



Türk Sinemasında Bir Yönetmen Biyografisi: Lütfi Ömer Akad

A Director Biography in Turkish Cinema: Lütfi Ömer Akad

Atacan ŞİMŞEK¹ 

Geliş Tarihi (Received): 26.09.2023

Kabul Tarihi (Accepted): 21.10.2023

Yayın Tarihi (Published): 23.10.2023

Öz: Lütfi Ömer Akad, yaşamı boyunca Türk sinemasına önemli katkılar vermiştir. Türk sinemasında sinemacılar dönemini başlatan, eşik filmi olarak kabul edilen *Kanun Namına* filmi çekerek yönetmen, kamerayı sokağa taşımıştır. Yalın ve sade bir sinema dili benimseyen yönetmen halk hikâyelerinden, atasözlerinden yararlanmış, Türk sinemasına özgü bir üslup geliştirmek istemiştir. Toplumsal gerçekçi bir çizgide çektiği filmlerle içinde yaşadığı topluma ayna tutan bir sanatçı olmuştur. Bu sebeple yönetmenin filmlerinin ve hayatının akademik bir çalışma içerisinde incelenmesi önemlidir. Çalışmanın amacı, çektiği ilk filmlerden televizyon için yaptığı filmlere kadar Lütfi Ömer Akad sinemasını incelemektir. Çalışma nitel bir çalışma olup, yönetmenle ilgili kitaplardan, gazete haberlerinden, çeşitli belgelerden elde edilen bilgiler analiz edilmiştir. Çalışmanın sonucunda Lütfi Ömer Akad'ın Türk sinemasına önemli katkılar veren bir yönetmen olduğu, yalın ve sade bir sinema dili kullanarak, Türk sinemasına özgü bir üslup oluşturmaya çalıştığı gibi sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Lütfi Ömer Akad, Türk Sineması, Kanun Namına

&

Abstract: Lütfi Ömer Akad made significant contributions to Turkish cinema throughout his life. He shot *Kanun Namına* film, which is considered to be the film that started the era of filmmakers in Turkish cinema, and took the camera to the streets. The director adopted a plain and simple cinema language and benefited from folk stories and proverbs. He wanted to develop a style specific to Turkish cinema. He made films in a social realist line. He became an artist who held a mirror to the society he lived in. For this reason, it is important to examine the director's films and life in an academic study. The aim of the study is to examine the cinema of Lütfi Ömer Akad, from his first films to his television films. The study is a qualitative study. Information obtained from books, newspaper news and various documents about the director was analyzed. As a result of the study, it was concluded that Lütfi Ömer Akad was a director who made significant contributions to Turkish cinema and that he tried to create a style specific to Turkish cinema by using a plain and simple cinema language.

Key Words: Lütfi Ömer Akad, Turkish Cinema, Kanun Namına

Atıf/Cite as: Şimşek, A. (2023). Türk Sinemasında Bir Yönetmen Biyografisi: Lütfi Ömer Akad, Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, 8 (16): 126-137.

İntihal-Plagiarizm/Etik-Ethic: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği, araştırma ve yayın etiğine uyulduğu teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and it has been confirmed that it is plagiarism-free and complies with research and publication ethics. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akader>

Copyright © Published by Bolu Abant İzzet Baysal University, Since 2016 – Bolu

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, e- posta: atacansmsk@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7380-3678

Giriş

Yüzüncü yılını geride bırakan Türk sineması, sinema teorisyenleri tarafından çeşitli dönemlere ayrılmaktadır. Başlangıç döneminden 40'lı yıllara kadar olan dönem "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde Türk sineması, Muhsin Ertuğrul gibi önemli tiyatrocuların etkisinde tiyatro sanatının etkisi içerisinde çıkmamış, ayrı bir sanat olarak gelişme gösterememiştir. Tiyatro sahnesini andıran dekorlar, tiyatro kökenli oyuncuların filmlerde yer alması, çekilen filmleri bir tiyatro oyununun ötesine taşıyamamıştır.

Sinemamızda yaşanan geçiş dönemiyle birlikte 50'li yıllardan itibaren sinemamızda "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırılan dönem başlamıştır. Bu dönemde sinemamız tiyatro etkisinden çıkmış, sinema sanatının gerektirdiği teknik ve sanatsal beceriler oluşturulmaya çalışılmıştır.

Sinemacılar dönemi içerisinde sinemanın ayrı bir sanat olarak gelişiminde Lütfi Ömer Akad'ın önemli katkıları olmuştur. Bu dönem içerisinde özellikle bir eşik filmi olarak görülen, kameranın sokağa taşındığı film olan *Kanun Namına* filmi ayrı bir yer tutmaktadır. Bu filmle birlikte sinema sokağa taşınarak, İstanbul sokaklarına çıkmıştır.

1940'lı yılların sonundan televizyon filmleri dahil olmak üzere yaklaşık kırk yıl Türk sineması içerisinde üretimde bulunan Akad, çektiği toplumsal gerçekçi filmleriyle, Türk sinemasına özgü üslup denemeleriyle sinemamızdaki en önemli yönetmenlerden biridir. Halk hikâyelerinden esinlenerek oluşturmaya çalıştığı yalın ve sade üslubu, entelektüel birikimi ve yazdığı sayısız senaryo ile sinemamıza önemli katkılar yapmıştır.

Sinemanın tiyatro yerine roman ile eş değer tutulması gerektiğini belirten Akad, sinemanın romanın yerini aldığını ve büyük bir sanat olduğunu vurgulamıştır. Akad'a göre sinemayı kullanarak büyük romanlar yazılabilir (Onaran, 2013:165). Sinemaya bir romancı hassasiyetiyle yaklaşan Akad, film senaryolarını oluştururken bir romancı gibi araştırmalar yapmaktadır.

Akad, filmlerinde bazen karakterlerini kameraya baktırarak, dördüncü duvarı yıkma yaklaşımı sergilemektedir. Akad'ın *Vurun Kahpeye*, *Lüküs Hayat*, *Ak Altın*, *Kanun Namına*, *Tanrının Bağıışı Orman*, *Katil*, *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar* filmlerinde bu yaklaşımı görürüz. Akad'ın karakteri kameraya baktırarak, dördüncü duvarı yıkma girişiminin sebebi, seyircinin filmdeki karakterlerle özdeşleşmesi yerine vurgulanmak istenen düşünceye odaklanmasını sağlamaktır (Kirel ve Yetimoğlu, 2022: 644).

İyi bir gözlemci olan Akad, Türk toplumu içerisinde yaşanan sorunları beyaz perdeye başarılı bir şekilde aktarmıştır. *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) filmlerinden oluşan Göç üçlemesinde Akad, taşradan büyük şehirlere gelen insanların portresini ustalıkla çizmiştir.

Çektiği ilk filminden televizyon için yaptığı filmlere kadar Lütfi Ömer Akad sinemasını incelemeyi amaçlayan bu çalışmada ilk olarak yönetmenin ilk dönem filmleri incelenmiş, daha sonra üçleme olarak nitelendirilen filmleri incelenerek, son dönem televizyon filmlerine bakılmıştır. Çalışma, nitel bir çalışma olup, yönetmenle ilgili kitaplardan, gazete haberlerinden, çeşitli belgelerden elde edilen bilgiler analiz edilmiştir.

