

## İhlâl Sinemacısı Metin Erksan: Nejat Ulusay ile Söyleşi<sup>1</sup>

Sarp Balcı, AÜ SBF Öğretim Görevlisi

Nejat Ulusay, Prof. Dr., AÜ İLEF Öğretim Üyesi.

*Mülkiye Dergisi'nin yeni sayısı için hazırlıklar sürerken Türkiye Sinemasının büyük ismi Metin Erksan hayata gözlerini yumdu. Yaşamında karşı karşıya kaldığı baskılara ve zorluklara rağmen çektiği filmlerle Erksan Türkiye Sineması üzerinde önemsenmesi gereken bir etkide bulunmuştur. Bu sayıda Erksan ve sineması üzerine düşünmek amacıyla Nejat Ulusay'la görüştük...*

**Sarp Balcı:** Metin Erksan, yaşı Türkiye tarihinin yaşına, cumhuriyetin tarihine paralel giden bir sanatçı. Erksan'ın sinemasının gelişim aşamalarıyla, özellikle başlangıç dönemiyle Türkiye sineması ekseninde Metin Erksan'ı nasıl okumak anlamlı olabilir? Ne dersiniz?

**Nejat Ulusay:** Metin Erksan deyince, Türkiye'nin modernleşme ya da geç modernleşme sürecinin bir tür ivme kazandığı bir ânından, çok partili dönemden ve artık hemen hiçbir üyesinin hayatta olmadığı, Halit Refiğ, Lütfü Akad, Atıf Yılmaz ve Osman F. Seden gibi isimlerden oluşan bir sinemacılar kuşağından söz ediyoruz. Erksan, Türkiye sinemasına yön vermiş isimlerden biriydi. Söz konusu modernleşme sürecinin sıkıntılarının, sancılarının özellikle ilk dönem filmlerinde karşılığını gördüğümüz ve bu filmleri yapma pratiği sırasında da belli sıkıntıları deneyimlemiş bir sinemacıydı. Daha ilk filmiyle sansürle cebelleşmeye başlamış...

S. B.: Türkiye'nin çok partili hayata geçişinin hemen ardından. 1952'de daha...

N. U.: Evet. Yaptığı film de bu coğrafyanın önemli bir halk sanatçısının, Âşık Veysel'in hayatına ilişkin bir film. Gerçi doğrudan kendisinin yapmayı düşündüğü değil, Erksan'dan yönetmesi talep edilen bu filmin neden reddedildiği ve sansürden geçmesi için ne yapılması gerektiğine dair öneriler bile, şimdi hatırladığımızda, Erksan ve diğer sinemacıların nasıl bir şizofrenik siyasal ve kültürel ortamda mesleklerini sürdürmek zorunda kaldıklarını gösteriyor. Sansürün bu filme ilişkin müdahalesi, daha adından başlamıştı. "Neden *Karanlık Dünya?*" *Karanlık Dünya*, çünkü görme engelli bir sanatçının hikâyesini anlatıyorsunuz. Bu kadar açık değil mi? İkinci mesele, ülke toprakları çok kurak gösterilmiş, ekinler gür değilmiş. Sansür kurulu, yapımcıya, Amerikan Haberler Merkezi'nden birtakım belgeseller kullanılarak, son model traktörlerin, bereketli toprak görüntülerinin filme dâhil edilmesini öneriyor. Bu örnek kendi başına çok şey anlatıyor. Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* adlı filmlerinin de sansürle başı derde girmişti. Ancak *Susuz Yaz*, Berlin'de 'Altın Ayı' ödülünü kazanarak Türkiye sinemasına ilk en

büyük ödülü getiren film olmuştu. Şunu söyleyebiliriz belki: Metin Erksan'ın, köy sorunlarını anlatan filmlerinin dışında yaptığı filmlere de bakarak, aslında onun bir "İhlâl sinemacısı" olduğu, in sinemasını yaptığı... Yani sınırları zorlayan bir sinema...

S. B.: Bu konuyu açsak biraz... derken tam olarak neyi kast ediyorsunuz?

N. U.: derken şunu kast ediyorum. Birincisi, en azından o dönemin siyasi ve kültürel sınırlarını zorlayan bir sinemacı Erksan. Daha ilk filmiyle sansürle başı derde girmiş. İkincisi, Ana akım, ticari ya da –kendisi öyle denmesinden hoşlanmıyordu, ama- Yeşilçam sinemasının sınırlarını zorlayan bir sinemacı. O zamanlar alternatif, bağımsız bir sinema yoktu zaten. Hem Yeşilçam içinde kalıp hem de o sinemanın sınırlarını zorlamaya yönelik bir den söz ediyorum. Bunu tabii adlarını az önce andığım diğer sinemacılar için de ileri sürebiliriz. Ancak Metin Erksan'da ilginç bir durum var.

S. B.: Bu haliyle avangard diyebiliyor muyuz kendisine? Değilse, Erksan'ınki nasıl bir sinema?

N. U.: Hayır. Avangard olarak düşünmedim bunu söylerken. Öncelikle *Susuz Yaz* ve *Yılanların Öcü*'nde politik bir bağlam söz konusu...

S. B.: Diğer filmler?

N. U.: Örneğin *Suçlular Aramızda...* *Sonra Kuyu*, *Acı Hayat*, *Gecelerin Ötesi* ve *Sevmek Zamanı...* Yani 1960'larda yaptığı filmleri sayabiliriz burada. Her şeye rağmen star sistemini, melodram kalıplarını, formüllere dayalı standart hikâye etme anlayışını kıran bir tavır söz konusu bu filmlerde.

Bu anlamda bir den söz ediyorum...

Bu yıllar sinemanın kitlesele bir mecra olarak önem kazandığı, sinema seyircisi sayısının arttığı, daha fazla film izlenmeye başlandığı bir döneme işaret ediyor. Dönemin sinemacıları üzerinde Amerikan ve Avrupa filmlerinin, ama özellikle Amerikan sinemasının etkisi olduğunu da hatırlayalım. Yaratıcı bir sinemacı olarak Metin Erksan'ı da bu bileşenlerle birlikte ele almak gerekiyor belki de...

