

‘TOPLUMSAL TARİH’ EKSENİNDE METİNLERARASILIK: *YILANLARIN ÖCÜ*

Süreyya ÇAKIR

Mersin Üniversitesi

Özet: Sinema ve edebiyat ilişkisi, özgül anlatı biçimleri olarak sinema ve edebiyatın metinlerarası etkileşimi ve içinde oluştukları sosyo-kültürel yaşamla ve tarihle bağlantılı olan metin-dışı bağlam tarafından şekillenir. Çalışmanın amacı, Türk sinema ve edebiyat ilişkisinin, doğrudan veya dolaylı şekilde, aynı dönemin verileri olarak Türk sosyo-kültürel yaşamının etkisi altında şekillendiği varsayımını desteklemektir. Bu düşünceyi desteklemek amacıyla, Fakir Baykurt’un *Yılanların Öcü* adlı romanı ve Metin Erksan’ın aynı adlı filmi, Bakhtin’in ‘diyaloji’ kavramından hareketle, Türk sosyo-kültürel yaşamına ve estetik kültürüne başvurularak karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırmadan hareketle, ‘metinlerarası diyaloji’nin bir örneği olarak *Yılanların Öcü*’nün yeniden üretilen film uyarlamasının, Türk toplumsal tarihinin temel eğilimlerinin, sınırlılıklarının ve özgül sorunlarının özelliklerini taşıdığı söylenebilir.

Anahtar Sözcükler: *metinlerarası diyalog; toplumsal tarih; estetik kültür; Yılanların Öcü*

Abstract : Cinema and literature relationship is shaped not only according to their interaction in their intertextuality as being specific narrative forms but also in their outer-textual context with reference to socio-cultural life and history. The aim of this work is to support the hypothesis that Turkish cinema and literature relationship is shaped under the effect of Turkish socio-cultural life either directly or indirectly, as being datas of the same era. To support this view, novel ‘*Yılanların Öcü*’ by Fakir Baykurt and film ‘*Yılanların Öcü*’ by Metin Erksan was compared with the Bakhtinian notion of ‘dialogics’ with reference to Turkish “social-history” life and aesthetics culture. Film adaptation of *Yılanların Öcü* is a kind of ‘intertextual dialouge’ which reproduces novel carrying the properties of specific issues, main tendencies and limitations of “social history” of Turkey.

Key Words: Intertextual dialogue; social-history; aesthetics culture; *Yılanların Öcü*

GİRİŞ

Sanat yapıtı, kendi özgüllüğünü oluşturan estetik boyutla birlikte var olurken belli bir tarihsel-toplumsal bağlam içinde anlam kazanır. Yapıt, etki ve gücünü, onu oluşturan estetik araçlar ve bir ürün olarak çevreleyen toplumsal gerçeklik bağlantısından alır. Sanat yapıtı çağını ayna gibi yansıtmaya da onun ürünüdür. Çağın ideolojisi, sanatı, bilimi kendine özgü bir ortam kurarak bir “çağın ortak koşulları” temelinde bir üretim alanı oluşturur. Çağın temel önermeleri ve sınırlılıkları sanat için de bağlayıcıdır; neyin söylenebilir olacağı anlamında değil yalnızca; sanat verili olana karşı “estetik aşkınlık” özelliği taşıdığı ölçüde potansiyel olarak neyin söylenebilir olacağı anlamında da çerçeveyi çizer. Bu nedenle “sanat yapıtının anlam ve değer sorunu, estetik yargının özgüllüğü sorunu gibi, çözümünü ancak özel bir estetik anlayışının oluşum koşullarını ele alan bir toplumbilime bağlı alanın toplumsal tarihi içinde bulabilir ve alan, durumlarının her birinde bu toplumbilime başvurur” (Bourdeau, 2006: 441). Dolayısıyla yapıtı değerlendirirken, estetik boyut ile toplumsal boyutu düzayak birbirine indirgemeden onları karşılıklı etkileşimleri içinde ele alan dinamik bir yaklaşım önem kazanır. Bu nedenle sanatsal üretim deneyiminin tarihsel, toplumsal koşullar ve estetik kültürle bağının kurulması ve yapıtların içinde üretildikleri ve alımlandıkları koşulların incelenmesi gerekir.

Farklı sanatsal biçimler, toplumsal anlamlarla biçimsel yapıların sanat dili içinde kesişmesinin ürünü olan devingen yapılardır. Irzık'ın belirttiği gibi, farklı biçimler, hem yapıtlarda ortaya çıkan dünya görüşleri, “en geniş anlamıyla ideolojilerle” bağlantılı olarak yapıtın ve alımlayıcının sınırlarını oluşturur; hem de bu yapıtlar belli bir “toplumsal tarih” bağlamında çağdaşı olan diğer yapıtlarla diyalog içinde şekillenir. Metinlerarası ilişki, “metinlerin dünyadan ve tarihten kopuk soyut bir ‘metinsellik’ özelliği”ne bağlı olduğu, yalnızca bir metnin diğer metinlerin sembelleri tarafından belirlenme biçimini ifade eden, metinlerarası gönderme içeren bir metinlerarasılık değil, Bakhtin’in farklı türlerin ve biçimlerin belli bir zaman-mekan içinde diyalog içinde olduğu önermesiyle bağlantılı tarihsel bir anlama sahiptir (Irzık, 2001: 15). Tarihsel süreçlerin metinlerarası diyalogun çerçevesini ve sorunluluklarını belirleme/etkileme gücü vardır. “Toplumsal olarak özgül bir ortamda tikel bir tarihsel uğrakta anlam ve şekil kazanan canlı sözce, ... toplumsal diyalogun aktif bir katılımcısı olmaktan kaçınmaz” diyen Bakhtin’e (2001: 53) göre, söylemin oluşum koşulları, yalnızca söyleyen ile dinleyen arasındaki karşılıklı etkileşime dayanan bireylerarası ilişki tarafından değil, aynı zamanda aynı kültür çerçevesi içinde üretilmiş ve üretilmekte olan bütün söylemlerle bağlantılı olarak şekillenir. Dolayısıyla hem söylemin tarih içindeki yerinin belirlenmesi, hem de onun bireylerarası düzlemde toplumsal bir veri olarak alınması gereği ortaya çıkar. Bakhtin’in yöntemi, böyle bir “toplumsal tarih” temelinde “farklı söylemler arasındaki etkileşimin, karşılıklı alışverişin” incelenmesine dayanır (Yücel, 1991: 44-45).

Farklı estetik biçimler arasındaki ilişkinin incelemesi üzerinden bir toplumsal tarih’i görmek ve anlamlandırmak mümkündür. *Yılanların Öcü* romanı ve uyarlama filmi ilişkilendirilirken de, estetik anlamlandırmalar konusunda “toplumsal tarih”i merkez alan bakma biçimi hareket noktası olacak; Bakhtin’i temel alarak farklı söylemlerin -metinlerarası ilişkiye kaynaklık eden sosyo-kültürel, tarihsel bir perspektif içinde farklı söylemlerin-, biçimlerin etkileşimini, diyalogunu temel alan bir ‘metinlerarası diyalog’ kavramıyla bağlantılı bir yöntem benimsenecektir. Toplumsal gerçekliğin, toplumsal ilişkilerin metinlerde nasıl temsil edildiği üzerinde durulacak; metinlerin toplumsal gerçeklikle kurduğu ilişki üzerinden metinlerarasılığa yaklaşılabilecek ve

Yılanların Öcü romanı ile filmi arasında gerçekleşen metinlerarasılık, 1950-60'ların toplumsal-kültürel yapısı, estetik yönelimleri ve temel kültürel sorunsallıkları açısından değerlendirilecektir.

