

Dönemini Sallayan Yönetmenler ve Filmleri Geçip Giderken Neden Hâlâ Metin Erksan ve Lütfi Akad Sineması Konuşuluyor?

Kurtuluş KAYALI*

Yetmiş yaş kuşağı, 47'liler sinemaya haliyle kendi gençliklerinin hareketlilikleri içinde yaklaştılar. Aslında hareketlilik asıl 1960'lı yılların ortamının en belirleyici unsuruymdu. 1947'liler doğal olarak sinemayla 1960'lı yılların sonlarından itibaren ilgilendiler. Belki de Türkiye'yle de 1960'lı yılların ortalarından sonra ilgilendiler. Onların 1950'li yılların başlarından itibaren sinema yapan Metin Erksan, Lütfi Akad ve Atf Yılmaz'ın ilk dönem filmlerini hatırlamaları biraz, biraz değil fazlasıyla zordu. Onların Osman Seden, Halit Refiğ ve Memduh Ün'ün filmleriyle intibak kurmaları daha bir mümkündü. Sadece 47'lilerin değil aynı kuşaktan sıradan insanların böylesi bir hâletiruhiyesi vardır. O hareketlilik daha belirgin olarak Atf Yılmaz filmlerinde de bulunmaktadır. Lütfi Akad'ın ilk dönem hatırlanan filmleri genellikle Osman Seden'in senaryosunu da yazdığı filmlerdir. Belki de filmin ritminin hızlandığı, Memduh Ün'ün çektiği son bölümü açısından *Üç Tekerlekli Bisiklet* de o hareketli filmler açısından ilginçtir. Sıradan, geleneksel sinema seyircisinin tipik bir Ayhan Işık filmi seyretmesi ancak filmin son karelerinde sağlanmış gibidir. Zaten tipik sinema seyircisinin aklında kala kala *Üç Tekerlekli Bisiklet* ile *Katil* kalmış gibidir. 1960'lı yıllardan itibaren de sinemada hareketliliği bariz bir biçimde, Osman Seden ve Atf Yılmaz filmleri temsil etmiş ve Halit Refiğ ile Memduh Ün filmleri de bir anlamda benzeri bir mecrada gelişmiştir. 1960'lı yılların sonlarından itibaren muhafazakârların Halit Refiğ'i, modernistlerin de Atf Yılmaz'ı fazlasıyla önemsemelerinin sebebini burada da aramak anlamlı olabilir. Giovanni Scognamillo'nun da 1969 yılında tamamladığı *Türk Sinemasında*

* Prof Dr. k_kayali@yahoo.com, Orcid: 0000-0002-0894-305X.

Altı Yönetmen'in burada anılan altı yönetmen üzerine odaklanması da fotoğrafı anlaşılır kılar. Onun, kitabın etkisi o kadar köklüdür ki, bir çeyrek yüzyıl sonra kotarılan *Sinemayı Sanat Yapanlar* belgeseli de altı yönetmen üzerine, özellikle 1970 yılı öncesi filmleri açısından kitaptaki mantıktan kaynaklanarak yoğunlaşmıştır. Belgeselin beş yönetmene dair kısmının metinlerini yazan Mahmut Tali Öngören, yönetmenleri ve filmlerini Türk sinemasının tâli meseleleri gibi görmüştür. Dönemin sinema yazarlarının mantığı da hiç farklı değildir. Bir anlamda 1970 öncesi Türk sineması, tarih öncesi olarak görülmektedir. Bunun en güzel örneklerinden biri olarak da *Türkiye'nin 60'lı Yılları* kitabında, *Türkiye'nin 50'li Yılları*'nda müthiş bir yazı olmasına rağmen Türk sinemasına dair tek satır olmaması meseleyi anlaşılır kılmaktadır. Türkiye'de sinemanın tarihsel olarak ilk dönemlerine ilgi, 1950'li, 1960'lı yıllarına ilgidir çok daha fazla görülmektedir. Türk sinemasını sosyolojik bakımdan anlamak açısından 1950'li ve 1960'lı yıllar olağanüstü önemlidir. Neredeyse Türk sinemasının başlangıç tarihi olarak 1970 yılı en mükemmel filmi olarak da *Umut* gösterilmektedir.