Lütfi Ömer Akad Sineması

1916 yılında İstanbul'da doğan Akad, ilk öğrenimini Saint Jeanne d'Arc Fransız okulunda gördükten sonra Galatasaray Lisesi'nden mezun olmuş, yüksek öğrenimini de Yüksek İktisat ve Ticaret bölümünde tamamlamıştır. Yüksek öğrenimi sonrası askere giden Akad, sorumlu batarya komutanı olarak İstanbul ve Bursa'da askerliğini tamamlamıştır. Akad, askerde komutan olarak bataryasını yönetmesinin, sinema yönetmenliğine de etki edebileceği üzerinde durmuştur. Akad'a göre iki iş farklı işler gibi görünse de

temelinde ortak noktalar vardır ve askerlikte yaşadığı yönetim deneyimi, sinemadaki ekip yönetimine olumlu katkılar sağlamıştır (Onaran, 2013:5).

Osmanlı Bankası'nın açtığı sınavı kazanarak kısa süreli memurluk deneyiminde bulunan Akad, daha sonra memurluktan ayrılarak Sema Film'de yapım müdürlüğü yapmış, Lale Film'de çalışmış, daha sonra birlikte önemli filmler çekecek olan Hürrem Erman'ın kurmuş olduğu Erman Film'de çalışmıştır.

Akad'ın sinema yönetmenliği ile ilgili ilk deneyimi Hürrem Erman'ın yapımcılığı, Seyfi Havaeri yönetmenliğindeki *Damga* filmiyle gerçekleşmiştir. Seyfi Havaeri'nin filmi bitirmeden ayrılmasıyla kalan son iki sahneyi çeken Akad için bu filmle birlikte yönetmenlik serüveni de başlamıştır.

Lale Film'den ayrıldıktan sonra Erman Film'de müdür olarak çalışmaya başlayan Akad'ın yönettiği ilk film, Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlanan *Vurun Kahpeye* isimli film olmuştur. Erman Film'de çalışırken Hürrem Erman'ın isteğiyle romanı okuyan, İbrahim Sepil ile birlikte kitabın filme uyarlanması için sinopsisini yazan Akad, filmi yöneteceğini bilmeden film hakkında çalışmalar yapmıştır. Yapımcı Hürrem Erman ve oyuncu Sezer Sezin'in ısrar ve teşvikleriyle teklifi kabul eden Akad, filmin senaryosunu yazmış, plan plan resimli olarak sahneleri tasarlamıştır (Onaran, 2013: 16-18).

Millî Mücadele döneminin anlatıldığı filmde İstanbullu, idealist Aliye öğretmen, Anadolu'da bir köyde öğretmenlik yaptığı sırada çağdaş giyimi ve modern eğitim anlayışıyla köydeki insanların tepkisini çekmiştir. Kurtuluş Savaşı'nda Mustafa Kemal Atatürk'ü ve Kuvâ-yi Miliyeyi destekleyen Aliye öğretmen, köydeki padişah destekçileri tarafından kışkırtılarak halk tarafından linç edilmiştir.

İlk filmi olmasına rağmen sinemasal anlatımı ve etkili sahneleriyle dikkat çeken Lütfi Ömer Akad'ın bu başarısında kültür birikimi ve iyi bir gözlemci olmasının yanı sıra nitelikli yabancı filmleri izlemesinin de önemli katkısı olmuştur. Film halk tarafından coşkuyla karşılanırken, eleştirmenler tarafından da beğenilmiş, Sezer Sezin başarılı bir oyun ortaya koymuştur (Kuyucak Esen, 2016:80,81).

Akad'ın Erman Film yapımcılığında çektiği ikinci film, *Lüküs Hayat* olmuştur. Ekrem Reşit Rey tarafından yazılan ve Cemal Reşit Rey tarafından bestelenen operet, 1950 yılında filme uyarlanmıştır. Akad'ın ilk filmi kadar sinemada başarılı olamayan film, buna rağmen sinemamızda denenilen yenilikçi yapım teknikleri anlamında önemli bir filmidir. *Lüküs Hayat* filminde çekim özelliği olarak ilk defa "playback" kullanılmıştır. Film çekiminden önce filmin müziklerini yapacak olan orkestrayla birlikte filmde kullanılacak olan genel müzikler ve şarkılar, 35 mm. film üzerine ses filmi olarak kayda alınmıştır. Daha sonra şarkılar ve şarkılı bölümler ayrılmış, çekim alanına projeksiyon makinesi getirilerek sese işaretler koyulmuş, mizansen ve oyun hazırlanmıştır. Projeksiyon makinesi çalıştığında ses geçtiği zaman müzik de duyulmuş, oyuncular duyulan sese uymuş ve film senkron bir şekilde çekilmiştir (Onaran, 2013: 23).

Lütfi Ömer Akad'ın Erman filmle çalıştığı son iki film *Tahir ile Zühre* ve *Arzu ile Kamber* olmuştur. Orta Doğu'nun iyi bir film pazarı olacağını düşünen Hürrem Erman, Akad'ı araştırma yapması için bu bölgeye göndermiştir. Önce Suriye'ye giden Akad, oradan Bağdat'a geçmiş, Bağdat'ta gördüğü büyük stüdyolar, çekim alanları ilgisini çekmiştir. Zamanında İngilizlerin kurduğu bu stüdyolarda Fransızlar filmler çekmiş, kullandıkları dekorları orada bırakmışlardır. Film çekimi için elverişli bir ortamın olduğu Akad tarafından tespit edilmiş ve Bağdat'taki stüdyoyla anlaşma yapılmıştır. Anlaşmaya göre çevrilecek filmleri Erman film teklif edecek, oyuncular ve teknisyenler yapımevinin sorumluluğunda olacaktır. Film çekimi için gerekli olan imkanları da karşı taraf sağlayacaktı. Bu amaçla *Tahir ile Zühre* ve *Arzu ve Kamber* filmlerinin senaryosu Akad tarafından yazılmış, Akad'ın kendi ifadesiyle bu filmler Amerikanvari Doğu filmlerinin bir özentisi şeklinde olmuştur. İki film de gişede başarısız olmuş, beklenen gişe hasılatı sağlanamamıştır (Onaran, 2013: 24-26).

Başarısız olan son iki filmden sonra Erman Film'den ayrılarak Kemal Film'e geçen Akad, burada sadece kendi filmografisi içinde değil, sinemamız için de önemli bir eşik filmlerinden olan *Kanun Namına* filmi 1952 yılında çekmiştir. Birçok sinema teorisyeni tarafından sinemacılar dönemini başlatan film olarak görülen *Kanun Namına* filmi, sinemamızdaki tiyatro kökenli yönetmenler tarafından oluşturulan tiyatroya benzer sinema kalıbını yıkmıştır. Kamerayı sokağa taşıyarak, gündelik İstanbul yaşantısını, sokaktaki

insanı beyaz perdeye aktarmıştır. “Ben kamerayı aldım, seyircinin gözünün... sokaktaki insanın gözünün içine soktum. İstanbul’un günlük yaşayışı içine girdik. Arefe günü Kapalıçarşı’nın kapısında bir sahnenin dört kere çekimini yaptık. Köprü üstünde çekimler yaptık.” (Onaran, 2013:29).

