

PAPER DETAILS

TITLE: METIN ERKSAN SINEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK VE BUNUN FILMLERINE
YANSIMASI

AUTHORS: Evren GÜNEVİ USLU

PAGES: 191-212

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/602721>

METİN ERKSAN SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK VE BUNUN FİLMLERİNE YANSIMASI*

Öğr. Gör. Evren GÜNEVİ USLU**

Araştırma Makalesi

Başvuru Tarihi: 08.10.2018

Kabul Tarihi: 05.11.2018

Özet

Bu çalışma, Türk sinema tarihinde önemli bir yeri olan ve Türk sinemasına büyük değer 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 alarak, 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 akımının etkilerinin olduğu görüşüdür. Bir diğer varsayımı ise; Metin Erksan'ın entelektüel bir yönetmen olarak diğer yönetmenlerden farklı olduğudur. 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 içerisinde 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.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Metin Erksan, Toplumsal Gerçekçilik

SOCIAL REALISM IN METİN ERKSAN CINEMA AND IT'S REFLECTION ON HIS CINEMA

Abstract

This study is important in terms of examining the social realist films of the director Metin Erksan, which has an important place in Turkish cinema history and adds great value to Turkish cinema, based on scientific data. This study is important for understanding the thoughts of Metin Erksan, who is known as an auteur in Turkish Cinema, about his life and cinema. In addition, this study is valuable in terms of being an example and resource for those who want to be a good director. This study, especially in the history of Turkish cinema between 1950 and 1970 has been discussed. In line with social and political developments, it is also important to show how Turkish cinema has a change.

One of the assumptions of this study is that the effects of Social Realist movement in Metin Erksan cinema are influenced. Another assumption; Metin Erksan as an intellectual director is different from other directors. In this study, literature screening method was used. The information is sorted. In the application section, within the framework of Social Realistic Cinema Movement, "Yılanların Öcü" was selected for detailed analysis between Metin Erksan's films "Karanlık Dünya", "Gecelerin Ötesi", "Yılanların Öcü", "Acı Hayat" and "Suçlular Aramızda". It was tried to verify that the film's social realist cinema movement effects were examined in Metin Erksan films.

Keywords: Turkish Cinema, Metin Erksan, Social Realism

* Bu çalışma Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından 2007 yılında kabul edilen Yüksek Lisans Tez özetidir.

** Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema, evrengunevi@hotmail.com

Giriş

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 (Altınar, 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 bildiriler 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 alsa da düşünebilen, hissedebilen, hayata farklı bakabilen, farklı bir hayat olabileceğini görebilen yaratıcı insanların, bu standartları aşabileceğini göstermiştir. “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, 2002: 16). Bu kompozisyonu oluştururken, çağında yaşanan, sosyolojik, ekonomik, siyasal etkenlerden etkilenerek 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 etkisiyle, Metin Erksan’ın öncülüğüyle oluşan Toplumsal Gerçekçi Türk sineması, birçok yönetmen tarafından örnek alınarak devam ettirilmiş ve sinemamızın gelişiminde önemli rol oynamıştır.

1. Toplumsal Gerçekçilik Akımı

Toplumsal Gerçekçi Türk sineması akımının doğuşunda 27 Mayıs İhtilalinin etkisi büyüktür. 27 Mayıs İhtilali, Türk toplumsal yaşamının olduğu kadar, Türk sinemasının da bir dönüm noktası olmuştur. 27 Mayıs İhtilali ve 1961 Anayasasının getirmiş olduğu değişiklikler, sinemamızın sırtını döndüğü toplumsal yaşamla ilgili konulara değinmesine neden olur. 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. 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 yönelinmeli, 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 yasaların halka anlatılması gerekliliğinden de bahsetmesi gerekmektedir.

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 Savaşır’dır. 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).

1.1.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 misyonierleri 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).

2. Metin Erksan ve Metin Erksan Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik

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 yazılardan 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 önemsenmemektedir. 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 (Kayalı, 2004: 20).