1947'liler 30'lu yaşlarının sonlarına gelirken TRT filmleri dışında Metin Erksan ve Lütfi Akad, film yapmayı bırakmışlar; diğerleri ise onlar 60'lı yaşlarına gelene kadar film çekmişlerdir. Türk sinemasının genel gelişim dinamiğine belirgin olarak uyum sağladıklarını gösterir bir durum. Aslında Yılmaz Güney'in çektiği filmlerin Akad ve Erksan'dan izler taşımazken diğer dört yönetmenden izler taşıdığı, en azından onlarla frekans uyumu sağladığı rahatlıkla söylenebilir. Çok daha temelli Akad etkisini ise *Kızılırmak-Karakoyun* ve *Hudutların Kanunu* deneyimi çerçevesinde düşünmek gerekmektedir. Lütfi Akad *Işıklı Karanlık Arasında* kitabında, bu deneyimler olmasa Yılmaz Güney'in *Umut* ve *Sürü* gibi filmleri çekemeyeceğini örtük ve usturuplu bir biçimde söylemiştir. Belki de bir tek Ayhan Işık'tan oyuncu olmayacağını aleni bir şekilde yazmıştır. Nitekim üstünden onca zaman geçtikten sonra insanın sorası geliyor: Yılmaz Güney'in ruhunu *Umut*, *Sürü*, *Yol*, *Düşman* mı daha iyi yansıtıyor yoksa *Arkadaş*, *Seyyit Han*, *Vurguncular*, *Duvar* mı? Bana göre ikinci serideki filmler yansıtıyor. Ve üzerinden o kadar zaman geçtikten sonra eskiye kıyasla Yılmaz Güney'in Türk sinemasında sanki esamesi okunmuyor. Yıllar sonra yapılan belgesel de neredeyse sadece onun etnik kimliğine vurgu yapıyor. Son dönemdeki etnik mesele vurgulu filmler, kimilerinin gözünde Yılmaz Güney'in filmlerini solda sıfır bırakıyor. Bugün bakılınca bu tarz Yılmaz Güney filmleri tamı tamına Bekir Yıldız öykülerinin yıllar sonra değerlendiriliş biçimine benziyor. Ancak Yılmaz Güney filmlerinin Orhan Kemal romanlarıyla örtüşen, çakışan yanı/yanları var. Bu sadece Adanalılıktan, Adana kültüründen, otobiyografik özelliklerden kaynaklanmıyor. Orhan Kemal romanları Türk sinemasıyla barışık. Hakeza Yılmaz Güney sineması da. Orhan Kemal daha bir barışık çünkü yazması 1970'te bitiyor. Yılmaz Güney'ininki ise 1984'te. Ancak bugünlerden geriye bakınca hatırlanan Metin Erksan ve Lütfi Akad oluyor. Ezel Akay yakın dönemde bir filmi Metin Erksan'a, Çağan Irmak da bir filmi Lütfi Akad'a ithaf ediyor.

Gerçi benzeri bir durumu Nuri Bilge Ceylan'ın bir ödül dolayısıyla Yılmaz Güney göndermesiyle somutlaştırmak mümkün. Ama bu durumu bir ölçüde taşraya sıkışmışlık, taşrada tıksmışlıkla bağlantılı olduğu için fazla ciddiye almaya gerek yok. Yılmaz Güney daha bir genel anlamda Türkiye'yi yansıtıyor. Belki de taşrayı anlatırken de Türkiye'yi anlatıyor.

Üzerinden fazla zaman geçtikten sonra insanlar, tam tekmil olmasa da Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi*, *Sevmek Zamanı* ve *Kuyu*'sunu ve Lütfi Akad'ın *Gelin*, *Düğün*, *Diyet* ve *Vesikalı Yarım* filmini hatırlıyor. Zaman içinde sözü edilen filmlerin öneminin vurgusu yapılmaya çalışıldı. Vakti zamanında hiçbir şekilde önemsenmeyen *Sevmek Zamanı* ve *Vesikalı Yarım*'in daha bir kült filmler olarak anlaşılmaya başlandığı söylenebilir. Hatta önemsenme kriterleri üzerinde durulduğu zaman Orhan Kemal'in senaryo kitabının ilk baskısında, örnek senaryo olarak *Gecelerin Ötesi*'ni koyarken sonraki baskısında *Umut*'u koymasını iyi bir gösterge olarak anlaşılabilir. Sözü edilen dönemde, 1960'lı yılların başlarında *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* önemsenirken *Gecelerin Ötesi*'nin üzerinden geçilmesi, tabiri caizse es geçilmesi net bir göstergedir. Hatta *Yılanların Öcü*, dönemin mantığı çerçevesinde *Susuz Yaz*'a göre daha bir öne çıkarılmıştır. *Susuz Yaz*'ın Türkiye'nin nispeten gelişmiş bir yöresinde geçmesi daha bir kenarda tutulmasının işareti olarak görülebilir. *Gecelerin Ötesi*'nin merkezinde İstanbul olmasına rağmen orada bile Türk insanını anlamaya ve anlatmaya çalışan bir çaba vardır. Aslında *Gecelerin Ötesi*'ndeki insan *Kuyu*'daki insan gibidir. *Kuyu*, köyde geçmesine karşın tipik Türk insanını olanca hoyratlığı içinde anlatma denemesidir. Metin Erksan 1959 ve 1968 yıllarında film çekerken aslında o dönemden daha fazla bugünü anlatıyor. Kent, köy ayrımı yapmadan Türk insanının hoyratlığının çözümlenmesini yapmıştır. *Kuyu*'yu bu dönemde yeni baştan izlerken insana, yaşanan dönemdeki kadına saldırıyı, kadınların öldürülmesinin ardındaki meseleyi çağrıştırdığı açık gibidir. Nitekim iki filmin de birbirini çağrıştıran yönleri vardır. İlk filmi Türkiye'yi, İstanbul'un sonraki zaman aralığındaki görünümünü, *Kuyu* da Türkiye'nin yaşanan bugünkü halini haber verir gibidir. Türk insanının hoyratlığının resmedilmesi anlamında o kameramanın çekemediği kadının dövülmesi sahnesiyle, *Ölmeyen Aşk*'in o sahnesiyle *Kuyu* arasında akrabalık, yakınlık, yatkınlık belirgin bir biçimde vardır. Sadık Battal'ın çektiği belgeselde arka arkaya konulan, çok değişik filmlerdeki tutkuyu somutlaştıran bölümler neredeyse Metin Erksan'ın hep aynı filmi çektiği kanaatini oluşturmaktadır. Özellikle kadın konusundaki bu hoyratlığın yakın dönemde de cahilce topluma teğet geçen tahlillerle tekrarlandığı görülmektedir. Metin Erksan'ın metinlerinde sahici bir Türkiye fotoğrafı hep vardır. Bu fotoğrafı birebir paralellik kurmadan ve birbirlerinden esinlendiği, birbirlerinden beslendiği gibi bir genelleme yapmadan Kemal Tahir romanlarına benzetmek imkan dahilindedir. Hatta ondan öte Kemal Tahir'in *Kuyu* filmine daha bir ilgi duyması üzerinde ciddiyetle düşünülmelidir. Kemal Tahir *Kuyu* filmiyle özellikle ilgilenmiş ve filmin diyaloglarını yazmaya niyetlenmiştir. İlginç olan husus Metin Erksan'ın

