

# METİN ERKSAN'IN SEVMEK ZAMANI FİLMİNİN ELEŞTİREL ALIMLAMASI

Tunç YILDIRIM, Yrd. Doç. Dr., İstanbul Arel Üniversitesi, Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü,  
tuncyildirim@arel.edu.tr

## Öz:

Sinema tarihyazımı söz konusu olduğunda araştırmacıların üzerinde durdukları nokta yapılan film çözümlerinin mutlaka tarihselleştirilmesidir. Bir başka deyişle, birinci el kaynaklar üzerine kurulu *yeni sinema tarihi* modeli, filmleri yapım ve alımlama bağlamları içine yerleştirerek açıklama gayesindedir. Bu çalışmanın amacı da *Sevmek Zamani*'nin 1966 yılındaki iki özel gösterimi sonrasında nasıl bir eleştirel alımlama ile karşılaştığı sorusunu yanıtlamaktır. Yöntem, biri ulusal ve diğeri de uluslararası olan iki eleştiri metninin karşılaştırılması üzerine kuruludur.

Söz konusu film, ilk olarak 22 Nisan 1966'da İstanbul'da Kulüp Sinema 7'de, sonra Aralık 1966'da Uluslararası Kartaca Film Festivali'nde "yarışma dışı" olarak gösterilir. Kulüp Sinema 7'nin başkanı Sami Şekeroğlu dönemin radikal siyasi dergisi *Yön*'de (29 Nisan 1966) bu filmin Türk sinema tarihindeki yeniliğine dikkat çekerken; Kartaca festivalinin jüri başkanı, kıdemli sinema tarihçisi komünist Georges Sadoul Fransa'nın ünlü kültür dergilerinden *Les Lettres Françaises*'de (22-28 Aralık 1966) yakından tanımadığı Türk sinemasının bu tuhaf örneği üzerinde itina ile durmaktadır.

## Anahtar sözcükler:

Metin Erksan, *Sevmek Zamani*, Eleştirel Alımlama, Georges Sadoul, Sami Şekeroğlu.

## THE CRITICAL RECEPTION OF METİN ERKSAN'S MOVIE *TIME FOR LOVE*

## Abstract:

On cinema historiography, researchers have to historicize film analysis. In other words, *new film history model* -which bases itself on primary sources- has the aim of explaining movies based on their production and reception contexts. Aim of this paper is to examine the critical reception of the movie *Time for Love* when it is featured in two exclusive galas on 1966. The main method of this paper is to compare two critical articles -one national and one international.

Aforesaid movie first featured on April 22, 1966 in Club Cinema 7 and then on December 1966 in International Carthage Film Festival as 'uncompetitive'. While the head of Club Cinema 7, Sami Şekeroğlu points out in day's radical political magazine *Yön* (April 29, 1966) movie's novelty for Turkish Cinema, head of jury in International Carthage Film Festival, senior movie historian, and a communist Georges Sadoul, in *Les Lettres Françaises*, (December 22-28 1966) -a widely known culture magazine in France- gives peculiar attention to this strange example in Turkish Cinema -a field he is not familiar with.

## Key words:

Metin Erksan, *Time for Love*, Critical Reception, Georges Sadoul, Sami Şekeroğlu

## Giriş:

Yakın tarihte, uzman basınının popüler bir dergisi “Türk Sineması Özel” sayısı yayınladı. Bu sayıda, kırk iki sinema yazarının belirlediği “Eleştirmenlere Göre En İyi On Türk Film” listesinin birinci sırasına Metin Erksan’ın (1929-2012) *Sevmek Zamanı* (Troya Film, 1965) oturdu (*Sinema*, s. 182). Oysa, döneminde marjinal kaçan bağımsız yapım tarzına göre çevrilen ve egemen Yeşilçam sinemasının basmakalıp türleri ile yıldızlarına sırtını çeviren bu kendi şahsına münhasır Erksan filmi hakkında 1960’ların ideolojik olarak tamamen kutuplaşmış sinema ortamında birbirine zıt ve tarafsız yorumlar yapıldı. Bu çalışmanın amacı ile işleyiş planına geçmeden önce söz konusu görüşlere göz atmak gerekir.

1965 Ağustos’unda İstanbul’da bir grup sosyalist aydın tarafından kurulan Sinematek Derneği’nin (SD) ticari Yeşilçam sinemasının hâkimiyetine karşı Türkiye’de oluşturulmasını istediği bağımsız, çağdaş yeni sinema hareketine politik ve ideolojik olarak baticı olduğu gerekçesiyle karşı çıkan Halit Refiğ (1934-2009), hem *halk sineması* olarak nitelediği Yeşilçam’a hem de *yeni sinemaya* kültürel bir alternatif geliştirdi. *Ulusal sinema* denen bu tarz film yapımına hem biçim hem de içerikte yüksek örnek-model olarak *Sevmek Zamanı*’nı gösterdi (Refiğ, 1971, s. 91-92, 118-121). Ancak, tarihsel açıdan bakıldığında Erksan’ın üyesi olduğu ulusal sinema hareketi ilk örneğini *Sevmek Zamanı*’ndan ancak üç yıl sonra verebildi. Anadolu köylülüğünün yalın bir estetik temsili olan, Erksan tarafından yazılıp yönetilen *Kuyu* (Ortak Film, 1968), yaratıcısı tarafından doğrudan ikinci bir *Susuz Yaz* (Hitit Film, 1963) olarak tanımlandı (Erksan, 1968, s. 6). Tematik bakımdan gözle görünen bir Kemal Tahir (1910-1973) tefekkürü etkisinde kalan bu filmde Erksan, Türk insanının karakterine özgü olduğunu düşündüğü “tutku” ve “direniş” motiflerini ele aldı. Demek ki, Erksan’ın ulusal sinemanın prototipi olarak tasarladığı *Kuyu* için oto-referansı elit bir biçime sahip, seyirciye Türk sinema sanayinin işletim koşulları yüzünden ulaşamamış *Sevmek Zamanı* değil de, hem ticari hem de sanatsal başarı kazanmış –bu arada, uluslararası bir ödülü Türkiye’ye getirmiş– *Susuz Yaz* oldu. Aslında, 1960’ların istisnai bir yönetmeni olarak Erksan’ın en kişisel eserlerini, Türk kültürünü derinlemesine özümsemesi sayesinde yaratabildiğini vurgulamak gerekir.

Yeşilçam hegemonyasına karşı geliştirmek istedikleri yeni sinema politikasına karşı çıkılması SD çevrelerini, Yeşilçam düzeninin işbirlikçileri olarak gördükleri Erksan ve Refiğ’in filmlerine karşı önce ipham sonra da inkâr eden açık bir önyargılı tavra sürükledi. Bu ideolojik radikalizmden kaynaklanan peşin hükümlü ve anti-analitik eleştiri şekli, ulusal sinema hareketini reddetti ve onun zirvesi olarak gösterilen *Sevmek Zamanı*’nı hem küçümsedi hem de yerden yere vurdu (Teksoy, 1968, s. 48). Öyle ki, dönemin uzman bir sinema dergisinde çıkan “Elli Yılın Türk Sineması” adlı makalesinde sinema tarihçisi Nijat Özön (1927-2010), Cumhuriyet döneminin kalburüstü filmlerini kronolojik olarak sıralarken söz konusu filmin adını bile anmadı (*Yedinci Sanat*, 1974). Aynı Özön, yakın tarihli “Başlıca Filmler” adlı seçkisinde bu filmi ancak “orta” olarak belirledi (*Yeni İnsan Yeni Sinema*, s. 81).

Peki, bugünkü eleştirmenlerin estetik özgünlüğü üzerinde uzlaşıp Türk sinema panteonunun zirvesine koyduğu *Sevmek Zamanı*, acaba ticari salon bulamadığı 1966 yılında, önce İstanbul’da sonra da Kartaca’da gerçekleşen iki özel gösterim sonrasında nasıl bir eleştirel tepki ile karşılaşmıştı? İşte bu bildirinin hedefi de, biri ulusal diğeri de uluslararası düzeyde *Sevmek Zamanı* hakkında –herhangi bir ideolojik önyargı olmadan– yazılmış iki eleştiri metnini kesiştirerek bu soruyu yanıtlamaktır. 1960’ların sonundaki taraflı yazılara ve daha sonra genel olarak Türk sinema tarihi özel olarak da Erksan ile sineması hakkında yazılmış, *Sevmek Zamanı* üzerine olumlu/olumsuz ya da özgün/basmakalıp fikir üreten kitaplara ve makalelere bakıldığında söz konusu iki belgenin ya hiç kullanılmadığı ya da yanlış kullanıldığı görülmektedir. Oysa sinema

araştırmalarında kullanılan esaslı yazılı belgeler arasında bir filmin ilk gösterimine yönelik basında çıkan tenkitler gelmektedir.

