

## ERİL DÜNYANIN 'KUYU'SU\*

Zeynep Tekin Taş

Kadın doğulmaz, kadın olunur. Hiçbir biyolojik psikolojik ya da ekonomik yazgı yoktur ki, dişi insanın toplumda büründüğü figürü belirlesin. Kadın diye tanımlanan bu yaratığı, erkek ve hadım arası bu ürünü üreten, medeniyetin bütünüdür."

**Simone de Beauvoir**'ın 1949 yılında *İkinci Cinsiyet*'i kaleme alırken işaret ettiği şey, sonrasında toplumsal cinsiyet adını alacak kavramın anahtarı niteliğinde idi. Tarihsel süreçte din, gelenek, politika, üretim faaliyetleri gibi sistematik toplumsal inşaların yapılanması ve sürdürülmesi noktasında kadının etki alanının sınırlılığı, kaçınılmaz olarak feminist tartışmaların temeli olmuştur. Bu ekseninde toplumsal cinsiyet kavramı, cinsler arası ayrımı fiziksel yapıdan ziyade tarihsel, toplumsal ve kültürel koşulların oluşturduğu savı olarak değerlendirilebilir. Biyolojik determinizmi yadsıyan, kadını mutlak öteki içinde konumlandıran nedenleri sorgulayan bu kavramın 1960'lı ve 1970'li yılların feminist hareketlerinin kalbini oluşturduğunu, günümüz feminist felsefesinde önemli bir alanı doldurduğunu söylemek yanlış olmaz.

Avrupa'da 1968 sonrası radikal siyasetle paralel gelişen feminist hareketin doğulu toplumlarda politika, kültür ve sanatta aynı ivmede farkındalık yarattığını söylemek elbette zor. Türkiye'de 1980 sonrası etkisini hissettiren feminizm, günümüzde hâlâ üniversitelerde ve sivil toplum örgütlerinde yürütülen kadın çalışmaları düzeyinde kalan, kendi gündemini oluşturmayı başaramayan bir alan. Bu durumun nedenlerinin detaylı tartışmaya açık tarafı aşikâr olmakla birlikte din ve gelenek gibi metafizik düşünce sistemlerinin doğulu toplumların şekillenmesinde ağır basan ana etken olduğu söylenebilir. Mevcut köklü inanç

---

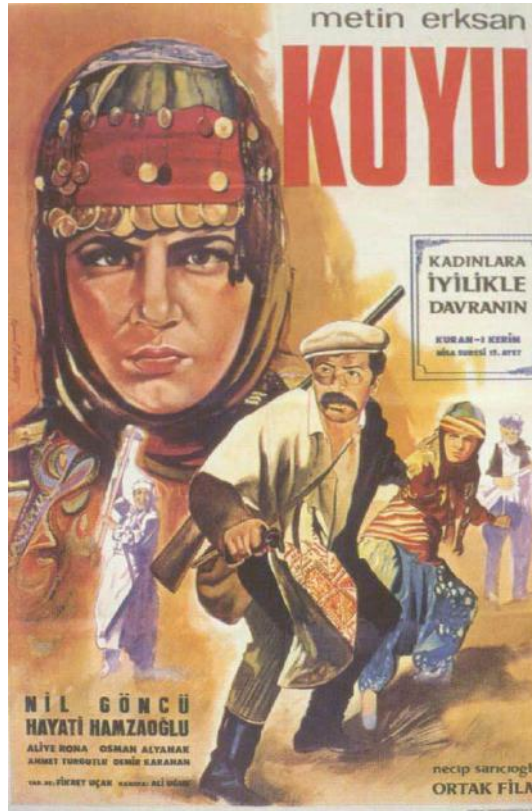
\* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2019 Üçüncüsü

\*\* Simone de Beauvoir, *The Second Sex*. New York: Bantham, 1952, s. 249.

sistemlerine karşı çıkmaya görevini tarih boyunca üstlenen gönüllülerden biri de sanatçılar. Bu bağlamda **Metin Erksan**'ın 1968 yapımı **Kuyu** filmi, toplumsal gerçekçi yapısının getirdiği güçlü yanı ile döneminin coğrafyasını çağdaş feminist kuramlar eşliğinde ele alabilmiş özellikli yapıtlardan biridir.

Benim mülkiyet kavramı üstüne bir takım düşüncelerim var. Mülkiyet kavramı beni çok ilgilendiriyor. Üç mülkiyet kavramı beni çok ilgilendirmiştir. Biri toprak üzerine mülkiyet, biri su üzerine mülkiyet, biri de insan üzerine mülkiyet (...) Üçüncü olarak insan üzerine mülkiyet düşüncemi anlatan bir kitap bulamadım, fazla da aramadım aslında, bu sebeple **Kuyu** filmi yazıp çektim.