kendi istemi hilafına yazılan bu diyalogları kullanmamasıdır. Metin Erksan böyle bir istekte bulunmadığı için diyalogları kullanmadığını ifade etmiştir. Onun ötesinde Kemal Tahir, Afyon Dinar'a kadar gelip filmin çekimi süresince bir müddet orada bulunmuştur. Kemal Tahir bilindiği kadarıyla başka bir filmle bu kadar ilgilenmemiştir. Oldukça çok sayıda filme senaryo yazmıştır. Ama Metin Erksan hiçbir Kemal Tahir senaryosunu ya da edebî metnini sinemaya uyarlamamıştır. Halit Refiğ'in Kemal Tahir'in kendi filmlerini değil, daha doğrusu Metin Erksan'ın filmlerini daha çok beğendiğini söylemesinin bir tür frekans uyumuyla bağlantısı vardır. Bu hususu düşünsel ve sanatsal endişeler dışında aramanın mantığı yok gibi görünmektedir. En azından Kemal Tahir'in o tür bir anlayışı bulunmamaktadır. Aslında 1969 yılında Adana Altın Koza film festivaline Metin Erksan'ın, Kemal Tahir jüri başkanı olduğu için "el mâhkum gitmek durumundaydık" demesi bile manidar. O festivalde *Kuyu* filmi birincilik ödülü almıştır. Üçüncülük ödülünü de Yılmaz Güney'in *Seyyit Han* filmi almıştır. Onun da tercih edilmesinin *Kuyu* dolayısıyla yaşanan durumla bir bağlantısı var gibi görünmektedir. Öyle bir şey söz konusu olmasa bile Kemal Tahir'in *Seyyit Han* üzerine telaffuz ettiği olumlu düşünceleri, hiçbir Metin Erksan ve Halit Refiğ filmi için söylemediği açıktır. Söz edilen film hakkında da doğal olarak Festivalde filmi seyretmesinden dolayı düşünce beyan etmiştir. Festivalden sonraki konuşmasında *Kuyu*'yu ilk seyrettiğinde beğenmediğini ifade etmiştir. *Kuyu*'yu oylamada tercih ettiği de meşhûktür. Aslında Kemal Tahir, çekiminde kısmen bulunduğu bir filmin yarıştığı festivalde jüri başkanlığı yapmıştır. Aynı yılda *Akademik Sinema Dergisi*'nin gerçekleştirdiği 1965-1969 yılları arasındaki Türk filmleri soruşturması söz konusudur. Bu soruşturmada *Kuyu* tercih bakımından oldukça altlarda kalmıştır. Ve *Hudutların Kanunu* ve *Seyyit Han* belirgin olarak daha öne çıkmış filmler olarak tezahür etmiştir. Hatta ilginç olan nokta Halit Refiğ'in soruşturmaya verdiği cevapta birinci sırada *Hudutların Kanunu*'nun, ikinci sırada da *Seyyit Han*'ın olmasıdır. Metin Erksan'ın *Kuyu*'su ise oldukça alt sıralardadır. Bu durum dönemin ulusal sinema tartışmalarını yeniden gözden geçirmeyi gerektirmektedir. Aslında Halit Refiğ'le Metin Erksan arasında bir gerilim de görülmektedir. Sinema soruşturmasına yanıt verenler, genelde Türk sinemasına olumlu bakanlardır. Sinematek çevresindeki kişiler soruşturmaya cevap vermeyi yeğlememişlerdir. *Seyyit Han* filmi belirgin olarak önemsenmiştir. Kemal Tahir de daha sonra *Umut*'a eleştirel yaklaşırken *Seyyit Han* hakkında olumlu düşünceler belirtmiştir. Bu noktada Kemal Tahir ile Halit Refiğ arasında *Haremde Dört Kadın* filminin sonradan yorumu konusunda bir gerilim vardır. Temel doğrultu açısından döneminde en fazla görmezden gelinen film olarak *Kuyu* öne çıkmıştır. Bu noktada genel yaklaşımı sonradan şekillendirmek anlamında Nijat Özön'ün yorumu meseleyi belli bir tarzda yorumlamak açısından anlamlı görünmektedir. "Erksan'ın filmlerinde sık sık rastlanan tutku, şiddet, patlama gibi duyguların bol bol yer aldığı *Kuyu*, halk sineması kuramcılarının ileri sürdüğü gibi doğulu kadın-erkek ilişkisinin çözümlenmesinden çok

Bunuel'e özgü Freudcu simgelerden esinlenmekteydi."¹ Aslında Nijat Özön'ün genelde söyledikleri genel yaklaşımı yansıtmaktadır. İki ek alıntı, fotoğrafı tam tekmiil yansıtır gibi görünmektedir. Özön, Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi*'ni bir "yarım gerçekçiliğin" başlatıcısı olarak görmekte ve asıl saplantılı bakış açısını *Susuz Yaz* konusunda somutlaştırmaktadır:

Ne var ki, filmin şenlikteki beklenmedik ve söz götürür başarısının sine-mamıza da Erksan'a da yararından çok zararı dokundu. Sinemamız olayı yanlış değerlendirip kendine boş ve gülünç övünme payları çıkarırken, Erksan sonraki çalışmalarında hep bir *Susuz Yaz* 'kompleks'inin ağırlığını üzerinde duydu.²

Aslında zaman içindeki en çarpıcı düşüncüyü, daha doğrusu saptamayı *Sevmek Zamanı* üzerine yapmaktadır:

'*Sevmek Zamanı*' başından sonuna dek bir Batı sineması, hem de aydın işi Batı sineması özentsiydi. *Sevmek Zamanı*'nın bir 'hava'sı, görsel duygusu, görsel güzelliği vardı, ama bütün bunlar bir Antonioni, bir Fellini, bir Resnais'nin üstelik yalnızca estetizm yönlerine öykünmekten öteye geçmiyordu.³

Böylece ortaya Nijat Özön'ün gözünden ve fakat dönemin temel zihniyeti-yini yansıtan bir fotoğraf çıkmaktadır. Zaman geçtikçe belki de ilk defa *Sevmek Zamanı*'nın öneminin altı çizilmiş, Türkiye'de kadın üzerine 1980'li yıllarda bir müddet odaklandıktan epey sonra *Kuyu*'nun kritik önemi fark edilmiş ve fakat *Gecelerin Ötesi*'nin altı daha doğru düzgün çizilmemiştir. Genel anlamda drama düşen insanı anlatmak açısından bariz bir şekilde *Gecelerin Ötesi*; *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz*'dan daha bir önemli görünmektedir. Nitekim belki değil muhakkak yanlış olarak Nijat Özön *Yılanların Öcü*'nü *Susuz Yaz*'dan daha bir önemsemektedir. Halit Refiğ, Metin Erksan'ın *Şehirdeki Yabancı*, *Gurbet Kuşları*, *Kızgın Delikanlı* ve *Karanlıkta Uyananlar* eleştirisinin, "Sevmek Zamanı Neyi Anlatır" yazısındaki

1 Nijat Özön, "Türk Sineması", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c. 7, İstanbul: İletişim Yay., 1984, s. 1891.

2 Nijat Özön, "Türk Sineması", s. 1881. Nijat Özön bu sözleriyle ilk kez *Ses* dergisinin kapağa çıkardığı başarının arkasına cinsellik katan magazin haberine (Ulvi Doğan'ın bir kadın jüri üyesiyle ilişkisine) yaslanmakta ve bir Türk sinema yazarının Kartaca film şenliğinde *Yılanların Öcü*'ne karşı bir yabancı filme dönük oy kullanması durumuna düşmektedir.

3 Nijat Özön, "Türk Sineması", s. 1891. Aslında bu noktada söyledikleri filmin çekildiği dönemde yazdıklarından belirgin olarak farklıdır. Filmin çekildiği yıl yazdığı makalede *Sevmek Zamanı*'nı psikiyatrik bir vaka olarak nitelerken bir yirmi yıl kadar sonra Nijat Özön kısmi bir hak teslim etme noktasına gelmiştir. Halit Refiğ de Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* konusundaki yorumunda filmin insanı anlatığı söylemesine mukabil "Bu sözlerle Erksan güzelim filmini batının bireyciliği ve hümanizma sahtekârlığı töhmeti altına sokuyorsa da" diyerek Nijat Özön'ün yaklaşımıyla yakınlaşacaktır. Tabii *Sevmek Zamanı*'nın bir kült film olarak kavranması için bir on yıl daha geçmesi gerekecektir.

eleştirinin aslında *Gecelerin Ötesi*, *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz*'ı da eleştirmek anlamına geldiğini belirtmiştir. Aslında *Karanlıkta Uyananlar* ve *Kızgın Delikanlı* senaristinin ve yönetmeninin de söylediği/ısrar ettiği gibi bir savı temellendirmeye çalışmaktadır. *Şehirdeki Yabancı*'da da insan değil taşradaki aydın gündemdedir. *Gurbet Kuşları*'nı da yıllar sonra *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* vesilesiyle söyleyeceği gibi “kent filmi, köy filmi olmaz, film insanı anlatır” mantığından kalkarak eleştirmektedir. Bu anlamda hiçbir şekilde kendi çektiği gerçekçi olarak nitelenen filmleri bu vesileyle eleştirmemektedir. Aslında *Sevmek Zamani*'nı anlatırken *Sevmek Zamani* filmini başka filmlerinden ayırarak değerlendirmemektedir. Bir anlamda neredeyse herkesin anladığı gibi *Sevmek Zamani*'nı gerçekçi filmlerinin dışında olarak mütalaa etmemektedir. Bunun en güzel, en net göstergesi *Milli Sinema Açık Oturumu*'nda ifadesini bulan düşüncedir. Solcu gençlerin göstermek için kendisinden film istediklerini, kendisinin *Sevmek Zamani* filmini önerdiği zaman sınıfsal boyutu olan bir filmi vermesinde ısrarlı olduklarında da Fransız sosyalist sinema tarihçisi George Sadoul'un “*Sevmek Zamani*, sınıf çelişisini bariz bir şekilde gösteren önemli bir film olduğu” şeklindeki yorumunu aktarınca ikna olmuşlar, filmi göstermeyi kabullenmişlerdir. Bir başka deyişle genç militan öğrencilerin değerlendirişi ile Halit Refiğ'in yorumu arasında pek bir fark bulunmamaktadır. Aslında Sadık Battal, belgeselinde kimilerinin diyaloglarını art arda koymasıyla *Sazlık*, *Hanende Melek*, *Ölmeyen Aşk*, *Sensiz Yaşayamam* ve *Sevmek Zamani* arasında bariz paralellikleri somut olarak sergilemiştir. Esasında meselenin özü itibarıyla zaman içinde genişletip derinleştirerek ve zenginleştirerek Metin Erksan hep aynı filmi çekmektedir. İnsanı anlattığı için de köyde, kasabada ve şehirde geçen filmlerin örtüşen yanları fazlasıyla bulunmaktadır, tıpkı Kemal Tahir'in romanları gibi. Ancak ikisi arasındaki insana bakıştaki farklılıklar da Türk kültürünü zenginleştirmektedir. Bu, insanı anlatmadaki başarı, aynı zamanda günün insanını bile tarihten gelen zenginliği içinde ele almak şeklinde tezahür eder.

