

METİN ERKSAN'IN SEVMEK ZAMANI FİLMİNİN**ELEŞTİREL ALIMLAMASI¹****Tunç YILDIRIM**

Tunceli Üniversitesi,

İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

Tunceli

ÖZET:

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 makalenin 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 (1966) dönemin radikal siyasi dergisi *Yön*'de bu filmin Türk sinema tarihindeki yeniliğine dikkat çekerken; Kartaca festivalinin jüri başkanı, kıdemli sinema tarihçisi komünist Georges Sadoul (1966) Fransa'nın ünlü kültür dergilerinden *Les Lettres Françaises*'de 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 Metin Erksan's Movie: *Time For Live***ABSTRACT:**

In the 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.

The aim of this article is to examine the critical reception of the movie *Time for Love* when it was featured in two exclusive galas in 1966. The main method of this paper is to compare two critical articles -one national and one international.

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

¹ Bu makale ilk olarak bildiri formatında Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından 12-15 Mayıs 2014 tarihlerinde düzenlenen I. Uluslararası İletişim Bilimi ve Medya Kongresi'nde sunulmuş ve bildiriler kitabında basılmıştır.

Key words:

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

Giriş

Yakın tarihte, uzman basının 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, dönemde 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 tarafgir 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, 118-21). 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) (1974), Cumhuriyet döneminin kalburüstü filmlerini kronolojik olarak sıralarken söz konusu filmin adını bile anmadı. Aynı Özön (2000), yakın tarihli "Başlıca Filmler" adlı seçkisinde bu filmi ancak "orta" olarak belirledi.

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 makalenin 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 "çok yumuşak görünen bu film içerisinde Metin Erksan'ın çok keskin bir sınıf çatışmasını ortaya koyduğu" görüşü gerçeği yansıtmaz çünkü orijinal belgeye bakmadan, onu eleştirel bir süzgeçten geçirmeden kulaktan dolma şekilde yazılmıştır (Altner, 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 & Öztürk, s. 34). Önceden katıldığı bir açıkturumda, Sadoul'un görüşü olarak iletildiği şu alıntı da, "bu film, bir yerde, son derece büyük bir sınıf çatışmasını gösteren bir film," abartılıdır (Erksan, 1973, s. 86).

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

Metin Erksan'ın zengin ve çok yanlı bir doğa duyusu taşıdığı, Kartaca'da gösterilen iki filminden anlaşılıyor. *Yılanların Öcü*'nde, sahici dekorlar içinde köy gerçeklerinin anlatılışı çarpıcı, *Sevmek Zamanı*'nın ise romantizmden çok gerçeküstüçülüğe 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. Şu 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; Yiğitdinç, 1966, s. 11; akt. Altın, 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 yanılgıdır. (Cassirer, 2005, s. 181) O halde, ilk olarak *Sevmek Zamanı*'nın oluşumu bilinmelidir.

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. "Türk Sineması İçin Hürriyet Beyannamesi" (1960) adını taşıyan bu sansür karşıtı söyleme sahip yazıya yönetmen Metin Erksan destek verir (s. 5).

Gerçekçi filmler yapabilmek ve Yeşilçam'ın tematik basmakalıplarını aşabilmek için sansür tüzüğü'nün 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.²

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 başyapıtı ise Anadolu köylüsünün su kaynağı paylaşımı probleminde el atan 1963 yapımı *Susuz Yaz*'dır.

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 ("1963 Yılında En Çok Para Kazanan Filmler", 1963, s. 8).

² 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*.

Yapımcılarına kâr getiren bu dört filmden 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 ticari 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 (2008) göre filmin toplam maliyeti 60 bin TL'dir. Bu rakam, o dönemki uzun metrajlı bir filmin ortalama maliyetinin (250 bin TL) dörtte birinden azdır (Özön, 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 dağıtımçıları ne de Beyoğlu Saray sinemasının işletmecisini bu sıra dışı filmini 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.

