

Bölüm 16

TÜRKİYE'DE SONUÇ ALINAMAYAN ULUSAL SİNEMA KURMA ÇABALARI: LÜTFİ Ö. AKAD VE METİN ERKSAN SİNEMASI

A. Tamer GÜLER¹

GİRİŞ

Bu tür çalışmalarda Yazar kendi duygularını fazla yansıtamaz, anlarından destek alamaz. Ancak çalışmadan bağımsız burada biraz farklı bir dille bir şeyler yazarak bu durumu kırmak mümkün olabilir. Sanatta, sinemada, bilimsel çalışmalarda, araştırmalarda zaman zaman “magazinel boyut” dediğimiz aslında işin bir bakıma yaşanmışlıkları yani bazen hiçbir belgeyle kanıtlayamayacağımız kısımları da önemlidir. Burada anlatılan iki yönetmenle tanışıklığım olmadı. Ancak çalışmada adı geçen birçok kişiyle hayatımın belli dönemlerinde yolum kesişti. Türkiye'nin önemli oyuncu ve hocalarından Müşfik Kenter hocamdı. Tonlamamda, sesimde, nefesimde, adımda büyük emekleri var. Ünlü karikatürist, düşünce insanı Oğuz Aral da hocam oldu. Hayata farklı bakmamda büyük etkisi vardır. Belki iyi bir pantomimci olamadım hatta hiç beceremedim pantomimi ama Oğuz Aral'ın söylediklerini iyi dinledim ve hâlâ çok faydasını görüyorum. Birkaç oyunda Çolpan İlhan'la karşılıklı oynama onuruna eriştim. Sadri Alışık'ın adını taşıyan okulda ders verdim. Yönetmen Osman Seden'le de çalıştım. Konservatuvarda öğrenciyken ve hemen sonrasında zor zamanlarımda birkaç bölümde de olsa oynayıp, sayesinde ekmek parası kazandım. Üstelik paramızı çekim bitiminde hemen akşamında peşin alırdık, oynadığımızın dublajı için de ayrı para alırdık. Bu işin içinde olanlar bilir seslendirme için hariçten ücret alınmaz genelde. Osman Seden çok tatlı bir adamdı. Burada ismi geçmeyen sinemacıları da belki anmak gerekebilir. Yönetmen ve Oyuncu Kartal Tibet, Görüntü Yönetmeni Ertunç Şenkay, Oyuncu Engin İnal ve daha nice güzel insan...Mesela zaman zaman rahmetli Memduh Ün'ün yazıhanesine giderdik,

¹ Dr. Öğr. Üyesi İstanbul Topkapı Üniversitesi İİSBF Halkla İlişkiler ve Reklamcılık PR,
tamerguler@hotmail.com

Girik Han'a oturmaya. Çünkü Uğur Ün'le sohbet etmeyi severdik. Orada sürekli rastladığım Kemâl Sunal'ın ciddiyeti beni şaşırtmıştı. Şaşırmamayı öğrendiğim zamanlardı. Sinemaya ve çevresine ait yüzlerce anı var ama yeri burası değil elbet... Mesela burada adı geçen Selim İleri'nin Her Gece Bodrum adlı eserinin film uyarlamasında 1992'de ana karakterlerden birini (Murat) oynadım. Diğer ana karakterleri Meral Oğuz ve Cenk Sözeri oynamıştı. Ki Cenk, Selim İleri'nin kendiydi büyük ihtimalle. Bizim filmin Antalya Film Festivali'ne katıldığını, gitme hakkımız varken başkalarının gittiğini öğrenmiş, acemiliğimize yanmıştık. Ki o acemilikler bayağı devam etti.

Biyografiler de çok etkiler beni, insanların yaşadığı yerler, doğduğu, öldüğü zamanlar. Metin Erksan çektikten çok sonra hatta 30-40 yıl sonra gereken ilgiyi gören Sevmek Zamanı adlı filmde Müşfik Kenter oynamıştı. İlginçtir ki hocamız kendini konuşmamıştır, sebebini öğrenemedim -Müşfik Hocam söylemişti bir şey burada söyleyemiyorum- ve hâlâ çok yazık olduğunu düşünürüm. Yine ilginçtir Metin Erksan 4 Ağustos 2012'de 83 yaşında, Müşfik Kenter ise 15 Ağustos 2012'de yani sadece 11 gün sonra 80 yaş dolmadan -ki Eylüldeydi doğum günü, Başak burcuydu- bu hayattan ayrılmışlardır. Sinemaya emek veren bütün emekçilere selâm olsun.

LÜTFİ Ö. AKAD

Bu bölümde Lütfi Akad'ın biyografisiyle paralel olarak birkaç filminin üstünde durulacak sonraki bölümlerde sinemaya ve hayata dair fikirleriyle eleştirmenler, sinemayla ilgilenen insanlar tarafından hakkında söylenenler harmanlanarak verilecektir.

Lütfi Ömer Akad'ın sinemaya başlamasını da anlattığı otobiyografisi Işıklı Karanlık Arasında, Akad'ın "hep çocuk kalmak istedim, kaldım da" sözüyle başlar. Bu söz, kitabın başlığını da besler ve insanın hayâl gücünü yitirmedeğinde karanlıklardan çıkabileceğini, aydınlıklarda kalabileceğini anlatır. Çalışmanın bölüm başlıklarında Akad, yönetmenin yalnızlığından, bir şeylerden hayat dersi çıkarmak gerektiğine, avuçlarında ilk ter diyerek sinemaya verdiği emeğin ilk günlerine dönmelerinden Halide Edip'in "size teşekkür ederim çocuğum" demesine kadar sinemayla geçen bir ömrün anlarını paylaşır.



Şekil 1. Lütfi Ö. Akad

Akad'ın yaşam öyküsü 1916'da İstanbul'da başlar. Akad, yaşamının çok sade geçtiğini - bu duruma şükrederek- olağanüstü şeylerin olmadığını, babasının Halepli olduğunu, annesinin de İzmitli bir köylü aileden geldiğini, babasının İstanbul'a gelmesinin nedeninin 1. Dünya Savaşı'na gönüllü asker olarak katılmak istediğini söyler. Tahsil hayatının geç başladığını sonradan aksamaların da olduğunu, farklı okullardan sonra Galatasaray Lisesi ve Yüksek Ticaret okulundan mezun olduğunu anlatır. Liseyi bitirdiğinde 22 yaşındadır. Bu arada Alim Şerif Onaran'a yaşam öyküsünden söz ederken Akad ne kadar meraklı olduğundan da söz eder. Herkese her şeyi sorduğunu bu sorular sayesinde sinemaya başlamadan kendini sinemayla ilgili birtakım bilgilerle donattığını ifade eder. Küçük yaştan beri -annesinden geçen bir özellik nedeniyle- okumaya meylettiğini, özellikle de Galatasaray'da okuduktan sonra çok iyi kitaplarla karşılaştığını, edebiyata hep yakın olduğunu anlatır (Onaran, 2013, s. 3- 6). Akad'ın içine doğduğu ortam karamsar olmasına karşın yukarıda sözü edildiği gibi yönetmen hayâl dünyasını zinde tutma düşüncesiyle bu karamsarlıktan sıyrılmış gelecek güzel günlere inancını da ifade etmiştir. Yeni Cumhuriyetin kurucu azmi her yere sinmiş, sinemayı da gerçek anlamda kuracak fikrin ve kuşağın geldiği müjdelenmektedir. Her iş yeniden keşfedilmektedir. Her şeyi sıfırdan tesis etme çabası çok insanı kendi sınırlarının çok üstüne çıkarmıştır (Gündoğdu, 2020a, s. 26).

Kurtuluş Kayalı (2021, s. 307- 308), Akad'ı anlattığı çalışmasında sinemacıların hep üçüncü plandaki insanlar addedildiğinden söz eder. Kayalı, insanların entelektüelleri ve bilim insanlarını ayırarak onları birinci seviyeye yerleştirdiklerini, edebiyatçıları ikinci sıraya koyduklarını, sinemacıların da ancak üçüncü seviyeye bırakıldığını söyler. Kayalı, sinema yönetmenlerini de entelektüel saymak gerektiğini hâтта akademisyenlerden daha gelişkin olduklarını, bu türden yönetmenlerin başında da Akad'ın geldiğini ifade eder. Yazar, yönetmendeki entelektüel yapıyı anlatabilmek için Akad üstüne çalışmalar yapan Ali Gevgilili'nin sözlerini paylaşır. Gevgilili'ye göre Akad, yazamadığı romanları sinemaya aktaran bir yönetmendir. Kayalı, romancıların ve öykücülerin eserlerinin sinemaya uyarlandığında mahvolduğunu düşündüklerini anlatır. Edebiyatçıların sinemacılarından daha nitelikli aydınlar olduklarına dair bir intibain oluşturulmaya çalışıldığını da söyler.

Kanbur (2005, s. 16-17), sinemanın Yeşilçam üretimlerinde ve 1980'lerdeki dönüşümünde Akad'ın yerini Gramsci'nin Hapishane Defterleri'ndeki entelektüellerin anlatıldığı bölümden esinlendiği bir yere koymak istediğini ifade eder. Gramsci bu çalışmada kabaca entelektüelleri ikiye ayırmıştır. Entelektüellerin birinci grubunda saydığı geleneksel entelektüeller, edebi, bilimsel türde çalışmalar yapan ve hegemonya içinde dominant grubu temsil ederler. Diğer grup organiktir. Belli bir sosyal sınıfa aittirler. Gramsci kendi deneyimlerinden bir yeni entelektüel tanımı yapar. Bu tanıma göre yeni entelektüellikte duygu ve tutkuları harekete geçirmek, yapı kuran, iş olarak teknikten bilim olarak tekniğe ve tarihin hümanistik kavrayışına doğru ilerlemek gibi davranışlar esastır. Kanbur'a göre Gramsci'nin bu yaklaşımı üreten ama üretmekle kalmayan, ürettikleri üstüne düşünmeyi sürdüren, sinemanın bütün süreçlerinde etkin rol alan Akad'ın portresiyle benzerlik oluşturmaktadır.

Sinemaya Girişi

Akad Galatasaray Lisesi'nde okurken son sınıfta Orhan Hançerlioğlu'yla tanışır ve yavaş yavaş sanat çevresine girmeye başlar. Hançerlioğlu'nun Şişli Halkevi'nde yönettiği oyunlara dekor yapmaya başlar, kendi deyimiyle acemilikler de yapar. İlk olarak bir şömine yapar, o kadar büyük olur ki böle böle küçültürler yine de sahnayı kaplamaya devam eder, bir türlü uygun boyuta inmez. Akad liselerde tiyatro yapan kişilerden arkadaşlar edinir ve bu arkadaşlıklarının uzun yıllar sürdüğünü söyler. Mesela ilk yönetmenlerden Şakir Sırmalı -ki onun kurduğu işte yapım yöneticisi olarak sinemaya başlayacaktır- o dönemde

tanıştıklarındandır. Akad'ın sinemaya girişi bir tesadüfle olur. Osmanlı Bankası'nda çalışırken ve işinden memnun değilken Sırmalı çağırır ve -o zamanlar prodüksiyon amiri denen ve 2000'lere kadar aynı şekilde dillendirilen iş tanımlıyla- sinemaya girer. (Onaran, 2013, s. 8-10). Akad, Şakir Sırmalı'nın dâhî düzeyinde biri olduğunu, onun geçiş dönemi sinemacılarından sayılmasına rağmen bu yoruma katılmadığını söyler. Hiçbir hazırlığı olmadan, bilmediği bir işe girip ilk filmiyle ödül aldığını, yazılarıyla sansüre ilk savaş açan kişi olduğunu ifade eder. Akad, Sırmalı'nın son filmi ticari başarısızlığa uğradıktan sonra yönetmenliği bırakmasından ötürü üzüntüsünü ifade etmeye çalışır. Sinemayı bırakmasaydı önemli işler yapacağına inandığını belirtir. Hâтта Sırmalı'yı -ikisinin birbirini hiç sevmediklerini sürekli tartıştıklarını da anlatır- Metin Erksan'a benzetir. Sırmalı ve Erksan'ı büyük hayâlciler olarak tanımlar. Birbirlerini sevmediklerini oysa aynı kumaştan biçildiklerini, belki de bu dâhî düzeyindeki insanların yanlış ülkede dünyaya geldiklerini bu ülkenin bu insanları kaldıramadığını, ülkenin şartlarının böyle büyük hayâlcilere uygun olmadığını söyler. Akad, "bu insanlar başka bir ülkede dünyaya gelselerdi kim bilir ne kadar büyük hizmetlerde bulunurlardı" düşüncesini de paylaşır (Akad, 2021, s. 38- 39).