İleride gösterileceği gibi Fransız eleştirmen Georges Sadoul'a (1904-1967) atfedilen "ok yumuşak görünen bu film içerisinde Metin Erksan'ın çok keskin bir sınıf çatışmasını ortaya koyduğu" görüşü gerçeği yansıtırmaz çünkü orijinal belgeye bakmadan, onu eleştirel bir süzgeçten geçirmeden kulaktan dolma şekilde yazılmıştır (Altınar, 2005, s. 72-73). Aradan yıllar geçtikten sonra kendisiyle yapılan mülakatta filminin, Türk sinema eleştirisi tarafından görmezden gelinmesine ve yadsınmasına karşı ciddi bir kanıt gösteren Erksan da, Sadoul'un "yazıda *Sevmek Zamanı* için müthiş anlatılmış" dediğini aktarırken aynı hatayı yapar (Sönmez & ztrk, s. 34). Önceden katıldığı bir aıkoturumda, Sadoul'un görüşü olarak iletteği řu alıntı da; "bu film, bir yerde, son derece büyük bir sınıf çatışmasını gösteren bir film" abartılıdır (Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü, s. 86).

Sadoul'un yorumu hakkında gerçeğe en yakın bilgiyi içeren tek Türk kaynak, köşesinde asıl yazının kısa özetini eviren bir sinema yazarına aittir:

Metin Erksan'ın zengin ve çok yanlı bir doğa duyusu taşıdığı, Kartaca'da gösterilen iki filminden anlaşılıyordur. Yılanların c'nde, sahici dekorlar içinde köy gerçeklerinin anlatılışı çarpıcı, *Sevmek Zamanı*'nın ise romantizmden çok gerçeküstücülüğe yaklaşan bir anlatımı var. İlginç bir film. Özellikle İstanbul ve banliyösü çok şiirsel bir şekilde gösterilmiş. (Gürkan, 1967, s. 6)

*Yeni sinema tarihi*, sinema tarihyazımında filmler ile toplumsal bağlam arasındaki karmaşık ilişkiye çok büyük önem vermektedir (Chapman, Glancy & Harper, 2007, s. 6). Sinema tarihinde, estetik etkisi yapıldığı dönemi aşan ve şaheser mertebesine ulaşan az sayıdaki filmin tarihten yoksun olmadığı bilinmelidir. řu veya bu filmin neyi, nasıl söylediğine geçmeden, belirli bir bağlam içinde değerlendirilmeleri zaruridir. Bunun için birinci el kaynaklara ulaşmak şarttır. Demek ki, tarihselleştirme yöntemi arkeolojik bir araştırma yapmaya yani filmleri yapım ve alımlama koşullarına göre değerlendirmeye müsaade eden belgelere ulaşmaya bağlıdır (Lagny, 1992, s. 134).

Çalışmanın konusunu sistematik olarak işleyebilmek için yaratıcıya odaklanmak gerekir çünkü 1965 tarihli *Sevmek Zamanı* ilk önce yönetmenin söylemini taşımaktadır. Erksan; çekimden önce, çekim sırasında ve sonrasında filmi hakkındaki düşüncelerini hem genel hem de uzman basında açıklamıştır. *Sevmek Zamanı*'nın "toplum sınıfları arasındaki zengin ve fakir iki insanın aşkını anlattığını", "modern toplumdaki kadının durumunu ele aldığını", "herhangi bir insanın durumunu anlattığını" ve "yalnızca insanın dramını anlattığını" söylemiştir (Gürkan, 1965-a, s. 5; Gürkan, 1965-b, s. 5; Yiğitdin, 1966, s. 11; akt. Altınar, s. 73).

Acaba, şekeroğlu ile Sadoul'un *Sevmek Zamanı* eleştirileri Erksan'ın bu görüşleriyle ne kadar uyumludur? Araştırmada bu soruya yanıt verilecektir.

1960'ların ilk yarısına damga vuran *toplumsal gerçekçi* sinema hareketinin hem öncüsü hem de önderi olan bu güdümlü sinemacıyı tanımak *Sevmek Zamanı*'nın hangi koşullarda meydana getirildiğini anlamaya yardımcı olur. Söz konusu filmin yapım şartlarını kavrayabilmek için de sözlü kaynaklara, yani yönetmene ve çekimi takip eden bir görgü tanığına başvurmak faydalı olur.

Tarihi yöntemin tek güvenilir ögesi eleştirel yöntem olduğuna göre, *Sevmek Zamanı* hakkındaki iki eleştiri yazısına geçmeden, o metinlerin nerelerde, kimler tarafından kaleme alındıklarının bilinmesi ve o çevrelerin Erksan hakkındaki genel tutumlarının öğrenilmesi şarttır. Ancak, bu *sine qua non* aşamalardan sonra yazdıkları eleştirilerin incelenmesine ve oradan da karşılaştırmalı bir sonuca varılabilir. Bir belgeyi sanki her şeyden soyutlanmış bir şeymiş gibi ele alıp incelemek bir yanılıdır. (Cassirer, 2005, s. 181) O halde, ilk olarak *Sevmek Zamanı*'nın oluşumu bilinmelidir.

## 1. Toplumsal gerçekçilikten *Sevmek Zamanı*'na:

Bu bağımsız filmin ortaya çıkışını anlayabilmek için Erksan'ın öncülük ettiği toplumsal gerçekçi sinema hareketi içinde yaptıkları açıklanmalıdır. 27 Mayıs 1960 darbesinden sonra ortaya çıkan sınırlı özgürlük duygusundan yararlanmak isteyen sinema çevreleri ortak bir bildiriye imza atarlar (*Vatan*, 1960, s. 5). “Türk Sineması İçin Hürriyet Beyannamesi” adını taşıyan bu sansür karşıtı söyleme sahip yazıya yönetmen Metin Erksan destek verir.

Gerçekçi filmler yapabilmek ve Yeşilçam'ın tematik basmakalıplarını aşabilmek için sansür tüzüğüne kaldırılması gerektiğini savunan sinemacılar 1961'de kabul edilen yeni anayasa ile bu hakka kavuşamazlar. Buna rağmen, Erksan başta olmak üzere bir avuç sol görüşlü sinemacı (Ertem Göreç, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Vedat Türkali, Lütfi Akad) Türkiye'nin kimi sosyal sorunlarını eleştirel bir perspektiften değerlendiren toplumsal gerçekçi filmlere imza atarlar.<sup>1</sup>

Bu sinema hareketinin ilk filmi Erksan tarafından 1960'da henüz Demokrat Parti (DP) iktidardayken çevrilmeye başlanan *Gecelerin Ötesi* olur. Yıldız bir oyuncuya değil de gerçek yaşamdan alınmış tipleri canlandıran bir grup oyuncuya dayalı bu film, DP'nin “her mahallede bir milyoner yetiştirme” politikasının yarattığı eşitsizliğin fakir bir mahalle gençleri üzerindeki olumsuz etkilerini işler.

Hareketin ilk büyük yankı yapan filmi 1962'de sansür engelini zar zor aşarak büyük başarı kazanan ve sahici bir köy gerçekliği içinde mülkiyet sorununu işleyen *Yılanların Öcü* olur. Toplumsal gerçekçiliğin uluslararası tescilli başarıya ise Anadolu köylüsünün su kaynağı paylaşımı probleminde el atan 1963 yapımı *Susuz Yaz*'dir.

Erksan bu iki uyarılma köy filmi arasında; sınıf atlama olgusuna eleştirel yaklaştığı aynı zamanda konut sorununu çözmeyi bile bilmeyen bilinçsiz işçi problemini işlediği *Acı Hayat* (1962) adlı sosyal melodramı çeker. *Acı Hayat* tıpkı *Yılanların Öcü* gibi çevrildiği yılın büyük gişe başarısı elde eden filmlerinden biri olur (*Hürriyet*, 1963, s. 8).

Yapımcılarına kâr getiren bu dört filmde sonra çok sert bir sınıf eleştirisi yaptığı büyük bütçeli bir yapım gerçekleştirir. 1964 tarihli *Suçlular Aramızda*, toplumu saran hırsızlık ve ahlaki yozlaşmayı doğrudan üst kentsoylu sınıf ile ilişkilendirir. Ancak, romantik komedi serisi *Küçük Hanımefendi* ile özdeşleşen Birsel Filmin itibarlı yapımı *Suçlular Aramızda*'nın gişede başarısız olması yönetmeni kötü etkiler. Erksan başrolünde Zeki Müren'in oynadığı tamamen ticari kaygılarla çevrilmiş *İstanbul'un Kaldırımları*'nı yapmak zorunda kalır (Scognomillo, 1965-b, s. 6).

Demek ki son toplumsal gerçekçi filminin gişe fiyaskosu ile ısmarlama yaptığı iş filmi arasında kalan Erksan bir yol ayrımındadır. Yarı-bağımsız sayılabilecek *Susuz Yaz*'dan sonra ilk kez Yeşilçam yapım çarkının dışına çıkar. Daha kişisel bir sinemaya yönelerek, yazdığı, yönettiği ve bağımsız yapım tarzına göre çevirdiği *Sevmek Zamanı*'nı gerçekleştirir. Küçük bütçeli bu eserin yapım aşamasını yakından takip eden Sami Şekeroğlu'na göre filmin toplam maliyeti 60 bin TL'dir (*Türk Sinemasının Dünü ve Bugünü*, 2008). Bu rakam, o dönemki uzun metrajlı bir filmin ortalama maliyetinin (250 bin TL) dörtte birinden azdır (*Yön*, 1964, s. 15). Yönetmene eşlik eden çekim ekibini de bir kameraman, bir kameraman yardımcısı, bir ışık sorumlusu ve bir de set işçisi oluşturmaktadır (Anamur, 2007). Başrol için seçilen oyuncular da mütevazı isimlerdir: üç tiyatro kökenli oyuncu (Müşfik Kenter, Sema Özcan, Fadıl Garan) ve *Ses* dergisinin yarışmasında kendisini gösteren çaylak bir aktör (Süleyman Tekcan).