1. TÜRKİYE MODERNLEŞME SÜRECİNİN EDEBİYAT VE SİNEMA-DAKİ UZANTILARI

Özellikle 1950'lere kadar Cumhuriyet'in kültür politikaları, kaynağında, model alınan Batı karşısında yaşanan 'tarihsel gecikmişlik' duygusuna dayalı bir tedirginlikle ve bu tedirginliğe karşı geliştirilen savunma mekanizmalarıyla belirlenir (Koçak, 2001: 371). Batı'ya karşı yenik düşmenin uzantısı olarak, aydınların zihninde, temel alınan model ("erişilmesi gereken ideal") karşısında yetersizlik ve tedirginlik duygusu içeren bir kıyaslama başlamış, bu karşılaştırma da "kültürel mukayese/asimilasyon sürecini" açığa çıkarmıştır (Koçak, 372). Bir yandan Batı model olarak alınırken, öte yandan geleneğin, taşralılığın inkarı söz konusu olmuş; model karşısında beliren bir yetersizlik, tedirginlik ve çaresizlik duygusuyla şekillenen 'gelenek-modern çatışması' eksik olmamıştır.

Yüzünü batıya dönerek ve kendi köklerinden uzaklaşarak gerçekleştirilen, model alınan batı karşısında gelişen eksiklik ve yetersizlik duygusunun kaynaklık ettiği bir gecikmişlik endişesi ve yetişme telaşı içeren, gelenekle kurulan sorunlu ilişkinin yansıdığı sancılı bir modernleşme sürecinin uzantıları edebiyata da yansımış; özellikle 1950'lere kadar sanatın ve edebiyatın içinde şekillendiği ortamın genel karakteristiğini etkilemiş, kimi zaman belirlemiştir. Geleneksel kültür özellikleri, geleneksel edebiyat, Batılı biçimler karşısında terk edilme eğilimi içine girmiştir. Geleneksel sanat ve değerlerin karşısında olunması, buna karşın batılı sanatlara öykünme düzleminde açık olunması sinema ve edebiyata da yansımış, bağlam ve söylemlerini çerçevelemiştir. Roman ve sinema öykünülen ve taklit edilen sanatlar olarak köksüz bir varoluşa sahip olmuş; ancak yok sayılan geleneksel yapının izleri alttan alta kendini açığa vurmuştur.

1950'lerde ise Batılı olma çabası gevşetilirken "Batı'yla birlikte ve Batı için Doğu'lu olmak" şeklinde ele alınabilecek daha yaygın bir

kültürel kimlik politikası benimsenmiş, gelenekle kurulan ilişki rahatlamış, “Osmanlı imgesinin rehabilitasyonu” başlamıştır (Koçak, 406). Hem siyasal, hem sanatsal düzlemde 50’ler boyunca ve kısmi olarak 1960’larda geleneksel ve popüler olan resmi olana ağır basmıştır. Yerel ve geleneksel öğeler 50’lerde köy edebiyatı içinde yer bulurken, aynı zamanda yerel doku sinemada da ağır basmış ve Yeşilçam sineması bastırılan yerli geleneğin bir temsilcisi olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, demokratik girişimlerle savaşın yarattığı sıkıntılar sonucu sarsılan rejimin toplumsal dengesine bağlı olarak açığa çıkan toplumsal muhalefetin baskısı yumuşatılmaya çalışılmıştır. “Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu, Köy Enstitüleri vb. gibi girişimlerle Kemalist küçük burjuva reformizmi” yeniden uyandırılmaya çalışılmış, çok partili siyasal yaşama geçilmiş ve bu gelişmelerin Türk edebiyatına yansıyan uzantıları olmuştur. Bu yansımanın en önemli belirtisi, Türk romanına yoğun olarak köylülüğün girmesi olmuştur; “köy romanı” 1950’lerin, hatta 1960’ların yazınına damgasını vurmuştur (Timur, 1991: 88-89).

Erken Cumhuriyet döneminde tarımsal alanda ciddi bir gelişme olmamıştır. İkel yöntemlerle tarım yapılmakta, topraksız ve küçük topraklı köylüler ancak geçimlik üretim yapmaktadır. Toprak ağalığı, derebeylik sistemi altında sömürü yaygındır. Köylü, tefeci ve ağa baskısı altında sıkışmış, yoksulluk içinde yaşamaktadır. Cumhuriyet kırsal alanda beklenen atılımı gerçekleştirilememiş, köye götürülen eğitim ve demiryolu sınırlı bir etki yapmıştır. Tarımdaki atılım 1950 sonrasına aittir. Kapitalist ilişkilerin hızlandığı, sanayiden çok kırsal kesime kaynak transferi yapıldığı bu dönemde, artan makinalaşma, çiftçiye sağlanan kolaylıklar gibi kırsal kesime yönelik politikalar köyü canlandırmıştır. Traktörün yaygın ölçüde kullanılmasına bağlı olarak ekili araziler artmış, açığa çıkan işgücünün kentlere göçü gündeme gelmiştir. Tüm bunlar ve bunlara dayalı olarak toprak dağılımının daha da bozulması 1950 sonrası romanlarına konu olmuştur (Çavdar, 2007: 58; 61). 1950 sonrasında yaygınlaşan kırsal kesim romanlarında Köy Enstitülü yazarların ağırlığı vardır. Makal’in köy gerçeklerine parmak basan ‘Bizim Köy’ adlı romanı ile başlayan ‘köy yazını’ gerçeği, Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Yılmaz Güney, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir gibi yazarlarca sürdürülmüştür (Abacı, 2004: 185-186). Kırsal çevre

gerçekliği ile bağlantı kuran bu eğilimin, “Türkiye tarımındaki mülkiyet ilişkilerini yer yer köy kapsamını aşan sosyolojik boyutlar içinde ele aldığını belirten Timur, kimi zaman bu romanlarda “toplum bilimcilerimizin aynı dönemle ilgili analizlerinden farklı ve bazen daha gerçekçi çözümlenmeler” olduğunu belirtir (92).

1950’lerde Köy Enstitülerinin mirası ve Demokrat Parti’nin kırsal söylemleri ile bağlantılı olarak edebiyatta gelişen ve kırsal kesimi merkez alan gerçekçi arayışların sinemada da uzantıları olur ve bu eğilim, sinema çevrelerinin de ilgisini çekerek Metin Erksan’ın *Aşık Veysel’in Hayatı/Karanlık Dünya (1952-1953)*, Lütfi Akad’ın *Beyaz Mendil’i (1955)* gibi filmlere vesile olur. Ancak, Demokrat Parti iktidarının, kitlesellik niteliği edebiyata göre daha fazla olması nedeniyle edebiyata nazaran sinemaya karşı daha baskıcı bir tutum içinde olması nedeniyle bu yönelim sinemada akacak kanal bulamaz ve ortalığı köy melodramları kaplar (Daldal, 2005: 68). Ağırıklı olarak 1950’lerde sinema, edebiyatta yaşanan gerçekçilik tartışmalarının uzağındadır ve Yeşilçam, aydının, entelektüelin dışında gelişir. 1960 hareketinden sonra gelişen görece genişleme ve canlanma ortamında, asıl olarak 60’ların ilk yarısında 27 Mayıs hareketi ile birlikte gelişen ortamda, 1950’lerde edebiyatta başlayan ‘toplumcu gerçekçi’ eğilimin uzantıları sinemada da görülür. 1950’lere kıyasla Batılı etkilerin ağırlık kazandığı 1960’larda bir yandan popüler edebiyat uyarlamaları, yabancı film ve edebiyat aktarımları tüm hızıyla sürerken, öte yandan, edebiyattaki gerçekçilik arayışları 1960-1965 arasında sinemaya yansır ve bu doğrultuda eserler verilir.

