

Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek

KURTULUŞ KAYALI

tezkire



tezkire

tezkire

Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek
Kurtuluş Kayalı

© tezkire, 2014

Bu kitabın Türkçe yayın hakları, tezkire'ye aittir. Yayıncının özel izni olmadan alıntı yapılamaz ve çoğaltılamaz.

Sinema Kitaplığı - 1
Sertifika No: 12395
ISBN: 978-605-84824-3-2
1. Baskı: Kasım 2014

Yayın Yönetmeni: Mustafa Karagüllüoğlu
Editör: Öner Buçukcu
Kapak Tasarım: Yunus Karaaslan
İç Tasarım: Adem Şenel

Baskı: Şenyıldız Yay. Matbaacılık Ltd.Şti.
Gümüşsuyu Cad. Işık Sanayi Sitesi C Blok No: 102
Topkapı / İstanbul (Sertifika No: 11964)

tezkire yayıncılık
Alemdar Mah. Çatalçeşme Sok. No: 52/1
Cağaloğlu-Fatih/İstanbul
Tel: 0 212 528 47 53 Faks: 0212 512 33 78
www.tezkireyayincilik.com
bilgi@tezkireyayincilik.com



METİN ERKSAN SİNEMASINI OKUMAYI DENEMEK

KURTULUŞ KAYALI

tezkire

Kurtuluş Kayalı 1 Mart 1949 tarihinde Kırşehir'de doğdu. Nevşehir'in Nar kasabasındaki Nar İlkokulu'nu 1960 yılında bitirdi. Talas Amerikan Ortaokulu'ndan sonra girdiği Tarsus Amerikan Lisesi'nden 1967-68 ders yılı sonunda mezun oldu. 1972 yılında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Uluslararası İlişkiler Bölümü'nden lisans derecesini aldı. 1972 yılında siyaset bilim alanında başladığı doktora çalışmasını 14 Haziran 1978 tarihinde Cumhuriyet Döneminde Ordu-Siyaset İlişkileri başlıklı tezinin savunulmasıyla bitirdi. 31 Mart 1978 tarihinde halen çalışmakta olduğu Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih –Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Anabilim Dalı'nda asistan olarak göreve başladı. 1982 Mart'ında aynı anabilim dalına yardımcı doçent olarak atandı. 19 Ekim 1989 tarihinde de siyasal teoriler alanında doçent unvanını aldı. 10 Nisan 2001 tarihinde de Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Anabilim Dalı'nda profesörlük kadrosuna atandı. Türk düşünce tarihi, Cumhuriyet dönemi Türk kültürü ve Türk sineması üzerinde odaklaşan çalışmalar yürütmektedir.

İçindekiler

Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek
Metninin İkinci Baskısına Önsöz 1
Önsöz 5
Takdim 9

Neden Metin Erksan Kitabı Yok? 13
Türk Sinemasının Tek Auteur'ü 21
Bir Yazı Hakkında Kesik Kesik Mütalaalar 27
A) Asıl Sancı Başka Yerde 27
B) Tüccar Müflis Olunca Eski Defterleri Karıştırırmış 30
Yönetmenlerin Tarihçi ve Sosyolog Kimliği 45
Metin Erksan'ın Muhayyel Bir Konuşması 55
Metin Erksan Ödül Aldı mı? 63
Metin Erksan'ın Toplumla ilişkisi 67
Sinema üzerine Düşünmek Serüveni 77
Ulusaldan Evrensele 87
Susuz Yaz'ın Çabuklaştırdığı Süreç 95
Yadırganan Bireysel Ses Klasik Olurken:
Metin Erksan Sineması 105
Bu Toplumda Anlaşılmayan Bir
Metin Erksan Rüzgârı Esti 113
Metin Erksan'ı Unutmak İhanettir 121

Dizin 127

Filmleriyle, yazdıklarıyla ama daha önemlisi
bunlara henüz yansımamış düşünceleriyle ufkumu
açan büyük kültür adamı Metin Erksan'a



Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek Metninin İkinci Baskısına Önsöz

Bu metin 2004 yılının ortalarında tasarlanmış bir çalışmanın akamete uğraması üzerine ortaya çıktı. Gezici Festival her yıl gerçekleştirdiğine benzer bir biçimde çok yazarlı bir kitap tasarladı. Herhalde diğer yıllarda olduğu gibi kitap için Metin Erksan'la da konuşuldu. Daha önceki dönemde de başka sinemacılarla konuşulmuştu. Metin Erksan çok yazarlı bir kitaba sıcak bakmadı ve fakat isterlerse kendilerinin bu tarz bir kitap yapabileceklerini söyledi. Bu tepkisinde biraz da kendisine yönelik genel yaklaşımın etkisi vardı. Metin Erksan belki de en az film çekmiş sinema yönetmeni. Bir de neredeyse ulusal sinema tartışmalarının başladığı dönemden itibaren Türkiye'nin kültürel iktidarı tarafından kendisi üzerine ambargo konmuş bir sinema yönetmeni. 1960'lı yılların ortalarından itibaren 1990'lı yıllara kadar hakkında neredeyse hiç olumlu metin yazılmamış bir sinema yönetmeni. 1990'lı yılların ortasından itibaren de genellikle mesafeli durulmuş bir entelektüel. O dönemden sonra da Yılmaz Güney'in önceden kazandığı dokunulmazlık sürerken Lütfi Akad'ın filmleri de dokunulmazlık kazandı. Metin Erksan genellikle Türkiye'deki kültürel ve siyasal iktidar odaklarıyla eşit koşullarda

konuştuğu, onlara eleştirel baktığı için tepki çekiyordu. Kendisi hakkında söylenenlere yönelik tepkileri vardı. Bu durum da ona olumsuz yaklaşılmasının nedeniydi. Bu anlamda Türk sinema yazınında sesi belirgin bir biçimde boğulmuş bir entelektüeldi.

Nitekim 1977'den sonra film çekmediği için de yapılagelen sinemanın peşinden sürüklenen Türk sinema yazınında kendisinden pek bahsedilmemişti. Üç kitabı dışında da, - ki bu kitaplar da değişik konular üzerinde odaklaşmış olup sadece biri sinema ile dolaylı olarak ilgilidir- dizilmiş olmasına karşın önemli metinleri yayınlanmamış, kitap biçimine dönüşmemiştir. Dolayısıyla da sesi pek bilinen, pek duyulan, pek anlaşılan bir insan, bir yazar, bir sinemacı, bir entelektüel değildir. Sinema üzerine yazdıkları da bütünlüklü olarak bilinen bir yönetmen değildir. Hakkında yazılanlara bakıldığında sesinin zaman zaman bilerek, zaman zaman bilmeden değiştirilmiş, dönüştürülmüş olduğu rahatlıkla anlaşılabilir.

Bu nedenle kendisi hakkında yazılacak metnin benim tarafımdan kaleme alınmasını istedi. Bu çalışma onun isteği ve üzerinde çalıştığım bir mesele olması nedeniyle birkaç ay içinde kaleme alındı. Festival yöneticilerinin üzerinde oynamaması için de, daha doğrusu hep aşina olduğumuz editoryal faaliyet görüntüsü altında düşünsel müdahale olmaması endişesiyle neredeyse son dakikada teslim edildi. Kitabın önemli kısımları da kitaptan önce, birkaç ay önce *Kılavuz* dergisinde yayımlandı. Ve başına kitabın nasıl okunacağına dair bir not, bir giriş yazılmaması endişesiyle metne benim kalemimden çıkan hem bir önsöz, hem de bir takdim yazıldı.

Kitap üzerine konu hakkında kesinlikle cahil Türk sinema eleştirisinin birisi yaşlı, ikisi genç üç değnekçisi tarafından eleştirel metinler yazıldı. Bu veresiye laflar üzerine haliyle düşünce belirtmek gereği duyulmadı. İki genç değnekçi bir

noktaya takılıp kaldılar. Kitapta hem Metin Erksan'ı tanımadan onun sineması anlaşılamaz yazılıyor dendiğine hem de neden Metin Erksan kitabı yazılmadı eleştirisi yapıldığına takıldılar. Böylelikle kitabın çelişkisiyle matrak geçtiklerini zannettiler. Metnin Metin Erksan'ı tanıyanlara bir çağrı olduğunun farkında olmadıkları gibi telaffuz edilen düşüncenin Metin Erksan'a dair yorumların neden teklediğini anlatmak istediğini kavrayamadılar. Böylesi bir zorluğun aşılmasının şartlarının yaratılması gerek. Ondan öte oraya buraya mekanik, kes yapıştır mantığıyla oyuncular üzerine dahi sipariş kitaplar yapan – özellikle yazan demiyorum - bir eleştirmen gene aynı şekilde oturup yazamamasının gerekçesini yazıyor sanki:

> Bu durum, onun sinemasının kodlarının çözülememesinin getirdiği zorluktan değil de, daha çok nesnellik ölçütünün dışlanarak, farklı yaklaşımların yeğlenmesinden kaynaklanıyor. Erksan'ın yaşarken, bu tür ciddi çalışmalara olanak tanımaması da, bu tür çalışmaların yapılmasını büyük ölçüde engellemiş oluyor.''[1]

Yazar, Metin Erksan ve sineması hakkında ölçüsüz ölçüde eleştirel metin yazıldığını bile isteye atlıyor. Yaygın olarak nedense yalnız ve sadece Metin Erksan üzerine metinlere bakılırken nesnellik akla geliyor.

Kitap Metin Erksan üzerine yazmak meselesini deşebilir, farklı yazıların yazılmasının önünü açma işlevini taşıyabilir mi? Umarım taşır. Ama bu noktada umutvar olmanın şartları yok gibi görünüyor. Çünkü eskisinden farklı olarak modernistlerin Metin Erksan'a sağır olmalarına benzer biçimde İslamcı muhafazakarlar da Metin Erksan'a karşı sağırlaştı. Hatta onların eleştirisi daha keskinleşti bile denebilir.

1 Burçak Evren ''Öfke Tutku ve Şiddetin Yönetmeni",:Metin Erksan", Vadullah Taş, **Metin Erksan Efsanesi**, Beşiktaş Belediyesi Yay., 2014, s.194.

Bu kitabın belki de kaderi bu. Tasarlanmasıyla yayınlanması arasındaki mesafenin oldukça kısa olması.

Kitaba bir tek Metin Erksan'ın cenaze töreninde yaptığım konuşmayı ekliyorum. Metnin başlığını Star gazetesi editörü bana sormadan değiştirmiş olsa da mevcut başlık metne daha çok yakışıyor.

Yayınlanmasına vesile olan arkadaşım, meslektaşım Öner Buçukcu'ya teşekkür ediyorum.

Tabii ki Metin Erksan ve sineması hakkında düşünme ve yazma eylemi burada sona ermiyor. Çünkü Metin Erksan'ın entelektüel metinleri ve filmleri Can Dündar'ın "Aynalar" belgeselindeki gibi kendi ürünlerinden diyaloglar alınarak anlaşılabilecek gibi değil.

Metin Erksan'ın durumunu en güzel Sabri Esat Siyavuşgil'in bir mısrası yansıtıyor: "Eğilmezsem sesimi duymuyor bu adamlar..." (**Odalar ve Sofalar)**

20.09.2014



Önsöz

Metin Erksan hakkında yazanlar Metin Erksan'ı birey olarak önemsemeyip sinemasını genelde Türk sinemasının anlatımı içinde makul bir yere yerleştiriyorlar. Sinema dışında yazdığı tek satıra da itibar etmiyorlar. Bir gün son yazdığı metinlere örtük gönderme yaparak sorduğum bir meseleyle bağlantılı bir soruyla karşılaşıp karşılaşmadığını merak ettiğimde milletin incelikli sorunlara vâkıf olmadığını söylemişti. Aslında Metin Erksan hakkında yazmanın elifbası öncelikle onun hakkındaki ön kabullerden dimağı bütünüyle temizlemektir. Ancak bundan sonra birey olarak Metin Erksan'ı ve sinemasını anlamak mümkün olabilir. Bir kültür adamının girift düşünce dünyasını yakalamak kolayına mümkün değil. İnsanın kültürü kifayet etmez. Metin Erksan'ı anlamak için Türk sinema yazarlarının kültürü ise mümkünü yok, yetmez. Sınırlılıkların biri bu.

Herhangi bir kültür adamını kişisel olarak tanımadan hakkında metin yazmak mümkün. Ancak Metin Erksan'ı kişisel olarak tanımadan onu anlamak olacak şey değil. Tanıyınca da olağanüstü dikkatli ve titiz bir kültür adamı hakkında yazmak daha da zorlaşıyor. On yıl önce yakın bir zamanda çıkacağını yazdığım Metin Erksan ve Sineması başlıklı kitabın

yayımlanmaması sadece benim tembelliğimden kaynaklanmıyor. Metin Erksan benim yazdığım bir kitabı nasıl olsa ölçüyü de kaçırarak olağanüstü önemli bir kitap olarak niteler. Ancak gerçek düşüncesini telaffuz etmez. Bunun birçok örneği var. Metin Erksan'ı on beş yıla yakın bir zamandır tanıyorum. Onun üzerine yazılabilecek metnin ne kadar sorunlu olduğunu biliyorum. Metin Erksan hakkında uzun yıllar sonra yayımlayacağım bir kitap daha var. Bu metin Metin Erksan'ı birey olarak, entelektüel olarak daha iyi tanımanın yolunu açabilir. Hele Metin Erksan'ı, kültürü sadece sinemayla sınırlı bir kişi hiç anlayamaz. Dolayısıyla Metin Erksan'la ilgili her cümleye kuşkuyla yaklaşmak gerekiyor. Bu nedenle de Metin Erksan hakkında başka dünyaların adamlarının yazması lazım. Bunun önünün açılması mümkün. Belki yıllar, on yıllar sonra bir kişi şöyle kronolojik bir şekilde Metin Erksan'ın filmlerini seyretse ya da/ve de gene kronolojik bir şekilde sinema dışında yazdıklarını okusa şimdiye kadar yazılanların âlâsını yazar, yazabilir. Önyargılardan dimağın tecrit edilmesi gerekir derken biraz da bunu söylemek istiyorum.

Bir de tabii bu kitabı ben yazıyorum. Benim yazdıklarımı yerli yerine oturtmak için önceden yazdıklarımın da bilinmesi gerekiyor. Tabii sorun biraz da meramımı anlatamamamla ilgili. On sene önce yayımlanan *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması* ve altı yıl önce yayımlanan *Sinema Bir Kültürdür* kitaplarımın içeriklerinin bilinmesi gerekiyor. Tabii bu kitabın yayımlanmasından bir süre sonra yayımlanacak ve Metin Erksan'ın sinemasını hecelemeyi aşacak kitabımın da. Bir de beş ayrı kitap olarak tasarlanmış ve hepsinin yayımlanması zaman alacak sinema yazılarının biraz daha pragmatik amaçla belki de iki kitap olarak planlanması söz konusu. Bu kitaplardan birinin ana çerçevesini de Kılavuz dergisinin Kasım 2003 tarihli sayısında yayımlanan yazım çiziyor. Yazının

başlığı: "İliklerimize İşlemiş, Ruhumuza Sinmiş Bir Sanat Pratiği: Türk Sineması". Yoksa onlar hiç bitmeyecek. Telaffuz ettiğim düşünceler doğal olarak burada ifade edilenlerle de bağlantılı. Ondan öte sinema alanı dışında yazılan kitaplarımda belirttiklerim de tam bu söylediklerimin orta yerine düşüyor. Bu son söylediğim hususu da üç-dört saat gördüğüm ve bana iletilen disketi çözemediğim için daha bütününe vâkıf olamadığım Sadık Battal'ın doktora tezi hazırlattı. Bu çalışma kesinlikle son yılların Türk sineması üzerine yapılmış en parlak doktora tezidir. Yazarının sözü olduğunu gösteren bir çalışmadır. Yayıncıların farkında olmaması ve fiyakalı bir yayınevinden yayımlanmaması tezin kıymetini azaltmaz ki.

Nitekim yazdıklarımın bütünüyle anlaşılmasını da umut etmiyorum. Zaten genel olarak sağırlar diyalogunu yaşamıyor muyuz? Alışılmış tekerlemeleri tekrarlamak da benim işim değil. Alışılmış tekerlemelerin ekran bir kesim, hem de büyük bir kesim için sinema kültürünün bütününü oluşturuyor.

Bu metni yayımlarken bir de teşekkür borcumu yerine getirmek istiyorum. Yazmaktan büyük keyif aldığım ve yazarı olmaktan onur duyduğum *Kılavuz* dergisinin genel yayın yönetmeni Eren Safi'ye teşekkür ediyorum. Artık kâfi demeden bu kitabın zaman içinde yazılmış bazı bölümlerini sabrını suistimal etmeme rağmen yayımlamak inceliğini gösterdiği için.

Ağustos 2004



Takdim

Metin Erksan üzerine yazmak zor. Çünkü entelektüel ve sanatçı olarak Metin Erksan'ın bağımsız bir konumu var. Türkiye'de entelektüel ve sanatçı olarak bağımsız olmak olağanüstü zor. Metin Erksan bu zoru belirgin olarak başarmış.

Önce entelektüel kimliğinin vurgusunu yapmak gerek. Entelektüel olmasa sanatçı, özel olarak da sinemacı olarak daha rahat etki altına girer. Nitekim bir dönemde sinemacı denince sadece Metin Erksan anlaşılmış. Bunda bir şekilde Nijat Özön'ün yazdıklarının etkisi olmuş. Bir de Gecelerin Ötesi, Yılanların Öcü gibi filmlerin. 1964 yılında Susuz Yaz'ın uluslararası başarısı. Üstüne üstlük 1965 genel seçimlerinde Türkiye İşçi Partisi listesinden İstanbul bağımsız milletvekili adayı. Kimsede bu tür bir yönelim yok. 1960lı yılların sonlarından itibaren bambaşka, eski eğiliminden tamamen farklı bir görünüm. Aslında Metin Erksan'ın iki dönemi de birbirini andırıyor. Farklılaşanlar başkaları. Başkalarının farklılaşması Metin Erksan'ın farklılaştığı şeklinde bir kanaate yol açıyor. 1962 yılında sadece Metin Erksan Yılanların Öcü'nü çekiyor. 1970'li yıllarda ise sanki herkes Yılanların Öcü'nü çekiyor.

Metin Erksan entelektüel olmasa ya da bireysel sesi olan sanatçı olmasa Türk sinemasına bütünüyle damgasını vuran

sanatçı olacaktı. Hep başka şeyleri denemese, burnunun dikine gitmese, şöyle belirgin bir şekilde oportünist olsa Türk sinemasında başka bir yönetmenin zuhuru de beklenmeyecekti. Belirgin bir uluslararası başarı, gelişkin bir kent filmi Gecelerin Ötesi, köye yönelimin vurucu bir unsuru olarak Yılanların Öcü ve her sene bir başkasının yeni baştan çekmeyi denediği Acı Hayat Türk sinemasının şahikasını tekrar tekrar harikalar yaratan bir yönetmen olarak gündemde tutacaktı. Ancak Metin Erksan, Türkiye'nin temel siyasal düşünce doğrultusuyla hiçbir zaman uyumlu olmayacaktı. En aykırı yönelimlere rahatlıkla yol açabilecek bir cüreti vardı.

Bu cüret kendine güveni beraberinde getiren bir husus. Türkiye'de özellikle sanat alanlarında gündelik siyasetin belirleyiciliğine karşı sürekli bir gerilim yaşandı. Bir örnek, Yılmaz Güney ve takipçileri arasında görülebilir. Yılmaz Güney'in rahatlığına karşın takipçileri ya da kendini öyle sananlar gerilimin en şiddetlisini yaşamışlardır. Bunlar her bir deneyimi ölesiye zor gerçekleştirmişler. Hemen hepsinin yaptıkları birbirinin tekrarı. Ve giderek Türkiye'de sinema tıkanıyor ve bitiyor. Türkiye'de sinemayı bitme noktasına bu tıkanma getirdi. Bir noktaya gelindi ki deniz bitti. Deniz bittikten sonra düşünülmeye başlandı. Acaba Türkiye'de sinema nasıl dirilir diye araştırılır soruşturulur oldu. Ancak nafile. Artık bu noktada ne Yılmaz Güney'in ne de takipçilerinin hükmü kalıyor. Hele takipçileri takipçilikten vazgeçip başka sulara yöneliyorlar. Ve ticari sinemayı keşfediyorlar.

Bugün başka sularda kulaç atanların ticari sinemayı keşfetmeleri fazla zaman almıyor. Alamaz da zaten. Dünün hareket saikiyle, bugünlerin hareket saikleri aynı, özdeş. Ancak bugün sanat sinemasını anlaman denemesi o kadar kolay değil. Gelinen nokta bambaşka bir yerde. Bunun önemi var. Herkesin aklına Türk sinemasının dağıtım ağının dışına çıkması

geliyor da, Sevmek Zamanı gibi hiçbir sinemada gösterilemeyen film gelmiyor. Sevmek Zamanı'nı ancak ve ancak özgüveni olağanüstü gelişkin bir yönetmen çekebilir. Sevmek Zamanı ayrı, apayrı bir olay. Özgüvenin öneminin bir yanı bu noktada.

Öbür yanı da etkiler çerçevesinde şekilleniyor. Özellikle 1960'lı yılların başlarından itibaren sinema yazan ve sinema yapan hemen herkesin metninin çerçevesi İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve de /ya da Fransız Yeni Dalgası tarafından belirlenmiş. Bunun en güzel göstergesi Türk sinemasının en önemli çıkışı olarak kabul edilen Umut'un İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin etkisi altında şekillendiğinin belirtilmesi. Bir başka deyişle Türk sinemasının en önemli olduğu varsayılan çıkışının bir somut filmin, Bisiklet Hırsızları'nın etkisi altında şekillendiği söyleniyor ve bu husus hiçbir etki bırakmıyor. Konunun sinemanın özgünlüğünden daha çok dönemin özelliğiyle bir ilişkisi var. En gelişkin sinemanın özgün olmamasının hiç mahzuru yok gibi görünüyor. Dönemin zihniyeti böyle. Zaten süreç içinde yapılagelen sinemanın Türk toplumuyla bir ilgisinin olmaması da bu anlayışın doğal sonucu.

Metin Erksan'ın özgüveni bu anlamda da var. Sinema yazarları Batı sinemasının etkisini, şekillendirici etkisini hiç de yadırgamıyor. Metin Erksan, örneğin Yeni Gerçekçiliğinin etkisinin de abartılmaması gerektiğini söylüyor. Bu önemli bir husus. Batı sinemasının belirleyici etkisinden bahsetmenin bir yanlış sürece etkisi olacağını ifade ediyor. Dolayısıyla kısmi etkilerden söz edilse bile Metin Erksan sineması hakkında bütünsel bir belirleyicilikten bahsedilemiyor. Özellikle Yılmaz Güney etkisi altında şekillenen sinema Batı sineması altında eziliyor.

Her iki anlamda da Metin Erksan sinemasının bir ezikliği yok. Metin Erksan sineması ayakları üzerinde duruyor. Entelektüel olması ve sinema dışındaki birikimle de ilgilenmesi

teslim alınmasını engelliyor. Türkiye'de sinema yazını sinema dışındaki düşünceyle basit siyasal belirleyicilikler dışında bağlantılı değil. Bu nedenle Metin Erksan sinemasını anlamak hiç de kolay değil.

Ortaya konan açmaz karşısında Metin Erksan sinemasını anlatmak kolay değil. Hele fısıldayarak anlatmak hiç mümkün değil. Kitabı bir şekilde konuyu hecelemeye başlamak olarak anlamaya çalışmak gerek. Bu bir başlangıç. Arkası gelecek. Dolayısıyla kitabı Metin Erksan kitabı olarak niteleme yerine konuya bir biçimde giriş olarak düşünmeli. Metin Erksan'ı hele günün dar anlayış biçimlerine mahkûm olanların anlaması mümkün değil. Sevmek Zamanı'nın psikiyatrik bir vaka olarak anlamakla, zaman içinde bir başyapıt olarak nitelemek arasında bir fark olmayabilir. Çünkü biri Nijat Özön'ün, diğeri de Vecdi Sayar'ın lafı. Tabii ikisi de sadece ve sadece laf. Daha doğrusu lafügüzaf.

Türkiye'nin siyasi, kültürel ortamı her bir şeyi açıklamıyor, açıklayamıyor, Türkiye'de 1960'ların, 1970'lerin sinemasının toplumu aktarmak adına sahih bir yansıtıcı yanı var. Ancak yönetmenin filmi şekillendirmede çok köklü bir etkisi var. Üzerinden o kadar zaman geçtikten sonra bir yönetmenin gelişkinliği daha yeni yeni anlaşılıyorsa projektörü Metin Erksan'ın üzerine çevirmek gerekir. Ancak projektör çevrildiği halde konu aydınlanmıyorsa konuya bakmayı bilmek gerek. Öyleyse önce nasıl bakılacağı üzerinde derinlemesine durmak lazım. Konuya bu noktadan başlamalı.



Neden Metin Erksan Kitabı Yok?

Zaman zaman dillendirilen bir husus neden Metin Erksan kitabının olmaması, olmadığı. Hiç kimse konuyu doğru bir şekilde sorgulamıyor. Bunların lafının edilme biçiminin üzerinde neden hiç durulmuyor ki? İnsan bir kere bunun nedenini sorar. Belki de doğru soru "neden Metin Erksan kitabı olsun ki?"dir. Metin Erksan kitabının olmaması daha doğal bir şey. Sebepler hiç de bir iki değil. Bir kere yazılması gereken ortamın üzerinden o kadar çok zaman geçti ki. Bir zamanlar sinema hep yönetmenler ekseninde düşünülürdü. Şimdi sinemaya, filmlere türlerine göre bakıyorlar. Yaygın olanı temsil eden metinler olarak bakıyorlar. Açıp yazılan metinlere bakıldığı zaman yönetmen sineması üzerinde durulmaktan ziyade tipik bir Türk sineması örneğinin incelemesiyle karşılaşılıyor. Bir zamanlar sinema akademisyenleri ve yazarlarının üzerinde durmaya tenezzül etmedikleri tarzdaki ürünlerin. Yukarıda anılan soruyu soranların son beş yıldır Türkiye'de çok sınırlı sayıda yönetmen üzerine kitap yazıldığını bilmeleri gerek. Bir de mesela iki yıl önce yayımlanan Ömer Kavur kitabının hiç yankı yapmamasını. İşte bunun yanında tam öyle denemese de bir Lütfi Akad, bir Atıf Yılmaz kitabının olduğunu söylemek mümkün. Bunlara ne kadar yönetmen üzerine kitap

denebileceği de ayrı mesele. Özellikle Lütfi Akad'ın anıları yayımlandıktan sonra Lütfi Akad kitabının hâli pür meali daha güzel anlaşılabilir. Yılmaz Güney kitaplarının yayımlanmalarının üzerinden ne kadar zaman geçti. Acaba bunlar hatırlanıyor mu? Demek ki ilk hususun altının belirgin bir şekilde çizilmesi lazım, insanların ilgisi yönetmen kitapları üzerine değil.

Bir de bu yönetmen kitaplarının yazıldığı tarihe, tarihlere bakmak gerek. Yönetmen üzerine yayımlanan kitaplar, genellikle yönetmenlerin film çektikleri dönemlerde ortaya çıkıyor. Âlim Şerif Onaran'ın Lütfi Ömer Akad'ın Sineması kitabı 1977 yılında yayımlanmış. Üç sene önce hazırlanmaya başlandığı düşünüldüğünde Lütfi Akad'ın belki de en fazla güncel olduğu dönemde yazılmaya başlandığı anlaşılıyor. Lütfi Akad özellikle Gelin-Düğün-Diyet filmlerini çektiği dönemde sinemacı olarak önemsenmeye başlanıyor. Yılmaz Güney kitapları da genellikle Yılmaz Güney'in popülaritesinin doruğunda olduğu zaman yayımlanıyor. Ömer Kavur kitabı ise iki sene önce yayımlanmış. Metin Erksan'ın son sinema filmini çekmesinin üzerinden yirmi yedi sene geçmiş. Bu kadar süre sonra hiç Metin Erksan kitabı yayımlanır mı? İnsanların bir biçimde bunu düşünmeleri gerek.

Bir dergide, *Altyazı*'da, kısa, hem de çok kısa bir Metin Erksan yazısı yayımlanıyor. Bu yazıda yıllar önce çıkacağı, on yıllar önce çıkacağı söylenen Metin Erksan kitabının ve "Kendisi" başlığını taşıyan yazılarının neden çıkmadığı sorgulanmaya çalışılıyor. Bir başka deyişle bir tarz, bir sorgulama eğilimi var. Metin Erksan kitabının başkaları üzerine ihale edilmesi söz konusu. Tabii bu çeşit sorular sorulabilir. Ancak başka hususların da bir biçimde sorgulanması lazım. Öncelikle de *Altyazı*'ya Metin Erksan'ı yönetmen olarak önemsiyorsa ödül konusunu yansıtması bakımından çok fazla görev düşer. Aslında ödül töreninde yapılan konuşmalar geniş

bir şekilde yansıtılabilir. İnsan bir de *Altyazı* dergisinde Metin Erksan üzerine ne kadar yazı yayımlandığını sorabilir. Zaten *Altyazı* gibi dergiler aktüel olaylar üzerinde dururlar. Bu nedenle Metin Erksan sineması hakkında yazılmaması doğal. Ancak ödül olayından sonra iki sütun üzerine kısa bir yazı hiç yakışmıyor. Metin Erksan'ın önemsenmesi durumunda Metin Erksan üzerine bol sayıda metin yazılması gerekmektedir. Bu durum biraz da Türk sinema yazınının özellikleriyle ilgilidir. Çünkü Türkiye'de sinema üzerine yazmak eylemi güncelle çok sık iç içe geçmiştir. O nedenle de meseleyi doğru anlamak için bir nebze de olsa geçmişe yönelmek gerekiyor.

Bir de işin öbür tarafı var. Metin Erksan'ın hakkında yazılacak metinlere yönelik bir seçiciliği de var. Bir örnek bir şeyi olağanüstü açıklayıcı kılabilir. Âlim Şerif Onaran kitaplarının, çok sayıda kitabının hemen başlarında Türkiye'de dört önemli yönetmenin varlığından bahseder. Ki, bunlar Muhsin Ertuğrul, Lütfi Akad, Metin Erksan ve Yılmaz Güney'dir. Âlim Şerif Onaran, Muhsin Ertuğrul ve Lütfi Akad üzerine kitap yazmıştır. Yılmaz Güney üzerine çalışmaya yönelmemesi de muhtemelen dönemin siyasal havasından kaynaklanmıştır. Hele daha sonra zaten Yılmaz Güney'in film çekme süreci ölümü nedeniyle bitmiştir. Birkaç kez de Metin Erksan'la konuşmak istemiş, bu fırsat bir türlü oluşmamıştır. Belki de Lütfi Akad'ın Âlim Şerif Onaran'a yönelik olarak söylediği küçümseme durumu Metin Erksan açısından da daha fazla varit olabilir. Âlim Şerif Onaran'la gerçekleşecek bir konuşma, ortaya bir röportaj kitabı ve bir Metin Erksan kitabını zaman içinde nasılsa çıkaracaktı. On sene öncesinde bir kitap Türkçe olarak zaten yayımlanacaktı. Ama olmadı. Metin Erksan'ı tanıyanlar onun kendisine yönelik bu tür teklifleri genellikle reddettiğini bilirler. Dolayısıyla Metin Erksan hakkında yayımlanmış kitapların olmamasının bir mantığı bulunmaktadır ya da

başka bir deyişle bulunmamaktadır. Metin Erksan'ın bir sinema profesörünün teklifine dönük olumlu bir cevap vermesi durumunda sinema yazınımızda iki kitap daha olacaktı. Nitekim sinema ilgililerinin de Âlim Şerif Onaran'a yönelik tepkisi hiç de farklı değildir. Kitap düzeyindeki bu durumun dışında da Metin Erksan'ın kendisine yönelik taleplere prensip olarak olağan olumlu cevaplar vermesi nadirdir. Bu nedenle ortalıkta Metin Erksan üzerine yer alan metinlerin fazlasıyla az olması doğal görülmelidir. Üzerine yazılanların fazla olmasının Metin Erksan'ın önemine bir şeyler katacağı düşünülmemelidir. Başka yerlerde de, bu metnin başka yerlerinde de açıklıkla okunabileceği gibi Metin Erksan hakkında genel kanaat, 1960'lı ve 1970'li yıllarda yazılan metinlerin genel mahiyetinden etkilenmiştir. Bu nedenle de olumsuzdur. Dolayısıyla sorulması gereken soru başkadır. Sözü edilen kanaatin şekillendirdiği sinema araştırmacıları zaten konuya eleştirel bir çerçevede bakmaktadırlar. Bu tarz konuşma tekliflerine karşı Metin Erksan'ın cevapları da olumlu olmamaktadır. Başlı başına, ana ekseni itibarıyla olumsuz bir doğrultuda gelişecek bir çalışmaya da Metin Erksan'ın katkı yapması herhalde beklenmemelidir. Demek ki, Metin Erksan üzerine inceleme yapacak kişinin özelde Türkiye'de sinemanın genel gelişim dinamiğine de farklı bakacak birisi olması gerekmektedir. Bu noktanın bir ölçüde açıklık kazanması düşünülmelidir.