İlk Film (Vurun Kahpeye)

Lütfi Ö. Akad ilk filmi çekmeden önce bir filmin (Damga) kalan sahnelerini tamamlayıp bitirmiştir. Ancak ilk filmi Halide Edip'in eseri Vurun Kahpeye sayılır. Sinema salonları sahibi olan Adapazarlı Hürrem Erman bir yapımevi kurmaya girişir. Oraya Lütfi Akad'ı da davet eder. Akad orada tanıştıktan ve Erman Film'de çalışmaya başlamasından sonra sinemanın içine etkin olarak girmiştir. Bir gün Hürrem Erman, Akad'a okuması için Vurun Kahpeye adlı romanı getirir. Akad lise yıllarında okuduğu kitabı tekrar okur. Kitabın sinemaya uyarlanması ve telif hakkı için Hürrem Erman, Akad'ı görevlendirir ve o da temsilci Şevket Rado ile görüşmeye gider. Halide Edip'in önce yapılmış bir çalışmayı görme şartı olduğunu öğrenir. Yaklaşık iki haftada bir tretman yazarlar ve tretmanla birlikte Akad, Halide Edip'in Laleli'deki evine görüşmeye gider. Bazı sahneleri konuşurlar. Akad o günleri ve Halide Edip'in tretmana yazdığı yazıyı ve imzasını Işıklı Karanlık Arasında adlı eserinde ayrıntılı anlatır. Buradan sonrasını doğrudan Akad'ın sözleriyle devam etmek gerekirse:



Şekil 2. Sezer Sezin, “Vurun Kahpeye” filminden.

“Ön sayfanın sağında el yazımıla “Pazartesi, 21 Haziran 1948, Laleli” yazılı, altında imzam, sol tarafta eski harflerle iki satır halinde “Hakiki bir facia yarattınız, inşallah sahnede de muvaffak olursunuz.” Yazısı altında Halide Edip imzası. Bu imza ile bir sınavı aşmış olduk (Akad, 2021, s. 49- 50).

İlk filmi başarı getirir. Bunda şüphesiz romanın etkisi de yadsınamaz. Vurun Kahpeye'nin sonraki yıllarda (1964, 1973) farklı oyuncu (Hülya Koçyiğit, Hale Soygazi) ve yönetmenlerle (Orhan Aksoy, Halit Refiğ) iki versiyonu daha çekilmiştir. Tabii ki filmin incelemesi başka bir çalışmanın konusu olabilir. Ancak özellikle de Akad'ın söylediklerinden yola çıkarak ve dönemin şartları da gözönüne alındığı zaman filmin son derece ilkel şartlarda çekildiği bilinmektedir. Akad filmin 45 günde 32 işgününde çekildiğini söyler (filmin belli şartlardan ötürü çekilemediği zamanlar olur, bir şey eksiktir, hava şartları izin vermez, mekân bulunamaz vs.). İlginçtir ki kurgusunu da Akad yapmıştır. Filmin kurgusu hiç de hafife alınamayacak kadar zor bir iştir. Adapazarı'nda yapımcı bir oda verir bir de yardımcı, kurguyu yaparlar. 35 bin liraya mâl olan filmin masrafları 1.5 ayda çıkar. Akad, Erman Film hesabına 3 film daha çeker. Biri Lüküs Hayat'tır. Hâtta yaklaşık 6 ay Irak'ta film çekerler. Ordaki işler pek başarılı olamaz ve 1951'de Akad Erman Film'den ayrılarak Kemâl Film'e geçer (Onaran,

2013, s. 19- 27). Akad, Vurun Kahpeye'yi Halide Edip'in seyrettiğini kendisine çok teşekkür ettiğini roman ve filmdeki ana karakter olan Aliye öğretmeni oynayan Sezer Sezin'e de sarılıp göğsüne bastırarak yaşlı gözleriyle "milli mücadele günlerini, çektiğimiz ıstırapları, meşakkatli günleri bize yeniden yaşattınız" dediğini yazar (Akad, 2021, s. 71- 72). O dönemlerde Kurtuluş Savaşı'nı konu eden filmlere halk ilgi göstermektedir. Seyirci Sezer Sezin'in canlandırdığı Aliye öğretmenin acıklı serüveninden çok etkilenir. Bir yönetmenin ilk filmi olmasına karşın oldukça başarılı sayılacak bir film olur. Sinemayı genel kültürüyle ve seyrettiği yabancı filmlerin etkisiyle öğrenmeye çalışan Akad, çekimler sırasında sorunlarla karşılaşmış olsa da sağlam bir sinema duygusu sayesinde sorunları çözebilmiştir (Onaran, 1994, s. 54).

Kemâl Film Dönemi

Türkiye'nin ilk film şirketi olan Kemâl Film, ikinci nesil Osman F. Seden tarafından canlandırılmak istenmektedir. 1950'lerin başıdır. Seden iyi eğitimli sayılabilecek, işin içinde büyüyen biridir. Osman F. Seden'in film çekme tutkusuyla ve Akad'a "birlikte çalışalım" teklifini götürmesiyle yeni bir dönem başlar. Bu dönemdeki filmlerde Akad'ın imkânlarının Seden sayesinde oldukça geniş olduğu bilinmektedir. Seden'in de etkisiyle biraz daha hareketli filmlere kayan ve önceki filmlerine göre çok daha iyi şartlarda çalışmaya başlayan Lütfi Akad, Ayhan Işık'ı da parlatacak Kanun Namına (1952) filmiyle Kemâl Film macerasına başlar. Akad'ın yanında bulunarak yönetmenliği pekiştiren Osman Seden de özellikle 1990'lara kadar sürecek olan sinema ve televizyon dizisindeki yönetmenlik macerasına bu işbirliğiyle başlamıştır. Ki bunu sık sık dile getirmiştir. Seden gibi Halit Refiğ ve Atıf Yılmaz da Lütfi Akad'ın yanında yardımcılık ederek yönetmen olan ve Türk Sineması'nda sağlam yer edinen yönetmenlerdir. Halit Refiğ filmin çekildiği yıllarda kimse tarafından anlaşılmasa da Kanun Namına filminin tiyatrocuların döneminden sonra yeni bir dönemin başlangıcı olduğunu ifade eder. Refiğ, Kanun Namına'yı on yıl sonra çekilecek olan Yılanların Öcü'ne kadar Türk sinemasının önemli dönüm noktası teşkil eden filmlerden sayar (Gündoğdu, 2020a, s. 88- 89). Kanun Namına'nın senaryosunu Seden'le ortak çalışmaları sonucu Akad yazar. Osman Seden bir söyleşisinde Beyazıt Kütüphanesinde iki, iki buçuk ay gazete haberlerini incelediğini, filmin hikâyesini orada bulduğunu anlatır². Seden dehşet verici Shakespeare entrikaları kurmaya çalışırken Akad da başroldeki karakter

² https://www.youtube.com/watch?v=7-u9_v2Kbso

Nazif Kuş'un kendi elleriyle çalışıp ürettiği dükkânına odaklanacaktır. Burada iki yönetmenin sinemaya bakış açısı da ortaya çıkar. Akad insanların düştükleri durumun ardındaki sosyal davaya odaklanırken, Seden popüler sinemaya yönelir (Algan, 2005, s. 26- 27). Kanun Namına sinemaya yenilikler getirmiştir. Akad bu filmde görüntünün sınırlarını keşfetmeye çalışmış, değişik kamera açılarıyla renk getirmeye çabalamış, kamera hareketleri ve kurgudan hikâyeye katkı sağlayacak şekilde faydalanmıştır. Kamera yüksekliği değişmiş, üst üste kesmeler kullanılmıştır. Nesnelere metafor olarak kullanmış, ışık ve gölgenin bir bilinç içinde filme katkı sağlamasına gayret etmiştir. Bu filmde dönemin Avrupa ve Amerikan sinemasının da izleri görülür. Film bir bozulma ve suç hikâyesi sunacağını belli eder ve bu yönüyle Amerikan kara filmlerini andırır. Kanun Namına ayrıca Ayhan Işık'la birlikte Yeşilçam sinemasına yıldız sistemini getirmiştir (Yüksel, 2012, s. 53- 54). Akad, Kemâl Film'deki ikinci film olarak yine Osman Seden'in önerisiyle bir casus filmi olan İngiliz Kemâl'i çeker. Akad Kanun Namına'nın tam bir yönetmen filmi, İngiliz Kemâl'in ise yapımcı filmi olduğunu ifade eder. Seden askere gidince Lütfi Akad, başka bir şirkete İpsala Cinayeti'ni çeker, sonra Katil adlı filmi çeker, senaryosuz başlar filme, sahneleri çektikçe sette yazar. İngiliz Kemâl'de yakaladıkları hareketi özellikle görüntü yönetmeni Kriton İlyadis'in de yeteneği sayesinde Katil filminde de sürdürürler. Fantastik, şiddet sahneleriyle dolu olan bir filmdir, eleştirmenler filmin pek üstünde durmazlar. Sonra Osman Seden, Orhan Hançerlioğlu ve Lütfi Akad ortak çalışıp bir senaryo ortaya çıkarır ve filmi çekerler. Bu film Öldüren Şehir'dir. Öldüren Şehir filminin Lütfi Akad'ın çektiği en iyi filmdir diyenlerin de olduğu bilinmektedir. Akad, bunun çok iyimser bir yorum olduğunu söyleyecektir. 3 film (Bulgar Sadık, Vahşi Bir Kız Sevdim, Görünmeyen Adam) daha çekilir Kemâl Film bünyesinde, 1954'te Akad buradan ayrılır. Şirketin filmlerinin yönetmenliğini de artık Osman Seden yapacaktır (Onaran, 2013, s. 34- 35).

Akad, Kemâl Film'de çalıştığı dönemde sinemasına yenilikler ve bunun yanında şirkete de gişe başarısı getirir. Popüler konularda filmler çeker. Bu filmlerdeki tarzı sonraki çektiği filmlerde görülmeyecektir. Hasılat getirdikçe yenilikler getirmeye çalışır ve farklılıklar bulmaya çalışır. Akad, Kemâl Film'de çektiği filmlerin tarzından bıkkınlık geldiğini de söyler. "Eğer devam etseydim aynı tarzı sürdürecektim bunu da istemiyordum" der. Osman Seden'le ortaklıkları iki yönetmeni de geliştirmiş, dönüştürmüştür. Osman Seden de bu dönemde sinema anlayışlarının Akad'la karşılıklı olarak değiştiğini, Akad'ın

ustası ve başının tâcı olduğunu ancak tekniği başka anladığını, tempo aradığını söyler. Seden, ne öğrendiyse Akad'dan öğrendiğini de ifade eder. Akad, kısa süreli olarak kendi şirketini kurma deneyimi de yaşar. Ama devam ettiremez. Kemâl Film dönemi sonrasında farklı firmalarla Meçhul Kadın (1955), Kalbimin Şarkısı (1956), Ak Altın (1957), Kara Talih (1957), Meyhanecinin Kızı (1958), Ana Kucağı (1959), Yalnızlar Rıhtımı (1959), Zümrüt (1959), Cıralı İbo'nun Çilesi (1960), Yangın Var (1960), Sessiz Harp (1960). (Gündoğdu, 2020: 98-100). Akad da Osman Seden'in yeteneklerinin farkına varmıştır. Oyuncu seçimlerindeki dehası müthiştir. Ayhan Işık gibi oyuncuları bulmuştur (Ki 1990'larda televizyonda da çok ünlü yarattığı bilinmektedir: Aydan Şener, Gülben Ergen...). Film için seçtiği oyuncularla hep bir denge kurar. Akad, Seden'de sınırsız bir dinamizm ve güçlü öngörülerin olduğunu ifade eder. Aynı zamanda Seden'in sağlam desteği sayesinde sinema sokağa inmiştir (Algan, 2005, s. 27).