Yeşilçam hegemonyasına karşı başına buyruk hareket etmeyi göze alan yönetmen ne İstanbul'da Türk filmi geçen sinema salonları ağını ellerinde tutan dağıtımcıları ne de Beyoğlu Saray sinemasının işletmecisini bu sıra dışı filmi göstermeleri için ikna edebilir (Anamur, 2007). Sonuç olarak kendi sermayesi ile çektiği filminin ekonomik kariyeri başarısız olunca yönetmen, *Sevmek Zamanı*'nı 1966 yılında İstanbul'da ve Kartaca'da

düzenlenen özel gösterimler üzerinden seyirciyle buluşturabilir. Şimdi yapılması gereken, ilk eleştiri yazısının çıktığı derginin Erksan filmleri hakkındaki genel söylemini incelemektir.

## 2. *Yön* dergisine göre Metin Erksan filmleri: Toplumsal sorunların sinemadaki eleştirel temsilleri

1961 ile 1967 arasında yayınlanan haftalık entelektüel ve siyasi dergi *Yön*'ün kurucuları Doğan Avcıoğlu, Cemal Reşit Eyuboğlu ve Mümtaz Soysal gibi aydınlardır (Heper, 2006, s. 490). 27 Mayıs 1960 darbesi sonrası oluşan yeni siyasi ortamda *Yön* dergisi Türkiye şartlarına uygun bir sosyalizmi, sosyalizm ile kemalizm arasında (özellikle halkçılık ve devletçilik ilkeleri üzerinden) bir bağ kurarak inşa etmeye çalışmıştır. Bu çerçevede Marksist eğilimli yazarlar, sosyal demokratlar, kemalistler derginin siyasi görüşüne uygun bir çokseslilik yaratıp, *Yön*'ün Türkiye'ye uyabilecek bir iktisadi gelişme modeli arayan ilerici bir toplumsal hareketi temsil etmesine sebep olmuşlardır (Daldal, 2005, s. 82-83).

Peki, Türk sosyalizmi peşinde koşan, toplumsal reform taraftarı *Yön*'ün aydın ve ilerici bir sinemacı Erksan'ın<sup>2</sup> filmlerine bakışı nasıldı? Soruyu yanıtlamak yönetmenin filmografisindeki üç önemli toplumsal gerçekçi eser hakkında (*Yılanların Öcü*, *Acı Hayat*, *Suçlular Aramızda*) bu dergide çıkan eleştirilere odaklanmaktan geçer.

Köy romanları akımı içinde bir dönüm noktası *Yılanların Öcü*'nün yazarı, ilköğretim müfettişi Fakir Baykurt (1929-1999), *Yön* dergisinin ilk sayısında çıkan ve memlekete “çıkılmazdan kurtuluş yolunu” gösteren aydınların ortak bildirisine imza atar. Böylece, çağdaş bir Türkiye'ye ulaşmak için *Yön*'ün ilerici duruşunu benimseyenler arasına girer (*Yön*, 1961, s. 1, 3). Baykurt yasaklanmak istenen bu edebi eserini “Türkiye'nin köy gerçeklerini dile getiren bir roman” olarak tanımladığı ve romanı “müstehcen” olarak karalamaya çalışan önyargılı siyasi görüşleri ifşa ettiği bir makaleye imza atar (*Yön*, 1962, s. 16). Demek ki *Yön*, fakir Anadolu köylüsünün gerçeklerini ifade etmekten çekinmeyen bu köy romanını desteklemiştir. Peki, iş sinema uyarlamasına geldiğinde ne durumdadır?

*Yön*, senaryosu sansürden geçen ve romanla aynı adı taşıyan filme, sansür kurulunun gösterim izni vermeyi direktmesine karşı bir eleştirel söylem geliştirir (*Yön*, 28.3.1962, s. 18-19). Keyfi ve siyasi şekilde işleyen sansür sisteminin engellemesi yerden yere vurulurken dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in (1894-1966) *Yılanların Öcü*'nü Çankaya Köşkü'nde seyredip gerçekçi bulduğu için övmesine vurgu yapılır. Gerçekçi ve dürüst bir köy filminin devletin en üst makamı tarafından desteklenmesi ve beğenilmesi *Yön*'ün ilerici aydın yapısı ile örtüşmektedir. *Yön*, bu olguyu görmezden gelip *Yılanların Öcü* aleyhine kara propaganda yapan statükocu sağ basının gazetelerini (*Yeni İstanbul*, *Zafer*, *Son Havadis*) şiddetle eleştirmekten geri kalmaz ve filmin sansür engelini aşabilmesi için sağlam bir duruş sergiler. Bir sonraki sayıda Erksan'ın tamamen sansürlenmiş ve tahrif edilmiş *Âşık Veysel'in Hayatı* filmi ile karşılaştırılan *Yılanların Öcü*'nde sansür kurulunun yapılmasını istediği (filmin üçte birine tekabül eden) ince değişikliklerden bir kısmı hicvedilerek gösterilir (*Yön*, 4.4.1962, s. 18-19). Aynı sayıda, Türkiye'de sansür kurumunun ağır baskısı sebebiyle özgürce film çekmenin imkânsız olduğu bir karikatürle görsel yoldan anlatılır. İronik olarak “ÇEK BAKALIM!” lejandı ile verilen bu görsel metin, kafasını kameranın içine sokacak kadar ileri gidip yönetmenin yaratıcılığına müdahale eden sansürü mükemmel şekilde hicveder. Sonunda *Yön*'ün de dâhil olduğu sol basının inadı kazanır ve *Yılanların Öcü* yılın “politik olayına” dönüşerek makaslanmadan halka ulaşır. Dergide gazete kupürlerinden oluşan, Gürsel'in alıntısıyla süslenen filmin ilanı çıkar (*Yön*, 18.4.1962).

Kamuoyunu uzun süre meşgul eden, medya desteğini arkasına alan ve aydınların yakın ilgisi sayesinde sansür engelini aşan filme sinema çevrelerinden çok az destek gelmesi ise sinema yazarı Nijat Özön tarafından sert biçimde eleştirilir (*Yön*, 1962-a, s. 19). Özön, yaptığı büyük yankı sayesinde bu filme vizyona çıkma izni verilmesini aslında sansür düzeninin devamı için gerekli olan bir taviz olarak yorumlamaktadır. Türk sinemasının özgürlüğüne kavuşması gibi daha genel bir bakış açısına sahip makalesinde uyuşuk sinema ortamını, yeni anayasaya aykırı sansür mevzuatını kurulma aşamasındaki Anayasa Mahkemesi'ne götürmeğe davet etmektedir. Özelde *Yılanların Öcü*'nden hareketle genelde Türk sinemasını boğan antidemokratik sansür düzeninin tasfiyesini istemektedir.

Film hakkında çıkan olumlu ve karşılaştırmalı eleştiri yazısı ona aittir (*Yön*, 1962-b, s. 19). Aslında basındaki diğer metinlerle kıyaslandığında tarihi bakış açısından yazılmış en önemli makalenin *Yön*'de çıktığı aşikârdır. Özön'ün Türk sinema tarihi yazdığı ve kitabının 1962 yazında çıkacağı düşünüldüğünde bu durum rahatça anlaşılabilir. Sinemada köy gerçeğini göstermenin bir tabu olduğunu örnekleri ile açıklayan Özön, ilk köy filmi *Aysel Bataklı Damın Kızı*'nı (Muhsin Ertuğrul, 1934) Türk köyünün gerçeği ile hiçbir ilişkisi olmayan köy melodramları türünün prototipi olarak görür. Bu alandaki pembe gerçekçiliğin sorumlusu ise bizzat sansürdür çünkü köy romanları akımının sinemadaki etkisini taşıyan bir avuç gerçekçi filmde *Aşık Veysel'in Hayatı* (Metin Erksan, 1952), *Toprak* (Nedim Otyam, 1952), *Namus Düşmanı* (Ziya Metin, 1956) tahrif edilerek seyirciye ulaşabilmiştir. *Yılanların Öcü*'nün tarihi önemi sansürün yıllarca perdelediği köy gerçeğini sinema alanında su yüzüne çıkarmasında yatar. Marksist dünya görüşü sebebiyle gerçekçi sinema estetiği yanlısı Özön<sup>3</sup>, filmin uyarlandığı romanı soğukkanlı ve nesnel bir belge olarak kabul etmediği için *Yılanların Öcü*'ndeki gerçekliği sınırlı ve yüzeysel bulur. Buna karşın, biçimsel olarak Erksan'ın yalın anlatımını, oyunculuğu, mizansenin akıcılığını ve kamera hareketlerini öven eleştirmen, filmi hem desteklenmesi gereken bir iyi niyet örneği hem de gerçekçi köy filmleri yolunda atılan olumlu bir adım olarak değerlendirir. Son tahlilde, romana mesafeli davranmasına rağmen filmin Türk sinema tarihi içindeki istisnai yerini özellikle belirtir.