Ulusal sinema kavramı o dönemlerde ve şimdi hâlâ sinema üzerine düşünen bazı çevrelerde olumsuz çağrışımlar yapmaktadır. Durum aslında sadece geçmiş dönemlerle sınırlı da değildir. Bu tür bir bilgi sürecinden geçenlerin çalışmalarını yönetmenle birlikte gerçekleştirmeleri zaten mümkün de değildir. Ancak burada bir başka husus gündeme getirilmelidir. Metin Erksan hakkında çalışma yapmak için Metin Erksan'la konuşma zorunluluğu yoktur. Dolayısıyla daha genel

çerçevesi itibarıyla neden bir Metin Erksan kitabı yoktur şeklindeki bir soruyu herkese sormak gerekmektedir. Kimsenin kimsenin elini tuttuğu yok. Bu nedenle herkes, Metin Erksan üzerine metin yazabilir. Bu nedenle soru herkese sorulmalıdır. Türk sinemasında Metin Erksan kitabının yokluğu tüm sinema araştırmacılarının ortak sorumluluğu altındadır. Türkiye'de bu tür, bu tarz sinema yazıcılığı hiç gelişmemiştir, gelişecek gibi de görünmemektedir. Sinema üzerine bağımsız düşünmenin temel doğrultusu da muhtemelen buradan geçer. Önceden insanlar bir biçimde bu tarz çalışmaya yatkındırlar. Ancak neredeyse 1980'li yılların ortalarından itibaren bu tür alışkanlıklar ortadan kalktı. Ve yönetmenin arzusu hilafına kitap yazılamaz oldu.

Dolayısıyla artık yönetmenlerle konuşarak oluşturulacak metinlere yönelik bir tarih kesitinde yaşanıyor. Son zamanlarda da ortaya bu tarz çalışmalar çıkıyor. Bu da güncel konular üzerinde odaklanmayı gerekli kılıyor. Son sıralarda gerçekleşen çalışmalar da bu tarz çalışmalar. Bu çalışmalarda yönetmen ya da sinemacının düşünceleri ve ürünleri konusunda çalışmayı yapanın bir şey söylemesi gerekmiyor. Son dönemde neden kimsenin bu konuda bir teşebbüse geçmediğini sorgulamak lazım. Bunun ötesinde bu tarz yönelimlerin bir başka müşevviki de var. Yabancı dilde çıkan ve Türkçeye çevrilen kitaplar. Bu tarz kitapların düşünsel içeriği muhtemelen Türkçe metinlerde yok. Bizdeki çalışmalara da bu özellikleri kazandırmak gerek. Bir de Türkiye'de sinema yönetmenlerine yönelik olarak bir tarzda sözlü tarih çalışmalarının başlayabileceği şeklinde bir kanaat var. Bu tipte araştırmaların özellikle Metin Erksan hakkında çalışmaları artırmak bir yana, iyice durdurabileceğini düşünmek gerekmektedir. Bunlardan bazılarının yönetmeni denek yerine koyma eylemi çalışmalara belirgin bir sınır getirecektir. Durum belli

yönetmenlerden belirsiz, belirgin tepki çekecektir. Bu çalışmaların getirecekleri üzerinde düşünmek gerekecektir.

Türk yönetmenleri arasında üzerine en fazla araştırma metni yazılan kişi Yılmaz Güney'dir. Lütfi Akad hakkında da az olmayan sayıda metin yazılmıştır. Hatta yeni dönem yönetmenleri, örneğin Ömer Kavur ve hatta Nuri Bilge Ceylan üzerine bile Metin Erksan hakkında yazılandan daha fazla araştırma metinleri yayımlanmıştır. Bu durum bir şeyi apaçık göstermektedir. Yaygın kanaatlere yatkın yönetmenler ve yaygın kanaatler konusunda eleştirel tutum, daha doğrusu açık eleştirel tutum takınmayanlar gerektiğinden fazla önemsenmektedir. Burada düşünsel ortamla uyumlu olma hali meselenin çerçevesini ortaya koymakta ve eleştirel tutum içinde olanlar hemen hiç önemsen-memeye çalışılmaktadır. Bu çerçevede düşünüldüğü zaman Yılmaz Güney ve Ömer Kavur hakkındaki araştırmaların bile yeterli miktara ulaşmadığı söylenebilir. Bunun nedenlerinin, her tür sinema çalışmasının azlığının nedenlerinin başında da sinemaya verilen önemin azlığı gelmektedir. Dolayısıyla düşünceleri ve sineması bakımından aykırı bir yerde duran Metin Erksan üzerine metin yazılmamasını da doğal görmek gerekmektedir.

Bir süreç bu noktada umutvar olmanın bütün şartlarını ortadan kaldırmış gibidir. Artık Türkiye'de sinema üzerine de dahil olmak üzere yerli ürünler, meseleler konusunda yazmak hevesi de hepten bitmiştir. Amerikan sinemasının Türk sinemasını istila etmesine paralel olarak Türk sineması konusundaki çalışmalar bitmiş görünmektedir. Önceden sinema konusunda duygusal boyutu da olan gelişmiş çalışmalar yapılmaktaydı. Şimdi bu tarz çalışmalar genellikle yabancı filmler üzerinedir. Son dönem sinema çalışmaları üzerinde durulursa Politik Kamera'dan daha fazla Türk sineması konusundaki çalışmaları etkileyen telif metin olmadığı görülür. Sinema alanındaki

çalışmalar da makro alanlardan mikro alanlara doğru kaymaktadır. Böylesi bir süreç, Türk sineması alanındaki çalışmaları mikro alanlara itmektir. Mikro alanlara itme hali zaman zaman araştırmacıları Metin Erksan'la buluşturmaktadır. Daha da önemlisi yabancı sinemaya yönelmek konu üzerinde düşünenleri Metin Erksan'la buluşturmaktadır. Mikro alanlara ve Batı sinemasına yönelen araştırmacıların Metin Erksan'la buluşmaları ilginçtir. Araştırmacıların kaynaklarının neredeyse tamamının Batı literatüründe olması ve çalışmalarının düşünmekten ziyade aktarmakla oluşması bile, yollarını zaman zaman Metin Erksan'la kesiştirmektedir. Demek ki evrensele yamuk yumuk da olsa ulaşmaya çalışan hemen herkesin karşısına Metin Erksan çıkmaktadır. Ancak görüntü ister istemez biraz çarpık olmaktadır.

İyimser olmak gerekir. Gün gelir ciddi bir araştırmacı bu çarpıklığı düzeltiverir. İnsan bunun olabileceğine inanır. Çünkü Metin Erksan'ın Türk sineması içindeki yeri bile oldukça geç ve güç anlaşılıyor. Anlaşıldığı sanıldığı zaman bile ne ölçüde vahim yanlışlıklar yapıldığı ortaya çıkıyor.



Türk Sinemasının Tek Auteur'ü

Ben vaktiyle, neredeyse on beş yıl kadar önce Metin Erksan hakkında "Bir Muhalif Entelektüel Sinemacı" başlığıyla bir metin yazmıştım. Bu metinde de Metin Erksan hakkında hem muhalif, hem de entelektüel sıfatını kullanmıştım. Bu iki sıfatın ne ölçüde bilinçli olarak kullanıldığından bağımsız olarak, zaman geçtikçe sinemasından öte Metin Erksan'ı büyük ölçüde doğru anlattığı şeklinde bir kanaat taşıyorum. Tabii sinemasını da. Dikkat edilirse Türk sinemacıları hakkında entelektüel kelimesi genellikle kullanılmaz. Açıkça itiraf edilmese de entelektüel sıfatının Türk sinema yönetmenine yakışmadığına dair bir ön kabul vardır. Türkiye'de gereğinden fazla önemsenmiş yönetmenler açısından da durum budur. Hiç kimse Yılmaz Güney'e de entelektüel sıfatını yakıştırmaz. Benim yazdığım metinlere, bu konudaki metinlere yönelik cevap vermek gereğini duymadığım eleştirellik dozajı yüksek yazılarda Metin Erksan hakkında kullandığım muhalif ve entelektüellik kavramlarına itiraz edilmemiştir. Bu önemli bir göstergedir.

Muhalif ve entelektüel sıfatını kullanmak yanında "Sinema bilimindeki *auteur* kuramı sanki Metin Erksan için üretilmiş

gibidir" demiştim[2]. Bunu söylemekteki amaç, konu üzerinde durulduğunda auteur kavramıyla Türkiye'de hiçbir sanatçıyı o kadar kolayına tavsif etmenin mümkün olmadığının altını çizmekti. Bizim sinemacılarımız genellikle *auteur* değildi. Sartre ile *Cahitrs du Cinema* arasındaki en yakın bağlantı olan Astruc'un *L'Ecran Français'de* 1948'de yazdığı meşhur yazının başlığı *La Camera-stylo* idi. Kamerayı kaleme benzetiyordu.[3] Bu bir anlamda sinemayı da sanat gibi görmek, sanat olarak nitelemek demekti. Godard, 1959 yılında yazdığı bir yazıda, artık örneğin bir Hitchcock filminin bir Aragon kitabı kadar önemli olduğunu ve yönetmenlerin artık sanat tarihinde yer aldıklarını söylüyordu.[4] Burada, Batı sinemasından örnek vermenin sebebi auttur teorisini biraz açmak amacıyladır. Çünkü Türkiye'de yoğun olarak Yeni Dalga'dan bahsedilmesine, söz edilmesine rağmen konu üzerinde pek düşünülmemektedir. Özellikle Fransa'da sinema diğer sanat dallarıyla eşdeğer olarak algılanmakta, hatta en önemli entelektüel faaliyet olarak anlaşılmaktadır. Kameranın kalemle özdeşleştirilmesi de durumun özelliğini göstermektedir. Bahsettiğim kitabın bir yerinde de *Cahitrs du Cinema*'nın Fransa'nın en belirgin, en gelişkin kültür dergisi olduğu söylenmektedir. Zaten Yeni Dalga'nın anlaşılmasının ardında bu derginin bilinmesi gerekmektedir. Hiç kimse Türkiye'de söz konusu dergi hakkında doğru dürüst bir şey söylememiştir.

Ana hatları itibarıyla bakıldığı zaman bu bağlamda söylenebilecek olan husus, Metin Erksan'ın sanat tarihi-estetik

2 Kurtuluş Kayalı, "Türk Sinemasında Metin Erksan Gerçeği", Beyazperde, (Beyazperde Yönetmenler Dizisi No: 4), No: 7, (Mayıs 1990), s.10 ve daha sonra Kurtuluş Kayalı, Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması, Ayyıldız Yay., Ankara, 1994, s. 88.

3 Colin MacCabe, Godard - A Portrait of the Artist At Seventy, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2004, s. 74.

4 A.g.e., s. 73-74.

eğitimi almış olmasıdır. Sinemayı sanat tarihi ve estetik perspektifi çerçevesinde görmektir. Sinema bilinçli bir tercihidir. Daha önce bir zamanlar edebiyat yapmayı, roman yazmayı düşünmüş, sonradan sinema yapmayı yeğlemiştir. Daha başlangıç döneminde teğet geçen bir tarzda siyasetle ilgilenmiş, Türk edebiyatının önemli metinlerini senaryolaştırmayı ve sinemaya uyarlamayı düşünmüştür.

Sinemanın gerçekliği aktarmasından/anlatmasından daha çok sinemanın bir gerçeklik olduğuna kanaat getirmiştir. Sinemayı her bir alandaki sanatsal/entelektüel gelişmeyle eşdeğerde görmüştür. Başka yönetmenler ise sinemanın daha alt bir entelektüel çerçevede geliştiğini düşünerek sinemayı başka alanlarda ifadelendirilmiş gerçeklerin söylenebileceği bir platform olarak görmüşlerdir. Çok açık bir şekilde ifadelendirilmemiş olsa da örtük olarak kendini entelektüel olarak nitelendirmiştir. Bu doğrultuda ifadesini 1960'lı yılların başlarındaki sözlerinde daha dolaysız olarak bulmak mümkündür. Hatta 1959 yılında yazdığı "Türk Sinemasına Düşünceyi Getirmek Gerek" başlıklı makale Türkiye'deki bir durumu gösterecek mahiyettedir. Bir anlamda Türk sinemasında düşüncenin olmadığına işaret etmektedir. Burada, bu aşamada yaklaşımının bir tahlilini yapmak anlamlı olabilir. Aslında yazarlık kavramı ile entelektüellik ve muhaliflik kavramları arasındaki ilişkiye dikkat etmek gerekmektedir.

Türk sinemasındaki yönetmenler bazı özellikleri itibarıyla değerlendirilmeye çalışıldığı zaman hangisine ya da hangilerine birey denilebileceği üzerinde durmak anlamlı olabilir. Türk sinemasında bir ölçüye kadar yönetmen olması anlamında Lütfi Akad'a ve Yılmaz Güney'e birey denilebilir. Yılmaz Güney en olmadık metinlerle, neredeyse kimsenin tasvip etmeyeceği metinlerle kendini kabul ettirmiştir. Yılmaz Güney'in, tabiri caizse, Türk sinema kamuoyuna kendini söke

söke kabul ettirmesinin gerisinde filmlerinin aldığı büyük kitlesel destek vardır. Sözü edilen kitlesel destek söz konusu olmasa Türk sinema yazınında belki Yılmaz Güney'e dönük bir destek olmazdı. Hatta bir durum olağanüstü önemli görünmelidir. Bugünkü mantık çerçevesinde Yılmaz Güney sineması belirgin bir şekilde feodal kültürün ve popülizmin tanımladığı, çerçevelediği bir sinema olarak anlaşılır. Örneğin, neredeyse her dönemde onun Arkadaş filmi ataerkil bir ahlak anlayışını savunan bir film olarak değerlendirilir. 1974 yılının sonlarında gösterime giren filmden çok değil altı sene önce çekilen Kuyu filmi döneminde neredeyse kimsenin dikkatini çekmemiştir. Bu durum, o dönemin estirdiği efsaneler dolayısıyla oluşmuştur. Kuyu'nun farklı konumunu fark etmemek olacak iş değildir. Nijat Özön bile bu filmin, Kuyu'nun sinemanın değil, psikiyatrinin konusu olması gerektiğini söylemiştir. O dönemdeki önyargılarla Kuyu'yu görmemek, anlamamak değildir. Önemli olan husus Arkadaş'ın aksadığı yanları görmemektir. Yılmaz Güney'in kitle, seyirci desteğiyle kendini kabullendirmesi, işte, bireyliğinin bütün yönü burada yatmaktadır.

Lütfi Akad'ın bireyliği de uyarladığı metinler ya da çektiği senaryolar üzerinde rahatlıkla değişiklikler yapmasından, yapabilmesinden geçmektedir. Hatta çektiği Hudutların Kanunu'nda da Yılmaz Güney'in senaryosunu bir kenara bırakarak yepyeni bir senaryo yazmıştır. Ama ana ekseni itibarıyla yaygın genel yaklaşımların dışında kalmamıştır. Özellikle Türkiye'nin tarihsel sosyolojik tahlilleri konusunda farklı bir yaklaşım içinde olmamıştır. Sinemasal anlamda kendisi o darlığın dışında olmasına karşın Türk sinemasındaki başat çizgiyi temsil ettiğine dair genel bir kanaat vardır. Yılmaz Güney'i de içerecek genişlikte konu değerlendirildiği zaman sinemasal ve düşünsel anlamda Türkiye'de yaygın olan çerçevesinde

mütalaa edilebilecekleri söylenebilir. Bu anlamda meselenin farklı yanlarına bakarak bir tahlil yapmak yeğlenmelidir.

Halit Refiğ bir tahlil yapıyor: Bu tahlilde de Metin Erksan'la Lütfi Akad'ı karşılaştırıyor:

> "Sinema sorunlarını değerlendirirken her zaman belli bir rasyonel mantık içinde davranır - ki bu açıdan konuşmaya, düşüncelerini anlamaya en çok değer verdiğim sinemacıların başında gelir. (Lütfi Akad'dan söz ediyor.) Mesela Metin Erksan, Lütfi Bey'den çok farklıdır. Lütfi Bey'de ne kadar soğukkanlı bir akılcılık hakimse Metin Erksan'da da o ölçüde bir heyecan, bir coşku söz konusudur. Ben şahsen Lütfi Bey'e daha yakınım. Ama Metin Erksan'ın coşkusuna da ilgiyle yaklaşmışımdır."[5]

Durumun daha açıklıkla anlaşılması için bir başka saptamasına daha dikkat etmek gerekiyor:

> "Metin Erksan'la çalışmada Atıf Yılmaz'la olan uyumu sağlayamadık. Metin Erksan'ın çok farklı bir yaklaşım tarzı vardı. Atıf Yılmaz işbirliğine daha açıktı. Metin Erksan ise meseleleri daha çok kendi içinde halletmeyi tercih ediyordu."[6]

Bu iki alıntı, kişileri, karakterlerini ne ile tavsif edersek edelim bir gerçekliği olanca açıklığıyla ortaya çıkarıyor.

Metin Erksan kendi yapmaya çalıştığı bir metni dipten doruğa bütünüyle kendi kotarıyor. Bu belirgin bir şekilde önemli. Aslında bu hususu sinema pratiği çerçevesinde anlamak, anlamlandırmak mümkün. Türkiye'de daha sonraki dönemde yer alan bir sürü insanın, birbiriyle uyum halinde çalıştığını görmek mümkün. Hayatlarının değişik dönemlerinde

5 İbrahim Türk, Halil Refiğ-Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler, Kabala Yay., İstanbul, 2001, s 76-77.

6 A.g.e., s. 73.

uyum sağlamayan insanlar bir zaman gelip vaktiyle adamın haklı olduğunu söylüyor. Ancak Metin Erksan kendi yaptıklarıyla ilgili olarak zaman içinde farklı düşünüyor ama çok belirgin olarak kendi kafasıyla düşünüyor. Metin Erksan daha genel anlamı çerçevesinde sinemanın ve Türkiye'de siyasetin genel değişim dinamiği içinde olağan bir yerde durmamaktadır. Çoğu kişi Türkiye'de yerleşmiş, kökleşmiş bir eğilim içinde bir yerde durmaktadır.

Türkiye'de siyaset söz konusu olduğunda örneğin Vedat Türkali ve Nijat Özön ile Halit Refiğ ve Yılmaz Güney değişik de olsa yerleşik eğilimler içinde bulunmaktadır. Nijat Özön ve Vedat Türkali'nin yolları bir dönem aynı partide buluşmuşsa da sonra ayrışmıştır. Nijat Özön ile Halit Refiğ ise 1961 yılında çıkan *Yön* dergisinin çıkış bildirisini imzalamışlar, Yılmaz Güney de 1970 sonrası siyasallaşma içinde belirgin bir tutum almıştır. En azından bunlara ilaveten başkaları bu yaygın eğilimler içinde yer almasalar da bu eğilimlere yönelik olarak eleştiri belirtmemişlerdir. Metin Erksan, Karanlık Dünya'daki bazı partili oyuncular dolayısıyla partiye yönelik eleştiri yanında 1960 sonrası politik açılımlar dolayısıyla da açık eleştiriler yöneltmiştir. Diğerlerinin bu alandaki eleştirelliği eğer olmuşsa mevzi kalmıştır. Onun ötesinde hemen hepsinde belirginleşen edebiyat merakı, edebiyat hayranlığı, edebiyat karşısında teslimiyet alışkanlığı çoğu konuda eleştirel mahiyette sözler söylemelerini engellemiştir. Özellikle herkesin dönemin edebiyatı konusunda olumlu söz söylemelerine mukabil Metin Erksan bu edebiyatın Kemal Tahir romanı yanında kesekâğıdı bile olamayacağını açıklıkla belirtmişken.

Demek ki her şeyin anahtarı iki kavramda yatmaktadır: rasyonellik ve işbirliğine açıklık. Sanatçının yaratıcılığı herhalde bu iki kavramla teslim alınmaktadır.



Bir Yazı Hakkında Kesik Kesik Mütalaalar

A) Asıl Sancı Başka Yerde

Yeni Film dergisinin 5. sayısında Nijat Özön'ün Metin Erksan üzerine tartışmaların üzerinden bu kadar zaman geçmesine karşın heyecan dozajı hiç azalmamış bir yazısı yayımlanmıştır. Bu yazı konusunda genel kanaatimi kısaca aktarmak istiyorum. Yazı bir biçimde yazının yazılış gerekçesini izah etmektedir:

> "Metin Erksan'la ilgili kitap[7] için yazı istediklerinde fazla düşünmedim. Erksan'ın bir yazısının başlığından ("Hakkımızdaki Fetvayı Gene Kendimiz Veririz") esinlenerek kendisi hakkındaki fetvalarını bir araya getirmenin herkes için her yönden daha iyi olacağına karar verdim."[8]

Yazının başlığı sonradan bir biçimde değiştirilmiş gibi. Yukarıdaki cümlelerle ifade edilen durum yazıyı doğru bir şekilde tarif etmiyor, edemiyor. Yazıyla, ana hatları itibarıyla fetvayı gene Metin Erksan değil, sinema eleştirmenleri veriyor. Yazıda edeple uyumlu olmayan bir tepki veriyor.

7 Nijat Özön, "Erksan'a ve Belgelere Göre Metin Erksan -1, Yeni Film, No: 5, (Nisan Haziran 2004), s. 42.

8 A.g.m, s. 54.

Kitabın serüveni için üç ay sonra çıkması bile muhal(meşkuk) yazının son sayfasındaki son nota bakılmak gerektiğini söylüyor. Sonradan yazının devamı neyse ki yayımlanıyor. Kendisini başkasının yazacağı kitaba programlayan insan için o konuda herhangi bir şey kaleme almasını fazla ciddiye almamak gerekiyor. Demek ki bu tarz bir kitap, dolayısıyla kendisine bir makale ihale edilmese, Metin Erksan üzerine yazmayacak. O halde yazdığı, yayımladığı makaleyi fazla ciddiye almanın hiçbir anlamı yok. Anlamı olmasa da yazar, sinema yazarı olarak bazı özelliklerini vurgulamak için yazdıklarına bakmak birkaç nitelemede bulunmanın yolunu açabilir.

1. Bir kere yazılan metinden ilk çıkarılabilecek husus Metin Erksan'ın sinema dışındaki alanlarla da ilgilenmesi, Türkiye hakkında genel değerlendirmeler yapması, buna mukabil başta Nijat Özön olmak üzere Halit Refiğ, Bedri Rahmi Eyuboğlu ve Giovanni Scognamillo'nun sadece sınırlı bir şekilde sinemayla ilgilenmeleri, daha belirgin olarak da sinema hakkında biçimsel bir çerçevede yorum yapmalarıdır. Nijat Özön'ün bambaşka şeyleri açıklamaya çalışma denemesi, kendi konumunu ortaya çıkarmaktadır. Olağanüstü dar alanla ilgilenmesini alenen ortaya çıkarmaktadır. Yazılan metinlerde başka sorunlarla bir bağlantı kurulmamaktadır.
2. İkinci olarak yapılan aktarmalar Metin Erksan'ın kendi filmleri konusundaki kanaatinin zaman içinde pek değişmediğini, neredeyse hiç değişmediğini göstermektedir. Son dönemde, en son dönemde, 1975 yılında ben kendim için film çekiyorum derken, bunu en son sıralarda değil çok daha önceden ifade ettiğine dikkat etmek gerekmektedir. Hiçbir zaman önemsenen herhangi bir yönetmenin söylediği gibi toplumun temel

sorunlarını çözmeyi amaçladığını iddia etmemektedir. Sevmek Zamanı üzerine yazdığı makalede de bunu belirtmektedir: "Sevmek Zamanı büyük toplumsal sorunları çözme, bir eyleme önder olma, Türk sinemasına yeni bir şeyler getirme, uluslararası film yarışmaları için yapılma gibi tutarsız, boş savlardan uzaktır. Sevmek Zamanı yalnızca insanın dramını anlatır"[9] Bunu Nijat Özön sadece bu yazısında alıntılandırmamaktadır.

Birçok başka metinde de yerden neredeyse aynı cümlelere gönderme yapılarak alıntı yapılmaktadır. Bunun ötesinde o dönemde yoğun bir şekilde okunan ya da sinemanın başyapıtlarından biri olarak nitelenen *Türk Sinemasında 6 Yönetmen* kitabında da aynı alıntı, aynı satırlardan alıntı yapılmaktadır. Bu kitap bir sürü metne kaynaklık yaptığı gibi, son dönemde TRT'de yayınlanan *Sinemayı Sanat Yapanlar* programına, Kerime Şenyücel'in yaptığı programa da kaynaklık etmiştir. Zaten bütünün hikâye de herkesin birörnek bir şekilde benzer kaynaklardan beslenerek düşündüğü kanaatinden kaynaklanmaktadır.

3. Nijat Özön'ün asıl problemi bir başka noktadan kaynaklanmaktadır. Şimdilerde yazdığı yerlerle 1960'lı yıllarda yazdığı yerler arasındaki düşünsel fark da belli bir gerilim yaratmaktadır. Ancak asıl önemlisi kapsayıcı mahiyette çalışmalar yapamaması, Türk sinemasının temel sorunları üzerine ciddiye alınabilecek metinler yazamamasıdır. İnsanlar bir biçimde Metin Erksan'ın yazdıklarıyla Nijat Özön'ün yazdıkları arasındaki düzey ve kültür farkına bakarlarsa konu kendiliğinden anlaşılır.

9 Metin Erksan, "Sevmek Zamanı Neyi Anlatır Veya Sinema Üzerine Düşünme", Görüntü, Sayı: 2, Kasım 1966'dan akratan Özön, a.g.rn., s. 46.

Nijat Özön'ün o dönemde, yıllarca önceden söylediği gibi sürekli olarak Türk Sineması Tarihi'ni (1962) yeniden yazmak gibi bir beyanı olmuştur. Ancak hiç kimse bu beyanı eleştirel bir çerçevede sorgulamamıştır. Nijat Özön'ün gelip bir noktada tıkanıp kalmasının asıl sebebi-ki bu nokta 1965 yılıdır-bir şey, doğru düzgün bir şey üretememesi olmuştur. Nijat Özön'ün de asıl problemi, asıl sorunu *Türk Sineması Tarihi*'nin sonrasını bir türlü yazamamasıdır. Sonraki dönem üzerine bazı düşüncelerini içeren bir makaleyi tekrar tekrar yayımlamıştır. Bu makale hiçbir zaman sözü edilen kitabı kadar kapsayıcı olmamıştır. Bir *Türk Sineması Kronolojisi* yayımlamasına rağmen dönemi geniş kapsamlı bir şekilde anlatamamıştır. Tabiri caizse yazdığı bölük pörçük metinlere rağmen dönemi değerlendirme sancısı çekmiştir. Değerlendirmenin sınırlılığı, hırçınlığından kaynaklanmaktadır.

Hırçınlığı konuyu ayrıntılı olarak değerlendirmesini, yorumlamasını beraberinde getirmemiştir. Konunun tabii bir de başka boyutu vardır. Söz konusu başka boyut Türkiye'de sinemanın belirgin olarak 1960'lı yıllarda geliştiği, Türk sinemasına damgasını vuran metinlerin 1960'lı yıllarda çekildiği şeklinde bir anlayışın varlığıdır. Demek ki, Türk sinemasının en önemli dönemi hakkında başı sonu belirgin bir metin yazamamıştır. Bana göre Nijat Özön'ün yazdıklarının en sınırlı yanı, yanları bu dönemlere, özellikle de 1960'lı yıllara ilişkindir. Daha ayrıntılı tahlil yaptığı dönemlerle ilgili olarak da neredeyse hiçbir şey söylememektedir.

B) Tüccar Müflis Olunca Eski Defterleri Karıştırırmış...

Nijat Özön yıllar sonra *"Erksan ve Belgelere Göre Metin Erksan"* başlıklı bir yazı yayımlıyor. Yazıyı, yazdıktan iki yıl sonra yayımlıyor. Yazıyı da kendi iradesiyle yazmayıp, istek üzerine

kaleme alıyor. Konunun asıl tartışılacak yönü de bu noktada gündeme geliyor. İnsan anlayamıyor. Neden Metin Erksan üzerine makale yayımlama ihtiyacı duyuyor. Son zamanlarda Halit Refiğ üzerinde de, filmleri üzerinde de duruyor. *Yeni Sinema Yeni İnsan* dergisinde yayımladığı yazılarda da 1965 yılını bir kırılma noktası olarak telakki ediyor. Aslında 1965 yılı sadece Türkiye açısından bir kırılma noktası değil, kendisi açısından da bir kırılma noktasıdır. Zaten bu kırılma noktasından sonra yazdıklarının mahiyeti değişiyor. Bu tarihten sonra bütünlüklü metin, metinler yazamıyor. Ve mahiyeti itibarıyla bütünsel çalışmalar gündeme gelmiyor. Nijat Özön bir de, şimdi şimdi yeni baştan geçmişe dönüyor. Bunun bir biçimde izahının yapılması gerekmektedir.

Nijat Özön bir kere siyasal anlamda duyarlıklı yerlerde sinema yazdı. Bunların başında *Yön* ve *Devrim* var. Onun ötesinde *Yön*'de yazdığı dönemde *Akis* ve *Türk Dili* dergilerinde de metinlerini yayımlıyor. Hele 1960'lı yılların başlangıcından itibaren bütünlüklü bir metin yazamıyor. Zaten yazdığı kısa yazılar, mesela, Umut üzerine kaleme aldığı yazılar, daha genel görünümlü değerlendirmelere kaynaklık ediyor. Ve yeni dönemlere dair metinlerine, temel klasik kitabı ölçüsünde atıf yapılıp, önemsenmiyor. Aslında eski döneme dair kitabının önemsenmesi de o kadar belirgin değil. Zaten söz konusu dönem sinema açısından da fazla ciddiye alınan bir dönem değil. Nijat Özön'ün dönem açısından yazdıkları da üzerinde yeterince düşünülmüş konular olarak bugün bile Metin Erksan konusunda hırçınlığı durmuş, yitip gitmiş, bitmiş değil. Başka yönetmenler hakkında o ölçüde eleştirel konuşmuyor. Hatta senaryo yazarı Vedat Türkali hakkında bile. Ki Vedat Türkali'nin onun hakkında, düşünsel kimliğine, kişisel dürüstlüğüne dair yazılar yazmasına rağmen. Nitekim bu yazıların karşılıklı bir hali de vardır. Ancak Nijat Özön hayatının

hiçbir döneminde Metin Erksan'ın kendisine söylediği sözlerin hiçbirini başkasından, başkalarından duymamıştır. Kendine yönelik sözleri de belirgin bir şekilde eksiklidir. Yazının temel noktasından eleştiriye başlamak anlamlı olabilir. Daha doğrusu en bütünlüklü yönünden.

