

**T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON ANA BİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI**

**“METİN ERKSAN SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK VE
BUNUN FİLMLERİNE YANSIMASI”**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

YRD. DOÇ. DR. HALİM ESEN

HAZIRLAYAN

EVREN GÜNEVİ USLU

KONYA 2007

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

DÜNYADA VE TÜRKİYE'DE SİNEMA AKIMLARI

1. DÜNYADA SİNEMA AKIMLARI.....	5
1. 1. Dışavurumcu Alman Sineması	6
1. 2. Şairane Gerçekçilik.....	8
1. 3. Yeni Gerçekçilik Akımı.....	9
1. 4. Yeni Dalga	11
1. 5. Özgür Sinema.....	14
1. 6. Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği.....	16
2. TÜRKİYE'DE SİNEMA AKIMLARI.....	23
2. 1. Ulusal Sinema Akımı	25
2. 2. Milli Sinema Akımı	28
2. 3. Devrimci Sinema Akımı	29
2. 4. Toplumsal Gerçekçilik Akımı.....	30
2. 4. 1. Toplumsal Gerçekçi Türk Sinemasının Özellikleri	32

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMA AKIMININ DOĞUŞ NEDENLERİ ve METİN ERKSAN SİNEMASI

1. TOPLUMSAL GERÇEKÇİ TÜRK SİNEMASINI OLUŞTURAN TARİHİ, TOPLUMSAL VE SİYASAL SÜREÇ	34
1. 1. 1950’den 27 Mayıs 1960 İhtilaline Kadar Olan Politik Süreç.....	35
1. 2. 27 Mayıs İhtilalinin Gerekçeleri	41
1. 3. 27 Mayıs 1960 İhtilali.....	43
1. 4. 1961 Anayasası	45
2. METİN ERKSAN VE METİN ERKSAN SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK.....	46
3. TOPLUMSAL GERÇEKÇİ İLK TÜRK FİLMİ “GECELERİN ÖTESİ”.....	66

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

“YILANLARIN ÖCÜ” FİLMİNİN TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMA AKIMI YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

1. “YILANLARIN ÖCÜ” FİLMİ.....	68
1. 1. “Yılanların Öcü” Filminin Konusu.....	69
1. 2. “Yılanların Öcü” Filminin Özeti.....	69
2. “YILANLARIN ÖCÜ” FİLMİNİN TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMA AKIMI AÇISINDAN İNCELENMESİ.....	71
2. 1. Filmin Temasında Varolan Toplumsal Gerçekçilik.....	72
2. 2. Kağının Sembol Olarak Kullanılması.....	73
2. 3. Mekânların, Kostümlerin ve Kullanılan Dilin Gerçekçiliği.....	74

2. 4. Teknik Açıdan Filmin Değerlendirmesi	75
2. 5. Toplumda Var Olan Gerçekçi Karakterlerin Kullanılması	77
2. 6. Toplumsal Sorunlara Gerçekçi Yaklaşım	81
2. 7. Toplumsal Sorunlarda Doğruların Ortaya Konulması	83
2. 8. Sınıfsal Farklılıkların Ortaya Konulması	85
2. 9. Gerçekçi Karakterlerin İyi – Kötü Olarak Değerlendirilmesi.....	86
2. 10. Ezilenden Yana Alınan Tavrı ve Verilmek İstenen Mesajlar	88
SONUÇ	93
KAYNAKÇA	96

GİRİŞ

Sinema, tiyatroyu, müziği, resmi ve daha birçok sanat dalını içinde barındıran kapsamlı bir sanat dalıdır.

Tüm sanatlar, oldukça yoğun bir birikim sürecini gerektirir. Bu yoğun birikim, sanatçıların eserlerine yansır ve bunu da bir bölümü, o sanat eserini inceleyenler tarafından algılanır. Yedinci sanat sayılan sinemada ise, bu algılama, diğerlerine göre daha zordur. Çünkü sinema, içinde birçok sanatı barındırdığından hemen hemen bütün sanatlardan daha karmaşıktır. Bir sinemacı, vermek istediğini sadece konunun içeriğiyle değil; senaryosu, ışıklandırması, kadrajları, müziği, seslendirmesi ve montajı ile de verir. Bu noktada sinema, kolektif bir çalışma ürünü olarak kabul edilse de, filmler, yönetmenin filme hâkimiyeti oranında bireyselleşir. Entelektüel birikim ve verilmek istenen olguya hangi yollardan varılabileceğinin saptanmasının verdiği hâkimiyetle yönetmen, oyuncular da dâhil olmak üzere elindeki hammaddeye şekil vererek film denilen plastik kompozisyonu oluşturur. Bu yöntemle sinema sanatını uygulayan yönetmenlerin incelenmesinde bilimsel yaklaşım “auteur” kuramıdır (Altiner, 2005: 9).

Fransızca bir sözcük olan “auteur”, “yaratıcı” anlamına gelmektedir. 1950’li yıllarda ünlü Fransız Cahiers Du Cinema dergisinin yazarları tarafından “filmi yaratan kişi” anlamında kullanılmaya başlanmıştır. “Auteur” kuramı, oldukça düzensiz bir biçimde gelişmiş, bu konuda hiçbir zaman programlı manifestolar ya da kolektif bildirimler yayımlanmamıştır (Wollen, 2004: 77).

Sinema incelemelerinde, araştırmacıları “auteur” kuramına yönlendiren gelişmelerin başında Hollywood sinemasının kalıplaşmış stüdyo kuralları gelmektedir. Hollywood’un oluşturduğu stüdyo kuralları yüzünden, tek tip üretime dönüşmüş popüler filmler nedeniyle, stüdyoya kim girerse girsin, bu kurallara uyulduğu sürece aynı filmi çekebilir anlayışı egemendi. Yönetmen ustalığını, senaryoyu yalnızca sahneye koymakta gösterebilirdi. “Auteur” kuramı, bu anlayışın dışında da filmler olabileceğini, yaratıcı bir yönetmenin kendine özgü özellikleri, kendi anlayışını, dünyasını Hollywood sistemi içinde bile ortaya koyabileceğini göstermiştir. Bunun yanında “auteur” kuramı, sistemin, insanları ne kadar standartlar içine yerleştirse de, denetimi altına alsın da düşünebilen, hissedebilen, hayata farklı bakabilen, farklı bir hayat olabileceğini görebilen yaratıcı insanların, bu

standartları aşabileceğini göstermiştir (Kuyucak Esen, 2002: 16).

“Auteur” yönetmenler, anlatmak istedikleri soyut düşünceleri, düşüncelerini yansıttığına inandıkları ve kendi seçtikleri somut görüntülerle, düşüncelerini yansıtabileceğine inandıkları biçimde birbirine bağlayarak, sinemanın kullanabildiği tüm olanaklardan yararlanarak bir bütünlük içerisinde beyaz perdeye aktarırlar (Kuyucak Esen, 2002: 16). Bu kompozisyonu oluştururken, çağında yaşanan, sosyolojik, ekonomik, siyasal etkenlerden etkilenecek yapıtlarını ortaya koyarlar ve sinemanın da gelişmesine katkıda bulunarak, bilerek ya da bilmeyerek sinemada yeni ekoller, akımlar oluştururlar. Sinemanın var oluşundan itibaren, yönetmenlerin toplumsal olaylara, değişimlere ve gelişimlere bakış açısı çerçevesinde sinema akımlarının varlığı ortaya çıkmıştır. Dünya savaşları sonunda ortaya çıkan Dışavurumculuk, Yeni Gerçekçilik, Şiirsel Gerçekçilik, Özgür Sinema akımları gibi birçok akım buna en iyi örnektir.

Bahsedilen bu konu doğrultusunda, Dünya sinemasında örnek yönetmenlerin varlığı söz konusu iken; bu kompozisyonu Türk sinemasında da oluşturan, entelektüel birikimi, farklı düşünce yapısı ve yaratıcı kişiliğiyle dönemine damgasını vuran auteur yönetmenler de vardır. Kuşkusuz bu yönetmenlerden birisi de, Türk sinemasında ilkleri başaran, döneminde yapmış olduğu filmleriyle tartışma konusu olan, Türk sineması ve dünya meselelerine dair fikirleri, günümüzde bile hala tartışılmaya devam eden Metin Erksan’dır.

Metin Erksan, 27 Mayıs İhtilalinin hemen ardından vizyona giren “Gecelerin Ötesi” adlı filmiyle, dönemin ekonomik yapısını, sosyal yaşamını eleştirerek sert bir deneme ortaya koymuştur. Dönemin çarpık koşulları içinde her mahallede bir milyoner yaratma iddiasındaki siyasal iktidarın kurbanları üzerine kurulu olan film, Toplumsal Gerçekçilik adı verilen akımın Türk sinemasında ilk örneğini oluşturmuştur. 27 Mayıs İhtilalinin de etkisiyle, Metin Erksan’ın öncülüğüyle oluşan Toplumsal Gerçekçi Türk sineması, birçok yönetmen tarafından örnek alınarak devam ettirilmiş ve sinemamızın gelişiminde önemli rol oynamıştır.

Aynı zamanda Metin Erksan, Türk sinemasındaki Toplumsal Gerçekçilik çabalarının bir sonucu olan 1956 – 1960 yıllarındaki Ulusal Sinema akımının da öncülerinden kabul edilmektedir.

Türk sinema tarihi içerisinde, Türk yönetmenler üzerine en fazla araştırma metni yazılan kişi Yılmaz Güney'dir. Lütfi Akad hakkında da az olmayan sayıda metin yazılmıştır. Hatta yeni dönem yönetmenleri, örneğin Ömer Kavur ve hatta Nuri Bilge Ceylan üzerine bile Metin Erksan hakkında yazılandan daha fazla araştırma metinleri yayımlanmıştır. Metin Erksan gibi önemli bir yönetmen hakkında yapılan araştırmaların yetersiz olması, bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Türk sinemasında bir "auteur" olarak değerlendirilen ve birçok "ilk"leri sinemamıza kazandıran yönetmen Metin Erksan filmlerinde Toplumsal Gerçekçilik akımının incelenmesi de bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Tez çalışmasının problemini ise; Türkiye'de sinema çalışmaları yapılmaya başlandıktan sonra, 27 Mayıs 1960 İhtilaline kadar olan süreçte yapılan filmlerde toplumsal sorunların işlenememesinin ve 27 Mayıs İhtilalinden sonra birçok alanda özgürlüklerin artmasıyla birlikte Türk sinemasında da toplumsal olaylara ve sorunlara eğilen filmlerin çoğalmasının sebepleri oluşturmaktadır. Bunun yanında; Toplumsal Gerçekçi sinema akımı çerçevesinde sinema eserleri ortaya koyduğu varsayılan yönetmen Metin Erksan'ın filmlerinde bu akımın etkilerinin olup olmadığı da çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

"Metin Erksan Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve Bunun Filmlerine Yansıması" adlı tez çalışmasının amacı, uzun bir müddet değeri pek fazla anlaşılamayan; yaptığı filmlerle, Türk sinemasının gelişmesine büyük katkı sağladığı son dönemlerde dile getirilmeye başlanan yönetmen Metin Erksan'ın, Türk sinemasındaki yeri ve önemini ortaya koymak ve yaptığı varsayılan Toplumsal Gerçekçi sinema akımı çizgisindeki filmlerinden birisinin incelenerek daha sonraki çalışmalara akademik bir kaynak oluşturabilmektir.

Bu çalışma, Türk sinema tarihinde önemli bir yeri olan ve Türk sinemasına büyük değerler katan yönetmen Metin Erksan'ın Toplumsal Gerçekçi filmlerinin bilimsel verilere dayandırılarak incelenmesi açısından önemlidir. Yine bu çalışma, Türk Sinemasında bir "auteur" olarak anılan ve yaptığı filmlerle yıllar sonra daha iyi anlaşılan Metin Erksan'ın bir sinemacı olarak yaşamının ve sinema hakkındaki düşüncelerinin anlaşılması ve en önemlisi iyi bir yönetmen olmak isteyenler için örnek ve kaynak teşkil etmesi açısından da önemlidir. Ve bu çalışma, özellikle Türk sinema tarihinin 1950 ve 1970'li yıllarını ele

olarak, toplumsal ve siyasal gelişmeler doğrultusunda Türk Sinemasının nasıl bir değişim içerisine girdiğini aydınlatma amacı içerisinde olması açısından da önemlidir.

Bu çalışmanın varsayımlarından birisi, Metin Erksan sinemasında Toplumsal Gerçekçi akım etkilerinin olduğu görüşüdür. Bir diğer varsayımı ise; Metin Erksan'ın entelektüel bir yönetmen olarak diğer yönetmenlerden farklı olduğu görüşüdür.

Bu çalışmanın kuramsal çerçevesinin oturtulmasında, literatür tarama yöntemi kullanılarak, bilgiler sıralanmış, ardından uygulama bölümünde de Toplumsal Gerçekçi sinema akımı ilkeleri çerçevesinde Metin Erksan'ın Toplumsal Gerçekçi sinema akımı kapsamına alabileceğimiz “Karanlık Dünya / Aşık Veysel’in Hayatı”, “Gecelerin Ötesi”, “Susuz Yaz”, “Yılanların Öcü”, “Acı Hayat” ve “Suçlular Aramızda” filmleri içerisinden iradi yöntemle seçilen, “Yılanların Öcü” filminin detaylı analizi yapılmış, ele alınan filmin Toplumsal Gerçekçi sinema akımına uygunluğu araştırılarak, varsayımımız olan Metin Erksan filmlerinde Toplumsal Gerçekçi sinema akımı etkilerinin olduğu doğrulanmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın evrenini, Metin Erksan'ın yönettiği Toplumsal Gerçekçi sinema akımı içerisinde kabul gören filmlerinin tamamı; örneklemini ise, bu filmler içerisinde Türk sineması ve Metin Erksan açısından önemli olduğu düşünülerek iradi yöntemle seçilen “Yılanların Öcü” filmi oluşturmaktadır.

Bu doğrultuda hazırlanan tez çalışmasının birinci bölümünde, siyasal ve toplumsal değişimlerin beraberinde dünyada ve Türkiye’de ortaya çıkan sinema akımları incelenmiş ve bu akımların özelliklerine yer verilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünü oluşturan Toplumsal Gerçekçi sinema akımının Türkiye’de ortaya çıkmasına neden olan 27 Mayıs İhtilali ve dönemi ile Türkiye’de Toplumsal Gerçekçi sinema akımının ilk temsilcisi olan yönetmen Metin Erksan'ın hayatı, fikirleri, Türk sinemasına kazandırdığı eserleri ve dönemi yönetmenlerden farkı da ikinci bölümde detaylı olarak ele alınmıştır. Tez çalışmasının üçüncü ve son bölümü olan “Yılanların Öcü Filminin Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı Açısından İncelenmesi” başlığında ise, yönetmen Metin Erksan'ın Toplumsal Gerçekçi sinema akımı çerçevesinde eserler verdiği varsayımı, çalışmanın birinci ve ikinci bölümünde ele alınan teorik araştırmalar çerçevesinde doğrulanmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

DÜNYADA VE TÜRKİYE’DE SİNEMA AKIMLARI

“Akım” kelimesi, sözcük olarak; sanatta, siyasette, düşünce hayatında ortaya çıkan görüş, yöntem, hareket anlamına gelmektedir.

Resim, edebiyat, müzik tiyatro gibi öteki sanatlar yüzyıllar boyunca içinde buldukları çağın siyasal, iktisadi, sosyal ve kültürel etkilenmelerinden doğan akımlar ve ekollere bağlı buldukları gibi; sinema da aynı nedenlerle bu akımların etkisinde kalmıştır.

Yönetmenler eserlerini ortaya koyarken, kamera, ışık, kurgu kullanımı gibi farklılıklarını ortaya koymalarının yanında; dönemlerinde yaşanan toplumsal, siyasal, ekonomik gelişmelerin de etkisiyle, filmlerinde ele aldıkları konular da değişim göstermiş ve farklı sinema akımlarının doğmasına öncülük etmişlerdir.

Dışavurumcu Alman Sineması, Şairane Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Özgür Sinema, Toplumsal Gerçekçilik gibi akımlar, Dünya sinemasının en fazla etkilendiği akımlar içerisinde yer almaktadır.

1. DÜNYADA SİNEMA AKIMLARI

1914 yılında patlayan Birinci Dünya Savaşı, savaşa fiili olarak katılan ülkelerin yanı sıra katılmayan ülkeleri de etkilemiş, ama bu etkiler özellikle Avrupa ve Asya kıtası ülkeleri için son derece yıkıcı olmuştur. Toplumun her alanı gibi sanat hayatı da bu yıkımdan payını almıştır, ancak burada aynı zamanda farklı bir etki de söz konusudur. Denilebilir ki, savaşın, sanat hayatında yeni ve deneysel birtakım çalışmaları artırıcı etkisi olmuştur. Savaşın bitimiyle birlikte, hatta bazı ülkelerde savaş sırasında yeni sanat hareketleri oluşmaya başlamış, sanatta yeni akımlar, sinema alanında ise avant – garde ya da deneysel diyebileceğimiz birtakım çalışmalar ortaya çıkmıştır. Bu sanat hareketlerinin doğuşu, Rusya, Fransa, Almanya gibi savaşın farklı sonuçlarının yaşandığı ülkelerde hemen hemen aynı dönemde gerçekleşmiştir (Coşkun, 2003: 41).

1. 1. Dışavurumcu Alman Sineması

Dışavurumculuk, 20. yüzyılın başında özellikle Almanya’da gelişen bir modern sanat akımıdır. Empresyonizme ve Natüralizme bir tepki olarak doğduğu söylenebilir. İlk önceleri resim, heykel ve mimarlıkta etkili olmuş, daha sonra da diğer sanat dallarına yayılmıştır (Coşkun 2003: 61).

Dilimizde ifadecilik, anlatımcılık, kendilikçilik, Dışavurumculuk kelimeleriyle karşılık bulan “Expressionism” en basit tanımıyla “Doğalcılık ve izlenimciliğin karşıtı olan ve ruhsal yaşantının içerikleriyle, tinsel içerikleri dile getiren çağdaş sanat akımı” olarak açıklanmaktadır (Demiray, 1990: 231).

Bu akım, kendine en uygun ortamı Almanya’da bulmuş, sıradan insanların öfke ve öç alma duygularını kamçulamayı başarmıştır (Gombrich’ten akt., Biryıldız, 1998: 17). Dışavurumcu Akım, Almanya ile birlikte, Fransa, Rusya, İsveç, Norveç, Çekoslovakya ve Polonya ile birlikte az da olsa, İngiltere ve Amerika’da da ilgi görmüştür (Biryıldız, 1998: 20).

Dışavurumcu Akımın savaştan sonra Almanya’da özellikle sinema alanında devam etmesinin nedeni, kuşkusuz bu akımın neyi ifade ettiğiyle yakından ilgilidir. Dışavurumcu sanatçıların sanatı anlayış ve uygulayış biçimleri, yani sanatta sadece güzel olanı ifade etmenin ikiyüzlülük olduğu ve sanatın acı, sefalet, vahşet gibi gerçekleri ifade etmesi gerektiği yönündeki düşünceleri özellikle savaşta yenilmiş ve bu sefalet ve acıları yaşayan insanlara özellikle çok şey ifade etmiştir (Coşkun, 2003: 66).

Savaşı izleyen 1919 – 1924 döneminde, sonra da bunu izleyen sessiz sinemanın klasik dönemi ya da altın çağı diye ifade edilen 1924 – 1927 arasında Almanya’da Dışavurumculuk adı verilen ve sinemada ruh hastalarının, katillerin, çılgın bilim adamlarının öykülerinin özellikle uyarlandığı bir tür ortaya çıkmıştır. Bu türde, dekorların “deforme” edilmiş şekilleri bir anlatım değeri kazanmakta ve her şey katı ve özel bir mantık içinde yerini bulmaktadır. Alman yapımcı, yönetmen ve seyircilerinin, bu dönemde kendilerini “norbit” (hasta edici) senaryolara, hortlaklara, vampirlere, perili şatolara, canavarlara adeta sadakatle bağladıkları görülmektedir (Onaran, 1994: 228).

Sinemaya resim ve tiyatrodan geçen Dışavurumculukta, gölgeli bir ışıklandırma, gerçeküstü bir dekor, yapay rol yapmaya “gerçek olmayan” bu dünyada gezinen kameranın

aşırı üslubu dikkat çeken özelliklerdir. Bu akımdaki filmlerin kaba ve barbar görüntüsüne, ölüm ve düşük yaşama ait nesnelere eşlik etmektedir. Sonuçtaki etki ise, öfke, delilik ve akla yakın olmayan olağanüstü olaylara ait bir dünyanın, Hollywood orta sınıf âlemine yönelmiş eleştirilerin etkisidir. Dışavurumculuk sinemada, resim, edebiyat ve tiyatrodan ortaya çıktıktan sonra görülmüştür. Birinci Dünya Savaşı bu akım için önemli bir anahtar durumunda olmuştur. Savaşın kızıştırdığı umutsuzluk ve erime, bu dönemin ana öğelerini oluşturmaktadır (Gomery'den akt. Biryıldız, 1998: 38).

1919'da yapılan Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, Alman sinemasının bu döneme ait en çok tartışılan filmi olmuştur. Öyle ki Caligarizm, Fransa'da eleştirmenler tarafından, psikolojik olguları işleyen filmleri ve Dışavurumcu Akımı tanımlamak üzere kullanılan bir terim olmuştur (Günaydın, 1997: 113).

Caligari, Hakiki ve Raskolnikov, Dışavurumcu Akımın en başarılı olarak ortaya çıktığı filmler ve yönetmen Robert Wiene de Dışavurumcu sanatın Alman sinemasındaki en önemli temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Dışavurumculuğun ve bu anlayış doğrultusunda yapılan filmlerin en büyük özelliği, insan duyguları ve düşüncelerinin dışavurumu olmasıdır. Ve Wiene'nin bu filmlerinde kullandığı ışık-gölge kontrastları, bozulmuş perspektifler ve kaba, geometrik şekiller bu iç dünyanın görselleştirilmesine aracılık etmiştir. Aslında Dışavurumcu Sinemayı, Dışavurumcu resmin ve mimarinin görselleştirilmesi olarak düşünmek de mümkündür. Caligari'den sonra, Dışavurumculuğun ve Caligarizm'in öne çıktığı filmler arasında; yönetmenliğini Robert Neppach'ın yaptığı Karl Heinz Martin'in "Sabahtan Geceyarısına" (1920), Fritz Lang'ın "Yorgun Ölüm" (1921), ve "Kumarbaz Dr. Mabuse" (1922) sayılabilir (Coşkun, 2003: 70, 71).

Paul Leni'nin "Mumyalar Müzesi" (1924) ve Hanks Kobe'nin "Targus" adlı filmleri Dışavurumculuğun yoğun etkisinin görüldüğü son örnek olarak belirtilen "Mumyalar Müzesinin", (1924) yönetmenliğini Paul Leni yapmıştır (Abisel, 1989: 85 – 88).

Bu filmle birlikte Dışavurumcu Akım sona ermişse de, akımın etkisi bundan sonraki birçok filmde de kendini hissettirmiştir (Günaydın, 1997: 116).

1. 2. Şairane Gerçekçilik

Şairane Gerçekçilik, 1930'lu yılların ortası ve 1940'lı yıllarda yaşanan bir akımdır. Günlük yaşamın şiirsel yanları, duyarlı bir film diliyle ve çarpıcı bir mizansenle sunulur. Bu dönem sinema açısından verimli bir dönem olmuştur. Üretilen filmler yeni bir üslupla sunulmaya başlanmıştır. Şairane Gerçekçilik Fransa'da başlayan bir akım olmasına rağmen, gerçekçi üslubu, keskin bir toplumsal eleştiri ile bir araya getirerek kısa zamanda Fransa dışında da saygınlık kazanmıştır (Kerimoğlu, 1997: 130).

Şairane Gerçekçilik, dış yönüyle yani çevre seçimi, bu çevreyi işleyiş bakımından lirik veya şiirsel denilebilen, özünde ise toplumdaki birtakım çarpıklıkları bireylerin içinde bulunduğu psikolojik ve sosyolojik durumlar vasıtasıyla ifade eden filmlerdir (Coşkun, 2003: 113).

Şiirsellik ve gerçekçilik olarak iki anlam içinde değerlendirilebilecek bu akımın şiirsel yönü çevre seçimi ve film karakterlerinin davranışlarında yatmaktadır. Islak caddeler, sisli limanlar ve kır kahvelerinin mekân olarak kullanıldığı çevrelerde, film karakterlerini asker kaçakları, umutsuz katillerden oluşmuş erkekler ve yaptığı evlilikle mutlu olmamış, yeni aşkında mutluluğu arayan kadınlar oluşturur. Bu kadınların sevgiye inanmadıkça ruhunun gizlerini açmanın imkânsızlıkları anlatılarak, konu olarak imkânsız aşklar ele alınmaktadır. Akımın gerçekçilik yönünü ise karakterlerin karşılıklarına çıkan yaşamın katılığına simgesi olarak görülen polis ve gangsterlerin varlığıdır (Onaran, 1999: 138).

Şiirsel Gerçekçilikten etkilenmiş en ünlü sanatçı Jean Vigo'dur. 1933 yılında çektiği "Hal ve Gidiş Sıfır" Vigo'nun ilk konulu filmidir. Film gerçekçi yaklaşımının yanı sıra, başkaldıran ve özgürleştiren bir şiir tarzını da korumuştur. 1930'lu yıllarda Fransa'da ortaya çıkan bu akımın en ünlü temsilcisi, Şiirsel Gerçekçilik yerine "toplumsal fantastik" tanımlamasını tercih ettiğini söyleyen Marcel Carné'dir. Carné'nin 1938 yılında yaptığı "Sisler Rıhtımı" ve 1939 yapımı "Gün Doğarken" filmleri, Şiirsel gerçekçiliğin tüm özelliklerinin yanı sıra, yaklaşan savaşın yol açtığı sıkıntı ve bunalımların izlenimlerini de taşıyan karamsar, hatta karamsarlığını nihilizme kadar vardırıran filmlerdir (Coşkun, 2003: 113, 114). Bu filmler gerçeklikten daha çok şiirsellik taşıyan yapıtlardır. Carne'nin filmleri de diğer filmler gibi karamsardır ve belli bir dünya görüşüne sahiptir (Kerimoğlu, 1997: 130 – 135).

Yaptığı ilk filmlerden itibaren Fransız avant – garde sinemasının önemli yönetmenleri arasında yer alan Rene Clair’in sesli sinema döneminde yaptığı kimi filmleri Şiirsel Gerçekçilik akımı içinde ele alınır. 1923’te yaptığı “Uyuyan Paris” ve 1924 yapımı “Perde Arası”, hem dadaist hem de sürrealist özellikler taşımaktadır. Hem dadacıların hem de sürrealistlerin sahip çıktığı “Perde Arası”, avant-garde sinemanın önemli filmlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Julien Duvivier, Şiirsel Gerçekçilik akımı içerisinde yer alan bir başka yönetmendir. Aynı zamanda Şiirsel Gerçekçilik olarak nitelenen filmlerin değişmez oyuncusu Jean Gabin’i keşfederek, filmlerinde ona rol vermiş ve ikisinin ünlü olması aynı zamanda gerçekleşmiştir. “Cezayir Batakhaneleri” (1937), Jean Gabin ile yaptığı ve Şiirsel Gerçekçilik kapsamında değerlendirilen en önemli filmidir (Coşkun, 2003: 117 – 121).

1. 3. Yeni Gerçekçilik Akımı

İtalya’da faşist iktidarın ilk yıllarında sinema ile fazla ilgilenilmemiştir. Ancak İtalyan İmparatorluğu, faşist sistemin propagandasını yapmak için, Mussolini’nin yükselişi ile birlikte sinemayı bir araç olarak kullanmaya başlamıştır. Bu anlayışla hükümet, sinema alanına el attı ve film stüdyoları kurarak, sinema okulları açarak, parasal destek sağlayarak, dışarıdan gelen filmlere karşı birtakım koruyucu önlemler alarak sinema endüstrisini geliştirmeye ve denetlemeye başladı. Ancak sinema alanındaki tüm yatırımlara ve korumalara karşın yapılan filmler belli bir sanatsal düzeyi yakalayamamıştır (Coşkun, 2003: 144, 145).

Yeni Gerçekçilik, Roma’nın bombalanması, Sicilya’nın işgali, Hitler’in Mussolini’yi kukla gibi kullanması ve Mussolini’nin Faşist Konsülün desteğini kaybetmesi ile birlikte İtalya’da faşizmin yenik düşmesiyle bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır.

Faşist hükümet ile sinema okullarında yetişen genç sinemacılar arasındaki ideolojik fark, bir yandan genç sinemacıların bilinçli olarak film yapmayı reddetmelerine yol açarken, diğer yandan da hükümetin baskıcı bir tutumla, bu genç sinemacıların oldukça gelişmiş stüdyo olanaklarından uzak tutulmalarına yol açtı. Film yapım sürecinin dışında kalan genç sinemacılar, sinema kuramları ve eleştirisi ile ilgilenerek kendi sinema anlayışlarını oluşturmaya çalışmışlardır (Çelikcan, 1997: 149, 150).

O yıllarda faşist hükümetin kurduğu stüdyolarda çekilen pahalı yapımların yanı sıra stüdyo olanaklarının dışında, küçük bütçelerle yapılmış, o yıllar içinde pek dikkat çekmemiş ama belirli bir sanatsal düzeyi de yakalamış filmler, ilk gerçekçilik çabaları olarak ortaya çıkmaktadır. Blasetti'nin yaptığı "Bulutlarda Dört Adım", "Salvator Rosa'nın Bir Serüveni", "Yaşamda Bir Gün" gibi filmler, Yeni Gerçekçilik çabasının göze çarptığı, estetik açıdan beğeni toplayan filmler olarak karşımıza çıkmaktadır (Coşkun, 2003: 145, 146).

İkinci Dünya Savaşının yenik, yıkılmış ülkesi İtalya, işsizlik, evsizlik, karaborsa, açlık, fuhuş ve kimsesiz çocuklarıyla büyük bir kaynak oluşturmuştur (Onaran, 1999: 141).

Toplumsal sorunlara önem vermek, ulusal yaşayışı büyük bir dürüstlikle, insancıl bir tutumla yansıtmak, bu sorunları kendi doğal çevresinde ele alıp işlemek, dramatik yapıyı yaşamın doğal akışına uydurmak, siyah beyaz filmlerden ve yalın bir anlatımdan yararlanmak Yeni Gerçekçilik akımının özelliklerini oluşturmaktadır (Özön, 1990: 164).

Çoğunlukla profesyonel olmayan oyuncu kullanımı İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının gelişiminde önemli bir basamak olarak tarihe geçmektedir. Bu akımda yapay kurgu yerine, doğal kurgunun oluşturulması gerekir. Film montajına gerçekten var olmayan bir şey kesinlikle eklenmemelidir. Yaşamın kendi doğal akışı dramatik yapıya uydurularak verilmelidir. Yeni Gerçekçilik tamamen saf bir durumda bulunmaktadır. Anlatım filmin doğal akışı içinde yalın olmalıdır. Kaynağını bazı estetik eğilimlerden almaktadır (Bazin, 2000: 184 – 187).

En parlak dönemleri süresince, Yeni Gerçekçiler; geçmişten kopmayı, geleneksel konulardan ve Hollywood'un sinematik türünden uzaklaşmayı kararlaştırdılar. Gerçekçilik sinemasına bu ilgi, özellikle İkinci Dünya Savaşı boyunca, anti – faşist film yapımı da dahil tüm faşist kültür geleneklerini kırma yollarını ararlarken oluşmuştur (Gomery'den akt. Bir yıldız, 1998: 66).

Belgesel film türünün içerisinde savaş sonrası İtalya'da başlayan Yeni Gerçekçilik akımı'nın etkisinde yapılan filmler öykülü filmler olarak kabul edilmekle birlikte, toplumsal konulara önem veriş, aktör olmayan kişileri kullanması, gerçek insan yaşamlarını konu alışı ve konuyu doğal mekânlarda yeniden yaratması özellikleriyle bir tür belgesel film kabul edilmektedir. Yeni Gerçekçi sinema akımı'nın kuramcısı Cesaere

Zavattini olup bu türde örnekler veren diğer yönetmenler de Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Antonioni ve Federico Fellini'dir (Gündeş, 1991: 100 – 102).

Yeni Gerçekçi yönetmenlerin amacı bir anti - stüdyo görüşüydü. Hollywood ışıklandırmasını göz ardı ederek, Yeni Gerçekçiler, yerleşim yerinde doğal ışığı kullandılar. Sahne esinlemeli melodramları bırakarak, savaştan zarar görmüş ülkelerinin sokaklarına yöneldiler, Hollywood'da yapıldığı gibi yalnızca senaryoya uygun görüntüleri kullanmak yerine, olağan mimikleri, mizansenini oluşturan ifadeyi vurguladılar. Kamera ile en iyi şekilde eldeki anın gerçeğini yakalamaya çalışırken aktör ve aktrislerde doğaçlama yolunu seçtiler. Çerçeveleme ve kamera hareketi 1930'ların İtalyan sinemasında bilinmeyen bir esnekliğe doğru yol aldı (Biryıldız, 1998: 66).

Yeni gerçekçiliğin önde gelen yönetmenlerinin hepsi 1930'ların İtalyan stüdyo sistemi emektarlarıdır. Roberto Rossellini, Vittorio de Sica ve Luchino Visconti, Mussolini'nin film okulunda eğitim almışlardır. Arkadaş olarak, İtalyan sinemasını daha ünlü yapacak fikirleri paylaşmış ve ilkeleri oluşturmuşlardır. Bağımsız prodüksiyon şirketleri kurmuşlar ve savaştan sonra Luchino Visconti "La Trema / Yer Sarsılıyor", (1948), Roberto Rossellini, "Roma Açık Şehir" (1945), ve "Hemşeri"yi (1946) ve Vittorio de Sica Sciuscia "Kaldırım Çocukları", "Boyacı (1946) ile "Bisiklet Hırsızları"nı yeni gerçekçiliğin büyük eserleri olarak yaratmışlardır (Gomery'den akt., Biryıldız, 1998: 69).

Sinema akımları içerisinde İtalyan yeni gerçekçiliğinin önemli bir yeri vardır. Bu akımın önemi, ulusal düzeyde başlayan, diğer ülke sinemaları üzerinde de etkili olarak uluslararası bir nitelik kazanmasından kaynaklandığı ileri sürülebilir. Bununla birlikte İtalyan yeni gerçekçiliği alt bir entelektüel hareketin ürünü olmayıp toplumsal beklenti ve ihtiyaçlara yanıt veren ve toplumsal sorunları temel bir endişe olarak gören bir akım olması dolayısıyla da önemlidir (Çelikcan, 1997: 147).

1. 4. Yeni Dalga

İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminde sinema alanında İtalya'da başlayan yeni süreç, dünya sinemasında bir değişim rüzgârının esmesine öncülük etti. Savaş sırasında başlayan ve savaşın sonunda Rossellini ile çıkış yapan Yeni Gerçekçi İtalyan sineması, tüm dünya ülkelerine sinema alanında değişime duyulan ihtiyacı hatırlattı. Ancak bu değişim hemen gerçekleşemedi, 1958 yılının Fransa'sını bekledi. 1950'nin sonlarında Fransa'da ortaya

çıkan ve ilk modern sinema hareketi olarak nitelendirilen Yeni Dalganın çıkış noktası, işte bu değişim ihtiyacı oldu. Yeni Dalga akımını başlatan diğer bir unsur da ülkenin o sıralar içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal durumdur. General De Gaulle'nin döneminde Fransız sinemasının toparlanması için Ulusal Sinema Merkezinin kurulması ve bu kurum aracılığıyla yeni çekilecek filmleri teşvik amacıyla kabul edilen "Film Yardım Yasası" sayesinde Yeni Dalga akımının doğmasına yardımcı olacak ortam sağlanmıştır. Bu durum Fransa'da yapılan film sayısını oldukça artırmış, yalnızca 1960 yılında 43 film çekilmiştir (Coşkun, 2003: 167, 168).