*Yön*'ün sütunlarında Özön'ün övgüsünü alan ikinci Erksan filmi toplumsal gerçekçi sinema ile Yeşilçam'ın favori türü melodram arasında sentez yapmayı başaran *Acı Hayat* olmuştur (*Yön*, 1963, s. 13-14). Özön'ün metni, *Yılanların Öcü*'nden bir sene sonra gösterime çıkan *Acı Hayat*'ın hem toplumsal eleştirel yanını öne çıkarır hem de onu sinema mevsiminin en iyi filmlerinden biri olarak takdim eder. Erksan'ı sansürün baskısı ve yapımcı zihniyetinin engelleri yüzünden amacına ulaşmakta –yani toplumsal bir sinema kolunda çalışmakta– güçlük çeken bir yönetmen olarak gören Özön; Türk sinema ortamının zor koşullarında bile başarılı filmler çevirilebileceğini ispat ettikleri için *Gecelerin Ötesi*, *Yılanların Öcü* ve *Acı Hayat*'ın altını önemle çizer. Fakir aşıklar öyküsü anlatan Erksan'ın *Acı Hayat*'ta tipik bir toplumsal olayı seçmesini ve bundan hareketle *Gecelerin Ötesi*'nde başladığı toplumsal eleştiriyi devam ettirmesini öven Özön için bu film her şeyden önce Türk sinemasının komedi türüne bel bağlayıp kaçış sinemasına yöneldiği bir ortamda yapılmasından ötürü önemlidir. Bu yorumdan, eleştirel bir yönetmen olan Erksan'ın ana akım sinema dışında kalan farklı filmler çevirebildiği anlaşılmaktadır. İşçi sınıfına ait insanların konut sorununa parmak basan ve paranın yozlaştırıcı etkisini hem yoksullar hem de varsıllar üzerinden gösteren yönetmenin anlatımdaki ustalığı da eleştirmenin takdirini kazanır.

*Yön*'de çıkan<sup>4</sup> son Erksan filmi eleştirisi ise *Suçlular Aramızda* hakkında Rekin Teksoy (1928-2012) imzalı olumsuz metindir (*Yön*, 1964, s. 14-15). Bir yıl önce Türkiye İşçi Partisi'ne yakın siyasi dergide (*Sosyal Adalet*, 1963, s. 15) sanatta ilerici ve gerçekçi tutumu olan, sinema işçileri arasında sendikalaşmayı örgütleyen bir toplumcu sanatçı olarak tanıttığı Metin Erksan ile gerçekleştirdiği röportajı yayınlayan bu sinema yazarı, *Suçlular Aramızda*'yı sadece biçimsel yönüyle takdir eder. Bu tavır diğer meslektaşlarının

da film hakkında yaptıkları yorumlarla örtüşmektedir.<sup>5</sup> Filmin kişilerini tanıtmakla, olay örgüsünü özetlemekle yetinen yazısı yönetmenin kusursuz anlatımının boşa giden bir ustalık çabası olduğu sonucuna varır. Nihayetinde *Suçlular Aramızda*'nın toplumsal gerçekçi temasını görmezden gelen bu yazı üstü örtük şekilde sanatçıyı formalizmle suçlamaktadır. Filmin sosyal teması yani üst burjuva sınıfının ahlaki yozlaşması ise Marksist eleştirmen tarafından dikkate alınmaz.

Son tahlilde, Sami Şekeroğlu'nun *Sevmek Zamanı* eleştirisine kadar *Yön*'ün Erksan filmlerine karşı eleştirel söylemi –doğru anlaşılamayan *Suçlular Aramızda* hariç– onaylayıcı, takdir edici ve destekleyici niteliktedir.

## **2.1 Bir görgü tanığı olarak Sami Şekeroğlu'nun gözünden *Sevmek Zamanı*: Türk toplumu için yepyeni bir sinema**

1960'ların Türkiye'sinde gerçek bir sinemasever kültür kendisini öncelikle İstanbul'da gösterir. Bilinçli bir sinemasever kitle yaratılmasında asıl görev Klüp Sinema 7'ye (KS 7) düşer. Kültürel bir angajmanla yola çıkan bu amatör sinema kulübü 1962 sonunda İstanbul'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin on dokuz sınıflı öğrencisi tarafından kurulur. KS 7'ye başkanlık eden yüksek resim öğrencisi Sami Şekeroğlu'nun seçkin tavrına göre sinema ancak bir sanat merkezi olan akademide gelişebilir (*Türk Film Arşivi Broşürü*, 1967; *Yedinci Sanat*, 1973, s. 36).

Yine de etkinlikleri akademinin elit ama dar çevresiyle sınırlı kalmayan bu klübün kurucu metni, Türk sinemasının kalkınmasına katkıda bulunmak istemektedir (*Sanat Dünyası*, 1963, s. 11). KS 7'nin entelektüel idealizmi meyvelerini yavaşça vermeye başlar. Sinema tarihinin hem klasik hem de modern çağından seçilen filmleri göstermekle yetinmeyen Şekeroğlu, *Film* adında uzman bir dergi çıkarır. Derginin başyazısında Şekeroğlu; “Film dergisiyle Klüp Sinema 7, yedinci sanatın koruyucusudur” demektedir ve “Türk sinemasını korkunç durumundan kurtarmayı” düşünmektedir (*Film*, 1964, s. 2). Öğretici ve yetiştirici gayesi olan dergi, KS 7'nin göstereceği yabancı filmleri, yönetmenleri tanıtmakta, seyircileri açık oturumlara davet etmektedir.<sup>6</sup>

Bir sonraki başyazısında Şekeroğlu, yerli sinemaya karşı çıkmayı gereksiz bulduğunu çünkü atılacak kötünün yerine geçecek olan iyinin hazırlanması gerektiğini yazar (*Film*, 1965, s. 3). İlginç olan hem derginin sayfalarını hem de KS 7'nin perdesini ilk kez bir Türk yönetmenin filmine –*Yılanların Öcü*'ne– açmış olmasıdır. Bu sayıda Erksan'ın kısa yaşamöyküsü ve filmografisi yayınlanır. Eleştirmen Tanju Akerson da KS 7'de gösterilecek filmin önemini açıklayan bir yazı yazar (*Film*, 1965, s. 30-31). Yeşilçam sinemasının uzlaşmalarını aşmayı bilen, tematik ve sanatsal özgün araştırmalara girişen, başına buyruk hareket etme cesareti gösteren Erksan'ın eseri değerli olduğu için okuyucuya/seyirciye iletilir. Ertesi yıl saf bir sınıflı zevkle hareket eden KS 7, neredeyse hiç vizyona çıkmadan kültürecek *Sevmek Zamanı*'nı da içeren beş filmlik “Metin Erksan Festivali” düzenleyerek bir adım daha ileri gider.<sup>7</sup> İşte Şekeroğlu'nun yazısı bu bağlamda ortaya çıkar.

Yapım ve çevirim aşamasından itibaren *Sevmek Zamanı*'nın oluşumunu yakından takip eden Şekeroğlu neden KS 7'de düzenlediği Erksan retrospektifi ile yetinmemiştir? 22 Nisan 1966'da gösterilen filme eleştiri kurumunun ilgisiz kalması, filmin ticari yollardan seyirciye ulaşmaması ve eserin es geçilen yenilikçi biçimi bu genç animatör-eleştirmeni inisiyatif almaya ve kamuoyunun dikkatini çekmeye yöneltmiştir.

Sinema yazarlarının sorumluluğunun Türk sinemasının iyi niyetli yönetmenlerini korumak, yapıtlarını da desteklemek olması gerektiğini söyleyerek başlayan yazısı peşin hükümlerle görüş verip sanatçılara köstek olanları tenkit eder (*Yön*, 1966, s. 14). Yönetmen olarak Metin Erksan'ın imtiyazlı konumunu hem sağlam yapıtlarına, hem de Berlin'de aldığı

ödül sayesinde Türk sinemasının sanatsal varlığını dünyaya kanıtlamasına bağlayan yazar için *Sevmek Zamanı* “yepyeni bir sinemayı” temsil eder. Makalesinin ana sorunu ise bu nitelikteki filme ilgisiz kalan yetersiz eleştirmen bakışının yergisidir. Bu tavır örtük biçimde Yeşilçam’a karşı yeni sinema isteyip de *Sevmek Zamanı*’ndaki yeniliği göremeyenlerin yergisidir.