Metin Erksan'ın *Fol* dergisinde yer alan bir konuşmasına atıfta bulunuyor:

> "Sinemacı tarafım sözlerime engel oluyor. Dolayısıyla otosansür yapıyorum maalesef. Şöyle desem, Türk sineması kendi tarihini bilmediği zaman Angelopoulos yapıyor güzel filmi. Esasen Türk sinemasının yapması lazımdı. Neden Türk sineması bilmiyor. Gene o sinema tarihçisinin çıkarttığı kitapta 'Türk sinemasının bütün bahtsızlığı' diyor, 'Karagöz'den ayrılamadığı, Karagöz mentalitesinde kaldığı içindir' diyor. Biliyor musunuz burada korkunç bir yanlış yapıyor."[10]
>
> Bunları aktardıktan sonra Nijat Özön dipnot atıyor ve bir değerlendirme yapıyor: "Burada tırnak içine alınarak Karagözden Sinemaya adlı kitaptan bir alıntı yapıldığı izlenimi veriliyor ama o kitapta öyle bir tümce yoktur."[11]

Nijat Özön'ün teknik bir şey mi söylediği yoksa genel anlamda Metin Erksan'ın meramının/yorumunun mu yanlış olduğunu belirttiği kuşkulu. Dönüp metne bakıldığı zaman Metin Erksan'ın tam da Nijat Özön'ün meramını kendinden iyi ifade ettiği anlaşılabilir:

> "Karagöz ile sinema, ilk bakışta birbirine çok yakın, hatta aynı kaynaktan doğmuş gibi görünüyorlar. Biri perdenin gerisinden, öbürü önünden iki izdüşümü...

10 Yıldırım Türker, "Metin Erksan", Fol, Sayı: 3, Mart 1966'dan aktaran Nijat Özön, ''Erksan'a ve Belgelere Göre Metin Erksan - II", Film, No: 6, (Temmuz-Eylül 2004), s. 36.

11 Özön, a.g.m., s. 41

> Ama gerçekte iki ayrı dünyanın (Yeşilçam değimiyle 'farklı dünyaların') iki ayrı uygulayımın (tekniğin), iki ayrı estetiğin, iki ayrı bakış açısının ürünü. Belki başka sanat alanlarında, örneğin tiyatroda, resimde yeni yaratılara kaynak olabilecek bir gelenek sayılabilir.
>
> Ama Karagöz ve onun akrabası bütün öbür gelenekler (ortaoyunu, tuluat, meddahlık, mukallitlik...) sinemamıza günümüze dek destek değil köstek olmuşlardır. Karagöz'ün derinliksiz, yüzeyde kalan gölgelerini, kalıp tiplerini alabildiğine laf kalabalığına, konuşmalara boğan; perdenin ardından değil de önünden yansıtılan bir "Karagöz sineması''na yol açmışlardır. Bundan dolayı da, Karagöz, sinemaya ters düşen, aykırı olan, sinemayı sinemalıktan uzaklaştıran tüm geleneksel yapı ve yapıtların bir simgesi olarak alınmıştır. Bizim inancımıza göre de, sinemamız, "Karagöz"den ve "Karagöz"ün simgeleştirdiği geleneklerden uzaklaştığı ölçüde sinemalaşacaktır. "Karagözden Sinemaya" deyişi de bunu vurgulamaktadır."[12]

Burada yapılan alıntı Nijat Özön'ün meramını çok iyi anlattığı gibi metnin bir kısmı da kitabın arka kapağına olduğu gibi alınmıştır. Hem de her iki cildinin. Belki de bu niteleme aradan onca zaman geçtikten sonra Nijat Özön'ün neden bütünlüklü bir metin yazamadığının tüm şartlarını ortaya koymaktadır, ele vermektedir.

Bir de Metin Erksan'a eleştiri yöneltirken herkesi cahil sanıp birçok konuyu saklamaya çalışmaktadır. Tabii bir de herkesin gözü kapalı kendi söylediklerini kabulleneceğini sanmaktadır. Karagöz kadar önemli bir konuda Metin Erksan'ın söyledikleri bilinsin istemiyor. Bazı konulara yanıt vermeye

12 Nijat Özön, Karagözden Sinemaya - Türk Sineması ve Sorunları, c. I, Kitle Yay., Ankara, 1995, s. 10-11.

çalışırken bazılarına verememesi bir şeyi ayan beyan ortaya seriyor. Nasıl olsa *Fol*'da yazılanların bir kısmı bilinmeyecek:

> "Türk sinemasını 1914'de 'Ayastefanos Abidesinin Yıkılışıyla başlatırlar. Ben de çıkıp dedim ki, Manastır'da Manaki Kardeşler var. 1911 'de Sultan Reşat'ın Rumeli seyahatini Selanik'ten Manastır'a kadar izlemişler. Bu 191 l'de çekildiğine göre Ayastefanos'tan öncedir, dedim. Birdenbire en kodaman bir sinema tarihçisi kudurdu. Gazeteye bir açıklama yaptı. Ben de onları biliyorum ama yazmadım. Rum oldukları için yazmadım, çünkü konu Türk sinemasıydı. Şimdi, düşünebiliyor musunuz? Bu kadar saçma sapan, bilim dışı bir saldırıya cevap bile vermedim. O adamın Türk sinema tarihi kitabı var. Bu olaydan söz etmiyor. Biliyorum diye yalan söylüyor. Kronolojisi var. 1895-1914 arasındaki dünyadaki ve Türkiye'deki sinema olaylarını yazmış. Orada da yok. Demek ki evvela yalan söylüyor. Bu olayı bilmiyor.
>
> Bir de ırkçılığa sığınıyor. Bir kere Manaki'yle kardeşi Osmanlı-Türk uyruğunda iki tane adam. Yani bu iş, Osmanlı topraklarında olmuş. Kaldı ki aynı adamın sinema sözlüğünü açıp bakın. Kriton İlyadis: sinema operatörü yazıyor. Yani Türkiye Cumhuriyeti tebaası, uyruğu olduğunuz zaman Türk film operatörü oluyorsunuz da Osmanlı uyruğu olduğunuz zaman Rum mu kalıyorsunuz? Düşünebiliyor musunuz siz, bir sinema tarihçisinin soytarılığını."[13]

Bu metinde ifade edilen düşünceler konusunda hiçbir şey söylememesi, cevap vermemesi Nijat Özön'ün, bile isteye, tahrifat yapabileceğini gösteriyor. Kanıtın daha âlâsına gerek yok ki.

13 Yıldırım Türker, "Metin Erksan'la Söyleşi", Fol, No: 3, (Mart 1996), s. 101-102.

Bir kere, gelenek sorunu bütünüyle siyasal boyutuyla değerlendirilmektedir. Özellikle bu tür bir değerlendirmenin 1995 yılında yapılması konuya ne kadar dar bakıldığını göstermektedir. 1960'lı yıllarda gelenek ve ulusallığın ne ölçüde olumlu çerçevede algılandığına dair değerlendirmeler vardır. Hatta genel olarak ve örneğin Hilmi Yavuz bugünkü gibi düşünmezken gelenekten devrimci olarak yararlanma ve geleneği dönüştürme hususu vurgulanmış ve genel olarak geleneği aşma konusu üzerinde durulmuştur. Dönem başka sorunları yeni baştan gündeme getirdiğinde de mesele değişmemiştir. Artık sanat alanında Lukacs'ın dediklerinden Brecht'in yaklaşımlarına yol almaya başlandığında da örneğin, Özdemir Nutku, Brecht'in yabancılaşma anlayışını 'Karagöz'de bulmanın mümkün olduğunu ve bu anlamda yabancılaşma kavramının bizim kültürümüzde de yer aldığını ifade etmiştir. Nijat Özön'ün bu tür değerlendirmelere hepten uzak olduğunu söylemek gerekmektedir. Bunun açık işaretini de yapıldıktan çok uzun bir zaman sonra yayımlanan "ulusal sinema" üzerine bir konuşmada yakalamak mümkündür:

> "Bilirsiniz, akıl hastanelerinde de zaman zaman çok özgün, çok değişik, çok çarpıcı resimler, yontular yapılır. Ama bunlar sanat alanını değil psikiyatri alanını ilgilendirir. Bence, Erksan'ın sanat alanını ilgilendiren önemli filmleri Gecelerin Ötesi, Susuz Yaz, Yılanların Öcü'dür. Özellikle sonraki filmleri Sevmek Zamanı, Öldüren Aşk ya da Kuyu, Kadın Hamlet gibi filmleri sanat alanından taşıyor gibi geliyor."[14]

Bu tarz değerlendirmelerinin en azından bugün açısından belirgin olarak farklı olduğunu belirlemek, en azından buna işaret etmek gerekecektir. Örneğin, çoğu kişinin genelde Metin Erksan'a ve özellikle onun Sevmek Zamanı filmine yönelik

14 Özön, "Ulusal Sinema Üzerine Söyleşi", a.g.e., s. 219.

olarak söyledikleri zaman içinde belirgin olarak farklılaşmıştır. Kuyu filmine yönelik olarak söylediklerinden öte, Sevmek Zamanı çoğu zaman bir başyapıt olarak nitelenmiştir. Genç bir sinema yazarının Sevmek Zamanı hakkında söyledikleri son dönemde Metin Erksan hakkındaki yaygın kanaate bir örnek olarak görülebilir:

> "Türk sinemasının tartışmasız en iyi yönetmeninin zamanında sinema salonlarında gösterim şansı bulamamış ve fakat yine de kült olmayı başarmış bir filmi Sevmek Zamanı. Bir kızın aslından onca suretine vurulan delikanlı ile o suretin sahibi olan kızın modern zamanlarda yaşanan ve fakat modern olmayan aşkının hikâyesi, bütün zamanların en iyi aşk filmi olmaya adaydır. Erksan, Sevmek Zamanı ile bir yandan halk hikâyelerinden, masallardan aşinası olduğumuz türden; Türk usulü bir aşk hikâyesini perdeye yansıtırken diğer yandan izleyiciye: böylesi bir aşkın günümüzde yaşama şansının bulunup bulunmadığını sorgulatmaya çalışır. Metin Erksan'ın sinemamızın en iyi yönetmeni olduğu yargısının niçin tartışılmaz olduğunu görmek için bile defalarca izlenebilir."[15]

Bu noktada Nijat Özön'ün iki açmazı bulunmaktadır. Birincisi, bütünlüklü bir tahlilden mahrum olması, ikincisi de kültür sorunları çerçevesinde konulara yaklaşmaktaki sınırlılığı. Zaten bir durum her şeyi olanca açıklığıyla gösteriyor. O da Metin Erksan sinemasına iki filmi dışında olumlu olarak yaklaşmaması. Üzerinde yoğunlaştığı filmlerin ilki Yılanların Öcü, ikincisi de Gecelerin Ötesi'dir. Bundan sonra söylenecekleri, yapılacak genellemeleri de bu bağlamda düşünmek gerekmektedir. Üzerinde en fazla ve en olumlu yazı yazdığı filmi Yılanların Öcü'dür. Bunun nedenlerini de bilmek lazımdır.

15 Burcu Yılmaz'ın düşünceleri. Burcu Yılmaz, "Yazlık Film Önerileri", Kılavuz, No: 16-17, (Temmuz-Ağustos 2004), s. 96.

Bu aşamada en önemli husus, Metin Erksan'ın yıllarca önce Türk Sineması Tarihi kitabı hakkında, Nijat Özön'ün artık herkes tarafından klasik olarak nitelenen kitabı hakkında söyledikleridir. Bu mesele hakkında düşünce beyan etmeden önce söylenmesi gereken husus, Nijat Özön'ün Metin Erksan'ın kendisine yazdığı mektupları kesip biçerek yayımlamasıdır. Buna rağmen yazdıklarından bazılarına bakmak anlamlı olabilir:

> "Kitabın (Türk Sineması Tarihi) çıktı. Asıl onun için yazıyorum bu mektubu. Kutlarım seni Nijat. Gücünü överim. Türk sineması alanındaki bu müspet ve metotlu ve de çok değerli araştırmaları yapmakla Türk sineması ve kültürüne gerçekten büyük hizmet yaptın. Sağ ol. Kitabını okuyorum. Bitirince hakkında uzun bir yazı yazacağım."[16]

> Burada ifade edilen düşünceyi bazı başka hususlara da dikkat ederek anlamak gerekmektedir. Bu aşamada üzerinde durulabilecek bir iki husus vardır. Bunlardan biri bu düşünceleri ifade ettiği cümleyi takip eden, hemen takip eden cümledir: "Yön'deki Yılanların Öcü eleştirmen çok güzeldi. Eline sağlık. Teşekkürler."[17]

Kitap hakkındaki nitelemeleri Metin Erksan demek ki Özön'ün Yılanları Öcü hakkındaki yazısından sonra yazmış. Metin Erksan'ın mektubu yazış tarihi 19 Temmuz 1962, buna mukabil Nijat Özön'ün film hakkındaki yazısı da 9 Mayıs 1962 tarihinde Yön dergisinde yayımlanmış. Bir başka deyişle Nijat Özön'ün film hakkındaki olumlu değerlendirmesinden sonra Metin Erksan, Türk Sineması Tarihi hakkında olumlu bir nitelemede bulunmuş. Bu arada, yetmiş günlük kadar sürede acaba ne olmuş buna dikkat etmek gerek. Durum belki de bu sayede daha açık bir şekilde görülebilir: Hatta bu arada ne

16 Özön, a.g.m., s. 37.

17 A.g.m.

olduğundan ziyade daha önce olduğunu araştırmak gerekecek. Bir mektup, Metin Erksan'ın Yılanların Öcü'nün nasıl eleştirilmesi konusundaki düşüncelerini ifade ediyor:

> "*Yön*'deki yazın çok çok güzel, eşek'i bile uyandırır o yazı. Herhalde Yılanların Öcü'nü gördün. Şimdi senden bir ricam var. Lütfen eleştirisini sen yaz. İstanbul'dan ihtisap etme *Yön*'e. 23 Nisanda falan Ankara'da oynamasını bekleme. Yok, eğer beklemeye mecbursan o zaman gene sen yaz. Bırakma İstanbul'dakilere. Eğer görmediysen filmi, o zaman da 23 Nisanı bekle ama gene 'sen yaz' eleştirisini."[18]

Burada ilginç olan nokta bu mektubu 16 Nisan 1962 tarihinde yazmış olması. Belki Nijat Özön kendisi de bu film hakkında yazmak istiyor ve fakat Metin Erksan'ın kesin tercihinin, film üzerine Nijat Özön'ün yazması olduğu anlaşılıyor. Bunun gerçekleşmesini

Bu mektubu 16 Nisan 1962 tarihinde yazmış. Aynı mektubun sonundaki ibare de Nijat Özön'ü onore edecek mahiyette: "Uzun mektuplar yazacağım sana. Zira buranın ahvalini bilmen gerek. Sen gütmezsen bu sinemacıları, herifler gene kış uykusuna yatacak."[19] Bu satırlarda da bariz bir şekilde Nijat Özön'ün döneminin siyasal konularına diğer sinema yazarlarına göre daha vâkıf olduğuna ve onları yönlendirdiğine dair bir kanaat var. Bu da Metin Erksan'ın konu hakkındaki bilgisine dayanıyor. Ve o dönemde yazdığı yazılar, Metin Erksan'ın filmleri üzerine yazdığı yazılar nedeniyle de aralarında olumlu bir ilişki var. Bu ilişki de uzun süre sürüyor. Sinema eleştirmenlerine 1965 yılında yazdığı mektuptaki ifade de bunu gösteriyor:

18 A.g.m.
19 A.g.m.

> "Ben Metin Erksan; Nijat Özön, Semih Tuğrul, Tuncan Okan, Çetin Özkırım, Rekin Teksoy, Giovanni Scognamillo, Selim Andak, Tank Dursun K. gibi sinema yazarlarının, Türk Sinema Şurası'nın her yöndeki çalışmalarına katılmalarına karşı değilim. Aksine, Türk sinemasının her meselesini, sinema yazarlarının bütün uyarmalarına rağmen kötü film yapmakla devam edegelen ve Türk filmi prodüktörleri içinde çoğunlukta bulunan kişilere karşı birlikte halledeceğiz." [20]

Bu metni Nijat Özön'ün ifadesine göre 9-16 Kasım 1964 tarihleri arasında yazmış. Bu ifadenin hemen arkasında da onların bir görüşlerine katılmadığına dair bir cümle var: "Yalnız ne var ki, Türk sinemasının tarihi gelişmesi konusunda sinema yazarları ile aynı kanıda değilim."[21] Yani birlikte hareket etmeleri gerektiğini düşündüğü, düşünmekten öte ifade ettiği zaman kesitinde de sinema tarihinin dönemlendirilmesi konusunda sinema yazarlarıyla-tabii ki burada kastettiği Nijat Özön'ün dönemlendirmesidir - benzer şekilde düşünmediğini açıkça belirtmiştir. Bir yanıyla birlikte hareket etmeyi düşündüğü dönemde bile düşünsel anlamda farklı bir yerde durduğunu ifadelendirmekten geri kalmamıştır.

Ve bir mektup da Suçlular Aramızda filminin Moskova Film Festivali'ne gönderilmesiyle ilgili. Metin Erksan şöyle diyor:

> "Nijatcığım, ben Suçlular Aramızda'nın Moskova Film Festivali'ne gitmesini istiyorum. Biraz garip bir cümle oldu ama düşündüklerimi dosdoğru söylemek istedim.
>
> Senin bu filmim hakkında ne düşündüğünü bilmiyorum ama (bu film hakkında aylarca bir yerlerde bir şeyler yazmanı bekledim) ben Suçlular Aramızda'ya çok güveniyorum... Nijatcığım, gene derim ki sana, ben bu filmin

20 A.g.m.
21 A.g.m.

> Moskova'ya gönderilmesini istiyorum. Çok kuvvetle tahmin ederim ki sen de aynı fikirdesin; değilsen bunu bana yaz. O halde bu filmin dışarı gitmesi için çabalarını esirgeme bizden."[22]

Metin Erksan bu mektubu 10.06.1965 tarihinde yazmış, "bir şeyler yazmanı bekledim" ibaresinden sonra bir nokta konulup altı nolu dipnotta "Oysa Özön'ün bu filmle ilgili eleştirisi Erksan'ın mektubundan 40 gün önce *Türk Dili*nde Nisan 1965'te çıkmıştı ve hiç de olumlu yönde değildi."[23] deniliyor. Bu noktada ilginç bir hususa dikkat etmek gerekiyor. Aktarıldığı kadar, mektupta film hakkında "kanaatin olumluysa" diye bir kayıt düşülüyor. Mektubu kırk yıl sonra neredeyse kırk yıl sonra yeniden yayımlarken dipnot atıp film hakkında onun mektubundan kırk gün önce film aleyhinde yazı yayımladığını belirtiyor ama 25 Temmuz 1965 yılında Metin Erksan'a yazdığı mektupta Nisan 1965'te yayımlanan eleştirel yazısından da bahsetmeyip, filmi olumsuz bulmadığını da söylemiyor. Bunu, ikinci hususu pusan kişilerin göremeyeceğini sanıyor. Aslında durum hakikaten böyle mi? Bunu bir biçimde tahkik etmek gerekiyor. Aslında Nijat Özön'ün metinlerini okuyup okumadığı konusu o kadar net değil. Metin Erksan, Nijat Özön'ün daha önceki metinlerini okumuş olsa kanaati bir ölçüde de olsa farklı olurdu. Çünkü *Türk Dili* dergisinin Şubat 1965 tarihli sayısında kanaatinin farklı olduğu izlenimi ortaya çıkıyor:

> "Eleştirmenin iyi niyeti, en azından sinemacılarımızın yalanı denli kendini belli edecektir. 27 Mayıs 1960'tan bu yana, filmin enflasyonu içinde şu ya da bu yönden sivrilmiş olduğunda genellikle uyuşulan filmler yıl yıl şöyle sıralanmaktadır... 1964, Susuz Yaz (Erksan), Suçlular

22 A.g.m, s. 33.

23 A.g.m. s. 41.

aramızda (Erksan), Gurbet Kuşları (Refiğ), Ahtapotun Kolları (Pesen)."[24]

Bu alıntılarla da daha önceki tarih kesitinde Suçlular Aramızda filmi hakkında olağanüstü olumlu düşünceler beyan etmiştir. Bunun önemine dikkat etmek gerekmektedir.

Bu aşamada bir husus daha ortaya çıkmaktadır. Konu hakikaten dikkate değer bir hususdur. Devlet, değişik dönemlerde başta Nijat Özön olmak üzere, birçok önemsenen sinema uzmanını kararlarında etkili kılmıştır. Aslında sadece bir yönüyle anlaşılır bir şey olmak üzere o dönemde Karanlıkta Uyananlar ve Keşanlı Ali Destanı, Varna'ya götürülmüştür. O dönemde dış festivallere filmlerin götürülmesinde danışılan uzmanlardan birinin Nijat Özön olması ilginçtir. Dönem, Suat Hayri Ürgüplü'nün, AP listesinden Kayseri milletvekili seçilen Suat Hayri Ürgüplü'nün başbakan, Süleyman Demirel'in başbakan yardımcısı olduğu dönemdir. Dolayısıyla belirtilen tarih kesitinde Nijat Özön'ün uzman olarak görev yapması ve özellikle Karanlıkta Uyananlar filminin festivale gönderilmesi siyasal yönü itibarıyla o kadar anlaşılır bir durum değildir. Zaten sadece o dönemlerde değil, sonraki dönemlerde, CHP ve türevlerinin iktidar ya da iktidar ortağı, koalisyon ortağı olduğu dönemlerde Nijat Özön ve benzeri sinema uzmanları, bakanlıklarda etkin olmuşlardır. Dikkatin biraz da bu husus üzerinde odaklanması gerekmektedir. Metin Erksan'ın Nijat Özön'den yardım talep etmesinden daha önemli olan Nijat Özön'ün yardım talep edilebilecek yerde olmasıdır. Dikkat, özellikle bu husus üzerine yoğunlaştırılmalıdır.

Burada bir başka nokta da önemlidir. Metin Erksan'la Nijat Özön'ün haberleşmeleri bir kez 1979 dışında bitmiş gibidir. Onun ötesinde yazılarından alıntı yaparken 1965'ten direkt

24 Özön, "Eleştirmen mi, Dalkavuk mu?", (Eylül 1965), a.g.e., c. II, s. 40-41.

olarak 1968 yılına atlamaktadır. Bu durum belki de Metin Erksan'ın tavırlarının çok belirgin bir şekilde değiştiğini göstermek içindir. Ancak Metin Erksan'ın bu üç yıllık süreç içinde hiç konuşmadığı şeklinde bir kanaat oluşturmaktadır. Fakat bu süreç içinde, özellikle problemlerin artması nedeniyle daha belirgin tepki vermesi söz konusudur Metin Erksan'ın. Ancak Nijat Özön'ün dikkati kendine yazılan mektuplar ve sinema dergileri üzerine odaklandığı için başka kaynaklara yönelmemektedir. Burada çelişki 1965 yılını kırılma yılı olarak nitelemesine rağmen 1965 ve sonrası, bir iki yıl sonrası üzerinde hiç durmamasıdır. Ve yazılarını, makalelerini topladığı kitapta ayrıca Susuz Yaz hakkındaki yazısına da yer vermemiştir. Aslında görülebileceği gibi, 1965 yılından sonrası filmlerini, Metin Erksan'ın filmlerini değerlendirmemiş ve Türk sinemasının genel durumu hakkında pek bir şey söylememiştir. Kitaptaki film değerlendirmeleri açısından da en son incelediği film Umut olmuştur. Konumuz açısından da 1977 yılı sonrası hiç de önemli değildir. Ve Nijat Özön'ün yazdıklarında da bu dönem neredeyse hiç yoktur. Ancak 1965 sonrası suskunluğu bir durumu olanca açıklığıyla ortaya koymaktadır.

1965 sonrasının farklı şekilde değerlendirilmesinde Susuz Yaz'ın değil, filmin değil, ödül kazanmasının etkili olduğu düşünülmelidir. Ondan öte kendi kırılma noktası açısından 1965 yılı sonrasında Metin Erksan'ın filmlerine, özellikle onun filmlerine yönelik olumsuz değerlendirmeler, süper olumsuz değerlendirmeler vardır. Ancak filmler detaylı olarak incelenmeyip haklarında hepten olumsuz nitelemeler yapılmıştır. Bunun karşısında Halit Refiğ'in filmlerine yönelik olarak da eleştirel nitelemelerde bulunulmuş ve hatta Bir Türk'e Gönül Verdim filmi üzerine çağdışı film sıfatı kullanılmıştır. En azından Halit Refiğ'e karşı daha mesafeli bir tutum takınılmıştır. Zaten yayımladığı metinlerden de Halit

Refiğ'le haberleşmesinin çok daha uzun sürdüğünü anlaşılmaktadır. Bugünkü üretimine baktığı zaman da Halit Refiğ'e daha olumlu bir tutum takınacağı görülebilir. Nitekim Metin Erksan'ın bir yalnız adam olmasının başka bir izahını yapmak da bu nedenle gerekmemektedir.

Bu ince ayrıntı bir tarafa, esas çelişki Nijat Özön'ün zaman içinde değişen bakış açılarında yatmaktadır. 1965 yılı sonrasında baktığında Türk sinemasındaki en kötü film örnekleri Halit Refiğ, özellikle de Metin Erksan filmleri olmuştur. Ancak daha önce atıf yapılan metinde ifade edilen görüşlere göre ise 1960 yılı sonrasında ise Türk sinemasında neredeyse sadece Halit Refiğ ve özellikle Metin Erksan sineması vardır. Nijat Özön'ün hazmedemediği Metin Erksan'ın -ki Halit Refiğ onun kadar incitici sözler söylememiştir- kendine yönelik eleştirel sözleri değil, kendi düşünsel çizgisindeki değişikliktir. Döndürüp dolaştırıp 1965 yılı dolayındaki olayları karıştırmaktadır. Belki de ellerim kırılsaydı da o yazıları yazmasaydım demektedir. Muhtemelen Metin Erksan'ın ısrarıyla o yazıların bazılarını yazması kendine daha çok koymaktadır. Belki de hayatındaki bütün yazıları hatır üzerine yazmaktadır.



Yönetmenlerin Tarihçi ve Sosyolog Kimliği

Sinema yönetmenlerinin farklı bir tarafı var. Toplumların tarihsel ve sosyolojik tahlilinin çoğu zaman sinema yönetmenleri tarafından yapılmaları da mümkün. Bunun dünya çapında da böyle olması söz konusu. Örneğin, Avrupa düşüncesinden bahsedildiği zaman dönemin önemli düşünce adamları yanında Jean-Luc Godard'ın da adı anılıyor. Godard'ın yaptığı temel iş sinema pratiği. Bol sayıda film çekiyor. Godard bu eksende değerlendirildiğine göre pekâlâ Türk yönetmenleri de aynı çerçevede mütalaa edilebilir.

Sürecin gelişimi açısından 1960'lı yıllar özellikle başlangıcı önemli bir tarih olarak telakki edilebilir. O dönemde kapsayıcı bir şekilde düşünen, toplum üzerine düşünen önemli Türk sinema yönetmenleri de var. Türkiye'nin sosyal ve ekonomik tarihi derinlikli bir şekilde işlenmeye çalışılmış. Bu önemli. Hem de bu süreç ta 1960'lı yıllardan önce, 1950'li yıllarda başlamış. Birkaç şey gündeme getirildiği zaman mesele olanca açıklığıyla anlaşılır. Türk yönetmenlerinin o dönemde belki de en ayrıntılı bir biçimde kültür konusu üzerinde odaklandıkları görülebilir. Aslında 1960'lı yılları da kapsayacak genişlikte tiyatro biraz daha elitist kültür üzerinde odaklanmış, sinema ise halk kültürünün zaman zaman doğal tezahürü

olarak anlaşılmıştır. Zaten halk sineması kavramı da durup dururken çıkmamış, sinemada kültürün tezahür etme biçiminin doğal uzantısı olmuştur. Genel anlamda da Metin Erksan'ın Karanlık Dünya'yı çekmesi de kendi bilinçli tercihinin ötesinde olağan bir durum olarak da anlaşılabilir.

Türkiye'de 1960'lı yıllarda ulusal sinema, ulusal kültür kavramının kullanılmasının en uç ve belki de en sağlıklı biçiminin sinemada somutlaşması, sinemanın farklılığını gösterebilir. Sinemacılar ulusal tabirini kullanmasalar dahi, kültürü gündelik hayat içinde somutlaştırmaya tabiri caizse ete kemiğe büründürmeye çalışmışlardır. Sözü edilen 1960'lı yıllarda edebi metinlerde ve siyaset yazılarında neredeyse her bir şey ekonomik ölçütlerle değerlendirilmiştir. Bunun yanında sınırlı sayıda yönetmenin ve bu arada, özellikle Metin Erksan'ın filmlerinde bu temellendirmelerin ekonomik ölçütlü olmadığı apaçık bir tarzda anlaşılmaktadır. Çoğu kişinin her bir şeyi ekonomiye bağladığı dönemde, örneğin Vedat Türkali'nin senaryosunu yazdığı Karanlıkta Uyananlar filminin çekildiği tarihte Metin Erksan hemen hiç kimsenin dikkat etmediği Sevmek Zamanı'nı çekmiştir. Kadın Hamlet'i yönetmiştir. Tabii Otobüs Yolcuları'nın senaryosunu yazdıktan önce de Gecelerin Ötesi'ni çekmiştir. Durumun belki de daha rahat izah edilir hususa, herkesin ekonomik etkenlere yöneldiği, daha doğrusu bu alanda yoğunlaştığı dönemlerde 1970'li yılların sonlarında Metin Erksan, o kendisinin eski tarz filmlerine benzeyen Sensiz Yaşayamam'ı (1977) çekmiştir. Burada anlatılmaya çalışılan husus başta Metin Erksan olmak üzere önemli sinemacılarımızın Türkiye'nin sosyal gerçekliklerine uzak olması değildir. Eski dönemde şöyle bir bakıldığı zaman Acı Hayat ve Susuz Yaz gibi sosyal gerçekliğe tam oturan filmleri yakalamak da kabildir. Sözü edilen iki filmin arkasında

sosyal gerçeklik yokmuş gibi bir imaj olağanüstü belirgindir. Ancak bunlar arkasındaki sosyal gerçeklik hiç yokmuş gibi bir izlenim olağanüstü yaygındır.

İnsanların kör gözüm parmağına tarzında anlattıkları hususu Metin Erksan belirgin bir şekilde dolaylı olarak anlatmakta, hikâye etmektedir. Çoğu yönetmenlerin siyasal tercihini bire bir yansıtmasına karşın Metin Erksan'ın metinlerinde bu durum daha dolaylı bir hal almaktadır. Bunun iki tane somut örneği üzerinde durmak anlamlı olabilir. İlk örnek, ister istemez Acı Hayat'tır. Acı Hayat'ın çekilmesini takip eden yıllarda ve hâlâ sürekli olarak aynı adla ve genellikle başka adlarla Acı Hayat filmlerinin çekilmesi Acı Hayat filminin Türkiye'nin sosyal gerçeğine oturduğunun olağanüstü belirgin bir örneğidir. Başka tarzda bakıldığı zaman Türkiye'nin sosyal gerçeğiyle hepten ilgisiz bir filmmiş gibi bir izlenim edinilebilir. Bir başka şekilde değerlendirildiği zaman da Susuz Yaz'ın sosyal gerçeklikle bağlantısız olduğu biçiminde bir anlayış ortaya çıkar. Filmin Batıda, Türkiye'nin Batı yöresinde, sosyal farklılaşmanın pek de derinleşmediği bir yörede geçmesi döneminde ve sonrasında çekilen filmlerden bariz bir biçimde ayırır, Susuz Yaz'ın sosyal gerçeklikle bağlantısı dolaysız bir biçimde oluşmaz. Ancak bunları sosyal gerçeklikten kopuk metinler olarak değerlendirmemek gerek. Bilakis sosyal gerçeklikleri daha sahih olarak yansıtan metinler olarak düşünmek lazım. Bu anlamda dolaylı anlatımın gücüne dikkat etmek yeğlenmelidir. Burada yıllar sonra Halit Refiğ'in maden sorununu işlediği Yaşam Kavgası filminin çok daha eski gerçekçi filmleri çağrıştırır tarzda dolaysız anlatımı tercih ettiğine işaret edilmelidir.

