

# Batı'ya Açılan Pencereden Akad'ın Kadrajına: Avrupa Sinema Geleneği ve Kültürel Yatkinlıklar Bağlamında Lütfi Akad'ın Auteur Kimliğinin Analizi<sup>1</sup>

**Tülay ÇELİK**

Doktor Öğretim Üyesi

Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

[tcelik@sakarya.edu.tr](mailto:tcelik@sakarya.edu.tr)

ORCID: 0000-0002-8277-3386

## Abstract

### From a Window on the West to Akad's Cadraje: An Analysis of Lütfi Akad's Auteur Identity in the Context of European Cinema and Cultural Predispositions

*This article attempts to understand the relationship of Lütfi Ömer Akad, regarded as the pioneering figure and one of the first auteur of Turkish cinema history, with the European tradition by using Pierre Bourdieu's concepts of cultural capital and habitus. It draws a methodological framework through which we can evaluate the specific conditions of Akad as an auteur from Yeşilçam. This framework is shaped by auteur criticism, which allows us to analyse the director's origins, social and cultural context while focusing on his personality. In the first part of the article, which aims to evaluate two different areas, studies analysing Akad's cinematography, narrative features and film practices in Yeşilçam are examined within the framework of the European cinema tradition. The qualities highlighted in this section align with the European art cinema paradigm and the auteur cinema approach. The second part of the study reveals the effects of the social and cultural environment Akad grew*

<sup>1</sup> Association française des enseignants-chercheurs en cinéma et audiovisuel (Afecev) tarafından Strasbourg Üniversitesi'nde düzenlenen "D'une Europe audiovisuelle" temalı kongrede sunulan "The Impact of European Cinema Tradition on the Identity of Turkish Cinema between 1950 and 1975: Analysis of O. Lütfi Akad Films" başlıklı (yayımlanmamış) sözlü bildirden konu düzeyinde yola çıkan bu çalışma; auteur eleştirisi, kültürel sermaye ve habitus kavramları ekseninde kurulan farklı bir kuramsal ve yöntemsel çerçeveye yeniden yazılmış özgün bir makedir.

up in on his auteur identity. Accordingly, the education he received between 1930-39 at Galatasaray High School, which is defined as a window on the West and played an essential role in the modernisation process, enabled Akad to acquire a significant cultural capital. His environment and conditions allowed him to consider cinema as an art practice and articulate with the modernist aesthetic context. His closeness to the European cinema tradition and mentality helps him continue his search for cinema against the rules of the market and the demands of the political environment and take pioneering steps as a director.

**keywords:** *Lütfi Ömer Akad, auteur, Turkish cinema, Galatasaray high school, European cinema, cultural capital.*

## Résumé

### **D'une fenêtre qui s'ouvre sur l'occident au cadrage d'Akad: L'analyse de l'identité artistique de Lütfi Akad en tant qu'auteur dans le contexte du cinéma européen et des prédispositions culturelles**

*Cet article cherche à déterminer la relation de Lütfi Ömer Akad avec la tradition européenne en utilisant les concepts du capital culturel et d'habitus de Pierre Bourdieu. Akad est considéré comme la figure pionnière et aussi, l'un du premier auteur de l'histoire du cinéma turc. L'article dessine un cadre méthodologique à travers lequel nous pouvons évaluer les conditions spécifiques d'Akad en tant qu'auteur de Yeşilçam. Ce cadre est façonné par la critique auteuriste, qui nous permet d'analyser les origines, le contexte social et culturel du réalisateur tout en nous concentrant sur sa personnalité. Dans la première partie de l'article, qui vise à faire une double évaluation, les études analysant la cinématographie, les caractéristiques narratives et la pratique cinématographique d'Akad à Yeşilçam sont examinées dans le cadre de la tradition cinématographique européenne. Les qualités mises en évidence dans cette section sont conformes au paradigme du cinéma d'art européen et au cinéma d'auteur. La deuxième partie de l'étude révèle les effets de l'environnement social et culturel dans lequel Akad a vécu et précise son identité d'auteur. Ainsi, l'éducation qu'il a reçue entre 1930 et 1939 au lycée Galatasaray, vue comme la fenêtre ouverte à l'Occident avec son grand rôle dans le processus de modernisation, a permis à Akad d'acquérir un capital culturel important. L'environnement et les conditions dans lesquels il se trouvait lui donnent l'occasion de considérer le cinéma comme une pratique artistique s'articulant avec le contexte esthétique moderniste. Sa proximité avec aussi bien la tradition que la mentalité du cinéma européen l'a aidé à poursuivre sa propre recherche cinématographique face aux règles du marché et aux exigences du contexte politique, et ainsi à le transformer en pionnier.*

**mots-clés:** *Lütfi Ömer Akad, auteur, cinéma Turc, lycée Galatasaray, cinéma Européen, capital culturel.*

## Öz

*Bu makale, Türk sinema tarihinin öncü figürü ve ilk auteur'lerinden biri olarak kabul edilen Lütü Akad'ın Avrupa geleneği ile ilişkisini Pierre Bourdieu'nün kültürel sermaye ve habitus kavramlarından yararlanarak anlamaya çalışır. Yeşilçam'lı bir auteur olarak Akad'ın kendine özgü koşullarını değerlendirebileceğimiz bir yöntem çerçevesi çizer. Bu çerçeve, yönetmenin kişiliğine odaklanırken kökensel, sosyal ve kültürel bağlamını da analiz etmemize imkân veren auteur eleştirisi üzerinden şekillenir. İki yönlü bir değerlendirme yapmayı amaçlayan makalenin ilk bölümünde Akad'ın sinematografisini, anlatısal özelliklerini ve Yeşilçam'daki film pratiğini inceleyen çalışmalar Avrupa sinema geleneği çerçevesinde yorumlanır. Bu bölümde öne çıkan nitelikler, Avrupa sanat sineması paradigmasıyla ve auteur sinema yaklaşımıyla uyumludur. Çalışmanın ikinci bölümü, Akad'ın yetiştiği sosyal ve kültürel çevrenin onun auteur kimliği üzerindeki etkilerini ortaya koyar. Buna göre, Batıya açılan pencere olarak tanımlanan ve modernleşme sürecinde önemli bir role sahip olan Galatasaray Lisesinde 1930-1939 yılları arasında aldığı eğitim, Akad'ın önemli bir kültürel sermaye edinmesini sağlar. İçinde bulunduğu ortam ve koşullar sinemayı bir sanat pratiği olarak görmesine ve modernist estetik bağlama eklenmesine imkân verir. Avrupa sinema geleneği ve zihniyet dünyası ile olan yakınlığı, piyasa kurallarına ve politik ortamın taleplerine karşı kendi sinema arayışını sürdürmesinde ve bir yönetmen olarak öncü adımlar atmasında etkili olur.*

**anahtar kelimeler:** Lütü Ömer Akad, auteur, Türk sineması, Galatasaray Lisesi, Avrupa sineması, kültürel sermaye.

## Giriş

Bu yazı Türk sinema tarihinin öncü figürü ve ilk auteur'lerinden biri olarak kabul edilen Lütfi Ömer Akad'ın Avrupa geleneği ile ilişkisini Pierre Bourdieu'nün kültürel sermaye ve habitus kavramlarından yararlanarak anlamaya çalışır. 1916-2011 yılları arasında yaşayan Akad, Türkiye'de sinema dilinin gelişmesini sağlayan kişilerden biri olarak tanımlanır. Bu niteliğinden de anlaşılacağı üzere, film üretmeye başladığı 1949 yılından günümüze kadar başta Yılmaz Güney olmak üzere birçok önemli yönetmenin sinemasında onun izlerini görmek mümkündür. Akad'ın filmlerindeki temaları tartışan,<sup>2</sup> filmlerinin anlatsal-sinematografik analizini yapan<sup>3</sup> ve Akad'ın Türk sinemasındaki konumunu ve etkilerini ele alan çalışmalar yapılmıştır.<sup>4</sup> Film biçimine olduğu kadar Akad'ın kişisel özelliklerine de değinen bu çalışmalarda en sık ele alınan konu, yapımcıların hakimiyetinde işleyen popüler bir film endüstrisi içinde yönetmenin kendine alternatif yollar açmayı başarmasıdır. Akad, popüler bir endüstri içinde yapım şirketine bağlı olarak film üreten bir yönetmendir. Onu bir usta olarak değerlendiren çalışmalar, sınırlı koşullar içinde yaratıcı kişiliği ile fark yaratabilmiş olmasını ön plana çıkarır. Bu bağlamda, Akad'ın kaleme aldığı öz yaşam öyküsü, S. Ruken Öztürk (2005, s. 54) tarafından özgün bir sinema tarihi kitabı olarak tanımlanmıştır.

"Işıklı Karanlık Arasında" adını verdiği sözü geçen anı kitabında Akad, ilgisinin oluşmaya başladığı lise yıllarından başlayarak sinemaya girişini, filmlerinin yapım süreçlerini birinci ağızdan anlatır. Bunu yaparken kendi sinema düşüncesini detaylı olarak açıklar ve zihinsel olarak yaşadığı dönüşümleri ortaya koyar. Ayrıca yaşadığı dönemin ve Yeşilçam sinemasının kültürel yapısına ve ekonomik koşullarına ilişkin önemli veriler sunar. Bu eserin Türk sinema çalışmaları için önemli bir kaynak olarak görülmesi (Öztürk, 2005, s. 54; Esen, 2016, s. 64) ve yapılan çalışmalarda bu esere referans verilmesi<sup>5</sup> Akad'ın filmleri kadar deneyimlerinin ve düşünce biçiminin de Türk sineması için halen ne kadar önemli olduğunun kanıtıdır.

Akad üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde iki konu üzerinde daha fazla durulması gerektiği görülmektedir. Bunlardan ilki Akad'ın auteur olarak nasıl ele alınabileceği meselesidir. Akad, her şeyiyle kendini filmlerinde ifade edebilme, kendi hikayeleriyle filmlerini yaratma, üslubunu kendi imzasını taşıyacak şekilde ortaya koyma, yapım sürecini tek otorite olarak kontrol edebilme ve yönlendirebilme şansına sahip olamamıştır. Dolayısıyla onu auteur olarak ele alırken, bu noktaları da değerlendirebileceğimiz bir yöntem çerçevesi çizmek önemlidir. Ele alınan çalışmalarda böyle bir çerçeveye ihtiyaç duyulduğu vurgulanmamıştır. Oysaki farklı dönemlerde farklı ideolojik nedenlerle, farklı disiplinlerle iş birliği içinde

2 Güçhan (1992), Aytekin (2015), Ateş (2020), Fazlıoğlu (2019).

3 Onaran (2001; 2011), Kirel & Yetimoğlu (2022), Esen, (2002; 2005), Dadak (2005), Abisel vd. (2018), (Serter, 2009), Arslan, (2020), Karadoğan (2018), Yıldırım (2016), Dilek (2023).

4 Şasa, 1993), Öztürk (2005), Onaran (2001), Esen (2016), Algan (2005), Kanbur (2005), Kayalı (2006; 2018; 2020), Bostan (2021).

5 Kirel & Yetimoğlu (2022), Esen (2005; 2016), Dadak (2005) Algan (2005), Öztürk (2005), Ateş (2020), Karadoğan (2018), Bostan (2021), Arslan (2020).

auteur eleştirisi çeşitlenmiştir (Grestner ve Staiger, 2003, s. 4). Bu bağlamda, David A. Gerstner ve Janet Staiger'in auteur eleştirisinin yaşadığı dönüşümü ele alan çalışmaları yol göstericidir. Akad sineması üzerine yapılan çalışmalarda anlatsal ve sinematografik nitelikler incelenirken Avrupa sanat filmleriyle benzerlikler dile getirilmiştir. Fakat bunlar Akad'ın Avrupa sinema geleneği ile ilişkisi odağında yorumlanmamış; bu bağlamı inşa eden kültürel yatkinlikler incelenmemiştir.<sup>6</sup> Oysaki Akad'ın Yeşilçam'daki pratikleri ile Avrupa sinema geleneği ve Avrupa zihniyet dünyası arasında güçlü bağlar olduğu iddia edilebilir.