**Kuyu**, **Erksan**'ın mülkiyet kavramı üzerine yaptığı üçlemenin son filmi. Yönetmen her üç filmde de mülkiyet kavramı ile arzunun öznesi ve arzunun nesnesi arasındaki döngüsel, girift ve katastrofik süreçleri ele alır. Arzunun öznesi olan karakterler mülkiyetin peşinde soyut ve somut manada suya ve trajik sona sürüklenir. Yönetmen **Kuyu**'da mülkiyet sorunsalını, **Yılanların Öcü** (1962) ve **Susuz Yaz** (1964) filmlerinin aksine, su ve toprak gibi bilince sahip olmayan varlık yerine, karşıt bilinci temsil eden özne daha da ötesinde kadın üzerinden kurgulamaktadır.



Filmin açılış sahnesi kuyunun içinden dışarıya doğru bir bakış ile başlar. Ardından açılış jeneriğinin ilk cümlesi ile karşılaşırız. “Kadınlara iyilikle davranın.” (Nisa Suresi 19. Ayet). Yönetmen seyircisine bir kadın zulmüne şahit olacaklarının haberini önceden iletir. Ancak filmin bütünsel yapısına bakıldığında dini öğelere doğrudan bir vurgunun olmaması, bu cümlenin amacının filmin alımlayıcı popülasyonuna (ataerkil topluma) özgün bir lisan ile temel meselesini düşündürmek olduğu varsayılabilir. Ardından Fatma’yı durgun bir suda (gölde) tek başına vakit geçirirken izleriz. Kadın kamusal alanda ataerkil düzende sınırlı olanakların sunulduğu, erkek için sonsuz varyasyonlara gebe yerededir. Fatma’nın burada bir varlık alanına sahip olamayacağını çok geçmeden anlarız. Osman (Fatma’ya patolojik tutku ile bağlı erkek karakter ) Fatma’yı kısa bir kovalamadan sonra yakalar ve beline bir halat bağlayarak ormanlık alana doğru sürükler. Rızası ile onunla evlenmek istediğini kaba bir dille anlatır.



Film boyunca Osman’ın Fatma’yı üç kez kaçırarak doğal alana sürüklediğini görürüz. Doğanın ataerkil düzenin yapılanmasındaki önemli rolü feminist teoremlerde yer alır. **Simone de Beauvoir**’a göre kadının doğurganlığı ve yaratıcı gücünden doğan dehşet ve endişe, erkeğin anaerkil dönemde kadın üzerindeki otoritesini sınırlandırır. Alet yapan insanın ortaya çıkışı ile doğaya hükmeden erkeğin kadın karşısında duyduğu dehşet azalacak; uzun zamandır korktuğu idol alaşağı olacaktır. **Kuyu**’daki doğaya sürükleniş simgesel anlamda erkeğin kadına tahakkümünün ilk alanına geri dönüş olarak değerlendirilebilir. Kadının

tanrıçadan mutlak ötekiye dönüştüğü yer temelde doğadır. Artık doğa kadın için tanrıça idolünün yaşatıldığı yer değil hapsedileceği özel alandır. Fatma bu özel alana sürüklenir. Zira filmin neredeyse tüm sahnelerinin doğal alanda oluşu seyirciye eril hâkimiyetin devamlılığını vurgulama çabası olabilir.

Filmde su, sıklıkla kullanılan bir gösterge olarak karşımıza çıkar. Yönetmenin filmin ilk sahnesinde Fatma'yı durgun suda, Osman'ı ise film boyunca çoğunlukla çağlayan su içerisinde sahnelemesinin tesadüf olmadığı açıktır. Günlük söylemlerde kadını betimlemede sıklıkla kullanılan hanım hanımcık, edepli vb. gibi sıfatlar, eril normlara göre belirlenmiş dış görünüş , fiziksel gücü baz alınarak etki alanını belirleyen yapılanmalar, anneliğin doğasına yönelik olarak önceden tayin edilmiş davranış kalıpları kadının kamusal alandaki davranış sınırlarını belirleyen, onu pasif hale getirmeye yönelik tutumlardır. Kadın, durağanlığı imgeler. Ataerkil düzende erkek, çocukluk döneminden erişkinliğe kadar neredeyse tüm toplumsal yapılanmalarda cesaretlendirilir; teşvik edilir. Ona sunulan alan her zaman daha geniş, her zaman daha çeşitlidir. Çağlayan suda taşkın tavırlarla yıkanan Osman, ataerkilliğin temsili gibidir. Çağlayan suyun onun kadına karşı işlediği bireysel suçu temizleyeceğine olan inancı, aslında tarihsel, kültürel ve toplumsal anlamda kendisine sunulmuş olanakların sınırına gönderme olarak değerlendirilebilir.