Gerçekçilik, kırsal coğrafyaya ilişkin ya da kentleşmeyle gelen sorunların ele alınarak toplumsal olanın mesele edilmesi, buna karşılık tutku, fantezi gibi daha çok iç dünyaya ait ya da bilinçdışı gündeme getiren olguların sinemalaştırılma çabası... Bu anlamda Erksan'ın, döneminin sorunlarıyla ilgili, deneyci ve risk

almaktan çekinmeyen bir sinemacı olduğu görüşümdedir...

*Susuz Yaz* ve *Yılanların Öcü*, sadece kazandıkları uluslararası ödüller nedeniyle değil, birer edebiyat uyarlaması olmaları ve suyun paylaşılması gibi, mülkiyet gibi hayati konuları ele almaları nedeniyle de önemli filmler. Suyun paylaşımı meselesinin özellikle günümüzde uluslararası çatışma nedeni olabilecek bir öneme sahip olduğunu unutmayalım.

Erksan'ın deneyci tavrı ve risk alma cesaretinin özellikle *Sevmek Zamanı*'nda ve hatta *Kuyu*'da çok belirgin olduğunu, aynı durumun *Kadın Hamlet* ve *Sensiz Yaşayamam* gibi yönetmenin geç dönem filmleri için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. *Acı Hayat*, *Suçlular Aramızda* ve *Gecelerin Ötesi* güncel toplumsal sorunlara ilişkin filmlerdir, ancak diğer yandan, Erksan'ın deneyci tavrı ve risk alma arzusu bu yapımlarda da fark edilir.

S. B.: Filmlere daha yakından bakıldığında sizce ler hangi noktalarda karşımıza çıkıyor?

N. U.: Örneğin 1962 yapımı *Acı Hayat*'da, Türkân Şoray ve Ayhan Işık evlenmek isterler ve kiralık ev bakarlar. Ancak bütçelerine uygun bir ev bulamazlar ve filmdeki çatışma tam da bu noktada ortaya çıkar. Bu filmi çok ilginç buluyorum. Çünkü bir modernleşme hikâyesi anlatıyor. Modernleşme sürecinin getirdiği sorunları sınıf ilişkileri üzerinden inşa edilmiş bir hikâye örgüsü çerçevesinde perdeye getiren bir film. Bana asıl ilginç görünen, Türkân Şoray'ın yüzünden film boyunca eksik olmayan çaresizlik ifadesi ve bunun neden olduğu bir tür yabancılaşma duygusunun, nedense, Monica Vitti'nin, Antonioni'nin 1960'ta çektiği *Macera*'sında (*L'avventura*) film boyunca, ancak bu kez farklı bir bağlamda, yüzünde taşıdığı benzeri ifadeyi hatırlatması. Ayrıca, piyango bileti ile zengin olup sevdiği kadından intikam alan Ayhan Işık'ın canlandırdığı karakterin kendisi için yaptırdığı villanın mimari tasarımı ve bazı iç mekân çekimlerindeki kompozisyonlar ile Antonioni'nin aynı filmdeki kimi mekân ve yapılar arasında da benzerlik kurulabilir.

S. B.: *L'Avventura* ile *Acı Hayat*'ı ortaklaştıran başka hani noktalardır sizce?

N. U.: Bu iki film, gerçekte birbirlerinden çok "uzak dünyaların insanları"ndan ve onların içine düştükleri farklı durumlardan söz ediyorlar. Ancak diğer yandan, her iki filmi de modernliğe farklı perspektiflerden bakan birer sinemasal metin olarak neden bir arada düşünmeyelim? *Acı Hayat*, evet bir melodram, ama diğer yandan, Antonioni'nin filmi hatırlatan modernist bir sinema örneği olma potansiyeline de sahip bir film. Sanki bu, Erksan'ın bilinçaltında var olan bir niyet

-ya da arzu diyelim- ve filmde bu arzu kimi sahnelerde mizansen anlayışında, yaratılan atmosfer aracılığıyla ve yeni yapılmış inşaatların, lüks ve pahalı dairelerin dışarıdan ve içeriden görüntülenmesi ile ortaya çıkıyor. Yani sınır i demekle böyle bir 'durumu' kast ediyorum.

S. B.: Filmin ayrıksı yönlerine ilişkin hangi noktalar öne çıkıyor?

N. U.: Belli bir coğrafyadaki modernleşme sürecine ait bir hikâyeyi anlatırken başka bir coğrafyaya, başka bir sinema anlayışının, sanat sinemasının, modernist sinemanın sınırlarına nüfuz etme çabasını bilerek ya da bilmeyerek gösterdiği için ilginç buluyorum bu filmi... *Acı Hayat*'ın erkek kahramanı aslında yoksul bir emekçidir. Ancak aldığı piyango biletine büyük ikramiyenin çıkması sonucu zengin olur. Sonra da kendisiyle evlenmeyen filmin baş kadın karakterinden intikam almak amacıyla ona karşı son derece aşağılayıcı bir biçimde davranır ve ağır sözler sarf eder. Çünkü kadın, kısa bir zaaf anında kendisine daha iyi yaşam olanakları sağlayabilecek olan ve onu gerçekten de sevdiğine inandırmayı başarmış genç bir burjuva ile evlenmeye ikna olur. Ekrem Bora'nın canlandığı bu karakter, genç kadınla ilişkisinde ve evlenme teklifinde gerçekten samimi görünmektedir. Sonradan durum değişir ve bir de üstüne eski yoksul-şimdi zengin olmuş sevdiği adamın aşağılamalarına dayanamayan kadın intihar eder...