Abisel’in belirttiği gibi, 1960’larla birlikte, “modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerinde” kurulur filmin dramatik noktaları. Zamanla, gelenek-modern çelişkisi neredeyse tüm filmsel anlatıların çatışma eksenini oluşturur. 60 filmlerinde bu çelişkiler geleneksel olanın net biçimde sergilendiği kırsal dünya aracılığıyla ortaya konur; modernleşme, öğretmenle, doktorla, makinayla simgenir ve geleneksel toplumsal ilişkilerin parçalanış süreci ve bu parçalanışın nasıl durdurulacağına dair öneriler kırsal dünya aracılığıyla gündeme getirilir. Filmlerde geleneksel ile modern çelişkisi açısından önemli bir diğer nokta da, devletin modernlikten yana olduğu vurgusudur (Abisel, 1994: 85-87).

Sinemada gelişen Türk toplumsal gerçekçiliğini, Marx'tan esinlenen toplumsal gerçekçi eğilimlerle modernist bireysel sinema denemelerinin yan yana olduğu, “1960 öncesinde sesini duyuramamış birçok modernist tema ve arayışın da eklektik bir birlikteliği” olarak değerlendirir Daldal (60): “27 Mayıs sonrasındaki toplumsal ve kültürel canlanmada bastırılmış ya da Menderes döneminde geriye itilmiş pek çok Batı merkezli felsefi yaklaşım ve bunlara koşut biçimsel arayışlar, Türk toplumunun kendine has sosyo-politik ortamında toplumcu-modernist bir sentez olarak bir arada varolmuştur” (Daldal, 61). Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler, bu eğilimin siyasal ve estetik felsefesine yakınlık duymuşlardır. “Refiğ ve Erksan, ulusal ve modern bir sinema dili yaratma çabasında akımın en üretken temsilcileridir. Yeni kültürel modernizasyon hareketine hem ‘toplumsal’ hem de özgün ‘ulusal’ bir temel oluşturmaya çalışırlar” (Daldal, 93). Bu “toplumcu-modernist” perspektifin bir yanı, edebiyatla bağlantılı olarak şekillenir; geçmiş dönemin edebiyat eserleri bu arayışın kaynaklarından birine dönüşür ve bu doğrultuda yazar-yönetmen ve edebiyat-sinema diyalogu gerçekleşir.

Toplumcu gerçekçi filmlerin çoğu kent merkezlidir. Ancak toplumcu perspektife sahip yönetmenlerin bir kısmı roman uyarlamaları veya folklorik anlatılarla bağlantılı olarak köy gerçekliğiyle de ilgilenir ve bu doğrultuda eserler verir. 1960-65 yılları arasında toplumsal duyarlılığı yüksek filmler “toplumcu gerçekçi” yazınla bağlantı kurularak çekilir ve gerçekçi yazarların yapıtları sinemaya yansır. *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963), *Murtaza* (1965), *Kırık Hayatlar* (1965) gibi filmler bu uyarlamalara örnek olarak gösterilebilir. 1960 darbesi sonrasında gelişen ‘toplumcu-ilerici’ atmosferin etkisi altında gelişen ortamda, bu filmler, geleneksel Yeşilcam kalıplarından farklı, gerçek yaşam kesitlerine dayanan, toplumsal sorunlara odaklanan, sade ve gerçekçi bir anlatıma sahip olan ve kişisel anlatım deneyleri içeren bir yapıya sahiptir. 1950’ler yazınının köy ve kasaba ortamları, bu ortamlardaki kişiler arası ilişkilerin değişen yüzü, modernleşme süreçleriyle birlikte yüz yüze gelinen sıkıntılar, metinlerarasılık yoluyla bir araçtan diğerine aktarılır. 1950’lerin filmlerinde mekan, betimleme ögesi olarak anlatı yerleminin önemli bir ögesi değildir; bir dekor işlevine sahiptir. Toplumcu gerçekçi yaklaşım içinde köy ve kent bir dekor ögesi olmaktan

çıkar, kırsal kesim insanların somut yaşamlarının yansıdığı bir doku niteliği kazanır. Bu insanların hayatları, sorunları sinemaya girer. Kırsal ortam 1960’larda Baykurt’un, Makal’ın romanlarındaki gibi daha gerçekçi bir tablo içinde; yoksul, geri kalmış yerler olarak resmedilir (Cantek, 1988: 95-96).

2. YILANLARIN ÖCÜ’NDE ‘TOPLUMCU-MODERNİST’ EĞİLİM

Fakir Baykurt’un aynı adlı romanından Metin Erksan tarafından uyarlanan ve Türkiye’nin kendine özgü “toplumsal tarih”i temelinde şekillenen metinlerarası diyalogun örneklerinden biri olan *Yılanların Öcü’nün*, Türk edebiyatının kırsal alana içerden bakışımın etkisiyle bu alanın sosyo-ekonomik, kültürel yapısını belli ölçülerde yansıtan roman ve öykülere dayanarak yapılan filmlerin önde gelenlerinden biri olarak yukarıda ele alınan Türkiye toplumsal tarihine özgü sorunsallıklara denk düşen boyutları vardır.

Fakir Baykurt’un 1958’de yazdığı *Yılanların Öcü*, DP yıllarında, Burdur’un 80 haneli Karataş köyünde geçer. Karataş, önceleri bir ağa köyüdür, sahibi tarafından köylülere satılmış, herkes bütçesine göre toprak sahibi olmuştur. Eski ağalık ilişkileri, muhtarlık ve köy kurulu kanalıyla süreklilik göstermektedir ve muhtarlık kurumu merkezi idare ile bağlantılıdır.

Türkiye’deki topraksız ya da az topraklı köylüyü temsil eden Kara Bayram ailesi, yedi yıl önce ağa çiftliğinden borçla kırk dönüm toprak almış, borcunu yeni bitirmiştir. Evli ve üç çocuk babası olan Bayram’ın babası Kara Şali, Yemen’i, Yunan’ı, Cumhuriyet’i görmüş, Bayram küçükken ölmüştür. Annesi Irazca sağ ve evin direğidir. Bayram, annesi ve çocuklar karınca kararınca yaşayıp gitmektedir ve geleceğe dair umutludurlar.

Ne zaman ilin valisi şehrin ortasına bir heykel dikmeye karar verip de köylere salma salınca ailenin ve köyün dirliği bozulur. Çıkar çatışmaları ortaya çıkar. Köyde para yoktur ve Muhtar ve köy kurulu üyeleri salmayı köyün ortak yerinden toprak satarak ödeyecektir. Muhtar, köy kuruluna üye yaptığı, evinin önünü su basmış bir köylü olan kurul üyesi Haceli’ye, Kara Bayram ailesinin evi önünden bir “evyeri” satar. Köy

çevresinde birinin önüne ev yapmak uygunsuz olduğundan kimse evinin önüne ev yapılmasını istemez. Bu durumda evin önü kapanacaktır; üstelik köyde hela ve gübrelik evlerin arkasına verildiği için, yeni evin arkası, eski evin önü olacağından bu “hakaret” olarak algılanmaktadır. Kimse buna katlanamayacağından, arkası olmayan, tepki vermeyecek birini seçmek gerekir. Bu aile Kara Bayram ailesidir. Bundan sonra ise olaylar birbirini izler.