1946 yılında İstanbul’da gazetelere yansıyan gerçek bir cinayet haberinden esinlenerek çekilen filmde araba tamircisi Nazım, sevdiği kadın olan Ayten ile evlenir. Fakat Ayten’in kız kardeşi Nezahat da Nazım’ı sevmektedir. Ayten’i seven Halil ve Nezahat, plan yaparak Nazım ile Ayten’i ayırmak istemektedir. Ayten’in Halil’in evine gittiğini öğrenen Nazım, Halil ve Nezahat’ı öldürürken, eşi Ayten’i de yaralar ve kaçar. Uzun bir kaçış sekansının yer aldığı filmde Nazım Usta kaçarken, bizde izleyiciler olarak kamerayı gerçek hayatın içerisinde İstanbul semtlerinde görürüz. Beyazıt, Karaköy, Galata, Beyoğlu gibi semtler beyaz perdede görülür. Film izleyiciler tarafından oldukça sevilirken, Ayhan Işık ismi de sinemamızda anılmaya başlamıştır.

Bu filmle birlikte Akad’ın sinemasının dilinin, kullandığı tekniğin Amerikan sinemasına benzediği, oradan esinlendiği gibi eleştirilere karşı Akad, bu durumun doğallığına vurgu yapmıştır: “Tabii... o öyle. Zaten ne olacak, başka bir şey olamaz ki. En ilerlemiş sinema Amerikan sineması. Gördüğümüz filmler onlardı. Sonra, yıllar sonra kendimize has bir üslup arama endişesi olduğu zaman yeni bir şey getirmeye çalıştık. O da 60’larda başlıyor.” (Onaran, 2013:33).

Kemal Film adına Akad’ın çektiği ikinci film, *İngiliz Kemal Lawrence Karşı* isimli film olmuştur. 1952 yılında çekilen film, İstanbul’un işgal yıllarında Türk casusu İngiliz Kemal’in başından geçenleri konu almaktadır. Bu filmden sonra Akad, Kemal Film’den ayrılmadan Duru Film’e *İpsala Cinayeti* diğer ismiyle *Altı Ölü Var* filmi çekmiştir. Gerçek bir cinayet olayının konu edildiği film, bazı eleştirmenler tarafından ağır tempolu olduğu için eleştirilse de ruhbilimsel çözümleme çabaları, cinayete yol açan olayların incelenmesi ve yalın anlatımıyla tam bir Lütfi Ömer Akad filmi olarak değerlendirilmiştir (Kuyucak Esen, 2016:82).

Kemal Filmle çalışmalarına devam eden Akad, 1953 yılında *Katil* filmi çekmiştir. Sinop’taki hapisaneden kaçarak kendini temize çıkarmak ve kendisine ihanet eden kadını bulmak için İstanbul’a yolculuk yapan Kemal’in hikâyesinin anlatıldığı filmde Ayhan Işık başrolde. Aynı yıl tamamen ticari amaçlarla Kemal Film adına *Çalsın Sazlar*, *Oynasın Kızlar* filmi Akad tarafından çekilmiştir.

Lütfi Ömer Akad ile Kemal Film birlikteliğinde 1953 yılından sonra beş film daha çekilmiştir. Bu filmler: *Öldüren Şehir*, *Bulgar Sadık*, *Vahşi Bir Kız Sevdim*, *Kardeş Kurşunu ve Görünmez Adam İstanbul’da* isimli fantastik film. Bu filmler içerisinde yönetmenin filmografisi içerisinde önemli olarak üzerinde durulacak film *Öldüren Şehir* filmidir.

Akad’a göre bu film siyah beyaz film çekiminin en gelişmiş ilk filmidir.

Ha, bir kere siyah beyazın en gelişmiş ilk filmi vermiş olduk *Öldüren Şehir*’le... Kriton’un kamera çalışması burada çok önemlidir ve bu filmin dekorlarını da ben çizdim... ve şöyle bir yöntem getirdim. Derinliğine bir dekor kurduk. Oyuncuları dekorun ağzına aldık. Arkada plastik mekân kaldı. Yani dekorun içinde çekmedik. Dekorlar üç boyutlu, sinemaya yatkın dekorlardı ve filmi dekorun içinde çekmedik. O zaman ister istemez derinliğine bir mizansen zorunluluğu çıktı. (Onaran, 2013:41).

Kemal Film adına son olarak *Görünmeyen Adam İstanbul’da* filmi çeken Akad, bu filmden sonra Kemal Film’den ayrılmıştır. Ayrıldıktan sonra çektiği ilk film, Yaşar Kemal’in hikâyesinden uyarlanan *Beyaz Mendil* filmi olmuştur. Duru filmle daha önce *İpsala Cinayeti* diğer ismiyle *Altı Ölü Var* filmi için çalışan Akad, Duru Film’in isteğiyle *Beyaz Mendil* filmi çekmiştir. Kemal Film’de yaptığı filmlerin tarzından ve birbirine benzerliğinden sıkıldığını belirten Akad, Yaşar Kemal’in hikâyesini beğendiğini, farklı şeyler deneyebilmek için Duru Film’in sahibi Naci Bey’le anlaşacağını söylemiştir. Yaşar Kemal ile film için kısa bir çalışma fırsatı bulunmuş, bu sebeple filmin diyaloglarını da Yaşar Kemal’in yazma tarzına benzeterek Akad yazmıştır. Diyaloglar, Yaşar Kemal’in yazma tarzına o kadar uygun bir şekilde oluşturulmuş ki Yaşar Kemal, diyalogların kendisine ait olduğunu sanmıştır (Onaran, 2013: 48,49).

Filmin hikâyesi Yaşar Kemal'e ait olmasına rağmen senaryonun sahibi Lütfi Ömer Akad olmuştur, Akad bu filmle ilgili Alim Şerif Onaran'a verdiği mülakatta uyarılama yapımlarla ilgili görüşlerini paylaşmıştır. "Senaryo, senaryo benimdir. Şimdi, Yaşar Kemal'in getirdiği hikâyenin bir yerinde şöyle der: Kaçarlar, kaçarlar, kaçarlar... ötekiler günlerce onları kovalar. Bu bir çift satır, filmin yarısıdır bende... Bu kadar." (Onaran, 2013: 49).

Lütfi Ömer Akad'a göre edebiyattan uyarılama yapımlarda en sık yapılan hata sinemanın görselliğini ve simgeselliğini yok sayıp, dil çevirisi gibi bire bir çeviri yoluna gitmektir.

