



*The Journal of Academic Social Science Studies*

**JASSS**

*International Journal of Social Science*

*Doi number: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2595>*

*Number: 30 , p. 79-100, Winter I 2014*

## **AUTEUR KURAMI VE METİN ERKSAN SİNEMASI**

*AUTEUR THEORY AND THE CINEMA OF METİN ERKSAN*

*Yrd. Doç. Arif Can GÜNGÖR*

*İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yönetimi Bölümü*

### **Özet**

Sinema sanatında bireysel yaratıcılık her zaman üzerinde tartışılan bir konu olmuştur. Film yapımında yaratıcı süreç bireylerin grup olarak işbirliğine dayalı yeteneklerini ortaya koymasına bağlıdır. Film yapım sürecinde en yaratıcı birey olduğu tartışılan kişi ise yönetmendir. Bu bağlamda 2. Dünya savaşının hemen ardından auteur kavramı üzerinden çeşitli tartışmalar gündeme gelmiştir.

Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris “Notes on the Auteur Theory in 1962” adlı makalesinde tüm auteur yönetmenleri diğer yönetmenlerden ayıran özellikler olarak teknik ustalık, kişisel stil ve içsel anlam kavramlarını ortaya koymuştur. André Bazin ise Sarris’in kişisel nitelik kriterlerinin yanına tarihsel, toplumsal, ekonomik, üretimsel birçok değişkeni de eklemiştir. Claude Levis Strauss’un yapısalci yaklaşımı ise auteur analizine aktararak yönetmenlerin filmlerindeki benzerlikler ve tekrarlarla birlikte farklılıkların ve karşıtlıkların önemine dikkat çekilmiştir.

Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Metin Erksan’ın yaratıcılığı Sarris’in önerdiği teknik ustalık, kişisel stil ve içsel anlam çerçevesinde ama Wollen’in kurama getirdiği yapısalci bakış açısından yapıtları göz ardı etmeden ve Bazin’in sinema eserinin oluşmasında birikimin, tarih, politika, toplum ve kültürün etkisini dikkate alan bir auteur analizi uygulanmış; Erksan’ın teknik ustalığının özellikleri, stiline oluşumu açısından sinema dilinin özellikleri, sinemasındaki içsel anlam, mekân, karakter ve tema özellikleri, sinemasının edebiyat ve toplumsal gerçekçilikle ilişkisi Yılanların Öcü, Susuz Yaz, Sevmek Zamanı, Gecelerin Ötesi, Kuyu ve Kadın Hamlet filmleri üzerinden incelenerek ortaya konmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Auteur, Metin Erksan, Türk Sineması, Yönetmen, Andrew Sarris

### **Abstract**

Individual creativity in the art of cinema has always been a subject of debate. In the filmmaking process, the creativity of the collaborative group depends on the individuals’ ability to demonstrate their cooperative abilities. The director should arguably be the most creative individual person in the

process of filmmaking. In such a context, several discussions on the concept of *auteur* has come up in post-second world war period.

In his article entitled "Notes on the Auteur Theory in 1962", American critic Andrew Sarris stated the distinguishing features of the *auteur* directors as technical mastery, personal style and the intrinsic meanings. André Bazin added lots of historical, social, economic and productive variables to Sarris' such personal qualities. When Claude Levis Strauss' structuralist approach has been considered together with the *auteur* analysis; the similarities, repetitions, differences and contrasts in the films have been emphasized.

In this paper, the creativity of Metin Erksan as one of the leading directors of Turkish cinema is analyzed with respect to Sarris' criteria stated above. Moreover, Wollen's structuralist perspective along with Bazin's *auteur* analysis considering the effects of experience, history, politics, society and culture on the artwork of cinema have been incorporated to this analysis. Erksan's characteristics of technical mastery; stylistic features of his film language; the intrinsic meanings, space, character and thematic features of his cinema; his relationship to literature and social realism are explored through the analysis of his movies *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz*, *Sevmek Zamanı*, *Gecelerin Ötesi*, *Kuyu* and *Kadın Hamlet*.

**Key Words:** *Auteur*, Metin Erksan, Turkish Cinema, Director, Andrew Sarris

## GİRİŞ

Sinemanın "Başlangıçta bir eğlence kurumu, daha sonra giderek bir işkolu / endüstri olmasından sonra toplumsal / kültürel bir kurum olarak toplumdaki yerini aldığı görülür. Özellikle Amerika ve Avrupa toplumlarının sinema tarihlerindeki gelişme çizgisi bunu göstermektedir. Sinema bir çok bakımdan yirminci yüzyılın "tüketim toplumu"nun gelişmesi ile paralel gitmiş ve toplum "sinema yıldızı"nu fantezi ve başarının bir simgesi olarak kabul etmiştir"(Güçhan, 1992, s. 63). Çünkü oyuncular, filmin en tanınan, filmin reklamını yapan kişiler olarak seyirci açısından cazibe unsurudurlar. Gerek görüntünün gerekse kurguya ilişkin gelişmelerin çoğalması yani sinema dilinin gelişimi sinemanın bir sanat düzeyine doğru yükseltilmesi çabalarına öncül olurken, filmin yapımında yaratıcı bir etkiye sahip olan yönetmeni de yavaş yavaş "sinema yıldızı"nın önüne çıkarmaya başlamıştır. Özellikle sesin sinemaya girişinin ardından filmin öyküsünün üzerine bir de konuşmaların eklenmesi sinemayla edebiyatı daha fazla birlikte düşünmeye iten bir ortam yaratmış, bu ortamda senarist ve yönetmenin birlikteliği filmin başarısı ve yaratıcılığı açısından önemli hale gelmiştir. Yani senaryo yazarının oluşturduğu öykü ve kahramanları filme aktaracak ve hayata geçirecek tarzda bir sanatçı ve yaratıcı bir yönetmen türünün ortaya çıkması için gerekli ortam doğmuştur. Jean Mitry'nin ortaya koyduğu biçimde, film yapımcısı, gerçekliğin kaba algılamalarını seçerek kendi film biçimini oluşturmuş, gerçekliğe yeni bir dil kazandırmıştır. Ama bu dil yönetmenin sözcükleriyle konuşan bir dil olmuştur(Andrew, 2000, s.239). Özetle sinemanın her ne kadar kolektif bir yaratıcılık yönünün varlığından söz etsek de filmin ideolojisi, yaratıcı

dili, bizi bu grup ilişkilerinin bir yaratıcılık ürünü ortaya çıkaramayacağını söylemeye zorlamaktadır. Film birçok kişiye ait olduğunda eleştirel açıdan kontrolü mümkün olamaz. Bu bağlamda da filmin eleştirilmesi, tanınabilirliği, anlaşılabilirliği yönetmenin anlaşılmasına ve analiz edilmesine bağlı olacaktır. Bu durum 2. Dünya savaşının ardından "Auteur" kavramının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

## YÖNTEM

Bilimsel çalışmaların temelini oluşturan kuramsal çerçevenin kısmen doğrulanmış ama kesinleşmemiş varsayımlar dizgesi olduğunu ve bu varsayımların hayırlanmasına dek kuramın doğru kabul edileceği (Aziz, 1994, s.23) görüşünden hareketle yönetmen analizine araç olacak en uygun eleştirel yaklaşım makale içerisinde tartışılacaktır. Bu yaklaşım doğrultusunda Metin Erksan sineması incelenecektir.

Bu makalede yönetmenleri değerlendirmek için kullanılan auteur eleştirisi Metin Erksan'ın üslubu, dünya görüşü, filmde aktardığı anlamlar ve diğer karakteristik özelliklerin açığa çıkarılmasını sağlayacak biçimde kullanılacaktır. Bu konuda bir literatür taramasına girilmiş, auteur kuramının oluşum süreçleri ve bu süreçler içerisinde teoriye yapılan eleştirilerin teorinin önemli kuramcıları çerçevesindeki değerlendirmeleri ortaya konulmuş, auteur kuramının belli başlı bazı sinemacı ve yazarların düşüncelerini dile getirdiği makaleleri dışında büyük bir ya da birden fazla temel yapıta sahip olmadığı görülmüştür. "Bu anlamda auteur kuramı geniş yorumlanabilir ve uyarlanabilir haldedir" (Wollen, 2008, s.76). Auteur teorisi değişmez bir akış içerisindeki bir model teoridir fakat yönetmenlerin içine oturtulacağı bir şablon olmamalıdır. Çünkü bu teori her şeyi açıklamak iddiasından uzaktır (<http://dramaandfilm.qwriting.qc.cuny.edu/files/2011/06/Sarris-Notes-on-the-Auteur-Theory.pdf>, 2014 ). Yani bir yönetmeni auteur ya da auteur değil diyerek ayırabilecek bilimsel bir ayırt edici yöntemin varlığı şüphelidir. Bu sebeple de auteur kuramını daha çok filmlerin analizinde sinema dilinin çözümlenmesine yönelik bir yöntem olarak ele alma çabasının bir ürünü olarak değerlendirmek gerekir. Çünkü bir bilimsel kuramı bilimsel yapan şey onun ölçülebilirliğidir. Sanatsal ürünler ise özellikle auteur kuramı bağlamında yüzde yüz ölçülerle ispat edilmesi şüphelidir. "Bu durumda da buna kuram demek hatalı olacaktır. Bunun yerine -özgün eleştiricilik-demek daha doğru olur" (Andrew, 2000, s.9).

Auteur kavramını ortaya atan Andrew Sarris'in makalesinde belirttiği üzere auteur yönetmenleri diğer yönetmenlerden ayıran özellikler teknik ustalık, kişisel stil ve içsel anlamdır. Ayrıca Sarris yönetmenlerin auteur kriterlerinin auteur'ün diğer filmleriyle de karşılaştırılması gerektiğini ortaya koymuştur.

Metin Erksan sinemasına auteur kuramı çerçevesinde analitik bakış; Sarris'in önerdiği teknik ustalık, kişisel stil ve içsel anlam çerçevesinde ama Wollen'in kurama getirdiği yapısalcı bakış açısından yapıtları göz ardı etmeden ve Bazin'in uyardığı gibi sinema eserinin oluşmasında birikimin, tarih, politika, toplum ve kültürün yönetmen ve film üzerindeki etkisi dikkate alınarak uygulanacaktır (Esen, 2013, s.45). Bu bağlamda

Erksan'ın auteur analizi çerçevesinde teknik ustalığının özellikleri, stilinin oluşumu açısından sinema dilinin özellikleri, sinemasındaki içsel anlam, mekan, karakter ve tema özellikleri analiz edilecektir.

Araştırmanın evrenini Metin Erksan'ın 1952-1977 yılları arasında yönettiği 35 sinema filmi ve 6 televizyon filmi oluşturmaktadır. Metin Erksan'ın Türk sinema tarihinde, ödül almış, sinema dergileri ve eleştirmenler tarafından yapılan anketlerde ön sıralarda bulunan, eleştiri ve röportajlarda en fazla üzerinde durulan filmleri olan; Yılanların Öcü, Susuz Yaz, Sevmek Zamanı, Gecelerin Ötesi, Kadın Hamlet, Suçlular Aramızda, Kuyu filmleri makalenin örneklemini oluşturmaktadır.