Akad'ın Sonraki Dönemde Öne Çıkan Filmleri

1955'te bir boşlukta Duru Film için çalışma imkânı doğar. Yaşar Kemâl'le tanışır. Çünkü onun eseri çekilecektir: Beyaz Mendil. Akad otobiyografisinde Yaşar Kemâl'in samimiyetinden, ilginç diyaloglarından ve kişiliğinden söz eder. O sıralarda yazarın İnce Memed'i de yayınlanmıştır. Akad diyalogları yazarken roman ve sinemanın farklı yapılarından kaynaklanan engellerle karşılaşır, eksiklikler görür. Yaşar Kemâl'i arayıp işi uzatmaktansa "ben Yazarın diline benzer bir dille diyalogları yazarım" der ve yazar. Akad bu filmde çalışırken ilk kez kameranın -ki kamera Turgut Ören'in kontrolündedir- ele alındığını gördüğünü söyler. Sonucu çok beğenir. Burdaki durumu görüntü yönetmeninin sorumluluğu ele alması olarak yorumlar. Kurgu aşamasında Osman Seden gelir, Kemâl Film ile yukarda sözü edilen ayrılış bu aşamada olur. Film için özgün türküler hazırlanır. Burada Muzaffer Sarısözen ve Nida Tüfekçi gibi Türk folklörünün, Halk Müziği'nin önemli isimleri de devreye girmiştir. Sarısözen ve ekibinin çalıp Nida Tüfekçi'nin yorumladığı türkülerin etkisi büyük olur. Bu filmin ilk gerçekçi köy filmi olduğu söylense de Akad bunu reddetmiştir. O, Erksan'ın Aşık Veysel üstüne yaptığı filmi söyler, bir taraftan da daha önce Nedim Otyam'ın 1952'de yaptığı Toprak adlı filminde halk müziği kullandığı bilinmektedir (Akad, 2021, s. 153- 159).

Beyaz Mendil'de senaryoyu Akad, Yaşar Kemal'in anlattığı öykünün sadece bir cümlesinden yola çıkarak yazmıştır. Lütfi Akad zaten hep benzer şeyi ya-

par, kendine göre yorumlar, hikâyeyi değiştirir. Tabii ki bu roman ve öykülerini film yapılması için teslim eden Yazarların pek hoşlanacağı bir durum değildir (Gündoğdu, 2020, s. 103). Beyaz Mendil kimi bölümlerinin gereksiz uzunluğuna rağmen Akad'ın sadece kenti değil köy çevresini de gereği gibi yansıtabileceğini ortaya koyması açısından önemlidir. Akad, bu çalışmalarını -1955-1965 arasında duraklama ve hâтта gerileme sayılabilecek dönemi dışında - 1970'lerde de sürdürmüştür (Özön, 1985, s. 357). Kemâl Film'le ayrılık zamanına rastlayan Beyaz Mendil adlı filmde sonra üstünde durulması bir başka film de 1959 yılındaki *Yalnızlar Rıhtımı*'dir.

Yalnızlar Rıhtımı

Attila İlhan'ın senaryosundan yola çıkılarak çekilen *Yalnızlar Rıhtımı* adlı filmin şairin Fransada görüp de etkisinde kaldığı ozansı gerçekçilik akımı filmlerine benzediği iddia edilir. Hâтта Sisler Rıhtımı adında ülkemizde de gösterilen filmde izler taşıdığı söylenir. Akad'ın filmin senaryosunda değişiklikler yapmasına karşın Çolpan İlhan'ın oynadığı bar kadını Güner ile, Sadri Alışık'ın oynadığı Rıdvan Kaptan aşkının inandırıcı olmadığı yönetmenle senaryonun uyuşmadığı konusunda eleştiriler yapılmıştır. Filmin yapımcısının imkânları iyi kullanması ve görüntü yönetmeni İlhan Arakon'un da etkisiyle filmin teknik özelliği mükemmel sayılabilecek özelliktedir. Filmde diğer bar kadını oynayan Melâhat İçli ve bir kaçakçıyı oynayan Osman Alyanak dikkat çeken karakterler olmuştur (Onaran, 1994, s. 59).

Filmin fonunda İstanbul vardır, diyaloglar şiirseldir, cümleler özenli ve uyaklıdır, şiirsel hâli mekânların kullanımı da destekler. Birbirine kavuşması zor olan iki umutsuz kişi vardır. Mekânlarda ve sözlerde derin bir yalnızlık dikkat çeker. Tenha liman görüntüsünün üstünde filmin adıyla aynı olan şarkı vardır: *Yalnızlar Rıhtımı*. Aynı zamanda popüler tangolar da vardır. Film ilkleriyle, özellikle de mizansen yapısıyla sonraki filmlere ilham olacak türdendir. Akad'ın filmlerinin bir kısmında güçlü değerler, erdem gibi güzel yanlar hep kadınlara mâl edilir. *Yalnızlar Rıhtımı*'nda olduğu gibi sonra sözü edilecek olan *Üçleme Gelin*, *Düğün*, *Diyet* filmlerinde de kadın üstündür ve hâтта kutsaldır (Deniz, 2012, s. 57, 59).

Akad, ilk filminden sonra *Yalnızlar Rıhtımı* senaryosunu resim resim yazdığını, yazdıklarının aşağı yukarı 500 plan olduğunu 500'ün 499'unu aynı şekilde uyguladığını söyler. Bu uygulamayı ilk filmde 1948'de sağlanabilecek

imkânlar hakkında hiçbir fikri olmadan bir fantezi mantığıyla yaptığını o yıldan on bir yıl sonra bu kez çekim imkânlarını bilerek yaptığını, dekorları da kendinin yaptığını, eşyayı da kendinin yerleştirdiğini ifade eder. Akad filmde şekil bakımından da yenilikler getirdiğini o yıl travelling'i (şaryoyla çekilen uzun planlar) kaldırdığını bu filmde sadece tek travelling'in olduğunu belirtir. İlk yıl çok eleştirilir. Senaryo çok eleştirilince Attila İlhan'ın kendi senaryosu olmadığını söyler. Akad, filmin ilk yıllarda eleştirildiğini ancak ikinci yıldan itibaren özellikle mizansende getirdiği yeniliklerle ilgili övgüler aldığını ifade eder. Mizansenin hâkim olduğu filmin bir değişikliği de Akad'ın söylediğine göre dışardaki seslerin kullanılmasıdır (Onaran, 2013, s. 65- 66). Esen'e göre filmde Akad, liman meyhanesindeki yalnız insanları, onların kirli yaşamlarını, döneminin çok üstünde bir ustalıklarla yansıtmıştır. Yağmurlu karanlık sokaklarda kaldırımların ıslaklığından yansıyan ışıkların görüntüsünün etkileyici olduğunu, dolar kaçakçılığı yapan çetecilerin, iç çatışmalarını, ortamdaki gerginlikleri ve buradaki karakterleri tek tek işleyerek gösterir. Tümünün yalnızlıklarını sergiler, var oluşlarının ispatı için çarpınışlarını gösterir. Film çetenin serüvenleri değil de çeteyi oluşturan insanlar üstüne kurulmuştur (Esen, 2005, s. 77).

Akad otobiyografisinde filmde bir anı anlatır: Çolpan İlhan bir gün sete köpeğiyle birlikte giyimi ve makyajı çok güzel bir şekilde ve güler yüzüyle gelir. Akad birden ters bir şekilde Çolpan İlhan'ı azarlar ve ona iş yerine köpeğin getirilmesinin doğru olmadığını, şımarıkça davrandığını, zaten istediği oyunu veremediği için ondan bıktığını, işi paydos etmeyi düşündüğünü söyler. Çolpan İlhan çok etkilenir ağlamaya başlar, bu tavrına Sadri Alışık da sinirlenir ancak bir şey demez sadece hiddetle Akad'a bakar ve oradan yavaşça uzaklaşırlar. Akad bir süre sonra yanlarına gider. Çolpan İlhan'a tam sahnenin gerektiği gibi olduğunu, o halinle hemen kameranın karşısına geçmesi gerektiğini söyler. Çolpan İlhan durumu anlayınca tekrar ağlamaya başlar, Akad da sarılıp özür diler. Akad'a göre şimdi artık oynamasına gerek kalmamıştır (Akad, 2021, s. 199).



Şekil 3. “Yalnızlar Rıhtımı” filminden. Turgut Özatalay (Özatay), Sadri Alışık ve Çolpan İlhan.

Akad, Kanun Naminâda bir dil araştırması yapıldığını Yalnızlar Rıhtımında da aynı araştırmanın geliştirilmeye çalışıldığını, mizansenini geometrik bir çizgide inşa ettiğini, o çalışmaların etkisinin sinemada sürdüğünü söyler. Filmin ilk hikâyesiyle kendi yazdığı hikâyenin arasındaki farkı görmesi için Erol Keskin'e verdiğini bütün çabasına rağmen filmin ülkemize yabancı kaldığını ifade eder (Scognamillo, 1987, s. 136). Akad, 1961 yılında Kenter Tiyatrosu'nun davetiyle Yarın Cumartesi adlı oyunu sahneye koyar. Dekorlarını da yapar. 1962'de Üç Tekerlekli Bisiklet adlı filmi yönetir. Bu filmin de dekorlarında Akad'ın imzası vardır. Orhan Kemâl'in eserini Vedat Türkalî'yle birlikte çalışarak senaryolaştırmışlardır. Filmin sahnelerini Akad, yine resim resim yazar. Orhan Kemâl bu eseri filminden sonra Kaçak adıyla roman olarak yayınlar. Akad, Orhan Kemâl'in kendisinin isteği üzerine bir göç hikâyesi de yazdığını ancak bunu beğenmediği için çekmediğini söyler. Bu çalışmayı Orhan Kemâl'in sonradan Gurbet Kuşları adı altında -ki Akad'ın İstanbul'un Taşı Toprağı Altın ismini önerdiğini de belirtmekte fayda var- roman haline getirdiğini ifade eder. Bu roman Orhan Kemâl tarafından Akad'a ithaf edilmiştir (Akad, 2021, s. 79- 80).

Akad, 1948-1962 arası aşağı yukarı yılda 2 film çeker, bu toplam 29 film demektir. Belgeseller tanıtımlar çeker, sinemaya ara vermek ister. 1966'da Hudutların Kanunu filmiyle tekrar sinemaya döner. 1967'de Ana adlı filmi Nazım Hikmet'in Kızılırmak Karakoyun adlı eserini ve Kurbanlık Katil'i çeker. 1968'de çok konuşulan filmlerinden birine sıra gelir. Vesikalı Yarım'le birlikte bu son filmlerindeki tema da değişir.

Vesikalı Yârim



Şekil 4. “Vesikalı Yarım” filminden: Türkân Şoray ve İzzet Günay.

