmalar; halkbilimi ile sinema ilişkisinin temelini kurmak bakımından önemli görülen ve faydalanılan kitap çalışmalarıdır.

2000'li yıllarla beraber sinema araştırmalarının artmasıyla tezlerin de niceliğinde bir canlanma gerçekleşmiştir. Aynı zamanda yeni konuların ve yaklaşımların denendiği çalışmaların da arttığı görülmektedir. Ayrıca farklı disiplinlere bağlı anabilim dallarında da çalışan araştırmacıların sinemaya yöneldiği görülmektedir. Bu çalışma için incelenen tez çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda sadece sinemayla yakın ilişkisi olan araştırma alanlarında değil uzak kabul edilebilecek akademik disiplinlerde de sinema çalışmalarını tespit etmek mümkündür. İlk dönem tez çalışmalarında yer alan psikanaliz ve göstergebilim yöntemleri dışında artan tez çalışmalarında farklı yöntemlerin uygulandığı görülebilmektedir. Günümüz koşullarında artan postmodernizm tartışmalarının sinema çalışmalarında da yer ettiğini görebilmekteyiz. Sadece sinemayı hedef alan çalışmalar dışında sinemanın içinde geliştiği koşulları veya seyirciyi hedef alan çalışmaların da yoğunlaştığı tespit edilebilmektedir. Sinema araştırmalarının en temel konusu olan biçimden çok topluma yönelik disiplinlerarası çalışmaların katkısı olarak yorumlanabilmektedir. Toplumbilimsel yaklaşımla beraber çalışmalarda ideoloji, toplumsal cinsiyet, tarih, felsefe, ulusal sinema, izleyici gibi konular sinema çalışmalarında yoğunluğunu arttırmıştır. Çalışmaların büyük bir kısmında ise eleştiri ve film çözümlenmesi tespit edilmektedir. Sinema araştırmalarının disiplinler arası niteliği nedeniyle çok

çeşitli yöntemsel, kuramsal yaklaşımları içerebildiği tespit edilmekte ve bunlar; biçim ve biçem incelemeleri, auteur, göstergebilimsel, psikanalitik, feminist, ideolojik, tarihsel, toplumbilimsel, felsefi, bilişsel yaklaşımlar, yıldız ve izleyici, postmodernizm, tür eleştirisi ve ulusal sinema olmak üzere sinema araştırmalarında dünden bugüne rol oynamış olduğu bilinen belli eleştirel yaklaşım, yöntem ve kuramlar çerçevesinde sınıflandırılmaktadır. Türk sineması çalışmalarının her geçen gün artmasıyla modernleşme/postmodernleşme”, “uluslaşma/milliyetçilik”, “toplumsal cinsiyet”, “dijitalleşme“, “yeni sinema kültürü ve seyir ilişkisi”, “toplumsal bellek” gibi başlıklar da bu çalışmalarda öne çıkmaktadır.

Sinema alanında tez üreten ana bilim dalları açısından baktığımızda ise iletişim ve güzel sanatlar alanlarının öne çıktığını görmekteyiz. Ayrıca tezlerin çoğunluğu yüksek lisans seviyesinde oluşturulmuştur. Tezlerin yarısından fazlası; “Radyo, Televizyon ve Sinema”, “Sinema Televizyon”, “İletişim Bilimleri” anabilim dalları ile “Sinema Televizyon” ana sanat dallarında hazırlanmıştır. Türkiye’de yayınlanan tezlerin hangi anabilim dallarında hazırlandığını kabaca şu şekilde listeleyebiliriz:

YÖK Tez verilerine göre Türkiye’de “sinema ” anahtar kelimesini içeren 319 doktora ve 1648 yüksek lisans, 58 Sanatta Yeterlik, 1 Tıpta Uzmanlık olmak üzere toplam 2030 tez bulunmaktadır. Bu tezler, “Sinema TV., Tarih, Radyo-Televizyon ve Sinema, Gazetecilik, Mimarlık, İngiliz Dili ve Edebiyat, Güzel Sanatlar, Müzik, Uluslararası İlişkiler, Sosyoloji, Din Sosyolojisi Bilim Dalı, Felsefe, Görsel İletişim Tasarımı, Mimarlık, Reklamcılık. İç Mimarlık Ana Bilim Dalı, nöroloji, hukuk, işletme, Türk Dili ve Edebiyatı, Batı Dilleri ve Edebiyatı, Şehircilik ve Bölge Planlama, Psikoloji, Fransız Dili ve Edebiyatı, Ekonomi, Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri, İşletme, Müzik, Uluslararası ilişkiler, Kamu Yönetimi, Siyasal Bilimler, Halkla İlişkiler, Doğu Dilleri ve Edebiyatı, Karşılaştırmalı Edebiyat, Bilgisayar Mühendisliği Bilimleri-Bilgisayar ve Kontrol, Güzel Sanatlar, Alman Dili ve Edebiyatı, Antropoloji, Sahne ve Görüntü Sanatları, Elektrik ve Elektronik Mühendisliği, Sanat Tarihi, Halk Bilimi, El Sanatları, Makine Mühendisliği, Dilbilim, Reklamcılık, Tekstil ve Tekstil

Mühendisliği, Halkla İlişkiler, Mütercim-Tercümanlık, Bilgisayar Mühendisliği Bilimleri, Giyim Endüstrisi, Kulak Burun ve Boğaz = Otorhinolaryngology, Sosyal Hizmetler, Müzecilik, Psikiyatri” disiplinleri içerisinde ele alınmıştır.

Halkbilimi disiplini ekseninde hazırlanan tezleri bu çalışmanın kapsamı gereği ele almak gerekirse: bunlardan biri Samet Kılıç’ın (2018) görsel medyanın toplum üzerindeki etkisi ölçüt alınarak kültürel aktarımın bir film üzerinden okunmasının söz konusu olduğu “Fındık Veresiye Filmi Bağlamında Yaşayan Kültürel Mirasın Aktarımı Ve Medya İlişkisi” adlı doktora çalışması; bir diğeri ise Aydın Göktaş’ın (2023) Nasreddin Hoca’yı barındıran yapımların eleştirel bir bakışla değerlendirildiği “Türk Sineması Ve Televizyon Dizilerinde Nasreddin Hoca” adlı çalışmasıdır. Bu çalışmalar sinema ve halkbilimi ilişkisini yansıtan önemli doktora çalışmalarına örnek teşkil etmektedir.

Türkiye’de yapılan sinema ile halkbilim ilişkisini barındıran doktora çalışmalarının yanında, bu konuyu içeren bazı yüksek lisans tezlerinin de mevcut olduğu görülmektedir. Bu ölçütle, Fulya Alıç’ın (2011) “Halk Hikâyeciliğinin Yeni İcra Ortamı Olarak Sinema Ve Sinemaya Uyarlanan Türk Halk Hikâyeleri” adlı çalışmasının konusunu sinemaya uyarlanan Türk halk hikâyeleri oluşturmaktadır. Bu hikâyeler, aşk hikâyeleri ile sınırlandırılmıştır. Halk hikâyeciliği geleneğinin devamı olarak kabul edilen sinema aracılığıyla halkbilimi araştırma yöntemlerine göre değerlendirilen filmler birer icra ortamı olarak kabul edilmiştir. 2009 yılında hazırlanan “Türk Sinemasında Müzikal Filmlerin Halk Hikâye Motifleri Bakımından İncelenmesi” ismiyle hazırlanan Banu Yılmaz’a ait çalışmanın konusu olan şarkılı filmlerde, halk hikâyelerinde kullanılan motiflerin izleri ele alınmıştır. Bu tezde, halk hikâyelerindeki motifler incelenmiş ve bu hikâyelerde tespit edilen motiflerin birçoğunun filmlerde de kullanıldığı örnekler verilerek açıklanmıştır. Belirli unsurları tespite yönelik çalışma, sinema disipliniye yönelik ilk çalışma olması gereği önem arz etmektedir. 2019 yılında Gamze Aysu Kara Güner tarafından yüksek lisans tezi olarak hazırlanan “Çağan Irmak Filmlerinin Halk Bilimsel Açısından İncelenmesi” adlı tezde, öncelikle Çağan Irmak’ın uzun metrajlı sinema filmlerindeki halk bilimi unsurları tespit edilmiş ve incelenmiştir. Filmlerin yapısal yönünün analizi

için dramatik yapı inceleme tekniği olan Freytag Tekniği ile filmlerin özetleri verilmiştir. Filmlerdeki halkbilimi öğeleri tespit edilerek metinlerarasılık/göstergelerarasılık bağlamlarında filmler incelenmiştir. Bağlam Merkezli Halk bilimi Kuramlarından biri olan İşlevsel Yöntem ile halk bilimi öğeleri folklorun işlevlerine göre tasnif edilmiş ve değerlendirilmiştir. Bu çalışmadaki değerlendirmeler hermenötik yöntem ile yapılmıştır. İşlevsel yöneme başvurusu, tezin sadece tasnif etmenin ötesine geçmesi halkbilimi alanı açısından bu çalışmayı önemli kılmaktadır. 2020 yılında Ayşe Pervin Soydemir'in "Yüksel Aksu Sinemasında Yaşamın İçindeki Din" adlı yüksek lisans tez çalışmasında dini folklor çerçevesinde halk dininin yansımaları sinema aracılığıyla değerlendirilmiştir. Psikanaliz kuram çerçevesinde çözümlenecek olan bu çalışma kullandığı kuram vasıtasıyla diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. Fatma Umay Öçkomaz'ın (2014) "Emek Tursunov'un Filmlerinde Şamanizm Öğeleri" adlı çalışmasında, Emek Tursunov'un filmlerindeki Şamanizm öğelerinin varlığı incelenmiştir. "Gelin" ve "İhtiyar" adlı filmlerde yer alan şamanizm öğeleri ve bu öğelerin ne amaçla kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu tezi diğer tezlerden ayrı kılan ise Şamanizm konusunu sinemayla ilişkilendiren çalışma olmasıdır. Konu itibarıyla özgün bir çalışma özelliği taşımaktadır. Başak Acınan'ın (2011) "Türk sinemasında Köroğlu Destanı" adlı çalışmasında Türk sinemasında Köroğlu konulu filmler ele alınmıştır. Sinema ve halkbilimi ile ilgili yazılı ve görsel malzemelerden yararlanılarak konu yorumcul bir yaklaşımla ele alınmıştır. Türk sineması oluşturmada sözlü halk anlatılarının rolü tezin ana problemini oluşturmuştur. Halkbiliminin geleneksel malzemeyi toplayarak ve bu malzemenin günümüz yaşantısındaki uzantılarının değerlendirilerek oluşturulan tez alan için sözlü anlatıların sinema filmlerinde görülmesi açısından önem taşımaktadır. Filmlerin alt metinlerinde ya da ana metninde yer alan sözlü anlatılara nasıl yaklaşılması gerektiği noktasında da bu çalışma fikir sunmaktadır. Eren Zen Karaduman "Tekinsiz Filmler: Alper Mestçi'nin Gözünden Korku Anlatılarını İzlemek" adlı bu çalışmanın konusunu korku anlatılarının sinema üzerinden kültür aktarımına katkısı ve halk inançlarının gündelik hayattaki işlevi oluşturmuştur. Bu çalışma farklı alanlarla bağ kurmaktadır. Halkbilimi disiplininde bağlam merkezli kuramlar içerisinde yer alan

işlevsel halkbilimi kuramı ile çalışılmıştır. Yönetmen ve katılımcılarla yapılan mülakatlar sonucu elde edilen verilerle çalışma desteklenmiştir. Psikoloji, Türk Halkbilimi disiplinleri, sinema alanı ve sözlü kültür türünün de ortak şekilde çalışabileceği araştırmalar için bu çalışma katkı sağlamayı hedeflemiştir. Türk Halkbilimi alanında bu konuya dair farklı disiplinler ile oluşturulmuş bir araştırmanın olmaması bu çalışmayı diğer çalışmalardan farklı kılmaktadır. Elif Şentürk'ün (2017) "Kahramanın Dönüşü Zemininde Bir Anlatı Çözümlemesi: Leyla İle Mecnun" adlı çalışmasında senaryosunu Burak Aksak'ın yazdığı, yönetmenliğini ise Onur Ünlü' nün üstlendiği TRT'de yayınlanan absürt komedi türündeki televizyon dizisi " Leyla ile Mecnun" incelenmiştir. Anlatının sinemaya etkisi metinlerarası bir analizle yapılmış ve söz konusu anlatının kültürel belleğin aktarımı, sözlü kültür ile görsel bağlam arasındaki ilişkinin gelişimine katkısı incelenmiş ve Mecnun karakterinin dönüşümü açıklanmıştır. Daha sonra kahramanın dizideki monomit yolculuğu açıklanmış, kahramanın yaşadığı dönüşüme bakılarak Campbell'ın ortaya koyduğu kahramanın yolculuğundaki ayrılma, erginlenme ve dönüş evreleri üzerinde durulmuştur. Çalışmayı önemli ve farklı kılan ise Leyla ile Mecnun anlatısı üzerine yapılan çalışmalara arasında yer alan bu çalışma, bir televizyon dizisine uygulanmamış olan monomit yolculuğu Leyla ile Mecnun dizisine uygulamasıdır. Ayrıca çalışmada ortaya çıkan yeni anlatının Aziz Nesin'in (1972) Fuzûlî'den aktararak ortaya koyduğu halk kitabından farkı ve benzerlikleri de incelenmiştir. Ayrıca yapılan literatür çalışması sonucunda ölçüt olarak oyuncu unsurunun ön planda olduğu çalışmaların da mevcut olduğu söylenebilmektedir. Bu bağlamdaki yüksek lisans çalışmalarına Aydın Göktaş'ın (2017) "Kemal Sunal'ın Başrol Oynadığı Filmlerdeki Türk Halk Kültürü Unsurlarının Tespiti Ve İncelenmesi" ; Esra Arslan'ın (2018) "Şener Şen'in Rol Aldığı Filmlerde Halk Kültürü Unsurlarının Kullanımı" ; Fatma Aktaş'ın "Kemal Sunal'ın Rol Aldığı Filmlerde Halk Kültürü Unsurlarının Kullanımı" ; Gökçe Irgaç'ın (2022) "Zeki Alasya Ve Metin Akpınar Filmleri Üzerine Halk Bilimsel Açından Bir İnceleme"; Gizem Dalioğlu'nun (2022) "Geleneksel Türk Halk Tiyatrosundan Sinemaya İkili Komik: Zeki Alasya-Metin Akpınar Örneği"; Hakan Esat Bayat'ın (2022) "Metin Akpınar Ve Zeki Alasya Filmlerindeki Halk Kültürü Unsurları" adlı çalışmalar örnek teşkil etmektedir. Bu

çalışmalarda yer alan oyuncuların komik unsuru taşıması ise Türk halkının kültüründe yatan mizah unsurlarının zenginliğine işaret etmesi açısından kıymetlidir. Yüksek lisans eksenli akademik bu çalışmalar, sinema ve halkbilimi ilişkisi açısından disiplinlerarası önemli örnekler mahiyetine sahiptir.

Sinema alanı ile ilgili yazılan makalelerde başlıca araştırma alanları: eleştiri, kurma ve tarih olarak ele alınabilir. “Sinema araştırmalarının başlangıcından günümüze üç temel çalışma alanının varlığından söz edilebilir: Eleştiri, Kuram ve Tarih”(Elsaesser ve Buckland’dan akt. İnceoğlu 2014:190). Sinema alanı ile ilgili kaleme alınan makalelerin büyük bir kısmı film eleştirileri üzerine oluşturulmuştur. Makalelerin eleştirel ve kuramsal yaklaşımlarını temel alan bir analiz için sinema araştırmaları içinde başlangıcından günümüze sıkça kullanılmış belli başlı yaklaşımlara göre bir sınıflandırma yapılmıştır. Bunlar: anlatı yapısı ve estetik kodlar, psikanalitik, göstergebilimsel, ideolojik, feminist, auteur yaklaşım ve kuramlar, yıldız kuramı, izleyici çalışmaları, üçüncü dünya sineması ve üçüncü sinema, ulusal sinema, tür eleştirisi, postmodernizm, tarihsel, sosyolojik, felsefi ve bilişsel yaklaşımlar olarak belirlenmiştir. Disiplinlerarası bir beşeri alan olan sinemayla ilgili oldukça fazla makale yazılmış ve bu makalelerde pek çok yaklaşım kullanılmıştır. Yapılan bu tez çalışması kapsamında bu makalelerden yalnızca sinemanın halkbilimi ölçütleriyle değerlendirildiği çalışmalar ele alınmıştır. Türkiye’de sinema ve halkbilimi ilişkisini ele alan makaleler özetle şu şekildedir: Halkbilimi alanının öncü isimlerinden bir olan Umay Türkeş-Günay’ın (2013) değişen günümüz koşullarının getirileriyle folklorun durumu üzerine sinemayı da kapsayan bir değerlendirme sunduğu “Folklor Ve Siber Çağ” adlı çalışması; Metin Özarlan’ın (2012) Ezo Gelin efsanesinin konu edinildiği filmleri ele aldığı “Gerçekten Efsaneye Bir Hayat: Ezo Gelin” adlı çalışması ve Türk sinemasında etkili bir yer edinen ve bir roman uyarlaması olan “Selvi Boylum Al Yazmalım” adlı filmin farklı bir okumasının sunulması daha önce değinilmemiş detayların ele alındığı ve filmin kadın seyirci nezdindeki durumunun kadın seyircilerle yapılan görüşmelerle desteklendiği Metin Özarlan’ın (2015) “Romandan Sinemaya: Selvi Boylum Al Yazmalım” adlı çalışması; aynı zamanda yapılan bu tez

çalışmasının da örneklemini oluşturan filmler üzerinden metinlerarası unsurların değerlendirildiği Emine Çakır'ın (2022) "Sinemada Toplum Eleştirisi Olarak Dinî ve Mitik Anlatı: Gelin, Düğün, Diyet" adlı çalışması; sinemanın halk hikâyelerinden, efsanelerden ve masallardan beslenerek mitolojinin uygulama alanı ve aracı olarak değerlendirildiği İlke Tepeköylü'ye ait (2016) "Halk Edebiyatı Anlatı Türlerinin Uygulamalı Halk Bilimi Bağlamında Türk Sinemasındaki İzdüşümleri" adlı çalışma; Sinema mekânı üzerine temellendirerek bu mekânların insanların deneyimlerine olan etkisini ele alan ve Türk toplumunun kültürel yapısını anlamlandırmaya çalışılan Serdar Öztürk'ün (2013) "Türkiye'de Sinema Mekânlarını Sözlü Tarih Üzerinden Anlamak" başlıklı çalışması; gelenekten beslenen sinemanın Türk halk tiyatrosuyla ilişkisini temele alan Murat Ünal'ın (2018) "Türk Halk Tiyatrosu'nun Sinemaya Etkileri" başlıklı çalışması bu tez çalışması adına önemli bilgileri içeren makaleler olarak değerlendirilebilir.

Yapılan bu literatür taramasıyla sırasıyla Türkiye'de halk bilimi ve sinema alt başlıklarına sahip olan kitap, doktora ve yüksek lisans tezleri ile makaleler; yöntem ve içerik açısından incelenerek halkbilimi ve sinema ilişkisinin ortaya konması hedeflenmiştir. Bu inceleme sonucunda, sinema ile diğer beşeri bilimler arası çalışmaların nicelik olarak halkbilimi alanına göre oldukça yoğun olduğu ve halkbilimi ile sinema ilişkisini barındıran çalışmalarının -özellikle de tez çalışmalarının- daha çok halkbilimi unsurlarının tespitiyle sınırlandırıldığı görülmüştür. Ayrıca müstakil olarak sinema ve halkbilimi ilişkisini temele alan kitap çalışmalarının nicelik olarak yeterli bir kapsama sahip olmadığı ve kitapların neredeyse hepsinin tez çalışmalarından faydalanılarak yayımlandığı görülmektedir. Sonuç itibarıyla yapılan bu tez kapsamına birer örnek teşkil eden tüm bu çalışmalardan yer yer yöntem olarak yer yer de içerik olarak önemli ölçüde faydalanılmıştır.

1. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI VE LÜTFİ Ö. AKAD'IN TÜRK SİNEMASINDAKİ YERİ

Çalışmanın önemli bir parçasını oluşturan “sinema” üzerine uzlaşmış ve yaygın kabul gören tek bir tanıma rastlamak pek mümkün değildir. Sosyal bilimlerde tanımlama yapmanın zorluğu göz önünde bulundurularak ve alanın önemli tarihyazımcılarının çalışmaları değerlendirilerek; bu çalışmanın amacı doğrultusunda sinemanın özellikle toplumu yansıtan nitelikleri üzerinde durulacak ve nitelikler toplamından bir betimleme ortaya konmaya çalışılacaktır.

Sinemanın kökenine inildiğinde bu durum, ilk çağlara kadar götürülmektedir. Dertlerini bir şekilde anlatma yoluna giden toplumlar, çok eski dönemlerde bile görüntülere başvurabilmişlerdir. Değişen koşullarla toplumların bu arzusu, mağara duvarlarına çizilen figürlerden beyaz perdeye kadar evrilmiştir. Bu denli bir maziye sahip olan bir alan, bilimsel anlamda da muhtelif disiplinlerle işbirliğine girmeyi zorunlu kılmıştır. Bu da pek çok disiplinin ilgi alanına giren sinemanın önemini ve bu alanın sınırlarının genişliğini göstermektedir.

Türk sinema tarihyazımında önemli bir yer edinen Özön; etimolojik olarak değerlendirdiği ‘sinematograf’ kavramının belirlenmesinde aygıtta katkıda bulunan tüm isimlerin hareketi temsil eden kavramlara yöneldiğini -‘devinim’, ‘canlılık’, ‘yaşam’- belirtmekte ve bu yönelimin sebebini ise yeni buluşun yaşamı ve devinimi olduğu gibi yansıtmaya bağlamaktadır (2008: 3).

Devinim özelliği vurgulanan “sinematoğraf” kavramına Türkçe ad koyma konusunda da bazı girişimlerde bulunulmuştur. Çalapala’ya göre, icat edilmesinden çok kısa süre içinde tanışılan sinema aygıtına verilen “sinematograf” kavramı yerine Türkçede “canlı fotoğraf” adı uygun bulunmuştur (2009: 103).

Sinemanın genel özellikleri ve tanımı üzerine farklı görüşler sunulmakla birlikte sinemanın icadının ne zaman ve kim tarafından yapıldığı noktasında da tek bir görüş etrafında toplanılamamıştır. “Lumiére Kardeşler” ile özdeşleşen sinemanın icadının altında pek çok ismin yanında pek çok teknik ve sosyal gelişme de yatmaktadır.

Sinemanın kökeni, 10. yüzyılın sonundan beri bilinen gözün hem kusuru hem de erdemi olarak kabul gören “görüntünün retinada iz bırakması” görüşüne; hatta daha da eskiye gidilirse mağara duvarlarındaki çizilen ilk resimlere kadar bu durum dayandırılabilir. Bu dayanaklar, icadın daha çok teknik kısmına işaret etmektedir. Bu gelişmeler dışında toplumsal değişimlerin de sinemanın icadındaki etkisi, son derece belirleyici konumdadır.

Sinemanın icadının gerçekleştirildiği dönem, yani 19. yüzyıl, hayatın farklı alanlarında yaşanan gelişmeleri de -sanayi devrimi, modernleşme...- temsil etmektedir. 19. yüzyılda yaşanan devrim hareketlerinin etkisi, hayatın ritmini her anlamda değiştirmiştir. Bu dönem, dünyanın pek çok yerinde, bilim, sanat, düşünce ve teknoloji alanlarında ilerlemelerin kaydedildiği bir dönemdir. Ve bu dönemin sonlarına doğru artan gelişmeler ve koşullar sinematografin icadını sağlamıştır. Bu durum da sinemanın dışına bakmanın gerekliliğinin ve böyle bir icadın tek bir olay veya kişiye dayandırılmayacağına göstergesidir. Bu bağlamda Özön; Lumiére Kardeşler’in sinemaya katkısının ön plana çıkarılmasından dolayı sinemanın sadece bu isimlere mal edilmemesi gerektiğini ve sinemanın ortaya çıkmasında ortak bir çabanın söz konusu olduğunu belirtmiştir. Lumiére Kardeşler’in sinematograf gösteriminin bu kadar ön plana çıkmasını ise benzerleri arasındaki en elverişli koşulları sağlamasına bağlamıştır (1985: 18).

Temel olaylar etrafında şekillenen sinema tarihiyle ilgili sıralanan bu gelişmeler dışında sinemanın tarihinin nasıl yazılması gerektiği de özellikle son dönemlerde tartışılmaktadır. Saydam’a göre asıl hikâyeye etrafında dönen bir tavırla değerlendirilen geleneksel sinema tarihyazımından yola çıkıldığında

Lumi re Kardeşler’le başlayan bu temel hikâye, günümüze kadar bir dizi isim ve olayla şekillenmiştir (2017: 235) .

Auguste ve Louis Lumi re ile başlatılan bu yolculuk sonrası ise peşi sıra yaşanan gelişmeler özetle şu şekilde sıralanabilir: filmlerin daha uzun seyredilmesi için 1900’l  yılların başında zamanın uzamasını sağlayan teknik gelişmeler yaşandı; Georges Melies adlı yönetmen, İngiltere’nin ta giyinme törenini tekrar ele alarak sinemada canlandırıdı; yenilikçi öykü anlatma tekniğine sahip film denemeleri yapıldı ve 1927 yılına gelindiğinde sessiz filmler döneminin sonuna gelindiği ilk uzun metrajlı sesli film olan Caz şarkıcısı’ nın gösterimiyle kendini hissettirdi (Kemp, 2014: 16-17). Ve burada sıralanması pek mümkün olmayan bir kapsama sahip ardı sıra yapılan yenilikler ve farklı üsluplara sahip yeni yönetmenlerin üsluplarıyla sinema bugünkü şeklini aldı.

Betton’a göre ise tüm gelişmelerden yola çıkararak sinematografi icat etme onuru Louis Lumi re’e (1864-1948) ait olmuştur (1990: 6). Sonuç itibariye Lumi re Kardeşler ismi ile başlatılan sinema tarihi ile ilgili pek çok kronolojik belge sunulmuştur. Sinema tarihyazımı ile ilgili yapılan çalışmalar sinemayı farklı açılardan değerlendirerek sinemanın dönemlerini oluşturmuştur. Farklı disiplinlerden faydalanarak oluşturulan sinemanın dönemleri ise sunulan kronolojinin tekrarı yerine tarihyazım sürecini farklı boyutlara taşımiştır.

Yukarıda sinemanın teknik kısmının var oluş sürecine genel hatları ile kısaca değinilmiştir. Çalışmanın sinema tarihi ile ilgili sürdürülecek olan diğer kısımlarında ise bütünsel bir bakışla gelenek ve kültür ilişkisini ön planda tutan bir değerlendirmeye gidilecektir. Türk sineması özelinde sinema tarihinin d nemlendirmelerinde etkili olan toplum dinamiği üzerinde özellikle durulacaktır. Her dönemin farklı dinamiklerle kendini var ettiği göz önünde bulundurularak toplumu tanımanın en etkili yollarından biri olan geleneğin yeri sorgulanarak bu çalışma sürdürülecektir. Dünya şartlarını da göz önünde bulundurarak kendi dilini oluştururken yerel özelliklerini ve gereksinimlerini temel alarak sürekli üretilip günümüzdeki şeklini alan Türk sinemasının şekillendiği toplum üzerindeki etkisi; aynı şekilde toplumun da kendi sinemasının üzerindeki etkisi referans

alınarak ve bu karşılıklı etkileşimin verileri üzerinden Türk sinemasının halkla kurduğu ilişkiyi gözlemlemek amacıyla öncelikle Türk sineması tarihini irdelenmek gerekmektedir.

1.1. TÜRK SİNEMA TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ

Türkiye'deki sinema tarihyazımı; genellikle gazetecilik geçmişi olan Sedat Simavi, Rakım Çalapala ve Nurullah Tilgen gibi isimlerle başlamış ve bu isimlerin oluşturdukları çalışmalar, öncü çalışmalar olarak günümüze kadar getirilmiştir. Bu çalışmalar, kendilerinden sonra gelen sinema tarihyazımcılarına yol göstermek açısından kıymetlidir. Fakat bu çalışmalardan sonraki dönemin sinema tarihyazımcıları, oluşturdukları kronolojilerin temelini kendilerinden önce yazılan bu çalışmalara bağlı kalarak şekillendirmişlerdir. Bu durum aynı kronolojinin sürekli tekrar etmesine sebep olmasına rağmen; Türk sinemasının geçmişine ait kayıtları günümüze kadar koruması açısından değerlidir (Saydam, 2020/2: 443). Türk Sineması tarihi açısından önemli olan bu isimlerin çalışmaları temele alınarak sinemanın Türk toplumu ve kültürüyle tanışıklığı değerlendirilecektir. Türk sinema tarihyazımında öncü isimlerden biri olarak kabul edilen Çalapala, sinema tarihini ele aldığı "Türkiye'de Filmcilik" adlı çalışmasında sinemayla ilk ne zaman ve nasıl tanıştığımızı anlatıcı bir pozisyonla, "şaşırmayınız!" gibi öznel ifadelerle ya da başkalarından dinlediği bilgiler ışığından yola çıkarak oluşturduğu bir kronoloji üzerinden sunmuştur (2009: 103-104).

Türk sinema tarihinde yapılan ilk gösteriyle ilgili bir incelemesinde ise And (1974: 9), ülkemizde yapılan ilk sinema gösterisinin inceleme yazısında tüm detaylarıyla konumu betimlenen "Sponek Birahanesi"nde gerçekleştirildiğini ve bu birahane'nin daha önce de pek çok gösteriye ev sahipliği yaptığını belirtmiştir. Tilgen (2009: 113) ise film gösteriminin çok kısa sürede ülkemize geldiğini; aynı şekilde Bülent Varlık (2009:215) da Paris'te 1895 yılında yapılan ilk gösterinin hemen ertesi yılı sinemanın Osmanlı Devleti'nde görüldüğünü belirterek sinemanın diğer icatlar kadar gecikmediğini, icadından çok kısa süre

içinde Osmanlı topraklarında da görüldüğünü belirterek yeni icatla olan tanışıklığın ilk evresine ışık tutmuşlardır.

Sinemanın ilk gösterim tarihi ve gösterimin yapıldığı yer noktasında birleşen bu çalışmalar, diğer ilkler konusunda da aynı isimler üzerinde birleşmişlerdir. Örneğin “Weinberg” ismi, bu çalışmalarda öne çıkan bir isimdir.

Çalapala’ya göre, “canlı sinemanın yahut o zamanki asıl adıyla sinematoğrafın ilk teşhirini söylediğimiz Fransız ressam yapmışsa da sinemacılığı memleketimizde esaslı bir ticaret işi olarak ilk ele alan ve bu işi başaran Weinberg’dir” (2009: 104). Tilgen ise Weinberg ile ilgili; Sigmund Weingberg’in film gösterileri gerçekleştirdiğini ve Fevziye Kırathanesi’nde işe başladığını (2009: 113) belirterek bu ismin sinema tarihindeki yerine değinilmiştir.

Türk sineması tarihinde önemli bir diğer isim olan Fuat Uzkinay ve Uzkinay adıyla anılan “Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı” adlı film ise pek çok sinema yazarı tarafından tartışılmaktadır. Filme ulaşamadığı için varlığı tartışılabilirse bile aksi kanıtlanmadıkça genel kabul ise ilk Türk filmi olduğu yönündedir. Filmle ilgili sinema tarihini ele alan çalışmalarda, filmin ilk olup olmaması ile ilgili farklı görüşler de sunulmuştur. Aynı şekilde Çalapala (2009) ve Tilgen’in (2009) sunduğu bilgilerden, Fuat Uzkinay’ın ilk Türk operatör olarak kabul edildiği ve çevirdiği iddia edilen bu filmin Türk Sinemasının milâdı olarak değerlendirildiği anlaşılmaktadır.

Türk sinemasının kuruluş yılı olarak kabul edilen Fuat Uzkinay’ın çektiği “Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı”nın ilk film olduğu görüşü Türk sinemasının mevcut zamandizinsel akışında Çalapala ve Tilgen’in öncülüğünde pek çok çalışmada devam ettirilmiştir. Özellikle bu kanonu çalışmalarında takip ettiren önemli sinema yazarlarından Agâh Özgüç, Âlim Şerif Onaran, Nijat Özön, Giovanni Scognamillo gibi isimlerin çalışmaları, sinema tarihinin şekillenmesine sundukları katkılardan ötürü, çalışmanın bu kısmında, kıyaslanarak ele alınacaktır. Türkiye’de sinema tarihyazımını başlatan Sedat Simavi, Rakım Çalapala ve Nurullah Tilgen gibi isimlerden sonra; sinema

tarihyazımı Nijat Özön, Agâh Özgüç ve Giovanni Scognamillo gibi “ikinci kuşak” olarak adlandırılan sinema yazarlarının etkisiyle devam ettirilmiştir (Saydam, 2020: 465).

Bu isimlerden Âlim Şerif Onaran’ın (1994) “Türk Sineması” adlı çalışmasında birçok yazarın sinema tarihimizde ilk filmi çeken kişinin Fuat Uzkınay olduğu yönündeki görüşlerinden farklı olarak yeni bir isim olan Manaki Kardeşler ismi üzerinde durmuştur. Onaran, Manaki Kardeşler’in 1907’de ilk filmlerini çekmeye başladıklarını ama onların Makedonyalı oldukları için ilk Türk yönetmenin yine de Fuat Uzkınay olarak kabul edilmesi gerektiğini bu çalışmasında belirtmiştir.

Teksoy (2003) da “*Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi*” adlı çalışmasında Onaran ile benzer bir noktada birleşmiştir. Teksoy’a göre de ilk kez Manaki Kardeşlerin Fuat Uzkınay’ın “*Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı*” filminden önce 1911 yılında Sultan Reşat’ın Selanik ve Manastır gezilerini filme aldıklarını ve bu filmin günümüze ulaştığını belirtir. Teksoy’un bakış açısının Onaran’inkiden farklılık gösteren yanı ise Teksoy’un Manakiler’in çektikleri filmin ilk olarak kabul edilebileceği noktasına daha yakın durmasıdır. Manaki Kardeşler’in ilk Türk filmini çektikleri yönündeki görüşe ise sinema yazarlarından Burçak Evren (2003) “*Türk Sinemasının Doğum Günü*”, Ali Özuyar (2017) “*Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*” adlı eserlerinde destek çıkmışlardır.

Nijat Özön’ün (1962) “*Türk Sinema Tarihi*” adlı çalışması Türk sinema tarihi açısından öncü kabul edilen çalışmalardan biridir. Yazarın bu çalışmada Türk Sinemasıyla ilgili yaptığı dönemlendirme, Türk sinema tarihi çalışmaları için zamanla başvuru bir kanon halini almıştır. Pek çok yazar, Türk sinemasını dönemlendirirken Özön’ün dönemlendirmesini temel almıştır. Özön’ün belirlediği dönemlendirmeye göre Türk sinemasının dönemleri: “Sinemanın Türkiye’ye Girişi (1896-1914)”, “İlk Adımlar (1914-1922)”, “Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)”, “Geçiş Çağı” ve “Sinemacılar Dönemi” şeklindedir.

Nijat Özön, 1985 yılında yayınlanan “*Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*” isimli çalışmasında ise yaptığı bu dönemlendirmeyi genişleterek çalışmasına yeni

bölümler eklemiştir. Bu yeni bölümlerle yazar Türk sinemasının dönemlerini: “İlk Dönem”, “Tiyatrocular Dönemi”, “Geçiş Dönemi”, “Sinemacılar Dönemi”, “Genç/ Yeni Sinema Dönemi” şeklinde sunmuştur. “İlk Dönem”; başlangıç yıllarında ilk adımların atıldığı, ilk denemelerin yapıldığı dönem olarak kabul edilmiştir. Yurdumuzda bu “İlk Dönem”, 1914’ten 1923’e dek sürdürülmüştür. 1923’ten 1939’a dek uzanan on yedi yıl ise “Tiyatrocular Dönemi”; 1950’den 1970’e dek uzanan yirmi yıllık dönem “Sinemacılar Dönemi”; “Tiyatrocular Dönemi” ile “Sinemacılar Dönemi” arasında bir çeşit köprü işlevi gören, bir ayağı tiyatro bir ayağı sinemada olan “ara kuşak” olarak sinemamızın on iki yılını kapsayan dönem (1939-1950) ise “Geçiş Dönemi” olarak adlandırılmıştır. Son olarak 1970’den günümüze dek uzanan sinemanın son yıllarıysa “Genç/Yeni Sinema Dönemi” olarak adlandırılmıştır. Özön’ün çalışmasında “Sinemacılar Dönemi” üç alt başlıkta değerlendirilmiştir: Lütfü Akad’ın Türk sinemasına olan katkılarının öne çıktığı 1950-1960 aralığı ilk bölüm, “Yarım Gerçeklik Çabaları” olarak adlandırılan 1960-1965 aralığı ikinci bölüm, 1965-1970 aralığı ise “Sinemacılar Dönemi”nin üçüncü bölümü olarak değerlendirilmiştir. Üçüncü bölüm Özön’ün çalışmasında “çalkantılı bir dönem” olarak da nitelendirilmiştir (1985: 337-338). Özön’ün “*Sinema: Uygulayımı-Sanati-Tarihi*” adlı çalışmasının en büyük yeniliği ise; 1970-1984 arasındaki dönemi “Genç/Yeni Sinema Dönemi” olarak adlandırması kabul edilmektedir. Özön, dönemlendirmelerini belirlerken belirli kişiler ve siyasi olaylar üzerinden gitmiştir. Özön’e göre Muhsin Ertuğrul, Lütfü Akad ve Yılmaz Güney oluşturduğu dönemlerin belirleyici isimleri olmuştur. Fakat Muhsin Ertuğrul’a karşı tavrı diğer yönetmenlerden farklı olarak daha olumsuzdur: Özön’ün Türk tiyatrosuna katkılarını kabul etmekle beraber Türk sinemasına verdiği zararları daha fazla dillendirmiştir (1985: 349). Özön’ün bazı yönetmenlere karşı olumsuz; bazılarına karşı ise daha olumlu tavır sergilemesi, bir tarih çalışması olan bu çalışmayı objektiflik açısından tartışmalı kılmaktadır. Özön’ün ele aldığı bu çalışmada sadece yönetmenler eleştirilmemiş yeri geldiğinde ise bazı dönemler de tüm kapsamıyla eleştirilmiştir. Özellikle Türk sinemasının “Yeşilçam Sineması” olarak adlandırılan dönemine karşı olumsuz yargılar, bu çalışmada yer almıştır. Ayrıca Özön’ün oluşturduğu dönemlerin tarih aralığı,

Cumhuriyet ideolojisi bakışıyla şekillendirilmiştir. Çalapala ve Tilgen'in oluşturduğu kronoloji, bu çalışmanın "İlk Dönem" adlı bölümünde de değiştirilmeyerek sunulmuştur. Yazar bu çalışmalarını oluştururken yönteminin ne olduğunu da okurlarına sunmuştur. Özön, çalışmasını kaleme alırken ikincil kaynaklardan beslenmek durumunda kaldığını ve bu durumu da dönemin şartlarından ötürü birincil kaynaklara ulaşmanın zorluğuna bağlayarak (1985: 8) açıklamıştır. Bu durum ise belge olarak filmlerin ne denli mühim olduğunu işaret etmektedir. Özellikle sinema tarihi geçmişine baktığımız zaman oluşturulan bu çalışmaların ikincil kaynaklara başvurma sebepleri, yetkin bir film arşivinin oluşturulmamasına ya da oluşturulan arşivlerin yeterince korunmamasına bağlanabilir. Türk sinemasına yeterince gösterilmeyen destek; geçmişin sunabileceği kültürel kodların önünde bir engel olarak düşünülebilir.