## 1) SİNEMADA AUTEUR KURAMI

### a) Auteursler Politikası ve Auteur Kuramı

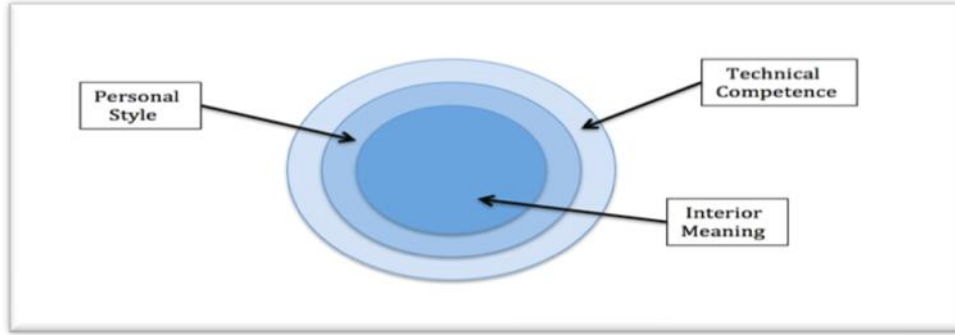
1930'lardan itibaren ortaya çıkan "sanat sineması" büyüme ve gelişme sürecine girmiştir. Bu esnada politik etkilenmelerle birlikte Fransız ve İtalyan Yeni Gerçekçi akımları doğmuştur. "Sonuçta yönetmen bağlamında ortaya konulan sanat sineması son noktasına 1950'den itibaren ulaşmıştır. Bu bağlamda auteur kavramı önce dolaylı olarak Amerika ve Fransa arasındaki ekonomik-politik nedenlerden direkt olarak da Amerikan sineması üzerine düşünen ve yazan kendi ülke sinemasına tepki gösteren bir grup entelektüelin çabası sonrasında ortaya çıktı" (Kolker, 2011, s.168). Bilimsel(kuramsal) ölçütlere dayalı film eleştirisi de bu süreçte kendini göstermiştir. Fransa'daki siyasal ve toplumsal etmenlerden biri Vichy Hükümetinin 2. Dünya savaşında Alman işgali sırasında Amerikan filmlerinin ülkeye girmesini yasaklaması olmuştur. Savaş sonrası yasağın kalkması Amerikan filmlerine talepleri artırdı. İkinci etmen ise Fransa'da her alanda bulunan entellektüellerin katkısı özellikle de Henri Langlois'nun Ciné-Club(sinema kulübü) kurması olmuştur. Bu sayede Fransızlar her türlü filmi izleme ve değerlendirme olanağına sahip olmuşlardır. İyi sinema ve kötü sinema arasında tartışmaların yaşandığı bu dönemde Cahiers du Cinéma dergisinde başlayan bu tartışmalar Andre Bazin'in başında olduğu grup (Truffaut, Godard, vb.) auteur sözcüğünün yönetmenler için kullanılması gerektiğini söyledi. Cahier du Cinema'da "yönetmenler politikası" kısmında yer alan yeni yönetmenlik tartışmaları, Giorgio Vincenti'nin(1993) de belirttiği gibi filmde yönetmenin biçimine önem verilmesini vurgulamıştır çünkü bu kişiselliğin göstergesidir. Kısacası yönetmenin kişisel söylemidir (s.124). "Yönetmenler Politikası sanatsal yaratım içinde başvuru kriteri olarak kişisellik faktörünü okumaktan ibarettir. Ardından gelecek olan farklı bir eser olsa dahi bu kişisel sürekliliğin peşinden gider"(Bazin,1957,s.112). Ama sinemanın sadece yönetmenden ibaret olmadığını, ortak bir eser olma özelliği taşıdığını da düşünerek farklı boyutları da öne süren eleştirmenlerden biri olan Peter Wollen'a göre(2008) bu durum eleştirmen açısından bir "gürültü" oluşturur. Filmdeki bir çok özellik bu sebeple okunamayabilir. Bu durum eleştirmeni öznel olmaya iter (s. 93).

**b) Metteur En Scene(Sahneye Koyan) ve Auteur (Yaratıcı Yönetmen)**

Sinema sanatında eser yani filmin bir ekip çalışmasının uğraşısı sonucunda ortaya çıktığı doğru olmakla birlikte bu ekipleri tek ve ortak bir amaç uğrunda güdüleyen ve onları koordine eden kişi gene yönetmendir. Fakat tüm her şeyin kontrolü ve denetiminde auteur yönetmenler daha fazla yetki sahibidir düşüncesi Alexandre Astruc(1959) tarafından "metteur en scene"(sahneye koyan) olarak nitelenen(s.14) yönetmenin yerini "auteur"(yazar-yaratıcı) almasına sebep olmuştur. Metteur en scene"(sahneye koyan) filmi sadece prodüksiyonun istediği gibi sahneye koyarken(çekerken) auteur filmin senaryo yazımından, oyuncu ve ekip seçimine kadar her konuda tek belirleyicidir.

Bu bağlamda en önemli sorun, kimin metteur en scene ve kimin auteur olduğudur. Bir yapım şirketi bir senaryo siparişi verir. Senariste yazdırır. Senaryoyu filmleştirmek üzere de bir yönetmenle anlaşır. Özellikle Holywood tarzı stüdyo sisteminde kullanılan bu yönetmen türünün yani François Truffaut; Renoir, Cocteau, Gance, vb. Fransız yönetmenleri auteur olarak örnek göstererek sıklıkla diyaloglarını, öykülerini kendileri yazdıklarını ve bazılarının da bunları "mis-en scene" sahneye koyduklarını belirtiyor (Truffaut, 2000, s.309). Auteur kavramının genelde Yeni Dalga akımı için kullanıldığı görülmektedir. François Truffaut, Jean Luc Godard, Eric Rohmer, Claud Chabrol gibi yazarlar aynı zamanda Fransız sinemacılarının sinemayı bilmediklerini iddia eden yazılar da yazdılar. Sinemayı bilenler ise Avrupa'dan Jean Renoir, Roberto Rosselini, Amerika'dan Orson Welles, Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Otto Preminger, Nicholas Ray, Raoul Walsh, Samuel Fuller idi. Bu yönetmenlerin en büyük özelliği auteur'ün temel özelliği olan "kişisel stil" sahibi olmaları idi. Bu sürdürülebilir kişisel stil "yönetmenin adı" nda ön plana çıkıyordu.

Sinema tarihinin en önemli eleştirel yöntemi "auteurler politikası" nı Amerika'ya "Auteur Kuramı" olarak taşıyan ve üniversitelerde bir kavram olarak yerleştiren film tarihçisi ve akademisyen Andrew Sarris, " Notes on the Auteur Theory in1962"adlımakalesinde<http://dramaandfilm.qwriting.qc.cuny.edu/files/2011/06/Sarris-Notes-on-the-Auteur-Theory.pdf>2014) bir yönetmenin auteur olup olmadığını üç ölçüt üzerinden değerlendirmektedir. "Üç halka" olarak görselleştirilebileceğini söylediği şemada en dışta olan birinci halka "teknik ustalık"(Technical Competence) yani film dilini uygulayabilme yeteneği, ikinci halka yönetmenin ayırt edici bir karaktere sahip olması özelliğidir "Kişisel Tarz"( Personel Style) (kendi filmlerinin bütünündeki ortak özellikler) yani yönetmenin kişisel stilidir, imzasıdır. En derinde yer alan üçüncü halka ise "içsel anlam" olarak adlandırılır. İçsel anlam yönetmenin kişiliği ile onun malzemesi arasındaki gerilimden doğar. Yani yönetmenin felsefesini yansıttığı, tutarlı, önemli kişisel anlatsıdır. Sarris'e göre bu özelliklere sahip auteur yönetmenler kendi dönemi açısından: Chaplin, Welles, Dreyer, Rossellini, Bunuel, Bresson ve Vigo'dur.



**Şema 1: Auteur Kuramı Model-Andrew Sarris (1962)**

Bu üç halka içerisinde Sarris'e göre en önemlisi "iç anlam"(Interior Meaning): "tutarlı bir dünya görüşü, tutarlı bir düşünceler dizisidir." Sarris buna "iç anlam" ya da "görüş" der ama buna bir dünya görüşü, bir felsefe ya yönetmene özgü ya da daha büyük anlatı geleneklerinin önemli ve tutarlı bir çeşitlemesi olan bir tür kişisel anlatı da denilebilir"(Kolker, 2011, s.171).

### c) Auteur Kuramına Öteki Yaklaşımlar; Andre Bazin ve Peter Wollen

Sarris'in tanımına farklı yaklaşan eleştirel yöntemler de bulunmaktadır. Bunlardan biri olan yapısalcılık auteur kavramını farklı tartışma noktalarına getirmiştir. Yapısalcılığa göre insanları birey olmaları konusunda bilinçlendiren öge dildir. Dil bireyleri "özne" yapar. Fakat özne de metinsel kodların sonucudur. Birey içerisinde yer aldığı toplumsal, tarihsel, ekonomik süreçlerin etkileşiminden ibaretse auteur birey özellikleri açısından ele alınamaz önermesini yapan yapısalcı görüş açısından öznenin bu durumu auteur kuramını muğlak hale getirmiştir.

Yönetmenin film üzerindeki etkisine yapısalcı açıdan yaklaşan Peter Wollen (2008)Sinemada Göstergeler ve Anlam adlı kitabında kuramı "yapı" çerçevesinde ele almış, yapı üzerinde yönetmenin etkisini sınırlı görmüştür. Bu etkinin karşılıklar ilkesine uygun olarak ortaya çıkabileceğini ve motiflerde yer alabileceğini belirterek yönetmenin "filmsel yapı" nın dışında özgür ve belirleyici bir etken olamayacağı konusunda görüş ortaya koymuştur(s.83). Metinde görsel anlamın oluşturulması, tempo, tekrarlayan motifler ve tematik kaygılar üzerinden yapılmalıdır. Bunun için de filmlerdeki dizim/ dizisel boyuttaki karşıtlıklar ortaya çıkarılmalıdır. André Bazin'in (1957) Sarris'in auteur kuramının kişisel nitelikleri değerlendirmede yeterli olmadığını vurgulayan bu görüşleri, bir kültür ürünü olarak da eserin değerini ortaya koymak gerektiğini tartışmalara eklemiştir ( s.114).