Filmin işlediği yönetime has tutku temasına çok kısa değinen övgü dolu yazısı estetik değerlendirmesini tamamen biçimsel nitelikler üzerinden yapmaktadır. Filme akıcılık veren titiz kaydırmalara, görüntüleri öne çıkararak, konuşmaları arka plana iten saf görsel anlatıma, müziğin görüntüden bağımsız kullanımına, soyut oyunculuk tarzına bayılan sinemasever Şekeroğlu için *Sevmek Zamanı*; biçimi, mizansen ve anlatımı ile Türkiye’deki “yeni sinemanın” ta kendisidir. Dâhi bir yaratıcı olarak gösterdiği “çember dışına çıkan” Erksan’ı öven, istisnai filmi de yücelten bu hevesli sinemasever bir çeşit “yüksek kültür koruyucusuna” dönüşmektedir. Şekeroğlu’nun, özgür hareket edip Türk sinemasında yenilik yapabilen bir yönetmen olarak Erksan’ı savunması, *Yön*’de aynı sinemacı hakkında Özön tarafından yapılan daha ılımlı yorumlarla örtüşmektedir.

Peki, yeni sinemayı (ideolojik bir bakış dışında ele almanın sinema sanatı açısından önemini) bilen ve aynı film hakkında görüş bildiren kıdemli bir yabancı eleştirmen nasıl düşünmektedir? Bu soruyu cevaplamadan önce Erksan’ın Fransız sinema eleştirisiyle olan sınırlı ilişkisine bakmak gerekir.

### **3. Cahiers du cinéma dergisine göre Metin Erksan’ın Susuz Yaz’ı: Bilinmeyen bir genç yönetmenin usta elinden çıkan eser**

O dönemde, neredeyse tamamen iç pazara yönelik üretim yapan Türk sineması, sinema sanayii gelişmiş Batı ülkelerinde tanınmamaktadır.<sup>8</sup> Bu sebepten, Fransız sinema eleştirisinin Erksan ile tanışması ancak Uluslararası Berlin Film Festivali’nde “altın ayı” kazanan *Susuz Yaz* üzerinden olmuştur. Daha önce Cannes ve Venedik film festivallerinde jüri yapan, Fransız *Yeni Dalga*’sının öncülerinden Jacques Doniol-Valcroze (1920-1989), 1964’te Berlin’de jüridir.

Kurucularından biri olduğu meşhur sinema dergisinde çıkan festivalle ilgili yazısında yarışma birincisi *Susuz Yaz*’ı da incelemektedir (*Cahiers du cinéma*, 1964, s. 43). Beklenmedik bir şekilde hiç tanınmayan bir Türk yönetmenin filminin ödül kazanmasını mükemmel düzenlenişine, dengesine ve kusurlarının olmayışına bağlar. Erksan’ın üslubunu kesin ve duru olarak tanımlayan eleştirmen, oyuncu yönetimini de başarılı bulur. Filmin biçimi ve yönetmenin stili kadar *Susuz Yaz*’ın teması da ilgisini çeker. Anadolu köylüsünün hayatındaki üç en eski değer (su, eş olarak kadın ve namus) filmde açıkça gösterildiğini yazan eleştirmene göre *Susuz Yaz*’ın (hem biçim de hem de içerikteki yetkinliği sayesinde) büyük ödülü kazanması hak edilmiş bir başarıdır çünkü eser, işini ustalıkla yapan bir yönetmen elinden çıkmadığı.

Yazarın eleştirel söylemi, *Susuz Yaz*’ın sanatsal değerini açıkça yönetmenin yeteneği üzerinden ölçerek methiye eder. Erksan’ın sanatsal düzeyde kazandığı başarı tecrübesiz yapımcı Ulvi Doğan yüzünden genele yayılamaz çünkü *Susuz Yaz*, Batı’da ticari gösterime çıkamadığından filmin uluslararası yankısı festival ile sınırlı kalır.<sup>9</sup> Demek ki Sadoul, *Sevmek Zamanı* ile karşılaştığında hiç tanımadığı bir yönetmenin filmine bakmaktadır.



### 3.1 Jüri üyesi olarak Georges Sadoul'un gözünden *Sevmek Zamanı*: Kendini yenileyen bir yönetmenin toplumsal bir arka plana sahip lirik fabl

Yaşadığı dönemde alanında uluslararası bir otorite olan Georges Sadoul sinema tarihçiliğinde kendi kendini yetiştirmiş komünist bir entelektüeldir. Marksist formasyonu ve kesin dokümantasyon (belgeleme) yöntemi sayesinde sinema fenomeninin karmaşık yapısını tahlil edebilmiş ve sinema tarihyazımına bilimsel bir katkı yapmıştır (Marie, 1980, s. 117).

Unutulmaması gereken nokta, angaje eleştirmen Sadoul'un her şeyden önce bir dava adamı olduğudur. Önceleri sürrealist grubun aktif üyesi olan, 1930'lardan itibaren Fransa'nın çeşitli komünist gazetelerinde düzenli olarak film eleştirileri çıkan bu yazar, 1942'de kurulan ve kısa sürede Fransız aydınları arasında en etkili haftalık kültürel dergiye dönüşen *Les Lettres Françaises*'in sinema yazılarını kaleme almaya 1944 yılında başlar (De Baecque, 2003, s. 215-217). Yazılarında –diğer Fransız eleştirmenlerin aksine– sosyalist gerçekçi Sovyet filmlerini göklere çıkaran ve ideolojik bir önyargı ile baktığı Hollywood'un tür filmlerini sistematik olarak mahkûm eden Sadoul, 1950'lerin başında coşkulu bir Stalinci söyleme sahiptir.

Rus liderin ölümünden sonra buzların çözülmesi ve kişilik kültürünün bırakılması bağlamında dogmatik Stalinci ideolojiyi terkedip sağlam bir komünist olarak kalan Sadoul düşünsel bir değişiklik yaşar. Bu yeni tutum eleştiri tarzını farklılaştırır. Mesela, filizlenmekte olan *Yeni Dalga* filmlerini siyasi içeriklerine bakarak değil de estetik yenilenme kapasitelerine göre değerlendiren, destekleyen ve olumlayan bir eleştirel pozisyona girmeyi tercih eder. Öyle ki, politik bölünmelere üstün gelen “yeni sinema” üzerinde eleştirel bir uzlaşma yaratılmasına katkıda bulunurken, bunu sanatın politikaya karşı olan özerkliğini sonunda kabul eden Fransız Komünist Partisi'nden yıllar önce yapar (Sellier, 2005, s. 39-40).

Sadece Sovyet Rusya'ya değil, Japonya'ya, Çin'e ve Demir Perde ülkelerine giderek o memleketlerin sinemalarını yerinde gözlemler. Tarihçi Sadoul'un en önemli eserlerinden biri ilk kez 1949'da yayınlanan ve 1990'da dokuzuncu baskısı yapılan *Histoire du cinéma mondial*'dir. Marksist bir yaklaşımdan hareketle sanat ve endüstri olarak “dünya sinema tarihine” odaklanan yazar için Türk sineması bilinmeyen hatta yanlış bilinen bir sinemadır. Sadoul, Türk sinema endüstrisi hakkındaki birinci el bilgilerini jüri olarak gittiği Kartaca'da bizzat dinlediği eleştirmen Semih Tuğrul'un (1919-1977) dikkat çekici ekspozesine borçludur (*Les Lettres Françaises*, 1966, s. 33). Nicelik olarak Akdeniz ülkeleri içinde en güçlünün Türk sineması olduğunu öğrenen Sadoul için bu ülke sineması belirli bir niteliği de sahiptir. Sadoul, Türk sinemasının kalitesini doğrudan Metin Erksan filmleriyle ilişkilendirirken onun Marksist kökenli eleştirel söylemi, değerlendirme ölçütünü gerçekçi estetik üzerine kurar. Festivalde Türkiye adına yarışan ve neredeyse tümüyle doğal dekorda çevrilen *Yılanların Öcü*'nün köy gerçekliğini –uzlaşım sonuna rağmen– verebildiğini belirtmesi bunun bir sonucudur.

Yönetmenin tabiat ve gündelik yaşam duyusunu adını vermediği daha önceki filminde (*Susuz Yaz*) kanıtladığını yazan Sadoul, yarışma dışı gösterilen *Sevmek Zamanı*'na odaklanmayı tercih eder. *Yılanların Öcü*'nün sahici köy atmosferini olumlu bulan realist eleştirmenin dikkatini ilk önce *Sevmek Zamanı*'nın yapım tarzı çeker. Yönetmenin kendi parasıyla gerçekleştirdiği filmin henüz hiçbir yerde yayınlanmamış bir yapıt olduğunu yazması anlamlıdır. Uzun lafın kısıması, hem piyasa dışında çevrilmiş hem de piyasa dışına itilmiş özgün bir film seyrettiğinin farkındadır. *Sevmek Zamanı*'nı tenkit etmeden önce filmin yapım koşullarına değinmeyi tercih etmesi bilinçli bir Marksist tavırdan kaynaklanır.<sup>10</sup>

İkinci önemli husus Erksan'ı *Sevmek Zamanı*'nda kendisini yenileyen bir yönetmen olarak sunmasıdır. Peki, bu yeniliğin estetik öğeleri nelerdir? *Sevmek Zamanı*'nı “lirik bir

fabl” olarak nitelemesi filmin sahip olduğu toplumsal arka planı (yani, işçi sınıfından boyacı bir erkekle çok zengin bir burjuva kız arasındaki aşk temasını) gözden kaçırmamasına neden olmaz.<sup>11</sup> Âşıklar arasındaki sınıf engelini vurgulanması Sadoul’un gerçekçi eleştirel yönteminin bir sonucudur. Demek ki onun eleştirel söyleminin önemi ve farkı filmin hem gerçekçi hem de modern karakterini birlikte değerlendirmeyi seçmesinde yatar. Sadoul’un; “merak uyandırıcı”, “kalıcı” ve “hiç alışılmadık” bulduğu Türk filminin içeriği ile biçimini incelerken kullandığı kelimelere bakınca farklı modern sanat akımlarının *Sevmek Zamanı* üzerindeki etkisini anlamaya çalıştığı görülür.