**Erksan**'ın, filmin son sahnesini saymazsak, kadın kavramının mevcudiyeti ve geleceğine dair yargıya vardığı tek sahne değirmen sahnesidir. Eril yapının göstereni taşkın su harekete yön veren gücü ile değirmeni döndürür. Buğday öğütülür, normu değişir. Ataerkil düzenin aygıtları ile kadın parçalanacak, istenen forma, olmadığına dönüşecektir. Yönetmen eril düzenin hükmünde kadının başka bir kaderinin olmadığını betimler. Kadın mevcut düzende içkin olmaya mahkûmdur.

Film süresince Osman Fatma'yı birçok kez kaçıtır; çok defa tecavüz eder. Baskı ve denetimin en somut şekliyle gerçekleştiği yerdir kadın bedeni. Nitekim görece en kolaydır da. Osman kolay olandan başlar. Ancak filmin bütününe yansıyan Fatma'nın karşı çıkış hali tecavüzü, kadın bedenine tahakkümü amacına ulaştırmaz. Din, gelenek gibi kadının özel alanda dahi sınırlarını daraltan mitler de (erkeğin kaburgasından yaratılma, kocasına hizmetin sevap ile ödüllendirilmesi, vb.) Osman'ın Fatma üzerinde istediği denetimi sağlamaz. Film, erilliğin iktidar araçlarını kadın karakterin kesintisiz reddi ile etkisizleştirilir. Kadın filmlerinde

amaç kadının gerçekte var olmadığı alanlarda var olduğunu, erkeklerle eşit olduğunu göstermekten ziyade cinsiyetçi bilinci bozguna uğratmak olmalıdır.

Fatma'nın Osman'ın elinden kurtuluşu, diğer bir ifade ile özel alandan kaçışı, elbette kamusal alanda bağımsız bir özne olmasına yetmez. İki kez kaçırılmış, defalarca tecavüz edilmiş bir kadın olarak toplum normlarına uygunluğunu kaybetmesi, para ile alınıp satılacak bir meta haline gelmesine neden olacaktır. Ancak Fatma'nın kararlı ve yinelenen reddedişi, anlatının seyircinin arzu ettiği katharsise yönelmeyeceğinin habercisidir. Fatma düğünden kaçır. İntihar etmek isterken dağlarda kaçak hayatı yaşayan Taşpınarlı İdamlık Mehmet karakteri ile karşılaşır. Bu karşılaşma olay örgüsü içinde, kadının özgürleşme olanağını işaret eder gibidir. Ancak izlediğimiz bir masal ya da mutlu sonlu Yeşilçam filmi değildir. Hikâyenin toplumsal cinsiyetçi yanı, romantizmin yarı saydam pembe perdesinin cinsiyetçilik gerçeğini bağlamından koparamayacağını göstergesidir. Nitekim Taşpınarlı İdamlık Mehmet'in gelişmiş tüfeğinin Fatma'nın boynundan geçen bir hat şeklini aldığı sahne erilliğin devam ettiğini betimler. Osman'a benzer şekilde Fatma'nın çevresinde daire çizerek konuşan Mehmet tarihin, toplumun, kültürün oluşturduğu bu köklü yapının diğer bir tezahürüdür. Filmin ilerleyen sahnelerinde eril ideolojik aygıtın, jandarmanın, Mehmet'i öldürmesi, Fatma'yı ailesine teslim etmesi de bunun romantik bir yanılsamadan öte olmayacağını gösterir.



Tekrar Osman tarafından kaçırılan Fatma, eril tahakkümün sınırlarının ve olanaklarının tüm gerçekliğini deneyimlemiştir. Bu kez bu oluşumun devam ettiği, edeceğinden emin olduğu kamusal alana dönmeyi reddeder. Osman'a belinden halat ile bağlı olan Fatma, kuyuya su içmek için inen Osman'ı üzerine attığı taşlarla öldürür. Kuyuyu taşlarla doldurur. Halat kopmuş, ataerkil bağ ile ilişkisi kesilmiştir. Taşlarla dolu kuyunun üzerine çıkarak kendini asar. Bu intihar doğrusal bir yorumlama ile karakterin olanlara katlanabilme sınırına vardığını, psikanalitik okuma ile de arzunun öznesinin yok oluşuyla beraber nesnesinin de yok olmaya mahkûmiyetini tartışılabilir elbette. Ancak alt metinde Fatma'nın eril alana dönmeyişi tek başına mücadele etmenin imkânsız olacağı bu yapılanmanın devam ediyor oluşudur. Fatma'nın yaşadıkları onun benlik ve kadınlık bilicini uyandırmış, bu uyanış artık eril dünya ile bağını tamamen koparma yoluna sürüklemiştir.

**Kuyu** 1968 Türkiyesinde toplumsal cinsiyet kavramını ele alan bir film olarak Türk sinemasının nitelikli yapıtlarındandır.