Yeni Dalga akımının Fransa'da çıkmış olması Fransız sinemasının özel koşullarına da bağlıdır. Bunların başında Fransa'nın "Institut des Hautes Etudes Cinematographiques" denilen bir yüksek sinemacılık okuluna sahip olması gelir. Bu okul, Yeni Dalga yönetmenlerinden çoğunun yetişmesinde rol oynamış ve Fransız sinema dünyasına mektepli bir sinemacılar kuşağı vermiştir. Neredeyse tamamı Paris'te oturan Yeni Dalgacılar Paris'in zengin sinema müzelerinden, film arşivlerinden, iki yüze yakın sayıdaki sanat sinemalarından yararlanmasını da bilmişlerdir (Gökçe, 1997: 167).

Bu genç sinemacılar, öncelikle sinema yazarı ve eleştirmen Andre Bazin'in fikirlerinden etkilenmişlerdir. Sinemada gerçekçi kuramı ortaya atarak, sinemanın gerçeğe yaklaştığı oranda sanat olabileceğini söyleyen Bazin, sinemanın gerçekliğin yeniden sunumu için en uygun sanat dalı olduğunu düşünmektedir. Orson Welles, William Wyler gibi Amerikan sinemasının ustalarının yanı sıra İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasından ve özellikle de Rossellini'den etkilenmişlerdir. Ayrıca Bazin, sinemada gerçeğin daha dolaysız aktarımını sağlayacağını düşündüğü teknik yenilikleri de (ses, renk, üç boyut...) onaylamaktadır (Coşkun, 2003: 171).

Yeni Dalganın Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette, Doniol Volcroze, Chabrol gibi yönetmenleri, ünlü oyuncular yerine, kendine özgü görünümü ve tazeliği olan kişileri oynatarak, düşük maliyetli ve kolay pazarlanabilen filmler yaparlar. İş günlerini kısaltarak, küçük ve dağınık ekiple çalışarak, gerçek mekânlarda, sokaklarda çekim yaparak, starlar yerine arkadaşlarını, diğer yönetmenleri ve deneyimsiz oyuncularını kullanarak masraflarını azaltırlar. Onların düşük maliyetli filmler yapma zorunluluğu, tazelik ve kişisel yaklaşım anlayışı gibi eğilimleri, çekim yöntemlerini de değiştirir. Kameranın elde taşınması, hareketli mikrofonların kullanımı gibi kullanımlar bu eğilimlerin sonucudur (Derman, 1995: 51).

Yeni Dalga sinemacılarının “Cahiers du Cinema” ve “Arts” dergileri gibi belirli birkaç kaynaktan gelmeleri, sıkı bir dayanışma sonucunda ortaya çıkmış olmaları bu harekete sosyolojik bir anlam da kazandırmaktadır. Fakat Yeni Dalga sinema sanatına getirdiği yenilikler açısından incelendiğinde, aynı toplum davranışına rastlamak imkânsızdır. Fransız sinemasının bu reformcu gençleri, başlangıçlarından itibaren, auteur sinemasına olan inançlarından dolayı aşırı bir kişisellik çabası gösterirler. Bu nedenle, yeni dalgada ne kadar sinemacı varsa, o kadar değişik sinema anlayışı ve o kadar değişik sinema yapıtı olacaktır. Konularını genelde yaşadıkları çevreden ve genç kuşağın günlük yaşantısından alan Yeni Dalgacılar, anlattıkları konunun ardındaki toplum sorunlarını eşelemek yoluna gitmezler. Özlemini duydukları sınırsız özgürlük tutkusu ve alışılmışın dışına çıkma kompleksleri, onları bir tür boş verme felsefesine itmiş ve bazen de topluma sırt çevirmelerine dahi neden olabilmıştır (Gökçe, 1997: 168).

Yeni Dalgacılar, yeni bir sinema anlayışının kapısını açtılar. Öykü bütünlüğünü ve doğrusal zamanı önemsemediler. İleri ve geri sıçramalı kesme izleyiciyi şaşırtıyordu ama eksik olanı bilincinde tamamlanmasına yardımcı da oluyordu. Aynı film içinde anlatmak istediklerine yardımcı olacak her şeyi, belgesel, haber filmi, ara yazı gibi çeşitli stilleri kullandılar. Anlatılmak istenenin ortaya çıkartan kamera hareketleri denediler. Gerçeğe en benzer dekorları kullandılar ya da gerçek mekânlarda çekim yaptılar. Yıldız oyuncularından kaçındılar (Makal, 1996: 111).

Yeni Dalga yönetmenleri, sonsuz kurgulama olanakları, kamera çalışması, ses ve mizansenle oynamayı çok sevmişlerdir. Aynı zamanda sevilen filmlerden alıntılar yapmışlardır. Yeni Dalga, Klasik Hollywood Öykülemesi’nden farklı bir stilde hikayeler yaratır. Öyküleyici sahneler birbirini anlamlı biçimde izlemez, seyirci hiçbir zaman sonra ne olacağını bilemez. Örneğin komik bir sahne bir cinayetle tamamlanabilir. Kurgulama can alıcıdır. Yeni Dalga filmleri çok az net kapanışa ererler, sadece biterler. Tipik Yeni Dalga öykülemesi içinde kişi ile toplum arasında çok az ilişki olduğu gibi, karakterler anlaşılacakları hiçbir dar kavram içine yerleştirilmezler. Subjektif ve objektif dünyalar, aynı fantezi ile gerçek gibi karışmışlardır (Biryıldız, 1998: 90, 91).

Bu akımın içinde en çok ilgi uyandıran yönetmenler, François Truffaut, Alain Resnais, Claude Chabrol, Louis Malle; daha sonra Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Marcel Camus ve Jacques Doniol-Valcroz’dur (Onaran, 1999: 137).

Claude Chabrol, Yeni Dalga'nın kurucusu olarak nitelendirilebilir. Chabrol'un "Yakışıklı Serge" filmi, Fransız sinemasının o döneme dek bilinen tüm üretim mekanizmasının hemen tümüyle dışında olan ve çeşitli açılardan doğmakta olan yeni dalgayı simgeleyen ilk filmidir. Chabrol'un hemen ardından ilk uzun metrajlı filmini çeviren bir diğer yeni dalgacı François Truffaut'dur. "400 Darbe" ile Truffaut, Cannes Film Festivali'ne giderek büyük ödülün de sahibi olmuştur (Coşkun, 2003: 180, 181).

Astruc "Kızıl Perde", Jean-Pierre Melville "Denizin Sessizliği" Agnes Varda "Kısa Uç" ve nihayet hiç de karakteristik olmamakla birlikte, uyandırdığı yankıyla Yeni Dalga'nın tanınmasına vesile teşkil eden Vadim'in Brigitte Bardot ile çevirdiği "Ve Tanrı Kadını Yarattı" bu alanda ilk görülen eserlerdir (Onaran, 1999: 137).

Alain Resnais, Yeni Dalga yönetmenleri içinde yer almasına karşın "Sinema - Roman" yapma anlayışı ve kendine özgü tarzı onlardan ayrılmasına yol açar. Yine de "Hiroşima Sevgilim'in" bu yönetmenler kuşağında yadsınamaz bir etkisi vardır. Resnais'in bir başka ayrılığı, Austruc'un ünlü kuramı "Camera Stylo"yu farklı yorumlayarak sinema anlayışını daha çok "Yeni Roman" kavramının etkisiyle, sanki bir tür "Yeni Roman" oluşturuyormuş izlenimiyle filmler yapmasıdır. Gerek ticari başarısı, gerek sanatsal gücü ve gerekse yönetmenlerin birbirlerine yardımlaşmalarıyla belli bir sinema akımını başlatan Yeni Dalga, 1960'ların sonlarına doğru önemini yitirmeye başladı. Yeni Gerçekçilik akımı ile karşılaştırıldığında onun kadar önemli bir sinema okulu olamadı ancak başka ülke sinemalarında itici güç olarak kendini gösterdi (Makal, 1996: 111, 112 – 135).

1. 5. Özgür Sinema

Özgür Sinema, İngiliz Sinema Enstitüsü'nün Deney Komitesi'nce desteklenen genç yönetmenlerin İkinci Dünya Savaşından sonra yaptıkları belge filmleriyle başlayan ve bu belge filmlerini yapan yönetmenlerle bunlarla aynı yolu tutan bazı yönetmenlerin getirdikleri sinema anlayışından ortaya çıkmış bir akımdır (Onaran, 1999: 141).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan sıkıntıları, Londra'daki ünlü Ealing stüdyolarında çevrilen komedi filmleriyle bir ölçüde unutmaya çalışan İngiliz sinema seyircileri, 1950'lerin sonlarına doğru beyazperdede oldukça farklı bir gerçeklikle yüz yüze geldiler. Bugüne kadar göz ardı edilen işçi sınıfı, bireysel ve toplumsal boyutlarıyla

sinemadaki yerini almaya başlıyordu. Önce Özgür Sinemacıların kısa metrajlı belgesel filmleri, ardından bu grubun dağılmasıyla 1960'ların başında doğan İngiliz yeni dalgasının konulu filmleri izleyiciyi toplumsal sorunlarla olduğu kadar yeni bir sinema anlayışıyla da yüz yüze getirdi (Gürata, 1997: 177).

1950'lerin ortalarında İngiltere'de ortaya çıkan Özgür Sinema hareketinin kökeninde, İngiliz sinemasının belge film geleneği vardır. 1947 yılında çıkmaya başlayan "Sequence" adlı sinema dergisi etrafında toplanan Lindsay Anderson, Tony Richardson ve Karel Reisz gibi isimler, önce "Sequence"de daha sonra da 1951 yılında çıkmaya başlayan "Sight and Sound" dergisinde yazdıkları yazılarda, İngiliz yapımlarına saldırıyor ve radikal bir değişim isteğini dile getiriyorlardı. Zamanla sinema yazıları yazmanın ve film eleştirisi yapmanın yanı sıra kısa belgeseller de çekmeye başlayan bu isimler, 1956 yılında bir manifesto yayımlayarak Özgür Sinema hareketini resmen başlattılar. Yayınladıkları manifestoda, bu davranışlarıyla "özgürlüğe inandıklarını göstermeye çalıştıklarını" ifade eden Özgür Sinemacılar, Özgür Sinema başlığı altındaki ilk toplu gösterilerini de aynı yıl düzenlerler (Coşkun, 2003: 199).

İngiltere'de ortaya çıkan Özgür Sinema, günlük yaşamın kendi doğal akışı içinde kaydedildiği, bunu yaparken de çevrim koşullarının önemsiz sayıldığı bir akımı kapsamaktadır. Özgür Sinema'yı başlatan ilk gösteri, 1956 yılında İngiliz Sinema Enstitüsü'nün "Düş Ülkesi", "Birlikte" ve "Annem İzin Vermez" filmleriyle yapıldı. Film yapımcılarının kurgucu rolünü reddederek gözlemci bir anlayış içinde çevirdikleri Özgür Sinema filmleri Richardson, Reisz ve Anderson'ın öykülü sinemaya geçişleriyle son buldu. Günlük yaşamın kendi doğal akışı içinde kaydedilmesi, bunu yaparken de çevrim koşullarının önemsiz sayılması Özgür Sinemanın özellikleri arasında yer almaktadır (Gündeş, 1991: 107).

Özgür Sinemacılar, filmlerinde çalışan sınıfın problemlerini ve sosyal içerikli konuları gündeme getirmişlerdir. Bu tutumları, 1960 yılına kadar yaptıkları tüm belgesel çalışmalarında devam eder. 60'larda ise, yine aynı konuları ele almakla birlikte, filmlerinde öyküleyici bir anlatıma ve daha bireysel bir bakış açısına kayma olur. Bu tutum değişikliğinin altında, kuşkusuz Fransız yeni dalgası vardır. Nitekim Özgür Sinemacıların 1960'larda yaptıkları filmler, bazı İngiliz eleştirmenlerince İngiliz Yeni Dalgası olarak adlandırılır. Filmlerinde yalnız görünen gerçeği değil gerçeğin altında yatan olgu ve olayları da vermeye çalışan Özgür Sinemacılar, bunu yaparken şiirsel bir anlatımı, kuru bir

nesnellige tercih etmişler, yaşamın sıradan görüntülerini görselliği ön planda tutarak yansıtmaya çalışmışlardır. Anderson'un yaptığı "Düşler Ülkesi" adlı belgesel Özgür Sinemanın ilk önemli yapıtı olarak kabul edilir (Coşkun, 2003: 200 – 202).

Bu akımın etkisiyle çekilen filmler, "Oh Dreamland", "Momma Don't Allow", "Together, Everyday Except Christmas", "We're The Lambeth Boys"tur. Özgür Sinema yönetmenleri her zaman açıkladıkları kurallara uymamıştır fakat çalışan sınıfın problemleri ve sosyal içerikli konularıyla İngiliz ticari sinemasına yön vermiştir. Reisz ve Anderson bu dönemde en iyi iki filmini çekmiştir. Reisz, "Saturday Night and Sunday Morning" (1960), Anderson, yapımcı olarak Reisz'in yardımıyla "This Sporting Life" (1963) adlı filmini yapmıştır (Katz'dan akt., Biryıldız, 1998: 115).

Özgür Sinemanın siyasal içeriği konusunda varılabilecek son çözümlene, onun toplumcu bir öze bütünleşmemiş türde özgür, anarşik ve nihilist bir "klasik demokrasi eleştirisi" olduğudur (Gevgili, 1989: 194).

1. 6. Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği

Rusya, diğer Avrupa ülkelerine nazaran endüstrileşme sürecine geç girmiş ve ekonomisi tarıma dayalı bir ülkeydi ve Rus toplumu, farklı ırk ve uluslara mensup insan topluluklarından oluşuyordu. Bunun yanında halkın çoğunluğu alt sınıfa mensuptu ve toprak köleliğinden yeni kurtulmuş bu insanlar ekonomik ve sosyal anlamda büyük bir karmaşa yaşıyorlardı. Çarlık rejiminin baskıcı tutumundan yılmışlardı ve 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa'da gelişen siyasal olaylardan aydınlar vasıtasıyla haberdarları. Avrupa'daki anayasal gelişmelerden etkilenerek, bu tür bir süreci Rus toplumuna taşımak isteyen bazı aydınlar ve öğrenciler, daha 19. yüzyılın ortalarında liberal görüşler ileri sürmeye başlamış ve Rus toplumunda bu türde görüşlerin yayılmasına çalışmışlardı. Ancak 1917 yılına kadar sosyalistler tarafından çıkarılan ayaklanmalar, Çarlık rejimi tarafından bastırılmıştı. Daha sonra 1914 yılında Rusya'nın Birinci Dünya Savaşı'na katılmasıyla birlikte fakir olan halk daha da fakirleşmiş ve bu dönemde iyice güçlenen sosyalistler, 1917 yılındaki ayaklanmayla Çarlık rejimini tamamen yıkarak Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği'ni kurmuşlardır. Rusya, Ekim Devrimini izleyen dönemde politik, ekonomik ve kültürel bir sarsıntı yaşamaktaydı. Gerçekleşen devrimin ardından, çok ağır ekonomik ve toplumsal sıkıntılar içinde bulunan ülke, bir yandan dışarıda ve içeride düşmanların saldırısını bastırmaya, bir yandan ekonomik gelişmeyi sağlamaya, bir yandan

da ayrı halklardan oluşan bir ülkeye komünist ideolojiyi kabul ettirerek bir bütünlük oluşturmaya çalışıyordu (Coşkun, 2003: 41, 42).

Devrimi izleyerek, bu dönemde “kanlı” ve “barbar” damgasını vuran yangınlar, aydın kırımı, partililerin kanlı kavgaları Marksist kuramın çeşitli yorumlarından çıkan tartışmalar sonunda, Sovyetler döneminde, Rus Sineması, önce epey bir sarsıntı geçirdi ise de; sonradan kendisini topladı (Onaran, 1994: 214).

Yeni düzen, büyük bir toplumsal ve siyasal dönüşüm gerektiriyordu ve geniş halk kitlelerinin rejime ayak uydurabilmeleri için eğitilmeleri gerekiyordu. Böyle bir dönemde kendilerini ülkenin sanat ve tasarım kurumlarında önemli görevlerde bulan öncü sanatçılara, ağır ekonomik sorunlar karşısında yeniden kurulmakta olan bir toplumun yeni düşünce sistemini oluşturmak, şimdiye kadar burjuvaziye hizmet eden akademik sanatı yeni bildirilere uyarlamak gibi önemli görevler düşmekteydi. Bunu yapabilecek sanatsal araçların en önemlisi de sinemaydı (Günaydın, 1997: 24).

Bu amaçla Sovyetler, 1918 yazında, ilginç bir uygulama yaparak; ajitasyon trenleri ilk seferlerine çıktı. Bu trenler, bir propaganda merkezi olarak gerekli tüm donanımına sahiptiler ve aynı zamanla ülkenin en uzak köşelerine kadar ulaştılar. Bilgi ve ajitasyonun yanı sıra eğlenceye de yer verdiler. Trenlerdeki film ekibi bir yandan bütün ülkeyi görüntülerken bir yandan da halka film gösterileri düzenlediler (Abisel, 1989: 112).

Lenin, sinemanın kamuoyunun oluşmasındaki etki ve kudretini takdir ederek “Bütün sanatların içinde Rusya için önemli olanı, bana göre sinema sanatıdır” diyerek, bu doğrultuda, sinemanın ulusallaştırılması hakkındaki kararnameyi 27 Ağustos 1919’da imzalamıştır (Onaran, 1994: 214).

Nitekim sinemaya verilen önem sadece bu kararnameyle kalmamış, kararnamenin hemen ardından bir devlet okulu açılarak, yeni sinemacılar yetiştirilmeye başlanmıştır. 1922 yılında Yüksek Sinema Okulu adını alan okulun başında Kuleshov bulunmaktadır (Günaydın, 1997: 33).

Bunu izleyerek ulusal ya da propaganda nitelikli birçok film yapıldı. Lenin’in direktifi ile bir devlet sineması ürünü olarak “Agitki” denen propaganda filmleri ortaya çıktı. Güncel filmler dışında bulunan bu tür filmler arasında herkese hitap eden: “Bütün Ülkelerin Proleterleri Birleşiniz”, orduya hitap eden “Kızıl Orduda Asker, Senin Düşmanın

Kimdir?”, işçiye hitap eden “Lokomotiflerinizi Tamir Edin” gibi filmler sayılabilir. Bu filmlerin daha etkili olanları 1920–1922 yıllarında çevrilmiştir: “Doğu Halkı Kongresi”, “Açlık”, “Devrim Kaynaşması”, ve Panteleieff’in Volga bölgesinde açlığı anlatan “Büyük Acıma”, ve tarihsel bir dramı yansıtan “Mucize” adlı filmlerdir. Bu filmler Avrupa ve Amerika’ya da gönderilmiştir (Onaran, 1994: 213).

Bu anlayış çok geçmeden devletin izin verdiği ve Toplumsal Gerçeklik denilecek bir akımı oluşturur. Bu akımla, farklı insan topluluklarından oluşan bir ulusa yeni düşüncelerle bir bütünlük kazandırılması amaçlanmaktadır (Günaydın, 1997: 24).

Toplumsal Gerçekçilik kapsamında gelişen yeni Sovyet sineması, Avrupa sinemasından ve özellikle de o yıllarda büyük ölçüde dünya pazarını ele geçirmiş olan Amerikan sinemasından birçok açıdan farklıdır. Avrupa sinemasında, Amerikan sinemasına oranla sanatsal kaygılar daha fazla gözetilse de, aslında her ikisi de ticari bir temele dayanır ve izleyiciyi eğlendirme kaygısı ön plandadır. Sovyet hükümeti ise sinemayı, bir iletişim ve propaganda aracı olarak görmüş ve düşüncelerini yaymak amacıyla sinemadan yararlanmış, bu da çok farklı temalara, konulara ve anlatım özelliklerine sahip bir sinemanın doğmasına yol açmıştır.

Ticari bir kaygısı olmayan Sovyet yönetmenleri, bu avantaja sahip olmayan Avrupa ve Amerika’daki meslektaşlarının aksine, özellikle teknik alanda kendi fikirlerini geliştirme açısından tam bir özgürlüğe sahip olmuşlardır. Ancak onların sineması da, komünizmin politik ideolojisiyle sınırlıdır ve onlar, insanları eğlendirmekten öte, onların ruhlarına ve kalplerine seslenmek durumundadırlar. Bu koşullarda yapılan filmlerde de birtakım özellikler ortaya çıkmıştır (Coşkun, 2003: 47).

Bir film komünist politikaya uygun olarak kitlesele düşünceye zemin hazırlayacak fikirler taşımak zorundadır. İlke olarak her film, insanların gündelik yaşantısı ile belirgin bir şekilde bağlantılı bir sorun ya da kuramı ortaya koyar. Bu sosyolojik önem kapsamı, tüm yapımların temelini oluşturur ve bunun etrafında bir anlatım öyküsü oluşturulur. Buna ek olarak, devrim olaylarını ve Çar rejimi altındaki yaşantıyı betimleyen çok sayıda yapımlar gerçekleştirilmiştir. Bunların her ikisinde de, hükümetin amacı doğrultusunda bir yöntem izlenmiştir. Sinema, ticari, estetik ve politik olarak Sovyet ideolojisinin ortaya konması için ideal bir araçtır. Yıllar geçtikçe, Sovyet filmleri ülkenin en ücra köşelerine kadar yaygınlaştırılacak, her mahallede bütün erkek, kadın ve çocuklar devletin toplumsal,

bilimsel, endüstriyel ve politik ilerlemesinden haberdar edilecektir. Kitlelerin ilgisini film endüstrisine çekmek için, senaryo yazım aşamasından itibaren yapımlarda onları ilgilendiren olgular kullanılmıştır (Rotha, 1996: 146).

Rus Sineması, halkın eğitimi için Eğitim Komiserliğinin temel aracıdır ve Sovyet Hükümetinin birincil amacı, sinema aracılığıyla Komünizm ilkelerini kitlelere taşımaktır. Her ne kadar film yönetmeni teknik sunum bakımında ifade özgürlüğüne sahipse de, estetik gelişimi yapım komitesinin ve devletin talepleri ile sınırlandırılmıştır. Bu nedenle Sovyet yönetmenler, konu seçimindeki sınırlılıkları sonucu, sinemayı kurgu ve kesim gibi teknik ifade bağlamında, kendini anlatım aracı olarak görebilmişler ve bu konuda kendilerini diğer Avrupa yönetmenlerine göre daha iyi geliştirebilmişlerdir (Günaydın, 1997: 39).

Dziga Vertov, Kuleshov, Pudovkin, ve Eisenstein bu çalışmaların en etkili ve güçlü kuramcılarını olarak sinema tarihindeki yerlerini almışlardır.

Vertov, 1921’de kardeşleri Mikail ve Boris’le ve karısı Elizaveta Svilov’la Sinema - Göz grubunu kurdu. Bu grupla yaptığı çalışmalarda Sinema - Göz kuramının uygulamalarını gerçekleştirdi. Bu kuram gereğince, kameranın tamamıyla nesnel kalması, tiyatrodan ve başka sanatlardan sinemaya gelen stüdyo, dekor, oyuncu, sahne düzeni gibi öğelerin bir yana bırakılması gerekiyordu (Onaran, 1994: 215).

Vertov’a göre, Sinema – Göz olarak kullanılan kamera, bir uzay duygusu vererek görünen olayların karmaşasını çözümlenmekte, insan gözünden daha kusursuzdur. İzlenimleri algılamada ve saptamada Sinema–Göz, insan gözünden çok daha mükemmeldir. İnsan gözlem anında, birtakım fiziksel ya da ruhsal durumlar yüzünden görülür olanı algılamada sorun yaşayabilir, oysa kamera bunu daha çok ve daha iyi algılar. Gözlerimizi kusursuzlaştıramayız, “ama kamerayla gözlerimizi sınırsız olarak kusursuzlaştırabiliriz” (Coşkun, 2003: 54).

Vertov’a göre sinemacının baş görevi, gerçeği olduğu gibi, meydana geldiği anda yakalamaktır. Vertov’un amacı, yaşantıdan alınmamış her şeyi sinema dışı bırakmak ve hiçbir ön hazırlık yapmadan yaşantıyı olduğu gibi perdeye aktarmaktır (Günaydın, 1997: 33).

Bütün bunların yanında, Vertov'un kuramında yeni bir öge vardır: "Kurgu". Vertov'a göre, sinemanın işi, tamamen nesnel olarak elde ettiği filmin parçalarıyla birlikte başlıyordu; sinema yapıtı, bu parçaların ölçülüp biçilmesiyle, aralarında bağıntı kurularak, seçme yapılarak, tartım sağlanarak meydana getirilecektir.

Sinema – Göz Ekim Devriminde yaşam bulmuştur ve Sinema–Göz''ün özellikleri kısaca şöyledir: Sinema – Göz, bir tablo sineması değildir, sinema işçilerinin gruplaşması da değildir, herhangi bir sanat eğilimi de değildir. Sinema – Göz, ağır ağır oluşan bir sanat hareketidir. Sırf yapmacıktan etkilenmeye yönelik olmayan, bu izlenimi yaratmaktan titizlikle kaçınan ve olayları aynen vererek gerekli etkiyi sağlamayı maksat edinen bir oluşturmaktır. Sinema – Göz, gözümüze yansıyan dünyanın belgesel bir çözümüdür. Sinema – Göz, tüm dünya işçilerini her birinin yaşadığı olaylar, değiş – tokuş edilerek görsel bir bağla birbirine bağlamak isteyen bir yöntemdir. Tüm Sinema – Göz üretimleri, ön incelemelere başvurulmadan, oyuncusuz, dekorsuz ve replik ve diyaloglar ezberlenmeden gerçekleştirilir (Onaran, 1994: 216).

Moskova Kentinin bir gün içinde gündeğumundan, günbatımına dek görüntülediği "Kameralı Adam" filminde Vertov, sinema ile gerçek arasındaki sınırları sorgulamaktadır. Vertov, filmi izleyenlerin, bu filmi izlediklerini asla unutmamaları için, bir ara perdede bir grup insanın aynı filmi izlediklerini göstermiştir (Günaydın, 1997: 34).

Vertov'un bu dönemde bu kuramlarla oluşturduğu diğer filmleri "Lenin'in Üç Şarkısı" "Bir Parça Ekmeğin Öyküsü", "Lenin'in Ölümünden Bir Yıl Sonra", "Sovyetler İleri", "Dünyanın Altıda Biri", "Onbirinci Yıl"dır (Onaran, 1994: 217).

Sovyet sinemasının bir diğer önemli ismi de; 14 Ocak 1899 Yılında Tambov'da doğan Kuleshov'dur. Kuleshov, genç yaşında çizer olarak sanat dünyasına atıldı. On sekiz yaşında ilk filmini yönetti ve ilk kuramsal yazılarını yayımlamaya başladı. Kurguyu sinemanın temel ögesi olarak görmeye başladığı yazılarındaki düşünceleri, sonraları öğrencileri olan Eisenstein ve Pudovkin tarafından daha da geliştirildi (Kaliç, 1992: 49).

Kuleshov'a göre film, önceden belirlenmiş bir biçime göre çekimlerin bir araya getirilmesidir ve filmsel malzemenin bilinçli örgütlenmesi anlamını yaratmaktadır. Ayrıca, alt ve üst açıdan yapılan çekimler gibi, her çekim bir yandan anlamlı bir simge olurken, öte yandan çekimin sunuluşu ya da biçimi de simgenin anlamına da katkıda bulunmaktadır (Coşkun, 2003: 48).

Temel malzeme olarak selüloid şeritlerle film yapımında ilk deneyleri gerçekleştiren Kuleshov, farklı düzenlerde film parçalarını değişik biçimlerde kurgulayarak “Kuleshov Efektı” denilen etkiyi bulmuştur. Kuleshov bu deneylerde, çeşitli uzunluktaki film parçalarının ilişkisini, etkileşimini ve kesişiminin ilgi çekici efektlerini bulmaya çalışmıştır. Bir dizi “filmsiz film” çalışmalarıyla kurgu, filmsel boşluk ve zaman, filmsel gerçek gibi alanlarda yepyeni buluşlar ortaya koymuştur. İlk zamanlarda başkalarının filmlerinde deneysel arayışlar içinde kurguları üzerine çalışarak kuramını sağlamlaştıran Kuleshov, “Bay Batı’nın Bolşevikler Ülkesindeki Olağanüstü Serüvenleri” (1924) ve “Ölüm Işını” gibi filmleri beğenilmesine karşın, sonraları parti çizgisine aykırı çalışmalar yapması nedeniyle işsiz kalmış ve sinemadan uzaklaşmıştır (Günaydın, 1997: 36, 37).

Kuleshov’un öğrencilerinden biri olan Eisenstein, 1898’de doğmuş, mühendislik öğrenimi gördüğü halde 1917’den başlayarak önce Meyerhold’la tiyatrodaki dekor çalışmaları yapmış, sonra tiyatro yönetmenliğine geçmiş ve en son sinema yapmıştır (Onaran, 1999: 163).

Eisenstein’in ilk filmi olan “Grev” (1924), O’nun kurgu yönteminin gelişimindeki ilk basamak olduğu gibi, aynı zamanda ilk kitle filmidir. 1925 yılında, 1905 yılında yaşanan olayların tümünü içermesi, planlanan, ama sonra sadece tüm ayaklanmayı simgeleyecek bir bölümde karar kılınan “Potemkin Zırhlısı” filmini yapmıştır (Coşkun, 2003: 49).

Tarihsel filmlerin, propaganda kaygısı da ön planda tutularak, lirik belgesellik ve Vertov’un fikirleriyle donatılmak suretiyle bu dönemde ortaya çıkan büyük yapıtı “Potemkin Zırhlısı” (1925) sayesinde bütün dünyada haklı bir üne kavuşmuştur (Onaran, 1999: 163).

Bu film sinema tarihinde önemli bir olayı belirler: İlk kez gerçekten destansı biçimde, daha önce görülmemiş bir tekniğin kullanımı ile toplumsal bir davanın görünümünden birinin büyük belgeseli ortaya çıkmıştır (Onaran, 1994: 217).

Potemkin Zırhlısı, bir Yunan Trajedisi şeklinde düşünülmüştür. Beş bölümden oluşur. Filmde kahraman yoktur. Bu filmin kahramanı, zırhlının kendisi ve kalabalık kitlelerdir. Filmin kahramanının olmaması, 1925 yılı sineması için çok yenilikçi bir anlayıştır. Filmin en önemli sahnesi ise; Odesa Merdivenler sahnesidir. Halkın üzerine ateş

açılıp, halk merdivenlerden aşağı doğru inerken ufak, ayrıntı planlar, adamın düşen gözlüğü, aşağı doğru inen bebek arabası vs... verilerek olağanüstü bir sahne yaratılmıştır (Teksoy, 2002: 280).

Eisenstein, sinemanın yalnızca bütün öteki sanatların kazanımlarını kendi yararına benimsemesini değil, bunun ötesinde, bunlara kendi öz dilinin etkilerini eklemesini isteyerek, şunu ekliyor: “Bizim sanatımız eşit bir biçimde, hem komünizmin, hem de sanatsal yaratımın bilimsel çözümlenmesinin üstünde temellenmelidir.” Kuleshov’un etkilemenin, heyecanlandırmanın, öğretmekten daha önemli olduğunu ve sanat dilinin kendine özgü yollarını araştırmak gerektiğini düşünüyordu. Sinemada kurguya ve komünist bir bakış açısından da kolektif kahramanlara duyduğu ilgi bundan kaynaklanıyordu” (Ferro, 1995: 168, 169).

1920 Yılında Devlet Sinema Okuluna giren Pudovkin, burada Gardin ve Kuleshov gibi iki önemli kuramcıyla çalışmıştır. 1921’de Rusya’nın en verimli bölgesi olan Volga Boylarında baş gösteren korkunç açlık dalgasını anlatan “Açlık... Açlık... Açlık” filminde yönetmenlikle senaryo yazarlığını Gardin ile paylaşan Pudovkin, 1922’de Kuleshov’la çalışmaya başlar ve 1924’te Kuleshov’la beraber “Bay Batı’nın Bolşevikler Ülkesindeki Olağanüstü Serüvenleri” adlı güldürüyü çeker (Günaydın, 1997: 43, 44).

Pudovkin, sinemadan ziyade tiyatroya daha yakın eserler vermiş amatörlerle değil, Vera Baranovskaya, İnkijinov gibi profesyonel oyuncularla çalışmıştır (Onaran, 1994: 221).

Pudovkin, 1925–26 yılları arasında ilk filmi “Beynin Mekanığı”ni çeker. Ünlü ruhbilimci Pavlov’un şartlı refleks buluşu üzerine yaptığı bu film belgeseldir (Coşkun, 2003: 52–53). Ardından, 1926 yılında çektiği Maxim Gorki uyarlaması olan ilk uzun metrajlı filmi “Ana” ile Eisenstein’in “Potemkin Zırhlısı”na yakın bir başarı sağlar (Günaydın, 1997: 44). “Ana”, yaşlı bir kadının siyasal bilinçlenme sürecini anlatır. Pudovkin, daha sonraki filmlerinde de bu temaya bağlı kalarak, 1927 yılında “St. Petersburg’un Sonu” filminde, filmin kahramanı olan genç köylünün, savaşta ve daha sonra geldiği büyük kentteki şaşkınlığı ve yabancılaşması anlatılır. 1929 yılında yaptığı “Asya Üzerindeki Bir Fırtına / Cengizhan’ın Torunu”nda ise, Moğolistan’daki İngiliz işgalcilere karşı devrimcilerin mücadelesi sırasında bir köylü gencin bilinçlenmesi anlatılmaktadır (Coşkun, 2003: 52, 53).

Toplumsal ve siyasal değişimlerin sonucunda oluşan sinema akımları dünyada olduğu gibi Türkiye’yi de etkilemiş ve kendine özgü toplumsal değişimler, Türkiye’de de yeni sinema akımlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

2. TÜRKİYE’DE SİNEMA AKIMLARI

Türk sinemasının tarihsel gelişim süreci, toplumla ilişkileri açısından incelendiğinde, toplumsal yaşamdaki değişmelerin ve bunların getirdiği somutlukların yansımaları olan bir gelişme çizgisi ile karşılaşılr. Bu süreç içinde, sinemada önemli değişimlerin olduğu yaklaşık on yıllık zaman dilimleri, Türkiye’nin toplumsal – siyasal yaşamında önemli değişimlerin ortaya çıktığı dönemlerdir. Sinema ile toplumsal yapı arasındaki bu ilişkinin neredeyse paralel gibi görünmesi garip bir rastlantı değildir. Çünkü sinema, içinden çıktığı kültürün bir yansımasıdır. Toplumsal yapının diğer öğeleriyle etkileşerek değişmektedir. Toplumsal yapıda oluşan değişmeler bazen doğrudan, bazen de dolaylı olarak sinemanın gelişmesinde veya bazen duraklamasında etkili olmuştur. Bu değişimleri de göz önünde bulundurarak Türk sinema tarihini dönemlendirmek mümkündür.

Türk sinemasının dönemleri genellikle, sinema tarihçisi Nijat Özön’ün yapmış olduğu belirlemelere uygun biçimde ele alınmaktadır. Bu dönemler:

İlk Dönem (1910 – 1922).

Tiyatrocular Dönemi (1922 – 1939).

Geçiş Dönemi (1939 – 1950).

Sinemacılar Dönemi (1950 – 1970).

Genç / Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası)dir (Özön, 1995: 18).

Özön’ün genel olarak kabul edilen bu dönemlendirmesine alternatif olarak ortaya atılan ve üzerinde durulması önemle gereken bir dönemlendirmeyi de Metin Erksan yapmıştır. Metin Erksan’ın bu çalışması, Türk sinema tarihinin hangi zorlu evrelerden geçtiğini ve buna rağmen nasıl ayakta durduğunu göstermesi bakımından çok önemlidir.