Bayram ve özellikle annesi Irazca bu işe karşı çıkar ve ev yapımına sürekli engel olur; temeli doldurur, kerpiçleri kırarlar. Bunun üzerine Haceli Bayram’ın karısı Hatça’ya saldırır ve çocuğu düşer. Muhtar Bayram’ı dövdürür. Irazca olan bitenleri köye gelen Kaymakama anlatır. Kaymakam, ev yapılmasını önler ve düşürülen çocuk için yasal yollara başvurmayı öğütler. Muhtar bundan sonra barış girişiminde bulunur ve devreye aracı köylüleri sokar. Daha yumuşak bir karakteri olan ve köydeki düzenin ve köylünün hayatının eninde sonunda sırtını yöneticilere ve partcilere dayamış muhtar ve adamları gibi kişilere bağlı olduğunu bilen Bayram duraklarsa da eğilmez bükülmez Irazca, son kararı, direnişi sürdürme kararını verir. Kaymakamın öğüdünü tutar. Davacıdır ve bunun için yollara düşülecektir.

Kırsal ortam gerçeğine eğilen, çevre ve yaşam koşullarının gerçeklikle dillendirildiği *Yılanların Öcü*’nde, 1950 sonrasında gerçekleşen tarımda makinalaşmayla birlikte değişen mülkiyet ilişkilerine bağlı olarak yaşanan sorunlara değinilir. Köylünün yaşayışının, üretim çalışmalarını, ev yaşantısı, töreleri, cinselliği ile bir bütün olarak verildiği romanda, merkezi idare ve köylüler arasında muhtarlık aracılığıyla yaşanan çatışma anlatılır (Timur, 142). Romanda feodal yapı ve geri kalmışlıkla ilgili betimlemeler öne çıkar. Eskiden ağa toprağı olan ve halkın da ağanın ortakçısı olduğu Karataş köyü yoksul, geri kalmış bir köydür. Ağa, köyü herkesin bütçesine göre köylüye satmış, kendisi sattığı topraklardan aldığı parayla İstanbul’a yerleşirken, köylü banka faizi ödemiş, borç içinde yüzmüş, borcunu ödemek için nesi var nesi yok satmıştır (Baykurt, 1997: 182). Eşitsiz yaşam koşullarının sergilendiği kitapta zengin-fakir ayrımına dayanan betimlemeler öne çıkar. Seksen evin üçü iyi, yedisi orta hallidir; kalan elli evde ise bir pabucu dört kişi giymektedir. “Ölmeyecek kadar kaldırı, ölmeyecek kadar yerler.” Kalan yirmi evde ise insanların “açlıktan nefesleri kokar”

(Baykurt, 183).

Türkiye'nin modernleşme süreci, birey-toplumsal tarih ilişkisi ve köyün toplumsal koşulları - köylünün koşulları, Irazca'nın geçmişi ile Türkiye tarihi ilişkilendirilerek verilir: Irazca yıllarca çileli bir yaşam sürmüş, doğup büyümüş, gün yüzü görmemiştir. Savaş zamanında erkekler savaşa katılmış, gidenlerin çoğu dönmemiştir. Kocasını erkenden ölmüş, kendisi de dul kalmıştır. Daha sonrasını onun ağzından dinleyelim:

Öşür yazdılar tek başıma, dul! Sabah oduna gittim, öğleyin çifte dul! Ne uzundu dinsiz, allahsız geceler! Teptiler kapımı. Bayram ufak, kimselere açamadım; dul! Fesi yasak ettikleri yıl önülceğimi kestiler; dul! Orman askeri çıktı, yeniden savaş çıktı; dul! Kemal gitti, İsmet geldi, partililik çıktı; dul! Şimdi de köy kuruluna seçildim diye Deli Mehmet'in oğlu evimizin önüne ev yapmaya kalkıyor; dul! Dul olunca insandan aşağısın; dul! Belin çukur; dul! Gören binmek istiyor; dul! ... (Baykurt, 60).

Köylü yoksul ve cahildir. Kitapta, aydınlanmanın, kalkınmanın temsilcisine dönüşmesiyle öncü bir misyona sahip olan ve olumlu bir karakter olarak çizilen devlet görevlisi kaymakam aracılığıyla köylünün gerçeğine şöyle parmak basılmaktadır:

El koyunları gibi. Çağırdığın yere giden. Koş dediğin zaman koşan. Öl dediğin zaman ölen durumları dil ile anlatılamayan... eski püskü giysiler içinde, perişan... paçavralara bürünmüş... Yüzyıllık çileler içinde yitmiş! Susuz kör kuyulara dönmüş ışiksiz gözler... ne demekte, ne söylemekte, ne anlatmakta olduğu belirsiz, anlamı yitik, hatta anlamsız, kaçak gözler!.. Yanmış, yunup yıkanmamış yüzler... Kavlamış ... Adama kinli kinli bakan, 'Sen düşürdün beni bu hallere!.. Senin ananı, dinini!.. karını, kitabını!... Sülaleni, mesebileni!' diyen, kara, çalkara, çalkara adamlar... Adamların gözleri... (Baykurt, 191).

Ezilmekte, sömürülmekte olan köylü, koşullarına ve sınıfına dair bilinçli değildir. Köylüler çaresizdir ve ortak hareket etmeyi başaramazlar. Irazca'nın gelinine dayak atılması, oğlunun muhtarın adamları tarafından dövülmesi ve olan bitenler karşısında köylüden tanıklık yapmasını istemesi üzerine köylü kendini, kendi sınıfının içinde bulunduğu durumu şöyle dillendirir: “Kim olur tanık tapık? Yahu Irazca! Yahu biz kim, tanıklık kim? Nerde bizde o yürek? Ulan Irazca, biiiiz iğdiş gibi herifler olduk!... Bizler adam mıyız Irazca!..” Köylünün ezilmişliğinin siyasi iktidarla bağlantısı vardır: “Ankara, tüfek tabanca koymadı topladı. Yoksulları çıplattı, varsılları salıverdi: ‘Yeyin yutun, ezin, ne yaparsanız yapın!’ der köylü Kerimoğlu (Baykurt, 213). Dönemin iktidarının yanında olan kurnaz, düzenbaz, kendi çıkarlarının peşinde koşan muhtar ve köy kurulu üyeleri ise çaresiz, ezik köylü karşısında fakir-fukarayı ezen sistemin yanındadır. Düzenin ve egemen çıkarların temsilcisi olan Muhtar, “Şimdi demokratçılık var. ... Demokratçılıkta herkes nerde, sen de orda!” (Baykurt, 189) derken dönemin egemen zihniyetine de gönderme yapmaktadır. Bu göndermeler, kimi zaman dönemin verili siyasasının eleştirisine dönüşür. Sağlık görevlisi Şakir Efendi, direnişin, mücadelenin simgesi olan Irazca ile bir konuşmasında şöyle demektedir: “Namussuzları namuslu olmaya zorlayacak bir kuvvet yok! İmamların forsu yıkılmıştır. Zaten de yoktur. Bileği kuvvetli zalime hükümet dış geçiremiyor. Kolu yetişemiyor. Yoksullar eziliyor böyle. Hiç ses çıkaramıyorlar. Dertlerini kimseye anlatamıyorlar. Karataş'ın Muhtar'ını ben bilirim, hin oğlu hin, cinoğlu cindir! Yerdeki kaymakamı değil, gökteki Allah'ı kandırır yarın... Köylük yerin hali dumandır” (Baykurt, 220).

