



Middle Black Sea Journal of Communication Studies

International Peer-Reviewed Journal

<http://dergipark.gov.tr/mbsjcs>



Research/Araştırma

Middle Black Sea Journal of Communication Studies. 2019. 4(1): 40-53.



1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni

Uğur Kılıncı¹

Ondokuz Mayıs Üniversitesi,
İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

Özet

Bu çalışmada, Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Metin Erksan'ın 1960-1970 yılları arasındaki filmlerine odaklanmak amaçlanmaktadır. Bu amaç kapsamında ilk olarak, Türk toplumu ve Türk sineması için önemli bir dönem olan 1960-1970 yılları arasındaki Türkiye'nin siyasi yapısı ve Türk sinemasının genel durumu incelenmektedir. Bu incelemenin amacı sonraki bölümlerde incelenecek Metin Erksan sinemasının, dönemin siyasal gerçekleri ile olan ilişkisini ve dönemin diğer yönetmenlerden sinemasal çerçevedeki farkını kavramaktır. Daha sonra Metin Erksan'ın sinema dünyasına girişi ve yönetmenin sinema filmleri derlenmektedir. Yapılan derlemede yönetmenin 1960-1970 yılları arasındaki çektiği filmlerin ayrı bir öneme sahip olduğu düşünülerek, bu filmlere dair ayrıntılı bilgilere yer verilmektedir. Son bölümde ise Metin Erksan'ın Türk sinemasına ilk uluslararası başarıyı kazandıran Susuz Yaz filmi ile filmin esin kaynağı olan, Necati Cumalı'nın aynı isimli uzun öyküsü, uyarlama çerçevesinde kıyaslamalı olarak incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Metin Erksan, Demokrat Parti, Toplumsal Gerçekçilik, Susuz Yaz, Uyarlama.

Movies of Metin Erksan in 1960-1970 and Adventure of the Susuz Yaz Story

Abstract

In this study, it is aimed to focus on the films of Metin Erksan, one of the important directors of Turkish cinema, between 1960-1970. Within the scope of this aim, the Turkish society and the Turkish political structure of Turkey between the years 1960-1970, an important era for the cinema and the overall situation of Turkish cinema is examined. The aim of this examination is to comprehend the relationship of Metin Erksan cinema with the political realities of the period and the difference between the other directors in the cinematic frame. Later, Metin Erksan's entry into the world of cinema and the films of the director are compiled. In this review, it is thought that the films that the director shot between the years of 1960-1970 have a different importance and detailed information about these films are given. In the last section, Metin Erksan's Susuz Yaz film, which gave the first international success to Turkish cinema, and Necati Cumalı's long story, which is the inspiration of the film, are examined comparatively within the framework of the adaptation.

Keywords: Metin Erksan, Demokrat Parti, Social Realism, Susuz Yaz, Adaptation.

© 2019 OMU

¹ Araştırma Görevlisi, Tel: 0362 312 19 19, E-Mail Adresi: ugur.kilinc@omu.edu.tr

U. Kılınç, 1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni

1. Giriş

Türk topraklarının sinemaya kapılarını 1896 yılında açtığı bilinmektedir. Diğer ülke sinemalarında olduğu gibi, Türk sineması da döneminin teknolojik, ekonomik ve devlet yönetiminin sunduğu imkânlar veya kısıtlamalar çerçevesinde ilerleyişini sürdürmüştür. Diğer sanat dallarında olduğu gibi sinema da, gelişimini sürdürdüğü coğrafyanın siyasal, ekonomik ve toplumsal durumuna bağlı olarak değişmiştir. Şükran Kuyucak Esen (2016, s. 1-2) Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal, ekonomik ve toplumsal yapıyı ve bu unsurların sinemasal yansılarını göz önünde bulundurarak, Türk sinemasını altı döneme ayırmaktadır: İlk Yıllar (1914-1922), Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), 1970'ler Karşıtlıklar Dönemi (1970-1980) ve 1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980-2010).

İsimlerinden de anlaşıldığı üzere, Türk sinemasına dair yapılan bu sınıflandırma, dönemin toplumsal ve sinemasal değişimleriyle yakından ilişkilidir. Bilindiği üzere İlk Yıllar, Birinci Dünya Savaşı sürecini kapsamaktadır; Tiyatrocular Dönemi, Muhsin Ertuğrul'un öncülüğünde geçen ve Türk sinemasında tiyatro etkilerinin öne çıktığı bir dönemdir; Geçiş Dönemi 'Tek Adamlık Dönemi' olarak da nitelendirilen tiyatrocular döneminin ve bu bağlamda sinemada Muhsin Ertuğrul etkisinin yavaş yavaş azalmaya başladığı ve yeni şirketler ile yönetmenlerin piyasada yer bulmaya çalıştığı bir dönemdir; Sinemacılar Dönemi, Türk sinemasında sinema dilinin öğrenildiğinin kabul gördüğü, bir endüstri olmasa da, sinema çarkının dönmeye başladığı ve en çok sinemasal üretimin olduğu bir dönemi ifade etmektedir; 1970'ler Karşıtlıklar Dönemi Şükran Kuyucak Esen'in (2016, s. 159) de belirttiği üzere, hem toplumsal yaşamda hem de sinemasal yapıda karşıtlıkların olduğu, bu noktada sinemada hem siyasi içerikli filmlerin hem de seks filmlerinin yer edindiği, böylece hem sinema üretiminde hem de izleyici profilinde karşıtlıkların yaşandığı bir dönemdir; 1980 Sonrası Darbe Dönemi ise 12 Eylül Darbesi ile şekillenen ve kültür emperyalizmine kapıların ardına dek açıldığı, seks filmlerinin ortadan kalktığı ve arabesk film furçasının başladığı, 2000'ler sonrasında ise bireysel öykücülerin ve bağımsız sinemacıların ortaya çıktığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır (Kuyucak Esen, 2016: s. 185).

Kısaca adı geçirilen dönemlere bakıldığında, Sinemacılar Dönemi'nin gerek ülkede yaşanan siyasi gelişmeler bağlamında gerekse sinemasal üretimin niceliksel ve niteliksel artışı bağlamında önem kazandığını söylemek mümkündür. Özellikle bu dönemde yer alan bazı yönetmenler, ticari sinemanın dışındaki anlatı ve teknik formüllerle ürettikleri filmleriyle isimlerinden söz ettirmektedirler. Metin Erksan'ın bahsi geçen yönetmenlerden biri olduğu düşünülmektedir. Bu düşünceden hareketle çalışmada Metin Erksan sinemasının, 1960-1970 yılları arasındaki filmleri çerçevesinde incelenmesi amaçlanmaktadır. Yönetmen üzerine yapılan bu çalışmanın 1960-1970 yılları ile sınırlandırılmasının sebebi bahsi geçen tarihsel aralığın 27 Mayıs 1960 tarihindeki askeri darbe ve 1971 Muhtırası'nın arasında oluşudur. Böylesine büyük siyasi olaylar arasında şekillenen sinemanın çalışmaya değer bir konu olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda Metin Erksan'ın filmografisi göz önüne alındığında, yönetmenin Türk sinema tarihini pek çok açıdan etkileyen filmleri çektiği yılların 1960-1970'li yıllar olduğu gözlemlenmektedir. Diğer taraftan Metin Erksan'ın kendisinin 1960-70 arası yaptığı filmlerin, Türk sinemasının o döneminde yapılan çalışmaların dışında olduğunu söylemesi, bahsi geçen dönemi bu çalışma için ilginç kılmaktadır (Erksan, 1985: s. 25).

Yukarıda sıralanan amaç ve sınırlandırma kapsamında ilk olarak 1960'lı yıllarda Türkiye'nin genel siyasi durumunun ve bu yıllardaki Türk sinemasının kısaca incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu inceleme daha sonra değinilecek Metin Erksan sinemasının dönemin diğer yönetmenlerinden ve filmlerinden farkını kavramak bakımından önem kazanmaktadır. Sonrasında Metin Erksan'ın sinemaya yönelen bilinçli yaşamı hakkında bilgiler ve yönetmenin sinemasal üretimleri derlenmektedir. Bu bağlamda Metin Erksan'ın çekmiş olduğu filmlerin tespiti yapılarak, özellikle 1960-1970 yılları arasında çekmiş olduğu filmlerde önemli görülen noktalar irdelenmektedir. Son olarak Metin Erksan'ın 1964 yılında, Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülü alarak Türk sinemasına ilk uluslararası başarıyı getiren Susuz Yaz filmi ve filmin uyarlandığı metin olan, Necati Cumalı'nın Susuz Yaz öyküsü uyarlama çerçevesinde kıyaslamalı olarak incelenmektedir. Çalışmanın, değeri ve sinemasal görüşü sonradan irdelenmeye başlanan Metin Erksan'ın sinemasal bakışını kavramak açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

2. Altmışlı Yıllarda Türkiye'nin ve Türk Sinemasının Durumu

Türk sinemasının 1960'lı yıllardaki durumunu incelemeye başlamadan önce Türkiye'deki siyasi, ekonomik ve kültürel gelişmelerin malum hazırlayıcısı olan tarihsel gerçekliklere kısaca değinmek gerekmektedir. Çaylak ve Nişancı'ya göre (2009) 7 Ocak 1946 yılında "Yeter söz milletindir!" sloganı ile Demokrat Parti kurulmuş ve parti 14 Mayıs 1950 tarihinde iktidara gelmiştir. Demokrat Parti'nin kurulmasıyla birlikte girilen çok partili yaşam "sanıldığı aksine kendisinden sonra demokratik ve özgürlükçü bir siyasal yaşam üretmemiş, aksine siyasal yaşam, siyasal sistemin kurucu aktörlerinin istediği belirli yasallık zemininde yükselmesine zemin hazırlamıştır" (Çaylak ve Nişancı, 2009: s. 332). Emre Kongar'a göre de (2012) "Demokrat Parti, tanım gereği, muhalefet partisi olarak Cumhuriyet'i kuran partinin, Cumhuriyet Halk Partisi'nin karşıtıdır" (Kongar, 2012: s. 185). Yazara göre bu dönemde laik ve demokratik olma konusunda ödünler verilmiştir. Özellikle Soğuk Savaş dönemine denk düşen bu dönemde Türkiye'de birtakım değişimler yaşanmıştır.