Sosyal gerçeklik tarihsel boyutuyla birlikte verildiği için de daha sahih bir görünüm arz etmektedir. Tarihsel sorunlara

yönelmek anlamında sadece sinema alanında değil genelde sanat alanında da Metin Erksan ilklerden biri olarak görülebilir. Gerek 1958 yılında çektiği Dokuz Dağın Efesi gerekse en son çektiği film, 1982 yılında televizyon için çektiği Prevezeden Önce, Metin Erksan'ın konulara, tarihsel konulara ne ölçüde derinlemesine yatkın olduğunu, meselelere vâkıf olduğunu gösterecek mahiyettedir. Bilal Habeşi üzerine yazdığı, sinemaya uyarlanamamış çalışması tarihsel konuları yoğun bir biçimde ciddiye aldığını göstermektedir. Onun ötesinde bu tarihsel konulara da, sosyal konulara olduğu gibi çok dolaysız olarak girmediği görülmektedir. Örneğin Haremde Dört Kadın filminde olduğu gibi meseleye tıbbiyeli bir Jön Türk perspektifinden bakmamıştır. Tarihsel gerçekliğin sosyal gerçeklik gibi daha sahih bir şekilde verilmesinde bu tutumun katkısı vardır, etkisi vardır. Tabii tüm bunların ötesinde genelde dünya tarihine ilgisi ve Orta Asya tarihinden Cumhuriyet tarihine kadarki süreç hakkında derin bilgisi meselelere vâkıf olduğunu apaçık göstermektedir. Sinema metinlerinin sosyal gerçekliklere vâkıf olmasının getirdiği sonuç tarihsel gerçeklikler için de söz konusudur. Başka sinemacıların, tabii genel anlamda, tarihsel gerçeklikleri kavrama sürecinin çok belirgin bir şekilde köşeli yaklaşımlardan etkilendiği söylenebilir. Metin Erksan'ın tarih hakkındaki anlatımı da kesinlikle basit sayılabilecek bir anlatım değildir. Gelişkin bir anlatımla karşı karşıya kalınmaktır.

Tarihsel gerçeklik konusunda bir başka hususa da dikkat etmek denenmelidir. O da tarihsel konulara, daha doğrusu tarih konusuna sinemacıların, tiyatrocuların ve edebiyatçılardan önce yönelmeleridir. Hatta işin içine genel anlamda sosyal bilimciler girdiği zaman sorun bir şekilde kendiliğinden anlaşılabilir bir duruma girer. Dönemin sosyal bilimcileri

için tarihle, özellikle Osmanlı tarihiyle ilgilenmek, bizatihi sadece bu gericilik sıfatıyla etiketlenmek için yeter. Dolayısıyla tarihsel konuları değerlendirmek anlamında sinema yönetmenleri dönemin başat sosyal bilimcilerinden daha yetkindirler. Bunların arasından tarih ilgisi, bilgisi olanların daha yetkin oldukları ise daha aşikâr görünmektedir. Diğer alanlarda ve bu arada sosyal bilim alanında tarih ilgisi çok daha bariz olarak son dönemde yoğunlaşmıştır. Sinemacıları etkilediği belirtilen ve bilinen Kemal Tahir'in tarih ilgisi de kendi çağdaşları olan sosyal bilimcilerden daha derindir. Metin Erksan'ın tarihe yönelik ilgisini filmlerinin ötesinde kaleme aldığı ciddi makalelerde de yakalamak söz konusudur. Hatta çoğu konuda Metin Erksan'ın bilgisinin ve tahlillerinin ne ölçüde derin olduğu görülebilir. Özellikle Türk-Yunan ilişkileri konusundaki soyutlamaları ile somut bilgileri ve Cumhuriyet döneminin farklı kesitleri hakkındaki yetkin tahlilleri genel anlamda ve entelektüel olarak farklılığını bariz olarak gösterecek mahiyettedir. Sözü edilen tahliller de belirgin anlamda özlün ve gelişkin tahlillerdir.

Bir karşılaştırma eyleminde en belirgin hususlardan biri de son dönemde yaygınlaşan İstanbul ilgisidir. Bu ilginin sinemada en belirgin izlerinden birini Lütfi Akad'ın 1998 yılında çektiği İstanbul belgeselinde görmek mümkündür. Yazılarında İstanbul'a yönelik göndermelerin yanında, Metin Erksan'ın daha neredeyse hiç kimsenin gündeminde yokken İstanbul'a derin bağlılığını gösterecek bir film çekme hevesine yöneldiğine işaret etmek gerekmektedir. 1960'lı yılların ilk yarısında İstanbul hakkında bir film çekme tasavvurunu açıklamıştır. O dönemde İstanbul üzerine düşünme eylemi de yaygın değildir. Çok daha uzun yıllar İstanbul konusunda rehberlik yapacak kadar İstanbul'u tanıdığını düşünen akademisyenlerin

İstanbul ilgisi olmayacaktır. Nitekim İstanbul ilgisini tarih ilgisinden soyutlamanın anlamı yoktur. Zaten Türk sinema yönetmenlerinde özellikle de Metin Erksan'da tarih ilgisinin İstanbul sevgisini deştiğini görmek, buna işaret etmek gerekmektedir. Metin Erksan'ın filmlerinde de İstanbul'a yönelik tarih ilgisini yakalamak kabil görünmektedir. Sonraki dönemde belki de İstanbul Ansiklopedisi'nde somutlaştığı gibi yaygın bir İstanbul ilgisi yoğunlaşmıştır.

İstanbul'la bağlantılandırılabilecek bir başka husus, özellikle 1960'lı yıllarda sanat ve bu arada sinema, İstanbul'un dışına çıkıp, bir anlamda köy sorunları üzerine odaklanırken Metin Erksan sineması şehir ilgisini daha 1950'li yılların sonlarında özellikle Gecelerin Ötesi somutunda belirgin bir şekilde korumaktadır. 196011 yılların sonlarından itibaren Akad sinemasının belirgin bir şekilde Hudutların Kanunu, Kızılırmak Karakoyun, Ana ve Irmak gibi kimi somut örneklerle köy konusuna yönelirken benzeri tavırları Anneler ve Kızları, Kızım Ayşe, Meryem ve Oğulları ve Fatma Bacı ile kırsallığın kültür anlamında şehirle karşılaşmasını da yakalamak olasıdır. Bunların izdüşümünü ise Metin Erksan sinemasında görmek mümkün değildir. Bu anlamda düşünmek anlamında hiçbirinin, hiçbir yönetmenin Acı Hayat'la kıyas edilebilecek bir film çekemediklerine dikkat etmek gerekmektedir. Örneğin, buna benzeyen, yıllar sonra çekilen Taksi Şoförü daha çok köy kültürünün izahı olarak yorumlanmak gerekir. Özellikle 1960'lı yılların ortalarından itibaren köy ve köy kültürü Türk sinemasının temel doğrultusunu şekillendirmiştir. Bu aşamada da İstanbul, Metin Erksan sinemasındaki temel konumunu korumuştur. İstanbul değişik veçheleriyle özellikle Metin Erksan ve genelde Türk sineması içinde belirgin olarak yer alırken başka metinlerde bu durumu tespit etmek mümkün değildir.

Türkiye'de o dönemde edebiyatın, en azından şekillendirici bir kolu, neredeyse tümüyle köye yönelmiştir. Daha genel anlamda söylemek gerekirse sinema, Türk sineması, söz konusu dönemde daha modern bir konumdadır. Kentle daha yoğun olarak ilgilenen bir konumdadır. Söz konusu dönemde tiyatronun en azından bir yönü itibarıyla da köy üzerinde odaklandığını söylemek mümkündür. Fakat tiyatro sinemaya göre daha bir modernist konumda olarak nitelenebilir. Bu tarz bir farklılığın bir başka işaretini de üst-orta sınıf kökenli yazarların romanlarında fark etmek olasıdır. Dolayısıyla sinema, Türk sineması, özellikle bir yönü itibarıyla orta sınıfların ve sıradan insanların dünyasını İstanbul özelinde daha gerçekçi sayılabilecek bir şekilde yansıtmıştır. Akademik metinlerde de kent yerine köy, merkezi bir konumdadır ve dönem boyunca özellikle sosyolojik alandaki çalışmalara köy araştırmaları damgasını vurmuştur. Türkiye'de modernleşme sürecini belki de en sahih bir şekilde Türk sineması yansıtmaktadır. Belki de Dokuz Dağın Efesi'nden, Sevmek Zamanı ve Suçlular Aramızda filmine kadar başka, bambaşka bir dünyanın anlatılması söz konusudur. Bunun, önemli bir çerçeve çizmek olduğu gözden uzak tutulmamalıdır. Metin Erksan'ın sözü edilen filmlerinin farklı bir dünyanın izdüşümü olduğu şeklinde bir değerlendirme gerçekçi olur gibi görünmektedir. Bu hususa dikkat etmek gerekmektedir.

Bu aşamadan sonra gündelik hayata yönelmek, gündelik hayatın doğru yorumlanması noktasına gelmek gerekmektedir. Türk sinemasının siyaseti işlemediği, işleyemediği gibi düşünceler ifade edilirken, gündelik hayatın sinemaya yansımadığı şeklinde kanaatler telaffuz edilmemiştir. Siyaset nokta-yi nazarından bakıldığı zaman genellikle Türk sinemasında hiçbir siyasal filmin olmadığı, çekilmediği, seyrek olmayan bir

şekilde ifade edilmiştir. Sansürün olması, belki de daha dolaysız filmlerin yapılmasının önünde önemli engeller oluşturmuştur. Belki de sosyal gerçeğin daha gerçekçi bir biçimde ifadelendirilmesinin önünü açmakta sansürün olumlu bir etkisi de olmuştur. Gündelik hayat gerçeği Türkiye'de başka alanlarda kendini pek hissettirmemiştir. Bunun nedenlerinin başında özellikle 1960'lı yılların ilk yarısında Türkiye'de siyaset bilimi ve iktisadın en başat, en tercih edilir, en etkili bilim dalları olarak anlaşılması gelmiştir. Bu durum en belirgin şekilde köşeli düşüncelerin etkili hale gelmesine yol açmıştır. Konunun en bariz şekilde etkilerini sosyal bilim alanı dışındaki yerlerde de görmek olanak dahilindedir.

1960'lı yılların düşünceleri sinemada da köşeli bir hale gelmiştir. Bu anlamda Otobüs Yolcuları'ndan, Güneşli Bataklık ve Karanlıkta Uyananlar'a kadar hemen tüm filmler her şeyi ekonomiyle açıklayan, ekonomik etkenlerle açıklayan filmlerdir. Türk sinemasında yeri olan fazla sayıda yönetmenin de sözü edilen dönemde ekonomik etkileri başat hale getirdikleri görülmektedir.

Tekrar etmek pahasına bir hususun tekrar tekrar altı çizilmelidir. O da Sadoul'dan kaynaklanan bir tarzda Metin Erksan sürekli olarak Sevmek Zamanı'nda sınıfsal çatışmanın sert bir şekilde yer aldığını belirtmektedir. Filme başka bir tarzda bakıldığı zaman sınıfsallıktan bütünüyle uzakta olduğu biçiminde bir kanaat oluşmaktadır. Bir başka şekilde bu filmde de sosyal gerçeklik o kadar aşikâr olarak gündeme gelmemiştir. Benzeri sosyal gerçeklik anlayışları Türk sinemasının daha doğru anlaşılmasının yollarını açabilir. Aslında doğal olarak Türk sinemasındaki gerçekçilik anlayışı Acı Hayat ve Sevmek Zamanı üzerine bina edilmeye çalışıldığı zaman farklı bir gerçekçilik anlayışı olur.

O dönemin üst-orta sınıftan gelen kadın yazarların romanlarında da alt sosyal sınıflardan gelen insanların olağanüstü yapay bir şekilde gerçekçi olmayan bir biçimde anlatıldıkları görülür. Erkek romancılarda da benzeri bir durumu görmek şaşırtıcı değildir. Bu noktada verilebilecek iki örnek tipik görünmektedir. Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar üçlemesindeki Ali Usta tipi ile Demirtaş Ceyhun'un Yağmur Sıcağı romanındaki Katibe iyi birer örnek olarak düşünülebilir. Sinemada bu alt sınıftan gelen insan tiplerine örnek olarak bakıldığı zaman Metin Erksan'ın Acı Hayat filmindeki manikürcü Türkan ve Lütfi Akad'ın Gelin-Düğün-Diyet filmlerindeki gelin çok daha sahih ve Türkiye gerçekliğini yansıtan karakterlerdir. Romanın bu farklı tarafına özellikle dikkat etmek gerekmektedir. Sinemamız bu anlamda Türkiye'nin daha gerçekçi bir fotoğrafını sunmaktadır. Özellikle Türkiye'nin kent fotoğrafı belirgin bir şekilde daha sahih görünmektedir. Kent fotoğrafının daha gerçekçi görünmesi konusunda Metin Erksan filmlerindeki kişiler daha iyi örnektir. Yoğun, değişik köy filmleri çekmesine karşın Türk sinemasının en kentli yönetmeni Metin Erksan'dır. Bir de Acı Hayat filmindeki manikürcü Türkan karakteri belki de sinema dışındaki sanatlarda da yoktur. Konunun sosyal boyutu çerçevesinde değerlendirildiği zaman sınıf bilinci taşımayan Mehmet, devrimci sinemanın yıllar sonra da olsa ulaşamayacağı bir figürdür. Türkan ve Mehmet konusundaki gözlemleriyle Ali Usta ve Kâtibe'nin anlatımına göre Metin Erksan, Türkiye'nin sosyal gerçekliklerine çok daha yakınılır. Türk sinemasında ve edebiyatında en yaygın olan anlatım, sıradan insanların gelişkin ve hatasız davranışlarıdır. Türkiye'nin gerçekçi edebiyatının bu noktadaki belirgin yaklaşımının izdüşümünü Lütfi Akad'ın filmlerinde yakalamak mümkündür. Belki de daha gelişkin bir biçimde. Bu anlamda

Metin Erksan'ın filmlerini bir başka dünyanın işareti olarak görmek gerekmektedir.

Yukarıda ifade edilen özellikleri itibarıyla da Metin Erksan'ın tarihçi ve sosyolog kimliğine dikkat edilmelidir. Aksi halde kırk yılı aşkın bir süredir tekrar tekrar Acı Hayat filminin değişik versiyonlarının bile değil, benzerlerinin, kopyalarının seyredilmesinin bir izahı yapılmalıdır. Yabancı ve yerli filmlerin kopyalarının yapılmasından şikâyetçi olanların Acı Hayat'tan esinlenmeler konusunda sessiz kalmaları üzerinde ayrıca durulması gereken bir husustur.



Metin Erksan'ın Muhayyel Bir Konuşması

Her iktidar bana düşmanca davrandı. Ben sinema yazarıyım. Sinema bir kültürdür.

Türk milleti Türk sinemasını seyretmeye devam etti.

İstanbul kültür mafyası her bir şeyi şekillendirdi.

Her iktidar bana düşmanca davrandı. Sağ görünümlü iktidarlar, hükümetler, sol görünümlü iktidarlar hepsi bana düşmanca davrandı. Yalnız elli dokuzuncu hükümetin Kültür Bakanı, beni bu büyük ödülle ödüllendirdi. Böyle bir durum karşısında hayret ediyorum. Gerek Kültür Bakanı'nın, gerekse Cumhurbaşkanı'nın övücü sözlerine teşekkür ediyorum.

Ben hayatım boyunca kendi kurduğum Sinema işçileri Sendikası ve Sinema Yönetmenleri Derneği dışında hiçbir örgüte, derneğe üye olmadım. Hiçbir ideoloji, hiçbir izm yanlısı, yandaşı, savunucusu da olmadım. Hiçbir hükümet tarafından olumlu bir tutumla karşılaşmamış olsam dahi, devletime ve milletime küsmedim. Devletime ve milletime hiçbir şekilde aykırı olarak nitelenebilecek hareket içine girmedim.

Ben sinema yazarıyım. Daha 1948 yılında gündelik gazetelerde sinema hakkında değerlendirmeler yazdım. 1950 yılında da ilk senaryomu yazdım. 1952 yılında da ilk konulu

filmimi yönettim. Sanat Tarihi Bölümü'nü de bile isteye seçtim. İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'ne girdiğim zaman da sinemacı olmaya kararlıydım. Hatta çevremde çoğu kişi beni mühendis, hariciyeci gibi dönemin cazip meslekleri ne yöneltmek istedi. Ve fakat ben sinemacılıkta ısrarlıydım. 1950'li yıllarda gazetelerde sinema yazıları yazdım. Benim gibi bir sinema yazarı, sinema üzerinde düşünen insan yok. Çoğu kişi bu sinema yazarlığını dergilerde sürdürdüler. Sinema yaptıkları zaman sinema üzerinde değil, sadece o da sınırlı olarak çektikleri somut filmler üzerine düşündüler. Sinema yapmayınca yaşayamayacaklarını sandılar. Fakat ben sinema yapmadığım zamanlarda da sinema üzerine düşündüm. 1990'lı yılların başlarından itibaren yazdıklarım bunun açık kanıtıdır. Hatta daha önce Atatürk Filmi çekilmesi fikri devreye girdiği zaman, hemen herkes nasıl bir Atatürk filmi çekebileceğini düşünürken ben Atatürk filmi çekmenin şartlarını, zorluklarını anlattım. Daha sonra da Atatürk filminin kimin, kimlerin, hangi ülke sinemasının Amerikan sineması gibi gelişmiş bir sinemanın, en gelişmiş sinemanın çekmesi gerektiğini belirttim. Sonra da bunları kitap olarak yayımladım. Hatta sonradan *Yön* dergisindeki bir konuşmamı görünce bu sorunu 1960'lı yıllarda da derinlemesine düşündüğümü hatırladım.

Sinemacıyım. Hâlâ sinemacıyım. Üç tane senaryo yazdım. Senaryo yazmak filmi bir bütün olarak düşünmek anlamına gelir. Film üzerine, sinema üzerine hâlâ düşünüyorum. Son dönemde sinema üzerine de düşünen insanların bu düşünce serüveni 1960'lı yıllarla birlikte başladı. Benim sinema hakkındaki temel kanaatim zaten 1960'lı yıllara gelinceye kadar, 1950'li yıllarda oluştu. Diğerlerinin temel metinlerini, çektikleri sinemayı, belki değil, muhakkak 1960'lı yıllar şekillendirdi. Ben daha önce de sinema konusu dışındaki meselelerle

uğraştım. Sözü edilen konularda düşünce beyan ettim. 1990 yılından başlayarak *Cumhuriyet* gazetesinde düşünce yazıları yazdım. Hatta Atatürk Filmi sonrasında çıkan kitaplarımdan biri Avrupa Topluluğu üzerine diğeri de Türk Yunan ilişkileri üzerine. Bu metinlere bakıldığı zaman sadece Türkiye'nin içsel sorunlarına değil dış ilişkilerine dair düşünceler belirtildiği, Türkiye'nin dış sorunları odağında meselelere bakıldığı görülür. Diğer sinema yönetmenlerinin genel konularda söz etmemelerine mukabil ben genel konuların ötesinde ülkenin dış sorunları hususunda da düşünüp yazdım.

Bunun ötesinde sinema üzerine de sürekli olarak konuşup yazdım. Diğer yönetmenlerin yazış sürecine dikkat edildiği zaman onlar sinema üzerine film çektikleri zaman konuştukları görülür. Bunun dikkat çekmemesi mümkün değil. Ben sinema yapmadığım, somut olarak film çekmediğim zamanlarda da sinema üzerine düşündüm. Düşündüğümün en somut kanıtı da yazdığım onlarca metindir. Diğerleri olaya bir tarz, bir tür anı olarak bakmışlardır. Ben bunu bir tarz, bir tür öznel tarih olarak görürüm. Öznel tarihi de nesnel tarihle bağlantılı olarak anlarım, düşünürüm.

Türk milleti, Türk sinemasını izlemeye devam etti. En olumsuz koşullarda bile Türk sinemasının devam edeceğine dair bir kanaatim olduğunu söylemişimdir. Bu 1950'li, daha doğrusu başlangıç döneminden itibaren böyledir. Türk milleti, Türk sinemasına her zaman arka çıkmıştır. Bunun illa sinemada gösterilen film formatında olması da gerekmez. Televizyonda gösterilen metinler, ürünler de filmlerdir. Ben bunu yirmi yıl önce de söyledim, şimdi de söylüyorum. Yirmi yıl önceki televizyon için çekilen filmleri de böyle düşünmek gerekmektedir, şimdiki yerli dizileri de. Son dönemde televizyonda insanın seyretmeye zaman yetiştiremeyeceği oranda dizi vardır. Bir de uzunca bir süredir televizyonda seyredilen

bol miktardaki eski filmlere bakmak gerekmektedir. Türk insanının Türk sinemasına verdiği çok geniş bir destek vardır. Bu destek bu dönemde hâlâ sürmektedir. Başka sanat dallarında son zamanlarda boy gösteren çok sayıda aykırı eğilimler olmasına karşın sinemada eski yapıyla bağlantıya girmek isteyen yeni yönelimler gündeme gelmektedir. Özellikle sinemanın ticari boyutuna işaret eden kişiler başka zamanlarda söz etmeleri mümkün olmayacak sözler söylemeye başlamışlardır. Yılmaz Erdoğan'dan Zeki Alasya'ya kadar hemen herkes Ertem Eğilmez'in dehasından bahseder olmuştur. Bu önemli bir husustur. Türk sinemasında hemen herkes geçmiş Türk sinemasının faziletlerinden bahseder, ona güzelleme yazar duruma gelmiştir. Türk sinemasının batacağından, batması gerektiğinden dem vuranlar şimdi olumlu bir tutum içine girmiş görünmektedir. Bunun en komik özelliklerinden biri, Türkiye'nin kendini en fazla ciddiye alan sinema akademisyenlerinin de bu güzelleme ko-rosuna katılmalarında somutlaşmaktadır. Hatta bunun ölçüsü her anlamda kaçmak üzeredir.

Kadın Filmleri Festivali de bir biçimde gelişkin sinemaya değil, eski Türk sinemasına, olağan sinemaya güzelleme yapmaya dönüşmüştür. Başka Festivallerde olduğu gibi Uçan Süpürge Festivali'nin birine Türkan Şoray geldi ve Nükhet Duru "Türkan Şoray'ın Gözleri" şarkısını okudu. Hem de bu konser uzun süre aldı. O seneki Sinema Festivali'nin hemen her programına Türkan Şoray damgasını vurdu. Ve hatta tartışma programını bile şekillendirmeye, orada yapılan tartışmalara, görüşlere müdahale etmeye çalıştı. Tabii bu durumun oluşumuna geçen zaman içinde Türkan Şoray'a gösterilen teveccüh neden oldu. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne gelip sinema üzerinde bile konuştu. Yakın senelerden birinde de Türk sinemasının vamp kadını Mine Soley, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde konuşma yaptı. 2004 yılında gerçekleşen

7. festivalde de Suzan Avcı'ya ödül verildi. Suzan Avcı'nın oynadığı filmlere bakılınca bunların içinde Türk sineması tarihinde bir yeri olan hiçbir film olmadığı görülürdü. Aslında daha önemlisi Erdoğan Tünaş, Türk sinemasının geleneksel filmlerinin senaryo yazarlarının önemli olanlarından biri de, sahneye davet edildi. Sahneye davet edilmesinin nedeni de Suzan Avcı'nın eşi olmasıydı (6 Mayıs 2004). Ve Erdoğan Tünaş, eski yerli filmlerin son dönemde tutması konusunu geçmiş dönemlerdeki durumlara kinayeli göndermeler yaparak gündeme getirdi ve konuşmasını "Yaşasın Türk Sineması" diye bitirdi. Aslında son zamanlarda Türk sinemasına yönelik, Türk sinemasında geleneksel olana yönelik az olmayan sayıda yayın var. Türkan Şoray üzerine bile çok sayıda, en az beş kitap yayımlandı. Bu temel değişimi bir biçimde, bir şekilde birilerinin telaffuz etmesi zorunlu. Ancak kimse telaffuz etmediği için ben telaffuz etmek durumundayım. En azından herkesin, Türk sinemasıyla ilgili herkesin şu son yirmi yılda, otuz yılda yazılanlara bir göz atması lazım.

Bu tarz nitelemeler yapılmadığı sürece herkes veresiye laf ediyor ve bir dönemler söz edilen konuları hiçbir biçimde gündeme getirmiyor. Aslında bunlardan söz edilmesi ve eski defterlerin ayrıntılı olarak karıştırılması lazım. Çünkü birileri, o da her dönemde etkin olan birileri âlemi kör, herkesi sersem sanıyorlar. "Unutmak İhanettir" ve her defter teferruatlı olarak karıştırılmalıdır.

Nitekim Suzan Avcı'ya ödül vermekle "Sinema bir şenliktir" lafı, lafügüzafı, arasında fazla bir mesafe yoktur. Tabii bunu sadece Uçan Süpürge'nin Uluslararası Film Şenliği'yle bağlantılandırmak yanlış olur. Sözü edilen bağlantı noktasını önceleri, İstanbul Film Festivali'nin ödüllerine kadar götürmek gerekmektedir. İşin suyunun çıkarılmasının arkasında, Eczacıbaşı'nın düzenlediği bu festivalin etkisi vardır ve "Unutmak

İhanettir" deyişi çerçevesinde bu meselenin hep gündeme getirilmesi yeğlenmelidir. Ve hakikaten Türkiye'de son dönemde bu süreç hep yaşanmıştır. Türk sinemasının hep en genç yönetmeni olarak nitelenen Atıf Yılmaz her dönemde hep magazinel olanın peşinde olmuştur. Orhan Günşiray'dan, Cüneyt Arkın'a ve Müjde Ar'a kadar uzanan süreci başka türlü mütalaa etmek hiç mümkün değildir. Aslında bir biçimde "Sinema Bir Şenlik"tir sözünün ne zaman telaffuz edildiği tespit edilmeye çalışılmalıdır. Kitabın ne zaman yayımlandığından daha önemli olan o başlığın ne zaman düşünüldüğüdür. Elhak, o zamandan beri bir süreç içinde bu festivallerin hemen hepsi bir şenliğe dönüştürülmüştür. Dolayısıyla da festivallerin hemen tamamı bir gösteri olarak anlaşılmakta ve bu vesileyle çıkarılan broşürlerin hemen hepsinde kültürel boyutu belirginleşen hemen hiçbir metin yayımlanmamaktadır. Daha doğrusu yayımlanan metinlerin neredeyse hiçbirinin hiçbir kıymet-i harbiyesi bulunmamaktadır. 2003 yılında Uçan Süpürge'nin Film Şenliği'nde Cahide üzerine bir kitap düşünülmüş ve gerçekleşmemiştir. Hakeza, Avrupa Filmleri Festivali'nde gene aynı yıl en iyi on Türk filmi üzerine bir kitap yayımlanmak istenmiş ve bu da gerçekleşmemiştir. Demek ki bu şenlikler, insanların, sinema yazarlarının yazma heveslerini ve potansiyellerini azaltmıştır. Bunun üzerinde derinlikli olarak durmak gerekmektedir. Dolayısıyla, özellikle bu festivaller Türkiye'de sinema üzerine yayınların entelektüel düzeyini düşürmüştür. Bu durumun aleni olarak görülmesi mümkündür. Eskiden bu alandaki faaliyet, sinema üzerine yazmakken şimdi şenlik düzenlemek şeklinde tezahür etmektedir. Bu durumun görülmemesi mümkün değildir. Bu tür kültürel erozyon nedeniyle artık Türk sinemasının geleneksel, olağan, sıradan yönelimlerinin değerlendirilmesi de bunlara kalmamak durumundadır. Çünkü bunların evvel eski bu durumları değerlendirme potansiyelleri bulunmamaktadır. Her şeyden öte sinema bir

kültürdür ve bunların sinemayı bir kültür olarak değerlendirmeleri mümkün değildir. Bunun ötesinde şenlik serüveni çerçevesinde bile bunların meseleyi değerlendirmeleri hususunda şüphe izhar etmek gerekmektedir. Genel, teorik ve düşünsel anlamda bunların sinemayı entelektüel bir çerçevede değerlendirmelerinin vasatı tarihte hemen hiç görülmemiştir.

Ve gene de bu nedenle sinema, sadece sinema alanında değil, başka alanlarda da olan olduğundan başka tarzda gösterilmekte ve ortaya başka bir görüntü çıkmaktadır. Aslında İstanbul Kültür Mafyası olayı gösterilmek istendiği gibi sunmaya çalışmaktadır. Bu gösterme çabalarının hemen hepsi görüntü üzerine olup düşünce üzerine değildir. Bunların hemen hepsi *show* üzerine olup düşünce üzerine odaklanmamaktadır. Her çeşit mafya olayın esasını değil görüntüsünü önemsemektedir.

Ve tam da bu noktada şenlikçilerle mafya bir güzel buluşmaktadır. Zaten evvelden beri bu buluşma gerçekleşmiştir. Bu buluşmanın kökeni 1965 yılıdır.



Metin Erksan Ödül Aldı mı?

Metin Erksan, Kültür ve Turizm Bakanlığının Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'nü aldı. Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'nü aldı, fakat sinemacı kişiliği, kimliği öne çıkarıldı. Metin Erksan'ın sinemacı kimliğinin yanında geniş anlamlı, geniş kapsamlı bir entelektüel kimliği var. Buna dikkat eden, buna dikkat çeken bir niteleme, meseleleri daha belirgin olarak bir noktaya getirebilir, anlayabilir. Ve bu suretle Metin Erksan daha doğru dürüst tanımlanabilir.

Metin Erksan bir yalnız adam. Bu yalnız adamın tanınmaması başka nedenlerden de kaynaklanıyor. Zaten Metin Erksan tanınmış olsa ona böylesi bir ödül şimdiye kadar verilirdi. Hem de kırk kere verilirdi. Tabii bu durum Metin Erksan'ın sinemacı kimliği arkasındaki entelektüel kimliği de kavramaktan geçer. Bu noktadaki sınırlılık fotoğrafın net olarak belirmesinin önüne engel oluşturur.

Metin Erksan sinemacı meslektaşlarıyla zaten ne konuşacak ve ne konuşabilir. Örnek, biraz da Leonardo da Vinci'nin yaklaşımına benziyor. O, fırçanın her zaman yazıdan daha gelişkin olduğunu söylemiş. Çağdaşı olan ressamlar Dante'nin eserini çizerken, o hiç böyle bir şeye yönelmemiş. Yoksa acaba bilmiyor muymuş *Divine Comedy*'i (İlahi Komedi)? Bu önemli

hususla ilgili hiçbir şey konuşmamış. Konuşmamıştan öte konuşamamış. Bunun temel nedenleri üzerinde durmalı. Sakın bunların tümüne yakını, alayı *pocket book* çocuğu olmuş, *pocket book* bilgisiyle bilgilenmiş olmasın. Çünkü Metin Erksan hakikaten bambaşka bir bilgilenme ortamının çocuğu. Öbürleriyle bazı şeyleri tartışmasının zaten vasatı hiç ama hiç oluşmamış. Durum bunu açıkça gösteriyor. Memleketin en gelişkin olduğu varsayılan entelektüelleri bile onu anlamıyor, anlayamıyor.