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'ın³ 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 (“Bildiri”, 1961, s. 1, 3). Baykurt (1962) 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 (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 diretmesine karşı bir eleştirel söylem geliştirir (Yazarı Belirtilmemiş, 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

³ 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 (akt. Ataç, 1962, s. 31).

karşılaştırılan *Yılanların Öcü*'nde sansür kurulunun yapılmasını istediği (filmin üçte birine tekabül eden) ince değişikliklerden bir kısmı hicvedilerek gösterilir (Yazarı Belirtilmemiş, 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*, 1962, s. 20).

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 (1962a) tarafından sert biçimde eleştirilir (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 uyşuk sinema ortamını, yeni anayasaya aykırı sansür mevzuatını kurulma aşamasındaki Anayasa Mahkemesi'ne götürmeye 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 (Özön, 1962b, 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 (1962b), ilk köy filmi *Aysel Bataklı Damın Kızı*'ni (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 *Âşık Veysel'in Hayatı* (Metin Erksan, 1952), *Toprak* (Nedim Otyam, 1952) ve *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 (1962b),⁴ filmin uyarlandığı

⁴ Özön, 1950'lerin *Yeditepe* adlı sanat dergisinde komünist bir senaryo yazarı ve kuramcı Cesare Zavattini'nin (1902-1989) İtalyan Yeni Gerçekçiliği üzerine düşünceleriyle sol ve Katolik eleştirmen André

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 (s. 19).

Yön'ün sütunlarında Özön'ün (1963) övgüsünü alan ikinci Erksan filmi toplumsal gerçekçi sinema ile Yeşilçam'ın favori türü melodram arasında sentez yapmayı başaran *Acı Hayat* olmuştur (s. 13-14). Özön'ün (1963) 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 (1963); Türk sinema ortamının zor koşullarında bile başarılı filmler çevirilebileceğini ispat ettikleri için *Gecelerin Ötesi*, *Yılanların Öcü* ve *Acı Hayat*'ın altını önemle çizer. Fakir âşıklar öyküsü anlatan Erksan'ın *Acı Hayat*'ta tipik bir toplumsal olayı seçmesini ve bundan hareketle *Gecelerin Ötesi*'nde başladığı toplumsal eleştiriye devam ettirmesini öven Özön (1963) 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 (s. 13-14) kazanır.

Yön'de çıkan⁵ son Erksan filmi eleştirisi ise *Suçlular Aramızda* hakkında Rekin Teksoy (1928-2012) (1964) imzalı olumsuz metindir (s. 14-15). Bir yıl önce Türkiye İşçi Partisi'ne yakın siyasi dergide sanatta ilerici ve gerçekçi tutumu olan, sinema işçileri arasında sendikalaşmayı örgütleyen bir toplumcu (sosyalist) sanatçı olarak tanıttığı Metin Erksan ile gerçekleştirdiği röportajı yayınlayan (Teksoy, 1963, s. 15) bu sinema yazarı, *Suçlular Aramızda*'yı sadece biçimsel yönüyle takdir eder. Bu tavır diğer meslektaşlarının

Bazin'in (1918-1958) sinemada gerçekçilik üzerine yazılarını Fransızcadan çevirerek yayınlamıştır. (Bkz. Özön, 1955a; Özön, 1955b; Özön, 1955c; Özön, 1955d).

⁵ Bu dergi, Ankara Sıkıyönetim Komutanlığı tarafından 5 Haziran 1963'te kapatılmış ve 25 Eylül 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.

da film hakkında yaptıkları yorumlarla örtüşmektedir.⁶ 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 eleştirimen tarafından dikkate alınmaz (Teksoy, 1963, s. 15).

Son tahlilde, Sami Şekeroğlu'nun (1966) *Sevmek Zamanı* eleştirisine kadar *Yön*'ün Erksan filmlerine karşı eleştirel söylemi –doğru anlaşılamayan *Suçlular Aramızda* hariç– onaylayıcı, takdir edici ve destekleyici niteliktedir.

Bir Görgü Tanığı Olarak Sami Şekeroğlu'nun Gözünden *Sevmek Zamanı*: Türk Toplumunu İçin 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 sinefil öğrencisi tarafından kurulur. KS 7'ye başkanlık eden yüksek resim öğrencisi Sami Şekeroğlu'nun (1967; 1973) seçkin tavrına göre sinema ancak bir sanat merkezi olan akademiye gelişebilir (s. 36).