Filmin senaryosunu yazan Safa Önal, senaryoda Sait Faik'in Menekşeli Vadi adlı öyküsünden esinlendiğini söyler. Vesikalı Yarım üstüne yazılan Çok Tuhaf, Çok Tanıdık (2005) adlı kapsamlı çalışmada filmin çok değişik özelliklerinden söz edilir. Sadece bu araştırma bile hem yapı olarak hem diyaloglar ve içerikleri olarak filmin çok farklı özellikler taşıyan, öncü sayılabilecek bir film olduğunu göstermektedir. Çalışmaya göre filmin kült sayılmasının ve toplumsal hafızada güçlü yer etmesinin nedeni, başka metinlerle ilişki kurması, başka metinleri çağrıştırması, bir başka deyişle yarattığı metinlerarasılıktır. Bıçak yarası, tabaka, imkânsızlık gibi motifler vardır ve bunları vesikalı yar kuşatmaktadır. Örn. Orhan Veli'nin tahattur adlı şiiri vesikalı yâr'e yazılmıştır. Burhan Arpad bu şiirden yola çıkarak Alnımdaki Bıçak Yarası adında bir roman yazar. Bu roman sinemaya da uyarlanır. Edip Akbayram'ın da Vesikalı Yârim adında bir şarkısı vardır (Abisel, vd., 2005, s. 9). Aydın Sayman, Akad'ın filmlerinin yerli özellik-

leri taşıdığını bunun bir örneğinin de Vesikalı Yârim olduğunu ifade eder. Sayman, hem içerik hem de görsel özellikler bakımından filmin gerçekçi bir özellik taşıdığını, durağan kameranın ve mekânlarının gerçekliğinin Akad'ın biçimsel özelliklerini de yansıttığını söyler (Abisel vd., 2005, s. 15-16).

Mesut Bostan, Yeşilçam'da Bir Romancı Yönetmen: Lütfi Akad (2021, s. 150-151) adlı çalışmasında Akad'ın filmlerindeki dünya görüşüyle melodramlar arasında zıtlık olduğunu ifade eder. Bostan, Akad'ın dünya görüşünü anlatabilmek için Walter Benjamin'den yola çıkar; Benjamin'in Hikâye Anlatıcısı adlı çalışmasında hikâye anlatıcılığı ile roman arasında bir ayırım yaptığını bu ayırım ayınının Akad'ın filmleriyle Yeşilçam sineması arasında olduğunu iddia eder. Bostan, Yeşilçam sinemasıyla paralel bir şekilde modernist eğilimde bir sinema inşa eden entelektüel yönetmenlerin çıktığını söyler. Yazara göre Akad romandan etkilenmiş, romansal bir sinemayı savunmuş, sineroman olarak adlandırılabilir bir sinema yapmıştır. Akad, Yeşilçam'ın zanaatkâr hikâye anlatıcılarından bir romancı olarak ayrılmıştır (Bostan, 2021, s. 151).

Vesikalı Yârim melodramdan trajediye kayan bir yapıdadır bu yüzden de farklı bir gerçekliği vardır. Bu gerçeklik temayı da dönüştürmektedir. Filmin kült hale gelmesinin bir nedeni de budur. Melodramdaki zıtlıklar filmde de vardır bu zıtlıklarda filmi melodramdan trajediye dönüştüren yapı bulunur. Aynı zamanda melodram özelliği olan, adı konamayan bir dokunaklılık vardır. Zaman zaman dil yetmez, söz yetmez, sessizlik devreye girer. Sabiha'nın müşterilerinden birini kavgada bıçaklayan Halil hapse girmeden Sabiha'yla konuşur, Sabiha bir arada olamayacaklarını tekrarlamaktadır. "Sevmek de yetmiyormuş, çok önceden karşılaşacaktık" der. Filmin etkili sözlerindedir. Cümlelerin altında yatan imkânsızlık duygusu melodramın işlediği zemindir (Abisel vd., 2005, s. 41-42). Tragedyalarda sıkça görülen geç kalma burada da karşımıza çıkar. Geç kalmalar kahramanları trajik olana sürüklemektedir. Safa Önal'ın senaryosunu yazdığı bu filmde aşka dair bir perspektif geliştirilir. Yaslandığı taban romantizmdir. Bizleri küçüklüğümüzden beri dinlediğimiz, gördüğümüz, okuduğumuz romantik hikâyeler mi yaratır yoksa biz gerçekten bu muyuz? Walter Benjamin Son Bakışta Aşk adlı eserinde Charles Baudelaire'in bu aşk mevzuunu araştırır. Bu arada mesele şudur: "Biz romantik şiirler okuduğumuz, romantik sinema filmlerini seyrettiğimiz için mi ilk bakışta aşka yöneldik ve inandık? Aşk ilk bakışta başımıza gelir ve her şey orda biter". Son bakıştaki aşk ise Sabiha'nın son sahnedeki bakışıdır. Son bakışta aşka deneyimler vardır, aynı zamanda umut vardır, paylaşılmış anlar, anılar vardır. Son bakıştaki aşka emek de vardır. Bu

bir şeyin sonucudur ve insanı ilk bakışta mı son bakışta mı diye düşündürür. Tabii kentte bir yolculuk yapıldığında parıltı gibi ortaya çıkan ve sonra aniden ortadan kaybolan – Baudelaire'nin dediği gibi- ama o kaybolma anında birden bir ıstırabın da çöktüğü, umudun sürekli olduğu ve “acaba tekrar görüşebilir miyim”? umudunun sürekli olduğu bir şey son bakışta aşktadır. Sabiha'nın son sahnedeki bakışı- aşağıda Şekil de eklenen, son bakışta aşktır (Öztürk, 2021, s. 954, 957).



Şekil 5. Vesikalı Yârim filminden. Türkân Şoray.

Akad filmi fonda İstanbul'un kıyı köşesi olan, belli bir romantizmi ve nostaljisi olan, sinemaya bir yenilik getirmeyen ancak çok samimi olarak nitelendirir. Bu filmin dışında Seninle Ölmek İstiyorum ve Kader Böyle İstedi adlı kent filmlerini çektiğini bu filmler için üçleme dendiğini ancak Akad bunların üçleme olmadığını farklı filmler olduğunu söyler. Sonra şarkıcı filmleri çeker. Fotoromanlar çeker. Araya Gökçeçiçek gibi başka filmler de girer. Asıl ses getiren filmler Akad'ın sinemaya başladığı yıllardan beri ilgisini çeken göç konusunu işleyen üçlemedir.

Göç Üçlemesi: Gelin, Düğün, Diyet

Akad Türkiye'deki göç olayının eski göçlere benzemediğini, daha önceki göçlerin romantik bir yapıda olduğunu, ailelerin dağıldığını, bireylerin kötü yola düştüğünü, bir kısmının da yenilerek köyüne geri döndüğünü ifade eder. An-

cak Akad'a göre artık bu durumlar yoktur. Kimsenin büyük kentin altında ezilmediğini, göç edenlerin kentten korkmadığını, kente uyum sağlamak gibi bir kaygı da taşımadıklarını söyler. Oyunların kurallarına göre, sert, acımasız oynanmasının örneğini Akad üçlemenin ilk filmi Gelin'de verecektir. Akad burada sinemada aklına takılan uygulamaya çalıştığı tekniğe de girmiştir. Oyuncuların yakın planlarına girmeden yakın görünmelerini sağlamak istediğini görüntü yönetmeni Gani Turanlı'ya anlatır. Gani Turanlı hep dener ve çekimlerde Akad'a gelip bakmasını -ki genelde hiç yönetmene gelip bakmasını söylemediği bilinmektedir- söyler ve sonunda bir sahnede herkese "kıvıldamayın" der ve Akad'ın istediğini bulur. Akad çok sevinir, Gani Turanlı'ya sarılır. Kimse yakında değildir ama yakında gibidir. Akad; yakındakiler, en arkadakiler, orta mesafedekiler herkesin bütün varlıklarıyla duyumsandığını söyler (Akad, 2021, s. 386- 387).

Üç film de göç eden ailelerin hikâyesidir. Gelin'de Yozgat, Düğün'de Urfa, Diyet'te Afyon'dan İstanbul'a göç vardır. Gelin'de ailenin -özellikle gelinin yaşadıklarından sonra- birbirinden uzaklaşması vardır. Gelin filmi aynı zamanda bir kentlileşememe hikâyesidir. Diğer iki filmde ailenin şehirde tutunma ve ekmek parası kazanma çabası vardır. Gelin'de kazanırlar ama daha fazlasını isterler. Düğün ve Diyet filmlerinde kadın istihdamı vardır ancak Gelin adlı filmde kadının fabrikada çalışması hoş karşılanmaz. Düğün'de kız kardeşler çalışmaktadır ancak paraları kendi kontrollerinde değildir. Ücretlerini ağabeyleri ve kocaları almaktadır. Gelin filmi Türkiye'nin klasikleşmiş diğer göç filmleri gibi garda başlar (Güner ve Akyıldız, 2014, s. 199- 200).

Gelin; geleneksel yapının gerçekçi ve belgeselci bir tarzda ele alındığı, gerçekçiliğin içine simgesel kodların yerleştirildiği yerelliğin yok olmadığı bir filmidir. İkinci film olan Düğün'de bir yıkım vardır. Kaldı ki yıkım Gelin'de de vardır. Düğün'deki karakterler kentte tutunamaz üstelik şehrin yozlaşmış çevresine kapılıp, hapsolup zedelenirler. Düğün gerçekçi yapısının altında melodram özellikleri de taşır. Bu özelliğinden ötürü diğer iki filmden biraz daha geride kalır. Diyet biraz farklı bir konudan ilerler. Emeğin anlatıldığı bir filmidir ve politik gerçekçiliğe yakın sayılabilir. Bir taraftan Türkiye'de sendika sorununa da eğilmiştir. Diyet'te eleştirel bir dil olsa da sansürün de etkisinden olacak fazla ileri gidemez (Aytekin, 2015, s. 324- 325).



Şekil 6. “Gelin” filminden. Hülya Koçyiğit, Kerem Yılmaz, Kahraman Kırıl.

Gelin 1972 Erman Film yapımıdır. Adana’da en iyi film seçilir. Başka ödüller de alır. Düğün de 1973’te yine Erman Film yapımcılığında yapılır. Düğün 1974 Antalya Film Festivali’nde en iyi film ve en iyi yönetmen ödüllerini almıştır. Akad bu üçlemeyi yapabildiği için Erman Film’e minnettar olduğunu söyler. Böylelikle kendinin de Erman Film’e vefa borcunu ödediğini ifade eder. Çünkü Lütfi Akad film yönetmeye Erman Film bünyesinde başlamıştır. Akad filmlerini anlattığı bölümde köyden kente göçen insanı da anlatır. Yönetmene göre Anadolu’dan gelenler sıradan insanlar değildir. Genellikle başarısız olmazlar. Gelirken bir ormana geldiklerinin bilincindedirler (İstanbul ormanı olarak işlenir filmde) ve bu ormanın kurallarına uymaları gerektiğinin de farkındadırlar. Akad’a göre orman kurallarına uyarlar, yırtıcı ve kırıcı olurlar. Akad genelde bu insanların çok iyi olduklarını da ifade eder. Lütfi Akad bu filmlerde geri dönmelerinin imkânsız olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Düğün filmindekiler şehre tutunurlar ve hatta birbirlerini yemek zorunda kalırlar. Birbirlerinin etini -bu söz filmde de geçer- yerler. Son filmde de hangi tarafta olduklarının bilincine ererler (Onaran, 2013, s. 125- 127).