Akad, 1916 yılında imparatorluklardan ulus devletlere geçişlerin yaşandığı, 1. Dünya Savaşı sonrasına denk gelen kaotik bir dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nda doğar. Güç kaybetmiş olan İmparatorluk Batılılaşma çalışmalarına başlamıştır. 1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti de bu yöndeki adımları güçlendirerek devam ettirir. Akad, Batı modernitesiyle kurulan ilişkilerin şekillendirdiği toplumsal-kültürel bir ortamda yetişir ve bu yönde bir eğitim alır. Sainte Jeanne d'Arc Fransız Lisesindeki ilkökul eğitiminden sonra Batı'ya açılan pencere olarak tanımlanan Galatasaray Lisesinde eğitimini tamamlar. Bu çalışma, Akad'ın büyük oranda eğitim ile kazandığı kültürel yatkinliklerinin onun auteur kimliği üzerindeki etkisini anlamaya çalışır.

### Çalışmanın Yöntemi ve İzleği

Çalışmada yazarı bir kişilik olarak ele alan auteur eleştirisi yöntemiyle birlikte Bourdieu'nün kültürel sermaye ve habitus kavramlarından yararlanılarak eleştirel bir değerlendirme yapılacaktır. David A. Gerstner ve Janet Staiger (2003) *Authorship and Film* adlı çalışmalarında auteur kuramının film çalışmalarında hala önemli bir role sahip olduğunu ortaya koyarlar. 1950'lerde ortaya atılan yaklaşımın yaşadığı dönüşüm birçok yönetmenin ve ülke sinemasının farklı perspektiflerde yeniden değerlendirilebileceği daha esnek ve çok boyutlu bir çalışma alanı yaratmıştır. Bu alan, Türkiye'nin ilk auteur'lerinden biri olarak tanımlanan Akad'ı değerlendirmek için önemli bir yol açar. Akad'ı modernleşme sürecindeki bir ülkede, sinemanın yeni varlık kazanmaya başladığı bir dönemde film yapmaya başlayan, popüler sinema kuralları içinde filmlerini üreten / üretmek zorunda kalan, kişisel becerileriyle kendi patikalarını oluşturan bir yönetmen olarak değerlendirmemize imkân verir. Bu değerlendirme onun sinema düşüncesinin olduğu kültürel bağlamı, Staiger'in de (2003, s. 29) öne sürdüğü gibi nedensellik ilişkileri içinde kavramamızı sağlar. Auteur eleştirisinin sürdürülmesi, iktidar ilişkilerine yönelik eleştiri ortaya koyabilmek için de önemlidir. Bu çerçevede

6 Algan (2005), diğer sanat alanlarıyla ilişkisinin Akad'ın sinemayı bir sanat olarak değerlendirmesine imkân verdiğini; Öztürk (2005), Akad'ın Fransızca bilgisinin, entelektüel birikiminin ve edebiyat literatürüne hâkim olmasının Yeşilçam'daki öncü rolüne etki ettiğini dile getirirse de bu iddialarını kültürel sermaye ve estetik modernizm kavramları bağlamında değerlendirmemişlerdir. Karadoğan (2018), Türk sinemasında modernist estetiğin gelişimi ve sanatçının özneliği konusunu çok geniş kapsamlı ele almış; bu süreçte Akad'ın filmlerinin önemini ortaya koymuş fakat Akad'ın kültürel yatkinlikleri bağlamında bir sorgulama yürütmemiştir. Bostan (2021), Akad'ın gerçekçi romana ilgisinin sanatçı kişiliğini ön plana çıkararak modernist tahayyülü beslediğini ve Akad'ın kültürel sermayesinin sinemada parlamasına neden olduğunu ifade etmiş; fakat konuyu Bourdieu'nün kültürel sermaye ve habitus kavramlarından yararlanarak irdelememiştir.

yazarlığın yeniden kavramsallaştırılmasını öneren Staiger, auteurlük yaklaşımlarını sınıflar. Bu çalışmada, yazarın kişiliğine odaklanan yaklaşım aracılığıyla nedensellik bağlantılarını kapsayacak bir değerlendirme yapılacaktır.<sup>7</sup>

Yazarın kişiliğine odaklanan ve güncel Fransız söyleminde hala önemli bir yere sahip olan yaklaşım, Fransız eleştirel mirasından kaynağını alır (Staiger, 2003, s. 34). Auteur kuramı Fransa'da hem Hollywood filmlerinin egemenliğine hem de geleneksel üretim biçimine karşı politik bir tavır olarak ortaya çıkar. Alexandre Austruc'un "Kamera Kalem" (La Caméra-stylo, 1948), François Truffaut'un "Fransız Sinemasının Belirgin Bir Eğilimi" (Une Certaine Tendance du Cinéma Français, 1954) başlıklı metinleri bir meydan okuma olarak değerlendirilir (Gerstner, 2003: 6). İkisi de sinemanın ifade aracı olduğunu öne sürer. Sanatçının takıntıları da dahil her şeyiyle kendini filmlerine yansıtması gerektiğini dile getirir. Yönetmenlerin kendi hikayelerini yaratmaları kendi sözlerini söylemeleri önemlidir (Austruc, 2010, s. 22; Truffaut, 2010, s. 38). Austruc, bir yazarın kalemini kullandığı gibi yönetmenin de kamerasını kullanması gerektiğini belirtirken yönetmenin, anlatının taleplerinin dışına çıkmasının önemli olduğunu altını çizer (2010, s. 22). Benzer şekilde Truffaut'un metninde de yönetmenin edebi olana değil görsel olana yani sahnelemeye önem vermesi gerektiği vurgulanır (Gerstner, 2003, s. 7). Bu bakış, bir filmin yönetmenin düşünceleri ve hisleriyle ilgili olması gerektiğini düşünen Andrew Sarris'in auteur yaklaşımını da etkiler. Sarris (2010, ss. 43-44), üç temel niteliği auteur olmak için belirleyici kabul eder: Teknik, kişisel üslup, iç anlam. Sarris'e göre bir auteur'ün teknik yeterliliğiyle birlikte ayırt edilebilir bir kişiliği de olmalıdır. Yönetmenin üslubuna ilişkin karakteristik özellikleri onun imzasını oluşturur. Anlam ise yaratıcı süreçte inşa edilir. "Yönetmenin kişiliği ile malzemesi arasındaki gerilim" iç anlamı yaratır (s. 43).

Pauline Kael (2010, s. 65), Sarris'in bu teorisini eleştirir. Bu teorinin filmin bütünlük yapısını göz ardı ettiğini söyler. Gerstner (2003, s.7) de bu yaklaşımın sanatçının romantik bir figür olarak kavramsallaştırılmasıyla ilişkili olduğunu dile getirir. André Bazin (1985, s. 252) de auteur'ün bu şekilde "kült bir estetik kişilik" içine hapsedilmesine karşı çıkar. Bazin'e göre deha olarak tanımlansa da hiçbir sanatçı özgür değildir. Şu ifadesi onun tutumunu çok iyi açıklar: "(D)eha, kişisel yeteneklerin, perilerden bir armağanın ve tarihte bir anın belirli bir bileşiminden başka nedir ki?". Ne kadar yetenekli olursa olsun bir yönetmenin kimliği, gelecekle ve toplumla kurduğu ilişkiden, içinde bulunduğu üretim koşullarından ayrı düşünülemez (s. 257). Edward Buscombe'nin (1973) "Ideas of Authorship" isimli makalesinde geleneksel auteur kurama getirdiği eleştiri de bu tezi destekler: "Bilinçli irade ve yetenek sanatçıyı etkileyen güçlerin ürünüdür" (s.84). Buscombe filmi belirli güç ilişkilerinin bir ürünü olarak görür. Yönetmenin gelişimini yalnızca içsel bir dinamiğe bağlamak yetersizdir. Bu nedenle yönetmeni içinde yer aldığı bütünsellik içinde görebilecek bir kurama ihtiyaç vardır.

7 Staiger'e göre (2003, ss.30-33) kişilik olarak yazarı ele alan çalışmalar zaman zaman yazarı köken- sel olarak da değerlendirebilir. Bu çerçevede yönetmenin yaşam öyküsü ve yazdıkları yönetmenin sinema düşüncesi ve kimliğiyle bağlantılı olarak ele alınabilir.

Gerstner'e (2003, ss. 10-12) göre auteur etrafında yapılan tartışmalar 1960'ların sonunda siyasi ve ideolojik bağlamla daha çok ilişkilendirilir. Post-yapısalcı olarak tanımlanan düşünürlerin yazarlık ve niyet ile ilgili görüşlerini değerlendiren Gerstner, yazarın sözde ölümü tartışmaları ile belirginleşen kaybın auteur çalışmaları için dönüştürücü olabileceğini söyler. J. Ronald Green'in yönetmen Oscar Micheaux üzerine yaptığı çalışmayı auteur stratejisi açısından yeni açılımlar sağlayan bir örnek olarak ortaya koyar. Micheaux'nun Amerikan sinemasındaki öncü kimliğini ele alan Green (2000, ss. 18-30) bu ilk Afro-amerikan sinemacıyı tematik, metinsel ve bağlamsal olarak analiz eder. Yönetmenin psikolojik ve sosyal çatışmalarını, estetik tercihlerini değerlendirir. Popüler sinemada üretim yaparken David W. Griffith'in yaklaşımı dışında geliştirdiği; seyir deneyimini farklılaştıran alternatif tercihlerin izini sürer. Bu yöntem Akad'ı değerlendirirken yol gösterici olur. Çünkü Akad da popüler sinemanın içinde alternatif yollar açmış; seyirciyi bunlara aşına kılarak filmlere ve yönetmene bakışı kalıcı biçimde dönüştürmüştür. Bu çalışma, Akad'ı bir auteur olarak değerlendirmeye çalışırken auteur eleştirisinin süreç içinde geçirdiği dönüşümü göz önünde bulundurur. Bu nedenle iki yönlü bir sorgulama yapar. İlk bölüm, Akad'ın filmlerinin anlatsal ve sinematografik özelliklerinin Avrupa sinemasıyla benzerliklerini; ikinci bölüm, beslendiği ve içinde bulunduğu sosyo-kültürel ortamın sinemacı kimliği üzerindeki etkilerini kapsamaktadır. Bourdieu'nün kültürel sermaye ve habitus kavramları bu etkiyi çözümlememize yardım edecektir.

David Swartz (2018) Bourdieu sosyolojisini incelediği kitabında kültürel sermaye ve habitus kavramlarını açıklar. Bourdieu'ye göre modern sanayileşmiş toplumlarda bir iktidar mücadelesi vardır. İktidar alanını var eden bu mücadeleyi ekonomik sermaye ve kültürel sermaye şekillendirir. Ekonomik sermaye: Servet, gelir, mülk dağılımı iken kültürel sermaye: Bilgi, kültür, sözel beceri, genel kültürel farkındalık ve eğitim vasıflarını içeren bir sermaye türü ve bir iktidar biçimidir. Bourdieu, ekonomik sermayenin kültürel sermaye için belirleyiciyi olabileceğini dile getirirse de başlangıçtaki kültürel sermaye açığının okul temelli bir kültürel sermaye ile kapatılabileceğini de belirtir. Bilgi, kültür ve eğitime dair özellikler, modern toplumlardaki farklılaşmanın bir kaynağı olur. Çünkü eğitim sistemi özerklik kazanmış bir kültürel alandır. Aktörleri devşirir, sosyalleşmelerine ve kariyerlerine etki eder (ss. 161-279). Bourdieu'ye göre (2015, s.25-40) toplumsal sınıf gibi eğitim de beğeni üzerinde belirleyicidir. Meşru beğeni eğitim düzeyiyle doğru orantılıdır; meşru sanat yapıtlarına duyulan yakınlık eğitimde aşılana yakınlıklar-la ilişkilidir. Bu beğenin karşısında ise popüler beğeni yer alır.