Yine de etkinlikleri akademinin elit ama dar çevresiyle sınırlı kalmayan bu klübün kurucu metni, Türk sinemasının kalkınmasına katkıda bulunmak istemektedir (“Kulüp Sinema 7 Yönetmeliği”, 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 (1964); “Film dergisiyle Klüp Sinema 7, yedinci sanatın koruyucusudur” demekte ve “Türk sinemasını korkunç durumundan kurtarmayı” düşünmektedir (s. 2). Öğretici ve yetiştirici gayesi olan dergi, KS 7'nin göstereceği yabancı filmleri, yönetmenleri tanıtmakta, seyircileri açık oturumlara davet etmektedir.⁷

⁶ Filmi Ankara'da görüp hiç beğenmeyen Özön'e (1965) göre *Suçlular Aramızda* inanılmaz bir hikâye anlatmaktadır (s. 535). Filmi “yamalı bohça” diye aşağılayan eleştirimen, bu filminden itibaren Erksan'ın çektiği neredeyse her filmi reddedecektir.

⁷ 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* filmi için Güzel Sanatlar Akademisi'ne gelir (Scognomillo, 1965a, s. 6). KS 7, beş filmlik “Truffaut Filmleri Festivali” düzenler (Yazarı Belirtilmemiş, ss. 45-47).

Bir sonraki başyazısında Şekeroğlu (1965), yerli sinemaya karşı çıkmayı gereksiz bulduğunu çünkü atılacak kötünün yerine geçecek olan iyinin hazırlanması gerektiğini yazar (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 (1965) da KS 7'de gösterilecek filmin önemini açıklayan bir yazı yazar (ss. 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 sinefil zevkle hareket eden KS 7, neredeyse hiç vizyona çıkamadan kültleşecek *Sevmek Zamanı*'nı da içeren beş filmlik “Metin Erksan Festivali” düzenleyerek bir adım daha ileri gider.⁸ 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. Yönetmen olarak Metin Erksan'ın imtiyazlı konumunu hem sağlam yapıtlı filmlerine, hem de Berlin'de aldığı ödül sayesinde Türk sinemasının sanatsal varlığını dünyaya kanıtlamasına bağlayan yazar için *Sevmek Zamanı* “yepyeni bir sinemayı” temsil eder (Şekeroğlu, 1966, s. 14). 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 yönetmene has tutku temasına çok kısa değinen övgü dolu yazısı estetik değerlendirmesini tamamen biçimsel nitelikler üzerinden yapmaktadır. Filme akıcılık veren titiz kaydırmalara, görüntüleri öne çıkaran, konuşmaları arka plana iten saf görsel anlatıma, müziğin görüntüden bağımsız kullanımına, soyut oyunculuk tarzına bayılan sinemasever Şekeroğlu (1966) için *Sevmek Zamanı*; biçimi, mizanseni ve anlatımı ile Türkiye'deki “yeni sinemanın” ta kendisidir. Dâhi bir yaratıcı olarak gösterdiği çember

⁸ Diğer dört film *Dokuz Dağın Efesi*, *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz*, *Suçlular Aramızda*'dır (*Türk Film Arşivi Broşürü*).

dışına çıkan Erksan'ı öven, istisnai filmini de yücelten bu hevesli sinemasever bir çeşit yüksek kültür koruyucusuna dönüşmektedir. Şekeroğlu'nun (1966), özgür hareket edip Türk sinemasında yenilik yapabilen bir yönetmen olarak Erksan'ı savunması, *Yön*'de aynı sinemacı hakkında Özön (1963) 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.

***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.⁹ 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 jüriye katılan, 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 (Valcroze, 1964, s. 43). Hiç tanınmayan bir Türk yönetmenin filminin beklenmedik bir şekilde 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 (1964), *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

⁹ Tanınmamışlığın nedenlerinden biri gerçekçi Türk filmlerinin (*Toprak*, *Beyaz Mendil*, *Üç Arkadaş*, *Yılanların Öcü*) hem yurtdışına satılmalarının hem de festivallere katılmalarının yasaklanmasıdır.

gösterime çıkamadığından filmin uluslararası yankısı festival ile sınırlı kalır.¹⁰ Demek ki Sadoul, *Sevmek Zamanı* ile karşılaştığında hiç tanımadığı bir yönetmenin filmine bakmaktadır.