S. B.: Yeşilçam melodramına yaklaşan bu son sizce nasıl okunmalı?

N. U.: Filmin hikâye örgüsü ve dramatik kuruluşu ilk bakışta Yeşilçam sinemasının uyulaşımına uygun görünmektedir. Ancak karakterler arasındaki ilişkilerin dinamiği, zaafaların ortaya çıktığı durumlar, niyetler, kişilerin iyilik ve kötülük potansiyelleri açısından filmin anlatsının bu uyulaşımını açıkça zorladığını söylemek mümkündür. Karakterlerin yoldan çıkmalarının nedeninin kader, iyilik ve kötülük, namuslu davranmama gibi gerekçelerden çok ekonomik koşulların dayatması, daha iyi bir yaşam arzusunun, o noktada sınıf atlama çabasının birden galebe çalması gibi durumlarla ilişkili olduğunu düşünürüz. Yani Türkân Şoray, Ayhan Işık ile birlikte olmaktan vazgeçtiği için kötü bir karaktere dönüşmez aslında. Bir zaafın, bir yanlış anlamının sonucu gibi de değerlendirilebilir bu vazgeçiş.

Türkân Şoray, bir türlü kendilerine uygun, yani hem ucuz hem de içinde yaşayabilecekleri, gecekondulu olmayan bir konut bulamayacaklarına ve kendisine âşık olduğunu söyleyen genç burjuvaya inandığı noktada safını değiştirir, buna mecbur kalır. Sonra da melodramın kendi dinamikleri devreye girer. Çünkü o zengin adamla birlikte olmuştur artık. Geriye dönüşü yoktur. Ama bütün bunlar bıçak sırtı bir çizgide ilerler; yani melodramın kendi mantığı ile gerçekçi bir sinema

anlayışı arasında gidip gelen bir çizgi... Dolayısıyla sınırlar arasında gezinen, o sınırları eden, farklı bünyelere nüfuz etmeye çalışan bir film...

S. B.: Metin Erksan sinemasında in izini yönetmenin diğer filmlerinde de izlemek mümkün mü?

N. U.: *Suçlular Aramızda* da böyle. Bu filmde söz edeceksek, Metin Erksan'ın yerli sinemaya fantezi getirmiş bir sanatçı olduğunu da hatırlamalıyız. Bu filmle ilgili olarak öncelikle cinsel fantezi konusu akla geliyor. Filmde, patronun oğlu (Ekrem Bora) ile onun metresi (Leyla Sayar) arasındaki ilişkinin çeşitli fanteziler aracılığıyla ilerlediğini söylemek mümkün. Ayrıca aynı genç burjuva ile sekreterinin ilişkisine odaklanan sahne kendi başına özel bir öneme sahip görünmektedir.

Genç burjuva erkek karakter, bir iş toplantısı sonrasında sekreterini ofisteki masanın üzerine çıkarıp onun ayakları arasından masanın diğer ucuna bir kuru kafa aksesuarını sürükleyerek iter ve ardından eteğini yukarı çektiği kadının bacağına sarılır ve öper. Tuhaf, birdenbire karşımıza çıkan, toplantı sekansının içine sanki habersizce yerleştirilmiş, neredeyse filmle, hikâye ile doğrudan ilişkisi olmayan bir sahne gibidir. Bu sahne, bir yandan diyebileceğimiz bir duruma neden olur, diğer yandan filmin kendi bütünlüğü içinde düşündüğünüzde, erkek figürün bir fantezisini perdeye taşıyan inandırıcı bir sahne olarak yerini alır.

Aynı filmle sürdürürsek... Yeşilçam filmlerinde yıllarca çok sayıda parti sahnesiyle karşılaştık. Zenginler, gençler Boğaz'daki yalılarda, gece kulüplerinde, malikânelerde, çiftliklerde partiler verdiler. Ama bu filmin final sekansındaki parti sahnesi gerçekten ilginçtir. Patron aynı zamanda armatördür ve oğlu, gemilerinden birinde davetlilerin dalgıç giysileriyle katıldığı bir parti düzenler. Yerli sinemadaki bence en sıra dışı, en fazla akılda kalan sahnelerinden biridir bu. Yeşilçam sinemasının yapım olanakları ve tahayyül çerçevesi o kadar olduğu için çok çarpıcı bir yere varamaz, ancak görsel olarak ilginçtir. Tabii gönül isterdi ki o partinin ve orada dans eden figüranlar hal ve tavırları açısından daha donanımlı olsunlar ve yalnızca üç-beş kişi değil de daha çok sayıda figüran ilgi çekici bir şekilde giydirilsin...

konusunda bir şey daha söylemek istiyorum. Metin Erksan'ın filmlerinden akılda pek çok şey kalabilir ama öne çıkanlardan birinin de o filmlerdeki belli başlı oyuncuların performanslarındaki bilerek, istenerek başvurulmuş abartı olduğunu düşünüyorum. Örneğin *Yılanların Öcü'*nden söz edildiğinde, benim gözümün önünde ilk öne Irazca Ana rolündeki Aliye Rona canlanır. Rona başka filmlerinde de hep buradaki performansıyla ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir. Irazca Ana

bana göre hem çok hakiki bir figür, ama bir yandan biraz abartılı, grotesk bir yanı da vardır. Bu, bence büyük ölçüde Erksan'ın oyuncu yönetimiyle ilgili olarak ortaya çıkan bir durumdur. İrazca Ana, hikâyeyi alıp götürün, dik başlı, güçlü bir kadın figürüdür.

Keza *Susuz Yaz*'da Erol Taş'ın performansı gene bu anlamda dikkat çekicidir. Taş hem çok iyi bir oyunculuk sunuyor, hem de Erksan bunu plastik bir malzeme olarak çok iyi değerlendiriyor. Taş, klişe anlamda bir kötü figür yaratmıyor; hırslıyla, tutkusuyla, zaaflarıyla ve habisliğiyle sahici bir karakterdir. Ama bu karaktere ve oyuncunun yorumuna Erksan'ın kattığı yerinde bir fazlalıktan, bir aşkınlık ve şiddet halinden de söz edebiliriz diye düşünüyorum. Erksan, elindeki plastik malzemenin her anlamda kontrolüne sahip, hatta bir ölçüde saplantılı olduğunu da söyleyebileceğimiz birisi. Nitekim yönetmenin bir yaratıcı olarak önemine ilişkin vurguyu birçok kez Metin Erksan, kendisi de dile getirmiştir.