Erksan’a göre Türk sinema tarihi şu bölümlerden oluşur:

1895 – 1923: 28 Aralık 1895’te sinema var oldu.

1923 – 1932: 29 Ekim 1923’te Türkiye Cumhuriyeti Devleti kuruldu.

1932 – 1939: 19 Haziran 1932’de Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik yürürlüğe girdi.

1 Eylül 1939: İkinci Dünya Savaşı başladı.

1945 – 1950: 14 Ağustos 1945’te İkinci Dünya Savaşı bitti.

1 Kasım 1945: Türkiye’de çok partili dönem başladı.

1950 – 1960: 19 Mayıs 1950 seçimleri sonucu siyasal iktidar değişti.

1960 – 1971: 27 Mayıs 1960 Devrimi oldu.

1971 – 1980: 12 Mart 1971 Türk Silahlı Güçleri, devleti ve siyasal iktidarı uyardı.

1980 – 1986: 12 Eylül 1980’de Türk Silahlı Güçleri, devleti ve siyasal iktidarı yönetmeye başladı.

1986 – 1995: 7 Şubat 1986 tarih ve 3257 sayılı “Sinema, Video, Müzik Eserleri Yasası yürürlüğe girdi (Erksan Metin: 1995).

Erksan’ın Türk sinemasını bu şekilde farklı ve ders alacak şekilde sınıflandırması, toplumsal değişim, gelişim veya duraklamaların sinema üzerindeki etkisini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu gelişim ve değişimlerin sonunda da, nasıl dünyada yaşanan birçok toplumsal değişimler sanata yenilikler getirmişse, Türkiye’de yaşanan toplumsal gelişim ve değişimler de sanatın birçok alanında olduğu gibi Türk sinemasını da etkilemiş ve yeni konuların, akımların ve yönetmenlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

1960’lı yıllar, dünya sinemasında hareketliliğin, değişimin gözlemlendiği yıllardır. Fransa’da Yeni Dalga, İngiltere’de Özgür Sinema akımları başlamış, Amerika’da Vietnam Savaşına karşı duruş, gençlerin geleneksel değerleri kendi yöntemleriyle yadsımaları, sistemle bütünleşmeme hareketleri, yeni Amerikan sinemasının köklerini oluşturmuş ve yeni filmler ortaya çıkmıştır (Barry, 1997: 17).

1950 – 1960’lı yıllarda dünya sineması bu hareketli ortamdayken; Türk sineması, kendi toplumunun kültürel, ekonomik, siyasal çalkantıları içinde kendi çapında varlığını kanıtlama çabası içine girmiştir. Bir yandan edebiyat uyarlamalarının sıkça kullanılarak, güncel sorunları yakalayabilmeye çalışılırken, bir yandan da kendine özgü anlatım özellikleri ile hızla artan bir tüketim talebine film yetiştiren “Yeşilçam Sineması” gelişmiştir.

Erksan’ın da belirttiği gibi, toplumsal değişimlerin, sinemaya yansıdığı en önemli dönemlerden birisi de; Türkiye’nin siyasal yaşamının önemli bir dönüm noktası olan çok partili siyasal düzene geçişidir. Bu döneme kadar bir süreklilik gösteremeyen, toplumun gerçeklerinden hayli uzak görünen Türk sineması, ülkedeki önemli değişimlerden etkilenmiş, gerçek anlamda bir sinema olma yolunda önemli gelişmeler kaydetmiştir (Özön, 1985: 358).

1950 – 1960 yılları arasında meydana gelen bu değişimler ve değişimlerin sonucu olarak meydana gelen 27 Mayıs İhtilali de Türk sinemasında farklı akımların ortaya çıkmasını neden olmuştur. Bu akımlar: Ulusal Sinema Akımı, Devrimci Sinema Akımı, Milli Sinema Akımı ve Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımıdır.

2. 1. Ulusal Sinema Akımı

Ulusal Sinema akımı, 1960 – 1967 yıllarında ortaya çıkan, kuramcılığını Halit Refiğ’in üstlendiği, Kemal Tahir’in ve Selahattin Hilav’ın kimi görüşlerini Sencer Divitçioğlu’nun “ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı)” tezini temel çıkış noktası olarak alan, Türk sinemasının kendine özgü, Batı sinemasıyla kıyaslanamayacak, onun ölçütleriyle ele alınmaması gereken sanatsal, toplumsal özellikleri olan sanat üretim alanı olduğunu, geniş ölçüde halka, halkın zevkine, taleplerine dayandığı ileri sürülen bir akımdır (Dorsay, 1989: 63).

Bu akımın önde gelen temsilcileri, Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu’dur.

Halit Refiğ’e göre, 1950’lerde serpiyen ve ne burjuva sınıfına ne de devletin parasal desteğine bağımlı olan Türk sineması bir “halk sinemasıdır” ve halkın yerli film seyretme ihtiyacından doğmuştur. Ancak yerli sinema, yıldız sistemi, basmakalıp konular ve yabancı filmlerin etkisi gibi nedenlerle ulusal özelliklerini kaybetmiştir. Refiğ’e göre asıl sorun, bir

filmin genel yapısı ve taşıdığı özellikler açısından ulusal olabilmesidir. Bunun için de film, ister geleneksel halk sanatı olsun, ister Osmanlı-saray sanatı olsun, geçmişe, yani “kültürel mirasa” yönelmelidir (<http://kygm.kultur.gov.tr> / 26.09.2007).

Ulusal Sinema kavramı, 1964’te gerçekleştirilen “Sinema Şurası”ndan sonra ortaya çıkmıştır. 1964 yılında bu şuranın yapılmasına sebep olan hadise ise, Metin Erksan’ın yaptığı “Susuz Yaz” filminin hiç beklenmedik şekilde Berlin Festivalinde büyük ödül olan, “Altın Ayı” ödülünü kazanmasıdır. Ulusal Sinema meselesi, Batı sinemasına, Batının kültür kalıplarının Türk sinemasına tatbik edilmesinin bir reaksiyonundan doğmuştur. Ama Ulusal Sinema düşüncesinin, bu hareketin içinde olan bütün yönetmenler tarafından ortak bir şekilde kabul edilen ilkeleri, temelleri yoktur. Ortak nokta yabancı sinema tahakkümüne karşı çıkmaktır. Onun ötesinde bu yabancı sinema tahakkümüne karşı koyma konusunda sinemacıların her birinin Ulusal Sinema konusuna yaklaşımı birbirinden farklı olmuştur (Refiğ / 26. 09. 2007).

İbrahim Türk’ün Halit Refiğ’le yaptığı söyleşide Refiğ, bu yönetmenlerin Ulusal Sinema konusundaki farklı yaklaşımlarını şöyle örneklemektedir: “Ben topluma, toplumsal ilişkilere ağırlık veriyorum, Atif Yılmaz, biçimsel, estetik özelliklere ağırlık veriyor, Metin Erksan, bireysel ilişkiler üzerinde duruyor. İşte ulusal kavramının içine ne kadar farklı yaklaşımlar girebiliyor. Her yönetmen, kişiliğindeki fark ölçüsünde farklılıklar ortaya çıkarabiliyor. Burada ilginç olan, temelde aynı kavram üzerinde birleşen, hiç olmazsa belli bir tarihte birleşen yönetmenlerin tatbikata girdiği zaman birbirinden çok farklı işler yapabilmeleri. Yani, konunun karmaşıklığı, çok yönlülüğü nispetinde yaklaşımlarda da farklılık ortaya çıkabiliyor” (Türk, 2001: 259).

Ulusal Sinema akımı açısından Metin Erksan sinemasını değerlendirdiğimizde de, farklı noktalar ortaya çıkmaktadır. Metin Erksan sinemasının Toplumsal Gerçekçi olarak ve Ulusal Sinema örneği olarak nitelenen filmlerinin, Halit Refiğ’in sinemasından önemli ayrışma noktaları bulunmaktadır. Halit Refiğ’in filmlerinin duygusal boyutu ve gündelik siyasete basit bir şekilde çevrilebilmesi anlamında, Metin Erksan sinemasından farklı olduğu söylenebilir. “Bir Türk’e Gönül Verdim” ve “Fatma Bacı”, Metin Erksan’ın tarzı değildir. Dolayısıyla Metin Erksan’ı Ulusal Sinema akımının sıradan bir yönetmeni olarak nitelemek çok gerçekçi bir tutum olamaz. En azından söylenebilecek husus, Metin Erksan’ı yönetmen olarak iki akımın da ilk örneklerini vermesidir. Bu çerçevede Metin Erksan’ın bir anlamda ilklerin insanı olduğu da söylenebilir. Erksan’ın sinemasındaki hedef,

“ulusallıktan, evrenselliğe açılımdır”. Metin Erksan’ın önemseydiği husus sürekli olarak ulusal olandır, milli olandır. Sürekli olarak buna gönderme yapmıştır. Nitekim çektiği filmlerin genel gelişim dinamiği de konulara ne ölçüde geniş baktığının göstergeleridir. Erksan’a göre, evrensel boyut gündemdeyken de ulusal boyut gündemdedir. Hatta “Sevmek Zamanı”nın insanı anlattığını söylerken bunun ulusal değil evrensel boyut olduğunu da ifade etmektedir. Belirttiği amaçlar çerçevesinde en erken dönem de dâhil olmak üzere sinemasını dünya sineması içinde düşünmektedir. Hatta insanı anlatma denemesi hemen her filminin ana eksenini oluşturmaktadır. Erksan, başından itibaren, hatta özellikle Ulusal Sinema kavramı kullanılırken bile Milli / Ulusal Sinema demekte ısrarcı olmuştur. Herkesin Türkiye’nin yerel renginin peşinde koştuğu dönemlerde bile Milli / Ulusal Sinemadan söz etmiştir. Evrenselliğin hepten öne çıkarıldığı son dönemlerde bile yapmış olduğu sinemanın milli rengine ısrarla sahip çıkmıştır. 1960’lı yıllarda hiç kimsenin sanatın evrensel boyutundan söz etmediği sıralarda da evrensel temalardan esinlendiğini sürekli telaffuz etmiştir. Herkesin, sanatın evrensel boyutunu keşfetmeye başladığı dönemde O, bunun yıllarca savunuculuğunu yapan bir sanatçı olarak düşüncelerini açıklamaya devam etmektedir. Metin Erksan, hemen herkesin sanatın ulusal boyutunu hepten unuttukları dönemde de sanatın milli / ulusal özelliklerini öne çıkarmayı sürdürmüştür (Kayalı, 2004: 62 – 93).

1960 sonlarında sinemamızda geniş bir tartışma, giderek kavga ortamı yaratan ve neredeyse “Batıya karşı Doğu, yabancı kültüre karşı Türk kültürü” kabalığına indirgenen Ulusal Sinema eylemi, Halit Refiğ’in, “Haremde Dört Kadın”, “Bir Türk’e Gönül Verdim”, Metin Erksan’ın “Sevmek Zamanı”, “Kuyu”, Atıf Yılmaz’ın “Yedi Kocalı Hürmüz” gibi filmleriyle en ilginç örneklerini vermiştir (Dorsay, 1989: 64).

Ulusal Sinemanın kültürel anlayışı dışında sosyal ve özellikle ekonomik boyutları da Lütfi Ömer Akad’ın yönetmenliğini yaptığı “Kızılırmak Karakoyun”, ve “Hudutların Kanunu” filmleriyle temellendirilmiştir. Bu filmlerde, Osmanlı toplumunun son dönemindeki sosyo – ekonomik farklılığının Batı toplumundaki sosyo – ekonomik yapıyla farklılığı vurgulanmak istenmiştir. Atıf Yılmaz’ın “Kozanoğlu” filmi de bu anlamda, daha basit bir biçimde benzeri bir işlevi yüklenmektedir (Kayalı, 1994: 19).

1970’lerde ve gelişen bunalım ortamıyla birlikte etkisini yitirmeye başlayan Ulusal Sinema akımı bu dönemde, Halit Refiğ’in yönettiği “Fatma Bacı”, adlı filmin yanı sıra, “Vurun Kahpeye”, “Sultan Gelin”, gibi filmlerin yanında avantür ya da popüler güldürüler

olan, “Adsız Cengaver”, “Sevmek ve Ölmek Zamanı”, “Çöl Kartalı”, “Cennetin Kapısı”, “Kızın Var mı Derdin Var”, ve “Yedi Evlat İki Damat” filmleriyle devam etmiştir (Dorsay, 1989: 63).

2. 2. Milli Sinema Akımı

1970’lerde ortaya çıkan Milli Sinema hareketi, 1960’lı yılların sonlarının karmaşık siyasal ortamı, sinemada görülen yozlaşma ve ideolojik bir çevrenin, sanat ve özelde sanat ve sinema düzeyinde de temellendirilmesi konusundaki yeni talep ve düşüncelerinin sonucu olarak ortaya çıkan akımların en önemlilerinden birisi olmuştur (Dorsay, 1989: 112).

Milli Sinema ile Müslüman Türkiye’de milli inançların unutulup, batılılaşmanın getirdiği kokuşmaya uğranıldığı, bundan kurtulmak için Orta Asya’dan beri var olan Türklük bilincine ve Müslüman ahlakına yeniden sahip çıkılması ortaya konmaktadır (Onaran, 1999: 209).

Yücel Çakmaklı’nın görüşlerinde ve filmlerinde karşılığını bulan Milli Sinema yaklaşımında, İslamiyet’in Osmanlı kültürü üzerindeki güçlü etkisi vurgulanmıştır. Milli Sinemanın köklerinin Selçuklu ve Osmanlı uygarlıklarına ait inanç ve değerler sisteminde, yaşam tarzlarında bulunduğunu belirten Çakmaklı, yabancı kültürlerin sömürgeci politikalarına dikkat çekmiştir. Çakmaklı bu noktada Ulusal Sinema tezine yakınlığa da, Halit Refiğ, ulusal sözcüğünü kullanmanın ilerici bir yanı olduğunu, milli sözcüğünün ise muhafazakâr bir çağrışımı bulunduğunu belirterek sürekli ileriye giden Türk toplumunda, söz konusu uygarlıkların mirasından günün gereklerini göz önüne almadan yararlanmanın mümkün olmadığını kaydetmiştir. Yücel Çakmaklı, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Ediz Hun ve Orhan Gencebay gibi Yeşilçam yıldızlarına rol verdiği “Çile” (1972), “Oğlum Osman” (1973), “Diriliş” (1974), “Kızım Ayşe” (1974), “Memleketim” (1974) gibi, melodram sineması içinde değerlendirilebilecek filmlerinde, kumarın, alkolün, batı kültürünün ya da burjuva yaşamının yozlaştırdığı, kurtuluşu geleneksel ve dini değerlerde arayan kişilerin öykülerini anlatmıştır. Milli Sinema akımı, 1980’lerde, yeni sinemacıların da katılımıyla daha politik bir çizgiye kayarak Beyaz sinema olarak varlığını sürdürmektedir. Bu sinema, aynı dönemde yükselen siyasal İslam’ın gündemine de paralel olarak, İslami kimlik üzerindeki baskı konusunu tarihi / dini kişiliklerin ya da günümüzde yaşayan sıradan insanların öyküleri aracılığıyla perdeye taşıdı. “İskilipli Atıf Hoca” (Mesut

Uçakan, 1993), “Minyeli Abdullah” (Yücel Çakmaklı, 1989) ve devam filmi “Minyeli Abdullah 2” (Yücel Çakmaklı, 1990), türban sorununu ele alan “Yalnız Değilsiniz” (Mesut Uçakan, 1990) Beyaz sinema yaklaşımının örnekleridir. Son iki yapım 1980’li yılların gişede en çok başarı kazanan filmleri arasında yer almıştır (<http://kygm.kultur.gov.tr/> / 26.09.2007).

2. 3. Devrimci Sinema Akımı

1970’li yıllarla birlikte ortaya çıkan, Türk sinemasında değişik düşünsel eğilimlerden bir diğeri de, temelde Yılmaz Güney’de somutlaşan, Devrimci Sinema olarak adlandırılan bir başka akımdır. Türk sinemasının yeni kuşak yönetmenlerini şekillendirecek olan bu akım, 1980 yılına kadar Türk sinemasında olmasa da, Türk sinema yazınında başatlığını korumuştur. Bu eğilimin en belirgin özelliği, köy konularını filmleştirmiş olmasıdır (Kayalı, 1994: 18, 19).

Küçük bütçeli Yeşilçam filmleriyle yıldız olduktan sonra kendi yapım şirketini kuran ve Lütfi Akad, Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin filmlerinde asistanlık ve oyunculuk yapan Güney, Adana’da çektiği “Umut”ta, evli ve beş çocuklu yoksul bir fayton sürücüsünün yaşama mücadelesini anlatır. Üzerinde en çok konuşulan filmlerden biri haline gelen ve Türk sinemasında bir kilometre taşı olarak değerlendirilen “Umut”, anlatı yapısı ve biçimsel özellikleri bakımından İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının örnekleriyle benzerlikler taşıırken, ele aldığı soruna yaklaşımı açısından natüralisttir ve doğrudan bir politik sinema örneği değildir.

Yılmaz Güney’e göre, sanat, sınıf mücadelesinin en önemli araçlarından biridir ve devrimci bir sinemanın işlevi insanları toplumsal ve politik konularda düşünmeye yöneltmektir. Güney, daha sonra yönettiği ya da senaryosunu yazdığı “Arkadaş” (1974), “Endişe” (Şerif Gören, 1974), “Bir Gün Mutlaka” (Bilge Olgaç, 1975), “Sürü” (Zeki Ökten, 1978) ve Cannes Film Festivali’nde Costa Gavras’ın “Kayıp” (Missing, 1982) adlı filmiyle Altın Palmiye Ödülü’nü paylaşan “Yol” (Şerif Gören, 1982) gibi filmlerle daha politik bir sinema oluşturmanın arayışına girdi. Yılmaz Güney, sinema üzerine görüşleri ve filmleriyle, bazı filmlerinde birlikte çalıştığı Şerif Gören ve Zeki Ökten’in yanı sıra Yavuz Özkan ve Erden Kıral gibi yeni kuşak sinemacılara da öncülük etti. Özkan’ın, maden işçilerinin mücadelesini konu alan ve dönemin Cüneyt Arkın, Tarık Akan gibi yıldız oyuncularının rol aldığı “Maden” (1978) ve demiryolu işçilerinin grevini anlattığı

“Demiryol” (1979), Kırıl’ın mevsimlik pamuk işçilerinin sorunları üzerinde duran “Bereketli Topraklar Üzerinde” (1979) gibi filmleriyle birlikte, Yılmaz Güney’in öncülüğünde, 1970’li yıllarda, dönemin koşullarına da uygun biçimde “toplumsal - politik” bir sinema akımı olan Devrimci Sinema, Türk sinemasında etkili oldu. Bu filmlerin yanında, aynı yıllarda eski ve daha yeni kuşaklardan başka yönetmenlerin de sinemada 1960’larda başlayan toplumsal gerçekçi eğilimin devamına filmleriyle katkıda bulduklarını da belirtmek gerekir. Lütfi Ömer Akad’ın, büyük kente göç, sınıf atlama özlemi, kadının ezilmesi, emekçileşme süreci ve sendikalaşma olgusu gibi konuları ele aldığı “Gelin” (1973), “Düğün” (1974) ve “Diyet” (1975) adlı filmlerden oluşan üçlemesi bu çerçevede değerlendirilmelidir.

Devrimci Sinema ile Türkiye’nin içinde bulunduğu geri kalmışlığı ancak devrimci inanç ve devrimci davranışlarla ortadan kaldırılabileceği ve sinemanın bu bağlamda bir misyonu olduğu vurgulanmaktadır (Onaran, 1999: 209).

2. 4. Toplumsal Gerçekçilik Akımı

Toplumsal Gerçekçi Türk sineması akımının doğuşunda 27 Mayıs İhtilalinin etkisi büyüktür. 27 Mayıs İhtilali, Türkiye tarihinde ilk defa, kendi çıkarları halkın çıkarlarıyla ters düşmeyen bir elit tabakanın başa gelmesini sağlamış, böylelikle de kalkınmacı, anti – emperyalist bir ekonomik yapıyla beraber, Türk toplumsal yaşamının olduğu kadar, Türk sinemasının da bir dönüm noktası olmuştur. 27 Mayıs İhtilali ve 1961 Anayasasının getirmiş olduğu özgürlük havası, sinemamızın o zamana kadar neredeyse sırtını döndüğü toplumsal yaşamla ilgilenme fırsatını getirmiştir.

1961 Anayasası, daha önceki dönemde görülmeyen sosyalist partilere, sendikal hareketlere izin vermiş, ülkenin sorunlarına değişik bakış açılarından yaklaşmayı sağlamıştır (Refiğ, 1971: 24).

Türk Toplumsal Gerçekçiliği, 27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içerisinde hem ulusal bir sinema dili yaratmak; hem de Batının estetik normlarını yakalayabilmek adına verdiği cesur ve candan uğraşı yansıtır. 1960 İhtilalini izleyen yıllarda, sinema dergileri, kulüpler ve festivaller, o güne dek görülmemiş bir coşku ve canlılığa kavuşmuştur. Türk filmleri, Berlin, Edinbourg, Locarno ve Moskova gibi festivallere katılmaya ve önemli ödüller kazanmaya başlamıştır (Daldal, 2005: 58).

1960 sonrası yapılan yerli filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine kurulmaya başlanır. 1960 – 1965 yılları arasındaki ilerici yeni orta sınıf ruhunun sinemadaki aynası olan Toplumsal Gerçekçi hareket, modernlik ile geleneksellik çizgisi üzerinde kurulan ulusal bir kimlik arayışını yansıtır. Böylelikle Toplumsal Gerçekçi harekete iki önemli görev yüklenir: Var olan toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye aktarmak ve özgün, modern bir sinema dili yaratmak (Daldal, 2005: 58).

Toplumsal Gerçekçi Türk sineması, sanatıyla, siyasetiyle, Türkiye'nin geri kalmışlıktan kurtulma savaşına katılma çabasıdır. Sosyal problemlere yönelmeli, hakları gasp edilen ezilen, horlanan emekçi kitlelerin meseleleri, şehirleşme ve sanayileşmenin getirdiği sonuçlar incelenmeli, bunlara çözüm yolları araştırılmalıdır. Bu yönelimle, mizansenlerden olaylar zincirine varıncaya kadar bütün dramatik yapı daha durgun, daha soğukkanlı, daha bilimsel bir özelliğe doğru kaymış, ifadeler, aşırılıktan kurtularak, konular halkın sosyal hayatında birer yara haline gelen günlük sorunlardan seçilmiştir (Uçakan, 1977: 26).

Türkiye'de Toplumsal Gerçekçilik, Sovyetler Birliğinde olduğu gibi, ulusçuluk ve halkçılık akımlarından kaynaklanmıştır (Oktay, 2000: 26). Bu doğrultuda Toplumsal Gerçekçiliğin, 27 Mayıs İhtilali sonrası getirilen özgürlükçü yasaların halka anlatılması gerekliliğinden de bahsetmesi gerekmektedir.

“Mesela, sendikalar yasası... İşçi sınıfı, bu var olan özgürlüklerini Batı işçi sınıfının kanlı mücadelelerle elde etmesi biçiminde elde etmedi. Bu hak ve özgürlükler için gelen kanunların hayata geçirilmesini sağlamak için, sinemacılara düşen görevler vardı (Vedat Türkali'den Akt. Daldal, 2005: 59, 60).

1960 – 65 yılları arasında, Toplumsal Gerçekçiliğin estetik ve siyasi felsefesine yakınlık duyan ve bu yönde örnekler veren yönetmenler arasında dört tanesi özellikle dikkat çeker. Bu yönetmenler, Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğludur. Refiğ ve Erksan, ulusal ve modern bir sinema dili yaratma çabasında akımın en üretken temsilcileridir. Aynı zamanda siyasetle yakından ilgilenip, kendi düşünceleri haricinde hiçbir oluşumda yer almayan Erksan, çeşitli polemiklere taraf olsa da; filmleri doğrudan “propagandacı” mesajlar içermemesi bakımından da diğer yönetmenlerden oldukça ayrı bir yerdedir. Arka planda sosyo – politik bir sorun üzerinde kurgulanan

hikayeler, her zaman belli bir estetik olgunluğa ulaşma çabasını taşır. Mesleğin çekirdeğinden yetişen Ertem Göreç ise; Erksan ve Refiğ'e kıyasla, kuramsal meselelerle daha az ilgilidir. Entelektüel olma gibi bir iddia taşımaz (Daldal, 2005: 93, 94).

2. 4. 1. Toplumsal Gerçekçi Türk Sinemasının Özellikleri

Türk Toplumsal Gerçekçiliğinin, genel olarak şu özelliklerinden söz etmek mümkündür:

Toplumsal Gerçekçi akımın ortaya çıktığı 1960 yılı öncesinde, özellikle 1955'ten sonra, İtalya'da olduğu gibi, sinema eleştirmenleri, var olan yozlaşmış sinema politiklerini yoğun biçimde eleştirmiş ve gerçekçi bir sinemanın doğması için gerekli şartların nasıl oluşturulabileceği konusunda araştırmalar yapmış ve yazmışlardır. Bunun paralelinde, 1960'lı yılların başında, bu sinema akımını besleyebilecek belli bir dayanışma ve ortak seslilik, sinema sektörü içinde hâkim olmuştur.

Toplumsal Gerçekçi Türk sineması akımının ortaya çıkması ve bitişi, sosyo – politik gelişmelerle yakından ilgilidir. 1960 – 1965 yılları arası dönemde, Türk filmlerinde toplumsal gelişmelere paralel birçok motif ve tema vardır. Akımın merkezinde yer alan yönetmenlerin hepsi, siyasal anlamda “angaje” yönetmenlerdir. Birçoğunun çok güçlü toplumsal ve politik inançları vardır ve Yeşilçam içerisinde filmler çekmiş olsalar da kendilerini sanatın ve toplumun ilerici misyonerleri olarak görmüşlerdir. Yönetmenlerin hepsinde açık burjuvazi ve kapitalizm karşıtlığı mevcuttur. Bu tutum, karşımıza, ya dolaysız bir toplumsal eleştiri; ya da kapitalist toplumdaki bireyin yabancılaşması ve değerlerini kaybetmesinin hikâyesi olarak karşımıza çıkar. Toplumsal Gerçekçilik, toplumsal bağlam içerisinde, neden – sonuç ilişkilerini sorgulayarak kurgular. Sinema sanatının elverdiği ölçüde, yaşam hakkında bir bilgi üretir.

Toplumsal Gerçekçi sinema akımı içerisinde bulunan bütün filmler, sıradan insanın sorunlarına eğilir. Filmlerin gerilim noktaları, marjinal hikayeler veya sıra dışı kahramanlar üzerine kurulmaz. Toplum içinden herhangi birinin öyküsü anlatılır. Filmlerde sıradan insanın gerçek sorunları üzerinde durulur, bu sorunlarla ilgili doğrular ortaya konmaya çalışılır. Tüm filmlerin arka planını toplumsal bir olay oluşturur. Hiçbir filmin kahramanı, kendisini çevreleyen sosyo – politik koşullardan bağımsız ele alınmaz.

Toplumsal Gerçekçi filmlerde, sinema dilini zenginleştirebilecek, o güne dek yeterince üzerinde durulmamış estetik ve biçimsel yeniliklere girişilmiştir. Alan derinliği, farklı kamera açılarının kullanılması, dış çekimler, düzgün diyaloglar, titiz mizansen çalışmaları, yeni ya da tamamen amatör oyuncular göze çarpar (Daldal, 2005: 34 – 63).

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMA AKIMININ DOĞUŞ NEDENLERİ ve METİN ERKSAN SİNEMASI

27 Mayıs İhtilali sonucu, ortaya çıkan özgürlükçü yaklaşımların etkisiyle, Türkiye’de Toplumsal Gerçekçi sinema akımı ortaya çıkmıştır.

Türk Toplumsal Gerçekliğinin ortaya çıkışı, Adnan Menderes’in “liberal – kırsal” rejiminin ordu tarafından sona erdirilmesi ve “ilerici” 1961 Anayasasının kabul edilmesiyle doğrudan ilintilidir (Daldal, 2005: 56, 57).

1961 Anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler, toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yaratmıştır. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasi canlılık, sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi. 27 Mayıs, Toplumsal Gerçekçilik diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağlamıştır (Refiğ, 1971: 24).

1. TOPLUMSAL GERÇEKÇİ TÜRK SİNEMASINI OLUŞTURAN TARİHİ, TOPLUMSAL VE SİYASAL SÜREÇ

Birinci Dünya Savaşından sonra, Avrupa ülkelerinin istilasına karşı, çok zor koşullarda bir Kurtuluş Savaşı ile Osmanlı İmparatorluğu’nun mirasçısı olarak 1923’te kurulan Türkiye Cumhuriyeti, 1946’da çok partili hayata geçti.

1950’de toprak ağalarına dayanan Demokrat Parti, iktidara geldi. Amerika’dan alınan Marshall yardımlarıyla, plansız bir ekonomik sistem uygulayan Menderes iktidarı, “Küçük Amerika olacağız” ve “her mahallede bir milyoner yaratacağız” sloganlarıyla tüketime ve Amerika’ya yönelik bir yönetim sergiledi. Bu gelişmelerin ardından 27 Mayıs 1960 İhtilali, Menderes yönetimine son verdi. Kurucu Meclise hazırlatılan 1961 Anayasası ile, iktidarı sınırlayıcı, özgürlükleri garanti altına alıcı bir sistem getirildi. 1961 Anayasasının özgürlükleri koruyucu yapısının etkisiyle, Türk sinemasındaki muhalif, siyasal ve toplumsal eleştiri yapan, içeriğinde mesajlar taşıyan ve toplumu aydınlatma, uyandırma misyonu barındıran filmler yapılmıştır (Kuyucak Esen, 2007: 313, 314).

Bir sinema akımının doğuşunu bu kadar kısa bir şekilde açıklamak kuşkusuz eksik olacaktır. Tez çalışmamızın önemli bir bölümünü oluşturan Toplumsal Gerçekçi sinema akımının filizlenmesine önemli katkılar sağlayan 1950 – 1960 yılları arasında yaşanan siyasal baskılar ve akabinde meydana gelen toplumsal ve siyasal gelişmeleri daha detaylı incelememizin sonucunda, bu akımın ortaya çıkmasındaki nedenler daha iyi anlaşılacaktır.

1. 1. 1950’den 27 Mayıs 1960 İhtilaline Kadar Olan Politik Süreç

Cumhuriyet Halk Partisi içerisindeki parti içi muhalefet ilk önemli çıkışını 1945 yılının Mayıs ayında yapılan Toprak Reformu Kanunu tasarısının ve bütçenin görüşülmesi sırasında yapmıştır. Tartışma ve görüşmelerde hükümete yönelik eleştirileriyle öne çıkan Adnan Menderes’le birlikte Celal Bayar, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü önce 29 Mayıs 1945’te bütçe için ret oyu kullanarak, ve ardından 7 Haziran 1945’te CHP Meclis Grubuna “Dörtlü Takrir” olarak anılan ve kısaca anayasaya uygun olarak çoğulcu demokratik bir sisteme geçilmesini ve ekonomi üzerindeki devlet sınırlamalarının kaldırılmasını talep eden bir önerge vermişlerdir. Önergenin parti grubunda reddedilmesi, muhaliflerin faaliyetlerini daha yoğun bir şekilde yürütmelerine neden olmuştur. Bunun sonucunda da, 21 Eylülde Menderes ve Köprülü, daha sonra da Koraltan CHP’den ihraç edilmiştir. Bunun üzerine Celal Bayar, önce milletvekilliğinden, sonra da CHP’den istifa etmiştir. Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, 1 Kasım 1945’te yaptığı meclisi açış konuşmasında, politik sistemin başlıca eksikliğini hükümeti eleştirecek bir muhalefet partisinin bulunmaması olarak değerlendirmiştir. Cumhurbaşkanı’nın bu konuşmasından yaklaşık bir ay sonra, 7 Ocak 1946’da Celal Bayar önderliğinde Demokrat Parti Kurulmuştur (Erdoğan, 2003: 73, 74).

Aslında, Cumhuriyetin kuruluş tarih olan 1923’ten 1946 yılına kadar, otoriter politikalarla yönetilen tek parti dönemi yaşanmıştır. 1924 – 1925 yılları arasında kurulmasına izin verilen ve kısa bir süre sonra kapatılan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası ile bizzat Atatürk’ün teşvikiyle Serbest Cumhuriyetçi Fırkanın varlığını gösterdiği kısa dönem içerisinde sınırlı da olsa çok partili bir döneme geçilmiştir. İkinci Dünya Savaşından sonra tek parti yönetimi dünyanın değişen dengeleri çerçevesinde gerek uluslararası alandan gelen baskılar neticesinde, gerekse de CHP’nin içerisinde ortaya çıkan görüş ayrılıklarının zorlayıcı etkisiyle oluşan muhalif grubun yeni bir parti çatısı altında örgütlenerek Demokrat Partiyi ve bu yolla çok partili düzene geçilmesine izin vermek zorunda kalmıştır.

Demokrat Partinin programı, CHP'nin programıyla neredeyse aynıdır. Demokrat Partililerin, Kemalizm'in Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik ve İnkılâpçılık ilkelerini benimsemişlerdir. Demokrat Partililer, bu altı temel çizginin ötesinde; kendilerini demokrasiyi geliştirme görevine adanmışlardır. Bu siyasi gücün, yukarıdan çok, aşağıdan, yani, halktan alınmasını güvenceye almak kadar hükümet faaliyetlerinin frenlenmesini ve bireysel hürriyetlerin artmasını da gerektirecektir. Son olarak Demokrat Partililer, ekonomik kalkınmayı gerçekleştirmek amacıyla özel sektöre inançlarını da vurgulamışlardır. Bu programıyla yeni parti eskinin neredeyse aynı olmuştur (Ahmad, 1995: 27). Bu yönüyle muhalefet ideolojisi, iktidardaki tek partiden fazla ayrılmayan, yarı-liberal, sağcı bir muhalefettir (Eroğul, 1998: 115).

Demokrat Parti, liderlik kadrosunu oluşturan yani müteşebbis ve tüccarlar sınıfı ile alternatif bir seçkinler grubu olarak örgütlenmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında beliren yeni iş adamları ve profesyoneller grubunun çıkarları, tek parti seçkinlerinin çıkarlarından daha farklı bir yapıdadır. Demokrat Parti, sadece bu grubun çıkarlarını temsil etmeyen, aynı zamanda beklentileri artan köylüler ve yerel seçkinlerin de büyük kısmını temsil etmeyi amaçlayan bir parti olmuştur. Bunların yanında Demokrat Partinin dine daha hoşgörülü yaklaşımı, köylü ve taşralıların bu yeni partiyi desteklemelerini sağlamıştır. Demokrat Parti aynı zamanda, tek parti uygulamalarına ve bürokrasiye karşı bir hareket olarak ortaya çıkmış ve bu nedenle da aynı görüşleri paylaşan geniş kitlelerin desteğini almıştır (Örs, 1996: 151).

Demokrat Parti, 1946'da mevcut olan 63 ilden ancak 16'sının il merkezi ile 36 ilçe merkezinde ve sayısı belli olmayan köylerde şubeler açabilmiştir. Giderek güçlenen Demokrat Parti, ilk sınavını 1946'da yapılan genel seçimlerinde vermiştir. Bu seçimlerde M. Kemal Atatürk'ün en yakın arkadaşlarından ve Kurtuluş Savaşında Genelkurmay Başkanlığı yapmış olan Mareşal Fevzi Çakmak'ın da katkılarıyla, 465 sandalyeden 64'ünü Demokrat Parti kazanmıştır (Karpaz, 1967: 141-143).