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 keskin dokümantasyon (belgeleme) yöntemi sayesinde sinema fenomeninin karmaşık yapısını tahlil edebilmiş ve sinema tarih yazımına 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. 215-17). 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

¹⁰ Arasına pornografik planlar sokulan film *I Had My Brother's Wife* ismiyle Londra'nın X kategorisinde filmler geçen salonlarında işletilmiştir (Gürkan, 1971, s. 6).

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, 1966, s. 33). 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 (Sadoul, 1966, s. 33).

Nicelik olarak Akdeniz ülkeleri içinde en güçlünün Türk sineması olduğunu öğrenen Sadoul (1966) için bu ülke sineması belirli bir niteliği de sahiptir. Sadoul, Türk sinemasının kalitesini doğrudan Metin Erksan filmleriyle ilişkilendirirken onun Marksist eleştirel söylemi, değerlendirme ölçütünü gerçekçi estetik üzerine kurar. Festivalde Türkiye adına yarışan ve neredeyse tümüyle doğal dekorda çevrilen *Yılanların Öcü*'nün köy gerçekliğini –uzlaşımsal sonuna rağmen– verebildiğini belirtmesi bunun bir sonucudur.

Yönetmenin tabiat ve gündelik yaşam duygusunu adını vermediği daha önceki filmde (*Susuz Yaz*) kanıtladığını yazan Sadoul (1966), yarışma dışı gösterilen *Sevmek Zamani*'na odaklanmayı tercih eder. *Yılanların Öcü*'nün sahici köy atmosferini olumlu bulan realist eleştirmenin dikkatini ilk önce *Sevmek Zamani*'nin yapım tarzı çeker. Yönetmenin kendi parasıyla gerçekleştirdiği filmin henüz hiçbir yerde yayınlanmamış bir yapıt olduğunu yazması anlamlıdır. Uzun lafın kisası, hem piyasa dışında çevrilmiş hem de piyasa dışına itilmiş özgün bir film seyrettiğinin farkındadır. *Sevmek Zamani*'ni tenkit etmeden önce filmin yapım koşullarına değinmeyi tercih etmesi bilinçli bir Marksist tavırdan kaynaklanır.¹¹

İkinci önemli husus Erksan'ı *Sevmek Zamani*'nda kendisini yenileyen bir yönetmen olarak sunmasındadır. Peki, bu yeniliğin estetik öğeleri nelerdir?

Sevmek Zamani'ni " lirik bir fabl" (Sadoul, 1966) 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.¹² 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 (1966); "merak uyandırıcı", "kalıcı" ve "hiç alışılmadık" (s. 33) bulunduğu Türk filminin içeriği ile biçimini incelerken kullandığı

¹¹ İşin ilginç tarafı aynı dünya görüşüne sahip Türk meslektaşlarının hiç birinin filme bu bakış açısından yaklaşmamış olmasıdır.

¹² Zaten fabl, Fransızca "genel bir hakikati ifade etme niyeti olan kurmaca anlatı" anlamına gelmektedir (Rey-Debove & Rey, 2002, s. 1017).

kelimelere bakınca farklı modern sanat akımlarının *Sevmek Zamani* üzerindeki etkisini anlamaya çalıştığı görülür.

İstanbul'da ve çevresinde geçen filmin atmosferini pek şiirsel bulan yazar, *Sevmek Zamani*'nin Alain Robbe-Grillet tarzı bir yeni roman (nouveau roman) etkisinden ziyade özellikle son sahnesinde sürrealizme yakın olduğunu belirtir (Sadoul, 1966, s. 33).

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

Karşılaştırmalı Bir Sonuç

Şekeroğlu ile Sadoul'un *Sevmek Zamani* 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 hakkındaki yorumları ile müşkülpesent Fransız eleştirmen Sadoul'un soğukkanlı yorumları örtüşmektedir. İki tarafın filmi eleştirel alımlaması olumludur.