İstanbul’da ve çevresinde geçen filmin atmosferini pek şiirsel bulan yazar, *Sevmek Zamanı*’nın Alain Robe-Grillet tarzı bir yeni roman etkisinden ziyade özellikle son sahnesinde sürrealizme yakın olduğunu belirtir.

Son tahlilde, Sadoul’un bakış açısından *Sevmek Zamanı* toplumsal bir temele sahip eşine az raslanan modern bir sinema filmidir.

### **Karşılaştırmalı bir sonuç:**

Şekeroğlu ile Sadoul’un *Sevmek Zamanı* hakkında aynı sene içinde yayınlanan görüşleri karşılaştırıldığında birinin diğerini doğruladığı ortaya çıkmaktadır. Filmi değerlendiren iki tarafın herhangi bir ideolojik önyargı ile hareket etmemesi ortak sonuca varmalarında etkili olmuştur. Bu bağlamda, genç Türk eleştirmen Şekeroğlu’nun sinemasever bir hayranlıkla karşıladığı film hakkında müşkülpesent Fransız eleştirmen Sadoul’un soğukkanlı yorumları örtüşmektedir. İki tarafın filmi eleştirel alımlaması olumludur.

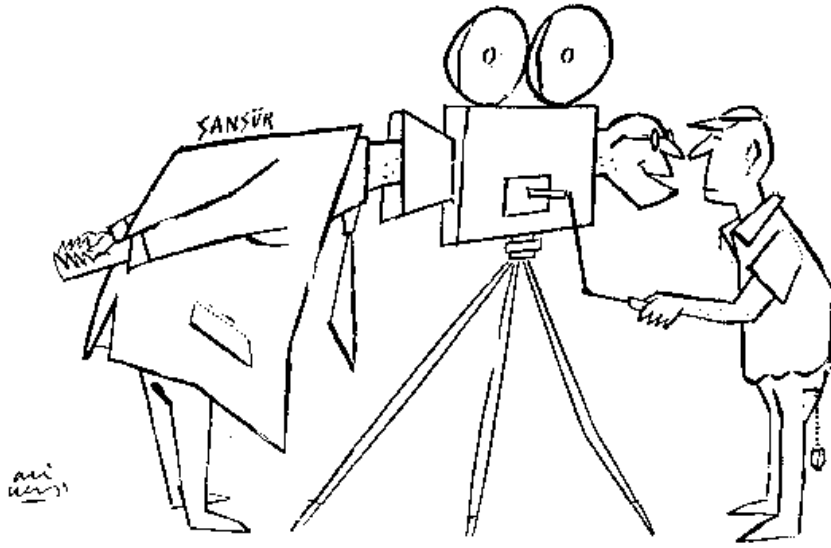
Türk sinemasının istisnai bir filmi olarak *Sevmek Zamanı*’nı öven, koruyan ve yönetmenin dehasını yücelten Şekeroğlu için eserin yenilikçi biçimsel özellikleri onu Türk toplumu için yeni sinema örneğine dönüştürmektedir. Estetik değerlendirmesini neredeyse tamamen biçim üzerinden yapan coşkulu yazar, sadece *Sevmek Zamanı*’nın Erksan’a özgü tutku temasını işlediğini hatırlatmakla yetinir.

Sadoul’un metninin, Şekeroğlu’nkinden en önemli farkı biçime olduğu kadar içeriğe de önem vermesinden kaynaklanır. Aslında bu eleştirel tavır, yazarın Marksist dünya görüşü ile örtüşmektedir çünkü Maksist estetik kuramına göre sanat toplumsal gerçekliğin yansıması yani aynasıdır. *Sevmek Zamanı*’nı piyasa koşullarının dışında çevrilmiş özgün bir film olarak gören eleştirmen için filmin yönetmeni kendini yenilemesini bilen nitelikli bir sanatçıdır. Çizgi dışı takılabilen sanatçı duruşuna yapılan bu vurgu, Şekeroğlu’nun yazısında Erksan’ın “bileğinin gücüne güvenmesi” ve “çember dışına çıkması” şeklinde yorumlanmıştır.

Sadoul’un toplumsal bir arka plana (yani sınıf farklılığına) dayanan lirik fabl diye tanımladığı *Sevmek Zamanı*’nı gerçekleştiren Erksan yaratıcı etkinliğinde değişiklikler yapabilen bir sanatçıdır. Ancak bu şekilde garip, sürükleyici ve modern –ama aynı zamanda da gerçekçi– bir eser verebilmiştir.

Son olarak, Sadoul’un film hakkındaki genel yorumunun yakın bir tarihte *Sevmek Zamanı*’ndaki amacının “aşk ile sosyal gerçekçiliği iç içe sokmak, eritmek” olduğunu söyleyen yönetmenin görüşüyle uyuştuğunu belirtmek gerekir (*Türkiye’de 1960’lar ve Sinema*, 2007).

## Ekler:



· ÇEK BAKALIMI ·

Sansürün kılı kırk yaran film denetleme şekli.

Yön, sayı: 16, 4.4.1962, s. 5.

**SINEMA**

**SEN NE SANIYORSUN**

Kı, kırık, kırık kırık  
Kı, kırık, kırık kırık  
Kı, kırık, kırık kırık  
Kı, kırık, kırık kırık

Ne de ki kırık, ne kırık, ne kırık  
Kırık kırık kırık  
Kırık kırık kırık  
Kırık kırık kırık

Ne kırık, kırık kırık  
Ne kırık, kırık kırık  
Ne kırık, kırık kırık  
Ne kırık, kırık kırık

**Mehmet Karabulut**

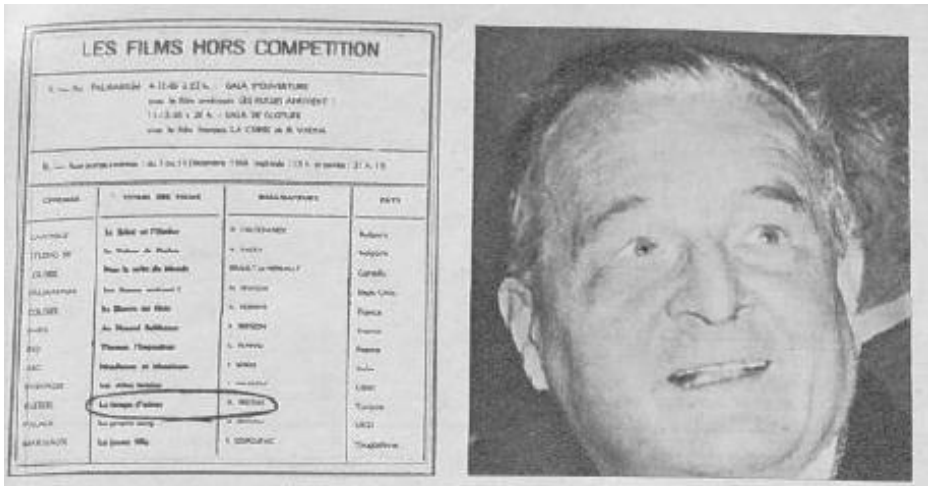
**TÜRK SINEMASI - METİN ERKSAN - SEVMEK ZAMANI**  
Sami Şekeroğlu

**HABERLER**

**ARAGON**

Sami Şekeroğlu için *Sevmek Zamanı* yepyeni bir sinemadır.

Yön, sayı: 161, 29.4.1966, s. 14.



Solda: Uluslararası Kartaca Film Festivali'nde "yarışma dışı" olarak gösterilen filmlerin listesi. İşaretlenmiş olan *Sevmek Zamanı*'dır. Festivalde yarışan *Yılanların Öcü*, mansiyon ödülü "altın şeref madalyasını" kazanır. Sağda: Festival jüri üyesi Georges Sadoul'un portresi.

Ses, sayı: 2, 8.1.1967, s. 15.

**La chronique de Georges Sadoul**

**Aedificanda est Carthago**

**C**ETTE année, Carthage a pris, dans le monde arabe, la importance de Festival de Beyrouth qui n'a pas eu lieu en 1966, mais se tiendra en 1967. Si le Liban est un important marché du film, la Tunisie est à l'avant-garde de la culture cinématographique et fait dans ce domaine un effort considérable. Formé par les ciné-clubs, Fakhri Ghertou, organisateur du Festival de Carthage, a été aussi le promoteur des deux longs métrages produits l'an dernier dans son pays (*Homida et Semmane*). Il a beaucoup contribué à la création, près de Tunis, d'un laboratoire de films qui sera le premier fonctionnant en Afrique (R.A.U. mise à part).