Türkiye'deki en geniş çaplı sinema tarihi çalışmalarından bir diğeri ise Giovanni Scognamillo'ya ait "Türk Sinema Tarihi" adlı eserdir. İki cilt olarak yayınlanan kitabın ilk cildi, 1987 yılında 1896-1959 yıllarını kapsayan Türk sinemasını ele almıştır. Kitabın ikinci cildi ise 1998 yılında daha da genişletilerek tek cilt olarak basılmıştır. Türk sinema tarihini 1990'lara kadar sunan çalışma, Türk sineması adına bir antoloji özelliği taşımaktadır. Bu çalışmada, Türk sineması üç dönemde ele alınıyor: 1896-1959 arası hazırlık dönemi, 1960-1986 arası siyasal ve toplumsal çalkantıların sineması ve 1987-1997 arası yani entelektüel filmlerin, Türk sineması diriliyor mu sorusunun gündeme geldiği dönem. Çalışma on yedi alt başlıktan oluşmaktadır: Sinematograf Türkiye'de, Muhsin Ertuğrul: Sesli ve Sessiz Bir Sinema Olayı, Sessiz Dönemde Yapım ve Gösterim, Batıdan Gelenler ve Diğerleri, Film Endüstrimizin Gelişimi, Sinemacı Dediklerimiz, Bir Dönemin Kronolojik Anatomisi (1960-1986), Sinemacılar Kuşağı, Yeni Kuşak, Ticarilik ve Ötesi, Yılmaz Güney'den Yeni Sinemaya, Kaynaklar, Türler ve Etkiler, Kriz Yılları, Orta Kuşaktan Kalanlar, Yeni Yönetmenler Kuşağı, Olaylar ve Konular, İki binli Yıllara Kısa Bir Bakış. Yazarın yaptığı dönemlendirme, Özön'ün yaptığı kronolojiyle benzerlikler taşımaktadır. 1896-1959 yılları arasındaki dönemi yazar hazırlık evresi olarak ele almıştır. Sinematografin Türkiye'ye girmesiyle başlayan çalışma, sinemayla

tanışmamızdan sonra tiyatrunun etkisini Muhsin Ertuğrul öncülüğünde değerlendirmiştir. “Sinemacılar Kuşağı” adlı bölüme kadar sinemayla tanışma ve Türk sinemasının kendi dilini konuşmaya ve yerleşme serüveni kronolojik olarak belirtilmiştir. “Bir Dönemin Kronolojik Anatomisi (1960-1986)” adlı bölümde yer alan liste ile bu kronoloji sunulmuştur. 1960’lı yıllara gelindiğinde ise daha bilinçli bir sinema çizgisinin oluşmaya başladığı belirtilmiştir. Ayrıca bu çalışmada, 1949-1959 arası dönem, sinemalaştırma, sinema dilini öğrenme olarak değerlendirilirken; aynı zamanda bu dönemde seyirciye ulaşma adı altında bir istismarın da var olduğu (Scognamillo, 1987: 114) ifade edilmiştir.

Scognamillo’nun çalışmasının Özön’ün tarih çalışmasıyla paralellik gösteren bir diğer yönü ise ilk dönemlerin yeterince ele alınmamasıdır. İlk dönemlerin “karanlık yıllar” ve “boşa geçen yıllar” olduğuna ilişkin bakış açısı, Özön’ün Türk Sineması Tarihi kitabıyla ortak bir yön taşımaktadır. “Sinemacı Dediklerimiz” başlıklı bölümde Lütfi Akad, Atif Yılmaz, Metin Erksan, Osman F. Seden, Memduh Ün, Orhon M. Arıburnu, Muharrem Gürses gibi yönetmenler değerlendirilmiş ve Akad’ın önemi tıpkı Özön’ün çalışmasında olduğu gibi vurgulanmıştır. Aynı şekilde “Yeni Sinema” dönemi, Özön’ün çalışmasında olduğu gibi Yılmaz Güney ile başlatılmıştır. Scognamillo’nun eserinin Özön’ün eseriyle örtüşmeyen yönleri de bulunmaktadır. Bunlardan biri, yazarın yönetmenlere karşı daha mesafeli duruşu olabilir. Scognamillo, yönetmenlere karşı daha tarafsız davranmayı hedeflediğini kitabının önsözünde şu sözlerle belirtmiştir: “*Tarihçi bir eleştirmen değil, olmamalı*” (1987: 9). Scognamillo’un çalışmasını Özön’ün çalışmasından ayıran diğer yönler ise: Scognamillo’un Yeşilçam’a karşı takındığı tutumun daha iyimser olması ya da Scognamillo’nun eserinde, tarihsellikten ziyade daha çok estetiğin ön plan çıkarılması şeklinde sıralanabilmektedir. Ayrıca bu çalışmada filmlerle ilgili daha detaylı karşılaştırmalar sunulmuştur. Fakat tüm ayrılan görüşlere rağmen Özön’ün oluşturduğu kanon genel anlamda çoğu araştırmacı tarafından takip edilmiştir.

Türk sinemasına ait önemli bir diğer çalışma ise Agâh Özgüç’e ait “*Türk Filmleri Sözlüğü*” adlı çalışmadır. Bu çalışma 1973 yılında yayımlanır. Daha sonraki süreçte bu sözlük şeklinde oluşturulan çalışma, Özgüç’ün adıyla anılır.

“*Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*” adlı kapsamlı çalışmasında ise yazar 6481 filmin tanıtımını, 2100 fotoğrafla birlikte sunmuştur. Türk sinemasına ait altmış yıllık bir tarihi filmografya dizini, kronolojik ve alfabetik bir sırayla verilmiştir (Özgüç, 2014). “*Türk sinemasının vakanüvisi*” olarak anılan yazarın çalışmalarını dönemin koşullarından dolayı film setlerinde tuttuğu küçük notlar üzerinden derleme yöntemiyle tuttuğu düşünüldüğünde yazarın bu çalışmaları oluştururken ne denli bir özveri içerisinde olduğu görülebilmektedir. Özgüç’ün çalışmasının kendisinden önce hazırlanan sinema tarihi çalışmaları ile karşılaştırıldığında ise bu çalışmanın içerik olarak kendisinden önce hazırlanan çalışmalardan pek bir farkı olmadığı görülmektedir. Çalışmanın kronolojisi; Çalapala, Tilgen ve Özön çizgisinde devam ettirilmiştir. Çalışmanın başka bir tür üzerinden oluşturulması çalışmayı diğerlerinden ayırmaktadır. Yıllık çalışmasından sözlüğe evrilen bu çalışma, Türk sinemasının -afişler ve filmler aracılığıyla- kaydını tutmuştur. Neticede bu çalışma alan için hacimli bir derleme niteliği taşımaktadır.

Rekin Teksoy’un iki ciltlik “*Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi*” adlı çalışması, Türk sineması açısından kapsamlı bir tarih çalışması özelliği taşımaktadır. İki ciltten oluşan çalışmanın ilk cildi on dokuz bölümden oluşmaktadır. İkinci cilt ise eseri yirmi altıncı bölüme kadar getirmiştir. 1321 sayfa olan kitap “*Türkiye’de yazılmış en kapsamlı sinema kitabı*” olarak kabul edilmektedir. Çalışmada çok sayıda fotoğraf ve film afişi bulunmaktadır, Çalışmanın ilk bölümünde sinemanın icadına kadar geçen süreç detaylı bir şekilde işlenmiştir. Sonraki bölümlerde kronolojik olarak sinemanın tarihi Türkiye ile birlikte diğer ülkelerin sinema tarihiyle beraber sunulmuştur. Teknik gelişmeler dışında dünyada yer alan siyasi gelişmeler de Amerika, Avrupa ve diğer ülkelerin sinemalarıyla beraber değerlendirilmiştir. “*Sinema Tarihi*” kitabının sonunda geniş bir şekilde yer alan “Kronoloji” “Film Adları Dizini”, “Kişi Adları Dizini” ve “Kaynakça” bölümleri ise sinema tarihi adına başvurulabilecek öncülerini sunmaktadır. Başka ülkelerin sinema tarihçelerine de yer veren eser, film odaklı sinema tarihyazımına örnek teşkil etmektedir. Bu yönüyle bu çalışma, diğer çalışmalardan ayrılmaktadır.

2007 yılında Teksoy, “*Rekin Teksoy’un Türk Sineması*” başlığıyla sadece Türk sinemasının tarihini sunduğu bir kitap hazırlamıştır. Bu çalışma; “Türkiye’de Sinemanın Öncülleri”, “Türkiye’de Sinemanın Kurucusu: Muhsin Ertuğrul”, “Yeşilçam’ın Yükselişi ve Çöküşü” ve “Belgesel Sinema” adlı ana başlıklarından oluşmuştur. Teksoy’un bu dönemlendirmesi, diğer dönemlendirmelerden farklı bir çizgi oluşturmaktadır. Yeşilçam sektörü ön plana çıkarılarak bir dönemlendirmeye gidilmiştir. Kendisinden önce Türk sinemasını dönemlendiren yazarlardan farklı olarak bir sektör “Yeşilçam” merkeze konularak dönemler oluşturulmuştur. Türk sinemasının kronolojisini oluştururken genel anlamda Özön’ün kronolojisi takip edilmiştir.

1990 yılında Burçak Evren’in “*Türk Sinemasında Yeni Konular*” adlı çalışması, 1980’li yıllar hakkında bilgi sunmaktadır. Çalışmayı, daha önce yapılan sinema tarihi çalışmalarından ayıran yön ise yazarın yönetmenlerin bir kısmını herhangi bir döneme dâhil etmeden incelemesidir. Yazarın belirli bir kronolojik listeye dâhil etmeden sunduğu yönetmenleri filmleriyle alt başlıklara ayırmıştır. Yazar, 1980 sinemasını ele alırken öncelikle arabesk, kentleşme gibi toplumsal bazı temalar üzerinden değerlendirmeye gitmiştir. Sonraki bölümlerde diğer çalışmalardan farklı olarak çalışmanın bölümlerini dönemler şeklinde değil yönetmenler başlığı altında değerlendirmiştir. Yönetmenlerin çalışmaları ve sosyal çevreleri üzerinden dönemin özellikleri sunulmuştur. Yaşanan toplumsal değişiklikler bağlamında değişen yönetmenler yapılan eski dönemlendirmeleri yeniden yorumlamayı gerekli kılmıştır. Bu çalışma Türk sinemasının kanon şeklinde devam eden dönemlerine eleştirel bir bakış getirmesiyle diğer çalışmalardan da ayrılmaktadır. Dönemin öne çıkan yönetmenleri ve filmleri ele alınmıştır. Çalışmada geçen yönetmenler kitabın bölümlerini yönetmenlere ait filmler de alt başlıkları oluşturmuştur.

Evren’in (2005) “*Türk Sineması*” adlı kitabında ise Türk sinemasının dönemleri tekrar ele alınmıştır. Burada yazar, Türk sinemasına yeni dönemlendirmeler de eklemiştir. Bu dönemler: “1895’ten Öncesi (*The Period Before 1895*), (1896-1912) Sinema Türkiye’de ya da İlk Dönem (*Cinema is in Turkey or the First Period*), (1912-1922) İlk Filmler, İlk Kurumlar (*First Films and First Institutions*),

(1922-1938) Tiyatrocular ya da Muhsin Ertuğrul Dönemi (*Theatre Players or the Period of Muhsin Ertuğrul*), (1939-1950) Geçiş ya da Ara Dönem (*The Transition Period*), (1950-1960) Sinemacılar ya da Zanaatten Geçiş (*Filmmakers or Transfer from Craftsmanship*), (1960-1967) Altın Dönem (*The Golden Period*), (1968-1974) Yeşilçam'ın Yükselişi (*The Rise of Yeşilçam*), (1974-1978) Kayıp Yıllar ya da Karanlık Yıllar Dönemi (*Lost Years or the Period of Dark Years*), (1978-1988) Genç Türk Sineması ya da Yeni Sinema Dönemi (*Young Turkish Cinema or New Era of Cinema*), (1988-1994) Majörler Dönemi (*The Period of Majors*), (1994-2006) Post Yeşilçam ya da Bağımsızlar Dönemi (*Post Yeşilçam or the Period of Independent Directors*)” şeklinde sunulmuştur. Evren'in çalışmasının dönemlendirmeleri, Özön'ün dönemlendirmeleriyle benzer yönler taşımakla beraber bazı yönlerden ayrılmaktadır. Özön'ün çalışmasında 1960-1965 arası dönem, Sinemacılar Dönemi'nin ikinci bölümü olarak ele alınmış ve bu dönemle ilgili umutların boşa çıktığından bahsedilmiştir. Bu dönem için Özön'ün çalışmasında, “Yarım Gerçekçilik Çabaları”, “Düş Kırıklığı”, “Enflasyon Sineması” ve “Değerler Karmaşası” gibi alt başlıklar kullanılmıştır (1985: 363). Evren ise 1960-1967 arasını “Altın Dönem” olarak ele almıştır. 1960-1967 yılları arasında Türk sinemasının önemli başyapıtlarının verildiğinin altı çizilmiştir. Yılmaz Güney'in yönetmen olarak çıkış yaptığı Seyyit Han'ın vizyona girmesi ile beraber 1974'te TRT'nin yayına başlaması arasındaki dönem ise Evren, Yeşilçam'ın yükselişe geçtiği dönem olarak belirlemiştir. Evren, seks filmlerinin sinemaya hâkim olduğu dönem ise “Kayıp Yıllar” Olarak belirlemiştir. 1978-1988 yılları arasını “Genç/Yeni Türk Sineması” olarak ele alan Evren, burada da Yılmaz Güney ekolünden gelen yeni yönetmenleri değerlendirmeye dâhil etmiştir. Son olarak diğer tarihyazımlarından tamamen bağımsız olarak Evren, “Majörler Dönemi” ve “Post Yeşilçam/Bağımsızlar Dönemi” ifadelerini ilk kez kullanarak çalışmasında yeni dönemler belirlemiştir. Evren'in çalışmasını diğer çalışmalardan ayıran bir diğer yön ise Türk sineması kronolojisine farklı dönemlendirmeler getirmesiyle belirlenebilir.

Türkiye'nin “*ilk sinema profesörü*” unvanlı Türk sinema kuramcısı, hukukçu ve akademisyen Âlim Şerif Onoran, Türk Sineması üzerine yazdığı iki ciltlik

kitabıyla sinema tarihi alanının ülkemizdeki önemli sinema yazarlarından biridir. Yazarın “*Türk Sineması*” adlı çalışmasının birinci cildi 1994, ikinci cildi ise 1995 yıllarında yayımlanmıştır. Yazar bu çalışmalarında öncelikle kendinden önce kaleme alınan Türk sineması hakkındaki çalışmalarda tarafsız davranılmadığı noktasında bir eleştiriye giderek kendi eserinin bu yönüyle diğerlerinden ayrılacağına işaret etmektedir. Bazı kesimlerin sadece kötü örnekleri göz önünde bulundurarak Türk Sineması’nın tamamını görmezden gelmesini eleştiren Onaran, çalışmasında bu tarafsızlığa karşı da bir tavır sergilemektedir. Onaran; bu eserinde Türk sinemasını "Sinemanın Türkiye’ye Gelişi ve Çevrilen İlk Filmler", Tiyatrocular Dönemi", "Geçiş Dönemi", 'Sinemacılar Döneminin İlk On Yılı" olarak ana başlıklarla ele alındıktan sonra: Yeni Türk Sinemasını da, 60’lı ve 70’li yıllardaki durumu ve 80’li yıllardan sonraki durumu olarak iki ana başlık altında incelemiştir (1994: 10). Bölümler ele alındığında kronoloji açısından bu çalışma da Nijat Özön’ün “*Türk Sineması Tarihi*” kitabıyla aynı yönde ilerlemektedir. Fakat Özön’ün dönemlendirmesinde Sinemacılar Dönemi, 1950-1970 yılları alınmışken, Onaran’ın eserinde bu dönem 1952-1963 yılları arasında değerlendirilmiştir. 1963-1980 yılları arasını kapsayan dönem ise kuşaklara ayrılarak; kuşaklar da dönemin önemli gördüğü yönetmenlerin adlarıyla başlıklandırılarak “Yeni Türk Sineması” olarak ele alınmıştır. Çalışmada yönetmenlerin belirleyici olduğu, bölüm alt başlıklarının yönetmenler isimleriyle ilerlemesinden anlaşılabilir. Yazarın çalışmasında kullandığı yöntemi açıklarken dönemin koşullarını göz önünde bulundurarak yönetmenleri ele aldığı; fakat bunu yaparken de türlerin oluşumunu da ihmal etmemek için yönetmelerin ortaya koyduğu işlerin türlerini de öne çıkardığını (Onaran, 1994: 10) söyleyerek aslında sinemadaki parlayan isimlerin tür bağlamında da Türk sinemasına sundukları katkıların boyutları sorgulanmıştır. Ayrıca yazarın yönetmenler çerçevesinde yer alan Muhsin Ertuğrul’a karşı takındığı olumlu tutum ise kendisinden önceki sinema yazarlarından ayrılan bir başka yönüdür.

Eserin ikinci cildinde ise 1980-1994 yılları arası değerlendirilmiştir. Bu çalışmada da yönetmenler ve yönetmenlerin filmleri esas alınarak “Eski Kuşak”, “Orta Kuşak” ve “Yeni Kuşak” şeklinde sınıflandırmaya gidilmiştir. İlk ciltten farklı

olarak bu çalışmada “Televizyon İçin Film Yapanlar, Televizyondan Gelenler”, “Türk-İslâm Sentezi Üzerine Film Yapan Yönetmenler”, “Yabancı Ülkelerde Türk Sanatçıların Katkısıyla Çevrilen Filmler” ve “Tek Filmle Kendilerini Kanıtlayan Genç Kuşak Yönetmenler” gibi bölümler de belirli yönetmenlerle beraber sunulmuştur. Dönemin koşullarıyla beraber geliştirdiği yeni bölümler de bu ciltte yerini almıştır.

Sinemanın öncü ismi Nijat Özön’ün dönemlendirmesinden yola çıktığını belirten Şükran Kuyucak Esen ise bu dönemlendirmeyi: İlk yıllar (1914-1922), Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), 1970’ler Karşıtlıklar Dönemi (1970-1980), 1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980-2010) şeklinde sunmuştur (2016: 1-2).

Sezer Tansuğ sinemanın dönemlerini ele alırken “tiyatroyarı” kavramını kullanarak farklı bir isimlendirmeye gitmiştir (1982: 257). Alternatif bir dönemlendirme sunan diğery bir isim Zahit Atam da Türk sinemasının dönemleriyle ilgili farklı bir bakış geliştirmiştir:

“...1923 öncesi sinemamızın başlangıç ya da daha doğru bir deyimle sinemamızın tarih öncesi dönemi olarak görülebilir.
1923–39 arası sinemamızın kentli dönemi ya da kendince batılıya öykünmeci dönemi olarak değerlendirilebilir. Yüzünü batıya dönmüş ve doğudan alınma bakış ve hissiyat ile yapılan öykünmeci filmler bu dönemin özelliğidir.
1939 sonrasını Yeşilçam’ın başlangıcı olarak niteleyerek bu üretim tarzının egemen olduğu ve 1990’a kadar devam eden bir süreçten söz edilebilir.
1994 sonrasında başlayan dönem ise Yeni Türk Sineması olarak ele alınabilir” (2011: 29-30).

Türk Sinemasında tarihsel devirler üzerinden siyasi gelişmeleri referans alan Metin Erksan ise Türk sinemasının tarihi dönemlerinin tarihbiliminin bilimsel tarafıyla belirlenmesinin mümkün olabileceğinin üstünde durmuştur. Ve bu tarihi dönemleri:

“1.1895-1923 (29 Ekim 1923 Türkiye Cumhuriyeti Devleti Kuruldu).
2.1923-1932 (19.07.1932 “Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik” yürürlüğe girdi).

- 3.1932-1939 (14.07.1934 tarih ve 2559 sayılı "Polis ödev ve Yetkileri Yasası'nın 6. maddesine uyularak yapılan 09.07.1939 tarih ve 2/11551 sayılı "Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmelik" yürürlüğe girdi). (II. Dünya Savaşı başladı).
4. 1939-1945 (II. Dünya Savaşı bitti) (Çok partili dönem başladı).
5. 1945-1950 (14 Mayıs 1950 seçimleri)
6. 1950-1960 (27 Mayıs 1960)
7. 1960-1971 (12 Mart 1971)
8. 1971-1980 (12 Eylül 1980)
9. 1980-1986 (07 Şubat 1986- 3257 sayılı "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası" yürürlüğe girdi).
10. 1986-1994 (Süregiden dönem)" (Erksan, 1994).

şeklinde sıralamıştır. Sinemanın teorik manada kendine Türkiye akademisinde yer bulmaya başlamasıyla ve artan sinema yayınlarıyla beraber her geçen gün Türk sinemasına katkıda bulunan çalışmalar da artmaktadır. Dolayısıyla yukarıda daha çok kronolojik bir sıralaması sunulan Türk sinema tarihi ve dönemlendirmelerinin de alternatif bakışlarla gelişmeye ve dönüşmeye başladığı da son dönem çalışmaları üzerinden görülmektedir. İlgili bu çalışmanın amacı doğrultusunda sinema tarihyazımını ele alan çalışmaların tamamının burada ele alınması mümkün değildir. Dolayısıyla ilgili çalışmada Türk sineması dönemlerinin ele alındığı bölümlerde; Türk sineması dönemlendirmelerin genel anlamda temelinin dayandığı ve ilk defa bilimsel anlamda Türk Sineması dönemlendirmesini sunan Nijat Özön'e ait dönemlendirme esas alınarak bir değerlendirmeye gidilecektir. Söz konusu Nijat Özön'e ait dönemlendirmeye göre ise (1985: 137-138):

"İlk Dönem", 1914'ten 1923'e dek sürdürülmüştür.

"Tiyatrocular Dönemi", 1923'ten 1939'a dek uzanan on yedi yıl boyunca sürmüştür.

"Sinemacılar Dönemi" 1950'den 1970'e dek uzanan yirmi yıllık dönemi kapsamaktadır.

"Geçiş Dönemi" ise 1939'dan 1950'ye dek uzanan, "Tiyatrocular Dönemi" ile "Sinemacılar Dönemi" arasında bir çeşit köprü işlevi gören, bir ayağı tiyatro bir ayağı sinemada olan "ara kuşak" olarak sinemamızın on iki yılını kapsayan dönemdir.

"Genç/Yeni Sinema Dönemi" olarak adlandırılan 1970'den günümüze dek uzanan sinemanın son yılları ise adlandırılmıştır".

Türk sineması dönemlerinin sınırları çizilmiştir. Bu dönemlendirme sinema tarihi çalışmalarında genellikle benzer şekilde kullanılmıştır (Saydam,

2017: 114). Dönemlendirme açısından öncül kabul edilen Nijat Özen'in belirlediği dönemler üzerinden sürdürülecek olan bu çalışmanın amacı ise bir kronoloji oluşturmaktan ziyade bu dönemlendirmeler ayrılırken sınır ya da belirleyici neydi? Bu dönemler belirlenirken seyirci ne ölçüde belirleyiciydi? Bu çalışma açısından en önemlisi ise seyirci üzerinden kültür ya da gelenek bu dönemlerin neresindeydi? sorularına yanıt bulabilmektir.

1.1.1. İlk Dönem

Türk sinemasının ilk dönemi, 1914-1922 yılları arasını kapsayan dönem olarak kabul edilmiştir. Bu dönemlendirmenin başlangıç noktasını Özön, Fuat Uzkınay'ın "*Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*" adlı belge çalışması özelliği taşıyan, 1914 yılında çekildiği kabul edilen- tartışılmakla beraber- filmle belirlemiş ve Muhsin Ertuğrul ile kapatmıştır. İsimler üzerinden dönemlendirmesini şekillendiren Özön'ün sinemanın ilk yılları olarak kabul ettiği 1914- 1922 yılları arası, sinema adına pek çok ilkin Türk sinemasında denendiği dönemdir (1985: 337).

Teknik açıdan ilk denemelerin yapıldığı bu dönemi kapsayan yıllar, Türk toplumunun büyük değişimlerden geçtiği yıllardır. Birinci Dünya Savaşının başlangıcına işaret eden 1914 yılı ile başlatılan Türk sinemasının ilk dönemi, dönem hakkında pek çok detayı barındırmaktadır. Sinemanın ilk dönemini kapsayan söz konusu yılların gelişmelerine bakıldığında sinemanın ilk evresinde, toplumun büyük bir değişimin kıyısında olduğu görülmektedir. Özellikle dönemin siyasi atmosferi, bu dönem sinemasında oldukça hissedilmektedir. Birinci Dünya Savaşı ile başlayan askeri gelişmeler ile Cumhuriyetin ilanı kuşkusuz toplumu farklı bir evreye geçirirken; bu süreç içerisindeki sinema çalışmaları da daha çok askerî kurumlar eliyle sağlanmıştır. Ordunun bir kolu olan MOSD ile ilk sinema çalışmaları şekillendirilmiştir. Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve yaşanan rejim değişiklikleri içerisinde Türk sinemasının başlangıcı kabul edilen ilk filmin savaşıla ilişkili olması da dönem açısından çok olağandır. Türk sinemasının gelişimi daha ilk evresinden Türkiye

tarihiyle ilerlemiştir. Esen'e göre, ordunun elinde doğan Türk Sineması, ilk gelişim dönemini de yine ordunun elinde geçirmiştir. İlk Türk filmi olan "Ayastefonos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" adlı belge film, Birinci Dünya Savaşı'na aniden katılan Osmanlı İmparatorluğu'nun bu durumu halka benimsetebilmek ve savaşa hazırlamak için yaptığı propaganda çalışmalarının bir ürünüdür (2016: 17-18). Bu koşullar altında konulu filmlerin de ilk örneklerini veren Türk Sineması, bir toplumun var oluş mücadelesini farklı bir açıdan sergileyebilmektedir. Bir milleti bir arada tutan unsurlardan biri olan birlik olma hissinin dönem açısından belirleyici olduğu görülmektedir. Yaşanan zorlu ekonomik sıkıntılar, savaş psikolojisi ve pek çok alanda gerçekleştirilen yeniyeye adapte evresini hissedilen bir toplum, bu his vasıtasıyla yine de sinemaya alan açabilmiştir.

Sinemanın topluma dair bir ayna görevi taşıdığı ve sinemada bir topluma dair ideolojiden geleneğe pek çok unsuru görmenin mümkün olduğu bağlamından yola çıkıldığında; İlhan Başgöz'ün halkbiliminin beşinci işlevi olarak belirlediği protesto işlevi sinemanın daha ilk dönemlerinde görülebilmektedir:

Her toplumda ekonomik ve sosyal çıkarları çatışan, inanışları ve değerleri ters düşen insanlar ve sınıflar vardır. Folklor sadece düzeni ve dirliği sürdürmek eğiliminde olanlara destek veriyor olamaz. Folklorun önemli bir işlevi daha var: beşinci işlev olarak folklor; çatışmaları büyütme, başkaldırmalara destek olmak, kurulu düzene ve değerlere direnmeleri arkalamak, onları yıkmaya kalkışanlara güç vermek gibi bir işlev de görüyor (Başgöz, 1996: 2).

Başgöz tarafından folklorun beşinci işlevi olarak belirtilen protesto işlevi, folklorun önemli bir unsuru olan sinema ekseninden de irdelenebilir. Bu dönem çekilen "Mürebbiye" adlı film üzerinden bu durum çok daha kolay gözlenebilir. Gaziler derneğine bağlı bir birim olarak kurulan Malûl Gaziler Sineması'nda Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1899'da İkdâm gazetesinde tefrika edilen "Mürebbiye" adlı romanının sinemaya uyarlanmasına karar verilerek çekimlerine başlanan filmin 1920'deki genel gösteriminin ardından iki yıl boyunca birçok sinemada gösterimi sağlanmıştır (Özuyar, 2017: 321-22). İlgili film, konusu itibarıyla, işgalci güçler açısından tehdit olarak algılanıp sansüre uğramış bir

filmdir. Ve bu film, Türk sinemasının ilk sansüre uğrayan filmi olarak da sinema tarihine geçmiştir. İşgal kuvvetlerince yasaklanan bu filmi Özön, “işgale sessiz karşı koyma” olarak nitelendirmektedir (1962: 48). Bu film halkbilimi ekseninden değerlendirildiğinde ise ülkenin içinde bulunduğu zor koşullardan ötürü toplum tarafından işgale karşı sinema anlatısı üzerinden bir çeşit direniş sağlanmıştır.

Toplumsal açıdan ele aldığımız Türk sinemasının “İlk Dönem”ini folklorun diğer işlevleri ile de ilişkilendirmek mümkün olabilir. Halkbilimini kapsayan ürünlerin işlevleri hakkında sunulan görüşlerden R. Bascom’un (2010) sunduğu dört temel işlev: *hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi; değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme işlevi; eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktarılarak eğitilmesi işlevi ve kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevi* halkbilimi disiplini içerisinde önemli bir konuma sahiptir. Bu işlevler, Türk sinemasının ilk dönemi bağlamında değerlendirildiğinde ise sinemanın dönemin psikolojik ağırlığı karşısında gerginlikleri giderici bir işleve sahip olduğu görülmektedir. *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* adlı çalışmada da savaş ortamının yarattığı psikolojik atmosferin ağırlığıyla mücadele etmek için böyle bir ortamda konulu film çekme amacının güdülmüş olabileceği belirtilmektedir (Esen, 2016: 18).

1.1.2. Tiyatrocular Dönemi

1923’ten 1939’a dek uzanan on yedi yılı “Tiyatrocular Dönemi” olarak adlandıran Özön’e göre, Tiyatrocular Dönemi, Muhsin Ertuğrul’un etkisinin buna koşut tiyatrocular etkisinin Türk sinemasına hâkim olduğu dönemdir (1985: 348). “İlk Dönem”de olduğu gibi bu dönemelemlenmenin belirlenmesine de bir isim üzerinden gidilmiştir.

Aynı şekilde bu dönemi kapsayan yıllar, Türk sinemasının “İlk Dönem”i gibi Türkiye tarihinden bağımsız değildir. Bu yıllar içerisinde de ülkede pek çok değişim gözlenebilmektedir. Bu dönem içerisinde yaşanan tarihi hadiseler, ülke açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu dönemin en önemli hadisesi ise kuşkusuz Kurtuluş Savaşı’nın zaferle sonuçlanması ve Cumhuriyet’in ilan

edilmesidir. Yeni bir rejim beraberinde her alanda yeniliği de sağlamıştır. Cumhuriyet ve Cumhuriyet'in getirdikleriyle farklı alanlarda farklı devrimler gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte, Batılılaşma yolunda, ülkedeki kültür sanat kurumları da desteklenmiştir. Fakat Atatürk'ün önemini belirtmesine rağmen sinema bu destekten doğrudan faydalanamamış bir kurumdur. Şener, Atatürk'ün sinemaya verdiği önemi şöyle ifade ettiğini aktarmaktadır:

Sinema öyle bir keşiftir ki bir gün gelecek, barutun, elektriğin ve kıtaların keşfinden çok dünya medeniyetlerinin veçhesini değiştireceği görülecektir. Sinema, dünyanın en uzak köşelerinde oturan insanların birbirlerini sevmelerini, tanımalarını temin edecektir. Sinema insanlar arasındaki görüş, düşünüş farklarını silecek, insanlık idealinin tahakkukuna en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu ehemmiyeti vermeliyiz (1970:3).

Atatürk'ün bu ifadelerinin aksine ilerleyen süreçlerde de devletin sinemayla ilişkisi -yapılan kontrollerle- sadece denetleme boyutuyla öne çıkmıştır. Türk Sinemasını Türkiye Cumhuriyeti ile başlatan Engin Ayça da Atatürk'ün sinemanın önemine değindiğini; fakat buna rağmen Cumhuriyetin sonraki dönemlerinde sinemaya gereken önemin verilmediğini, sinemanın Şehir Tiyatrolarının tekelinde kaldığını ve buna bağlı olarak dolaylı yoldan da olsa devletin himayesine girerek devletleştirildiğini (2016: 166) belirtmektedir. Ayça'nın ve pek çok sinema tarihçisinin üzerinde durduğu bir isim olan Muhsin Ertuğrul ise dönemin sineması üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. O dönem için Muhsin Ertuğrul ve Şehir tiyatroları ile özdeşleşen sinema, şehirli yapısıyla paralel bir noktadan özellikle İstanbul'da faaliyet göstermekteydi. Nispeten her geçen gün sinema salonları da artmaktaydı. Abisel bu durumu şu şekilde özetlemektedir:

...özellikle İstanbul -ki zaten bu dönemin sinema salonlarının ve seyircilerin büyük bölümü başta İstanbul olmak üzere birkaç büyük kente toplanmıştı- ...1929-1933 yıllarında İstanbul' da otuz beş, 1935-1949 döneminde ise kırk sinema vardı (2005: 9-10).

Bu verilerden yola çıkıldığında, dönem sinemacıları için kentli nüfusa ulaşmak yeterli görülmüştür. Inceoğlu'na göre, bir yerin nüfusunun büyüklüğü veya modern oluşu, o yerin sinemasının bir iş alanı olarak kazanmasına bağlanmıştır (2008: 82). Türk sinemasındaki oluşumlara bakıldığı zaman ise sinemanın

ülkedeki ilk dönemlerinde modernleşme adına kültürel anlamda pek çok değişime gidildiği de görülmektedir. Fakat sağlanan yeniliklerin ne denli halka ulaştığı ya da halk tarafından içselleştirildiği tartışılmaktadır. Yapılan kültürel yeniliklerin daha çok kentli nüfusa hitap ettiği düşünüldüğünde; modernleşmenin ne olduğunu kırsal kesimde yaşayan birinin tam olarak anlaması için kentli nüfusa yakın olması gerekliydi. Bu da yaşanan iç göçlerle kısmen sağlanabildi; iç göçler beraberinde başka problemler yarattığı için modernleşmeyi bir kesimin içselleştirmesi şehirlerde de pek mümkün olamadı. Göçün kırsal kesim üzerinde yarattığı ikilemi daha iyi görmek adına; Lütfi Ö. Akad'ın "*Anneler ve Kızları*" adlı film karesinde yer alan karakterlerinden birine söylediği şu sözler yol gösterici olabilir: *Köyden getir İstanbul'un ortasına bırak, ne şehirli et ne köylü, ne paralı ol ne parasız, ne okumuş ol ne cahil, ne uşak ol ne bey?*" (Akad, 1971). Özetle dönemin yöneticileri tarafından yenilikler, büyük kitlelere tam anlamıyla ulaşamamıştır. Bu durum da toplum içinde büyük bir ikili kültürün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Farklılaşan bu kültürel yapılanmayı ve bu farklılığın yol açacağı siyasi durumları belirten Ahmad'a (1995: 133) göre, Batı kültürünün sadece belli bir kesime ulaşmasıyla ülkedeki yönetilen ve yöneten ayrımı daha da belirginleşmiştir. Bu durum ise halkı anladığını söyleyen seçkinlerin ya da yöneticilerin halka hiçbir şekilde ulaşamamasına sebep olmuştur. Toplum içindeki bu yabancılaşma gün geçtikçe artmıştır. 1930'ların sonlarına doğru bu durum artık halkına yabancı bir bürokrasinin şekillenmesine sebep olurken toplum, "yerli" ve "Batılılaşmış" olmak üzere iki kültür üstünden ayrılmıştır. Nitekim bu durum ilerleyen süreçte muhalefetin halkın desteğini almasına sebep olmuş ve "İslami uyanış" artık kitleler arasında hissedilmiştir.

Dönemin koşulları ve devlet halk ilişkisi düşünüldüğünde kent dışındaki halka sinema bağlamında da pek ulaşamadığı görülmektedir. Sinema ise bu atmosferde, kitleler için henüz keşfedilmeyi bekleyen yeni bir eğlence aracı gibi gözükmemektedir. Dönemin izlenen film içeriği ve sinema gösteriminin yapıldığı salonlara bakıldığında ise kentli bir seyirci ve Avrupa içerikli filmlerin ön planda olduğu ve bu noktadan büyük kitlelerin seyirci olarak sinemanın gidişatındaki etkisinin sinemacılar tarafından önemsenmediği de bu dönem için söylenebilir.

Bu dönem sinemasının üretiminde seyirci unsurunun herhangi bir yönlendiriciliğinin söz konusu olmamasının yanında; sinema, bu dönem, tek bir kişi ve kurumun yönlendirmesiyle faaliyet göstermektedir. Bu tekel, o dönemin politika anlayışıyla da örtüşmektedir, dönemin sinema atmosferini Ayça şu şekilde özetlemiştir:

Sinema seyirci için yeni bir eğlenceliktir; Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş ve yapılanma dönemidir; Sinema büyük kentlerde, sınırlı bir çerçeve içinde yaygındır; İstanbul Şehir Tiyatrolarına bağlıdır ve Muhsin Ertuğrul tekeli altındadır (2016: 182).

O halde dönemin sinema adına yönlendirici faktörü, dönem için sembol özellik taşıyan Muhsin Ertuğrul çerçevesinden de ele alınabilir. Dönem adına bu denli önemli bir yere sahip olan Muhsin Ertuğrul, her ne kadar bazı sinemacılar tarafından eleştirilse de bu dönem için pek çok ilki de sinemada gerçekleştiren bir isimdir. "Tiyatrocular Dönemi", "İlk Dönem" deneme çalışmalarından sonra sinema adına öncü yeniliklerin de gerçekleştirildiği bir dönemdir. Fakat Darübedayi'nin başında da bulunan Ertuğrul tarafından öncelik her zaman tiyatro olmuş ve sinema bir sanat olarak görülmemiştir. Öyle ki Ertuğrul'un (1919), *Hiç şüphesiz ki resimle mukayese ederek fotoğraf ne derece eser-i sanat addolunursa sinema da ondan öteye hiçbir surette geçemeyecektir* şeklindeki ifadeleri, Ertuğrul'un sinemaya ve tiyatroya karşı bakışını gösteren çok net ifadeleridir. Sinema üzerinde dönem boyunca etkisi süren Ertuğrul'un bu tavrı, 'tek adam' hâkimiyeti ve tiyatroyu sinemanın önüne bir engel olarak koyması ise sinema yazarları tarafından oldukça sert eleştirilmiştir. Bunlar dışında, Ertuğrul'a yönelik eleştirilerden bir diğeri ise Batı ile kurduğu ilişki üzerinedir. Bu durum, And'ın şu ifadelerinde yer almaktadır:

Muhsin Ertuğrul'un ve ona inananların en büyük yanılgısı onun bu çalışmayı tek başına yürütmek istemesinden, kimsenin düşüncesine değer vermemesinden kaynaklanmıştı. Muhsin Ertuğrul yönetmen ve tiyatro adamı olarak aktarmacı, devşirmecidir. Sürekli Batı tiyatrosuna öykünür ve orada gördüklerini sıcağı sıcağına Türkiye'ye aktarmak ister, ama Türkiye'nin geleneksel tiyatrosunu, ayrıca Tanzimat'la başlayan Batı tiyatrosunun sağlam bir taban oluşturduğunu unutarak, sanki her şeyi kendisi başlatmış gibi davranır. Türkiye için bir bileşim, ulusallık yönünde özgün bir çabası görülmemiştir (2022: 159).

Ertuğrul'un eleştirilen tiyatromsu sinema anlayışının, temellerinin Batıya dayandığını belirten bir diğer isim olan G. Scognamillo ise bu durumu şöyle eleştirmiştir:

Muhsin Ertuğrul'un, ilk filmlerinde yerli kaynakları kullanırken; 1922'den 1953'e kadar yaptığı otuz filmin en az sekizinin kesinlikle yabancı kaynaklardan alınma olduğu görülür. ...Vodvil malzemesini Fransa'dan alan Ertuğrul, Almanya'dan da operet, melodram ve macera filmi örneklerini almıştır. Muhsin Ertuğrul bugüne kadar tiyatroculuğu yüzünden eleştirildi ve suçlandı, oysa en önemli eksikliği, sinematografik yaklaşımı açısından aşırı şekilde Batı'ya dönük olması, Batı kalıplarına bağlılık göstermesi ve sonrasında salgın haline gelecek olan uyarılma yöntemini Türk sinemasına aşılmasıdır (2010: 42).

Ertuğrul'un 1922'den 1953'e kadar çevirdiği filmlerde tiyatronun etkisinin ön planda olduğu ve dönemin atmosferi içinde Batılılaşma ve modernleşme yolunda ilerlerken dönemin 'tek adam'ı olarak ve 'tiyatromsu' filmleriyle eleştirildiği görülse de tüm bunlara rağmen Türk sinemasına sağladığı katkı da göz ardı edilemez. Nitekim Ertuğrul'un dönemin pek çok öncü sinema çalışmasında imzası bulunmaktadır. Öyle ki filmlerinde dönemin sinema ilklerinin pek çoğunu görmek de mümkündür. Tiyatrocular Dönemi'ni önemli kılan durumu yaşanan 'ilk'lere bağlayan Esen (2016: 31), Tiyatrocular Dönemi'nde yaşanan ilkleri, Türkiye Cumhuriyeti'nin topluma yaşattığı ilklere benzetmektedir.

-İlk Müslüman kadın oyuncular; ilk sesli Türk filmi; Kurtuluş Savaşı konulu filmde belgesel görüntülerin film içinde kullanılması; star olgusunun ortaya çıkışı; ilk renkli film denemesi²...-

1.1.3. Geçiş Dönemi

"Tiyatrocular Dönemi" ile "Sinemacılar Dönemi" arasında bir çeşit köprü işlevi gören, bir ayağı tiyatro bir ayağı sinemada olan "ara kuşak" olarak Türk sinemasının on iki yılını kapsayan dönem (1939-1950) ise Özön tarafından "Geçiş Dönemi" olarak adlandırılmıştır (1985: 351). Türk sineması açısından

² Dönemin sinemasal 'ilk'leri için daha detaylı bilgi, bkz: (Onaran, 1981).