Bourdieu okulu, entelektüel habitusun geliştiği bağlam olarak tanımlar (Swartz, 2018, s.146). Bu tespit Akad'ın eğitimi ve habitusu arasındaki ilişkinin önemli olduğunu ortaya koyar. Swartz'un (2018) aktardığı gibi habitus, zihinsel bir alışkanlık, derinlemesine içselleştirilmiş bir örüntüler ağıdır. Habitusta bireysel öz-nellik ile toplumsal nesnellik iç içe geçer. Toplumdan ayrı düşünülemez olan bireyler, topluluğun ilkeleriyle ilişki içinde birtakım fırsat ve engellerle karşılaş-tıklarında doğaçlama olarak tepki geliştirirler. Sosyalleşme ile içselleştirilen yakınlık-

lar, eylemi oluşturur. Örneğin bir bireyin hayalleri ve pratikleri, habitusunun oluştuğu koşullarla uyumludur. Habitus yeni bir duruma bilinçdışı bir şekilde uyarlanır. Bu süreçte birey ilksel yatkınlıkları değiştirme değil şekillendirme eğilimi gösterir (ss. 139-153). Yatkınlıklar kendiliğinden gelişen ve yaratıcı olan pratikleri doğurur (Çeğin ve Göker, 2015, s. 18). Bourdieu'nün çalışmasından hareketle bu makale, Akad'ın eğitimi ve içinde yetiştiği sosyo-kültürel ortamın, onun sinema düşüncesini ve pratiğini etkilediğini iddia eder. Bu etkiyi tüm yönleriyle ölçmek mümkün değildir. Fakat öz yaşam öyküsü, yazıları ve filmleri aracılığıyla yönetmenin kişisel deneyiminin izinin sürülmesi Akad'ın Avrupa sinema geleneği ve zihniyet dünyası ile kesişme noktalarını tespit etmek açısından önemli görünmektedir.

### **Avrupa Sinema Geleneği ve Auteur Sinema**

Avrupa sinema geleneğinin, auteurü yaratan koşulları oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu gelenek, sinema tarihi boyunca sanat sineması ve ulusal sinema kavramları aracılığıyla açıklanmıştır. Tim Bergfelder'e (2005: 192) göre Avrupa sanat sineması ulusal sinemalar içinde Avrupa düşünce tarihi, sanat ve edebiyat geleneğinden beslenerek gelişir ve Avrupa kültür politikalarını belirler. Akad'ın üretim yaptığı dönemde, sanat sineması Avrupa'nın temel anlatısıdır. Avrupa sinemasının, bir sanat olarak sinema düşüncesini nasıl yarattığını ve geliştirdiğini görmek, Akad sineması üzerindeki belirgin etkileri kavramamız açısından önemlidir.

David Bordwell'e göre (2010a, s. 72; 2010b, s. 169), 2. Dünya Savaşı sonrası bir kip haline gelen sanat sineması Alman Dışavurumculuğu, Fransız İzlenimciliği gibi ulusal sinema ekollerinden beslenir; modernizmin temel kavramları üzerinde temellenir. Yeni Gerçekçi filmler ve Yeni Dalga filmleri sanat sinemasının savaş sonrası ilk örnekleridir. Steve Neale (2010, s.109) bu sinemayı, "yaratıcılığın, özgürlüğün ve anlamın alanı" olarak tanımlar. Bordwell'e (2010a, ss. 73-80; 2010b, ss.125-172) göre bu sinemanın ayırt edici özellikleri bir paradigma oluşturur. Bu özellikler şöyle sıralanabilir: Yaratıcı dışavurum, çekimin film estetiğinin bir parçası olarak görülmesi, anlatının fark ettirilmesi, yönlendirmede boşluklar yaratılması, klasik kuralların dışına çıkılması, nedensellik bağının zayıflatılması, anlatının bir keşif olarak kurulması, tesadüflere ve belirsizliklere yer verilmesi, açık uçluluk, epizodik yapı, gerçekçilik, duyguların nedenlerinin araştırılması, sosyal bağlamı içinde bireyin anlatılması, özdeşleşme yerine yabancılaşma yaratılması, filmler arasında bağlantı kurulması, türlerin ve yıldız oyuncuların yokluğu. Metinlerarasılık ve çağırışma; alıntı ve parodiye yer verilmesi de bu özelliklere eklenir (Wollen, 2010, ss. 116-120). Tüm bu nitelikler yönetmeni biçimsel bir bileşen haline getirir. Böylelikle yönetmenin öznelliğinin ve özgürlüğünün altını çizen auteur söylem, sanat sinemasının entelektüel kimliğini oluşturur (Bordwell, 2010a, ss. 76-79; 2010b, ss. 174).

Neale'e (2010) göre, Avrupa sineması; ulusal sinemalar, modern sinema ve sanat sineması kavramlarıyla ve Hollywood karşıtlığıyla kavranmaya çalışılır. Bu çabada Avrupa ülkelerinin bir kurum olarak sanat sinemasını, Amerikan hakimiyete-



tine karşı güçlendirmek istemeleri, film endüstrisini ve film kültürünü geliştirmeyi amaçlamaları etkilidir. Yüksek sanatla ilişkilendirilen sanat sinemasının, ulusal kültür ve gelenekten beslendiği bu nedenle de ulusal kimlik inşasına katkıda bulunabileceği düşünülür. Bu çerçevede sanatsal miras, önemli bir altyapı oluşturur. Çünkü ulusal belirtiler, ulusal dile dair işaretler ülke sinemalarını Hollywood'dan ayırabilir. Bu ulusal mirastan temelini alan sinema hem kültür ve sanat alanındaki evrensel değerlere dayanan hem bireysel ifadeyi içeren bir alandır (ss. 83-108).

Bergfelder (2005), Avrupa sanat sinemasının Avrupalılığını, bir etik çerçeve olarak düşünür. Bu çerçeve Modernlik, liberalizm ve çoğulculuk gibi değerleri içerir. Sanat sineması da bu değerler çerçevesinde kurulmuş olan Avrupa kültürü projesini destekler. Şu nokta özellikle önemlidir. Avrupa kültürleri çoğuldur. Dolayısıyla yorumsallığı ve metinsel çeşitliliği ortaya çıkarır; değişimi ve akışkanlığı kapsar (ss. 192-199). Değişimle ilgili bu düşünce, Avrupa sanat geleneğinin temelini oluşturan estetik modernizmin kapsayıcı niteliğinde de kavranabilir. Modernist etki, baskın olarak auteur sinemada karşılığını bulmuştur (Neale, 2010, s. 109). Neale'in de işaret ettiği gibi Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Robert Bresson gibi sanat sinemasının belirgin figürlerine bakmak bu ilişkiyi ortaya koyar. Türkiye'de sanat sinemasının gerçek anlamda ortaya çıkışı seksenli yıllar olmasına rağmen Ali Karadoğan'ın (2018, s. 342) da belirttiği gibi sanat sinemasında sürekliliğin izlerini görmek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında Akad'ın günümüze kadar uzanan sanat sineması sürecini şekillendirdiği ve 1990'larda belirginleşen auteur sinema eğiliminin temel taşlarını döşediği ileri sürülebilir.<sup>8</sup>

### **Akad Sinemasında Avrupa'nın İzini Sürmek**

Akad'ın sinematografisinin temel özelliklerini sıraladığımızda, Yeni Gerçekçilik başta olmak üzere Avrupa sinemasının temel eğilimleri ile karşılaşırız. Fakat temelde Akad'ı bir auteur olarak nitelermemize sebep olan; gerçeklik arayışı ekseninde, kendi dünya görüşünü ve biçimsel tercihlerini ortaya koyduğu bir sinema yapma çabasıdır. Halit Refiğ, "Anlatım özelliği bakımından en çok kişiliğe ulaşmış yönetmen" olarak tanımladığı Akad'ı her filminde belli bir düzeyde bulmanın mümkün olduğunu söyler; kişisel bir anlatımı olduğunun altını çizer (Onaran, 2001, s. 231). Daldal'a göre de (2005, s. 66) kendi sinema dilini yaratmış özgün bir auteur yönetmen olan Akad'ın ayırt edici yönü "modern anlamda bir 'tarzı'" olmasıdır. Yönetmenin sahip olduğu tarz üzerindeki vurgu, bu çalışma açısından çok önemlidir. Tarz, Bourdieu'nün (2015, ss. 52-71) belirttiği gibi kültürel sermaye aracılığıyla edinilir. Biçim üzerine düşünmek için belirli kültürel yatkınlıklara sahip olmak gerekir. Akad'ın sinema arayışı bir biçim arayışıdır. Bourdieu'nün (2015, s.71) ortaya koyduğu gibi bu arayış sanatçıyı ön plana çıkarır. Akad üzerine yapılan çalışmalarda onun Yeşilçam'daki ayırt edici özellikleri, tarzını oluşturan estetik tercihleri aracılığıyla betimlenir. Filmlerinin anlatsal ve sinematografik olarak in-

8 Esen, Akad'ın sinemayı "sanat olarak Türkiye'ye yerleştirdiğini" ve bu bağlamda sonraki sinemacıları etkilediğini dile getirir (2016, s.100). Ayrıca 1948-55 yılları arasında düzenlenen festivallerde Akad'ın sıklıkla ödül alması onun sanat sinemasındaki öncü rolüne dair başka bir kanıt olarak görülebilir (Karadoğan, 2018, ss.102- 220).

celendiği bu çalışmaların değerlendirilmesi, Akad'ın auteur kimliğinin izlerini tespit etmemizi sağladığı gibi Avrupa sinemasıyla kesişim noktalarını somut olarak ortaya koymamıza; böylelikle son bölümde Akad'ın kimliğini kültürel yatkınlıklar çerçevesinde tartışmamıza imkân verir.

Bir sinemacı olarak çalıştığı ilk filminin Kanun Namına (1952) olduğunu söyleyen Akad (2004, s. 167) "sinemacı" olmayı, görüntülerin dilini kullanabilme yetisiyle ilişkilendirir. Kanun Namına, kara film vurgusu ve melodramatik öğeler açısından kalıplarla uyuşsa da çağdaş sinema dili yaratma uğraşı açısından Türk sinemasında bir ilktir (Daldal 2005, s. 67). Nijat Özön de filmdeki sinema dili başarısının altını çizer. Sıradan insanın hikâyesinin anlatılması, şehrin bir dekor değil hikâyenin bir parçası olması filmin ayırt edici nitelikleridir (2010, s. 162). Kameranın ilk defa sokağa inmesi, oyuncuların bu doğal çevrede görüntülenmesi (Akad, 2004, s.170), Yeni Gerçekçiliğin gerçek mekanlarda sıradan insanı anlatma niteliği ile çok benzerdir. Bununla birlikte Şükran Esen'in belirttiği gibi "oyuncuların tiyatro dışından ve rolün gereğine uygun olarak seçilmesi" (2002, s. 29) gibi dönem için yeni olan yaklaşım da Yeni Gerçekçiliğin oyunculuk anlayışıyla uyumludur. Akad (2004, ss. 163- 172) filmde, karakterin yüzünün bir kısmını dışarıda bırakacak çok yakın bir plan tasarladığını fakat yapımcıyla birlikte görüntü yönetmenini bu karara ikna etmelerinin uzun zaman aldığını dile getirir. Bu durum sektördeki yerleşmiş standart anlatım biçimlerini değiştirmenin kolay olmadığını ortaya koyarken aynı zamanda Akad'ın sektördeki öncü rolünün de altını çizer. Karadoğan'a göre (2018) tam olarak kendini yansıtan bir yapıta dönüşmese de filmin geriye dönük bir hikâye olarak kurgulanması, Türkiye'deki ilk modernist çaba olarak önemlidir. Bu özellik filmi Yeni Gerçekçi döngüsel anlatıya benzer hale getirir. Dış ses aracılığıyla kullanılan anlatıcı ve karakterin yalıtılmış çerçevelenme biçimi, öznelleşme sürecine katkı verir. Film yetersizlik, tereddüt ve öngörülemezliği anlatının parçası kılarak sanat sineması kodlarına yaklaşır (ss.116-118).