Tarımda oluşmuş geleneksel dengenin bozulması sürecine koşut olarak gelişen modernleşme süreci bir yandan insanların önünün açarken ve insanlara daha iyi yaşam olanakları vaat ederken, öte yandan geleneksel değerlerde aşınmayı ve ‘cemaat dayanışmacılığı’nın çözülmesi’ni de beraberinde getirmiştir. Tarımda makinalaşmayla birlikte değişen mülkiyet ilişkilerine koşut olarak insanlar arasındaki ilişkiler de değişmiştir. Sağlık görevlisi Şakir Efendi şöyle demektedir koşullarla birlikte değişen ilişkilere, dönüşen insanlara dair: “Tekmil köylü milleti böyle! Birbirini çekemiyor. Kıskançlık ilerledi. Benim gezdiğim köyler hep böyle. Düzenliği yok. Geçimi yok. Tamah çoğaldı.

İyice çivisi çıktı köylerin!...” (Baykurt, 220).

3. “TOPLUMCU-MODERNİST” EĞİLİMLERİN SİNEMADAKİ UZANTISI: BEYAZPERDEDE *YILANLARIN ÖCÜ*

Sinemanın kitlesellik niteliğinin edebiyata göre daha fazla olması nedeniyle 1950’lerin ortamında edebiyatta dillendirilen, ancak sinemada dile getirilemeyen toplumsal gerçeklik, 1960’ların görece canlı olan düşünsel ortamında, 1950’lere oranla daha yetkin bir sinemasal bir dil içinde - 50’lerde bu gerçekleri ifade edecek gelişkinlikte değildir sinemasal söylem- edebiyat aracılığıyla ifadelendirilme olanağına kavuşur; dönemin temel eğilimleri, edebiyat metinleri kanalıyla sinemaya yansır ve metinlerarası diyalog içinde sinemada yeniden üretilir.

27 Mayıs sonrasındaki düşünsel canlanma ve genişleme ortamında DP. iktidarı döneminde geriye itilmiş olan modern bireyin ve modernleşme sürecinin açmazlarını sergilemek isteyen bir yaklaşım ve buna koşut olarak gelişen biçimsel arayışlar, Erksan sinemasının özelliklerindedir. Erksan’ın özellikle 1960-65 dönemi, Türkiye toplumunun kendine özgü atmosferinde “toplumcu-modernist bir sentez” (Daldal, 61) arayışının kişisel ifadeleri olarak ele alınabilir. Erksan, 60’larda siyasetle yakından ilgilense de filmleri doğrudan ‘propagandacı’ bir nitelik taşımaz. “Arka planda sosyo-politik bir sorun üzerine kurgulanan hikayeler, her zaman belli bir estetik olgunluğa ulaşma çabasını (bazen taklide kaçan öykünmeler içerse de) taşır” (Daldal, 93-94).

Yılanların Öcü (1962), 1960-65 arasında sinemadaki “toplumcu gerçekçi” eğilim içinde, 1950’lerin yazınsal ortamında kırsal mekan aracılığıyla dillendirilen gerçekçilik tartışmalarının ve kırsal ortam gerçekliğiyle bağlantı kuran eserlerin yeniden üretildiği bir örnek olarak değerlendirilebilir. Bu eğilimin genel özelliklerini taşıyan film, 1950’lerde köy gerçekliğiyle bağlantı kuran yazının, 1960’larda sinemada yaşanan toplumcu gerçekçi eğilim içinde somutlanmasına, bu eğilimin temel özelliklerinin görece daha geniş bir başka toplumsal bağlama taşınmasına ve yeniden-üretilmesine örnek oluşturur.

Yılanların Öcü romanını temel alan ve sansür kurumu karşısında kitap ve yazarının kaderini paylaşarak sansürle çatışma yaşayan Erksan,

köyün toplumsal gerçekliği ile bağlantı kurduğu bu filmde, “kişisel optiği içinde köyü, köydeki insanları, bu insanların dramını, sorunlarını” anlatır (Scognamillo, 1973:14). Kitabın “toplumcu-modernist” çizgideki eğilimi, yazar-yönetmen ve roman-film diyalogu içinde ve Türkiye’nin toplumsal tarihine özgü belirlenmişliklerin, etkilenmelerin fonunda bir araçtan diğerine metinlerarasılık yoluyla taşınır. Filmde de toplumsal gerçeklik, 1960 sonrasının toplumsal-kültürel canlanma ortamında, ‘toplumcu-modernist’ ve gerçekçi bir yaklaşım içinde yeniden üretilir. Filmsel zamanın özelliğine bağlı olarak belli şeylerin öne çıkarılmasına, belli şeylerin dışta bırakılmasına ve yer yer eksiltmelere gidilmesine karşın, yazınsal metnin temel diyalogları ve olay örgüsü korunur; temel sorunsallıkları aynı zamanda filmin de derdine dönüşür ve bunlar metinlerarası diyalog içinde filmsel uzamda bir üst-metin olarak yeniden üretilir. Kaynak roman, yalnızca bir vesile değildir; yönetmenin anlatmak istediğini filminin yerlemlerine dağıtırken kullandığı bir temeldir. Bu geçişlilik, kitabın gölgesinde erimeden kendine özgü bir varoluşa sahip olan filme, metinlerarası diyalogun yeniden üretildiği bir yapıt olma niteliği kazandırır. *Yılanların Öcü*’nde toplumsal-kültürel bağlam, yazınsal ve filmsel metnin söyleminin çerçevesini oluşturur. Romansal söylem, hem ilgili tarihsel dönemin (1950’lerin), hem de bu dönemin yazınsal ortamına ait temel sorunsallıkların, temel önermelerin bir başka toplumsal bağlam (1960’lar) ve filmsel söylem içinde taşınmasına zemin oluşturur.

1950’lerin köy melodramlarından farklı olarak 1960’larda çizilen, gerçek yaşam kesitlerine yer veren, toplumsal sorunlara duyarlı, bireyin yaşadığı çevre ile çatışmasından doğan açmazların, çaresizliğin ve bu açmazlara çözüm arayışının dillendirildiği kırsal ortam romanlarındaki doku, *Yılanların Öcü* romanı kadar filmde de yer alır. Kırsal ortam Baykurt’un romanındaki gibi gerçekçi bir tablo içinde, yoksul ve geri kalmış bir yer olarak çizilir. Köy yalnızca bir dekor işlevine sahip değil, anlatı yerleminin önemli bir ögesi olarak köyün ve köylülerin hayatlarının cisimleştiği bir mekandır. Film, toplumsal bir temel eşliğinde, cesaret, direniş, yalnızlık gibi belli modernist temaların işlendiği kişisel bir anlatım denemesidir. Arka fondaki toplumsal çevre içinde yine köyler geri kalmıştır; köy insanı yoksuldur, cahildir ve çaresizdir. Modernleşme sürecinin birey ve toplum düzleminde yol açtığı açmazlar, gele-