Bariş Ertem (2009, s. 395) bu dönemde dikkat çeken gelişmelerden biri olarak Amerika Birleşik Devletleri'nin Sovyetler Birliği ile girdiği soğuk savaş mücadelesinde, komünizm tehdidi altında gördüğü devletlere yaptığı ekonomik yardımları ifade eden Truman Doktrini ve Marshall Planı'nı öne sürmektedir. Türkiye'nin 1947-1952 yılları arasında bu ekonomik yardımlardan yararlandığı görülmektedir. Ancak yapılan yardımların tarım ve karayolları alanında kullanılması sonucunda bakım-onarım, yedek parça ve tarım aletleri gibi sektörlerde Amerika Birleşik Devletleri'ne bağımlı bir duruma gelerek, yapılan maddi yardımların büyük miktarı Amerika Birleşik Devletleri'ne geri dönmüştür (Ertem, 2009: s. 395).

Yukarıda kısaca değinilen ve Demokrat Parti döneminde gerçekleşerek, toplumun birçok alanını etkileyen tutum ve uygulamalar neticesinde 27 Mayıs 1960 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri Demokrat Parti'yi hükümetten uzaklaştırarak yönetime el koymuştur (Akgün, 2009: s. 109). Emre Kongar'a göre (1995, s. 366) 27 Mayıs, demokratik hak ve özgürlük ortamı yaratmakla birlikte bu hak ve özgürlüklerin güvence altına alınmasını sağlamıştır. "Batı modeline uygun olarak, sermaye sınıfının karşısında güçlü bir işçi sınıfının yaratılması, bürokratlara iş güvencesinin sağlanması, bağımsız yargı, TRT ve basın, hep bu demokratik hak ve özgürlükler çerçevesinde ortaya çıkan uygulamalardır" (Kongar, 1995: s. 366).

Özetle, Demokrat Parti dönemindeki yasal ama demokratik olmayan birtakım uygulamaların toplumu pek çok yönüyle etkilediği görülmektedir. Ordunun yönetime el koymasından sonra hazırlanan Yeni Anayasa'nın (1961 Anayasası) demokrasi bağlamında iyimser bir tablo çizdiğini söylemek mümkündür. Nitekim H. Emre Oktay'ın yaptığı Anayasa kıyaslaması bu fikri güçlendirmektedir: "1924 Anayasası, kuvvetler ayrılığı değil, kuvvetler birliği ilkesine dayanmakta idi. 1924 Anayasası'na göre Yasama, Yürütme, Yargı kuvvet ve yetkileri TBMM'nde toplanmıştır. TBMM yürütme ve yasama yetkisini bizzat, yargı yetkilerini hükümet ve mahkemeler aracılığı ile kullanır" (Oktay, 2013: s.151) 1961 Anayasası'nda ise "parlamento, artık egemenliğini kullanan tek organ olmaktan çıkmakta, Anayasa'da sözü edilen yetki organlardan ancak biri durumuna gelmektedir. 1924 Anayasası ilkelerinin uygulamada yarattığı tepkiler, halkoyları ile oluşan TBMM'ne karşı bir güvensizlik belirtisi olarak böylece aşırı prensipler şeklinde 1961 Anayasası'nda tezahür etmiştir" (Oktay, 2013: s. 151). Sonuç olarak, anayasanın getirdiği fikir hürriyetine dayanarak Türkiye'nin kalkınma yolu etrafında ilerici fikir akımları gelişmiştir. 'Sosyalizm' fikri halk arasında hızla yayılmaya başlamıştır. 27 Mayıs'tan sonra gelişen yeni sosyal-ekonomik fikir akımları, işçi emekçi yığınların, orta ve küçük burjuva aydınlarının uyanmasında, bilince varmasında ve teşkilatlanmasında önemli rol oynamaktadır (Varuy, 2012). Feroz Ahmad'a göre ise (2010) bu dönemde yeni anayasa ile önem kazanan diğer bir nokta, bazı alanlarda yaşanan özgürlüklerle birlikte düşünce, ifade, örgütlenme ve yayın özgürlüklerinin açıkça garanti edilmesidir (Ahmad, 2010: s. 236).

27 Mayıs sonrası oluşan özgürlük ve demokrasi yanlısı atmosfer, dönemin Türk sinemasına da yansımıştır. Şükran Esen'e göre (2000, s. 165) 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı sayesinde, toplumu yakından ilgilendiren ve birtakım sorunları dile getiren filmler çekilmeye başlanmıştır. Neşe Kaplan da (2004, s. 79) 1961 Anayasası'nın, dönemin yeni kurulan partilerinin ve seçimlerin etkisiyle, sinemacıların filmler aracılığıyla toplumun sorunlarına değinme imkânı bulduklarını belirtmektedir. Toplumsal gerçekçilik tutumu, bu imkânın sinemadaki yansımalarından biridir. Yeni Anayasa ile sinemacılar, toplumun yapısını ve bu toplum yapısı içindeki sınıfları, onların sorunlarını filmlere konu edinmişlerdir. Esin

U. Kılınç, 1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni

Coşkun (2009, s. 47) “toplumsal gerçekçilik” kavramının 1960’lardan sonra Türk sinemasında ortaya çıkan, toplumu ilgilendiren konuları gerçekçi bir bakış açısıyla ele alan filmleri tanımlamak için ortaya atılan bir kavram olduğunu söylemektedir. “Metin Erksan’ın 1963’te çektiği ve 1964’te Berlin Film Festivalinde büyük ödülü alan *Susuz Yaz*; Ertem Göreç’in ilk kez grev-sendika-sömürü konusuna eğilen *Karanlıkta Uyananlar* (1964); Petrol’ün millileştirilmesi konusunu işleyen Atıf Yılmaz’ın *Toprağın Kanı* (1966) filmleri bu tür filmlere örnek olarak verilebilir” (Esen, 2000, s. 166). Refiğ’e göre o dönemde sinemada “Toplumsal gerçeklerimiz nelerdir? Türk toplumunda sosyal sınıflar var mıdır? Sosyal sınıfların aralarındaki ilişki nasıldır? Ekonomik ilişkiler ve üretim şartları nelerdir?” gibi sorularının sorulma imkânı oluşarak, bu anlatılar sinemada yer bulmuştur (Türk, 2001: s. 120). Sinemanın bu döneminde toplumsal gerçekçilik düşüncesinin birkaç yönetmenin filmiyle birlikte yer almış olması bile Türk sinema tarihindeki düşünsel üretim açısından önem kazanmaktadır. Zira yapılan toplumsal gerçekçi filmler bize, bazı yönetmenlerin 1960’lı yıllarda sinemada anlatılacak konu üzerine kafa yorduklarını göstermektedir.

Altmışlı yıllar Türk sinemasında öne çıkan diğer bir düşünce “Halk Sineması” ve sonrasında gelişen “Ulusal Sinema” düşüncesidir. Coşkun’a göre (2009, s. 50) Halit Refiğ, önce Halk Sineması kavramını, daha sonra da Ulusal Sinema kavramını öne sürmüştür. Halit Refiğ’e göre (2009, s. 88) Halk Sineması filmleri Türk toplumunun tarihsel özelliklerine dayanan filmlerdir. Refiğ’e göre Halk Sineması düşüncesi, Türk sinemasının halk tarafından finanse edilmesi dolayısıyla halka yönelik filmler yapılması ve halka ait bir sinema oluşmasını ifade etmektedir (Coşkun, 2009: s. 50). Ulusal Sinema ise Halit Refiğ’e göre (2009, s. 92) Batı sinemasına karşı bir tepkiden doğan bir kavramdır. Refiğ, *Harem’de Dört Kadın, Bir Türk’e Gönül Verdim* filmlerinin yanı sıra Metin Erksan’ın *Sevmek Zamanı* ve *Kuyu* filmlerini de Ulusal Sinema örneği olarak görmektedir. Yönetmen 27 Mayıs ve 61 Anayasası’nın yarattığı atmosfer içinde o zamana dek Türk sinemasında yapılmamış olan bir şeyi yapma imkânı doğduğunu belirtmektedir.

Mesut Uçakan (2010, s. 53) Ulusal sinemanın, Batı hayranlığına duyulan tepkiyi yansıttığını ifade etmektedir. Bu dönemde öne çıkan diğer bir düşünce olan Milli Sinema düşüncesi, Türk toplumunun dinsel ve sanatsal yapısının göz önüne alınarak film üretme amacı taşımasını öne sürmektedir (Kuyucak Esen, 2016, s. 74). Coşkun’a göre (2009, s. 78) Yücel Çakmaklı’nın yaptığı filmlerle desteklemeye çalıştığı milli sinema düşüncesi, milli kültürün ve Selçuklu ile Osmanlı toplumlarındaki İslamiyet’le bütünleşen yaşama biçiminin sinema aracılığıyla anlatılmasını amaçlamaktadır. Bu dönemde son olarak Devrimci Sinema düşüncesinden söz etmek mümkündür. Devrimci sinema, Yeşilçam ve Hollywood filmlerinin pasif seyirci odaklı sineması yerine, sınıfsal çatışmaların ve haksızlığın konu edildiği filmleri kapsamaktadır. Şükran Kuyucak Esen’e göre (2016, s. 74) 1965 yılında kurulan Sinematek Derneği çevresinde toplanan ve amaçları dünya ve Avrupa sanat sinemasının örneklerinin gösterimini yaparak, sinema ve kapitalizm üzerine eleştirel bakışı oluşturmak olan grup da devrimci sinema tezini savunmaktadır.

Görüldüğü üzere, bu dönemde ortaya çıkan oluşumlardan biri de Sinematek Derneği’dir. Burçak Evren’in (2014, s. 210) belirttiğine göre Türk Sinematek Derneği 25 Ağustos 1965 yılında Muhsin Ertuğrul, Sabahattin Eyüboğlu, Aziz Albek, Nijat Özön, Semih Tuğrul, Onat Kutlar, Tuncan Okan, Hüseyin Baş, Tunç Yalman, Cevat Çapan, Adnan Benk, Adnan Çoker, Macit Gökberk, Mahzar Şevket İpşiroğlu ve Şakir Eczacıbaşı tarafından kurulmuştur. Hakkı Başgüney (2010, s. 89) Sinematek Derneği üyelerinin var olan sinemayı düzenin yoz ve eşitsizliğe dayanan değerlerini temsil ettiğini ve sanat değeri taşımayan bir sinema olarak değerlendirdiklerini ifade etmektedir. Bu bağlamda Sinematek Derneği üyeleri, Türk sinemasına karşı sanat sinemasını ve diğer ülkelerin sinemasını benimsemektedirler.