Özön'e göre (2010, s. 160) Kanun Namına filminin başarısının en büyük sebebi, Akad'ın yapımcı Osman Seden ile yakaladığı uyumdur. Yapım sürecinde Akad ve Seden kararları birlikte alırlar, senaryo ve oyuncular üzerine birlikte düşünürler (Akad, 2004, ss. 163-170). Akad, Seden'in kararları hayata geçirme iradesinden övgüyle bahsederken Seden de Akad ile iş birliğini Vittoria De Sica ile Zavattani'nin birlikteliğine benzetir (Onaran, 2001, s. 41). Yeni Gerçekçiliğin en önemli filmlerini ortaya çıkaran bu ikilinin film yapma pratiklerine yapılan bu gönderme, Akad'ın sinemadaki arayışıyla uyumludur. Sinema onun için kendini ifade aracıdır. Akad (2004, ss.162-187) filmi tamamlar ve Venedik film festivalinden davet alır; fakat filmin bu festivale gidecek nitelikte olmadığına karar verdiğinden kimseye fark ettirmeden filmi festivalden çeker. Bu olay, Akad'ın yetkinliğini ve işine olan saygısını ortaya koyduğu gibi Avrupa sinemasını yakından takip ettiğini de gösterir.

Aslı Daldal'a (2005, ss. 67-69) göre Akad, Kanun Namına'yı izleyen ve gangster filmleriyle benzerlikler kurulabilecek bir dizi filmde sonra, o günlerde gündeme gelen köy filmlerine yönelir. Gerçekçi köy filmlerinin en başarılı örneği

olarak tanımlanan Beyaz Mendil'i (1955) yapar. Yazar, Türk sinemasının köy filmlerine eğilimini ulusal sinema dili oluşturma çabasının bir sonucu olarak görür. Fakat bu eğilim sansürün katılığı nedeniyle daha çok köy melodramlarının üretilmesine neden olur. Akad ise köylülerin de oyuncu olarak içinde yer aldığı Beyaz Mendil filmi ile gerçekçi bir dil yakalar. Özön de (2010, s. 165) bu filmi sade ve gerçekçi bir köy filmi olarak tanımlar. Bu filmde, güçlü bir metafor olarak kullanılan çam ağacı zaman zaman soyut kompozisyonlarla verilir. Stilize bir mekân kullanımı ve yalın bir anlatım tercih edilir. Kamera sabittir ve genel planlar ağırlıktadır. Anlatı, mutlak niteliklere sahip tipleri, çok yönlü karakterlere dönüştürür. Pelin E. Aytekin'e göre (2005) Akad'ın estetik başarısının kaynağı kabul edilen yalınlık ve hayatın kendisine yönelme eğilimi bu filmde açıkça görünür. Akad'ın bu filmle ortaya koyduğu köy gerçekçiliği, Yılmaz Güney'in ve 1990'lı yıllardaki gerçekçi üslubun çikış noktası olur (ss. 67-69).

Akad, Kurtuluş Kayalı'nın (2006) sorularını yanıtlarken herhangi bir söylemi onaylamak ya da reddetmek amacıyla değil üsluba önem verdiği için ideolojik olarak farklı ekollerden yararlandığını belirtir. Filmlerinde çözüm önermekten kaçındığının özellikle altını çizer (ss.138-145). Buna rağmen onun sineması özneliği dışlamaz. Söz gelimi Kanun Namına, Öldüren Şehir (1954), Kurbanlık Katil (1967), Yaralı Kurt (1972) filmlerini çekme sebebi, kısırılmış insan temasına ilgisidir (Kayalı, 2006, s. 144). Filmlerle kurduğu bu kişisel ilişki sanat sineması geleneğine yakınlığını ortaya koyar. Kayalı'nın (2020, s. 677) Gökçe Çiçek (1973), Gelin (1973), Düğün (1973) ve Diyet (1973) filmleri arasında kurduğu tematik ilişki de bu bağlantıya bir örnektir. Benzer şekilde Faruk N. Fazlıoğlu'nun (2019, s. 59) Gelin, Düğün, Diyet üçlemesindeki kadın karakterlerin bilinçlenme süreçlerini bir devamlılık ekseninde inceleyebilmesi Akad'ın auteur kimliğiyle ilişkilidir.

Yalnızlar Rıhtımı (1959) filmindeki sabit kamera kullanımı, az kesme ile uzun planlara yer verilmesi, orta ve boy çekim ölçeğinin tercih edilmesi ve sahnelemeye ağırlık verilmesi (Serter, 2009, s. 143), Yeni Gerçekçilik akımı filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkan özelliklerdir. Karadoğan'a (2018, s. 141) göre filmi modern sinemaya yaklaştıran bir diğer özellik karakterlerin devam eden anlam arayışıdır. Film Fransız Şiirsel Gerçekçiliğine benzeten eleştirmenlerin yorumuna katılan Akad, atmosfer ve karakter düzeyinde benzerlik olduğunu kabul eder (2004, s. 282). Sahneleme biçimi ile bir dönüm noktası yarattığını hatırlatmayı da ihmal etmez. Akad'ın ifadesi, öncü rolünün farkında olduğunu ve bunu önemseydiğini ortaya koyar.

Karadoğan'a (2018, s.134) göre filmin Batı özentisi olduğuna dair o dönem getirilen eleştiriler, modernist sinemanın Türkiye'de anlaşılmasıyla ilişkilidir. Fakat ilginç olan taraf, U. Tümay Arslan'ın (2010, ss. 246-247) dile getirdiği gibi Akad'ın kendisinin de filmi fazla biçimci ve Batı özentisi bulmasıdır. Karadoğan (2018) yönetmenlerin bile zaman zaman bu eleştiriye kendilerine getirmelerinin nedenini, modernizmi de tanımlayan estetik düşünme tarzının Yeşilçam'da norm dışı kabul edilmesiyle açıklar. Sentez çabası bile Yeşilçam için kabul gören bir eğilim değildir (ss. 127-134). Yeşilçam'daki bu baskın atmosferin Akad üzerindeki

etkisini anlamak, onun habitusu sayesinde geliştirdiği yaratıcı eylemleri yorumlayabilmek açısından önemlidir. Akad ortama zaman zaman uyum sağlar zaman zaman kendi alternatif yollarını üretir.

Esen'e (2005, ss.77- 79) göre Üç Tekerlekli Bisiklet (1962), İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile içerik ve biçim düzeyinde benzerlikler taşır. İlk sahnede şehirle birlikte sıradan, yoksul insanın yaşamının betimlenmesi biçimsel benzerliği ortaya koyar. Kadının sunumu açısından cesur ve öncü olan filmde sevgisinin peşinden giderken toplumun önyargılarına karşı çıkan güçlü bir kadın profili gerçekçi biçimde çizilir. Film bu yönüyle Yeni Gerçekçiliğin ilk filmlerinden Tutku (Visconti, 1943) ile ilişkilendirilebilir. Akad (2004, s. 350), filmde oyuncuların "duraksamalar, tereddütler, kısa suskunluklarla iç dünyalarını dışa vurmaları(nı)" sağlar; ölü zamanlar yaratır. Kameranın hareketi, seyircinin mesafe almasına, olayların nedenleri ve olasılıklar üzerine tekrar tekrar düşünmesine imkân verir. Abisel ve diğerlerine göre (2018), Vesikalı Yarım (1968) filminde de farklı bir şekilde kamera ve konu arasında mesafe bırakılır. Alan derinliği önemsendir, sabit çerçeveli uzun çekimler ve toplu çekimler tercih edilir, hareket mizansenle elde edilirken çerçeve dışı da mizansenin parçası olur. Antonioni sinemasına benzer şekilde mekân bir anlatım unsuru olur. Geniş ve dar açılı mercek seçimi ve bunların final sahnesinde birbirinin ardından kullanılması, filmin imkânsızlık temasını açığa çıkarabilecek biçimsel bir etki yaratır (ss. 17-121). Akad'ın izlerinin Zeki Demirkubuz sinemasında görülebileceğini düşünen Kayalı (2020, s. 680), Vesikalı Yarım ile Masumiyet (Demirkubuz, 1997) ve Kader (Demirkubuz, 2006) filmleri arasında benzerlik kurar.

Akad'ın (2004) anılarından, Yılmaz Güney üzerindeki etkisinin Güney'in henüz Adana'da çalıştığı dönemlerde başladığı anlaşılır. Güney, usta yönetmene onun sinemasından beslendiğini ve filmlerinde oyunculuk yapmayı hayal ettiğini söyler. İlk projeleri Hudutların Kanunu olur. Akad, filmin senaryosunu okuduğunda popüler ve yüzeysel bulur. Sosyo-ekonomik koşullara değinilmesi; bağlamın genel ve öznel koşullarının doğallık içinde açıklanması gerektiğini Güney'e söyler. Bu süreç hem Güney için hem de Akad için önemli olur. Akad, hep çekmek istediği yalın, yerel ve özgün filmi yapar. Yılmaz Güney ise eskisinden çok daha geniş bir seyirci kitlesine ulaşır, Çirkin Kral olarak ünlenir (ss. 402- 444). Böylelikle gerçekçi sinema yoluna çıkmış olur.

Yeni Dalga akımı içinde film yapan yönetmenler, tür filmi kalıplarını kullanarak eleştirel eserler ortaya koyar. Akad sinemasında da türler arası bir gezinti söz konusudur. Vesikalı Yarım filmi, melodram-trajedi-gerçekçilik sınırında bir yapıya sahiptir (Abisel vd, 2018, s.17). Zeynep Dadak'a (2005) göre Jean Pierre Melville'in Le Samurai filminin (1967) etkisi hissedilen Yaralı Kurt filminde polisiye macera türü sınırlarını aşar. Cüneyt Arkın bu filmde -alışılmış yıldız rollerinin aksine- bir anti kahraman olarak karşımıza çıkar (ss. 82-92). Esen'in (2005) ifade ettiği gibi beklentilerin aksine define peşindeki karakterlerin hayal kırıklığıyla biten (s. 76) Ak Altın (1957), sanat filmlerinde olduğu gibi mutlu sonların olmadığı, gerçekçi ve açık bir finale sahiptir.

Akad'ın tür sınırlarını zorlamasının nedenlerinden biri onun gerçekçilikle kurduğu ilişkidir. Yönetmen, Anadolu'daki konar göçerleri konu alan bir dönem filmi olan Kızılırmak-Karakoyun'da (1967) sermaye sahipliğini sorgulayan toplumsal ve ekonomik bir bağlam kurar (Akad, 2004, s. 449; Onaran 2001, s.123). Göçer kültürüne ilişkin unsurları anlamsız birer folklorik öge olarak değil, gerçek yaşamın bir parçası olarak yansıtmayı hedefler (Akad, 2004, s.450). Kamerası gerçekçi bir üslupla dönemin gündelik yaşamına tanıklık eder. Film, düşünme alanları yaratan boşluklara yer verir. İnsanların çaresizliğini genel planlar ve minimal kompozisyonlarla vurgular. Akad, Yeşilçam'daki güncel konuları ele alan toplumsal gerçekçi filmlere farklı bir yorum getirmiş olur. Usta yönetmen Kızılırmak-Karakoyun filmi-nin Güney'in oyunculuk ve yönetmenlik kariyeri için önemli bir adım olduğunun altını çizerek (s.464). Hem konu hem biçim anlamında Yeni Gerçekçi sinemanın özelliklerini taşıyan Umut (Güney, 1970) filminde bu etkiler görülebilir.

Benzer şekilde sosyal ve ekonomik bağlam Gelin filminde de görülür. Arslan'a göre (2010, ss. 342-345), Gelin filminde gelenek ve kapitalizmin birbirini dışlayan zamanı iç içe geçirilir. Kadın karakter, iktidar ilişkilerindeki değişimin taşıyıcısı olur. Gülseren Güçhan'a göre (1992, s. 165) Dügün'de yine göç sorunu ele alınır. Film kentsel bütünleşme problemleriyle birlikte insan emeğinin değerine değinir. Kirel ve Yetimoğlu'nun (2022, ss. 640-645) ifadesiyle köyden kente göçün etkilerini işçi sorunları üzerinden ekonomik ve toplumsal bağlamıyla ortaya koyan Diyet filmi ise dördüncü duvarı yıkar, güçlü kadın karakterlere yer verir. Türk sinemasında işçi sorunlarına değinen az sayıda eserden biri olur. Bu üçleme 1980'li yılların kadın filmlerinin önünü açar (Fazlıoğlu, 2019, s. 59).