S. B.: Yönetmenin bir yaratıcı olarak önemine vurgu, Metin Erksan'ın sinema anlayışının aslında temelinde duruyor galiba değil mi? Yani kişi sinemayı kendisi için yapar ya da sanat aslında yaratıcının kendisi için yaptığı bir etkinliktir...

N. U.: Birçok yönetmen için söyleyebiliriz bunu. Sinema endüstrilerinde 'memur sinemacı' dediğimiz, kendisine verilen senaryoyu olduğu gibi çeken ve filmine orijinal bir şey, bir farklılık kazandıramayan yönetmenlerin sayısı az değildir. Belki de her sinemacının gönlünde kendi imzasını taşıyan, orijinal filmler yapmak arzusu vardır. Ancak bunu gerçekleştirmek finansal, kurumsal ve başka nedenlerle kolay bir hedef değildir, hatta bazen hiç mümkün olmayabilir. Metin Erksan ise kuşağının birkaç diğer sinemacısı gibi, kendi gönlündekini gerçekleştirmeyi büyük ölçüde başarmış bir isim.

Ben burada gene oyunculuk konusundaki şu abartı meselesine dönmek istiyorum. Az önce Aliye Rona ve Erol Taş'dan söz ettik. Erksan'ın bu oyunculardan elde ettiği sonucun benzerlerinin Ayhan Işık, Ekrem Bora ve Kartal Tibet için de geçerli olduğunu ileri sürebiliriz. Örneğin, Emily Bronte'nin *Uğultulu Tepeler* adlı kitabından uyarlanan *Ölmeyen Aşk*'ın baş erkek kahramanı Ali, *Acı Hayat*'takini hatırlatarak, bu kez bilmediğimiz bir biçimde zengin olup sevdiği kadından ve ailesinden intikam almak üzere geri döner. Döner, ama nasıl bir dönüştür bu. Uzun bir ağızlıkla sigara içer, başında şapka vardır, ince bir kravat takmış ve yelek giymiş, yani tamamen değişmiştir ve neredeyse her türlü kötülüğü yapmaya hazır biridir artık. Aşırılıklar da burada ortaya çıkar. Erksan'ın bir "tutku sinemacısı" olarak anıldığını da hatırladığımızda, onun tutkulu karakterleri bu anlamda aşırı olmak durumundadırlar. Sevgilerinde, tutkularında, intikamlarında, her

şeylerinde sıra dışı olmak zorundadırlar. Filmde Ali'yi canlandıran Kartal Tibet'in oyunculuğu son derece abartılıdır; hatta bir noktadan sonra karakteri bir tür karikatüre dönüştürdüğüne tanık oluruz. Bir noktadan sonra seyirciyi kendisine yabancılaştırır. Ben bu kadar abartılı ve hatta neredeyse bilinçli olarak bu kadar komik olmaya çalışan bir başka performans hatırlamıyorum yerli sinemada.

S. B.: Ama bunu sağlayan yine Metin Erksan sinemasının kendi dili öyle değil mi?

N. U.: Evet, onun o ele avuca sığmayan tavrı olduğunu söylemek mümkün. Bir de yabancılaştırma dedik. Bu önemli bir konu. Örneğin *Acı Hayat*'da filmin başından sonuna kadar caz müziği kullanılmıştır. Art alanda baştan sona Ornette Coleman'ın saksafonu egemendir.

Yoksul hayatlar, kenar mahalleler, kahreden aşklar... Tamamen yerli bir malzeme... Fakat müzik tercihi anlattığı dünya ile hiçbir biçimde örtüşmüyor. Ama bu tercih de sonuçta işe yarıyor. Erksan'ın *Suçlular Aramızda* adlı filminde de müzik kuşağı açısından yabancılaştırma yöntemine başvurur. Bu da yine, bir ci sinemacı tavrıdır.

S. B.: Deneysel bir tavrı...

N. U.: Evet, kesinlikle öyle. Gerçekçilik diyoruz... Aslında *Suçlular Aramızda*, *Acı Hayat* ve *Gecelerin Ötesi* gerçekçi filmler. Gerçekçilik açısından *Gecelerin Ötesi*, *Susuz Yaz* ve *Yılanların Öcü* birlikte düşünülebilir... Nasıl bir sinema bu? Yer yer melez bir sinema. İler dedik çünkü. *Susuz Yaz* ile *Yılanların Öcü*'ne baktığımızda tıkr tıkr işleyen bir anlatımla karşı karşıyayızdır. Kamera hareketleri, çerçeveye kimlerin gireceği ve kameranın hareketi boyunca kimlerin çerçeveden çıkacağı önceden tasarlanmıştır. Filmin son derece akıcı ve hızlı bir anlatımı vardır. Diyaloglar açıklayıcı ve görüntüyü geri planda bırakmayan bir yere sahiptir. Gerçek mekânlar kullanılarak aktüel bir sorun ele alınmaktadır. Bu yönleriyle 'yeni gerçekçiliğin', ama aynı zamanda 'üçüncü sinema'nın etkisinden söz etmek mümkündür. Çünkü her iki filmde ve *Kuyu*'da da tuhaf bir şiddet var biliyorsun... Ayrıca üslup olarak Amerikan sinemasının hikâye anlatma tarzının, diğer yandan neredeyse gerçeküstü diyebileceğimiz bir tercihin, grotesk bir yaklaşımın etkilerini, izlerini görebiliyoruz... *Suçlular Aramızda* bir fetiş dünyası sunuyor bizlere. *Kuyu*'daki sadizmi de ihmal etmeyelim. Bütün bunlar, anılan filmleri bir yandan suiistimal sinemasıyla da buluşturuyor sanki. Melezlik derken bütün bunları kast ediyorum.