## 2) AUTEUR KURAMI BAĞLAMINDA METİN ERKSAN SİNEMASI

Metin Erksan (Şenyücel, 1995, s.29)kendine ve izleyenlerine tüm anlatmak istediklerini kamerayı bir "kalem" gibi kullanarak anlatmaya çalıştığını söylemektedir. Bu sözleri Metin Erksan'ın kendi yönetmenliği, sinemacı üslubuyla ilgili kendi tarafından yapılmış önemli bir tespittir. Kendisinin auteur özelliğini Alexandre Astruc'un "kalem kamera" kavramıyla örtüşecek biçimde ortaya koyduğu görülmektedir. Alexandre Astruc ilk kez sinemanın dil olduğunu, romanda en soyut

düşünceler nasıl ifade edilebiliyorsa filmde de düşüncelerin doğrudan aktarılabilir olduğunu belirtmiştir. Astruc'un "kalem kamera" çağı olarak adlandırdığı dönem on yıl sonraki "auteur" kavramıyla özdeşleştirilmiştir(Makal, 1996, s.99).

André Bazin'in bir kültür ürünü olarak eserin değerini ortaya koymak gerektiğine yönelik düşüncesi yani tarihsel, toplumsal, ekonomik, üretimsel, pek çok değişkenin filmi belirlediği bir ortamda her filmin aynı koşulda yapılmadığı fikrinden hareket etmektir. Bu bağlamda Metin Erksan(1996),sinema sanatının içinde meydana geldiği siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, idari, teknolojik ortamdan soyutlanarak ele alınamayacağı düşüncesinin(s.163) Bazin'le aynı paralelde yer aldığı görülmektedir. Bu bağlamda Erksan'ın hem kişisel stil açısından kendine özgü bir yapım tarzını kullandığı hem de Türkiye'de 1952-1977 yılları arasındaki dönemde siyasal, toplumsal ve kültürel yapı etkisinde filmler de ürettiği ortaya çıkmaktadır.

Halit Refiğ'in (2001) anlattıklarına göre; sanat çevreleri tarafından sinemanın sanat olarak görülmediği bir dönemde Metin Erksan sinemanın bir sanat, kendisinin bir sanatçı ve sinema sanatının sahibinin de yönetmen olduğunu savunan az sayıda insandan biridir(s.57). Kendini içerisine dahil etmeden Türkiye'de en önemli 2 yönetmenin Lütfi Akad ve Metin Erksan olduğunu belirten Halit Refiğ(1971) Metin Erksan'ın sinemasında batı sanatı ve düşüncesinin derin izlerinin görüldüğünü ama filmlerindeki yalnız, çilekeş, isyankar kişiler incelendiğinde altlarından batı bireyciliğinden çok şii-batını özellikler çıktığını vurgulamaktadır. Türk sinemacısının Fellini ya da Bergman'ın kişilikleriyle vakit kaybetmek yerine Erksan'ın tutkulu, özgün sinema kişiliği ve kökleri geleneksel Türk kültürüne dayanan sanatıyla daha derinden ilgilenmeleri gerektiğini söyler(s.120). Bu yaklaşım hem auteur kuramı ve ulusal sinema ilişkisine yapılan bir gönderme hem Metin Erksan'ın bu ilişkideki yeri açısından yapılan bir tespit hem de sinema sanatçıları ve eleştirmenlerine bir bakış açısı sunmayı amaçlar niteliktedir.

Kendi geleneğinden yararlanan bir ulusal sinema anlayışının yaratıcı yönetmen (auteur) tanımıyla çelişmeyebileceği varsayımından hareket etmekle birlikte şu gerçeği vurgulamak gerekir ki; temellerini batı kültürünün düşünsel, sanatsal, estetik, tarihsel, kültürel ve siyasal birikiminden alarak batıya özgü bireyselliği, rasyonalizmi, sanat eserinin anonim bir yapıt değil bireysel bir yapıt olduğu fikrini zorunlu olarak içinde barındıran bir kuram doğası gereği bir Türk sinemacısını betimlemekte belirli yetersizlikleri beraberinde taşıyabilecektir.

Nezih Erdoğan(2014) ulusal sinema kavramına "bize has bir sinema" orijinininden yaklaşırken kuramsal ve uygulamalı açıdan bu araştırmayla ilgili önemli bir sorunsalı dile getirmektedir: "bize has bir eleştiri ya da kuram var mıdır? Sinema üzerine düşünmelerimiz bize has mıdır? Türk sinemasının otantikliğinden önce eleştiriden ve daha genel bir söylem makinası olarak sinema kurumundan başlamak daha doğru olmaz mı? Sinemayı hangi kavramsal aygıtlarla düşünüyoruz ve bize bu aygıtları kim veriyor?"

<http://www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?makaleid=2160,2014> İşte tam da bu bağlamda Metin Erksan'ın "ulusal sinema" olarak nitelendirilen sinema anlayışı içerisindeki yeri auteur kuramıyla karşılaştırmalı olarak ortaya konulmalıdır. Halit Refiğ'in de belirttiği biçimde Erksan'ın filmleri hem ulusal hem de evrensel nitelikleri bir arada bulunduran filmler olmuştur. "Susuz Yaz" su imgesi üzerinden suyun mülkiyetinin kamuya ait olması gerektiğini savunan bir konudan temellenir. Özellikle de Türkiye'de mülkiyet ve su ilişkisi üzerinden algılanmıştır. Ama Berlin Film Festivali jürisi filmi "dünyanın en eski hikayesi" olarak evrensel bir söylen olan Habil/Kabil kavgası üzerinden değerlendirmiştir. Ödüle layık görmüştür. Meseleyi iki kardeşin paylaşmadığı bir kadın çerçevesinden çağdaş ve çarpıcı olarak değerlendirmiştir(Erksan, 1995, s.52). Örneğin "Kuyu" herhangi bir ülkede geçebilecek bir temayı işler. Benzer bir özellik "Yılanların Öcü"nde ortaya çıkar. Evrensel bir toprak mülkiyeti meselesi, hakkına sahip çıkmak isteyen insanların zorluklarla ve engellerle olan mücadelesi bir Anadolu köyü üzerinden aktarılmıştır. Anadolu'nun kendine has tipleri, kültürü filmde kullanılırken dünyanın her hangi bir yerinde yaşanabilir bir dramdır. "Sevmek Zamanı"(1966) hem evrensel bir öykü hem de ulusal gelenekleri içine alan bir yapı oluşturur. Minyatürdeki gibi iki boyutlu çizilmiş kahramanları, kompozisyon teknikleri, değişmeyen yüz ifadeleri ve masalsi anlatımıyla, 'Sevmek Zamanı' Doğu'yla Batı'yı, epikle dramatiği, Türk sinemasıyla Hollywood'u, zenginle fakiri, maddeyle manayı, soyutla somutu karşıtlıklar çerçevesinde ele alan hem biçim hem de içerik olarak geleneksel Türk sanatının temel özelliklerini kullanmayı deneyerek yerli bir dil oluşturma amacına yönelik başarılı olan ilk çalışmalardan biridir. Hem evrensel bir öykü hem de ülkenin gerçekleriyle ve gelenekleriyle kurulan derin bağ Erksan sinemasının yaratıcı bir yönetmen olarak Türk sinemasındaki diğer yönetmenlerle ilişkisini de ortaya koymaktadır. Bu anlayış tam tersten okunduğunda Hamlet'in ulusallaştırılmasıyla karşı karşıya kalınır. "Kadın Hamlet(1977) çekildiğinde Türkiye'de Shakespeare uyarlaması yoktur. O dönemde Türkiye'deki sol kültürün belirlediği entelektüel ortam da tüm sanat alanlarında Stalinist bir tavırla Hamlet'i yasaklıyordu. İşte böylesi bir ortamda "Kadın Hamlet" son derece cesur ve evrensel bir atılımdır"(Kayalı, 2004, s.70).

İster doğuda isterse batıda olsun her toprakta ortaya çıkan auteur yönetmenler olmuştur. Fransa'daki ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sinema ortamlarının içerisinde doğan auteur kuramıyla kendi sosyal, tarihsel, ekonomik, politik ve kültürel yapısı içerisinde doğan Türk sinemasının bir yönetmenine sergilenecek bakış açısının belirli konularda çakışıp belirli konularda çakışmayacağını göz önünde bulundurmak kaydıyla Metin Erksan sineması auteur eleştiri yaklaşımıyla analiz edilmelidir. Türk sinemasının tarihsel ve kültürel kökenlerinden gelen anonimlik geleneği ve film yapımının doğasında yer alan kolektif olma özelliği yani bir filmi ortaya çıkaran başka yaratıcı insanların da filme katkısı ve yönetmen üzerindeki etkisinin olduğu tespiti auteur kuramında göz ardı edilen unsurlardan biri olarak görünmektedir.



Yönetmeni yüceltme işlevi açısından yönetmenler politikası'nın bir auteur fetişizmini de doğurduğunu belirten Phillip Mary(2006)bu durumu kriterlerin şablonlaştırdığı "gözü kör bir aşka" benzetmektedir(s.110). Bu bağlamda bu makale Metin Erksan'ın bir auteur olup olmadığının onaylanmasından ziyade, onun Türk ve Dünya sineması içerisindeki yerini betimlemek ve bunun için en iyi bilinen, sinema tarihinin ortaya koyduğu en uygun yaklaşım olan auteur kuramı çerçevesinden bakmayı denemektedir.

### 3) METİN ERKSAN'IN YAŞAMINA BAKIŞ

Türkiye'nin auteur sayılabilecek film yönetmenleri kişisel üsluplarını yansıtan filmlerin yanında piyasa tarzı filmler de yapmışlardır. Sanat sinemasına eğilimi olan Türk yönetmenler batıdaki auteur yaklaşımından üst düzeyde etkilenmemiş, Türk sinemasının anonim üretim kuralları ve kültürel alt yapısı buna sınırlı olanak tanımıştır. Tüm bu olanaklar çerçevesinde Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi yönetmenler Yeşilçam şartlarında film yapmasına rağmen aynı zamanda auteur yönü tartışma konusu olmuş yönetmenlerdendir.

Bir yönetmene auteur kuramı açısından bakarken onun sanatına etki eden en önemli faktör olan öz yaşam öyküsüne bakmak gerekmektedir. Bu makalede yönetmenleri değerlendirmek için kullanılan auteur eleştirisi yöntemi yönetmenin üslubu, dünya görüşü, filmde aktardığı anlamlar ve diğer karakteristik özelliklerin açığa çıkarılmasını sağlamak için seçilmiştir. Bu bağlamda yönetmenin yaşam süreci içerisindeki dönemlerde filmlerine yansıyan olgular, ruhsal durumunun yaratıcılığı ve ürettiği filmler üzerindeki etkisi de belirleyici nedenlerden bir tanesi olabilir. Andrew Sarris'e ait olan üçüncü halka "içsel anlam" ancak yönetmenin öz yaşam öyküsüyle betimlenebilir. Çünkü filmlerinde içsel anlam yönetmenin iç dünyasının onun olguları algılaması ve anlamlandırma biçiminin ipuçlarını verebilir. Bu sebeple Metin Erksan'ın kısa öz yaşam öyküsü ve sinema çalışmaları kronolojik olarak ortaya konulmalıdır.