Kemal Tahir ve Metin Erksan ile Lütfi Akad'ı farklılıklarına rağmen birleştiren husus, Akad'ın da Ömer Seyfettin uyarlamaları ve *Gökçe Çiçek* filmlerinde de somutlaştırabileceği üzere tarihten beslenmek ve tarihsel meseleleri genel bakışı zenginleştirerek/zenginleştirebilecek bir şekilde yorumlamalarıdır. Aslında Türkiye'de sinema, edebiyat bir yönü itibarıyla bir dönem tarihten kopmuştur. Günün meselelerine, hatta günün ekonomik, sınıfsal meselelerine odaklanmıştır. Bir önceki paragraftaki somut film örneklerine ve sonrakilere bakıldığında anlaşılabilirliği gibi özellikle toplumsal gerçekçi ve devrimci filmler, ekonomik meseleler üzerine siyaseti öne çıkararak odaklanmıştır. Bakıldığı zaman örneğin *Karanlıkta Uyananlar* (1965) filminin döneminde ve sonrasında abartılı olarak vurgulanması ve kimi Yılmaz Güney filmlerinden de öne çıkarılması bundandır. Metin Erksan ve Lütfi Akad'ın filmlerinin diğer yönetmenlerin filmlerinden farklılığı da, tarih ve kültür meseleleri üzerine odaklanmalarındandır. Ancak onların filmlerine, hakim kanaat çerçevesinde ekonomi eksenli ve siyasete endeksli dar

bir bakış hakimdir. Nitekim bu bakışın ortalamasını gene Nijat Özön'ün yazdıklarında yakalamak olanaklıdır. Özön, üç filmi basitçe hikaye edip *Diyet*'e geldikten sonra meramını anlatmaktadır:

Bu arada emeğin değerini, henüz anlamayan, sendikalaşma olayı karşısında kararsız, kuşkulu bir tutumu benimseyen kırsal kökenli, bilinçleşmemiş kişilerin evrimi vurgulanmaktaydı. Bütün bunlar, yukarıda da belirtildiği gibi, Akad'ın bu üçlemeyle yetinmeyeceği, konuyu ilerideki boyutlarına doğru geliştireceği sanısını uyandırmaktaydı. Ne yazık ki, Akad *Diyet*'ten sonra günümüze dek süren yeni bir suskunluk dönemine girmektedir.⁴

Bu tarz bir değerlendirme ile güncele takılıp kalınmak gerektiği ve eski dönemlerin de adabıyla incelenemeyeceği şeklinde bir kanaat vardır. Zaten belki de bu nedenle dönemin hemen hiçbir filmi, hatta Yılmaz Güney filmleri de, *Karanlıkta Uyananlar*'dan daha anlamlı, daha ileri bir yerde değildir. Bu anlamda Nijat Özön, belki de örtük olarak Kemal Tahir'in *Umut* hakkında belirttiği paytoncu yerine minibüsçüyü alsaydı daha gerçek tahlil yapardı görüşüne katılmakta, daha doğrusu Kemal Tahir'den kopya çekmektedir. Gene bu unsura dayanarak Yılmaz Güney'i Lütfi Akad'ın onu geliştirerek geçen meşru mirasçısı olarak nitelemektedir.⁵ Lütfi Akad'ın çektiklerine dikkat edildiği zaman, o üçlemesinde anlatageldiği insanların, çok eski tarih kesitindeki köklerine işaret etmekte olup onların bilgece özelliklerine gönderme yaptığı gibi, hoyratlıklarına, yıkıp dökücü özelliklerine de işaret ettiği görülür. *Işıklı Karanlık Arasında* başlıklı anı kitabında da bunun kendi somut düşüncesi olduğunu ifade etmektedir. Nitekim 1971 yılında çektiği *Anneler ve Kızları* filmindeki Fatma Bacı'nın, burada anlatıldığı tarzda, yüzyıllardan gelen bilgeliğin temsilcisi olduğunu ifade etmektedir. Onun anılarının ruhu anlaşıldığı zaman sinemaya neredeyse girdiği andan itibaren şehre yönelen Türk insanını anlama denemesinin temel amacı olduğu, yani amacını gerçekleştirdikten sonra belki de hakikaten film çekmeyi bile isteye bıraktığı bile söylenebilir. Nitekim bu filmden sonra da dört bölümlük bir İstanbul belgeseli çekmiştir. Belki *Gökçe Çiçek*'in yerleşikliğe geçme anlamında, üçlemedeki filmlerle bir bağlantısı vardır. Nitekim belki Akad hakkında da onun hayatının her döneminde aynı filmi değişik boyutları itibarıyla çekmeye çalıştığı rahatlıkla söylenebilir. Metin Erksan'ın çekmeye niyetlendiği filmlerin ne kadar süreceği bilinmediğinden -ki Demir Karahan *Kuyu* filminde bu nedenle oynayamamıştır. - Lütfi Akad da aylarca süren bir senaryo çalışmasından, bir yazarla Orhan Kemal'le çalışmasından sonra, o *Gelin*'de somutlaşan fotoğrafı yakalayamadığı için filmi çekmeye yönelmemiş,