S. B.: Bu biraz da tasniflendirmeyi zorluyor herhalde.

N. U.: Tabii, zorluyor. Ancak, Erksan'ın 1970'lerde çektiği, Emel Sayın'ın başrolünü

oynadığı renkli melodramlar bence hakikaten kötü filmler. Yönetmen, bu filmlerde de tutku hikâyeleri anlatmış olabilir. Ancak burada artık melezlik, yaratıcı esinler gibi unsurlar kayboluyor. Renkli film Türkiye'ye 1970'lerde geldi. Zum objektifler de öyle. Erksan'ın Emel Sayın'lı filmlerinde zum objektifin ileri zum, geri zum yapılarak abartılı ve seyirciyi yoracak bir biçimde kullanılması, filmlerde onlarca şarkının yer alması ve böylece zaten derme çatma bir hikâyenin hızla sonlandırılması zorunluluğu bu melodramları Yeşilçam'ın sıradan örnekleriyle aynı yere yerleştirmemize neden oluyor. Tabii o zamanlar bu filmlerin çok moda olduğunu da söylemek gerekir.

S. B.: Şarkılı filmlerden söz ediyorsunuz...

N. U.: Evet, şarkılı filmler.. Örneğin, *Süreyya*'yı seyrederken çok yoruldum ve zorlandım. Bir yanda zum meselesi var. Öte yandan, filmin 45 dakikasını şarkıyla doldurursanız geri kalan 45 dakikada da olayları hızla toparlamanız gerekiyor... Şarkılara da bayılmıyorsanız, doğrusu geriye izlenecek fazla bir şey kalmıyor.

S. B.: Bunları sınıflandırmak kolay. Ama bazı filmlerini sınıflandırmak kolay değil...

N. U.: Hayır. Örneğin, *Gecelerin Ötesi* ve *Suçlular Aramızda* gibi yapımların kara film özellikleri taşıdıklarını söyleyebiliriz. Bunları birer suç filmi olarak da düşünebiliriz. *Gecelerin Ötesi*'nde bolca soygun ve cinayet, araba takip sahneleri ve gece çekimleri bulunuyor. *Acı Hayat*'da bile kara filme benzer bir sinematografi anlayışını filmin final sekanslarından birinde, Ayhan Işık ile Türkân Şoray arasındaki geçen bir diyalog sahnesinde gözlemek mümkün. Çünkü işin içine tutku, intikam, nefret, kin giriyor. Örneğin Ekrem Bora *Suçlular Aramızda*'da, acımasızca cinayet işleyen genç bir burjuvayı oynuyor. Sınıfsal olarak biraz şematik görünüyor sanki değil mi? *Acı Hayat*'da da, Ayhan Işık son derece iyi, masum bir emekçi iken zengin olduktan sonra, intikam arzusuyla yanıp tutuşan kötücül bir adam olarak geri dönüyor. Çünkü "zenginlik ve para kötülüğe neden olur." Ama bunu bu şekilde anlatınca biraz şematik olmuyor mu?

S. B.: Peki, bu anlatımı bir sınıf karşıtlığı, bir burjuvazi düşmanlığı gibi mi değerlendiriyorsunuz?

N. U.: Ona bakarsanız bütün yerli filmler, melodramlar burjuvazi düşmanlığı yapıyor diyebiliriz. Ama değil. Erksan'ın andığımız filmlerinin, Yeşilçam geleneği içinde yapılmış melodramlardan farklı olduğunu söylemek gerekiyor. Bu tür referanslara ihtiyaç duyulmamış, böyle klişelere yer verilmemiş olunsaydı hem daha fazla ikna edici, hem de daha ilginç olunabilirdi... Film yaptığınız dönemin koşulları,



imkânlarınız, zihniyet kalıpları, bütün bunlar etkili oluyor sinemacı üzerinde. Yani *auteur* diyoruz ama *auteur* Tanrı değil ki. Bir *auteur* de filmlerini çektiği tarihsel dönemin toplumsal, kültürel ve siyasal ortamının ürünüdür.

S. B.: Peki, Metin Erksan'ın yaptığı filmleri... En azından 1960'ları bir *auteur* sineması olarak değerlendirmek mümkün değil mi?

N. U.: Evet, bir *auteur* olarak değerlendirebiliriz. Ancak, başka yönetmenlerinkine olduğu gibi, Erksan'ın filmlerine de, farklı teorik perspektifler aracılığıyla da bakabiliriz. Örneğin *Sevmek Zamanı* surete âşık olmak temasıyla, doğu sanatlarıyla ilişkilendirilerek değerlendirilmişti. Filmin baş erkek figürü, genç bir kadının fotoğrafındaki görüntüsüne âşık oluyor. Ama kendisi ile tanıştıktan sonra, biraz da adamın bu âşık olma tarzından hoşlanan kadının ısrarı sonucunda suretinden vazgeçerek kendisiyle ilgilenmeye başlıyor ve sonunda gidip babasından istiyor. Yani tamamen direnmiyor. “Ben fotoğrafına âşığım. Çünkü benim onunla kendi fantezim üzerinden kurduğum bir ilişki var.”

Aşkınınız öznesini siz inşa edersiniz. Babası diyor ki -çok da iyi bir baba-, “Evet, güzel ben seni anlıyorum. Birbirinize âşık oldunuz. Sen de iyi bir insansın. Ama kızım zengin bir ailenin kızı. Ona alışkın olduğu hayatı sağlayabilecek misin?” Genç adam, bunun üzerine kadınla evlenmekten vazgeçiyor. Buna üzülen genç kadın ise, zengin ve şımarık sevgilisine dönmek durumunda kalıyor. Ancak kadının, her şeyden vazgeçip, fotoğrafına âşık olan adamla yaşayabilecek bir ruh olgunluğuna eriştiğini görüyoruz. Sonunda da gelinliğiyle sevdiği adama koşuyor. Ama erkek kahramanımız, bu sefer kadının fotoğrafı ile yetinmemiş, yanına bir de gelinlikli bir vitrin mankeni almış.