Zaten sinemada edebiyat uyarlaması demek bir anlamda tercüme demektir. Tercümeden bir dilden bir dile çeviri anlaşılmalıdır. Çince bir metinde pencereden baktı sözcüğü başka bir dile de pencereden baktı diye tercüme edilir. Ama sinemada pencereden baktının tercümesi belki de bir çiçektir ya da bir kedi, iskemledir. Sinemada şöyle bir uyarılama hatasına düşülüyor. Pencereden baktı sözcüğü pencereden bakan adam olarak görüntüye dönüşüyor. Böyle olunca sinemasal bir tehlike söz konusu oluyor. (Kayalı, 1994: 139).

İki düşman köyden birbirini seven Hasan ve Zeliha'nın hikâyesinin anlatıldığı filmde, filmin sonunda iki âşık da ölür, düşmanlık iki kurban verir, sevenler kavuşamaz. İlk gerçekçi köy filmi olarak değerlendirilerek, eleştirmenlerden övgü alan film, Akad tarafından da sevilmesine rağmen ilk gerçekçi köy filmi olarak tanımlanmaz.

Seyirci ve basın filmi çok iyi karşılıyor, birçok övgünün yanında "ilk gerçekçi köy filmi" olarak da niteliyorlar. Şimdi çok uzaklardan baktığımda o kadar gerçekçi bulmuyorum. Üstelik ilk de değil. Önce Metin Erksan'ın, sansür ön girişimi ile bitirme fırsatını bulamadığı "Aşık Veysel'in Hayatı" ile ilgili bir ilk film çalışması var, önemli bir kısmını ancak yıllar sonra görebilmişim. Gerçeklik işte orda vardı. (Akad, 2004:225).

Beyaz Mendil filmi Yaşar Kemal'i öyküsüyle sinemaya katan ilk filmidir. Film, "yalın çerçeve düzeni, yalın fon/tek sazla/ müziği ile köy gerçekçiliğine yönelik bir deneme" olarak dikkat çeker (Makal, 2011:90).

Beyaz mendil filmini filmografisi içerisinde sayan ve çektiği için memnun olan Akad'a göre *Vurun Kahpeye* çektiği ilk film, *Kanun Namına*, *Öldüren Şehir* ve *Beyaz Mendil* de sonradan gelen filmleridir (Onaran, 2013:53). Bu filmden sonra Akad, 1959 yılına kadar çeşitli yapımcılar için filmografisi içinde önemli yer tutmayan *Meçhul Kadın*, *Kalbimin Şarkısı*, *Ak Altın*, *Kara Talih*, *Dağları Delen Ferhat* ve *Meyhanecinin Kızı* filmlerini çekmiştir.

1959 yılında çektiği *Zümrüt* filminde ilk defa zoom mercekle çalışma imkânı bulan Akad için zoom merceği tehlikeli bir araçtır. Para vererek iyi niyetiyle film izlemeye gelen izleyiciyi tek bir yere bakmaya mecbur bırakmak, onu sömürmektir (Onaran, 2013:62,63).

Lütfi Ömer Akad sinemasına baktığımızda kameranın sabit tutulduğunu ya da asgari kamera hareketleri kullanılarak planların çekildiğini görürüz. Kamerayı sabit tutan Akad, bu sayede uzun sahneler yaratabildiğinden bahsetmektedir. "Kamerayı zorda kalmadıkça sabit tutuyorum, bu da beni oyuncularla, sağa, sola, daha önemlisi derinliğine bir hareket yaratmak zorunda bırakıyor. Böylece kesme yapmadan oyuncuların sırasına göre tek tek değişik değerlerde çekim ölçekleri, ikili üçlü toplu çekimler, dutumun gerginliğini sağlayacak uzun sahneler sağlayabileceğim." (Akad, 2004: 203).

Akad'ın asgari kamera hareketi kullanımını tercih etmesi sinemasını hareketsiz yapmamaktadır. Özellikle *Kanun Namına* filminde kullandığı hızlı kurgu, filmi sürükleyici hale getirmiştir. Akad'a göre sinemayı hareketli kılmak; oyuncuları koşturmakla, resimleri kısa kesmekle, zoom ya da travelling yapmakla değil, filmin bütün kurgusunun sürükleyiciliğiyle ilişkilidir (Onaran, 2013:63).

Zümrüt filminden sonra *Ana Kucağı* filmini çeken Akad, aynı yıl *Yalnızlar Rıhtımı* filmini çekmiştir. Ali Kaptanoğlu takma ismiyle Attilâ İlhan tarafından senaryosu yazılan *Yalnızlar Rıhtımı* filminde döviz kaçakçısı ve pavyon sahibi Ali (Turgut Özatay)'nin pavyonunda çalışan ve sevgilisi olan konsomatris Güner (Çolpan İlhan)'le uzun yol kaptanı Rıdvan'ın (Sadri Alışık) aşk ve macera öyküsünün

anlatılmaktadır. Filmin çekim senaryosu Akad tarafından resim resim oluşturulmuş, filmin dekorları da Akad tarafından yapılmıştır (Onaran, 2013: 65).

Atilâ İlhan'ın "Şiirsel Gerçekçilik" akımı etkisinde kalarak yazdığı film senaryosu, Türk insanına yabancı gelen bir dünya ve karakterleri yansıtmaktadır. Bu yabancı dünya içerisinde Akad, o güne değin denenmemiş sinema teknikleri ve estetiğiyle filmini oluşturmuştur (Serter, 2009:139).

Akad, bu filmle birlikte bugün bile etkisini taşıyan derinliğine mizansen tekniğini kullanmıştır.

İşte dediğim gibi, derinliğine mizansen var. Çok etkilemiştir... ve birtakım meseleler çok kolaylıkla çözülmüştür. Oyunculara tabii bir davranış vererek... aynı görüntü içinde, aynı plan içinde değişik büyüklüklere girmesi bir oyuncunun, uzakta iken orta plana gelmesi, orta planda iken böyle yürüyüp yakın planına girmek. Uzaktan belli bir orta plana getiriyorum. Sonra yan yürümeyle hemen burnumuzun dibinde olan bir adamın yakın resmi çıkıyor. Bu gibi şeylerle, bugün hâlâ kullanılmakta olan birtakım yenilikler getirdim. (Onaran, 2013: 69).

Bu filmde sonra Akad, 1961 yılına kadar *Cilalı İbo'nun Çilesi*, *Yangın Var-Eski İstanbul Kabadayları*, *Dişi Kurt*, *Sessiz Harp* gibi filmografisinde önemli yer tutmayan ticari amaçlı, yapımcı filmleri çekmiştir.