Yukarıda değinilen yeni düşünce ve akımları göz önünde bulundurarak, 1961 Anayasası’nın sağladığı özgürlükçü atmosferin sinemada oldukça etkili olduğunu söylemek mümkündür. Toplumsal yaşamdaki düşünsel özgürlük sinemaya da yansarak, yönetmenlerin ilk kez Türk sinemasında konuya, karaktere, biçime ve diğer sinemasal unsurlara dair kafa yormalarını ve bunları sorgulamalarını sağlamıştır. Bu düşünsel sürecin sonucunda ise Türk sinemasına içerik ve biçim anlamında yenilikler gelmiştir. Diğer taraftan, kurulan Sinematek Derneği Türkiye’deki sinemaya başka bir pencereden bakarak, ülke dışındaki sinemalara göz atma ihtiyacı hissetmiş ve sinemaya sanatsal bakışın farklı yönlerini getirmiştir.

U. Kılınç, 1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni

Altmışlı yıllarda sinemasal anlamda yaşanan gelişmeler sonucu bazı yönetmenler bu döneme damgasını vurmuştur. Bu yönetmenlerden kısaca bahsetmeden önce, dönemin başını ve sonunu belirgin kılmak için çalışmanın sınırlılığını oluşturan siyasi olaya değinmek gerekmektedir. Dilara Balcı'nın (2013, s. 122) da belirttiği gibi Türkiye'de 1961 Anayasası'nın sunduğu özgürlük ortamı uzun süreli olmamış, 12 Mart 1971'de ordu komutanları tarafından dönemin Demirel hükümetini görevden uzaklaştıran bir muhtıra yayınlanmıştır. Yazara göre muhtıra, amacının aksine 1961 Anayasası'nın özgürlükçü sisteminin altüst olmasına yol açmıştır. 12 Mart 1971 ve 14 Ekim 1973 seçimleri arasında süren ve 12 Mart rejimi olarak adlandırılan dönem, özgürlük ortamının kısıtlandığı bir dönem olmuştur. Böylece Türk sinemasında Sinemacılar Dönemi, yaşanan siyasal ve toplumsal değişmelerle ilintili olarak, yerini 1970 Karşıtlıklar Dönemi'ne bırakmıştır.

Türk sinemasının 1960-1970 yılları arasına bakıldığında bazı yönetmenlerin günümüze dek ulaşan farklı sinema anlayışları, özgün sinema dilleri ve o dönem çıktıkları filmler ile sinemasal anlatım yeteneklerini kanıtladıkları görülmektedir. Bahsi geçen yönetmenler, Şükran Kuyucak Esen'in (2016, s. 78-79) "Türk Sinemasının Kilometre Taşları" olarak nitelendirdiği, hem döneme damgasını vuran hem de kendinden sonra gelen sinemacıları etkileyerek sinema tarihinde iz bırakan Lütfi Ömer Akad, Atif Yılmaz Batıbeki ve Metin Erksan'dır.

Lütfi Ömer Akad (1916-2011) bilindiği üzere, Sinemacılar Dönemi'ni başlatan yönetmen olarak kabul görmektedir. Giovanni Scognamillo'ya göre (2010, s. 131) Lütfi Akad, ilk filmi *Vurun Kahpeye* (1949) ile Türk sinemasında gerçek bir sinemacının doğuşunu müjdelemiştir. Çalışmanın konusu olan 1960-1970 yılları arasına bakıldığında Lütfi Akad'ın 36 film çıktığı tespit edilmektedir. Yönetmenin filmler arasında ilk dikkat çeken çalışması ise *Tanrı'nın Bağışı Orman* (1964) belgeselidir. Şükran Kuyucak Esen'e göre (2016, s. 91) Akad'ın bu filminden önceki dönemi 'film yapma dönemi', daha sonraki dönem ise yönetmenin 'asıl sinema dönemi'dir. Asıl sinema dönemi olarak nitelendirilen dönem *Hudutların Kanunu* (1966) filmi ile başlamaktadır. Giovanni Scognamillo'ya göre (2010, s. 193) Lütfi Ömer Akad, *Hudutların Kanunu* filmi ile ülke sorunlarına değinerek kendisi için yeni bir anlatım denemektedir. Bu dönemde yönetmenin *Hudutların Kanunu*, *Ana ve Kızılırmak-Karakoyun* filmleri, bilinçli bir şekilde olmasa da, sonradan "*Köy Üçlemesi*"; *Vesikalı Yarım* (1968), *Kader Böyle İstedi* (1968) ve *Seninle Ölmek İstiyorum* (1969) filmleri ise "*İmkansız Aşklar Üçlemesi*" olarak adlandırılmıştır. Şükran Kuyucak Esen (2016, s.100) Lütfi Ömer Akad'ın önemini şu sözlerle ifade etmektedir: "Türk sinemasına ciddiyeti, yapılan sanata önem vermeyi ve yalın anlatım dilini kazandırmıştır. Sinemayı güçlü sezgileri ve gözlem yeteneğiyle bir sanat olarak Türkiye'ye yerleştirmiş, kendinden sonraki sinemacıları büyük ölçüde etkilemiştir".

Atif Yılmaz Batıbeki (1926-2006) 1952 yılında Mersin'de doğmuştur. Sinema dünyasına asistan olarak adım atan yönetmenin tek başına yönettiği ilk film *Kanlı Feryat* (1952) filmidir. Şükran Kuyucak Esen (2016, s. 103) Atif Yılmaz'ın filmografisine bakıldığında eserlerini ticari ve sanat filmleri olarak iki kategoriye ayırmaktadır. Yazar, *Ayşecik Şeytan Çekici* (1960) ve *Ölüm Perdesi* (1960) filmlerini ticari film örneği olarak göstermektedir. 1960-1970 yılları arasına bakıldığında, Atif Yılmaz'ın 36 film çıktığı görülmektedir. Atif Yılmaz 1961 yılında ünlü oyuncu Orhan Günşiray ile Yerli Film şirketini kurarak kendi kararlarını verebileceği özgür çalışmalara girişme olanağı bulmuştur. *Dolandırıcılar Şahı* (1961) Yerli Film aracılığıyla yönettiği ilk filmidir (Scognamillo, 2010, s. 202). 1960'lı yıllarda Atif Yılmaz ile ilgili dikkat çeken bir nokta, yönetmenin toplumsal gerçekçilik ve ulusal sinema düşüncelerini benimsemesi ve bu doğrultuda filmler yapmasıdır. Şükran Kuyucak Esen (2016, s. 105) yönetmenin *Ah Güzel İstanbul*, *Kozanoğlu* ve *Köroğlu* filmlerini halk sinemasına, *Toprağın Kanı* filmi ise toplumsal gerçekçilik düşüncesine örnek olarak göstermektedir.

Türk sinemasının 1960-1970 yılları arasına damgasını vuran üçüncü yönetmen ise Metin Erksan'dır. Çalışmanın ana sınırlılığını oluşturması sebebiyle, Metin Erksan ve onun sineması bir sonraki bölümde ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

3. Metin Erksan'a ve Sinemasına Dair

Metin Erksan'ın (1929-2012) sinemasal kimliğini kavramak için öncelikle kısaca yaşamına değinmek gerekmektedir. 1929 yılında Çanakkale'de doğan Erksan, Pertevniyal Lisesi ve İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat tarihi bölümünü bitirmiştir (Evren, 2014: s. 236). Dönemin çoğu yönetmeninin aksine, Metin Erksan'ın sinema dünyasına

U. Kılınç, 1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve
Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni

planlı bir giriş yaptığını söylemek mümkündür. Nitekim bir usta-çırak ilişkisinden geçmeyen Erksan, eleştirilenlik ve sinema yazarlığıyla sinema çalışmalarına başlamıştır. Metin Erksan, 1950 yılında Atlas Film şirketi için Binnaz filminin senaryosunu yazmıştır. Erksan'ın yönetmenlik koltuğuna oturduğu ilk filmi, Aşık Veysel'in yaşamını konu alan Karanlık Dünya / Aşık Veysel'in Hayatı (1952) filmidir. Köy temalı filmin sansür engeline takılmasıyla film önce reddedilir ve daha sonra yönetmenin kontrolünden çıkan ekleme-çıkarmalar ile karmaşık bir boyuta ulaşır (Scognamillo, 2010, s. 144). Altiner (2005, s. 19) *Karanlık Dünya* filminin yurtiçinde ve yurtdışında gösterimi tamamen yasaklanan ilk Türk filmi olarak Türk sinema tarihine geçtiğini ifade etmektedir.

Metin Erksan ilk sansür engelinden sonra Dünya gazetesinde eleştiri ve sinema yazıları yazmaya devam etmiştir. 1954 yılında Atlas Film'e Peyami Safa'nın (Server Bedi) romanından uyarlanan *Beyaz Cehennem* filmi çekmiştir ancak yönetmen, filmdeki eroin ve karakol sahnesi yüzünden yine sansürle karşı karşıya kalmıştır (Altiner, 2005, s. 25). Erksan, 1955 yılında Halide Edip Adıvar'ın meşhur romanı *Yolpalas Cinayeti'ni* filmleştirmiştir. Scognamillo (2010, s. 144) sansürün yine devreye girdiği filmde belirli bir ağırlık ve durgunluk olduğundan söz etmektedir. Yönetmen 1956 yılında, Güzide Sabri Aygün'ün romanından uyarlamak istediği *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* filmi çekmeye başlamıştır ancak Erksan askere gittiği için film yarım kalmıştır (Altiner, 2005, s. 28). Birsen Altiner (2005, s. 28) yönetmenin bir sonraki filmi olan *Hicran Yarası'nı* (1958) geniş kitlelere ulaşan ilk film olarak nitelemektedir. Yazara göre film, yönetmenin daha sonraki filmlerinde işleyeceği 'kara sevda' motifinin ilk örneğini oluşturması bakımından önemlidir. Erksan'ın aynı yıl çektiği Dokuz Dağın Efesi filmi, onun gerçek sanatını sergilediği ve yine sansür sorunuyla gündeme geldiği bir film olarak öne çıkmaktadır (Kuyucak Esen, 2016, s. 116). Metin Erksan'ın 1959 yapımı filmi ise *Şoför Nebahat*'tir. *Şoför Nebahat* filmi, film öyküsünde şoförlük yapan babasının ölümüyle onun mesleğini devralan Nebahat karakterinin 'erkeksi kadın' tiplmesiyle önem kazanmaktadır. Filmdeki erkeksi kadın tiplmesi, Nebahat karakterinin filmde çoğunlukla erkeklerden oluşan bir meslek grubu olan taksicilerin arasında kendine yer edinmiş olmasıyla vurgulanmaktadır. Film yapıldığı dönemde yapımcılar ve izleyiciler tarafından olumlu karşılanmıştır (Kuyucak Esen, 2016, s. 116).