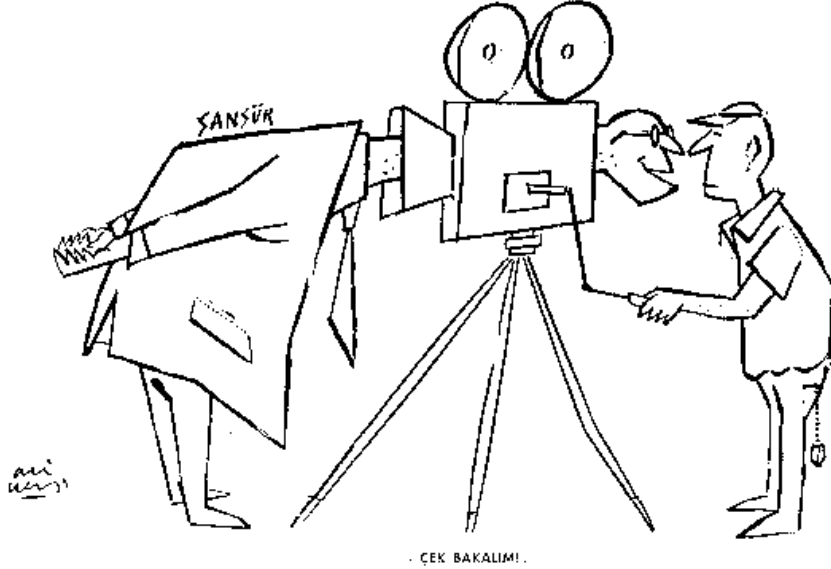
Türk sinemasının istisnai bir filmi olarak *Sevmek Zamani*'ni öven, koruyan ve yönetmenin dehasını yücelten Şekeroğlu için eserin yenilikçi biçimsel özellikleri onu Türk toplumu için yeni sinema örneğine dönüştürmektedir. Estetik değerlendirmesini neredeyse tamamen biçim üzerinden yapan coşkulu yazar,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

Sadoul'un metninin, Şekeroğlu'ndan en önemli farkı biçime olduğu kadar içeriğe de önem vermesinden kaynaklanır. Aslında bu eleştirel tavır, yazarın Marksist dünya görüşü ile örtüşmektedir, çünkü Marksist estetik kuramına göre sanat toplumsal gerçekliğin yansımaları yani aynasıdır. *Sevmek Zamani*'ni piyasa koşullarının dışında çevrilmiş özgün bir film olarak gören eleştirmen için filmin yönetmeni kendini yenilemesini bilen nitelikli bir sanatçıdır. Çizgi dışı sanatçı duruşuna yapılan bu vurgu, Şekeroğlu'nun (1966) yazısında Erksan'ın "bileğinin gücüne güvenmesi" ve "çember dışına çıkması" (s. 14) şeklinde yorumlanmıştır.

Sadoul'un (1966) toplumsal bir arka plana (yani sınıf farklılığına) dayanan " lirik fabl" (s. 33) diye tanımladığı *Sevmek Zamani*'ni 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 gerçekliği iç içe sokmak, eritmek" olduğunu söyleyen yönetmenin görüşüyle uyuştuğunu belirtmek gerekir (Kahraman [Düz.], 2007).

Ekler



Sansürün kılı kırk yaran film denetleme şekli.

Kaynak: Çizer ? (1962, 4 Nisan). Çek Bakalım. *Yön*, 16: 5.



Sami Şekeroğlu için *Sevmek Zamani* yepyeni bir sinemadır.
Kaynak: Şekeroğlu, S. (1966, 29 Nisan). Türk Sineması-Metin Erksan-Sevmek Zamani. *Yön*, 161: 14.



Solda: Uluslararası Kartaca Film Festivali’nde “yarışma dışı” olarak gösterilen filmlerin listesi. İşaretlenmiş olan *Sevmek Zamani*’dir. Festivalde yarışan *Yılanların Öcü*, mansiyon ödülü “altın şeref madalyasını” kazanır. Sağda: Festival jüri üyesi Georges Sadoul’un portresi.
Kaynak: Ses, Kartaca Film Festivali’nde. (1967, 8 Ocak). *Ses*, 2: 15.