1962 yılında Akad, Vedat Türkali'nin "Hüsamettin Gönenli" takma adını kullanarak Orhan Kemal'in bir eserine dayanarak senaryosunu yazdığı *Üç Tekerlekli Bisiklet* filmini çekmiştir. Cinayet suçuyla aranan kanun kaçağı bir gencin (Ayhan Işık) yaralı olarak evine sığındığı kadınla (Sezer Sezin) arasında geçen aşk öyküsü anlatılmaktadır. Filmin ismi simgesel bir isim olarak oluşturulmuştur. Filmdeki çocuk Ali'nin üç tekerlekli bisikleti, üç kişilik aileyi simgelemektedir. Bisikletin bir tekerleği eksilince nasıl yürüyemezse, ailenin içinden de bir kişi eksilirse ailenin yürüyemeyeceği bisiklet simgesiyle filmde sunulmaktadır (Akt. Scognamillo, 2010:191). Film Lütfi Ömer Akad tarafından yönetilmesine rağmen çeşitli sebeplerden dolayı kalan bir iki sahneyi Memduh Ün çekerek filmi tamamlamıştır.

Üç Tekerlekli Bisiklet filminden sonra belgesel çalışmalarına yoğunlaşan Akad, 1962 yılında *Unilever, Bir Gazetenin Hikâyesi ve Tanrının Bağışı: Orman* isimli üç belgesel film ortaya koymuştur. Özellikle *Tanrının Bağışı: Orman* belgeseli ses getiren ve eleştirilen tarafından beğenilen bir belgesel olmuştur. Film, Orman Genel Müdürlüğü'nün ormanlarla ilgili farkındalık oluşturmak için bir propaganda filmi yaptırmak istemesiyle ortaya çıkmıştır. Orhan Asena'nın yazdığı senaryo klasik anlamda "Aman Ağaç Kesilmesin" mantığı içerisindedir. Senaryoyu okuyan Akad, bu klasik, romantik bakışın ötesinde filmin ormanla ilgili ekonomik gerekçelere de değinmesini gerektiğini belirtmiştir. Ormanın ekonomik gerçekliği üzerinde durulurken, insanların boş yere ayakta güç durabilecekleri bir yere tarla açmayacakları, onları iten hayati zaruretlerin olduğu filmde vurgulanmıştır. Film 1964 yılında Antalya Film Şenliği'nde "En İyi Belgesel Film" ödülünü almıştır (Onaran, 2013:87,88).

Anadolu Üçlemesi

1966 yılından itibaren film yapma döneminin kapandığını, bunun yerine sinema yapma döneminin açıldığını belirten Akad, bu yeni döneminin ilk filmi olarak, üzerinde durduğu film *Hudutların Kanunu* olmuştur (Onaran, 2013:93,94). 1967 yılında sırasıyla *Hudutların Kanunu*, *Kızılırmak-Karakoyun* ve *Ana* filmlerini yöneten Akad, bu filmlerinde Anadolu'da yaşanan sosyo-ekonomik ve toplumsal sorunları beyazperdeye aktarmıştır. "Anadolu Üçlemesi" olarak tanımlanan filmler toplumsal gerçekçi sinemanın önemli örneklerindedir.

Lütfi Ömer Akad, üçleme olarak düşünülen bu filmleri çekerken, bir üçleme yapmak için filmleri çekmediğini, Türk sinemasına özgü bir üslup yaratımı için filmleri planladığını belirtmiştir (Onaran, 2013:97). Sinema yapma dönemi olarak nitelendirdiği bu yeni dönemde Akad, senaryo ve anlatacağı konular üzerinde detaylı çalışmalar yapmaya, gerçekçi bir yol izlemeye ve özgün bir Türk sineması dili oluşturmaya çalışmıştır (Kuyucak Esen, 2016:91,92).

Hudutların Kanunu filmiyle yalın bir sinema dili oluşturmaya çalışan Akad, halk masallarındaki gibi sade ve kesik bir anlatım denemiştir. Bu yolun Türk sinemasına has bir üslup kazandıracağına inanmış, meseleleri açıklarken çözüm yolu göstermekten çekinmiş, çözüm yolunu izleyiciye bırakmıştır (Akt. Scognamillo, 2010:192).

Halk masallarından ve destanlardan yararlanma, sade ve öz bir anlatım tarzını benimseme Akad'ı "Ulusal Sinema" akımına yakınlaştırmıştır. Halit Refiğ'in yazar Kemal Tahir'in fikirlerinden etkilenerek ortaya koyduğu Ulusal Sinema düşüncesi, sanatta, sinemada ve tüm toplum hayatında ulusal olmayı, kaynağını Batı yerine, bu topraklardan alan bir sanat anlayışını savunmaktadır (Refiğ, 2009). Lütfi Ömer Akad'ın Anadolu üçlemesi olarak tanımlanan filmleri "Ulusal Sinema" akımı içerisinde düşünülse de Akad'ın Refiğ kadar "Ulusal Sinema" akımı içerisinde aktif olmadığı söylenebilir.

Hudutların Kanunu filminin öyküsü Yılmaz Güney tarafından yazılmıştır. İlk senaryosu Akad'ın eline geldiğinde, çekilen filmin senaryosuyla önemli farklar içermektedir. Akad'ın belirttiği üzere ilk senaryoda gözü pek olan kaçakçı; Suriye sınırından istediği gibi mal alıp götüren, kadınların uğruna kavga ettiği, attığını vuran, atına atladığında kurşun işlemeyen, güvenlik güçlerinin baş edemediği biri olarak tasarlanmış. Yanında gezdirdiği oğlunu köye yeni atanan bir öğretmene emanet etmeyi düşünüyor. Senaryo bu cesur kaçakçının maceraları üzerine odaklanıyor (Akad, 2004: 429).

Senaryoyu değiştirmeye karar veren Akad, bunun için Yılmaz Güney'le görüşür. Güneydoğu Anadolu'da gerçekleşen kaçakçılık olayına gerçekçi bir gözle bakmak isteyen Akad, sorunun sosyo-ekonomik nedenlerine odaklanır. "Bu insanların, tel örgüleriyle kaplı, mayınla döşeli, üstelik iki tarafın güvenlik güçlerinin kurşunlarına hedef olarak, üstüne üstlük başkaları hesabına neden iki sınır arasından mal götürüp getirmeyi göze aldıkları" filmin ana sorunsalı olarak ortaya konur (Akad, 2004: 430).

Çorak topraklarda ekim yapmanın zorluğu, ekonomik faaliyetlerin sınırlılığı Hıdır'ın sınırda kaçakçılık yapmasına neden olmuştur. Kaçakçı olmayı istemeyen, ağaların baskısına direnen Hıdır, şartlar gereği koyunlarını sınırdan geçirirken mayına basarak hayatını kaybeder. Akad filmde Hıdır üzerinden o bölgedeki tüm toplumsal sorunları irdelemektedir. Hıdır ölürken, şartlar düzelmediği sürece geleceğin Hıdır'ı altı yaşındaki oğlu olacaktır.