Göç üçlemesi hem Türkiye’nin dönüşümünü yansıtır hem de sinemayı kuran yönetmenlerin mirasını üstünde taşır. Memduh Ün’ün 1962’de çektiği Üç Tekerlekli Bisiklet’te aileyle bisikletin kurduğu ilişki, Metin Erksan’ın Acı Hayat (1962)’taki alt sınıf insanların yaşama ve şehre tutunma çabaları, Gurbet Kuşları’ndaki (1964) şehirde değerlerini yitirip darmadağın olan insanlar, Ertem Gö-

reç'in Karanlıkta Uyuyanlar (1964) filmindeki emekçilerin sermayeye karşı direnişinin toplamı Akad'ın üçlemesinde tek bir amaç için bir araya getirilir. Akad'ın üçlemesinin Acı Hayat ve Gurbet Kuşları adlı filmlerden farkı ise melodrama girmeden seyirciyle arasına mesafe koyan tavrıdır (Saydam, 2012, s. 27).

Lütfi Akad'ın 1975 Sonrası Dönemi, Fikirleri ve Hakkında Söylenenler

Akad, 1975 sonrası televizyona filmler, belgeseller yapar. Bu filmler döneminde İstanbul'un altında başka bir şehir olduğunu fark ettiğini söyler. Dehlizler, saray kalıntıları, sarnıçlarla şehri tekrar öğrendiğini ifade eder. Ömer Seyfettin öykülerini televizyon için uyarlar. Bu arada Türkiye çalkantılıdır. Darbeler olur, hükümetler değişir. İş yaptıkları TRT'nin yönetimleri değişir. Televizyon için Bir Ceza Avukatının Anıları'nı çeker. Aralıklarla 23 yıl Mimar Sinan Üniversitesi'nde dersler verip gençlere dokunur. 95 yıllık yaşamına yönetmenlik dışında farklı işler de sığdırır. Akad büyük ihtimalle isminin önüne en çok "güzel sıfat" alan sinema yönetmenidir. Akad'a "ustasız usta" diyen vardır mesela, Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta diye onu anlatan bir kitap vardır. Bir anlatı ustası diyen vardır. Kurtuluş Kayalı; Akad'ı bir bilge olarak tanımlar. Duayen, deha ve onlarca sıfatla Akad yaşamının büyük bir bölümünde sinemanın, sanatın içinde kalır. Kayalı, Lütfi Akad'ın söylediklerinin önemini zaman içinde anlaşıldığını çünkü zamanın klişelerine uygun olmadığını ifade eder. Akad'ın filmleriyle ilgili öncesinde yapılan yorumlarla günümüzdeki yorumlar arasında fazla fark yoktur. Fark görülse de bu ilk zamanlarda Akad'ı küçümseyenlerin sonraları önemsemeleri şeklinde olmaktadır (Kayalı, 2021, s. 331). 1948-1976 arası 48 film çeken Akad, kendine özgü kültüründen ve toprağından beslenen özgün ve yalın bir dil kullanmış, farklı türler işlemiştir. Bir filmin gösteri değil anlatı olduğunu söylemiştir. Film yaparken büyük lâflar etmeye gerek olmadığını, özgün bir dil kullanmak gerektiğini söyler (Algan, 2005, s. 30). Şekeroğlu, Akad'ın sinemacılığı kadar hocalığının da iyi olduğunu, tam bir bilim insanı olduğunu, öğrencilerin de diğer hocaların da ondan çok faydalandığını ifade eder. Öğrencileri sürekli problem çözmeye yönlendirdiğini söyler (Şekeroğlu, 2012, s. 80- 81). Çağdaşları arasında yönetmenliğini ilk o kabul ettirmiştir. Ondan sonra yönetmenlik mesleği ciddiye alınmaya başlamıştır. Türk Sineması bir kök, başlangıç aradığında ilk çıkan Akad'dır. Sinema için çınardan ötesidir. Yavuz Turgul da Lütfi Akad ve Metin Erksan'ı Türk sinemasının en önemli yönetmenleri addeder. Çağan Irmak Akad'ın çırağı olmamasına rağmen "onu ustam gibi hissediyorum" der (Gündoğdu, 2020, s. 147).

METİN ERKSAN

Metin Erksan 7 çocuklu bir ailenin en küçüğü olarak Çanakkale’de 1929’da doğar. Doğduktan birkaç ay sonra İstanbul’a getirilir, üniversitede sanat tarihi-estetik okur. Önemli Alman hocalardan ders aldığını söyler. Babası askerdir, Abdülhamid döneminde hapse giren, sürgün edilen, 1908-1920 arasında mebusluk eden biridir. Metin Erksan’ın babası o beş yaşındayken hayatını kaybeder. Soyadını sonradan ağabeyine (Çetin Karamanbey) kızıp değiştirmiştir. Asıl ismi Metin Karamanbey’dir. Ailesinden de uzaklaşmıştır. Kendi tercihi olduğu için de ailesiyle ilgili fazla bilgiye ulaşılamaz. Ağâh Özgüç’e hazırladığı kitapta Çetin Karamanbey’in ağabeyi olduğunu yazmamasını rica etmiştir (Gündoğdu, 2020b, s. 15-19). Metin Erksan erken sayılabilecek yaşlarda günlük gazetelerde eleştiri yazar, senaryo yazar, film yönetir. Bir şeyler yazmayı profesyonelce yapması onu düşünmeye itmiş, üniversitedeki eğitimi de ona bir temel oluşturmuştur. Metin Erksan kendi tercihiyle, ülkeyle, toplumla ve dünyayla ilgili biri olmuştur. Halide Edip’ten ders almayı düşünecek kadar Shakespeare’ye ilgi duyar. Türk tarihiyle Osmanlı da dâhil olmak üzere ilgilidir. Belki de tarih ilgisi ulusal sinema üstüne düşünmesini, sinemasını biçimlendirmesini sağlamıştır. Sürekli proje üretmeye devam etmiştir. Üstelik yazdıkları herkesin düşüneceği türden şeyler değildir (Kayalı, 2014, s. 68-70).



Şekil 7. Metin Erksan.

İlk Filmi: Karanlık Dünya

Senaryolarının çoğunu yazdığı ve uhdesinde çalıştığı Atlas Film bünyesinde *Karanlık Dünya’yı* yazar ve tabii sansürle karşılaşır. Sansür kurulunun engeliyle film kesintiye uğrar. Metin Erksan da Lütfi Akad gibi sürekli sansürün gadrine

uğrayan yönetmenlerdendir. Karanlık Dünya yaşanmış bir hikâyeden çıkması ve sahnelerinin Anadolu köylerinde çekilmesi sebebiyle toplumsal gerçekçi bir film sayılabilir. Türkiye’de bütünüyle yasaklanan ilk filmidir. Sansür kurulu filmin üstünde değişimler, kesilmeler yapılmaya şartıyla ancak bir yıl sonra yayınlanmasına izin vermiştir (Akt. Uslu, 2018, s. 196). Erksan köy evrenine belgeci bir özellikle yaklaşan ilk yönetmendir (Scognamillo, 1987, s. 114). Filmin senaryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu yazmıştır. Filmi yaptığında Erksan 23 yaşındadır. Filmin başlarında, “1952 yapımı Karanlık Dünya o dönemin sansürü tarafından birçok sahnesi filmde çıkarılmıştır. Bu durumda seyrettiğiniz için özür dileriz” yazar. Belgesel, Âşık Veysel’in daha çocukken çiçek hastalığına yakalanıp gözünü kaybetmesiyle başlar, köyünde okulların, dispanserlerin yapılmasıyla, toprağın daha modern imkânlarla sürüldüğü bir dönemle biter. Erksan, Veysel’in trajik öyküsünü geleceğe ümitle bakan bir Türkiye resmiyle bitirir. Erksan tekrar sinema yazarlığına döner. 1954’te Peyami Safa’nın eserinden uyarlanan Beyaz Cehennem/Cingöz Recai adlı filmi, 1955’te ise Halide Edip’in aynı adlı eserinden uyarlanan Yol Palas Cinayeti’ni yönetir. Askere gidip geldikten sonra 1959’da oldukça ses getiren Dokuz Dağın Efesi adlı filmi çeker. Osmanlı’ya isyan edip dağa çıkan efenin öyküsüdür. Alışılmış efe senaryolarından farklıdır. Bu filmin senaryosu da sansüre takılır. Erksan’ın öz ve biçim farklılıkları dikkat çekmeye başlar. 1958-1959’da bir melodram olan Hicran Yarası’ni, 1959-1960’ta da senaryosunu Attila İlhan ve Atıf Yılmaz’la birlikte yazdıkları erkekleşen bir kadını anlatan Şoför Nebahat’ı çeker (Scognamillo, 1987, s. 146-147).

Gecelerin Ötesi

1950’lerde Yeşilçam sineması oluşum içindeyken standartlaşan melodramın kalıbını kıran Erksan, Gecelerin Ötesi filminde trajik bir temayla Türk sinemasına biçim ve içerik olarak bir yenilik getirir. Neden, niçin ve nasıl sorularına dayanarak suç temasını çözmeye çalışan filmde 1950’lerin suç yapısı yerine 1960 başlarında görülen gündelik hayatın içinde sıradanlaşmış bilinen bir suç anlatır. Erksan bu eleştirel polisiye sayılabilecek filmde gençleri suça sürükleyen nedenleri, suç soruşturmasını başlatan kolluk kuvvetlerini ele alır. Ana suçlar (soygun, cinayet, hırsızlık) devam etmektedir. Polis tahkikatı, tanıkları dinleme, suçluların tespiti ve adaletin yerini bulması sırayla yer almaktadır. Erksan melodramla dönemin polisiyesini harmanlayarak karma bir tür oluşturur. Gecelerin Ötesi müzikten, resimden ve bilhassa yüksek edebiyat ürünlerinden tiyatrodan beslendiği için modern bir sinema eseridir (Yıldırım, 2018, s. 621).

Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik akımını başlatan *Gecelerin Ötesi*, Demokrat Parti'nin temel sloganlarından olan "her mahallede bir milyoner" söyleminin sinemadaki yansımasıdır. Erksan aynı mahallede oturan, ayrı yapıda, ayrı işlerde çalışan, ayrı fikirlere sahip kişilerin toplumda aynı sorunlarla karşılaşmalarını anlatmıştır. Yönetmenin burada anlattığı sadece bir zabıta olayı değildir, Yönetmen bu insanların ruh hallerindeki ayrıntıları yakalayıp filmin gerçeklik yakalamasını sağlar. Erksan insanı bütün boyutlarıyla anlatma yolunda ciddi mesafe kat etmiş, gelenekselle modern, kültürel ve entelektüel yorumunu katarak çözmüş sağlam bir gerçeklik yaratmıştır (Uslu, 2018, s. 196). İlk dönem filmlerinin gişe başarısızlıkları yaşamışından sonra Erksan, hem bu filmine seyirci çekmiştir hem de en iyi senaryo ödülü almıştır. Ancak Erksan sadece senaryo ödülü almasına içerler ve tepki gösterir. En iyi film seçilen filmin çok kötü olduğunu söyleyen Erksan bu tecrübesinden sonra festivallere karşı olumsuz bir düşünce takınmıştır (Gündoğdu, 2020b, s. 50).



Şekil 8. "Gecelerin Ötesi" filminden. Suphi Kaner, Kadir Savun...

Metin Erksan'ın Mülkiyet Üçlemesi: Yılanların Öcü (1962), Susuz Yaz (1963), Kuyu (1968)

1960'lı yıllarda, Metin Erksan söyleşilerinde en çok sözünü ettiği, çok düşündüğü konulardan biri olan mülkiyet sorunsalı üstüne 7 yıl içinde üç film çeker.