Aedificanda est Carthago

CETTE année, Carthage a été, dans le monde arabe, l'axe du Festival de Beyrouth, qui n'a pas eu lieu en 1967, mais se tiendra en 1967. Le Liban est un important marché du film, la Tunisie est la vanguardie de la culture cinématographique et fait dans ce domaine un effort considérable. Formé par les ciné-clubs, l'Alger Libéria, organisateur du Festival de Carthage, a été aussi le promoteur des deux longs métrages produits l'an dernier dans son pays (Moussid et Renaissance). Il a beaucoup contribué à la création, près de Tunis, d'un laboratoire de films, qui sera le premier fonctionnant en Afrique (I.A.T. mise part).

L'organisation de ce premier festival fut parfaite. On ne mita pas sur la présence de vedettes mais sur celle de critiques et de spécialistes compétents. On ne chercha pas non plus à insister dans la compétition les superproductions et grands premiers mondiaux. Tous les films étaient courts, mais n'avaient pas encore été exploités en Tunisie.

Jamaik deux sans trois. *Le Noir* de M. Erksan, le Grand Prix de Carthage, une « Tait d'or », après avoir déjà reçu ce printemps le Prix Vigo, et un Grand Prix de Dakar. Parce que l'auteur de ce long métrage Chammaat Benneba est un Noir algérien, certains ont traité de « paternalistes » ceux qui ont décerné une œuvre qualifiée par d'autres de « raciale ». Son héroïne souffre certes des préjugés des « blancs », mais elle est avant tout victime de son éducation, de sa religion, de son milieu. Serait-ce donc être « raciale » que de montrer qu'est difficile la vie d'une déracinée, quelle soit une « bonne » algérienne, bretonne ou espagnole ou portugaise ? Sont-ils « paternalistes » pour les sous-développés languedociens, ceux qui louèrent de grandes qualités au *Père Noël* à les leur bien, réalisés avec quatre sous dans les rues de Narbonne ? *Le Noir* de M. Erksan a été produit dans des conditions analogues à Dakar, il ne s'agit pas de s'attarder sur le dénuement de ces réalisations, mais sur le fait qu'elles ont été produites autrement qu'une superproduction à gros budget.

Dans *Le Noir* de M. Erksan, j'ai été profondément touché, comme malade, dans *Le Père Noël* à les leur bien, réalisés avec quatre sous dans les rues de Narbonne, par un ton très personnel, un style d'auteur, une façon de montrer, de dire les choses qui n'appartiennent qu'à Benneba Chammaat dans ses livres et dans ses films. Reconnaître 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 de Jiry « carthaginois », estimant qu'un « bel film dépasse largement les frontières du seul monde noir ou africain » et d'après il est le talent poétique d'un cinéaste dont l'œuvre reste exemplaire pour le film monde ».

Le deuxième prix de Carthage a été tout aussi justement accordé au premier cri du Tchecoslovaque Jaromil Jires, accueilli en 1966 à Cannes avec indifférence ou hostilité, alors qu'il fut « le premier cri » d'une révolution : la jeune école tchecoslovaque dont les cinéphilles sont, depuis, devenus fanatiques.

Mentions d'honneur d'honneur accordées à *Grinaceo* (Hongrie), déjà couronné par le Festival de Berlin (Allemagne) d'Anna Bekolowaska, qui n'est pas une œuvre révolutionnaire, mais d'après elle « une œuvre de l'ère du film (I.R.S.A.) honorable et exemplaire pour l'ensemble du cinéma mondial ». Mention d'honneur également accordée à trois films, réalisés par des cinéastes de ces pays, soit mal connus en France.

Un remarquable exposé du critique et professeur Benlik Tagral nous a remis, que la Tunisie, avait réalisé

durant la saison 1965-1966, deux cent quarante et un longs métrages, soit autant que la France et l'Italie réunies, elle se situe au-dessus de la plus forte productrice de tous les pays méditerranéens. Sans doute, malgré le fait que les films sont réalisés en moyenne 150 000 F (15 millions francs) mais de cette catégorie en grande quantité, destinés à un seul marché intérieur, une certaine qualité paraît être en train de se dégager.