Metin Erksan, 1929 yılında Çanakkale'de doğdu. Babası, İttihat ve Terakki Partisi Çanakkale mebusu, Topçu Kurmay bir gazi, Ahmet Kazım Erksan'dır. İstanbul Pertevniyal Lisesi'nde okuyan Erksan, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi "Sanat Tarihi" bölümünü bitirmiştir. Dönemin en önemli sanat tarihçilerinden dersler alan Metin Erksan Sanat, Edebiyat, Tarih ve diğer sosyal bilimlerle ilgili alt yapısını oluşturmuştur. Burada düzenli ve isteyerek aldığı sanat tarihi eğitiminin Erksan'ın yönetmen kişiliğini besleyen, sanatsal ve estetik stilinin oluşmasında katkı sağlayan bir unsur olduğu öne sürülebilir. Metin Erksan, Fransa'da sinema yazarlığından film yapımına geçen bir çok auteur yönetmen gibi 1947'den başlayarak çeşitli dergi ve gazetelerde sinema yazıları ve eleştiriler yazmış, 1950'de Atlas Film için Yusuf Ziya Ortaç'ın "Binnaz" adlı filmini senaryolaştırarak sinemaya profesyonel olarak girmiştir. Fransız Yeni Dalgası sinemacılarının yetişmesini sağlayan Cahiers du Cinema dergisini ve auteur kuramının ilk geliştiği zamanlardaki düşünme, sinemayı öğrenme biçimlerini akla getirir bu durum; sinemayı film izleyerek ve diğer sanatlarla karşılaştırarak

öğrenmişlerdir. Metin Erksan da benzer bir süreci geçmiştir. Yalnız bir farkla “İkinci dünya savaşının ardından sinema kulüplerinin tüm Paris’i kaplaması özellikle de Henri Langlois’nun kurduğu Cinematheque Française’in arşivi sayesinde yeni ve eski çekilen tüm filmlerin tekrar tekrar izlenebilmesi, sinemaya meraklı gençleri ve genç eleştirmenleri çok etkiler” (Esen, 2013, s.37). Öncelikle tiyatrocular dönemi sonrasında el yordamıyla sinema dilini kurmaya çalışan Lütfi Akad’la birlikte iki yönetmenden biri olan Metin Erksan, Avrupa’daki meslektaşları gibi farklı ülkelerin sinemalarını izleme ve didik didik ederek karşılaştırma şansına sahip olamamıştır. İlk filmi olan 1952’de ise senaryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yazdığı “Aşık Veysel’in Hayatı-Karanlık Dünya”<sup>1</sup> filmini çektikten sonra yedek subay olarak gittiği Ordu Foto Film Dairesi film arşivinde pek çok filmi izleme ve analiz etme şansına sahip olmuştur.

#### a) İlk Film İlk Sansür

“Karanlık Dünya”(1952) Metin Erksan’ın gerçekçilikle yapılmış ilk filmi olurken bu deneme hem Erksan için, hem de onun izinden gidecek gerçekçi yönetmenler için iki açıdan ümitsizlik kaynağı olmuştur; “Bir, seyirciden bu konuda bir talep yok; iki devlet bu konuda engelleyici durumda. Metin Erksan’ın durumu bunun en tipik tezahürü...” (Refiğ, 2001, s. 64). Film başarılı bir proje olmasına karşın filmin en vurucu sahnelerinin sansür tarafında çıkarılması ve Amerikan Haberler Merkezi’nden alınan bereketli tarla görüntüleriyle bambaşka bir hale dönüştürülmüştür. Benzer tarzdaki ve gene sansüre uğramış bir film olan Yılanların Öcü(1961) evinin önüne ev yapılmasını istemeyen Irazca Kadın, oğlu Kara Bayram, Karısı Hatçe ve oğluyla, Haceli ve ailesi arasında geçen mücadeleyi işlemektedir. Filmin adından da anlaşılacağı üzere Irazca’nın “Yılanlar yılanken öçlerini yerde komadılar. Biz insan olduğumuz halde düşmanımızın karşısında boynu bükük, pısmış duruyoruz. Yazıklar olsun bize. İnsan haysiyetine yakışmaz bu. Şikayetimizi yapacağız.” sözleriyle mücadele başlar. Erksan’ın en sık rastlanan temalardan biri olan “mülkiyet” olgusu Erksan’ın pek çok filmde olduğu gibi bu filminin de ana temasını oluşturmaktadır. Ayrıca film Metin Erksan’ın da mücadeleci, cesur ve düşündüğünü söylemekten çekinmeyen tavrının da adeta bir parçası olmuştur. Dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel Yılanların Öcü’nü beğenerek izlemesine karşın, film sansür kurulundan geçememiştir. Gösterildiği sinemalarda ve galasında tepkilere de maruz kalan film Türk sinemasından yarattığı gerçekçi ve içten bakış açısıyla köy hayatı, haksızlığa karşı mücadele olgularını işlemiştir. 1963 yılında su motifi üzerine kurulu bir film olan “Susuz Yaz”ı gerçekleştiren Metin Erksan, 1964 yılında Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı ödülünü alarak Türk Sineması’na ilk önemli uluslararası başarısını getiren filmi olmuştur. Bu filmde cinsellik ve ideolojik söylem sansüre uğramasına neden olmuştur. “Su benim arazimden çıkıyor. İstedığimi yaparım. Nerden sorun olur...Allahın suyu...su sizin toprağınızdan çıkıyor olaydı sizi alakadar ederdi” diyerek suyun kendine ait olduğunu ve paylaşmayacağını söyleyen Osman’la, kuraklıktan tarlaları yanan köylüler çatıştılar.

<sup>1</sup> Makalede kullanılan film adları, tarihleri, ödüllerle ilgili bilgiler “Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü” nden alıntılanmıştır.

Bu film Metin Erksan'ın bağımsız kişiliği ve ödün vermeyen mücadeleci yapısının, hayata ve ülkesinin gerçeklerine bakışının auteur bir yönetmen olma yolundaki ilerleyişinin ilk çıkışı olarak değerlendirilebilir.

### a.1) Metin Erksan Sinemasında Teknik

Metin Erksan'ın ilk filmlerini 35 mm ve siyah-beyaz olarak çektiği görülmektedir. Özellikle 1970'li yıllardaki renkli çekimlerde sadece Metin Erksan filmlerinde değil tüm yönetmenlerin filmleri bundan olumsuz etkilenmiştir. Türkiye'de sinema sanatının tiyatronun etkisinden kurtulduğu, teknik ve estetik anlamda kendine yeni bir dil oluşturmaya başladığı bir dönemde, 1952 yılında senaryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yazdığı "Aşık Veysel'in Hayatı-Karanlık Dünya" filmini çekmiştir. Film teknik, estetik ve ekonomik yoksunluklar altındaki bir sinema ortamı içerisinde gerçekleştirilmiştir.

"Hareketli kamera, farklı açılardan yapılan çekimler, abartılı oyunculuklar, Erksan'ın grotesk bir dünya kurmasına yardımcı olmuştur. Bunun en ileri örneği ise "Susuz Yaz" filmidir"(Refiğ, 1971, s.118). Hem Susuz Yaz'da hem de diğer filmlerinde Metin Erksan özellikle alt açılı çekimleri (Susuz Yaz'da özellikle Osman'ın zalimliği ve baskısını vurgulamak için, Kadın Hamlet'te Kasım'ın kötülüğünü, şeytaniliğini betimlemek amacıyla, Yılanların Öcü'nde Irazca'nın herkesin üzerinde kararlı duruşunu göstermek için, Susuz Yaz, Kadın Hamlet'te mezarlık sahnelerinde cenaze mezara indirilirken kameranın cenazenin indirilişini mezar başındakileri çekmesi, Kuyu'da Fatma'nın kuyunun içindeki Osman'a kuyunun ağzından bakışı vb), mekanla kişiler arasındaki ilişkiyi göstermek bağlamında önce genel plan kullandığı (Acı Hayatta Nermin mezarı başındaki genel plan, İstanbul'un genel planı sonra Mehmet'in inşaatlarının gösterilmesi, Yılanların Öcü'nde dağlar ve tarlaların genel plan çekimi, Susuz Yaz'da su kanalının çevresi ve sonra kanal sahneleri, Kuyu'da uçsuz bucaksız bozkır ve kadrain içerisinde bellerinde iple giren Osman ve Fatma vb.) oyuncuların kadraja giriş çıkışlarının tiyatrodan ve dönemin ticari sinemasında olduğu gibi yalnız sağdan soldan değil alt ya da üstten düzenlemeler yapıldığı(Özellikle Susuz Yaz'da oyuncuların üstten merdivenle kadraja girip çıkmaları, yukarı ve aşağı sürekli bir hareketlilik içerisinde olmaları, Yılanların Öcü'nde merdivenden aşağı yukarı iniş ve çıkışlar, Kuyu'da Fatma'nın anasının beddua edip taş atarken kameranın aşağıdaki evin tavanından Osman'ın anasını göstermesi, bir çok sahnede duran kameranın çerçevesine Osman'ın Fatma'yı belindeki iple çekerek girmesi), açık havada ters ışık kullanarak silüet aydınlatmaya önem verdiği görülür(Susuz Yaz, Yılanların Öcü, Kuyu gibi köy filmlerinde doğa manzaraları eşliğinde insanların yalnızlığını ve gizemini çağrıştıran silüet görüntüleri özellikle kullanılmıştır), hareketli görüntülerde gerçekleştirilen diyalogların Erksan'ın filmlerine dinamik ve sinemasal bir özellik kattığı görülmektedir(Yılanların Öcü'nde tarla çapalarken Bayram ve Hatçenin konuşma sekansları, Kadın Hamlet'te Hamlet konuşurken kameranın sürekli dönerek onu çekmesi, Susuz Yaz'da suyun içinde özellikle arkları açar ve kapatırken yapılan diyalogların gücü, Kuyu'da Osman'ın Fatma yatarken başında dönüp durup kadın ve

erkeğin yaratılışını anlatması ve isteklerine cevap vermesiyle ilgili zorlayıcı sözleri) Renkli filmlerinde ise renk'in sinema anlatımına katkılarını simgesel anlamda kullanmıştır. Kadın Hamlet'te şiddetin gitgide tırmanacağı ve kanlı bir final olacağına yönelik seyirci beklentisini artırmak amacıyla her karede koyu kırmızı tonların kullanılması da onun renk olgusuna bakışını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Erksan'ın teknik kullanımları döneminin farklı ve kendine özgü yöntemlerle estetik bir dışavuruma dönüştürdüğü bunda bir auteur ustalığı sergilediği kuşkusuzdur.