Metin Erksan'ın sinemacı kimliği, sinemacı olmayanlarla da tartışmasına engel olmamış. Her şey memleketin sinema otoritelerine başkaldırmasının da vasatını oluşturmuş. Bu otorite nerede somutlaşıyor. İstanbul Film Festivali'nde ve bir ölçüde de Nijat Özön'ün yazdıklarında. Hemen herkes İstanbul Film Festivali'nde ödül sırasına giriyor. Eczacıbaşı konusunda olmadık eleştirel konumda bulunanlar da. Hakkında eleştirel mahiyette roman yazanlar da. Bu olacak gibi değil. Nijat Özön, Türkiye'de tüm sinema ilgilerinin benimsediği, kendilerini benimsemek durumunda hissettiği metinler yazmış. Ulusal sinema konusunda. İnsanlar taraf olmuşlar. Ondan sonra da her bir şey unutulmuş. Zaten her bir şeyin unutulması değil mi kimselerin Metin Erksan'ın ödül almasının farkında olmamasını sağlayan. Aynı zamanda Eczacıbaşı'ndan ödül kuyruğuna girenlerin unutulmasını sağlayan.

Değişik dönemlerde Türkiye'de ödüller fazlalaştı. Ancak ödüllerin yaygınlaşması Susuz Yaz'dan sonra gerçekleşti. En gelişkin, en uzun süreli ödül de Antalya Altın Portakal Ödülleri oldu. Bir sene sonra Altın Portakal'ı kazanan filmin yönetmeni Susuz Yaz hakkında fikri sorulduğu zaman filmi seyretmediğini, bunun nedeninin filmde zehirlenerek öldürülen bir köpek olduğunu, kendisi de bir hayvan sever olduğu için filme mesafeli ve eleştirel baktığını söyledi. Kendisiyle röportaj

yapan o günün gazetecisi Ve sonranın yönetmeni, bu yönetmenin Metin Erksan'ı kıskandığını açıkça yazdı. Daha sonra da aynı yönetmen aynı nedenle Yılmaz Güney'in Düşman filmine eleştirel yaklaştı. Ödüllerin 1960'lı yılların ortalarından itibaren fazlalaşması ve her bir şeyin o tarihlerden itibaren siyasallaşması Metin Erksan'ı belki Kuyu dışında ödüllerden uzak tuttu. 1964 yılı ile 1977 yılı arasında zaten on üç sene var. Ve 1964'ten sonraki siyasallaşma da her bir şeyi gündelik siyasetin rotasına bağladı. Bu genel gelişim trendi her şeyi siyasal boyutu çerçevesinde algılanır kıldı. Ve "ben hiçbir ideoloji yandaşı değilim" diyen sanatçı da ilgi odağı olmadı.



Metin Erksan'ın Toplumla ilişkisi

Metin Erksan'ı ve sinemasını doğru değerlendirmek için onun toplumla, kendi yaşadığı toplumla ve dünyayla bağlantısını doğru anlamak gerekmektedir. Doğru anlama durumunda yazdıkları ve çektikleri de daha gerçekçi bir şekilde kavranabilir, daha bir yerli yerine oturtulabilir. Onun için yaşadığı dönemin temel doğrultusunu, ana özelliklerini, tasviri bir biçimde de olsa ana çizgileriyle çizmek gerekmektedir. Yoksa yazdıklarını ve çektiklerini tüm özellikleriyle anlamak ve anlamlandırmak mümkün değil. Metin Erksan'ın babası, İttihat ve Terakki Partisi'nin Çanakkale milletvekili olan Kazım Erksan'dır. Dolayısıyla daha çocukluk döneminde ülkenin ahvaliyle ilgilidir. Hiçbir siyasal partiyle üyelik ilişkisi olmasa da Esat Adil ve onun kurduğu Türkiye Sosyalist Partisi çevresindeki entelektüellerle bağlantısı vardır. Sonraki dönemde, 1950'li yılların sonlarında, 19601ı yılların başlarında Doğan Avcıoğlu'yla ideolojik bağlantı dışında bir tanışıklığı bulunmaktadır. Bu tanışıklık Halit Refiğ'in *Ulusal Sinema Kavgası* başlıklı kitabının ana iskeletinin *Yön* dergisinde yayımlanmasını sağlamıştır. Biraz daha önceki dönemde, 1965 genel seçimlerinde bağımsız olarak Türkiye İşçi Partisi listesinden İstanbul milletvekili adayı olmuştur. Bu bağımsız ve mesafeli

tavır etki altına girmeyen karakterinden kaynaklanmakta olup, bağımsız bir tutum takınmasının vasatını oluşturmuştur. Eğer dikkat edilirse bu tarz düşünsel çevrelerle bağımsız da olsa ilişkisini sonraki dönemde, 1970'li yıllarda bitirmiştir. Dolaylı siyasal bağlantılar olarak nitelenebilecek durum, Türkiye'de siyasetin iyice kristalize olmadığı dönemde gerçekleşmiştir. Adamın bu tarz mesafeli ve bağımsız tutumunu anlamanın dayanaklarını bulmak gerekmektedir.

Erken sayılabilecek yaşlarda sinema eleştirisi yazmış, senaryo yazmış ve film yönetmiştir. Günlük gazetelerde sinema eleştirisi yazması, konu üzerinde ayrıntılı olarak düşünmesinin yolunu açmıştır. Ancak o aşamada üniversitedeki sanat tarihi eğitimi ona belirgin bir birikim sağlamıştır. İstanbul Üniversitesi'nde önemli yabancı ve yerli bilim adamlarından dersler almıştır. Ders aldığı bilim adamları sanat tarihi alanında hem evrensel birikimin hem de Türkiye'nin tarihsel birikiminin kendisine aktarılmasının yolunu açmıştır. Hem evrensel sanat tarihi meselelerine açık, hem de ulusal sanat tarihi meseleleriyle bağlantılı olmuştur. Metin Erksan'ın Türkiye'nin geçmişiyle ve dünyadaki gelişmelerle ilgisi tabii kendi tercihleriyle de olmuştur. Ancak gördüğü sanat tarihi eğitiminin de bu tercih üzerinde etkisinin olduğunu düşünmek gerekmektedir. Metin Erksan'ın bir dönemler *Rüzgârlı Bayır*'ı çevirmesi, bir dönemler *Kadın Hamlet*'i çekmesi bütünüyle, daha doğrusu hiç de tesadüfi değildir. Bunun ötesinde Türk-Yunan ilişkileri üzerine yazdıkları ve dünya ahvaline dair kanaatleri, örneğin, Türkiye Cumhuriyeti Devletinin Avrupa Topluluğu Üyesi Olmak Hakkı ve İsteğinin Tarihsel Kaynakları kitabı da dünyadaki gelişmelerle bağlantısını ve bu eğitimin bu konudaki etkilerini göstermektedir. Bir de ders gördüğü hocalar, sadece dar anlamda sanat tarihiyle ilgili değildir. Bu noktada örnek vermek gerekirse Hilmi Ziya Ülken ve Halide

Edip Adıvar'ın hocası olduğu, hatta Halide Edip'e gidip ondan Shakespeare dersleri almak istediği bilinmektedir. Dolayısıyla kendi birikiminin dışında bu tarz bir eğilim ve eğitim Metin Erksan'ın sanat tarihinin dar disipliner zihniyetini aşarak, konulara daha genel bir çerçevede baktığının işaretini vermektedir. Daha sonraki ilgileri de her bir şeyi bu çerçevede düşündürmektedir. Bir de ilgilerinden dolayı Türk tarihiyle bağlantılıdır. Türk tarihinin geçmişiyle, Osmanlı da dahil olmak üzere ilgilidir. Osmanlı ötesinde erken dönem Türk tarihi üzerinde de odaklanmıştır. Tarih ilgisi zaten belki de ulusal sinema, milli sinema anlayışını şekillendirmesinde etkili olmuştur. Bunun yanında Halide Edip Adıvar'ın metinlerine yönelik ilgisi de tarih bağlantısını, doğu/batı konusundaki değişik, daha gelişkin tahlilini anlamasını, vurgulamasını ve aşmasını beraberinde getirmiştir. Vurun Kahpeye filmlerini, çekilen üç filmi karşılaştırırken, her üç filmin yönetmeninin de dar bir tahlil yaptıklarını ifade etmiştir. Zaten daha sonraki dönemde de değişik kişilerin yaptığı karşılaştırmalar, onun yaptığı karşılaştırmadan daha sığdır. Bu karşılaştırmalar onun yaptığı karşılaştırmadan kaynaklanmaktadır. Benzeri bir tarzda Tarih Vakfı'nın Tarih-Sinema Buluşması toplantısında da gündeme getirilmiştir. Nitekim Metin Erksan'ın bu konudaki düşünce serüveni, düşünsel eğilimi Yol Palas Cinayeti filmini çekme serüveninde, çekme sürecinde kendini göstermiştir. Bundan öte Halide Edip'in Sinekli Bakkal romanı üzerine de derinlikli bir biçimde düşünmüştür. Sinekli Bakkal üzerinde düşünmesi, Osman Seden'in filmini düşünmesini de beraberinde getirmiştir. Ancak sadece bu tarz sinemayla bağlantılı olarak düşünmemek gerekmektedir. Sinekli Bakkal üzerine düşündüğü için Osman Seden'in çektiği film hakkında kanaat belirtmiştir.

Metin Erksan'ın sürekli proje ürettiği bilinmektedir. Metin Erksan'ın yazdığı senaryolar ve ürettiği metinler çerçevesinde hâlâ sinema pratiği içinde olduğu ve akla gelmez konular üzerinde düşündüğü görülmektedir. Sürekli aklında olup, üzerinde durduğu konulardan biri Reşat Nuri'nin Çalıkuşu romanıdır. Çalıkuşu romanında bir genç kadının, öğretmenin bir Anadolu kasabasındaki etkisi söz konusu edilmektedir. Bu metni, Çalıkuşu'nu, Atatürk, harp döneminde, cephede üç günde, karargâhta okumaktadır. Atatürk de toplumu dönüştürmeye çalışmaktadır. Bu iki hususun, iki dönüştürme teşebbüsünün, paralel kurgu halinde bir çekiminin bir film projesi olarak tasavvuru, yıllardır Metin Erksan'ın kafasında vardır. Metin Erksan'ın Cumhuriyet' te yazdığı makalelerin biri de Yeşil Gece üzerinedir. Romanlar hakkında genel mahiyette değerlendirmeler yapmaktadır. Tek amacı sinema hakkında düşünce beyan etmek değildir. Sinemanın genel çerçevesini aşan değerlendirmeler yapmaktadır. Bu hususa dikkat etmek gerekmektedir. Bu durum da Metin Erksan'ın ne ölçüde gerçekçi bir tutum takındığını göstermektedir. Daha başlangıç döneminde, sinemaya başlangıç döneminde Nijat Özön'ün sorularına verdiği yanıtlarda en gelişkin sanatın, sorunlara en kapsamlı bakan sanatın, sinema olduğunu söylemiştir. Sinema hakkındaki sözlerinde bile genel bakış açısının ipuçları yakalanabilir.

Nitekim çektiği filmlerin genel gelişim dinamiği de konulara ne ölçüde geniş baktığının göstergeleridir. Evrensel boyut gündemdeyken de ulusal boyut gündemdedir. Konunun anlaşılması açısından üç filmine biraz dikkatli olarak bakmak anlamlı olabilir. Sözü edilebilecek bu üç film, Karanlık Dünya - Aşık Veysel'in Hayatı, Gecelerin Ötesi ve Dokuz Dağın Efesi filmleridir. Bu üç film, 27 Mayıs'tan sonra oluşan ortamın etkisinde oluşmuş filmler, dolayısıyla göreli özgürlük

ortamının şekillendirdiği metinler değildir. 1952, 1958 yıllarında çekilen, 1959 yılında çekilmeye başlanan bu filmler Metin Erksan'ın dünya ve Türkiye hakkındaki kanaatlerinin bayağı erken bir tarihte oluştuğunu, 1950'li yıllarda oluştuğunu göstermektedir. Diğer yönetmenlerin filmlerinde genel bir değerlendirme perspektifinin 1950'li yıllarda oluşmadığı anlaşılmaktadır. Zaten tam anlaşılmadan yapılan Metin Erksan vurgusu da bundan kaynaklanmaktadır. Tarihini bilerek bugünden yapılacak bir karşılaştırma durumu olanca açıklığıyla ortaya çıkarır. Bunların yanında Beyaz Mendilden bilmem nereye kadar hiçbir şey önemli değildir. Hem de hiç önemli değildir. Karanlık Dünya, bir biyografi olup Cumhuriyet döneminin önemli bir figürüyle ilgili bir filmdir. Ve Anadolu gerçeğine yönelik bir filmdir. Filmde yapılmak istenenden öte, meseleyi Anadolu gerçeğine bir yöneliş olarak anlamak gerekmektedir. Belki de sosyal gerçeği anlatma denemesinden öte, Metin Erksan'ın sosyal gerçekle karşılaşmasının fotoğrafı olarak almalıdır filmi. Başka etkenlerin yanında filmde TKP mensubu aktörlerin rol alması da Türkiye'de siyasetin şekillenmesi konusunda mesafeli ve eleştirel tutum alınmasını beraberinde getirmiştir. Burada üzerinde durulacak husus bir biçimde düşünce olarak da, pratik olarak da, eylem olarak da sosyalizmin Metin Erksan açısından 1960'lı yıllarda karşı karşıya kalınmış bir şey olmadığıdır. Dolayısıyla hemen benimsenecek, ya da hepten ayrıştırılmaya çalışılacak bir durum oluşmamıştır. Metin Erksan'ın hemen her çalışması bir diyalog, bir tartışma halinde oluşmuştur. Bu nedenle onun 19601ı yıllarda oluşmuş yeni siyasal yönelime, siyasal örgütlenmelere hemen teşne olmasına yol açacak bir durum yoktur. Olamaz da. Diğerlerinin yaklaşımları baştan aşağı değişirken Metin Erksan'ın düşüncelerinde süreklilik görülür.

Aşık Veysel'i tanıma eylemi, ona mesafeli bakışı beraberinde getirmiştir. Türkiye'nin gerçeklerine yönelme eylemi, Aşık Veysel'e eleştirel bakış, gene 1950'li yılların sonlarında Fakir Baykurt'un Yılanların Öcü metnine mesafeli bakışa yol açmış olmalıdır. Aynı yılda doğan iki kişiden Metin Erksan, olaylara daha geniş perspektiften bakan bir entelektüel olarak faaliyetlerine devam etmekte ve arkasında on yıllık bir yönetmenlik tecrübesi taşımaktadır. Yazdıklarına bakıldığı zaman da Türk edebiyatı üzerine derinlemesine düşündüğü gibi, sosyal sorunlar hakkında da özgün düşünce sahibi olduğu görülür. Bunun ötesinde dönemin düşünsel açılımının farkındadır. Dönemin zihniyeti itibarıyla köyün bazı sorunlarının tasvirine gözü kapalı hayranlıkla bakacak durumda değildir. Gecelerin Ötesi'ni çeken bir yönetmenin Yılanların Öcü romanına mesafeli bir şekilde bakması kadar da doğal bir şey yoktur. Bir de bunun üstüne Aşık Veysel deneyimi bindikten sonra Yılanların Öcü ile bir köy delikanlısının cesaretini çekiyorum demesi kadar doğal bir tavır yoktur. Olaya gözü kapalı hayranlıkla bakan bir insan romanı uyarlıyorum, hem de sadık bir tarzda uyarlıyorum şeklinde bir değerlendirme yapar. Zaten Susuz Yaz'ın yazarının tepkisini de aynı şekilde yorumlamak gerekmektedir. Aşık Veysel köy ve dönem gerçeğinin siyasal anlamda bağlantılı aktörlerle uygulanmış bir denemesidir. Ve Metin Erksan ilk filmiyle en genel anlamda memleket gerçeğiyle tanışmıştır. Bu önemli bir durumdur. Memleket gerçeğiyle tanışma, sansür gerçeğiyle tanışmasıyla da bağlantılıdır. 1950'li yılların gerçeklikleri bu bakımdan önemlidir.

Dokuz Dağın Efesi, Osmanlı son dönemine dönük bir göndermedir. Siyasal, iktisadi gelişmeler ve Osmanlı'nın özellikleri, efe, eşkıya ayrıntılı olarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Genel anlamda bakıldığı zaman üniversite eğitiminin dışında

da Metin Erksan yoğun bir şekilde Osmanlı ve genelde Türk tarihi üzerine okumakta, dünya ahvaline dair konularla ilgilenmektedir. Metin Erksan, meselelerin uluslararası boyutlarıyla da ilgilendiği için her bir şeyi bir bütünlük içinde incelemektedir. Hatta Sevmek Zamanı'nın insanı anlattığını söylerken bunun ulusal değil evrensel boyutu olduğunu da ifade etmektedir. Belirttiği amaçlar çerçevesinde en erken dönem de dahil olmak üzere sinemasını dünya sineması içinde düşünmektedir. Evrensellik savı bu ulusallık savıyla birlikte şekillenmektedir. Hatta insanı anlatma denemesi hemen her filminin ana eksenini oluşturmaktadır. Nitekim birileri de Afyon yakınlarında çekilen filmin, nerede çekildiğini fark ettirmemek, evrensellik çerçevesinde konuşmak için muhayyel bir yer izlenimine sebep olunmak istendiğini söylemiştir. Hemen her filmde meselenin benzeri bir çerçevede işlendiğinin işaretleri vardır. Hatta durum sinemaya ilişkin olarak da böyledir. Yazılarında ve özellikle konuşmalarında Metin Erksan sinemanın teorik meselelerinden ve dünya sinemasının somut örneklerinden bahseder. Bu genel bahis, tarihsel özgünlük konusunda düşünmesine engel teşkil etmez. Bunun da son dönemde vukuu bulan bir durum olmadığının en güzel göstergesi Dokuz Dağın Efesi'dir. Film ve o dönemde yaptığı araştırmalar. Vatan gazetesinin ilgili nüshasına yansıyan bunun sadece bir kısmıdır. Osmanlı dönemi, 1950'li yıllarda sadece sinemacıların değil, entelektüellerin de ilgi alanı değildir. Metin Erksan'da Osmanlı ilgisi 1960'lı yılların ortasının rüzgârıyla belirmiş değildir. Çoğu kişi için bu ilgi daha yakın zamanın rüzgârıyla, son on yılın rüzgârıyla ortaya çıkmıştır.

İnsanlar, dolayısıyla yönetmenler de dönemler üzerinde dururken bağlantılarını oldukça belirgin, görünen fotoğraflarla anlatmaya çalışırlar. İlginçtir, bunu da insanın gözüne sokarak yaparlar. Şarkıcı filminde de ikide bir Adnan Menderes

fotoğrafı, bize o dönemi yaşadığımızı hatırlatır. Şelale de 1960 darbesi ortamını gene bir Anadolu kasabasında anlatır.

Fakat dönem daha bitmeden çekilmeye başlanan ve genel kabul gören, daha doğrusu genelde beğenilen Gecelerin Ötesi, dönemi, dönemin somut gerçeklerine teğet geçerek, sanki özellikle teğet geçerek kavramayı dener. Bunun farklılığına dikkat etmek gerekmektedir. Zaman geçtikten sonra insanlar bir ölçüde de nostaljik eğilimlerle geçmişe şöyle bir dönüp bakmak hevesine kapılmışlardır. Ancak hepsinde somut fotoğraflardan sıyrılamama, bir problem olarak belirmiştir. Ya da tümüyle soyutlanmış bir durum. Biraz da, biraz da değil neredeyse bütünüyle, bugünden geçmişe bir bakış söz konusu. Metin Erksan'ın çektiği film de daha genelde nasıl bir gelecekle karşılaşacağının bir işareti. Türkiye'de her mahallede bir milyoner yaratılırken başka neler de ortaya çıkmaktadır. Bir başka deyişle, bir olgu olan milyoner yaratma eylemi nasıl sonlanacaktır. Görüntüde konuyla hepten alakasız bir durum ne tür sonuçlara yol açacaktır. O yedi gencin hayat hikâyesi de bu dönemin önemli bir göstergesidir. Biri bir Dostoyevski metnini sahneye koyacak bir tiyatrocudur. Dostoyevski zaten belirgin bir şekilde Türk edebiyatında sürekli gönderme yapılan bir edebiyatçıdır. Hemen herkesin gündelik gelişmelere gönderme yaptığı bir ortamda adeta soyut bir deneme gündemdedir. Seyreden bir kişi bu filmin hangi dönemde nerede geçtiğini o kadar kolayına fark edemez. Nitekim bir başka film, Kuyu için de benzeri bir durum söz konusudur. Hatta bir sinema yazarı, Ahmet Soner, nerede geçtiğinin belli olmaması nedeniyle "evrensellik iddiasında bir film" iddiasıyla filmle matrak geçmeye çalışmıştır. Metin Erksan'ın özellikle somut siyasal görüntülere atıf yapmaması anlamında döneminden soyutlanmış olduğu şeklinde bir izlenim edinilmektedir. Metin Erksan kadar, yaptığı metinlerin, çektiği filmlerin

Türkiye gerçeğinden soyutlandığı düşünülebilecek bir yönetmen bulunmamaktadır. Diğer yönetmenlerin anlattıkları hikâyeler daha gündelik gelişmelere yakın gibidir. Zaten her şeyiyle Türkiye'den bir ölçüde soyutlanmış bir metin gündeme gelmektedir. Kuyu'nun temel öyküsü herhangi bir ülkede geçebilecek bir durumdadır. Nitekim Sevmek Zamanı'nın hem bir doğu öyküsü, hem de batı geleneği olduğunu boşuna söylememektedir. Hem evrensel bir öykü hem de ülkenin sosyal gerçekleriyle kurulan derinlikli bir bağ. Aslında hemen her filminin temel çerçevesi bu tarz şekilleniyor.



Sinema üzerine Düşünmek Serüveni

Türkiye'de iki mecrada seyreden sinema üzerinde düşünmek serüvenine dikkat etmek gerekmektedir. Türkiye'de sinema üzerine düşünmek, ister istemez sinema yapma eylemi başladığı zaman başlamıştır. Film çeken yönetmenin hem teknik olarak sinema üzerine düşünmesi hem de sinemanın sosyolojik etkilerine dikkat edip konuyu sorgulaması zorunludur. Bu ister istemez böyle olmuştur. Özellikle 1950'li yıllarda bu düşünme eylemi dar siyasal düşüncelerin şekillendirdiği bir biçime bürünmemiştir. 1960'lı yılların ortalarında dar siyasal düşünceler sinema hakkındaki kanaatleri belirgin bir şekilde şekillendirmiştir. Burada sinema eylemini yapmanın getirdiği ortam üzerinde odaklanmanın önemi anlatılmaya çalışılacaktır. Dönemlerin getirdiği farklılaşma daha sonra gündeme getirilecektir.

Sinema yapmak, film çekmek ister istemez sinemacıyı farklılaştırmıştır. Sinema, Türkiye'de doğal olarak deneme yanılma yoluyla gerçekleşmiştir. Sinema hakkında yazarak düşünmeyen insanların sinemaya düşüncelerini koymaları sinema pratikleriyle gerçekleşmiştir. Bu tarzda da, bu yönelimle de iyi sinema yapılmıştır. Ve bunun en gelişkin örneğini Lütfi Akad sinemasında görmek mümkündür. Bizim sinemacılarımızın,

yazıyla çiziyle bağlantılı olmayan, zaman zaman yazıp çizmeyen yönetmenlerimizin, istikrarlı bir sinema dünyaları vardır. Sözü edilen sinemalar da bütünüyle küçümsenmemesi gereken sinemalardır. Ancak sinema ile yazılı ve pratik ilgisinin, dönemlerinin ayrıldığı yönetmenlerin sinema ve düşünce çizgilerinde iniş çıkışlar vardır. Bu tür, bu tarz sinemacıların dünyalarının biraz da olsa aydınlanması gerekmektedir. İlk belirtilmek istenen husus sinema üzerinde fazla ne kelime, neredeyse hiç laf etmeden sürekli film çeken yönetmenlerin olduğudur. Bunların dünyası olağanüstü istikrarlıdır. Bu sinemanın genel anlamda ve somut yönetmenler bağlamında, çok hoş, çok gerçekçi fotoğrafları çizilebilir.

Sinema üzerine yazmanın getirdiği çok belirgin bir istikrar vardır. Türkiye'de sinema üzerine sadece yazmış insanların bu tarz bir uyumu söz konusudur. Bunlar arasındaki uyum sadece sinema çeken, film çeken yönetmenlerin arasındaki uyumdan çok daha fazladır. Sinemacıların çok daha belirgin bir şekilde kişilikleri vardır. Şöyle bir değerlendirme yapıldığı zaman 1950'li yılların başlarında Semih Tuğrul, Attila İlhan, Burhan Arpad, Çetin A. Özkırım sinema eleştirisi yazmışlardır. Bunların Türk sineması hakkındaki düşünceleri uzun vadede değişmemiştir. Bunların arasından sadece Attila İlhan, Türk sinemasına senaryo yazmıştır. Aynı dönemde sinema eleştirisi yazan ve film de çeken ve film çekmesi anlamında diğerlerinden ayrılan kişi Metin Erksan'dır. Dönemin sinema yazarları, tabii birkaç yıl sonrasının sinema yazarları da Halit Refiğ ve Nijat Özön'dür. 19601ı yıllardan itibaren yeni beliren, sonraki dönemin sinema yazarlarını da aynı çerçevede mütalaa etmek mümkündür. Bunların yapılagelen sinema hakkındaki fikirleri birbirine benzer mahiyettedir. Hatta Tuncan Okan bir Türk sineması filmine konu ve konuk olmuştur. 1960'lı yılların ortalarına kadar, hatta 1960'lı

yılların sonlarında "Yeni Sinema" olarak niteledikleri dönem başlayana kadar Türk sineması ve hatta genelde sinema hakkındaki kanaatleri aynı olmuştur. Tabii nüans olarak nitelenebilecek farklılıklara pek fazla dikkat etmemek kaydıyla. Hatta birçoğu nüansta da aynıdır.

Sinema eleştirmenlerinin kanaati, Türkiye'de sinema yapılmadığı, yapılamayacağı şeklindedir. Bu düşünce iliklerine kadar işlemiş görünmektedir. Bu nedenle yoğun olarak Batı sinemasına yönelik ilgi duymuşlardır. Bunun yaygın bir kanaat olduğu olağanüstü belirgindir. Mart 1966 yılında yayın hayatına başlarken "Çıkarken" yazısının dışında Yeni Sinema'da Türk sinemasından bahseden yazı yoktur. Neredeyse yazıların tamamı da çeviridir. Bu, bir anlamda o dönemde Türk sineması üzerinde durulmayacağının tam tekmil itirafıdır. Zaten her anlamda "Batı sinemasını anlayacağız, ondan aldığımız kuvvetle Türk sineması yapacağız" şeklinde bir anlayış görünmektedir. Bu zihniyetin en belirgin itirafı da Kasım 1968 tarihinde *Yeni Sinema*'nın 24. sayısında Onat Kutlar'ın Seyyit Han üzerine yayımlanan yazısıdır. Bu yazı çok fazla sayıda yayımlanmıştır ve ilginç olan nokta biçimselliğin bu yazının ana özelliği olmasıdır. Bu yazıda Seyyit Han filminin içeriği, işlediği konular hakkında en küçük bir ibare yoktur. Bir anlamda Türkiye'de sinema yoktur ancak Seyyit Han bir pırıltıdır şeklinde bir değerlendirme yapılmıştır. Fakat Seyyit Han filmi içerik olarak tipik Türk filminden hiç de farklı değildir. Zaten Seyyit Han'dan içeriği itibarıyla değil, biçimi itibarıyla bahsedilmesi de bundan kaynaklanmaktadır. Belki de bu nedenle Umut'la birlikte sinemadaki içerik değişiminden söz edilmeye başlanmıştır. Nitekim Kemal Tahir'in Seyyit Han'a güzelleme yazarken Umut'a eleştirel yaklaşması hiç de boşuna değildir.

Özetlemek gerekirse belli bir tarihe kadar yönetmenlerin işin teorisiyle uğraşmadan çektikleri filmler, film çekme pratiğiyle hepten ilgisiz kişilerin sinema hakkında yazdıkları metinler vardır. Bu ayrı dünyalar varlığını uzun süre korumuştur. Ve Türkiye'de sinemanın anlaşılış noktalarından biri bu sorunun çözümünden geçmektedir. Sorun bir biçimde çevreden etkilenişten kaynaklanmaktadır. Film çeken insanları ve yazı yazan insanları birbirine benzeten bir ortamın varlığına dikkat etmek gerekmektedir. Türk sinemasındaki anonim bir üsluptan bahsederken Türk sinema yazınındaki anonim bir yazış tarzından da söz etmek gerekmektedir. Burada dönemi itibarıyla farklılaşan bir sinema yazarından bahsetmek mümkündür. O sinema yazarının yazma serüveni de belirgin bir farklılık izlemiştir. Halit Refiğ, uzun süre, sinema yazarlığı yaptığı dönemde film çekmemiştir. Beş sene süreyle film yönetmeden sinema yazısı yazmıştır. İlk sinema yazısı da 4 Şubat 1956 tarihinde *Akis* dergisinde yayımlanmıştır.[25] 1961 yılında Yasak Aşk filmini çekene kadar az olmayan sayıda filmde yönetmen yardımcısı olarak çalışmış ve birçok senaryo yazımına katılmıştır. Sinemaya yönetmen olarak başlayana ve hatta bir süre sonrasına kadar, sinema yazarlarının yukarıda ifade edilen düşüncelerini korumuştur. Hatta bu durumu 1960'lı yılların ortalarına kadar sürmüştür. Bunun önemine dikkat çekmek gerekmektedir. Nitekim Nijat Özön, 1965 yılında çekilen Haremde Dört Kadın hakkında sürekli olarak bir çağ filmi nitelemesini kullanmıştır. Önceden de 1956 yılında sekiz sayı süren *Sinema* dergisini beraber çıkarmışlardır. Kafa yapısının, eleştiri anlayışının Nijat Özön'e yakın olduğunun en güzel ifadesi de bu konudaki bir nitelemesinden anlaşılmaktadır: "Benim açımdan dikkate değer,

25 İbrahim Türk, Halit Refiğ - Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler, Kabala Yay., İstanbul, 2001, s. 38.

sinema üzerine yazı yazan ilk kişi, şair Attila İlhan'dı. Sinema üzerine yazılarını ilgiyle okumuştum. Onun dışında Türkçe' de beni çok ilgilendiren bir yazar olmamıştı."[26] Aynı sayfada 1956 yılı itibarıyla basında yazan yazarlardan bahsetse de Metin Erksan'ın adını anmamaktadır. Ancak benim yukarıda adını andığım yazarların hepsinden söz etmekte, bir de onların yanına Tuncan Okan'ın adını eklemektedir. En azından da bir döneme kadar kendi üzerindeki yoğun Nijat Özön etkisinden bahsetmektedir:

> "Nijat Özön'le tanışana kadar benim sinema üstüne tartıştığım hiç kimse yoktu. Hiç... İlk adam ve müthiş bir sinema kültürü... Nijat Özön evrensel gerçekçilik olarak kabul ettiği gerçek fikrinden ayrılmadı. O zaman yollarımız ayrıldı. Ama ayrılana kadar özellikle onu ilk tanıdığım yıllarda benim üzerimde çok etkili oldu. Hem sinema kültürümün, bilgimin genişlemesinde hem Türk edebiyatına girişte bana çok faydaları oldu".[27]

Burada kendi cümleleriyle yapılan aktarmalar çok uzun süre Nijat Özön'ün etkisi altında kaldığını ve onun etkileri doğrultusunda düşündüğünü kanıtlamaktadır. Ve anlattıklarından, onun ötesinde yazdıklarından kalkıldığı zaman Nijat Özön'ün etkisinden kopuşunun sinema yapma pratiğine yöneldikten epeyce sonra olduğunu söylemektedir.