Çalışmanın 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 anlaşılamamış 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 Adıvar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Hilmi Ziya Ülken, Arif Müfid Mansel, Kurt Bittel'in derslerini izlemiştir (Battal, 2006: 163). Erksan, gördüğü temel eğitimden, sinemasındaki cüretkâr plastik fikirleri oluştururken büyük ölçüde yararlanmıştır. 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.

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.

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 içerisinden anlam çıkartması gerektiğini söyleyerek düşüncelerini aktarmıştır (Erksan 1995). Metin Erksan, sinemacılığının yanında entelektüel bir aydın olarak da bilinmektedir.

Erksan, 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, Eşkîya İninde, Utanmaz Adam: Hüseyin Rahmi Gürpınar, Döner Ayna, Yolpalas Cinayeti, Dağa Çıkan Kurt, Vurma Fatma, Kurdu Memleketinde: Halide Edip Adıvar, Afrodite Buhurdanında Bir Kadın, Gong Vurdu, Gece Konuştu: Reşat Enis, Selma ve Gölgesi, Beyaz Cehennem: Peyami Safa, Çıkrıklar Durunca: Sadri Ertem gibi birçok yapının 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).

Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik akımını başlatan ve yönlendiren “Gecelerin Ötesi”, Demokrat Parti’nin sloganlarından biri olan “Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz.” Sözü’nün Türk Sinemasındaki yansımasıdır. Erksan, aynı mahallede oturan ayrı yaşta, ayrı yaratılıştaki, ayrı mesleklerde fakat içinde bulundukları toplum koşullarının aynı sorunlarla karşı karşıya getirdiği altı kahramanının serüvenini anlatırken, yalnız bir zabıta olayını kuru kuruya aktarmakla kalmamış, bunların davranışlarındaki bazı ruh bilimsel ayrıntıları yakalayıp vererek, filmin canlılık, gerçeklik kazanmasını da sağlamıştır. Çeşitli olaylar karşısında bir insanın en basit davranışlarını bile yakalamadaki genel başarısızlık göz önüne alınınca, Erksan’ın yaptığı iş daha çok önem kazanmaktadır. Toplumsal Gerçekçi Türk sinemasının kurucularından 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).

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).

Başka bir ifadeyle Metin Erksan, gerçekçi filmlerinde, filmin gerçekçiliğini zedeleden kurduğu mekân ve estetik 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 oluşturan, 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 (Altınar, 2005: 14, 15).

Erksan’ın sinema anlayışı, Türk sinemasındaki diğer yönetmenlerin sinema anlayışından belirgin bir farklılık gösterir. Özellikle 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

yansıtmamasının yanı sıra kimi zaman da tutku, kara sevda, rüya gibi konuları işleyerek düş olgusuna da yer vermiştir.

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).

Sonuç olarak, Metin Erksan, hep başka şeyleri denemese, burnunun dikine gitmese, belirgin bir şekilde fırsatçı olsa, Türk sinemasında başka bir yönetmenin zuhuru da beklenmeyecektir. 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 tutacaktır. Kısaca, muhalif ve entelektüel sıfatını kullanmak yanında sinema bilimindeki “auteur” kuramı sanki Metin Erksan için üretilmiş gibidir.

3. “Yılanların Öcü” Filminin Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı Açısından İncelenmesi

“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 bıraktırılmışlık, 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, 2007: 315, 316) başlıkları altında yapılacaktır.

3.1. 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 Hacı 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.

3.2. 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 öğe olarak ve de filmin sonunda Kara Bayram ve ailesinin kağı üzerinde hak aramak için şehre gitmesinde kullanarak, Anadolu köylüsünün yoksulluğunu, çilesini, dile getirmeyi amaçlamıştır.

3. 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 Haceli’nin 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 kağıt, 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. Kağıt 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, Hacı 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 ceket giymektedir. Kaymakam ise, daha modern ceket, pantolon, süveter ile uzun bir çizme giymiştir. Kadınlar, entari, cepken giyerken, başlarına da fes üzerine başörtüsü takmaktadırlar.

Filmin ana karakterleri olan Hacı'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.