Fakat Metin Erksan'ın eleştirilenler tarafından olumsuz bir özellik olarak üzerinde durduğu bazı teknik hataları da söz konusudur. Bunda dönemin ülke genelindeki teknik yetersizliklerinin payı göz önünde bulundurulmalıdır. Andrew Sarris (1990) yılında yazdığı makalesindeki öz eleştirisinde "tanrısal yönetmenlerin zayıf eserlerini yüceltmek zorunda hissettiğini" (s.327) itiraf etmiş auteur yönetmenliğin tanrısallığını da tartışmaya açarak sinemada değişkenlerin çok fazla olduğu, bunların bir filmde diğerine değiştiği iddiasıyla auteurü tanrısallaştırmamak gerektiğini en baştan beri vurgulayan Bazin ile yıllar sonra aynı çizgiye gelmiştir. Çünkü yönetmeni etkileyen toplumsal ve kültürel koşullar mevcuttur (Büker, 2008, s.314-315). Bu bağlamda bakacak olunursa ham film ithalatı sorunun yaşandığı, yetişmiş teknik eleman ve malzemenin çok az olduğu bir dönemde "filmler çekim aşamasında doğru bir pozlamayla çekilmiş olsa bile, perdeye görsel açıdan doğru bir biçimde yansıtılması için gereken çekim sonrası üretim çalışmaları olması gerektiği gibi uygulanamamıştır" (Liman, 2009, s.60-63). Örneğin Yılanların Öcü'nde açılışında at arabasında Bayram, oğlu ve karısının at arabasındaki sahnelerinde alan derinliği ve perspektif bozulmalar, Acı Hayat'ta Ender ve Nermin'in gece yürüyüşü sahnesinde aşırı aydınlanmanın göze çarpması, Susuz Yaz'ın bazı gece sahnelerinde gerçekçiliği bozacak şekilde fazla aydınlatılması vb gibi. Diğer filmlerde bu teknikleri doğru uygulayan Erksan'ın Yılanların Öcü'nde, Acı Hayat'ta, Kuyu ve Susuz Yaz'daki bazı teknik kusurları çekim sonrası üretim teknikleriyle ilgili yetersizliklere bağlanabilir. Teknik açıdan karşılaştığı güçlükleri daha sonraki bir röportajında Metin Erksan (Şekeroğlu, 1985, Türk Sinema Tarihi Belgeseli) "Ben doğru dürüst stüdyolarda doğru dürüst laboratuvarlarda doğru dürüst film çekme araçlarıyla film çekmek isterdim her şeyden evvel. Bunlar benim bütün hayatımda olmadı. Derme çatma kameralarla derme çatma ışıklarla derme çatma stüdyo ve laboratuvarlar içinde nasıl bir sinema yapmak isteyebilirdim" sözleriyle dile getirmiştir. Gene de tüm bu olumsuz koşullara rağmen Metin Erksan'ın filmlerinde anlatımına katkı sağlayacak ve kendi stilini oluşturacak düzeyde tekniği kullandığını söylenebilir.

#### **b) Metin Erksan Sinemasında Kişisel Stil ve İçsel Anlam**

Filmsel öykü olarak gösterilen, ancak yönetmenin bu öyküyü perdeye yansıtma biçimi olarak gösteren çerçevesinde bir anlam kazanacağı düşüncesinden yola çıkılarak yönetmenin, gösteren / gösterilen dikotomisi çerçevesinde kendi biçimini ortaya koyacak şekilde kendi gerçekliğini yapılandırabileceği düşüncesinden yola çıkılırsa A. Sarris'in ikinci auteur kriteri olan kişisel stil bu gösteren/gösterilen arasındaki ilişkiyi doğar. Bu ilişkinin yapısı ancak Erksan filmlerinde biçim ve içerik olgularını

değerlendirerek ortaya konulabilir. Dolayısıyla Metin Erksan'ın filmlerinin analizi biçim ve içerik arasındaki ilişkinin incelenmesiyle gerçekleştirilebilecektir. Fakat gerek teknik, gerek stil gerekse içsel anlamın yönetmenin ilk filmlerinde tam olarak oluşmasını beklemek yanlış olacaktır. Çünkü bu özellikler bir yönetmenin zaman içerisinde, deneyimle edinebileceği özelliklerdir ve belirli bir üretimsel noktaya ulaştıktan sonra geriye dönük analiz edilebilir.

Metin Erksan sinemasına filmin biçimsel boyutları açısından yaklaşmak gerekirse; Kurgu, kompozisyon, çekim ölçeği, çekim açısı, aydınlatma, kamera hareketleri ve kamera açıları, çevre ve mekanın anlatı içindeki kullanımı estetik açıdan incelenmelidir. Erksan, mizansenlerinde oldukça farklı açılar ve çekim ölçekleri kullanmıştır. Özellikle alt açılı çekimleri(Susuz Yaz, Yılanların Öcü, Kuyu, Suçlular Aramızda vb. filmlerinde alt açılı çekimleri yoğun bir biçimde kullanmıştır) ilk çekimde genelde tanıtıcı bir özelliğe sahip genel çekimi, karakterle mekan arasında anlatıma uygun düşecek bir anlam yaratacak biçimde işlemiştir. Biçem açısından Metin Erksan'ın her bir planı özgün bakışın ürünüdür. Bahar'ın koşup tarladaki korkuluğa sarıldığı sahnede Erksan'ın bireylerin ruh halini yansıttığı kamera açıları ve hareketlerinden birinin kullanıldığı görülür. Bahar sarsılmıştır. Kamera etrafında dönmektedir. Kuyu'da Fatma'nın bastırılması, ezilmesi, eziyete uğraması, alt açılı çekimleriyle verilir. Yerde yatan Fatma'nın başında dönüp duran yılan Osman, kadının erkekten sonra geldiğini, erkeğin isteklerini yerine getirmesi için yaratıldığını söylerken tutkulu ve inanmıştır. Üst açıdan yapılan çekimlerde ise Fatma öfkeli, ezilmiş, hınç doludur. Acı Hayat'ta parasız Nermin asansörle hızla aşağı inerken Mehmet asansörle yavaşça yukarı çıkar Erksan bu çekimde biçimsel olarak sınıfsal hareketliliği asansör metaforuyla sergilemektedir. Karşılıklı konuşmaların sadece kesme ile değil özellikle zoom'la önce konuşanı açıları dinleyeni ve en son çerçevelemede çevreyle birlikte tümünü kadraja yerleştirmesi stil açısından Erksan'ın kullanımındır.

Metin Erksan filmlerinde içsel anlam tüm filmlerinde kendini gösteren ortak temalar ve kavramlarla kendini ortaya koymaktadır. Bu anlamda Erksan'ın filmleri arasında rahatlıkla bir süreğenlikten söz edilebilir. Filmleri arasındaki bu bağlantı ve devamlılıklar onun sinemasına özgü pek çok filmde rastlanılan özellikleri ortaya koymaktadır;

### c) Çevre ve Mekân

Sanatsal ve estetik kaygıların yeni gerçekçilik ve yeni dalga akımlarıyla yoğun bir hal almasının ardından "Avrupa sinemasında film yapımında sanat sineması başlığı altında ele alınabilecek filmlerde, mekan ve çevre kullanımı, Amerikan ticari sineması filmlerine göre daha estetik, daha gerçekçi ve özgün bir tavrın izlerini yansıtır"(Liman, 2013, s.84).

Türk sinemasında sokağa çıkarak gerçekçi film yapımının ilk kez Lütfi Akad'la (Kanun Namına 1952)başladığını ifade eden bir klişe vardır. Akad daha gerçekçi ve sinemasal bir çevre kullanımı gerçekleştirmiştir. Fakat Lütfi Akad'la aynı dönemde

Metin Erksan Sivas'ta zor ve doğal şartlar altında Aşık Veysel'in Hayatı'nı (1952) çekmeye başlamıştır. Bu başlangıç Erksan'ın Susuz Yaz, Yılanların Öcü, Kuyu, gibi köy filmlerinde insanın kendi doğası ile çevresi olarak doğa arasındaki ilişkiyi neden sonuç ilişkisine dayalı dramatik bir mücadelenin yansıması olarak sürmüştür. Böylece filmlerde köy hayatı, uçsuz bucaksız bozkır ya da vahşi yeşillikler içerisinde, su içinde ya da su kıyısında geçen öyküler çevre bağlamında yansıtılmıştır. Toprak ve suyu mülkiyet ve iktidar sorunu çerçevesinde ele alan Metin Erksan filmlerinde çevre tasarımı içinde sıklıkla yer alan su görüntülerine rastlamak mümkündür. Erksan'ın filmlerinde özellikle de 1952-1977 arası dönemde Türk sinemasının genel eğilimleri içerisinde çevreyi filmsel anlatıya fon olarak kullanmaktan çok diğer sinematografik unsurlarla beraber anlamlı bir ilişkilendirme içinde estetik bir dışa vurum aracı olarak kullandığı görülmektedir. Bu da diğer yönetmenler arasında onu ayrıcalıklı kılan özelliklerinden biri olabilir. Ali Sait Liman (2013), Çevre ve mekan estetiği açısından döneminin yönetmenleri arasında farklı bir yere sahip olan Erksan'ın bu özelliğini İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde çok iyi bir eğitim almasına ve "İstanbul Hanları" adlı bitirme tezine bağlamaktadır(s.86).