L'organisation de ce premier festival fut parfaite. On ne m'a pas soulevé de critiques et de spécialités compétitives. On ne cherche pas non plus à inscrire dans la compétition des superproductions en grande promotion mondiale. Tous les films présentés ont été exploités en Tunisie.

J'ai vu deux sans titre. *Le Noir* de ... obtenu le Grand Prix de Carthage, une "Tahit d'or", après avoir reçu ce printemps le *Priz Vigo*, et un Grand Prix de Dakar. Parce que l'auteur de ce bon métrage Ousmane Sembène, est un Noir sénégalais, certains ont tiré de « paternalistes » ceux qui ont défendu une œuvre qualifiée par d'autres de « raciale ». Son héros souffre certes des préjugés contre les « négres », mais elle est tout victime de son aliénation, de sa servitude, de sa solitude. Bernice donc être « raciale » que de montrer qu'est difficile la vie d'une déracinée, qu'elle soit une bonne « sénégalaise, bretonne ou espagnole ou portugaise ». Sont-ils « paternalistes » pour les sous-développés sénégalais, ceux qui trouvent de grandes qualités au *Je et Moi* et les *petit bleu*, réalisé avec quatre sous dans les rues de Narbonne. *Le Noir* de ... a été produit dans des conditions analogues à Dakar. Il ne s'agit pas de s'attendre sur le déracinement de ces réalisations narbonnaises ou africaines, mais de les juger autrement qu'une superproduction à gros budget.

Dans *Le Noir* de ... j'ai été profondément touché, comme habituellement dans le *Père Noël* et les *jeux de Dieu* ou *Bridget et Brigitte*, jadis *Les 400 coups* ou le *Beau Serge*, par un ton très personnel, un style d'auteur, une façon de montrer et de dire les choses qui m'appartiennent, un talent en marge du cinéma traditionnel, est-ce donc tomber dans le « paternalisme » ? Ou s'opposer au cinéma de papa ? Je m'accorde, en tout cas avec la décision du jury « carthaginois », estimant qu'un « tel film dépasse largement les frontières du seul monde noir qu'africain » et rendant « hommage à l'indépendance d'esprit et au talent poétique d'un cinéaste dont l'histoire reste exemplaire pour le tiers monde ».

Le deuxième prix de Carthage a été tout aussi justement accordé au premier cri du Cinéma arabe. J'ai vu deux excellents et deux excellents avec indifférence ou hostilité, alors qu'il fut « le premier cri » d'un nouveau-né : la jeune école technocratique dont les chefs sont : Depoux, devenus faulstiques.

Signations les mentions d'honneur accordées à Ghannouchi (Héri), de la courne par le S.I.O. de Cannes, à Hédi Boukhalil, à Hédi Boukhalil, qui n'est pas une vraie révélation, ou plutôt, au contraire, à Hédi Boukhalil, dont (S.I.O.) honorable et sympathique que transcription d'un roman par un jeune réalisateur. Le film, qui est une attention plus louablement aux réalisations arabo-afriennes, est un film arabo-afriain, est les films de ces pays sont mal connus en France.

Un remarquable exposé du critique internationalisme. *Le Noir* de ... avait réalisé

durant la saison 1965-1966, deux cent quarante et un longs métrages, soit autant que la France et l'Italie réunies : elle est donc au second lieu la plus forte productrice de tous les pays méditerranéens. Bien doute qu'il y ait de films non marchés, pourtant en moyenne 100 000 F. (10 millions de francs) mais de cette fabrication en grande majorité destinée à un marché intérieur qui reflète quelque chose de la culture arabo-afriaine.

*La Vengeance du serpent* qui représente la Turquie à Carthage n'est pas un film indifférent. Il adapte un roman pézouan fort connu en Turquie, et à pour sujet la revanche d'une pauvre famille contre un riche propriétaire et le meurtre du pays son complice. Une netrice écrivain, comme une dame du théâtre « *Alte* » nous fait un peu trop de place dans l'action, et se dévoue à un riche propriétaire, qui ne s'attendait pas à ce qu'elle soit une netrice écrivain. Mais une autre dame, qui se dégage d'un film bonifié presque exclusivement en décor naturels. Son sens de la nature et de la vie quotidienne le réalisateur Melih Erkân fait de ce roman dans un autre de ses films qui obtint en 1963 le Grand Prix de Berlin et qui illustrait les rivalités dans les « quatre pour irriguer des terres ».

Un autre film qui a produit il y a deux ans avec ses propres frères : *Le Temps d'aimer*, réalisé par le même.

On sait que c'est en Turquie que Robbe-Grillet a réalisé son premier long métrage filmé. A-t-il influencé ce jeune réalisateur ? Son film est cependant plus proche du surréalisme que du nouveau roman, dans la dernière scène notamment, où le héros vogue dans une barque avec un mannequin de marée et la photo géante de sa bien-aimée. C'est un iriste amoureux, qui adore la photographie, mais refuse la femme du portrait quand elle s'offre à lui cette fable lyrique à pourtant un arrière-plan social. Le garçon est peintre et aime la fille l'héritière d'un riche bourgeois. Un peu trop « insolite » ce film est pourtant attachant et se retient où Istanbul et sa banlieue sont montrés avec beaucoup de poésie.

Plus insolite encore, mais d'un insolite involontaire, a été pour moi le film koweïtien le *Facon* (deuxième prix du court métrage), réalisé par Khalid Sedik. Son sujet est la capture et le dressage de cet animal de proie : les chasseurs sont venus lors du temps de Moïse et de Mahomet, leurs oncles sont pareils à ceux des miniatures médiévales, le désert est sans fin qui n'est pas parcouru sur chameaux mais par des cavaliers arabes debout dans des Cadillac, peut-être en ce massif, puisque le revenu moyen d'un Koweïtien, grâce au pétrole, est plus élevé que celui d'un citoyen des Etats-Unis. Cette introduction des Cadillac dans un pays désertique et de mœurs féodales d'est aussi surprenante que le roman satirique de Mark Twain (plusieurs fois adapté au cinéma) *Un Fardes à la cour du roi Arthur*.

La Grèce a produit l'an dernier cent longs métrages, soit davantage que la France. Elle n'a fait représenter à Carthage par le *Peur*, filmé en 1966 ou 1965, de la compétition de Cannes. Le film trait, comme le *Vengeance du serpent*, par l'authenticité de son atmosphère pézouane. Un bon vieux, fils d'un riche propriétaire terrien, vient et tue son oncle. Certains de ces films sont un peu pénibles par leur violence, mais le réalisateur, Costas Moussakos, possède avec beaucoup de maîtrise un réel sens du rythme.

Mes amis libanais étaient très étonnés de voir le film *Le Temps d'aimer*, long métrage de leur compatriote Samir Nahr, ancien assistant de Youssef Chahine. Par rapport à mes amis beaucoup divertis à cette comédie, à ce scénario très original, ils ont dit :

Sadoul'un yazısının önemli bir kısmı *Yılanların Öcü* ve *Sevmek Zamanı*'na ayrılır. *Les Lettres Françaises*, 22-28.12.1966, s. 33.

## Kaynakça:

### Sürelî yayımlar:

#### - Gündelik:

1963 Yılında En Çok Para Kazanan Filmler (1963, 16 Kasım). *Hürriyet*, 8.

Erksan, M. (1968, 23 Eylül). İkinci Bir 'Susuz Yaz'. *Cumhuriyet*, 6.

Gürkan, T. (1965-a, 6 Temmuz). "Truvalı Halime"yi Bakan Kızı Ülkü Dorman Oynıyacak. *Cumhuriyet*, 5.

Gürkan, T. (1965-b, 3 Ağustos). Ekonomik Koşullar İçindeki Çağımız Kadınının Trajedisi "Sevmek Zamanı". *Cumhuriyet*, 5.

Gürkan, T. (1967, 25 Ocak). 1967 Başında Türk Sineması Ne Yapıyor. *Cumhuriyet*, 6.

Gürkan, T. (1971, 12 Mayıs). "Susuz Yaz" Seks Filmi Haline Getirildi. *Cumhuriyet*, 6.

Scognomillo, C. (1965-a, 7 Mart). Ünlü Yönetmen F. Truffaut Bir Açık Oturum Yapacak. *Akşam*, 6.

Scognomillo, C. (1965-b, 21 Mart). İstanbul Kaldırımları. *Akşam*, 6.

Türk Sineması İçin Hürriyet Beyannamesi (1960, 13 Haziran). *Vatan*, 5.

#### - Haftalık:

Baykurt, F. (1962, 14 Şubat). Yılanların Öcü. *Yön*, 9, 16.

Bildiri (1961, 20 Aralık). *Yön*, 1, 1-3.

Özön, N. (1962-a, 11 Nisan). Ankara'da Öcü Var. *Yön*, 17, 19.

Özön, N. (1962-b, 9 Mayıs). Yılanların Öcü: Ertuğrul'dan Erksan'a. *Yön*, 21, 19.

Özön, N. (1963, 17 Nisan). Acı Hayat. *Yön*, 70, 13-14.

Özön, N. (1964, 4 Aralık). Sinema Ağaları I. *Yön*, 88, 14-15.