önemli bir evreyi temsil eden bu dönem Türk sinemasının tiyatrocuların etkisinden sıyrılıp farklı bir yapıya dönüşmesinin ilk sinyallerinin verildiği bir dönemdir. Ertuğrul'un 'tek adam' olarak kabul edildiği Tiyatrocular döneminden farklı olarak yeni yönetmenler sahneye çıkararak Türk sinemasında yeni sesler duyulmuştur. Özön'ün belirttiği üzere bir ayağı tiyatrodaki olan dönem sineması Ertuğrul'un üslubunun etkilerini de sürdürmeye devam etmiştir. Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kâmil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon, Orhon Murat Arıburnu, Ferdi Tayfur, Talat Arteme gibi isimler bu dönem Türk sinemasına katkıda bulunan isimlerdir. Bu isimler, sinemada var olmaya çalışan tiyatro kökenli ya da sinemayı Avrupa'dan öğrenmiş yönetmenlerden oluşmaktadır (Onaran, 1994: 40). Türk sinema tarihinde bir dönüm noktası olarak geçen bu dönemin önemi ise Muhsin Ertuğrul'dan ve onun sinema anlayışından daha farklı yol çizen isimlerin ortaya çıkmasıyla Türk sinemasında farklı bir evrenin başlamasında yatmaktadır. Teksoy'a göre 1939'da Faruk Kenç'in yönetmenliğinde çekilen filmler, Türk sinema tarihinde tiyatro kökenli olmayan bir yönetmenin filmlerinin gösterime girmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Ayrıca Teksoy, Faruk Kenç'in *Taş Parçası*, *Yılmaz Ali* ve *Kıvırcık Paşa* adlı filmleri çekmesini sinemamızda bir dönüm noktası olarak değerlendirmektedir (2005: 477-478). Farklı isimlerin kendisini hissettirmesiyle eski anlayış, değişim yoluna girmiştir. Fakat her ne kadar Muhsin Ertuğrul'dan farklı yol deneyen yönetmenler olsa da bu dönemde de Ertuğrul'un etkisi yer yer varlığını hissettirmeye devam etmiştir. Esen, Ertuğrul'un 'tek adamlığı'nın ve onunla özdeşleşen 'tiyatromsu' film anlayışının kırılmasının yanı sıra Ertuğrul'un etkisinin sürdüğünü fakat egemenliğinin son bularak yeni yönetmenlerin sinemasal anlatıma katkı sağlayarak bir sonraki dönem sinemasının temellerini attıklarını ve yeni dönem filmlerinin anlatım dilinin kurgu ile kamera hareket ve açılarına dayalı, sinemasal anlatıma dönüştüğünü (2016: 45) belirterek yaşanan bu gelişmelerin dönem sinemasına katkılarının önemine değinmiştir. Yeni yönetmelerin ve yeni bir sinema anlayışının yanında bu dönemde yeni yapımevleri de kurulmuştur. Özen, 1938'e kadar Türkiye'de sadece İpek Film'in olduğunu; fakat 1939-1945 yılları arasında bu sayının birden dörde; 1945-1950 yılları arasında ise bu sayının dörtten on

dörde kadar çıktığını belirterek (1985: 26) yapımevlerinin her geçen yıl artan sayısına işaret etmiştir.

Dönemin tarihsel çizgisine bakıldığında ise tüm dünyada İkinci Dünya Savaşı'nın yansımaları hissedilmekteydi. Ayrıca bu dönemi kapsayan yıllar içinde Türk Cumhuriyetinin kurucusu Atatürk'ün ölümü ve tek partili dönemden çok partili döneme geçiş evresinin yaşandığı da Türk siyasi tarihinde görülmektedir. İçinde var olduğu toplumun tarihinden bağımsız düşünülemeyen sinema da yaşanan tüm bu hadiselerden doğrudan ya da dolaylı olarak etkilenmiştir. Bu etkiye kısaca değinmek gerekirse öncelikle; tüm dünyayı etkisi altına alan ve 1939 yılında başlayan II. Dünya Savaşı'na Türkiye katılmamıştır; fakat ekonomik anlamda Türkiye'de zor bir döneme girmiştir. İsmet İnönü'nün Cumhurbaşkanı olduğu bu dönemde koşullar sebebiyle bir takım önlemlere gidilmiştir. Bunlardan biri de Türk sinemasını olumsuz manada etkileyen "*Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname*' (19 Temmuz 1939) adlı sansür tüzüğüdür. Bu tüzüğün kararları doğrultusunda sinemacılar, daha kontrollü davranmış ve bu durum da sinemanın önünde bir engel oluşturmuştur. 1939 yılında bir de sinemada sansür yasasının yürürlüğe girmesiyle "Geçiş Dönemi" sinemacıları ortaya ciddi ürünler koyamamışlardır. Sansürün yarattığı verimsizlik ise şu ifadelerle belirtilmiştir:

Savaşın koşulları ile tiyatrocuların ağırlığını omuzlarında taşıyan Geçiş Dönemi sinemacılarının karşısına bir de sansür engeli çıkmıştı. Savaş ihtimalinin belirmesiyle birlikte yavaş yavaş alınan sıkı tedbirler arasında en ağırlarından biri, Mussolini İtalya'sında uygulanan sinema sansürünün yurdumuzda da uygulanmaya başlaması olmuştu. Daha kötüsü, 1939'da konan bu sansür, yurdumuzdaki bütün iktidar ve rejim değişikliklerine, tek partili yaşayıştan çok partili yaşayışa geçişe rağmen bugüne kadar önemli hiçbir maddesi bile değişmeksizin uygulanmaktadır. Bütün bunlardan dolayı, Geçiş Dönemi sinemacıları ortaya önemli bir şey koyamadılar (Özön,1968: 22).

Ayrıca 1939 yılında başlayan II. Dünya Savaşı ile Avrupa üzerinden yapılan film ithalatının engellenmesi, Amerikan filmlerinin Avrupa yerine Mısır üzerinden Türkiye' ye getirilmesine sebep olmuştur. Amerikan filmlerinin yanında ülkeye giren Mısır filmleri ise Türk sinemasını derinden etkileyen bir dönemece sokmuştur. Bu durumun sebebi araştırmacılarca ortaya konmuştur.

Türkiye’de gösterimi yapılacak olan Amerikan filmlerinin, savaşın kapattığı Avrupa yoluna alternatif olarak Mısır yolunu kullanması, yanı sıra gelen Mısır filmlerinin etkisini de taşımıştır sinemamıza. Mısır sinemasının melodramatik şarkılı filmleri Türk halkı tarafından sevilince, Türk sineması da şarkılı melodramlara yönelmiştir. Diyebiliriz ki Yeşilçam melodramlarının kökleri bu yıllara dayanmaktadır (Esen, 2016: 45).

Savaşın yol açtığı bu durum dışında sinemanın yeni dönemini şekillendirecek bir diğer etken ise dublaj yöntemidir. Dönemin teknik yetersizliklerinden dolayı başvurulan bu yöntem, film sayısını arttırırken Türk sinemasının özensiz bir hal almasına yol açmıştır. Sesli film çekmenin zorlukları sebebiyle Faruk Kenç, filmlerinde yeni bir yöntem denemiştir. Film, önce sessiz çekilmiş; sonra ise filmin seslendirmesi yapılmıştır. Dönemin koşullarının yetersizliğinin sebep olduğu bu tekniği ilk olarak “*Dertli Pınar*” (1943) filmini çekebilmek için deneyen yönetmenin sinemamızda açtığı bu yeni yol, sonrasında, pek çok yönetmen tarafından tercih edilen bir yönetime dönüşmüştür. Diğer sinemacılar için bu yolun cazipliği, yöntemin ekonomik oluşuyla ilişkiliydi ve bu sayede film sayısı da yıllar geçtikçe sürekli artış gösterdi (Onaran, 1994: 82).

Netice itibariyle, Mısır filmleri ve dublaj, dönemin sinemasını ve ileride “Yeşilçam Sineması” olarak adlandırılacak dönemi anlamak açısından çok önemli iki hadiseyi oluşturmaktadır. Geçiş Dönemi’nden sonra Türk sinemasının Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılacak döneminin temellerini esas olarak bu iki durumla ilişkilendirmek mümkündür. Özellikle Mısır filmlerinin etkisinin bu dönem açısından çok önemli bir konumu bulunmaktadır. Ülkede ağırlığı hissedilen Mısır filmleri, melodram türünün sinemamızda şekillenmesine yol açmıştır. Teknik yetersizliklerle başlanan dublaj yöntemi ile gerçekleştirilen uyarlamalar da Türk sinemasında farklı bir boyuta ulaşmıştır. Yapılan uyarlamalar Türkçeleştirilirken Türk kültüründen beslenmiş ve yerleştirilmiştir. 1940’larda başlayan bu dönüştürme işlevi, 50’li yıllarda zirveye ulaşmıştır. Bu nedenle bu dönem, kendinden sonra gelen sinemacılar döneminin de temellerini atmıştır. Dolayısıyla bu dönem, Ertuğrul’un etkisi yanında Mısır filmleri ile dublaj etkisini de barındırmaktadır. Ayça ise bu durumu şu şekilde özetlemektedir:

...40'lar bir "Geçiş Dönemi"dir, bir "Ön-Yeşilçam sineması" dönemidir. Tiyatrocu insanlardan, sinemacı insanlara bir geçiş olmanın yanı sıra, asıl Tiyatrocular Döneminin anlayışından Yeşilçam Sineması anlayışına bir geçiş dönemidir. İki gelişme oldukça belirleyicidir: 1) Amerikan ve Mısır melodramlarının artması ve etkileri; 2) Dublaj, yani yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesi olayı (2016: 168) .

Son olarak DP'nin iktidara gelerek çok partili hayata geçilmesi ise dönemin son tarihi hadisesidir. CHP iktidarından DP iktidarına geçilerek Türkiye Cumhuriyeti'nde farklı bir yola girilmiştir. İktidarın değişmesi yaşamın her alanını etkilemiştir. Sinema da bu ortamın siyasi atmosferinden bir şekilde nasibini almıştır. Bu dönem gerçekleşen tüm değişimler gibi bu değişim de "Sinemacılar Dönemi" ni de şekillendirecek etkiye sahip olacağı için bu etkilere sinemacılar döneminde değinilecektir.

1.1.4. Sinemacılar Dönemi

Türk sinemasında 1950'li yıllarla başlatılan bu dönem, Özön' e göre (1985: 137-138), 1950 ile 1970 arasını kapsayan bir dönemi temsil etmektedir. Türk sineması kronolojisinde, "Tiyatrocular Dönemi" ile "Geçiş Dönemi" nden sonra gelen "Sinemacılar Dönemi" büyük öneme sahip bir aralığı temsil etmektedir. Yeni yönetmenlerle sinema dili farklı bir yönde geliştirilerek yerli sinemaya yeni bir kimlik kazandırılmıştır. Artık kendine özgü bir kişilik oluşturan Türk sineması, bu yerli kişiliğini özellikle seyircinin ve ekonomik kaygılardan dolayı seyircinin isteklerini ön planda tutan yapımcıların talepleriyle şekillenmeye başlamıştır. "Tiyatrocular Dönemi"ne hâkim olan yönetmen anlayışı, bu dönemde farklı bir seyirde ilerlemiştir.

Özön'ün Akad'la başlattığı bu dönemde pek çok farklı yönetmen de yerini almaktaydı. Fakat Özön'e göre, bu yönetmenlerin başında Akad bulunmaktadır (1985: 356). "*Vurun Kahpeye*" (1948) filmi ile yönetmenliğe adım atan Akad, Halide Edip Adıvar'ın tefrika olarak yayımlanan romanını filme uyarlamıştır. Bu film, sinema dili açısından yeniliğin habercisi özelliği taşımaktadır. Bu film dışında "*Vurun Kahpeye*", "*Yüzbaşı Tahsin*", "*Vatan İçin*" (1950-1951), "Efelerin Efesi" adlı filmler de bu dönem için başarılı kabul edilen filmler olarak

değerlendirilmektedir. Bu filmler aracılığıyla yeni yönetmenlerin tiyatronun etkisinden çıkarak sinemayı sokağa taşıdıkları görülmektedir (Özgüç, 1993: 21). Ticari yönü ağır basan bir anlayışın hüküm sürdüğü bu dönem, yerli sinema açısından yeni bir evredir. Yeni yönetmenlerin 40'lı yılları kapsayan "Geçiş Dönemi"nde, sinema tarihindeki yerlerini almalarıyla farklı deneylerin yapıldığı bir evreye giren Türk sinemasında; 50'li yıllar yani "Sinemacılar Dönemi"nde, Muhsin Ertuğrul'un etkisinden çıkılarak önemli değişimlerin yaşandığı bambaşka bir evreye girilmiştir. 40'lı yıllarda yaşanan pek çok gelişme ve "Sinemacılar Dönemi"nde atılan yeni adımlarla yerli sinemanın gelişimi sürdürülerek film üretimi artmıştır. Bu yıllarda gerçekleşen sinema anlayışının değişim temellerinin 40'larda atıldığı görülmektedir. Yukarıda da belirtildiği üzere Ayça, Sinemacılar Dönemi'nin temellerini 40'lara yani "Geçiş Dönemi" ne dayandırmaktadır. "Geçiş Dönemi" için uygun bulunan "Ön-Yeşilçam" nitelemesi Yeşilçam'ın habercisi niteliği de taşımaktadır. Türk sinemasıyla adeta özdeşleşen "Yeşilçam Sineması", "Sinemacılar Dönemi"nde şekillenmeye başlamış ve Yeşilçam'ın temelleri 40'lı yıllarda atılan adımlarla atbaşı ilerlemiştir.

Öncelikle "Yeşilçam" için bir tanımlamaya gitmek gerekirse bu konuda sinemamızın bilimsel anlamda ilk kronolojisini sunan Özön, Beyoğlu'nda yer alan film üreticilerinin bulunduğu sokaktan adını alan Yeşilçam'ın mecazen yerli sinemaya ve Türk sinemasına işaret eden ve bu kavramın bir sektör veya sokağın üstüne çıkarak yeni anlamlar yüklendiğini belirtmektedir (Özön, 1981).

Bu dönem sinemasının şekillenmesinde rol alan ve ele alınması gereken hadiselerden biri ise dönemin siyasi ve toplumsal koşullarından kaynaklı ülkeye kırklı yıllarda girmeye başlayan Mısır filmlerinin etkisidir. Türk sinemasının yerel dilinin şekillenmesinde bu filmlerin önemli bir etkisi olmuştur. Bu nedenle Yeşilçam sinemasını yani 50'li yılların sinemasını anlamak için 40'lı yıllarda yaşanan bu gelişmelerin irdelenmesi gerekmektedir.

Yeşilçam olarak adlandırılan sinemanın ilgili bu çalışma açısından önemi ise seyirci ile kurduğu ilişki üzerindedir. Bu dönem çekilen filmlerin seyirciyle

kurduğu ilişki o dönemin kültürel kimliğine dair pek çok detayı barındırmaktadır. “Yeşilçam Sineması” bilindiği üzere geniş yığınları hedefleyen bir sektördür. Bu nedenle dönemin ekonomik koşulları gereği film çekmek isteyen yapımcılar, yönetmenler ve film sektöründe rol alan diğer iş kolları, seyirciyi düşünerek hareket etmek durumunda kalmıştır. Bu durum ise seyircinin istekleri ve beğenilerini ön plana çıkarmıştır. Bu durum da yerli sinemanın yeni kimliğinin popülist bir yaklaşımla geniş halk kitlelerini hedef alarak biçimlenmesine yol açmış ve sinemacıları halkın istekleri ve beğenilerine doğal olarak kültürüne bakmaya yönlendirmiştir. Bu bağlamdan bakıldığında sinemanın hâkimiyetinden önce uzun yıllar halkı eğlendiren ve halkın alışmış olduğu sözlü kültür ürünleri ile Türk halkının geleneksel yapısı; yerli kültürün sinemaya yansıyan en önemli kolunu oluşturmuştur.

Aynı sebeple yapılan uyarlamalarda da seyircinin beklentilerini göz önünde bulundurmak kaçınılmaz olmuştur. Uyarlamalar esnasında uygulanan dublaj çalışmaları ise Yeşilçam sinemasında önemli belirleyici olmuştur. Dublaj çalışmalarının önemine değinen Ayça, 40’lı yılları, tiyatrocuların sinemacılara “geçiş” dönemi olarak tanımlamasının yanında dublaj yoluyla yerliye yani Yeşilçam’a “geçiş” dönemi olarak da tanımlamaktadır:

... Yeşilçam Sineması her bakımından Türk toplumunun bir sinemasıdır, onun kültürel kimliğini taşır. İşte bu dönüştürme olayının ilk uygulamalarını 1940’lı yıllarda dublaj yoluyla Türkçeleştirme (Türkçe seslendirme) sırasında görmekteyiz. Dublaj olayı kimi yabancı filmlerde Türkçeleştirmenin önüne geçmiş, bu filmleri yerlileştirme işlemine dönüşmüştür (2016: 168).

Temelleri 40’larda atılan dublaj çalışmaları, yerlileştirme yoluyla sinemanın dilini de şekillendirmiştir. Bu nedenle “Yeşilçam Sineması” nın dilini anlamak, dönemin toplumu hakkında fikir sahibi olmayı mümkün kılmaktadır. Türk toplumunun kültürel izlerini içinde barındıran “Yeşilçam Sineması”, Türkçe seslendirme tekniğini kullanarak dille birlikte kültürel özellikleri de Türk kültürüne göre uyarlamış ve ortaya taklitten öte özgün bir yapı çıkarmıştır. Sonuç itibariyle farklı ülkelerin sinemalarından Türk sinemasına uyarlanan filmler, Türk kültüründen beslenerek şekillendirilmiştir. Ayrıca dublaj yöntemiyle uyarlama

olan bu filmlerin dilleri de “yerlileştirilmiş”tir. Seyircinin isteklerine göre şekillendirilen bu yerli dil ise toplumun kültüründen beslenmiştir. Toplumun dil dışında şekillenen bir de seyir zevki bulunmaktadır ve sinemacılar bu durumu da dikkate almışlardır. Halit Refiğ’e (1965:9) göre, bu zevk, yabancı sinema ile geleneksel Türk tiyatrosunun tuhaf bir karışımından oluşmuştur. Türk ise bu karışımın popüler olan yabancı ve yerli kültürün bir aradaliğından kaynaklandığını belirtmiştir. Yerel kültürü oluşturan birleşenlerin ise gelenekten beslendiğini ifade etmiştir:

Popüler yerli kültürün içinde geleneksel temaşa sanatları, Hacivat-Karagöz, Ortaoyunu gibi unsurlar ve masallar kadar Esat Mahmut, Kerime Nadir gibi yazarların temsilcisi olduğu popüler yerli romanlar da yer almakta ayrıca Türk halkının doğu toplumlarına özgü özellikleri de seyirci eğilimlerinde kendini göstermektedir (2004: 105).

Toplumun yerel unsurlarını gözlemek de 50’ler döneminin seyirci profiline bakmayı gerekli kılmaktadır. 1950’lerin sosyo-ekonomik gelişmelerinden biri olan iç göç ile şehirlerdeki nüfusun yapısının değişmesinin yanında kırsala ulaşan sinema salonları da hedef kitleyi oluşturan seyircinin yapısında değişikliklere yol açmıştır. Ve buna bağlı olarak sinemanın içeriği ile dili de dönüşmüştür. Geniş kitlelere seslenmek isteyen sinema üreticileri de kırsal kesimin nüfus yoğunluğunu düşünerek kırsal kesimin beğenilerine yönelmiştir. Gelenekle güçlü bağ kuran kırsal kesim için daha önce hali hazırda var olan eğlence türlerine yönelinmiştir. Buna bağlı olarak dönemin sinema üreticileri, popüler kültürün geleneksel eğlence araçlarından da faydalanmışlardır. Bu durumu dönemin pek çok filminde imzası olana senaryo yazarı Bülent Oran’ın filmlerine ve düşünce yapısına bakarak görmek de mümkündür. Dönem sinemasının üretim noktasında aranan isimlerinden biri Bülent Oran, pek çok yerli ve yabancı kaynaktan beslenerek sinema dilini oluşturmuştur. Oran, Türk halkının perdede ne görmek istediğini çok iyi bildiği için adaptasyon filmlerini de çok iyi “yerlileştiren” bir isim olarak dönem sinemasında öne çıkmıştır. Seyirci için onlardan olanı ve onların konuştuğu dili kullanan karakterleri görmek oldukça mühim bir kıstastı. Bunu bilen film üreticileri de bu durumu göz önünde bulundurarak üretimi sağlamışlardır. Adaptasyon işinde ise ele alınan yabancı

filmler, telif sorunu olmaması ve seyircinin bildiği yerden gelmesi nedeniyle tercih edilmiş; bu noktada da Türk seyircisini çok iyi tanıyan Oran kilit isim olmuştur. Türk halkına ters düşmeyen, halkın hassasiyetlerine değer veren Oran'ı Oran yapan da halktan tipler ve halka yakın tiplerle yabancı konuların tanınmayacak şekilde yerleştirilmesi olmuştur (Türk, 2004: 195) Oran, bu yerleştirmeyi var olduğu yerin kültürel kimliğinden beslenerek şekillendirmiştir. Özellikle geleneksel sözlü kültür unsurlarından oldukça faydalanan Oran, "Türk seyircisinin filmi kulağıyla izlediğini"nin de ayrıca üzerinde durmuştur. Bu durum da sözlü kültür kodlarını taşıyan seyirci açısından diyalogların ne denli önemli olduğuna işaret etmektedir. Bu açıdan bakıldığında sözlü kültür aşamasından görsel kültür aşamasına geçişte yer alan filmlerde diyalogların ağırlıkta olması kaçınılmaz bir durumdur. Oran, sözlü kültür unsurlarını Türk seyircisinin sinemada görmek istediğini ve bu unsurların Türk seyircisinin "kanına işlemiş bir alışkanlık" olduğunu özellikle vurgulamıştır Kirel (2005:176-77) de Oran'ın bu kanısını, gişe yapmış filmlere yansıyan Karagöz, Nasrettin Hoca, Keloğlan ve Köroğlu'nun örtük izleri üzerinden desteklemektedir. Oran da bu yerleştirmeyi sağlarken seyircinin kültürel genlerinde yer alan geleneksel olandan beslendiğini açıkça belirttiği şu karşılaştırmayla sunmuştur: Türk filmlerinin temelinde Keloğlan motifi yatmaktadır. Yoksul Keloğlan'ın sınıf değiştirirken padişahın kızıyla evlenmek adına pek çok engeli aşması gerekmektedir. Filmlerde ise bu durum, Keloğlan yerine Cüneyt Arkın veya padişahın kızı yerine fabrikatörün kızı ile sembolleştirilmektedir (Türk, 2004: 199).

O halde toplumun geleneksel unsurları, sinemanın ülkemizde yerleşmesinde büyük rol oynamaktadır. Teksoy (2003: 66), sinemayı benimsenirken geleneklerinde Karagöz oyunu bulunan bir toplumun sinemayla geleneksel arasında bağ kurmasının üzerinde durarak sinemanın Türk toplumu tarafından kabulünün hangi yollarla sağlandığına işaret etmektedir. Yılmaz'a göre de geleneksel Türk tiyatrosunun ele alındığı filmlerde tiyatronun çerçeve hikâye içindeki parçalar şeklinde var olduğu görülmektedir (2018: 1416). Seyircinin beğenilerine hitap etmek isteyen sinema üreticilerinin yerli sinemada yararlanmayı tercih ettiği kaynakların genellikle Karagöz, meddah, ortaoyunu

gibi Türk halk tiyatrosu ile sözlü anlatılar ve yazılı mizah edebiyatının kimi örneklerini oluşturduğu da açıkça pek çok filmde görülmektedir (Ünal, 2018: 337).

Toplumun sinemaya gitme alışkanlığı da bu gelişmelere paralel oldukça artmıştır. Seyirci taleplerine yetişmeye çalışan sektörleşen ya da ticarileşen Yeşilçam Sineması üreticileri de seri üretime giderek arka arkaya tekrar filmleri çekmişlerdir. Sinema üreticileri, o dönem içinde bu sektörde tutunmak için seyirciyi salonlara çekmek için her yola başvurmuşlardır. Bunu da halkın nabzını tutarak yapabilmişlerdir; halkın nabzını tutmak ise halkı tanımayı gerekli kılmıştır. Rotha'nın (1995: 36) belirttiğine göre beyaz perdede tiyatro ve edebiyattan faydalanmasının temelinde toplumların bilene karşı tutundukları tavır yatmaktadır.

Bu durum da sinemayı içselleştirme yolunda, halkın alışkın olduğu eğlence şekillerinin araçsallaştırılmasına ve sıkça kullanılmasına yol açmıştır. Bu durum bazen doğrudan; sıklıkla da parçalar halinde kullanılmıştır. Gelenek, her dönem varlığını her alanda hissettirmeyi sürdürmüştür. Sinema alanında ise bu durum çoğu kez kendiliğinden gelişmiştir. İçgüdüsel olarak toplum kendinde var olan kodlara yani kendinde olana yönelmiştir. Ayça'ya göre seyirci bunu bilerek istememiştir: *...Yeşilçam sinemasının bir düşünce yapısı olmamıştır, ancak uygulama içinde el yordamıyla kendi kendini gerçekleştirmiştir* (2016: 159). Bu mirastan kimi kez bilinçli kimi kez bilmeden yararlanılmıştır. Sinemasal güldürülerin tema ve motiflerinin temelleri kurulurken bu mirastan oldukça faydalanılmıştır. Geleneksel Türk mizahının özellikle Karagöz, Ortaoyunu ve Köy Seyirlik Oyunları'nda sıkça rastlanan temalar, günün şartlarına göre yeniden şekillendirilip yeni bir estetik olarak biçimlendirilmiştir (Dikiciler, 2002: 21). Özdemir'e göre ise sinemanın yaygınlaştırılması; sözlü kültür gelenekleri ve belleğinden beslenerek sağlanmıştır. Sinema, "geleneksel tiyatro tür ve aktörleri aracılığıyla halkla buluşmuş, kantolar, çadır tiyatroları, turneye çıkan kumpanyalar, revüler, ibişler, komik ikililer (Hacivat- Karagöz/Kavuklu- Pişekâr'ın ardılları Zeki Alasya- Metin Akpınar, Kemal Sunal-Şener Şen vb.) gibi tema, tür, motif ve tipler" aracılığıyla halkın sanatı haline gelmiştir. Bu durum

bazı kesimlerce, sinema dilinin özgünlüğü açısından yer yer eleştirilmiştir. Fakat bu buluşma, sözlü kültür geleneklerinin yazılı kültür baskısından çıkıp yeni yaşam alanları bulmasını sağlayan bir gelişme olarak da okunmayı mümkün kılmıştır. Sözlü kültürün aktörleri, bir tarafından yeniyi oyunlaştırarak kendi geleneklerini bu yollarla yaşatmaya çalışmış bir taraftan da toplumun yeniye alışmasını kolaylaştırmışlardır. Neticede, halk tiyatrosu türleri, önce işitsel, daha sonra da görsel- işitsel medya aracılığıyla zenginleşerek çözümlenerek ve esnekleşerek diğer toplum kesimlerine de ulaşabilme fırsatını yakalayabilmiştir (2017: 175-185).

Sonuç itibariyle Karagöz'ün hayal perdesinden sinemaya yansıdığı pek çok isim tarafından kabul görmüştür. Karagöz'ün sinemamızdaki konumuna özel, şöyle bir açıklama da getirilmiştir:

Karagöz, her olaya, konuya ve amaca kendini uyduran, toplumsal ve siyasal eleştiri yapan, cinsiyet konusunda dar görüşlü topluma tepki niteliğinde kaçamaklar arayan yönleri ile toplumun özelliklerini çok belirli yansıtan bir halk sanatıdır. Çağımızda Karagöz'ün yerini, halkın en yaygın seyirlik eğlencesi haline gelen sinema almıştır. Bu arada, Karagöz'ün bazı unsurları yerli sinemamıza girmiş ve iki sanat arasında belirli bir paralellik doğmuştur...(Pertan, 2005: 129).

Yerli sinemamızın bir fonu olarak görülen Karagöz'ün sinemada yer edinmesinin gerekliliği kadar bu durumun sinemaya zarar verdiğini de ileri süren isimler e bulunmaktadır. Karagöz ile Yeşilçam arasındaki ilişki üzerinden getirdiği eleştiri ile Karagöz'ün Yeşilçam'daki yerine farklı bir açıdan da olsa işaret eden Nijat Özön (1995: 10), Türk sinemasının 'Karagöz'den uzaklaşacağı ölçüde sinemalaşacağını belirtmektedir; ayrıca Özön'ün Yeşilçam için yaptığı tanımlama da bu görüşünü destekler niteliktedir:

Özön'e göre Karagözdeki kadar kalıplaşmış tipler, kalıp öyküler, kalıp durumlar, ağdalı melodramlar, çarpışık entrikalar, akıl almaz rastlantılar, gözyaşı ticareti, yoksul kız- zengin oğlan ya da tersi, ağa yoksul sevgililer üçgeni, kitabi konuşmalar, beyaz ya da pembe diziler, din ticareti... (1995: 32).

Geleneksel halk tiyatrosu üzerine yaptığı çalışmalarla bilinen And tarafından ise Türk Halk Tiyatrosu kapsamındaki Türk seyirlik oyunlarının farklılıkları olmakla

birlikte pek çok ortak yönlerinin olduğu- " *taklitten faydalanma, oyunlarda türlerin iç içe geçişi, genel tipler ve tipler arasındaki karşıtlıklar, gerçekçi olmayan kişileştirmeler...* "- ve bu ortak yönlerin sinemada da görüldüğü (2022: 12-14) belirtilmektedir.

Sinemanın beslendiği bu kaynaklar, yakın tarih sinemacıları tarafından da sürdürülmektedir. Bu sinemacılardan biri olan Yavuz Turgul (2006:137) , özgün sinema yapıtları ortaya koyabilmek için Mevlana'nın görüşlerinde yatan Taoculuğun, Budizm'in izlerine; İbn'ül Arabi ile Lao Tze'nin yollarının birleştiği yere; geleneksel seyirliklerin; meddahın ve şamanın yolculuklarına bakmanın gerekliliğine vurgu yapmaktadır.

Özetle "Yeşilçam Sineması"; popülist bir düşünceyle halkın geleneksel sözlü kültürel yapısına eklenmiş, onunla bütünleşmiş bir sinemadır. Yeşilçam'ın film üretim ve anlatım tarzı ise 1950'ye kadar olan ilk otuz beş yıllık sürenin bazı alışkanlıklarından ve temel niteliklerinden etkilenmiştir.

Engin Ayça'nın Yeşilçam sineması için yaptığı tanımlama ise dönemin birçok özelliğini barındırmaktadır:

Yeşilçam ticari bir sinemadır. Yeşilçam popüler bir sinemadır. Yeşilçam popülist bir sinemadır. Yeşilçam halkın geleneksel sözlü kültürel yapısına eklenmiş, onunla bütünleşmiş bir sinemadır. Yeşilçam kendisinden önce var olan halk eğlenceliklerinden gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık, masal, destan anlatıcılığı geleneğini kendine göre birleştirip sürdürmeye çalışmıştır (2016:171).

Yeşilçam sineması ile ilgili bu tanımlamada yatan bazı özelliklerin ise pek çok aydın tarafından eleştirildiğine de ayrıca değinmek bu dönemi anlamının başka bir yoludur. Aydınlarca küçümsenen Türk sinemasının popülist ve ticari kanadını oluşturan "Yeşilçam"ın halkla olan güçlü bir bağına değinen Kirel (2005:179) tarafından Yeşilçam'ın toplumdaki beslenen yönü vurgulanmıştır. Kirel'in bu ifadelerinden Yeşilçam'ın halkın isteklerini göz önünde bulundurmasına rağmen bir kesim tarafından da benimsenmediği anlaşılmaktadır. "Yeşilçam" kavramının artık sektör haline gelmiş üretim çarkının bir dişini oluşturduğu görülmektedir.

60'lı yıllarda da dönemin entelektüel topluluklarının küçümseyerek baktığı “Yeşilçam” a karşı sektörün sunduğu karşı sav ise çoğunlukla “halk bunu istiyor” şeklinde vücut bulmuştur. Kirel'e (2005:181) göre, “Halk bunu istiyor” cümlesi altmışlı yılların popüler sinema ortamını özetlemek için kullanılabilecek kilit bir noktadır. Bu cümle ya da bu savunu popüler sinema üreticileri ile aydınlar arasında bugün bile süren birçok tartışmaya neden olmuştur. Bu nedenle “Yeşilçam” sektörü, günümüzde dâhi sahiplenilen yerli bir sinema alanını tam anlamıyla sağlayamamıştır.

Yeşilçam Sineması olarak adlandırılan dönemin bu çalışma açısından seyirciyle ve seyircinin geleneğiyle kurduğu ilişkiye yukarıda kısaca değinilmiştir. Dönemin diğer gelişmeleri ise kısaca dönemin siyasi yapılanması üzerinden şu şekildedir: 1950 ile 1960'lı yılları kapsayan dönemde, yönetimin değişmesi, ülkeyi yeniden şekillendiren önemli bir hadisedir. Tek partili sistemden çok partili sisteme geçiş yapılmasıyla yepyeni bir döneme giriş yapılmıştır. Yönetimin takındığı popülist yaklaşım, doğal olarak sinema endüstrisini de etkilemiştir. Ayça'ya göre tek adam yönetiminden sonra gelen Yeşilçam sineması dönemi, Demokrat Parti'nin geçerli kıldığı anlayışın ve buna bağlı gelişmelerin izlerini taşır, o ortamın ürünüdür (2016: 184-85).

1960 yılında yaşanan askeri darbe ile ise Demokrat Parti yönetimden alınmıştır. Yaşanan bu toplumsal hadiseden sonra sinema da oldukça etkilenmiştir. Sosyal ve siyasal alanda yaşanan bu değişimler, filmlerin seyrini değiştirmiştir. Bu süreç, darbe içerikli filmlerin yanında toplumsal içerikli filmlere yönelimi arttırmıştır. Sinema tarihinde, gerçekçi ve eleştirel bakışın sinemaya girmesi, bu dönem sinemasını önemli kılmıştır; bunun yanında halkın alışageldiği duygusal filmler de bu dönem sinemasında devam etmiştir. Bu özgürlükçü ortam ile sinema üzerine yeni düşüncelerin gelişimi sağlanarak ortak akımlar da oluşturulmuştur (Esen, 2016: 127-129).

Almanya'nın 1960'lı yıllarda işgücüne olan ihtiyacı ise sinemada yeni bir konunun şekillenmesinin önünü açmıştır. Almanya'ya çalışmak için giden pek çok vatandaş “gurbetçi” konumunda yerli sinemaya konu edilmiştir.

Türkiye tarihine bakıldığında 1950’li yıllardan itibaren yoğun bir göç hareketliliğinin yaşandığı ve ülkenin sosyo-ekonomik yapısından mekânsal, sanatsal, vd. hemen her yapının bu göçlerden etkilendiği görülmektedir. Sözü edilen göçler içerisinde 1960’lı yıllarda Avrupa ülkeleri ile yapılan ikili anlaşmaların sonucu yaşanan Türkiye menşeli dış göçler özel bir öneme sahiptir (Kara ve Tümtaş, 2022: 345).

1960’lı yılların bir diğer öne çıkan ismi ise “Milli Sinema” kavramını ilk kez kullanan Yücel Çakmaklı’dır. “Birleşen Yollar” filmini yöneten Çakmaklı, diğer adıyla “İslami Sinema” akımının öncüsü sayılmıştır.

Yerli sinemada güldürü unsurunun öne çıkması ise 70’li yıllarda görülmüştür. Ayrıca 1974’te başlayan ve 1979’a kadar süren dönemde, cinsellik öğelerinin furya şeklinde yerli sinemaya zarar verdiği de görülmektedir.

Daha sonraki süreçte yaşanan köyden kente göçün etkisiyle çekilen iç göçü ele alan filmler ve 80 darbesinin filmlere yansması da filmlerin içeriklerinin değişmesine neden olmuştur (Esen, 2016).

1.2. LÜTFİ Ö. AKAD’IN TÜRK SİNEMASINDAKİ YERİ

1.2.1. Lütfi Ö. Akad’ın Öz Yaşam Öyküsü

“Hiçbir şey çocuğun hayal dünyasına benzemez. Hep çocuk kalmak istedim... Kaldım da... (Akad, 2004: 8).”

Bu çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerin yönetmeni Akad; Nijat Özön’ün oluşturduğu Türk sineması dönemlendirmesinde, Sinemacılar Dönemi’ni başlatan isim olarak ele alınmıştır.

Lütfi Ömer Akad, 1916 yılında İstanbul’da doğmuştur. İstanbul’a göç etmiş Halepli Ömer Efendi ile İzmitli Selma Hanım’ın oğlu olan Akad; tahsil hayatına Nişantaşı’ndaki bir “Cami Mektebi’ nde başlamış ertesini yıl ise Sainte Jeanne d’Arc okuluna gitmiş ve sonrasında gittiği Galatasaray Lisesinde ilköğrenimini tamamlayabilmiştir. Daha sonra eğitim hayatını sürdürdüğü bu okulda liseyi de tamamlayabilmiştir. 1938-1939 yıllarında aldığı mezuniyetini ticaret bölümüyle

kapatmıştır. Eğitim hayatında yaşadığı duraksamalar nedeniyle yirmi iki yaşında liseden mezun olabilmıştır. Galatasaray Lisesi'nin "ticaret" bölümünü bitirmesiyle bağlantılı olarak öğrenimini Yüksek İktisat ve Ticaret Okulu'nda sürdürmüş ve buradan 1942 yılında diploma almıştır.

Akad; öğrenim hayatını bitirdikten sonra askere gitmiş ve burada aldığı ağır sorumlukların ileride yapacağı yönetmenlik çalışmalarında faydalı olduğunu belirtmiştir. Askerden döndükten sonra Osmanlı Bankası'nın açtığı sınava girerek bu sınavı kazanmış ve burada çalışmaya başlamıştır. Düşünce yapısına uymadığı için bu işte çok sıkıldığını belirten Akad, işe başladıktan kırk beş gün sonra istifa etmiş ve sinema hayatına geçmiştir. Memuriyetinin ardından Sema, Lale ve Erman Film'de muhasebecilik işi yapmış ve Şakir Sırmalı'nın yanında sinema üretimi konusunda ilk sinema denemesini gerçekleştirmiştir.

Yeşilçam sisteminin hâkim olduğu bir dönemde Akad, sinemada özgün olmayı başarmış bir yönetmendir. Kendi sinema dilini oluşturan Akad, filmlerine toplumun farklı kesimden insanların da dâhil ederek Yeşilçam klişelerine bağlı kalmamıştır. Akad, yaşadığı dönemin koşullarında bir şekilde farklı olmayı başarmış ve film yapmayı sürdürmüş bir yönetmedir. Fakat 70'lerin sonuna doğru artan televizyon egemenliği ve toplumsal hadiselerin ağırlığı ile beyaz perdede boy gösteren seks filmlerinden dolayı sinemayı bırakmak durumunda kalmıştır. Türk sinema tarihinde yaptığı filmlerle pek çok yeniliğe imza atan Akad, kendisinden sonra gelen yönetmenleri de etkileyerek Türk sinemasının gelişimine katkı sağlamayı sürdürmüştür (Onaran, 2013: 3-6; Esen, 2016: 80).

1.2.2. Lütfi Ö. Akad Sineması

Akad sinemaya bilinçli olarak girmemiş; fakat içindeki tutku ve disiplinle Türk sinemasının önemli bir ismi olmayı başarmıştır. Akad, bu durumunu anılarını kaleme aldığı eserinde şu ifadelerle dile getirmiştir:

Bunalımlı günler vardır. İnsan ne yaptığını, nereye gittiğini bilemez. Öyle günlerden birini yaşıyordum. İki buçuk yıllık askerlikten yeni terhis olmuşum, bir yerde çalışıyordum ve annem beni evlendirme telaşı

içindeydi... 26 Haziran 1946 gününden söz ediyorum. Sinemaya bulaştığım ilk gün... Sinema işine girmeyi hiç ama hiç düşünmemiştim, böyle bir iş de yoktu aslında. Sinemayı tiyatrocular ek bir iş olarak yapıyorlardı. Diyeceğim meslek değildi. Aslına bakılırsa hiçbir zaman da meslek olmamıştır. Olsa olsa bir tutkudur sinema. Akıllı uslu insan işi değildir; tutkulu insan işidir (2004: 11-12).