Akad'ın auteur kimliği tanımlanırken, edebiyat uyarlamalarıyla ilişkisi üzerinde durulması da gereklidir. Abisel ve diğerlerine (2018, s. 15) göre, bu ilişkisi onun auteur kimliğinin işaretlerinden biridir. Kayalı (2018, s. 441) da onun edebiyat ile ilişkisini Yeni Dalga akımına ve Yeni Roman yaklaşımına benzetir. Truffaut'un manifestosunda dile getirdiği gibi Akad uyarlamanın yaratıcı olması gerektiğini düşünür. Akad'ın, bu yaratıcılığa ne kadar önem verdiği, kendisiyle yapılan görüşmede uyarlama yerine "esinlenme" sözcüğünü seçmesinden de anlaşılır (Kayalı, 2006, s. 139).

### **Akad'ın Habitusunu Anlamak: Galatasaray Lisesi ve Kültürel Sermaye**

Yukarıda yer verilen çalışmalar, Akad'ı diğer Yeşilçam yönetmenlerinden farklı kılan estetik nitelikleri sıralar. Fakat şu soruyu sormaz: Akad'ın estetik tercihlerinin kaynağı ne olabilir? Bu soruya geleneksel auteur eleştirisinin sınırlayıcı bakış açısıyla yanıt verdiğimizde Akad'ın yalnızca kişisel yeteneği ve dehasından bahsetmemiz gerekir. Böyle bir değerlendirme, bağlamı göz ardı etmemize neden olur. Akad'ın eğitim aracılığıyla sahip olduğu kültürel sermaye ve habitus onun Yeşilçam içinde film üretme biçimini etkilemiştir. Yönetmenler, entelektüel alan içinde mücadele eder ve kültürel sermaye bu alan için çok önemlidir (Swartz, 2018, ss. 168-174). Yeşilçam içinde ön plana çıkan Akad'ın kültürel sermayeye sahip olması kilit bir unsurdur. Akad'ın kültürel sermayesi, büyük oranda Galatasa-

ray Lisesinde aldığı eğitimle oluşur. Bourdieu'ye göre okullar, kültürel sermayeyi üretir, aktarır ve biriktirir (Swartz, 2018, s. 263). Eğitim; "modern dünyadaki hâkim kavrama tarzlarını şekillendiren bilinçdışı düşünce kategorilerine ışık tu(tar)" (s. 265). Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi eğitimin Akad'ın yönetmen kimliği üzerindeki etkisini tam olarak çözümlenmek mümkün değildir. Fakat Akad sinemasının niteliklerini Akad'ın yetiştiği sosyal ve kültürel bağlam ile ilişkilendirmek onun öncü kimliğine dair bazı ipuçları verecektir.

Akad, 1916 yılında İstanbul'da doğar. Akad'ın doğduğu ve yetiştiği dönem modernleşme süreçlerinin etkisini taşır. Osmanlı'daki modernleşme hareketi Avrupa geleneğinden ve Batılılaşma perspektifinden ayrı düşünülmemiştir. Aydın'a göre (2010, s.56) devlet eliyle yürütülen süreçte, özellikle eğitim kurumları modernleşmeci bir çizgiye yerleştirilmiş; Batı bir model olarak alınmıştır. Osmanlı imparatorluğu ortadan kalktıktan sonra da Türkiye'nin toplumsal ve kültürel dokusu Avrupa modeline göre biçimlendirilmeye çalışılmıştır (Bozdoğan, 2020, s. 17). Akad, Onaran ile görüşmesinde önce Nişantaşı'nda bulunan "cami mektebi" olarak isimlendirilen bir ilkokula gönderildiğini söyler. Dört ay sonunda sosyal olarak dezavantajlı olan bu ortamda, alt sınıfa ait -küfretmek gibi- olumsuz davranışlar edindiği için babası tarafından okuldan alınır, Sainte Jeanne d'Arc isimli okula verilir (2013, s. 4). Eğitim dili esasen Fransızca olan bu kolej, Hristiyan Okulları Kardeşler Topluluğunun bir parçasıdır. Bu topluluk, Fransa'da eğitim konusundaki öncü çalışmalarıyla tanınan, birçok okul, teknik okul, çağdaş dil eğitimi veren kurum, sanat ve bilim okulunun açılmasını sağlayan Jean-Baptiste de La Salle tarafından kurulmuştur. Lasalyen okullar olarak adlandırılan bu okullar, dünyanın farklı ülkelerinde bulunmaktadır (Saint-Michel Lisesi (t.y.).

Bourdieu'ye (2015, s. 41) göre eğitim sermayesi, aileden sağlanan kültürel aktarım ile okuldan sağlanan kültürel aktarımın sonucudur. Sosyolog, eğitim alanıyla ilgili çalışmasında, eşitsizlik meselesi üzerinde durur. Aileden gelen kültürel farklılıklar, akademik ve mesleki olarak bireyleri etkiler. Hâkim sınıflar üst seviyelerdeki yüksek okullara girebilir; bu nedenle sosyal köken, kariyeri de belirler (Swartz, 2018, ss. 264-390). Akad, 12 yaşına kadar ailesinin gelirinin yüksek olmadığını ve mahrumiyet çektiğini dille getirirse de sonraki yıllarda ticaret yapan babasının işlerinin geliştiğini, ekonomik durumlarının düzeldiğini söyler ve ekler: "Babam çocuklarını ... en iyi mekteplerde okutma olanağını buldu. Bizi de doğrusu iyi okuttu" (Onaran, 2013, s. 4). Yönetmenin ait olduğu sınıf konusunda yeterli bilgiye sahip olunmasa da Cumhuriyet'in ilk yıllarında babasının oğlunun eğitimiyile yakından ilgilenmesi, ona bir yön çizerek Fransız ilkokuluna göndermeyi tercih etmesi belli düzeyde kültürel ve ekonomik sermayeye sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bununla birlikte Akad okuma zevkini annesine borçlu olduğunu söyler (Onaran, 2013, ss. 4-7). Bourdieu ve Passeron (2020, ss. 28-35) eğitim alanıyla ilgili çalışmasında toplumsal köken ve geçmişteki kazanımların öğrencinin tutumunu, yeteneklerini ve varoluş koşullarını etkilediğini yazar. İmtiyazlı bir çevre bireye; beceri, bilgi ve ince bir zevk miras bırakır. Sanat eserleriyle kurulan ilişki de bu alışkanlığın ailede var olmasıyla ilgilidir. Tiyatro, resim, sinema alanlarında öğren-

cilerin ilgisi bu yüksek sosyal köken etkisini daha da fazla gösterir. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki koşullar düşünüldüğünde Akad'ın ailesinin sahip olduğu sermayenin onu toplumun büyük bir kesiminden ayırdığını söylemek yanlış olmaz.

Akad, 1942'de Yüksek Ticaret Okulunun Maliye bölümünü bitirdikten sonra Osmanlı Bankası'nda çalışmaya başlar (Özön, 2010, ss. 158-159). Bankadaki işini sıkıcı bulan Akad'ın sinema sektöründeki ilk işi, mezun olduğu alanla da bağlantılı olan yapım müdürlüğü ve muhasebedir (Onaran, 2013, s. 10). Akad sinema eğitimi almamıştır.<sup>9</sup> Burada altı çizilmesi gereken nokta, eğitimle kazandığı yakınlıkları, entelektüel bir alanda yaratıcı biçimde kullanabilmesidir. Özön (2010, ss. 164-197) kitabında Yeşilçam'daki sinemacıların entelektüel düzeylerinin yetersizliğine ilişkin eleştiriler getirir fakat Akad bu yönetmenlerden ayrılır. "(T)am tekml bir entelektüel", "bir bilge", "organik entelektüel" (Kanbur, 2005, s. 17; Kayalı, 2020, s. 679) gibi sıfatlarla ön plana çıkarılan Akad'ın entelektüel kimliği, onun ayırt edici niteliklerinden biridir. Yönetmenlerin, toplumsal sorunları mesele edinen düşünür sanatçılar olması gerektiğini dile getiren Akad'ın (Onaran, 2001, s. 228) da bu entelektüel kimliği önemsedığı görülmektedir.

Akad, ortaokul ve liseyi Galatasaray Lisesinde tamamlamıştır. Lisenin tarihine bakmak, yönetmenin entelektüel gelişimini yorumlamaya imkân verecektir. Vahdettin Engin (2016) Okulun tarihinin Mekteb-i Sultânî 'nin 1868 yılında kuruluşuyla başladığını yazar. Mekteb-i Sultânî, Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma hareketinin bir parçasıdır. Batı kurumlarının örnek alındığı dönemde modern eğitim veren bir okula ihtiyaç duyulması nedeniyle, Fransa Eğitim Bakanlığıyla birlikte tasarlanmıştır. Fransızca eğitim veren, Fransa'nın eğitim sistemini örnek alan okulun öğretmenlerinin çoğu da buradan getirilmiştir (ss. 2-11). Avrupa ile kurduğu bağ nedeniyle modernleşmenin öncülerini yetiştiren okul Tevfik Fikret tarafından Batıya açılan pencere olarak tanımlanır (Engin, 2021, s. 3; 2016, s. 427).<sup>10</sup> Donanımlı devlet adamları yetiştirme amacı taşıyan, ülkenin en önemli eğitim kurumlarından biri olan liseyi tanımlayan bu ifade, okulun Batılılaşma sürecindeki önemini orta-ya koyar. Cumhuriyet'in ilanından sonra Galatasaray Lisesi adını alan okul Bernard Lewis'e göre de modern Türkiye'nin inşasında önemli rol alır (Lewis, 2016, s.122). Lisenin eğitim düzeyi ve modernleşme sürecindeki rolü şüphesiz ayrı bir çalışmanın konusudur. Bu çalışma açısından ise okulun Avrupa geleneğiyle bağlantısına dair temel perspektifi anlamak ve eğitim sürecinin entelektüel gelişimi bu yönde güçlendirdiğini kavramak önemlidir.

Galatasaray Lisesi, Boudieu'nün (2020, s.105) tabiriyle "münevver bir elitin idamesine" öncelik verir. Bu bağlamda Fransa'da yüksek öğretim düzeyinde eğitim veren Grandes écoles'ler ile Türkiye'deki Galatasaray Lisesi arasında bir benzerlik kurulabilir. Lisede, bilgi vermek yanında öğrenciyi hayata hazırlama gibi bir amaç da güdülür. Öğrenciler tarafından gerçekleştirilen sosyal ve kültürel faaliyetler çok

<sup>9</sup> Akad'ın eğitim aldığı dönemde Türkiye'de sinema okulu bulunmamaktadır.

<sup>10</sup> Bu ifadenin kaynağı, Tevfik Fikret'in "Sultânî 'ye" adlı şiiridir: "Garb iştiyâk-ı fikre açık bir ufuk ve sen / Şarkın bu ufka ilk açılan bir deriçesi!" (Fikret, 2006, s. 69).

fazladır, öğrenci kulüpleri aktiftir (Engin, 2021, s. 5). Bourdieu'nün dile getirdiği gibi öğrencilerin sosyal ve kültürel hayatı düzenlenerek ortak bir kültür yaratılır, bunun simgesel sermayeye dönüşümü teşvik edilir (Swartz, 2018, s. 284). Seza S. Us-lu'ya (2018) göre Galatasaray Lisesi, Akad'ın eğitim aldığı yılları da içeren 1916-56 arasında ulusal ve uluslararası birçok sanatsal, kültürel ve diplomatik etkinliğe ev sa-hipliği yaparak İstanbul'un kültür mekânı olur. Okulun, 19. yüzyıldan beri şehrin en Avrupalı semti olarak tanımlanan Beyoğlu'nda bulunması da önemlidir. Öğrenciler, Avrupa'dan turneye gelmiş olan grupların oyunlarını ve konserlerini rahatlıkla izleyebilirler. Semtte "Cabinet de Lecture" adı verilen okuma salonları vardır. Buralarda çoğu Fransızca olan kitap, dergi ya da gazeteye ulaşma imkânı bulurlar (ss. 1761-1777). Okulun sahip olduğu bu özellikler, Türkiye'de buradan mezun olmuş birçok devlet adamı, sanatçı, düşünür bulunmasını da açıklar niteliktedir.