Her birinde bir sahiplik sorunu göze çarpmaktadır. Öykülerin yerelliği dikkat çekse de Erksan'ın kullandığı sinema dili temelde öyküyü evrenselliğe çekmektedir. Bu üçlemenin üç filmi de mülkiyet ortak temaları dışında hak ve adalet sorununu ele alır. Susuz Yaz'ın anlattığı özel mülkiyetken, Yılanların Öcü ortak mülkiyete odaklanır. Kuyu ise bugün insanlığın asla kabul edemeyeceği insanın insan üstündeki sahipliğini ele almaktadır. Yılanların Öcü, Fakir Baykurt'un aynı adlı köy romanından senaryolaştırılmıştır. Susuz Yaz 1962 yılında Necati Cumalı'nın aynı adla yayınladığı eseridir. Ancak senaryoda Erksan tarafından yapılmış ciddi değişiklikler vardır. Kuyu'nun öyküsü diğer iki senaryodaki gibi edebi bir esere dayanmamaktadır. Kuyu'nun senaryosunu Erksan bir gazete haberinden yola çıkarak yazar (Tarhan, Tarhan, 2021, s. 8).

Mülkiyet sorunu ilk insanlardan beri tartışılan konulardandır. Mülkiyet, idealist felsefe ve materyalist felsefe arasındaki ayrımında yer alan bir kavramdır. Aristo, Hegel, Locke ve Marx gibi düşünürlerin temel sorunlarından biridir. Locke mülkiyet kavramını çok geniş bir anlamda ele alır. Düşünüme göre mülkiyet yaşamı ve özgürlüğü de kapsayan bir insanın sahip olduğu geniş bir sahipliktir. Mülkiyet kutsal kitapların ve hatta semavi dinlerin de konularındandır. Habil'in Kabil'i öldürmesi de bir mülkiyet sorununun sonucudur. Bütün bu metinlerdeki mülkiyet sorunsalı üstüne yapılan mücadeleler Erksan'da ilham kaynağı oluşturmıştır (Akt. Sim, 2007, s. 175- 176).

Türk sinemasının bu ilk üçlemesini yaratan Erksan, mülkiyet konusu üstünden başka birçok duyguya da eğilir. Tutku, aşk, cinsellik, nefret, arzu, bağıklık gibi temaları işler. Erksan kirli mülkiyete direnişi yüceltmektedir. Yılanların Öcü'nde tema olarak cesareti alır. Yönetmene göre müşküllerin çözülmesi için baskının her türlüüne direnir, umutsuzluğa kapılmadan yasaların verdiği hakları sonuna kadar kullanmak gerekir. Gündoğdu, Erksan'ı bir bakıma "modern dönemlere vicdan kapısı açan bir put kırıcı" olarak tanımlar. Erksan her türlü aşağılık psikolojisinden, benmerkezci düşünce yapısından, büyülenme duygusundan uzak durarak kendi toprağı ve coğrafyasını tanımaya çabalamıştır. Dinin ardına saklanan putlara da, din dışı alanlarda örgütlenip dinle bağlantısı varmış gibi örgütlenen putlara da karşı çıkmıştır (Gündoğdu, 2020b, s. 57).

Yılanların Öcü'nün temel meselesi evin önüne bir başkasının ev yapmasıysa da sorun sadece bu değildir. Erksan, feodal hayattaki çıkar ilişkilerine adam kayırmacı yaklaşıma, haklının hakkının yenmesine, güçsüz olanın ezilmesine, körelmiş inançlara, çarpıklıklara karşı çıkar ve haksızlığa karşı mücadele edilmesi gerektiğini anlatır. Kara Bayram ve ailesine yapılan haksızlık karşısında verilen

mücadelenin bütün toplumda verilmesi gerektiğini savunur. Kara Bayram'ın ve ailesinin iyiliğini öne çıkarır. Bunu yaparken onları saf olarak tanımlamaktan sakınır. Her iyi insanın bilinçaltında kötülüğün de bulunduğunu Kara Bayram'ın ve Irazca Ana'nın davranışlarıyla gösterir. Bayram Haceli'nin karısıyla birlikte olur, Irazca Ana ise Haceli'nin kerpiçlerini büyük bir nefretle kırar. Yılanların Öcü'nde jenerik dikkat çeker çünkü kağının dönen tekerleğinden ibarettir. Kağın milli mücadele sembolü olması nedeniyle önemlidir. Kağın emeğin de çilenin de yoksulluğun da sembolüdür (Uslu, 2018, s. 199).

Fakir Baykurt'un eseri Yılanların Öcü'nü uyarlayan Metin Erksan daha ilk sekansta (bir ya da birkaç sahnede olayı anlatan film bölümü) insan dışı doğanın temsili olan yılanlar ile insanlar arasındaki çatışmaya yönelmiş o çatışmadan sonra toprak mülkiyeti sorununa geçmiştir. Yılanların Öcü'ndeki yılanlar hem romanda hem filmde metafordur. Haççe'nin söylemlerinden anlaşıldığı kadarıyla Haççe, doğayla uyumludur ve hatta yılanı zararlı bulmamaktadır. Ona göre yılanın da yaşama hakkı vardır. Haççe köyde yaşadığı için bir kadın olarak etkin değildir. Filmdeki yılan temsili üstünden insan dışı doğa doğurgan, üretken ve verimlidir. İnsan ise bencildir, sömürür ve ezer. İnsanların bakış açısından doğa ise insanlar için sınırsız kaynakların olduğu bir depodur. Yılanların Öcü insan merkezci bir yapıya sahiptir. İnsan ve insan dışı doğa uyum içinde ve barışık bir halde bir arada yaşayamaz. İnsanla insan dışı doğanın çatışmasının temel nedeni ise insan zihniyetinin faydacı düşünceye olan bağlılığı ve pragmatik davranmasıdır (İgit, 2017, s. 187- 188).



Şekil 9. “Yılanların Öcü” filminden. Aliye Rona, Fikret Hakan.

Susuz Yaz'ın Türk sinemasındaki etkisi büyük olmuştur. Hem öğretici bir filmidir hem de filmde ulusallıkla evrenselliğin iç içe geçmesi hâli vardır. Türk sineması bir bakıma bu filmle dünyaya açılmıştır. Türk sinemasına bir güven getirmiştir. Filmin anlattığı sorun evrenseldir. Yönetmen suyun mülkiyetinin kamuda olması gerektiğinin altını çizmiştir. Susuz Yaz'ın 1964'te Berlin'de aldığı ödül uluslararası alanda alınmış en büyük ödüldür (2000'li yıllarda hatta birkaç yıl öncesine kadar Cannes'da ödüller alınmıştır, bunların hangisinin daha önemli olduğunu saptamak mümkün görünmemektedir ama ilk olması farklı bir önem yüklemektedir). Susuz Yaz, Türkiye'deki etkileri ve verilen tepkiler açısından sadece sinemasal değil sosyolojik de bir olaydır. 1960'larda Türk sinemasında evrenselliği anlatmak ondan söz etmek mümkün olamamıştır. Ancak Metin Erksan belki de en ulusal renkli filmi Sevmek Zamanı'nı çekerken filmin anlattığı surete âşık olma fikrinin bir Batı düşüncesinden geldiğini söyler. Kuyu adlı filme kadar da Türkiye görünmez. Hatta Fransız sinema tarihçisi Sadoul, Sevmek Zamanı için "sınıf çatışmasını anlatan bir film" demiştir (Kayalı, 2014, s. 96- 97). Susuz Yaz'ın öyküsündeki ve filmindeki kahramanların isimleri farklıdır. Öykü ve film mekânsal olarak benzerdir. Olaylar Urla'da geçmektedir. Öykü ve filmdeki olayların başlangıç noktaları farklıdır. Hem öyküde hem de filmde su mülkiyeti ön plandadır. Erksan söyleşilerde de ifade ettiği gibi Susuz Yaz'ın öyküsünün Necati Cumalı'nın öyküsü olmadığını derin farklılıkların olduğunu söyler. Hatta Necati Cumalı'nın da öyküyü kendi yazdığını kabul etmediği bilinmektedir. Cumalı, öykünün kendi yazdığından çok uzaklaştığını özellikle de korkuluk sahnesinden yakındığını söylerken, Erksan bu sahnenin öneminden söz eder (Kılınç, 2019, s. 50- 49).



Şekil 10. "Susuz Yaz" filminden. Hülya Koçyiğit, Erol Taş.

Adana Altın Kozada en iyi film ve en iyi yönetmen ödüllerini alan Kuyu filminde gelenek kisvesi altına saklanmış olan çağdaş sömürüye bir isyan ve karşı çıkış vardır. Erksan'a göre filmin anlaşılmayan bir yönü daha olur. O sıradaki dini otoritelerden kadına dayak atılabileceğini savunanlar olduğunu, kendisinin de filmin başına Nisa suresinden 19. Ayeti eklediğini bu ayetin de "kadınlara iyi davranın" dediğini söyler. Bu durum Erksan'a göre filmde anlaşılmamıştır. 1960 sonrası sosyalist fikirlerin açığa çıktığı iklimde Erksan tepki görür. Yönetmen muhafazakârlaşmakla suçlanır. Hâlbuki Gündoğdu, Erksan'ın sanatçıda var olan putkırıcılığın en nadide örneğini verdiğini, onun çağlar üstü bir sinema insanı olduğunu söyler (Gündoğdu, 2020b, s. 57- 58).

Sevmek Zamanı

Metin Erksan 1965 yapımı Sevmek Zamanı'nda, sonu hüznü biten alışılmadık hikâyesiyle seyirciyi düşsel bir yolculuğa çıkarır. Göl kıyısındaki bir kulübede Derviş Mustafa adlı bir arkadaşıyla birlikte barınan Boyacı Halil kendilerini kuşatan düşsel durumdaki engellemelere rağmen Meral ile istikrarsız bir sevgi bağı yürütür. Halil'in aşkı çok az görülen bir yapıdadır. Halil, Meral'in görüntüsüne, resmine aşıktır. Belki de gölgesine, öteki benliğine âşıktır. Halil ve Meral'in ilk karşılaştıkları sahne Platon'un mağara alegorisini çağrıştırmaktadır. Meral, Halil'in aşkıdan çok etkilenir ve kendi şeklinin yerini almak ister (İmançer, Sarıgül, 2011, s. 207, 208, 216).

Divan şiirine de konu olan imaj, suret, muhayyile gibi meseleler aynı zamanda Sevmek Zamanı'nın temalarıdır. Film, içerik ve görsel özellikleri olarak bugün bile özgünlüğünü koruyabilmektedir. Surete âşık olma hâli sadece tematik değildir (Keskin, 2019, s. 207- 208). Georges Sadoul'de de görülen bu tarzda aynı zamanda Metin Erksan sürekli olarak bir sınıf çatışması anlattığını ifade etmektedir. Filme başka açıdan bakıldığında sınıf çatışmasıyla hiç ilgisi olmayan bir kanaat oluşmaktadır. Bu filmdeki sosyal gerçeklik de gündeme getirilmemiştir. Hâlbuki Türk sinemasındaki gerçeklik düşüncesinin Acı Hayat ve Sevmek Zamanı üstüne inşa edilmesi gerekmektedir.

Metin Erksan'ın bütün filmografisinde en çok tartışılan filmi Sevmek Zamanı'dır. Film çekildiği yıl sinemalarda gösterime girememiş, ihmal edilmiş, yok sayılmıştır. Farklı katmanları ve farklı okumaları vardır ve kült bir filmidir. Ercan Kesal 2010 yılında bu film üstünden Erksan'la söyleşi ayarlar. Kesal Erksan'ı düşündüğünden daha kötü bulur, yönetmen sektördekilere hâla öfke duymaktadır. Erksan, Sevmek Zamanı'nı anlatırken aşkın anatomisini, kendisini anlatan ve

rahat nefes alacağı bir film yapmak istediğini ve yaptığını ifade eder. Filmde işlenen konu hem geleneksel hem evrensel temaları bir araya getirmiştir. Özgün bir senaryodur. Surete âşık olma gibi Anadolu'da yaygın bir durumun özgün bir mesel olarak ele alınmasıyla aşk ve tutku derinlemesine işlenmiştir (Kesal, 2018, s. 107- 110).