Metin Erksan'ın 1960 yılına dek çektiği filmlere bakıldığında çoğunun roman uyarlaması olduğu ve neredeyse hepsinin sansür engeli ile karşılaştığı görülmektedir. Giovanni Scognamillo (2010, s. 145) kendisinden önceki yönetmenlerle kıyaslandığında Erksan'ın 1950'li yıllarda az sayıda film ürettiğini söylemektedir. Metin Erksan'ın 1960'lı yıllardaki sinemasal üretimi incelendiğinde ise filmografisindeki sayıca en çok filmin 1960-1970 yılları arasında olduğu görülmektedir. Ayrıca yönetmenin hem kariyeri hem de Türk sinema tarihi açısından en önemli filmlerinin bu dönem aralığında çekildiğini söylemek mümkündür.

Erksan'ın 1960 yılında çektiği ilk film *Gecelerin Ötesi* filmidir. Film, bir mahallede yaşayan ve farklı yaşam hayallerinin peşinde olan yedi gencin, soygun teması çerçevesinde çeteleşerek sürüklendikleri dramatik sonu konu edinmektedir. Filmin açılış sahnesinde, yol görüntüsünün üzerindeki "Bu film 7 gencin hikâyesidir. Konu olduğu gibi hayattan alınmıştır. Her mahallede bir milyonerin türediği devirde, aynı mahallelerde bu gençler de türedi." yazısı, filmde dönemin ideolojisinin eleştirildiğinin en bariz göstergelerinden biridir. Nitekim Metin Erksan, kendi sözleriyle bu söylemi doğrulamaktadır:

O sıralar politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı. "Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz". Kendi kendime dedim ki, evet böyle bir düşünce olabilir, ama her mahallede bir milyoner yetiştirilirken, aynı mahallede başka şeyler de yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çektim. O zamana kadar böyle bir film yoktu. Bu filme çok dikkatli bakmak lazım, o zaman sezdiğim ve düşündüğüm mesela 1970'lere doğru anarşiyle gündeme gelmeye başladı (Erksan, 1985, s. 25-26).

Film, dönemin hâkim ideolojisinin topluma yansıyan ama daha önce sinema perdesine yansımayan görüntüleri içermesi bakımından önemlidir. Nitekim Giovanni Scognamillo'ya göre film toplumsal eleştiri yönüyle dönemin diğer filmlerinden farklı bir yapıdadır: "*Gecelerin Ötesi* Türk sinemasında ilk kez toplumsal eleştiriye en etkin şekilde uygulayıp ortak bir çevre (mahalle), ortak bir eylem (soygun), ortak bir endişe ve etkenleri (eziklik ve yokluktan kaynaklanan

U. Kılınç, 1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve
Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni

bunalım, toplum kurallarına karşı çıkma gereksinimi) temel olarak kişilerin içsel nedenlerinden toplumu şartlandıran sonuçlara ulaşmaktaydı” (Scognamillo, 2010, s. 214). *Gecelerin Ötesi* filmi, ülkede yaşanan toplumsal ve ekonomik sıkıntıları, ayrıca dönemin genç nüfusunun üzerindeki psikolojik etkiyi küçük bir mahalle ölçeğinde sert bir toplumsal eleştiri yapmaktadır (Evren, 2014, s. 198). Halit Refiğ (2009, s. 133) bu yönüyle *Gecelerin Ötesi* filmini Türk sinemasında ilk toplumsal bildiri taşıyan film olarak nitelendirmektedir. Bu bağlamda çoğu kaynak da Erksan’ın bu filmini toplumsal gerçekçi düşüncenin ilk örneklerinden biri olarak kabul etmektedir.

Metin Erksan’ın *Gecelerin Ötesi* ile aynı yıl çektiği *Oy Farfara Farfara* filmi, gecekondu sorunu çerçevesinde geçen; 1962 yılındaki *Çifte Kumrular* ve *Sahte Nikah* filmleri ise güldürü kalıbında kabul edilebilecek sıradan filmlerdir (Scognamillo, 2010, s. 215). Yönetmenin 1962 yılında çektiği diğer bir film olan *Yılanların Öcü* ise üzerinde durulması ve düşünülmesi gereken bir film olarak Türk sinema tarihindeki yerini korumaktadır.

Yılanların Öcü filmi, Fakir Baykurt’un aynı isimli romanından uyarlanmıştır. Film, bir köydeki ailenin (Kara Bayram, Irazca Ana, Haççe, Ahmet) evlerinin önüne başka bir köylünün (Haceli) ev yapmak için temel kazması ve ortaya çıkan mülkiyet sorunu sebebiyle giriştikleri mücadeleyi konu edinmektedir. Filmin konusundan da anlaşılacağı gibi, Metin Erksan bu filmde de toplumsal gerçekçi bir bakışı benimsemiştir. Neşe Kaplan (2004, s. 79) *Yılanların Öcü* filminin sinemamıza gerçekçilik açısından önemli bir örnek oluşturduğunu, dönemin köy sorunlarına, köy yaşantısına ve köyde yaşayanların davranışlarına dair yeni bir yaklaşım getirdiğini belirtmektedir. Burçak Evren (2014, s. 199) ise *Yılanların Öcü* filminin sloganımsı bir yanlışlığa düşmeden, taşradaki mülkiyet sorununa yan ve gerçekçi bir dille yaklaşan ve izleyiciler üzerinde etki yaratan bir film olduğunu belirtmektedir. Filmin önem kazandığı noktalardan biri de dönemin sansür mekanizmasıyla olan ilişkisidir. Şükran Kuyucak Esen (2016, s. 119) o dönemde kitabıyla ve tiyatro oyunuyla büyük tartışmalar yapılan Fakir Baykurt’un eserinin sinemaya uyarlanmasının büyük bir cesaret istediğini vurgulamaktadır. Nitekim yaptığı filmle Metin Erksan da benzer bir tepkiyle karşılaşmış ve sansürle mücadele etmiştir. Yönetmen, *Yılanların Öcü* filmi üzerine gösterdiği sansür mücadelesini şu sözlerle ifade etmektedir: “Ben bu filmi o zaman sansürden senaryo izni alarak çektim. Tam 1961 seçimleri sırasıydı. Film çektik. Biçare bir film. Biçare diyorum, çünkü yaptığı köy gerçeklerine biraz daha eğilmiş olmalıydı sadece. Film sansüre götürdük, sansür menetti. ‘Oynayamaz’ dedi. Ne yurt içinde ne yurt dışında.” (Erksan, 1985, s. 28-29). Erksan, ifadesinin devamında dönemin cumhurbaşkanı olan Cemal Gürsel’in filmi çok beğendiğini ve sansürden geçmesi için müsaade edilmesini istediğini ama ona rağmen filmin gösteriminde zorluklar yaşandığını belirtmektedir. Bütün bu olumsuzluklara rağmen film 1966’da Kartaca Sinema Festivali’nde “Şeref Madalyası” kazanmıştır (Evren, 2014, s. 199).

1963 yılına gelindiğinde yönetmenin iki film çektiği görülmektedir. Bunlardan ilki *Acı Hayat*’tır. Film, evlenmek isteyen genç çiftin İstanbul’da ev bulma sürecinde yaşadıkları zorluğu ve bu süreçte ilişkilerinin farklı bir boyutta şekillenmesini konu edinmektedir. M. Burçak Evren (2014, s. 237) Metin Erksan’ın *Acı Hayat* filmi ile bir kez daha bilinen bir öykü ile alışılmışın dışına çıktığını ve böylece farkını ortaya koyduğunu belirtmektedir. Ayrıca yazar filmin önemini şu sözlerle ifade etmektedir:

Piyasa romanlarından çıkagelmiş gibi görünen tersane işçisi Mehmet, tümü ile Erksan’ın tutkularından doğan, o tutkularla pekiştirilen bir çeşit kutsal canavardır. Toplumsal eleştiriden uzak, daha doğrusu toplumsal eleştiriye bir fon olarak kullanan Erksan, ilkin ezilen, hakaret edilen, tek değerli saydığı varlığı, sevgilisini kaybeden, sonradan kaderin yardımı ile servet sahibi olan ve hudutsuz nefreti intikam hırsı ile patlayan, özellikle egosunu tatmin etmeyi amaç sayan bir insanı anlatıyor ve bu insan portresi, belki de *Acı Hayat*’ın en ilginç yönünü teşkil ediyor” (Evren, 2014, s. 237).

Metin Erksan’ın 1963 yılında çektiği diğer film ise *Susuz Yaz*’dır. Necati Cumalı’nın aynı adlı uzun öyküsünden uyarlanan *Susuz Yaz*, kendi toprağından çıkan suyu diğer köylülere vermek istemeyen Osman’ın köylülerle olan mücadelesi ve kardeşi Hasan ile onun karısı Bahar’a karşı yürüttüğü kötücül eylemleri konu edinmektedir. Ana odak noktası “mülkiyet” konusu olan filmin Türk tarihi açısından en büyük önemi, filmin 1964 yılında Berlin Film Festivali’nde en iyi film ödülü olan “Altın Ayı” ödülünü kazanarak, Türk sinema tarihinde ilk kez uluslararası bir başarı edinmiş olmasıdır

U. Kılınç, 1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve
Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni

(Scognamillo, 2010, s. 216). *Susuz Yaz* filminin mülkiyet konusuyla olan ilişkisini kavramak için yönetmenin kendi cümlelerine yer vermek faydalı görünmektedir:

Su üzerine mülkiyet bu dönem beni çok etkiledi. O sıralarda Cari kanun varı. “Türkiye’de göller, karasuları ve akarsular kamunun, yalnız kaynaklar, kimin tapulu arazisinden çıkıyorsa onun malı” diye. Bazı şeyler görüyorum. Bir toprağın etrafını çitle çevirip, bu benimdir diyebiliyorsunuz. Ama suya sahip olamıyorsunuz. Filme şöyle başlamak isterdim, tutun ki avucunuza toprak aldınız. O toprağı gücünüz yettiği sürece avucunuzda tutabilirsiniz. Ama avucunuza su aldığınız zaman aynı şeyi yapamazsınız. Su parmaklarınızı istediğiniz kadar sıkın, akıp gidecektir. Kaynaktan çıkan bir su. Kaynak devamlı kaynıyor. Nasıl sahip olabilirsiniz buna. Mülk sahibi baraj da yapsa gene tutamaz suyu. Su muhakkak bir yere gidecek. Suyun mülkiyet sınırlarını tanımayan bu ögesi, beni çok ilgilendirdi (Erksan, 1985, s. 28).