Bourdieu'nün (2015, s. 450) dile getirdiği gibi Galatasaray Lisesinde de devre arkadaşlıkları sosyal sermaye oluşturur. Okulun sosyal yaşamı "kültürel ya-pıtlarla ve kültürlü kişilerle (geleneksel usta çırak ilişkisine benzeyen) tekrarlanan bir teması" mümkün kılar (2015, s. 105). Akad, anılarını yazarken onu yetiştiren bir usta olmadığını özellikle dile getirir. Onu ustasız yol alabilmeye iten unsurlar-dan birinin eğitimle edindiği habitus olduğunu söylemek yanlış olmaz. Âlim Şerif Onaran ile görüşmesinde okuma merakıyla ilgili dile getirdikleri bu iddiayı kanıtlar niteliktedir: "Galatasaray'da daha iyi yol buldum, kendi kendime ... İyi çevre ve arkadaşlar dolayısıyla ... Okumamı, okuma merakımı sürdürdüm. Bugün de bu merakım devam etmektedir" (2013, s. 7). Akad, lisede arkadaşlarıyla edebiyat tar-tışmaları yapar. Arkadaş çevresinden çok şey öğrendiğini belirtir: "Birkaç yıl sonra kendi kendime, araştırma ve yol bulma yeteneğine kavuştum bu sayede ... Yani tek başına olsaydım çok daha geri kalacaktım" (s. 9). Benzer şekilde Galatasaraylı arkadaşları aracılığıyla lisede ve askerden sonra tiyatro gruplarında yer aldığını ve onu geliştiren bir sanat çevresinde bulunduğunu söyler (s.10).

Bourdieu'nün de belirttiği gibi okuldaki kültürel sosyalleşme, sanata yö-nelik tutum ve davranışını şekillendirir (Swartz, 2018: s. 390). Usta yönetmenin özellikle biçime ve sanatsal tarza yönelik ilgisi, eğitim sürecinde edindiği habitu-sun bir yansıması gibi gözükmektedir. Akad söyleşisinde (Onaran, 2013), oyun izlemek için düzenli olarak Şehir Tiyatrolarına gittiğini; lise yıllarında resimle ilgilen-diğini, resim sanatıyla ilgili kitaplar okuduğunu aktarır. Okumaları aracılığıyla Fran-sız ressamların tiyatro dekoru yaptığını öğrenmesi tiyatroya olan ilgisine yeni bir perspektif kazandırır. Dekor yapabilmek için Şişli Halk Evine müracaat eder. Şiir yazar, edebiyat dergileri çıkaran Akad'ın sahne sanatlarına geçişi onu sinemaya yakınlaştırmış olur. Akad sinemaya girişinde resmin etkisi olduğunu dile getirirse de (ss. 7-8) burada farklı ilgi alanlarının birbirini tetikleyerek beslediği bir süreç söz konusudur. Lise sürecinde edindiği birikim ve yatkınlık ona yeni yollar açmıştır.

Akad (2004), yapım şirketinde muhasebeci olarak çalışırken tiyatroyla il-gilenmeye devam eder. Oluşturduğu arkadaş çevresi aracılığıyla, "avant-garde tiyatroyu, yazarlarını", yönetmenlerini, batı müziğini öğrenir. Resim sergilerinde



keşfettiği ressamı onu heyecanlandığında liseden sonra bıraktığı resme geri dönmeye karar verir. Araştırma öğrenme merakını sonradan şöyle değerlendirir: "Ayrımında olmadan sonradan yönetmenliğime yararlı olacak birikimi hazırlıyordum sanki" (s. 45). Bu cümle habitusunun onun kariyerindeki etkisini de anlaşılır kılar. Bu dönemde, Jean de La Bruyère'in Karakterler (1688) adlı yapıtından çeviriler yapar (s. 45). Yalnızca bu örnek bile Akad'ın kültürel sermayesinin onun yönetmenliğine etkisine dair ipucu verir. Çünkü Fransa'da okul müfredatında önemli yer verilen ve Roland Barthes (2022, ss. 406-407) tarafından ilk modern yazar olarak değerlendirilen La Bruyère, Akad gibi içeriği biçime dayandırır ve biçimin yapısını dönüştürerek yeni anlamlar üretileceğine inanır. Karakterler'de toplumsal yaşama dair detaylı gözlemler yapar. Akad'ın sinemasında ve ifadelerinde şahit olduğumuz gibi La Bruyère de insanı betimleyerek dünyanın gerçek sorularını ortaya koyar fakat bunları doğrudan cevaplamaz (Barthes, 2022, s. 407). Bununla birlikte Akad'ın anılarında ve röportajlarında okulda öğrendiği yabancı dilin onun için önemli bir sermaye olduğuna dair daha somut örnekler de buluruz. Sözelimi sinematografi ve tiyatro bilgisini Fransızca kitaplara başvurarak edinir; Cahiers du Cinéma dergisini takip ederek Avrupa'daki güncel eğilimlerden haberdar olur; Alain Robbe-Grillet gibi Avrupalı yönetmenlerle tanışarak onlarla çalışır. Birçok filmi yabancı dilde izleyebilir (Akad, 2004). Fransız basınını takip eder ve onların kendisiyle ilgili eleştirilerini dikkate alır (Kayalı, 2006, s. 138).

Bourdieu (2015), eğitim kurumunun aynı zamanda değerler aşıladığını söyler. Eğitim pazarında doğrudan karlı gözükmeyen, deneyim ve bilgi birikimine yönelik yatırımları şekillendiren bir eğitim biçiminden bahseder. Okul ve/veya aile "meşru kültüre ilişkin, genel ve nakledilebilir yatırımlar" oluşturur (s. 41). Aldığı ilköğretim ve lise eğitimi düşünüldüğünde, Akad'ın aşına olduğu meşru kültürün, Avrupa geleneğine bağlı olduğu açıktır. Bourdieu'ye göre kültürel yetkinlik, meşru kültüre yatınlığın sonucudur. Kasıtlı olmayan öğrenmelerle edinilen bu yatınlığın etkileri derin ve kalıcıdır (Bourdieu, 2015, ss. 41-105). Annesinin okuma merakı ve babasının onun eğitimine verdiği önem dışında fazla bilgiye sahip olmadığımızdan aile bağlamındaki yatınlıkları değerlendirmek zordur; fakat Galatasaray Lisesinin kültürel ve sanatsal olarak sunduklarının, Akad'ın yatınlıklarını şekillendirdiğine dair ipuçları belirgindir. Estetik yatınlık "okul alıştırmaları ya da sanat yapıtlarını seyretme gibi amacı kendinde olan eylem pratikleri(yle)" oluşur (Bourdieu, 2015, s. 88). Akad'ın lisede tiyatro, dünya edebiyatı, Batı müziği ve resmi ile tanışması, sanatın içinde ondan beslenerek yetiştiği çok yönlü bir eğitim alabildiğini göstermektedir. Bu durum, bir avantaja dönüşmüş, onun sinemayı bir sanat olarak algılamasında önemli bir etken olmuştur. Sonraki yıllarda Akad'a yaşadığı ülkeyi ve o coğrafyanın insanını, evrensellik bağlamı içinde anlama, yorumlama, özgün şekilde ifade etme şansı vermiştir. Bu yönüyle, Besim Dellaloğlu'nun (2013, s.184) Ahmet Hamdi Tanpınar'a ilişkin tespitine benzer şekilde Akad'ın da modernleşen toplumun modernisti olduğu söylenebilir. Akad da, "modern olmanın sonu(cunu)" değil, "zihniyetin kendisiyle ve geçmişiyile ilişki kurma tarzını" almıştır (s.143). Bu nedenle Tanpınar gibi hem geçmişi ve geleneği ciddiye alır; hem de çağdaş olanı arar (s. 117).

Necla Algan (2005, s. 51) Akad'ın sinema dilini tanımlamak için sade ve derin kelimelerini kullanır. Bahsedilen derinlik, farklı sanat alanlarında biçim üzerine düşünerek geliştirdiği birikiminin bir sonucudur. Akad, Tanrının Bağışı Orman (1964) belgeseli için yola çıkarken önce filmin biçimine karar verir. Tarafsız bir bakış ortaya koymak ister (2004, s. 376). Bu estetik eğiliminin, okul sürecinde olduğu yine anılarından öğrenilir (ss. 376-381). Tanrının Bağışı Orman belgeselinin gösteriminden sonraki günlerde aklına 7. sınıfta lisenin salonunda seyrettiği filmler gelir. Filmlerin etkisini hatırlıyor olmasına rağmen isimlerini ve kime ait olduklarını çok sonra Cahier du Cinéma dergisinde, Robert J. Flaherty özel dosyasıyla karşılaşınca öğrenir. Kuzeyli Nanook (Robert J. Flaherty, 1922) ve Tabu (F.W. Murnau, 1931) Akad üzerinde bilinçdışı bir etki yaratmıştır. Akad bu etki üzerine kafa yorarak belgeselde sesin gerçekçi kullanımını keşfeder, saf görüntünün gücü üzerine düşünür ve anlamın görüntüyle yaratıldığını bir kez daha anlar. "(S)öz, art arda gelen görüntülerden doğar" (s. 382) sonucuna ulaşan Akad'ın habitusu film pratiğini de şekillendirir. Geleneksel iş yapma biçiminin hâkim olduğu ortamda Akad'ın eylemleri kendi habitusunun dolayımından geçmiştir. Akad'a sinemadaki öncü rolünün nedeni sorulduğunda "(S)ezgiyle, bilinçaltıyla, sağduyuyla" doğru kararlar verdiği için öncü olduğunu tahmin ettiğini söyler (Onaran 2010, s. 162). Kullandığı "sezgi, bilinçaltı, sağduyu" kelimeleri aslında onun auteur kimliğini de şekillendiren habitusuna işaret eder.

Bourdieu'ye (2015, s. 104) göre eğitim, edinilmiş yetkinliklerdeki farklılıkları doğurur. Fakat belki en önemli nokta yetkinliklerin yaşama geçirilmesinde farklara yol açmasıdır. Akad, sadece aldığı eğitimle değil, edindiği yetkinliği kullanma biçimiyle de diğer yönetmenlerden ayrılır. Akad'ın film konuları, eğilimler ya da türler arasında yaptığı geçişler bu çerçevede açıklanabilir. Farklı tür özellikleri taşıyan filmler yapsa da kendi sinema perspektifinden onları yorumlayabilme yetisine sahip olduğu görülür. Ulusal sinema tartışmalarında biçim ve içerik uyumunu ön plana koyan bir özgünlük bağlamı çizer. Halk hikayelerinden esinlenen ama ticari kaygılarla daha çok melodram olarak tasarlanan filmlerin yapım sürecinde Akad önemli bir aydınlanma yaşar (Akad, 2004, s. 121). Halk hikayesini bilmediğini, hikayelerdeki insanları tanımadığını itiraf eder. Şehirde büyüdüğü ve Batılı bir eğitim aldığı için Türk insanı ile sonradan tanışabildiğini söyler. Bu önemli bir noktadır. Kendi habitusunun farkına varırken aynı zamanda farklı habitusları hesaba katmayı da öğrenir. Popüler kültürü iç karartıcı ya da göklere çıkarıcı mistik bir havayla değil (Swartz, 2018, s. 237) gerçekçi biçimde yansıtmaya böyle yönelir. Bu farkındalık hem Akad hem Türk sineması için önemli bir eşğin geçilmesi anlamına gelir.