Demokrat Partinin kullandığı liberal söylemler, partiye geniş bir taraftar kitlesi kazandırdığını gören CHP, yıllardan beri sürdürdüğü devletçi ve katı laik politikalarını değiştirmeye başlamıştır. Okullara din dersi konulmuş ve ekonomik açılım için önlemler alınmıştır. Lira devalüe edilmiş, ithalat kolaylaştırılmış ve bankalara altın satma izni verilmiştir. Aynı zamanda enflasyon yükselmiştir. Liberalleşme politikası, 14 Mayıs 1950 seçimine kadar devam etmiştir (Ahmad, 1999: 130, 131).

14 Mayıs 1950 seçimleri, %89,3 katılım oranı ile yapılmıştır. Bu seçimlerde Demokrat Parti, %53,3 oy oranı ile 401 milletvekilliği kazanırken; CHP %39,9 oy oranı ile 69 milletvekilliği kazanmıştır (Bilgiç, 1995: 7).

Haziran 1950'de başlayan Kore Savaşına Türkiye, Birleşmiş Milletlerin çağrısı üzerine Bakanlar Kurulunun kararı ile katılmıştır. Bu karar Türkiye'de, ABD'nin yanında olmak anlamına geldiği savunularak olumlu karşılanmıştır. Kore Savaşına katkısından dolayı, Türkiye, 21 Eylül 1951'de NATO üyesi olmaya davet edilmiş, 19 Şubat 1952'de de Türkiye NATO üyesi olmuştur (Çavdar, 2004: 32 – 34).

Bu arada hükümet, dış ticareti serbestleştirmek, özel girişimcilerin karşısındaki bürokratik engelleri kaldırmak ve özel girişimcilere geniş kredi olanakları vermek gibi yeni ekonomik düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Böylelikle ekonomik liberalizme yönelik politikalar yürürlüğe konularak ticaretin gelişimine katkıda bulunulmak istenmiştir.

Hükümet, ticaret burjuvazisinin gelişimine elverişli politikalar yanında devlet elindeki boş toprakları dağıtmak, tarım kesiminde yaygın bir makineleşmeyi gerçekleştirmek, tarım amaçlı verilen kredi hacmini artırmak suretiyle de bu kesimlere yönelik destek sağlamaya çalışmıştır. Aynı zamanda sanayi ve altyapı yatırımlarına da ağırlık vermiştir. Yatırımlar uzun vadede gelir getirebilecek nitelikte olduğundan, büyüyen bütçe açığını kapatmak için vergi koymak yerine tüketim malları ithalatına sınırlamalar getirilmiştir. Yabancı sermaye de beklenen ölçüde gerçekleşmeyince ekonomik büyüme için gerekli olan kaynak dış borçlanma ile karşılanmıştır. Diğer taraftan hükümet, yerli çiftçinin mallarına hem yüksek fiyattan ödemeler yaptığından; hem de bu paranın sağlanabilmesi için kısa dönemde çare olarak para basma yöntemini tercih ettiğinden ülkede enflasyonist bir ortam oluşmuştur. Tüccar, işadama, yatırımcı ve çiftçi kesimi yararına izlenen ekonomik politikalar, ilk başta bu kesimlerden Demokrat Partiye önemli bir destek sağlasa da, enflasyonun yükselmesi ve ithalatın sınırlaması ile piyasada bazı malların bulunamamasına yol açtığından halkta hoşnutsuzluk oluşmuştur (Örs, 1996: 153, 154).

1954 genel seçiminden önce iki önemli olay yaşanmıştır. İlki; 1932 yılında halkı ve gençliği CHP ideolojisi doğrultusunda eğitmek amacıyla kurulan Halkevlerinin yeniden düzenlenmesidir. Halkevlerinin yönetimini kuruluşundan itibaren CHP'nin merkez ve yerel örgütleri üstlenmiştir. Halkevleri 1947'de tüzel kişiliğe kavuşmuştur. Böylelikle

hukuken de olsa, CHP ile olan bağı kesilmiştir. Öteden beri Halkevlerinin devletten aldığı yardımın CHP'ye aktarılması hükümeti yeni bir karar almaya sevk etmiştir. Hükümet, Ağustos 1953'te TBMM'ye verdiği tasarinin yasalaşması ile Halkevleri üzerinden CHP'ye kaynak aktarımı önlenmiştir. İkinci gelişme ise, CHP'nin menkul ve gayri menkul mallarının hazineye devri konusunda yaşanmıştır (Çavdar, 2004: 43 – 45).

Ayrıca, Demokrat Parti İktidarı, seçimlerden önce; ülkedeki politik ortam üzerindeki denetimlerini sıklaştırmış, bazı tasarılar hazırlamışlardır. Tasarılar, üniversite profesörlerinin politika yapmasını yasaklayan Üniversiteler Kanunundaki değişiklik ile Vicdan Hürriyetini Koruma Kanunlarıdır (Ahmad, 1999: 60).

Bu yasalar ile ülke 1954 seçimlerine iktidar-muhalefet gerginliği içerisinde girmiştir.

1954 genel seçimlerinde, %88,6 katılım gerçekleşmiştir. Seçimlerde Demokrat Parti, %56,6 oy oranı ile 490, CHP ise; %34,8 oy oranı ile 30 milletvekilliği kazanmıştır (Bilgiç, 1995: 7).

Seçimlerin ardından, doğrudan doğruya muhalefeti hedef alan bir dizi değişiklikle; Milletvekili Seçim Kanunu yeniden düzenlenmiştir. Yeni düzenlemelere göre muhalefetin radyo kullanması yasaklanarak büyük bir propaganda aracı elinden alınmış, çeşitli siyasi partilerin ortak liste halinde aday göstermesi yasaklanarak muhalefet partilerinin seçimlerde ittifak yapmaları önlenmiştir (Sezen, 1994: 244)

Seçimlerin ardından, 6 – 7 Eylül olayları olarak bilinen talan gerçekleşmiş, Eylül 1955'te, Kıbrıs ile ilgili olarak Yunanistan'a karşı İstanbul, Ankara ve İzmir'de halk gösterileri düzenlenmiş fakat olaylar kontrolden çıkarak geniş çaplı yağma eylemine dönüşmüştür. Hükümet olayları kontrol edemeyince İstanbul, Ankara ve İzmir'de sıkıyönetim ilan edilmiştir (Tuncay, 1984: 1979).

1950'lerin ikinci yarısında toplumun büyük bir kesiminde huzursuzluk oluşturan etkenlerden biri de, yürütülmekte olan ekonomik politikalar sonucu sabit gelirliiler üzerinde oluşan enflasyonist baskılardır. Kalkınmaya yönelik yatırım planlarının ağırlık taşıdığı ekonomik program çerçevesinde toplumun sınıf dengeleri önemli ölçüde değişmiş, sermaye çevreleri ile toprak sahipleri aşırı biçimde zenginleşirken, şehirlerde yaşayan

aydınlar, asker ve sivil bürokratlarla işçi ve memur kesimleri sahip oldukları yaşam standardını büyük ölçüde kaybetmişlerdir (Soysal, 1983: 2017).

Bunların yanında asker kanadı ise, keyfi hareketlerden, partizan tesirlerin silahlı kuvvetlere girmesinden, seçilen generallerden, gereksiz terfilerden ve iltimaslardan memnun olmamakta, bununla birlikte subaylar ekonomik sıkıntılar çekmektedir. Bu olumsuzlukların yanında Menderes'in ordu yönetimini hafife alan "orduyu yedeklerle de idare ederim" şeklindeki ifadesi, silahlı kuvvetler içerisinde son derece olumsuz karşılanmıştır (Belen, 1960: 36, 37).

Bunların yanında, muhalefetin propaganda olanaklarının kısıtlanması, basına hükümet aleyhine yazı ve haberlere yer vermesini önleyecek şekilde sansür uygulanması, toplantı ve gösterilerin yasaklanması, muhalefet partilerinin güç birliğine karar vermesine neden olmuştur (Soysal, 1983: 2017).

Gerginliklerin sürdüğü ve baskıların arttığı dönemde 27 Ekim 1957 seçimleri yapılmış ve Demokrat Parti % 47,91 oy oranı, 424 milletvekili ile yine birinci parti olmuştur. Bir önceki seçime göre oy oranının düşmesine karşın, CHP, %41.12 oy oranı ve 178 milletvekilliği ile ikinci parti olmuş ve önceki seçimlere nazaran oylarını % 7 artırmıştır.

Seçimlerin ardından Demokrat Parti iktidarı baskılarını iyice artırarak, meclis içtüzüğünde yapılan değişikliklerle muhalefetin meclis içi faaliyetleri önemli ölçüde sınırlandırılarak milletvekilliği dokunulmazlıklarının kaldırılması kolaylaştırılmıştır.

Demokrat Parti iktidarının muhalif kesimlere karşı izlemiş olduğu politikalar tartışmalara neden olmuştur. Demokrat Parti iktidarının ilk yıllarında, ülke ekonomisinde önemli bir rahatlama ve gelişme olurken, daha sonraki yıllarda durum tersine dönmeye başlamıştır. Enflasyonun yükselmesi, maaşlı kesimde olduğu kadar zamanla çiftçi, köylü, tüccar kesimini de olumsuz şekilde etkilemiştir. Nitekim 1957 genel seçimi sonucunda Demokrat Partinin oylarındaki azalmada bunun büyük bir payı vardır (Örs, 1996: 156).

Demokrat Partinin uygulamaları ile anayasayı ihlal ettiklerini düşünen bazı ihtilalci subaylar gizli örgütlenmeler oluşturmuştur. Gizli örgütlenmelerin toplantılarında hükümet darbesi yapma fikirleri tartışılmıştır. Subaylar, bu fikirlerini anlatmak için öncelikle CHP lideri İsmet İnönü ile görüşmüşler, fakat genç subaylar, İsmet İnönü'nün "normal seçimde

iktidara CHP'nin geleceğinden, bunun yersiz bir hareket olacağı ve şayet bir gün mecburiyet hasıl olursa kendilerine müracaat edileceğini ama böyle bir hareket için zamanın erken olacağını” belirten ret cevabıyla karşılaşmışlardır (Yavi, 2003: 209 – 211).

Bu olayların ortaya çıkmasının ardından, ülkede politik tartışmalar giderek artmış, daha da önemlisi askeri müdahalelerden söz edilmeye başlanmıştır. 1 Mayıs 1959'da CHP lideri Uşak'ı ziyaret ettiğinde bir saldırıya maruz kalmış, 4 Mayıs 1959'da İstanbul'da büyük bir kalabalığın tepkisiyle karşılaşmış, 2 Nisan 1960'ta Kayseri Valisi tarafından şehre sokulmak istenmemiştir. Bütün bu hadiseler sonucunda politik kutuplaşmalar hızla artmıştır (Hale, 1994: 100).

1960'ta Demokrat Partili iki milletvekili tarafından, CHP'nin ve basının bir bölümünün faaliyetlerini incelemek üzere soruşturma komisyonunun kurulması için kanun teklifinde bulunulmuş, görüşmeler sırasında büyük tartışmalar yaşanmıştır. Tartışmalar esnasında İnönü'nün, “şartlar mecbur ettiğinde, ihtilal milletlerin meşru hakkıdır, bu yolda devam ederseniz sizi ben bile kurtaramam”, ifadesi Demokrat Partililer tarafından büyük tepkiyle karşılanmıştır. Görüşmelerin sonunda CHP'li milletvekillerinin tamamı meclisi terk etmiş ve kanun teklifi Demokrat Partililerin oylarıyla yasalaşmıştır (Hale, 1994: 101).

Çıkan bu yasanın sonucunda on beş kişilik bir soruşturma komisyonu oluşturulmuştur. Tahkikat komisyonuna araştırma ve tutuklama yetkileri veren yeni bir yasa kabul edilmiştir. Yeni yasaya göre soruşturma komisyonu savcılarının, sulh ve sorgu hâkimlerinin ve askeri adli mercilerin tüm yetkilerini kullanabilecek, yayın yasakları koyabilecek, gazete ve dergi toplatabilecek, basımevlerine el koyabilecek, her türlü toplantı ve gösteriyi yasaklayabilecek, gerek gördüğü tüm tedbirleri alabilecek ve hükümetin bütün vasıflarından istifade edebilecektir. Bütün bu yaşananlar çok geçmeden sokaklara sızramış, olaylar kavgalara dönüşmüştür. 28–29 Nisanda İstanbul ve Ankara Üniversitelerinde ciddi olaylar meydana gelmiştir. Olaylar üzerine İstanbul ve Ankara'da sıkıyönetim ilan edilmiş, polis ve askere ateş açma yetkisi verilmiştir (Yavi, 2003: 246).

Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Cemal Gürsel, 3 Mayıs 1960'ta yönetimi neredeyse yeniden yapılandıracak muhtıra niteliğinde bir mektubu Savunma Bakanı Ethem Menderes'e göndermiştir. Gürsel mektubunda; Cumhurbaşkanı'nın istifa etmesini, kabineden bazı bakanların çıkartılmasını, İstanbul, Ankara valileri ve emniyet müdürlerinin görevden alınmasını, Ankara Sıkıyönetim Komutanının derhal

değiştirilmesini, tahkikat komisyonunun sonlandırılmasını, gözaltında bulunan gazeteci ve öğrencilerin serbest bırakılmalarını, din istismarcılığından vazgeçilmesini ve silahlı kuvvetlerin sorunlarına çözüm getirilmesini belirtmiştir (Yavi, 2003: 240, 241).

Bütün bu uyarılara ve önlemlere rağmen gösteriler giderek artmış ve gelişmeler ihtilale doğru gitmiştir.

1. 2. 27 Mayıs İhtilalinin Gerekçeleri

27 Mayıs 1960 Askeri hareketinin birden çok nedeni vardır. Bu nedenler arasında bir önem sıralaması yapmak mümkün gözükse de pek anlamlı olmayabilir. Bütün ihtilalci örgütlenmelerin temel nedeni, ordunun içinde bulunduğu çağın gerisinde kalmışlık durumudur. Ancak ordu mükemmel bir durumda olsaydı darbe olmazdı demek de mümkün değildir. Aslına bakılırsa 27 Mayıs, artan siyasi tansiyon ile birlikte on senelik bir birikimin sonucudur (Özdağ, 1997: 55).

Türkiye’de 27 Mayıs sürecinin yaşanmasının ardında birçok sebep yatmaktadır. Bu sebepleri başlıca şöyle özetleyebiliriz.

Adnan Menderes, 29 Mayıs 1950’de Birinci Menderes Kabinesinin Programını okurken, “millele mal olmuş inkılâplarımızı mahfuz tutacağız” derken, ilk kez tutan devrim - tutmayan devrim ayrımını yapmıştır. Böylece bir anlamda Kemalist Devrimin yerini Atatürk Devrimleri almıştır. Hükümet programında Atatürk’ün adı bir kez dahi geçmemiştir. Devrimleri pek benimsemeyen Menderes, bir anlamda kendisine destek veren gelenekçi liberal çevrelere olan borcunu ödemiştir (Özdağ, 1997: 55).

Demokrat Partililer, 1950 yılında iktidara gelmelerinden itibaren oy sandığından çıkarak iktidara gelmenin, kendilerine eleştirisiz, muhalefetsiz bir yönetim hakkı verdiği kanaatindeydiler. Bu düşüncenin ne ölçüde anti-demokratik olduğuna ya da Anayasanın temel ilkelerini ne ölçüde zedelediğine bakmaksızın, popüler desteğe dayanarak istedikleri kanunu çıkarma gücünü kullanmışlardır. Bu felsefenin demokrasiyle ve Demokrat Parti programıyla hiçbir ilgisi yoktur

Demokrat Parti iktidara gelir gelmez geniş bir atama ve yer değiştirme uygulamasıyla CHP’nin tabanını oluşturan sivil ve asker bürokrasinin denetimini eline

almaya başlamıştır. Demokratların bu davranışı sivil ve asker bürokratlar ve aydın kesim ile Demokrat Parti arasında bir kutuplaşmaya yol açmıştır (Kongar, 1999: 149).

Demokrat Parti öncesinde daima ön saflarda olan ve Demokrat Parti iktidarıyla beraber arka plana düşen Askeriye ile Demokrat Partinin yıldızı hiç barışmamıştır. İşte tüm diğer etkenlerin yanı sıra “Silahlı Kuvvetlerin demokratik sistem içindeki yerini alamamış olması parlamenter demokrasiyi kopma noktasına götürmüştür” (Ertuğ, 1997: 38).

Atatürk ilkelerine saygılı, demokratik yönetim vaatleriyle iktidar olan Demokrat Parti, halk tarafından geniş çapta desteklenmiş, ancak bulduğu desteğin tek parti iktidarının sıkı ve baskıcı politikalarından bıkmış halktan olduğunu çabuk unutarak tek parti iktidarını da geride bırakan otoriter, baskıcı, hak ve hürriyet ihlalleri bu dönemde yaşanmıştır. İktidar ilk başlarda özel girişimin devlet eliyle desteklenmesi kararını almış, bu da basın patronlarının önünde reklam ve benzeri olanaklar açarak gazetelerin kar paylarını artırmış, ardından liberal yanı ağır basan bir yasa çıkartarak yeni yayınlar için önceden izin ve ruhsat zorunluluğunu kaldırmış, gazete sahiplerinin cezai sorumluluğuna son vermiş ve basınla ilgili davalara bakmak üzere basın mahkemeleri kurulmasını öngörmüştür (Güzel, 1997: 137). Ancak basın ile kurulan bu ilişkiler uzun sürmemiş, çıkarılan bir kararname ile resmi ilanları dağıtma yetkisi hükümete verilmiş, böylece özellikle eleştiriye yönelen basın organları ilansız bırakılarak ekonomik sıkıntıya sokulmuş, muhalif basın organları sindirilip üyeleri tutuklanırken; iktidar yanlısı yayınlar örtülü ödenekten pay almıştır.

Demokratik düzende seçmenin muhalif olarak görülmesi ve cezalandırılması uygulamasını Demokrat Parti, 1954 seçimlerinden sonra başlatmıştır. Seçimlerden 15 gün önce CHP'nin kazanacağına kesin gözle bakılan Malatya ikiye bölünmüş, Adıyaman il yapılmıştır. Ancak Demokrat Partinin Cumhuriyetçi Millet Partisine oy veren Kırşehir'e verdiği ceza daha da ağırdır. Millet Partisi kapatıldıktan sonra, onun yerine açılan Cumhuriyetçi Millet Partisine oy veren Kırşehir ilçe yapılmıştır (Özdağ, 1997: 59).

Demokrat Partinin çok partili düzene ve demokrasiye uymayan başka bir eğilimi de, doğrudan doğruya muhalefetin varlığına yönelen tehditleridir. Demokrat Parti, birçok sınırı aşarak CHP'nin malvarlığını tasfiye etmiş, Millet Partisini Atatürk devrimlerine karşı geldiğini öne sürerek kapatmış, ayrıca bu dönemde solun en ufak bir kıpırdanmasına izin verilmezken; sağa karşı tutumlar, seçmene hoş gözükme kaygısıyla, programında Atatürk

ilke ve inkılâplarına yer vermesine rağmen, oy kaygısıyla laiklik ilkesine ve harf, kılık kıyafet, şapka gibi birçok inkılâbı da suistimal etmiştir (Eroğul, 1990: 120 – 125).

Kurulurken Atatürk ilke ve inkılâplarını programına alan Demokrat Parti, Atatürkçülüğün sıkı düzeninden bıkmış olan halkı kazanmak için ödünler vererek, laiklik ilkesini yozlaştırmıştır. Demokrat Parti iktidarının başlangıç yıllarında örtülü gericilik akımlarının dinsel alanda ortaya çıkmasına pek izin verilmemekle birlikte, dine karşı tutum önceki döneme oranla oldukça yumuşaktır. Bu yumuşaklık sonradan, Menderes’in Başbakan sıfatıyla Nur cemaati lideri Said-i Nursi’nin elini öpmesine kadar uzanan din sömürücülüğüne kadar gitmiştir. Demokrat Partinin bir yandan laik ilkelerden geri dönüşü, öte yandan İmam Hatip Okulları açmaya başlaması ülkede siyasal İslam’ın devlet eliyle gelişmesinin de yollarını açmıştır. Böylece oluşan tarikatlar ve cemiyetlerle tarımda makineleşme sonucu görülen köyden kente göç sonucu doğan arabesk kültür, arasında bir bütünleşme ve koşutluk ortaya çıkmıştır. Gecekondu alanları ile dinsel eğitimin genel eğitime bir seçenek olarak sunulduğu İmam Hatip Okulları bu bağlamda tam bir bütünleşme ve etkileşim içine girmiştir (Kongar, 1999: 150 – 152).

İktidar olduğu günden beri sürdürdüğü baskıcı ve anti-laik tutumlarıyla aydınların, bürokratların ve ordu mensuplarının tepkisini toplayan Demokrat Parti, izlediği yanlış politikalar sonucu kamu kaynaklarında azalmaya ve bununla beraber ekonomik dar boğaza yol açarak kırsal kesimden topladığı oyların da azalmasına sebebiyet vermiştir.

Bütün bu baskıcı politikaların bir araya gelmesi, ortaya tek parti döneminde hazırlanmış ve demokratik bir düzen için ideal olduğu söylenemeyen bir anayasa ile demokrasinin altyapısını tahrip edici etkiler meydana getirmiştir. Nisan 1959’da CHP’nin “Büyük Taarruzu” ile başlayan olaylar, bir kısım ihtilalci subayların müdahale ederek iktidarı ele geçirmesini sağlamıştır (Özdağ, 1997: 63).

1. 3. 27 Mayıs 1960 İhtilali

Demokrat Partinin 10 yıllık iktidarının getirmiş olduğu siyasi iktidarsızlık, baskı ve demokrasi dışı uygulamaların sonunda, 27 Mayıs 1960 günü askeri müdahale gerçekleşmiştir.

İhtilalin yapıldığı esnada, ihtilalin aktif bir lideri bulunmamaktadır. Alt rütbeli subayların başlattığı müdahalenin lideri, sonradan Cemal Gürsel olmuştur. Ama

müdahalenin baş aktörleri; ekonomik ve sosyal alandaki olumsuz gelişmeler akabinde Demokrat Partiye karşı muhalefetin aktörleri olan, aydınlar, memurlar, silahlı kuvvet mensupları ve üniversite mensuplarıdır. Kısacası, askeri-sivil bürokrasi ve aydınların oluşturduğu seçkinler grubudur (Tanör, 1994: 11, 12).

İhtilal sonrası ordu, yönetim ve diğer devlet kurumları, devlet kavramını temsil etme kavramını yitirdiler. Bu yeni durum, siyasal otorite ve yasal hükümet gibi devletin ve toplumsal kurumların yeniden yaratılmasını gerektirmiştir. Bunun için kamu hizmetlerini, milletin istediği demokratik şartlarda yürütecek, insan hak ve hürriyetlerini koruyacak ve amme çıkarlarını gözetecek geçici bir hükümet kurulmalıydı. Bu gereklilik sonucunda Milli Birlik Komitesinin kurulması gerçekleşmiştir (Ahmad, 1976: 165, 166).

Milli Birlik Komitesi ilk olarak, geçici bir anayasa hazırlama görevini İstanbul Üniversitesi Rektörü Sıdık Sami Onar başkanlığındaki profesör grubuna vermiştir. Bu çalışmalara, Milli Birlik Komitesi tarafından müdahale edilmemiştir. Anayasanın bir daha ihlali mümkün olmayan, din istismarına olanak bırakmayan ve Ayan Meclisini kuran bir metin gruba önerilmiştir. Bu gelişmelerin ardından, Cemal Gürsel Başkanlığında kurulan hükümet faaliyetlerine başlamış, eski hükümet üyeleri ve Demokrat Parti milletvekilleri tutuklanmıştır. Tutuklananların yargılanması için Yassıda'da “Yüksek Adalet Divanı” adı altında özel bir mahkeme kurulmuş, davalar sonunda başta Adnan Menderes olmak üzere Demokrat Parti önderleri idam edilmiştir. Milli Birlik Komitesinin diğer icraatları ise; Silahlı Kuvvetleri gençleştirme eylemi çerçevesinde beş bin civarı subay emekliye sevk edilmiş, 147 öğretim üyesi ve yardımcısının da görevi sona erdirilmiştir (Kongar, 1999: 157 – 158).

Bu gelişmelerle birlikte Milli Birlik Komitesi, Kurucu Meclis Yasasını gündemine alarak yasayı kabul etmiş, Milli Birlik Komitesi ile demokratik hukuk devletinin kurulması yolunda mevcut şartlara uygun olarak milletin en geniş manasıyla temsil gayesini gözeten ve bu kanun hükümlerine göre kurulacak olan Temsilciler Meclisinden teşekkül eder, kanunla meclisin amaç ve görevlerinin “Yeni Anayasa ile seçim kanununu en kısa zamanda tamamlamak” ve “En geç 29 Ekim 1961 tarihinde iktidarı yeni seçilecek TBMM’ye devredinceye kadar, yasama yetkisi ile yürütme organını denetleme yetkisini kullanmak” olduğu açıklanmıştır. Temsilciler Meclisi, tüm yurttan seçilecek il, parti, basın, üniversite, baro, sendika, gençlik ve esnaf temsilcileri ve Milli Birlik Komitesi üyelerinin

ve Bakanlar Kurulu Üyelerinin temsilcilerinden oluşturularak Milli Birlik Komitesi yetkilerini sivillere devretmek yönünde önemli bir adım atmıştır (Çavdar, 2004: 105).

Bu şekilde oluşturulan Temsilciler Meclisi görevini yerine getirmek için hemen çalışmalara başlamış; Meclis, kısa sürede yeni seçim yasasını ve yeni anayasa metnini hazırlamıştır. Hazırlanan anayasa metni, 1961 yılında halkoyuna sunularak kabul edilmiş ve yürürlüğe girmiştir.

1. 4. 1961 Anayasası

1961 Anayasası, altı kısım ve 157 maddeden oluşmuştur. Birinci kısım, genel esaslar, ikinci kısım, temel hak ve ödevler, üçüncü kısım, Cumhuriyetin Temel Kuruluşu, dördüncü kısım, çeşitli hükümler, beşinci kısım, geçici hükümler, altıncı kısım ise; son hükümler adını taşımaktadır. 1961 Anayasası, 1924 Anayasasından farklı olarak, “Egemenliğin kayıtsız şartsız Türk Milletinin olmasının yanında; milletin egemenliğini Anayasanın koyduğu esaslara göre, yetkili organların eliyle kullanacağını belirtmesi” eklenmiştir. Böylece Meclis, egemenliğin kullanılmasında tek yetkili organ olmaktan çıkarılmış, egemenliğin kullanılmasını Anayasada belirtilen diğer devlet organları ile paylaşmıştır (Özbudun, 1995: 17).

1961 Anayasası aynı zamanda, yargı bağımsızlığını ifade etmekle kalmamış; bu bağımsızlığı güvence altına almıştır. Bunun yanında, üniversiteler, radyo ve televizyon idaresi ve haber ajanslarında da güvence sağlanmış, çoğulcu kuruluşlarla ilgili düzenlemelere de geniş ölçüde yer vermiştir. Örneğin; siyasal partiler, sistemin merkezine konmuş, sendika kurma, toplu sözleşme ve grev hakkı, her yönüyle basın hürriyeti sağlanmış, dernek kurma ve derneklere üye olma, önceden izin almaya bağlı kılınmamış, seçim kanunu tüm siyasal partilerin temsili esasına göre düzenlenmiştir (Mazıcı, 1989: 232).

27 Mayıs 1960 İhtilalinin vesile olduğu 1961 Anayasası, temel hak ve hürriyetler açısından da birçok özgürlük getirmiştir.

Anayasanın onuncu maddesine göre, herkes kişiliğine bağlı, dokunulmaz, devredilemez vazgeçilmez temel hak ve hürriyetlere sahiptir. Ülkede yaşayan herkes, din, dil, ırk, cinsiyet, siyasi düşünce, felsefi inanç ayrımı gözetilmeksizin kanun önünde eşittir. Herkes yaşama, maddi ve manevi varlığını geliştirme, haklarına ve kişi hürriyetine sahiptir.

Sosyal adaletin sağlanmasına yönelik mülkiyet hakkı, çalışma ve sözleşme hürriyeti, dinlenme hakkı, sendika kurma, sosyal güvenlik, toplu sözleşme ve grev hakları ile adil ücret hakkı güvenceye alınmıştır (1961 Anayasası).

Bu kadar hürriyetçi bir anayasanın hazırlanmasına ortam sağlayan 27 Mayıs İhtilali toplumsal gelişmenin önündeki engelleri kaldırırken, demokrasiyi modern kurumlarıyla pekiştirme doğrultusunda da adımlar atmıştır (Erdost, 1989: 75).

27 Mayıs, Türkiye’de daha sonraları yaşadığımız askeri ayaklanmalardan çok farklı bir harekettir. 27 Mayıs, sonuçlarına bakıldığı zaman; gerek demokratik haklar, gerek düşünce özgürlüğü, basın özgürlüğü, işçi hakları, grev hakkı, gerekse üniversite özerkliği gibi tüm konulardaki değişimler nedeniyle bir devrimdir (Ateş, 1994: 35).

2. METİN ERKSAN VE METİN ERKSAN SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

Türk sinema tarihi içerisinde, Türk yönetmenler üzerine en fazla araştırma metni yazılan kişi Yılmaz Güney’dir. Lütfi Akad hakkında da az olmayan sayıda metin yazılmıştır. Hatta yeni dönem yönetmenleri, örneğin Ömer Kavur ve hatta Nuri Bilge Ceylan üzerine bile Metin Erksan hakkında yazılandan daha fazla araştırma metinleri yayımlanmıştır. Metin Erksan gibi önemli bir yönetmen hakkında yapılan araştırmaların yetersiz olması, bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu durum, bir şeyi açıkça göstermektedir. Yaygın kanaatlere yatkın yönetmenler ve yaygın kanaatler konusunda eleştirel tutum, daha doğrusu açık eleştirel tutum takınmayanlar gerektiğinden fazla önemsenmektedir. Burada düşünsel ortamla uyumlu olma hali meselenin çerçevesini ortaya koymaktan ve eleştirel tutum içinde olanlar hemen hiç önemsenmemeye çalışılmaktadır. Dolayısıyla, düşünceleri ve sineması bakımından ayrı bir yerde duran Metin Erksan üzerine metin yazılmamasını da doğal görmek gerekmektedir. Metin Erksan, Türk Sinema tarihinin en tartışmalı yönetmelerinden biridir. Solcu bir entelektüel olarak bilinmesine karşın, doğu mistisizminden yeni biçimciliğe kadar pek çok değişik felsefi ve estetik akımın etkilerini taşır. Dönemin önemli sinemacıları içinde, Lütfi Akad’la beraber, üniversite mezunu nadir yönetmenlerdendir (Kayalı, 2004: 20).

Tez çalışmamızın konusunu oluşturan, Türk sinemasında ilklere imza atan, entelektüel kişiliği ve asi tavrıyla her zaman şimşekleri üzerine çeken, yapmış olduğu

filmlerle döneminde gündeme oturan, günümüzde bile hala tam olarak anlaşılammış olan, Metin Erksan'ı, sinemasını ve sinemasında kullandığı düşünce yapılarını anlayabilmek için, daha detaylı incelemeye ihtiyacımız vardır.

1929 yılında Çanakkale'de doğan Metin Erksan, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümünde okumuştur. Ernst Diez, Philipp Schweinfurth, Kurt Erdmann, Albert Gabriel gibi, dünyaca ünlü sanat tarihçilerinin öğrencisi olan Erksan, bunun yanı sıra, öğrenciliği esnasında; Halide Edip Adivar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Hilmi Ziya Ülken, Arif Müfid Mansel, Kurt Bittel'in derslerini izlemiştir (Battal, 2006: 163). Erksan, gördüğü temel eğitimden, sinemasındaki cürekâr plastik fikirleri oluştururken büyük ölçüde yararlanmışır. Toplumsal Gerçekçi yönetmenler içerisinde batıyı ve evrensel sanat kalıplarını en iyi bilen sinemacı olması bir ölçüde aldığı bu eğitimle açıklanabilir (Onaran, 1994: 59).

Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Metin Erksan, üniversite yıllarından itibaren sinema ile ilgilenmeye başlamıştır. Erksan'ın ana beslenme kaynağı sinema tutkusu ve eleştirmenlik ya da sinema yazarlığı geçmiştir. Yönetmen yardımcılığı yapmamış ve usta çırak ilişkisinden geçmemiştir. Erksan, aynı zamanda Türk Sineması'ndaki Toplumsal Gerçekçilik çabalarının bir sonucu olan 1956–1960 yıllarındaki Ulusal Sinema akımının da öncülerindendir. Bilgili, tutkulu ve tartışmacı kişiliği nedeniyle sık sık dikkatleri üzerine çekmiştir. Erksan, Türkiye'de sinema çalışmalarının da öncülüğünü zaman zaman dergilerde yayımlanan yazılarıyla da yapmıştır.

Metin Erksan'ı ve sinemasını doğru değerlendirmek için, O'nun toplumla ve dünyayla bağlantısını doğru anlamak gerekmektedir. Doğru anlama durumunda, yazdıkları ve çektikleri de daha gerçekçi şekilde kavranabilir. Metin Erksan'ın kişiliği, bilgi birikimi hayata bakış açısı üzerinde durmak, O'nun sinemasını anlamak için önemli bir ipucu teşkil etmektedir.

Metin Erksan'ın babası, İttihat ve Terakki Partisi Çanakkale milletvekilidir. Dolayısıyla Metin Erksan, daha çocukluk döneminden ülkenin ahvali ile ilgilidir. Bu sebeple Marksist felsefeye yakınlık duymuştur ve popüler Türk Edebiyatını, Ömer Seyfettin'den, Reşat Nuri'ye, Halide Edip Adivar'dan Peyami Safa ve Sadri Ertem'e birçok edebiyatçıyı yakından tanımaya gayret etmiştir. Erksan'ın sineması, modernist

temaların “var oluşa atılmışlık” kavramını hatırlatan bireysel yalnızlık, metafizik sorunların (iyi ve kötü arasında mücadele) ve biraz kişiselleştirilmiş bir Marksizm anlayışının eklektik birlikteliğidir (Daldal, 2005: 96).

Entelektüel ve sanatçı olarak Metin Erksan’ın bağımsız bir konumu vardır. Türkiye’de entelektüel ve bağımsız olarak bağımsız olmanın olağanüstü zor olduğu bir dönemde, Metin Erksan bu zoru başararak hem sinemada hem de yaşamında hiçbir siyasi ideolojinin propagandasını yapmamaya özen göstermiş, kendi bildiği doğrulara yönelmiştir.

1965 genel seçimlerinde bağımsız olarak Türkiye İşçi Partisi (TİP) listesinden İstanbul milletvekili adayı olmuştur. Bu bağımsız ve mesafeli tavır, etki altına girmeyen karakterinden kaynaklanmaktadır. Erksan’ın bu bağımsız tavrı bazıları tarafından eleştirilmiş, somut siyasal görüntülere atıf yapmaması anlamında döneminden soyutlanmış olduğu şeklinde bir izlenim edinilmektedir. Yani birçok kişi, Türkiye’de yerleşmiş, kökleşmiş bir eğilim içinde bir yerde durmakta iken, Metin Erksan, daha genel anlamı çerçevesinde sinemanın ve Türkiye’de siyasetin genel değişim dinamiği içinde olağan bir yerde durmamaktadır (Kayalı, 2004: 26 – 63).