Şükran Esen de Türk sinemasının en önemli kilometre taşlarından biri olarak değerlendirdiği Lütfü Ömer Akad'ın sinemayı bilinçli olarak seçmediğini ve bu durumun Akad için bir engel olmadığını şu ifadeleriyle dile getirmiştir:

...kişiliği gereği, yaptığı işi en iyi şekilde yapmaya çalışması, kendisini sürekli yetiştirmesi, kültürel ve sanatsal birikime her zaman önem vermesi, çevresindeki ve yaşadığı toplumdaki insanların sorunlarına ilgi duyarak, çözümleri üzerinde düşünmesi, Akad'ın sinemadaki başarısını getirmiştir. Titiz ve insanlara saygılı bir aydın olan Lütfü Ömer Akad'ın sinemasında da bu özellikleri görmekteyiz (2016: 79).

50'li yıllarda sinema hayatına giriş yapan Akad, 60'lı yıllarda yani Yeşilçam olarak adlandırılan dönemde de sinema hayatını sürdürmüştür. Türk sinemasının en fazla film üretildiği bu yıllar içerisinde Akad, dönemin sinema anlayışından farklı olarak kendine has bir çizgiyle topluma ayna tutan filmler çekmeyi başarmıştır. O dönemin koşulları içerisinde bunu sağlayan nadir isimlerden biri olan Akad'ı anlamak demek; o dönem insanını anlamak demektir. Yeşilçam içerisinde farklı bir yer edinen Akad'ın Türk sinemasına katkılarını toplumun kültürel kodlarını başarılı bir şekilde yansıttığı filmlerinde görmek mümkündür.

50'li yıllar "Geçiş Dönemi"nin sona erdiği "Sinemacılar Dönemi"nin başladığı bir dönemken bu dönemin belirleyici isimlerinden biri olan Akad'ı önemli kılan nedenlerden biri ise Akad'ın sinemadaki dilidir. Bilindiği üzere kendinden önceki dönemde -Tiyatrocular Dönemi- sinemanın dili tiyatrovary bir dille oluşturulurken bu durum sinemamıza adım atan yeni yönetmenlerle "Geçiş Dönemi"nde kırılmaya başlamıştır. Bu dilin ustalaşması ise Akad'ın da önde olduğu yönetmenlerle -"Sinemacılar Dönemi"nde- sağlanmıştır. Ormanlı (2006: 20), Geçiş Dönemi'nde tiyatrovary anlayışın yıkılmaya başladığını, bu dönemde dış çekimlerin arttığını ve genelde sabit olan kameranın hareketlendiğini belirttiği

çalışmasında Tiyatrocular Dönemi'nden geçişin aşama aşama sağlandığını ifade etmiştir.

Geçiş Dönemi'nde temeli atılan bu durum, Sinemacılar Dönemi'nde Akad'la yepyeni bir boyuta ulaşmıştır. Yeşilçam diye anılan dönemin içinde hep üreten bu üretimini farklı bir çizgide sürdüren Akad, 80'lerde -seks furyasının başladığı dönemde- sinemayı bırakmak durumunda kalmıştır. Akad'ın tüm koşullara rağmen kendi dilini oluşturarak var olabilmesinin farklı boyutlardan ele alınabileceğini belirten Kanbur, Yeşilçam'ın dönüşümü olan 80'lere kadar bu sektörün içinde bizzat yer alan Akad'ı farklı bağlamlardan ele almanın önemini vurgulamıştır (2005: 9). Akad'ın Türk sinemasına kattığı değerler ise şüphesiz filmleri aracılığıyla okunabilecektir.

Bu filmlerden ilki, Akad tarafından 1949 yılında çekilen Vurun Kahpeye adlı filmidir. Halide Edip Adivar'ın Vurun Kahpeye adlı romanından sinemaya uyarlanan bu eser, Taksim sinemasında gösterime 8 Mart'ta girmiştir (Akad, 2004: 87). Geçiş Dönemi'nin sonuna doğru Sinemacılar Dönemi öncü yönetmenlerinin ilk filmlerini çektiği bu dönemde Akad, Vurun Kahpeye filmiyle gişede istenilen başarıyı sağlamıştır (Esen, 2016: 80). Bu filmle Sinemacılar Dönemi adımlarının atılmaya başlandığı görülmektedir. Tiyatrocular Dönemi yönetmenlerinden farklı bir yol çizen Akad, Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılan dönemin öncü filmlerini çekmeyi başarmıştır. *Kanun Namına (1952)* adlı eseri ise bu dönemi başlatan film olarak kabul edilmektedir. Bu filmi Tiyatrocular dönemi filmlerden ayıran yön ise Akad'ın sinema dili olmuştur. Filmdeki karakterler üzerinden Akad, sınıfsal çatışmayı işlemiş ve çatışma daha sonraki süreçte de başka yönetmenlerce devam ettirilmiştir. Sinema dilini başarıyla kullanan Akad, kamerayı ilk kez sokağa çevirmiştir. Akad'ın sineması, kendinden sonra gelen sinemacılar için bir okul işlevi taşıyan öneme sahip olduğu bilirkişiler tarafından vurgulanmıştır (Algan, 2005: 28; Kayalı, 1994: 118).

Tiyatro kökenli sinemacılardan oldukça özgün bir dille Türk sinemasında yer edinen Akad, bu başarıyı sağlarken ilklerden olmasından kaynaklı herhangi bir yol göstericisi olmamıştır. Kendi dilini kendisi oluşturmuştur. Bu durumunu

anılarında, “*Ben sinemaya başlarken bir ustamız ve öğretanimiz yoktu, sinemayı yaparak öğrendim*” (Akad, 2004: 583) şeklinde belirtmektedir. Yapa yapa öğrendiği sinema dili, onu Türk sinemamızın ‘auteur’ yönetmeni yapmıştır.

Sinemamızın “ustasız ustası” olarak kabul edilen Akad’ın sinema anlayışı, kullandığı dil, kullandığı teknik, oyuncu seçimi ve yönetimi, ele aldığı hikâyeler onu birçok yönden sinemamızın özgün bir ismi ve kendisinden sonra gelen yönetmenler için ilham kaynağı yapmıştır. Dolayısıyla Lütfi Akad’ın filmleri,

Hem Türkiye’nin toplumsal gelişim ve değişimine tanıklık etmesi, hem kültürümüzün irdelenmesi ve değerlendirilmesi açısından bilgi ve deneyim yüklüdür. ...Akad o yılların en önemli yapımcılarından biri olan Hürrem Erman’la dört film gerçekleştirir. Vurun Kahpeye, Lüküs Hayat, Tahir ile Zühre ve Arzu ile Kamber. Bu filmler Akad’a hem sanatla hem de yeni oluşmaya başlayan Yeşilçam sektörüyle, oyuncularla, set işçileriyle, film işinin usta teknik adamlarıyla, sinema dilinin ne mene bir dil olduğuyla ilgili önemli deneyimler kazandırır... ilk başarının ardından Lüküs Hayat (1950) operetinin filme alınması gelir. Başarılı bir ilk filminin ardından gelen bu müzikal film çalışması, Lütfi Akad’ın uzun ve zengin sinema kariyerinin habercisi gibidir... Daha sonra Hürrem Erman, Sezer Sezin ile Bağdat macerası başlar. ...Ortadoğu’nun iyi bir Pazar olduğunu düşünen Hürrem Erman’ın prodüklüğünde iki film yapılır... Akad’a göre “Arzu ile Kamber ve Tahir ile Zühre adını taşıyan bu filmler Amerikanvari Doğu filmleri özentisi olmaktan başka bir anlam taşımıyordu. Sanatının olgunluk yıllarında, halk kültürü üzerine ciddiyetle eğilen, bu konularda önemli filmler gerçekleştiren Akad, bu filmleri Amerikalıların yaptığı, Şark’a ait masal filmleri olarak nitelendiriyordu (Algan, 2005: 25-26).

Hürrem Erman’la yollarını ayıran Akad, 1952 yılında Kemal Film’le anlaşarak Osman Seden’le Kanun Namına (1952) filminin projesini oluşturur. Türk sinemasında kameranın ilk kez sokağa çıkması ise bu film aracılığıyla sağlanır (Algan, 2005: 24-25). Bu film, Akad sineması açısından bir kilometre taşı olarak kabul edilir. Birçok sinema bilirkişisi tarafından Sinemacılar Dönemi’ni başlatan yapıt, bu film kabul edilir. ‘Kanun Namına’, dönemin eleştirmenlerine göre Türk sinemasında ‘Sinemacılar Dönemi’ni başlatan bir yapıt; Lütfi Ö. Akad, bir dönemi etkileyen ‘ilk sahici yönetmen’ ve Ayhan Işık da bu dönemin ‘ilk yaratılan yıldızı’ olarak sinema tarihine geçeceklerdi (Özgüç, 1990: 56-58).

Akad, bu filmle sağladığı başarının hemen ardından İngiliz Kemal(1952) adlı aksiyon- macera filmini; Duru Film için Altı Ölü Var- İspala Cinayet’i; sonrasında

ise Katil ve Öldüren Şehir filmlerinin çekimini gerçekleştirir (Algan, 2005: 28). Akad'ın ilk dönemine ait filmleri ilerideki Akad filmlerinden ayrı tutan Scognamillo (2010: 134), bu filmlerin Akad'ın ileride geliştireceği sinema diliyle ters düştüğünü belirtir. 1954 yılında ise Akad'ın Kemal Film adına dört film daha yöneteceğini; bu filmlerden üçünün senaryosunu Osman Seden'in (*Bulgar Sadık, Vahşi Bir Kız Sevdim, Kardeş Kurşunu*), birini ise kendisinin yazdığını (*Görünmez Adam İstanbul'da*) ve bu filmlerin Kemal Film adına yaptığı son filmler olduğunu belirten Scognamillo (2010: 137); Osman Seden'den ayrılan Akad'ın Duru filme geçerek "*Beyaz Mendil*" adlı yapıtlarından birini çekeceğini de ifade etmiştir. Yaşar Kemal'in bir öyküsünden uyarlayıp filmleştirdiği *Beyaz Mendil* (1955) adlı film ise Akad'ın olgunluk dönemi ürünlerine giden yolun kilometre taşlarından biri olarak kabul edilir (Algan, 2005: 31). Yaşar Kemal'in bakışını yansıttığı ve bu döneme kadar çektiği kentli insanların hayatlarından farklı olarak köy hayatını ele aldığı *Beyaz Mendil* adlı filmi, Akad'ın toplumun farklı katmanlarını da filmlerine dâhil edeceğini göstermesi açısından önemlidir. Akad, bu filmi ile istediği film tarzına dönmüştür (Esen, 2016: 85). Ayrıca bu film folkloru ilk kez arka planda müzikleriyle işlemesi açısından da değerli bir yapıttır (Scognamillo, 2010: 137).

Beyaz Mendil filminden sonra Akad, çeşitli yapımevleri için -kendi filmografisi için fazla önem taşımayan- *Meçhul Kadın* (1955), *Kalbimin Şarkısı* (1956), *Ak Altın* (1957), *Kara Talih* (1957), *Meyhanecinin Kızı* (1958), *Zümrüt* (1958), *Ana Kucağı* (1959), *Cıvalı İbo'nun Çilesi* (1960) filmlerini çekmiştir. Atilla İlhan'ın eserini senaryolaştırarak 1959 yılında çektiği *Yalnızlar Rıhtımı* adlı filmi ise görüntü estetiğiyle farklı bir yer edinmesine rağmen Fransız Şairane Gerçekçilik akımı filmlerine özentilikle eleştirilmiştir. Türk halkına yabancı bir konunun işlendiği bu film, gişede de başarıyı sağlayamamıştır (Esen, 2016: 86). Fakat Akad, bu filmini anılarını ele aldığı eserinde, mizansenin hâkim olduğu ilk filmi olarak değerlendirmektedir (Akad, 2004: 88).

Daha sonra Akad, 1959'da çekimlerine başladığı ve bir yıl sonra bitirilebildiği *Yangın Var* (1960), *Dişi Kurt* (1960) ve *Sessiz Harp* (1961) adlı sinema açısından tartışılan filmlerini çekmiştir. Bu filmlerle Akad'ın birinci dönemi de

kapanmıştır. 1966 yılına gelindiğinde ise Akad, sadece iki film çekmiştir. (Scognamillo, 2010: 191) Bu filmlerden biri Akad'ın filmografisindeki en önemli filmlerden olan *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) adlı filmidir. Lütfi Akad'ın filmografisinde dönüm noktası sayılan bu filmin konusu Orhan Kemal'e ve senaryosu Vedat Türkali'ye aittir. (Algan, 2005: 35). Onaran ise bu filmi Akad'ın bu dönem filmlerinden ayrı bir yere koyarak küçük bir başyapıt olarak tanımlar (1994:108). Filmin çekimleri devam ederken aldığı teklif üzerine Akad, *Tanrının Bağışı Orman* (1964) adlı belgeseli çeker (Esen, 2016: 88).

Akad, "Sinema Yapma Dönemi" nin bir eseri olarak gördüğü *Hudutların Kanunu* adlı filmini çekmeden önce *Sırat Köprüsü* adlı filmi çeker. Akad'ın ilk dönemini bu filmle sonlandığı da görülmektedir. Akad, bu filmle artık geçiş dönemini tamamladığını geçinme kaygısıyla yaptığı filmlerin sonuna geldiğini ve bu filmlerin onun sineması açısından bir fark yaratmadığını da belirtmektedir (2013: 119). *Hudutların Kanunu* filmini Akad, gerçek anlamda özgün bir görüntü estetiği kurabildiği ve bu üsluptaki sadeliğin ulusal kültürün köklerinde var olduğuna inandığı sadelikle örtüştüğü ilk filmi olarak görmektedir. Mizansen konusunda da bu filmde itibaren ciddi bir kültürel araştırmaya giren Akad, halk hikâyelerini derleyen kitapları inceleyerek Anadolu dilinin kesik, süssüz, yalın anlatımını diyaloglarına yansıtmış ve Beyaz Mendil'den itibaren müzik seçiminde sürdürdüğü tavrını bu filme de yansıtmıştır (Algan, 2005: 39).

1967 yılında *Kızılırmak-Karakoyun* filmini çeken Akad'ın bu filmde ise folklore ait unsurlar, başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Yörükleri anlattığı bu filmde destansı bir hava da sezilmektedir (Esen, 2016: 94). Akad, Anadolu halk kültürünü, masalları, deyişleri incelerken bulguladığı bazı simgelere ve mitlere de yer vererek bu destansı filmi olabildiğince zenginleştirmiş ve boyutlandırmıştır. Bütün bu tarihsel ve kültürel araştırmaların filme başarıyla yansıtılmasının yanında, Akad, mizansendeki ustalığını da bu destansı konuya yansıtmayı başarmıştır (Algan, 2005: 40).

Aynı yıl, Akad tarafından Anadolu Üçlemesi olarak adlandırılan ve üçlemeye ait son film olan *Ana* adlı filmde bu defa da topluma ait başka bir mesele olan kan

davası ele alınır. Ana filminde Türkan Şoray'la çalışan Akad, Şoray'ın Yeşilçam klişelerinden ayrılan oyunculuğunun bu film sayesinde görülmesine de vesile olur. 1967 yılında ise *Kurbanlık Katil* adlı filminde daha önceki filmlerinde de yer alan Yılmaz Güney ile çalışmayı sürdürür (Scognamillo, 2010: 194). Ayrıca bu filmler aracılığıyla Yılmaz Güney sinemasında Akad'ın etkisinin temellerini bu dönemlere kadar götürmek de mümkündür.

Akad sineması kronolojisinde, daha sonraki yıllarda "*Kent Üçlemesi*" ya da "*İmkânsız Aşklar Üçlemesi*" diye de bilinen üç film daha çekilir: *Vesikalı Yârim*, *Kader Böyle İstedi* ve *Seninle Ölmek İstiyorum* (Esen, 2016: 95). *Vesikalı Yarım* adlı film, Sait Faik'in *Menekşeli Vadi* isimli öyküsünden, ismi ve duygusunun bir kısmı da Orhan Veli Kanık'ın *Tahattur* şiirinden yola çıkılarak Safa Onal tarafından senaryolaştırılan film... Türk Sinema tarihinin kült filmi olmuş bir çalışmadır. (Algan, 2005: 42-43). 1972 yılında *Irmak* ve *Yaralı Kurt* filmlerini çeken Akad, 1973 yılında ise Gökçeçiçek'i çekmiştir (Esen, 2016: 95-96). Gökçeçiçek (1973), Anadolu'ya ve göçerlerin sorunlarına, bu kez fantastik bir vurgulama ile yaklaşan bir filmdir (Onaran, 1977: 153). Daha sonrasında ise Akad, bu çalışmanın da kapsamına giren ve iç göçü konu edinen "*Göç Üçlemesi*" olarak adlandırılan filmlerden ilk filmi olan *Gelin* ve arkasından üçlemenin ikinci filmi olan *Düşün* filmi çekti. 1974 yılında ise üçlemeye ara vererek *Esir Hayat* filmi çekti. Akad, Göç Üçlemesi olarak adlandırılan filmlerin son filmi olan *Diyet* filmi ise 1975 yılında çekti (Esen, 2016: 96). Göç Üçlemesi olarak Türk sinema tarihinde önemli yer edinen bu filmler için Akad, 18 Ocak 1985 tarihli Milliyet gazetesinde yayımlanan bir haber başlığındaki "bunlar kim" sorusundan ilham alarak (Algan, 2005: 44-45) bu sorunun cevabını izleyicilerine Göç Üçlemesi üzerinden sunmuştur. Ve bu filmle hem göç hikâyesinin hem de sinema hikâyesinin sonuna gelen Akad, seyirci beğenisinin yanında, pek çok dalda ödüle de layık görülerek sinema tarihine geçmiş olur.

Diyet filmi ile sinemaya veda eden Akad'ın bundan sonraki süreçte televizyona da bazı işler yaptığı görülmektedir. Ömer Seyfettin'in hikâyelerini TRT için uyarlayan Akad, 1979-1980 yılları arasında yine TRT'ye Faruk Erem'in "*Bir Ceza Avukatının Anıları*" adlı eserinde yer alan öykülere kısa filmler çekti. Bu

filmler, 80 darbesinden dolayı 1989'da yayımlanır. Akad, 1990 yılında ise “*Dört Mevsim İstanbul*” adlı son filmini de yine TRT’de bir belgesel olarak yayımlar (Esen, 2016: 99). 1948 yılından 1976 yılına kadar çektiği pek çok türü kapsayan kırk sekiz filmle Türk sinemasına sayısız katkıda bulunan Akad, kendisinden sonra gelen kuşağa ilham olmayı başarmış bir sinemacıdır. Akad’ın sinemasını özgün yapan ise Akad’ın içinde bulunduğu topluma karşı takındığı tutumdur. Akad, sinemasını yaşadığı yerin kültüründen beslenerek şekillendirmiş ve bunu yalın bir anlatımla sağlamıştır. Akad’ın sinemaya bakışı gösteriden öte anlatıya yakındır ve Akad’a göre sinemada büyük laflar yerine insana insanı özgün bir şekilde anlatmak yeterlidir (Algan, 2005: 30).

Bu çalışmanın kapsamı düşünülerek Akad’ın üretimine katkıda bulunduğu tüm yapımlara burada değinmenin mümkün olmadığı görülmektedir³. Bu nedenle bu çalışmanın örneklemini oluşturan yönetmenin “*Göç Üçlemesi*” olarak adlandırılan “*Gelin, Düğün, Diyet*” filmleri bir sonraki kısımda değerlendirilecektir.

1.2.3. Lütfi Ö. Akad’ın “*Gelin, Düğün, Diyet*” Üçlemesinin Türk Sinemasındaki Yeri ve Önemi

‘*Anadolu Üçlemesi*’, ‘*Kent Üçlemesi*’ ve ‘*Şarkıcı Üçlemesi*’ gibi adlarla anılan üçleme çeşitleri Akad’ın filmografisinde yer almaktadır. Akad, “*Göç Üçlemesi*”yle kırsal kesimden İstanbul’a göç eden üç ailenin hikâyesini ciddi anlamda üçleme bilinciyle ortaya koyarak bu durumu ileri bir boyuta taşımıştır (Onaran,1977: 157).

Sinema literatürüne “göç üçlemesi” olarak adını yazdıran Akad’ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) filmleri; yönetmenin kurduğu tema birliği açısından bu adla anılmıştır. Bu filmlerde Anadolu’nun farklı yerlerinden İstanbul’a daha iyi bir hayat kurma hayaliyle göç eden ailelerin İstanbul’daki tutunma mücadeleleri işlenmiştir. Esen’e göre, göç; toplumsal, ekonomik, bireysel boyutları olan, bu

³ Lütfi Ö. Akad’ın daha detaylı filmografisi için Âlim Şerif Onaran’ın (2013) Lütfi Akad filmografisi çalışmasına bakınız.

boyutlarıyla çeşitli sonuçlar doğuran bir olaydır. Ve göç ile köylü olan yapı kentli yapıya doğru gelişmektedir (2000: 115). Göç hadiseleri pek çok çatışmayı da içerisinde barındırdığı için göç vasıtasıyla köylü olandan kentli olana geçmek çok da kolay olmamıştır. Hauser'e göre; kırsal kesimden kent toplumuna geçiş yapmak, toplumda büyük değişimlere sebep olmaktadır. Bu değişimler, sadece mekânsal değişimler olarak düşünülmemelidir. Göç eden toplumların kültürel yapısından davranış kalıplarına kadar pek çok mahiyetleri değişmektedir (Hauser'den akt. Türkdoğan, 1996: 113).

Ülkemizde özellikle 50'li yıllarda şehrin cazibesine kapılıp şehirlerdeki nimetlerden faydalanmak için pek çok insan göçün bu boyutlarını düşünmeden kırsal bölgelerden İstanbul'a göç etmiştir. "İstanbul'un taşı toprağı altın" söylemi de bu göçlerin temelinde yatan sosyo-ekonomik durumlara işaret etmektedir. Özellikle İstanbul'un ülkede yaşanan iç göçlerde tercih edilmesini Esen; kırsal alanlarda küçük toprakların miras hukukunun gerekliliği ile iyice küçülmesine, karayollarının yurdun her alanına ulaşmasına ve kentin olanaklarından yararlanma umudu ile büyük kentlere göçün cazip kılınmasına (2000:102) dayandırmaktadır.

Toplumun her kesimini oldukça etkileyen göç hadisesinin yansımalarını, sinemada da görmek kaçınılmaz olmuştur. Türk sinemasında göç olgusu, Akad'ın "göç üçlemesi" olarak değerlendirilen filmlerinden önce de işlenmiştir: Halit Refiğ'in göç konusunun yerli sinemada ilk kez ele alındığı filmi "*Gurbet Kuşları*"nda; daha sonra ise 1965'te Duygu Sağıroğlu'nun "*Bitmeyen Yol*" adlı filminde ve yine Halit Refiğ'in 1972'de "*Fatma Bacı*" adlı filminde göç olgusu ele alınmıştır. Türk sinemasında göçü ilk ele alan yönetmen Akad olmadığı halde sinema tarihinde göç filmleri dendiğinde bu filmlerin hatırlanmasını ise Akad'ın göçün sonuçlarını farklı açılardan değerlendirmesine bağlamak mümkündür.

Akad'ın toplumu çok iyi gözlemlemesi ve yaşadığı coğrafyanın insanını iyi tanıması onu farklı kılmaktadır. İstanbul'da yaşayan Akad, kentin yaşanan iç göçlerle nasıl dönüştüğünü ve çekmeyi planladığı göç filmleri için neler düşündüğünü kaleme aldığı anı kitabında şu şekilde aktarır:

...Bu göç olayı eski göçlere hiç mi hiç benzemiyor. Bir zamanların romantik göçlerinde, aileler dağılır, bireyleri kötü yola düşerler, sonunda sağ kalanlar yenik, memlekete dönerlerdi. Günümüzde olaylar çok başka geliyor. Gelenlerin hiçbiri büyük kentin ürküntüsüne kapılmıyor, kendini küçümsemiyor, değişmek, uyum sağlamak diye bir kaygısı yok. Atalarından gelen görgüleri onlara yetiyor. Giderek semt semt geldikleri yörenin mahallelerini kuruyorlar ve zamanla kent değişiyor kimse fark etmeden. Neden sonra kentsoylular doğup büyüdüğü yerde, azınlıkta yabancılar olduklarının bilincine eriyorlar. Bu gelenler, Malazgirt'ten sonra Anadolu'ya girenlerin soyundan, asla geri dönmeyenlerden. Oyunu kurallarına göre oynuyorlar (2004: 544).

Kafesoğlu'nun (2005: 26) aktardığına göre bir medeniyeti oluşturan kültürel değerlerin üç temel dayanağı bulunmaktadır: coğrafi çevre, insan unsuru ve cemiyet(topluluk). Türk topluluğunun kendine has kültürel değerleri bu unsurlarla şekillenerek nesiller boyu sürdürülmüştür. Akad'ın yukarıda verilen ifadeleri de göçle değişen toplumsal yapıya ve göç eden insanların Malazgirt'ten bu yana taşıdıkları kültürel kodlara işaret etmektedir.

Bu filmler, toplumsal yapıyı ve "göç" olayı ile ilgili dönemin İstanbul'unu tüm gerçekliğiyle yansıtması bakımından ayrı bir yere sahiptirler. Göç olgusunun özgün bir gözle işlenmesinin yanı sıra; kadın karakterlerin işleniş tarzı da bu filmleri başarılı ve farklı kılmıştır. Akad, seyirciye baş kadın karakteri (canlandıran Hülya Koçyiğit) üzerinden Türk sinemasındaki kadın karakterlere bakışı adeta sorgulamaktadır. Akad'ın bu filmlerdeki baş kadın karakteri, o dönemin beyaz perdeye yansıyan kadın karakterlerinden çok farklıdır. Kırsaldan kente yerleşen baş kadın karakter; yolculuğu boyunca bilinçlenmekte ve haksızlıkların karşısında durabilmektedir. Akad, Türk sinemasının kadın karaktere bakışını, bu filmlerle tamamen dönüştürmüştür. Bu filmlerde yer alan kadınlar, toplumun dönüşen ve değişen kadınlarıdır. Akad'ın üçlemesinde yer alan kadınlar; 'Tip' olmaktan çıkarak 'insan' olmayı başaran kadınlardır (Esen, 2016: 98).

Akad'ın Türk sinemasında yer edinen Gelin, Düğün ve Diyet filmlerinin Türk sineması açısından ne denli önemli olduğu tartışılmazdır. Bu filmlerin sadece sinema açısından değil halkbilimi açısından da değerli olduğunu söylemek ise ilgili bu çalışma için elzemdir.

İçinde yaşadığı toplumu bir yönetmen olarak çok iyi gözlemleyen Akad'ın toplumla kurduğu ilişkiyi ve filmlerinde kullandığı topluma ait halkbilimi unsurlarını Akad sineması aracılığıyla tespit etmek mümkündür. Akad, Türk seyircisine vermek istediğini, yine seyircisinin değerlerinden beslenerek şekillendirmiştir. Akad'ın seyircisinin köklerinden beslenerek söz konusu bu filmlerin kaynaklarına eriştiği düşünüldüğünde; bu filmlerin aynı zamanda kültür taşıyıcısı görevi görerek halkbilimine de veri sağladığı söylenebilir. İlgili bu çalışmanın örneğini de oluşturan yukarıda ele alınan Gelin, Düğün ve Diyet adlı filmler, isimlerinden başlayarak taşıdığı görsel, işitsel ve metinsel anlamda pek çok halkbilimi unsurunu barındırmakta ve kavramsal olarak dahi Türk halkının kültürel öğelerine işaret etmektedir.

2. BÖLÜM

LÜTFİ Ö. AKAD'IN “GELİN, DÜĞÜN, DİYET” FİMLERİNE HALKBİLİMSEL BİR BAKIŞ

2.1. HALKBİLİMİ VE SİNEMA İLİŞKİSİ

Günün değişen koşullarının toplumsal izleri, farklı alanlarda varlıklarını sürdürmektedir. Buna bağlı olarak topluma ait gelenek ve modern olandan beslenerek değişip dönüşen halk ürünleri de farklı mecralardaki yolculuklarına devam etmektedir. Bu mecralardan biri olan sinema ise geleneksel kültüre ait öğeleri aktarma konusunda oldukça mühim bir konuma sahiptir. 19. yüzyılın önemli gelişmelerinden biri olarak toplum hayatına giren sinemanın ürünlerini toplumun nabzını tutarak şekillendirdiği düşünüldüğünde filmlerin değerlendirilmesinde halkbilimi disiplininden yararlanmak, filmlerde yer alan toplumsal öğelerin farklı bir perspektiften değerlendirilmesini sağlayacaktır.

Sinema sayesinde topluma ait değer yargıları veya halk kültürüne ait birtakım uygulamalar filmlerin satır aralarından okunabilmekte ve kültüre ait gelenek görenek, maddi kültür unsurları ve sözlü kültür ürünlerinin filmin kurgusunda nasıl bir role sahip olduğu ve bu rolün filmi nasıl şekillendirdiği ortaya konabilmektedir.

Halkbilimi literatürünün önemli analiz alanlarından biri olan ve kültürel okumaların anlamlandırılması açısından elzem bir yeri bulunan sinemanın irdelenmesi ve sinema ile halk kültürü arasında özellikle belirli dönemlerde kurulabilen bağın ispatının sağlanması; bu çalışmanın öncelikli amaçlarından biridir. Disiplinlerarası bir niteliğe sahip olan ilgili bu çalışmada, öncelikle halkbilimi disiplininden bahsedilecek daha sonra ise halkbiliminin farklı bir disiplin olan sinemayla ilişkisine değinilecektir.

2.1.1. Halkbilimsel Bakış Nedir?

Bir ülke ya da belirli bir bölge halkına ilişkin maddî ve manevi alandaki kültürel ürünleri konu edinen, bunları kendine özgü yöntemleriyle derleyen, sınıflandıran, çözümleyen, yorumlayan ve son aşamada da bir bireşime vardırılmayı amaçlayan bir bilim olarak tanımlanan (Örnek, 2000: 15) halkbilimi alanında bir millete ait tüm öğelere ulaşmak mümkündür. Halkbilimi aracılığıyla toplumlar hem kendilerini hem de çevrelerini daha iyi değerlendirebilmektedir. Bir toplumun maddi ve manevi kültürel unsurlarını inceleme fırsatı sunan halkbilimi tanımında bulunan kültür kavramı, toplum için kilit bir kavramdır. Gökalp'e göre (2012: 11) bir toplumun fertlerini birbirine bağlayan, kişiler arasındaki uyumu sağlayan kurumların tamamı ile bir halkın değerler bütünü o toplumun kültürünü oluşturmaktadır. Bir halkın değerler bütünü olarak ele alınabilecek tüm ürünler, o halkın kültürüne dair veri sağlamaktadır.

Nitekim bir halkı halk yapan tüm detaylar halkbilimi disiplinin inceleme alanına girmektedir. Halkbiliminin son şekliyle, kültür bağlamında, insan ve insan davranışlarını anlamak için başvurulabilecek önemli bir sosyal bilim olduğunu vurgulayan Çobanoğlu'na göre halkbilimi, bu bağlamda topluluklara dair her türlü anlamlı dışa vurumları içinde barındırmaktadır (2010: 16). Bu dışa vurumlar toplumun birikimlerinin, yerleşik kodlarının ve geleneksel kültüre dair öğelerinin aktarımıdır. Halkbilimi, toplumun hafızasını kayıt altına almanın yanı sıra bu hafızanın yaratımında yol gösterici bir konumdadır. Toplumun hafızasının haritasını çizmenin güçlüğü ve alanın genişliği göz önünde bulundurulduğunda halkbiliminin çalışma sınırlarının belirlenmesinin de kolay olmadığını söylemek mümkündür. Halkbiliminin içerdiği konuların bir çerçevesini çizmenin kolay olmadığını belirten ve bu alan adın yol gösterici bir sınıflandırma sunan Örnek'e göre bu sınıflandırmada yer alan genel başlıklar şu şekildedir:

Köy, kasaba ve kent yaşamı (monografiler); Yerleşim-yerleşim türleri; Barınak-konut (Halk mimarisi); Aydınlanma, ısınma; Taşıtlar taşıma teknikleri; Ekonomi türleri; Halk Ekonomisi; Beslenme-mutfak-kiler; Ölçme, tartma, hesaplama birimleri; zaman ve mesafe kavramları; Halk sanatları ve zanaatları; Giyim-kuşam-süs; Halk bilgisi; Halk inançları; töreler, adetler, gelenekler, görenekler; Geçiş dönemleri; Bayramlar-karşılamalar-

uğurlamalar; Kalıp hareketler (tavırlar, jestler, mimikler)-kalıp sözler ve sesler; Demekler, kuruluşlar; dayanışma ve yardımlaşma; Dinsel-büyüsel içerikli inançlar, işlemler; Halk edebiyatı; Halk tiyatrosu (geleneksel tiyatro)Halk oyunları (dansları); Halk müziği ve müzik araçları; Çocuk oyunları ve oyuncaklar; Halk eğlenceleri; sporlar; Adlar (2000: 17-20).

Halkbilimin kadroları kadar önemli olan diğer bir husus ise bu alanın mahiyetleridir. Folklorun belli başlı mahiyetlerini tespit eden Dursun Yıldırım, bu mahiyetleri: Sözlü olma özelliği; geleneğe bağlı olma özelliği; çeşitlenme özelliği; anonimlik özelliği; kalıplaşma özelliği şeklinde sıralamıştır (1985: 549-551). Bu özelliklerin metin merkezli yaklaşımlardan yola çıkılarak oluşturulduğunu vurgulayan Çobanoğlu'nun (2010: 23) belirttiğine göre bağlam merkezli kuramların farklı sonuçlar verebileceğinin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Halkbilimine ait unsurların farklı kuramlar üzerinden değerlendirilmesi değişen çağın koşullarının irdelenmesini de sağlamaktadır. Değişen koşullarla toplumlar ve toplumla ilgilenen halkbilimi çalışmaları da sürekli gelişim göstermektedir. Buna bağlı olarak halkbiliminin malzemesi de her geçen gün genişlemektedir. Bu malzemeyi sağlamak için kültür aktarıcısı olan tüm icra alanlarının değerlendirilmesi de şarttır. Bu icra alanları her ne kadar dönem açısından yeni bir alanı temsil etse de milletlerin geçmişine ait kültürel unsurlardan beslenerek şekillenmektedir.

Topluma ait kültür unsurlarını, sözlü kültür ve yazılı kültür kavramları içinde toplamayı uygun gören Yıldırım'a göre (1998: 38), sözlü kültürü teşkil eden unsurlar, yazılı kültürü oluşturanlara nispetle daha geniş kabule sahiptirler ve bu yüzden fertlerin faaliyetleri üzerinde daha etkilidirler. Milletlerin milli kimlikleri ise ortak kabuller ile -geniş ölçüde- sözlü kültür içinde teşekkül etmektedir. Özellikle milletlerin kimliklerinin birer parçası olan sözlü kültür unsurları, zamanla yazılı kültürü; milli kültürün iki temel yapısı olan sözlü kültür ve yazılı kültür unsurları da değişen çağla görsel kültür unsurlarını beslemiştir. Ortak kabullerin sözlü kültür üzerinden daha etkili olduğu düşünüldüğünde içinde bulunan çağın önemli bir kültür aktarıcısı olan görsel anlatıların sözlü kültür unsurlarından bu denli yoğun faydalandığının sebebi de anlaşılmaktadır.

2.1.2. Halkbilimsel Bakış Açısı ile Sinema

İlk çağdan bu yana gelecek kuşaklara geçmişlerinden bir iz bırakmanın güdüsüyle sürekli yeni yollar arayan toplumlar, içlerindeki bu arzuyu değişen koşullarla geçmişten günümüze çeşitli yollarla dışa vurmuşlardır. Bu arzu; söz, yazı ve görüntü ile sinemanın icadına kadar geliştirilmiştir. Söz konusu her yeni icra ortamı ise beraberinde farklı dinamikleri şekillendirmiştir. Bu dinamikler de farklı disiplinlerin çalışma alanlarına dâhil olmuştur.

Bu disiplinlerden biri olan halkbilimi çalışmalarında yeni bir döneme girildiğini belirten Dinç'e (2018: 4) göre ise halkbilimi çalışmaları da günün getirdiği yeniliklere ayak uydurarak icra bağlamını ön planda tutan bir bakışa evrilmiştir. Bu yeni dönem halkbilimi çalışmalarında kullanılan malzemeler de yaşanan gelişmelerle sürekli değişerek farklı formlara girmiştir.

Bu malzemelerden biri olan sinema ise içerisinde şekillendiği toplumun pek çok yönüne ışık tutabilen bir alandır. Bu nedenle bir toplumun sinemasını okumak, o toplumun yapısı hakkında fikir edinmeyi mümkün kılmıştır. Sinema ile dönemin koşulları, coğrafyası ve var olmasına katkı sağlayan toplumun giyimi, kuşamı, yiyip içtikleri, yaşadıkları mekânların özellikleri, doğası, mimari yapısı, ekonomik boyutu, cinsiyet farklılıklarından kaynaklı bazı söylemleri, inanç sistemi, kültürü, gelenek ve görenekleri, bireylerin toplum içerisindeki rolleri, topluluğun sosyal durumu, düşünceleri, doğa ve insan ilişkileri gelenek ve görenekleri gibi toplumu toplum yapan pek çok unsura erişilebilmektedir. Geniş bir kapsama sahip olan bu alan sayesinde gözün gördüğü, kulağın işittiği hatta bazen gözün göremediği kulağın işitemediği -toplumun kimliğine dair bazı saklı kodlar- kısaca her şey irdelenebilir. Topluma dair bu detayların irdelenmesi ise halkbilimi disiplininin yöntemleriyle sağlanabilmektedir. İnsana dair geniş bir panorama sunan sinema, sadece halkbilimine değil farklı pek çok disipline de kaynaklık etmektedir. Sinemanın farklı alanlarla sıkı bir ilişkisi olduğunu vurgulayan Özdemir, bu ilişkiyi şu şekilde özetlemektedir:

Bütün sinema değerlendirmelerinde dikkati çeken temel nokta, sinemanın farklı alanlarla sıkı bir bağlantısının olduğudur. Bağımsız bir sanat dalı olup olmadığı hala tartışılabilir da sinemanın felsefe, tarih, politika, mantık, astronomi, etnoloji, sosyoloji, kültür bilimi, din bilimi, mitoloji, teknoloji gibi alanların yanında müzik, dans, grafik, resim, heykel, tiyatro ve özellikle edebiyatla ilişkisi, herkesçe kabul edilmektedir (2008:165) .

Bilge Seyidoğlu'nun (1989:5) aktardığına göre ise toplumları tanımanın yolu, o topluluğu oluşturan milletin folklorunu bilmekten geçmektedir. Toplumun her kesimine ve kesitine yer veren sinemanın folklordan bağımsız düşünülmemeyeceği göz önünde bulundurularak; ilgili bu çalışmada da halkbilimi disiplininin sinemayla kurduğu ilişkinin boyutları ve sebepleri örnek filmler üzerinden irdelenmiştir.

Bilimsel anlamda birçok disiplinin ilgilendiği bir alanı temsil eden sinema disiplininin boyutu ve sınırlarının genişliği de düşünülerek Türk sineması özelinde devam eden bu çalışmada, öncelikle Türk sineması kimliğinin nasıl şekillendiği üzerinde durmak gerekmektedir. Çünkü bu kimlik, aynı zamanda içinde şekillendiği milletin kimliğine dair bir okuma da sunmaktadır. Türk sineması, içinde var olduğu toplumun yerel özelliklerinden beslenirken -yer yer de dünyadaki sinemasal gelişmeleri de takip ederek- kendine özgü bir dil oluşturmuştur. Sinemanın ait olduğu toplumun kültüründen ve ekonomisinden beslenerek topluma ait sosyo-ekonomik, politik ve kültürel gelişmeleri filmlere yansıttığını belirten Parsa'ya göre Türk sineması da şartları göz önünde bulundurarak ilgili gelişmeler ile toplumsal yapıyı perdeye yansıtmayı sürdürmektedir (2014: 605). Bu nedenle Türk sinemasının kimliği, Türk sinemasının tarihsel gidişatının Türkiye tarihiyle bütünlük içinde olduğu ve bir coğrafyaya ait sinemanın içinde olduğu kültürden ve ideolojiden beslenerek geliştiği göz önünde bulundurularak saptanabilmektedir. Bu kimlik meselesini çözenin yollarından biri ise kuşkusuz Türk sineması ürünlerinin halkbilimi disiplini içinde değerlendirilmesidir. Türk sineması, halkbilimine ait unsurları içinde barındırarak bu disipline kaynaklık etmektedir. Aynı şekilde sinemanın da topluma ait unsurları, perdeye doğru bir şekilde yansıtması için halkbilimi disiplinine başvurması gerekmektedir. Netice itibarıyla Türk sinemasının halkbilimine, halkbiliminin de Türk sinemasına kaynaklık ettiği düşünüldüğünde

her iki disiplinin de birbirinden beslendiği de söylenebilir. Ülkemizde sayısı gittikçe artmaya başlayan sinema çalışmalarıyla bu karşılıklı beslenme işi daha da görünür hale gelmektedir. Daha erken tarihte bunu fark eden Örnek'in (2000: 41-42) "*Türk sinemasının Anadolu gerçeklerini, halk yaşamının özgün yanlarını, geleneksel değerlerimizi, özellikle kırsal alanda etkinliğini sürdüren töre ve adetlerimizi konu edinen başarılı yapıtları giderek artmaktadır*" ifadeleri de bu etkileşime işaret etmektedir.