Akad, kaçakçılık meselesine filmde ekonomik açıdan yaklaşmaktadır. Bölgede yaşayan insanların kaçakçılığı niçin ve nasıl yaptığı, asıl kaçakçılığın bölgedeki ağalar tarafından yapılırken, diğer insanların kaçakçı işçisi olduğu filmde vurgulanmaktadır. Filmin anlatımı için üslup arayışlarına giren Akad, filmin anlatımı için halk hikâyelerinden yararlanmıştır. Halk hikâyelerinin derlendiği kitaplarda hikâyeleri anlatan yaşlı kadınların, dedelerin, ninelerin kısa, süssüz ve yalın anlatımları, tavırları, dilleri ve anlatım tarzları Akad'ı etkilemiştir (Onaran, 2013:99). Akad, sinemanın bir gösteri değil, bir anlatı olması gerektiğine inanmış, her filmde büyük laflar etmek yerine özgün bir dille insanı anlatmak gerektiğini düşünmüştür (Algan'dan akt. Atıcı, 2016:107). Akad sineması Yeşilçam'ın dayandığı sözün gücüne dayanmazken, seyircisine ulaşmak istediği asıl kanal görselliktir (Bostan, 2021:151).

Film eleştirilenler tarafından oldukça beğenilirken, gişesi de yüksek olmuştur. Kaçakçılık sorununu ekonomik açıdan ele alması, bölge insanının gündelik yaşamını başarılı bir şekilde göstermesi, yalın bir sinema diliyle sorunu gösterip, çözüm önermemesi filmin belirgin ve üstün özellikleri olarak görülmektedir (Kuyucak Esen, 2016:92).



Hudutların Kanunu (1967)

Üçlemenin ikinci filmi olarak daha önce çekildiği için *Kızılırmak-Karakoyun* filmi ele alınabilir. Nazım Hikmet'in Ercüment Er imzasıyla hazırladığı ve Muhsin Ertuğrul'un çektiği bir senaryodan esinlenilerek oluşturulan filmde, Akad tarafından *Hudutların Kanunu* filminde oluşturulmaya çalışılan anlatım tarzı bu filmde geliştirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca ilk filme göre içerik anlamında yenilikler getirilmiştir. Filmde Anadolu'daki tefeci sermayenin oluşumuna değinen Akad, bu sermayenin üretici değil, tefeci bir sermaye olduğunu vurgulamıştır (Onaran, 2013:100).

Ali Haydar isimli bir çoban ile köyün ağasının güzel kızı Hatice birbirlerini sevmektedir. Ali Haydar'ın bir çoban olması, Hatice ile evlenmelerine engel olmaktadır. Ali Haydar ve Hatice birbirlerini çok sevdiği için köyde bir mahkeme kurulur ve Ali Haydar'dan üç aşamalı bir sınavı geçmesi istenir. Ali Haydar, sınavları geçmesine rağmen ağa sözünde durmaz, borcunun olduğu oba beyinin oğluluyla kızını evlendirmek ister. Bu duruma tepki gösteren oba halkı, damat tarafını durdurmak isterken Kızılırmak üzerindeki köprü yıkılır, Ali Haydar da Hatice de oba halkı da sulara kapılıp, ölürlür.

Üçlemenin son filmi, 1967 yılında çekilen ve Türkan Şoray'ın Karadenizli bir anayı canlandırdığı *Ana* filmidir. Ana filminin senaryosu Lütfi Ömer Akad tarafından yazılmıştır. Filmde kocası Şevket'in kan davası sonucu öldürülmesi sonucu karısı Döndü'nün tüm ailenin sorumluluğunu üstlenmesi, yoksulluk ve kan davası gibi sorunlarla uğraşması anlatılmaktadır.

Filmin ilk senaryosu Sadık Şendil tarafından Pearl Buck'un "Ana" isimli eserinden uyarlanarak yazılmıştır. Analık kavramının tüm toplumlarda olan, uluslararası bir kavram olmasına rağmen her milletin "analık" anlayışının farklı olduğunu söyleyen Akad, bu sebeple senaryoyu tekrar yazmak istemiştir (Onaran, 2013:105).

Filmin senaryosu bir gazetede kan davası haberinden esinlenilerek yazılmıştır.

Bir sabah gazetenin üçüncü sayfasında sıradan bir habere takılıyorum, kısa bir an sonra sayfayı çeviriyorum derken geri alıyorum. Haberi baştan sona okuyorum. Bana göre sıradan değil, bir baş haber olduğuna karar veriyorum. Bir kan davasıdır olay. Karadenizli bir aile. Bu yüzden uzak yere göç etmiş. Kanlıları gelip bulmuşlar ve erkeği çarşıda vurmuşlar. Gazeteci ağzıyla bu haber bir sütun kadar uzatılmış. O noktada bırakmıyorum olayı, aileden kalanları düşünüyorum, çocukları da vardır diye düşünüyorum, yaban elde tek başına kalan kadını, erkek çocuğu koruma kaygısını, kanlıların nasıl insanlar olduklarını... (Akad, 2004:468).

Kent Üçlemesi

Anadolu üçlemesinden sonra tekrar kentte geçen, kent insanının hikâyesine odaklanan Akad, kent üçlemesi olarak adlandırılacak filmler çekmiştir. 1968 yılında çektiği *Vesikalı Yârim*, *Kader Böyle İstedi* ve 1969 yılında çektiği *Seninle Ölmek İstiyorum* filmi kent üçlemesi içerisinde sayılabilecek filmlerdir.

Akad, *Seninle Ölmek İstiyorum* filminin çekiminin planlı bir şekilde olmadığını, kendilerinin *İnce Memed* filmini çekmek isterken, sansür kurulundan gelen ret sonrası alelacele bu filmin çekildiğinden bahsetmektedir. Bu sebeple Akad'a göre bu filmleri üçleme olarak tanımlamak yanlıştır (Onaran, 2013:112). Akad, filmlerini üçleme olarak tanımlamasa da birçok yazar ve eleştirmen tarafından kentte geçmesi, aşk temasını işleme bakımından üçleme olarak kabul edilmektedir.

1968 yılında çekilen *Vesikalı Yârim* filmi, Sait Faik Abasıyanık'ın Menekşeli Vadi öyküsünden senarist Safa Önal tarafından uyarlanmıştır. Manav Halil (İzzet Günay) kendi halinde yaşayan, evli biridir. Bir gün arkadaşlarının ısrarıyla eğlenmek için pavyona gitmesiyle hayatı değişir. Pavyonda Sabiha (Türkan Şoray) ile tanışır ve birbirlerine âşık olurlar. Birlikte yaşamaya başlayan Halil ve Sabiha'nın aşkı, Halil'in evli olmasının ortaya çıkmasıyla imkânsız bir aşka dönüşür.

Anadolu üçlemesiyle sinemada toplumsal gerçekçiliğin önemli örneklerini veren Akad, kent üçlemesi olarak adlandırılan filmlerinde imkânsız aşk temasını başarılı bir şekilde işlemiştir. Vesika ve yar kelimelerinin alışılmışın dışında yan yana geldiği filmde, İstanbul'da mekân olarak filmdeki yerini almaktadır. Şükran Ay'ın seslendirdiği "Kalbimi Kır Kır" şarkısı filmin konusuyla uyumlu olarak filmin ana müziğini oluşturmaktadır.