Metin Erksan, siyasi düşüncelerinde sürdürmüş olduğu bu bağımsız tavrını sinemasına da yansıtarak, filmlerinde gerçekçiliği açık bir biçimde vurgularken, bazı yönetmenler gibi sanatını siyasi ideolojilere teslim etmemiştir. Bu tutumuyla sık eleştirilere maruz kalan Erksan, “Ben tezgâhtarlık yapmak istemiyorum. Ne diyor bazıları, ben devrim için yazıyorum, ben halk için yazıyorum... Hepsi tezgâhtarlık bunların. Yani sen demek ki evvelden okuyucuyu şartlıyorsun... Yok, kardeşim, sen yazarsın, okuyucu anlar senin toplum için yazıp yazmadığını... Ben hayatımda hiçbir zaman böyle bir şey söylemedim!” sözleriyle gerçekleri perdeye yansıttığını ve izleyicinin bu gerçekler içerisinde anlam çıkartması gerektiğini söyleyerek düşüncelerini aktarmıştır (Erksan 1985: 26).

Metin Erksan, sinemacılığının yanında entelektüel bir aydın olarak da bilinmektedir. Bunun sebebi, sadece sinemayla ilgili değil, tarih, sosyoloji, uluslararası ilişkiler gibi hayatın ve sinemanın iç içe olduğu alanlarla da ilgilenmiş, ilgilenmenin de ötesinde bu konularla ilgili yazılar yazmış, kitaplar yayımlamıştır.

Tarihsel sorunlara yönelmek anlamında sadece sinema alanında değil, genelde sanat alanında da Metin Erksan ilklerden biri olarak görülebilir. Gerek 1958 yılında çektiği “Dokuz Dağın Efesi”, gerekse 1982 yılında televizyon için çektiği “Preveze’den Önce”, Metin Erksan’ın, tarihsel konulara ne ölçüde derinlemesine yatkın olduğunu, meselelere vakıf olduğunu gösterecek mahiyettedir. Tarihsel gerçekliğin sosyal gerçeklik gibi daha gerçek bir şekilde verilmesinde bu tutumun katkısı vardır. Tabi tüm bunların ötesinde genelde dünya tarihine ilgisi ve Orta Asya tarihinden, Cumhuriyet tarihine kadarki süreç hakkındaki derin bilgisi meselelere vakıf olduğunu apaçık göstermektedir. Metin Erksan’ın tarihe yönelik ilgisini, filmlerinin ötesinde kaleme aldığı makalelerde de yakalamak söz konusudur. Hatta çoğu konuda da Metin Erksan’ın bilgisinin ve tahlillerinin de derin olduğu görülebilir. Bunun ötesinde Türk - Yunan ilişkileri üzerine yazdıkları ve dünya ahvaline dair kanaatleri, örneğin: “Türkiye Cumhuriyeti Devletinin Avrupa Topluluğu Üyesi Olmak Hakkı ve İsteğinin Tarihsel Kaynakları” kitabı da dünyadaki gelişmelerle bağlantısının ve bu eğitimin bu konudaki etkilerini göstermektedir. Özellikle Türk – Yunan ilişkileri ile ilgili soyutlamaları ile somut bilgileri ve Cumhuriyet Döneminin farklı kesitleri hakkındaki yetkin tahlilleri genel anlamda ve entelektüel olarak farklılığını bariz olarak gösterecek mahiyettedir (Kayalı, 2004: 42 – 58).

Metin Erksan’ın sinema ile ilgili yaşamına döndüğümüz zaman, senaryo yazarlığı döneminde, Türk Edebiyatının, Diyet, Bomba: Ömer Seyfettin, Akşam Güneşi, Çalı Kuşu: Reşat Nuri Güntekin, Eşkya İnde, Utanmaz Adam: Hüseyin Rahmi Gürpınar, Döner Ayna, Yolpalas Cinayeti, Dağa Çıkan Kurt, Vurma Fatma, Kurdun Memleketinde: Halide Edip Adıvar, Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, Gong Vurdu, Gece Konuştu: Reşat Enis, Selma ve Gölgesi, Beyaz Cehennem: Peyami Safa, Çıkrıklar Durunca: Sadri Ertem gibi birçok yapıtın senaryosunu da Atlas Film için yazmıştır (Battal, 2006: 163).

Aynı yıl senaryo çalışmaları yaptığı Atlas Film şirketine Âşık Veysel’in üzerine kurulan “Karanlık Dünya” sansür kurulunun tepkileriyle kesintiye uğramıştır.

İlk yönetmenlik denemesi olan “Karanlık Dünya”, yaşanmış bir öyküden yola çıkmasının yanı sıra, dış ve iç sahneleri Anadolu köylerinde çekilmiş olması bağlamında Türk Gerçekçi sineması içinde değerlendirilebilecek bir filmidir. “Karanlık Dünya”, Türkiye’de tümüyle yasaklanmış ilk Türk filmidir. Sansür kurulu, “Karanlık Dünya”nın sinemalarda gösterilmesine, üzerinde Metin Erksan’ın katkısı olmadan yapılan kesmeler ve eklemeler sonucu, bir yıl sonra izin vermiştir (Battal, 2006: 163).

Metin Erksan, 1953 yılında Dünya Gazetesinde “Kamera” takma adıyla film eleştirileri yazdı. Uzun metrajlı filmlerinin yanı sıra 1957’de “Dünya Havacıları Türkiye’de”, 1959’da “Nehir ve Uygarlık” adlı iki belgesel yönetti. 1958’de Sinema Sanatçıları Derneğini kurdu. 1960’ta 27 Mayıs İhtilalinin hemen ardından vizyona giren “Gecelerin Ötesi” adlı filmle, dönemin ekonomik yapısını, sosyal yaşamını eleştiren sert bir deneme ortaya koydu. Dönemin çarpık koşulları içinde her mahallede bir milyoner yetiştiren siyasal iktidarın kurbanları üzerine kurulu film, Toplumsal Gerçekçilik adı verilen düşüncenin ilk örneğini oluşturdu. Bu oluşuma, Metin Erksan sinemasının “kilometre taşı” da denebilir (Özgüç, 1994: 53, 54).

Metin Erksan’ın akıllarda kalan diğer filmleri ise, 1958 yılında Sadri Alışık, Mualla Kaynak, Neşe Yulaç, ve Kadir Savun’un oynadığı ve geniş kitlelere ulaşan ilk film olan “Hicran Yarası”dır. Hicran Yarası Erksan’ın çok kişisel bir çalışmasıdır. Tür olarak melodram olan bu film yönetmenin, sokak şarkıcısı, veremli kız, dansöz üçlüsü, filmdeki şarkılar, duygusallıkla türün dilbilimsel kökenlerine indiği melodik bir dramdır. (Scognamillo, 1998: 174). Aynı yıl Osmanlı’ya karşı isyan edip dağa çıkan Çakıcı Mehmet Efeyi anlatan, Fikret Hakan, Kadir Savun, Erol Taş gibi oyuncuların oynadığı “Dokuz Dağın Efesi” Çakıcı Geliyor, 1959 yılında Sezer Sezin, Kadir Savun, Kenan Pars, Sami Hazinses’in oynadığı “Şoför Nebahat”, 1961 yılında Fakir Baykurt’un aynı adlı eserinden kendisinin senaryolaştırdığı Fikret Hakan, Nurhan Nur, Aliye Rona, Erol Taş Kadir Savun gibi bilinen oyuncuların yer aldığı, gösterimi sırasında siyasi kavgaların yaşandığı ve yol açtığı siyasal gelişmeler sonucu film sansürü sorununun, Türkiye’de ilk kez ciddi olarak gündeme gelmesine neden olan “Yılanların Öcü”nün filme emek verenlere ne denli üzücü dakikalar geçirtmiş, daha da geçirtebilecek nitelik taşırsa taşısın, bir yönden sinemamıza çok yararı dokunmuştur. Sinemamız ile denetleme düzeni arasında yıllardan beri süregelen “gizli savaş”ı su yüzüne çıkaran “Yılanların Öcü”, 1963 yılında günümüzde dahi tekrar tekrar çekilmeye çalışılan, Ayhan Işık, Türkan Şoray, Ekrem Bora, Nebahat Çehre’nin rol aldığı “Acı Hayat”, 1963 yılında bir köy filmi denemesi olan ve başarısı Türkiye’nin dışına taşan, 1964’te Berlin Film Festivali’nde “Altın Ayı” ödülünü alan “Susuz Yaz”, Erksan’ın sinemacı kişiliğini ortaya koyan en önemli filmlerinden biri olan, değeri sonradan anlaşılan Müşfik Kenter, Sema Özcan, Süleyman Tekcan, Adnan Uygur’un rol aldığı “kült” filmler arasına giren “Sevmek Zamanı”, 1968 yılında şiddetin ve tutkunun bir arada işlendiği Nil Göncü, Hayati Hamzaoğlu, Demir Karahan, Aliye Rona’nın başrolleri paylaştığı “Kuyu”,

1976'da Shakspeare'in "Hamlet" adlı eserinden senaryolaştırdığı, Fatma Girik, Reha Yurdakul gibi oyuncuların oynadığı "Kadın Hamlet"tir.

Öne çıkan bu filmlerinin yanında, TRT için 1975 yılında yaptığı beş film: "Müthiş Bir Tren", "Sazlık", "Bir intihar", "Geçmiş Zaman Elbiseleri", "Hanende Melek" ile; Beş bölümden oluşan ve 1982 yılında çekilen "Preveze'den Önce"dir.

Metin Erksan'ın, 1950'li yıllarda diğer sinemacılarla karşılaştırıldığında çok film çektiği görülmemektedir. Ancak 1960'lar yönetmenin olgunlaştığı ve ne çekmek istediğini çok iyi bildiği yıllar olmuştur. Erksan, Türk sinema tarihine geçen pek çok filmini 1960'larda çekmiştir. Uluslararası ödül alan ilk Türk filmi olan "Susuz Yaz" (Berlin Film Festivali-Altın Ayı) ve Türk sinemasının en özgün filmlerinden biri olan "Sevmek Zamanı" da bu dönemde çekilmiştir. Yapımcılığını yönetmenin kendisinin üstlendiği ve sinema seyircisine ulaşamayan "Sevmek Zamanı", ancak yıllar sonra televizyonda gösterilmiştir.

Türk sinemasında önemli çıkışlar açmış olan tüm bu filmlere, Metin Erksan'ın entelektüel, bilgili ve birikimli kişiliğini ortaya koyduğunu çok rahatlıkla görebiliriz. Bu açıdan Erksan'ın şu üç filmine dikkatli olarak bakmak anlamlı olabilir: "Karanlık Dünya / Aşık Veysel'in Hayatı", "Gecelerin Ötesi" ve "Dokuz Dağın Efesi". Bu üç film, 27 Mayıs İhtilalinden önce oluşan filmlerdir, dolayısıyla göreceli özgürlük ortamının şekillendiği metinler değildir. 1952 – 1958 yıllarında çekilen, 1959 yılında çekilmeye başlanan bu filmler Metin Erksan'ın dünya ve Türkiye hakkındaki kanaatlerinin bayağı erken bir tarihte oluştuğunun göstergesidir. Diğer yönetmenlerin filmlerinde genel bir değerlendirme perspektifinin oluşmadığı anlaşılmaktadır. Erksan'ın Aşık Veysel'i tanıma eylemi ona mesafeli bakışı beraberinde getirmiştir. Türkiye'nin gerçeklerine yönelme eylemi, Aşık Veysel'e eleştirel bakış, yine 1950'li yılların sonunda Fakir Baykurt'un "Yılanları Öcü" metnine mesafeli bakışına yol açmış olmalıdır. Metin Erksan olaylara daha geniş perspektiften bakan bir entelektüel olarak faaliyetine devam etmekte ve arkasında on yıllık bir yönetmenlik tecrübesi taşımaktadır. Yazdıklarına bakıldığında Türk Edebiyatı üzerine derinlemesine düşündüğü gibi sosyal sorunlar hakkında da özgün düşünce sahibi olduğu görülür. Bunun ötesinde dönemin düşünsel açılımının farkındadır. Dönemin zihniyeti itibariyle köyün bazı sorunlarının tasvirine gözü kapalı hayranlıkla bakacak durumda değildir. "Gecelerin Ötesi"ni çeken bir yönetmenin "Yılanların Öcü" romanına mesafeli bakması kadar da doğal bir şey yoktur.

Âşık Veysel köy ve dönem gerçeğini siyasal anlamda bağlantılı aktörlerle uygulanmış bir denemesidir ve Metin Erksan, ilk filmi ile en genel anlamda memleket gerçeği ile tanışmıştır. Bu önemli bir durumdur. Memleket gerçeği ile tanışma sansür gerçeği ile tanışmasıyla da bağlantılıdır. Aşık Veysel'in yaşamını konu alan film, ozanın köyü olan Sivrialan'da çekilmiştir. Batılı bir eğitimden geçen Erksan'ın ilk yönetmenlik denemesinde, Anadolu'nun öz kaynaklarına yönelmiş olması ve Türk sinemasının, tiyatronun ve yabancı melodramların etkisinde öykü / öyküleme teknikleri, oyunculuk vb. bağlamında tümüyle kalıplaşmayı yaşadığı bir süreçte, özgün bir öyküden yola çıkarak gerçek bir ortamda, gerçek kahramanlarla özgün öyküleme teknikleri arayışına girişmesi, “Karanlık Dünya”yı özgün ve gerçekçi bir Türk filmi yapmıştır.

Erksan, “Karanlık Dünya” ile yöneldiği Anadolu'nun gerçekçi yaşantısı ve deneyiminin daha derinine bakabilmek için, “Dokuz Dağın Efesi”ni dönemsel ilişkileriyle, 1959'da yeniden canlandırmaktadır. “Dokuz Dağın Efesi / Çakıcı Geliyor” yakın tarihimizin bir kişisini ele alıyor. Filmin başındaki kısa nota bakılırsa, bugün vardığımız gelişmenin değerini anlamak için arada bir geriye göz atmak, eskiye göre ne denli yol aldığımızı hesaplamak yararlı olur. Film, bunun için çevrilmiştir. 1959'da çevirdiği “Dokuz Dağın Efesi”, Erksan'ın sanat yaşamındaki yolunu belirginleştirmekte ve bu yolda yürüyüş biçimi olarak ortaya çıkacak üslubuna dair önemli ipuçları içermektedir. Erksan'ın yolu, insanın toplum içindeki ve kendi içindeki yalnızlığıdır. Üslubuysa, mütemediyen tutkuya dönüşen bir aşk içindeki insanın, bir hayalin peşinde kendisini yok etmeyi göze alarak var olmasıdır (Özön, 1995: 62).

Metin Erksan filmlerinin farklılığı bu iki filmle sınırlı kalmamıştır. Birçok filmiyle, birçok yönetmenden birçok yönden ayrılan Erksan'ın “Gecelerin Ötesi” filmi de farklı bir yerde durmaktadır. Bu film, Toplumsal Gerçekçi sinemanın başlangıcı olarak nitelenmektedir. Yani bir başka deyişle Metin Erksan Toplumsal Gerçekçi sinemanın başlatıcısı olarak kabul edilmektedir. Diğerlerinin de onu takip ettiği şeklinde genel bir kanaat vardır (Kayalı, 2004: 60, 61).

Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik akımını başlatan ve yönlendiren “Gecelerin Ötesi”, Demokrat Parti'nin sloganlarından biri olan “Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz.” sözüne doğru yanıtı vermek için yapılmıştır. Siyasal iktidarın hazırladığı bu ortam, aynı mahallelerde karşıt ve başka güçleri de yetiştirecektir. Siyasal iktidarın doğrudan ve nitelikli bir eleştirisini içeren “Gecelerin Ötesi”nin savını, 1965'ten

sonra Demokrat Parti'yle aynı zihniyeti taşıyan Adalet Partisinin ve daha sonra Milliyetçi Cephe Hükümetlerinin siyasal gücü ellerinde bulundurdukları süreçte Türkiye'de ortaya çıkan toplumsal olaylar doğrulamıştır. Erksan, aynı mahallede oturan ayrı yaşta, ayrı yaratılıştta, ayrı mesleklerde fakat içinde buldukları toplum koşullarının aynı sorunlarla karşı karşıya getirdiği altı kahramanının serüvenini anlatırken, yalnız bir zabıta olayını kuru kuruya aktarmakla kalmış, bunların davranışlarındaki bazı ruh bilimsel ayrıntıları yakalayıp vererek, filmin canlılık, gerçeklik kazanmasını da sağlamıştır. Çeşitli olaylar karşısında bir insanın en basit davranışlarını bile yakalamaktaki genel başarısızlık göz önüne alınınca, Erksan'ın yaptığı iş daha çok önem kazanmaktadır.

Toplumsal Gerçekçi Türk sinemasının kurucuların olan Metin Erksan, insanı bütün boyutlarıyla anlatma yolunda, geleneksel olanla modern olanı kültürel ve entelektüel yorumuyla çakıştırıp özgün bir gerçeklik yaratmıştır. Bunu yaparken, gerekli ön koşul olan sinema duygusu, yaratıcı bakış ve seçicilik, derin gözlem ve muhakeme yeteneğinin vermiş olduğu birikimle hareket etmiştir.

Bu anlamda “Acı Hayat”ın ve özellikle “Suçlular Aramızda”nın özel bir önemi vardır. “Acı Hayat” filmindeki Manikürcü Nermin, Türkiye gerçekliğini çok daha fazla yansıtan karakterdir. Özellikle Türkiye'nin kent fotoğrafı belirgin bir şekilde daha gerçekçi görünmektedir. Kent fotoğrafının daha gerçekçi görünmesi konusunda Metin Erksan filmlerindeki kişiler daha iyi örnektir. Yoğun, değişik köy filmleri çekmesine karşın Türk Sinemasının en kentli yönetmeni de Metin Erksan'dır. Konunun sosyal boyutu çerçevesinde değerlendirildiği zaman sınıf bilinci taşımayan Mehmet, devrimci sinemanın yıllar sonra bile ulaşamayacağı bir figürdür. “Acı Hayat”ın çekildiği takip eden yıllarda ve halen sürekli olarak aynı adda ve genellikle başka adlarla “Acı Hayat” filmlerinin çekilmesi, bu filmin Türkiye'nin sosyal gerçeğine oturduğunun olağanüstü bir göstergesidir. Bunun yanında “Acı Hayat” taklidi filmlerin hiçbirisi de Erksan'ın çektiği “Acı Hayat”ın yerini tutamamıştır (Kayalı, 2004: 46, 47)

Metin Erksan'ın özellikle köy filmleri, Türk sineması içinde en az folklorik filmlerdir. Bunların arasında da en az folklorik olan “Susuz Yaz”dır. “Susuz Yaz”, her bakımdan Türk sinema tarihi açısından bir kilometre taşıdır. Bir yanı itibariyle öğretici bir filmidir. Ulusalla evrenselin ne ölçüde iç içe geçebileceğinin en önemli göstergesidir. Ayrıca Türk sinemasının sanatsal anlamda dünya ölçeğinde girişim yapma cesaretinin öncüsü olmuştur. Türk sinemasına bir güven sağlamıştır. “Susuz Yaz”ın anlattığı konu

evrensel bir sorundur. Suda mülkiyet konusu üzerinde odaklanmıştır. Suda mülkiyetin kamunun olması gerektiğine dair yönetmenin yaklaşımının açılması amaçlanmıştır. Bunun yanında Habil / Kabil kavgası kadar eski ve genel bir konuyu evrensel boyutları çerçevesinde ve orijinal bir tarzda işlemek söz konusudur. Türkiye’deki etkileri ve filme yönelik tepkiler açısından “Susuz Yaz”, sadece sinemasal bir olay değil aynı zamanda sosyolojik bir olaydır. “Susuz Yaz”da suyun kullanımı üzerine odaklandığı için fakirliğe yönelik aşırı bir göndermede bulunulmamaktadır. Ayrıca film, Türkiye’nin daha gelişmiş olan Batı yöresinde çekilmiştir. Bu filmin senaryosu Metin Erksan tarafından yazıldığı için de yaklaşımın, temel bakış açısının değişik olduğu görülür. O’nun gündelik siyasal zihniyet çerçevesinde fakirlik sorununu basit bir şekilde işlemediği anlaşılır. “Susuz Yaz”, Türkiye’nin batı yöresinde, sosyal farklılaşmanın pek de derinleşmediği bir yörede geçmesi itibarıyla, döneminde ve sonrasında çekilen filmlerden bariz bir biçimde ayrılır. O’nun sosyal gerçeklikle bağlantısı dolaysız bir biçimde oluşmaz. Ancak bunları sosyal gerçeklikten kopuk metinler olarak değerlendirmemek gerekir. Bilakis sosyal gerçeklikleri daha etkili olarak yansıtan metinler olarak düşünmek lazımdır. “Susuz Yaz”, 1964 yılında Berlin Film Festivali’nde büyük ödülü almıştır. Bu, Türk sinemasının kazandığı en büyük uluslararası ödüdür. 1964 yılında “Susuz Yaz” başarısından sonra Sinema Şurası toplanmış ve 1965 yılında Türk Sinematek Derneği kurulmuştur (Kayalı, 2004: 72 – 79).

Erksan’ın bir başka filmi olan “Kuyu”, döneminde neredeyse kimsenin dikkatini çekmemiştir. Bu durum, o dönemin estirdiği efsaneler dolayısıyla oluşmuştur. “Kuyu”nun farklı konumunu fark etmemek olacak iş değildir. Nijat Özön bile, bu filmin, “Kuyu”nun sinemanın değil, psikiyatrinin konusu olması gerektiğini söylemiştir. “Kuyu” Metin Erksan için hem bir devamlılığın, süregelen filmidir, hem de bir kopuşun bitişin noktalanışın... Devamlılık, o güne değin bilinen Erksan tematiğinin bir kez daha ana çizgileriyle ortaya çıkmasıdır. “Kuyu” tam Erksan usulü bir tutku filmidir, bir kara sevda filmidir (Dorsay, 1989: 68).

Türkiye’de 1960’lı yıllarda Ulusal Sinema, ulusal kültür kavramlarının kullanılmasını en uç ve beklide en sağlıklı biçimini sinemada somutlaştırması, sinemanın farklılığını gösterebilir. Sinemacılar ulusal tabirini kullanmasalar dahi, kültürü gündelik hayat içerisinde somutlaştırmaya tabiri caizse ete kemiğe büründürmeye çalışmışlardır. Sözü edilen 1960’lı yıllarda edebi metinlerde ve siyaset yazılarında neredeyse her bir şey ekonomik ölçütlerle değerlendirilmiştir. Bunun yanında sınırlı sayıda yönetmenin ve bu

arada, özellikle Metin Erksan'ın filmlerinde bu temellendirmelerin ekonomik ölçütlü olmadığı apaçık bir tarzda anlaşılmaktadır. Çoğu kişinin her bir şeyi ekonomiye bağladığı dönemde, Metin Erksan, hemen hiç kimsenin dikkat etmediği “Sevmek Zamanı”nı çekmiş, “Kadın Hamlet”i yönetmiştir. “Sevmek Zamanı”nı ancak ve ancak özgüveni olan bir yönetmenin çekebileceği de belirtilmesi gereken önemli bir husustur (Kayalı, 2004: 13 – 82).

“Sevmek Zamanı”, büyük toplumsal sorunları çözmeye, bir eyleme önder olma, Türk sinemasına yeni bir şeyler getirme, uluslar arası film yarışmaları için yapıma gibi tutarsız, boş savlardan uzaktır. “Sevmek Zamanı” yalnızca insanın dramını anlatmaktadır. “Sevmek Zamanı”, söyleyiş düzeyinde batılı etkiler taşıyorsa da, öykü, karakterler ve insan ilişkilerinin var oldukları atmosfer itibarıyla doğuya, Anadolu'ya özgüdür. Bu bağlamda, biçim düzeyinde bir okuma bu filmi Batı sanatına bağlıyorsa da, içerik düzeyinde bir okuma Anadolu'ya ve geçmiş kültüre bağlamaktadır. Biçim düzeyindeki okumalar ise, kuşkusuz Metin Erksan'a çıkar. Göz önünde bulundurulması gereken bir başka nokta da, Erksan'ın filmlerinde köylü ya da kentli insanı değil, insanı anlattığı bilinmektedir. Buradan hareketle, “Sevmek Zamanı”nda, bir adım daha ileriye giderek, batılı ya da doğulu insanı değil, insanı anlattığı söylenebilir. “Sevmek Zamanı” ile insanın içsel gerçekliğine dokunmak isteyen Erksan, mekân seçimi, etkili öykü ve öyküleme teknikleri, derinlikli diyaloglar, ince düşünülmüş sahne düzenlemeleri, sürekli derinlik yaratan ışık kullanımı, oyuncuların içinde hareket ettikleri ortamın kişileştirilmesi, yağmurun, sokakların ve tümüyle dış dünyanın insanın iç dünyasını yansıtan unsurlara dönüştürülmesi bağlamında yarattığı atmosfer ile de amacına ulaşmaktadır (Battal, 2006: 166 – 167).

Erksan'ın “Sevmek Zamanı” filmi, zamanında sinema salonlarında gösterim şansı bulamamış ve fakat yine de kült olmayı başarmış bir filmidir. Bir kızın aslında önce suretine vurulan delikanlıyla, o suretin sahibi olan kızın modern zamanlarda yaşanan ve fakat modern olmayan aşkının hikâyesidir. Bütün zamanların en iyi aşk filmi olmaya adaydır. Erksan, “Sevmek Zamanı” ile bir yandan halk hikâyelerinden, masallardan aşınası olduğumuz türden Türk usulü bir aşk hikâyesini perdeye yansıtırken diğer yandan izleyiciye böylesi bir aşkın günümüzde yaşama şansının bulunup bulunmadığını sorgulatmaya çalışır (Yılmaz, 2004: 96). Fransız sinema tarihçisi Sadoul, sinemada sert bir sınıf çatışmasının en net görüldüğü metin olarak “Sevmek Zamanı”nı göstermiştir (Kayalı, 2004: 62).

Metin Erksan'ın filmlerinde yarattığı karakterler de kendine özgüdür. Yönetmen, Türk sinemasının geleneksel iyi – kötü karakterler ayrımını bulanıklaştıran filmler çevirerek Türk sinemasının geliştirdiği ve uyguladığı şablonları kırmıştır. “Acı Hayat”, iyi – kötü karakterlerin belli olmadığı en önemli filmidir. Yine sorunlu, hastalıklı tiplerin yanı sıra, saplantılı karakterler de O'nun filmlerinde yerini alır (Altın, 2005: 15).

Metin Erksan, gerçekte bir tutku sinemacısıdır. Bu tutku, yönetmenin dünyasında bir “kara sevdadır”. “Acı Hayat” filminde böyle bir tutkuyu anlatırken, sınıfsal çelişkileri de ortaya koyar. “Sevmek Zamanı” filmi ise, ne kadar soyut bir dünya sergilerse de bir “tutkunun şiiri”dir. “Sevmek Zamanı”nın atmosferine son derece uygun düşüp, yakaladığı bu “şiirsel estetik”, Metin Erksan için olsun, Türk sineması için olsun bir zirvedir ve “Sevmek Zamanı” Metin Erksan'ın en kişisel filmidir (Özgüç, 1993: 21 – 22 – 23).

Toplumsal Gerçekçilik boyutunda ajitasyondan uzak olmak Erksan için önemli bir faktördür. Fukaralığın abartılması ve olağanüstü ilginç geleneklerin sergilenmesi O'nun filmleri için söz konusu değildir. Bu anlamda mesela, “Yılanların Öcü”ndeki Kara Bayram, evinin önüne ev yapılmasına tepki göstermesi anlamında bir kavganın içine girmektedir. Dolayısıyla fakirliği abartılmamıştır (Kayalı, 2004: 71).

Erksan, öyküsüne en uygun çevre ve dekorun seçiminde de aynı başarıyı göstermektedir. Kahramanların her birinin çevresi buna uygun dekor içinde verilmekte, dekorun değişikliği kahramanların durumundaki değişikliği yankılamaktadır (Özön, 1995: 127). “Erksan, acemi köy filmcilerimiz gibi bir köy evi, bir köy görünümü, bir köy insanı üzerinde uzun uzadıya durmakla yetinmiyor; bunun yerine iyi seçilmiş, iyi değerlendirilmiş, fotoğraf ve çerçeveleme bakımından başarılı görüntüleri yerli yerinde kullanarak izleyiciyi gerçek bir köy karşısında olduğuna inandırıyor, bu köyün havasını elle tutulur bir biçimde duyuruyor” (Kalkan'dan akt., Battal, 2006: 170).

Metin Erksan'ın sanat tarihiyle yakından ilgilenmesi, derin resim bilgisi, estetik okuması, entelektüel bir bakış açısı sağlayan yüksek kültürel birikime sahip olması ve nihayet insanı derinlemesine okuması; filmlerinde çerçeve düzeni, dekor, sahne düzenlemesi ve özellikle de aydınlatma konusunda tamamen bilinçli hareket etmesine yol açmaktadır. Erksan'ın aydınlatmayı atmosfer yaratmada önemli bir unsur olarak gördüğü bilinmektedir (Abisel, 1994: 201).

Başka bir ifadeyle Metin Erksan, gerçekçi filmlerinde, filmin gerçekçiliğini zedeleden kurduğu mekân ve estetikle bir yandan Metin Erksan boyutunu yaratıp esere imzasını koyarken; diğer yandan da, duyguyu güçlendirip seyircide istediği etkiyi bırakmayı başarmıştır. Metin Erksan için resim görüntüsünde renk nasıl çok önemliyse sinematografik görüntüde de ışık aynı önemi taşır. Işık, O'nun için bir sahnenin renkleri arasında sınırların aşılmasına yol açılan bir yayılma, değişim aracıdır. Bu yayılma ve değişim seyirciyi beklenmedik bir durum karşısında ilhamla doldurur, nefret ya da benzeri duygularla yüz yüze getirir. Işık, filmin özüdür. Yönetmen, ışıkla vermek istediği fikre, duyguya, renge, tona ve derinliğe ulaşır. Işık, gerçeği ya da düşü oluştururan, bunları yok eden, sınırlayan, coşturan ya da zenginleştiren bir araçtır. Erksan'ın, tutku, mülkiyet gibi düşünce yapılarına eğilmesi; yalnız, saplantılı kişilerin hikâyelerini anlatması; büyük fotoğraflar, mankenler ve karakterlerinin yalnızlığını yansıtan geniş ve boş mekânlar kullanması açısından filmleri, Türk sinemasının diğer yönetmenlerinin eserlerinden farklılık gösterir (Altınur, 2005: 14, 15).

Metin Erksan'ın açtığı çığırardan birisi de, “yıldız” ekolüne karşı koymasındır. Bu anlayışla yaptığı “Susuz Yaz” filmiyle geniş kitleleri sinemaya çekmiştir (Altınur, 2005: 18). Karakterlerin birbirini ezmediği birçok filmiyle farklılık yaratan Metin Erksan, oynattığı oyuncular açısından da önem taşır. Erksan filmlerinde oynayan birçok oyuncu, zaman içerisinde en fazla rağbet gören, Türk Sineması içerisinde her biri ekol olan karakterlerin ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

Metin Erksan'ın 1963 yılında çektiği “Acı Hayat” tarihsel sürecin önemli filmlerinden biri olmasının yanı sıra, şu iki oyuncuyla dikkat çekmiştir. Türkan Şoray ve Ekrem Bora... İlk dönem filmlerinden “Otobüs Yolcuları” dışarıda tutulursa, “Acı Hayat”, Türkan Şoray'ın oyuncu olarak bir yükseliş filmidir. Şoray, bir dizi sıradan filmlerde oynadıktan sonra “Acı Hayat”taki “Manikürcü Nermin” rolüyle yıldızlaşmıştır. “Acı Hayat”ın diğer güçlü oyuncusu sert ve değişik yüzüyle Ayhan Işık'ın karşısında ezilmeyen, giderek üstün bir oyunculuk çıkararak O'nu aşan Ekrem Bora, bu performansını korumaya sonraki filmlerinde de devam etmiştir. Metin Erksan, Necati Cumalı'nın aynı ismi taşıyan romanından sinemalaştırdığı “Susuz Yaz” bir yıldız adayını da ortaya çıkarır. Bu yeni oyuncu Hülya Koçyiğit'tir ve ilk filmi de “Susuz Yaz”dır. “Susuz Yaz”ın yıldızlaşan bir diğer oyuncusu da Erol Taş'tır. Kaldı ki Erol Taş, 1953'ten beri sinemadadır. Yeşilçam'daki sınıfsal yeri, karakter oyuncusu, çizdiği tiplere ise kötü adamdır. “Susuz

Yaz'dan başlayarak 1965'te "Sahildeki Ceset"le (Natuk Baytan), 1969'da "Ayrı Dünyalar"la (Turgut Demirağ) yardımcı oyunculuğunu aşar ve çizgisini çok ötelere götürür (Özgüç, 1993: 34 – 37).

Döneminin Türk sinemacılarına kıyasla, Erksan, Batının evrensellik ve "insan merkezli sanat" anlayışlarına daha yakın durmaktadır. İnsanın derinliklerine bakışını, sinemanın ileriki evrelerinde biraz uçlara kaydırmış ve karakterlerinin patolojik yalnızlıklarını neredeyse "doğallaştıracak" bir noktaya vardırılmış olsa da (Kuyu 1968), Erksan, sanatın odak noktasının insan olması gerektiği fikrini hep savunmuştur ve bunu da; "Bütün sanatlar insanı anlatır. İnsansız sanat olmayacağı gibi, sanatı da ancak insan yapar" sözleriyle açıklamıştır (Daldal, 2005: 96).

Metin Erksan'ın sinema anlayışı, Türk sinemasındaki diğer yönetmenlerin sinema anlayışından belirgin bir farklılık gösterir. Özellikle Erksan'ın filmlerindeki karakter yapısına bakıldığında, salt iyi ya da kötü karakterler yoktur, karakterlerin yapısı var olan değer yargıları ile iç içe geçmiştir. Ayrıca aşırı tutkulu, hasta yapılı, yalnız, saplantılı tipleri de filmlerinde görmek mümkündür. Metin Erksan sinemasını düş ve gerçeklik olgularından bağımsız düşünmek mümkün değildir. Erksan, filmlerinde salt toplumsal gerçeklikleri yansıtmasının yanı sıra kimi zaman da tutku, kara sevda, rüya gibi konuları işleyerek düş olgusuna da yer vermiştir.

Metin Erksan, filmlerinde "mülkiyet, suç ve ceza, tutku, cinsellik ve gerçeklik" gibi düşünce yapılarına oldukça önem veren bir yönetmendir. Esasen Erksan, tutkusunun esiri olan insanın yaşadığı içsel gerilimle ilgilenmektedir. İnsanın, durgun görünümünün altında yatan gerilimi görmek ve göstermek, Erksan'ın maharetidir. Bu bağlamda filmlerinin ortak teması, tutkusunun esiri olmuş insandır.