Bu nedenlerle halkbilimi yaratmalarının bir icra ortamı olarak ele alabileceğimiz sinema, halkbilimi alanı açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. Değişen toplum şartlarıyla folklor çalışmaları da sürekli farklı mecralarda disiplinler arası bir yolla kimliğini şekillendirmeye devam etmektedir. Var olduğu coğrafyaya dair pek çok detayı barındıran sinemanın halkbilimi disiplinine malzeme sunması da koşullar gereği çok olağandır. Nitekim halkbiliminin araştırma alanları değişen yaşam koşullarıyla beraber her geçen gün genişlemekte ve halkbilimi disiplini pek çok farklı disiplinle ilişki kurmayı sürdürmektedir. Bu nedenle halkbilimine ait bir unsurun değerlendirilmesi için farklı bağlamların da düşünülmesi gerektirmektedir.

Türk kültürünün önemli aktarıcısı ve taşıyıcı olan sinemanın halkbilimiyle olan ilişkisindeki genel yapıyı görmek için ise bu bağlamın bir kolunu oluşturan dış etkenlerden seyirciyi de ön plana koymak gerekmektedir. Türk sineması seyircisinin kimliğine bakıldığında ise yerel unsurlar ile geleneksel sözlü kültürün kilit noktada olduğu görülmektedir. Bu durum da farklı coğrafyadan Türk yurduna giren sinemanın yerelleştirilerek kendine özgü dilinin şekillenmesini sağlamıştır. Geleneklerine bilinçli veya bilinç dışı bağlı olan bir milletin sinemasındaki gücün kaynağı da bu bağlılıkta yatmaktadır. Sinemanın hedeflerinden biri de toplumun ilgili bağlılıklarına veya isteklerine ulaşmaktır. Geleneğin yeniye alışmadaki işlevine ve insanın kültüründen ayrı düşünülmemeyeceğine değinen Orta; sinemanın geleneği kullanarak kültürel işlevleri sağladığını belirtmektedir (2017: 245).

Sinema ile gelenek arasında kurulan bu ilişkinin de göz önünde bulundurulmasıyla sinemanın halkbilimi literatürünün önemli analiz alanlarından biri olduğu ve sinemanın kitleler üzerinde pek çok sebepten dolayı yadsınamayacak büyüklükte bir gücü olduğu bilinmektedir. Bu güce işaret eden Özarslan'ın (2015: 9) belirttiğine göre, bir filmdeki karakter ve tipler yer yer yaratıcısının önüne geçebilmektedir; bu da sinema dilinin ne denli güçlü olduğunu göstermektedir. Büyük kitleler üzerindeki sinemanın bu gücü, yeri geldiğinde bir propaganda aracına bile dönüşebilmektedir. Bu denli güçlü olan bir alanın halkbilimi açısından da değerlendirilmesi elzem bir gerekliliktir. Sinemanın ortaya çıkışını bu sebeplerden dolayı sadece teknik bir gelişme olarak değerlendirmek mümkün değildir.

Dolayısıyla sinemanın daha iyi anlaşılması için farklı disiplinlere başvurmak gerekmektedir. Söz konusu sinema ve halkbilimi disiplinini kapsayan çalışmaların sınırlı sayıda olduğu da göz önünde bulundurularak bu iki disiplinin ilişkisine eğilen çalışmaların her iki alana da katkı sağlayacağı umulmaktadır. Halkbiliminin yararlandığı kaynaklardan biri olan sinema disiplini, çağ açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. “Yedinci sanat” olarak kabul edilmesinin yanı sıra bir sektörü de temsil eden sinemanın bu sektöre hizmet edebilmesi için halkın isteklerini ve kültürünü de yakından tanıması gerekmektedir. Bunun için de halkbilimi kapsamındaki pek çok konuyu işleyen bu alan, kültürel okumaların anlamlandırılması açısından önemli bir konumdadır.

Sinema perdesinin bir yanıyla halk kültüründen beslendiği için toplumdan gelen istemleri nasıl yansıttığını diğer yanıyla da kültürel hegemonyanın kitleleri nasıl biçimlendirdiğini gösterme gayesi ile ele alınan bu çalışmada, iki disiplinin kapsam sınırsızlığı da göz önünde bulundurularak ilgili bu çalışmada ise Türk sinemasında önemli yer bir edinen Lütfi Akad'ın “Göç Üçlemesi” olarak adlandırılan *Gelin, Düğün, Diyet* filmleri irdelenecektir. Bu filmlerin halkbilimsel değerlendirmeleri ise Ahmet Özgür Güvenç'in “*Folklor ve Sinema*” adlı çalışmasında yer alan ölçütler ve yaklaşımlar rehberliğinde sağlanacaktır.

Sinema ve halkbilimi ilişkisi üzerinden yapılacak bir çalışmanın sınırlarının ölçütleri belirlendikten sonra bu ölçütlerin nasıl ele alınması gerektiğini sorgulayan Güvenç (2020: 67), bu bağlamda

1. Görüntü Merkezli Yaklaşım
2. Ses Merkezli Yaklaşım
3. Metin Merkezli Yaklaşım

olmak üzere çalışmanın hedefine göre üç yaklaşım önermektedir. Söz konusu filmler de bu yaklaşımlar üzerinden sunularak irdelenecektir.

2.2. AKAD ÜÇLEMESİNE HALKBİLİMSEL BAKIŞ AÇISIYLA GÖRÜNTÜ, SES VE METİN ÜZERİNDEN BAKMAK

Ele alınan bir filmin incelenmesinde belirlenen hedefe göre, eldeki unsurların Görüntü Merkezli, Ses Merkezli ve Metin Merkezli yaklaşımların tamamıyla, biri veya ikisiyle de incelenmesinin mümkün olduğunu belirten Güvenç (2020: 67) her yaklaşım için uygun sinema ölçütlerine de değinmektedir. İlgili bu çalışmada ise sinema ölçütü olarak bir yönetmenin üçleme olarak kabul edilen üç filmi bütüncül bir yaklaşımla üç kıstas- görüntü, ses, metin- dikkate alınarak sunulmuş ve bu filmlerde yer alan halkbilimi unsurlarının tespit edilerek yorumlanması hedeflenmiştir.

Görüntülerin irdelendiği görüntü merkezli yaklaşımla filmlerde yer alan görüntülerin halkbilimi kapsamına giren unsurları, toplumun geçirdiği değişimler üzerinden değerlendirilmiştir. Filmlerde yer alan ağız özellikleri ve müzikler ses merkezli yaklaşımla irdelenerek yönetmenin filmlerde bu unsurları kullanma amacı sorgulanmıştır. Son olarak filmlerin senaryoları oluşturulurken senaristin⁴ hangi alt metinlerden yararlandığının tespiti ise metin merkezli yaklaşımla irdelenmiştir.

⁴ Söz konusu filmlerin senaryoları filmlerin yönetmeni Lütfi Akad tarafından kaleme alınmıştır. Bundan dolayı filmler irdelenirken sinema ölçütü olarak sadece yönetmen ölçütü belirlenmiştir.

2.2.1. Lütfi Ö. Akad Filmlerinin Görüntü, Ses ve Metin Merkezli Analizi

İlgili bu çalışmanın örneklemini oluşturan Türk sinemasının “kilometre taşlarından biri” ve “auter” yönetmeni olarak kabul gören Lütfi Akad’ın Gelin, Düğün, Diyet filmleri çalışmanın bu bölümünde söz konusu yaklaşımlarla irdelenecektir. Yukarıda sinema literatüründeki önemine değinilen, Akad’ın göç üçlemesi olarak adlandırılan Gelin, Düğün, Diyet adlı filmleri; barındırdıkları halkbilimi öğeleri açısından da son derece değerli yapımlardır. Akad, çevresini ve toplumu çok iyi gözlemleyen bir yönetmen olarak bu filmlerin temeline göç olgusunu yerleştirmiş ve Anadolu’nun farklı yerlerinden -Gelin’de Yozgat’tan; Düğün’de Urfa’dan; Diyet’te Afyon’dan- ekonomik sebeplerle İstanbul’a göç eden aileleri ele almıştır. Akad, göç olgusunu filmlerine yerleştirirken farklı coğrafyalardan gelen insanların kültürel yapılarını filmlerin kilit noktalarına oturtmuştur. Bu bağlamdan bakıldığında Akad, toplumun göçle beraber değişen kültürel yapısını beyaz perdeye yansıtırken yaşadığı dönemin tanıklığını da üstlenmiştir. Nitekim Akad, bu filmlerde ele aldığı insanları tanımlarken göç olgusu üzerinden kıyaslamaya giderek dönemin göç panoramasını sunmuştur:

Bu üç filmle, büyük kentlerimizi etkileyen, 1940 yılından bu yana, uzun ve aralıksız süren büyük göç olayından üç kesit vermeye çalıştım. Bu insanlar, eskinin mevsimlik göçlerle gelenlerine hiç benzemiyorlar, bunlar ‘yurt açan’ cinsten, geliyor ve yerleşiyorlar, kimseden bir şey beklemiyorlar (2004: 271).

Akad; farklı bir yerden bilinmeyen fakat kurtuluş olarak görülen İstanbul’a yerleşen insanların hikâyelerini irdelerken göçün getirdiği tüm çelişkileri de toplumun değerleri üzerinden filmlerine yerleştirmiştir. Üç filmde de Akad, tema birliğine giderek İstanbul’a göç eden aileleri ele almış ve bu aileler üzerinden yörelere ait ayrılıklara dokunmuştur.

İstanbul’a farklı üç yöreden yerleşen üç aile, geldikleri yörenin değerlerini de yanlarında taşımaktadırlar. İstanbul’a üç farklı yere ait değerlerle gelen bu aileler, İstanbul’da şekillenen gecekondulaşma yapısının da bir parçası olmuşlardır. Bu durum, gecekondualarda şekillenen yapılanmayı da göstermek açısından önem taşımaktadır. Bu yapılanma içinde şekillenen ilişkiler; mahalle

ortamı, komşuluk ilişkileri ve bu ailelerin beraber yaşarken öne çıkan gelenekleri gibi unsurlara erişimi kolaylaştırmaktadır. Ayrıca Akad, İstanbul'a gelen ailelerin elindeki en büyük sermayelerinin emekleri olduğunu ve bu süreçteki tutunma mücadelelerini de seyircilere bu filmler aracılığıyla sunmaktadır. Bu üç aile üç farklı şehri temsil etmekle beraber İstanbul'daki üç ayrı çalışma sektörünü de – esnaf, işportacılık ve fabrika işçisi-temsil etmektedirler. Bu da seyirciye farklı yörelerin insanına, filmlerin dönemine ve dönemin farklı iş kollarına dair kültürel okuma fırsatı sunmaktadır. Akad'ın seyircisine sunduğu bu manzara içindeki halkbilimine ait unsurların görsel, işitsel ve metinsel sıralamayla ele alınacağı bu çalışmada ise asıl hedef; yönetmenin bu unsurları kullanma sebebine ulaşmaktır.

Bu çalışma esnasında, filmlerin üçleme olması sebebiyle benzer unsurları barındırdığı tespit edilmiş; farklılıklar da her bir filmin içindeki görsel, işitsel ve metinsel unsurlar üzerinden farklı bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Bölümün son kısmında ise filmlerin genel değerlendirmesi ile üç filmde ortak amaçla kullanıldığı düşünülen bazı unsurlara üç yaklaşım üzerinden tekrar değinilmiştir.

2.2.1.1. “Gelin” Filminin Görsel, İşitsel ve Metinsel Unsurları

“Gelin” Filminin Künyesi:⁵

“Göç üçlemesi” diye adlandırılan filmlerin ilkidir.

Yönetmen: Lütfi Ö. Akad

Senaryo yazarı: Lütfi Ö. Akad

Görüntü yönetmeni: Gani Turanlı

Yapımcı: Erman Film Kurumu (Hürrem Erman)

Yapım yılı: Nisan 1973, Renkli

Müzik: Yalçın Tura

⁵ Çalışmada bahsi geçen filmlerin künyeleriyle ilgili bilgiler, filmlerin başlangıç jeneriklerinden, Ağâh Özgüç'ün Türk Filmleri Sözlüğü'nden, Lütfi Akad'ın Işıklı Karanlık Arasında adlı kitabından ve Âlim Şerif Onaran'ın hazırladığı filmografiden alınmıştır.

Ödüller: 5. Adana Altın Koza Film Festivali (1973), "En İyi Film"; Nazan Adalı "En İyi Yardımcı Kadın Oyunu"; Kamuran Usluer "En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu".

Sinematek Derneği'nin "Mevsimin En İyi 10 Türk Filmi" soruşturmasında (1973) "Birinci" oldu.

Oyuncular: Hülya Koçyiğit (Meryem), Kerem Yılmaz (Veli), Kahraman Kırıl (Osman), Ali Şen (Hacı İlyas, Ağa Baba), Aliye Rona (Ana), Kamuran Usluer (Hıdır), Seden Kızıltunç(Güler), Nazan Adalı(Naciye), Günay Güner(Yerköylü İbrahim).

"Gelin" Filminin Olay Örgüsü:

1. Film; Meryem, Veli ve Osman'ın Haydarpaşa Garı'ndaki görüntüleriyle başlar. Veli ve ailesi, Yozgat'tan İstanbul'a göç ederler. Veli'nin abisi Hıdır ve babası Hacı İlyas ise Veli'den altı yıl önce İstanbul'a yerleşmişlerdir. Veli de onlara katılmak için ailesiyle İstanbul'a gelir.
2. Veli ve Meryem; Sorgunlu ailesinin diğer bireylerinin de kaldığı gecekonduya varırlar. Ailenin Yozgat'taki son mallarının satışını yapan Veli, parayı babasına teslim eder. Küçük bir mahalle dükkânı işleten Hacı İlyas da parayı oğlundan alarak yeni açacakları dükkândan bahseder.
3. Evin tüm kadınları, bakkalda satmak için gerekli olan turşu hazırlığına, erkekleri ise dükkânda çalışmaya koyulurlar.
4. Veli'nin asker arkadaşı İbrahim'in karısı Güler, memleketlileri Meryem'i ziyaret etmek için Sorgunlu ailesinin yaşadığı eve gelir. Meryem'in oğlu Osman'ın fenalaşması üzerine Güler, Meryem'e çocuğu bir doktora göstermesini tavsiye eder. Meryem'in kayınvalidesi Güler'in bu tavsiyesine sinirlenerek Meryem'e -fabrikada bir kadın olarak çalıştığı için sevmedikleri- Güler'le bir daha görüşmemesini söyler.
5. Meryem, kocası Veli'ye çocukları Osman'ı doktora götürmeleri gerektiğini söylese de diğer aile üyeleri gibi yeni dükkânın telaşına düşen Veli de Meryem'i dikkate almaz.

6. Bir sabah tekrar fenalaşan Osman'ı Meryem Güler'in yol göstericiliğiyle ailesine söylemeden gizlice doktora götürür. Doktor; Osman'ı muayene eder ve gerekli tetkikleri yaptırır. Daha sonra, Meryem'e röntgen sonuçlarını alması için başka bir güne randevu verir.
7. Meryem'in doktora gittiğini anlayan diğer aile üyelerinin Meryem'i azarlaması üzerine Veli, Meryem'e destek olur; fakat Meryem'in tekrar hastaneye gitmesine izin vermez.
8. Doktorun Meryem'e verdiği randevu günü geldiğinde Meryem, İstanbul'un kalabalığına karışarak oğluyla hastaneyi bulur. Doktor; Meryem'e Osman'ın kalbinin delik olduğunu, en kısa sürede ameliyat edilmesini ve ameliyat için para gerektiğini söyler.
9. Meryem eve döndüğünde bahçede yeni dükkânı tuttukları için sevinç içindeki Veli'yi ve diğer aile bireylerini görür. Meryem, ev ahalisine oğlunun durumunu ağlayarak anlatır. Fakat ev ahalisi, Meryem'in söylediklerini ciddiye almaz ve yeni dükkân için gerekli hazırlıklara koyulurlar.
10. Meryem, tekrar konuyu Hacı İlyas'a açar. Ameliyat için istenen parayı duyan Hacı İlyas, yeni dükkân için girdikleri borçtan bahseder ve Meryem'e yardım etmez.
11. Meryem'in kayınvalidesi, Osman'a kurşun döktürür ve dua okutturur.
12. Meryem, bir fırsatını bularak Güler'in evine gider. Güler ile İbrahim'e derdini anlatır. Ameliyat için babasından kalan tüm altınları İbrahim'e bozdurması için verir.
13. Sorgunlu ailesi, akşam saatlerinde yine evde toplanır. Hıdır, masanın üzerine dizdiği paralarla hesap yaparken Hıdır'ın karısı altınlarla yanlarına gelir ve altınlarını Hacı İlyas'a uzatır; o sırada Veli de Meryem'e altınlarını vermesini söyler. Meryem'in ameliyat için altınlarını bozduğunu öğrenen Veli, Meryem'e tokat atar.
14. Meryem, yaşanan bu hadiseden sonra bozduğu altınların parasını Hacı İlyas'a verir. Hacı İlyas da borçlarını topladıktan sonra ameliyat için gerekli parayı Meryem'e vereceğine dair söz verir.

15. İki dükkânda da işler yoğun bir şekilde devam eder. Meryem de evdeki işlere destek olur. Günler bu şekilde geçer ve bayram yaklaşır. Meryem, Hacı İlyas'a ameliyat için gerekli parayı hatırlatır; fakat Hacı İlyas henüz borçlarının bitmediğini söyleyerek Meryem'in istediği parayı vermez.
16. Ramazan Bayramı'nın ardından Kurban Bayramı da yaklaşır. İki dükkân da yoğun bir tempoyla çalışmaya devam eder. Toptancıyla alacak verecekler hesaplanır ve Kurban Bayramı'nda alacaklıya ödeme yapılacağı kararlaştırılır. Dükkânda işler bu şekilde devam ederken Hacı İlyas; bayram için kurbanlık bir koç alır ve koçu evlerinin bahçesine getirir. Osman'ın "kurban"ın ne demek olduğunu anlamaması üzerine Osman'a Kurban Bayramı ile ilgili "Kıssa"yı anlatır.
17. Bayram sabahı geldiğinde ise Hıdır, kurbanı kesmek için karısından önlüğünü ister. Hıdır, bıçaklarını keskinleştirirken Osman ürkerek sokağa fırlar.
18. Mahalleden geçen bir arabanın arkasından koşan çocuklara katılan Osman, fenalaşarak yere yığılır. Hıdır'ın oğlu, bu durumu koşarak evdekilere bildirir. Meryem; telaşla Osman'ın yanına gider ve Osman'ı kucaklayarak eve taşır. Osman'ı içeri taşıdıktan sonra öldüğünü fark eden Meryem, feryat eder.
19. Osman'ın cenazesi evden çıkarılırken Meryem dayanamaz. Cenazenin arkasından bağırarak bahçeye fırlar. O sırada ağaca ipe bağlanmış olan koçun ipini çözümlerak koçu serbest bırakarak evdekilere isyan eder.
20. Osman'ın helvası kavrulurken Meryem, Hacı İlyas'ın dükkânına gider. Meryem, Hacı İlyas'ın para saydığı esnada dükkâna girer. Oğlunu kaybeden Meryem, Hacı İlyas'a isyan ederek parasını ister; Hacı İlyas'ın tutumu karşısında sinirlenen Meryem, Hacı İlyas ile boğuşarak parasını almaya çalışır. O esnada, gaz ocağının düşmesiyle çıkan ateşi gören Meryem, dükkânda yer alan malzemeleri ateşin içine atarak yangını büyütür.
21. Güler'in kocası İbrahim'in desteğiyle yangın yerini terk eden Meryem, kendine kalacak bir oda tutar ve fabrikada çalışmaya başlar.

22. Bunu öğrenen Sorgunlu ailesi, Meryem'in kadın başına çalışmasını ırz meselesi olarak görür. Hacı İlyas, oğlu Veli'nin eline silah verip Veli'nin gerekeni yapmasını söyler.
23. Veli, Meryem'in çalıştığı fabrikaya gider. Fabrikadan çıkan Meryem, Veli'yi görünce Veli'nin yanına gider ve tedirgin bir şekilde yüzüne bakar. Veli'nin fabrikada çalışmak istediğini öğrenen Meryem, Veli'ye sarılır ve yürüyerek uzaklaşırlar.

“Gelin” Filmindeki Görsel, İşitsel ve Metinsel Unsurların Halkbilimsel Değerlendirilmesi:

Gelin filmi; Yozgat'tan tüm topraklarını satarak kendisinden önce İstanbul'a taşınan ailesinin yanına yani baba evine taşınmak için yola koyulan Veli ve ailesinin Haydarpaşa Garı'ndaki görüntüleriyle başlar. Haydarpaşa Garı'nın görüntüsü o dönem için İstanbul'un adeta sembolü görevi üstlenmiştir. Gardaki trenden inen insanların omuzlarındaki torbalar, İstanbul'un o dönem için kırsal kesimden gelen göçmenlerine işaret etmektedir. Pek çok filmde de görüntüsüyle yer alan ve büyük kenti temsil eden Haydarpaşa tren garı; o dönemin Türkiye modernliğinin imgesi olarak da düşünülebilir.⁶

İlk sahnedeki görüntülerle film bir gerilimin içine girileceğini hissettirir. Gardan çıktıkları esnada, kırsal bir bölgeden gelen ve ürkek tavırlarıyla etrafına bakınan Meryem'in İstanbul'un kalabalığı içinde tedirginleşmesi ise filmin sonunda yaşanan hadiselerden dolayı Meryem'in bu şehirden korkmasında haklı olduğunu gösterecek olan detayların ekrana yansımış halidir.

Meryem'in üzerindeki kıyafetler ve kalabalık karşısındaki davranışları kırsal bölgede büyüyen biriyle örtüşen yapıdadır. Meryem'in üzerindeki kıyafetler yöresel özellikler gösterirken; Veli, Osman ve onları garda karşılamaya gelen Veli'nin İstanbul'da yaşayan abisinin kafasındaki kasket, dönem açısından

⁶ Türk sinemasının iç göçünü ele alan ilk filmi kabul edilen Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964) filmi de Haydarpaşa Garı'nda başlar ve orada biter. *Gurbet Kuşları* adlı filmde de İstanbul'a göç eden bir aile işlenmektedir.

dikkat çekmektedir. İstanbul'a Veli'den çok önce göç etmesine rağmen giyim açısından abinin şehirleşmeye tam olarak adapte olmadığı bu görüntülerle sezilmektedir. Kasketin -ülke tarihinde- dönemin siyasi yapılanması içinde, köylüyü temsil eden bir sembol olarak siyasetle bütünleşen "köylü kasketi" tartışmasının temelinde de yer aldığı bilinmektedir⁷.

İstanbul'a göç eden bu ailenin hep beraber baba evlerine gitmeden önceki yolculukları, Eminönü üzerinden devam eder; bu esnada İstanbul'un güzellikleri, vapurla devam eden yolculukta ekrana yansıtılır. Daha sonraki sahnelerde İstanbul'u İstanbul yapan bu manzaraların görülmeyecek olması ise filmin kahramanlarının bir hevesle geldikleri İstanbul'a dair umut ettikleri ile yaşayacaklarının farkını sunmaktadır.

Veli'nin babası, annesi, abisi, abisinin eşi ve çocuklarının kaldığı İstanbul'un gecekondulu semtindeki küçük bahçeli eve girdikleri sahnede; yönetmenin doğal bir mekân kullandığı görülmektedir. Gecekondulu semti ise dönemin göç olgusuyla kente göç edenlerin yaşam biçimlerine dair unsurlar barındırması açısından önemli bir aktarım mekânıdır. Ve Türk sinemasında, gecekondulu yapılanması ile mekân ve insan ilişkisi öne çıkan oldukça fazla film yapılmıştır. Gecekonduları alan filmlerin sadece fon olarak kullanılmadığını belirten Yıldız'a göre gecekondulu mahalleleri, filmlerde onu toplumsal olgu yapan diğer etmenlerle ilişkilendirilmiştir (2008: 10). Diğer taraftan bu sahnede küçük bir bahçenin tahta çitlerle sokaktan ayrılmasını sağlayan duvarları ve kapısı görülmektedir. Bir evin dışarıyla olan bağının sınırını çizen duvarlar, bu aile için kendi yörelerine dair geleneklerin sınırı olarak çizilmiş ve evin sınırları güvenli alan olarak belirlenmiştir. Nitekim Meryem'in kayınvalidesinin Meryem'e: "Odanıza sığmadınız besbelli, kaynatanın önünde kocaya göz süzmek neyin nesi? Yeni görenek mi ola bu haller yoksam İstanbul'a geldik diye mi? İstanbul şu avlunun dışında, burayı gene Yozgat toprağı bellesen iyi olur." diyerek gözdağı verdiği sahnedeki cümleler, ailenin İstanbul'a karşı takındıkları tutumlarını da yansıtmaktadır.

⁷ Zeynep Varlı Gürer ve Mert Gürer'e (2013) göre; "Giyim ideolojik anlam taşıyıcıdır ve Türkiye tarihinde de siyasal aktörler bazında giyimin anlam taşıyıcılığından söz etmek mümkündür."

Veli ve ailesi bahçeden içeri girdikten sonra, onları karşılayan Veli'nin annesinin elini öptükleri görülmektedir. Bu gösterge; Türk aile yapılanmasındaki büyüklerin elinin öpülmesine ilişkin bir geleneğe işaretler. Ayrıca Veli ve ailesinin de bu eve yerleşmek için gelmeleri; henüz çekirdek aile düzenine geçilmediğini geniş aile yapısının söz konusu olduğunu göstermektedir. Dönemin yapılanmasında yaşanan kırsal göçler ve sanayileşmeyle çekirdek aile yapısına geçmek kolaylaşmış; kırsaldan kentlere yapılan göçle geniş aile yapısı, çekirdek aile yapısına dönüşmeye başlamıştır. Fakat filmdeki aile yapılanması düşünüldüğünde toplum içinde yerleşmeye başlayan çekirdek aile yapısı, bu aile için henüz geçerliliğini sağlamamıştır. Kent yaşamındaki söz konusu geleneksel aile yapısının çözülerek kentin yapısına uyumlandığını belirten Engin'in (2021: 241) görüşleri, söz konusu aile için ise filmin son sahnesinde işlenmiştir. Meryem'in evi terk ederek fabrikada işe girmesi ve kocası Veli'nin de onun yanına gitmesi ile Yozgatlı ailenin geleneksel aile yapılanmasının değişeceğinin işareti seyirciye verilmiştir.

Eve yerleşmek için ellerindeki tahta bavullar ve hasır sepetlerle bahçeye giren İstanbul'un yeni fertleri, memleketlerine dair parçaları da yanlarında getirmişlerdir. Ekranaya yansıyan hasır sepetler, yiyecek taşımaya yarayan cinsten sepetlerdir. Bu sepetler, ailenin geldikleri yörenin yeme içme alışkanlıklarını, yeni yaşam alanlarına taşıdıklarına da işaretler. Nitekim bu arzu, yıllardır devam etmektedir. Memleketlerinden uzakta yaşayan insanların memleketlerine dair yiyeceklerle kurdukları ilişki, günümüzde de şehirlerarası yolcu taşıyan birçok araca yansımaktadır. Özellikle otogaralarda, bu tarz görüntülere rastlamak mümkündür; memleketlerine özgü yiyecekleri memleketlerinden ikamet ettikleri şehirlere taşıyan insanlar, yıllardır süregelen yemek-mekân ilişkisinin kodlarını sergilemektedirler. Ayrıca sahnede yer alan diğer eşyalar ise göç eden ailelerin yaşamlarını idame ettirmeleri için ihtiyaç duydukları eşyaları yanlarında taşıyarak yeni yaşam alanlarını kendilerine ait kültürel öğelerle şekillendirdiklerine dair ipuçları sunmaktadır.

Meryem, içeriye getirdiği eşyaları taşıırken; bir sonraki sahnede Veli, abi Hıdır ile baba Hacı İlyas'ın küçük bakkalına gider. Zincir marketlerin piyasaya çıktığı bu

dönemde, bakkalların da varlıklarını sürdürdükleri görülmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında, Türkiye’de gıda perakende sektöründe, geleneksel gıda perakendecilerinin hâkim olduğu (Gürun, 2010) düşünüldüğünde filmin çekildiği 70’lerde de bakkalların varlıklarının sürdüğü görülmektedir. Bağcı ve Yaman’a göre Türkiye’de, 1954 yılında, modern perakendeciliğin başlayarak 1980’lerden sonra özellikle 1990’larda Türkiye’de ulusal ölçekteki modern alışveriş zincirlerinin emekleme çağı başlamıştır (2022: 18). Filmin çekildiği dönem üzerinden bakıldığında Yozgatlı ailenin de bu zincire adım atma mücadelesi - filmin ilerleyen sahnelerinde- görülmektedir. Sonuç itibarıyla filmin çekildiği dönem içerisinde hem geleneksel bakkallar hem de market zincirleri halk ekonomisindeki varlıklarını sürdürmektedirler. Veli ve abisi Hıdır, babalarıyla bakkalın küçük kafesli penceresi üzerinden sohbet ederler. Bakkalın bulunduğu sınırlar ailenin kaldığı gecekondu mahallesi içerisinde. Mahalle hayatının bir parçası olan bakkallar, ekonomik işlevleri dışında mahalle için oldukça önemli toplumsal işlevlere de sahip geleneksel işletmelerdir. Ve bu esnaf grubu, hızla ilerleyen kapitalist piyasa koşullarında, her geçen gün eski konumlarını yitirmektedirler. Filmde de küçük bir mahallede esnafılık yapan bu ailenin bakkallarını büyüterek bir market açma hayali üzerinden yaşadıkları dram işlenmektedir.

Daha sonraki sahnede, iki kardeş babalarının bakkalından ayrılarak mahallenin kahvehanesinin önünden geçmektedirler. Bu sahne ile yönetmen, geleneğin önemli bir unsuru olan kahvehanelerin dönemin küçük bir gecekondu mahallesindeki işlevine dair seyircisine bilgi sunmaktadır. Osmanlı döneminden bu yana, kahvehaneler kültüre dair önemli mekânlar olarak işlev görmektedir. Toplumların sosyalleşmek için uzun saatler vakit geçirdiği bu mekânlar, zamanla toplumun önemli kültürel öğeler taşıyan mekânlarına dönüşmüşlerdir. Burada gerçekleştirilen aktiviteler ile halk edebiyatına dair malzemeler de şekillenmiştir. Özellikle âşıklık geleneğinin icra mekânı olarak bilinen kahvehaneler, âşık fasıllarına da ev sahipliği yapmıştır. Nitekim Özarlan’ın (2001: 272) belirttiğine göre bazı kahvehaneler, doğrudan âşıklar tarafından işletilmekte; âşıklar tarafından işletilen bu mekânların âşıklara veya âşıklığa dair

detayları barındırması nedeniyle âşıklarla doğrudan ilişkili olduğu da mekâna girildiğinde anlaşılmaktadır.

Toplumun sosyal ve kültürel ihtiyaçlarının giderildiği kahvehaneler, filmin söz konusu sahnesinde ise gecekondu mahallesi üzerinden işlenmiştir. Buradaki insanlar, daha çok Anadolu'nun kırsal yerlerinden İstanbul'a göç etmiş bir topluluğa mensup insanlardır. Ve bu insanlar, hemşerilik hissiyatı ile bir şehrin yabancı olma duygusunun verdiği ortak duygular ya da ihtiyaçlar etrafında birleşmişlerdir. Kahvehanenin buradaki işlevi de bu durumla paralel farklı bir özellik taşımaktadır. Nitekim Atay (1985: 91), kahvehanelerin kentle bütünleşmedeki engelleyici rolünü göç edenlerin diğer kesimlerle kurulamayan kısıtlı ilişkisine bağlamaktadır.

İlgili sahnede, kahvehaneden Veli'ye selam veren kişinin memleketliliği olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Hıdır'ın memleketlilerine karşı takındığı tavır, Veli ile aralarında geçen diyaloga şu şekilde yansımaktadır: Veli, abisine "Yerköylü İbrahim' i tanımadın mı?" diye sorar. Abisi ise: "Tanıdık ya... Gurbet elde memleketline el vermek gerekir yaa, buna boş ver! Bi tuhaf, avradını fabrikada çalıştırır, olacak iş mi?" diye karşılık verir. Aralarında geçen bu diyalogdaki "Gurbet elde memleketline el vermek gerekir yaa.." ifadesi seyircisine işitsel bir unsur olarak bazı yerel özellikleri sunmakla beraber; alt metninde daha derin bir okuma sunmaktadır. Bu diyalogla göçle topraklarını, geçmişlerini bırakıp gelen insanların "gurbet"te yeni yerlerde aynı topraklardan gelen insanlarla kurdukları ilişkinin önemi yansıtılmıştır. Göç olgusuyla değişen insan ilişkilerinin farklı bir boyutu olarak yansıyan hemşerilik kavramına yüklenen anlam; şehirde oluşan yeni kimliklerin tutunma çabası olarak okunabilir.

Daha sonraki sahnede ise eve dönen Veli ile Hıdır, evin bahçesinden gözükten uzaktaki apartman dairelerini seyrederken ekrana yansıtılırlar. Aralarında geçen konuşmayla hayallerini kurdukları büyük dükkânı orada açacakları anlaşılır. Bakkallarını küçük gecekondu mahallesinde işletirken; büyük dükkân hayalinin semti de değişmektedir. Bu sahne; yükselen binaların, kentleşme ve market

zincirleriyle ilişkisini ve kaldıkları gecekondu mahallesinin yükselen binaların gölgesindeki küçük bakkalla ilişkisini de temsil etmektedir.

Akşam olduğunda ise salondaki yemek masasında ailenin erkek bireyleri görülür. Sattıkları toprakların parasını getiren Veli ile kurmayı planladıkları marketin hesabı yapılırken ekrana yansıyan görüntüler; hane içini temsil eden pek çok kültürel ögeyi de barındırmaktadır: Evi ısıtmak için kullanılan soba, geyik desenli duvar halısı, arka fonda açık duran mutfak perdesinden gözükken duvara asılı tencereler; mutfağı salondan ayıran mutfak perdesi (bu kısımda mutfak kapısı yerine perdeden bir kapı tasarlanmıştır), masada duran sürahi, erkeklerin masada oturarak hesap yaparken kadınların (gelinlerin) ayakta hazır bir vaziyette beklemeleri; fakat evin büyük annesinin divan şeklinde bir oturma alanında torunlarıyla oturması ve konuşmayla bağlantılı olarak dua etmek için ellerini açıp başını havaya doğru kaldırması...

Ev içine ait yansıyan bu unsurlar ile aile bireylerinin davranışları; ailenin özümsemiği yaşam tarzını İstanbul'da kurdukları yeni evlerinde de sürdürdüklerine kanıt sayılabilir. Kendi elleriyle kurdukları yeni evlerini öğrendikleri ve yaşatmak istedikleri kültürel öğelerle şekillendirmişlerdir. Bu öğelerden biri olan duvar halısı ise evin diğer odalarında da görülmektedir. Duvar halıları, yeni dönemde eskisi kadar tercih edilen bir duvar süsü değildir. Geçmişe dair kültür aktarımını sağlayan filmlerin önemi, bu noktada devreye girmektedir. Kaybolmaya yüz tutmuş pek çok gelenek ve kültürel unsur, dönem filmleri aracılığıyla yeni bir yaşam alanında varlıklarını sürdürmeye devam etmektedirler. Özellikle kırsala özgü evlerde kullanılan duvar halıları, bu filmde evin çeşitli duvarlarından ekrana yansımaktadır. Söz konusu halıların üzerindeki desenler de genellikle mitolojik öğelerle oluşturulmuştur. Duvardaki halının büyük annenin oturduğu divanın arka kısmındaki duvarda yer alması, bu halıların sadece süs için değil duvarın soğuşundan korumak için de kullanıldığını düşündürmektedir. Konya'da bazı evlerin duvarlarına soğuktan korunmak için halı astıklarını belirten Aytaç (2003), bu halıların dekoratif amaçlı ve geleneksel ev döşeme anlayışının etkisiyle de kullanıldığını vurgulamıştır. Yeni dönem ile kıyasladığında kırsalı çağrıştırdığı düşünülen bu halılar,

zamanla unutulmuştur. Fakat ünlü ressamların tabloları ile şekillendirilen ve bu filmde kullanılan duvar halısı kumaşından farklı olarak daha ince kumaşların tercih edildiği dekoratif duvar halıları da yeni dönem moda anlayışıyla piyasadaki yerlerini almışlardır. Bununla beraber duvar halılarının geçmişteki işlevi de dönüşerek farklı bir boyut kazanmıştır.

Bir sonraki sahnede uyumak için evde ayrılan özel alanlarına geçen Veli, Meryem ve Osman'ın uyuyacakları oda da benzer görsel unsurlarla döşenmiştir. Osman'ın üzerindeki yorgan, bu açıdan göze çarpan bir unsurdur. El işçiliğinin detaylarını barındıran geleneksel yorganların sosyal ve kültürel taşıyıcılar olarak yıllardır varlıklarını sürdürdükleri bilinmektedir. Yorgan kelimesi; etimolojik olarak ele alındığında ise bu kelimenin temeli, Ögel'in (1985: 221-222) Türk kültür tarihi çalışmasında "Yogurkan" kelimesine dayanmakta ve yeni döneme yorgan olarak gelen bu kavramın örtünmek ve bürünmek için olduğu belirtilmektedir. Türk kültüründe çok eskilere dayanan bu unsur, yıllardır varlığını korumayı başarmıştır. Zamanla insanlar yorganla duygusal bağlamda da ilişki kurmuşlardır. Öyle ki Türk kültüründe yer alan 'çeyiz' kurma geleneğinde, evlilik hazırlığı yapan kadınlar, geleceğin sembolü olan yorganları da bu geleneğin bir parçası olarak görmüşlerdir. Ayrıca pek çok filmde yersiz yurtsuz kalan insanların sırtlarında bir yorgan taşıdıkları görülmektedir. Köklerine ait bu parça, işlevsel olarak korunma ve ısınma amaçlı iş görmektedir. Bu işlevlerinin yanında, geldikleri yöreye dair bir parçaya sarınmanın güven duygusunu da taşıdığı söylenebilir.

Ertesi gün evin avlusunda turşu tenekelerinin taşınmasıyla başlayan sahneyle mutfak kültürüne ait parçalar, bu defa ekrana yansımaktadır. Bu turşular, küçük bakkal dükkânı için kadınlar tarafından hazırlanmaktadır. Akad, bu sahnelerde kadının üretime katkısı ile görünmeyen hane içi emeğin kıymetine de dokunmaktadır. Kadınların deneyimlerine güvenilerek hazırlanan turşular, Türk mutfağının vazgeçilmez yiyeceklerinden biridir. Bu gıdalar, sebze ve meyvelerden yapılarak genellikle kışın tüketilmektedir. Bunun sebebi, meyve ve sebzelerin yaz aylarında taze ve ucuz oluşu; ayrıca turşunun sağlık açısından kışın daha çok tercih edilmesine dayanabilir. Türklerin Orta Asya'dan günümüze

kadar çeşitlenen yeme kültüründe kurutma ve konservenin önemli bir yeri bulunmaktadır. Evliya Çelebi (1928: 604), Seyahatnamesi'nde Türklerin yeme kültürlerine değinirken; Türklerin yaşadıkları yerin coğrafi yapısına uygun olarak oluşturdukları bir yeme kültüründen bahsetmiştir.

Bu sahnede yer alan diğer bir ayrıntı ise evin kadınları arasında geçen diyalogda saklıdır. Her ne kadar işitsel unsurlar öne çıksa da yönetmenin vermek istediği mesaj kırsal yerden büyük kente göç eden topluma ait derin bir mana taşımaktadır. Meryem'in kayınvalidesinin Meryem'e: "Odanıza sığmadınız besbelli, kaynatanın önünde kocaya göz süzmek neyin nesi? Yeni görenek mi ola bu haller yoksam İstanbul'a geldik diye mi? İstanbul şu avlunun dışında, burayı gene Yozgat toprağı bellesen iyi olur." diyerek verdiği gözdağı ile bu insanların geldikleri yerin adetlerini veya öğrendikleri davranış kalıplarını yaşadıkları hanenin içinde sürdürdüklerini işaret etmektedir. Her ne kadar kaldıkları evin kapıları İstanbul'a açılrsa da İstanbul, onlar için çok uzakta durmaktadır.