Hatta bunu anlamanın yardımcılarından biri, Nijat Özön'ün vaktiyle sinema yazarı olduğu için Yasak Aşk'a olumlu baktığını söylemesidir. Bu süreç, bu başkalaşma eğilimi Halit Refiğ'in düşünme eylemiyle sinema pratiğinin iç içe geçmediğini göstermektedir. Bu yeni dönem bir uyum sorununun anlaşılmasının çerçevesini anlamlandırma noktasında somutlaşmaktadır.

26 A.g.e.

27 A.g.e., s. 48-50.

Daha sonraki tarih kesitinde de bir başka süreç yaşanmıştır. Önceden anlatılan genel çerçeveye aykırı olarak Yılmaz Güney sonrası sinemacılar, Türkiye'de belki de sinema yazarları tarafından en fazla desteklenen yönetmenler döneminde sinema yapanlarla sinema yazanlar arasında düşünce farkı neredeyse kalmamış, iki mecrada da adeta aynı sözler söylenir olmuştur. Sinemamızın gitgide harikalar yarattığı şeklindeki anlayış iyice yaygınlaşmıştır. Film çeken önceki dönem yönetmenleri de aynı düşünceye yönelmişlerdir. Bu birörneklik hali Türk sinemasında düşünsel tartışmanın da bitmesine yol açmıştır. Nijat Özön, Halit Refiğ uyumuna benzer bir durum, son dönemde daha yoğun olarak yaşanmıştır. Türk sinemasında düşünce mecrasının yaşandığı alana bakmak bu konudaki sıkıntıların daha yoğun olarak incelenmesi gerektiğini gösterebilir. Son dönemin en aykırı odağından meseleye bakmak daha gerçekçi bir fotoğraf verebilir.

Türkiye'de sinema üzerinde düşünmek güncel sorunların peşinde bazı konulara açıklık kazandırmak olarak anlaşılmıştır. Nitekim Türkiye'de sinema üzerine yazanların kapsayıcı metinler kaleme almamalarının bir nedeni olmalıdır. Özellikle dünya sinemasını da düşünerek, onu da önemseyerek Türkiye'de sinemanın sorunları anlaşılmaya çalışılmamıştır. Konunun bir yanı budur, ikinci yanı da Türk filmlerinin arşivinin oluşturulmasıdır. Arşivin oluşturulması bir biçimde sinema-tekin görevidir. Türkiye'de sinematek kurulması fikrini Şakir Eczacıbaşı ve Onat Kutlar'a Fransız Sinematek Başkanı Langlois ayrı ayrı önermiştir. Bu bilgiyi TV8'de 11 Temmuz 2004'te yayınlanan Fildişi Kule programında Şakir Eczacıbaşı vermiştir. Ancak Türkiye'de bugün üzerine inceleme yapmak ve değişik festivallerde göstermek için hemen herkes Türk Film Arşivi'ne, eski film arşivine başvurmaktadır. Şimdi bu arşiv, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve

Televizyon Bölümünde bulunmaktadır. Bu arşiv olmasa Türkiye'de hem insanlar yaygın olarak eski filmleri seyredemeyecek hem de araştırmacılar inceleme yapacakları zaman bu filmlere ulaşamayacaklardır. Bu nedenle her türlü eleştirinin dışında bu oluşuma temelde olumlu bakmak gerekmektedir.

Konunun iki yanı arasında öncelikle arşivin durumu ele alınmalıdır. Türk Film Arşivi'nin kuruluş sürecinin çerçevesi de birkaç cümleyle anlatılabilir. Bu kurumun kuruluşundan daha önemli olan, başta Metin Erksan olmak üzere değişik yönetmenlerin etkisiyle şekillenmesidir. Metin Erksan'ın o dönemde örgütlenme işlemlerinde öncülük ettiği bilindiğine göre bu durum da şaşırtıcı sayılmaz. Oradaki değişimin de, o dönemdeki değişimin de ayrıntılı bir şekilde üzerinde durulmasını, fotoğrafın görülmesini sağlar. Nitekim bu süreç 1968 yılında çıkan *Ulusal Sinema* dergisi ile doğru sayılabilecek bir fotoğraf vermektedir. Bilinen anlamda ulusal sinema savunusu en uç noktasına belki de *Ulusal Sinema* dergisindeki Metin Erksan ve Halit Refiğ'in yazılarıyla gitmiştir. Hatta Halit Refiğ'in yazılarından biri Lütfi Akad üzerinedir. Ustalık ve kişilik arayanlara Lütfi Akad ve sinemasını önermiştir. Ulusal sinema/milli sinema daha doğrusu sinema konusunda bir çerçeve çizmek isteyenler açısından bu yazılar iyi birer dayanak oluşturur. Zaten Film Arşivi'nin oluşumunun kökleşmesi bu dönemde gerçekleşmiştir. Dönüşüm de bu dönemde, farklılaşma da bu sıralarda oluşmuştur. Nitekim farklılık da aşikâr görünmektedir. Derginin ilk sayısı *Özgür Sinema*, 2-3. ve 4. sayılan da Ulusal Sinema başlığıyla çıkmıştır. Derginin çıkmasından hemen sonra da Türk Film Arşivi'nde dersler başlamıştır. Türk sinemasının önemli yönetmenleri bu kurumda ders vermişlerdir. Halen de ders vermeye devam etmektedirler. Ve genel anlamda hem sinema pratiği hem teorik anlamda sinema, hem de Türk sinemasına dair ders vermektedirler. Bir

başka biçimde söylemek gerekirse sinema eğitimi en gelişkin şekilde bu kurumda başlamıştır ve aynı gelişkinlik seviyesinde sürmektedir. Önceki dönemdeki durumu açısından bu kurum da o kadar da farklı bir yer değildir. Bu kurumun temel özelliği de bariz bir şekilde Türk Sinematek Derneği gibi amatör olarak sinemayla ilgilenmektir. Türk Film Arşivi'nin çıkardığı ve üç sayı süren *Klüp 7* dergisi de bariz bir şekilde Türkiye'deki benzerleri gibi yabancı sinema dergilerini çağrıştırmakta ve onlarla aynı frekansta buluşmaktadır. Özü itibarıyla onlarla uzlaşmaktadır. Türkiye'de sinema üzerine düşünmenin, ağırlıklı olarak da Türk sineması konusunda düşünmenin temel dayanağı bu kurumdur. Çünkü bu tarih kesitinde özellikle sinema üzerine tartışmanın yoğunlaştığı dönemde tartışmanın öbür cephesi bakımından zaten Türk sineması diye bir şey yoktur. Dolayısıyla bu görüşün etkilediği mekânlarda genelde yabancı sinema üzerinde durul-muştur. Bu noktanın öneminin altı çizilmelidir. Yabancı sinema, dünya sineması konusunda da önemli, gelişkin metinler yazıldığı söylenemez. Bu genel zihniyet iletişim fakültelerinde genellikle bir tek Türk sineması dersinin konulmasıyla sonuçlanmıştır. Dersin adının Türk sineması olmaması halinde bile Mimar Sinan'da öğrenciler, Türk sinemasının önemli yönetmenleriyle karşılaşmaktadır. Meseleyi yanlış değerlendirseler de -ki ben o kanıda değilim- Türk sinemasının ruhuyla, Türk sinemasının temel problemleriyle karşılaşmaktadırlar. Zaten Türkiye'de Türk sinemasının ruhundan bütünüyle kopsa da yeni yapılan sinemanın insanları özellikle yönetmenleri Mimar Sinan'dan çıkmaktadır. Bu kanın bir biçimde, en azından bir noktaya kadar Türk sinemasının klasik yönetmenleri tarafından aktarıldığı söylenmelidir.

Söylenmek istenen husus belki de salt Kadın Hamlet vesilesiyle anlatılabilir. Kadın Hamlet çekildiği dönemde Türkiye'de

Shakespeare uyarlamaları hiç yoktu. Şimdi de yok ya. Türkiye'de o tarih kesitinde sol kültürün şekillendirdiği entelektüel ortam, devlet tiyatrolarında Shakespeare piyeslerinin oynanmasına yönelik olarak tepki yaratıyordu. Stalin, Hamlet'in artık rağbet görmeyen (*decadent*) bir oyun olduğunu, hiçbir şekilde sahnelenmemesi gerektiğini söylüyordu. Ve Peter Hall, 1958'de Sovyetler Birliği'nde bir süre bulunduktan sonra Sovyetler Birliğinin dünyanın başka yerlerindeki tiyatrodan hepten habersiz olduğunu belirtiyordu.[28] Belirlenen dışlayıcı tutumun Türkiye'de solun Stalinist karakteriyle de bir bağlantısı var. Bu anlamda Kadın Hamlet bir tür cüretkârlık sorunudur. Şimdilerde benzeri bir girişimin olmaması ise olsa olsa bir kültür sorunudur. Bu durumun daha önce vurgu yaptığım Metin Erksan'ın filmlerinin evrensel boyutuyla da doğal olarak ilgisi bulunmaktadır.

28 Michael Kimmelman, "The Cold War Over The Arts", The New York Review of Books, V: LI, No:9, (27 May 2004), s. 34.



Ulusaldan Evrensele

Ulusal olmadan evrensel olunmaz ya da evrensele giden yol ulusaldan geçer kanaati 1960'lı yılların temel anlayışıdır. Bu anlayış o dönemde edebiyat, tiyatro ve sinema dahil pek çok alan için telaffuz edilmiştir. Ancak çerçevesi çizilerek anlaşılabilir şekilde tanımlanmamıştır. Metin Erksan o dönem de dahil olmak üzere ulusal sinema tabiri yerine milli sinema tabirini kullanmış; ayrıca Yeşilçam sineması yerine sürekli olarak Türk sineması demiştir. Bu tarz bir duyarlılığın başka yönetmenler tarafından bu ölçüde gösterilmediği anlaşılabilir.

Bunun somut film örneklerinden kalkarak kavranması mümkündür. Fukaralığın abartılması ve olağanüstü ilginç gelenekler sergilenmesi onun filmleri için söz konusu değildir. Bu anlamda mesela, Yılanların Öcü'ndeki Kara Bayram, evinin önüne ev yapılmasına tepki göstermesi anlamında bir kavganın içine girmektedir. Dolayısıyla fakirliği abartılmamıştır. Belki de meselenin yeterince vurgulanmadığı düşüncesiyle Fakir Baykurt bu romanlarından birini sosyalizm zihniyetini de metnin içine sokarak dönüştürmüştür. Daha doğrusu iyice başkalaştırmıştır. Zaten o dönemlerin metinlerinde konuya dönük aşırı vurgu yoktur.

Susuz Yaz da suyun kullanımı üzerinde odaklandığı için fakirliğe yönelik aşırı bir göndermede bulunulmamaktadır. Ayrıca film, Türkiye'nin daha gelişmiş olan Batı yöresinde çekilmiştir. Her iki filmin senaryosu Metin Erksan tarafından yazıldığı için de yaklaşımın, temel bakış açısının değişik olduğu görülür. Onun gündelik siyasal zihniyet çerçevesinde fakirlik sorununu basit bir şekilde işlemediği anlaşılır.

Metin Erksan'ın uluslararası ödül kazandıktan sonra önceden olduğu gibi Türkiye'nin Batı açısından egzotik görülebilecek yöreleri esas alan filmler çekmediği saptanabilir. Kuyu da film olarak önemli olup çekildiği yöre açısından önemli değildir. Zaten sözü edilen dönemde, 1960'lı yıllarda Türk sinemasının Batı toplumları açısından önemsenmesi gündemde değildir. Özellikle 1970'li yılların başlarından itibaren Türkiye'de festivaller için film çekilir olmuştur. Türkiye'nin egzotizmini göstermek zaman zaman örtük, zaman zaman da açık olarak amaçlanmıştır. Çoğu Türk sinemacısının bilinçaltında bu husus belirgin olarak vardır. Bu anlama gelmek üzere çok sayıda filmden bahsetmek mümkündür. Sürü, Sultan Gelin ve Hazal bir şekilde böyle yorumlanabilir. Atıf Yılmaz'ın da belirttiği gibi Batı medyası Yılmaz Güney'in kırsal yörelerle ilgili filmlerini önemsemektedir. Yılmaz Güney de sinema hayatının daha geç döneminde senaryo yazarı olarak kırsal alana yönelmiştir. Sürü gibi Doğu Anadolu'da geçen film de yoğun ilgi görmüş ve bol sayıda ödül almıştır. Bunun ötesinde senaryosunu yazdığı ve Şerif Gören'in çektiği Yol filmi de siyasal anlamda Kürt sorununa gönderme yapmıştır. Sultan Gelin filmi de özellikle Batılı toplumlara olağanüstü ilginç bir geleneğin anlatımı olarak şekillenmektedir. Halit Refiğ de bu filmi ulusal sinema anlayışını en sert bir şekilde savunduğu 1970'li yılların başlarından hemen sonra, 1974 yılında çekmiştir. Bunların hangi nedenden dolayı çekilmesinden daha

çok çekilmesi önemlidir. Bu durum sadece ticari sinema boyutu çerçevesinde anlaşılabilecek bir olay değildir. Bir şekilde Türkiye'nin gelişmemişliğini anlatmayı deneyen filmler yöre olarak Doğu Anadolu Bölgesi'ne yönelmişlerdir. Korhan Yurtsever'in Fırat'ın Cinleri (1977) de bu tarz filmlerden biri olarak belirmektedir. Atıf Yılmaz'ın Berdel'i de hangi destekle çekildiğinden bağımsız olarak, egzotik bulunabilinmesi anlamında önemlidir. Önemsenen birçok yeni yönetmenin yönelimi de böyledir.

Bu aşamada ilginin diğer yönü de önemsenmektedir. Artık sinema ile ilgilenenler de Batılıların Türk sineması hakkında ne dediklerini önemser olmuşlardır. Dış Basında Yılmaz Güney kitabının çıkış zamanı da konuyla ilgilidir. Metin Erksan da bir zamanlar kendinden film isteyenlere Sevmek Zamanı'nı nasıl kabullendirdiğini anlatmaktadır:

> "Uzun uzun bahsetmiş George Sadoul. Ve diyor ki, eleştirmesinin bir yerinde: 'Bu filmi' diyor, 'bir yerde' diyor, (kendi yorumlamış filmin bir yerinde bir genç fakir delikanlı, zengin kızı babasından istiyor; baba önce verici oluyor, ama sonunda diyor ki: 'Yalnız bilmiyorum, aynı ekonomik şartlar içinde yetişmemiş iki insansınız, acaba mutlu olabilir misiniz?' falan diyor) 'son derece büyük bir sınıf çatışmasını gösteren bir film' diye yazıyor. Çocuklara, gelenlere dedim ki: 'George Sadoul'u tanıyor musunuz?' 'Biri yarım yamalak tanıyormuş, diğerleri tanımıyor. George Sadoul'u anlattım ve fetvasını söyledim. Hemen ayağa kalktılar. Aman bu filmi oynatalım' dediler; fetva dışarıdan geldiği için..."[29]

Bu tarz bir düşünüş biçimi de ne ölçüde dışarıdan söylenen düşüncelere yatkın olunduğunu göstermektedir. Genellikle

29 Milli Sinema-Açık Oturum, MTTB Sinema Kulübü Yayınları, İstanbul, 1973, s. 86 (Metin Erksan'ın konuşmasından).

dışarıdan söylenen sözlere karşı kulaklar daha fazla kabartılmaktadır. En son örnek olarak da 39. Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali'nde gösterilecek en iyi on Türk filminin üçü hakkındaki tanıtım yazısını da yabancıların yazması gösterilebilir. Yabancıların Türk sineması hakkındaki kanaatleri bizim yazarların düşüncelerinden her zaman daha fazla ciddiye alınmıştır. Üstüne üstlük bazı yönetmenlerin, bu arada somut olarak Umut söz konusu olunca Yılmaz Güney'in İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin etkisi altında kaldığı belirtilmiştir.

Egzotizmin mi yoksa önemli sinema akımlarının mı Türk sinemasını belirlediği kritik bir tartışma konusu olabilir. Bu hususta sinema yönetmenlerinin düşünceleri hiçbir biçimde tartışma noktasına getirilmemektedir. Yukarıda adı anılan hangi filmin bir sinema akımıyla bağlantılandırılabileceği ciddi olarak düşünülmelidir. Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga'nın etkilerinden bahsedilirken ciddi tahliller yapılmamaktadır.

Egzotizmin getirdiği beğeni yeterliyken insanların ciddi sinema akımlarıyla ilgisinden bahsetmenin de anlamı yok gibi görünmektedir. Otobiyografik öğelerin filmleri etkilemesi diğer konu üzerinde durmayı bile gereksiz kılmaktadır. Bu tarz düşünmenin sınırlılıklarını iki noktada yakalamak da mümkündür. Bir kez en azından bir döneme kadar Türk sinemasından bile bahsedilemeyeceği söylenmiştir, ikinci olarak belli yönetmenlerin en başından itibaren özgün film çekme hassasiyetleri vardır ve neredeyse bütünüyle Türk kültüründen beslenmeyi amaçlamışlardır. Özellikle Metin Erksan'da bütünüyle Türk kültüründen beslenme hali vardır ve baştan itibaren milli bir sinema yapmayı amaçladığını beyan etmektedir. Diğer yönetmenlerde zaman zaman Batı sineması şekillendirici olmaktadır. Milli ve özgün sinema yapma eğilimi değişik konulara bütünlüklü ve özgün, orijinal yaklaşımı beraberinde getirmektedir. Bu durumu en doğru şekilde görmenin yolu

Metin Erksan'ın çektiği filmlere değil, kafasındaki, zaman zaman ifadelendirdiği projelere bakmaktan geçer. Kolaycı ve aktarmacı bir mantık Çakıcı'yı kolayına Viva Zapata'ya benzetebilir. Viva Zapata'ya benzemek Elia Kazan hakkında eleştirel düşünememenin bir sonucudur. Elia Kazan üzerine Türkçe' de gelişkin bir yazı yazılmadığı gibi, ona eleştirel bakmanın şartları varken bile 1970'li yılların sonunda Türkiye'ye geldiğinde övgülerle karşılanması engellenememiştir. Her bir şeye siyasal boyutuyla bakan bir zihniyetin Elia Kazan'a salt sinemasal ölçütlerle bakması hiç de anlaşılır gibi değildir. Tabii Nijat Özön'e bakışları da aynı hatalarla maluldür.

İnsanlar genellikle milli ya da ulusal yerine yerel tabirini kullanmaya çalışmışlardır. Yerel motiflerin sergilenmesi ve yerele yapılan vurgu son dönemlerin yaygınlaşan anlayışlarına da yatkındır. Kültürde yerel motiflerin öne çıkarılması dünyaya bakış biçiminin bir sonucudur. Bu suretle de egzotik olanın öne çıkarılmasının, filmlerde bunların vurgulanmasının vasatı yaratılmıştır. 1960'lı yıllarda pek sözü edilmese de 1990'lı ve 2000'li yıllarda yerel kültürel motifler belirgin bir biçimde öne çıkarılmıştır. Milliyetçiliğe yönelik tepki de yerel kültür unsurlarının önemsenmesini beraberinde getirmiştir. Oryantalist yaklaşımlar bu tür eğilimlerle de kolayca buluşmuştur. Hatta *Eurimage*'ın Türk sinemasındaki şekillendirici öğesi de yönelimi daha bir kolaylaştırmıştır. Ancak Metin Erksan'ın önemsediği husus sürekli olarak ulusal olandır,' milli olandır. Sürekli olarak buna gönderme yapmıştır, yapmaktadır. Yerel kültürel özelliklere yapılan vurgunun milli vasıfların öne çıkarılmasını engelleyeceği konusunda bir kanaati bulunmaktadır. Yerel renk ötesinde kaygı taşımamayı onaylaması olası değildir. Türkiye'de yeni yönelim bu mecrada seyretmektedir.

Başından itibaren, hatta özellikle ulusal sinema kavramı kullanırken bile milli sinema demekte ısrarlı olmaktadır. Herkesin Türkiye'nin yerel renginin peşinde koştuğu dönemlerde bile milli sinemadan söz etmektedir. Evrenselliğin hepten öne çıkarıldığı son dönemlerde bile yapageldiği sinemanın milli rengine ısrarla sahip çıkmaktadır. 1960'lı yıllarda hiç kimsenin sanatın evrensel boyutundan söz etmediği sıralarda da evrensel temalardan esinlendiğini sürekli olarak telaffuz etmiştir. Bir başka deyişle o kadar yıl aralığında düşünsel istikrarlılığını korumuştur. Herkesin sanatın evrensel boyutunu keşfetmeye başladığı dönemde o bunun yıllarca savunuluculuğunu yapan bir sanatçı olarak düşünce açıklamaya devam etmektedir. Hemen herkesin sanatın ulusal boyutunu hepten unuttukları dönemde de sanatın milli özelliklerini öne çıkarmayı sürdürmektedir. Önceden hiç kimsenin ağzından duymaya alışık olunmayan sözcükler, Metin Erksan'a övgüler gündeme gelmektedir. Yeni yönelimler, Metin Erksan sinemasını zaman zaman daha anlaşılır kılmaktadır. Bir dönemler, özellikle 1970'li yıllarda, 1980'li yıllara kadar ona ve filmlerine yönelik yoğun tepki, zamanın da etkisiyle bitmiş görünmektedir. Bunun nedenlerinden biri de Türk sinemasını savunmakta berdevam olmasıdır.

Tabii bir de, asıl önemlisi ulusal olmadan evrensel olunmadığını, olunamayacağını gösterebilmiş olmasıdır. Bu durumu onun sinemasının ruhunda yakalamak mümkündür. Diğer yönetmenler, önemlice bir kesimi somut ürünleri itibarıyla bir sinemasal akımın etkisi altında kalmaktadır. Kalmaya da devam edecek gibi görünmektedirler.

Ulusal olmadan evrensel olunamayacağı inancı yerini egzotik olmadan, yabancı sinemadan etkilenmeden ciddi film yapılamayacağı inancına bırakmıştır. 1960'lı yılların ulusal olmadan evrensel olunamayacağı anlayışının sinemada yankı

bulmaması, bulamaması bu anlayışın yaygın olduğu dönemde Türkiye'de sinema olmadığı, yapılamadığı gibi bir kanaat nedeniyledir. Dolayısıyla bizde romandaki ulusal özü arama denemesini sinemada aramak nafile görünmektedir. Türk romanı yazma savındaki bir önemli yazardan derinden etkilendiğini söyleyen bir sinemacının ulusal sinema savunusunun doruğundayken Sultan Gelin'i çekmesi trajikomik bir durumdur. Ulusal sinemanın Yorgun Savaşçı filminin başına gelenler yüzünden bittiği bütünüyle bir hikâyedir. Türkiye'deki süreç, sinema ve sanat alanındaki, özellikle de sinema alanındaki süreç, egzotizmin ve Batı sineması etkisinin evrensellik olarak anlaşılması ve evrenselliğin yerine ikame edilmesiyle tamamlanmış görünmektedir. Bazı genellemeleri tekrarlamak o genellemelere uygun davranmak anlamına gelmemektedir.

Türkiye'nin egzotik film çeken ve Batı sinemasının etkisi altında, adeta kendi kişiliğini ezdirecek kadar etkisi altında kalan yönetmeni çoktur. Ancak ulusal mahiyette evrensel filmler çeken yönetmeni oldukça sınırlıdır.



Susuz Yaz'ın Çabuklaştırdığı Süreç

Susuz Yaz her bakımdan Türk sineması tarihi açısından bir kilometre taşıdır. Bir yanı itibarıyla öğretici bir filmdir. Ulusalla evrenselin ne ölçüde iç içe geçebileceğinin en önemli göstergesidir. Ayrıca Türk sinemasının sanatsal anlamda dünya ölçeğinde girişim yapma cesaretinin öncüsü olmuştur. Türk sinemasına bir güven sağlamıştır. Özellikle konusu açısından da üzerinde durmak gerekmektedir.

Susuz Yaz'ın anlattığı konu evrensel bir sorundur. Suda mülkiyet konusu üzerinde odaklanmıştır. Suda mülkiyetin kamunun olması gerektiğine dair yönetmenin yaklaşımının açımlanması amaçlanmıştır. Bunun yanında Habil/Kabil kavgası kadar eski ve genel bir konuyu evrensel boyutları çerçevesinde ve orijinal bir tarzda işlemek söz konusudur. Bu nedenle de Türkiye coğrafyası ve Türk kültürü dışında da ciddiye alınıp ilgiyle seyredilebilecek bir filmdir. Susuz Yaz 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde Büyük Ödül'ü aldı. Bu, Türk sinemasının kazandığı en büyük uluslararası ödüldür. Yurt dışında ödül almasının sinemasal açıdan tam tekmil bütün şartları vardır. Türk sinemasında bu ölçüde evrensel özellikleri belirgin bir başka film yoktur. Suda mülkiyet gibi evrensel bir konunun ve Habil/Kabil çatışması gibi herkesin

bildiği bir hikâyenin çok çarpıcı ve modern bir biçimde anlatılması ödül almasının gerekçesidir.

Filmin bu evrensel özelliği yanında ulusal renk de bütünüyle bulunmaktadır. Ulusal rengin varlığı filmin evrensel boyutlarıyla anlatılmasının başarılmasında da büyük katkı sağlamıştır. Filmin bütününe Türkiye resminin başarılı bir biçimde sinmesi iki kardeş arasındaki kavganın yerli renkler çerçevesinde resmedilmesinin de bariz bir göstergesidir. Belki de daha Türkiye'de düşünce olarak yaygınlaşmadan ulusaldan evrensele yönelmenin, ulusal olmadan evrensel olunamaz anlayışının en öğretici bir şekilde ifadelendirilmesi söz konusudur. Zaten Sevmek Zamanı filminden bahsederken de Metin Erksan konunun sadece Doğu masal geleneğinde olmadığını, Batı masal geleneğinde de bulunduğunu söylemektedir. Daha çok Doğu masal geleneğinde olduğunu belirtmesine rağmen temelde evrensel bir temayı anlattığını ihsas ettirmektedir.

Türkiye'deki etkileri ve filme yönelik tepkiler açısından Susuz Yaz sadece sinemasal bir olay değil aynı zamanda sosyolojik bir olaydır.

Susuz Yaz biraz dikkatli okunduğu zaman Türk sinemasındaki yeri açısından daha doğru düzgün değerlendirilebilir. Burada asıl üzerinde durulacak husus, evrenselin ve ulusalın belki de abartılmamış şekliyle yerelin iç içe geçme halidir. Türk sineması, özellikle 1960'lı yıllardaki biçimleniş şekli itibarıyla, bilinen bir tarzda toplumsal gerçekçi olarak nitelenen eğilimin etkisindedir. Bir başka deyişle Türk sinemasının evrensel denilebilecek eğiliminin basit denebilecek bir çerçevesi bulunmaktadır. O dönemde Türk sinemasında evrensel bir renkten bahsetmek kolayına mümkün değildir. Kaldı ki Metin Erksan belki de en ulusal renkli filmini, Sevmek Zamanım çekerken bile surete aşık olmanın aynı zamanda bir Batı hikâyesi olduğunu söylemiştir. Kuyu'ya gelene kadar hemen her

filminde fotoğraf olarak Türkiye'nin görünmesi söz konusu değildir. Hatta Fransız sinema tarihçisi Sadoul, sinemada sert bir sınıf çatışmasının en net göründüğü metin olarak Sevmek Zamanı'nı göstermiştir. Nitekim bu etkenler baştan sona kadar benzer şekilde görünmüştür. Her filmindeki o evrensel tema kendini hissettirmiştir. Herkes, bir haliyle bir konu, bir hikâye anlatırken Metin Erksan başı sonu belirgin bir şekilde tasnif edilmiş, belirginleşmiş bir hikâyeyi anlatmamaktadır. Örnek vermek gerekirse Üç Tekerlekli Bisiklet kıstırılmış bir adamın öyküsünü anlatırken, Metin Erksan bir köy insanının cesaretini vurgulamaktadır. Aslında Fakir Baykurt'un romanında folklorik özellikler fazlasıyla mevcut olmasına mukabil orada mesele belirgin bir şekilde sadık bir anlatıma yaslanmamakta, ona dayanmamaktadır.

Ödül kazanılmamış olsa Susuz Yaz üzerinde bu ölçüde durulmayacaktı. Belki de unutulup gidecekti. Ancak ödülün kazanılmış olması Susuz Yaz hakkında temelde olumlu düşünceler üretildiği anlamına gelmez. Bugünden bakıldığında da yaygın anlamda Susuz Yaz hakkında olumlu düşünceler belirtildiği söylenemez. Susuz Yaz, bir de Türkiye'nin sorunları üzerinde bütünlüklü olarak durulmadığı bir dönemin ürünüdür. Memleket meseleleri diğer sinemacıların filmlerinde daha dolaysız bir siyasal çerçevede formüle edilirken Metin Erksan filmlerinde daha dolaylı bir anlatım söz konusudur. Örnek vermek gerekirse sonraki tarih kesitinde Şarkıcı örneğinde görüldüğü gibi sürekli Adnan Menderes fotoğraflarını göstermek söz konusuyken, Gecelerin Ötesi'nde her mahallede bir milyoner yaratma düşüncesinin ötesinde -kaldı ki filmde bu da apaçık telaffuz edilmemiştir- döneme dair hiçbir göndermede bulunulmamıştır. Ancak dönemin, sadece o dönemin değil sonraki yılların da, dönemlerin de ruhunun anlaşılması söz konusu olduğunda gönderme yapılacak olan film

Gecelerin Ötesi'dir. Bu noktanın bariz bir şekilde altının çizilmesi lazımdır. Benzeri bir zihniyeti bariz olarak bir başka konuyla da bağlantılı olarak düşünmek mümkündür. Metin Erksan filmleri, özellikle de köy filmleri Türk sineması içinde en az folklorik filmlerdir. Bunların arasında da en az folklorik olan Susuz Yaz'dır. Bu noktanın açık bir şekilde anlaşılması lazımdır. Dönemin temel doğrultusunu bu filmlerde bulmak genel bir durumdur.

Dönemin yeni ortaya çıkan yönelimlerini de örneğin, Şehirdeki Yabancı gibi bir filmde bariz olarak bir aydın mühendiste somutlaştırmak gibi bir durum vardır. Bir anlamda Şafak Bekçileri de farklı bir yerde durmamaktadır. Bu çerçevede konunun biraz daha bireyselleştirilmesi söz konusudur. Hatta ondan öte köy filmlerinde de bir aydın üzerinde odaklanmış yapımlar yaygın gibi görünmektedir. Metin Erksan'ın filmlerinde bu tarz kişiler filmlerinin genel anlamı bir tarafa, neredeyse hiç yoktur. Diğer filmlerin çoğunda yönetmenin ya da senaristin kendisiyle özdeşleştiği tipler vardır. Bu durum belirgin bir şekilde dolaysız siyasal metinlerin çekilmesine neden olmaktadır. Bu tarz filmlerin yönetmenlerinin zaman içinde değişmeleri söz konusudur. Çünkü yaptıkları filmlerin gündelik siyasal hayatla belirgin bir bağlantısı vardır. Zaman geçince belirgin olarak farklı filmler yaparlar. Metin Erksan hiçbir zaman güncel politikaya dönüştürülecek filmler çekmediği için filmlerinde belirgin bir süreklilik izi vardır.

Belki de bu nedenle zaman içinde insanlar Türk sinemasının ve özellikle de Metin Erksan'ın çektiği filmlerin birer başyapıt olduğunu düşünmeye başlamıştır. Eskiden hiç önemsenmeyen, Lütfi Akad'ın Vesikalı Yarim filmi önemsenmeye başlanmış, anıları üzerine yazılan makalelerin hemen hepsinde bu filme yönelik övgü dolu satırlar yer almıştır. Metin Erksan'ın Gecelerin Ötesini hemen hiç kimse görmese de

Sevmek Zamanı ve Kuyu hakkında başyapıt olduğuna dair kanaatlar beyan edilmektedir. Burada dikkat edilecek bir husus kesinlikle vardır. Hemen hiç kimse Susuz Yaz'dan bu vurguyla bahsetmemektedir. Halit Refiğ, ulusal sinemadan yoğun bir biçimde bahsederken bile ustalık ve kişilik arayanlara Lütfi Akad'ı örnek göstermiştir. Her ne kadar Lütfi Akad'a kimi eleştiriler yöneltse de Metin Erksan'ın somut filmlerine neredeyse hiç gönderme yapmamış, özellikle Susuz Yaz'ı öne çıkarmamaya özel gayret sarf etmiştir. Bunun nedenleri üzerinde derinlikli olarak düşünmek lazımdır.