Metin Erksan filmlerinde mülkiyet, sıkça karşımıza başlıca temalardan biridir. Özellikle senaryosunu kendisinin yazdığı filmlerinde, dramatik çatışma yoğunlukla mülkiyet kavramı etrafında düğümlenir. Öykünün ilerlemesinde, sahip olunmak istenen ya da korunmaya çalışılan mülkiyetin önemi büyüktür. Metin Erksan filmlerinde kişilikler, mülk sahibi olanlar ve olmak isteyenler biçiminde iki grupta toplanır. Mal sahibi, yani zengin, kötülüklerin kaynağıdır. Kentte geçen filmlerinde burjuva sınıfına mensup kişilerin cinayet işledikleri, başkalarını aldattıklarını, fenalık ettikleri görülür. Zenginler, güçlerini, istedikleri şeyi elde etmek ya da pisliklerini örtmek için kullanırken; Metin Erksan'a göre

mülkiyet konusundaki ana çelişki, Jean Jacques Rousseau'nun da belirttiği gibi mülkiyetin doğuşunda yatmaktadır. Mülkiyet bir kişinin, belirli bir toprak parçasının etrafını çevirip orasının kendi malı olduğunu iddia etmesiyle başlamıştır. Bu noktada Jean Jacques Rousseau gibi yönetmeni de ilgilendiren, “nereden senin oluyormuş” sorusudur. Biri çıkıp, “nereden senin oluyormuş” deseydi, mülkiyet olmayacaktı. “Yılanların Öcü”nde bu sorunun cevabı vardır. Köyün ortak arazisinden ev yeri satın alan Haceli, buraya ev yapmayı kendisinin doğal bir hakkı olarak görür. Komşusu Kara Bayram ise, Haceli'nin ev yeri satın alma ve ev yaptırma hakkına saygı duymakla beraber, yapılacak evin, kendi evi önünde olmasına karşı çıkmaktadır. Çatışma, iki tarafın da uzlaşmaz bir tavra girmelerinden çıkar ve giderek büyür. “Yılanların Öcü”, sanatçının mülkiyet temasının altını çizdiği ilk filmidir (Altın, 2005: 137, 138)

Metin Erksan, mülkiyet kavramına sadece toprak açısından yaklaşmaz, mülkiyet kavramına dâhil edilebilecek her türlü zenginlik O'nu ilgilendirmektedir. “Susuz Yaz” da üç farklı mülkiyet ögesi vardır: Toprak, su ve kadın. Osman, toprağından çıktığı için sahiplendiği suyu, yine sahip olduğu bir başka mülk olan toprakları için ister. Ekilmiş topraklarının daha verimli olması için suya ihtiyacı vardır. Metin Erksan, mülkiyet konusunu “Sevmek Zamanı”nda bir başka açıdan ele alır. Boyacı Halil, adadaki bir yalıyı boyarken gördüğü bir kadın portresine âşık olmuştur. Her gün o yalıya gelip kendisine iyilik dolu gözlerle bakan bu fotoğrafı seyrederek. Halil resme âşıktır. Resme âşık olmak demek, o resme sahip olmak anlamına da gelir. Çünkü resim cansızdır ve resimler asla insanı üzmez. Bu yüzden, Halil'in endişeleri resimdeki kadını tanıdıktan sonra başlar. Çünkü kadın canlıdır ve tamamıyla O'nun olmama ihtimali de vardır. Halil bu korkusunu; “Ben sana değil, senin resmine âşığım, resmin sen değilsin ki” diyerek dile getirir (Altın, 2005: 140 – 142).

Metin Erksan'ın mülkiyete yaklaşımı, toprak, su ya da parayla sınırlı değildir. İnsanın sahip olabileceği diğer öğeler gibi, “kadın” da bir mülkiyet aracı olarak filmlerinde işlenir. Bunun en güzel örneği “Kuyu” filmidir. Komşusu Fatma'ya delice tutkun olan Osman, kızı defalarca kaçıtır. Evlenmeye ikna etmeye çalışır, başaramayınca tecavüz eder. Osman'ın sahip olma isteği, Fatma'ya başka çıkar yol bırakmayacak şekilde büyüktür. Metin Erksan, mülkiyet kavramını işlerken O'nu asıl ilgilendiren, sınıflar arasındaki ayrım ve çatışmalar değildir. Burjuvazi O'nu, sınıfsal kökeni itibariyle değil, mülk sahibi olması dolayısıyla ilgilendirir. Bunun en güzel örneği, köyde geçen iki filmidir. “Susuz Yaz” ve

“Yılanların Öcü”, mülkiyet teması üzerinde temellendikleri halde, toprak ağası karakterine yer vermeyen, feodalite sınıfına dair cümleler kurmayan filmlerdir. Her ikisinde de dramatik çatışma, mülk sahibi olanların, kendi çıkarlarını kovalarken başkalarına zarar vermelerinden kaynaklanır. Metin Erksan sineması içinde “Yılanların Öcü”, “Susuz Yaz” ve “Kuyu”yu bir üçleme halinde yan yana koyarak izlemek ve değerlendirmek gerekir. “Benim evimin önüne ev yapamazsın” düşüncesiyle mülkiyet duygusunu ortaya koyan “Yılanların Öcü”, tapulu toprağından çıkan suya sahip olma tutkusuyla “Susuz Yaz” ve hastalıklı bir tutkuyla bir kadına sahip olma isteğinin doruk noktası olan “Kuyu” mülkiyet olgusunu irdeleyen bir üçleme özelliğı taşıır (Altınır, 2005: 143)

Popüler sinemada filmler, genellikle kötüler ve kötülerin yenilgisiyle son bulur. Kötü insanlar çoğunlukla filmin sonunda ya cezalarını çekerler ya da ölürlür. Metin Erksan sinemasında “suç ve ceza” kavramı bambaşka neden ve sonuçlarla karşımıza çıkar. Onun filmlerinde suçlular cezalarını bulurken bambaşka mesajlar da verirler. Mülkiyet, çoğunlukla “suç”un kaynağı olarak yer alır. Dramatik gelişmelerin sağlanmasında “suç ve ceza” kavramlarının rolü büyüktür. Mülkiyeti suçlarken, bir anlamda da burjuvaziyi suçlar. “Acı Hayat”ta, “Suçlular Aramızda” da “Sevenler Ölmez” ve hatta “Sevmek Zamanı”nda gelişen trajik olaylara burjuvazinin acımasızlığı neden olmuştur. Kuşkusuz ki, suçu işleyen, yalnızca burjuva sınıfına mensup insanlar değildir. Belirli bir mülke sahip olmak isteyen ya da mülkü korumak isteyen film karakterleri de suçludur. “Susuz Yaz”da suyun yolunu tıkayan arkı korurken bir köylüyü öldüren Osman, kendisinin yerine kardeşinin hapse girmesine neden olmakla kalmaz, işi, yengesi Bahar’a Hasan’ın öldüğünü söylemeye kadar vardırır, çünkü Bahar’da gözü vardır. Yönetmen, uğruna pek çok kötü olayların yaşandığı, pek çok felakete neden olan suyun içinde gerçekleşen bir ceza yolu seçmiştir. Osman, kardeşi Hasan tarafından suyun içinde öldürölür. “Benim” dediğı suyun içinde gözleri açık bir şekilde uzun bir yolculuğa çıkan Osman’ın ilk uğradığı yer, haksızlık ettiğı köylülerin susuzluktan kuruttuğı tarlaları olmuştur. Böylesi bir ölüm elbette ki yönetmenin bilinçli bir tercihidir. Kuşkusuz ki Metin Erksan, sadece kötülerin cezalarını bulması mantığıyla yetinmiş olsaydı, böyle dramatik bir sona ihtiyaç duymaz, olayı daha kolay bir yolla çözerdi (Altınır, 2005: 144, 145)

Televizyon için çektiğı beş hikâyeden biri olan “Bir İntihar”, kendisini öldürmesi için ikna ettiğı karısına aslında bir nevi ceza veren bir adamın saplantısı ve garip davranışlarını anlatır. Altı yıldır evli olan ve karısını çok seven adam, karısı tarafından

öldürölmek istemektedir. Karısının itirazlarına verdiği ikna edici cevaplar sonucunda karısı tarafından öldürölen bu adam, aslında kendi ölümlünden sonra karısının başına neler geleceğini bilmektedir. Kadın işlediği bu cinayet için hapse girecek ama daha da önemlisi sevdiği bir insanı öldürmenin vicdan azabını ölünceye kadar taşıyacaktır. Adamın ölüm saplantısının altında karısının kendini öldürüp öldüremeyeceği, bu bağlamda kendisini yeterince sevip sevmediği endişesi de vardır. Kadın eğer tetiği çekerse, kendisini yeterince sevmiyor demektir ve cezalandırılması gerekmektedir. “Bir İntihar”da korkunç bir plan ve korkunç bir ceza anlatılmaktadır. Metin Erksan’ın filmlerinde egemen olan bir başka tema da “kara sevda”, “tutkulu aşk” motifleridir. Bu motifler yönetmenin hemen hemen bütün filmlerinde karşımıza çıkar. Yönetmen bu motiflerle kadına bakışını da sergiler. Aşkı yüceleştirirken, bu aşkın öznesi olarak gördüğü kadını da yüceleştirir. Ama Metin Erksan filmlerinde asıl olan “tutku” temasıdır; çoğunlukla tutkuyla bağlanılan, başka insandır. Yani aşk söz konusudur, fakat Metin Erksan karakterleri bununla sınırlı kalmaz, çok daha ötelere geçerler. Filmlerinde tutku temasının önemini artıran bir etmen de ele aldığı yapıtlarda bile geleneksel olandan ayrılmış olmasıdır. Örneğin “Kuyu”da Osman, Fatma’ya âşıktır. Bu ancak “tutku” sözcüğüyle açıklayabileceğimiz, saplantılı, hastalıklı bir sevda biçimidir. Osman’a hapiste ziyaretine gelen annesine “Fatma’dan vazgeçemem ana, o kız benim ciğerime işlemiş” dedirtten Fatma’ya duyduğu tutkudur. Aynı tutku yüzünden kızı defalarca kaçıır. “Susuz Yaz”ın Osman’ı da Bahar’a karşı aynı tutkuyu besler, kadını elde edebilmek, daha sonra da elinde tutabilmek için kardeşinin hapiste öldüğü yalanına başvurmaktan kaçınmaz (Altınır, 2005: 147 – 149).

“Acı Hayat” gerçek bir kara sevda ve gerçek bir tutkulu aşk tablosunu gözler önüne serer. Erksan’a göre “Acı Hayat”, hayatın zenginlikle fakirliği, acılıkla tatlılığı içinde, gerçek aşkı ve gerçek kara sevdayı anlatmaktadır. Bu öylesine bir kara sevdadır ki, sevdiği kızı zorla kirletip onunla evlenen zengin adamdan intikam almak için, zengin olup aynı adamın kız kardeşini kirleten işçi Mehmet’in, eski sevgilisini affetmediğini göstermek için, iğfal ettiği kızı evlenme teklif etmesine kadar varmaktadır (Kalkan, 1988: 51).

Cinsellik, Metin Erksan’ın hemen her filminde, çeşitli yönleriyle işlediği tutku temasının özel bir biçimi olan “kara sevda” motifinin bir gereği olarak karşımıza çıkar. Örneğin, “Kuyu” filminde, Osman’ın, Fatma’ya duyduğu tutkuda, cinsel arzuda önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca kendi dünyasının gerekleri içinde, gerçeklikle ilişkisini hep üst düzeyde sürdürmüş olan Metin Erksan, yarattığı karakterlerin cinsel davranışlarını da

çizmeyi gerekli görmüştür. Bu nedenlerle cinselliğe yaklaşımının Ulusal Sinemanın gelenek ve alışkanlıklarından çok daha başka ve ileri bir noktada olduğunu daha ilk filmiyle sergilemiş olur. “Âşık Veysel’in Hayatı”, Metin Erksan cinselliğinin ilk kıvılcığının göstergesi olur. Genç yaşta gözleri görmeyen halk ozanı Âşık Veysel’in yaşamı üzerine kurulan filmin ilk sahnesinde cinsel öğelere rastlanmaktadır. Karşılıklı üzüm yiyen Ayfer Feray ile Aclan Sayılğan’ın bakışmaları bu cinsel yaklaşımlarından birini sergiler. Bu sahne gerçekten son derece anlamlıdır. Üzüm, dudak kıvılcıkları ve karşılıklı bakışlar simgesel bir biçimde bir kesişmeyi ortaya koyar (Özgüç, 1988: 57).

“Yılanların Öcü”nde, Kara Bayram, evinin önüne ev yapmaya kalkışan Haceli’nin karısı Fatma ile yaptıkları inşaatın temel çukurunda birlikte olur. Kara Bayram, hem kendisine eskiden beri âşık olan Fatma’nın gönlünü hoş eder, hem de Haceli’den bir nebze olsun intikam alır.

Karakterlerin gerçekçi bir bakış açısıyla belirlenmesinde cinselliğin kullanılmasına örnek olarak, yalnız Türk sinemasında değil, tüm dünya sinemasında, tutkulu aşka ilişkin yapılmış en önemli tez filmlerinden biri olan “Sevmek Zamanı”nda rastlarız. Filmin açılış sahnesinde Halil’in âşık olduğu resmi, hemen ardından gelen sahnede ise, resimdeki kızı görürüz. Meral’i gördüğümüz bu sahnede, kızın elinde Ovidius’un “Sevişme Yolu” isimli kitabı vardır. Kanepede kıvrınması ise, üstü kapalı bir mastürbasyondan başka bir şey değildir. Bu sahne, burjuva kökenli olan Meral’in cinselliği erkek arkadaşıyla yaşayamadığı sonucuna varmamıza yol açar. Aynı biçimde “Suçlular Aramızda”da, karakterleri tanıtmakta önemli bir araç olarak cinsel davranışları kullanılmıştır. Mümtaz’ın, masanın üzerine çıkardığı sekreterinin bacağını öpmesi, metresi Nükhet’le telefonla konuşurken, ikisinin de yanında karşı cinsten birer insan bulunması, bu karakterlerin yalnızca cinsellikle ilişkilerini değil, etik anlayışlarını da sergiler (Altınar, 2005: 156).

Metin Erksan sinemasını anlamaya çalışırken, bir diğer dayanak noktası, sanatçının gerçeğe yaklaşımı olmalıdır. Bu noktada Metin Erksan’ın gerçekçiliğe yaklaşımı, yalnızca belli çevrelerden insanları kendi doğal ortamları içerisinde vermek değildir. Aksine Metin Erksan, filmlerini gerçekleştirirken kullandığı kimi öğelerin gerçekçiliğe uygun düşüp düşmediğini önemsemez. Örneğin, “Susuz Yaz”da Osman’ın, Bahar’ın bacaklarına baktığı sahnede, bir köylü kadının o kadar kısa etek giyip giymeyeceğini umursamaz. O’nu ilgilendiren, Osman’ı kendi gerçekçiliği içinde ele almak, bu gerçekçiliğin ayrılmaz bir parçası olarak cinselliği vurgulamaktır (Altınar, 2005: 159)

Metin Erksan'ın gerçekçiliğe yaklaşımı, kendisinin “Gecelerin Ötesi”nden başlayarak, “Yılanların Öcü”, “Susuz Yaz” ve “Suçlular Aramızda” ile Toplumsal Gerçekçi ekolü takip eden bir yönetmen olarak görülmesi sonucunu doğurmuştur. Bunun yanında, Erksan'ın sinemasını oluşturan diğer öğelere olduğu gibi, gerçekçiliğe yaklaşımı da kendine özgüdür. Nitekim Toplumsal Gerçekçi olduğu dile getirilen filmlerinden bazıları, görünürdeki gerçekçiliğe zıt düşen Metin Erksan öğeleriyle doludur. Örneğin “Yılanların Öcü”nde Haceli için belirlenen cezalardan birinin, Kara Bayram'ın, Haceli'nin karısı ile yatmasıdır. Kırsal kesimin alışkanlıkları ve namus anlayışı gereği, bu tür bir cezalandırmanın mümkün olmadığı öne sürülebilir. Bunun Metin Erksan için bir önemi yoktur. Çünkü O, intikam hırsının insanı vardığı noktalara yoğunlaşmak arzusundadır ve bu arzu gerçeğin kendisidir. Metin Erksan'ın entelektüel birikimi ve hayata bakış açısı, ajite bir gerçekçilik yerine, nesnel bir gerçekçiliği kullanmasına neden olmuştur (Altınar, 2005: 160).

Metin Erksan'ın diğer yönetmenlerden farkı, 1960 – 65 yılları arasında değil de daha genel bir zaman içerisinde, düşünce bazında daha fazla ortaya çıkmaktadır. Değişik yönetmenler üzerine yazılan kitaplardan kalkarak bir değerlendirme yapmak gerekirse, Lütfi Akad, Yılmaz Güney, Ömer Kavur üzerine yazılan kitaplar ipucu verebilir. Onlara dair kitaplar, Onları dönemin belirgin anlayışları çerçevesine ya da belirli siyasal olaylarına çok rahat yerleştirmektedir. Ömer Kavur, 1980 sonrasının film anlayışına tamamen örtüşmektedir. Yılmaz Güney de dönemin siyasal konjonktörüyle, tamamen bütünleşmektedir. “Seyit Han”ın, “Umut”un tam dönemine oturması, hatta “Seyit Han”ın tam destek bulması, üzerine yapılan incelemelerin, tekrar tekrar yayımlanması da öne sürülen bu fikri doğrulamaktadır (Kayalı, 2004, 84)

Lütfi Akad'ın da o dönemin anlayışını ifadelendiren bir şekilde kendini aşarak devam ettiren Yılmaz Güney'de sürdüğü efsanesi her şeyi anlaşılır kılabilir. Demek ki iki anlamda da bir uyum söz konusudur. Daha doğrusu yönetmenlerin çoğu şu ya da bu sebeple dönemlerin oluşturduğu ortama tam uymaktadır. 1970'li yılların ortalarında sinemada edebiyat uyarlamaları gündeme geldiğinde Halit Refiğ, tutkunu olduğu Halit Ziya'ya yeniden dönmüş, Lütfi Akad ise Ömer Seyfettin'in değişik öyküleri üzerinde karar kılmış. Metin Erksan ise altı değişik yazarın altı öyküsünü yeğlemiştir. Filmin çekiminde belirleyici olanın yönetmen olduğunu bu tercihten daha iyi hiçbir şey izah etmez, edemez. Film çeken yönetmenin hem teknik olarak sinema üzerine düşünmesi hem de sinemanın

sosyolojik etkilerine dikkat edip konuyu sorgulaması zorunludur. 1960'lı yılların ortalarında dar siyasal düşünceler sinema hakkındaki kanaatleri belirgin bir şekilde şekillenmiştir. Metin Erksan hiçbir zaman güncel politikaya dönüştürülecek filmler çekmediği için, filmlerinde belirgin bir süreklilik izi vardır. Belki de bu nedenle zaman içinde insanlar Türk sinemasının ve özellikle de Metin Erksan'ın çektiği filmlerin önemli olduğunu düşünmeye başlamıştır. (Kayalı, 2004: 64 – 86).

Türkiye'nin egzotik film çeken ve Batı sinemasının etkisi altında, adeta kendi kişiliğini ezdirecek kadar etkisi altında kalan yönetmeni çoktur. Ancak ulusal mahiyette evrensel filmler çeken yönetmeni oldukça sınırlıdır. Özellikle Metin Erksan'da bütünüyle Türk kültüründen beslenme hali vardır ve baştan itibaren milli bir sinema yapmayı amaçladığını beyan etmektedir. Diğer yönetmenlerde zaman zaman Batı sineması şekillendirici olmaktadır.

Özellikle 1960'lı yıllarda sanat ve bu arada sinema İstanbul'un dışına çıkıp, köy sorunları üzerine odaklanırken Metin Erksan sineması şehir ilgisini daha 1950'li yılların sonlarında özellikle "Gecelerin Ötesi" somutunda belirgin bir şekilde korumaktadır. 1960'lı yılların sonlarından itibaren Akad sinemasının belirgin bir şekilde "Hudutların Kanunu", "Kızılırmak Karakoyun", "Ana ve Irmak" gibi kimi somut örneklerle köy konusuna yönelirken benzeri tavrı "Anneler ve Kızları", "Kızım Ayşe", "Meryem ve Oğulları" ve "Fatma Bacı" ile kırsallığın kültür anlamında şehirle karşılaşmasını yakalamak olasıdır. Bunların izdüşümünü ise Metin Erksan sinemasında görmek mümkün değildir. Bu doğrultuda düşünmek anlamında, hiçbir yönetmenin "Acı Hayat"la kıyas edilecek bir film çekemediklerine dikkat etmek gerekmektedir. Mesele Metin Erksan, Lütfi Akad'dan çok farklıdır. Lütfi Akad'da ne kadar soğukkanlı bir akılcılık hâkim ise; Metin Erksan'da da o ölçüde bir heyecan, bir coşku söz konusudur. Metin Erksan'ın çok farklı bir yaklaşım tarzı vardır, Atıf Yılmaz, işbirliğine daha açıkken; Metin Erksan, meseleleri daha çok kendi içinde halletmeyi tercih etmiştir (Kayalı, 2004: 25 – 44).

Metin Erksan'ı Türk düşüncesinde bir kültür odağı olarak niteleyen Kurtuluş Kayalı, Lütfi Akad'ın ekonomik temelli ve bir ölçüde siyasetle de ilişkilendirilmiş yaklaşımının insanı ve toplumu bütün boyutlarıyla anlamlandırma çabalarında yetersiz kaldığını, Metin Erksan'ın kültür merkezli bakışının ise insanı ve toplumu, geçmişini de içeren bir biçimde ele almasından dolayı daha kuşatıcı olduğunu söylemektedir (Battal, 2006: 183).

Halit Refiğ, tutku perspektifinden Metin Erksan'ı ve sinema dünyasını etkili bir dil ile anlatmaktadır: “Metin Erksan tutkulu bir kişidir. Memleketini tanımak, insanlarını anlatmak, iyi sinema yapmak, saygı değer ve önemli kişi olmak, kuvvetli bulunmak tutkusu Erksan'ın yaşayışı ve bütün eserlerinde şiddetle hissedilir. Erksan'ın tutkuları, eserlerindeki kişilerin tutkularıyla kaynaşarak filmlerinin, başka hiçbir Türk rejisörünün eserlerinde rastlanmayan, o kendine has fırtınalı dünyasını meydana getirmektedir. Erksan büyük sanat eseri yaratmak için gereken ilk şartı başarmış kendi özel dünyasını kurmuştur. Huzursuz çevresi, hatta kendisiyle devamlı çekişme halinde bulunan belli bir hedefe doğru mücadeleden vazgeçmeyen, neticeye varmak için her yolu deneyen Erksan ile “Dokuz Dağın Efesi”nin intikam için dağa çıkan, devlet otoritesiyle çatışan “Çakıcı Mehmet Efesi”, “Gecelerin Ötesi”nin amaçları ayrı fakat tutkularıyla kanun dışı yolda bir araya gelen gençleri, “Yılanların Öcü”nün köy çevresini aşmayan çekişmelerini bir arada yaşayamayacak hale getiren köylüleri, “Acı Hayat”ın uğradığı haksızlığın acısını çıkarmak için sınıf değiştirmeye çalışan tersane işçisi, “Suçlular Aramızda”nın iktisadi ve cinsi iktidar hırsı ile kıvranan önüne çıkan her engel karşısında büsbütün sapıtan zengin çocuğu arasındaki mizaç yakınlıkları üzerinde dikkatle durmak gerekir” (Refiğ, 1971: 116).

“Su birikintisinde deryayı görüp gösterme konusunun ustası” olan Erksan, insansal olana ve bütüne, ayrıntıları kusursuz vererek ulaşmaktadır. Çünkü bütünün mükemmel olması için, ayrıntının kusursuz olması gerektiğinin bilincindedir. Dünyadan insana değil, insandan dünyaya açılmaktadır. Bunu da engin kültürel ve entelektüel birikimiyle gerçekleştirmektedir (Battal, 2006: 184).

Sonuç olarak, Metin Erksan, hep başka şeyleri denemese, burnunun dikine gitmese, belirgin bir şekilde fırsatçı olsa, Türk sinemasında başka bir yönetmenin zuhuru da beklenmeyecekti. Belirgin bir uluslararası başarı, gelişkin bir kent filmi “Gecelerin Ötesi”, köye yönelimin vurucu bir unsuru olarak “Yılanların Öcü” ve her sene bir başkasının yeni baştan çekmeyi denediği “Acı Hayat”, Türk sinemasının şahikasını tekrar tekrar harikalar yaratan bir yönetmen olarak gündemde tutacaktı. Kısaca, muhalif ve entelektüel sıfatını kullanmak yanında sinema bilimindeki “auteur” kuramı sanki Metin Erksan için üretilmiş gibidir.

3. TOPLUMSAL GERÇEKÇİ İLK TÜRK FİLMİ “GECELERİN ÖTESİ”

Metin Erksan’ın 1960 yılında vizyona giren “Gecelerin Ötesi” filmi, Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçi hareketin ilk örneği olarak kabul edilir. Erksan, “Gecelerin Ötesi” filmini yaptığı dönemlerde, siyasal ve toplumsal bilincin doruğundadır. “Gecelerin Ötesi”, Erksan’ın sonraki filmleriyle kıyaslandığında; sınıf atlama dürtüsüyle kanun dışı yolları deneyen gençlerin acıklı sonu Demokrat Parti zihniyetiyle doğrudan ilgilidir (Daldal, 2005: 97).

“Gecelerin Ötesi”, 1960 yılında Ergenekon Filmin yapımcılığını üstlendiğini, senaryosunu da Metin Erksan’ın yazdığı, görüntü yönetmenliğini Mengü Yeğin’in yaptığı ve Kadir Savun, Erol Taş, Hayati Hamzaoğlu, Suna Selen, Oktar Durukan, Suphi Kaner, Metin Ersoy, Ziya Metin, Yılmaz Gruda, Meri Dolçe’nin oynadığı, İkinci Türk Film Festivali, “En İyi Senaryo Ödülü” İkincilik Ödülü (1961), Kadir Savun ile “En Başarılı Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü” alan, ayrıca aynı yıl sinema yazarları arasında düzenlenen soruşturmada mevsimin “En İyi Film” ve Metin Erksan’ın da “En İyi Yönetmen” seçilmiş olduğu bir filmidir (Altınar, 2005: 37).

“Gecelerin Ötesi”, 1950 – 1960 döneminin “her mahallede bir milyoner yetiştirme” ilkesine dayalı ve o güne dek çekilen filmler içinde en sert biçimde toplumsal eleştiri getiren büyük şehir filmidir. Getirdiği düzen eleştirisiyle olsun, ele alınan suçlu gençlere psikolojik yaklaşımlarıyla olsun, Toplumsal Gerçekçilik akımı Erksan’ın bu filmiyle başlamıştır (Özgüç, 1993: 103).

Suçta itilen gençlerin parçalanış öyküsü sağlam temeller üzerine oturtulan “Gecelerin Ötesi”, Demokrat Parti zihniyetinin hızlı sınıf atlama ve köşe dönme ideolojisinin doğrudan bir eleştirisi olmayı hedefler (Daldal, 2005: 98).

Dönemin siyasal iktidarının diline pelesenk ettiği “Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz” sloganını temel alıp, güçlü bir öyküyle bu savı çürüten film, Türk sinemasında da bir kilometre taşı oluşturmuştur (Kaliç, 1992: 103).

Gecelerin Ötesi, aynı mahallede yaşayan; uzun yol şoförü, ailesine bakmak zorunda olan fabrika işçisi, Amerika’ya gidip şöhret olma hayalleriyle yaşayan iki müzisyen, arzuladığı sanatı yapamayan idealist bir tiyatrocu, maddi imkânsızlıklar yüzünden sevdiği

kızla evlenemeyen ve yine parası olmadığı için sevgilisiyle gezip dolaşamayan bir gencin bir araya gelerek soygunlar yapmasını anlatan bir filmidir. Birbirinden farklı yaşantı ve ideallerin içerisinde olan bu yedi gencin tek ortak yanı; onlara mutluluk getireceğine inandıkları paraya sahip olmaktır (Altınır, 2005: 37).

Hiçbir kahramanın bir diğerinin önüne geçmediği filmde, insanlar kaynaşık bir grubun fertleri olarak tasvir edilseler de, yabancılaşma ve yalnızlık temaları seçilememektedir. Toplum dışı davranışları, yabancılaşma ve bozuk düzen içinde yaşayan diğer fertlerle birleşip, ortak siyasal bir eylemde bulunamamaktadırlar. Demokrat Parti'nin liberal politikalarının bir yergisi olan film, mazlumun ve masumun da hataları olabileceğinin farkında olarak, kahramanların da bencil ve bireyci yaklaşımlarını da eleştirmiştir (Daldal, 2005: 98).

Film, hem düzeni eleştirdiği, hem de popülist politikalar ve pembe yalanların etkilediği insanların biran önce köşeyi dönme arzusundayken hayatın gerçeklerine çarpıp yıkılmasını anlatan ilk film olduğu için sinema tarihimiz açısından büyük önem taşımaktadır.

Metin Erksan, filmin konusu hakkındaki düşüncelerini şöyle özetlemektedir:

“... O sıralar politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı: Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz. Kendi kendime dedim ki, evet böyle bir düşünce olabilir. Ama her mahallede bir milyoner yetiştirilirken, aynı mahallede başka şeyler de yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çektim...” (Erksan'dan Akt. Daldal, 2005: 97 – 98).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

“YILANLARIN ÖCÜ” FİLMİNİN TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMA AKIMI YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Tez çalışmasının üçüncü bölümünü oluşturan “Yılanların Öcü” filminin Toplumsal Gerçekçi sinema akımı yönünden incelenmesi konusu, çalışmanın varsayımını oluşturan, Metin Erksan sinemasında Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımının etkilerinin olduğu ve Metin Erksan’ın entelektüel bir yönetmen olarak diğer yönetmenlerden farklı olduğu görüşünü doğrulamak amacıyla oluşturulmuştur.

Bu amaçla, çalışmanın birinci ve ikinci bölümlerinde bahsedilen Toplumsal Gerçekçi Akım doğrultusunda, Metin Erksan’ın, 1962 yılında yapmış olduğu “Yılanların Öcü” filminde, bu sinema akımının etkilerinin olup olmadığı, filmin analizi yapılarak belirlenecektir.

1. “YILANLARIN ÖCÜ” FİLMİ

“Yılanların Öcü” filmi, Metin Erksan’ın “Gecelerin Ötesi” filminin hemen ardından yapılmış, Toplumsal Gerçekçi sinema akımı içerisinde kabul edilen bir diğer filmidir. Fakir Baykurt’un aynı adlı romanından uyarlanan “Yılanların Öcü”, 1962 yılında Be – Ya Film adına yapılmıştır. Senaryosunu Metin Erksan’ın yazdığı filmde, Fikret Hakan, Nurhan Nur, Aliye Rona, Erol Taş, Kadir Savun, Ali Şen, Fikret Uçak, Sadiye Arcuman ve Hakkı Haktan rol almıştır.

Metin Erksan’ın sinemasında oldukça önemli bir yer tutan “mülkiyet” olgusu, ilk kez bu filmde işlenmiştir. Film ayrıca “Karanlık Dünya / Âşık Veysel’in Hayatı” filminden on yıl sonra, Metin Erksan’ı tekrar sansürle ciddi bir şekilde karşı karşıya getirmiştir. Film tamamlandıktan sonra sansür kuruluna götürülen film, “ne yurtiçinde; ne de yurtdışında film oynayamaz” kararıyla sansürlenmiştir (Altın, 2005: 44). Ancak dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel’in aracılığıyla gösterim izni alan filmin gösterildiği birçok şehirde olaylar yaşanmıştır.

“Yılanların Öcü” filmi, toprak mülkiyetinden doğan bir çatışmayı, köy sorunlarını, köy yaşantısını gerçekçi açıdan anlatan cesur bir denemedir.

Gerek sansürle mücadelesinde, gerekse gösterimi esnasında yaşanan olaylarla büyük ses getiren “Yılanların Öcü” filmi, 1966 yılında Tunus’ta düzenlenen “Uluslararası Kartaca Film Festivalinde Birincilik Ödülü” almış, ayrıca “Sinema Yazarları 1961 – 1962 Mevsiminin En Başarılı filmi ve En Başarılı Yönetmeni” seçilmiştir.

1. 1. “Yılanların Öcü” Filminin Konusu

Yaşlı anası Irazca, karısı Haçça ve üç çocuğuyla Kara Bayram (Fikret Hakan), yoksul bir köylüdür. Köyün muhtarı, evinin önüne düşen köy meydanındaki araziye kurul üyelerinden Haceli’ye (Erol Taş) satınca Kara Bayram’ın ve annesi Irazca’nın huzuru kaçar. “Ev önüne ev yaptırmak caiz midir?” diyerek Kara Bayram ve Irazca Ana ile Haceli ve ailesi arasında büyük bir çatışma çıkar. Muhtarın da arkasında olduğu Haceli ile baş edemeyeceklerini anlayan Irazca Ana, aileyi de toplayarak vilayetin yolunu tutarlar.

Köylerde yaşanan bu tür bildik olayları gerçekçi bir biçimde anlatan “Yılanların Öcü”, köylü bir ailenin baskılar ve haksızlıklar karşısında bir hak arama mücadelesini anlatmaktadır.

1. 2. “Yılanların Öcü” Filminin Özeti

Film, Kara Bayram’ın, üç aylık hamile olan karısı Haçça ve oğlu Ahmet ile birlikte, kağnı üzerinde tarlaya giderlerken başlar. Bayram, tarlaya giderken, bu yıl mahsulün iyi olduğu takdirde karısı ve çocuğuna yeni kıyafetler alacağı sözünü verir. Tarlaya vardıklarında, oğlu Ahmet’i, hayvanların yanında bırakır ve kendisi, Haçça ile birlikte tarlada çalışmaya başlar. Ahmet hayvanları otlatırken, arazide yılan görür ve korkarak babasının yanına gelir ve yılan gördüğünü söyler. Kara Bayram, hayvanların yanına yılanı aramaya gider. Arkasından oğlu Ahmet ve Karısı Haçça da gelir. Bayram yılanı bulamaz ve oğlu Ahmet’e yılanı gördüğü yerde öldürmesini tembihler ve çalışmaya geri dönerler. Bu arada Ahmet yılanı tekrar görür ve öldürür. Bunun üzerine Bayram oğlu Ahmet’i övmeye başlar.

Tarlada bu olaylar yaşanırken, Bayram’ın evinin önünde bir hareketlilik yaşanmaktadır ve evde Bayram’ın diğer çocuklarına bakmak için kalan Irazca ne olup bittiğini anlayamamıştır.

Kara Bayram, akşamüstü tarladan döndüğünde, komşuları Agali Dayı, Bayram'ı تنها bir yere çağırarak Haceli'nin köy meydanından yer aldığını ve ev yapacağını, aldığı yerin de Bayram'ın evinin önü olduğunu Bayram'a anlatır ve bunun doğru bir davranış olmadığını, Bayram'ın buna her koşulda karşı çıkması gerektiğini öğütler.

Konuşmaların ardından eve giden Bayram, bu durumu annesi Irazca Ana'yla konuşur ve Irazca Ana, Bayram'ın bu konuya ilk etapta karışmamasını, Haceli ile kendisinin mücadele edeceğini söyler.

Ertesi sabah, Bayram, oğlu Ahmet'i Irazca Ana'nın yanında bırakarak yine tarlaya çalışmaya gider. Bu arada Haceli ve kardeşleri, ev yerinin temelini kazmaya gelirler. Irazca Ana, temel kazmak için ilk kazmayı vuracak olan Haceli'nin karşısına dikilir ve "köy yerinde, başkasının evinin önüne ev yapılmaması gerektiğini, Haceli'nin bu davranışından vazgeçmesi gerektiğini ve vazgeçmediği takdirde bu olayın sonunun kötü olacağını söyleyerek Haceli'yi tehdit eder. Haceli, Irazca Ana'dan korksa da, kardeşlerinin etkisiyle temel kazmaya devam eder. Irazca Ana ise, gerek kendisi, gerekse torunu Ahmet aracılığıyla, Haceli'yi gün boyu tehdit eder. Bu durum karşısında çaresiz kalan Haceli ise, durumu muhtara anlatır.

Muhtar, o akşam Kara Bayram'ı ve Haceli'yi toplantıya çağırır. Kara Bayram'dan, Haceli'ye karışmamalarını, evinin önüne ev yapmasına ses çıkarmamasını emreder ve Haceli'den yana olduğunu açıkça beyan eder. Bayram ise buna müsaade etmeyeceklerini, kendisinin sessiz kalsa bile, annesinin bu olayın karşısında olacağını muhtara söyler ve toplantıyı terk eder.

Bu olaylar esnasında, Irazca Ana, gelini Haçça'yı ve oğlu Ahmet'i de yanına alarak, Haceli ve kardeşlerinin gündüz açtığı temeli tekrar doldururlar.