La vengeance du serpent qui représentait la Turquie à Carthage, n'est pas un film indifférent. Il adapte un roman paysan fort connu en Turquie, et à pour sujet la revenge d'une pauvre famille contre un riche propriétaire et le maire du pays son complice. Une certaine éducation, venue sans doute du théâtre, s'ajoute à une certaine maîtrise de la parole dans la façon de dire et de montrer. Mais une authentique paysannerie se dégage de cette œuvre, qui est un chef-d'œuvre en ce qui concerne les décors, naturels. Non sans de la nature et de la vie quotidienne. Le réalisateur Metin Erksan l'avait déjà prouvé dans un autre de ses films qui obtint en 1963 le Grand Prix de Berlin et qui montrait les rivalités dans les « sables rouges ».

Metin Erksan a voulu à « nouveau » dans un film qui a produit 17 à deux ans avec les propres dettes : *Le temps d'aimer*, encore inédit partout.

On sait que c'est en Turquie que Nohbe-Gitler a réalisé son premier long métrage, *Immortelle*. 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 voguait dans une barque avec un mannequin de marier et la photo grande de sa mère-aimée. C'est un drôle d'amoureux, qui adore la photographie, mais refuse la femme du portrait quand elle s'offre à lui (cette fameuse lyrique à pourtrait et un arrière-plan social). Le héros est peintre en bâtiment, la fille l'héritière d'un très 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.

« Insolite encore, mais d'un insolite involontaire, a été pour moi le film koweïtien *Le Faucon* (deuxième prix du court métrage), réalisé par Khalid Seddik. Son sujet est la capture et le dressage de cet animal de proie. Les chasseurs sont vêtus tels qu'au temps de Méne et de Mahomet, leurs oiseaux sont pareils à ceux des miniatures médiévales, le désert est sans fin qui n'est pas parcouru sur des chemins mais par des cavaliers arabes debout dans des Cadillac, peut-être en or massif, puisque le revenu moyen d'un Koweïtien, grâce au pétrole, est plus élevé que celui d'un citoyen de l'Etat-Unis. Cette introduction des Cadillac dans un pays désertique, de meurtres féodaux est aussi singulier que le roman satirique de Mark Twain plusieurs fois adapté au cinéma) *Un Yankee à la cour du roi Arbur*.

La Grèce a produit l'an dernier deux longs métrages, soit davantage que la France. Elle était représentée à Carthage par *Le Feu*, éliminé en l'honneur de la compétition de Cannes. Le film vaut, comme *La Vengeance du serpent*, par l'authenticité de son atmosphère paysanne. Un héros, fils d'un riche propriétaire terrien, viole et tue une servante pauvre. Certains scènes sont un peu pénibles, un peu violentes, mais le réalisateur Costas Manoukakis possède avec beaucoup de maîtrise et de tempérament.

Mais après le Koweïtien, il nous revient en France, le *Vicaire* du poète grec, un long métrage de tout compétiteur dans le monde, assistant de Youssef Chahine. Pour ma part, il me parait beaucoup divertissant, cette comédie, à se vanter de l'ironie

Sadoul'un yazısının önemli bir kısmı

Yılanların Öcü ve Sevmek Zamanı'na ayrılır.

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

Kaynakça:

- Akerson, T. (1965, Mayıs). Yılanların Öcü. *Film*, 2-3: 30-31.
- Altiner, B. (2005). *Metin Erksan sineması*. İstanbul: Pan.
- Anamur, C. (2007). Metin Erksan Röportajı. *Sevmek Zamanı (DVD Ekstrası)*. Kanal D Home Video.
- Baykurt, F. (1962, 14 Şubat). Yılanların Öcü. *Yön*, 9: 16.
- Bildiri (1961, 20 Aralık). *Yön*, 1: 1-3.
- 1963 yılında en çok para kazanan filmler (1963, 16 Kasım). *Hürriyet*, s. 8.
- 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 Bacque, A. (2003). Georges Sadoul, Les Lettres Françaises et Le Cinéma Stalinien En France. N. Laurent (Ed.), *Le cinéma "Stalinien" questions d'histoire* içinde (ss. 215-25). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail & La Cinéma-thèque de Toulouse.
- Dorsay, A. & Ayça, E. (1973, Ekim). Türk Film Arşivi Müdürü Sami Şekeroğlu ile konuşma. *Yedinci Sanat*, 8: 36-47.