Genç adamı, bir kayıkta bu fetiş objelerle birlikte, bir gölde kürek çekerken görüyoruz. Kadını kayığa alıyor. Onun kendisini sevdiğine, düğünü terk edip ona döndüğü için samimi olduğunu gösterdiğine inanıyor. Ama tabii trajik son geliyor... Şimdi burada da, bu saplantının sona erebileceği bir nokta bulunuyor. Tamam, sınıfsal bir durum var. Ama hani surete âşık olmuştu? Ee, nereye kadar? Çünkü adamın tutkusu birdenbire dünyevi bir mesele haline dönüşebiliyor. Surete âşık oldu, kendisine bir aşk objesi yarattı... Fotoğraftaki kadının gerçeği, adamın tahayyül ettiği özneye uygun değildi ve ileride bu gerçek ona acı verebilirdi. Belki de bu kadar basit bir analiz yeterli... Nereye vardırabiliriz bütün bunları? Çünkü işin rasyonel bir tarafı da var. O kadar da cesaretsiz değil kahramanımız. Suretine âşık olduğu kadın geliyor ve kendisinden etkilendiğini ifade ediyor adama. “Ben buradayım ve senin hayalindeki gibi birisi olabilirim.” Adam kabul ediyor. Ama arada sınıf meselesi var...

Bana Şu ilginç gelmiŐtir. Kartaca Film Festivali'nde *Sevmek Zamanı* gösterildiğinde, Fransız sinema tarihçisi Georges Sadoul'un, filmin sınıfsal farklılıklara ilişkin çok ilginç bir yapım olduğunu belirttiği aktarılır. Çeşitli söyleŐilerden, Metin Erksan'ın ve baŐkalarının bu değerlendirmeyi çok önemsemiş oldukları da anlaŐılıyor. Hani film surete aÇık olmaktan söz ediyordu, bir doğu hikâyesi anlatıyordu? Hani daha farklı bir bağlamı vardı? Sadoul demek ki, buradaki doğu sanatları içinden inşa edilmiş bağlamı hiç görmemiŐ, filmi anlamamıŐ... *Sevmek Zamanı*, kült olmuş bir film ama üzerinde çok durulmuŐ, derin analizler yapılmış da değil. Yeterince irdelenmemiŐ bir film. Doğu sanatları, geleneksel sanatlar denildi, ulusal sinemanın en iyi örneklerinden biri olarak değerlendirildi. Surete aÇık olmak... Peki ya sonra? Halit Refiğ, filmi geleneksel sanatlarla iliŐkilendirirken kahramanların psikolojik derinliklerinin incelenmemiŐ olmasından söz eder. Refiğ'e göre, "Erksan kahramanlarının bireysel özelliklerini araŐtırmayarak hiçbir işe yaramayacak bir çabaya giriŐmiyor." Refiğ, Őöyle sürdürür: "Bunun yerine bu kişilerin, kendisinin ve toplumumuzun kollektif vicdanından doğan belli bir duruŐu ortaya koyuyor." Gene Refiğ'e göre, "Böylelikle yağmurlu boŐ sokaklar, dalgalı ıŐsız sahiller, akisleri durgun gl sularına varan yapraksız ağaçlar, ıŐlak pencerelerden yansıyan sisli Őehrin hayalleri, kızın büyük fotoğrafı, gelinlik mankeni, bu insanca duyuŐu insan davranıŐlarından arınmıŐ ama daha etkili bir biçimle ortaya koyuyor. Bu da kollektif vicdanın eseri olan doğu sanatlarına has bir soyutlama; batının bireyci ve marazi soyutlaması değil..."

Refiğ, *Sevmek Zamanı* ile ilgili aynı değerlendirmesinde, "oyuncularının minyatrlerdeki gibi deĐiŐmez yüz ifadeleri" ve "gereksiz üçüncü boyuttan arınmıŐ iki boyutlu çizilmıŐ kiŐileriyle" filmin, geleneksel Türk sanatının en güzel örneklerinden biri olduğunu belirtiyor. Burada Robert Bresson'un filmlerini hatırlayalım. Bresson da, filmlerindeki karakterleri bütün özellikleriyle, psikolojik derinlikleriyle canlandırarak profesyonel oyuncular kullanmıyordu. Bresson, oyunculara 'model' diyordu. 1959 tarihli *Yankesici (Pickpocket)* adlı filminin baŐrolünde, ifadesiz, herhangi bir duyuŐu taŐımayan bir yüze sahip amatör bir oyuncu yer almaktaydı. Nitekim Bresson, modelleri için, her tarafı yüz, diyor; modeller birer yüzden ibaretler. Ama bu yüzler herhangi bir duyuŐu ve ifade taŐımıyorlar. Bresson, *Sinematograf(i) zerine Notlar* adlı kitabında: "Model, yüz çizgilerinde maddi olarak ifade edilmeyen iki ya da daha fazla görüntü arasındaki ilişkinin ve karşılıklı etkileŐimin sonucunda görünür hale gelen düŐünce ya da duyuŐular"dır der. Burada amacım, Bresson'un yazdıkları ile *Sevmek Zamanı* arasında bir ilişki kurmak değil. Bunu söylemek istemiyorum. Sadece batıya özgü ya da sadece doğuya özgü diye bir ayırım bana çok anlamlı görünmüyor. Söylemek istediğim bu...