4 Nijat Özön, "Türk Sineması", s. 1895.

5 Nijat Özön, "Türk Sineması", s. 1895. Kemal Tahir'in *Umut* filmini değerlendirmesi için bkz. "Paytoncu diye bir kategori yaşayabilir mi ki otomobilin karşısında? Ve bu kadar yayılmış otomobilin karşısında bunun dramından duygulandırıcı bir sonuç çıkarılabilsin". Kemal Tahir, "Ekim Kasım Aralık 1970'den", *Türkiye Defteri*, sy. 6, Nisan 1974, s. 90.

o uğraştan Orhan Kemal'in 1962 yılında yayımlanan *Gurbet Kuşları* romanı çıkmıştır. Orhan Kemal, Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* filminin diyaloglarını kaleme alırken Lütü Akad üçlemesinin senaryosunu kendisi yazmıştır, hatta bu tarz filmleri kotarıırken genellikle yazarlarla çalışma gereği duyduğunu belirtmesine rağmen. Onun yorumları belirgin olarak farklıdır. *Beyaz Mendil*'in bir yarısı Yaşar Kemal'in bir cümlesidir demesi, Ali Gevgilili'nin belirttiği gibi yazmadığı romanları filmeleştirdiğini göstermektedir. Uyarlamalar bir edebiyatçının metnini sinemada yeniden yaratmak demektir. Hele bu bir esinlenme olduğu zaman daha bir öyledir.

Lütü Akad'ın *Vesikalı Yarım* filmi, Sait Faik'in "Menekşeli Vadi" öyküsünden esinlenmiş bir filmidir. Lütü Akad önemseydiği bir semt, bir çevreden kalkarak filmi düşündüğüne göre filmde mesafeli otobiyografik özellikler var gibi görünmektedir. Hele Akad, her Türk erkeğinin filmdeki gibi bir deneyimi, böyle bir temayülü vardır dediğine göre otobiyografik özellik hayal dünyasında yaşatsa da aşikâr gibidir. Belki de benzeri bir durumu gene Sait Faik'in *Müthiş Bir Tren* uyarlaması açısından da söylemek olanak dahilindedir. *Müthiş Bir Tren* televizyonda ilk gösterildiğinde Türkiye karışmıştı. *Vesikalı Yarım* gösterime girdiğinde Türkiye'de yaprak kılmıdamamıştı. O dönemde Sait Faik uyarlamaları/esinlemeleri yok gibi bir şeydi. Sait Faik Türkiye'de ses getirmiyordu. Lütü Akad'ın, bazı filmlerin erken filmler olduğunu söylemesi hiç de yabana atılacak bir şey değil. Türkiye'de *Vesikalı Yarım*'in ciddiye alınması için neredeyse bir kırk yıl gerekti. Oluşan ilgiye yönelik olarak da Akad karnıyarığın kıymasını, domatesini ayırarak, didikleterek incelemeyin, yiyerek tadını çıkarın demişti.⁶ Bu anlamda sadece *Vesikalı Yarım* değil, *Sevmek Zamanı* da bir erken film olarak anlaşılabilir. Lütü Akad, vaktiyle basit gibi görünen konulardan da derinlikli filmler çıkar demişti. Üzerinden bu kadar zaman geçtikten sonra Yılmaz Güney'in hiçbir filmi üzerinde *Vesikalı Yarım* ve *Sevmek Zamanı* kadar durulmuyor. Ancak somut filmler konusunda yönetmenlerin, Erksan'ın, Akad'ın yorumu belirgin olarak farklı. Aslında *Acı Hayat* da bir tarz derinlik açısından *Vesikalı Yarım*'i çağırıştırıyor. Metin Erksan, vaktiyle Türk sinemasında onlarca *Acı Hayat* var demişti, *Acı Hayat*'ın değişik sığ versiyonlarından bahsederken. Hatta "Şerif Gören'in *Taksi Şoförü* de *Acı Hayat* değil mi?" demişti. Ve yıllar sonra *Acı Hayat* etkili bir televizyon dizisi olmadı mı? Ayhan Işık'ı çağırştırmak için illa da Kenan İmirzalıoğlu'nu mu oynatmak gerekiyordu.