nek-modern çelişkisi kırsal dünya aracılığıyla sergilenir. Modernleşme sürecinin ve toplumsal değişimin yol açtığı çelişkiler filmde de dillendirilir. Daldal, *Yılanların Öcü*'nde Erksan'ın, modernizmin uyumsuzluk, kaos ve 'sürekli savaş' kavramları çerçevesinde kurguladığı öyküsünde modern sorunsallar olarak beliren 'boşlukta olma' durumunu ve 'katotik' varoluşu toplumsal nedenlerden koparmadığını belirtir (Daldal, 61). Modernleşme filmde de kitaptaki gibi kaymakam, sağlık görevlisi, makinalaşma ve değişen mülkiyet biçimleri ve toplumsal ilişkilerle temsil edilirken gelenek-modern çelişkisi çatışma eksenini oluşturur. Film, melodram kalıplarının dışında, kaynak metnin omurgasına bağlı kalınarak, kaynaktaki temellendirme budanmadan gerçekleştirilen sade ve gerçekçi bir kişisel üslup denemesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ancak filmin gerçekliğe yaklaşımı romandan farklı bir nitelik taşır. Romanda köy gerçekliği daha yoğun olarak ele alınırken, filmde bu boyut kişinin mücadelesine toplumsal bir temel oluşturmakta ve daha arka planda kalmaktadır. Kırsal ortam betimlemeleri, biraz da sinemanın taşıdığı sınırlılıklarla bağlantılı olarak öne çıkmaz; filmde ön plana çıkan "ev önüne ev yaptırmama" sorunu, 'kırsal ortam-insan' çatışması aracılığıyla varlık kazanır. Yönetmenin aslında tümüyle "ne gerçekçi, ne belgeci, ne de yeni-gerçekçi" olduğunu söyleyen Scognamillo, onun köy filmlerine katkısını bu açıdan değerlendirmek gerektiği üzerinde durur:

"köye yaklaştığında bakış açısı ne olursa olsun, ister gerçekçi, belgeci ya da gözlemci, Erksan ilk anda bir sorunla çıkıyor karşınıza ve bu soruna kendi yorumunu, katılışını ekliyor, köy yaşamını en yakın –ve kendince en doğru- bir şekilde vermeye çalışıyor, mekanlarını öylesine seçip değerlendiriyor, kişilerinin davranışlarını çiziyor. Gerçek sorun mekanla insan arasındaki ilişkide, bağlantıda, mücadelede çıkıyor. Bir yerden sonra doğa ile insanın çatışması simgesel uçlara dayanıyor ve Erksan'ın köy filmlerindeki bileşiklik, karşıtlık bundan ileri geliyor" (Scognamillo, 1973: 14).

Erksan'ın gerçekliğe yaklaşımı kendine özgüdür. Sanatın insanı, “sorunun içindeki insanı”, “insanoğlunun dramını” anlattığını söyleyen Erksan'ın (aktaran Daldal, 96), insanın ‘toplum dışı’ yönlerine gönderme yapan bireysel boyutu ile “toplumsal çevrenin insanın kaderini belirleyen gücü” arasında denge kurmaya çalışan bir yönelimi vardır. Fakir Baykurt'dan yola çıkan *Yılanların Öcü* her ne kadar gerçekçi öğeler içerse de, birey-toplum, ‘materyalist-metafizik’ diyalektik dengeyi korumaya çalışan, hatta kimi zaman bireysel, varoluşsal olanın toplumsal durumun önüne geçtiği kendine özgü boyutları saklı olan bir dokuya sahiptir. Fakir Baykurt'tan ya da Necati Cumalı'dan yola çıkarsa dahi Erksan'ın sinemasında köylünün “dertleri, davranışları, patlamaları, ruhbilimsel-toplumsal dürtüleriyle özel bir örnek” olduğunu söyleyen Scognamillo, *Yılanların Öcü*'nde köyün “uygun bir mekan işlevini görebilmek için” bir değişime, bir ‘metamorfoz’a uğradığını belirtir (Scognamillo, 1973:14).

İnsanın doğasıyla bağlantı kuran cesaret, direniş, yalnızlık, yabancılaşma gibi metafizik vurgulara karşın *Yılanların Öcü*, en azından 1960'ların ortalarına kadar insanı toplumsal bir varlık olarak kabul eden Marksist felsefeye yakın bir dünya görüşüne sahip olan Erksan'ın (Daldal, 96-97), Baykurt gibi toplumsal duyarlılığını ortaya koymakta, film ve roman da bu toplumsal duyarlığın yansıdığı bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

4. GELENEKLE KURULAN İLİŞKİ AÇISINDAN METİNLERARASILIK: “YILANLARIN EFSANESİ” VE “TANRIÇA ANA”

Yılanların Öcü, gelenekle, taşrayla kurulan katı reddedici tutumun, gelenek-modern çelişkisinin gelenek lehine yumuşadığı 1950'lerin ürünüdür. Mitos kaynaklı olay örgülerinin ve belli kalıpların kullanıldığı köy romanları gibi (Moran, 1991), bu barışmanın sinemaya da yansıdığı bir çerçeveye sahiptir. Kırsal çevre ve yaşam koşullarının gerçeklikle dillendirildiği *Yılanların Öcü*'nde gerçekçi boyut ile geçmiş tarih ve edebiyatla bağlantı kurulan gerçeküstü boyutun kaynaşması görülür. “Yılanların efsanesi”, bu iç içe geçen kaynaşmanın önemli bir yanını oluşturur.

Bastırılanın geri döndüğü, gelenekle, geçmiş dönemin edebiyatıyla bağlantının su yüzüne çıktığı 1950'lerin atmosferinde geçen olaylara dayanan romanda, masallara, efsanelere dayalı geleneksel edebiyat, gerçeküstü anlatımın aracına dönüşerek öykünün ikinci anlatı düzlemini oluşturur. Yılanların öyküsünde daha önceki metinlerden kaynaklanan kalıplar kullanılır, kurmaca metinlerin kalıpları tekrarlanır; gerçek-gerçeküstü, geçmiş-bugünün iç içe geçtiği bir kurgu göze çarpar. Geçmiş dönemin yazınıyla kurulan bu ilişki “metinlerarası diyalogun” bir başka boyutunu oluşturur.

Masal ve diğer halk mirası üzerine bilinçle giderek çalışmalar yapan ve eserlerine masal öge ve motiflerini yansıtan Baykurt, bir yazın türü olarak masalların halktan çıktığını, onlarla da toplumsal, tarihsel gerçeklerin verilebileceğini düşünür (Andaç, 2000: 65-66). Nitekim kitapta Bayram karısı Hatça'ya yılanların efsanesini anlatırken annesinin bu efsaneyi sık sık “masal söker gibi söker”ek anlattığından söz eder (Baykurt, 38).

Fakir Baykurt, *Yılanların Öcü*'nün birçok bölümünde halkın bilinçaltının konuştuğunu söyler (Baykurt, 13). Timur'un da belirttiği gibi, ‘yılanların efsanesi’ ulusal bilinçaltının zenginliklerinden biri olarak açığa çıkar. Köy yılanlarla doludur ve bir inanışa göre Bayram'ın babası yılanların kralı ‘Şahmaran’ı öldürdüğü için onlar da köylülere düşman olmuşlardır. “Köylüler dindar olabilecek bir kültür seviyesine bile henüz ulaşamamışlardır. Efsaneler ve hurafeler içinde yaşarlar ve kollektif bilinçaltılarını da bunlar oluşturur” (Timur, 144).