S. B.: Metin Erksan sinemasını anlamak için vazgeçilmez bir öge olarak düşündüğüm tutku sinemasıyla sürdürürsek...

N. U.: Tutku sinemasının bir başka örneği, Erksan'ın Kıbrıs'ta çektiği *Sensiz Yaşayamam* adlı filmidir. Zengin bir kadın kanser olduğunu ve çok az zamanı kaldığını öğrenir. Kendisini öldürmesi için bir kiralık katille anlaşır. Ancak aralarında bir yakınlık gelişir ve giderek tutkulu bir boyut kazanır. Kadın, müstakbel katiline, adam ise kurbanına âşık olmuştur. Ancak sonra roller değişir. Böyle bir ilişkinin Kıbrıs'ta yeşermesi ve yönetmenin mekânı kullanma tarzı da dikkat çekicidir. Keşke daha derinliği olan bir biçimde anlatılabilsen bu tutku hikâyelerini. Psikolojik derinlik de katılabilsen...

*Sevmek Zamanı*'nı her defasında büyük bir hazla izledim. Bence yoğun melankoli içeren bir filmidir. Deniz kenarında bir meyhanede başlar. Kamera dışarıda, camların önündedir; camların üzerinden yağmur suları akar. Sonra meyhane içeriden görüntülenir. Badanacı ve ustası bir masada otururlar. Sonra Müşfik Kenter dışarı çıkar, kamera onu izler filan. Adada sanki sürekli yağmur yağmaktadır. Sema Özcan ve arkadaşları eve gelirler. Neredeyse bütün film yağmurlu bir günde çekilmiş gibidir. Ancak bu melankoli duygusu *Sensiz Yaşayamam*'da yoktur.

Erksan'ın TRT için yaptığı orta uzunluktaki filmi *Sazlık* da bir tutku hikâyesi anlatır. Bu filmde de uzun bekleyişler, zamanda geri dönüşler vardır. Gene TRT için çekilen *Müthiş Bir Tren*'deki adamın, istasyonda bekleyen trenin içindeki bitmek tükenmek bilmeyen arayışını da fazla uzun bulmuştum. Tekrar izlediğimde herhangi bir yere varamayan bir deneme olarak değerlendirmiştim. *Sevmek Zamanı*, *Sensiz Yaşayamam*, *Sazlık*, *Ölmeyen Aşk* ve *Acı Hayat*, bunlar içlerinde 'tutku' olan hikâyeler anlatan filmler. *Susuz Yaz*'da da tutku var, değil mi? Ağabeyin, kardeşinin karısına olan ilgisi, kardeşini devreden çıkaracak kadar gözü kararıp bu kadına sahip olma arzusu, kösnül bir tutku olarak ortaya çıkıyor.

S. B.: Peki, dünya sineması bağlamında Metin Erksan'ı nasıl bir yere oturtmak anlamlı olur? Hiçbir zaman küresel düzlemde tanınmış, duyulmuş, büyük isim yapmış bir yönetmen değil ama belirttiğiniz üzere Türkiye sinemasının tarihinde çok önemli bir yeri bulunuyor. Berlin'de Altın Ayı ödülünü alıyor. O döneme kadar sadece bir Japon yönetmen, Avrupalı veya batılı olmayan, kendisinden bir sene önce bir Japon yönetmen ilk defa o ödülü almış. Yani batı dışından sinema dünyasına ve Avrupa sinemasının kalbine böyle bir çıkışın nasıl okunması gerekiyor?

N. U.: Evet... Tanınır, bilinir, dünya ölçeğinde seyredilir sinemalar, belli bir zamana

kadar, ağırlıklı olarak güçlü ülke sinemalarıydı. Örneğin Hollywood, her zaman bütün dünyada izleyicinin popüler tahayyülünün içini dolduran, belirleyen, onu tarif eden, tanımlayan bir sinema oldu. Keza Avrupa sineması, ancak farklı bir kulvarda, daha çok sanat filmi dediğimiz, festivallerle kendini var eden bir sinemanın temsilcisi oldu. Bir de belli coğrafyalarda kendi yakın pazarlarında etkili olmuş sinemalar vardı. Mısır sinemasının Orta Doğu ve Kuzey Afrika pazarlarında bir dönem etkili olduğunu söylemek mümkündür. Hong Kong sinemasının, Hint sinemasının kendi yakın coğrafyaları içinde etkili olduklarını söyleyebiliriz. Ama bugün artık Batı'dan dünyanın geri kalan coğrafyalarına yönelik tek yönlü bir akıştan ziyade görece çok yönlü ve karşılıklı bir akıştan söz edebiliriz. Bunun böyle olmasının çeşitli nedenleri var. Uluslararası göç meselesi, yeni iletişim teknolojileri vb.

Türkiye sineması da bir süredir dünyada ilgi gören sinemalardan biri. Şimdi, böyle bir dönemde yapılmadı Metin Erksan filmleri. Türkiye sinemasının içine kapalı olduğu ve çok az bir dış pazar olanağının bulunduğu, yerli filmlere ilginin iç pazarla ve bazı komşu ülkelerle sınırlı olduğu bir dönemde, sinema teknolojisi ve finans açısından sınırlı imkânlarla sahip, kendi yağı ile kavrulan bir sinemanın ürünleri olarak ortaya çıktılar. Erksan'ın sinema filmlerinin sayısı yanılmıyorsa otuz beş; televizyon için de altı film yapmış. Bu filmlerin bir bölümü, Türkiye'de sinemanın yeni yeni kurumsal bir kimlik kazanmaya başladığı bir dönemde yapılmış. *Susuz Yaz*'ı ve *Yılanların Öcü*'nü yakın zamanlarda tekrar seyrettiğimde gerçekten çok güçlü olduklarını düşündüm bir kez daha... Ancak kıyaslamalar yapmaktan çok hoşlanmıyorum doğrusu.

S. B.: Bu filmler Metin Erksan'ı uluslararası ölçekte gündeme taşıdılar. Peki, *Susuz Yaz*'ın kazandığı başarı Türkiye sineması için ne anlama geldi sizce?