Aktarılan bu uzun alıntı, Metin Erksan’ın *Susuz Yaz* filmini yaparken “su mülkiyeti” kavramı üzerine ne denli düşündüğünü anlamak ve filmin yönetmen tarafından kurulan anlatı yapısını irdelemek açısından önemlidir. Vizyona girdiğinde önemli bir ticari başarı edinen film henüz çekim aşamasında bile basın ilgisini çekmiş ancak buna rağmen sansür engeliyle mücadele etmiştir (Altınar, 2004, s. 57). Yine de bu engel filmin Berlin Film Festivali’ne katılmasına engel olamamıştır ve böylece mülkiyet ile birlikte, sömüren-sömürülen farklılığı çerçevesinde de ele alınabilecek *Susuz Yaz* filmi Türk sinema tarihinde önemli bir başarıya imza atmıştır.

Yönetmenin bir sonraki filmi 1964 yılında çektiği *Suçlular Aramızda* filmidir. Film zengin bir ailenin oğluyula evlenen gelinine verdiği sahte kolyenin etrafında şekillenen kötücül ilişkileri ve mücadeleyi konu edinmektedir. *Suçlular Aramızda* için dikkat çeken konu, dönemin film eleştirmenleri tarafından farklı ve bazen de yanlış algılanması olmuştur. Oysa film anlatısında yer alan siyahi karakter, kurukafa ve dünya küresi gibi sembolleri barındırması bakımından önemlidir. Şükran Kuyucak Esen (2016, s. 67) bahsi geçen sembollerden zenci jigolonun seks aracıyla kullanıldığını söylemektedir. Ayrıca yazara göre dünya küresi yüceliği ve kuru kafa ise Mümtaz karakterinin merhametsiz ve kötücül doğasını temsil etmektedir. Neşe Kaplan’a göre ise (2004, s. 123) *Suçlular Aramızda* filminde, yüksek burjuvazi yalısı ve gecekondu mahallesi olarak iki ayrı çevre yansıtılırken, toplumun üç ayrı sınıftan kahramanların karakter yorumlaması yapılmakta ve bu yolla toplumsal bir eleştiriye varılmak istenmektedir.

Metin Erksan’ın 1964 yılında çektiği diğer bir film olan *İstanbul Kaldırımları*’nın başrollerinde Zeki Müren ile Belgin Doruk yer almıştır. Film yönetmenin şarkılı film denemelerinden biridir (Altınar, 2005, s. 69).

1965 yılı, Metin Erksan sineması için ayrı bir önem taşımaktadır. Erksan 1965 yılında yazdığı, yönettiği ve yapımcılığını yaptığı *Sevmek Zamanı* filmini çekmiştir. Pek çok yazarın Metin Erksan’ın “en kişisel, en özel” filmlerinden biri olarak nitelediği *Sevmek Zamanı*, Boyacı Halil ve Meral karakteri arasındaki aşkı, çok farklı bir boyutta ele almaktadır. Filmde boyacılık yapan Halil, adadaki bir evde boyacılık yaptığı sırada duvarda gördüğü bir kadının (Meral) fotoğrafına aşık olur ve boş zamanlarını o fotoğrafa bakarak geçirir. Bir gün Meral’in arkadaşlarıyla birlikte eve gelmesiyle Meral ile karşılaşır ve böylece aşık olduğu suret ile somut bir karşılaşma yaşar. Bu karşılaşma sonunda Meral’in de sevgi beslediği Halil arasında inşili çıkışlı bir iletişim süreci başlar. Yaşanan olumsuzluklar sonucunda zengin nişanlısıyla evlenme sürecine giren Meral, düğün günü gelinliğiyle kaçarak, Meral’in fotoğrafı ve gelinlik giymiş bir cansız manken ile gölde kürek çekmekte olan Halil’in yanına gelir. İzleyici bu masum ilişkinin kurtulduğunu düşünürken Meral’i takip eden nişanlısı tarafından ikisi de vurulur.

Sevmek Zamanı’nın film öyküsünün burada aktarıma sebebi, Metin Erksan’ın diğer yönetmenlerce de işlenen “aşk” temasını sinemasallaştırmadaki farklılığını vurgulamaktır. Filmde “aşk” yalnızca iki insanın sevgisi olarak ele alınmamıştır. Yaşamında daha önce hiç görmediği bir insanın fotoğrafına aşık olma konusu filmde öncelik kazanmaktadır. Şükran Kuyucak Esen (2016, s. 122) Erksan’ın filmdeki anlatısal özneliğini şu sözlerle vurgulamaktadır: “Fransız şairane gerçekçiliğinin puslu, sisli, yağmurlu görüntülerinin güzel bir öykünmesi olmakla birlikte, eski Türk masallarındaki ‘surete aşık olma’ motifi gibi ulusal bir motif, çok kişisel bir üslûpla ele alınmıştır bu filmde”. Nitekim filmde yönetmenin seçtiği kamera açıları sayesinde zamanın yavaşladığı, yalnızca duygu yoğunluğunun arttığı farklı bir

U. Kılınç, 1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni

zaman boyutunun yaratıldığını söylemek mümkündür. Kurtuluş Kayalı (2014, s. 97) Fransız sinema tarihçisi Sadoul'un *Sevmek Zamanı*'nı sinemadaki sınıf çatışmasının en net görüldüğü metin olarak gördüğünü belirterek, filmin sınıfsal farklılığa odaklanma konusundaki önemine dikkat çekmektedir. Arif Can Gungör (2014, s. 8) ise *Sevmek Zamanı* filminin hem evrensel bir öykü, hem de ulusal gelenekleri içine alan bir yapı oluşturduğunu ve Doğu-Batı, zengin-fakir, soyut-somut, epik-dramatik, Hollywood-Türk ikilikleri çerçevesinde hem biçimsel hem de içeriksel bağlamda yerli ve özgün bir dil yarattığını belirtmektedir.

Metin Erksan'ın 1966 yılında çektiği *Ölmeyen Aşk* filmi, Emily Brontë'nin *Uğultulu Tepeler* romanının çağdaş uyarlamasıdır. Film, Yıldız ve Ali karakterinin tutkulu aşkını ve bu aşkın karamsar sonuçlarını konu edinmektedir (Altınar, 2005, s. 77).

1968 yılında çekilen *Kuyu* filmi, yönetmenin öne çıkan eserlerinden biridir. Köyde geçen film Osman karakterinin Fatma'yı kaçırmayı ve zorla ona sahip olması sürecini, oldukça dramatik bir şekilde anlatmaktadır. Scognamillo'ya göre (2010, s. 220) film, kız kaçırma olayının dramatik yapısı içinde Anadolu kadınlarının yüzyıllardır süren kurallara uyma zorunluluğunu anlatmak istemektedir. Şükran Kuyucak Esen (2016, s. 124) ise filmin, kadının erkek ve toplum önündeki çaresizliğini ve gösterdiği direnişe rağmen istediği bir yaşama ulaşamamasının üzerinde durmaktadır. Gerçekten de *Kuyu* filmi, toplumsal bir gerçekliği olan bir konunun "tutku" teması çerçevesinde başarılı bir şekilde işlenmesi bakımından önem kazanmaktadır. Film 1969 Adana Altın Koza Film Şenliği'nde beş ödül kazanmıştır (Kaplan, 2004, s. 123).

Metin Erksan *Kuyu* filminden sonra, konuları dönemin diğer filmlerinden çok da farklı olmayan bir takım ticari filmler çekmiştir. Bunlar sırasıyla *Reyhan* (1969), *Ateşli Çingene* (1969), *Sevenler Ölmez* (1970), *Eyvah* (1970), *Makber* (1971), *Feride* (1971), *Hicran* (1971), *Süreyya* (1972), *Keloğlan ve Cankız* (1972), *Şeytan* (1974), *Dağdan İnme* (1974), *Kadın Hamlet* (1976) ve son sinema filmi olan *Sensiz Yaşayamam* (1977) filmleridir. Adı geçen filmlerden *Şeytan*, William Peter Blatty'nin dünyada çok satan kitabından uyarlanan A.B.D. yapımı *The Exorcist* (1973, William Friedkin) filminin farklı bir uyarlaması olması bakımından önemlidir. Film, prodüktör Hulki Saner'in ısrarlarıyla Metin Erksan tarafından sinemaya uyarlanmıştır (Altınar, 2005, s. 98-99). Yönetmenin 1960 sonrası filmleri arasında içeriğinden söz etme gereği duyulan diğer bir film ise Erksan'ın 1976 yılında çektiği *Kadın Hamlet* filmidir. *Kadın Hamlet*, yönetmenin Shakespeare'in *Hamlet* eserini, karakterin cinsiyetini değiştirerek uyarladığı bir filmidir. Giovanni Scognamillo'ya göre (2010, s. 223) Fatma Girik'in canlandırdığı *Kadın Hamlet* karakterinin yer aldığı film ile Metin Erksan, Shakespeare'i groteske varan bir mizahi anlayış çerçevesinde yorumlamıştır.

Bahsi geçen filmler dışında Metin Erksan televizyon için beş farklı öyküden uyarlanan filmler çekmiştir. Dönemin TRT genel müdürü İsmail Cem BBC'nin yapmış olduğu, klasiklerden televizyona uyarlanan filmlerin Türkiye'de de yapılması gayesiyle Halit Refiğ, Lütfi Akad ve Metin Erksan'a Türk edebiyatından uyarlama filmler yapması için teklif götürmüştür. Bu proje kapsamında Halit Refiğ *Aşk-ı Memnu*'yu, Lütfi Ömer Akad Ömer Seyfettin'den öyküleri ve Metin Erksan da beş farklı Türk hikâyesini filme uyarlamıştır (Türk, 2001: s. 298-300). Metin Erksan'ın TRT için çekmiş olduğu uyarlama filmler ise sırasıyla şöyledir: Sait Faik Abasıyanık'ın aynı adlı öyküsünden uyarladığı *Müthiş Bir Tren*, Kenan Hulusi'nin aynı adlı öyküsünden uyarladığı *Sazlık*, Samet Ağaoğlu'nun aynı adlı öyküsünden uyarladığı *Bir İntihar*, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* adlı öykü kitabında yer alan ve aynı adlı öyküsünden uyarladığı *Geçmiş Zaman Elbiseleri* ve son olarak, Sabahattin Ali'nin aynı adlı öyküsünden uyarladığı *Hanende Melek* filmleridir (Uçakan, 2010, s. 51-55). Erksan son olarak 1982 yılında TRT için, Prezeve Savaşı öncesi Osmanlı Donanması komutanı Barbaros Hayrettin Paşa ile Harçlı Ordusunun komutanı Andrea Doria arasındaki savaş strateji konuşmalarını içeren *Prezeve Öncesi* isimli beş bölümlük televizyon dizisini çekmiştir (Altınar, 2005, s. 128).