Sabah olduğunda, Haceli ve karısı inşaata gelirler ve temellerinin doldurulduğunu görürler. Haceli, Irazca Ana ile tartışır. Ama bir sonuç elde edemez. Bunun üzerine Haceli'nin karısı Fatma, Irazca Ana ile konuşmaya gider. Kendisinin Bayram'a sevdalı olduğunu, ama ne Bayram'a eş, ne de Irazca Ana'ya gelin olduğunu anlatan Fatma, "sana gelin olamadım, müsaade et komşu olayım" der. Irazca Ana, Fatma'nın bu sözlerinden etkilense de inadından vazgeçmez ve evinin önüne ev yapılmasına izin vermeyeceğini söyler. Haceli de, önlem olarak inşaatta yatmaya karar verir. Akşam olduğunda, Bayram tarladan döner. Irazca Ana, Bayram'a Fatma ile konuştuklarını anlatır. Ardından, Muhtar

yine Kara Bayram ve Haceli'yi yanına çağırır. Bu kez muhtarın yanına Irazca Ana gider. İnşaat da Haceli'nin karısı Fatma kalmaktadır. Haceli ve Irazca Ana muhtarın yanına gittiğinde, Bayram gizlice Fatma'nın yanına gelir. İnşaat temelinde Fatma ile birlikte olurlar. Bayram böylece Haceli'den intikamını da almış olur.

Gece yarısı, Irazca Ana ve ailesi, Haceli'nin ev yapmak için kestirdiği kerpiçlerin hepsini parçalarlar. Haceli, sabahleyin kerpiçlerin un ufak olduğunu görünce çılgına döner ve Bayram'ın evine gider. İlk gördüğü kişi olan Haçça'ya saldıran Haceli'ye Bayram engel olur ve O'nu döver. Kargaşayı gören köylüler Bayram ile Haceli'yi ayırırlar. Bu esnada üç aylık hamile olan Haçça, çocuğunu düşürür.

Artık, olaylar, önlenemez bir hal alır. Adeta bir kan davasına dönen iki aile kavgası, muhtarın Bayram'ı dövdürmesiyle, Haceli'nin, Bayram'ın kuzusunu kaymakamı karşılamak amacıyla verilen ziyafet için çalmasına kadar varır.

Bütün bu olayların sonunda, köye gelen kaymakamın yolunu kesen Irazca Ana, yaşananları kaymakama anlatır. Kaymakam kçye girince, Haceli'nin inşaatının yanına gider. Muhtara, inşaatın durdurulmasını emreder. Bayram'ın dövülmesi, Haçça'nın çocuğunu düşürmesi ve çalınan kuzu için de mahkemeye gitmesi için Irazca Ana'ya yol gösterir.

Bu olaylar üzerine Haceli'ye olan desteğini çeken muhtar, aracılar yollayarak işin tatlıya bağlanması için Irazca Ana'yı ikna etmeye çalışır. Irazca Ana ise; “yılan yılan iken bile öcünü alırken, insan olarak biz de bunu yapamayacak mıyız” diyerek ailesini yanına alıp, olanları şikâyet etmek için vilayete giderken film biter.

2. “YILANLARIN ÖCÜ” FİLMİNİN TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMA AKIMI AÇISINDAN İNCELENMESİ

“Yılanların Öcü” filminin analizi, Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımının özellikleri olan; Açık burjuvazi ve kapitalizm karşıtlığı, toplumsal bağlam içerisinde, neden – sonuç ilişkilerinin sorgulanıp sorgulanmadığı, sıradan insanın sorunlarına eğilip eğilmediği, marjinal hikayeler veya sıra dışı kahramanlara yer verilip – verilmediği, toplum içinden herhangi birinin öyküsünün anlatılıp – anlatılmadığı, sıradan insanların, gerçek sorunları üzerinde durulup – durulmadığı, bu sorunlarla ilgili doğruların ortaya konulup – konulmadığı, filmin arka planının toplumsal bir olay oluşturup – oluşturmadığı, filmin

kahramanlarının, kendisini çevreleyen sosyo – politik koşullardan bağımsız ele alınıp – alınmadığı (Daldal, 2005: 34 – 63), filmin, konusu itibari ile ezilenden yana olup – olmadığı, geri bıraktırmışlık, gelişmemişlik, ve feodal ilişkilerin eleştirilip – eleştirilmediği, geri kalmışlığı, çarpıklıkları bozuklukları, sömürüyü, yoksulluğu belgeleyip – belgelemediği, filme gerçekçi bir şekilde yaklaşıp – yaklaşılmadığı, filmde geçen olayların ve mekanların gerçeği yansıtıp yansıtmadığı, yönetmenin, filmin konusuyla paralel bir düşünce yapısına sahip olup – olmadığı (Kuyucak Esen, 2007: 315, 316) başlıkları altında yapılacaktır.

2. 1. Filmin Temasında Varolan Toplumsal Gerçekçilik

Toplumsal Gerçekçi sinema akımı içerisinde eserler veren yönetmenler, genellikle filmin senaryosunu da kendileri yazarlar. “Yılanların Öcü”nün, yönetmenliğinin yanında senaryosu da Metin Erksan’a aittir. Bu nedenle, filmde verilmek istenen mesajlar ve ele alınan konular daha özgün bir esere dönüşmüştür. “Yılanların Öcü” filmi Metin Erksan’a özgü anlatı yapısı, toplumsal sorunlara farklı bir gözden bakış açısı ve yaklaşımı ile toplumsal mesajlar içeren bir filmidir.

Metin Erksan, Mülkiyet sorununu konu alan filminde; köy meydanında Kara Bayram’ın evinin önüne ev yapmak isteyen Haceli ile buna itiraz eden Kara Bayram ve ailesinin mücadelesini anlatmaktadır. Metin Erksan bu filmle; toplum içerisinde var olan gerçek sorunları, insan ilişkilerindeki yozlaşmayı, çıkar çatışmaları sonucunda değişim gösteren iyi insan – kötü insan karakterlerini, yalın ama etkili bir üslupla, ortaya koymuştur.

Filmin konusu sadece “ev önüne ev yapma” meselesi değildir. Metin Erksan, toplum içerisinde var olan feodal çıkar ilişkilerine, adam kayırmacılığına, haklının ve güçsüzün ezilmesine, kökleşmiş ve körelmiş inançlara ve toplumsal çarpıklıklara karşı çıkarak, bu sorunlarla mücadele edilmesi gerektiğinin altını bu filmle çizmiştir.

Metin Erksan, Kara Bayram ve ailesine yapılan haksızlıklar karşısında vermiş oldukları haklı mücadelenin, toplumun genelinde var olması gerektiğine inanarak, Kara Bayram’ı ve ailesini iyi karakter olarak filme yansıtmıştır. Bunu yaparken de Kara Bayram ve ailesinin iyiliğini de saf olarak değil; her iyi insanın da bilinçaltında var olabilecek

kötülüğü, Kara Bayram'ın Haceli'nin karısı ile birlikte olmasıyla, Irazca Ana'nın Haceli'nin kerpiçlerini büyük bir kinle kırmasıyla perdeye yansıtmıştır.

Haceli ve Kara Bayram'ın birbirlerine verdikleri zarardan sonra, Haceli ile başa çıkamayacağını anlayan Irazca Ana'nın Kaymakam'dan adalet istemesi de, aslında daha önce atılması gereken bir adım olarak algılanmalıdır. Filmin teması da bu çerçevede ele alınırsa daha iyi anlaşılacaktır.

Metin Erksan, 27 Mayıs İhtilalinin ülke geleceği için olumlu bir gelişme olduğunu, adil, ezilenden yana olan ve haksızlıklara boyun eğmeyen, bunun yanında uzun zamandır süregelen, yozlaşmış, hantallaşmış siyasi ve bürokratik geleneklerin ihtilalle birlikte değişmeye başladığını yine devletin bürokrati olan Kaymakam karakterini kullanarak mesaj haline getirmiştir.

Filmde, gerek toplumsal sorunların işleniş biçimi ve bu sorunların düzeltilmesi gerekliliği mesajı, gerekse; bu değişimin 27 Mayıs İhtilali ile birlikte değişmeye başladığı mesajı, Toplumsal Gerçekçi sinema akımına uygun bir üslupla başarıyla işlenmiştir.

2. 2. Kağının Sembol Olarak Kullanılması

“Yılanların Öcü” filminde dikkat çeken ilk unsur, filmin jeneriğidir. Filmin jeneriği tek bir çekim üzerine yazılmış olan künyeden ibarettir. Yalnızca kağının dönen tekerleğinden ibaret olan jeneriğin, binlerce yıllık Anadolu coğrafyasında önemli bir anlamı vardır.

Kağı, Milli Mücadele döneminde işgal altındaki Osmanlı coğrafyasından, kağı üzerinde cepheye taşınan cephanelerle kurulan bağımsız Cumhuriyet için mücadele veren bir milletin önemli sembollerinden birisidir. Bunun yanında kağı; emeğin, çekilen çilenin ve yoksulluğun da sembolüdür. Metin Erksan da bu sembolü, filmin jeneriğinde, film içerisinde karakterlerin analizine yardımcı bir öge olarak ve de filmin sonunda Kara Bayram ve ailesinin kağı üzerinde hak aramak için şehre gitmesinde kullanarak, Anadolu köylüsünün yoksulluğunu, çilesini, dile getirmeyi amaçlamıştır.

2. 3. Mekânların, Kostümlerin ve Kullanılan Dilin Gerçekçiliği

“Yılanların Öcü” filmi, çekimde kullanılan mekânlar açısından incelendiği zaman da gerçekçiliği yakalamaktadır.

Film, gerçek bir köy ortamında çekilmiştir. Doğal olmayan herhangi bir mekân filmde yer almamaktadır.

Filmde mekân olarak, Kara Bayram’ın tarlası, evi, evinin önüne Hacı’nın inşaat yapmak istediği alan, köy kahvesi, muhtarın evi ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Bunun yanında filmde dikkat çeken bir diğer unsur da ulaşım aracı olarak kağının kullanılmasıdır. Özellikle Kara Bayram’ın tarlaya giderken ve gelirken kullandığı kağı, Anadolu insanının ekonomik yetersizliklerini ortaya koymaktadır.

Filmde Kara Bayram’ın evi olarak kullanılan mekân, dönemin şartlarına uygun tipik tek odalı bir köy evidir. Altı kişilik aile, tek bir odayı, hem yatak odası, hem oturma odası olarak kullanmaktadır. Ahşap merdiveni ve balkonu olan Kara Bayram’ın evi, köy meydanına bakmaktadır. Ev içerisinde çeşme yoktur. Testiden su dökerek ellerini bir leğenin içinde yıkayıp temizliklerini bu şekilde yapmaktadırlar. Filmin ana konusu olan “ev önüne ev yapma” hadisesi de Kara Bayram’ın, taş duvarlı tek odalı, altında hayvanlarını beslediği ahırının bulunduğu bu mekândan kaynaklanmaktadır.

Filmde kullanılan köy kahvesi ve Muhtar’ın evi de gerçekçiliğin görülmesine yardımcı olan diğer doğal mekânlardır.

Köy içindeki sokaklarda gezinen tavuklar, koyunlar ise filme ayrı bir doğallık katarak, filmin gerçekçiliğini daha da pekiştirmektedir.

Kara Bayram’ın sahibi olduğu tarla ise, çorak, çok fazla verim alınmayan, kara düzen ekilip biçilen, kendilerini güçlükle geçindiren bir arazidir. Kağı üzerinde tarlaya giderken ise, tozlu, kötü bir köy yolu kullanılmaktadır. Yolun etrafında bulunan arazi oldukça kuraktır.

Film, mekân kullanımı açısından değerlendirildiğinde; filmin gerçekçi bir köy filmi olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Gerçek bir köy ortamında çekilen filmde, yapay olarak inşa edilen hiçbir olguya rastlanılmamaktadır.

Karakterlerin kullanmış olduğu kostümler, filmin çekildiği döneme uygun olan, sıradan köylülerin giydiği kıyafetlerle örtüşen, gerçekçiliği doğru bir şekilde yansıtan kıyafetlerdir. Kostümler, aynı zamanda sınıf farklarını da ortaya koymaktadır. Kara Bayram, Haceli ve kardeşleri, Agali Dayı gibi sıradan köylü rolünü oynayan erkek karakterler, şalvar, çarık, yelek ve şapka giyerken, köy muhtarı ise; şehirde yaşayan insanların giydiği pantolon ve ceketini giymektedir. Kaymakam ise, daha modern ceket, pantolon, süeter ile uzun bir çizme giymiştir. Kadınlar, entari, cepken giyerken, başlarına da fes üzerine başörtüsü takmaktadırlar.

Filmin ana karakterleri olan Haceli'nin giymiş olduğu kıyafetler; Kara Bayram'a göre daha yeni; Kara Bayram'ın giydiği kıyafetler ise yamalı ve eskidir. Bu da köyde bile olsa, insanların ekonomik olarak birbirlerinden farklı olduğunun bir göstergesidir.

Ayrıca, köy yaşamına uygun olarak gelişen olaylar, karakterlerin birbirleri ile olan diyaloglarında kullanılan dilin, köy gerçekliğiyle uygun olarak şiveli olması, giydikleri kıyafetlerin kullanılan mekânlara ve mensup oldukları yoksul, köylü sınıfına uygunluğu filmi Toplumsal Gerçekçi kılan diğer özelliklerdir.

2. 4. Teknik Açıdan Filmin Değerlendirmesi

“Yılanların Öcü” filmi çekim tekniği açısından incelendiği zaman, özellikle Kara Bayram, Irazca Ana ve Haceli'nin diyaloglarındaki alt açılı çekim tekniği sıklıkla kullanılmıştır. Metin Erksan, bu çekim tekniğini dramatik öğeleri ön plana çıkarmak amacıyla kullanmıştır. Haceli ile olan diyaloglarda, Irazca Ana ve Kara Bayram'ın alt açılı çekim tekniği kullanılarak, Irazca Ana ve Kara Bayram'ın Haceli'den daha büyük, yüce ve güçlü olduğu izlenimi verilmiştir. Aynı diyaloglarda, Haceli'nin sıradan, pek de önemli olmayan bir karakter olduğu vurgulamak için ise Haceli, göz hizası çekim açısıyla kameraya alınmıştır.

“Yılanların Öcü” kamera hareketleri açısından incelendiği zaman ise, birkaç dramatik öğe kullanımı haricinde; sabit kamera açısının tercih edildiği görülmüştür. Bu istisnalardan en önemlileri ise; filmin başlarında, Irazca Ana'nın önemli bir karakter olduğunu vurgulamak için, Haceli'nin aldığı ev yeri ölçülürken genel çekimde olan kamera, sert bir çevrinmeyle balkonda Haceli ve kardeşlerini izleyen Irazca Ana'ya dönerek yakın plan çerçeveye geçmiştir. Bir diğer istisna da, önemli bir konuyu

vurgulamak maksadıyla, Haceli'nin kerpiçlerinin kırıldığı sahnedir. Kırılan kerpiçlerin yakın plan çekimi gösterilirken; kamera sert bir şekilde dikey çevrinme ile Haceli'nin kerpiçlerin başında beklediği boy çekime geçmiştir. Bunların dışında kullanılan kamera hareketleri de sadece oyuncuların takibi amaçlı kullanılan kısa süreli hareketlerdir. Bu istisna kamera hareketleri dışında, filmdeki devinim sabit kamera açısında, oyuncu hareketleriyle verilmiştir.

Kamera açısının özne-nesnel kullanımı incelendiği zaman ise; filmin bir sahnesi haricindeki tüm sahneler, nesnel kamera açısı kullanılarak çekilmiştir. Kara Bayram'ın tarladan eve dönüşünde, kağıt üzerinde Kara Bayram'ın gözünden özne kamera açısı kullanılarak, köye girişleri verilmiştir.

Film, kurgu tekniği açısından ele alındığında, sadece mekân ve zaman geçişlerinde karar-açılma noktaları kullanılmış; zaman ve konu devamlılıklarının olduğu sahnelerde de kesme geçişlere yer verilmiştir.

Metin Erksan'ın sinemasında aydınlatmanın önemli bir yeri vardır. “Yılanların Öcü” filminde de aydınlatma özenle kullanılmıştır. Filmde aydınlatma sadece kameranın nesnel ve oyuncuları algılaması için değil; dramatik bir öğe oluşturmak amacıyla da kullanılmıştır.

Filmin siyah – beyaz olmasına karşın, tonlamaları anlamlı bir şekilde kullanmak maksadıyla aydınlatmaya özel bir görev yüklenmiştir.

Filmde, gerçekçiliği pekiştirmek amacıyla, yerel motiflerin yoğunlukta olduğu bestelerin kullanımı dikkat çekici bir özellik oluşturmaktadır.

Özetle, “Yılanların Öcü” filmi teknik açıdan incelediği zaman; vurgulanması gereken karakterlerin ve nesnelere daha etkili gösterilmesi için yapılan sert çevrinmeler, nadir olarak da olsa özne kamera açısı kullanımı, alt açılara fazlaca yer verilmesi, çerçevelenmelerin sinema diline uygun, estetik bir şekilde kullanılması, filmin siyah – beyaz olmasına karşın; kullanılan özenli ışık uygulamalarıyla elde edilen derin kontrastlar sayesinde, estetik bir görsellik yakalanarak Toplumsal Gerçekçi sinema akımı özelliklerinden biri olan “farklı çekim tekniklerinin denenmesi” özelliğiyle örtüştüğü sonucuna varılmıştır.

2. 5. Toplumda Var Olan Gerçekçi Karakterlerin Kullanılması

Toplumsal Gerçekçi eserlerin ortaya konulmasındaki amaç; var olan toplumsal sorunların, edebiyat, sinema, tiyatro gibi sanatlar aracılığıyla gerçekçi bir şekilde halka yansıtılmasıdır. Gerek sinema gerekse roman gibi sanatların olmazsa olmazı da bu eserler içerisinde var olan karakterlerdir.

Toplumsal Gerçekçi eserlerde kullanılan karakterlerin, toplumsal sorunun ortaya konulmasına ve çözümüne en iyi şekilde örnek olabilecek, toplum içerisinde her zaman var olan gerçek insanlardan esinlenmek gibi bir zorunluluğu vardır.

“Yılanların Öcü” filminde de bu kriterler en iyi şekilde değerlendirilerek, karakterlerde herhangi bir gerçek dışı özelliğe yer verilmemiştir. Filmde ortaya konulan problemlerin merkezini oluşturan Kara Bayram ve ailesi, filmin başlangıcında etkili bir diyalog sahnesiyle izleyiciye tanıtılmıştır.

Metin Erksan, Kara Bayram ve ailesinin ekonomik durumunu, kültür seviyesini, problemlerini ve hayallerini gerçekçi bir şekilde senaryolaştırmıştır. Bunu yaparken de, sadece Kara Bayram ve ailesinin değil; herhangi bir Türk köylüsünün yaşam standardını, maddi imkânları veya imkânsızlıklarını, yaşamlarının zorluğunu, geleceğe yönelik hayallerinin gerçekliğini izleyicilere şu şekilde aktarmıştır:

Film, tarlaya çalışmaya giden Kara Bayram, Karısı Haçça ve oğlu Ahmet’in üzerinde olduğu kağının yolda gidişini gösteren genel plan çekimle başlar. Boy plan çekimle kağın üzerinde yolculuk yapan Kara Bayram ve ailesine kesme yapılır. Kara Bayram, oğlu Ahmet’e gelecek günlerle ilgili planlarını anlatmaya başlar:

Kara Bayram: Eğer yıl iyi gelirse, Çelik öküzün yanına bir tosun alacağım Ahmet. Güzel güzel tarar, tumar edersin. İneği de temelli sana havale ederim Haçça. Buzağı besle, süt biriktir, yağ yap yoğurt yap, karışmam.

Haçça: Mahsul zamanı sel gelip her şeyi silip süpürmezse bütün bunlar olur.

Kara Bayram: Silip süpürmez. Bentleri kavileştirdim (sağlamlaştırdım).

Ahmet: Ben çizmemi isterim. Gayrı bu yıl sağlam alırsın.

Kara Bayram: Ben çizmeyi sana geçen yıl da alırdım ama bir yıl daha beklesin de ondan sonra alıyım dedim.

Ahmet: Niçin?

Kara Bayram: Büyümeden alırsam birdenbire büyürsün, ayakların çizmeye sığmaz.

Ahmet: Ben büyüdüm gayri.

Kara Bayram: Başka büyümeyecek misin? Tamam mı? Hep bu kadarla mı kalacaksın artık.

Ahmet: Kalmayacağım. Kalmayacağım ama; çizmelerimi alırsan belki kalırım.

Kara Bayram: Sen büyümene bak. Güz gelende bir çizme, bir şapka, bir de delme yelek alacağım sana.

Haçça: Ahmet bir de çakı ister o zaman. Kemik saplı, zincirli, ben de bir çevre işlerim ona.

Ahmet: Sahi çakı alır mısın baba?

Kara Bayram: Alırım tabii.

Ahmet: Yaşadık gitti. Yaşadık gayri.

Kara Bayram: Bir yandan da Akçaköy'ün okuluna yazdırırım seni. Ayağında çizmeler, güzel bir şapka, güzel kitaplar, güzel bir ceket.

Haçça: Oğlunu bir güzel donattın. Görenler kimin oğlu bu böyle diye soracaklar. Bir eksik biz kaldık.

Kara Bayram: Sana da bir kuşak alacağım. Kuşakla birlikte bir de basma alırız.

Haçça: ben basma, kesme istemem. Sen bana dört metre kaputla, bir top alca aldın mı tamam.

Kara Bayram: Yooo! Bugüne kadar yamalı alaca giydiğin yeter. Bundan sonra dalı güllü pazenler alacağım, ipekli kumaşlara beleyeceğim seni. Rezilliğe paydos olsun gayrı.

Metin Erksan'ın “Yılanları Öcü” filminde Toplumsal Gerçekçi sinema akımı izleri, daha filmin başında göze çarpmaktadır. Yoksulluğun etkisiyle istedikleri rahat yaşama bir türlü kavuşamayan Kara Bayram ve ailesi, kağnıda giderken, bütün umutlarını tarladan alacakları mahsule göre şekillendirmektedir. Tarladan elde ettiği ürünle, oğluna güzel kıyafetler alıp okula göndermek, karısını yamalı elbiselerden kurtararak rezilliğine son vermek, beslediği hayvanları artırarak daha fazla gelir etmek hayalleri kuran Kara Bayram, bir köylünün ulaşmak istediği ideal yaşam isteklerini gerçekçi bir şekilde özetlemektedir. Bu hayaller içerisinde gerçek dışı hiçbir şey yoktur. Güzel elbiseler, oğlunun güzel kıyafetler ve yeni kitaplarla okula gitmesi, daha fazla gelir elde edebilmek için ineklerinin ve sığırlarının artması, sıradan bir köylü için en gerçekçi hayallerdir. Film, tarlaya, kağnı üzerinde çalışmaya giden bir ailenin çekimi ile başlamıştır. Kurak ve kıraç toprakların genel planda gösterilmesi, kağnının ulaşım aracı olarak kullanılması, kağnıyı çeken hayvanların zayıf ve küçük olması, görsel açıdan da filmin gerçeklikle uyumlu olduğunun göstergeleridir. Filmin başındaki bu görüntüler, izleyiciye, Kara Bayram ve ailesinin ekonomik durumu hakkında da oldukça gerçekçi ipuçları vermektedir.

Kara Bayram ve ailesi tarlaya gelince, inekleri kağnıdan çıkarıp oğlu Ahmet'e otlatmak için tembih ederek teslim ederler. Kara Bayram ve Haçça da, kazmayı küreği alarak tarlaya çalışmaya giderler. Yönetmen bu bölümü paralel kurgulama tekniğiyle, Ahmet'in ineklerle başka bir yöne gittiğini, Kara Bayram ve Haçça'nın da tarlaya çalışmaya gittiğini gösterir. Kara Bayram ve karısı tarlada çalışırken diyalog başlar.

Haçça: Sen bana kuşak falan alma Bayram. Basma da istemem. Başka bir şey al.

Kara Bayram: Ne alayım Haçça.

Haçça: Bir leğen al. Büyücek bir leğen. İnsan içine bir girdi mi sığsın. Kışın hep içinde yıkanırız. Sıcacık. Çamaşırı da içeride yıkarım.

Kara Bayram: Askeriye'de duşlar vardı.

Haçça: Duş dediğin ne ki Bayram?

Kara Bayram: Duş, hamam gibi bir şey. Sen hamam da bilmezsin ki. Nasıl anlatsam.

Diyerek, işi bırakır ve Haçça'ya düşün nasıl bir şey olduğunu anlatmaya başlar. Haçça da işi bırakarak, Bayram'ın anlattıklarını meraklı bir şekilde dinlemeye başlar.

Kara Bayram, Haçça'nın duş hakkında meraklı sorularını yanıtlarken, karı koca çalışmaya başlarlar. Bir süre sonra, Haçça'nın Bayram'a bir teklifi olur:

Haçça: Bayram sana diyeceğim. İki yıl sabredelim. Ondan sonra sen git Burdur'a o duştan bir tane al gel.

Kara Bayram: Ona para mı yeter kız.

Haçça: Yeter, yeter. Başka hiç bir şeycik almayız iki yıl.

Kara Bayram: Nasıl getireceksin o kazanı Burdur'dan?

Haçça: Eşekle gelmez mi?

Kara Bayram: Tabii gelmez.

Haçça: Kağıtla getirirsin.

Kara Bayram: hadi kazanı aldın. Yalağımı da aldın diyelim. Suyunu nereden getireceksin?

Haçça: Kuyu kazarız evin önünde.

Kara Bayram: Kuyunun suyu fışkırmaz. Hem köylü kısmına göre değil kızım. Gülerler sonra.

Haçça: Madem öyle, leğen alalım. Ben her gün pınardan su taşıyorum. Tenekeyi ateşe koydum mu güzelce ısınır.

Haçça sözünün sonunda Bayram'a tutkulu bir şekilde bakarak ve yaklaşarak:

Haçça: Suları çok seviyorum Bayram. Yatıp kalkıp yıkanmak istiyorum. Suların içinde ölesim geliyor.

Bayram ve Haçça göz göze gelirler. Bayram Haçça'nın elini tutar. Bayram sonra, kafasını çevirir. Haçça çalışmaya devam eder, Bayram da kazmayı daha sert vurarak çalışmaya başlar.

Bu sahne özellikle “Haçça” karakterinin analizi açısından önemli bir sahnedir. Haçça, çok fazla bir yer görmemiş, büyük şehir yaşamından bihaber, ömrü köyde geçmiş bir Anadolu kadınıdır. Ayrıca, Haçça'nın da tutkuları, istekleri ve özlemleri vardır. Tüm yaşamı köyde geçmiş bir kadının tutkuları ne ise Haçça'nın da tutkuları odur. Aynı zamanda, kocasıyla geçireceği geceler için de iki yıl giyim kuşamdan vazgeçebilecek kadar tutkulu bir kadındır. Bu tutkusunu, “Sular çok seviyorum Bayram. Yatıp kalkıp yıkanmak istiyorum. Suların içinde ölesim geliyor.” Cümleleriyle kocasına anlatmaktadır. Haçça'nın tutkuları, istekleri özlemleri ise, kendi bilincine ve sınıfına göre gerçekçi olan isteklerdir. Bu sahnede, köylü bir kadının isteği ve tutkuları abartılmadan, fantezi yapılmadan, toplumsal gerçekçi sinema akımı kriterlerine uygun olarak perdeye yansıtılan bir sahnedir.

2. 6. Toplumsal Sorunlara Gerçekçi Yaklaşım

“Yılanların Öcü” filminin Toplumsal Gerçekçi sinema akımı öğelerinin taşıdığı varsayımını en net olarak doğrulayan bir diğer sahne ise, filmin, sekizincisi dakikasında başlayan ve günümüzde bile hala bu soruna kalıcı bir çözüm bulunamayan doğum kontrolü sorununa yapılan vurgudur.

Kara Bayram ve Haçça tarlada çalışırken, Haçça sancılanır, acı çekerek yere oturur. Kara Bayram koşarak yanına gelir:

Kara Bayram: Neyin var Haçça?

Haçça, Bayram'ın elini tutarak karnına götürür ve hamile olduğunu anlatır. Kara Bayram bu duruma çok sevinir ve ne zamandan beri hamile olduğunu sorar. Üç aylık olduğunu öğrenen Bayram, “**çok iyi**” diyerek iyice mutlu olur ama Haçça sinirlenerek şu can alıcı cümleyi söyler:

Haçça: Ne iyisi, çocuk, çocuk, yine mi çocuk? İstemiyorum. Bu dördüncüsü olacak. Dört çocuk bizim gibi fukaranın nesine.

Diyerek, Metin Erksan; Türk toplumunda büyük sorun olan, çok çocuklu ailelere, bu sorunu yaşayan köylü ve fakir bir kadının ağzından mesaj vermektedir.

Haçça'nın isyanına sinirlenen Bayram sinirlenerek, kazmayı alıp tarlayı çapalamaya devam ederken Haçça'yı azarlamaya başlar:

Kara Bayram: Köylü kısmına çocuk lazım. Senin aklın ermez. Köylük yerinde yalnız adamın işi küldür. Dört olsun, beş olsun... Olsunlar.

Bu diyalogda da kalabalık bir ailenin köy yerinde iyi olacağı görüşü, köylü bir erkeğin bakış açısıyla verilerek, kadın ile erkeğin çok çocuğa bakış farklılığı net bir şekilde anlatılmaktadır. Burada anlatılmak istenen bir diğer husus da, erkeğin, doğum sancıları içerisinde acı çeken kadından çok, kendisine yardımcı olacak, köy yerinde çok çocukla güc elde edebilecek bir aile yapısını düşünmesidir. Bu düşünceye karşılık, doğan ve doğacak olan çocuklarının geleceğini düşünen Haçça ***“kırk beş dönüm kıraç tarlayla dönüp dolansınlar”*** diyerek Bayram'a karşı çıkmaktadır.

Bu arada, Kara Bayram'ın evde bıraktığı Irazca Ana da, Haceli ve kardeşlerinin, evlerinin önünde bir şeyler yapmasını meraklı bir şekilde takip etmektedir. Ne yaptıklarını da tahmin edememektedir. Haceli ile kardeşinin arasında geçen diyalog da, köy meydanındaki olayları, yani, Kara Bayram'ın evinin önüne ev yapılmasıyla gelişen öyküyü izleyiciye aktarmaktadır. Burada vurgulanması gereken bir husus da, Haceli'nin kardeşinin bile yaptıkları işin doğru olmadığını ama kendilerinin daha güçlü olduğu için, yaptıkları iş yanlış da olsa kimsenin karşı koyamayacağını şu sözlerle aktarmasıdır:

Haceli: Bilmem ama Irazca hiç de iyi bakmıyor bize.

Haceli'nin Kardeşi: Bakar mı ya! Bakmaz tabii. Evinin önünde ev yapılmasını kim ister?

Haceli: Peki öyleyse vaz mı geçelim ev yapmaktan?

Haceli'nin Kardeşi: Yok canım. Dertli Irazca istediği kadar kötü baksın. Biz istediğimizi işleriz (yaparız).

Haceli: Bayram'ı boş ver ama anasının gidişi hiç de tekin değil. Ben oldum olası bu kadından çekinirim.

Haceli'nin Kardeşi: O kadar uzun boylu değil. Deli Mehmet'in oğullarına bu köyde karşı gelecek babayığütün alnını karışlarım.

Filmde geçen bu diyaloglar da, kırsal kesimde ve hatta günümüzde metropollerde bile geçerli olan, güçlü olanın her zaman kazançlı olabileceğine yönelik, gerçekçi bir vurgulamadır. Bu da toplumsal çarpıklıkların gerçekçi bir şekilde irdelendiğinin somut bir göstergesidir.

Filmin en çarpıcı Toplumsal Gerçekçi sahnelerinden birisi de, Kara Bayram ve ailesinin tarla dönüşü “Beytullah Hoca” ile Kara Bayram’ın selamlaşmasından sonra başlar. Beytullah Hoca, görünüş itibarıyla, dinine aşırı bağlı, kaderci bir insandır.

Kara Bayram, kağı ile gelirken, Beytullah Hoca da kendi kendine “*şükür, şükür*” diyerek bir yere gitmektedir. Beytullah Hoca ile selamlaşan Kara Bayram karısı Haçça’ya dönerek:

Kara Bayram: Yahu ben şaşıyorum bu Beytullah Hoca’ya. Çoğu zaman adımını atmaya derman bulamaz, eli bolca bir para görmez, oğlu sözünü tutmaz, karısı yüzüne bakmaz, gene de şükür çeker.

Haçça: Tövbe de, tövbe de, günaha girersin sonra.

Kara Bayram’ın anlattığı Beytullah Hoca karakteri, Anadolu’da her zaman var olan, başından geçen her türlü kötü olaya rağmen kaderine boyun eğen, kötü gidişatı engellemek için hiçbir şey yapmayan ve “başa gelen çekilir” zihniyetinin en bariz örneğidir. Bu sahnede yönetmen, kadercilik anlayışına olan eleştirisini, Kara Bayram ve Beytullah Hoca aracılığıyla, seyirciye aktarmaktadır. Toplumsal Gerçekçi sinema akımı özelliklerinden olan, toplumsal sistemin bozuklukları ve çarpıklıkları bu sahnede net olarak gözlenebilmektedir.

2. 7. Toplumsal Sorunlarda Doğruların Ortaya Konulması

Toplumsal Gerçekçi sinema yönetmenlerinin amacı, toplumun büyük bir bölümünü ilgilendiren problemleri ortaya koyarak, bu problemlerin çözümüne yönelik doğruları izleyiciye gerçekçi bir biçimde aktarmaktır. Yönetmen, bu doğruları aktarırken; kendi entelektüel birikimini, dünya görüşünü ve kültürel değerlerini, gerek doğrudan doğruya tüm karakterlere; gerekse bir tek karaktere yükleyerek izleyicileri harekete geçirmeyi hedefler.

Metin Erksan bu filmde, “ev önüne ev yapma” özelindeki toplumsal sorununun çözümünü “Agali Dayı”nın karakteri aracılığıyla, bu gibi haksızlıklarda, insanların hakkını araması gerektiğini aşağıda özetlenen sahneyle şöyle aktarmayı amaçlamıştır.

Kara Bayram’ın, Beytullah Hoca ile ilgili konuşmaları devam ederken evlerinin önüne gelmişlerdir. Kara Bayram eşyalarını kağından indirip annesiyle sohbet ederken Agali Dayı, Kara Bayramı’ı çağırır. Duvarın dibine çökerler.

Agali Dayı: Köyde olup bitenlere kulak veriyor musun?

Kara Bayram: Pek kulak verdiğim yok Agali Emmi. Bir şey mi var?

Agali Dayı: Muhtar senin evinin önünde bir ev yeri sattı.

Kara Bayram: Ev yeri mi? Kim aldı burasını?

Agali Dayı: Köy kurulundan ikinci üye Haceli aldı.

Kara Bayram: Deli Mehmet’in Haceli mi?

Agali Dayı: Deli Mehmet’in Haceli.

Kara Bayram: O’nun evi var ya aşağı mahallede

Agali Dayı: Olsun, şimdi işini yüceltti.

Kara Bayram: Çok mu para vermiş köy sandığına?

Agali Dayı: Herhalde. İki gündür kerpiç kestiriyor.

Kara Bayram: Peki Agali Emmi şimdi ne yapmak lazım gelir bu vaziyet karşısında?

Agali Dayı: İtiraz edip bağırp çağıracaksın edepsizliği iyice ele almalı. İcap ederse valiye şikâyet edeceksin.

Kara Bayram: Benim bu işlerin ardına düşmeye vaktim yok ki?

Agali Dayı: İyi düşün Kara Bayram. Bir adamın başka bir adamın evinin önünde ev yapmaya kanunda hakkı yoktur. Üstelik köy içi daralacak.