Karadoğan'a göre (2018), Türk sinemasında yerlilik ve Batıcılık arasında o dönemde başlayan ve uzun yıllar devam eden bir tartışma ve kutuplaşma vardır. Kendine özgü ve yerli olanı arama, sabit kalma ve var olanı koruma olarak algılanmıştır (s. 338). Halk sineması ve ulusal sinema kavramları da bu zaviyeden yorumlanır (s. 169). Oysaki ulusal sinema, kimlik vurgusu ve biçimsellik arayışları ekseninde aslında moderniteye bağlıdır. Akad bu ilişkinin farkına varır. Ulusal sinema arayışını bir üslup arayışı olarak görür. Bu çerçevede ulusal sinemayı Avrupa

sinemasındaki gelenekle bağlantılı olarak değerlendirdiğini “Bir Fransız, İngiliz, Alman sinemasının yarattığı kedine özgü anlatımı Türk sinemasında yaratmaya çalıştım” sözleriyle açıkça dile getirir (Kayalı, 2006, s. 143). Akad’ın ulusal sinema tartışmalarındaki tutumu 1960’ların ikinci yarısında ön plana çıkan Toplumsal Gerçekçi eğilimler karşısında da devam eder. Toplumsal Gerçekçi sinema ekolü içinde yer almayı tercih etmez (Daldal, 2005, s. 129). O dönemde, toplumsal gerçekçi filmler ile sanat filmleri iki ayrı kutba ait görülür (Karadoğan, 2018). Örneğin Refiğ, kişisel üslubu içeren sanat sinemasını gerçekçilikten uzak bulur. Modernist eğilim ile gerçekçilik arasındaki ilişkinin çözümlenmesi çoğu yönetmen için zaman almaktır (ss. 149-150). Fakat Akad, sinemanın biçimden ayrılamayacağını Kanun Nâmına filminde keşfetmiş, böylelikle modernist bir estetik bağlama eklenmiştir. Kitabında bu konuyla ilgili Konfüçyus’a hak verdiğini yazar: İçerik ve biçime eşit düzeyde önem verilmesi seçkinliğin bir koşuludur (2004, s. 437). Daldal (2005, s. 129), 1960-66 yılları arasında toplumsal gerçekçi filmler yapan yönetmenlerin ilerleyen yıllarda bu başarılarını yakalayamadıklarını dile getirir. Oysa Akad, kendi sinemasını yapma yolundaki tutarlılığını, bazı ödünler verse de sürdürmüş ve bu yıllardan sonra da kalıcı izler bırakacak filmlere imza atmıştır. Kalıcılık, sanat filmlerinin niteliğidir. Kayalı (2020, s. 678), bu bağlamda yapımından kırk yıl sonra çok farklı perspektiflerde ele alınabilen ve tartışmalar açan Vesikalı Yarım filmini örnek olarak gösterir. Akad eserlerinin bu niteliğinin farkındadır. Bazı filmlerinin erken filmler olduğunu söylemesi bu iddiayı kanıtlar niteliktedir.

Akad’a göre, “Sinema ... diğer sanatlarla aynı çizgide olması gerekirken asıl amacından ve yapısal niteliğinden saptırılarak bir gösteri olarak kullanılmıştır. ... Böyle oluşu da sinemanın yapısal niteliğine tam bir ihanettir” (Akad, 1975 akt. Onaran, 2001, s. 224). Akad, bu cümlesiyle sinemayı bir sanat olarak gördüğünü açıkça ortaya koyar. Bu yaklaşım onun habitusuyla Yeşilçam arasındaki çatışmayı da anlaşılır kılar. Ticari kaygılarla hareket eden popüler filmler halkın beğenisine göre düzenlenir. Bourdieu’ye göre, halk sınıfı maddi zorluklar içinde ve kültürel sermayeden yoksundur. Bu nedenle onların habitusu hâkim kültürün tahakkümü altındadır (Swartz, 2018, s. 237). Beğenileri de bu bağlamda şekillenir. Temsille doğrudan itaatkâr bir ilişki kuran seyircinin beğenisi zorunluluk beğenisidir (Bourdieu, 2015, s. 72). Bu beğeni, stilize değildir; entelektüel bir yaklaşım gerektirmez; soyut düşünmeye doğru açılmaz (Swartz, 2018, s.233). Akad ise Yeşilçam’a soyut düşünceyi ve stilizasyonu getirir. Akad’ın bu çatışmayı yönetme biçimi Avrupa sinema geleneğinden beslenir. Bunun kanıtlarından birinin Akad’ın (2004) yazdığı anı kitabı olduğu söylenebilir. Bu kitap, onun özgün bir sinema yapma mücadelesini anlatır. Bu yönüyle Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga’nın sinema manifestolarıyla ilişkilendirilebilir.

## Sonuç

Bu çalışmada, Türk sinemasının öncü figürü Lütfi Akad’ın auteur kimliğini kültürel yatınlıkları bağlamında inceledik. Daha önce yapılmış çalışmalardan farklı olarak Yeşilçamlı bir auteur olarak Akad’ın kendine özgü koşullarını değerlendirebileceğimiz bir yöntem çerçevesi çizdik. Auteur eleştirisi ve Bour-

dieu'nün kültürel sermaye ve habitus kavramlarından yararlanarak çizilen bu çerçeve, yönetmenin kişiliğine odaklanırken kökensele, sosyal ve kültürel bağlamını da analiz etmemize imkân verdi.

Akad'ın sinematografisini, anlatısal özelliklerini ve Yeşilçam'daki film pratiğini inceleyen çalışmalar, Akad'ın teknik ve estetik tercihlerinin Avrupa sinema geleneği çerçevesinde değerlendirilebileceğini ortaya koyar. Buna göre Yeni Gerçekçilik akımıyla kurulabilecek benzerlikler şöyle sıralanabilir: Dış mekanın ve diyalogların gerçekçi kullanımı, kameranın tanıklık eden niteliği, genel ve orta ölçek plan tercihi, sade kompozisyonlar yaratılması, ölü zamanlara yer verilmesi, konuya uygun gerçekçi oyuncu yönetimi ve oyuncu seçimi, mizansenin ön plana çıkması, toplumsal bağlamın hikayenin ayrılmaz bir parçası olarak var olması, çözüm önerileri yerine sorunların ortaya konması, durağan kamera ve geniş alan derinliği kullanımı, yalın kurgulama ve açık sonlara yer verilmesi. Akad'ın Yeni Dalga akımıyla ilişkisi ise üç düzeyde kurulabilir: Yeşilçam'daki alışılmış tür filmi kalıplarının bozulması, yıldız oyunculara beklentilerin dışında roller verilmesi ve filmler arasında zihinsel bağlar kurulması. Bunlarla birlikte Akad sineması Antonioni ve Visconti sinemasıyla da benzerlikler taşır. Sıralanan özellikler, gerçeklik arayışı ekseninde eleştirel, kalıcı, dönüştürücü ve evrensel olmayı hedefleyen Avrupa sanat sineması paradigmasıyla uyumludur. Fakat bu teknik ve estetik tercihleri içeren ve Akad'ı Avrupa sinema geleneğine bağlayan asıl unsur onun auteur kimliğidir.

Akad, Auteur sineması geleneğindeki gibi filmi yönetmene ait kılar, sınırlı koşullara rağmen biçim üzerine düşünür, özgün ve tutarlı bir üslup geliştirmeye çabalar, sinemayı kendi gerçeklik arayışının bir parçası olarak görür, engelleri yaratıcı çözümlerle aşmaya çalışır. Modern bir sanatçı olarak tükenmez bir merakla sürekli denemeler ve keşifler yapar. Burada söz konusu olan Akad'ın modern ethosuyla kurulabilecek varoluşsal ilişkidir. Bu ilişki Akad'ın yetiştiği sosyal ve kültürel çevrenin onun auteur kimliği üzerindeki olası etkileri ortaya koyulduğunda görünür olur. Ülkenin Batı'ya açılan penceresi olarak tanımlanan ve modernleşme sürecinde önemli bir role sahip olan Galatasaray Lisesinde aldığı modern eğitim ile Akad, Avrupa geleneği ve zihniyet dünyası ile yakınlaşır; entelektüel birikimini bu yönde artırır. Okulda öğrendiği yabancı dil önemli bir sermaye olur. Sinema, tiyatro, resim ve edebiyat bilgisini Fransızca kitaplara başvurarak edinir. Akad, eğitim aldığı dönemde İstanbul'un ve Türkiye'nin kültür mekânı haline gelen Galatasaray Lisesinde, devre arkadaşlıkları ile besleyici bir sosyal yaşam kurar. Buradaki sosyal ve kültürel faaliyetler, bilinç düzeyinde olduğu kadar bilinçdışı olarak da Akad'ın sanata yönelik tutum ve davranışını şekillendirir. Sanatsal biçime yönelik ilgisi, Akad'ın sinemayı bir sanat olarak algılamasına ve modernist bir estetik bağlama eklenmesine neden olur.

Kültürel yatkınlıkları, Akad'ın Yeşilçam'da ustasız yol alabilmesinin de en önemli sebeplerinden biridir. Yeşilçam'a soyut düşünceyi ve stilizasyonu getiren Akad, zaman zaman Batılı eğitimin onu kendi kültüründen uzak tuttuğunu dile getirirse de insan hikayelerini özgün ve eleştirel bir şekilde anlatmasını sağlayan

onun modern oluş biçimidir. Akad'ın oluşunun bir parçası olan entelektüel habitusu, onun auteur kimliğini şekillendirir ve diğer yönetmenlerden ayrılmasında etkili olur. Filmlerini üretirken kararlarına yön verdiğini söylediği sanatçı sevgisi, edindiği kültürel sermaye ile şekillenen habitusundan ayrı düşünülemez.

Akad'ın sinema arayışı bir biçim arayışıdır. Bourdieu'nün ortaya koyduğu gibi kültürel sermaye ile bağlantılı olan bu arayış sanatçıyı ön plana çıkarır. Akad, popüler türlere kendi yorumunu katabilir hem ulusal sinema tartışmalarında hem toplumsal gerçekçilik bahsinde biçim ve içerik uyumunu ön plana koyan özgün bir üslup yaratabilir. Biçim ve içerik uyumunun seçkin bir arayış olduğunu bilen Akad, kendi habitusunun farkındadır. Bu farkındalık başka habitusları hesaba katmasına da imkân verir. Bazı filmlerinin toplum için erken filmler olduğunu dile getirmesi bu farkındalığa işaret eden örneklerden biridir. Ticari kaygıların ön planda tutulduğu bir sektör içinde film üretse bile kişisel üslubunu ortaya koyabilecek filmler üretmeyi başarması da bu bağlamda değerlendirilebilir.

Akad, sansür nedeniyle senaryoları engellendiğinde engelleri aşabilecek yöntemler bulmak için çalışır. Aldığı eğitim ve yetiştiği ortam, edindiği yetkinliği kullanma biçimini de belirlemiştir. Fransız sinemacılar gibi devlet desteğiyle ya da tamamen bağımsız koşullar altında film yapma imkânı bulamasa da egemen sinemanın biçimine, piyasa kurallarına ve politik ortamın taleplerine karşı kendi sinema arayışını sürdürmek için çabalar. Bu arayış ve mücadele ruhunun Avrupa sinema geleneğinden beslendiğini söylemek mümkündür. Bu çerçevede, Akad'ın sinema hayatını anlatan "Işıklı Karanlık Arasında" adlı kitabı, Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımlarının sinema manifestolarıyla ilişkilendirilebilir.

Bu çalışmada, Akad'ın Avrupa sinema geleneği ve zihniyet dünyası ile olan ilişkisinin belirli yatkinlikler oluşturduğu, bunların onu modern sinemaya yaklaştırdığı ve auteur kimliğini şekillendirdiği ortaya kondu. Bu yönüyle -farklı bir izlek seçilse de- daha önce yapılan çalışmalarda olduğu gibi Akad'ın kendine özgü direnişiyle Türk sinemasına önemli bir eşik atlattığı tezi desteklendi. Gelinek nokta- da Avrupa zihniyeti ve Avrupa sinemasının diğer sinemalar üzerindeki etkilerinin eleştirel bağlamda da ele alınabileceği hatırlanmalıdır. Türk sinemasının Batı ka- nonuyla ilişkisinin eleştirel bir bakış açısıyla tartışılmasının Türkiye'deki sinema çalışmaları açısından önemli olduğunun altı çizilmelidir. Böyle bir çalışmada Bour- dieu'nün kültürel sermaye kavramı da genişletilerek yeni bağlamlara taşınabilir.