Sadoul, G. (1966, 22-28 Aralık). Aedificanda est Carthago. *Les Lettres Françaises*, 33-34.

Sansür Film Çeviriyor (1962, 4 Nisan). *Yön*, 16, 18-19.

Şekeroğlu, S. (1966, 29 Nisan). Türk Sineması-Metin Erksan-Sevmek Zamanı. *Yön*, 161, 14.

Teksoy, R. (1963, 2 Nisan). Metin Erksan'la Konuşma. *Sosyal Adalet*, 3, 15.

Teksoy, R. (1964, 11 Aralık). Evet, Suçlular Aramızda. *Yön*, 89, 14-15.

'Yılanların Öcü' Beyazperdede (1962, 28 Mart). *Yön*, 15, 18-19.

Yılanların Öcü 36 Sinemada Birden Başladı (1962, 18 Nisan). *Yön*, 18, 20.

Yiğitdinç, Ü. (1966, 26 Şubat). Röportaj: Metin Erksan. *Ses*, 9, 10-11.

#### - Aylık:

Akerson, T. (1965, Mayıs). Yılanların Öcü. *Film*, 2-3, 30-31.

Dorsay, A. & Ayça, E. (1973, Ekim). Türk Film Arşivi Müdürü Sami Şekeroğlu ile Konuşma. *Yedinci Sanat*, 8, 36-47.

En İyi 10 Türk Filmi (2011, Ocak). *Sinema (Türk Sineması Özel)*, 182.

Kulüp Sinema 7 Yönetmeliği (1963, 15 Haziran). *Sanat Dünyası*, 176, 11-14.

Özön, N. (1965, Nisan). Suçlular Aramızda. *Türk Dili*, 163, 535-536.

Özön, N. (1974, Ocak). Elli Yılın Türk Sineması. *Yedinci Sanat*, 11.

Özön, N. (2000, Bahar). Başlıca Filmler. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 7, 80-90

Rejisör Metin Erksan Sinemadan Ne Anlıyor? (1962, 15 Mayıs). *Ataç*, 1, 31.

Sönmez, H. & Öztürk, S. (1985, 1 Aralık). Metin Erksan: Türkiye'de Entelijansiya Yok. *Ve Sinema*, 24-38.

Şekeroğlu, S. (1964, Aralık). Film, Yedinci Sanatın Koruyucusudur. *Film*, 1, 1-2.

Şekeroğlu, S. (1965, Mayıs). İleriye Doğru. *Film*, 2-3, 1-3.

Teksoy, R. (1968, Haziran-Temmuz). Yanlış Bir Tanımlama. *Yeni Sinema*, 19-20, 47-48.

Valcroze, J-D. (1964, Yaz). Berlin Sans Passion. *Cahiers du Cinéma*, 158, 40-43.

**Kitaplar:**

Altıner, B. (2005). *Metin Erksan Sineması*. İstanbul: Pan.

Cassirer, E. (2005). *Devlet Efsanesi – İnsan Üstüne Bir Deneme* (N. Arat, Çev.). İstanbul: Say.

Chapman, J., Glancy, M. & Harper, S. (Ed.). (2007). *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*. Palgrave Macmillan.

Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer.

De Baecque, A. (2003). Georges Sadoul, Les Lettres Françaises et Le Cinéma Staliniyen En France. N. Laurent (Ed.), *Le Cinéma "Staliniyen" Questions d'Histoire* (s. 215-225). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail & La Cinémathèque de Toulouse.

Heper, M. (2006). *Türkiye Sözlüğü: Siyaset, Toplum ve Kültür* (Z. Mertoğlu, Çev.). Ankara: Doğu Batı.

Lagny, M. (1992). *De l'Histoire du Cinéma. Méthode Historique et Histoire du Cinéma*. Paris: Armand Collin.

Marie, M. (1980). Histoire du cinéma (Problématique de l'). J. Collet, M. Marie, D. Percheron, J-P. Simon & M. Vernet. *Lectures du Film* (s. 115-124). Paris: Albatros.

Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü, (1973), *Milli Sinema-Açık Oturum*, İstanbul: MTTB.

Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket.

Rey-Debove, J. & Rey, A. (2002). *Le Petit Robert*. Paris: Dictionnaires Le Robert.

Sellier, G. (2005). *La Nouvelle Vague. Un Cinéma au Masculin Singulier*. Paris: CNRS.

Türk Film Arşivi, (1967). *Türk Film Arşivi Broşürü*. İstanbul: TFA.

**Sözlü kaynaklar:**

Kahraman, H. B. (Düz.). Erksan M., Refiğ H. & Göreç E. (Kat.). (2007, 23 Ocak). *Türkiye'de 1960'lar ve Sinema* [Panel]. Akbank Sanat, İstanbul.

Şekeroğlu, S. (2008, 29 Nisan). *Türk Sinemasının Dünü ve Bugünü* [Konferans]. Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi, İstanbul.

**Film:**

Anamur, C. (2007). Metin Erksan Röportajı. *Sevmek Zamanı (DVD Ekstrası)*. Kanal D Home Video.

## Notlar:

<sup>1</sup> Sayfalarında sinema eleştirisine yer veren dönemin önemli ulusal gazeteleri (*Vatan, Akşam, Milliyet, Yeni Sabah, Tercüman* ve *Cumhuriyet*) tarandığında toplumsal gerçekçi sinema hareketinin temel on üç filmi belirlenir: *Gecelerin Ötesi, Otobüs Yolcuları, Yılanların Öcü, Şehirdeki Yabancı, Acı Hayat, Susuz Yaz, Gurbet Kuşları, Suçlular Aramızda, Karanlıkta Uyananlar, Haremde Dört Kadın, Bitmeyen Yol, Sokakta Kan Vardı, Hudutların Kanunu*.

<sup>2</sup> Baskıcı Demokrat Parti rejiminin antidemokratik uygulamalarının askeri darbe ile tarihe karışmasından sonra “Türkiye gerek bireyler, gerek kurumlar olarak mutlu bir hareket dönemine girmiştir” diyen Erksan’ın 27 Mayıs 1960 sonrası aydın kesim ile ordu arasındaki yakınlaşmayı siyasi olarak onayladığı bellidir (*Ataç, 1962, s. 31*).

<sup>3</sup> Özön, 1950’lerin *Yeditepe* adlı sanat dergisinde komünist bir senaryo yazarı ve kuramcı Cesare Zavattini’nin (1902-1989) İtalyan Yeni Gerçekçiliği üzerine düşünceleriyle sol eleştirmen André Bazin’in (1918-1958) sinemada gerçekçilik üzerine yazılarını Fransızcadan çevirerek yayınlamıştır. (Bkz. *Yeditepe, 1.4.1955, 1.8.1955, 1.9.1955, 1.10.1955*).

<sup>4</sup> Bu dergi, Ankara Sıkıyönetim Komutanlığı tarafından 5.6.1963’te kapatılmış ve 25.9.1964’e kadar kapalı kalmıştır. Bu sebepten uluslararası arenada başarı kazanmış en önemli toplumsal gerçekçi Erksan filmi *Susuz Yaz* hakkında *Yön*’de bir eleştiri çık(a)mamıştır.

<sup>5</sup> Filmi Ankara’da görüp hiç beğenmeyen Özön’e göre *Suçlular Aramızda* inanılmaz bir hikâye anlatmaktadır (*Türk Dili, 1965, s. 535*). Filmi “yamalı bohça” diye aşağılayan eleştirmen, bu filmden itibaren Erksan’ın çektiği neredeyse her filmi reddedecektir.

<sup>6</sup> Amacı uzman bir seyirci kitlesi yaratmak olan KS 7 uluslararası bir başarıya da imza atar. Fransız *Yeni Dalgası*’nın öncü yönetmenlerinden François Truffaut (1932-1984) *Yumuşak Ten* filmini sunmak için Güzel Sanatlar Akademisi’ne gelir (Scognomillo, 1965-a, s. 6). KS 7, beş filmlik “Truffaut Filmleri Festivali” düzenler (*Film, Mayıs 1965, s. 45-47*).

<sup>7</sup> Diğer dört film *Dokuz Dağın Efesi, Yılanların Öcü, Susuz Yaz, Suçlular Aramızda*’dır (*Türk Film Arşivi Broşürü*).

<sup>8</sup> Tanınmamışlığın nedenlerinden biri gerçekçi Türk filmlerinin (*Toprak, Beyaz Mendil, Üç Arkadaş, Yılanların Öcü*) hem yurtdışına satılmalarının hem de festivallere katılmalarının yasaklanmasıdır.

<sup>9</sup> Arasına pornografik planlar sokulan film *I had my brother’s wife* ismiyle Londra’nın X kategorisinde filmler geçen salonlarında işletilmiştir (Gürkan, 1971, s. 6).

<sup>10</sup> İşin ilginç tarafı aynı dünya görüşüne sahip Türk meslektaşlarının hiç birinin filme bu bakış açısından yaklaşmamış olmasıdır.

<sup>11</sup> Zaten fabl, Fransızcada “genel bir hakikati ifade etme niyeti olan kurmaca anlatı” anlamına gelmektedir (Rey-Debove & Rey, 2002, s. 1017).