Vesikalı Yarım (1968)

Üçlemenin ikinci filmi olarak aynı yıl *Kader Böyle İstedi* filmi Akad tarafından çekilmiştir. Filmde ailesinden habersiz okumak için İstanbul'a gelen, zengin bir iş insanının kızı olan Nilüfer ile taksici Ahmet'in aşkları konu edilir. İlk filmle benzer olarak, birbirine kavuşamayan âşıkların hikâyesinin konu edildiği filmde sınıf farklılıklarına vurgu yapılmaktadır.

Üçlemenin son filmi olarak 1969 yılında *Seninle Ölmek İstiyorum* filmi çekilmiştir. Filmde varlıklı çevresine rağmen mutlu olamayan, ruhsal sorunlar yaşayan Selma (Türkan Şoray) akıl hastanesine düşer. Kendi mutsuzluğu içerisinde sıkışan Selma'nın kurtuluşu Nihat (İzzet Günay)'a duyduğu aşkla mümkün olmaktadır.

Göç Üçlemesi

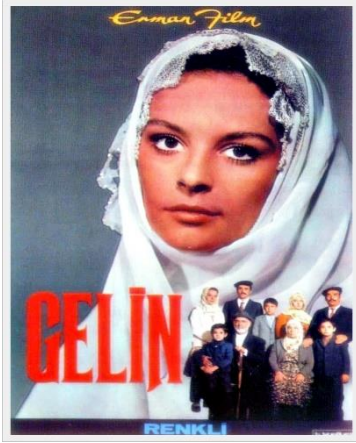
Lütfi Ömer Akad, 1973 ve 1974 yıllarında Erman Film adına sinemamızda göç üçlemesi olarak tanımlanan *Gelin*, *Düğün* ve *Dişet* filmlerini çekmiştir. Filmlerinde göç sorununa gerçekçi bir şekilde yaklaşan Akad, taşradan gelip İstanbul'da tutunmaya çalışan insanların hayatlarına odaklanır. Akad, taşradan gelen tüm

insanları aynı durumda değerlendirmez. *Gelin* filminde İstanbul'a gelenler, memleketlerindeki tüm malları satıp, küçük sermayeleriyle gelen taşra esnafıdır. *Düğün* filminde gelen insanların ne sermayeleri vardır ne de zanaatları, seyyar satıcılık yaparak, şehirde tutunmaya çalışmaktadır. *Diyet* filminde ise sermayesiz gelerek, fabrikalarda çalışan insanların hayatlarını görürüz (Onaran, 2013:127).

Göç üçlemesi Akad'ın diğer üçlemelerine göre bilinçli olarak tasarlanmış, yönetmenin üçleme olarak kabul ettiği filmlerdir. *Gelin* filmi 1973 yılında çekilmiştir. Filmde daha iyi bir yaşam koşuluna sahip olmak için memleketteki her şeyini satıp, ailesiyle Yozgat'tan İstanbul'a gelen Hacı İlyas ve ailesinin hikâyesi anlatılmaktadır. Hacı İlyas, bakkal dükkânı işletmekte, oğulları ise işlerini büyütme için para biriktirmektedir. Oturdukları ev, avlulu bir gecekondudur. Kent kültüründen uzak yaşayan bu insanlar, kendi memleketlerinde olduğu gibi yaşamaktadır. Kayınvalidesi, Meryem (Hülya Koçyiğit)'i uyarırken, "İstanbul, bu duvarın arkasında burayı yine Yozgat bil" diye tembihler. Evde sadece babanın söz hakkı vardır. Gelenekçi kurallar geçerlidir. Kadının çalışmasına izin verilmez, fabrikada çalışan köylülerinin eşini kötü yola düşmüş olarak tanımlarlar. Filmin sonunda Meryem'in çabalarına rağmen küçük çocuğun para hırsı için tedavi edilmeyip, ölmesiyle gelenekçi anlayış da sorgulanır. Meryem, fabrikada işe başlar, kocasının da kendisine katılmasıyla film noktalanır (Şimşek, 2016: 62,63).

Düğün filminde Güneydoğu Anadolu'dan İstanbul'a gelen aile ekseninde göç ve başlık parası konuları işlenmektedir. Büyük şehre sermayesiz olarak gelen ve seyyar satıcılık yaparak tutunmaya çalışan aile, kızlarını başlık parası karşılığı evlendirerek, ekonomik durumlarını düzeltmek istemektedir. Fakat ablası Zeliha (Hülya Koçyiğit) bu duruma karşı çıkar ve düğün günü kardeşini evlenmekten kurtarır.

Üçlemenin son filmi olan *Diyet*, 1974 yılında çekilmiştir. Fabrikada çalışan göç etmiş bir aile ekseninde işçi-işveren ilişkileri, sendikalaşma ve sınıf bilinci gibi konular üzerinde durulmaktadır. Bu film, Akad'ın yönettiği son sinema filmidir. Bu filmde sonra televizyon için çeşitli filmler çekmiştir.



Gelin (1973)



Düğün (1973)



Diyet(1974)

Televizyon Filmleri ve Diğer Filmler

Kent üçlemesinden sonra 1971 yılında *Anneler ve Kızları*, *Rüya Gibi*, *Bir Teselli Ver*, *Maşere Kadar*, *Vahşi Çiçek* gibi yapımcı isteğiyle yapılan tecimsel filmler çeken Akad, 1972 yılında yönetmen filmi olarak nitelendirilecek *İrmak* filmi çekmiştir. *İrmak* filmi Sait Faik Abasıyanık'ın "Mahpus" isimli öyküsünden uyarlanmıştır. Salıcılık yaparak geçinen Nuri, sevdiği kız olan Zeynep'i kaçıtır. Zeynep'in kendisini sevmediğini öğrenmesiyle birlikte Zeynep köye geri döner ama kimse onu kabul etmez. Zeynep'in kötü yola düşmesini engellemek isteyen Nuri, vurularak öldürülür.

1972 yılında *Yaralı Kurt*, 1974 filminde çektiği *Esir Hayat* filmleri Akad'ın filmografisinde önemli yer tutan filmler değildir. Göç üçlemesinden önce 1973 yılında çektiği *Gökçe Çiçek* filmi bu iki filmden ayrılır. Filmde konargöçer bir beylikte yaşayan Gökçeçiçek ve Selman Ali'nin aşkı anlatılmaktadır. Filmde aşk hikâyesi üzerinden yürüklerin yerleşim meselesine değinilmiştir. Filmde birçok meseleye değinilmek istenilmesi nedeniyle dağınık bir senaryo yapısı ortaya çıkmıştır.

Yani yürüklerin yerleşmesi meselesi denince o kadar kolay değil. Yerleşmek isteyenler var, istemeyenler var. Bir de yerleşmeyi önleyenler var. Yerleşildiği halde, halkı nasıl ırgat olarak kullanacağını düşünenler var. Yani mal sahibi yapmaktan ziyade bir işgücü olarak kullanmayı düşünenler var. Bir de yürüklerin töreleri var. Biz buna en eski kaynaklarımızdan ışık tutmak istedik. Şamanlık meselesi var. Bütün bunları bir filmin içine yerleştirip derli toplu anlatmak oldukça zordur. (Onaran, 2013: 123).