Agali Dayı, iyi niyetli, insanlara yardım etmeyi seven bir karakterdir. Sıradan bir köylü gibi bilgisiz değildir. Bir konu hakkındaki görüşlerini açıkça söyleyen, insanları cesaretlendiren, fikrine saygı duyulması gereken bir karakterdir. Bu sahnede, Kara Bayram'ın yalnız olmadığı, yaşanacak olan haksızlıklara sadece ailesinin desteği ile tek başına mücadele edemeyeceği, köyün ileri gelen, bilgili, dürüst ve adil bir insanı olan Agali Dayı'nın da Bayram'ın arkasında olduğu vurgulanarak, "haklı olunan mücadelelerde, dürüst insanların da, mücadeleye destek verebileceğini, kimsenin haklı olduğu konuda yalnız kalmayacağı" vurgulanmaktadır. Bunun yanında, toplumsal sorunlarda doğruların ortaya konulması açısından Agali Dayı oldukça önemli bir karakterdir.

2. 8. Sınıfsal Farklılıkların Ortaya Konulması

Toplumsal Gerçekçi sinema akımının önemli misyonlarından birisi de; toplumsal sınıf farklarının irdeleyip, bu farklılıkların ortadan kaldırılmasına yardımcı olmaktır. Metin Erksan, "Yılanların Öcü" filmindeki köy gerçekliğinin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olan Haçça'nın, Irazca Ana ile köyde yaşamının zorluklarını ve yaşam standartlarının farklılığını basit ama etkili bir dille izleyiciye şöyle anlatmaktadır.

Bayram'ın Agali Dayı ile konuşması bitmiş, akşam olmuştur. Bayram'ın ailesi yatmaya hazırlanmaktadır. Haçça, yer yataklarını hazırlarken, Irazca Ana'ya sorular sormaya başlar:

Haçça: Şehir yerlerinde insanlar ancak gece yarısı yatarlarmış? Doğru mu bu Ana?

Irazca Ana: Doğrudur gelin kızım

Haçça: Peki, ama uykularını ne zaman alıyor bunlar.

Irazca Ana: Şehirliler sabahları geç kalkarlar kızım. Gece kaybettiklerini gündüz kazanırlar Onlar.

Bu sahneyle, köy yaşamı ile şehir yaşamı arasındaki farkı ortaya koyan Erksan, köyde yaşamının zorluğuna işaret etmektedir. Şehirlilerin geç yatmasının, iş yaşamı açısından olumsuz bir etken olmadığını; köylülerin ise, sabah erken kalkmak ve daha fazla çalışmak zorunluluğunu anlatan bu sahne, köylü ile kentli arasındaki farklılığa da

dikkat çekmektedir. Bunun dışında filmde köyde yaşayan karakterler arasında önemli sayılabilecek bir sınıfsal fark bulunmamaktadır. Sadece maddi açıdan durumu daha iyi olanlarla (Haceli vb), maddi durumu iyi olmayanlar (Kara Bayram vb.) yer almaktadır.

2. 9. Gerçekçi Karakterlerin İyi – Kötü Olarak Değerlendirilmesi

Metin Erksan filmlerinin en önemli özelliği, filmlerinde iyi ve kötü karakterlerin karmaşık bir şekilde yer almasıdır. Bu durumun sebebi, Metin Erksan'ın, insanların ruhsal yapısına daha fazla eğilmesi ve her kötünün içinde bir iyi olabileceği gibi; her iyinin içinde de bir kötünün olabileceğini düşünmesidir.

Erksan'ın aşağıdaki sahnede vurgulamaya çalıştığı husus da; insanları kötü yapan, varolan düzenin bozukluğudur. Bu bozuk düzen içerisinde insanın rahat bir yaşam için kötülüklerle başvurması da şaşılacak bir şey değildir. Metin Erksan filmlerinde bir özellik olan, iyi ve kötü karakterlerin net bir biçimde ayrılması da bundan kaynaklanmaktadır. Erksan, sistemin çarpıklığı yüzünden, özünde iyiliği ve dürüstlüğü barındıran insanoğlunun, masum da olsa, kendi çıkarları için başkalarının hakkını gasp etmek gibi kötülüklerle başvurabileceğini gerçekçi bir şekilde anlatmaya çalışmaktadır. Bu çıkarımdan hareketle, iyi olarak nitelendirdiğimiz Kara Bayram karakterinin de, haklarını savunmak için, kötülükte Haceli'den kalır yanının olmadığıdır.

Ertesi gün kazma sesleriyle uyanan ev halkı Haceli'nin, evlerinin önlerine ev yapmaya başladıklarını görür. Kara Bayram, oğlu Ahmet'i Irazca Ana'nın yanında bırakarak, karısı Haçça ile birlikte tarlaya çalışmaya giderler. Irazca Ana ise, temel kazan Haceli'nin yanına giderek kazmasının önüne durur:

Haceli: Çekil karşımdan

Irazca Ana: Ben çekileceğime sen çekil. Dağda mı geziyorsun sen köyde mi? İki yakana baksana sen. Hiç evin önüne ev yapan var mı? Akılsız herif. Ben ölmedikçe sen buraya ev yapamazsın.

Diyerek, Haceli'nin gözünü korkutmaya çalışır. Irazca Ana bu davranışıyla, olayların fitilini ateşlemiş olur.

Irazca Ana ile kavga eden Haceli, inşaatı bırakıp yemek yemeye giderken yolda kardeşine dert yanmaktadır.

Haceli: Bazen Şu koca karının suratına bir yumruk atıp gebertmek geliyor. Ama bir türlü elimi kaldıramıyorum. Birden altı bin liralık toprak diziliyor gözümün önüne. Sıkıntılı uzun borç yıllarını düşünüyorum. Bütün isteğim duvarları ak toprakla sıvanmış bol pencereli ev yapmak. Sonra aniden bütün bunlar siliniyor hayalimden. Uzun, geçmek bilmeyen mapushane yıllarının acısı çöküyor yüreğime. Değil öldürmek dokunamıyorum İrazca Ana'ya.

Bu sahne de, Haceli'nin özlemlerinin, isteklerinin, her insan gibi normal olduğunu, aslında toplumdan farklı bir karakter değil de, sadece daha güzel bir evde, refah içinde yaşamak isteyen, sıradan bir köylü olduğunu anlatmaktadır. Ayrıca bu sahne, Haceli karakterinin en iyi şekilde anlatan bir sahne olması açısından önemlidir. Filmde kötü karakter olarak izlenen Haceli'nin, belki de kötü bir insan olmadığı, O'nun da herkes gibi insanca yaşam konusunda isteklerinin olduğu, yanlış olduğunu bilse bile; bunun için eline geçen fırsatları değerlendirmeye çalıştığı vurgulanmaktadır.

Gündüz İrazca Ana'yla tartışan Haceli, bu kez de akşamüstü tarladan dönen Kara Bayram ile tartışır:

Kara Bayram: Bana bak kardeşim. Şu köyde kaç kişinin evi var? Şöyle bir saydın mı?

Haceli: Eh bir, yirmi komşunun var.

Kara Bayram: Peki Haceli, bu yirmi komşu içinde evi önünde ev yapılacak tek enayi beni mi buldun?

Haceli: Kurulun kararı var. Sandığa yedi yüz Lira para yatırdım.

Kara Bayram: Kurul da senin gibi düşündü anlaşılan. Bayram dayatmaz, Bayram sesini çıkartmaz diye hükmettiniz.

Haceli: Bana bak Bayram eğer bir hakkın zayi olursa git Şikâyet et. Benimle ananı üstüme salıp uğraşma. İngiliz siyaseti gütmeye bana karşı.

Haceli ile Kara Bayram arasında geçen bu diyalog filmde geçen en önemli anlatımdan birisidir. Kara Bayram'ın Haceli'ye söylediğı "yirmi komşunun içinde, evi önünde ev yapacak tek enayi beni mi buldun" cümlesinde, Bayram'ın itiraz ettiği nokta,

genel bir adaletsizliğe değil, kendi evinin önüne ev yapılması adaletsizliğine ettiği itirazdır. Buradan, köy meydanında başka birinin evinin önüne ev yapılsaydı Kara Bayram'ın itiraz etmeyeceği anlaşılmaktadır. Bu da iyi bir karakter olarak nitelendirilen Kara Bayram'ın itirazının, kendi çıkarlarına uygun düşmeyen bir hareket sonucunda ortaya çıkan bir davranış olduğunu düşündürmektedir. İlk bakışta, Toplumsal Gerçekçi sinema anlatımına uygun düşmediği gibi yorumlanabilecek olan bu sahne aslında, insanlara verdiği “toplumsal çıkarlar için verilen mücadele, kendi çıkarlarımız için verilmiş bir mücadeledir” mesajını içermektedir. Filmin yönetmeni Metin Erksan da bu mesajı, entelektüel kişiliğinin sonucunda, dolaylı olarak izleyiciye aktarmaktadır. Bu da Toplumsal Gerçekçi sinema akımıyla tamamen özdeşleşmektedir.

2. 10. Ezilenden Yana Alınan Tavır ve Verilmek İstenen Mesajlar

Toplumsal Gerçekçi sinema akımının önemli özelliklerinden birisi de ezilenin yanında bir duruş sergilemesi ve toplumun çıkarlarını savunan eserler ortaya koymasıdır.

Metin Erksan'ın bu filminde ezilenleri Kara Bayram ve ailesi, ezen grubu ise Muhtar ve O'nun sözünden çıkmayan Haceli gibi karakterlerle seyirciye gösterilmiştir. Filmin yapıldığı dönem göz önünde bulundurulduğu zaman, toplumsal değişimlerin ve devlet geleneklerinin ezilen toplum lehine gelişmeler gösterdiği zamana rastlamasının tesadüf olmadığı gözlenmektedir. Ezilen toplumun çıkarlarını korumayı amaçlayan 27 Mayıs sonrası devlet otoritesi de, köye gelen Kaymakam karakteriyle yansıtılmaktadır.

Erksan, Kara Bayram ve ailesine yapılan haksızlıkları ve bu haksızlıklar karşısında gösterilen tepkiyi şu şekilde verir:

Haceli, tartışmaların ardından olup biteni muhtara anlatır. Bunun üzerine muhtar tüm köyü akşam kahveye toplar. Kara Bayram, Haceli ve köyün diğer erkekleri kahvede toplantı yaparken İrazca Ana, Haçça ve Hasan, Haceli'nin kazdığı temeli tekrar doldurmaya başlar.

Bu filmde, Metin Erksan'ın mülkiyet kavramına bakış açısının en temel özellikleri bu sahnede görülmektedir. Muhtarın, Bayram'a yaptığı, *“Haceli'nin ev yapmasına itirazın varsa, arsayı sen al”* teklifine, Bayram'ın *“param yok”* cevabı üzerine muhtar, *“Madem halin iyi değil. O zaman bırak başkası alsın”* der.

Bu sahnede, parası olmayanların hakkının gasp edilebileceği, bunun karşısında da, güçsüz olanın ses çıkaramayacağı, sürekli ezileceği mesajı yatmaktadır. Mülk sahibi olabilmek, rahat ve iyi bir yaşam seviyesi için paranın ve gücün mutlaka var olması gerektiği bu diyaloglarla net bir şekilde anlatılmaktadır. Toplumsal bir çarpıklık olan bu durumun, filmde rol alan kötü karakterler aracılığıyla anlatılması da, Metin Erksan'ın bu çarpıklığa itiraz ettiği sonucunu elde etmemize yardımcı olmaktadır.

“Yılanların Öcü” filminde gerilimin tırmandığı ve olayların daha da büyüdüğü bölüm, Kara Bayram ve ailesinin Haceli'nin kerpiçlerini kırması üzerine Haceli sinirlenerek, deliye dönmüşçesine koşarak Kara Bayram'ın evinin önüne geldiği sahnedir. Haceli, evin önünde ilk gördüğü kişi olan Haçça'ya saldırır, Haçça yediği dayakla çocuğunu düşürür. Bu arada karısının Haceli tarafından dövüldüğünü gören Kara Bayram da Haceli'yi dövmeye başlar. Haceli'nin Kara Bayram'ı şikâyet etmesi üzerine muhtarlığa çağrılan Kara Bayram: **“Haceli şikâyet etti herhalde. Tersine dünya. Öküz bağıracakken kağını bağıyor. Biz O'nu şikâyet edeceğimize o bizi şikâyet ediyor”** diyerek serzenişte bulunur.

Kara Bayram bu serzenişle, haklı olanın kendilerinin olduğunu, bu sebeple şikâyetçi olması gerekenin de kendilerinin olması gerektiğini, ama sistemin bozukluğundan dolayı şikâyeti Haceli'nin yaptığını anlatmak istemektedir. Metin Erksan, Kara Bayram'ın **“tersine dünya, öküz bağıracağına, kağını bağıyor”** sözleriyle de adalet sistemine getirdiği eleştiriyi izleyiciye aktarmaktadır.

Bu sözlerden sonra muhtarın evine giden Kara Bayram'ı, Haceli'nin kardeşleri gözünü bağlayarak döverler. Bir süre sonra Haceli ile muhtar, Bayram'ın dövülmesinden haberleri yokmuş gibi eve gelirler. Kara bayram'ı görünce şaşırılmış gibi yaparak:

Muhtar: Kara Bayram, Haceli'nin kerpiçlerini kırdın, temellerini doldurdun bir de evinin önüne çekip adamı dövdün. Bu Haceli senden şikâyetçi arkadaş.

Kara Bayram: Peki cezamız ne şimdi?

Muhtar: Cezamı kanun gösterir. Kırdığın kerpiçleri tazmin edersen, kanuna hiç hacet bırakmayız. Yoksa söndürürüm çıranı.

Kara Bayram: Bizim için de bir cevap vermiyor mu kanun? Karımın dövülmesine, bizim dövülmemize hiçbir cevap vermiyor mu kanun?

Haceli: Yahu sen ne biçim adamsın be? Padişah köpeğine taş atılır mı? Hiç akıl yok mu sende? Eline bir şey mi geçecek sanıyorsun?

Bu sahnede Muhtar kanunları kendi çıkarlarına göre yorumlayarak, Haceli'nin kerpiçlerini kırdığı için Kara Bayram'ı suçlu gösterir ve Haceli'nin zararını ödemesini ister. Kara Bayram da, ailesine saldırılması, karısının dövülmesi konusunda bir kanunun olup olmadığını alaycı bir şekilde muhtara sorarak “adaletin taraflı olmasına” itirazını dile getirmektedir. Bu sahnede önemli olan diyalog ise, Haceli'nin söylediği, ***“padişah köpeğine taş atılır mı”*** cümlesidir. Metin Erksan, bu cümleyle, “adam kayırmacılığı, yandaş çıkarlarının savunulması, torpil, rüşvet” gibi sorunlara işaret ederek; bu sorunların yok edilmesi konusunda izleyiciye mesajlar vermektedir. Erksan, eğer bu sorunlar yok edilmezse, haklı olanların bile haksız konuma düşeceği, ezilen, yoksul olan insanların, adil olmayan güç ve iktidar sahipleri tarafından sürekli horlanacağını ve haklarının elinden alınacağını anlatmaktadır.

Gelininin çocuğunu düşürdüğünü, Kara Bayram'ın öldüresiye dövüldüğünü gören Irazca Ana, köye gelen kaymakamın yolunu keser ve olanları kaymakama anlatarak, kaymakamdan tek bir şey ister.

Irazca Ana: Benim istediğim arka değil. Herkes tarafsız olsun

Kaymakam: Sen merak etme. Ben bu işi hallederim ana. Meraklanma ezdirmem ben seni.

Metin Erksan bu sahneyle, devletin verdiği yetkiyi kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak, kanunları ve adaleti suiistimal eden yerel yöneticileri (köy muhtarını) devletin üst mercisine şikâyet ederek adaletin aranması gerektiği mesajını ezilen, yoksul ve çaresiz Irazca Ana'nın hak arama mücadelesini ekrana yansıtarak vermeye çalışmıştır. Ayrıca bu sahne, Irazca Ana'nın son umut olarak kaymakamı görmesi de, devletin güçlüden yana değil; hakları elinden alınmış, çaresiz yurttaştan yana olması gerektiğinin vurgulanması açısından Toplumsal Gerçekçi sinema akımıyla bire bir örtüşen bir sahnedir.

Kaymakamın geldiğini gören muhtar, tüm köy halkını kaymakamı karşılamak üzere sıraya dizer. Tüm halkın beklediğini gören kaymakam muhtara kızarak:

Kaymakam: Şu işgüzar herifin yaptığına bak sen. Şu davul zurnaya, şu halka bak. Er koyunu gibi dizmiş milleti. Bunlar bizim insanlarımız, bunlar bizim milletimiz. Yüzyıllık çileler içinde kaybolmuş insanlar. Yanmış, yıkanmamış yüzler.

Kaymakamın, Anadolu insanının görmüş geçirmişliklerini, çilesini, ne kadar cefakâr ve büyük bir millet olduğunu anlattığı bu sahnede Metin Erksan, bu kadar büyük bir millet böyle herkesin karşısında el pençe divan duramaz anlayışıyla alışıla gelmiş düzene karşı çıkmakta, asıl saygıyı, hürmeti hak edenin devlet değil insan olması gerektiğinin altını çizmektedir.

Kaymakam köye girdiğinde kimseye elini öptürmez. Aksine herkesin elini tek tek sıkır. Herkesin hatırını sorar. Muhtar köyde yer satamazsın diye azarlar. Bunu gören Irazca Ana kaymakama teşekkür ederek, başına gelenler hakkında ne yapması gerektiğini sorar. Bunun üzerine kaymakam, ***“hemen Cumhuriyet Savcılığına gidin. Size yapılanların cezası çok büyük”*** diyerek Irazca Ana’ya yapması gerekenler konusunda yol gösterir.

Erksan, devlette kanun nizam olduğunu, bu kanunların yalnızca büyük şehirlerde değil küçük yerlerde de geçerli olduğunu, insan hakkının kanunlar sayesinde korunabileceğini anlatmaktadır.

Kaymakam bu sözlerden sonra köyden ayrılır. Kaymakamın kendisine yüz vermemesi üzerine bozulan muhtar kaymakam için hazırladığı sofraya kendisi oturarak, kaymakamın davranışını ***“Koca köyün bir muhtarına bu yapılır mı? Her şeyin bir usulü kaidesi vardır. Önce gelip muhtarla bir toka edecekti. Sonra köylüye merhaba diyecekti. Selamün aleyküm ne demek? Kaymakam dediğin köy yerinde kuzu yemeli muhakkak. Değil yemeğimizi yemek, bir kahvemizi bile içmedi”*** diyerek eleştirir.

Bu sahne, Toplumsal Gerçekçi sinema akımı ilkelerinden birisi olan, toplumsal gelişim ve değişimlerin sinema aracılığıyla halka anlatılması gerekliliğinin bir göstergesi olarak oldukça önemli bir sahnedir. “Yılanların Öcü” filminin 27 Mayıs İhtilali sonrası çekilmesi ve bu filmde, halkın çekmiş olduğu acıların, halka yapılan haksızlıkların bilincinde olan, halkın çıkarlarını düşünen bir karakter olarak kaymakamın karşımıza çıkması tesadüf değildir. Burada kaymakam, ihtilal sonrası, devletin halka davranışını ve halka olan bakış açısını temsil etmektedir. Ayrıca Metin Erksan, kaymakamın, köy muhtarının kendisi için hazırlatmış olduğu sofraya oturmuyarak, ihtilal öncesi alışlagelmiş

düzenin değiştiğini, artık iktidarın yoksul ve haksızlığa uğramış halkın lehine değişim gösterdiğini izleyicilere aktarmaktadır. Metin Erksan bu sahnede, muhtarın davranışlarıyla da ihtilal öncesi, ülkede mevcut olan sistemin eleştirisini yaparak, iki dönem arasındaki farkı kendi bakış açısından beyaz perdeye yansıtmıştır.

Kaymakam köyden gidince, muhtar çocuğunun düşüren Haçça'ya sağlık memuru gönderir. Yaklaşık yirmi gün süren Haçça'nın tedavisi esnasında, sağlık memuru, Irazca Ana'ya Haceli'yi savcılığa şikâyet etmemesi, Haceli ile aralarında anlaşmaları için telkinde bulunur. Aradan yirmi gün geçmesine rağmen Irazca Ana, Haceli'yi ve muhtarı şikâyet etmekte kararsızlık içindeyken kardeşini yılan sokar. Ailesinin yılanlarla savaşının süregeldiğini bilen ve yıllar sonra bile yılanların ailesinden öcünü aldığını gören Irazca Ana, ***“yılanlarken yılanken bile öçlerini alır. Biz insan olduğumuz halde düşmanlarımız karşısında boynu bükük pısmış duruyoruz. Yazıklar olsun bize. İnsan haysiyetine yakışmaz bu. İnsan düşmanını tanımalı. Her zaman öcünü almalı. Yarın doğru kasabaya gidiyoruz”*** diyerek Haceli ile muhtarı şikâyet etmeye karar verir. Ertesi sabah, tüm ailenin kağnı üzerinde kasabaya şikâyet etmeye giden çekimle film biter.

Filmin final sahnesi olan bu bölüm, oldukça anlamlı ve vurucu bir şekilde bitmektedir. Metin Erksan'ın yaşanan olayların sonunda, güçsüz ve hakkı yenen kişilerin, hakkını araması ve adaletin yerini bulması için, yılanların bile, yapılan haksızlıkların cezasını vermek için intikam aldıklarını Irazca Ana aracılığıyla anlatarak, insanların da haksızlıklara karşı mücadele etmeleri gerektiği mesajını etkili bir şekilde vermektedir.

SONUÇ

“Metin Erksan Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve Bunun filmlerine Yansımaları” adlı tez çalışması, yönetmenin bu kapsamda eserler verdiğini bilimsel araştırmalara dayanarak belgeleme amacını taşımaktadır. Bu amaç doğrultusunda ele alınan, Metin Erksan’ın yönettiği “Yılanların Öcü” filminin Toplumsal Gerçekçi sinema akımının özelliklerini barındırıp barındırmadığı analiz edilerek şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Tez çalışmasının varsayımlarından birisi olan “Metin Erksan Sinemasında Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı” etkilerinin olduğu görüşü, filmin konusuyla birlikte karşımıza çıkmaktadır. Filmin konusunu oluşturan, kırsal kesimde ev önüne ev yapma sorunu, 1960’ların yanı sıra, günümüzde bile yaşanan gerçekçi bir problemdir. Metin Erksan, böyle bir toplumsal konuyu sinemaya aktararak, hem halkı bilinçlendirmeye çalışmış, hem de mülkiyet kavramına bakış açısını dile getirmiştir.

Metin Erksan, bu toplumsal sorunu sinemaya aktarırken kullandığı karakterler de gerçekçilikten uzak, fantastik veya kurmaca değildir. Evinin önüne ev yapılmasına izin vermemek için direnen Irazca Ana ve oğlu Kara Bayram da; çamurlu ve tozlu mahalleden kurtulup bol pencereli, rahat ve geniş bir evde oturmak isteyen Haceli’de ve hatta kurnazlıkla adaletsizliği harmanlayıp güçsüzü sindirmeye çalışan köy muhtarı da gerçek olan karakterlerdir. Bunların yanında, karakterlerin hayalleri bile bir köylünün gördükleri ve bildikleri ile sınırlıdır. Kara Bayram’ın, tarladan elde edecek olduğu gelire oğlu Ahmet’e yeni çizme ve kıyafetler, karısı Haçça’ya da güzel elbiseler alma hayali, Haçça’ya düşün ne olduğunu anlatırken; Haçça’nın düşün ismini bile ilk defa duyup şaşırması, Haçça’nın hamile kalmasının ve çocuklarının geleceğini düşünüp endişelenmesi, Beytullah Hoca’nın başına her türlü kötülüğün gelmesine karşın şükürcü zihniyeti, Agali Dayı’nın köylü bilgeliği, filmin gerçekçiliğine katkıda bulunan diğer öğelerdir.

Film, doğal köy ortamında çekilmiş olup, hiçbir yapaylık taşımamaktadır. Kurak araziler, taştan ve kerpiçten yapılmış evler, ulaşım için kullanılan kağnılar, sokak arasında yemlenen tavuklar ve köylülerin giyim kuşamları tipik Anadolu köy gerçekliğini yansıtan detayları oluşturmaktadır.

Filmde iletilmek istenen mesajlar da, Toplumsal Gerçekçilikle birebir örtüşen mesajlardır. Kara Bayram’ın evinin önüne ev yapılması haksızlığı karşısında annesi Irazca

ile birlikte mücadele etmesi, Agali Dayı'nın Bayram'a destek vermesi ve yine Irazca Ana'nın ailesinin başına gelen olaylardan sonra adalet aramak için, kaymakamın yolunu beklemesi, kaymakamdan adalet istemesi, Kara Bayram'ın, Beytullah Hoca'nın şükürcü zihniyetini eleştirmesi, Haçça'nın çok çocuklu aile yapısına karşı tepkileri, Metin Erksan'ın toplumsal sorunlara bakışını ve bu sorunların çözümlerine yönelik mesajlarını ortaya koymaktadır.

“Yılanların Öcü” filmi, her ne kadar Fakir Baykurt'un yazdığı aynı adlı romandan uyarılma olsa da, senaryosunu Metin Erksan yazmıştır ve konuları ele alış biçimi olarak romanın aslıyla birçok bakımdan farklılık gösterir. Romanda karakterler daha fakir, aciz ve sınıf farklılıkları daha derindir. Filmde ise; karakterler, maddi olarak birbirine daha yakın gözükmektedir. Yani sınıf farkı ve çatışması filmde yok denecek kadar azdır. Filmde, iyi ve kötü karakterler de birbirine girmiş durumdadır. İyi karakterler olarak nitelendirilen Irazca Ana ve Kara Bayram'ın, haklarını savunmak için bile olsa Haceli'nin kerpiçlerini kırmaları, Kara Bayram'ın Haceli'nin karısı Fatma ile intikam için birlikte olması, Irazca Ana'nın intikam hırsının hat safhaya ulaşması olayları, iyi insanların bile içinde bir kötülük barındırabileceği mesajını vermektedir. Bunun yanında kötü karakter olarak filmde rol alan Haceli'nin de tek isteği iyi bir evde rahat bir şekilde yaşamaktır. Kısacası Metin Erksan, filmin senaryosunu, yaşanan toplumsal olayların değişimi ve kendi entelektüel birikimi çerçevesinde, romandan farklı bir anlatım tarzıyla ele almıştır.

“Yılanların Öcü”, filmi her yönden Toplumsal Gerçekçi sinema akımının öğelerini içinde barındırsa da, bir yönden farklılık göstermektedir. Bu farklılık da; filmin, ajitasyondan uzak, filmin yönetmeninin savunduğu fikirlerin doğrudan propagandasını yapmadan, kişileri olayları ve mekânları gerçekçi bir boyutta yansıtmasıdır. Yani, Metin Erksan'ın kendisinin de belirttiği gibi, filmi tezgâhtarlık boyutunda ele almamıştır. O, toplumun var olan gerçekçi sorunlarını, kendi bilgi birikimi ve estetik kaygıları içerisinde ele almış, filmde çıkarılacak sonucu, izleyiciye direkt olarak kendisi aktarmadan, izleyicinin toplumsal çarpıklıkları görmesi için bir yol gösterici olmuştur. Bu yaklaşım da Metin Erksan'ın entelektüel bir yönetmen olarak diğer yönetmenlerden farklılığı varsayımını doğrulamaktadır.

Sonuç olarak “Yılanların Öcü” filmi, Toplumsal Gerçekçi sinema akımı kriterleri içerisinde incelenerek, gerek senaryosu, gerek karakterlerin özellikleri, gerek konunun

işleniş biçimi, gerekse filmin teknik olarak ele alınış biçimi açısından, Metin Erksan'ın diğer önemli filmleri gibi Toplumsal Gerçekçi sinema akımına uymaktadır.

KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün, **Sessiz Sinema**, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları, Ankara, 1989.

_____, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge Yayınevi, Ankara, 1994.

AHMAD, Feroz, **Demokrasi Sürecinde Türkiye**, Çev. Ahmet Fethi, Hil Yayınları, İstanbul, 1976.

_____, **İttihat ve Terakki**, Çev. Nuran Yavuz, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1995.

_____, **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, Çev. Yavuz Alogan, 2. Baskı, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999.

_____, *"Türkiye'nin Cumhuriyet Dönemi Siyasal Gelişmeleri"*, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C: 7**, 1995.

ALTINER, Birsen, **Metin Erksan Sineması**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2005

ATEŞ, Toktamış, **68'li Olmak**, 3. Baskı, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994.

BARRY, Norman, **Yüzyılın En İyi Yüz Filmi**, Çev. Vehbi Sargın, Jale Mutlu, Afa Yayınevi, 1997.

BATTAL, Sadık, **Asıl Film Şimdi Başlıyor**, Vadi Yayınları, Ankara, 2006.

BAZİN, Andre, **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000.

BELEN, Fahri, **Demokrasiden Diktatörlüğe**, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1960.

BİLGİÇ, Sadettin, **Türkiye'de Seçimler ve Seçim Kanunları**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1995.

BİRYILDIZ, Esra, **Sinemada Akımlar**, Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş., İstanbul, 1998.

COŞKUN, Esin, **Dünya Sinemasında Akımlar**, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2003.

ÇAVDAR, Tevfik, **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi 3. Baskı**, İmge Yayınları, Ankara, 2004.

ÇELİKCAN, Peyami, *"Yeni Gerçekçilik"*, **Sinema Akımları**, Med – Campus A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997.

DALDAL, Aslı, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005.

DEMİRAY, Kemal, **Temel Türkçe Sözlük 2. Baskı**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1990.

DERMAN, Deniz, **Jean – Juc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu**, Değişim Ajans, Ankara, 1995.

DORSAY, Atilla, **Sinemamızın Umut Yılları**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1989.

ERDOĞAN, Mustafa, **Türkiye'de Anayasalar ve Siyaset 4. Baskı**, Liberte Yayınları, Ankara, 2003.

ERDOST, Muzaffer İlhan, **Demokrasi ve Demokrasi**, Onur Yayınları, Ankara, 1989.

ERKSAN, Metin, *"Sinema Yüz Yaşında"*, **Cumhuriyet Gazetesi**, 30 Nisan 1995.

EROĞUL, Cem, *"Çok Partili Düzenin Kuruluşu"*, **Geçiş Sürecinde Türkiye**, Derleyenler; İrvın Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet Tonak, Belge Yayıncılık, İstanbul, 1998.

_____, **Demokrat Parti: Tarihi ve İdeolojisi**, İmge Kitabevi, Ankara, 1990.

ERTUĞ, Celal, **Çözumsuz Demokrasi**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1997.

FERRO, Marc, **Sinema ve Tarih**, Çev. Turhan Ilgaz, Hülya Tufan, Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1995.

GEVGİLİ, Ali, **Çağını Sorgulayan Sinema**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1989.

GÖKÇE, Fethi, “*Yeni Dalga*”, **Sinema Akımları**, Med-Campus A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997.

GÜNAYDIN, Serhat, “*1920’lerde Alman Sineması, Dışavurumculuk ve Kammerspielfilme*”, **Sinema Akımları**, Med-Campus A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997.

_____, “*Devrim Sanatı ve Sinemaya Etkileri*”, **Sinema Akımları**, Med - Campus A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997.

GÜNDEŞ, Simten, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması**, Der Yayınları, İstanbul, 1991.

GÜRATA, Ahmet, “*Özgür Sinema*”, **Sinema Akımları**, Med – Campus A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997.

GÜZEL, M. Şehmuz, **Türk Usulü Demokrasi**, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997.

HALE, William, **Türkiye’de Ordu ve Siyaset (1789’dan Günümüze)**, Çev. Ahmet Fethi, Hil Yayınları, İstanbul, 1994.

KALİÇ, Sabri, **Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi**, Hil Yayınları, İstanbul, 1992.

KALKAN, Faruk, **Türk Sineması Toplumbilimi**, 1. Basım, Ajans Tümer Yayınları, İzmir, 1988.

KARPAT, H. Kemal, **Türk Demokrasi Tarihi**, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1967.

KAYALI, Kurtuluş, **Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004.

_____, **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ayyıldız Yayınları, Ankara, 1994.

KERİMOĞLU, Başak, “*Şiirsel Gerçekçilik*”, **Sinema Akımları**, Med – Campus A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997.

KONGAR, Emre, **21. Yüzyılda Türkiye, 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.

KUYUCAK ESEN, Şükran, “*Türkiye’de Üçüncü Sinema*”, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Hazırlayan: Esra BİRYILDIZ, Zeynep Çetin ERUS, Es Yayınları, İstanbul, 2007.

_____, **Sinemamızda Bir “Auteur” Ömer Kavur**, Alfa Basım Yayım, İstanbul, 2002.

MAKAL, Oğuz, **Fransız Sineması**, Kitle Yayınları, Ankara, 1996.

MAZICI, Nurşen, **Türkiye’de Askeri Darbeler ve Sivil Rejime Etkileri**, Gür Yayınları, İstanbul, 1989.

OKTAY, Ahmet, **Toplumcu Gerçekliğin Kaynakları**, Akyüz Kitabevi, İstanbul, 2000.

ONARAN, Âlim Şerif, **Sessiz Sinema Tarihi**, Kitle Yayıncılık, Ankara, 1994.

_____, **Sinemaya Giriş 2. Baskı**, Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1999.

_____, **Sessiz Sinema Tarihi**, Kitle Yayıncılık, Ankara, 1994.

_____, **Türk Sineması I. Cilt**, Kitle Yayıncılık, Ankara, 1994.

ÖRS, Birsen, **Türkiye’de Askeri Müdahaleler**, İstanbul, Der Yayınları, 1996.

ÖZBUDUN, Ergun, **Türk Anayasa Hukuku**, Yetkin Yayınları, Ankara, 1995.

ÖZDAĞ, Ümit, **Menderes Döneminde Ordu – Siyaset İlişkileri ve 27 Mayıs İhtilali**, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 1997.

ÖZGÜÇ, Ağâh, **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993.

_____, **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, Afa Yayıncılık, İstanbul, 1994.

_____, **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**, Broy Yayınları, İstanbul, 1988.

ÖZÖN, Nijat, **100 Soruda Sinema Sanatı 3. Baskı**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1990.

_____, **Karagözden Sinemaya**, 1. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara, 1995.

_____, **Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**, Hil Yayınları, İstanbul, 1985.

REFİĞ, Halit, **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971.

ROTHA, Paul, **Sinema Tarihi - Ülke Sinemaları**, Çev. İbrahim Şener, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1996.

SCOGNAMILLO, Giovanni, **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998.

SEZEN, Saim, **Seçim ve Demokrasi**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1994.

SOYSAL, İlhami, *“Türk Siyasal Yaşamında Yer Almış Başlıca Siyasal Dernekler, Partiler ve Kurucuları”*, **Cumhuriyetten Günümüze Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 7**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.

TANÖR, Bülent, **İki Anayasa**, 3. Baskı, Beta Yayınları, İstanbul, 1994.

TEKSOY, Rekin, **Film Üzerine Panel ve Söyleşiler**, Yayına Hazırlayan: Onur Uman, Mithat Alam Film Merkezi, İstanbul, 2002.

TUNÇAY, Mete, *“Siyasal Hayat / Siyasal Gelişimin Evreleri”*, **Cumhuriyetten Günümüze Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 7**, İletişim yayınları, İstanbul, 1984.

TÜRK, İbrahim, **Halit Refiğ, Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001.

UÇAKAN, Mesut, **Türk Sinemasında İdeoloji**, Düşünce Yayınları, İstanbul, 1977.

WOLLEN, Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Zafer Alagöç, Bülent Doğan, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

YAVI, Ersal, **İhtilalci Subaylar 1. Kitap**, Yazıcı Yayınevi, İzmir, 2003.

YILMAZ, Burcu, “*Burcu Yılmaz’ın Düşünceleri*”, **Yazlık Film Önerileri**, Kılavuz, No: 16 – 17, Temmuz- Ağustos 2004, Sayı: 96.

İnternet Kaynakçaları

[http://kygm.kultur.gov.tr.](http://kygm.kultur.gov.tr/) / 26.09.2007.

REFİĞ, Halit, “*Ulusal Sinema Nereye*”, **http: //www. sonsuzkare. com.** / 26.09.2007.