Sonraki sahne, Meryem'in oğlunun fenalaşması üzerine babaannenin çocuğı okuyup üflediğı sahnedir. Akad, bu sahnede ve diğer pek çok sahnede yaptığı bir gibi seyirciye daha kolay ulaşmak adına seyircinin en iyi bildiğı kültürel kodlara başvurmuştur. Akad, bu film ve üçlemenin diğer filmlerinde de Türk seyircisinin büyük çoğunluğunun Müslüman olması sebebiyle dini anlatılar ve unsurlara sıklıkla başvurmuştur. Gelin filminin ilerleyen sahnelerinden birinde ise çocuğun iyileşmesi için halk kültüründe yer edinmiş nazar ve kurşun dökme inancıyla ilişkili bir sahneye yer verilmiştir. İnanışların toplumun en eski bilgi ve deneyimlerinden beslendiğini bilen yönetmen, bu sahneyle kurşun dökme pratiğinin tüm detaylarını ekrana yansıtmıştır. Boratav (1997: 103-104), Türkçede nazar kelimesinin karşılığının bakış olduğunu ve nazarın zararlı bakışlarıyla başka bir canlı veya cansız bir unsura etki edeceğini ifade etmiştir. İslam dininde nazar değmesiyle ilgili inanışlar yer almakla birlikte kurşun dökme ile ilgili herhangi bir pratiğe rastlanmamaktadır. Fakat Türklere ait ilkel dönemlerden kalma bazı davranışlar ve inanışlar şekil değiştirerek Müslümanlar tarafından da sürdürülmüştür. Abdülkadir İnan (1976: 225), sağaltmak amacıyla

kullanılan arpı, alazlama, tütsü, kurşun dökme gibi tedavilerin ateş kültüyle ilişkili olduğunu ateşle ilişkili ritüellerle açıklamıştır. Türk dünyasında bilinen kurşun dökme pratiğinin temelleri çok eskilere dayanmaktadır. Kurşun dökme ile nazardan korunacağına ya da şifa bulunacağına inanılmaktadır. Kurşun dökme geleneği, ateş kültüyle ilişkilendirilebilir. Türk kültürünün arkaik dönemlerinde yer alan bu inanışların temeli, yeniçağa kadar sürdürülmüştür.

İnanışların toplum nezdindeki konumu sebebiyle Akad'ın başvurduğu dini motifler bunlarla sınırlı değildir. Film boyunca Akad'ın toplumun kültürel ve dini motiflerine sıkça başvurduğu görülmektedir: Hacı İlyas'ın aile reisliği altında kurulan filmin hikâyesi, ailenin en büyük erkeğinin “hacı” unvanıyla anılması ve kafasında yer alan yeşil takkenin ekrana sürekli yansıması; evin ve iş yerindeki duvarlarda yer alan tablolarındaki dua ve hadisler; kadınların evde toplu namaz kılmaları; evin erkeklerinin camiye gitmeleri; filmin geçtiği zaman evresinin Ramazan ve Kurban Bayramı'nı kapsamaması; buna paralel toplu yapılan sahur ve iftar sofraları; Ramazan davulcusu ve bayram namazı gibi pek çok unsur sıkça kullanılmıştır.

Gelin filminin asıl temasının ilişkilendirildiği en önemli dini motif ise Kurban Bayramı öncesi kurban pazarına gidip kurbanlık koç alan Hacı İlyas'ın kurban geleneğinin temelindeki Hz. İbrahim'in oğlunu kurban etme kıssasını anlattığı sahnede işlenir. Buradaki kurban, filmin sembollerinden birini oluşturur. Filmde toplumun aksayan yönlerini kurduğu bu sembolik dünya ile yansıtmayı hedefleyen Akad, kültüre ait unsurları kullanarak seyirciyle kurmuş olduğu diyalogun temellerini sağlamlaştırmıştır. Algan'ın (2005: 48) belirttiğine göre dini alegoriler ve kültüre ait öğelerin yaşanan üstünlüğü yansıtmak için kullanılması ile çok boyutlu bir anlatıma gidilmiştir.

Filmin son sahnelerinde yer alan ölüm temasını yönetmen yine dini unsurlarla vermiştir. Cenazeyi taşıyan topluluğun önünde imamın yürümesi, cenaze evinde toplanan kadınların dua etmesi ve cenaze evinde kavruan helvanın sahneye yansması gibi detaylarla yönetmen filmin doruk noktasını da dini kaynaklardan yararlanarak şekillendirmiştir.

Bu unsurların biri olan helva kavurma pratiği, halkbilimi kadroları bağlamından irdelendiğinde beslenme, geçiş töreni ve halk inancı ile ilişkilendirilebilecek bir unsurdur. Helva kavurmanın kökenine bakıldığında ise İslamiyet öncesine dayandırılabilirliğini Ögel (1978), Türk Kültür Tarihine Giriş adlı çalışmasında belirtmiştir. Ögel'e göre Türk kültüründe yer alan tatlının sağaltma işlevi bulunmaktadır. Helva kavurmanın karşılığı Türklerde kavut kavurma şeklinde yer almaktadır.

Netice itibariye topluma ait tüm bu detaylar, Akad'ın seyircisinin süregelen en eski kültürel kodlarını dahi filmlerine ustaca yerleştirmeyi başarmış bir yönetmen olduğunu ispatlar niteliktedir.

Gelin filminde yer alan işitsel unsurlar ele alındığında ise öncelikle filme eşlik eden müziklerin öneminden bahsetmek gerekmektedir. Sinemada görüntünün sestem daha önemli olduğunu belirten Özön tarafından sesin sinemaya yeni bir boyut kattığı da vurgulanır. Ayrıca sinemada kullanılan sesleri sınıflandıran Özön, bu sesleri; söz, doğal ses ve müzik olmak üzere üç kategoride ele alır (1984: 91-92). Akad, bu seslerden müzik kategorisindeki sesi, çalışmada adı geçen üç filminde de gerekli duyduğu sahnelerde kullanmıştır. Akad'ın filmlerinde kullandığı müzikler, genellikle Türk halk müziğine ait müziklerdir. Akad, müzik seçimini yaparken halk müziğinin gücünü kullanmıştır. Nitekim Akad, anılarında da bu durumu, daha önce Batı müziğini kullanırken Muzaffer Sarısözen'le tanıştıktan sonra halk müziğinin gücünü anladığını söyleyerek belirtmiştir (2004, 224-25).

Yalçın Tura'nın filmin müziklerini üstlendiği Gelin filminde yer yer türkülere yer yer ilahilere yer yer de film sahnesinin verdiği duyguyu destekleyici farklı enstrüman seslerine yer verilmiştir.

Akad, müziğin desteğiyle seyirciyle kurmak istediği diyalogu güçlendirmiştir. Filmin (18.04) başlarında kullanılan türkü, Veli'nin dükkândaki ilk iş gününe denk gelmektedir. Veli'nin işi öğrenmeye çalıştığı sahnede mutluluğu ve heyecanı ile tezat bir türkünün arka fonda verilmesi ile dükkânın Veli'nin

hayatında yaratacağı boşluğa bir işaret olarak okunabilir. Söz konusu türkü Yıldız Tezcan tarafından seslendirilen “Yârim senden ayrılalı” adlı türküdür (Repertükül).

Filmin doruk sahnesinde yer alan Osman’ın cenaze görüntülerinin dini temalarla şekillendirilirken sahneye eşlik eden ilahi ile dini temalar desteklenmiştir. Bu sahne dışında Ramazan ayına özel sunulan sahur sahnesinde yer verilen Ramazan davulunun sesi, iftar saatinde ezan sesi ve bayram sabahı bayram namazına gidilirken okunan ezan sesi ile dini semboller desteklenmiştir.

Ayrıca Meryem’in oğlunu hastaneye götürdüğünde hastanede oğlu Osman’ın muayene ve röntgen çekilme sahnelerine eşlik eden gerilim müziği; Meryem ile Osman’ın diyaloglarının geçtiği sahnelerde -anne oğul arasındaki sevgiye eşlik eden- bağlama melodileri; Osman’ın cenazesinin evden çıktığı sahnede ilahinin sahneye eşlik etmesi ile pek çok sahnede yönetmenin müzikal unsurlara başvurarak seyircisiyle iletişime geçtiği söylenebilir. Konuralp’ın (2004: 18) belirttiği üzere filmin sıcaklığını veren unsur sinema perdesinin arkasındaki filmin müziğidir. Akad da bu sıcaklığı filmin neredeyse tüm sahnelerine yerleştirerek görsel unsurların duygularını müzikle pekiştirmiştir.

Filmde yer alan diğer işitsel unsurların filme yerleştirilen diyaloglar üzerinden değerlendirilmesi de mümkündür. Diyaloglarda geçen “...Malın iyisi suya yakın, daha iyisi eve yakın” gibi atasözleri, “ata ağam” gibi yerel söylemler ile Yozgat yöresine ait ağız özellikleri, öne çıkan sesle ilgili önemli unsurlardır. Diğer iki filme nispeten burada kullanılan ağız özelliklerinin seslendirilmeleri oldukça başarılıdır. Özellikle Ali Şen ve Aliye Rona’nın başarılı seslendirmeleri, Yozgat yöresiyle ilgili ağız özellikleri hakkında fikir sahibi olmayı mümkün kılmaktadır. Ayrıca bu söylemler ile yöreye ait kültürel kodların okunması da mümkün kılınmıştır. Özellikle atasözlerinin filmde kullanılması ile bu ailenin yaşam biçimlerine dair de veri sunulmaktadır. Kültürel birikimi atasözleri üzerinden de sunmayı deneyen Akad, topluma ait kültürel zenginliği somutlaştırarak gelecek kuşaklara aktarıma katkı sağlamıştır. Ahenkli dili ve kolay ezberlenmesi ile kültürel aktarımın gerçekleşmesini sağlayan (Boz, 2023: 378) atasözleri, halkın

geçmişten gelen tecrübelerini barındırdığı için topluma dair pek çok kültürel okumayı mümkün kılmaktadır.

Gelin filmindeki söz konusu metinsel unsurlar ise dini referanslar dikkate alınarak sunulmuştur. Akad, toplumu eleştirirken halkın ortak dinî anlatı belleğini kullanmış ve bunu yaparken de metinlerarasılık yöntemine başvurmuştur. Filmin seyirciyle kurduğu diyalog, Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etmesi kıssası üzerinden şekillendirilmiştir. Film karakterlerinden Osman ile dedesi Hacı İlyas arasında geçen bir diyalog üzerinden bu kıssa seyirciye detaylarıyla sunulmuştur. Söz konusu sahnede Hacı İlyas; yaklaşan Kurban Bayramı için kurbanlık bir koç alır ve koçu evlerinin bahçesine getirir. Osman, koçu görünce dedesine: "Bunu bana mı aldın Ağa Baba?" diye sorar. Dedesi, kurbanlık için aldığı söyler. Fakat Osman'ın "kurban"ın ne demek olduğunu anlamaması üzerine Osman'a Kurban Bayramı ile ilgili kıssayı anlatır: "Vaktin bir evvelinde İbrahim peygamber varmış. Bir de oğlu varmış, adı İsmail. İbrahim peygamber oğlunu Allah'a kurban etmek istemiş. Allah'a olan inancını ispatlamak için dağ başına götürmüştü." Osman, "Çocuk korkmuş mu?" diye dedesine sorar. Dedesi de "korkmamış, boyun eğmiş acı kadere. İbrahim peygamber tam bıçağı çalacakken göklerden bir koç göndermiş Allah. "Ben senden razıyım İbrahim." demiş. "Oğlunu bağışladım, var koçu kurban et." demiş. O gün bugündür koçlar bayramda kurban edilir." Daha sonra bayrama kadar beslemesi için koçu Osman'a emanet eder. Bu diyalogun beslendiği kaynak ise kutsal kitap Kur'ân-ı Kerîm'dir:

"Kur'ân-ı Kerîm'de Hz. İbrâhim'in oğlunu kurban etmesi hadisesi isim verilmeksizin nakledilir. Buna göre İbrâhim, putperest kavmi tarafından atıldığı ateşten kurtulup onlardan ayrıldıktan sonra hiç çocuğu olmadığı için Allah'tan sâlih bir evlât ister ve kendisine akıllı, iyi huylu bir erkek çocuk müjdelenir. Çocuk babasıyla beraber yürüyüp gezecek çağa gelince İbrâhim'den oğlunu kurban etmesi istenir. Bunu oğluna bildirince oğlu emredileni yapmasını söyler, emre boyun eğip sabredenlerden olacağını bildirir. İbrâhim oğlunu kurban etmeye teşebbüs eder, fakat Allah tarafından tâbi tutulduğu bu imtihanda başarılı olduğu ortaya çıkınca oğlunun yerine semadan kurban olarak bir koç gönderilir, böylece oğlu da kurtulmuş olur (es-Sâffât 37/95-111)" (Harman, 2024).

Akad, filmin toplum nezdindeki kodlarıyla bağlantılı olan bu sahnede metinlerarası ilişkinin alıntı biçimine başvurmuştur. Alıntının metinlerarası ilişkinin en belirtgesel biçimi olduğunu ve bir metnin başka bir metin içindeki en somut hali olduğunu ifade eden Aktulum'a (2020: 94) göre alıntı, en sık kullanılan metinlerarası yöntemdir. Nitekim Akad da ilgili üç filmde de bu yönetime başvurmuş ve dini metinlerin yeni bir bağlam üzerinden okunmasına fırsat sağlamıştır. Yönetmenin başka bir metne ait kesiti, kendi metnine yerleştirmesi olarak adlandırılabilir alıntı biçimiyle yönetmen kendi metniyle diğer metin arasında bir bağ kurmuş ve bu benzerlik üzerinden düşüncesini özetlemiştir. Yapılan alıntı seyirciye açık açık sunulmuş; alıntıyla ilgili herhangi bir soru işareti bırakılmamıştır. Kur'an'ın alt-metin olarak filmin senaryosuna yerleştiren yönetmen, filmin temasını söz konusu alt metinle pekiştirerek yeni bir bağlamda metinlerarasılıktan faydalanmıştır.

Gelin filminin son doruk sahnesinde de Akad, metinlerarası ilişkinin farklı bir yoluna başvurarak filmde kullandığı dini kıssayı pekiştirmiştir: Osman'ın ölüme terk edilmesiyle başkahraman Meryem'in oğlu Osman'ın cenazesinin arkasından bağırarak bahçedeki ağaca ipe bağlı olan kurbanlık koçu serbest bıraktığı görüntüler sahneye yansıtılır. Daha sonra, Meryem'in Hacı İlyas'a: "Kurban Bayramı'n mübarek olsun Hacı İlyas! Ağa Babası, kurbanın helal olsun!" diyerek isyan ettiği görülür. "Kurban etme" söylemiyle Akad'ın bu defa da filmde geçen dini kıssayla kurban benzetmesi üzerinden metinlerarası ilişkinin çağrışım tekniğine başvurduğu söylenebilir. Çoğu kez dolaylı ve örtük olan anıştırmanın bulmaya/anlamaya yönelik olduğunu belirten Irwin (2001: 287-288) söylenmemiş olanın ise okur tarafından bulunmasının sözcüklerle ilişkili olduğunu ifade eder (Irwin'den akt. Turan, 2023: 1077). Meryem'in Hacı İlyas'a: "Osman öldü Ağa Baba! Bir daha gelmekte –karnını işaret ederek- burda... Onu da büyütüp yoluna kurban edecem, yeter ki dükkân yürüsün, iş büyüsün!" dediği sahne ve Hıdır ile Veli'nin arasında geçen diyalogun yansıdığı sahnede Hıdır: "Bu bir kavgadır Veli kardeş, çark dönmeye başladı bi kere, durmak olmaz, bu değirmen güç ister, yürek ister, dayanacaksın!" der. Veli: "Arada bir kurban da alır öyle mi?" "kurban vermek" söyleminin Osman'ın ölümünden sonra da

yinelenerek Osman'ın ölümüyle kurban kıssası arasındaki ilişki seyirciye hatırlatılmaktadır.

2.2.1.2. "Düğün" Filminin Görsel, İşitsel ve Metinsel Unsurları

"Düğün" Filminin Künyesi:

"Gelin" (1973) filminden sonra gelen "göç üçlemesi" diye adlandırılan filmlerin ikincisidir.

Yönetmen: Lütfi Ö. Akad

Senaryo yazarı: Lütfi Ö. Akad

Görüntü yönetmeni: Gani Turanlı

Yapımcı: Erman Film Kurumu (Hürrem Erman)

Yapım yılı: Aralık 1973, Renkli

Müzik: Metin Bükey

Ödüller: 11. Altın Portakal Film Festivali (1974), " En İyi Film "; Lütfi Ö. Akad "En İyi Yönetmen"

Oyuncular: Hülya Koçyiğit (Zeliha), Kamuran Usluer (Halil), Turgut Boralı (Bekir/Amca), Ahmet Mekin (Ferhat), Erol Günaydın (İbrahim), Hülya Şengül (Habibe), İlknur Yağız (Cemile), Altan Günbay (Cabbar), Yaşar Şener (Dayı), Günay Güner (Yaşar).

"Düğün" Filminin Olay Örgüsü:

1. Filmin açılış sahnesi, Urfa'nın nüfus tabelası ve durgun sokaklarının görüntüleriyle sağlanır. Bu sahneler, bir anda kesilerek İstanbul'un daha hızlı ve renkli görüntülerinin bulunduğu sahnelere geçiş yapılır.

2. Urfa'dan İstanbul'a göç eden Erkuş ailesinden Halil (evin büyük abisi), Zeliha (evin büyük ablası), İbrahim (Halil'den sonraki bir küçük abi), Cemile ile Habibe (diğer iki kız kardeş) ve Yusuf (evin en küçük kardeşi) İstanbul'daki gecekondulu semtindeki evlerinde hayatlarını devam ettirirler.
3. Zeliha ve Yusuf hariç diğer tüm kardeşler niteliksiz iş gücü kabul edilen işlerde çalışırlar. Ev işlerinin yürütmesini sağlayan Zeliha da yer yer kardeşlerinin işlerine destek olur. Tüm ailenin en büyük isteği ise okula gönderdikleri en küçük kardeşleri Yusuf'un okumasıdır.
4. Elindeki sepetle lahmacun satışı için hazırlık yapan İbrahim, ablası Zeliha'ya üç tekerlekli bir araçları olsa daha iyi satış yapacaklarını ama bu aracı almak için sermayeye ihtiyaçları olduğunu belirtir.
5. İstanbul sokaklarında ceket satışı yapmaya çalışan Halil ise amcasının yanına giderek işlerinin durgun olduğundan bahseder. Amcası ise kebabçıda çalışan Yaşar'ı işaret ederek hayırlı bir işleri olacağını ima eder.
6. Urfa'da yaşayan sermayeye sahip memleketlileri Cabbar'dan ticari destek olarak yeni bir işe atılmak isteyen Halil; eve döndüğünde küçük kardeşi Yusuf'a Cabbar'a göndermek üzere mektup yazdırır.
7. O akşam, amcaları Bekir ile kebabçıda çalışan Yaşar, Erkuş ailesini ziyaret etmek üzere ailenin yaşadıkları eve gelirler. Amcaları, Erkuş ailesine Yaşar'ın kardeşleri Cemile ile evlenmek istediğini söyler. Amcaları, ekonomik anlamda sıkıntıda olduklarını bildiği Cemile'nin abilerine, Cemile ile Yaşar'ın evlenmesi ile Yaşar'dan alacakları başlık parasından bahseder. Fakat evin anaç özellikleriyle öne çıkan ablası Zeliha, bu evliliğe rızası olmadığını belirtir.
8. Zeliha, engeli de bulunan kardeşleri Cemile'nin evlenmesine onay vermediğini söylese de abiler ve amca Zeliha'ya kulak asmazlar. Abiler için

bu evlilik artık “üç tekerlekli motor”a ulaşmak demektir. Bu evlilikle yaşadıkları geçim sıkıntısının azalacağını düşünüyorlardı.

9. Odalarına geçtiklerinde küçük kardeşleri Yusuf, ablalarına Hz. Yusuf'un kıssasını bir kitaptan okur. Yusuf, bu kıssayı okuduğu esnada, henüz uyumayan abiler ve amca ise bahçede Cemile'den alacakları başlık parası üzerine pazarlık yapmaya devam ederler.
10. Zeliha her ne kadar isyan etse de bu evlilik gerçekleşir. Ve Cemile ile Yaşar evlenir. Düğün gününün ertesinde ise Cemile hariç Erkuş kardeşler, bahçede duran “üç tekerlekli” araca bakarlar. Halil ve İbrahim, arabanın borcunun büyük kısmını Cemile sayesinde aldıkları başlık parası ile ödemişlerdir. Kalan kısmını da bu araçla satış yaparak ödeyeceklerini düşünürler.
11. Zeliha'nın annesi öldükten sonra kardeşlerini bırakmamak için ayrıldığı nişanlısı Ferhat ise Zeliha'dan vazgeçmeyerek arkasından İstanbul'a gelir ve Zeliha'nın karşısına çıkar. Fakat Zeliha'nın önceliği yine kardeşleridir ve Ferhat'a kardeşlerini bırakmayacağını söyler.
12. Evine dönen Zeliha, kardeşlerine satmaları için yiyecek hazırlamaya koyulur. Okulların tatil olmasıyla Yusuf da bir lokantada garsonluk yapmaya başlar. Tüm aile, evin geçimine katkı sağlamak için çalışmaya devam eder.
13. Fabrikadaki işinden dönen Habibe, fabrikadan çıkarken onu bekleyen ve ona âşık olan kasap Zeki'yi görür. Zeki, Habibe'ye olan niyetini açıklar. Habibe ise abileri ve ablası varken söz söyleyemeyeceğini belirtir.
14. Eve döndüğünde abisi Halil'e haftalığını verir. O sırada Zeliha Halil'e Cabbar'dan gelen mektubu uzatır. Gelen mektuptan Cabbar'ın Halil'in sunduğu iş teklifine sıcak baktığını ve İstanbul'a geleceğini öğrenir.

15. Zeliha, kardeşini görmek için Cemile'nin yeni evine gider. Cemile'nin Yaşar'ın borçla abilerine verdiği başlık parasını kapatmak için hizmetçilik yaptığını öğrenen Zeliha, Cemile'yi alıp evine götürmek ister. Fakat Cemile, Zeliha ile dönmez.
16. Zeliha, düşünceli bir halde evine doğru gider. Yürürken karşısına Ferhat çıkar. Ferhat; Zeliha'ya artık temelli İstanbul'da kalacağını ve ondan vazgeçmeyeceğini söyler. Zeliha'ya kardeşlerinin insan eti yediklerini söylese de Zeliha'yı onunla gitmeye ikna edemez. Bu konuşma gerçekleştiği esnada Habibe de Zeki ile konuşur. Sahilde simit yiyerek evlilik hayalleri kurarlar.
17. Sonrasında Yusuf çalıştığı lokantada görünür. Elindeki tabakları taşıırken ayağı kayar ve yere düşer. Tabakların kırıldığını gören lokanta sahibi, kulağını tutarak kaldırdığı Yusuf'a bir tokat atar.
18. Erkuş kardeşlerin yaşadığı bahçeye geçiş yapılır. O sırada Yusuf, telaşla içeri girer. Artık o lokantaya gitmeyeceğini abileriyle çalışacağını söyler. Eve dönen Zeliha, kardeşlerine Cemile'nin durumundan dolayı isyan eder. Kardeşleri, hiçbir şey demeden arabayla satışa çıkarlar.
19. Halil ile İbrahim yanlarına Yusuf'u da alarak bir alana araçlarını çekerler. Fakat bu bölgede başka seyyar satıcılar da bulunmaktadır. Diğer satıcılarla İbrahim arasında başlayan tartışmaya Halil ve Yusuf da karışır. İbrahim üzerine düşen adamla boğuştuğu esnada yanlışlıkla adamı bıçaklar. Erkuş kardeşler, adamın yaralandığını görünce hemen oradan kaçarlar. Toplanan kalabalık, polis çağırır.
20. Evin geçimini sağlayan abilerini düşünen Yusuf, suçu üzerine alır ve polise teslim olur. Yusuf'un suçu üstlenmesi abilerinin işine gelmiştir. Zeliha, karşı çıksa da bu durumu da engelleyemez.

21. Halil ile amcası, Urfa'dan gelen tüccar Cabbar'ı görmeye giderler. Daha sonra, Cabbar Ağa'yı akşam yemeği için evlerinde ağırlar.
22. Zeliha, ertesi gün Yusuf'un kitaplarını hapisaneye götürür. Yusuf, kitapları alır; fakat ablasıyla görüşmeye çıkmaz. Zeliha'ya bu ziyarette eşlik eden Ferhat, hapisaneden döndüklerinde Zeliha'yı abileri konusunda tekrar uyarır.
23. Evlerine döndüklerinde Zeki'nin dayısını ağırlarlar. Zeki'nin dayısı Cemile'yi Halil'e ister. Dayısı aracılığıyla Habibe'yi isteyen Zeki ise Halil'den bir türlü yanıt alamaz. Bu nedenle Habibe'yi sıkıştırır. Bu evliliği çok isteyen Habibe, her şeye rağmen abilerinin sözünden çıkamaz.
24. Halil ve amcası ise köylüleri Cabbar'ı İstanbul'da kalmaya ikna etmeye çalışırlar. Cabbar'dan istedikleri sermayeyi alacaklarını düşünerek Habibe'yi çocuklu ve alkolik Cabbar ile evlendirmeye karar verirler. Tüm kardeşlerini teker teker paraya kurban eden Zeliha, bu evliliğin olmaması için isyan eder; fakat yine kimse Zeliha'yı ciddiye almaz. Ve istenilen düğün yapılır.
25. Düğün günü geldiğinde Zeliha, düğüne gitmez. Ferhat'ın yanına gider. Ferhat ile gitmeyi düşünürken bir anda vazgeçer. Habibe'yi o halde bırakmaya gönlü razı gelmez. Ferhat'ın yanından ayrılıp düğünün yapıldığı alana gider.
26. Zeliha; Habibe'yi almaya gediğini ve bu düğünün yapılmasına izin vermeyeceğini söyler. Bunun üzerine öfkelenen Cabbar, buna izin vermek istemez. Zeliha'yı bıçakla yaralar. Zeliha yarasına rağmen Habibe'yi ve düğüne gelen Cemile'yi de yanına alır. Abi Halil'e kızarak kardeşleriyle düğün alanından uzaklaşır. İbrahim, kardeşlerinin arkasından bakarken dayanamaz. Zeliha'nın arkasından gider ve suçunu itiraf ederek Yusuf'u hapisaneden çıkaracağını Zeliha'ya söyler. Birbirlerine sarılarak yürümeye devam ederler.

“Düğün” Filmindeki Görsel, İşitsel ve Metinsel Unsurların Halkbilimsel Değerlendirilmesi:

Filmin açılış sahnesi, Urfa'nın nüfus tabelası görüntüsü ile sağlanır. Bu görüntü, Urfa'daki evlerin manzaralarıyla sürdürülür. Urfa'ya dair doğal ortamda çekilen bu sahneler, o dönemin evlerinin sahip olduğu mimari doku hakkında fikir edinilmesini sağlar. Halk mimarisi açısından bu evler, yörenin kültürel çevresini anlamlandırma açısından önemli öğelerdir.

Dundes'e göre halkın tanımı şöyledir:

Halk terimi en azından ortak bir faktörü paylaşan herhangi bir insan grubunu ifade eder. Bu grubu birbirine bağlayan faktörün -ortak bir meslek, dil veya din olabilir- ne olduğu önemli değildir. Bundan daha önemli olan ise, herhangi bir sebebe bağlı olarak oluşan grubun kendisine ait olduğunu kabul ettiği bazı geleneklere sahip olmasıdır. Teorik olarak bir grup en az iki kişiden oluşmak zorundadır, fakat genellikle çoğu gruplar daha fazla kişiden oluşurlar. Grubun bir üyesi diğer bütün üyeleri bilmeyebilir, fakat o kişi gruba ait olan geleneklerin ortak özünü muhtemelen bilecektir, gelenekler bir grup kimliği hissi vermeden gruba yardım eder. Halkın bu esnek tarifine göre, bir grup bir millet kadar geniş veya bir aile kadar küçük olabilir (1998: 143).

Bu nedenle halkın birleştiği bu ortak payda üzerinden yaşadıkları mekân ve konutlar da kültürel ve toplumsal unsurlarla halkbilimi ile ilişkilendirilerek incelenmelidir. Bu sayede mekân-insan ilişkisinin ortaya konması sağlanabilir.

Filmin girişinde yer alan geleneksel Urfa evlerinin yapısı ve sokakları o yörede yaşayan toplumun geleneksel davranışlarıyla da ilişkilendirilebilir. Sahnede yer verilen evlerin genellikle taş malzemeyle şekillendiği ve çatılarının düz toprak dam şeklinde inşa edildiği görülmektedir. Evlerin oluşumunda bölgenin sıcak iklimi ve dağlık yapısı oldukça etkilidir. Glassie'nin (2006:164) belirttiğine göre insanlar en doğru malzemeyi çevreyi tanıyarak doğadan seçer ve bu malzemeyle iklimi etkilemeyi başarırlar. Bu nedenle malzeme seçiminde ekonomik ve toplumsal koşulların yanında çevrenin etkisi de vardır.

Filmin daha sonraki sahnelerinde Urfa'nın çalışma koşullarına dair seyircinin fikir edinmesi sağlanır: Urfa'nın durgun sokakları, yerde oturarak yaş tütün olduğu tahmin edilen bir bitkinin satışını yapmaya çalışan gençler üzerinden sergilenir. Yöre ekonomisi hakkında bilgi veren bu görüntüler, insanların durgun halleri ile ağır ritimli bir müzik eşliğinde sunulur. Bu görüntüler sayesinde şehrin ekonomik olarak verimsiz bir yapıya sahip olduğu anlaşılır. Satış yapmaya çalışan işportacıların satış yapamadıkları sergilenerek yöre halkının ekonomik sorunlarına dair ipucu verilmiştir. Nitekim ilerleyen sahnelerde İstanbul'a göç eden ailenin Urfa'dan ekonomik sebeplerle ayrıldıkları da aile üyelerinin ağızlarından seyirciye verilecektir.

Yörenin ekonomisiyle ilişkili sahneler geçerken bir avluda sıralanmış arzuhalciler de ekrana yansır. Bir kadının arzuhalciye dilekçe yazdırdığı da görülür. Teknoloji ile okuryazarlık oranının artması, bu meslek kolunun giderek azalmasına yol açmıştır. Bu film aracılığıyla yine kaybolmaya yüz tutmuş bir mesleğin gelecek kuşaklara aktarımı sağlanmıştır.

Bu sahneler, bir anda kesilerek İstanbul'un görüntülerinin bulunduğu sahnelere geçiş yapılır. İstanbul sokakları, daha renkli bir şekilde yansıtılır. Urfa'da hâkim olan durgunluk burada yerini yoğun bir gürültüye bırakır. İstanbul'da yer alan sokak satıcıları daha hareketli yansıtılır. Her şey çok daha hızlı ve rekabet halindedir. Bu görüntülerle film, diyalogsuz bir şekilde, bu ailenin ekonomik kaygılar yüzünden İstanbul'a geldiğini yansıtır. Ayrıca seri halde geçen İstanbul görüntüleri ile o yıllara ait İstanbul'un genel görünümü hakkında da fikir edinmek mümkün olur.

Ev ahalisinin İstanbul'daki yaşam alanlarına geçiş yapıldığında ise yönetmenin Gelin filminde olduğu gibi bu filmde de gecekonduların yapılmasını tercih ettiği görülür. Fakat bu filmdeki sahnelerin büyük bir kısmı evin avlusunda geçmektedir. Evin avlusunun film boyunca hane içine dönüştürüldüğü görülmektedir: Avluda toprak yapım küçük bir ocak, ocağın bitişiindeki duvarlara asılı hamur açma tahtası, tencereler, bahçe duvarına dayalı küçük bir tezgâh, yere serili bir halı, tabureler ve eve açılan kapının kenarındaki sedir... Nitekim

avluyu dışarıdan ayıran tahta kapı açıldığında avluya giren büyük abinin ayakkabılarını çıkarıp toprağın üzerine serili kilime oturduğu ve arkasından gelen diğer aile fertlerinin de ev içi yerine avluda kurulu olan bu alana yerleştikleri görülür. Avlunun görüntüsü ile başlayan bu sahne ile bu ailenin yaşam alanlarıyla kurduğu ilişki ekrana yansıtılır. Ailenin ekrana yansıyan eşyalarının geleneksel mutfak eşyaları oluşu, modern fırın yerine toprak içine ateş kurmaları ve en önemlisi yaşam alanlarını bahçede şekillendirmeleri ailenin Urfa'daki yaşam biçimlerinin İstanbul'daki evlerinde de sürdürdüğüne işaretler. Bu sahneler sayesinde ailenin günlük yaşamlarına ait eşyaların daha çok köy hayatını yansıttığı görülmektedir.

Daha sonraki sahneye giriş yapan kadın başkahramanın bakır sürahidenden su alıp toprak ocakta kahve pişirdiği görülür. İlerleyen sahnelerde de bu ocağı ailenin annesi rolünü üstlenmiş olan kadın kahraman tarafından kullanıldığı görülmektedir. Ve bu ocak, film boyunca bu kadının yaşam alanının adeta bir parçası görevi üstlenmiştir. Bu filmde de Gelin filminde olduğu gibi baş kadın kahramanın başında örtü bulunmaktadır. Ve her iki filmde de baş kadın kahramanın hane içi emeğinin yoğunluğu ekrana yansımaktadır. Bu filmde de aileye hazırlanan yemek dışında, dışarıya da satış için yiyecek hazırlığı kadın kahraman tarafından sağlanır.

Daha sonraki sahnede işten eve dönen kardeşlerin bahçedeki çeşme aracılığıyla ellerini yüzlerini hatta ayaklarını yıkadıkları ve hep beraber avluda hazırlanan yer sofrasına geçtikleri görülür. Yemeğin hamur tahta üzerine kurulu yer sofrası olması ve aynı kaptan tüm ailenin yemek yemesi şehre taşınan bu ailenin kırsaldaki alışkanlıklarını şehirde de sürdürdüklerine dair diğer işaretlerdir.

Yaşamlarını bildikleri yöntemlerle sürdüren Erkuş kardeşlerin, birbirlerine olan bağlılıkları filmin ilk sahnelerinde oldukça yoğun hissedilir. Fakat abilerin dışarıyla olan ilişkileri, filmin ilerleyen sahnelerinde evin içindeki bu bağın bozulmasına sebep olacaktır. Erkuş kardeşlerin anne ve babaları olmadığı için evdeki anne rolünü büyük abla, baba rolünü ise büyük abi üstlenmiştir. Filmde

akrabalık ilişkileri olduğu düşünölen bir de amca figürü vardır. Amcanın ve evdeki abilerin sözü evin kadın bireylerine göre daha kabul görür niteliktedir. Nitekim amcanın vesile olmasıyla ilerleyen sahnelerde Cemile'nin ve Habibe'nin evlendirilmesi söz konusudur. Evin büyük ablası her ne kadar anne rolünü üstlense de abilerin ve amcanın karşısında duramamaktadır. Kız kardeşlerinin evlenmelerine rızası olmasa da erkek kardeşlere söz geçiremeyen ablanın sözünün pek hükmü olmadığı bu vesileyle anlaşılmaktadır. Evin anne rolünü üstlenmiş yaşça büyük ablasının sözü kabul görmezken küçük kız kardeşlerin fikir beyan etme hakları bile söz konusu değildir. Nitekim evliliğin muhatapları olan Cemile ve Habibe'ye fikirleri sorulmaz. Öyle ki Habibe'nin başkasını sevdiği bilindiği halde başlık parası için Habibe sevdiği adamla evlendirilmez. Ve Habibe de bu duruma karşı gelemez. Habibe için abilerinin sözü sevgisinden daha kıymetlidir. Filmde yer alan bir sahnede Habibe'nin sevdiği adam Zeki'ye söylediği sözler bu durumu açıklar niteliktedir: Zeki, Habibe'ye niyetini “Bana varır mısın?” diye sorarak belli eder. Habibe: “Benim ablam var, ağalarım var...” der. Zeki ise “Onları değil, seni istedim!” der. Fakat Habibe Zeki'ye istediği cevabı veremez.

Filmin içeriğiyle adı arasındaki ilişki de bu şekilde seyircisine sunulur. Filmde yer alan iki düğün sahnesi ile düğün öncesi sergilenen bazı davranışlar, halkbilimi ekseninden irdelendiğinde ise aileye ait değer yargılar, gelenek ve görenekler, aile içi ilişkiler ile akrabalık ilişkileri anlaşılabilir. Söz konusu abilerin kız kardeşlerini evlendirmek istemelerinin temelinde başlık parası yatmaktadır.

Toplumun özellikle kırsal kesimlerinde hala sürdürölen bir kültür kalıbı olan başlık parasının etkisinin yıllar içinde azaldığı bilinmektedir. Türk topluluklarında farklı adlar ve uygulamalarla yer edinen “başlık”, geçmişten bugüne farklı milletlerde de görölmüştür. Turan'ın (1991: 39) tanımlamasına göre “Bütün Türk topluluklarının «evlenme» olayı ile alâkalı âdetlerinden biri olan «kalm» (başlık); «söz kesme» den sonra, erkek veya ailesi tarafından, kız (gelin aday) tarafına verilen para, mal, armağan vs. için kullanılan bir kelimedir.”

Düğün adlı bu film de adından başlayarak içinde barındırdığı düğünle ilişkili bazı uygulamalar ve törenlerle geleneğe dair düğün sembollerinin ekrana taşınmasını sağlamıştır. İnsanlar, hayatlarının bazı evrelerinde bazı dönemlerden geçmekte ve bu dönemler de içerisinde bazı törenleri barındırmaktadır. Örnek (2000:131) doğum, ölüm ve evlenme olmak üzere insan yaşamının üç döneminden ve bu dönemlerin kendi içinde bölümlere ayrılarak belli başlı inançları, töreleri, ayinleri, âdetleri barındırdığından bahseder. İnsanların bu tür “geçiş” dönemlerinde güçsüz olduğuna inanıldığından onları tehlikeden korumak amaçlı insanların içinde bulunduğu bu dönemlerde yapılan bu uygulamalar, aynı zamanda insanın yeni durumunu kutsama, kutlama ve belirleme amacı da taşır. Filmde yer alan düğünle ilgili ritüeller, halkbilimi ekseninden irdelendiğinde düğün sahnelerinin ailenin geldiği yöreyle ilişkili olmadığı ve sahnelerin seri bir şekilde geçmesinden dolayı düğüne özgü farklı ritüelleri barındıramadığı görülmektedir. İlk düğün (Cemile ile İstanbul’da yaşayan memleketlileri Yaşar’ın düğünü), gelinin modern tarzda bir gelinlik giydiği ve masalarda limonata olan açık hava bir mekânda yapılır. Ve öncesinde farklı bir evlilik ritüeli yapılmaz. İkinci düğünde (Habibe ile İstanbul’a Urfa’dan yeni gelen Cabbar’ın düğünü) ise birinci düğünden farklı olarak birkaç detayla yerellik unsurları nispeten öne çıkarılmıştır: Habibe’nin kafasında kırmızı bir duvak olması Türk dünyasında görülen bir gelenektir. Büyükokutan-Töret’in (2016: 409) belirttiğine göre gelinin kafasındaki bu örtünün başka bir aileye giderek orada açılması, gelinin yeni bir mahiyette tekrar doğacağına işarettir.

Bu filmde de Gelin filminde olduğu gibi işitsel unsurların önemli bir kısmı müziklerle şekillendirilmiştir. Filmin açılış sahnesinden itibaren filmin arka fonuna yerleştirilen müzikal unsurlarla yönetmen vermek istediği duyguyu güçlendirmiştir: Filmin açılış sahnesinde yer alan Urfa’nın durgun hallerine eşlik eden unsur; arka fondaki ağır ritimli bağlama melodisidir. Bu görüntüler ve müzik sayesinde henüz filmde hiçbir diyalog geçmediği halde şehrin ekonomik olarak verimsiz bir yapıya sahip olduğu anlaşılır.