Tabii doğal olarak kala kala Metin Erksan ve Lütü Akad filmleri kalıyor bugüne. Neden denirse, ikisinin çok önemli sayıda filmleri Türk edebiyatının en önemli

6 Lütü Akad'ın sözleri tamı tamamına şöyle: "Yani şimdi karnıyarık gelmiş didikle, kıymaları bir tarafa ayır, üstündeki domatesi tabağın kenarına koy, bilmem ne yap, derisini yüz, sonra yemeğe kalk. Filmi bu hale sokuyorsunuz, seyredin keyfini alın." "Didiklediğiniz zaman filmi bozarsınız" diyor. Akad "Filmi seyredin, dokunuyorsa size, kalbinize dokunuyorsa o kadarla yetinin." sözleriyle ayrıntıyla uğraşmayı bırakıp filmin niye insanların kalbine dokunduğunu araştırın demektir. Ali Karadoğan, "Lütü Ö. Akad'la Söyleşi", *Çok Tuhaf Çok Tanıdık-Vesikalı Yarım Üzerine*, İstanbul: Metis Yay., 2005, s. 131.

metinleriyle aynı düzeyde. Hatta bazı noktalarda onları aşıyor. İkisi de tam tekmil birer entelektüel. Türk kültürünü yansıtmak anlamında entelektüel metinlerle eş değerde. Birer yönetmenle değil Türk kültürünün bir deli dâhisi ve bir bilgisi ile karşı karşıyayız. Türk sinemasından, Türk kültüründen geriye kala kala herhalde politik ortama yatkın ve güncel çağrışımlara duyarlı metinler kalacak değil mi ya! Önemli olan çekildiği/yazıldığı anda değil, yıllarca sonra önemsenmek. Çekildiği dönemden bir yarım yüzyıl sonra, bir kırk yıl sonra yazılmış metinler/çekilmiş filmler insanları sarsıyor, yüreğinden yakalıyorsa daha da uzun süre, ilelebet yaşayacak demektir. Metin Erksan ve Lütfi Akad'ın temel hedefi de zaten Türk kültürünün atar damarını yakalamak değil miydi?

Ortam, Metin Erksan ve Lütfi Akad kimleri etkilemiş diye düşündürüyor. Dönem değiştikçe meselelere bakış biçimi de değişiyor. Ancak ilginç olan hususlardan biri Akad'ın bir İstanbul belgeseli çekmesi ve Metin Erksan'ın da daha 1964 yılında, erken bir tarihte “hayranı olduğu İstanbul”un filmi çekmeyi istediğini belirtmesiydi. Bir de bunların genel ortamdaki, düşünsel, kültürel ortamdaki belli ölçülerde soyutlanarak film çekmeleri söz konusuydu. Günün başat tercihleri bunların sinema eylemini etkilemiyordu. Bunun belki en somut göstergesi Metin Erksan'ın “ben kendim için film yapıyorum” demesi ve Lütfi Akad'ın bu meseleyi bir filmi için telaffuz etse de bazı filmlerinin resmen ve alenen erken filmler olmasıdır. İşlev taşıdığı söylenen filmleri çeken yönetmenler hakkında da Metin Erksan tezgahtarlık yaptıklarını belirtmektedir. Zaman içinde filmlere politik işlevler yüklemek azalmış ve belki de yitip gitmiştir. Az olmayan sayıda yönetmen de kendi bağımsız olarak nitelediği filmi çekme düşüncesinde odaklanmıştır. Ancak son dönemdeki iki değişim, çekilen filmlerin mahiyetini belirgin bir biçimde farklılaştırmıştır. Kültür Bakanlığında alınan destek, sinemacıları bağımsızlaştıran bir husus olarak düşünülebilir, belli doğrultuda film üretme heyecanı yaratan bir unsur olarak da. İslamcı sinemacıların mesaj kaygısından öte hakikaten öncelikle bir film, aslında sadece bir film çekme endişesi taşıdıklarını belirtmeleri gerekmektedir. Bu durum, filmleri bir anlamda Akad ve Metin Erksan filmlerine yaklaştırabilir. Bu anlamda belki de en temsil edici mahiyetteki film İsmail Güneş'in *Ateşin Düştüğü Yer* filmi olabilir. Euroimage de benzeri etkileri doğurabilir. Resmen oryantalist mahiyette filmler yapılmasının yolunu açabilir. Onun ötesinde, arthouse sinema dedikleri dünyaya açık, dış dünyanın beklentisini karşılayan filmlerin çekilmesini gündeme getirir. Zeki Demirkubuz bir ölçüde Dostoyevski'ye yönelir ve hatta bununla birlikte *Kıskanmak* gibi filmlerle Nahid Sırrı'ya yaslanırken, Nuri Bilge Ceylan bir yandan Tarkovski bir yandan Çehov'la dış dünyaya açık film yapma vasatı yaratmaktadır. Bu çerçevede bakıldığında zaman Zeki Demirkubuz'un Yılmaz Güney, Metin Erksan ve Lütfi Akad'ı önemsemesine rağmen onlardan bağımsız, onlarla bağlantısız film çekme yönelimi, bir anlamda/her anlamda ustasız olarak sinemaya giren Akad ve Erksan'ı çağrıştırmaktadır. Aslında dar bütçeli ve dar seyircili filmlerde ısrar da artık bir anlamda kitlesel mahiyette sinema yapmaya çalışan

Nuri Bilge Ceylan'ın Demirkubuz'la bir farklılığına işaret etmektedir. Bundan öte Demirkubuz'un *Masumiyet ve Kader* filmleri, bariz bir biçimde ortamın daha bir değişmesi ve insanların hoyratlaşması dikkate alındığında Akad'ın *Vesikalı Yarım* ve Erksan'ın *Ölmeyen Aşk*'inin karışımını çağrıştırmaktadır. Genel anlamı itibariyle etki söz konusu olmasa da bir frekans uyumuyla karşılaşmaktadır. Bir de meseleleri sıcakkanlı bir biçimde incelememe anlamında soğukkanlı tahliller zaman zaman yeni dönemin tercihleri arasına girmektedir.