Metin Erksan'ın, vahşi doğaya hakim olma dürtüsü ve/veya çabasıyla kadına sahip olma çabasını aynı paralelde aktarmaya çalıştığı görülmektedir. Susuz Yaz'da Kocabaş Osman'ın kardeşinin karısı olan Bahar'da gözü vardır. Osman'ın Bahar'ın kendisine ait olmasını büyük bir arzu ile istemesiyle tarlasından çıkan suyu kimseyle paylaşmak istememesi arasındaki paralellik, Kuyu filminde yılan Osman'ın Fatma'yı kaçırmadan önce Fatma'yı suda gösteren sahne ve daha sonra da sık sık derelerin içerisinde geçen sahnelerde yer alan Fatma ile suyun paralelliğiyle aynı söylemde temellendirilmiştir. Böylelikle Erksan sinemasında yer alan bu iki filmde su ve kadın, arzu ve arzu nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu imkansız arzuları onu elde etmeye ve üzerinde hakimiyet kurmaya çalışan erkeklerin trajik sonunu getirmektedir. Susuz Yaz'da Hasan Osman'ı suda boğarak öldürürken, Kuyu filminde Osman ironik bir biçimde su içmek için girdiği kuyuyu Fatma'nın taşla doldurması sonucu feci şekilde ölecektir. Su imgesinin kullanıldığı başka bir film ise Sevmek Zaman'dır(1966). Erksan 'surete aşık olma' gibi tasavvufi bir temayı kullanmıştır. Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden sürdürdüğü, Boyacı Halil'in zengin kız Meral'in resmine aşık olması üzerine kurulmuş bu aşkın kısmen Meral'in Büyük Ada'daki evinde yani suyun ortasındaki bir adada geçmesi arzusunun sınırlandırılışı, hapsedilmesi, bağlantısız yaşanmasına gönderme yapmaktadır. Çünkü Boyacı Halil'in kendi resmine aşık olması ve bu aşkı kendi içinde yaşaması gibi bir doğu ruh haline karşın Zengin kız Meral bu aşkı içinden geldiği Batı toplumunun zihniyeti çerçevesinde somuta dönüştürmeye çalışmaktadır. İsteğine karşılık bulamayan Meral'in evleneceğini öğrenen Halil, bir kayığa Meral'in resmiyle gelinlik giymiş bir manken koyarak gölde amaçsız halkalar çizerek dolaşmaktadır. Manevi bir kısır döngünün mekanı olan bu su birikintisi gene imkansız arzuların ölümcüllüğü üzerinden su ile kurulan bir ilişkiyi yansıtır. Film Başar'ın Halil ve Meral'i suyun ortasında kayıkta vurmasıyla son bulur. Tıpkı bir göl kıyısında yaşayan gölde kaybettiği karısı Hayriye'yi büyük bir tutkuyla bir gün geleceğini

düşünerek bir dalyan direğinin üzerinde delice bir tutkuyla bekleyen Balıkçı Ali Reis'in arkadaşı tarafından vurularak göle düşüp ölmesi gibi. Metin Erksan Sazlık'ta kullandığı oyuncuların bir kısmı Kadın Hamlet ekibinde yer alan oyunculardır. Benzer sahnelerin yer aldığı hamlet ve Sazlık'ta ihanet sorunu işlenmiştir. Doğal çevrenin insanların içgüdüselliklerinin yer aldığı çevre olarak kullanıldığı sıklıkla görülür. Bazen su, bazen tarla olan bu ortam Kadın Hamlet'te orman olarak ortaya çıkar. Orman'da geçen sahneler av-avcı, hayvan-insan, ölüm-yaşam karşıtlıkları çerçevesinde anlamlandırılabilir. Erksan'ın özellikle 60'lı yıllarda çektiği filmler içinde mekan ilişkilerinde gerçekçi bir biçim ve görüntü estetiğini ön planda tutmuştur. Bu süreçte üretilen filmlerinde Erksan, sinema dilinin dramatik ve plastik öğelerini, mekan ve çevreyi görsel-anlatsal düzlemde film estetiğine uygun ve inandırıcılığı pekiştirecek biçimde kullandığı öne sürülebilir.

#### d) Kişiler

Metin Erksan filmlerinde genelde kişiler iyi ya da kötü ayrımına sahiptir. Fakat her şeyden önce insani özelliklere sahip oldukları görülmektedir. İnsana özgü hatalar yapmaktadırlar. Filmlerinde ne tam olarak iyi ne de tam olarak kötü tipler kullanmadığını belirten Erksan, filmlerinde tüm çıplaklığıyla insana yer verdiğini söylemektedir(Şenyücel,1995,s.43). Gecelerin Ötesi'nde yedi gencin her birinin kendine has kişiliği ve bu kişiliğin iyi ve kötü yanları olmakla birlikte onların belirli kişilik özelliklerini ortaya çıkartan toplumsal zorlamalar da dengeli bir biçimde ortaya konmuştur. Metin Erksan filmlerindeki karakterler Yeşilçam karakterlerinden farklı özellikler ortaya koydukları görülür. Acı Hayat'ta Nermin ile Filiz arasında Yeşilçam filmlerinde kurulan iyi kadın/kötü kadın karşıtlığı kurulmamıştır. İkisi de yaşadıklarının karşısında bir irade göstermeye çalışan ama sonuca ulaşamayan insanların çaresizliği içinde davranışlar sergilemektedirler. Zaman zaman kendilerini, zaman zaman çevrelerini ve düzeni eleştirirler. Bu arada Türk filmlerindeki kötü kadın klişelerini yaşarlar ama kötü değildirler. Örneğin Nermin içki içer, striptiz yapar. Filiz ise tecavüzcüsüne aşık olur. Öte yanda iyi erkek karakter Mehmet Filizi sevmediği halde intikam için iğfal eder. Nermin'in canını yakmak için onu affetmez ve ölümüne neden olur. Sonuçta Metin Erksan Türk sinemasına modern anlamda karakteri getirmiştir. En azından onu deneme cesaretini göstermiştir. İnsanları iyi ya da kötü olsunlar, psikolojik derinlikleri ve rahatsızlıklarıyla yansıtmıştır. İçlerinde yaşattıkları tutkular film kişiliklerini iyi ya da kötü olsunlar intikam ve iktidar hırsıyla şiddete ve trajik sonlarına yöneltmektedir. Susuz Yaz'da Osman Bahar'a delice tutkudur. O yüzden bencil ve kötücüdür. Paylaşmayı ya da vermeyi sevmez. Ne suyunu ne de kendine ait olmasını istediği kadını ve tüm yaptıkları için kendini haklı görür. Yaptıklarını salt kötülük olsun diye yapmaz. Kuyu'daki Osman'da tıpkı Susuz Yaz'daki Osman gibidir. Bencildir. Tutkularının esiridir. Sevdiği kadını kölesi yapmaya çalışır. Kendince haklıdır ve ne yapsa azdır. Havva'yı Adem'in kemiğinden yaratan tanrı, onu esas alan töreler, yılan Osman'ı haklı çıkarmaktadır. Osman iktidar Fatma köledir. Fatma için en uygun davranış biçimi kabullenme ve köleliktir. Anası

dahi ona acısa da kaderine razı olması ve kabullenmesi için çırpınır. Filmde Anadolu coğrafyasından kaynaklanan feodal yapının izleri gizlidir. Susuz Yaz'da Osman iktidar, Köylüler, Bahar ve Hasan ise köle, Abisi gibi düşünmese de Hasan küçük olduğundan onun düşüncelerine uyar. Osman mülkiyetçi diğerleri paylaşımıcıdır. Yılanların Öcü'nde Bayram ılımlıdır. İnsancıldır. Hem ailesine hem Irazca'ya hem de çevresine karşı annesi Irazca'nın inadı ve Haceli'nin yaptıkları onu da bu savaşın içine sokar. "Evimizin önüne ev yapmaktan vazgeçseler. Biz onlarla gene iyi oluruz. Onları gene severiz. İnsana sevmek, sevişmek gerek" diyerek meselenin iyi ya da kötü olmaktan öte olay ve ilişkilerin yarattığı etkiler olarak gören Irazca Erksan'ın filmlerinde yapmacıksız ama net bir biçimde kendini ifade eden karakterlerden biridir. Varolan kötü düzene(Haceli'nin yaptıklarına ki Haceli film boyunca deli ve dengesiz biri olarak sunulur) ve onun nasıl değiştirileceğine dair tespit ve önerilerini kendi geleneksel kültürünün üzerinden söylenceler, doğal yaşam ve ananelerden yola çıkarak dile getirir. Bu köy filmlerinden bir şehir filmi olan "Suçlular Aramızda" ya gelindiğinde ise benzer iktidar mücadelesinin diğerleri üzerindeki etkileri görülür. İktidarın nesne sembolü; dünya küresini elinde tutan, metresinin vücudunu paralarla örten Mümtaz için kadın da satın alınabilir bir metadır. Kadın-Erkek, insan-doğa, iktidar-köle, gerçek-suret, birey-toplum; doğa içerisinde ona uygun bir insan olarak tepki gösteren Osman, bir iktidar ve erkek olarak her şeyin hatta bir meta olarak da kardeşinin karısının da kendine ait olduğunu düşünmektedir. Hamlet Erksan'ın tutkulu kişilerinin en başında gelir. Onun intikam duygusu aşkının da önüne geçer. Onu bir katil olmaya iter.

Halit Refiğ(1971) Metin Erksan'ı "tutkulu" bir kişilik olarak tanımlamaktadır. İntikam için dağa çıkan devlet otoritesiyle çatışan Çakıcı Mehmet Efe, amaçları ayrı ama aynı çaresiz tutkuyla bir araya gelen yedi genç, uğradığı haksızlığın intikamını almak için sınıf değiştiren tersane işçisi vb. çevresi ve kendisiyle sürekli çekişme halinde olan, mücadeleci Metin Erksan arasındaki mizaç yakınlığına dikkat çekmektedir(s.117).

#### e) Toplumsal Gerçekçilik

Askerdeyken çektiği "Dünya Havacıları Türkiye'de" (1958) adlı belgeselin hemen ardından Metin Erksan su temasıyla ilk ilişkisini kurduğu, uygarlıkların oluşmasında suyun önemini anlattığı Büyük Menderes Vadisi-Nehir (1959) adlı ikinci belgesel filmini yaptı. Daha sonra yapacağı birçok önemli filminde motif olarak kullandığı suyla ilgili ilk deneyimlerine bu belgeselde sahip olduğu iddia edilebilir. Sinemaya gerçekçi yaklaşımının ilk önemli denemelerini yaptığı belgesel türü onun yalın gerçekleri kendi dolaylı ve dramatik anlatımında işleyişinin öncülleri olarak değerlendirilebilir. Sinemadaki ilk önemli çıkışını toplumsal gerçekçi tanımlamasıyla "Gecelerin Ötesi (1960)" filmiyle yapmıştır. "Her mahalleden bir milyonerin türediği devirde aynı mahallelerde bu gençler türedi" yazısıyla açılan filmde aynı mahallede yaşayan 7 yoksul gencin trajik hikayesi anlatılmaktadır. Bu film gerçekçi sinema olarak isimlendirilmesine karşın Metin Erksan herhangi bir şablon içerisinde değerlendirilebilecek bir yönetmen olmamıştır. Belki de dönemin eleştirmenleri farklı



bir sinema sergileyen Erksan'ı kategorize etmek durumunda kaldıkları için böyle bir sınıflandırmayı uygun görmüşlerdir. Ayrıca daha sonra yapılan bir çok filmi de toplumcu gerçekçi çizgi içerisine dahil etmişlerdir: Yılanların Öcü, Suçlular Aramızda, Susuz Yaz, ve Evlenmek isteyen kaynakçı ustası Mehmet (Ayhan Isık) ile manikürcü Nermin'in (Türkan Soray) ekonomik imkansızlıklar yüzünden istedikleri gibi bir ev bulamamaları ve bunun iki fakir gencin arasına zengin bir ailenin züppe ve şımarık oğlu Ender'in (Ekrem Bora) girmesiyle bir ayrılığa dönüşmesinin anlatıldığı Acı Hayat (1963) toplumsal gerçekçi Erksan filmleri arasına girmiştir. Filmde Erksan'a özgü tecavüz, iktidarın zorla amacını gerçekleştirilmesi şeklinde oluşmuş, daha sonraki filmlerinde özellikle Susuz Yaz ve Kuyu filmlerinde bir tutkunun peşinden gitme ve arzusunun gerçekleştirilmesi sembolizasyonuna dönüşmüştür. Kadın Hamlet'te bile sınıfsal çatışmaya yapılan göndermeler bulunmaktadır. Hamlet'in sevgilisinin ağabeyi Orhan kardeşine "Hamlet'i bırak. O zengin kızı. Dünyası bambaşka biri. Seni bırakır. Sevgi parayla devam eder." diyerek Hamlet'i öldürmek istemesinin altında yatan önemli bir nedeni de sınıfsal farklılığın getirdiği çatışma ve bunun sonucunun trajik oluşu biçiminde ortaya koyar. Kardeşinin zengin bir kızın şımarıklığı yüzünden öldüğünü düşünerek kişisel hıncına sınıfsal öfkesini katar. Erksan'ın Acı Hayatı daha sonra pek çok uyarlaması ya da benzeri gerçekleştirilmiş, fakat hiç birinde Metin Erksan'ın ne filmde yarattığı toplumsal gerçeklik çerçevesini ne de dramatik açıdan filmin gücünün yaratılmadığı görülmektedir. Teknik ustalık, stil ve içsel anlam açısından bu filmlerin yönetmenleri Metin Erksan'ın düzeyine ulaşamamışlardır.