Çalışmanın bu bölümünde Metin Erksan'ın üniversitede almış olduğu sanat tarihi eğitiminden sonra bilinçli olarak girdiği sinema dünyasında ortaya koyduğu üretimler, yapılan derlemeler çerçevesinde incelenmiştir. Yapılan incelemede Metin Erksan'ın yalnızca senaryo metnini görsel dile çeviren bir sahne ustası olmadığı, yıllarca yazdığı

U. Kılınç, 1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni

sinema yazılarıyla, kendi yazdığı senaryolarıyla, yaptığı uyarlamalarla ve verdiği sansür mücadelesiyle bir sinema bilgesi olduğu ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda Metin Erksan, 1958 yılında Türk Sinema Sanatçıları Derneği'nin, 1963 yılında Sine-İş Sendikası'nın ve 1965 yılında Türk Film Rejisörler Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer alarak sinemayı yalnızca bir iş olarak görmediğini kanıtlamaktadır (Akser, 2001: s. 101).

Yönetmenin henüz ilk filmi olan Karanlık Dünya ile ortaya koyduğu farklı bakış diğer filmlerinde de devam ederek, yönetmenin kendine ait bir dili olduğunu göstermektedir. Erksan'ın filmografisine bakıldığında en çok öne çıkan filmlerinin 1960-1970 yılları arasında çekildiği fark edilmektedir. Nitekim yönetmenin kendisi de 1960-1970 yılları arasında çektiği filmlerin, o dönemde Türkiye'de yapılan diğer filmlerin dışında kalan çalışmalar olduğunu öne sürmektedir (Erksan, 1985, s. 25). Özellikle bu dönemde çekilen *Gecelerin Ötesi*, *Yılanların Öcü*, *Acı Hayat*, *Susuz Yaz*, *Sevmek Zamanı* ve *Kuyu* filmleri dönemin toplumsal gerçekliklerini beyaz perdeye aktarmak ve bunu yaparken, izleyiciye bunların bir Metin Erksan filmi olduğunu hatırlatacak kadar farklı bir anlatımla sunması bakımından büyük önem kazanmaktadır.

Metin Erksan, Türk sinemasının başarısını ilk kez uluslararası alanda kabul ettiren bir yönetmen olarak önem kazanmıştır. Dönemin Türk sineması üzerindeki sansüre rağmen *Susuz Yaz*, *Yılanların Öcü* gibi filmlerin ülke dışında kazandığı ödüller bu önemin göstergeleridir. Bu gerekçelerle, çalışmanın bir sonraki bölümünde yönetmenin Türk sinemasına ilk kez uluslararası başarıyı getiren *Susuz Yaz* filmi ile bu filmin esin kaynağı olan, Necati Cumalı'nın *Susuz Yaz* öyküsünün uyarlama bakımından kıyaslamalı olarak incelenmesi amaçlanmaktadır.

4. Susuz Yaz Öyküsünden Susuz Yaz Filmine

Metin Erksan'ın senaryosunu yazdığı ve yönettiği *Susuz Yaz* filminin kaynağı, Necati Cumalı'nın (2013) 1962 yılında yayımlanan ve 11 öyküden oluşan *Susuz Yaz* isimli kitabında bulunan aynı isimli uzun öyküdür. Öykü ve filmin uyarlamasına geçmeden önce filmin seçilme sebebinin ve bu seçimin önemini izah etmek gerekmektedir. Metin Erksan, *Susuz Yaz* filminin uyarlama bakımından incelenmesi gerekliliğini şu sözlerle ifade etmektedir: "Kimse bugüne kadar, Necati'nin hikayesi nedir, Metin'in senaryosu nedir? diye bakmadı. Bir kitap çıkması lazımdı bu konuda. Koyalım hikayeyle senaryoyu yanyana. Bununla uğraşılmalı. Bu meseleden bir yere giderdik biz. Yani edebiyat-sinema ilişkileri üzerinde" (Erksan, 1985, s. 31). Diğer taraftan, bahsi geçen film uyarlamasıyla ilgili Birsen Altınar (2005, s. 63-64) Erksan'ın kendi cümlelerinden yaptığı aktarmada, Necati Cumalı'nın film öyküsünün kendi öyküsü olmaktan çıktığından ve özellikle korkuluk sahnesi konusunda yakınlığını söylemektedir. Erksan ise korkuluk sahnesinin önemini özellikle vurgulayarak, yazarın haklı olduğunu, *Susuz Yaz* filminin Necati Cumalı'nın değil, kendi öyküsü olduğunu belirtmektedir. Yönetmenin bu düşüncelerinden hareketle, *Susuz Yaz* filmi ve öyküsü karşılaştırmalı bir incelemeyi gerekli kılmaktadır. Necati Cumalı'nın *Susuz Yaz* öyküsü ve Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* filminin uyarlama çerçevesinde kıyaslaması yapılırken konu, zaman, mekân, karakter ve bakış açısı gibi unsurlarda bazı farklılıklar ve benzerlikler gözlemlenmektedir.

Film ve öyküdeki göze çarpan ilk farklılık, baş kahramanların isimlerinin değiştirilmiş olmasıdır. Öyküde Hasan karakterinin abisi Osman'dır; filmde ise Osman'ın abisi Hasan'dır. Bu değişimin gerekçesini sunmak güçtür; zira iki metinde yer alan bu farklılık, öykü-film kıyaslamasını karakterler çerçevesinde gerçekleştirmeyi zorlaştırmaktadır. Bu yüzden kıyaslamaların ilerleyen bölümlerinde ve yalnızca Osman-Hasan kardeşler çerçevesinde filmdeki karakter isimleri göz önünde bulundurulacaktır.

Susuz Yaz öyküsünde yer alan başlıca karakterler Osman Kocabaş, küçük kardeşi Hasan Kocabaş, Osman'ın nikahsız karısı Bahar, Veli Sarı ve tip düzeyinde yer alan Ethem Ölmez, Musa Öztürk ve Hüseyin Şengül karakterleridir. *Susuz Yaz* filminde ise Osman, Hasan, Hasan'ın karısı Bahar, Bahar'ın annesi, Veli Sarı ve adı geçmeyen diğer köylüler yer almaktadır.

U. Kılınç, 1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve
Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni

Öykü ve film mekânsal açıdan benzerlik taşımaktadır. İki anlatıda da olaylar Urla'nın Bademler köyünde geçmektedir. Öykü ve filmde yer alan konu genel olarak benzerlik taşısa da, bazı noktalarda farklılıklar görülmektedir. Filmde Osman, küçük kardeşi Hasan birlikte yaşamaktadır. Osman, kardeşi Hasan'ın karşı çıkmasına rağmen köylülere giderek kendi arazilerinden çıkan suyu artık onlarla paylaşmayacağını söyler ve filmdeki olaylar bu noktadan itibaren şekillenmeye başlar. Öyküde ise Osman, Hasan ve karısı Bahar birlikte yaşamaktadır. Osman suyu yalnızca kendi arazilerinde kullanmak üzere başka bir havuz yaptırır ve suyu kendi kontrolünde tutmasıyla birlikte Veli Sarı'nın başını çektiği diğer köylülerle anlaşmazlık yaşamaya başlar. Özetle, öykü ve filmdeki olayların başlangıç noktası farklıdır.

Öyküde Bahar karakteri, Hasan'ın nikahsız karısı olarak görünmektedir. Filmde ise Hasan Bahar'ı, abisinin ikna etmesiyle kaçıtır ve böylece Bahar Kocabaşlar'ın evine sonradan gelir. Öyküde ise ilk andan itibaren Bahar, Hasan'ın nikahsız karısı olarak yer almaktadır. Bu yüzden filmde olan düğün sahnesi öyküde yer almamaktadır.

Öyküde ve filmde "su mülkiyeti" sorunu önemli bir yer tutmaktadır. Öyküde Osman Kocabaş, kendi kontrolünde kullanmak üzere başka bir havuz yaptırır. Filmde ise Osman, kardeşi Hasan ile birlikte var olan havuzu kontrol etmektedir. Öyküde Veli Sarı karakteri, susuz kalan köylü grubun öncüsü konumundadır. Osman ile en çok o tartışır ve köyün muhtarından yardım ister. Urla'ya avukata danışmaya gidince de grubun öncüsü o olur. Filmde de durum böyledir. Öyküdeki olay örgüsünde, Veli Sarı'nın öncülüğünde köylüler muhtarı devreye sokar ama Osman suyun kendi arazisinden çıktığını öne sürerek kararından dönmez. Böylelikle köylüler Urla'ya giderler ve bir avukat tutarlar. Dava sürecinde hakim köylüleri haklı bulur ve suyun idaresini dava sonuçlanana dek Kocabaşlar'ın sınır komşusu olan Tahtacı Safi'ye bırakılması kararını verir. Filmde ise Tahtacı Safi karakteri yer almamaktadır. Filmdeki sahneye göre, köylülerle birlikte bir görevli Kocabaşlar'ın havuzunun başına gelerek kararı okur ve köylülerin suyun kapağını açmasına izin verir. Öyküde Osman ilçeye gider ve bir avukat aracılığıyla dava kararına itiraz eder. Bu dava sonucunda arazinin sahibi Kocabaşlar olduğu için suyun kontrolü yeniden onlara geçer. Osman yeniden suyu kendi havuzlarına yönlendirir.