Bayram bir yandan çalışırken bir yandan da “çok eski bir kitaptan okuyup anlatır gibi, Kara Şali takımına düşman olan yılanları anlat”maktadır :

‘Güroluk çamlığında bir Şahmaran varmış. Bir başına dolaşır-mış oralarda. Cümle yılanların kralıymış. Oralara insan ayağı uğratmazmış. Oralardan çam değil, çiğdem bile koklatmazmış. Çevresinde kavmi kabilesi. Bir hoş saltanat sürüp gidiyormuş. ... Duyarsın, benim babam Kara Şali herkesin gittiği yoldan gitmezmiş. Kalkmış bir gün, bu yasak dağa saban okluğu kesmeğe gitmiş. Şahmaran, Ayı'nın bal yediği dereye bir küçük çamın dibindeymiş. ... Alem ‘Sana dokunmayan yılan bin yıl yaşasın

!’ deyip dururken, babamın efeliği tutmuş: ‘Milletin yüreğini titreten namussuz bu mu?’ deyip çekmiş nacağı! Kuyruğunun uzunluğu, belinin kalınlığı filan korkutmamış gözünü! Yılanın tavşan başı, tavşan gözü vız gelmiş. Parça parça doğrayıp yığmış oraya! ...O günden beri Güroluk çamlığının tek mil yılanları bizim takıma düşmandır. Hem de inadına çoğalmış, kırır, bayır, çamuru, çayırı doldurmuşlardır... Tür tür gelip malımıza canımıza ne zarar verebilirlerse kar sayarlar. Üç yılda bir saldırırlar.’ ” (Baykurt, 37-38).

Yılan betimlemeleri de gerçeküstü özellikler taşır. Yılanların kralı Şahmaran’ın “başı tavşan başına benzer. Gözleri tavşan gözünden iri. Kulakları küpeli. Çöreklenmiş yatıyor. Derisinin kimi yeri kırmızı. Beneklerinin kimi beyaz, kimi sarı, kara mara, boz...” (Baykurt, 38). Yılanlar, “küpeli, çingiraklı, başı boynuzlu, tokalı, ufacık kafalı; çil, yeşil, kırmızı, boz, Alanköylü hacı Arap gibi kara, gelin gibi süslü, padişah gibi bezemeli boyamalı yılanlar”dır (Baykurt, 38).

Romanın ve filmin adından da anlaşılacağı gibi yılan motifi, her iki anlatının da temel bildirisi olan savaşın, öç almanın, direnişin simgelerinden birine dönüşür. Bayram Hatça’ya: “Savaşımız var yılan milletiyle! Bu ırzıkırıklar, oldu bitti, bizim takıma düşmandır! Öküze ineğe zarar verirler! Fırsatını buldular mı esirgemezler!...” der (Baykurt, 37). Muhtar, Haceli gibi haksız uygulamalarla köylüyü tedirgin edenler, bir tür ‘yılan’ olarak nitelendirilir. Bayram, muhtar ve şurekasından dayak yediğinde annesine: “Yedi yerden yedi gedik! Yılanlar gibi çullandılar üstümüze anam! Her yer yılan olmuş! Dünya yılan karmış anacığım!...” (Baykut, 175) derken muhtarla Haceli’ye gönderme yapmaktadır. Yılan, roman ve filmde de güvenilmezliğin, öç almanın simgesine dönüşür. “Kendi aralarında konuşan ve adeta insanlar gibi davranan yılan cemaati de öç peşindedir” (Timur, 144). Yılan motifi, direnişin simgesi olan Irazca’nın öç duygusu açısından da önem taşır. Irazca oğluna şöyle seslenir: “‘Yılanlar öç alıyoooooor!’ ... ‘Yılanlar öç alıyor bakın!.. Yılanlar yılanken sizin gibi alçakların hakarete dayanamadı da, siz insan olduğunuz halde bunca hakarete, bunca zulme, zillete nasıl dayanıyorsunuz behey, he-heeeey Kara Bayram...’” (Baykurt, 269).

Filmde de gerçekçi anlatımın yanında gerçeküstü doku önem kazanır. Geçmiş dönemin metinleriyle kurulan bu “metinlerarası diyalog” sinemasal anlatım yoluyla filme taşınır. ‘Yılanların Öcü’ndeki gerçekçiliğin, salt bir gerçekçilik olmadığını, “izlenimciliğe doğru bir kayma, simgesel bir yönelişle” varolduğunu belirten Scognamillo, Baykurt’un sürrealizminin Erksan’ın filminde “yılan motifinde, köyün belirsizliğinde toplanmakta, yönetmenin bileşik gerçekçiliği içinde tamamlanmakta” olduğunu söyler (Scognamillo, 2002: 18).

Erksan şöyle demektedir bu diyaloga dair:

‘Romanın bir de sürrealist anlatım bölümleri var ki Fakir kendini asıl buralarda belli ediyor... Bu bölümler okunduğu zaman olumlu tip, olumlu hareket falan lafları yavan kalıyor... Fakat bu bölümleri bazı yerlerde diyalog olarak koydum. Yalnız ‘Yılanların Öcü’ndeki insanları anlatmak için bu sürrealist tanımlamalar şarttı, ama gel de yap bu teknikle.’”(Agah Özgüç, ‘Metin Erksan’la Bir Konuşma’, Sine-Film, sayı 1, 1.1.1962 ‘dan aktaran Scognamillo, 2002: 18).

Geçmişe ait bir başka motif de romanda ve filmde “tanrıça ana” gibi güçlü anne imgesinin örneklerinden biri olarak karşımıza çıkan ‘Irazca Ana’dır. Fatma, Hatça gibi diğer kadın karakterler, “özel ve kamusal alanda söz ve denetim hakkının erkeğe ait olduğu ataerkil topluma yapı-sına” (Evirgen, 2004: 203), ataerkil aile düzenine uygun olarak ve dönemin ezilen kadınına örnek oluşturacak biçimde çizilmişlerdir. Irazca Ana ise, bu kadın karakterlere aykırı bir kimliktir. Özel ve kamusal alanda söz ve denetim hakkını elinde tutan Irazca Ana, “bu hakkı güçlü, özerk ve otoriter karakteriyle kendisi elde etmektedir” (Evirgen, 2003) ve bu hakkın geçmiş kültürle, geleneksel metinlerle bağlantısı vardır.

Irazca karakteri geçmiş kültüre ve geleneksel metinlere ait metinlerarasılık özelliği taşır. Irazca’nın direngenliğini anlamak için Anadolu kültürünün kökenine inmek gerektiğini belirten Binyazar, Irazca karakteri ile gelenekten beslenen güçlü bir kadın figürü olan ‘Anacık Sultan’ arasında bağlantı olduğunu söyler. Bir Dede Korkut kadını olan “Anacık Sultan, Anadolu kültürlerinin,

batıda ana tanrıça, doğuda Şaman anaları ucuna dayanır”. Oğuz kültüründe kadın, erkeğe eş bir savaşçıdır; sıkışık durumda yollara düşer. Dar zamanlarda bütün sorumluluğu kadının yüklendiği bir töre geleneği vardır. Baykurt’un Irazca’sı bu geleneğe yaslanır. Baykurt’un Irazca ile Dede Korkut geleneğindeki ‘yüceltilmiş kadın’ imgesini çağdaş boyutta işlediğini öne sürer Binyazar. (2005: 120-121)

Yücel de, olay ve konuşmaya dayalı olarak kurduğu roman dokusunu, kahramanları aracılığıyla onların söylemine dönüştüren Baykurt’un, “Romanın oluntuları ve kişilerinin konuşmaları aracılığıyla halkın bilinçaltını konuşturmakta, özlemleriyle, istekleriyle, ezilmişlikleri, güçleri ve çaresizlikleriyle, sorunlarını bilinçaltından bilinç düzeyine çıkarmak”ta olduğunu söyler (Yücel, 2000: 207). Halk gücünün, direnişin simgesi olan ‘Irazca Ana’ karakteri de işte bu toplumun bilinçdışını bilinç yüzeyine çıkaran bir karakterdir. Baykurt’un deyişle ulusal bilinçdışının zenginliklerinden biridir. “Bir ulusun bilinçle yaşar duruma gelmesi için, kendi hazinesi olan yaşayışının kaynaklarını biçimlendiren bilinçaltını yoklaması, bunu işleyerek aydınlığa akıtması gerekir. Irazca ana, ulusal bilinçaltının zenginliklerinden biridir’ ” der Baykurt (Baykurt’tan aktaran Timur, 143-144).