Ancak Türk sinemasına son dönemde daha fazla musallat olan eğilim popülistir. Yeşilçam sinemasından farklı bir yeni dönem popülizmi olarak kendisini hissettirmektedir. Son dönem, ölçüsü kaçmış düzeysiz komedinin yaygınlaşmasını da buna bağlamak gerekmektedir. Belki de melodram alanında da ölçünün bariz bir biçimde kaçırıldığını söylemek imkân dahilindedir. Ancak her iki mecrada gelişen sinemanın bariz bir oturmamışlığı; Yeşilçam sineması olarak tabir edilen dönemin ise belirgin bir oturmuşluğu söz konusudur. Sözü edilen o oturmuşluk içinde hakikaten yer etmiş, gelişkin Yeşilçam filmleri vardır. Yeşilçam filmlerine özenen yapımların, onların sahiciliğini yakalamaları hakikaten kolay görünmektedir. Tıpkı bunun gibi Türk sinemasının kökleşmiş yönetmenlerine, artık klasikleşmiş filmlerine özenerek film yapmak da o kadar kolay görünmemektedir. Zaten yeni dönem sineması da dünya sinemasına, önemli dünya yönetmenlerine, önemli evrensel eserlere yaslanarak film yapmaya yönelmektedir. Bu yeni üretim süreci, dünyaya açılırken Türk kültür dinamiğine kapanır gibi görünmektedir. Nitekim Batı sinemasına, Batı kültürüne geçmiş dönemin en açık yönetmenlerinin başında Nijat Özön'ün ve Halit Refiğ'in de eleştirel anlamda belirttikleri gibi Metin Erksan gelmektedir. Belki de Metin Erksan ve Lütfi Akad'ı bu ölçüde belirleyici kılan, dünya kültürüne açıklık yanında engin ve zengin Türk kültüründen de ciddi şekilde beslenmiş olmalarıdır. Nijat Özön'ün ve Halit Refiğ'in *Sevmek Zamanı* hakkında belirttiklerinin ortak bileşkesine bu anlamda dikkat etmek gerekmektedir. İki entelektüel de temeli insanı anlatmak macerasında memleket kültürünün beslemesiyle özgün, sahici ürünler ortaya koymaktadır. *Vesikalı Yarım* ekseninde düşünüldüğü zaman tam tekmil oturmasa da Akad'ın elli yıl önceki hâletiruhiyesiyle, vakti zamanında Akad'la frekanslarının uyuşması imkansız kişilerin buluşması hakikaten ilginç görünmektedir. Bu coğrafyanın kültürüyle uyuşmaz ve uzlaşmaz insanların Lütfi Akad'ın dünyasıyla kısmen buluşması belki de Akad'ın metinlerinin evrensel mahiyetinin de işareti olarak anlaşılabilir. Aynı durumu Metin Erksan'ın *Kuyu*'su bağlamında saptamak da mümkün görünmektedir. Demek ki bazı insanlarda gelişim geç ve güç ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle de Türkiye'de sinema yazını Türk sinemasının ustaları ve şaheserleri ile fazlasıyla rötarlı olarak buluşmaktadır. Zaten ciddi metinleri kavramak da haliyle geç ve güç olmaktadır.

Dönemini Sallayan Yönetmenler ve Filmleri Geçip Giderken Neden Hâlâ Metin Erksan ve Lütü Akad Sineması Konuşuluyor?

Kurtuluş KAYALI

Öz

Bu çalışmada Türk sinemasının 1960 ve 70li yıllar boyunca yoğun üretim yapan yönetmenleri ve filmleri -özellikle- Lütü Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Halit Refiğ, Osman Seden, Memduh Ün, Atıf Yılmaz'a yoğunlaşarak değerlendirilmektedir. Güney, Refiğ, Seden ve Ün'ün çektiği filmlerin yayınlandıkları dönemde ses getirmiş olmalarına rağmen geleceğe intikal edemedikleri buna mukabil Lütü Akad ve Metin Erksan sinemasının bugünün tartışmalarını beslemeye devam ettikleri çalışmanın savunduğu temel görüşü oluşturmaktadır. Akad ve Erksan filmlerinin kalıcılığının temel sebepleri olarak her iki yönetmenin entelektüel kimliklerinin yanısıra tarih ve kültüre odaklanmaları ve onları yorumlama kapasitelelerinin yüksekliği vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Lütü Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Halit Refiğ, Osman Seden, Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Türk sineması,

Why Metin Erksan and Lütü Akad are the Directors whose Films are still Discussed when Directors and Movies Shaking their Time Passing by

Kurtuluş KAYALI

Abstract

This study examines the directors and films of Turkish cinema by focusing mainly on Lütü Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Halit Refiğ, Osman Seden, Memduh Ün and Atıf Yılmaz, who were quite productive during the 1960s and 1970s. The main argument of the study is that even if the films made by Güney, Refiğ, Seden and Ün had a tremendous impact in their own time, they could not continue their impact in the future; in contrary to, Lütü Akad and Metin Erksan, whose films continue to affect the discussions on cinema even today. The main reasons for the permanence of Akad and Erksan films are that both of these directors have an intellectual capacity; they focus on history and culture as well as having a competence to interpret them.

Keywords: Lütü Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Halit Refiğ, Osman Seden, Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Turkish cinema