Şekil 11. “Sevmek Zamanı” filminden. Sema Özcan, Müşfik Kenter.

Filmin daha iyi anlaşılabilmesi için çok bilinen bir hikâyeye Leyla ile Mecnun'a bir atıf yapılabilir. En bilinen hikâyede Mecnun, Leyla'yı bulmaya çalışır ve çölde ona kavuşur. Başka bir hikâyede Leyla'ya “çekil ordan ben Leyla'yı buldum” der.

İlk anlatıda Mecnun Leyla'ya kavuşurken, ikinci anlatıda onu aşar, geçer. Eve boya yapmaya giden Halil, duvarda fotoğrafı asılı olan kadına âşık olur, sonra âşık olduğu fotoğrafın sahibi kadınla karşılaşır. Kahraman suretten cisme düşmeyi/dönmeyi tercih eder. Hakikatin bir gölge olduğunu görmezden gelen Halil, cismani aşka kapılır (Pay, 2021, s.y.). Tabiatı belli bir duyuşla işleyen ve oyuncuların adeta minyatürmüş gibi değişmeyen yüz ifadeleri, iki boyutlu işlenmiş kişilerle Sevmek Zamanı, geleneksel Türk sinemasının en güzel örneklerindedir. Erksan da Batı etkisiyle filmler yapmıştır. Filmlerinde Batı düşüncesi ve sanatının derin izleri vardır (Refiğ, 2019, s. 118- 119).



Şekil 12. “Sevmek Zamanı” filminden. Sema Özcan, Müşfik Kenter.

Metin Erksan’ın Düşünceleri ve Onun hakkındaki Fikirler

Erksan, sinemanın gerçekliği aktarmasından çok sinemanın kendinin bir gerçeklik olduğuna inanır. Sinemayı sanatsal ve entelektüel gelişmelerle eşdeğer görür. Başka yönetmenlerse sinemanın gerçekleri söylemek için yapıldığını ifade eder. Erksan kendini entelektüel olarak tanımlar. 1959’da yazdığı yazıda Türk sinemasında düşüncenin barınamadığını söyler (Kayalı, 2014, s. 23). Metin Erksan’ın Altın Ayı gibi önemli bir ödülü almasının bir sebebi de özgün noktalara yönelmesidir. İlk dönem filmlerinin klişe dilinden uzaklaşmış, kendi, üst bir dil oluşturmuştur. Bu dil ancak auteur tanımı yapılabilecek yönetmenlere özgüdür. Klasik melodramların da dışına çıkan Erksan, iyi- kötü konumlandırmalarını kaldırmıştır. Köşeli karakterlere yer vermemiş, hem iyi yanları hem kötü yanları olan karakterlere yönelmiştir. İnsanların davranışlarından davranışların arka planını incelemiş, bilinçaltının insana etkisini de araştırmıştır. Disiplinlerarası bir dille psikoloji, sosyoloji, edebiyat gibi birbirinden farklı disiplinlerle sinematografisine güç katmıştır. Erksan olağanüstünden yana taraf olduğunu söyler ve gerçekten de gerçekçi bir olağanüstülüğe sahiptir (Gündoğdu, 2020b, s. 44- 45).

Erksan’ı büyük yönetmen yapan sadece sinemayı teorik olarak da iyi bilmesi değildir. Tekniğini ve senaryo bilgisini sinema yapı yapı geliştirmiştir. Çok boyutlu kültürel bir altyapıyla sinemaya başlaması ona büyük bir güç sağlamıştır. Kurtuluş Kayalı da Erksan’ın sinemacı olmasının ötesinde iyi bir entelektüel ol-

duğunu, bu kimliği çözülmeyen sinemasının da çözümlenemeyeceğini söyler. Sinemayı düşünce ve fikirle besleyebilen yönetmenler ancak kendilerine özgü bir sinema dili bulurlar. Aksi takdirde kalıp melodramlara, Hollywood piyasacılığına sarılmak zorunda kalırlar. Yönetmenin iyi bir yanı da sinemaya çok ciddi sayıda ve kalitede oyuncu kazandırmasıdır (Gündoğdu, 2020b, s. 69- 72).

SONUÇ

Türkiye Cumhuriyeti ülkesini, insanlarını, yaptıkları işleri seven bireylerinin çabalarıyla ve bu bireylerin daha adil ve güzel bir ülkede yaşama özlemiyle kurulduğundan beri mücadele halindedir. Türk Sineması'ndaki çabalar da bu topyekün mücadelenin küçük bir yansımasıdır. Bu çalışmada sinemayı belli bir seviyeye çıkarabilmek için nerdeyse bir ömür harcamış, düşünmüş, yazmış, film yönetmiş, öğretmiş, öğrenmeye çabalamış iki önemli isim Lütfi Akad ve Metin Erksan anlatılmıştır. İki ismin yaşamları aynı zamanda Türkiye'nin Cumhuriyet tarihinin çok önemli bir kısmı dense abartılı olmayacaktır. Günümüzde yazılan eserlerde, çekilen filmlerde bu iki yönetmenin çabaları ve bıraktıkları izler vardır.

Bu yönetmenler yaşarken ve filmlerini çekmeye çalışırken darbeler, ekonomik krizler, kavgalar, cinayetler olmuş, sinema bu çalkantılı ve güzel ülkenin fonundaki perdede farklı filmleri oynatmaya devam etmiştir. Filmlerdeki karakterler -Batı etkisiyle yaratılmış da olsalar- ülkenin bireyleridir. Her gün karşımıza çıkan, bize iyilik eden, kötülük eden insanlardır. Kaldı ki yaşam çoğu kez kurgu olanın gerisinde kalır. Çok olayın önce filmi çekilir bazen çok sonra bu olay yaşanır. İnsana dair olan sosyolojinin de dikkatini çeken her şey düşünebilen insanın dikkatini çekmeli, insana dair olan her şey aynı sinema gibi merak edilmelidir. Bu çalışma, bu ilgi ve merakın mütevazı bir yansımasıdır.

Ulusal sinemayı bir kavga gibi gören ya da kavga görmese de ciddi bir reket anlayışıyla bazen şartlarla bazen de kendiyi yarışmaya giren yönetmenler bir Türk sineması oluşturmaya çabalamışlardır. Hâlâ özgün bir Türk sineması dili oluşturulup oluşturulmadığı tartışması sürmektedir. Bir düşünceye göre ülkemizde sinemanın Türkiye Sineması olarak adlandırılması gerektiği savunulsa da burada bilinçli olarak o şekilde kullanılmamıştır. Her nasıl sonuçlanırsa sonuçlansın bu iki öncü yönetmen üstüne okurken bu yönetmenlerimizin ve onlarla birlikte zaman zaman rekabet eden zaman zaman da birbirlerine destek olarak sinemada ayakta kalmaya çalışan yönetmenleri de mutlaka anmak gerekir. Sınırlı imkânlarla deneye yanıla yol almaya çalışan burada ele almaya

çalışılan Lütfi Akad ve Metin Erksan dışında Memduh Ün, Atif Yılmaz, Ertem Göreç, Halit Refiğ, Osman F. Seden gibi yönetmenlerin de Türk sinemasında bir üslup ve dil oluşturma çabalarının sürekli takdir edilmesi gerekir. Çalışmanın ana taslağını oluşturan Akad ve Erksan da birlikte film çekmeseler de sendikacılık ve meslektaşların dayanışmasını destekleyen çalışmalarda birbirlerine destek olmuşlardır.

Videolardaki söyleşilerden, kitaplarda yazılan yorumlardan ya da biyografi ve otobiyografilerinden anlaşıldığı kadarıyla Lütfi Akad mücadelesini ne kadar sessizce kendi halinde yaptıysa, Metin Erksan daha heyecanlı, hareketli bir mücadele vermiştir. Akad çok daha sade bir dili standartlaştırmıştır ancak Erksan sürprizlere açıktır. Akad da denemeler yapmıştır ama bazı katı kuralları kırmadan sürekli uygulamıştır. Örn. Hiç zoom kullanmaz, oyuncuya hiç yakın plan yapmaz. Oyuncuyu kameraya doğru getirir kamerayla oyuncuyu fazla takip etmez. Metin Erksan'da Lütfi Akad'a göre daha fazla Batı etkisi görülür. Lütfi Akad'ın kayda alınmış söyleşilerindeki yorumlarında günümüzdeki yönetmenlerde de görülen sinema ve tiyatro oyuncusu ayırımına dair yanlış bir düşünce dikkat çekmektedir. Hâlbuki "doğal oyunculuk" denen kavram bir oksimorondan (iki zıt sözcüğün bir kavramda buluşması) başka bir şey değildir. Oyunculuk elbet mekâna göre, şartlara göre değişir ama temelinde ciddi bir bilinç vardır. Duyguya girmek için bilinçaltı kullanılsa da rol kişinin bilincini tam açık tutması, kontrolü fazla kaybetmemesi gerekir. Tiyatrocular dönemi sonrası sayılan Sinemacılar döneminde genellikle durağan, mimiklerini fazla kullanamayan ya da kullansa da abartıya kaçan oyuncular sinemada var olmuşlardır. Kendine dublaj yapan oyuncu yok denecek kadar azdır. Bu da aslında oyunculunun ne kadar başarılı olduğuna dair bir tartışma yaratmalıdır. Çünkü kendini konuşmayan bir oyuncunun ne kadar başarılı olduğu tartışmalıdır. Özetle; oyunculuk ölçütlerinin tiyatro ve sinema ayırımından farklı bir yerlerde aranması gerekmektedir. Hem duyguya hem zekânın farklı çeşitlerine ihtiyaç duyar. Kaldı ki oyunculuk sinema tarihimizde çok da tartışılan konulardan değildir. Burada ayrıntısıyla ele alındığı gibi bir ekol, bir tarz ve ulusallık oluşturma çabası -özellikle bir dönem sinemacıları için-sinemanın yapılış amaçlarından biri olmuştur. Metin Erksan'ın söylediklerinden anlaşılan Halit Refiğ'in de hem söyleşilerde söylediği hem de Ulusal Sinema Kavgası adı verdiği kitabında yazdıklarından Türk sinemasının ulusallaşmasının çok engellendiği, sinemanın belli düşüncelere bölündüğü, sinema yapan insanların büyük bir kısmının bir sinema dili oluşturmak gibi bir dertlerinin olmadığı anlaşılmaktadır.

Akad ve Erksan'ın sinema yaptığı dönemlerde ilginç bir işbölümü de dikkat çekmektedir. Bir film çekilecekken senaryo aşamasında, kadro kurulurken, çekilirken, çektikten sonraki kurgu aşamasında hep bir yardımlaşma, hemen bir işi bitirip bir başka işe geçmek çabası görülmektedir. Yazılı ve görüntülü kaynaklarda hep şöyle anılarla karşılaşılıştır: İki yönetmen bir roman yazarı oturur bir senaryo yazar, yönetmenlerden biri o filmi çeker bir başkası kurgusunu yapar çünkü filmi çeken bir başka filmde çalışmak için anlaşmıştır. Bir öykü yazarı gelir öyküsünü getirir, yönetmen beğenmez, daha doğrusu sinemaya uygun bulmaz, oturup düzeltirler. İsimler de: Orhan Kemâl'dir, Yaşar Kemâl'dir, Attila İlhan'dır, Selim İleri'dir, Vedat Türkalî'dir. Osman Seden'dir, Atıf Yılmaz'dır, Oğuz Aral'dır, Müşfik Kenter'dir. Yönetmen yardımcıları Atıf Yılmaz'dır, Erol Keskin'dir. Biri dekorunu yapar, bir diğeri senaryoyu yazar, biri "gel şu filmde oynar", biri gelir oynar. Bir yönetmen filmi bitiremez, bir başka yönetmene rica eder, o gelir bitirir. Özetle; bu çalışma için okunan ve seyredilenlerde Türkiye'de her alanda öne çıkmış, çabalarıyla sanatta, edebiyatta ülkeyi ileriye götürmek için çabalayan isimlerle karşılaşılıştır. Onlarca isim sinemayı, sanatı, edebiyatı daha ileriye götürebilmek için ve bir taraftan da içlerindeki tutkuyla Türkiye'deki çoğu filmiyle, şarkısıyla, şiiriyle birey olmak için çabalayanlara bir şekilde dokunmuşlardır. Belli bir ulusal sinemadan söz etmek mümkün müdür hâlâ tartışmalıdır. Sonuçta her şey bütün ülkenin şartlarıyla doğrudan bağlantılıdır.