Susuz Yaz hem önemli bir sinema olayı hem de önemli bir sosyolojik olaydır. Susuz Yaz'ı ciddi bir şekilde ciddi bir sosyolojik olay olarak da tahlil etmek gerekmektedir. Nitekim o dönemle bu dönem arasında fark etmez bir tarzda neredeyse hiç kimse Susuz Yaz'dan doğru dürüst, teferruatlı bir şekilde bahsetmemektedir. Önüne koyup, tekrar tekrar seyredip metni irdelememektedir. Eskiden olduğu gibi bazı filmler daha öne çıkarılıp önemsenmektedir. Bugünlerde bakıldığı zaman daha önce de işaret edildiği gibi Kuyu ve Sevmek Zamanı önemsenmekte ve başyapıt olarak nitelenmektedir. 1960'lı yıllara doğru yeni baştan gidildiği zaman ise Metin Erksan genellikle Yılanların Öcü'nün yönetmeni olarak bilinmektedir. O dönemde Yılanların Öcü, Türkiye'de çok daha fazla ses getirmiştir. Yılanların Öcü'nün roman olarak da, Devlet Tiyatrolarında oyun olarak da önemsenmesi gereken bir serüveni bulunmaktadır. Onun ötesinde gösterime girdiği sinemalarda birçok olayın çıkması da yoğun bir şekilde üzerinde durmayı beraberinde getirmiştir. Filmin bir de o dönemin siyasal anlayışıyla bariz bir bağlantısı bulunmaktadır. Daha doğrusu sorun böyle anlaşılmış, böyle anlaşılması yeğlenmiştir. Susuz Yaz'ın özellikle 1964 yılında Berlin Film Festivalinde Büyük Ödül'ü almasına kadar pek fazla üzerinde durulmamıştır.

Kazanmasının getirdiği ilgi, yayın ilgisi de bir noktanın ötesine geçmemiştir. Demek ki toplumda yaratılan hareketlilik bu filmin üzerinde daha yoğun olarak durmayı gerektirmektedir. Ancak Susuz Yaz belirgin bir şekilde gündeme getirilmemiştir. Sonraki dönemlerde hatta şimdilerde üzerinde durulmamasının başka nedenleri vardır. Filmin 1960'lı yılların başlarında, çekildiği dönemde üzerinde durulmamasının nedenleri ise başkadır.

Başka bir metinde daha derinlikli olarak Susuz Yaz üzerinde durulacaktır. Susuz Yaz'ın gösterime girmesiyle büyük ödülü kazandığı tarihler arasında on aya yakın bir zaman aralığı vardır. Berlin Film Festivali'nde ödül kazandığı tarih, 1964 yılının Temmuz'udur. 1964 yılı Temmuz'unda İstanbul Kaldırımları ve Suçlular Aramızda filmlerini Metin Erksan çekmiştir, çekmektedir ya da çekim için bağlantılarını muhtemelen yapmıştır. 1964 yılından itibaren çıplak gözün gördüğü şey Metin Erksan'ın filmlerinin bariz bir şekilde azalmasıdır. Çok uğraştığı Susuz Yaz filmini çektiği 1963 yılı öncesinde yılbaşına çektiği film sayısı belirgin bir biçimde fazladır. 1965 yılında kendi parasıyla çektiği Sevmek Zamanı vardır. Bu süreç Susuz Yaz'ın Metin Erksan'ı Türkiye'de ticari sinema içinde film çekememe durumuna getirdiğini göstermektedir. Sevmek Zamanı'nı takip eden iki yıl içinde de başkaları tarafından tamamlanan Ölmeyen Aşk ve Ayrılsak da Beraberiz filmlerini çekmiştir. Bir yıl sonra 1968 yılında da gene kendi finanse ettiği Kuyu filmini yönetmiştir. Onun hemen sonrasında yönettiği filmler de, bir sene sonra çektiği filmler de Ateşli Çingene ve Reyhan'dır. Yani çok genel bir çerçevede yorum yapmak gerekirse Berlin Film Festivali'nin Metin Erksan'ı getirdiği noktanın olağanüstü direnmesine, olağanüstü önemli filmler olan Sevmek Zamanı ve Kuyu gibi filmleri çekmesine rağmen ticari sinema olduğu söylenebilir, söylenmelidir. Hemen herkes,

sinemayla yazar olarak ilgilenen hemen herkes, nedeni üzerinde durmadan Metin Erksan'ın ticari sinemaya yöneldiği şeklinde değerlendirme yapmıştır. Aslında bunun nedeni Susuz Yaz'dan sonra Metin Erksan'ın önüne çıkarılan engellerdir. Özellikle Susuz Yaz'dan sonra aykırı eğilimlerine karşın ticari sinemayla kendi tarihi içinde en fazla buluştuğu yılların 1969 tarihinden itibaren olmasıdır.

Sözü edilen döneme bakıldığı zaman Halit Refiğ ve özellikle Atıf Yılmaz'ın daha belirgin bir biçimde ticari sinemanın içinde oldukları görülür. Hatta bu iki yönetmen açısından ticari sinema daha önce başlamıştır. Türk sinemasının önemli bir yönetmeni de sinemaya beş yıl aradan sonra yeniden başlamıştır. Lütfi Akad da yaptığı önemli filmler yanında söz konusu tarihlerde çok sayıda ticari sinema ürünü üretmiştir. Bir başka türlü söylemek gerekirse dönem bir biçimde ticari sinema dönemidir. Ve ticari sinemanın çıkışında Türk sinema tarihinde yeri olduğu düşünülen filmler çekilmiştir. Ancak dönemin tipik filmlerinin devrimci sinema olarak nitelenmesi gündemdedir. Ve dönemin genel anlamda en fazla önemsenen yönetmeni Yılmaz Güney ve devir açan film örneği de Umut'tur. Umut genellikle Türk sinemasında temel kilometre taşı olarak görülmüş ve anlaşılmıştır. Zaten bir başka biçimde değerlendirme yapıldığı zaman da Metin Erksan o gelişkin sinemasını yaratırken Yılmaz Güney de dahil olmak üzere sinema yapan yönetmenler ticari sinemanın bariz bir şekilde içindeydiler. Bir de artık özellikle 1970 tarihinden itibaren sinemanın üzerinde devrimci sinema efsanesi esmeye başlamıştır. Bu efsane özellikle de Yılmaz Güney sonrasında hak etmediği halde çok daha fazla önem atfedilerek sürdürülmüştür. İnsanlar, 1969 yılından itibaren söz konusu filmler üzerinde durmalarına rağmen Metin Erksan'ın eski sinemasına dönük değerlendirme yapmamışlardır. Sinema üzerinde

de düşünenlerin bu konu üzerinde düşünmelerinde fayda var gibi görünmektedir.

1964 yılında Susuz Yaz başarısından sonra Sinema Şurası toplanmış ve 1965 yılında Türk Sinematek Derneği kurulmuştur. Türk Sinematek Derneği o tarihten itibaren süreklilik arz eden bir eğilim içinde olmuştur. Türk Sinematek Derneği o dönemde otuz sayı süreyle *Yeni Sinema* dergisini çıkarmıştır. *Yeni Sinema* dergisinin isminin bile bir anlamı vardır. Belirgin bir yönelimi ifade etmektedir. Orada, o dergide önemli Türk yönetmenlerinin yayımladığı bir mektup-yazı vardır. Bu yazı onların *Yeni Sinema* dergisiyle yollarının hiç buluşmayacağını ifade etmektedir. Bu tepkinin de etkisiyle bu dergide hiçbir zaman Türk sineması ve önemli Türk yönetmenleri üzerine yazılar çıkmamıştır. Daha ötesi onlar, o hareket içinde yer alan herkes Türkiye'de sinema olmadığı şeklinde bir kanaate varmış ve bunu ilan etmişlerdir. Hatta Yeni Sinema dergisinin yazarı Ali Gevgilili de o dönemde Akad hakkındaki olumlu makalelerinin bir kısmını *Yeni Sinema*'da değil *Yeni Dergi*'de yayımlamıştır. Bu yaklaşımdaki en büyük çelişki, hemen hiç olmadığını söyledikleri Türk sinemasının iki yıl sonra görkemli bir biçime büründüğünü, en gelişkin temsilcisini de Yılmaz Güney'in şahsında bulduğunu belirtmeleridir. Burada önemli olan husus, çok kısa bir zaman aralığında olağanüstü gelişkin bir sinemanın yaratıldığı kanaatidir. Ancak sakat olan nokta bunun başlangıcı olan Metin Erksan sinemasının bütünüyle gözden uzak tutulmasıdır.

Fakat o dönemde Metin Erksan sinemasının yok sayılması, eleştirilmesi gibi bir durum yoktur. Uzun süre, oldukça uzun bir süre Metin Erksan sineması görmezden gelinmiştir. Üzerinde hiçbir şekilde durulmamıştır. Bir süre sonra Metin Erksan'ın filmleri yoğun eleştiri konusu olmuştur. Hiç üzerinde durmadıkları yönetmenin ticari sinemayla buluşmasını dert

etmişler ve fakat bunun nedenleri üzerinde durmamışlardır. Ondan sonra üzerinden neredeyse kırk yıl geçmiş, filmlerini Türk sinemasının başyapıtları olarak nitelemişlerdir.

Ancak süreç olanca açıklığıyla Metin Erksan'ı Türk sinemasında bütünüyle silme operasyonuna dönüşmüştür. Bu süreçte Metin Erksan'ın en yakınında görünen kişilerin de payı vardır. Türk sinemasında canlanma, atılım yılı olarak hiçbir şekilde Susuz Yaz'ın çekildiği yıl değil de, Hudutların Kanunu'nun ve Umut'un çekildiği yıllar olan 1967 ve 1970 yılları gösterilmiştir. Bu operasyonun açık belirtilerine açık olarak işaret etmek mümkündür.

Velhasıl-ı kelam, Susuz Yaz Metin Erksan'ın Türk sinemasında etkisini azaltmayı sağlayan bir gelişimin başlangıcı olmuştur. Ve 1977 sonrasının izahının Türk sinemasının önemli yönetmeninin hiçbirinin film çekme pratiği sorununa bu kadar sessiz kalınarak gerçekleşmemesi olağanüstü anlamlı görünmektedir. Bu sıradışı çıkış insanların tepkisini de beraberinde getirmiştir. Bu tarz yaygın bir tepki eylemine hiçbir sinema yönetmeni maruz kalmamıştır. Hele kafasında yüzlerce film hikâyesi ve film projesi olan hiçbir yönetmen karşı karşıya kalmamıştır. Sözü edilen tepki sürecinin başlangıcının Susuz Yaz olması ise durumunun bariz olarak trajik olduğunu göstermektedir.



Yadırganan Bireysel Ses Klasik Olurken: Metin Erksan Sineması

Bunca yıl sonra, neredeyse sinema filmi çekmesinin üzerinden otuz yıl geçmesine karşın neden bir Metin Erksan kitabının olmadığını hep düşünmüşümdür. Değişik yönetmenler üzerine yazılan kitaplardan kalkarak bir değerlendirme yapmak anlamlı olabilir. Lütfi Akad, Yılmaz Güney, Ömer Kavur üzerine yazılan kitaplar ipucu verebilir. Onlara dair kitaplar, onları dönemin belirgin anlayışları çerçevesine ya da belirli siyasal olaylarına o kadar rahat yerleştiriyor ki. Ömer Kavur 1980 sonrasının film anlayışına cuk oturuyor. Yılmaz Güney de dönemin siyasal konjonktürüyle, tam tamına bütünleşiyor. Seyyit Han'ın, Umut'un tam dönemine oturması, hatta Seyyit Han'ın tam destek bulması, üzerine yazılan incelemenin insanı bıktırırcasına hâlâ, tekrar tekrar yayımlanması bir şeyler ifade ediyor. Lütfi Akad'ın da o dönemin anlayışını ifadelendiren bir şekilde kendini aşarak devam ettiren Yılmaz Güney'de sürdüğü efsanesi her şeyi anlaşılır kılabilir. Demek ki, iki anlamda da bir uyum söz konusu. Daha doğrusu yönetmenlerin çoğu şu ya da bu sebeple dönemlerin oluşturduğu ortama tam uyuyorlar. Bunların becerisi zaten bu tarz yönelim. Bu durumu yakalamak mümkün. Sinema yazarları Ömer

Kavur'un gelişkin bir sinema dili yarattığını söylüyor. Ve Nadir Nadi de zaten neredeyse gösterime girdiği an, Cabbar'ın faytonunun hikâyesi üzerine güzelleme yazıyor.

Metin Erksan daha hiçbir şey yokken sinemada var. 1950'li yıllardan itibaren var. İlk döneminde Türk edebiyatının önemli metinlerinin senaryolarını yazıyor. Ve 1950'li yılların sonlarına doğru iki önemli film çekiyor. Bunlardan biri Dokuz Dağın Efesi, diğeri de Gecelerin Ötesi. Sözü edilen iki film yeterince detaylı bir şekilde değil, ana noktaları itibarıyla bile incelenmemiş. Dokuz Dağın Efesi, Çakıcı Efe özelinde Osmanlı son döneminin incelenişi gibi bir şey. Bir de zamanına dikkat etmek gerekiyor. Eşkıyalığın tarihsel geçmişi gündeme getirilmeye çalışılıyor. İnce Memed 1955 yılında yayımlanıyor ve 1930'ların Türkiye'sini anlatıyor. Rahmet Yolları Kesti de 1957 yılında yayımlanan bir başka eşkıya romanı. İkisinin bakış açısı birbirine karşıt. Ancak daha genel anlamda bakılınca iki metnin dışında fazla sayıda akademik araştırmaya dayanan Dokuz Dağın Efesi var. Bir gazetede o dönemde yayımlanan metin, bu filmi çekmeden önce Metin Erksan'ın çok fazla kaynak karıştırdığını gösteriyor. Sonraki döneme bakıldığı zaman da ciddiye alınacak hiçbir eşkıya filmi görülmüyor. Tabii Salako gibi ciddiyeti kuşkulu filmleri anmazsak. İnce Memed'in Peter Ustinov'un çektiği başarısız versiyonu üzerinde durmanın da, üzerinde ciddiyetle durmanın da bir anlamı yok. İnsan bir de düşünmeden edemiyor. Yaşar Kemal dostu Elia Kazan'a bu filme bütünüyle yakışacak Yılmaz Güney gibi bir oyuncu varken İnce Memed'i çektirmeyi neden düşünmemiş acaba? Bunun ardında bazı düşünceler olmasın sakın. Kaldı ki adam bir de Viva Zapata gibi bir başyapıt da yapmış. Dönemin ideolojik ortamına da tam oturur. Buna karşın Lütfi Akad belki de sansür macerası nedeniyle hep tahayyül ettiği İnce Memed'i bir türlü çekememiş. Ancak önemli olan husus Metin

Erksan'ın söz konusu İnce Memed metni bir yana, başka metinleri çekmeyi hiç düşünmemiş olması. Türk sinemasının iki önemli yönetmeni arasındaki temel farklardan birini bu noktada yakalamak olanaklı. Bir de Metin Erksan, Türkiye'nin iki önemli romancısının eşkıya romanı yazdığı bir dönemde tarihsel araştırmalara yaslanan bir film çekiyor. Farklılıklar arz eden önemli bir çalışma bu. Bir de İnce Memed taa uzak dönem olan 1970'lerde bile Türkiye'de şekillenmemiş solun ana dayanağı oluyor. 1950'li yılların sonlarında Halit Refiğ, Atıf Yılmaz'ın yanında Yaşar Kemal'le birlikte Alageyik gibi bazı filmlerin senaryo yazımında çalışıyor. Yakınlıkları var. Ancak Halit Refiğ yıllar sonra dönüp yeni baştan Türk sinemasının geçmişine bakarken tek satırla bile olsun Dokuz Dağın Efesi filminden söz etmiyor. Aslında daha genel anlamda edebiyat uyarlaması yapmak ya da yapmaya heveslenmek anlamında Halit Refiğ'le Lütfi Akad arasında fark yok. Farklı olan Metin Erksan. Bu önemli ve altı çizilmeli.

Metin Erksan edebiyat uyarlaması yapmamış mı? Yapmış tabii, iki temel metin var ilk başlarda. Bunlardan biri Yılanların Öcü, diğeri de Susuz Yaz- Metin Erksan Yılanların Öcü'nü bambaşka bir temel üzerine kurmuş, Susuz Yaz ise çekilmesinin üzerinden on yıllarca zaman geçtikten sonra bile yazarıyla problemini halletmemiş, halledememiş. 1990'lı yıllarda bile Necati Cumalı, Susuz Yaz hakkındaki köklü eleştirilerini, ikinci çevrim konusunda hiçbir şey söylemeden telaffuz etmeye devam etmiş. Ancak daha sonraki dönemde 1970'li yılların ortalarında sinemada edebiyat uyarlamaları gündeme geldiğinde Halit Refiğ tutkunu olduğu Halit Ziya'ya yeniden dönmüş, Lütfi Akad ise Ömer Seyfettin'in değişik öyküleri üzerinde karar kılmış. Metin Erksan ise altı değişik yazarın altı öyküsünü yeğlemiş. Filmin çekiminde belirleyici olanın yönetmen olduğunu bu tercihten daha iyi hiçbir şey izah etmez,

edemez. Bu durum da olayı olanca açıklığıyla aydınlatır. Metin Erksan'ın çok yakınında olduğu Kemal Tahir'in senaryolarını ve eserlerini bile sinemaya aktarmaya yönelmemesi bir gerçeği tam tekmil gösterir. Bu noktaların bile bir şekilde vurgulanması lazım. Onlar sadık birer uyarlamacı olarak dönemin ortamının bariz olarak etkisi altında kalmışlar. Erksan ise oldukça değişik bir noktada.

Nitekim Gecelerin Ötesi de farklı bir yerde duruyor. Onu toplumsal gerçekçi sinemanın başlangıcı olarak niteliyorlar. Yani bir başka deyişle Metin Erksan toplumsal gerçekçi sinemanın başlatıcısı olarak kabul ediliyor. Diğerlerinin de onu takip ettiği şeklinde bir genel kanaat var. Bunun başka hususlarla da bir bağlantısı olmalı. Gecelerin Ötesi'nin 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinden önce çekilmiş olması bu filmin başlangıç döneminin göreli özgürlük ortamında gerçekleştiği düşüncesinin gerçekliğini ortadan kaldırıyor. Filmin kent ortamında geçmesi ve günün sloganları çerçevesinde izah edilememesi, olayları o çerçevede yorumlamaması bazı doğruların kapısını açıyor. Bir şekilde Şafak Bekçileri'ne yönelindiği zaman fark ortaya çıkar. Orada gerici toprak sahibi ve inkılapçı asker mücadelesi açıkça telaffuz ediliyor. Dönemin toplumsal gerçekçi filmleri, siyasal sloganların ve basit değiştirme eyleminin, örneğin, Şehirdeki Yabancı gibi ifadelendirilmesinde somutlaşıyor. Dolayısıyla bu filmler siyasal boyutu da olan filmlerdir. Buna mukabil Gecelerin Ötesi, İstanbul ekseninde sosyolojik bir tahlil olarak anlaşılabilir. Toplumsal gerçekçi filmlerin bu tarz yönelimleri varken, Lütfi Akad sinemaya bir beş sene ara vermiş, Atıf Yılmaz da başka çerçevede filmler çekmiştir. Üstüne üstlük Halit Refiğ, Şehirdeki Yabancı'yla Vedat Türkali'nin bir senaryosunu filme aktarmaktadır. Metin Erksan ise kendi yazdığı senaryoyla kendi düşüncesi doğrultusunda film çekmiştir. Metin Erksan'ın kendi

bağımsız yaklaşımı doğrultusunda film çekmesinin önemli bir yanı vardır.

Aslında konuyu doğru anlamak lazım. En azından bir yönü itibarıyla 1960-1965 arası bir yönelimin ifadesi. Bu yıllar arasında en azından sol düşünce hiçbir biçimde kristalize olmuş vaziyette değil. Bir anlamda şekilsizleşmiş modernleşme serüveninde başka yaklaşımlara da yer var. 1960'lı yılların ortalarına gelinceye kadar Metin Erksan'ın üretimi çok merkezi bir yerde durmuş. O dönemde de diğerleri esen rüzgâr doğrultusunda film çekerken, Metin Erksan kendi görüşlerini, bağımsız görüşlerini fazlasıyla önemsemiş. Bu anlamda Acı Hayat'ın ve özellikle Suçlular Aramızda'nın özel bir önemi var. Üst sınıfı gündelik yaşantısı bağlamında gündeme getiriyor. Bir yanı itibarıyla Seni Kalbime Gömdüm'ün bir ön metni olarak anlaşılması mümkün. Acı Hayat'ı zamanında çekmek olağanüstü zor. Filmin baş kadın oyuncusu Acı Hayat'ın önemini geç fark ettiğini söylüyor. Geç fark eden acaba sadece o mu? Seni Kalbime Gömdüm bir dönemin olağan filmlerinin bir ilki olarak beliriyor. Ancak 1960'lı yılların başlarında Suçlular Aramızda'yı yapmak olağanüstü zor olmanın yanında hiç çekilemeyecekmiş gibi görünüyor. Diğer yönetmenlerden birinin, herhangi birinin elinde siyasallaşmaya, daha kötüsü slogancılığa dönecek böyle bir film doğal mecrasında seyredip Metin Erksan filmlerinin dinamizmini taşıyor. Bunun önemine, farklılığına dikkat etmek gerek. Metin Erksan'ın hepten farklı bir yönelimi olması kendisine bir başka çerçeveden bakmanın yolunu aralamıyor.

İnsanlar zaten 1960'lı yılların ortalarında yazılıp çizilen metinler doğrultusunda düşünmeye yatkın. Yeni Sinema çıkıyor. Önemli düşünceler, genelde dünya ve Türk sineması açısından etki yapan düşünceler beyan ediliyor. Şimdinin çokbilmiş entelektüelleri dönemin sinema konusundaki iki temel

yaklaşımının özdeş olduğunu söylemeye çalışıyorlar. Bunun yanlışlığı bir yana, zaman içinde bu başat yaklaşım öncelikle Yılmaz Güney üzerinde etkili oluyor. Hem de tam tekmil etkili oluyor. Tabii onların da yazdıklarının süreç içinde bir nebze değişmesi söz konusu. Aynı durum bir süre sonra, özellikle Lütfi Akad, Gelin'i çektikten sonra da söz konusu oluyor. Karşılıklı bir yakınlaşma gündeme giriyor. Bunun en güzel ifadesi o sıralarda Aydın Sayman'ın yazdığı bir yazı: Onlar, ulusal sinemacılar, ulusal sinema lafını ederken, Lütfi Akad ulusal sinema çerçevesinde mütalaa edilecek harika filmler çekiyor. Daha sonra da Atıf Yılmaz, kendi özel tercihiyle Deli Yusuf gibi film olduğu bile meçhul filmler çekiyor. Bir başka deyişle hemen herkes ulusal sinemacılık sürecinden devrimci sinemacılığa yöneliyor. Zaten başkaları Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz için boşuna "Ara Yerde Kalanlar" demiyor. Akad açısından da en temel lafı, şimdiye kadar beş altı kere telaffuz ettiğim gibi Nijat Özön söylüyor. Ve döneme daha birkaç yıl içinde çekilen yeni filmler eşlik ediyor. Zaten sinemaya, "yeni sinema" denilmesinin kendine göre nedenleri var. Bunun kökeni de işte Türk sinemasından neredeyse hiç bahsetmeyen *Yeni Sinema* dergisi. Söz konusu dönemde hemen hiç kimsenin fark etmediği, ondan öte hiç önemsemediği Sevmek Zamanı (1965) ve Kuyu'yu çekiyor Metin Erksan. Sonraları, bugünlerde herkesin anlar anlamaz başyapıt ilan ettiği Sevmek Zamanı gösterime girecek salon bulamıyor. Kuyu da çok sonraları bilumum feminist tarafından fark ediliyor. Bu dönemlerde Lütfi Akad Vesikalı Yarim'i Halit Refiğ de Kız Kolunda Damga Var'ı çekiyor. Tüm bunların ortadan kalktığı bir başka dönemde, 1980'li yılların sonlarında da Halit Refiğ, kendisinin Onat Kutlar'la ne tür bir probleminin olabileceğini soruyor. Ancak geçmişe dönüp tahlil yaptığında her zaman kendi özgün konumunun fark edilmesini sağlayacak tarzda söz etmekte, düşüncelerini söylemekte. Metin Erksan'ın müesses nizamdan önemli

ölçüde farklı bir yerde durmasının temel nedenleri bir şekilde araştırılmalı, ayrıntılarına kadar anlaşılmalıdır. Bu tarz genel değerlendirmeler sadece sinema alanına ait değil. Genel bir düşünsel rüzgârın etkisi sinemayı etkilemiş görünmektedir. Dolayısıyla Metin Erksan'ın farklı konumu sadece sinemayla ilgili değil. 1960'lı yılların başlarındaki sinema üzerindeki etkiler de işin siyasal boyutunu aşikâr kılıyor.

Aslında her problemin maymuncuğunu edebiyat uyarlamalarında, televizyondaki edebiyat uyarlamalarında görmek mümkün. 1970'li yılların ortalarında gerçekleşen bu uyarlamalarda en çok tartışmayı Metin Erksan'ın çektiği filmler yaratıyor. Bunun açıklıkla anlaşılması lazım. Metin Erksan'ın o dönemde çektiği filmlerin hemen hepsi sorun yaratmış gibidir. Bu sorunların Müthiş Bir Trenle başladığı malum. Sonraki filmlerin de büyük etkiler yaptığını söylemek mümkün. Bu noktada ilginç bir hususa gönderme yapmak gerekli. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın o dönemde o kadar belirgin bir ilgi çekmediği de açık. Beş filmi televizyona uyarladığı zaman Metin Erksan'a yönelik çok yoğun bir eleştiri gerçekleşiyor. Eleştiri sadece sinema çevresinden gelmiyor. Türkiye Yazarlar Sendikası da yoğun bir tepki gösteriyor. Tepkisine karşı da meseleyi kişiselleştirmekten kaçınmayan okkalı bir cevap alıyor. Belki şimdiye kadar hiçbir sinema yönetmeni bu ölçüde yaygın bir şekilde eleştirilmiyor. Eleştirildiği zaman da o kadar sert bir cevap vermiyor, veremiyor. "Kesekâğıdı bile olamazlar" sözü o kadar kolayına söylenebilecek bir söz değil. "Kesekâğıdı bile olamazlar" sözünün söylendiği dönem de önemli. "Kesekâğıdı bile olamazlar" sözü tam da iyi sinemanın edebiyat uyarlamasından kaynaklandığı düşüncesine yaygın olarak inanıldığı bir dönemde ediliyor. Metin Erksan yoğun bir şekilde eleştirildiği bu son sayılabilecek döneminde, bir de sonradan herkesin ağzında pelesenk olan "Ben kendim

için film çekerim" düşüncesini telaffuz ediyor. Halk için, proletarya için film çekme eğiliminin bir tür tezgâhtarlık olduğunu ifade ediyor. Bir anlamda filmlerine kendi düşüncesinin damgasını vurduğunu söylüyor. Sonraki dönemlerde hemen herkes kendisi için film çektiğini söylemeye yöneliyor. Bu tutum yaygınlaşıyor. Ancak o dönemde yadırganan, eleştiren bireysel bir sesti bu. Nitekim çok genel olarak bakıldığında hiç kimsenin, sinemanın içinden hiç kimsenin, aykırı, kişisel boyutu belirgin söz söylemediği görülüyor. Tepki ve 1970'li yılların ortalarında herkesin belli bir tarzda davrandığı dönemde bir aykırılık. Bilumum yönetmen o hep bilinen, genel kabul gören metinleri çeker. Türk sinemasının klasiklerini, kabullenilen belirgin romancıları, öykücüleri ve onların ünü yaygınlaşmış ürünlerini. Zaman içerisinde yadırganan bireysel sesin klasik olması da boşuna değil. Tabii rüzgâr doğrultusunda seyreden Türk sinemasının hâli pür-meali de ciddi bir şekilde değerlendirilmeyi gerektiriyor.



Bu Toplumda Anlaşılmayan Bir Metin Erksan Rüzgârı Esti

Metin Erksan'dan Türk sinemasına pek bir şey kalmadı. Çünkü Metin Erksan, Türk sineması içinde mütalaa edilemeyecek değişik yapıtlar ortaya koydu. Belki de uzun süre sonra anlaşılabilecek metinler. Başkalarının filmlerin üzerinden o kadar süre geçtikten sonra güzellemeler yazması bundan kaynaklanıyor. Demek ki Metin Erksan filmleri oldukça geç ve güç anlaşılıyor. Buna dikkat etmek lazım.

Bir başka husus da önemli. Olağanüstü sınırlı sayıda film çekmiş olan Metin Erksan'ın çekemediği filmlerin bazı özelliklerini bu çektikleri filmlerde görmek mümkün. En baştan itibaren konunun geniş bir yelpaze içinde düşünüldüğü aşikâr. Dokuz Dağın Efesi'nden, Gecelerin Ötesi'nden Sevmek Zamanına gelişen süreç önemli açılımların işareti. Bunlardan kalkarak Türk sinemasının temel dinamikleriyle buluşması, buluştuğu anlaşılabilir. Bu noktanın altının belirgin bir şekilde çizilmesi lazım. Yoğun bir tarih ilgisi İstanbul'un, ondan giderek Türkiye'nin gerçek bir fotoğrafının çekilmesi ve kültür sorununun can damarının vurgulanması son dönem eğilimlerine de uygun düşüyor. Ancak son dönem yönelimlerinin yapay bir tarafı var ve köklü bir düşünsel biri kime dayanmıyor. Bu

husus, Metin Erksan hayranlığını beraberinde getiriyor. Otuz senedir yazan, sinema da yazan bir yazarın daha yeni Metin Erksan programı yapması bundan kaynaklanıyor. 18 Temmuz'da TV8'deki Fildişi Kule programının başka bir izahı olamaz. Son zamanlarda Metin Erksan hakkındaki olumlu metinlerin bir hayli fazla olmasının da. Alt tarafı oldukça yapay sayılabilecek bir ilgi söz konusu.

Ancak bu ilgi, gelinen noktadan, gelinen yaklaşım biçiminden Metin Erksan sinemasına bakılınca görünen benzerliklerden kaynaklanıyor. Metin Erksan sinemasını çözümlemenin şartlarını beraberinde getirmiyor. Şöyle derinlemesine, temel konularda bilgi birikimine sahip olarak kapsamlı bir araştırma denemesi gündeme gelmiyor. Bir biçimde, bir şekilde Metin Erksan yaklaşımı, yaklaşımları itibarıyla son dönem zihniyetiyle uyumlu varsayılıyor. Başka bir tabirle son dönem, yaşadığımız zamanın sinemacılarıyla eşitleniyor. Metin Erksan'ın hayatı hep eşitlenmekle geçti. Onun birey olarak önemi, entelektüel ve sinemacı olarak farklılığı hep ıskalandı. Bireysel ses, hep koroya uyumlu olarak düşünüldü. Şimdi ve her zaman çektiklerinin ve yazdıklarının farklılığı hiç fark edilmedi.