Bu makale intihal tespit yazılımlarıyla taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

#### **Etik Kurul Onay Bilgisi**

Etik kurul iznine gerek yoktur.

#### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı**

Araştırma tek bir yazar tarafından yürütülmüştür.

### **Destek ve Teşekkür Beyanı**

Çalışma herhangi bir destek almamıştır. Teşekkür edilecek bir kurum veya kişi bulunmamaktadır.

### **Çıkar Çatışması Beyanı**

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

### **Kaynakça**

- Abisel, N., Arslan U.T., Behçetoğulları,P., Karadoğan,A., Öztürk, S.R. & Ulusay N., (2018). Çok tuhaf çok tanıdık Vesikalı Yarım üzerine (3. baskı). İstanbul: Metis.
- Akad, L. Ö. (2004). Işıkla karanlık arasında. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Akad, L.Ö. (1952). Kanun Namına [Film].
- Akad, L.Ö. (1955). Beyaz Mendil [Film].
- Akad, L.Ö. (1957). Ak Altın [Film].
- Akad, L.Ö. (1959). Yalnızlar Rıhtımı [Film].
- Akad, L.Ö. (1959). Üç Tekerlekli Bisiklet [Film].
- Akad, L.Ö. (1967). Hudutların Kanunu [Film].
- Akad, L.Ö. (1967). Kızılırmak Karakoyun [Film].
- Akad, L.Ö. (1972). Yaralı Kurt [Film].
- Akad, L.Ö. (1972). Irmak [Film].
- Akad, L.Ö. (1973). Gelin [Film].
- Akad, L.Ö. (1973). Düşün [Film].
- Akad, L.Ö. (1974). Diyet [Film].
- Arslan, U. T. (2010). Mazi kabrinin hortlakları, Türklük melankoli ve sinema. İstanbul: Metis.
- Algan, N. (2005). Türkiye'nin görsel belleğinde bir öncü ve bir usta: Lütfi Akad. A. Kanbur (Ed.), Sadeliğin derinliğinde bir usta: Lütfi Akad içinde (ss. 23-52). Ankara: Dost.
- Ateş, M. (2020). Sinemada göç bağlamında sınıf, kimlik ve mekân: Ömer Lütfi Akad ve 'göç üçlemesi'. Medeniyet ve Toplum Dergisi (METDER), 4 (2), 128-141. <http://dx.doi.org/10.51117/metder.2020.2>
- Austruc, A. (2010). Yeni avangardın doğuşu: Kamera kalem (çev. Nagihan Özer). A. Karadoğan (Ed.), Sanat Sineması Üzerine (ss. 21-26) Ankara: Deki.
- Aydın, M. (2010). "Kayıp zamanın izinde" Ahmet Hamdi Tanpınar. Ankara: Doğu Batı.

- Aytekin, P.E. (2015). Köy gerçekliği bağlamında Türk sinemasında edebiyat etkisi: Lütü Ömer Akad sineması, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, Sayı: 41, Güz, 313-328.
- Barthes, R. (2022). La Bruyère: Mitten edebiyata. Jean de la Bruyère. Karakterler yahut çağın töreleri (çev. Bediha Kösemihal) (ss. 391-407). İstanbul: Telemak.
- Bazin, A. (1985). On the politique des auteurs. Hillier, J. Cahier du Cinéma (ss. 248-259). Cambridge: Harvard University.
- Bergfelder, T. (2005). Avrupa sinemasını yeniden düşünmek: Avrupa sinema tarihi yazımı için kavram ve örnekler, Toplumbilim, Sayı 18, 191-199.
- Bordwell, D. (2010a). Film pratiğinin kipi olarak sanat sineması (çev. Yeşim Özben). A. Karadoğan (Ed.), Sanat Sineması Üzerine içinde (ss. 71-82). Ankara: Deki.
- Bordwell, D. (2010b). Sanat sineması Anlatımı (çev. Emrah Suat Onat). A. Karadoğan (Ed.), Sanat Sineması Üzerine içinde (ss. 125-177). Ankara: Deki.
- Bostan, M. (2021). Yeşilçam'da bir "romancı" yönetmen: Lütü Akad. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 19 (37), 147-164.
- Bourdieu, P. (2015). Ayrım, Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi (çev. Derya Fırat Şannan, Ayşe Günce Berkkurt). Ankara: Heretik.
- Bourdieu, P. ve Passeron, J.C. (2020). Varisler öğrenciler ve kültür (4. basım). (çev. Levent Ünsaldı, Aslı Sümer). Ankara: Heretik.
- Bozdoğan, S. (2020). Modernizm ve ulusun inşası (çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis.
- Buscombe, E. (1973). Ideas of authorship, Screen, 14 (3), 75–85. <https://doi.org/10.1093/screen/14.3.75>
- Çeğin, G. ve Göker, E. (2015). Araştırmısından 50 yıl, kitabından 35 yıl sonra Ayrım. Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi içinde (çev. Derya Fırat Şannan, Ayşe Günce Berkkurt) (ss. 9-21). Ankara: Heretik.
- Dadak, Z. (2005). Bir Redd-i Miras: Yaralı Kurt. Ayla Kanbur (Ed.), Sadeliğin derinliğinde bir usta: Lütü Akad içinde (ss. 81-93). Ankara: Dost.
- Daldal, A. (2005). 1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik. İstanbul: Homer.
- Dellaloğlu, B. (2013). Modernleşmenin zihniyet dünyası, Bir Tanpınar fetişizmi. (4 baskı). Ankara: Kadim.
- Dilek, A. B. (2023). Kızılırmak Karakoyun filmi anlatı ve kahramanın yolculuğu bağlamında biçimbilimsel olarak yeniden okumak, Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi, 16 (41), 141-158 <https://doi.org/10.12981/mahder.1201978>
- Engin, V. (2016). 1868'ten 1923'e Mekteb-i Sultânî. İstanbul: Yeditepe.
- Engin, V. (2021). Galatasaray Lisesi, Atatürk Ansiklopedisi içinde. Erişim tarihi: 5

- Eylül 2023, <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/galatasaray-lisesi/?pdf=3655>
- Esen, Ş.K. (2002). Türk sinemasının kilometre taşları. İstanbul: Naos.
- Esen, Ş. K. (2005) Akad'ı okumak. Ayla Kanbur (Ed.), Sadeliğin derinliğinde bir usta: Lütfi Akad içinde (ss. 74-80). Ankara: Dost.
- Esen, Ş.K (2016). Türk sinemasının kilometre taşları (3. baskı). İstanbul: Agora.
- Fazlıoğlu, F. N. (2019). Lütfi Ö. Akad'ın göç üçlemesi: Yaklaşan erkeklik krizi ve kadınların yükselişi. TRTAkademi, 4 (7), Sayı 07, 42-60.
- Fikret, T. (2006). Haluk'un defteri (çev. Abdullah Uçman). İstanbul: Çağrı.
- Gerstner, D. A. (2003). The practices of authorship. D.A. Gerstner & J. Staiger (Ed.), Authorship and film (ss. 3-25). New York: Routledge.
- Gerstner, J. & Staiger, J. (2003). Authorship and film. New York: Routledge.
- Green, J.R. (2000). Straight lick: The cinema of Oscar Micheaux. Bloomington: Indiana University Press.
- Güçhan, G. (1992). Toplumsal değişme ve Türk sineması. Ankara: İmge.
- Güney, Y. (1970). Umut [Film].
- Kayalı, K. (2006). Yönetmenler çerçevesinde Türk Sineması. Ankara: Deniz.
- Kayalı, K. (2018). Gelenekselliğin ve farklılaşmanın iç içe geçmesiyle şekillenen Türk sineması geçmişten kopmadan yenileşiyor. TRTAkademi. 3 (5), 436-443.
- Kayalı, K. (2020). Dönemini sallayan yönetmenler ve filmleri geçip giderken neden hâlâ Metin Erksan ve Lütfi Akad sineması konuşuluyor? Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 18 (36), 671-682.
- Kael, P. (2010). Çemberler ve kareler. A. Karadoğan (ed.), Sanat sineması üzerine içinde (ss.47-70). Ankara: Deki.
- Karadoğan, A. (ed.). (2010). Sanat sineması üzerine. Ankara: Deki.
- Karadoğan, A. (2018), Modernist Estetik, Türkiye'de Sanat sineması tarihine giriş (1896-2000). Ankara: Deki.
- Kanbur, A. (2005). Geçmişten günümüze, günümüzden geçmişe sinemamızda bir portre: Lütfi Akad. A. Kanbur (ed.), Sadeliğin derinliğinde bir usta: Lütfi Akad içinde (ss. 8-22). Ankara: Dost.
- Kanbur, A. (Ed.). (2005). Sadeliğin derinliğinde bir usta: Lütfi Akad. Ankara: Dost.
- Kirel, S. & Yetimoğlu, A.B. (2022). Lütfi Ömer Akad sinemasında anlam yaratımında sinematografik tercihlerin Diyet filmi üzerinden tartışılması. Selçuk İletişim Dergisi, 15(2): 637-671, doi: 10.18094/ JOSC. 975491
- La Bruyère, J. (2022). Karakterler yahut çağın töreleri (çev. Bediha Kösemihal). İstanbul: Telemak.



- Lewis, Bernard (1993). Modern Türkiyenin Doğuşu (çev. Metin Kıratlı). (5. baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Neale, S. (2010), Kurum olarak sanat sineması (çev. Özgür Yaren). A. Karadoğan (ed.), Sanat sineması üzerine içinde (ss. 83-112). Ankara: Deki.
- Onaran, A.Ş. (2001). Lütfi Ömer Akad'ın sineması. Ankara: Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı Yayını.
- Onaran, A.Ş. (2013). Lütfi Ö. Akad. (2. baskı). İstanbul: Agora.
- Özön, N. (2010). Türk sineması tarihi 1896-1960. (3. baskı). İstanbul: Doruk.
- Öztürk, R. (2005) Akad'ın etkileri ve öğrettikleri. A. Kanbur (Ed.), Sadeliğin derinliğinde bir usta içinde (ss. 53-73). Ankara: Dost.
- Saint-Michel Lisesi (t.y.). Jean-Baptiste De La Salle. Erişim tarihi: 3 Eylül 2023, <https://sm.k12.tr/jean-baptiste-de-la-salle-2/>
- Sarris, A. (2010). Auteur kuramı üzerine notlar (çev. Barış Kılıçbay). A. Karadoğan (ed.), Sanat sineması üzerine içinde (ss. 41-46). Ankara: Deki.
- Serter, S. (2009). Lütfi Ömer Akad ve Yalnızlar Rıhtımı (1959): Biçemsel Bir Analiz. Selçuk İletişim Dergisi, 5 (4), (136-147).
- Staiger, J. (2003). Authorship approaches. J. Grestner ve J. Staiger (Ed.), Authorship and film (ss. 27-57). New York: Routledge.
- Swartz, D. (2018). Kültür ve iktidar, Pierre Bourdieu'nün sosyolojisi (çev. Elçin Gen). (4. baskı). İstanbul: İletişim.
- Şasa, A. (1993). Yeşilçam Günlüğü. İstanbul: Dergâh.
- Truffaut, F. (2010). Fransız sinemasında belirgin bir eğilim (çev. Rana İğneci Süzen). A. Karadoğan (Ed.), Sanat sineması üzerine içinde (ss. 27-40). Ankara: Deki.
- Uslu, S. S. (2018). 1916-56 yılları arasında İstanbul'un gözde kültür mekânı: Galatasaray Lisesi. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 7 (3), 1759-1778.
- Wollen, P. (2010). Godard ve karşı sinema: Doğu rüzgârı (çev. Ertan Yılmaz). A. Karadoğan (Ed.), Sanat sineması üzerine (ss. 113-124). Ankara: Deki.
- Yıldırım, T. (2016). Türk sinemasının estetik tarihi, Standart türlere giriş 1948-1959. İstanbul: Es.