Bu sahnelerin bir anda kesilmesiyle İstanbul görüntülerinin bulunduğu sahnelere geçiş yapılır. İstanbul sokakları, daha renkli bir şekilde yansıtılır. Urfa’da hâkim

olan durgunluk burada yerini yoğun bir gürültüye bırakır. İstanbul'da yer alan sokak satıcıları daha hareketli yansıtılır. Ve bu görüntüleri destekleyen müzik de değişerek hareketli bir ritimle sunulur. Arka fona yerleştirilen enstrümanların ve melodilerin Türk sanat müziğine ait olması yönetmenin İstanbul ve Urfa şehirleri üzerinden kurmak istediği ikililiği de yansıtmaktadır. Bu sahnelerde Urfa'nın aksine her şey çok daha hızlı ve rekabet halindedir. Urfa'dan İstanbul'a göçen Erkuş kardeşler, bu kalabalık içinde tek tek çalıştıkları alanlarda ekrana yansıtılarak film başlatılır.

Film, diyalogsuz bir şekilde sadece görüntüler ve müzikle bu ailenin nasıl bir yerden ne amaçla geldiğini bu şekilde seyirciye yansıtır. Yönetmen, film başlar başlamaz müziğin de desteğiyle seyirciyle iletişime geçmektedir. Seyirciyi filme hazırlayan bu sahnelerden sonra da filmin atmosferine göre Urfa'dan İstanbul'a göç eden Erkuş Kardeşler 'in yaşadıkları çıkmazlara işaret eden müziklere çeşitli sahnelerde yer verilmiştir.

Nitekim İstanbul'un hareketli sokaklarından sonra Gelin filmindekine benzer bir gecekondu bahçesinin avlusunda bu defa ekrana Urfalı bir aile yansıtılır. Ve buna paralel hareketli müzik yerini, daha ağır bir bağlama melodisine bırakır. Bu sahnede yer alan melodilerin filmin ilerleyen dramatik sahnelerinde sözleriyle birlikte verilen "Gardaş Gitmem Diyarbakır Düziine" adlı türkünün melodilerine ait olduğu anlaşılmaktadır. Bu sayede İstanbul'a yeni gelmiş ve birbirine tutunan kardeşlerin mücadelesinin İstanbul' a gelişleriyle başladığı da anlaşılmaktadır. Sahneler ilerledikçe ailenin İstanbul'da tutunma çabalarının zorlaşmaya başladığı sezilir. Buna bağlı olarak filmin ilk sahnelerinde, arka fonda sadece melodisine yer verilen "Gardaş Gitmem Diyarbakır Düziine" adlı türkünün sözleri de duyulmaya ve daha baskın bir hale gelmeye başlar.

Şanlıurfa yöresine ait "*Gardaş Gitmem Diyarbakır Düziine*" adlı Ahmet Cankat tarafından seslendirilen türkü, Muzaffer Sarısözen tarafından düzenlenmiştir. Urfa, çok köklü bir halk müziği geleneğine sahip bir şehir olmakla beraber; Urfalılar için türküler, uzun havalar ve halk oyunları günlük yaşamın birer parçası haline gelmişlerdir (Repertükül). Türküde yer alan "...Gardaş kalk

gidelim Urfa'ya doğru / Gardaş kalk gidelim sılaya doğru...” sözlerinin filmin içeriğini destekleyen ifadeler barındırdığı da söylenebilir. Bu sayede filmin duygusu, müziğin etkisiyle yoğunlaşmıştır. Ayrıca toplumun aksayan yönlerini ‘kardeş’ ve Yusuf Peygamberin kıssası üzerinden şekillendiren yönetmenin ‘gardaş’a seslenen bir türkü seçmesi de metaforik olarak düşünülebilir.

Akad’ın Gelin, Düşün ve Diyet filmlerinin üçünde de yer alan karakterlerin geldikleri yörenin ağız özelliklerini yansıttığı görülmektedir. Filmde geçen ailenin Urfalı olması sebebiyle Urfa ağızına ait bazı unsurlar göze çarpmaktadır. Söyleyiş farkına dayanan ağızla ilgili, Anadolu’nun çeşitli yerlerinde çeşitli farklılıklar tespit edilmiştir. Karahan’ın (1996) Anadolu ağızlarıyla ilgili çalışmasında Urfa ağızı, doğu grubu ağızlarına dâhil edilmiştir. Fakat filmin geçtiği bağlam göz önünde bulundurulduğunda filmde geçen Urfalı karakterlerin bazılarının Urfa ağızını bazılarının ise İstanbul ağızını kullandıkları görülmektedir. Her ne kadar bu durum bir tezatlık yaratsa da yönetmenin farklı ağızlara ait unsurları kullanması filmin atmosferine katkı sağlamıştır.

Filmde yer alan metinsel unsurlar ise Gelin filminde olduğu gibi yine dini referanslara desteklenmiştir. Akad, bu defa dini kaynağı film içerisinde yazılı bir kaynaktan başkahramanlarından birine okutarak sağlamıştır. Gelin filminde ailenin para hırsları yüzünden mecazen “ kurban” edilen Osman Kurban kıssasını dedesinden dinlerken bu filmde yine ailesinin para hırsları yüzünden “kurban” edilen Yusuf, kuyulara atılan Hz. Yusuf Peygamber’in kıssasını yazılı kaynaktan ablalarına okuyan kişidir:

“Yusuf’un büyük kardeşleri ona hased ettiler ve bir hile onu kıra götürüp bir kuyuya attılar. Ondan sonra geri döndüler ve ‘Yusuf’u kurt yedi’ diye babalarına yalan söylediler. Daha sonra içlerinden birisi yemek götürmüştü. Bir de baktı ki; kuyu başına bir kervan gelmiş. Yusuf, kuyudan çıkarılmış. Dönüp diğer kardeşlerine haber verdi. Hep oraya gittiler. ‘Bu bizim kölemizdi, kaçtı’ diye pazarlık ettiler ve pek ucuz bir değerle Yusuf’u sattılar. Yusuf o vakit çok küçüktü, kardeşlerinden korkup sustu ve Allah’a güvenerek kervana kapılıp gitti.” (Akad, 1973)

Filmin dikkat çeken noktası ise metni okuyan “kuyulara atılacak” olan kişinin filmdeki adının da Yusuf olmasıdır. Bu filmde de Akad, Gelin filminde yaptığı

gibi metinlerarasılık yönteminin “alıntı” tekniğini ve “anıştırma” tekniğini kullanmıştır. Filmde söz konusu sahnede Zeliha; küçük kardeşleri Yusuf’un abileri tarafından suçsuz yere hapse atılmasının üzerine abi Halil’e: “Çekil! Şunca sabiyi bıraktın... Cemile’yi sattın, şimdi de Yusuf’u kuyuya atıyorsun!” diyerek kardeşleri Yusuf’un hapse atılması ile Yusuf Peygamber’in kuyuya atılması arasındaki ilişkiyi seyirciye ulaştırır.

Söz konusu kıssa da Gelin filminde olduğu gibi kutsal bir metinden alıntı yapılarak filmin içine yerleştirilmiştir. “Kur’ân-ı Kerîm’de Yûsuf adı yirmi beşi Yûsuf sûresinde, ikisi diğer sûrelerde (el-En’âm 6/84; el-Mü’min 40/34) olmak üzere yirmi yedi defa geçmektedir. Yûsuf kıssası Kur’an’da aynı adı taşıyan sûrede bir bütünlük içinde verilmekte” (Harman, 2024) olduğu göz önünde bulundurulduğunda yönetmenin dini referanslardan istifade ettiği görülmektedir. Filmde yer alan küçük kardeş Yusuf’un abileri tarafından hapse atılması ile kuyuya bırakılan ve Yusuf kıssasında yer alan Hz. Yusuf arasında benzerlik kuran yönetmen, farklı bir bağlamda kullandığı bu alt metinle filmin temasına katkı sağlayarak filmin seyirci gözündeki gücünü artırır. Filmde yer alan kahraman tarafından kurgunun akışına uygun olarak okunan kıssa, pek çok sahnede de “kuyuya atmak” söylemi üzerinden tekrar tekrar seyircisine hatırlatılır.

2.2.1.3. “Diyet” Filminin Görsel, İşitsel ve Metinsel Unsurları

“Diyet” Filminin Künyesi:

“Gelin” (1973) ve “Düğün” den (1973) sonra gelen “göç üçlemesi” diye adlandırılan filmlerin sonucusudur.

Yönetmen: Lütfi Ö. Akad

Senaryo yazarı: Lütfi Ö. Akad

Görüntü yönetmeni: Gani Turanlı

Yapımcı: Erman Film Kurumu (Hürrem Erman)

Eser: Ömer Seyfettin (Diyet adlı öyküsünden)

Yapım yılı: 1974, Renkli

Ödüller: 12. Antalya Altın Portakal Film Festivali (1975) Hülya Koçyiğit, "En Başarılı Kadın Oyuncu". Erol Taş, "En Başarılı Yardımcı Erkek Oyuncu".

Oyuncular: Hülya Koçyiğit (Hacer), Hakan Balamir (Hasan), Erol Günaydın (Mevlüt), Turgut Savaş (Yunus), Erol Taş (Bilal Usta), Güner Sümer (Salim Bey), Günay Güner (Mustafa), Atıf Kaptan (Fabrika Sahibi), Nermin Özses (Zehra), Uğur Kıvılcım (Şerife), Osman Alyanak (Börekçi), Yaşar Şener (Muhsin), Osman Han (İşçi), Giray Alpan (İşçi).

"Diyet" Filminin Olay Örgüsü:

1. Film, bir metal döküm fabrikasında yer alan büyük ve dişli bir makinenin görüntüleri eşliğinde başlar. Filmin açılış sahnesine yerleştirilen makine, Mustafa'nın (makine başında çalışan işçi) bacağını kapar. İşçiler, panikle Mustafa'nın olduğu alana koşarlar. Mustafa'yı ambulansla hastaneye gönderirler.
2. Fabrikada ustabaşı olan Bilal, Mustafa'nın başına toplanan kalabalığı dağıtarak herkesin işinin başına dönmesini sağlar. Bilal Usta ve Salim Bey(fabrikatör) yaşanan bu iş kazasını "Allah'ın takdiri", "dikkatsizlik" gibi durumlarla nitelendirirler. Maksat, fabrikanın işlerinin aksamaması ve üretimin işçiler tarafından sürdürülmesidir.
3. İşçiler, makinenin değiştirilmesini isterler. Fakat Salim Bey, yeni makinenin maliyetinin yüksek olduğunu söyler ve işçilerin talebini reddeder.
4. Filmin diğer önemli bir karakteri olan Hacer ise bir gecekondu bahçesinde ailesi ile yemek yerken sahneye yansır. Babası Yunus Ağa, kocası ve iki çocuğu ile birlikte İstanbul'a memleketleri Afyon'dan göçüp gelen Hacer'in

kocası, İstanbul'a göçtükten sonra Hacer'i ve çocukları terk edip gitmiştir. Hacer, fabrikada çalışarak evin geçimini tek başına sağlamaktadır.

5. Hacer'in evinin bahçesini bölüştüğü bir diğer aile ise fabrikada bacağını kaybeden Mustafa ile Mustafa'nın annesidir.
6. Ustabaşı Bilal'in hemşehrisi Hasan ise Bilal Usta aracılığıyla makinenin yaraladığı Mustafa'dan boşalan iş için fabrikaya gelir. Salim Bey, Hasan'ı işe alır.
7. Bilal Usta, Hasan'a makinenin tehlikelerinden de bahseder. Fakat Hasan, umursamaz bir şekilde sadece iş sahibi olmanın verdiği mutlulukla etrafına bakar.
8. Hacer de fabrikadaki işine devam eder. İşçiler, kendi aralarında Mustafa'nın sendikalı olsaydı bu yaşanan kaza sonucunda ne tür haklara sahip olacağı üzerine konuşurlar. Bilinmeze karşı mesafesini koruyan Hacer, sendikadan uzak durur.
9. Hasan, işçilerin kıyafetlerini koyduğu dolabın olduğu alana gider. Burada ilk kez Hacer ile karşılaşır.
10. Sendikaya bağlı işçiler, sendika avukatıyla görüşmek için toplanırlar. Diğer işçilerin sendikaya katılımını sağlamak için çareler ararlar. Avukat, en az otuz kişinin sendikaya katılımının gerekliliğini belirtir. Bunun üzerine sendikalı işçiler, fabrikadaki diğer işçileri ikna etmek amacıyla bildiriler dağıtır. Bildirilerin vermek istediği ortak mesaj ise birlik olmanın gerekliliğidir.
11. Bilal Usta, fabrikada işçilerin elindeki bildirileri görür. Bu bildirileri dağıtanı bulması için Hasan'ı görevlendirir. Hasan, iş bulmasını sağlayan Bilal Usta'nın her dediğini koşulsuz onaylar.

12. Hacer'in babası Yunus Ağa, İstanbul'da yapabileceği bir iş olmadığı için Mustafa'nın annesi Zehra'ya yakınır. O sırada kirli çamaşırlarını Mustafa'nın annesine parayla yıkatmak için gelen Hasan, konuşulanlara kulak misafiri olur. Bahçeye girerek Zehra'ya çamaşırlarını uzatır. Yunus Ağa için bir iş alternatifi sunar. Yunus Ağa'nın balon satabileceğini belirtir ve balonların temin işini de kendi üstlenir.
13. Hasan, bir başka gün balonlarla Hacer'in evine gelir. Yunus Ağa, balonları alarak satış için gönülsüzce gider. Hasan, Hacer'e balonların maliyetiyle ilgili bilgi verir. Hacer, Hasan'a yemek yemesi için kalmasını teklif eder. O sırada bahçeye ev sahibi girer. Evlerin boşaltılması gerektiğini Hacer'e bildirir.
14. Yunus Ağa, bir sokakta elinde balonlarla görünür. Yunus Ağa için sokaklarda balon satmak utanç verici de olsa yapmak zorundadır. Hacer de o sırada Hasan'a kocası İbrahim'in onları bırakıp gittiğini anlatır.
15. Tekrar fabrikaya geçiş sağlanır. Fabrika çıkışı Hasan, Hacer'e duygularını ve onunla evlenmek istediğini belirtir.
16. Daha sonra fabrikadaki işçilerden bazıları Mustafa'yı ziyaret için Mustafa'nın evine gelirler. Bahçede Mustafa'nın etrafına yerleşen işçiler, öncelikle geçmiş olsun dileklerini sunarlar. Sendikaya bağlı olan işçiler, sendikadan bahsetmeye başlarlar. Hacer ile babası, bahçenin kendilerine ait olan kısmında dururlar. Mustafa'nın yanında oturan işçiler, birlik olmanın önemine değinirler. Mustafa da birlik olsalardı makinenin değişme ihtimalini ve kendisinin de sakat kalmama ihtimalini artık düşünmeye başlar.
17. O sırada, Bilal Usta ile bir kahvede oturan Hasan, Hacer ile evlenmek istediğini Bilal Usta'ya söyler. Bilal Usta'ya göre Hacer sendikadan uzak durduğu için iyi biridir. Ve Hasan ile evlilikleri için aracı olacağını Hasan'a belirtir. Yeter ki Hasan sendikadan uzak dursun.

18. İşçiler, başka bir gün fabrikada yemek yerken yemekhaneye Salim Bey girer. Ve büyük bir sipariş için işçilerden bir ay boyunca gece de çalışıp mesai yapmalarını ister. Bunun üzerine sendikalı işçilerden biri söz isteyerek mesai için zam ister. Sendikalı işçiler, Hasan'ın çalıştığı makinenin çok tehlikeli olduğunu ve başka bir işçiyle dönüşümlü çalışması gerektiğini de belirtmesine rağmen Hasan bu teklife karşı çıkar ve tek başına mesaiye kalmayı kabul eder.
19. Bilal Usta, Hasan ile Hacer'in evliliklerinin olması için Hacer'in babası Yunus Ağa'nın yanına gider ve niyetini Yunus Ağa'ya açıklar. Yunus Ağa da kızıyla torunlarının ileride yalnız kalmaması için bu evliliğe onay verir.
20. Hasan; Hacer ve Hacer'in çocuklarını sabah olduğunda bir piknik alanına götürür. Çocuklar, Hasan ile çok iyi anlaşır. Hacer, bu durumdan çok memnun gözükür. Daha sonra eve döndüklerinde balon satmaya giden Yunus Ağa'nın öldüğü haberini alırlar.
21. Cenaze evine gelen Bilal Usta, Hacer'e bir zarf içinde para uzatır. Salim Bey'in bu parayı hem düğün hediyesi hem de baş sağlığı için gönderdiğini ve Yunus Ağa'nın Hasan ile evlenmelerini vasiyet ettiğini söyler. Bilal Usta, aslında Hacer'in bir an önce işine dönmesini ister.
22. Hacer, fabrikaya döner. Fabrikadaki çalışma temposuna kaldığı yerden devam eder. O esnada Hacer ile Hasan'ın imam nikâhları Salim Bey'in odasında kıyılır.
23. Fabrikada ise Mustafa'nın başına gelen kazadan sonra sendikalaşma çalışmaları tüm hızıyla devam etmektedir. Sendikaya bağlı olmayan işçilerden bazılarının ise bu kazadan sonra sendikaya olan tutumları değişmiştir. Bu işçilerden biri de Hacer'dir. Hacer, Mustafa'nın yaşadıklarını gördükten sonra Hasan için kaygılanmaktadır. Bu kaygılarının sonucunda artık o da sendikayı sorgular olmuştur. Sendika hakkında doğru bilgi almak ister. Bu amaçla sendikaya gitmeye karar verir.

24. Hacer'in sendikaya gittiğini haber alan Bilal Usta, Hasan'ın yanına gider. Hasan'a hakaretlerde bulunur. Durumdan haberi olmayan Hasan, bu olaydan dolayı Hacer'in yanına giderek Hacer'e kızar.
25. Mustafa, fabrikanın başka bir iş gününde fabrikaya gider. Arkadaşlarını ziyarete gelen Mustafa, tekerlekli sandalyesiyle fabrikanın bahçesinde durur. Salim Bey, bahçeye gelir ve Muhsin Usta'ya niye toplandıklarını sorar. Muhsin Usta da sendika adına yeterince çoğaldıklarını ve anlaşma yapmaları gerektiğini söyler.
26. Bunun üzerine Salim Bey, herkesin gözünün önünde sendikalı olmak isteyenleri görmek ister. Sendikalılar ile sendikalı olmayan işçiler ikiye ayrılmaya başlar. Hasan'ın tarafı bellidir. Sendikalı olmayan grubun tarafına geçer. Hasan ile sendikalı grup arasında kalan Hacer, sendikalı grubun olduğu tarafta kalmayı tercih eder. Salim Bey, Bilal Usta'ya sendikalı gruptan ayrılan işçilerle iş başı yapmasını söyler.
27. Hasan, hayal kırıklığına uğramış bir halde çalıştığı makineye doğru yönelir. Bilal Usta, hemen Hasan'ın yanına gelir. Hacer'in sendikalaşmasını engelleyemediği ve ona sözünü geçiremediği için Hasan'a çok öfkelidir. Hasan'a iyice yaklaşarak ağır hakaretlerde bulunur. Hasan, bu hakaretlere daha fazla dayanamayıp Bilal Usta'ya yumruk atar.
28. Hasan, bu duygularla makinenin başına tekrar döner. Makinenin çalışmasıyla kolunu makineye kaptırarak duvarın dibine düşer. Hacer, Hasan'ın sesini duyup olduğu yere koşarak gelir. Kocasının yerde duran kolunu gören Hacer, suçlunun kim olduğunu sorgulayarak kameraya doğru isyan eder.

“Diyet” Filmindeki Görsel, İşitsel ve Metinsel Unsurların Halkbilimsel Değerlendirilmesi:

Köyden kente gelmiş iki çocuklu bir kadınla, aynı fabrikada çalışan bir işçi gencin öyküsünü alan bu filmde de diğer iki filmde olduğu gibi folklorik unsurlar oldukça ön plandadır. Akad'ın yazıp yönettiği *Diyet* (1974) adlı filmi, üçlemenin son filmi olarak değerlendirilir. Akad, bu filmde yine iç göç hareketini alır; fakat bu sefer bu meseleyi, fabrikada çalışan işçiler üzerinden işler. Üçlemenin son filmi kabul edilen bu filmdeki halkbilimi unsurları, görüntü merkezli yöntem üzerinden değerlendirildiğinde diğer iki filmde yer alan pek çok ortak unsur tespit edilebilir.

Bu filmde de yönetmen, üçlemenin diğer iki filminde olduğu gibi İstanbul'a göç eden ailenin İstanbul'daki yaşam alanını bir gecekondu mahallesi ile şekillendirmiştir. Fakat bu defaki ailenin evlerinin avlusu, başka bir aileyle ortak alan olarak sunulur. Bu filmdeki aileye ait yerleşim alanındaki sahnelerin büyük kısmı yine evin avlusundan sunulmaktadır. Düşün filmindeki evin avlusu hane içine ait uyuma dışında tüm işlevlere neredeyse sahipti. İlgili bu durum kırsala ait alışkanlıklarla yorumlanabilir. *Diyet* filminde de avlunun pek çok işlevle kullanılmakla beraber daha çok ortak alanın paylaşıldığı diğer aileyle olan ilişki ön plana çıkmaktadır. Nitekim bu filmde avluda kurulan sofraya yer sofrasında değil yemek masasında sunulur. Yönetmenin buradaki avluyu kullanım amacı çok daha farklı bir işleve hizmet etmektedir. Evin avlusunun paylaşıldığı fabrikadaki kazadan dolayı mağdur olan aile ile filmin başkahramanının arasında sağlam bir komşuluk ilişkisi söz konusudur.

Filmin baş kadın kahramanı Hacer'in işten döndükten sonra evde olmayan babasının nerde olduğunu komşusu Zehra'ya sorduğu sahnede Zehra: "Sabahtan gitti, ben çocuklara göz kulak oldum, iş arıyor herhal..." der. Bu cümlelerden iki ailenin aralarındaki güven ilişkisi hissedilir. Komşunun ihtiyaç halinde Hacer'in çocuklarına göz kulak olduğu anlaşılır. Farklı sahnelerde de Zehra'nın oğlu Mustafa'nın kaza mağduru olması sebebiyle Hacer'in yemek yapıp Zehra'ya vermesi ve sürekli avluda dertleşerek birbirlerine destek olmaları komşuluk ilişkilerinin toplum nezdindeki önemine dayanmaktadır. "Yardımlaşma" ve "güven" in komşuluk ilişkilerinin temelini oluşturduğunu belirten Gündüz ve Yıldız (2008:126) insanlık tarihinin ilk noktasından bu yana bu iki

meselenin var olduğuna ve bu meselelerin öneminden dolayı komşuluğa her zaman ihtiyaç duyulduğuna değinmişlerdir. Komşuluk ilişkileri dışında birlik olmanın önemi, film boyunca farklı ilişkiler üzerinden de sunulmuştur. Fabrika işçilerinin Mustafa'nın ihtiyacı olan tekerlekli sandalye için para toplamaları ya da hasta ziyaretleri ile cenaze ziyaretleri üzerinden insan ilişkilerinin önemine de vurgu yapan yönetmen filmin birlik olma temasını da bu sahnelerle pekiştirmiştir. Bu sahnelerde yer alan unsurlar, toplumun kültürel değerlerinden ve yaşam tarzlarından beslenerek şekillenmiştir.

Üçlemenin diğer iki filminde yer alan bazı görsel halkbilimi unsurlarının bu filmde de tekrar ettiği gözlenebilir: hemşehrilik ilişkisi, kahvehaneler, kadınların giyim kuşamları, yaşam alanlarındaki eşyalar. Bu filmde olup diğer iki filmde olmayan ritüellerinden biri ise filmde imam nikâhı sahnesine yer verilmesidir. Fakat bu filmi diğer iki filmde ayıran en önemli durumun filmin baş kadın kahramanının fabrikada çalışıyor olmasıdır. Düşün filminde de fabrikada çalışan işçilerin görüntülerine -Cemile ve Habibe üzerinden- kısa bir an yer verilmişti. Fakat bu filmdeki gelişmeler; fabrika üzerinden gerçekleştiği için film boyunca fabrika görüntülerine, fabrikada çalışan işçilere oldukça fazla yer verilmiştir. Nitekim film, bir metal döküm fabrikasında yer alan büyük ve dişli bir makinenin görüntüleri eşliğinde başlar. Dönemin fabrikaları ve çalışma koşullarıyla ilgili fikir sunan bu sahneler, özellikle sendika yapılanmalarının yetmişlerdeki durumunu yansıtmıştır.

Diyet filminde yer alan işitsel unsurlar değerlendirildiğinde ise bu filmde diğer iki filme nispeten daha çok yerel söylemlere başvurulduğu ve filmdeki "gurbet"ten gelme duygusunun daha çok dille yansıtıldığı söylenebilir. Diyet filminde de Akad, müziğin özellikle türkülerin gücünden faydalanarak sahnelerdeki duygu geçişlerini güçlendirmiştir. Film, bir metal döküm fabrikasında yer alan büyük ve dişli bir makinenin görüntülerine eşlik eden gerilim müziğiyle başlar. Filmin jeneriğinde seçilen bu müzik ile yönetmen, filmde yaşanacak olan gelişmelerle ilgili seyircisine ipucu verir. Makinenin ürkütücü görüntüsünü pekiştiren gerilim müziğinin hemen arkasından makinenin işçilerden birinin bacağını koparmasıyla filmin gergin atmosferine giriş yapılır.

Filmin dramatik yapısına uygun olarak belirlenen müziklerden Orhan Gencebay'ın "Aşkımızın Duası" adlı solo keman performansı ise arka fonda neredeyse filmin tamamına hâkimdir.

Filmin kahvede çekilen sahnelerinde arka fonda duyulan uzun hava türküler ise diyaloglardan ötürü kim tarafından seslendirildikleri anlaşılmasa da sahnenin duygusuna eşlik etme açısından önemli unsurlardır. Söz konusu kahvehane sahnelerinin çekildiği yer gecekondu mahallesi olduğu için başka yerlerden İstanbul'a göç etmiş insanların duygularını yansıtan bu türküler, filmin seyircideki etkisini güçlendirici işleve sahiptir.

Filmde yer alan işitsel özellikler irdelendiğinde özellikle halk deyişlerinin sıkça kullanıldığı da gözlemlenebilir. Sözlü geleneğe ait kültürel kodları barındıran bu sözler şu şekilde diyaloglara yansımıştır:

- "...Sen sıdk-u sebat ile çalış, gerisini bize bırak..."
- "...Biz gurbetçiyiz, bildiğimiz şey değil... Bizim orda, bilmediğin atın ardına geçilmez denilmiştir..." "...bizim orda da atın önüne it geçer derler..."
- "...Aslan gibi oğlum ayrık otu gibi yerde sürünecek gayrı. Ahh, benim kara yazgılı başım!..."
- "...Döküm olduk, döküm ki bu kadar olur..."
- "...Diş dırnağa, dırnak ağa baba! ...Burda yaşamanın yolu bu... Şehir insanıyla başa çıkmak, toprakla cebelleşmeye benzemez, insan denizi içinde depmeyle yol açacaksın, açamadın mı ne etsen boş, kendini ölmüş bil vesselam!..."
- "...İster yazıda yabanda ol, ister insan denizi şehirde; yalnızlık Allah'a mahsustur. Şu mahşer kalabalığı içinde iki el bir baş içindir dedim. Böyle diyiverdim..."
- "...Ağzında bal olan arının gerisinde iğnesi olur derler..."
- "...Ağacı kendi toprağından söktün mü, ne etsen hayretmez gayri... Bilemedik, insan kısmı köksüz de olsa olur sandık... Olmazmış meğer!..."
- "...Kök salmasını bilen salıyor Yunus, dert orda değil. Biz rençber kısmı tarlayı sürüp tohumu serptik mi gerisini Allah'a bırakmaya alışmışız. Bizim yaşamımız

tevekküle dayanır. Burası öyle değil; şunun bunun ümüğüne basmadın mı, tırnağını sökmedin mi ekmek yok, böyle gardaş...”

- “...Acıyı acıyla örteceğiz, yaraya tuz basacağız ...”

- “...Şükür elbet!..”

- “...onlardan biri tas tutar, öteki kan kusturur olmasın...”.

Akad; seyircinin aşına olduğu ve kendine ait kültürel kodların geçtiği filmleri ilgiyle karşılayacağını bilen bir yönetmen olarak bu filminde de benzer bir yola başvurmuş ve diğer iki filminde olduğu gibi üçlemenin son filminde de dini metinleri kullanılmıştır.

Nitekim Gelin filminde Hz. İbrahim’in oğlu İsmail’i kurban etmesi kıssası ile filmin finalinde yaşanan ölüm birbirine bağlanmış; Düğün filminde Zeliha, kardeşinin suçsuz yere hapishaneye girmesiyle Hz. Yusuf kıssasını özdeşleştirmiş; Üçlemenin son filmi Diyet’te ise birliğin önemini vurgulamak için filmde bir hadis-i şerif “İki birden, üç ikiden, dört üçten ve beş dörtten daha iyi değil midir?” yer almıştır (Aslanoğlu, 2004: 166-7).

Söz konusu metinsel unsurların Diyet filmi üzerinden irdelenmesi de metinlerarası ilişkiler üzerinden şu şekilde sunulabilir: Diyet filmi, adından başlayarak filmin sonuna kadar içerdiği metinsel unsurlarla çalışma için yeterince veri sunmaktadır. Filmin adı Ömer Seyfettin’in Diyet adlı öyküsüyle ortaklık taşımaktadır. Ayrıca Akad, sinema döneminden sonra TRT için Ömer Seyfettin’in Topuz, Ferman, Pembe İncili Kaftan ve Diyet adlı öykülerinin uyarlama filmlerini de çekmiştir. Fakat 1974 yılı yapımlı üçlemenin son filmi olan bu çalışmanın örnekleminde yer alan Diyet’in bu hikâyeden uyarlama olmadığını Özgüç (1998), belirtmektedir. Her ne kadar filmin Ömer Seyfettin’in uyarlaması olmadığı belirtilse de filmin adı ve son sahnesinde yer alan görüntülerle diyaloglar Ömer Seyfettin’in öyküsünü hatırlatmaktadır. Filmin son sahnesinde kolunu kaybeden başrol oyuncusunun karısı rolündeki Hacer’in yerde duran kocasının kolunu eline alarak Salim Bey’e fırlatır ve: “Şimdi bizim diyetimizi kim ödeyecek, kim?” şeklinde bağırır. Bu sahne, Ömer Seyfettin’in (2015) Diyet adlı öyküsüyle benzer unsurlara sahiptir. Diyet adlı öyküde yer alan

kahraman ise demirci ustası Koca Ali'dir. Öyküde suçsuz olduğu halde suçsuzluğunu ispatlayamayan Koca Ali'nin diyetini ödeyen bir kasabın Koca Ali'ye eziyet etmesi sonucunda Koca Ali kolunu kendi keser ve kasaba kopan kolunu fırlatır. "Al diyetini" diye isyan ettiği bölümde ise kasap yer almaktadır. Filmde bağlam tamamen farklı olsa da bu sefer Koca Ali yerine Hasan'ı bir fabrikada görmekteyiz. Fakat Hasan, burada kolunu fabrikada güvenli olmayan bir iş makinesinin sebep olmasıyla kaybeder. Öyküdeki diyeti ödeyen kişi ve suçlu belliyken; filmde diyetin kim tarafından ödeneceği ya da kimin suçlu olduğu sorgulanarak ve seyircinin düşünmesi amaçlanarak çizilmiştir. Sonuç itibariyle öykü ve filmin bir noktada birbirini hatırlatması söz konusudur. Yönetmenin burada ise metinlerarası yöntemin anıştırma tekniğine başvurduğu söylenebilir. Anıştırma ise "açık seçik göndermede bulunmadan bir kişi ya da nesne konusunda düşüncüyü uyarma biçimi olan anıştırmada söylenmesi gereken şey açıkça, doğrudan belirtilmek yerine yalnızca telkin edilir" (Aktulum, 2018: 109).

Ayrıca filmin adıyla öykünün adının ortak olmasını ise metinlerarası ilişkiler alanında yer alan ilişkilerden yanmetinsellik (fr. Paratextualite) tekniğiyle de ilişkilendirmek mümkün olabilir. Söz konusu tekniğin metnin dışında kalan başlıklarla ilişkisi söz konusudur. "Yanmetinsellikte okur ve metin arasındaki ilişkilerin kurulmasına katkıda bulunan, asıl metne göre ikinci planda kalan metinsel unsurlar söz konusudur. Yanmetin, okurun ilgisini çektiği gibi okumasını da bir ölçüde yönlendirir; çoğu zaman okurun tanıdığı varsayılan öteki yapıtlara göndererek, onlarla ilgili kökensel, biçimsel ve izleksel ipuçları verir" (Aktulum, 2020: 478-79).

Özellikle filmin dini metinlerden faydalandığı da görülmektedir. Akad, toplumu eleştirirken halkın ortak dinî anlatı belleğini kullanmış ve bunu yaparken de metinlerarasılık yöntemine tekrar başvurmuştur. Bu defa Akad'ın filmin temasına uygun bir hadise başvurduğu görülmektedir. Sıhhat derecesine göre hadisler üçe ayrılmaktadır: sahih, hasen ve zayıf hadis (Çimen, 2022). Akad'ın filminde asıl işlemek istediği temayı sahih olarak değerlendirilen bir Hadis-i Şerif ile desteklediği görülmektedir (Ahmed Ziyauddin Gümüşhanevi'nin Hz. Ebû

Hüreyre (r.a.)'nin ravi olduğunu belirttiği Ramuz el-Ehâdis eserde geçen 11. Hadis: akt. Çakır, 2022: 835). Hacer, sendikalı işçilerin ne istediklerini babasına anlattığı sahnede; Hacer'in babası Yunus Ağa: "Hadis-i Şerif vardır. Peygamber efendimiz, 'İki birden ve üç ikiden ve dört üçten iyidir. Birleşiniz!' buyurmuşlardır." diyerek kızına birleşmenin önemi konusunda destek verir. Filmin sendikalı işçilerin birlik olması gerektiği üzerine kurulduğu düşünüldüğünde Akad, burada da diğer filmlerinde yaptığı gibi dini referanslara başvurarak yeni bir bağlam oluşturmuştur. Filmin bu sahnesinde metinlerarası yöntemin alıntılama tekniğine başvurulmuştur. Alıntı, Aktulum'a göre metinlerarası ilişkinin en belirli özelliğidir ve alıntı ile bir sözcenin yeni bir bağlamda tekrarlandığını belirtmektedir (2020: 94). Farklı tekniklerle Akad, filmlerinin temelini halkın deneyimlerinden veya dini ve kültürel unsurlarından beslenerek oluşturmuştur. Akad, seyirciyle kurmak istediği diyalogu daha açık kurmak ve derdini daha rahat anlatmak için metinlerarası yöntemde de her üç filminde özellikle dini unsurlar üzerinden başvurmuştur.

Yerleşik durumu irdelemek isteyen Akad'ın üçlemeye konu olan filmlerinde metinlerarası ilişkileri, kahramanlarının yaşadıklarını anlatmak için sıklıkla kullandığı görülmekte ve bu sayede kültürün devamlılığı ve tanınırlığı da sağlanmaktadır.

2.2.2. Üç Temel Unsur Üzerinden Lütfi Ö. Akad Sinemasının Halkbilimci Bakışıyla Genel Bir Değerlendirmesi

Gelin filminde Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etme kıssası, "kurban kesmenize gerek yok, Osman'ım sizin hırsınıza kurban gitti" şeklindeki ifadelerle ilişkilendirilir. Filmde bu kıssa, Kurban Bayram'ı öncesi büyük baba tarafından torununa anlatılır. Filmin finalinde de Osman'ın ölümü ile bu dini kıssa üzerinden şekillendirilen bağ işlenir. Düğün filminde Yusuf karakteri tarafından filmin işlendiği zamana yayılan Yusuf Peygamberin kuyuya atılma kıssası okunur. Filmin sonunda filmin karakterlerinden biri olan küçük kardeş Yusuf ile Yusuf Peygamberin akıbeti ile bir bağ kurulur. Filmde büyük abla rolündeki Zeliha'nın ağzından, "Yusuf'u kuyuya kendi ellerinizle attınız..." şeklinde bir

serzeniş de çıkar. Diyet filminin teması ise birlik ve dayanışmayı vurgulayan bir hadis-i şerifle ilişkilendirilir. Akad üç filminde de vermek istediği mesajı dini bellekten yararlanarak oluşturur. Akad'ın bu tutumu ise farklı kesimlerce eleştirilere maruz kalır. Kayalı (1994) Akad'ın üçleme olarak ele alınan bu filmlerinden Düğün filmini sağ kesimin; Gelin ve Diyet filmi de sol kesimin savunduğunu belirtmektedir. Filmlerin temellendirildiği söz konusu dini motifler dışında da filmlerin geneline yayılan dini ve kültürel unsurlar ön plana çıkmaktadır.

Seyircisiyle kurmak istediği iletişimi, toplumun kendisinde yer alan kodlardan oluşturan Akad, özellikle dini motifleri bu denli sık kullanmasının bazı kesimlerce eleştirildiği bilirse de yönetmenin dini ve mitik anlatılara başvurarak topluma ayna tutma amacı (Çakır, 2022: 837) taşıdığı görülmektedir. Akad'ın hangi fikir savunucularına hitap ettiğine ulaşmaktan ziyade; Akad'ın topluma ait kökleşmiş geleneksel kodlara bu denli başvurma sebebine ulaşmak; bu çalışmanın asıl amacını oluşturmaktadır. Akad, memleketin panoramasını verirken yaşanan ikilemlerin tüm veçhelerini halka ait olan üzerinden beyaz perdeye yansıtmaktadır. Ülkenin geçmekte olduğu değişim sancılarını gecekonduda yaşayan fakat tam olarak oraya da ait olamayan bir ailenin trajedisi üzerinden işleyen Akad, gelenekten geleni, Anadolu insanıyla katıksız vermektedir.

Lütfi Akad'ın Gelin, Düğün ve Diyet filmleri bağlamında halkbilimine ait öğelerden oldukça faydalandığı da filmler üzerinden tespit edilmektedir. Bu nedenle Akad'ın ilgili filmler örneklemeden yola çıkarak Türk sinemasının halkbilimine ait unsurları hangi amaçla kullandığı hakkında da yorum yapılabilir. Halkbilimi bağlamıyla Türk sinemasına yaklaşıldığında sinemanın günümüzde kültürel kimliğin taşıyıcılığını üstlendiği söylenebilir. Halkbilimi analiz alanında kültürel okumaların anlamlandırılması ve irdelenmesi açısından Akad'ın filmleri taşıdıkları halkbilimi unsurlarıyla önemli bir konumdadır. Akad'ın filmleri; bir yanıyla halk kültüründen beslenen sinema perdesinin toplumdan gelen istemleri nasıl yansıttığını diğer yanıyla da kültürel hegemonyanın kitleleri nasıl biçimlendirebileceğini göstermektedir. Akad, göç olgusunun toplumsal uzantılarını ve seyircisiyle kuracağı ilişkiyi; halkın eğilimleri doğrultusunda derin

bir gözlem sonucu oluşturmuş ve bu gözlemlere dayalı tasarımını şu sözlerle belirtmiştir:

...bu insanlar, çevremde oturan insanlardı. Bunların içinden bazıları da bize yardımcı olarak evde çalışmaya gelirlerdi. Gerek bahçede bahçıvan olarak gerek evde eşime yardımcı olarak gelenler oldu. Müşahede ettiğim ana müşterek vasıfları şu: Hangi sınıftan, hangi kesimden gelirse gelsin Anadolu'dan gelen insanlarımız sıradan insanlar değil. Hepsi çetin ceviz. Mücadeleci ve başarılı insanlar. Gelip de başarısız olan hemen hemen yok... Bir de bir şey var: Son derece efendi, son derece iyi ve geleneksel kültürlerinin bütün iyi vasıflarını taşıyan insanlar. Yalnız gelirken bir ormana geldiklerinin bilinci içinde geliyorlar... Ve bu ormanda yaşamının kurallarına uyuyorlar... Ama kökenlerinde son derece iyi insanlar (2013: 125-26)

İç göç hareketi, 1950'lerden sonra ülkedeki görünürlüğünü arttıran bir olguyken bu durumun toplum geneline yansımaları filmlerinde seyirciyle düşünmeyi isteyen Akad, dönemin göçerleri üzerinden köylü kentli ikilemine yönelmiştir. Bunu farklı yaklaşımlarla sunan Akad, geleneğe ait olanı çok kez derince yer yer de yüzeysel bir şekilde ele almıştır.