Eskiden de hep eşitlendi. Türkiye'de toplumsal gerçekçi sinema yapanlardan biri olarak görüldü. Hakkı teslim etmek lazım. Toplumsal gerçekçi sinemanın ilk filminin Gecelerin Ötesi olduğu hep söylendi. Ancak Dokuz Dağın Efesi ve Gecelerin Ötesi'ni çekerken diğer önemli yönetmenlerin ne yaptığı hep göz ardı edildi. O dönemde Lütfi Akad'ın, Atıf Yılmaz'ın bu konularla ilgisi yoktu ve Halit Refiğ daha film çekmiyordu. Bir de bu toplumsal gerçekçi film furyasının arkasında edebiyat, gerçekçi Türk edebiyatı vardı. Birkaç örnek, durumu açıklayabilir. Toplumsal gerçekçi olarak nitelenip nitelenemeyeceği bir yana Üç Tekerlekli Bisiklet bu konuda iyi bir örnek olabilir. Senaryolarını Vedat Türkali'nin yazdığı Şehirdeki Yabana

ve Karanlıkta Uyananlar filmindeki düşünsel içerik de herhalde bütünüyle yönetmenlerine ait değildir. Metin Erksan'ın filmlerinin çoğu özgün senaryolara dayanır ve senaryo yazarı da genellikle kendisidir. Yılanların Öcü gibi, başkasının eserinden kalkarak senaryo yazması durumunda da soruna özgün bakış açısı getirmesi önemsenmelidir. Nitekim toplumsal gerçekçi olarak nitelenen sinema akımı, genellikle 1960'lı yılların ortamının ve toplumcu edebiyatın uzantısı olarak düşünülmüştür. En azından örtük olarak böyle bir kanaat vardır. Ancak Gecelerin Ötesi 1959 yılında çekilmeye başlanmıştır. Ve toplumsal gerçekçi olarak nitelenen filmler arasında böylesi bir film yoktur.

Metin Erksan kendisi kullanmasa da genellikle, bilir bilmez ulusal sinema akımı içinde mütalaa edilir. Bu tarz bir akımın varlığının tartışılması bir yana Metin Erksan genellikle milli sinema kavramını kullanır. Türkiye'de tartışma 1965 yılında başlasa da ulusal sinema kavramının kullanılması, daha doğrusu *Ulusal Sinema Kavgası* kitabının ana ekseninin oluşturulması -eğer varsa- 1967 yılı baharında gerçekleştirilmiştir. Metin Erksan sinemasının -toplumsal gerçekçi olarak ve ulusal sinema örneği olarak nitelenen filmlerinin- Halit Refiğ'in sinemasından önemli ayrışma noktaları bulunmaktadır. Metin Erksan sinemasından söz edilmesine karşın diğer Türk film yönetmenlerinin sinemasından söz edilmesinin mümkün olup olmadığı sorgulanabilir. Halit Refiğ'in filmlerinin duygusal boyutu ve gündelik siyasete basit bir şekilde çevrilebilmesi anlamında Metin Erksan sinemasından farklı olduğu söylenebilir. Bir Türk'e Gönül Verdim ve Fatma Bacı, tabii başka örnekler de hesaba katılmak suretiyle, hiç de Metin Erksan'ın tarzı değildir. Dolayısıyla Metin Erksan'ı ulusal sinema akımının sıradan bir yönetmeni olarak nitelemek o kadar gerçekçi bir tutum olamaz. En azından söylenebilecek

husus, Metin Erksan'ın yönetmen olarak iki akımın da ilk örneklerini vermesidir. Bu çerçevede Metin Erksan'ın bir anlamda ilklerin insanı olduğu da söylenebilir. Sonraki sinema hayatına dikkat edildiği zaman da Halit Refiğ'in ticari sinemaya ne ölçüde teşne olduğu açıkça anlaşılabilir.

Metin Erksan son film örneklerinde de ticari sinemayla buluşmuştur. Sonraki dönemlerinde keşke hiç buluşmasaydım dediği bu dönemi de farklılıklar arz etmektedir. Bir yanıyla Ateşli Çingene, Ölmeyen Aşk'la önemli çakışma noktaları bulunan bir film olarak belirmektedir. Geniş kültürü itibarıyla bu tür filmlerinin de farklı yönleri bulunmaktadır. Ancak Metin Erksan'ın ticari filmleri diğer önemli yönetmenlerin ticari filmlerinden belirgin bir şekilde daha azdır. Başka yönetmenlerin ticari filmlerini mazur görecek bir eğilim oluşmuşsa da bu tarz bir değerlendirme Metin Erksan'ın ticari filmleri için söz konusu olmamıştır. Bir dönem sonra da sinemanın hasmın ticari sinema olduğuna dair yaygın bir inanç benimsenmiştir. Ticari sinemanın yaslandığı star sistemi belki de en az Metin Erksan sineması için söz konusudur.

Metin Erksan'ın değişik dönemlerdeki filmlerinin ortak bileşkesini, bileşkelerini bulmak mümkündür. Çünkü onun düşünsel birikimi en ilk dönemlerden itibaren bir sürekliliğe işaret eder. Bu sürekliliğin temel dayanakları hem sinema konusundaki düşüncelerine hem de genel anlamda düşünsel birikimine yaslanır. Sinema konusundaki düşünceleri derken sinema düşünen insanların genelde etki altında kalma durumlarına karşın, Metin Erksan'ın özgün bir düşünsel çerçeveden konuyu değerlendirmesine işaret edilmektedir. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin Türkiye üzerine etkisinin fazla olmadığını, olamayacağını söylerken sanki sade kendi sinemasından bahsetmektedir. Ancak Türkiye'de sinema eylemi ve sinema düşüncesi açısından hemen hep İtalyan Yeni Gerçekçiliği

benimsenmiştir. Belki bu Yılmaz Güney için had safhada değildir. Ancak Yılmaz Güney'in kilometre taşı olarak görünen Umut'u, otobiyografik özellikler taşıması anlamında da İtalyan Yeni Gerçekçiliğini çağrıştırmaktadır. Metin Erksan'ın otobiyografik mahiyette filmi yoktur. Bir de başka noktaya temas etmek gerekmektedir. O da diğer sinemacılar açısından düşünce eylemi hep ve sadece sinema çerçevesinde gelişmektedir. Dar siyaset anlamında, örneğin Yılmaz Güney, yaklaşımı itibarıyla sinema dışına taşan bir çerçevede değerlendirilebilir. Ancak Metin Erksan'ın düşünsel evreni bu anlamda olağanüstü geniş görünmektedir. Sinema anlayışı bakımından da farklı düşünmektedir.

Metin Erksan'ın sinemasını değişik bir tarzda gerçekçi bir biçimde değerlendirmek için onun dünyaya bakışını bilmek gerekmektedir. Onun dünyaya bakış tarzı da herhangi basit siyasal uzantısı olan görüşler tarafından şekillendirilmemiştir. Bir dönemde siyasete bir nebze girdiğinde sinema dünyası siyasetten neredeyse hepten uzaktı. 1960'lı yıllarda yeni yönelim doğrultusunda acemice dar siyasetin etkisi altına giren sinemacılara "1960 sonrası sosyalistleri" diyordu. Onun siyasal konulara ne ölçüde yatkın olduğunun en güzel kanıtları 1960 öncesinde yazdıklarıdır. Yakın dönemde kaleme aldıkları ise çok önceki dönemde söz ettiği düşünsel ilginin ne kadar yoğun olduğunu gösterecek mahiyettedir. Bu genellemenin doğruluğunu ortaya çıkarabilecek birçok somut kanıt vardır.

Bir gözlem olağanüstü önemlidir. Yedi senedir vermekte olduğum "Türk Sineması Sosyolojisi" dersinde yaşadığım bir somut olay durumu bir nebze açıklayabilir. Son zamanlarda hakkında olumlu sözler söylendiği için Metin Erksan filmleri seyretmiş ve bu filmleri olumlu bulmuş bir öğrenci okuduğu Cumhuriyet gazetesindeki köşe yazarı Metin Erksan'la

yönetmen Metin Erksan'ın mutlaka ayrı kişiler olması gerektiğini söyledi. Çünkü filmlerini seyrederken muhtemelen o metinleri yazan kişinin yaklaşım tarzını bulamadı. Metin Erksan'ın entelektüel kimliğini aslında yönettiği filmlerinde de görmek mümkün. Tabii insan bakabilirse. Aslında bu noktayı, yazarlar ve akademisyenler bile göremiyorlar ki...

Metin Erksan'ın eskiden yazdığı önemli metinler de var. Ancak onun Atatürk Filmi kitabından sonra Avrupa Birliği ve Türk-Yunan ilişkileri üzerine yayımladığı kitaplar da var. Ve belki de yakın zamanda 1990 yılından itibaren Cumhuriyet'te yayımlanan yazıları da kitaplaşacak. Biri ikinci sayfadaki yazıları, biri de "Kalem" başlığı altında köşe yazıları iki kitap olarak çıkacak. Metin Erksan'ın sinemacı kişiliğini sorgulayan neredeyse hiç kimse bu kitaplarda görünen Metin Erksan'dan söz etmiyor. Aslında Türk entelektüelleri yukarıda sözünü ettiğim öğrenciden hiç de farklı değil. "Kendisi" başlığıyla inşallah yakın zamanda yayımlanacak kitabında da dahil olmak üzere onun düşünce dünyasını filmlerinden bir nebze daha iyi görmek mümkün olacak. Zaten daha genel olarak yaklaşımını belirleyen entelektüel kimliği. Nitekim her alanın şekillendiricileriyle uyumlu olmaması bu tutumundan kaynaklanıyor. Metin Erksan'ı öncelikle tanımanın yolu entelektüel dünyasına nüfuz etmekten geçiyor. Ne yazık ki belki de hemen herkes Metin Erksan'ın düşünsel dünyasıyla ilgili değil. Bu alanı önemsemiyor. Ve çektiği filmler hakkında Türkiye'de başat yaklaşımlar doğrultusunda yorumlar yapıyor. Bir de Metin Erksan'ın uzun Türk tarihi konusunda kendi özgün yorumları var. Örneğin bu konuda da Halit Refiğ gibi herhangi bir başka entelektüelin yaklaşımlarını sorgusuz benimsemiyor.

Hemen herkesin düşünce dünyasına nüfuz etmediği, edemediği Metin Erksan'ı bir entelektüel olarak anlamak, algılamak

o kadar kolay değil. Herkesin gündelik etkinin oluşumuna kendisini bıraktığı bir ortamda Metin Erksan sinemasını ve entelektüel kimliğini anlatmak mümkün değil. O nedenle az da olsa Metin Erksan üzerine yazılan metinlerde bir kekeme olma hali söz konusu. Eleştirel yazılar için de aynı durum varit. Dolayısıyla bu metinlerin hepsi, neredeyse hepsi kekeliyor. Bu kekeleme ortamında da Metin Erksan'ın sineması ve entelektüel kimliği üzerinde durulacaksa sadece ve sadece bariz bazı gerçeklerin ifadelendirilmesi gerekmektedir. Bu da ancak hecelemek suretiyle yapılabilir. Ve genel, yaygın olumsuz kanaat sahipleri de bazı gerçekleri ancak hecelemek suretiyle anlayabilir. Nijat Özön ve Giovanni Scognamillo'nun yaratılan atmosfere verdikleri destek de kaotik ortamı iyice güçlendiriyor. Kaotik ortamın ortadan kaldırılması gerekiyor. Bu işlevsel gereklilik Metin Erksan sinemasının daha iyi okunmasının vasatını yaratabilir. Metin Erksan sinemasını okumayı denemek, tekrar tekrar denemek Metin Erksan'ın derdini, meramını daha iyi anlamanın yolunu açabilir. Metin Erksan ve sineması üzerine yazma yoğunluğu bizi bu noktaya götürebilir. Anlamanın ön şartlarının önündeki engellerin bertaraf edilmesi gereği kabullenilmedikçe bir arpa boyu yol alınamaz.

Dolayısıyla Metin Erksan üzerine yazılacak daha kapsayıcı kitap da bir başka bahara kalıyor.



Metin Erksan'ı Unutmak İhanettir

Kendi kafasıyla düşünür Metin Erksan. Güncel, yaygın düşüncelerin peşinde seyretmez hiçbir zaman. Düşüncesinin şahsi damgasını taşıdığını fark etmeyen hiç kimse Metin Erksan'ı anlamaz, anlayamaz.

Sinemacılığını entelektüelliğiyle, tarihçiliğiyle besleyen, entelektüelliğini ve sosyologluğunu sinemacılığıyla besleyen bir düşünce insanıdır Metin Erksan. Öncelikle bu düşünce insanı kimliğiyle bilinmelidir. Sinemasında bu düşünce insanı kimliğinin izlerini görmek mümkün olduğu kadar kitaplarında, yazılarında ve özellikle son dönemdeki köşe yazılarında sinemacı kimliğini yakalamak mümkündür. Olağanüstü mükemmeliyetçi özelliğine dikkat edildiği takdirde onlarca kitap taslağını ve onlarca film tasavvurunu kendisiyle beraber alıp götürdüğü anlaşılır. Bütün metinleri son noktayı koymadan önce defalarca yeniden yazılır.

Düşünce insanı olmasının özelliği irdelendiği zaman her alandaki düşünce serüveninin bağımsız niteliği kolaylıkla anlaşılabilir. Kendi kafasıyla düşünür Metin Erksan. Güncel, yaygın düşüncelerin peşinde seyretmez hiçbir zaman. Düşünceleri kendi şahsi damgasını taşır.

Olağanüstü olumlu değerlendirdiği Kemal Tahir'in düşüncelerine, sadece üzerinden bir kırk sene geçtikten sonra değil, zamanında da mesafeli durur. Tıpkı elli yıl kadar önce TİP İstanbul milletvekili adayı olduğu zamanki gibi bağımsızlığına özen gösterir. Metin Erksan 1940'lı yılların sonlarında ve 1950'li yılların başlarında TSP ve Esat Müstecaplıoğlu'na yakın durmuş ve siyaset hayatının hiçbir döneminde partili olmamıştır. Hatta "Beyaz Cehennem"i çekerken, senaryosunu yazarken Peyami Safa'dan izin istemesi sırasında ona kendisinin solcu bilindiğini bunun sorun yaratıp yaratmayacağını sormuştur. O da önemli olmadığını söylemiştir.

1960'lı yılların başlarında da TİP'le dirsek teması vardır. Hatta partinin sanat/kültür konusundaki yaklaşımlarının belirlenmesine dair toplantılara katılmıştır. Ve fakat TİP'e de girmemiştir. 1950'li yıllarda sanatçılar genellikle sosyalizme kapalıyken o sosyalizmden belirgin bir şekilde etkilenmiş, 1960'lı yılların çerçevesi dar sosyalizm rüzgarı nedeniyle o dönemin Türkiye'deki sosyalist anlayışa mesafeli olmuş ve eleştirel bakmıştır. Ve o sosyalizmin daha esnek anlaşıldığı 1960'lı yılların başlarında Türkiye'de sosyalizmin biçimlenişine esnek bakarken 1960'lı yılların sonlarına doğru araya kapatılması mümkün olmayan mesafe koymuştur. Düşüncesinin şahsi damgasını taşıdığını fark etmeyen hiç kimse Metin Erksan'ı anlamaz, anlayamaz.

Ülkemizin güncelin, yaygın olanın peşinde koşan düşünsel ortamı Metin Erksan'ın düşünsel serüvenini anlayamaz, kavrayamaz. Bir de her on yılda Türkiye'nin düşünce dünyası başkalaşım arzettiğinden Metin Erksan'ın anlaşılması kolayına mümkün olmaz.

Sinema alanına gelince de görülür ki dublajı yapılmamış, anlamadığı dildeki alt yazısız filmleri seyretme kültürüyle, eylemiyle yetişenlerin Metin Erksan'ın sinemasını anlamaları

olası değildir. Bir de hep güncele takılı kalan sinema anlayışının Metin Erksan sinemasını değerlendirmesini beklemek, düşünülebilecek bir durum değildir. Türkiye'de sinema eleştirmenlerinin özellikle de sinema akademisyenlerinin Türk sinemasını incelemeye başladıkları tarih de onun "Sensiz Yaşayamam"ı çekmesinden sonra oluşmuştur. Sinema uzmanları Türkiye'deki yaygınlıkla gösterimde olanların peşinden gider. O dönemde de sinema akademisyenlerinin/eleştirmenlerinin başka idolleri, başka tercihleri vardır. Şimdi güncele bağlı oldukları için o idoller de, o tercihler de bitmiştir, yitip gitmiştir.

Metin Erksan'ın üzerinde çalışılmamasının nedenlerinden biri de onun eleştirmenlerin/akademisyenlerin yaklaşımını ciddiye almaması, oturup onlarla konuşmamasıdır. O oturup kendi sinemasını bir üniversite profesörüyle konuşmaz ki. Âlim de olsa konuşmaz. Onları muhatap olarak görmez, ondan öte kendi eşiti olarak görmez. Bunun en bariz kanıtı kırk yılı aşkın bir süre önce yazdığı onların hükümlerinin mutlak butlanla batıl olduğunu söyleyen kendileri hakkındaki hükmü kendilerinin vereceğini ifade eden yazısıdır. Metin Erksan'ı yeni, çok yeni, yepyeni sinemanın peşinde olanların anlaması olası değildir.

Erksan'ı Doğru Anlamak İçin

Metin Erksan'ı anlamak için üç soruyu doğru bir biçimde sormayı bilmek gerekmektedir. Bunlardan biri Türk sinemasında iz bırakan yönetmenlerin ne zaman sinemaya başladıkları ve ne zaman sinemayı bıraktıklarıdır. Dört önemli yönetmen arasında sinemaya en erken yaşta başlayan ve fiilen film çekmeyi en erken yaşta bırakan yönetmen Metin Erksan'dır. Tabii bu duruma bakarken "Prevezeden Önce"yi ve "İstanbul" belgeselini de nazar-ı dikkate almak lazımdır. Bu durum sinema yapma iştiyakını ve sinema yapma zorluğunu da düşünmeyi

beraberinde getirmektedir. Türk sinema tarihinde filmi sinemada gösterilmeyip elinde kalan ve gene aynı zamanda bir otuz yıl sonra başyapıt olarak nitelenen bir yönetmen yoktur. Metin Erksan daha ilk filmi olan "Karanlık Dünya" ile üretme özgürlüğünün sınırlanabileceği olgusuyla, gerçeğiyle karşı karşıya kalmıştır.

İki husus daha özellikle önemlidir. Her bir şeyin 1961'den sonraki göreli özgürlük ortamında şekillendiği düşüncesine rağmen "Gecelerin Ötesi" (1959) önceden çekilmeye başlanmıştır. Hatta ondan bir yıl önce de tarihsel sorunları işleyen bir "Dokuz Dağın Efesi" vardır. İki film de daha kayda değer filmlerin çekilmediği bir dönemde, öyle varsayılan bir dönemde çekilmiştir. Önemli, öncü birer tarihsel ve sosyolojik çalışma mahiyetindedir. Bir başka deyişle toplumsal gerçekçi olan film örneklerinden kesinlikle farklı bir yerde bulunmakta ve benzerlerinden ayrı olarak siyasetten, güncel siyasetten ayrı bir yerde durmaktadır. Metin Erksan 1950'li yıllarda da, 1960'lı yıllarda da ayrıksı bir yerde durmaktadır. 1974 yılında TRT'ye film çekmek söz konusu olduğunda diğer iki yönetmenin seçimleri hiçbir sorun yaratmamış ve fakat Erksan'ın Ahmet Hamdi Tanpınar uyarlaması için seçtiği öykü pornografik, Orhan Kemal öyküsü ise komünizan bulunmuştur. Diğer dört öykü de belirgin bir çeşitlilik arzetmektedir.

1952 ve devam eden sansür uygulamalarına ek olarak bir de TRT sansürü amacının sınırlı bir şekilde ekranlara yansımasına sebep olmuştur. Bunun yanında dönemin sol aydınları da Metin Erksan'ın yaratma özgürlüğünün sansürlenmesi gerektiği üzerinde durmuşlar, demeçler vermişlerdir. Bu tür tepkilerin de etkisiyle çekimi yapılan beş hikayenin TRT ekranlarında yayınlanması bir süre durdurulmuştur. Anlaşılabileceği gibi amaç hasıl olmuştur. Yani Erksan'ın yaptıklarını çok çeşitli çevreler bozmaya, engellemeye çalışmıştır.

Dolayısıyla artık timsah gözyaşları dökmenin mantığı/anlamı yoktur. Metin Erksan'ın yaşadığı tarih kesitinin şartlarına teslim olan bir düşünce/sanat adamı olmadığı ortadadır. Bu tür sanatçılar hiç de fazla değildir.

Dikkat edilmesi gereken husus çoğu güç odağının Metin Erksan'a ayar vermeye, onu hizaya sokmaya çalıştığıdır. Bu hep böyle olmuştur. Öyle anlaşılmaktadır ki böyle de olacaktır. Kendilerine ayar verilmesine ses etmeyenler, bu noktada pes edenler Metin Erksan'ın neden sıklıkla Karl Jaspers'ın "Unutmak İhanettir" cümlesini hatırlatmak istediğini anlayacaklardır. Metin Erksan'ın verdiği sayısız mesajdan ikisi oldukça önemlidir. Biri dublajsız ve altyazısız film kültürü sahiplerinin verdiği ödülü reddetmesidir. Çok yakın, bir zamanlar çok yakın arkadaşı ve kitabını o kesime yönelik mücadelecilere adayan bir sinemacı/yazar aynı tarzdaki ödülü kabullenmiştir. Tabiri caizse bir dernekle, Türk Sinematek Derneği ile yollarının kesişmeyeceğini söyleyenler, Türk sinemasının sıra dışı yönetmenleri derneğin uzantısı vakfın ödül kuyruğuna girmişlerdir. Erksan bu anlamda sinemanın ötesinde bir alana da müdahale etmiştir. Edebiyat konusunda kesekâğıdı olamayacakları tarzındaki müdahalesini kimseler unutmaz, unutamaz. Hele buna muhatap olanlar hiç unutamaz.

Bir de bir zamanlar sürekli olarak kullandığı, adeta sloganlaştırdığı "Sinema Bir Kültürdür" cümlesine bakmak anlamlı olabilir. Bu sloganını sinema eğitimi üzerine yazdığı bir makalede kullanmıştır. Makalede ağırlıklı olarak Türkiye'de Sinema-Televizyon Enstitüsü'nde şekillenen sinema eğitimini anlatır. Sözü edilen makalede başka kurumlarda, iletişim fakültelerinde bu eğitimin ciddi olmadığından bahsederken festivaller ve bu arada İstanbul Film Festivali çerçevesinde sinemanın bir panayır şenliğine, bir popcornlu sinema seyirliğine döndüğünü ifade eder. Hakikaten bir kesim itibariyle sinema,

üzerinde durmadan, irdelenmeden sathi bir seyirle tüketilen bir nesne olmuştur. Aslında bizim elitlerin, daha doğrusu kendisini elit zanneden festival izleyicilerin film izlemesi sıradan insanların film izlemesine benzemektedir. Fakat arada bir temel fark bulunmaktadır. Sıradan insan izlediği filmin daha bir içine girmekte; dolayısıyla filmi daha iyi anlamaktadır.

Otoriteye direncin sembolü oldu

Kendilerine yönelik sivri eleştirileri unutmadıkları için de olumlu düşünceler telaffuz ediyor görüntüsü altında Metin Erksan'ı eleştirmeye çalışanlar var. Zaten ölümünde bile yanlış tanıtılmasının vasatı yaratılmıştır. Metin Erksan elbette yarattıklarıyla Türk kültürünün malıdır. Dolayısıyla herkes onun ürünlerini kendi anladığı çerçevede değerlendirecektir. Geçmiş yaşanmışlıklardan bihaber insanların tahlilleri, tenkitleri haliyle hoşgörüyle karşılanır. Fakat her şeyin farkında olanların zaman zaman gargara ederek, yutkunarak kabullendikleri Metin Erksan gerçeği konusundaki riyakar tavırları haliyle cevabını alacaktır, almalıdır.

Özetle Metin Erksan'ın seksen üç yıllık hayat macerasını anlamak isteyenler otoriteye tapanlarla otoriteye direnenlerin mücadelesinin onda somutlaştığını görebilirler, görürler. Hele bir de otorite ve iktidar eleştirisinin mikro düzeyde dahi reddeden/eleştiren Batılı entelektüellerin baş tacı edildiği günümüz ortamında bu husus hakikaten trajikomik bir durum olarak tezahür etmektedir.

Netice itibariyle Türkiye en gelişkin entelektüelini, dünya sineması koca bir dehasını, büyük Türk kültürü müthiş bir simasını, Metin Erksan'ı kaybetti.

Başımız sağolsun.

* 07 Ağustos 2012 tarihinde Metin Erksan'ın cenaze töreninde Lütfi Kırdar Kongre Merkezi'nde yapılan konuşmanın metnidir. A

Dizin

Acı Hayat 10, 46, 47, 50, 52, 53, 54, 109
Adalet Ağaoğlu 53
Adnan Menderes 73, 97
Ahmet Hamdi Tanpınar 111, 124
Alageyik 107
Ali Gevgilili 102
Altın Portakal 64
Arkadaş 24
Astruc 22
Atatürk Filmi 56, 57, 118
Ateşli Çingene 100, 116
Atıf Yılmaz 13, 25, 60, 88, 89, 101, 107, 108, 110, 114
Attila İlhan 78, 81
Auteur V, 21
Avrupa Filmleri Festivali 60
Avrupa Topluluğu 57, 68
Aydın Sayman 110
Ayrılsak da Beraberiz 100

B

Berdel 89
Berlin Film Festivali 95, 100
Beyaz Cehennem 122
Bisiklet Hırsızları 11
Brecht 35
Burhan Arpad 78

C,Ç

Cahitrs du Cinema 22
Çalıkuşu 70
Çetin Özkırım 39
Cüneyt Arkın 60

D

Dante 63
Dar Zamanlar 53
Deli Yusuf 110
Divine Comedy 63
Diyet 14, 53
Doğan Avcıoğlu 67
Doğu Anadolu 88, 89
Dokuz Dağın Efesi 48, 51, 70, 72, 73, 106, 107, 113, 114, 124
Dostoyevski 74
Düğün 14, 53
Düşman 65

E

Eczacıbaşı 59, 64, 82
Elia Kazan 91, 106
Erdoğan Tünaş 59
Ertem Eğilmez 58
Esat Adil 67
Esat Müstecaplıoğlu 122
Eurimage 91

F

Fakir Baykurt 72, 87, 97
Fatma Bacı 50, 115
Fransız Yeni Dalgası 11

G

Gecelerin Ötesi 9, 10, 35, 36, 46, 50, 70, 72, 74, 97, 98, 106, 108, 113, 114, 115, 124
Gelin 14, 53, 88, 93, 110
Giovanni Scognamillo 28, 39, 119
Godard 22, 45
Gurbet Kuşları 41

H

Halide Edip Adıvar 68, 69
Halit Refiğ 25, 26, 28, 31, 42, 43, 47, 67, 78, 80, 81, 82, 83, 88, 99, 101, 107, 108, 110, 114, 115, 116, 118
Haremde Dört Kadın 48, 80
Hazal 88
Hilmi Yavuz 35
Hilmi Ziya Ülken 68
Hitchcock 22
Hudutların Kanunu 24, 50, 103

İ

İletişim Fakültesi 58
İnce Memed 106, 107
İstanbul II, 9, 25, 38, 49, 50, 51, 55, 56, 59, 61, 64, 67, 68, 80, 89, 100, 108, 113, 122, 123, 125
İstanbul Film Festivali 59, 64, 125
İstanbul Kaldırımları 100
İstanbul Üniversitesi 56, 68
İtalyan Yeni Gerçekçiliği 11, 116
İttihat ve Terakki Partisi 67

K

Kadın Filmleri Festivali 58
Kadın Hamlet 35, 46, 68, 84, 85
Karanlık Dünya 26, 46, 70, 71, 124
Karanlıkta Uyananlar 41, 46, 52, 115
Karl Jaspers 125
Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali 90
Kazım Erksan 67
Kemal Tahir 26, 49, 79, 108, 122
Keşanlı Ali Destanı 41
Klüp 7 dergisi 84
Korhan Yurtsever 89
Kültür ve Sanat Büyük Ödülü 63
Kuyu 24, 35, 36, 65, 74, 75, 88, 96, 99, 100, 110

L

Lukacs 35
Lütfi Akad 1, 13, 14, 15, 18, 23, 24, 25, 49, 53, 77, 83, 98, 99, 101, 105, 106, 107, 108, 110, 114

M

Mimar Sinan Üniversitesi 82
Mine Soley 58
Moskova Film Festivali 39
Muhsin Ertuğrul 15
Müjde Ar 60

N

Nadir Nadi 106
Nijat Özön 9, 12, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 64, 70, 78, 80, 81, 82, 91, 110, 119
Nükhet Duru 58
Nuri Bilge Ceylan 18

O,Ö

Ölmeyen Aşk 100, 116
Ömer Kavur 13, 14, 18, 105
Onat Kutlar 79, 82, 110
Orhan Günşiray 60
Orhan Kemal 124
Osman Seden 69
Otobüs Yolcuları 46, 52
Özdemir Nutku 35

P

Peter Hall 85
Peter Ustinov 106
Peyami Safa 122
Politik Kamera 18
Prevezeden Önce 48, 123

R

Rahmet Yolları Kesti 106
Reşat Nuri 70
Reyhan 100

S,Ş

Sadoul 52, 89, 97
Şafak Bekçileri 98, 108
Salako 106
Şarkıcı 73, 97
Sartre 22
Şehirdeki Yabancı 98, 108
Şelale 74
Selim Andak 39
Semih Tuğrul 39, 78
Seni Kalbime Gömdüm 109
Sensiz Yaşayamam 46, 123
Şerif Gören 88
Sevmek Zamanı 11, 12, 29, 35, 36, 46, 51, 52, 73, 75, 89, 96, 97, 99, 100, 110
Shakespeare 69, 85
Sinekli Bakkal 69
Sinema Şurası 39, 102
Sinematek 82, 84, 102, 125
Sinema Yönetmenleri Derneği 55
Sovyetler Birliği 85
Suat Hayri Ürgüplü 41
Suçlular Aramızda 39, 41, 51, 100, 109
Süleyman Demirel 41
Sultan Gelin 88, 93
Sürü 88
Susuz Yaz V, 9, 35, 40, 42, 46, 47, 64, 72, 88, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 107
Suzan Avcı 59

T

Tarih Vakfı 69
TRT 29, 124
Tuncan Okan 39, 78, 81
Türkan Şoray 58, 59
Türk Dili 31, 40
Türk Film Arşivi 82, 83, 84
Türkiye İşçi Partisi 9, 67
Türkiye Sosyalist Partisi 67
Türkiye Yazarlar Sendikası 111

Türk Sinema Şurası 39

U,Ü

Uçan Süpürge Festivali 58
Üç Tekerlekli Bisiklet 97, 114
Ulusal Sinema 35, 67, 83, 115
Ulusal Sinema Kavgası 67, 115
Umut 11, 31, 42, 79, 90, 101, 103, 105, 117

V

Vecdi Sayar 12
Vedat Türkali 26, 31, 46, 108, 114
Vesikalı Yarim 98, 110
Viva Zapata 91, 106
Vurun Kahpeye 69

Y

Yağmur Sıcağı 53
Yasak Aşk 80, 81
Yaşam Kavgası 47
Yaşar Kemal 106, 107
Yeni Dalga 22, 90
Yeni Dergi 102
Yeni Sinema 31, 79, 102, 109, 110
Yeşilçam 33, 87
Yeşil Gece 70
Yılanların Öcü 9, 10, 35, 36, 37, 38, 72, 87, 99, 107, 115
Yılmaz Erdoğan 58
Yılmaz Güney 1, 10, 11, 14, 15, 18, 21, 23, 24, 26, 65, 82, 88, 89, 90, 101, 102, 105, 106, 110, 117
Yol 69, 88

Z

Zeki Alasya 58