5. SONUÇ

Farklı sanat biçimleri farklı söylemsel işleyiş düzenleridir. Bu farklı estetik biçimler arasında gelişen metinlerarası ilişki, hem birbirinden bağımsız duran iki metnin mübadelesi, hem de iki ayrı estetik yapının karşılaştığı özel biçimleri belirleyen koşullar içinde sanat yapıtı üreticilerine, metinlere ve alımlayıcılara geçen bir “toplumsal-kültürel tarih” ilişkisidir. Kültürel belirleyiciler, üretme ve alımlama ilişkisinde de özel bir öneme sahiptir. Metin ve bağlam birbirinden ayrı değil, tersine aynı sürecin parçalarıdır. Farklı metinler eş ya da art zamanlı tarihsel bir süreç içinde oluşturulur. Bu nedenle, her ne kadar metin tümüyle toplumsal koşullara indirgenemeyecek özellikler taşısa da ve kendine özgü özerk bir yanı olsa da, metinlerarası ilişkide tarihsel süreç içinde üretilen bağlamı ve estetik kültürü göz ardı etmemek gerekir. Çünkü metinlerarası ilişkide çağın ufku, düşünce çerçevesi ve temel sorunsallıkları bir diğer metne taşınarak üst-dil oluşturur ve bu geçişli dil ide-

olojik dolayım yoluyla çağın verili gerçekliğinin doğallaştırılmasına, meşrulaştırılmasına hizmet eder.

Bu nedenle Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü* adlı romanı temel alınarak gerçekleştirilen filmsel diyaloga, düzayak olmasa bile Türkiye'nin toplumsal-kültürel ve estetik tarihine özgü oluşumların gölgesi varmıştır. Yazar ve yönetmenin, film ve romanın metinlerarası diyalogu içinde 1960'ların "toplumcu-modernist" atmosferinde yeniden üretilen filmsel anlatıya, 1950'lerin kırsal ortamının ve köy insanlarının gerçekleri ve sorunlarıyla içerden bağlantı kuran edebiyat kaynak oluşturmuş; 1950'ler yazınının köy ve kasaba ortamları, bu ortamlardaki kişiler arasındaki ilişkilerin değişen yüzü, modernleşme süreçleriyle birlikte yüz yüze gelinen sıkıntılar, metinlerarasılık yoluyla bir araçtan diğerine aktarılmıştır. Bu esnada, kaynak metin metinlerarasılık yoluyla bir araçtan diğerine taşınırken, bir üst üst-anlatı olarak *Yılanların Öcü* filmi, kimi zaman kaynak metnin katkıları ve zaafalarını içererek, kimi zaman onları aşarak yeniden üretilmiştir. Belli bir toplumsal olguya odaklanan ve bir dünya görüşünün cisimleştiği roman, tarihin dışına sürülmüş bir kitleye ve onun gerçekliğine içerden bir bakış geliştirmesi dolayısıyla toplumsal bir katkıya dönüşürken, öte yandan ise araçsal ve didaktik bir söylemin parçası olmak gibi estetik bir zaafı taşımıştır. Film de roman gibi benzer bir katkıyı ve sınırlılığı kendi içinde taşımaktadır. "Biçim olgunluğu" sorunu hem roman hem film için söz konusu olurken, o zamana dek Anadolu köylülerini tarihin özneleri olarak görünür hale getirmek gibi katkıları olmuştur.

Bu da doğaldır; çünkü çağın ufku, yetersizlikleri sözün sınırlarını da çizer. Ancak diğer yandan onu aşma potansiyeli ve umudunu da kendi içinde taşır!

KAYNAKÇA

- Abacı, Tahir (2004). "Adana / Çukurova Bereketinde Edebiyat ve Sinema". *Kentte Sinema Sinemada Kent*, Yay. Haz.: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz, İstanbul: Yeni Hayat Kütüphanesi
- Abisel, Nilgün (1994). "Nasıl Yaşıyor Nasıl Düşlüyoruz?": Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi". *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*. Der. Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Levent Köker,

- Eser Köker, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Andaç, Feridun (2000). "Bugünden Düne Fakir Baykurt ile Söyleşi: II". *Anadolu Aydınlanmacısı: Fakir Bayburt*, Haz: Feridun Andaç, İstanbul: Evrensel Basım Yay.
- Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnavaldan Romana*. Der. Sibel Irzık, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayburt, Fakir (1997). *Yılanların Öcü*. İstanbul: Adam Yay.
- Binyazar, Adnan (2005). "Irazca". *Kitaplık*, sayı: 83, Mayıs 2005.
- Bourdieu, Pierre (2006). *Sanatın Kuralları*. Çev. Necmettin Kamil Sevil, İstanbul: YKY.
- Cantek, Levent (2001). "Köy Romanlarında Romantizm ve Gerçekçilik Düalizimleri", *Toplum ve Bilim*, sayı:88, Bahar 2001
- Çavdar, Tefik (2007). *Türkiye'nin Yüzyılına Romanın Tanıklığı*, İstanbul: YazılamaYay.
- Daldal, Aslı (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitapevi ve Yay.
- Irzık, Sibel (2001). *Karnavaldan Romana* içinde. Mikhail Bakhtin, Der. Sibel Irzık, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Evirgen, Dilek (2003). "Otoriter Irazca". *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*, Haz. Deniz Bayrakdar, İstanbul: Bağlam yay.
- Kayalı, Kurtuluş (2004). *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*, Ankara: Dost Kitabevi
- Koçak, Orhan (2001). "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, cilt 2, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna, (1991). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, 2.b., İstanbul: İletişim Yay.
- Naci, Fethi (1990). *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul: Gerçek Yay.
- Oktay, Ahmet (1986). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, B/F/S Yay.
- Stam, Robert (2000). "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", *Film Adaptation*, Der:James Naremore, London: The Athlone Press
- Scognamillo, Giovanni (1973). "Türk Sinemasında Köy Filmleri", *Yedinci Sanat*, sayı 4; Haziran 1973.
- Scognamillo, Giovanni (2002). "Metin Erksan'ın Yalnız İnsanları". *Yeni İnsan Yeni Sinema*. Sayı 11, Mart- Nisan 2002.

- Timur, Taner (1991). *Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. İstanbul: Afa yay.
- Yücel, Tahsin (1991). *Eleřtirinin ABC'si*. İstanbul : Simavi Yay
- Yücel, Tahsin (2000). "Her Romanında Yeni Bir Savaşım Başlattı". *Anadolu Aydınlanmacısı: Fakir Bayburt*. Haz: Feridun Andaç, İstanbul: Evrensel Basım Yay.