- En iyi 10 Türk filmi (2011, Ocak). *Sinema, Türk Sineması Özel Sayısı*: 182.
- Erksan, M. (1968, 23 Eylül). İkinci bir 'Susuz Yaz'. *Cumhuriyet*, s. 6.
- Gürkan, T. (1965-a, 6 Temmuz). "Truvalı Halime"yi bakan kızı Ülkü Dorman oynayacak. *Cumhuriyet*, s. 5.
- Gürkan, T. (1965-b, 3 Ağustos). Ekonomik koşullar içindeki çağımız kadınının trajedisi "Sevmek Zamanı". *Cumhuriyet*, s. 5.
- Gürkan, T. (1967, 25 Ocak). 1967 başında Türk Sineması ne yapıyor. *Cumhuriyet*, s. 6.
- Gürkan, T. (1971, 12 Mayıs). "Susuz Yaz" seks filmi haline getirildi. *Cumhuriyet*, s. 6.
- Heper, M. (2006). *Türkiye sözlüğü: siyaset, toplum ve kültür* (Z. Mertoğlu, Çev.). Ankara: Doğu Batı.
- Kahraman, H. B. (Düz.). Erksan M., Refiğ H. & Göreç E. (Kat.). (2007, 23 Ocak). *Türkiye'de 1960'lar ve Sinema* [Panel]. Akbank Sanat, İstanbul.
- Kulüp Sinema 7 yönetmeliği (1963, 15 Haziran). *Sanat Dünyası*, 176: 11-14.
- 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* içinde (ss. 115-24). Paris: Albatros.
- Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü, (1973), *Milli sinema-açık oturum*, İstanbul: MTTB.
- 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.
- Özön, N. (1965, Nisan). Suçlular Aramızda. *Türk Dili*, 163: 535-536.
- Özön, N. (1974, Ocak). Elli yılın Türk sineması. *Yedinci Sanat*, 11: 1-3.
- Özön, N. (2000, Bahar). Başlıca filmler. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 7: 80-90.
- Refiğ, H. (1971). *Ulusal sinema kavgası*. İstanbul: Hareket.
- Rejisör Metin Erksan Sinemadan Ne Anlıyor? (1962, 15 Mayıs). *Ataç*, 1: 31.
- Rey-Debove, J. & Rey, A. (2002). *Le Petit Robert*. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Sadoul, G. (1966, 22-28 Aralık). Aedificanda est Carthago. *Les Lettres Françaises*, Özel Sayı: 33-34.
- Sansür film çeviriyor (1962, 4 Nisan). *Yön*, 16: 18-19.
- Scognomillo, C. (1965-a, 7 Mart). Ünlü yönetmen F. Truffaut bir açık oturum yapacak, *Akşam*, s. 6.
- Scognomillo, C. (1965-b, 21 Mart). İstanbul Kaldırımları. *Akşam*, s. 6.
- Sellier, G. (2005). *La nouvelle vague. Un cinéma au masculin singulier*. Paris: CNRS.
- Ses, Kartaca film festivalinde. (1967, 8 Ocak). *Ses*, 2: 15.
- Sönmez, H. & Öztürk, S. (1985, 1 Aralık). Metin Erksan: Türkiye'de Entelijansiya Yok. *Ve Sinema*, 1: 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.
- Şekeroğlu, S. (1966, 29 Nisan). Türk sineması-Metin Erksan-Sevmek Zamanı. *Yön*, 161: 14.
- Şekeroğlu, S. (2008, 29 Nisan). *Türk Sinemasının Dünü ve Bugünü* [Konferans]. Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi, İstanbul.
- 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.
- Teksoy, R. (1968, Haziran-Temmuz). Yanlış Bir Tanımlama. *Yeni Sinema*, 19-20: 47-48.
- Türk Film Arşivi, (1967). *Türk Film Arşivi Broşürü*. İstanbul: TFA.
- Türk Sineması İçin Hürriyet Beyannamesi (1960, 13 Haziran). *Vatan*, s. 5.
- '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.

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