3. 4. Teknik Açıdan Filmin Değerlendirmesi

“Yılanların Öcü” filmi çekim tekniği açısından incelendiği zaman, özellikle Kara Bayram, İrazca Ana ve Hacı'nin diyaloglarındaki alt açılı çekim tekniği sıklıkla kullanılmıştır. Metin Erksan, bu çekim tekniğini dramatik öğeleri ön plana çıkarmak amacıyla kullanmıştır. Hacı ile olan diyaloglarda, İrazca Ana ve Kara Bayram'ın alt açılı çekim tekniği kullanılarak, İrazca Ana ve Kara Bayram'ın Hacı'den daha büyük, yüce ve güçlü olduğu izlenimi verilmiştir. Aynı diyaloglarda, Hacı'nin sıradan, pek de önemli olmayan bir karakter olduğu vurgulamak için ise Hacı, 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 öznel-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 öznel kamera açısı kullanılarak, köye girişleri verilmiştir.

Film, kurgu tekniği açısından ele alındığında, sadece mekân ve zaman geçişlerinde kararma-açılma noktalamaları 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 nesneleri ve oyuncuları algılaması için değil; dramatik bir öge 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 nesnelerin daha etkili gösterilmesi için yapılan sert çevrinmeler, nadir olarak da olsa öznel kamera açısı kullanımı, alt açılara fazlaca yer verilmesi, çerçevelemelerin 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.

3. 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 kağı 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, tımar 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 alırsın.

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

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

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, kağıda 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, kağı üzerinde çalışmaya giden bir ailenin çekimi ile başlamıştır. Kurak ve kıraç toprakların genel planda gösterilmesi, kağıının ulaşım aracı olarak kullanılması, kağıyı 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 kağından 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.

Diğer, işi bırakır ve Haçça'ya duşun 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: Kağıyla getirirsin.

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

Haçça: Kuyu kazarsın evin önünde.

Kara Bayram: Kuyunun suyu fişkırmaz. 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, “*Suları 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.

3. 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 güç 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 babayığitin 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 itibariyle, dinine aşırı bağlı, kaderci bir insandır.

Kara Bayram, kağnı 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.

3. 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 kağnıdan 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 bağırıp 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.

3. 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 olmadığı; 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.

3. 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 ayrılmaması 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 b ırakıp 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 pencere ev yapmak. Sonra aniden bütün bunlar siliniyor hayalimden. Uzun, geçmek bilmeyen mapushane yıllarının acısı çöküyor yüreğime. Değil öldürmek dokunamıyorum Irazca 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 Irazca 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 zayı 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 söylediği "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.

3. 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 koymasidir.

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 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 Irazca 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 kağrı 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 bağıracığına, kağrı 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: Cezanı 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 santyorsun?

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 alışla 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 sıkar. Herkesin hatırını sorar. Muhtarı 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.

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 kağını 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 Yansıması” adlı çalışma, 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:

Çalışmanın 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 Hacı’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 gelirle 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 gözükmetedir. 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 Hacı’nin kerpiçlerini kırmaları, Kara Bayram’ın Hacı’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 barındırır da, bir yönüyle 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, filminden 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

- Altınar B. (2005). *Metin Erksan Sineması*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Battal, Sadık (2006). *Asıl Film Şimdi Başlıyor*, Ankara: Vadi Yayınları.
- Daldal, Aslı (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitabevi.
- Erksan, Metin (1995). Sinema Yüz Yaşında, *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Kayalı, Kurtuluş (2004). *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kuyucak, Esen, Şükran, (2007) Türkiye’de Üçüncü Sinema, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması, Haz.: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus, İstanbul: Es Yayınları.
- Kuyucak, Esen (2002). *Sinemamızda Bir “Auteur” Ömer Kavur*, İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Onaran, Âlim Şerif (1994). *Türk Sineması*, Cilt: I, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Oktay, Ahmet (2000). *Toplumcu Gerçekliğin Kaynakları*, İstanbul: Akyüz Kitabevi.
- Özön, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya*, Cilt: 1, Ankara: Kitle Yayınları.
- Refiğ, Halit (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket Yayınları.
- Uçakan, Mesut (1977). *Türk Sinemasında İdeoloji*, İstanbul: Düşünce Yayınları.
- Wollen, Peter (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Çev.: Zafer Alagöç ve Bülent Doğan, İstanbul: Metis Yayınları.