Bir taraftan "belli bir sinema dilinin olması gerekli midir" sorusunun cevabı tam bulunamamış, bu soru ve benzerleri zaman zaman sorulmaya devam etmektedir. Avrupa Sineması olarak bir başlık atıldığında bu sinema nasıl tanımlanmaktadır ya da Hollywood sineması nasıl bir tanıımı hak etmektedir? Bir ekol oluşması kötü müdür? Avrupada üretilen filmleri şu satırlarda bile kısaca anlatmak mümkündür. Avrupa'yı Hollywood'la karşılaştırmak da zor değildir. Ancak bir yandan iki sinema da birbirinin içine geçmiş durumdadır. Hollywood'da sermayenin gücüyle teknoloji ve teknolojinin etkisiyle belli ideolojilerin bütün bir dünyaya ihracı görülebilir. Biraz daha bağımsız ve farklı görünen Avrupa sineması ise başka ideolojilerin peşinden gidip farklı dayatmalarla karşımıza çıkar. Özetle; belli bir coğrafyanın sinemasına belli isimler koymak yeterli gelmemektedir. Türkiye için de aynı şeyler söylenebilir. Var oluşundan beri belli aşamalardan geçen sinema diğer sanatlarda da görülen dünyadan, ekonomiden, siyasetten, toplumda oluşan farklı geçici, sığ kültürlerden etkilenen bir yapıda ayakta kalmaya çabalamıştır. Kimi zaman deneme yanılma yoluyla yapılmaya çalışılmış, kimi zaman Batıyı, Avrupa ya da ABD'yi takip

etmeye çalışmıştır, kimi zaman da kendi dinamikleriyle beslenmek istemiştir. Türkiye’de yaklaşık yüz yıllık sinema tarihinde güzel filmler de üretilmiştir elbet -hâтта sanat yapıtı olarak doyurucu olanları da vardır- ancak hep söyle-negelen, söylenerek sıradanlaşan, doğruluk payı da bulunan, “ülkede sağlam sanat ve kültür politikalarının olmayışı” güçlü bir sinema oluşmasını da engellemiştir. Bu arada “sinemanın ayakta kalması için iyi bir ekonomi olmalıdır” savı yanılıcı ve baştan savmaya yöneliktir. Ülkede tiyatrodan, müzikte yapılanlar özellikle de ödenekli olarak tanımlanan kurumların işleyişleri ve ürettikleri ortadadır. Bu çalışmada daha fazla eleştiri cümlesi sarf etmeden burada ele alınan sinemacıları bundan sonraki dönemlerde görülemeyecek olan güçlü özellikleri dolayısıyla sevgi ve saygıyla anmaktan başka bir yol görünmemektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında yetişen bu nesil, şimdi belli başlığı olan bir sinema bırakmasalar da çok iyi filmler çekmiş, dolu dolu düşünmüş, çalışmış, duygularını, emeklerini sinema için doyaya harcamışlardır. Filmlerin çoğunda belli bir ideoloji dayatmaya çabalamamışlar, insanın özünden uzaklaşmamış, insan duygusunun peşinden gitmişlerdir. Günümüz sineması ayrı bir çalışma konusudur ancak tek cümleyle özetlemek gerekirse; azınlıkta kalan örnekler dışında genellikle belli özelliklerden ve duygulardan yoksun dağınık bir şekilde kendine doğru bir yol bulmak için bile olsa çabalamayan, gündelik hislerle, gündelik heveslere cevap vermeye çalışan bir yapıdadır.

KAYNAKLAR

- Akad, Ö. L. (2021). *Işıklı karanlık arasında*. 3. Baskı. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Algan, N. (2005). Türkiye’nin görsel belleğinde bir öncü ve bir usta: Lütfi Akad. *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad*. İçinde. Ankara: Dost Yayınları.
- Aytekin, E. P. (2015). Köy gerçekliği bağlamında Türk sinemasında edebiyat etkisi: Lütfi Ömer Akad Sineması. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 41, 313-328.
- Deniz, T. (2012). Akad’ın yalnızlık senfonisi. *Hayâl Perdesi*, 26., 56-59.
- Esen, K. Ş. (2005). Akad’ı okumak. *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad*. İçinde. Ankara: Dost Yayınları.
- Gündoğdu, M. (2020b). *Metin Erksan “Kuyu”da bir yönetmen*. 2. Baskı. Ankara: Cümle Yayınları.
- Gündoğdu, M. (2020a). *Lütfi Ö. Akad bir anlatı ustası*. Ankara: Cümle Yayınları.
- Güner, T., Akyıldız, H. (2014). Gelin, düğün, diyet filmleri ışığında geçmişten günümüze Türkiye’de göç, istihdam ve kentleşme sorunları. *Çalışma ve Toplum*, 40, 187-210.
- İğit, A. (2017). Yılanların Öcü filminin ekoeleştirel söylem çözümlemesi. *Global Media Journal TR Edition*. 7 (14), 174-189.

- İmançer, A, Sarıgül, E. A. (2011). Simgesel bağlamda aşkın psikanalitik incelemesi: sevmek zamanı. *Yeni Düşünceler*, 6, 207-232.
- Kanbur, A. (2005). *Sadeliğin derinliğinde bir usta: Lütü Akad.* Ankara: Dost Yayınları.
- Kayalı, K. (2014). *Metin Erksan sinemasını okumayı denemek.* İstanbul: Tezkire Yayınları.
- Kayalı, K. (2021). *Eskimeyen entelektüellere yaslanan Türk düşüncesinin dinamikleri.* İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Kesal, E. (2018). *Kendi ışığında yanan adam: tanıdığım Metin Erksan.* İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Keskin, S. (2019). Zatına mir'at edindim zatını: sevmek zamanı (1965) Filminin Anlatısal ve Görsel Yaklaşımının Tasavvuf Nazarından İncelemesi. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 13.
- Kılınç, U. (2019). 1960-1970 yıllarında Metin Erksan sineması ve susuz yaz öyküsünün sinema serüveni. *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, 4(1), 40-53.
- Onaran, Ş. A. (1994). *Türk sineması (I. Cilt).* İstanbul: Kitle Yayınları.
- Onaran, Ş. A. (2013). *Lütü Ö. Akad.* 2. Baskı. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (1985). *Sinema uygulayımı sanatı tarihi.* İstanbul: Hil Yayınları.
- Öztürk, S. (2021). Mutluluk kavramını filmler üzerinden izlemek. *SineFilozofi Dergisi*, 6(11), 952- 971.
- Pay, M. (2021). *Metin Erksan'ın sevmek zamanı'na alışılmadık bir yorum.* (10. 06. 2022 tarihinde <https://ziftsanat.com/metin-erksanin-sevmek-zamanina-alisilmadik-bir-yorum/> adresinden ulaşılmıştır.)
- Refiğ, H. (2019). *Ulusal sinema kavgası.* 4. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Saydam, B. (2012). Göç üçlemesi: Türkiye sinemasının doruk noktası. *Hayâl Perdesi*, 26, 70-73.
- Scognamillo, G. (1987). *Türk sinema tarihi I. cilt (1896- 1959).* İstanbul: Metis Yayınları.
- Şekeroğlu, S. (2012): Söyleşi: Sami Şekeroğlu, onun kadar yalın sinema yapan olmadı.
- Tarhan, B., Tarhan, B. (2021). Mülkiyet, adalet ve devlet: Metin Erksan'ın üçlemesi ekseninde bir tartışma. *Liberal Düşünce Dergisi.* 26 (101), 7-26.
- Uslu, G. E. (2018). Metin Erksan sinemasında toplumsal gerçekçilik ve bunun filmlerine yansımaları. *İNİF E-dergi*, 3 (2), 191-212.
- Yıldırım, T. (2018). Yeşilçam'da polisiyenin eleştirel dönüşümü: toplumsal gerçekçi sinema hareketinin amblemi olarak gecelerin ötesi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5 (4), 599-630.
- Yüksel, H. A. (2012). Kanun Namınının ışığında rejisör Lütü Ö. Akad. *Hayâl Perdesi*, 52-55.

Şekil Kaynakları

Şekil 1: *Lütü Akad.* (08. 06. 2022 tarihinde <https://m.bianet.org/bianet/sanat/174604-istanbul-modern-ustasiz-usta-yi-aniyor> adresinden ulaşılmıştır).

Şekil 2: *Sezer Sezin, Vurun kahpeye.* (08. 06. 2022 tarihinde <http://cagrigirlangic.blogspot.com/2012/05/vurun-kahpeye-strike-whore-1949.html> adresinden ulaşılmıştır).

- Şekil 3: *Yalnızlar rıhtımı* filminden. Turgut Özatalay (Özatay), Sadri Alışık ve Çolpan İlhan. (08. 06. 2022 tarihinde https://www.imdb.com/title/tt0262130/_adresinden ulaşılmıştır).
- Şekil 4: *Vesikalı yarım filminden*: Türkân Şoray ve İzzet Günay. (08. 06. 2022 tarihinde https://writing.finpolar.fi/sinema/omer-lutfi-akad-ve-vesikalı-yarım-filmi-uzerine-2/_adresinden ulaşılmıştır).
- Şekil 5: Öztürk, S. (2021). Mutluluk kavramını filmler üzerinden izlemek. *SineFilozofi Dergisi*. 6 (11). ss. 952- 971.
- Şekil 6: *Hülya Koçyiğit, Kerem Yılmaz, Kahraman Kırıl*. Gelin adlı filminden. (08. 06. 2022 tarihinde <https://www.peramuzesi.org.tr/film-program/gelin/264> adresinden ulaşılmıştır).
- Şekil 7: *Metin Erksan*. (08. 06. 2022 tarihinde https://filmhafızasi.com/turk-sinemasinin-en-yonetmeni-metin-erksan/_adresinden ulaşılmıştır).
- Şekil 8: *Gecelerin Ötesi*. *Suphi Kaner, Kadir Savun*.... (10.06. 2022 tarihinde <http://birsinefilingunlugu.blogspot.com/2016/11/yesilcamdan-izlenmeye-deger-on-bir.html> adresinden ulaşılmıştır).
- Şekil 9: *Yılanların Öcü*. *Aliye Rona, Fikret Hakan*. (10.06. 2022 tarihinde <https://filmloverss.com/remake-notlari-yılanların-ocu/> adresinden ulaşılmıştır).
- Şekil 10: *Susuz Yaz*. *Hülya Koçyiğit, Erol Taş*. (10.06. 2022 tarihinde (<https://filmloverss.com/yesilcam-sokagi-susuz-yaz/> adresinden ulaşılmıştır).
- Şekil 11: *Sevmek Zamanı*. *Sema Özcan, Müşfik Kenter*. (08. 06. 2022 tarihinde <https://www.24okur.com/siirsel-bir-anlati-sevmek-zamani/> adresinden ulaşılmıştır).
- Şekil 12: *Sema Özcan, Müşfik Kenter*. (08. 06. 2022 tarihinde <https://ziftsanat.com/metin-erksanin-sevmek-zamanina-alisilmadik-bir-yorum/adresinden> ulaşılmıştır).