Öyküde Veli Sarı, Kocabaşlar'ın bahçesinden geçtiği sırada onların meşhur köpeği Arap'ı görür ve çiftesiyle köpeği öldürür. Filmde ise Kocabaşlar'ın köpeğinin adı Karabaş'tır ve Veli Sarı tarafından gizlice öldürülür. Öyküde ve filmde mallarını koruyan köpeklerinin ölmesiyle birlikte Hasan ve Osman nöbetleşerek geceleri arazilerinde nöbet tutarlar. Öyküde Osman, bir gece nöbet sırasında kardeşi Hasan'ı uyandırır ve arazide birilerinin olduğunu söyler. İki kardeş arazideki sesleri takip eder ve bütün fidanlarının kırılmış veya sökülmiş olduğunu fark ederler. Takibin devam ettiği sırada silahlar kullanılır ve bu kovalamaca sonunda, arazide gün doğarken Veli Sarı'nın ölüsü bulunur. Veli Sarı, Osman'ın kullandığı gra silahı ile öldürülmüştür. Hasan ve Osman tutuklanarak cezaevine götürülür. Burada diğer mahkumlar Hasan ve Osman'ın mahkumiyeti hakkında tahminler yürütür. Bu tahminler Osman'a bir fikir verir ve kardeşi Hasan'a, onun henüz askerliğini yapmadığını gerekçe göstererek, Veli'yi onun vurduğunu itiraf etmesini söyler. Eğer bunu yaparsa kendisine sürekli harçlık göndereceğini ve Bahar'a da iyi bakacağı konusunda söz verir. Filmde ise Veli Sarı, diğer köylü arkadaşıyla birlikte Kocabaşlar'ın havuzunun kapağını patlayıcıyla patlatır. Osman, küçük kardeşi Hasan'a seslenerek adamların peşinden gider ve Veli'yi öldürür. Filmde Hasan, Osman'ı silahı kullanmaması konusunda uyarır ancak öyküde böyle bir uyarı yoktur. Filmde sabah olduğunda bütün köylüler Veli'yi aramaya çıkar ve onu ölmüş hâlde Kocabaşlar'ın zeytinliğinde bulurlar. Bu sırada Osman, bahçelerine zarar verildiği gerekçesiyle jandarmayı çağırır ve burada köylüler Osman'ı linç etmeye çalışır. Filmde yer alan sonraki sahnede köye gelen bir doktor savcıya Veli'nin gra tüfeğiyle öldürüldüğünü söyler. Öyküde ise doktor yerine yalnızca savcı yer almaktadır. Filmde jandarmalar Osman ve Hasan'ı toprak bir yolda ilçeye götürürken Osman, küçük kardeşine suçu üstlenmesi konusunda baskı yapar ve bu baskısına hapisanede devam eder. Öyküde Hasan, silahı abisi Osman kullanmış olmasına rağmen, suçu üstlenir ve dokuz yıl hapis cezası alır. Filmde de Hasan suçu üstlenir, karısı Bahar'ı kimseye bir şey söylememesi konusunda uyarır ve Hasan mahkemede sekiz yıl hapis cezası alır.

Öyküde Osman ilk zamanlar hapisanede olan kardeşi Hasan'a harçlık gönderir ve sık sık Bahar ile birlikte onu ziyarete gider ama birkaç ay sonra harçlık göndermeyi bırakır. Bir gün Osman'dan mektup gelir ve Hasan mektubu Tahtacı Safi'nin oğluna okutur. Mektupta Osman'ın Denizli'deki hapisaneye götürüleceği yazılıdır. Ancak mektup Osman'ın

U. Kılınç, 1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni

eline geç geldiği için Bahar ile birlikte İzmir'e gittiklerinde Osman'ın birkaç gün önce Denizli'ye götürüldüğünü öğrenirler. Filmde ise Osman ile Bahar Urla'daki hapishaneye gittiklerinde Hasan'ın iki gün önce Niğde'ye sevk edildiğini ve kendilerine mektup yazdığını ama ulaşmadığını öğrenirler.

Öyküde Osman kahvehanedeyken, okunan bir gazetede Isparta'daki hapishanede Hasan adındaki bir mahkûmun öldürüldüğünü öğrenir. Kahvehanedeki köylülerin de bilinçsiz yardımıyla, Osman öldürülen kişinin kardeşi olduğu yalanını söyler. Hasan'ın öldürüldüğü yalanına köylüler ve Bahar inanır. Osman, kardeşinin öldüğünü gerekçe göstererek Bahar'a sahip olur ve onu kendi nikahına geçirir. Filmde ise Osman dolmuşta köylü tanıdığından Niğde'deki hapishanede Hasan adında bir mahkûmun öldürüldüğünü öğrenir ve böylece Bahar'a Hasan'ın öldüğü bilgisini verir. Filmde Bahar haberi alır almaz evi terk eder ama yarı yolda Osman tarafından engellenir. Osman Bahar'a, Hasan öldüğü için malların yarısının onun olduğunu söyler ve onu eve dönmesi konusunda ikna eder. Öyküde Osman, Bahar'a kardeşinin öldüğünü gerekçe göstererek ve onu ikna ederek sahip olur. Filmde ise Osman Bahar'a tecavüz eder. Öyküde Bahar, Hasan hapse girmeden önce hamiledir. Osman'ın Bahar'ı nikahına geçirmesiyle ise Osman'ın çocuğuna hamile kalır. Filmde ise Bahar'ın çocuğu yoktur.

Öyküde Mayıs ayında yapılan genel seçimlerde Demokrat Parti kazanır ve Temmuz ayında af gerçekleşir. 1951 yılının Ocak ayında Hasan hapishaneden çıkar ve trenle İzmir'e gelir. İzmir'den Seferihisar otobüsüne biner ve köylüsüyle karşılaşır. Ancak yalnızca selamlaşırlar ve aralarında başka bir konuşma geçmez. Filmde ise kahvehane sahnesinde radyo aracılığıyla Demokrat Parti'nin af ilanı duyurulur. Osman endişelenerek kahvehaneyi terk eder. Hasan dolmuşla köyüne dönerken karşılaştığı köylüsü olan biten her şeyi anlatır. Hasan dolmuştan inerek doğru eve koşar. Hasan'ı gören Bahar ağlamaya başlar ve Osman'ın kendini kandırdığını haykırır. Osman elinde tüfekte Hasan'ı karşılar. Bu sırada Bahar elindeki baltayla Osman'ın üzerine doğru koşar ama Osman onu tüfekte vurur. Daha sonra Hasan, Osman'ın tüfeğinden kurtularak onunla suda boğuşmaya başlar. Kavga sonunda Hasan, Osman'ı havuzdaki suda boğarak öldürür. Hasan su kanalının kapağını kırar ve su, Osman'ın cesediyle birlikte kanal boyu ilerler ve film böyle sona erer. Öyküde ise öğle vakti köye ulaşan Hasan, eve gittiğinde önce üç yaşında oğluyla ve kucağında bir yaşlarında başka bir çocuk taşıyan Bahar ile karşılaşır. Bahar, Hasan'ı görünce sevinir ve aynı zamanda kendini kaybeder. Hasan, tarlada çalışmakta olan Osman'ın yanına gider ve onunla yüzleşeceğini söyler. Osman belinden tabancasını çıkar ve Hasan'ı omzundan yaralar. Tam bu sırada Bahar, Osman'ın çifte tüfeği ile Osman'ı vurur ve öykü böylece sona erer.

Görüldüğü üzere olay örgüsü çerçevesinde incelendiğinde öykü ve filmde bazı önemli farklılıklar mevcuttur. Öte yandan, öykü ve film anlatısı arasında bazı olayların gidişatına dair birtakım farklılıklar da görülmektedir. Bunun en büyük sebeplerinden birinin, uyarlamalarda ortaya çıkan zaman problemi olduğu düşünülmektedir. Filmde öyküde var olan anlatının kısaltılıp, eliptik anlatım tekniği kullanıldığı gibi, bazı sahneler de sonradan eklenerek görsel dilin olanakları sayesinde anlatı zenginleştirilmiştir (Çetin Erus, 2005a, s. 18). Örneğin öyküde hapishanedeki mahkûmlar Osman ve Hasan'a suçu üstlenmek konusunda fikir yürütmekte ve tavsiyeler vermektedirler. Ancak filmde bu anlatıya yer verilmemiştir. Öyküde Hasan'ın gönderdiği ilk mektubu Tahtacı Safi'nin oğlu okumaktadır. Ancak öyküdeki anlatının aksine, filmde Osman okumayı bilir ve mektubu kendisi okur. Diğer taraftan filmde yer alan ancak öyküde yer almayan anlatılar da mevcuttur. Film öyküsünde Hasan sürekli abisine su kanalını açması konusunda ricada bulunur ve bir sahnede de Bahar ile birlikte suyu gizlice açar. Öyküde ise bu konuşma yalnızca bir kez geçer. Filmde tarlada yürürken Bahar'ı yılan sokar ve Osman yılanı öldürdükten sonra Bahar'ın bacağına emerek zehri tükürür. Öyküde ise böyle bir anlatı yoktur. Filmde yer alan ancak öyküde yer almayan diğer bir sahne ise Osman'ın Bahar'a olan isteğinin provasını yaptığı korkuluk sahnesidir. Bu sahnede Osman tarladaki korkuluğa sarılarak, Bahar ile konuşuyormuş gibi yapar ancak öyküde böyle bir olay yoktur. Son olarak, öyküde Osman, kardeşi Hasan'ın öldüğü söylentisinden altı ay sonra, İzmir'deki hapishanede tanıştığı Süleyman ile karşılaşır. Süleyman Osman'a, kardeşinin hâlâ Denizli'deki cezaevinde olduğunu ve paraya ihtiyacı olduğunu söyler. Filmde ise böyle bir anlatı yer almamaktadır.

Uyarlamalarda üzerinde durulan diğer bir konu, edebi metinde ve filmde yer alan "bakış açısı" konusudur. Edebi metinlerde bakış açısı, okura olayların nasıl ve kim tarafından ulaştığıyla ilgilidir. Necati Cumalı'nın *Susuz Yaz* öyküsüne

U. Kılınç, 1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni

bakıldığında tanrısal bakış açısının kullanıldığı görülmektedir. Tanrısal bakış açısı veya Her şeyi bilen bakış açısı, roman anlatısında her karakterin bilincine girebilen, farklı zaman dilimleri arasında geçişler yapabilen ve öyküde rol almadan, anlatıya tanrısal bir konumda yaklaşan anlatıcıdır. Bakış açısı ve bilme kapasitesi sınırsız olan ve her şeyi bilen anlatıcı, karakterin rüyalarını, duygularını ve hatta onların bilmediği olayları açıklama özelliğine sahiptir (Oluk, 2008, s. 99). Nitekim *Susuz Yaz* öyküsünde farklı zamansal ve mekânsal bilgileri, karakterleri ve onların iç dünyalarını görmek mümkündür. Filmde her şeyi bilen anlatıcının romandaki gibi tam bir karşılığı olmasa da, Zeynep Çetin Erus (2005b, s. 234) bir anlamda her filmin her şeyi bilen bakış açısına sahip olduğunu belirtmektedir: Filmde her şeyi bilen anlatıcı, bir anlamda izleyicinin filmi izlemeden önce bildiğinden daha fazlasını bilir konumdadır ve 'önceden bilme duygusu' da tanrısal bakış ile ilişkilidir.