Ayrıca "Suçlular Aramızda" ve "Kuyu" filmlerinin konusu gazete haberlerinden alınmıştır. Erksan'ın toplumsal duyarlılığını, sosyal adalete olan inancını, sınıf çatışmalarına bakış açısını, toplumcu özelliğini yalnızca bir yönetmen olarak filmlerine yansıtmakla kalmadığı 1958'de Türk Sinema Sanatçıları Derneği'ni, 1963'te Sinema İşçileri Sendikasını, 1965'te Türkiye Film Rejisörleri Derneği'ni kurması ile gerçek yaşamda uyguladığı net bir biçimde görülebilir. "Dünya", "Cumhuriyet" vb. gazetelerde de düşüncelerini bir aydın olarak dile getiren Erksan, bilgi birikimini kuruluşundan itibaren içinde yer aldığı Mimar Sinan Üniversitesi Sinema TV enstitüsünde öğrencileriyle paylaşmıştır. Tüm bu özellikler Metin Erksan için sürekli kullanılan bir "gerçekçi yönetmen" klişesine dönüşmüştür. Ama onun gerçekçiliği ya da sinema anlayışı vurguladığı biçimde sinema filminin görüntüsel olarak gerçekliği daha somut bir şekilde algılanmasını sağlayan çok önemli bir üretim olduğu şeklindedir. John Berger' e göre (1995, s. 10) burada sözü edilen görüntü, gerçek görüntünün bir kopyası değil bir görme biçimine ve gerçekliğin yeniden üretimine dayalı bir imge olan sinema görüntüsüdür. Bu bağlamda da Metin Erksan sinemasının çok yönlü, farklı biçimsel ve içeriksel özellikleri içerisinde barındıran gerçekçiliği önemseyen yapıda olmasına karşın "kendi gerçeklerini" ortaya koymaya çalışan bir yönetmen olarak herhangi bir ideolojiye angaje olmamış, sadece toplumu bilinçlendirmek amacıyla zaman zaman akıl dışılıklarla, abartmayla suçlanıp, olumsuz eleştirilere maruz kalmasına karşın gerçeğini anlatmak için her türlü farklı ve kendine

has yolu denemekten çekinmemiştir. 1974 yılında TRT için yaptığı “Beş Hikaye” dizisi içerisinde yer alan: Sabahattin Ali'nin “Hanende Melek”, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Geçmiş Zaman Elbiseleri”, Samet Ağaoğlu'nun “Bir İntihar”, Sait Faik Abasıyanık'ın “Müthiş Bir Tren” ve Kenan Hulusi Koray'ın “Sazlık” hikayeleri alışılmışın dışında gene Erksan' özgü bir yorumla TRT ekranlarında yayınlanmıştır. Metin Erksan'ın filmografisine özgü TV filmleri seyirciyle bağını Erksan'ın diğer filmleri kadar kuramamıştır. En son TRT çalışması ise 1981'de senaryosunu yazdığı ve çektiği “Preveze 1538” dizisidir.

#### f) Tema ve Konular

Metin Erksan filmlerinde İçerik açısından “mülkiyet”, “suç”, “tutku”, “cinsellik” gibi kavramları ele almak gerekecektir. Bu filmlerde sınıf çatışmaları ile bireyin içsel çatışmalarının karşılaştırıldığı bir olay örgüsü içinde tutkularının peşinde koşan trajik sonlu öyküler yer alır. 1960'lı yıllar tüm dünyada özgürlük düşüncesinin bireyselleşme bağlamında yayılmaya başladığı, cinselliğin, ahlakın sorgulandığı bir dönemdir. Dolayısıyla bu dönemde Türkiye'de Metin Erksan filmlerinde erotizm bireylerin sosyal sınıfları içerisinde kendilerinin birer dışavurumu olarak görülmektedir. İktidarın simgesi olan dünyayı elinde bulunduran kahramanların bu filmlerinde amaç cinsel gösteriş değil bireyin kişisel durumunu yansıttığı bir ruh halini cinsel davranışlarla ortaya koydurtmasıdır. Cinsel fetişizmin kullanıldığı “Suçlular Aramızda”, “Sevmek Zamanı”nın yanı sıra toplumsal gerçekçi bir yaklaşım sergilediği filmlerinin yanı sıra zaman zaman mantık sınırlarını zorlayan, fantastik filmler de yapmıştır. (“Kadın Hamlet”) Kardeşi Hasan'ı öldürmek için Susuz Yaz'da korkuluğun kullanılması, hem Osman tarafından kadın olarak kullanılması, kardeşi Hasan hem Bahar açısından Hasan olarak simgeselleştirilmesi insan-doğa ilişkisine yapılan bir göndermedir. Osman'ın Bahar'a tecavüzü ardından Erksan'ın kertenkeleye kesme ile geçiş yapması Osman'ın sadistik, ilkel, doğal ortamda yaşayan insanların ilkel davranışlarına vurgu yapacak biçimde yer vermesini temsil eder. “Suçlular Aramızda” da sonradan görme Laz Halis'in oğlu Mümtaz sekreterini cinsel obje olarak kullanır çünkü iktidar yani para sahibidir, burjuvadır ve her şeyi satın alabileceğini düşünen bir züppe olarak davranır. Sekreterinin çıplak vücudunu para ile örttüğü sahneler bunun en önemli göstergesidir. Suçlular Aramızda sınıf çelişkisini ve bu çelişkinin yarattığı patolojik sorunları karakterler üzerinden en güzel yansıtan Erksan filmlerinden ve Türk filmlerinden biridir. Onun filmlerinde insanları mülkü olanlar ve olmayanlar (ya da sahip olmak isteyenler) diye ayrılabilir. Tüm çatışmalar da sahip olmak duygusu üzerine dayanır. Yılanların Öcü'nde Irazca'nın evinin önüne ev yapmak isteyen Hacı ile Bayram'ın mülkiyet mücadelesidir. Ayrıca Anadolu'da evin önüne ev yapmak törelere aykırı bir davranıştır. Konu bir iktidar, güç kullanma sorunu haline dönüşür. Bayram ve Irazca da güç kullanmaya başlar. Susuz Yaz'da bahçesinden çıkan suyu kendi sayan Osman'la suya ortak olmak isteyen köylünün mülkiyet mücadelesidir. Kadın Hamlet hem annesine hem de mirasına göz diken amcası Kasım'la çatışır. Kısacası ortada var olan bir mülkü ele geçirmek ya da onu muhafaza etmek amacıyla insanlar her yolu deneyerek çatışırlar. Bu durum da da

mülkiyet ve suç işlemek arasındaki ilişki doğar. Bütün bu temalar insanı hep suç olgusu etrafında şekillendirmeye başlar. Bu sebeple Erksan'ın tüm filmleri birer suç filmidir. Bu anlamda "Suçlular Aramızda" filmi ve filmin ismi de ironiktir. Erksan'a göre suçlular aramızdadır. İktidar sahipleri, onlara ses çıkarmayanlar ve bir gün kendileri iktidar sahibi olmayı bekleyenler. Bu gizli saptamanın en güzel örnekleri iktidara ses çıkarmayanların diyaloglarından anlaşılabilir

**Halil:** Sen fakirliği bilmiyorsun. Özleme onu. Yedi bitirdi beni bu rezalet. En sonunda az daha hırsız olacaktım.

**Demet:** Hiçbir zaman sevmedim onu. Parası için katlandım ağız kokusuna. Orta halli aile kızları hep zengin erkek hayali kurarlar. Mümtaz'la zengin olduğu için evlendim. Birgün onu seveceğimi düşünmüştüm ama yanıldım. Her şeye sahip oldum ama yetmedi...

Bu seriye tutku ve onun Erksan filmlerindeki en büyük göstergesi cinsellik de eklenir. Cinsellik filmlerde mülkiyet mücadelesinin paralelinde yer alır. Kadın da bir çeşit mülktür. Onu elde etmek için yapılan mücadele cinselliğin bir dışavurumu olarak yansımaktadır. Kadın Hamlet'te Kasım'ı suçlu yapan sadece cinsel arzuları değil mirasın bunun zorla ya da yalanla gerçekleştirilmesi ki Erksan filmlerinde en sık rastlanan suç olan cinsel yaklaşımlar tecavüz ve işgaldir.

Sonuçta Metin Erksan filmlerinde mülkiyet, tutku, suç ve cinsellik birbirini içeren birbiriyle yakından bağlantılı kavramlardır. Öykü, kişiler ve mekanlar farklı da olsa onun filmleri bu iç içe geçmiş dört tema üzerinden şekillenir. Aynı temaların farklı görünüşleri altında sergilenmesi ise Metin Erksan'ın diğer Türk yönetmenlere göre sinemasındaki özgünlüğün bir göstergesidir.

## SONUÇ

Öncelikle çalışmanın en önemli kavramı olan auteur kuramının ortaya çıkışı ve gelişimi tanımlanmaktadır. 1950-1977 yılları arasında Türk sineması, yapım olanakları ve ülke sineması içinde Metin Erksan'ın yeri ve önemi üzerinde durulmuştur. Metin Erksan'ın filmleri auteur analizi yöntemiyle teknik, stil, içsel anlam, dönemin siyasal, ekonomik ve tarihsel özelliklerinin filmlerindeki izdüşümünü dikkate alarak benzerlikler ve karşıtlıklar bağlamı göz ardı edilmeden analiz edilmiştir.