Akad'ın geleneğe ait olana öncelik vermesi, yönetmenin seyircisini tanımasıyla ilişkilendirilebilir. Bazı sahnelerin çok derin olduğu aşikârdır; bazı sahnelerde ise -yönetmenin yüzeysel bir şekilde sunduğu sahnelerde- geleneğe ait kusurlar göze çarpmaktadır. Fakat bu denli derin gözlem yeteneğine sahip bir yönetmenin bu "hataları" bilinçli bir şekilde tercih ettiği de düşünülebilir. Üçleme olarak değerlendirilen bu üç filmde irdelenmesi gereken bazı halkbilimi öğeleri şu şekilde özetlenebilir:

Gelin filminin 19.52 dakikasında yer alan toplu namaz kılma sahnesinde yer alan görüntülerde Meryem, Güler ve büyük anneyi sıralı şekilde görmekteyiz. Filmde Meryem, başkaldıran kadın figürü olarak; Naciye, konum olarak büyük gelin olması, otoriteye uyumlu halleri ve övündüğü iki sağlıklı erkek çocuğuyla Meryem karakterine zıt bir görünümle; evin büyük annesi ise evin babadan sonra en güçlü otorite savunucusu olarak çizilmiştir. Namaz kılan bu üç kadının görüntüleri, namazın gereklilikleri üzerinden irdelendiğinde Naciye'nin ve büyük annenin kıyafeti namaz kılmak için uygun gözükürken Meryem'in namaz

kılarken başörtüyü örtme şekliinden dolayı namaz kılmanın gerekliliğini taşımadığı görülmektedir. Müslüman olan kişinin namaz kılarken örtünme konusunda uygun kıyafetle namazı eda etmesi gerekmektedir (Genç ve Doğru, 2020: 96).

Filmde yer alan bu detay dışında filmin dışı dönük kadınlarından biri olan Meryem'in başörtüsünün filmde yer alan diğer kadınlarından farklı bağlantısı, filmin genelinde de dikkat çekmektedir. Filmde birkaç sahnede gördüğümüz Yozgat'tan göç etmiş başka bir aileye mensup bir kadın olan Güler'in şehre daha çok adapte olduğu görülmektedir. Buna paralel Güler'in başörtü şeklinin filmdeki diğer tüm kadınlardan ayrıldığı da görülmektedir. Bu durumda yönetmenin namaz kılma sahnesinde bir hata olarak adlandırılabilir detayın yönetmen tarafından bilinçli bir şekilde tercih ettiği de düşünülebilir.

Gelin filminin irdelenmesi gereken başka bir yönü ise başkaldıran kadın karakterin sesini duyduğumuz noktalardır. Akad'ın filmlerinin çok boyutlu olması, izleyicisine her alan için veri sunmaktadır. Meryem, bir karakter olarak hem yaş ve hem de cinsiyet hiyerarşisine takılmakta; ancak filmin başkaldıran kahramanı olarak direnişini annelik deneyimi üstünden sürdürmektedir. Bu sebeple filmin melodramatik sahnelerinde Meryem'in başkaldırışı, anneliği üzerinden çizilmektedir. Bu bir yönüyle Meryem'in cinsiyet rolünü perçinlese de bir yanıyla da geleneksel kalıp yargılara karşı çıkışı sembolize etmektedir. Meryem, çekildiği dönemin klişe kadın profilinden oldukça farklı bir konumdadır. Geleneksel aile yapısının halkalarından biri olan küçük gelin Meryem, hiyerarşiye göre sömürüye en açık konumdadır. Nitekim aile içindeki kurbanı veren kişi de Meryem olmuştur. Akad, filmdeki en zayıf halkayı filmin sonunda kahramanlaştırmayı başarmıştır. Ve Meryem'in kendine dayatılanları reddedip mücadeleye hazır olması onu izleyici nezdinde kahraman kılmıştır (Algan, 2005: 46). Bu durum, halkbilimsel perspektiften irdelediğinde ise Akad'ın kadın kahramanını şekillendirirken yine kültürel kodlara başvurduğu söylenebilir. Kadının kahramanlık yolculuğu anneliği üzerinden beyaz perdeye yansımıştır. Güçlü kadın imgesi, annelik söz konusu olduğunda devreye girmiştir. Abisel (2005: 298), melodramatik yapının en güçlü parçasını toplumsal varlıklarını

annelikleriyle yücelten kadınların oluşturduğunu belirtmiştir. Akad, seyirciyle kurduğu diyalogunu melodramlar ve kültürel kodlardan beslenerek şekillendirmiştir denebilir.

Üçlemenin diğer bir filmi olan Diyet filminde Akad, fabrika işçilerinin sendikalaşma çabasını işlerken filmin temeline sınıf çatışmasını değil gelenekseli oturtmuştur. Filmde sendikalaşma üzerinden “köylü”nün dönüşmezliğine veya köylünün değişime olan direnişine vurgu yapıldığı ve felaketlerin sebebi olarak gösterilen bir İstanbul’un varlığı söylenebilir. Özellikle filmde yer alan göçer babanın tarımdan başka bir iş yapmaya karşı direnişi; tarım ve ticaret ikililiği üzerinden verilmiş denebilir. Kır ve kent üzerinden şekillendirilen ikilikler, diyaloglara da yerleştirilmiştir. Fabrikada çalışan Hasan’ın ustabaşına çavuşum diye seslendiği; ustabaşının ise Hasan’ı azarlayarak çavuşum değil ustam diyeceksin diye karşılık verdiği görülmektedir. Köydeki çavuşun şehirde ustaya evrildiğini; fakat Hasan’ın sürekli çavuşum diyerek seslenmesi ile tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişin tam olarak benimsenmediğini ve kültürel sürekliliğin devam ettiğini göstermektedir. Birlik olmanın sendikalaşmanın önemi vurgulanırken özellikle köyden gelen topluluğun temkinli durması ve karşı çıkmanın söz konusu olmadığı altı çizilmektedir. Oysaki köylü olarak çizilen toplulukların da yeri geldiğinde feodalite üzerinden ağalığa karşı bir direnişi göz önünde bulundurulabilir. Filmde böyle bir vurgu olmasa da net bir ayırım yapıldığı görülmektedir; fakat köylerde de başkaldırıların olduğu bilinmektedir. Yine bir diğer çatışma unsuru iş yeri sahibi olan baba oğul arasında gelişmektedir. İş yeri sahibi konumundaki baba, “ameyleyle, ırgatla anlaşma olmayacağını söylüyor. Fakat babanın kendisi köy kökenli; değişimi isteyen ise oğludur. Burada da değişime direnen unsurun köy kökenli olduğu görülmektedir. Her ne kadar iş yeri sahibi olsa da babanın kırı temsil eden bir figür olarak çizilmesi oğlunun kenti temsil etmesiyle sağlanmaktadır.

Bir başka çatışma unsuru filmde yer alan kadın karakterin babası Yunus Ağa üzerinden verilmiştir. Yunus Ağa, çocuklarıyla beraber yalnız kalan kızının tekrar evlenmesi söz konusu olduğunda “ölsem de gözüm arkada kalmaz.”

şeklinde bir cümle kuruyor. Fakat buradaki çelişki ise filmde evi geçindiren kişinin Yunus Ağa'nın değil fabrikada çalışan kızının oluşudur denebilir. Kızını başka bir erkeğe emanet ederek rahatlayan babanın kızının üzerinde herhangi bir himaye ilişkisi olmamasına rağmen eskiye dayalı anlayışını sürdürdüğü bu sahneyle görülmektedir.

Filmde yer alan imam nikâhı sahnesi de önemli bir dini unsur olarak değerlendirilebilmektedir. Kültürel devamlılığın söz konusu olduğu bu sahnede nikâhta yer almayan çiftlerin yerine vekâleten işverenlerinin bulunması ve evlenecek çiftin dini nikâhta yer almaması düşündürücüdür. Onay (2018: 90), İslam hukukunda nikâhın evlenmeleri haram sayılmayan kadınla erkeğin iki kişinin şahitliğinde evliliğe dair icap ve kabulleriyle yapılan akitten ibaret olduğunu ve bu akdin unsurlarından konu/nikâh, tarafların karşılıklı beyanları ile ehliyetleri ve iki şahitlerinden birinin eksik olması durumunda nikâhın batıl ya da geçersiz olduğunu belirtmektedir.

Ayrıca babasının ölümünün hemen arkasından kızının evlenmesi, kırsal kesime ait bir özellik olarak değerlendirilemez. Halk kültüründe var olan bir yas süreci söz konusudur. Türk kültüründe çok eskilere dayanan bu inanişe göre belli bir süre de olsa ölen kişinin ardından yas tutulmakta ve özellikle düğün gibi eğlencelerin yapılmamasına dikkat edilmektedir. Bunun temelinde ise ölen kişinin ruhunu memnun ederek değerli olduğuna inandırılması yatmaktadır (Göde ve Tatlıcan, 2019: 119). Çok eskilere dayanan bu inanış, farklı ritüellerle günümüze kadar devam ettirilmiş ve ölen kişiye saygı amaçlı yas süreci toplum tarafından dikkate alınmıştır. Filmde yer alan sahnede her ne kadar düğün gibi bir eğlence olmasa da cenaze evinde, işverenin bir an önce düğün yapılmasını belirtmesi hemen sonraki gelen sahnede imam nikâhının yapılması bu bağlamda tartışılabilir. Türk toplumlarının yas sürecini değerlendiren Tryjarski (2011: 149) yas tutma sürecinin değişkenlik göstermesi yanında yaygın olarak kırk gün sürdüğünü belirtmektedir.

Filmde köylü temsilinin yer yer aksadığı sahnelerden biri ise Meryem ve Meryem'in babası Yunus Ağa üzerinden ele alınabilir. Meryem'in kırsaldan

gelmesiyle paralel bir yöre ağzına sahipken babasının bir üst kuşak olarak İstanbul ağzıyla konuşması, işitsel anlamda belirgin bir tezatlığa sebep olmaktadır.

Tüm bu aksaklıklara rağmen Akad'ın üçleme olarak değerlendirilen Gelin, Düğün, Diyet filmlerinin dönemin şartlarına göre önde gelen yapımlar olduğu da belirtilmelidir. Çünkü Akad, bu üç filmde de doğrudan bir yergi veya yargılama sunmamaktadır. Yönetmen, dönemin toplumsal yapısını aktarmaya çalışırken topluma ait unsurlardan faydalanmakta ve çatışmaları kırsal kesimden gelen insanların ikilemleri üzerinden çizmektedir. Akad'ın sunduğu bu çatışmalar yer yer aksamış olsa da filmlerde belli bir kesime yönelik büyük bir yargılamanın olduğunu söylemek mümkün değildir. Akad'ın kırkı ya da kenti öven bir gözünün olduğu söylenemez.

Filmlerde karakterler üzerinden sunulan büyük bir dönüşüm söz konusudur. Filmlerde çoğu kez değişime direnen ailelerin yaşadıkları felaketlerle bu değişimi nasıl gerçekleştirdikleri gösterilmektedir. Akad'ın olayları aktarırken kendi görüşünü dayatmadan sadece olayları sunarak dönemin ruhunu aktardığını söylemek mümkündür. Nitekim Akad da bu durumu, sadece marazı teşhis ettiğini ve reçete yazmadığını (Akad, 2013) söyleyerek ifade etmiştir. Bunların yanında olağan bir şekilde filmlerde bazı aksamaların da söz konusu olduğu görülebilir.

Son olarak iç göç hareketi üzerinden şekillendirilen ve Akad'ın "Göç Üçlemesi" adı altında toplanan Gelin (1973), Düğün (1974) ve Diyet (1975) adlı filmlerinde yer alan pek çok unsurun ortak özellik taşıdığı da görülmektedir. Bu nedenle yönetmenin söz konusu edilen bu üç filmi, sağlanan tema birliği ve film sayısı ile "üçleme" (triloji) olarak değerlendirilmiştir. Göç olgusu veya başkaldıran kadın kahraman figürü üç filmde de tekrar ettiği için filmler "göç üçlemesi" üzerinden ya da kadın perspektifinden değerlendirilmiştir. Filmler, halkbilimi perspektifinden değerlendirildiğinde ise üç filmin de seyircisiyle kurmak istediği diyalogu, dini ve kültürel bellekten beslenerek oluşturduğu görülmektedir. Üç film de toplumun görsel, işitsel ve metinsel belleğine ait izler taşıyarak halkbilimi alanına zengin veriler sunmaktadır. Geleneği ele almanın tek yolu

olmamasından dolayı filmlerde gelenek; çelişkiler üzerinden çok boyutlu bir şekilde sunulmuştur. Nitekim Akad'ın üçlemesinin de içerik bakımından üç filminin temelini gelenekten gelen kültürel ve dini unsurlardan beslenerek ortaya koyduğu göz önünde bulundurulduğunda bu üçlemenin "gelenek üçlemesi" olarak da değerlendirilmesi mümkündür. Her dönemin kendini farklı dinamiklerden var ettiği düşünüldüğünde bu dinamiklerden biri olan geleneğin filmlerde kullanılması da kaçınılmaz olmuştur. Akad da -bu filmler özelinde- sinema sanatı ve anlatım dilini gelenekten fazlasıyla yararlanarak desteklemiştir. Bu da filmlerin çekildiği dönemin toplumsal resmini okumayı kolaylaştırmıştır. Nitekim Akad'ın Gelin, Düğün ve Diyet filmleriyle toplumun folkloruna ait unsurların hafızasını oluşturduğu ve bunları gelecek kuşaklara aktardığı da söylenebilir.

SONUÇ

Bir coğrafyanın sinemasının içinde olduğu kültürden ve ideolojiden beslenerek geliştiği göz önünde bulundurulursa Türk sinemasının da Türk halkbilimi disiplinine kaynaklık edebileceği rahatlıkla söylenebilir. Aynı şekilde halkbiliminin de sinemaya kaynak olabileceği düşünüldüğünde her iki disiplinin birbirini beslediği açıktır. İlgili alan yazında incelenen çalışmalar sonucunda sinema ile ilgili çalışmaların daha çok iletişim bilimleri, sahne sanatları, sosyoloji gibi alanlarda yoğunlaştığı görülmüş; benzer bir yoğunlaşmanın, halkbilimi için geçerli olmadığı ve halkbilimi alanında sinema ile ilgili kaynak çalışmaların oldukça sınırlı olduğu sonucuna varılmıştır. Aynı zamanda yapılan halkbilimi ve sinema bağlamındaki çalışmalarda genellikle sözlü kültür ürünlerinin ağır bastığı görülmektedir.

Sinemanın ortaya çıkışını sadece teknik bir gelişme olarak değerlendirmek mümkün değildir. Yeri geldiğinde bir propaganda aracı olan ve kitleler üzerinde etkili olan sinemayı anlamak için sinemanın dışına yani içinde geliştiği topluma da bakmak gerekmektedir. Benzer şekilde, Türk sinemasını daha iyi tanımak ve anlamlandırmak için halkbilimi disiplinine başvurmak hem her iki çalışma disiplini için büyük kapılar aralamakta hem de sinema metinlerini, görsellerini toplumsal bir gerçeklik içine oturtmaktadır. Bu çalışma, böylesi bir anlamlandırma ilişkisi üzerine kurulmuş ve çalışma sürecinde elde edilen bulgular neticesinde Türk sinemasının kimliğinin içinde şekillendiği toplumla paralel bir çizgide gittiği gözlemlenmiştir. Türk sinemasının kimliğini saptamak amaçlı çeşitli kaynaklar incelenerek Türk sinemasının tarihsel gidişatının Türkiye'nin tarihiyle bir bütünlük taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Halkbilimi literatürünün önemli analiz alanlarından biri olan ve günümüzde kültürel okumaların anlamlandırılması açısından önemli bir yer edinen sinemanın halkbilimiyle ilişkisi bağlamında irdelenmesi amacı taşıyan bu çalışmada, literatürde tekrar eden bir Türk sineması dönemlendirilmesine gidildiği belirlenmiştir. Söz konusu dönemler, Nijat Özön'ün çalışmasında yer alan dönemlendirmenin tarihyazımındaki kronolojinin "kanon" haline

gelmesinden dolayı takip edilmiştir. Bu çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerin yönetmeni olan Lütü Akad'ın bu dönemlerden (İlk Dönem, Tiyatrocular Dönemi, Geçiş Dönemi ve Sinemacılar Dönemi) Sinemacılar Dönemi'ni başlatan isim olması sebebiyle Türk sinemasının Sinemacılar Dönemi'ne kadar gelen evresi irdelenmiş ve bu dönemlerin şekillenmesinde rol alan halkbilimi unsurlarının varlığı tespit edilmiştir.

Ele alınan dönemlerin belirleyicisi konumundaki seyircinin varlığı ya da yokluğu -dikkate alınmaması- halk kültüründen ilk andan itibaren beslenen sinema perdesinin toplumun istemlerini ne denli yansıttığı da özellikle "Yeşilçam" olarak adlandırılan dönemden takip edilebilmektedir. Bu noktada görsel bir sanat dalı olarak da kabul edilen sinemanın ulusal dilini oluştururken içinde şekillendiği toplumun geleneğinden beslenerek hitap ettiği seyirciyle kurmak istediği diyalogu sağladığı belirtilmelidir. Yani popülist bir çizgide ilerleyen Yeşilçam döneminin halkın istemlerinden dönemin rekabet ortamından dolayı fazlasıyla faydalandığı; bu nedenle topluma ait daha önceki seyirlik alışkanlıklarının referans olarak alındığı görülmüştür.

Dolayısıyla dönemlerin seyirciyle ilişkisi üzerinden toplumsal resmin okunması mümkün gözükmemektedir. Şöyle ki teknik açıdan ilk denemelerin yapıldığı sinemanın ilk yılları, Türk toplumunun büyük değişimlerden geçtiği yıllardır. Siyasi atmosferin ve savaş ortamının ağırlığına rağmen dönemin film yapma çabaları, dönemin psikolojik baskısından kurtulup folklorun hoş vakit geçirme işleviyle ilişkilendirilebileceği ayrıca dönemin siyasi güçlere karşı gerçekleştirilen ilk sansüre uğrayan filmi olan Mürebbiye'nin Başgöz'ünün folklorun protesto işleviyle ilişkilendirilebileceği tespit edilmiştir. Ayrıca Geçiş döneminde teknik yetersizlikler ve ikinci dünya savaşı sebebiyle tanışılan dublaj ve Mısır filmlerinin Türk seyircisiyle kurduğu ilişkinin toplumun yerleşik kodlarında yer alan unsurlardan beslenmesinin ötesine geçerek Türkçeye çevrilen ya da seslendirilen filmlerin topluma ait unsurlarla yerli özellikler kazanarak yerlileştirmesi de halka ait olanın Türk sinemasının evrelerindeki rolünü ispatlamaktadır. Bu dönem çekilen filmlerin seyirciyle kurduğu ilişki o dönemin kültürel kimliğine dair pek çok detay barındırmaktadır. Yerlileştirme çabası

olarak adlandırılabilir bu eylemlilik, seyircinin talepleri doğrultusunda çizilmiş ve buna bağlı olarak geleneksel sözlü kültürden beslenmiştir. İçgüdüsel olarak toplum kendinde var olan kodlara yani kendinde olana yönelmiştir. Nitekim yerlileştirme meselesi, Türk toplumunun kültürel kimliğini yansıtmaktadır. Çalışma kapsamında, bu kimliğin kilit belirleyicisinin geleneksel sözlü kültür olduğu dönemin önemli isimleri aracılığıyla belirtilmiştir. Türk sinemasının gelişiminin toplumsal ve siyasi tarihle paralel bir çizgide şekillendiği ve o toplumun folklorunu okuma konusunda iyi bir kaynak olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu çerçevede, genel yapının belirlenmesi için seyirciye bakmanın gerekliliğinin önemi de görülmüştür.

Türk sinemasının asıl oluşum evresini temsil eden Sinemacılar Dönemi'nin öncü ismi olan Akad'ın bu çalışmanın örnekleme kapsamındaki filmlerinin analizi ile halkbilimi unsurlarının filmlerin dilinin belirlenmesindeki etkisini örnekleyen bir nitelik de taşıdığı görülmektedir. Bu bağlamda, ilgili çalışmada çalışmanın örneklemini oluşturan Lütfi Ö. Akad'ın "Gelin" (1973), "Düğün" (1974) ve "Diyet" (1974) filmleri görüntü, ses ve metin merkezli yaklaşımla irdelenerek filmlerin halkbilimini araç olarak kullandığına ilişkin bulgular ortaya konmuştur. Bu bulgular sinemanın kültür taşıyıcılığı işlevine somut dayanaklar olarak gösterilmektedir. Bu nedenle bu üçlemeyi gelenek, kültür, değerler üçlemesi olarak değerlendirmenin de mümkün olduğu söylenebilir. Akad, memleketin panoramasını çıkarmakta ve yaşanan ikilemlerin tüm veçhelerini üçleme olarak adlandırılan filmler üzerinde beyaz perdeye yansıtmaktadır. Ülkenin yaşamakta olduğu değişim sancılarını, gecekonduda yaşayan ve tam olarak oraya ait olmayan bu sebeple de arafta kalan ailelerin trajedileri eşliğinde işleyen Akad, filmlerinde gelenekten geleni Anadolu insanıyla katıksız bir şekilde birleştirmiştir.

Barındırdığı geleneksel ve kültürel unsurlarla günümüz ve gelecek kuşaklar için birer miras niteliği taşıyan bu filmler; halkbilimi alanına da zengin veriler sunmaktadır. Akad'ın üçleme olarak adlandırılan söz konusu filmlerine taşıdığı dini ve kültürel unsurların zenginliği, seyircisini iyi tanıyan bir yönetmeni işaret etmektedir. Özellikle inanışların toplum nezdindeki kıymetini çok iyi bilen Akad,

filmlerinin temelinde almak istediği çatışmaları dinî unsurlarla ortaya koymuştur. Örneğin, Gelin filminde “kurban kesmenize gerek yok, Osman’ım sizin hırsınıza kurban gitti” şeklinde bir ifadeye yer vererek Hz. İbrahim’in oğlu İsmail’i kurban etmesi kıssasına göndermede bulunulmuştur.

Filmde bu kıssa, Kurban Bayram’ı öncesi büyük baba tarafından torununa anlatılmıştır. Filmin finalinde de Osman’ın ölümü ile bu dini kıssa üzerinden şekillendirilen bağ işlenmiştir. Düğün filminde Yusuf karakteri tarafından filmin işlendiği zamana yayılan Yusuf Peygamberin kuyuya atılma kıssası okunmuş; filmin sonunda filmin karakterlerinden biri olan küçük kardeş Yusuf ile Yusuf Peygamberin akıbeti arasında bir bağ kurulmuştur. Filmde büyük abla rolündeki Zeliha’nın ağzından, “Yusuf’u kuyuya kendi ellerinizle attınız...” şeklinde bir serzeniş dillendirilmiştir. Diyet filminin teması ise birlik ve dayanışmayı vurgulayan bir hadis-i şerifle ilişkilendirilmiştir. Özetle, Akad üç filminde de vermek istediği mesajı dini bellekten yararlanarak oluşturmuş ve çeşitli folklorik temaları filmlerinin çeşitli momentlerine yerleştirmiştir.

Akad’ın üçleme olarak değerlendirilen Gelin, Düğün, Diyet filmlerinin dönemin şartlarına göre önde gelen yapımlardır. Akad, bu üç filmde de doğrudan bir yergi veya yargılama sunmamaktadır. Yönetmen, dönemin toplumsal yapısını aktarmaya çalışırken topluma ait unsurlardan faydalanmakta ve çatışmaları kırsal kesimden gelen insanların ikilemleri üzerinden çizmektedir. Sonuç olarak, üç filmin halkbilimi bakış açısıyla analizlerinin verildiği bu çalışmada, Akad’ın üçlemesinin içerik bakımından temelini gelenekten gelen kültürel ve dini unsurlardan beslenerek ortaya koyduğu göz önünde bulundurularak bu üçlemenin “gelenek üçlemesi” olarak da değerlendirilmesi mümkün olacağı iddia edilmiştir. Böylelikle geleneksel sınıflandırmaların dışında bir nitelendirme önermesinde bulunulmuş ve bunun için halkbilimi literatür ve bakış açısından yararlanılmıştır.

Ayrıca incelenen filmler, toplumu başarılı bir şekilde gözlemleyen Akad’ın, seyircisiyle kurduğu diyalogu seyircisinin yerleşik kültürel kodlarıyla desteklemeyi uygun bularak şuurlu bir şekilde kullandığını ortaya koymuştur. Bu

da çalışmanın temel iddiası olan Akad'ın zımni ve toplumsal bilinçaltının etkisiyle de olsa halkbiliminde faydalandığı tezini desteklemektedir. Yine çalışmada topluma ait bazı halkbilimi unsurlarının aksayan yönleri de tespit edilmiş; fakat filmlerinin temeline gelenekseli başarılı bir şekilde yerleştiren yönetmenin bu "hataları" bilinçli bir çabayla oluşturmuş olma ihtimali de öngörölmüşür.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Abisel, Nilgün, Umut Tümay Arslan, Pembe Behçetoğulları, Ali Karadoğan, Semire Ruken Öztürk ve Nejat Ulusay (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Acınan, B. (2011). *Türk sinemasında Köroğlu Destanı*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Ahmad, F. (1995). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. (Y. Alagon, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Akad, L. Ö. (2004). *Işıkla Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Akad, L. Ö. (2013). *Lütfi Ö. Akad*. (Â. Ş. Onaran, Röportaj Yapan)
- Akad, L. Ö. (Yöneten). (1971). *Anneler ve Kızları* [Sinema Filmi].
- Aktaş, F. (2018). *Kemal Sunal'ın Rol Aldığı Filmlerde Halk Kültürü Unsurlarının Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi, Erzurum Teknik Üniversitesi, Erzurum.
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık*. Ankara: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Aktulum, K. (2020). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Algan, N. (2005). Türkiye'nin Görsel Belleğinde Bir Öncü ve Bir Usta: Lütfi Akad. A. Kanbur içinde, *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad* (s. 23-52). Ankara: Dost Kitabevi.
- Alıç, F. (2011). *Halk Hikâyeciliğinin Yeni İcra Ortamı Olarak Sinema Ve Sinemaya Uyarlanan Türk Halk Hikâyeleri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- And, M. (1974). Türkiye'de Sponek Birahanesindeki İlk Sinema Gösterisinin Öncesi ve Sonrası. *Milliyet Sanat* (106): 8-12. Aralık 20, 2023 tarihinde <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/247/turkiye%E2%80%99de-sponek-birahanesindeki-ilk-sinema-gosterisinin-oncesi-ve-sonrasi> adresinden alındı.

- And, M. (2022). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arslan, E. (2018). *Şener Şen'in Rol Aldığı Filmlerde Halk Kültürü Unsurlarının Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi, Erzurum Teknik Üniversitesi, Erzurum.
- Aslanoğlu, B. (2004). *41 Türk Filminde Folklorik Unsurlar*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimoğlu*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Atay, M.(1985). *Keban Barajı Nedeniyle Elazığ'ın 1800 Evler Mahallesiine Göç Edenlerin Kentleşme Sorunları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- Ayça, E. (2016). *Şu Sinema Dedikleri*. İstanbul: Artshop Yayıncılık.
- Aytaç, A. (2003). Yaygı Amacı Dışında Üretilmiş Konya Yöresi Dokumaları. *Tarih Dergisi*, 203, 24-31.
- Bağcı, U. E. ve Yaman, N. (2022). Geleneksel Perakendeci Bakkalların Rekabetçi Stratejileri: Değer Zincir Analizi. *Ege Coğrafya Dergisi*, 31(1), 17-31.
- Baran, M.(2006). Halk Mimarisinin Halkbilimi Bağlamında Değerlendirilmesine Harran Evleri Örneği. *Milli Folklor*, 18(72), 141-156.
- Başgöz, İ. (1996). *Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu)*. *Folkloristik: Umay Günay Armağanı*. Ö. Çobanoğlu ve M. Özarslan (Haz.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bayat, H. E. (2022). *Metin Akpınar Ve Zeki Alasya Filmlerindeki Halk Kültürü Unsurları*. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Bazın, A. (2011). *Sinema Nedir*. (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi*. (Ş. Tekeli, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, P. N. (1997). *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

- Boz, İ.(2023). Dîvânu Lugâti't-Türk'te Bulunan Atasözlerinde Halk Bilimi Unsurları. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 10, 377-388.
- Burke, P. (2009). *Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*. (Z. Yelçe, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Büyükokutan-Töret, Aslı. (2016). Türklerdeki evliliğe bağlı inanış ve uygulamalarda eşğin yeri. *Uluslararası Türk Dünyası Kültür Araştırmaları Dergisi* (M. Aça ve M. Aça, Ed.). Sempozyum Özel Sayısı, Sonbahar - 2 (7): 435-448.
- Çakır, E. (2022). Sinemada Toplum Eleştirisi Olarak Dinî ve Mitik Anlatı: Gelin, Düğün, Diyet. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 8, 823-838.
- Çalapala, R. (2009). Türkiye'de Filmcilik. *Kebikeç*, 28, 103-112.
- Çimen, F. (2022). *Klasik- Modern Tartışmalar Ekseninde Zayıf Hadis*. Ankara: İlahiyat Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2010). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dalioğlu, G. (2022). *Geleneksel Türk Halk Tiyatrosundan Sinemaya İkili Komik: Zeki Alasya-Metin Akpınar Örneği*. Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla.
- Dikiciler, O. (2002). *Arzu Film Ekolü* . Ankara: Ankara Kültür Sanat Vakfı Yayını.
- Dinç, M. (2018). *Kemal Sunal Filmlerinde Folklor ve Mizah*. Doktora Tezi, Uşak Üniversitesi, Uşak.
- Dinçer, S. M. (1996). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Dundes, Alan. (1998). Halk Kimdir? (Metin Ekici, Çev.). *Milli Folklor*, 37(5), 139-153.
- Engin, M. (2021). Türkiye'de İç Göçün Aile Kurumu Üzerindeki Etkileri. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 41, 230-243.
- Erksan, M. (1994, Haziran 11). Sinemanın 100. Yılı. *Cumhuriyet*, 2.

- Ertuğrul, M. (1919, Ocak 16). Bir İzah. *Temâşa*(13), s. 6-8.
- Esen, Ş. K. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evliya Çelebi (2011). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 8. Kitap*. S. A. Kahraman, (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Evren, B. (2003). *Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş, Bir Anıt, Bir Film*. İstanbul: Leya Yayıncılık.
- Evren, B. (2005). *Türk Sineması: Turkish Cinema*. İstanbul- Antalya: AKSAV/TÜRSAK.
- Evren, Burçak(1990). *Türk Sinemasında Yeni Konular*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Genç, M. ve Doğru, H. (2020, Haziran). Namazda Tesettür. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (35), 73-103.
- Glassie, H. (2006). Halk Mimarisi Hakkında 3. (A. Karakaya, Çev.) *Milli Folklor*, 18(69), 164-168.
- Göde, H. A. ve Tatlıcan, N. (2019). Türk Halk Anlatılarında Ölüme İlişkin Tabu ve Kaçınmalar. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 41.1, 113-127.
- Gökalp, Z. (2012). *Hars ve Medeniyet*. Y. Toker (Haz.). İstanbul: Toker Yayınları.
- Göktaş, A. (2017). *Kemal Sunal'ın Başrol Oynadığı Filmlerdeki Türk Halk Kültürü Unsurlarının Tespiti Ve İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Göktaş, A. (2023). *Türk Sineması Ve Televizyon Dizilerinde Nasreddin Hoca*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Gündüz, Mustafa; M. Cengiz Yıldız. (2008). Türk Yazılı Kültüründe Komşuluk. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 7/25, 123-138.

- Güner, G. A. K. (2019). *Çağan Irmak Filmlerinin Halk Bilimsel Açıdan İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Gürer, V. Z. ve Gürer, M. (2013). Siyasal İletişimde Sembolik İletişim Aracı Olarak Siyasal İçerikli Giyim Kodları Kullanımı. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, 11, 55-81.
- Gürün, B. A. (2010). Türkiye'de Değişen Tüketim Mekânları Ve Alışveriş Merkezleri. *Dosya AVM'ler*, 22, 16-29.
- Güvenç, A. Ö. (2020). *Folklor ve Sinema*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Irgaç, G. (2022) *Zeki Alasya Ve Metin Akpınar Filmleri Üzerine Halk Bilimsel Açıdan Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi, Erzurum Teknik Üniversitesi, Erzurum.
- İnan, A. (1976). *Eski Türk Dini Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İnceoğlu, Ç. (2008). Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- İnceoğlu, Ç. (2014). Türkiye'de Akademik Sinema Yazınının On Yılı (2002 – 2011): Bibliyometrik Bir Analiz. *Selçuk İletişim*, 8 (3), 182-200.
- Kafesoğlu, İ. (2005). *Türk Millî Kültürü*. İstanbul: Ötüken.
- Kale, Ö. (2010). Edebiyat Sinema İlişkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (3), 266-275.
- Kanbur, A. (2005). Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geçmişe Sinemamızda Bir Potre. A. Kanbur içinde, *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad.* (9-23). Ankara: Dost Yayınları.
- Kara, S. ve Tümtaş, M. S. (2022). Türk Sineması Üzerinden Avrupa'ya İşçi Göçünün Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (57), 345-354.
- Karaduman, E. Z. (2021). *Tekinsiz Filmler: Alper Mestçi'nin Gözünden Korku Anlatılarını İzlemek*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Karahan, L. (1996). *Anadolu Ağzlarının Sınıflandırılması*. Ankara: Türk Dili Kurumu.

- Kayalı, K. (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi*. Ankara: Ayyıldız Yayınları.
- Kemp, P. (2014). *Sinemanın Tüm Öyküsü*. (E. Yılmaz, & N. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kılıç, S. (2018). *Fındık Veresiye Filmi Bağlamında Yaşayan Kültürel Mirasın Aktarımı Ve Medya İlişkisi*. Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, Serpil(2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Konuralp, S. (2004). *Film müziği: Tarihçe ve yazılar*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Onaran, A. Ş. (1977). *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*. İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (Cilt 1)*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması (Cilt 2)*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (2013). *Lütfi Ö. Akad*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Onay, A. (2018). Toplumsal Farklılaşma ve Türkiye'de İmam Nikâhı Meselesi. *Journal of Analytic Divinity*, 2(2), 91/104.
- Ormanlı, O. (2006). *Türk Sinemasında Geçiş Dönemi Ve Toplumsal Altyapısı (1939 – 1950)*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Orta, N. (2019). *Kahramanın Sinemadaki Yolculuğu*. Karakum Yayınevi: Ankara.
- Orta, N. K. (2017). *Türk Anlatı Geleneğindeki Kahraman Tiplerinin 1980 Sonrası Türk Sinemasındaki Yolculuğu*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Öçkomaz, F. U. (2014). *Ermek Tursunov'un Filmlerinde Şamanizm Ögeleri*. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Ögel, B. (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Ögel, B. (1985). *Türk Kültür Tarihine Giriş (Cilt 3)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ömer Seyfettin (2015). *Ömer Seyfettin Bütün Hikâyeleri*. N. H. Polat (Haz.), İstanbul: YKY.
- Örnek, S. V. (2000). *Türk Halkbilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özarslan, M. (2001). *Erzurum Âşıklık Geleneği*. Ankara: Akçağ.
- Özarslan, M. (2012). Gerçekten Efsaneye Bir Hayat: Ezo Gelin. *Millî Folklor*, 24(95), 161-170.
- Özarslan, M. (2015). Romandan Sinemaya: Selvi Boylum Al Yazmalım. *Kurgan Edebiyat*, (23), 54-58.
- Özdemir, N. (2008). *Medya, Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Özdemir, N. (2017). *Kültür Bilimi ve Yönetimi*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Simurg Kitabevi.
- Özgüç, A. (1998). *Türk Filmleri Sözlüğü (Cilt 2)*. İstanbul: Sesam Yayınları.
- Özgüç, A. (2014). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Özön, N. (1962). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Artist Yayınları.
- Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895- 1966)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (1981). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı-Sanatı- Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.

- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, S. (2013). Türkiye'de Sinema Mekânlarını Sözlü Tarih Üzerinden Anlamak. *Milli Folklor*, 25(98).
- Öztürk, S. R. (2005). Akad'ın Etkileri ve Öğrettikleri. A. Kanbur içinde, *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad* (s. 53-74). Ankara: Dost Yayınları.
- Özuyar, A. (2017). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*. İstanbul: YKY.
- Parsa, A. F. (2014). Son Dönem Türk Sinemasında Yer Alan Din Adamı İmgesinde Yaşanan Değişim ve Dönüşüm: Kış Uykusu Filminde Yapısalcı Karakter Çözümlemesi. *Sinema ve Din içinde*, (s. 605-620). İstanbul: Dem Yayınları.
- Pertan, E. (2005). *Karagöz ve Türk Sineması*. Karagöz Kitabı. İstanbul: Kitabevi Yay.
- Refiğ, H. (1965). Türk Sineması Nedir? 2- Sinemamızın Kökleri. *Sinema 65 Dergisi*, (2), 7-9.
- Rotha, P. (1995). *Belgesel Sinema*. (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Saydam, B. (2017). *Sinemada Tarihyazımı Yaklaşımları Açısından Türk Sinema Tarihinin Başlangıcına İlişkin Sorunlar: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı Filmi Ekseninde Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Saydam, B. (2020/2). Sinema Tarih Yazımının Gelişim Süreci. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 425-472.
- Scognamillo, G. (1987). *Türk Sinema Tarihi (Cilt 1 (1986-1959))*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Seyidoğlu, B. (1989). Folklor Üzerine. *Millî Folklor*, 1(3), s. 4-5.

- Soydemir, P. (2020). *Yüksel Aksu Sinemasında Yaşamın İçindeki Din*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Şener, E. (1970). *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*. İstanbul: Dizi Yayınları.
- Şentürk, E. (2017). *Kahramanın Dönüşü Zemininde Bir Anlatı Çözümlemesi: Leyla İle Mecnun*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Tansuğ, S. (1982). *Herkes İçin Sanat*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Teksoy, R. (2003). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi (Cilt 1)*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi (Cilt 2)*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tepeköylü, İ. (2016). Halk Edebiyatı Anlatı Türlerinin Uygulamalı Halk Bilimi Bağlamında Türk Sinemasındaki İzdüşümleri. *Turkish Studies*, 11(4), 1001-1013.
- Tilgen, N. (2009). Bugüne Kadar Filmciliğimiz. *Kebikeç*, 28, 113-133.
- Tryjarski, E. (2012). *Türkler ve Ölüm / Geçmişten Bugüne Türklerde Ölüm Kültürü*. (H. Er, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Turan, A.(1991). Törellerimizde 'Kalın'(Başlık) Âdeti. *Milli Folklor*, 12, 39-42.
- Turan, T. (2023). Sözlük ve Metinlerarasılık. *Söylem Filoloji Dergisi*, 8(3), 1067-1081.
- Turgul, Y. (2006). Bizim Öykülerimiz, Bizim İnsanlarımız. P. T. Gürmen içinde, *Türk Sineması'nın Ustalarından Sinema Dersleri* (s. 115-117). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Türk, İ. (2004). *Senaryo Bülent Oran*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Türkdoğan, O. (1996). *Değişme, Kültür ve Sosyal Çözülme*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Türkeş Günay, U. (2013). Folklor ve Siber Çağ. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 13(1), 213-221.

- Ünal, M. (2018). Türk Halk Tiyatrosu'nun Sinemaya Etkileri. *Art-Sanat Dergisi*, (9), 337-349.
- Varlık, B. V. (2009). Türkiye'de Sinema ve Tesirleri Üzerine Notlar. *Kebikeç*, 28, 215-222.
- Yıldırım, D. (1985). Türk Folklor Araştırmalarının Problemleri. *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, 1(2), 545-558.
- Yıldırım, D. (1998). *Türk Bitiği: araştırma/inceleme yazıları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yıldırım, T. (2016). *Türk Sinemasının Estetik Tarihi: Standart Türlerle Giriş 1948-1959*. İstanbul: Es Yayınları.
- Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Yılmaz, B. (2009). *Türk Sinemasında Müzikal Filmlerin Halk Hikâye Motifleri Bakımından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Yılmaz, S. S. (2018). Türk sinemasında geleneksel Türk tiyatrosu izleri. *I. Kayseri Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi*. 1411-1431.

İnternet Siteleri

- Diyet*. 05.03.2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=2oBvJj0iLw8> adresinden erişildi.
- Düğün*. 20.01.2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=nWeUcZkjtXM> adresinden erişildi.
- Gelin*. 20.01.2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=Ppy9-zo9tVw&t=1198s> adresinden erişildi.
- Harman, Ö. F. 20.02.2024 tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/>. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/ismail-peygamber> adresinden erişildi.

Harman, Ö. F. 20.02.2024 tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/>. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/yusuf> adresinden erişildi.

Repertekül. 10.10.2023 tarihinde (M. Sarısözön, Der.), Gardaş Gitmem Diyarbakır Düzüne: <https://www.repertukul.com/GARDAS-GITMEM-DIYARBAKIR-DUZUNE-743> adresinden erişildi.