Öykü ve filmin uyarılma çerçevesindeki kıyaslamasında değinilmesi gereken son konu Osman karakteri aracılığıyla işlenen cinsellik temasıdır. Öyküde, Necati Cumalı iç monolog tekniği ile Osman karakterinin zihninde yer alan ve Bahar'a dair olan cinsel dürtülerini okura aktarmaktadır. İç monolog, karakterin iç dünyasına odaklanan bir bakış açıdır. Yazar romanda iç monolog ile bir karakterin iç dünyasını, duygularını onun zihninden çıkan cümlelerle ifade etmektedir (Çetin Erus, 2005b, s. 232) Yazınsal metindeki olay örgüsüne göre Osman her gece Hasan ve Bahar'ın yatak odasından gelen seslere tanık olmaktadır. Öyküde sıklıkla tekrar eden bu anlatı ile Osman'ın cinsel dürtüleri tazelenmektedir. Öykü boyunca Osman sürekli zihninden Bahar'a sahip olma düşüncesini geçirmektedir. Filmde ise Osman, Hasan ve Bahar'ın odasını, duvarda yer alan bir açıklıktan izlemektedir. Ayrıca film öyküsünde Osman, tarlada çalıştıkları sırada sürekli Bahar'ı seyretmekte ve vücut diliyle cinsel isteğini göstermektedir. Bahar'ın çıplak bacakları tarlada, evde, havuzda ve çatıda Osman'ın bakışları altındadır. Sözelimi filmde Bahar'ın bacağına yılan soktuğu sahnede Osman'ın cinsel istekleri daha da belirginleşmektedir. Ayrıca öyküde yer almayan ancak filmde yer alan korkuluk sahnesinin de Osman'ın Bahar'a dair olan hislerini pekiştiren bir anlatım olduğu düşünülmektedir. Filmde Osman tarladaki korkuluğa sarılarak Bahar'a karşı olan hislerini ve onu istediğini ifade eder. Özetle, öyküde Osman'ın kardeşinin karısına olan his ve cinsel istekleri çoğunlukla yazar tarafından aktarılan iç monolog aracılığıyla okura sunulur. Filmde ise Osman'ın bu hisleri, onun Bahar'a gizli bakışlarıyla ve olay örgüsü çerçevesindeki tacizleriyle aktarılmaktadır. Bu noktada Metin Erksan'ın öyküde yer alan soyut unsurları, sinema dilinin olanaklarını kullanarak görsel dil aracılığıyla ifade ettiğini söylemek mümkündür.

5. Sonuç

Sanatın pek çok dalıyla yakın ilişki içinde olan sinemanın ortaya çıktığı ülkenin siyasal, toplumsal ve ekonomik bağlarından bağımsız değerlendirilemeyeceği gerçeği, son zamanlarda sinema literatüründe yapılan çalışmaların artmasıyla daha da belirginlik kazanmaktadır. Sinemadaki bir dönemin, bir yönetmenin veya bir filmin üzerine yapılan her yeni okuma ve çözümleme farklı bir bakış açısından süzülen kültürel bir birikime katkı sağlamaktadır.

Yapılan çalışmada önemli yönetmenlerimizden Metin Erksan'ın sinemasına odaklanılmıştır. Özellikle 1960-1970 yılları arasında Türk sinemasına önemli filmler kazandıran Metin Erksan'ı incelemek için o yılların Türkiye'si ve Türk sineması genel çerçevede incelenmiştir. Yapılan incelemede, Demokrat Parti döneminde görülen yasal ancak demokratik olmayan uygulamaların halkı pek çok yönden etkilediği görülmektedir. Ordunun 27 Mayıs 1960 yılında yönetime el koymasından sonra hazırlanan Yeni Anayasa'nın iyimser bir tablo çizdiğini söylemek mümkündür. 1961 Anayasası ile birlikte oluşan özgürlükçü ve demokrasi yanlısı atmosferin toplumun pek çok alanına olduğu gibi Türk sinemasına da olumlu etkileri olduğu gözlemlenmektedir. Genel olarak bakıldığında sinemacılar, bu dönemde toplumun sorunlarına değinme ve daha önce işlenmeyen konuları işleyebilme imkanı bulmuşlardır. Bahsi geçen sinemacılarından biri olan Metin Erksan, sinemaya en yakın olarak gördüğü sanat tarihi eğitimini alarak, sanatın tarihini, akımlarını alttürlerini öğrenen, bu entelektüel birikimi başka sanatlarla ilişkilendirebilen bir kişiliktir. Bu çıkarımı Metin Erksan'ın sinemasal üretimlerini, yazılarını ve söyleşilerini göz önünde bulundurarak yapmak mümkündür. 27 Mayıs'ta ordunun yönetime el koymasından önce *Gecelerin Ötesi* filmi çekmesi, yönetmenin dönemin toplumsal ve siyasal gerçekleri üzerine kafa

U. Kılınç, 1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve
Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni

yordunun göstergesidir. Erksan'ın özellikle 1960-1970 yılları arasındaki filmleri, dönemin diğer filmlerinden farklı konularına ve görsel dile sahip olması bakımından önem kazanmaktadır.

Gecelerin Ötesi, *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz*, *Acı Hayat*, *Kuyu* gibi dönemin toplumsal gerçekliğine değinen filmlerle, *Suçlular Aramızda* gibi dönemin zengin sınıfına dair eleştirilerle, *Sevmek Zamanı* gibi 'zamanının ötesinde' olarak nitelendirilenin yanlış olmayacağı şiirsel bir filmle Metin Erksan, 1960'lı yıllarda, auteur düzeyde filmler ortaya koyan bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yönleriyle Erksan'ın özgün yaratıları, Türk sinema tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Çalışmanın son bölümünde uyarılma çerçevesinde incelendiği üzere, *Susuz Yaz* filminin Necati Cumalı'nın öyküsüyle ortaklığı olduğu kadar farklılıkları da mevcuttur. Öyküde yer almayan bazı olayların filmde yer alması, Metin Erksan'ın hem senarist hem de yönetmen olarak sanatsal yaratıcılığını ortaya koymaktadır. Nitekim filmin Türk sinema tarihine getirdiği ilk uluslararası başarı, Metin Erksan'ın kendi bilinci ve ruhuyla kurduğu film dilinin evrensel boyutta da kabul gördüğünün göstergelerinden biridir. Bu yüzden Metin Erksan, entelektüel birikimi de göz önünde bulundurularak daha ayrıntılı incelemeleri hak etmektedir.

Kaynaklar

- Akser, A. M. (2001). "Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965)". D. Derman (Haz.), M. Behlil (Der.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* (ss. 95-109). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Altiner, B. (2005). *Metin Erksan Sineması*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arslan, S. (2001). "Yeşilçam'ın Şeytan'ı Hollywood'un *The Exorcist*'ini Döver: Sinema, Yeniden Çevrim, Din, Kültür vs.". D. Derman (Haz.), Ö. Gökçe (Der.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2* (ss.41-56). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Balcı, D. (2013). *Yeşilçam'da Öteki Olmak*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Başgüneş, H. (2010). *Türk sinematek Derneği*. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
- Burçak, E. (2014). *Türk Sinemasının 100. Yılı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Cumalı, N. (2013). *Susuz Yaz*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Çaylak, A., Nişancı, Ş. (2009). "Türkiye'de Çok Partili Siyasal Sürece Giriş: Demokrasiye Geçiş Mi Yoksa Siyasal Rejimin Restorasyonu Mu?", Adem Çaylak vd. (Ed.), *Osmanlı'dan İki binli Yıllara Türkiye'nin Politik Tarihi İç ve Dış Politika* (ss. 303-343). Ankara: Savaş Yayınevi
- Çetin Erus, Z. (2005a). *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar*. İstanbul: Es Yayınları.
- Çetin Erus, Z. (2005b). *Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması*. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (22). ss. 229-237.
- Erksan, M. (1985). "Türkiye'de Entelijansiya Yok". *Ve Sinema*, Kitap 1. İstanbul: Hil Yayın.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Ertem, B. (2009). "Türkiye-ABD İlişkilerinde Truman Doktrini ve Marshall Planı" [Elektronik Versiyon]. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt 12. Sayı 21, ss. 377-397. <http://sbe.balikesir.edu.tr/dergi/edergi/c12s21/makale/c12s21m24.pdf> (Erişim Tarihi: 2.11.2016).
- Güngör, A. C. (2014). "Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması" [Elektronik Versiyon]. *The Journal of Academic Social Science Studies*. 30. Sayı, ss. 79-100. <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2595> (Erişim Tarihi: 27.12.2016).
- Kaplan, N. (2004). *Aile Sineması Yılları 1960'lar*. İstanbul. Es Yayınları.
- Karal Akgün, S. (2009). *27 Mayıs, Bir İhtilal Bir Devrim Bir Anayasa*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Kayalı, K. (2014). *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*. İstanbul: Tezkire Yayıncılık.

U. Kılınç, 1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve
Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni

- Kongar, E. (2012). 21. Yüzyılda Türkiye. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kongar, E. (1995). Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kuyucak Esen, Ş. (2016). Türk Sinemasının Kilometre Taşları. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kuyucak Esen, Ş. (2007). "Türkiye'de Üçüncü Sinema". E. Biryıldız (Ed.), Z. Çetin Erus (Ed.), Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması (ss. 310-354). İstanbul: Es Yayınları.
- Varuy, N. (2012). Türkiye İşçi Partisi, Olaylar, Belgeler, Yorumlar 1961-1971. İstanbul: Sosyal Tarih Yayınları.
- Oktay, H. E. (2013). Türk Tarihinin Kayıp Yılları. İstanbul: Akis Kitap.
- Oluk, A. (2008). Klasik Anlatı Sineması. İstanbul: Hayalet Kitap Yayınları.
- Özön, N. (1985). Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi. İstanbul: Hil Yayın.
- Refiğ, H. (2009). Ulusal Sinema Kavgası. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Scognamillo, G. (2010). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Türk, İ. (2001). Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Uçakan, M. (2010). Türk Sinemasında İdeoloji. İstanbul: Sepya Yayıncılık.