1974 yılında İsmail Cem'in TRT Genel Müdürü olarak atanması sonrası TRT'nin kapıları Türk sinemasında önemli filmler çekmiş olan yönetmenlere açılmıştır. Türk sinemasında önemli filmler çekmiş olan Halit Refiğ, Lütfi Ömer Akad ve Metin Erksan gibi yönetmenler TRT için mini seriyal tarzda yapımlar çekmiştir. İsmail Cem'in Türk Edebiyatı klasiklerinden uyarlanarak mini seriyaller yaptırmak istemesi sonucu Lütfi Ömer Akad, Ömer Seyfettin'in hikâyelerinden *Diyet*, *Pembe İncili Kaftan*, *Ferman* ve *Topuz* hikâyelerini uyarlamıştır. Bu hikâyelerin seçilmesinin nedeni hikâyelerin ortak temalar içermesidir.

Bu hikâyelerde müşterek olan, benim kendi açımdan bulduğum vasıf şu oldu: Ferdin devlet içinde kişisel dinamizmini kaybetmeden- burası benim için çok önemli bir nokta- "kişisel dinamizmini kaybetmeden" devlet ile ferdin bütünleşmesi... Her şeyin devlet için olduğu fikri vardır. Bu nereden geliyor? Öteden beri bir gerçek ifade edilir: Türkler tarihin her devrinde bir devlet kurmuşlardır. Türkler devlet kurucu bir millettir. Bu üç hikâyede bu vasfı buldum. O zaman Ömer Seyfettin'in sırf bir kahramanlık olayı diye anlattığı hikâyeleri bu açıdan alıp açıklamayı, sinemaya uygulamayı düşündüm. (Onaran, 2013:132).

1979 yılında TRT kurumu adına Faruk Erem'in "Bir Ceza Avukatının Anıları" isimli kitabından *Isı*, *Kuma*, *Emekli Başkan* ve *Çekiç ve Titreşim*'i isimli dört öyküyü uyarlamıştır. Çekimlerden sonra 80 ihtilalinin gerçekleşmesi sebebiyle yapımlar televizyonda gösterilmemiş. Ancak 1989 yılında gösterilebilmiştir.

Akad, 1990 yılında "Dört Mevsim İstanbul" isimli dört bölümden oluşan, çeşitli konular ve karakterler ekseninde İstanbul'un anlatıldığı yarı-belgesel bir yapım çekmiştir. Bu yapım onun çektiği son proje olmuştur.

Akad, 1976 yılından itibaren uzun süreli olarak Mimar Sinan Üniversitesi, Sinema ve Televizyon Araştırma ve İnceleme merkezinde dersler vermiş, 1997 yılında aynı üniversiteden "Onursal Profesör" unvanı almıştır. Türk sinemasında önemli izler bırakan yönetmen 2011 yılında İstanbul'da vefat etmiştir.

Sonuç

Lütfi Ömer Akad, kırk yılı aşkın bir zamanda kurmaca filmleri, belgeselleri ve televizyon filmleriyle Türk sinemasına önemli katkılar yapmıştır. Özellikle Türk sinemasında sinemacılar dönemini başlatan film olarak kabul edilen *Kanun Namına* filmini çeken Akad, kamerayı sokağa taşıyarak, sinemacılar dönemini başlatmıştır. Sinemasında yalın ve sade bir dil kullanan yönetmen, kamera hareketlerini minimal kullanmayı tercih etmiştir. Kamerayı sabit tutmayı tercih eden Akad, bu sayede uzun sahneler oluşturabildiğinden bahsetmiştir. Kameranın sabit olması ya da minimal kamera hareketleri Akad'ın filmlerini akmayan, hareketsiz filmler yapmamaktadır. Akad, hızlı kurguyu tercih etmiş, filmlerinin kurgusundaki süreklilik filmlerinin sürekliliğini sağlamıştır.

Hudutların Kanunu filmiyle yönetmenin kendi tabiriyle film yapma dönemi bitmiş, sinema yapma dönemi başlamıştır. Bu filmle birlikte Türk sinemasına özgü bir üslup yaratma çabası içerisinde olan Akad, halk hikâyesi anlatımını örnek almış, kesik, sade ve vurucu bir anlatımı sinemasında denemiştir. Entelektüel birikimiyle çektiği filmlerin çoğunun senaryosunu kendi yazan Akad, halk hikâyelerinden, atasözlerinden ve deyimlerden yararlanmıştır. *Hudutların Kanunu* filmi ve Anadolu üçlemesiyle toplumsal gerçekçi filmler

çeken Akad, içinde yaşadığı toplumun meselelerini bilen biridir. Çektiği filmlerde anlattığı sorunların asıl nedenlerini ortaya koymaktan çekinmemiştir. Anlattığı sorunlar üzerine filmlerinde çözüm yolları göstermemiş, çözümü izleyiciye bırakmıştır.

Yönetmenin *Düğün*, *Diyet* ve *Düğün* filmlerinden oluşan “Göç Üçlemesi” Türk sinemasında çekilen en önemli göç filmlerinden olmuştur. Yönetmen üç ayrı filmde taşradan büyük şehre gelen insanların hayatlarına odaklanmış, gerçekçi bir bakış açısıyla göç eden insanların sorunlarını beyaz perdeye aktarmıştır.

Sonuç olarak Lütfi Ömer Akad, Türk sinemasına önemli katkılarda bulunan bir yönetmendir. Yaşamı boyunca çektiği önemli filmler, belgeseller ve televizyon filmleriyle sinemamıza önemli katkılar veren Akad, üniversitede sinema üzerine teorik ve uygulamalı dersler vererek, yeni sinemacıların yetişmesini sağlamıştır.

Kaynakça

- Akad, L.Ö. (2004). *Işıklı Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Atıcı, F. (2016). *Ömer Lütfi Akad Sinemasında Aşk*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.
- Bostan, M. (2021). Yeşilçam'da Bir “Romancı” Yönetmen: Lütfi Akad. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 19 (1): 147-164.
- Kayalı, K. (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Ayyıldız.
- Kirel, S., Yetimoğlu, A. B. (2022). Lütfi Ömer Akad Sineması'nda Anlam Yaratımında Sinematografik Tercihlerin *Diyet* Filmi Üzerinden Tartışılması. *Selçuk İletişim*, 15(2): 637-671.
- Kuyucak Esen, Ş. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Makal, O. (2011). Türk Sinemasının Usta Yönetmeni Ömer Lütfü Akad Üzerine. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5: 83-88.
- Onaran, A.Ş. (2013). *Lütfi Ömer Akad*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Refiş, H. (2009). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Serter, S.S. (2009). Lütfi Ömer Akad ve *Yalnızlar Rıhtımı* (1959): Biçemsel Bir Analiz. *Selçuk İletişim*, 5(4): 136-147.
- Şimşek, A. (2016). *Türk Sinemasında İstanbul Temsili: Ah Güzel İstanbul ve Anlat İstanbul Filmleri Örnekleme*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, 2016.