Metin Erksan'ı sinema tarihinde nereye yerleştirmek gerekir? 1950-1960 yılları arasında sinemada gerçekliği ve teknik ustalığı arama dönemidir. Türk sinemasının içindeki yerini oluşturma aşamasıdır. Altmışlı yıllar onun yönetmen olma yolundaki özelliklerini, kişisel stilini, içsel anlam yaratabilme yetisini kazanmaya başladığı bir dönemdir. Modernist bir süreç içerisinde. Yeşilçam'ın anlatı kodlarını ve klişelerini yıkma dönemidir. Yetmişli yıllar ise yapım zorlukları ve engellerle karşılaştığı dönemler olur. Bu dönem ticari yapımlar da denemek zorunda kalmıştır. Fakat o filmlerinde de kendine has tarzını ortaya koymuştur. 1980'lerden günümüze gelen süreç ise Erksan'ın sinemadan uzak durduğu ve Türk sineması için ise postmodern zamanlardır. Bu dönemin yönetmenleri farklı bir bağlamda farklı koşullar ve kriterler

çerçevesinde değerlendirilmelidir. Ama onların da önünde hep bir auteur yönetmen olarak Metin Erksan örneği olmuştur. Metin Erksan'ın özyaşamı ve filmlerine auteur analiziyle bakılmış ve aşağıdaki şu saptamalara varılmıştır:

1) Yapımcıların, devlet sansürünün ve seyircinin baskısından uzak durmaya çalışmış, hiç birinin üzerinde baskı oluşturmasına izin vermemiştir. Yapmak istediği filmlerin yapım masrafını karşılamak için ticari filmler de denemiştir. Fakat bunlara da kendi kişisel stilini, sinema tavrını yansıtmaktan çekinmemiştir. Metin Erksan'ın bağımsız kişiliği ve ödün vermeyen mücadeleci yapısı, hayata ve ülkesinin gerçeklerine bakışı auteur bir yönetmen olarak değerlendirilmesindeki en önemli özelliklerden biri olmuştur. Truffaut'un "ruhun izi" olarak adlandırdığı, Sarris'in "içsel anlam" biçiminde ifade ettiği auteur sayılmanın en önemli ve son halkası Metin Erksan'ın günlük siyasete angaje olmadan düşündüğü ve hissettiği gibi film yapması olarak ortaya konulabilir.

2) Sinema tekniği açısından Metin Erksan ilk filmlerini 35 mm ve siyah-beyaz olarak çekmiştir. Etrafındaki herkes, tüm çalışanlar birer teknisyen, alanlarında uzman kişilerdir, ancak filmin tek yönetmeni, yaratıcısı Metin Erksan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum da Erksan Türk sinemasındaki bir çok "metteur en scene" yönetmenden farklı olarak auteur olarak tanımlanabilmektedir. Özellikle 1970'li yıllardaki renkli çekimlerde sadece Metin Erksan filmleri değil tüm yönetmenlerin filmleri bundan olumsuz etkilenmiştir. Filmlerinde bazı teknik aksaklıklar görünmesi ham film ithalatı sorununun yaşandığı, yetişmiş teknik eleman ve malzemenin çok az olduğu, gereken çekim sonrası üretim çalışmalarının uygulanamadığı bir dönemde bir beceri yoksunluğundan öte endüstriyel bir gerçekliğin yansımaları olarak değerlendirilmelidir.

3) Teknik, stil ve içsel anlamın yönetmenin ilk filmlerinde tam olarak oluşmasını beklemek yanlış olacaktır. Çünkü bu özellikler bir yönetmenin zaman içerisinde, deneyimle edinebileceği özelliklerdir ve belirli bir üretimsel noktaya ulaştıktan sonra geriye dönük analiz edilebilir. Metin Erksan'ın bu süreçleri süratle aştığı görülmekle birlikte özellikle 1960'lı yıllar onun en verimli ve usta eserlerini ürettiği dönem olmuştur.

4) Biçimsel açıdan Erksan filmlerinde kurgu, mizansen, aydınlatma, çekim ölçeği, çekim açısı ve kamera hareketleri ile çevre ve mekanın anlatı içindeki kullanımı hem estetik hem gerçekçi hem de yönetmene özgü bir biçimde perdeye yansımıştır. Alt açılı çekimler, ters ışık, kadraja girip çıkarken sıra dışı oyuncu kullanımları, hareketli kamera Metin Erksan'ı dönemin diğer Türk sinemacılarından ayıran farklar olarak filmlerine yansımıştır.

5) Metin Erksan çağdaşları gibi çevre ve mekanı durağan bir dekor olarak kullanmamıştır. Filmlerinde çevre insanları içinde bulunduğu durumu gerçekçi ve yaşayan bir biçimde yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. Erksan, sinema dilinin dramatik ve plastik öğelerini, mekan ve çevreyi görsel-anlatısal düzlemde film estetiğine uygun ve inandırıcılığı pekiştirecek biçimde kullanmıştır.

6) Erksan filmlerinde karakterler iyi ve kötünün ötesinde insan olmanın gereği belirli bir psikolojiye sahiptirler. Hatalar yapar ve klişe davranışlar sergilemezler. Modern sinemanın kişilik özelliklerini erken dönemde ya da dünyadaki çağdaşlarıyla kullanmış olan Metin Erksan filmlerinde kişilikleri farklı kullanımlarıyla da diğer Türk yönetmenlerden ayrılmaktadır. Metin Erksan filmlerinde hangi yıldız oyuncu oynarsa oynasın kendine özgü bir film yapmış ve her filmine kişisel imzasını atmıştır. Filmlerinde hem yıldız hem farklı oyuncularla çalışmış ama hepsinde Metin Erksan ismi hep öne çıkmıştır. Metin Erksan tutkulu bir kişiliktir. Kahramanları kendine benzer. Onun tüm filmlerinde farklı görünümde, farklı koşullarda ama aynı coşku, tutkuyu yaşayan kişiler görünür.

7) Yönetmenin; tutarlı, her geçen gün kendini geliştiren, belli kavramlar ekseninde derinleşen ana temaları "mülkiyet", "suç", "tutku", "cinsellik" olmuştur. Bunlar karakterleri trajik bir sona süratle götüren en önemli kavramlar olarak ortaya çıkmaktadır.

8) Kimi zaman güç, kimi zaman aşk, kimi zaman cinsel arzu, kimi zaman para dolayımında ortaya çıkan tüm temaları Erksan "toplumsal gerçekçi" bir çerçevede içerisinde sunmaktadır. Fakat bu gerçekçiliğin belgeli tarzda değil üzerinde durulan temayı abartarak öne çıkaracak biçimde kullanıldığı görülmektedir.

9) Metin Erksan filmlerinde öncelikle edebiyattan faydalanmıştır. Sonra sanat tarihi eğitimi dolayısıyla sanatla olan ilişkisi sinemaya sanatsal bir bakış açısıyla yaklaşmasında önemli bir unsur olmuştur.

10) Son bölümde filmleri üzerinden çıkardığımız tüm bu özellikler Metin Erksan sinemasına özgüdür. Filmlerinde kullanılan "mülkiyet", "suç", "tutku", "cinsellik" gibi hepsi tek başına bir motif olan dinamikler, yan yana gelince de bir desen oluştururlar.

### KAYNAKÇA

- ALTINER, B.(2005). Metin Erksan Sineması, İstanbul: Pan Yayınları.
- ANDREW, J.D.(2000). Sinema Kuramları. İbrahim Şener(çev.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- ASTRUC, A.(1959)."Qu'est-ce que la Mise en Scene?", Cahier Du Cinéma, 100, s.13-16
- AZİZ, A.(1994). Araştırma Teknikleri-Yöntemleri ve İletişim. Ankara: Turhan Kitabevi.
- BAZİN, A. (1957). "Un culte esthétique de la personalite. La Politique Des Auteurs; Les Textes (2001)", Cahier Du Cinéma, s.112,114.
- BERGER, J.(1995). Görme Biçimleri. Çev: Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları.
- BÜKER, S.(2008). Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri. "Auteur Kurama Giriş", S.Büker ve G.Topçu (drl.). Ankara: Gazi Üniv. İlet.Fak.Yayınları.
- DİNÇER, S. M.(1996). Sinemanın 100. Yılı- Metin Erksan. Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Ankara: Doruk.
- ESEN, Ş. K.(2002). Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur. İstanbul: Alfa Yayınları.
- ESEN, Ş.K. (2013). Sinema Kuramları, Ed.: Zeynep Özarslan, İstanbul: Su Yayınevi.

- ERDOĞAN, N. (2014) Erişim Tarihi: 10.06.2014  
<http://www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?makaleid=2160>
- GÜÇHAN, G. (1992). Toplumsal Değişme ve Türk Sineması. Ankara: İmge Yayınları.
- KAYALI, K. (2004). Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek. Ankara: Dost Yayınevi.
- KAYALI, K. (1994). Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması. Ankara: Ayyıldız Yayınları.
- KOLKER, R. (2011) Film, Biçim ve Kültür. Ed: Ertan Yılmaz, İstanbul: Deki Yayınları.
- LİMAN, A.S. (2013). Metin Erksan Sinemasında Çevre ve Mekan Estetiği, JASS (International Journal Of Social Science), C.S./6.(4):79-93
- LİMAN, A.S. (2009). Türk Sinemasında Çekim Sonrası Üretime Dayalı Teknik Altyapı Sorunları ve Bunun Sinema Sanatına Etkileri, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- MARY, P. (2006). La Nouvelle Vague et Le Cinema d'auteur, Seuil.
- MAKAL, O. (1996). Fransız Sineması, Ankara: Kitle Yayınları.
- SARRİS, A. (1962) "Notes on the Auteur Theory in 1962"  
<http://dramaandfilm.qwriting.qc.cuny.edu/files/2011/06/Sarris-Notes-on-the-Auteur-Theory.pdf> (s.562-563) İndirme Tarihi: 26.05.2014.
- SARRİS, A. (1990) Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri. "Auteur Kuramı Hayatta, İyi durumda ve Arjantin'de Yaşılıyor" (çev.) Nuray Hilal Tuğan,
- SCOGNAMİLLO, G. (1998). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- ŞEKEROĞLU, S. (1985). "Türk Sinema Tarihi Belgeseli", MSGSÜ Sinema -TV Merkezi. (13.bölüm, TC 36.23-37.03)
- ŞENYÜCEL, K. (1995). Sinemayı Sanat Yapanlar, İstanbul: TRT.
- TÜRK, İ. (2001) Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler, Kabalıcı: İstanbul.
- REFİĞ, H. (1971). Ulusal Sinema Kavgası, İstanbul: Hareket Yayınları.
- TRUFFAUT, F. (2000). Le Plaisir Des Yeux, Ecrits Sur Le Cinema. Paris: Cahier Du Cinema.
- VİNCENTİ, G. (1993). Çev: Engin Ayça, Sinemanın Yüz Yılı, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- WOLLEN, P. (2014). Sinemada Göstergeler ve Anlam. Çev: Bülent Doğan, Zafer Aracagök. İstanbul: Metis.