N. U.: Bunun ne anlama geldiği konusunda bugünden geçmişe bakarak belki şunu söyleyebilirim. Bu başarının, Türkiye'de sinemanın bir kurum, bir sektör olarak özgüvenini yenilemiş olması beklenirdi. Ama galiba pek öyle olmamış. 1960'lar özgürlüklerle anılır, ama Metin Erksan gene de zor bir dönemde sinema yaptı. Ayrıca sektörün kendi içinden, entelektüel çevrelerden gelen kıskançlıklar, birtakım manasızlıklar da olmuş anlaşılır. Metin Erksan bugün film çekiyor olsaydı belki daha iyi imkânlarla yapacaktı bu işi. Deneysel tarzını sürdürmek için daha elverişli bir ortam bulacaktı. Teknoloji, finans, sansür açısından belki çok daha az engelle karşılaşacaktı ve yaptıklarının karşılığını uluslararası düzlemde de alacak, emeğinin ve yaratıcılığının daha geniş bir yankısı olacaktı. Ama zaten uluslararası olmuş bir sinemacı. Daha ne söyleyebiliriz Metin Erksan için?

S. B.: Bir mirastan bahsedebilir miyiz veya cesaretlendirici, bir ön açıcı olma

durumundan?

N. U.: Bahsedebiliriz. Bahsedilmesi gerekir. Çünkü 1970'lerde gelen yeni kuşağın yaptığı, örneğin kırsal kesimin sorunlarına ilişkin filmleri, "köy filmleri" geleneğinin içinde yer alabilecek yapımları, herhalde Metin Erksan'ın katkılarını hatırlamadan değerlendiremeyiz. Ya da Erksan'ın tutku sinemasının izlerini Ömer Kavur'un örneğin *Göl* adlı filminde bulabiliriz diye düşünüyorum. Keza, Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*'ini ve *Kader*'ini, Erksan'ın sinemasından çok uzakta bir yerde düşünmek mümkün değil gibi geliyor bana. Özellikle *Kader*'i, değil mi? Filmin genç erkek kahramanı sevdiği kadının peşinden Kars'a, İzmir'e gider; aşk yüzünden adeta perişan olur... Bu filmlerde hep saplantılı bir durum var... Tamam, bu Fransız sinemasında da var: "L'amour fou"... Bir tür "kara sevda" filmleri... Bu filmler de, Erksan'ın tutku sineması örnekleri de yerel. Bir roman, bir film nasıl ve ne kadar yerel olabilir? Türkiye'de ulusal sinema, halk sineması tartışmaları yapıldı geçmişte. Bir ülke sineması ne kadar ulusaldır ya da ulusal sinema tartışması bugün ne kadar geçerlidir? Bu soruları bir kenara bırakıyorum. Yerel olmak belki de yerel hikâyeler anlatmaktır...

S. B.: Metin Erksan için bunun çok önemli olduğunu düşünüyorum.

N. U.: Elbette.

S. B.: Halk hikâyeleri anlatmak, halk müziği ile ilgilenmek...

N. U.: Evet, yerel hikâyeler anlatmak. Tamam. İşte deniyor ki, örneğin Farsça sağdan sola doğru yazılıyor, yeni İran sinemasının filmlerinde de kamera hareketi, Batı'daki yaygın eğilimin aksine, genellikle çerçevenin sağına doğru gerçekleşmektedir. Japon sinemacı Ozu'nun, filmlerindeki iç mekân çekimlerinde de, Japon kültüründe evde bağdaş kurarak oturulması geleneğine benzer biçimde, bu oturma seviyesine uygun bir bakış açısını kullandığı belirtilir. Bunlar yerel katkılar. Ama "bizim sinemamız Batı sinemasından farklıdır" önermesine yöneltilecek soru: Hangi noktalarda farklıdır, sorusudur. Anlattığın hikâyeler, meseleler yerel olabilir tabii. Ayrıca bazen hikâyeler de üsluplar da çakışabilir. Ben abartılı bir yerlilik ve farklılık üzerine kurulu argümanları çok önemsemiyorum gerçekten. Bütün bu meselelerin daha kapsamlı bir biçimde tartışılması gerektiğini de düşünüyorum.

S. B.: Metin Erksan'ı da yansıtan ve dünya sinemasıyla bağlantı kuran bir nokta olarak, öyle değil mi?

N. U.: Metin Erksan'ın da bunu çok önemsemiş olduğunu düşünmüyorum.

Batı'dan, özellikle Amerikan sinemasından o dönemin sinemacılar kuşağının etkilenmiş olduğunu söyledim. Örneğin, *Gecelerin Ötesi* ve *Suçlular Aramızda* kara film özellikleri taşıyan yapımlar. Öyle ama aynı zamanda ikisi de bu coğrafyaya ait bir şeyler anlatıyor. Üstelik *Gecelerin Ötesi* ilginç bir konuya değiniyor. Filmdeki kaybedenler grubunun içinde ABD'ye gitmek isteyen iki kişi var. Amerika'ya gitmek istiyorlar, yani bir Amerikalıları var. Bu, bir "Amerika rüyası" ... 1960'larda, 1970'lerde öyle değil miydi? Söz konusu rüya bugün de etkisini kaybetmiş sayılmaz. Ancak şimdilerde dünyanın birçok yeri bir rüya olabilir ya da belki gelecekte hiçbir yer cazip görünmeyecektir. Ama o zamanlar, II. Dünya Savaşı sonrasında herkesin bir Amerika rüyası vardı. Film de bunu, gerçekleşemeyen bir rüya olarak acıtıcı bir biçimde anlatıyor... Şimdi birden, Jim Jarmusch'un *Cennetten de Garip* (*Stranger Than Paradise*) adlı filmini hatırlarsak çok mu garip olur? Bu film de söz konusu rüyanın cilasını kazıyor ve herhangi bir karşılığı olmadığını söylüyordu...

S. B.: Metin Erksan'ı ve sinemasını farklı veçheleriyle ele alan bu söyleşi için çok teşekkür ederim...

## Sonnotlar

<sup>1</sup> Bu söyleşi 31.08.2012 tarihinde Ankara'da gerçekleştirilmiştir.