

## Bir Tecavüz/İntikam Filmi Olarak *Kuyu* (1968)

*Kuyu* (1968) As A Rape/Revenge Movie

*Araştırma Makalesi – Research Article*

**Orhun YAKIN**

Hacettepe Üniversitesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü, [orhun@hacettepe.edu.tr](mailto:orhun@hacettepe.edu.tr)  
ORCID Numarası | ORCID Number: 0000-0002-8709-8260

### Öz

Metin Erksan, sinema dünyasına yönetmen olarak adım attığı 1952 yılından itibaren, sansürle, yapımcılarla, meslektaşlarıyla, eleştirmenlerle, entelektüellerle (belki seyirci unsuru da eklenebilir) sürekli bir mücadele içinde olmuş, Türk sinemasının en tartışmalı karakterlerinden birisidir. *Auteur* kimliği ve tavrıyla, özellikle 1960 yılından itibaren, ürettiği filmlerle yeni anlatım biçimleri konuları ele almaya çalışan Erksan sinemasının, *Gecelerin Ötesi* (1960) ve *Sevmek Zamanı* (1965) ayrı tutulduğunda, üzerinde en çok durulan filmlerinin “*mülkiyet üçlemesi*” olarak bilinen *Yılanların Öcü* (1961), *Susuz Yaz* (1963) ve *Kuyu* (1968) olduğu söylenebilir. Erksan’ın bu filmlerinde sıklıkla ele alınan temalar; mülkiyet, sahiplenme, tutku vd; sıklıkla irdelenmiştir ama bu çalışmalarda öne çıkan yaklaşım diğer karakterlerin bakış açısından ana kadın karakterin yaşadıklarının yansımaları şeklinde olmuştur. Bu çalışma, Fatma karakterinin, diğer yaklaşımların geçerliliğini sorgulamaksızın, hikâyenin başlangıcından itibaren hınç, öfke ve intikam duygusuyla hareket ettiğini, başına ne gelirse gelsin, ne kadar üzümlü acı çekse de doğru bildiği yoldan dönmeyerek boyun eğmediğini gösteren tecavüz/intikam filmleri olarak adlandırılan bir alt tür sinema örneği olarak değerlendirilebileceğini göstermeye çalışacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Metin Erksan, *Kuyu*, Tecavüz, İntikam, Tür

### Abstract

Metin Erksan, since his first film he made as a director, was always in conflict with censors, producers, colleagues, critics, intellectuals (and maybe with his audiences as well) throughout his career and consequently became one of the most controversial characters in Turkish cinema industry. Starting with the early sixties Erksan, with his apparent auteur identity and attitude, had always tried to bring and use new narrative possibilities and subject matters into his films. Apart from two obvious movies in his oeuvre, *Gecelerin Ötesi* (1960) and *Sevmek Zamanı* (1965), most attention has been paid to his so-called “ownership trilogy” that consist of *Yılanların Öcü* (1961), *Susuz Yaz* (1963) and *Kuyu* (1968). Most prominent subject matters in these films, such as property, ownership, lust, obsession, were often analyzed yet they mostly reflected the experiences of the main female characters as they were seen/observed through the eyes of other characters. This particular study aims to, without denying the existence of previously mentioned and valid approaches and points of views, show that another interpretation/reading is possible in regards to *Kuyu*. Fatma, the unfortunate and doomed heroine of the story, was acting, in accordance with feeling of grudge, hatred and resentment towards Osman, his lustful and obsessive tormentor, since the very beginning of the movie. She would never backs down no matter what happens to her, never ever says ‘yes’ to her captor despite all the hardship suffers and constant treats and waits for the payback time and by doing so she transforms the story into an example for a sub-genre called rape/revenge movies.

**Keywords:** Metin Erksan, The Well, Rape, Revenge, Genre

*“Ne derya ki bu, kalü beladan beri, ilk baştan beri, meseleyi getireceksin. Türk sineması hakkında bir şey söylemek için...”*

Metin Erksan, 1987

Enis Batur, Metin Erksan (İsmail Metin Karamanbey, d.1929-ö. 2012) ile 1987 ve 1996 yıllarında yapılmış iki uzun söyleşinin yayımlandığı kitapçığa yazdığı sunuş yazısında Erksan için “sıra dışı,

özgün, derin ve çalkantılı bir sanat ve düşünce adamı” nitelemelerini kullanarak yönetmenin “neredeyse unutturulmaya çalışıldığını” belirtir<sup>1</sup>. Erksan kariyeri boyunca bir *auteur*<sup>2</sup> kimliği ile üretmiş olduğu filmler ve ilk filminden itibaren sergilediği sansür karşıtı mücadeleyle Türk sinema tarihi içinde nev’i şahsına münhasır bir duruş ve davranış sergilemiştir. Bu yazının konusunu ise her ne kadar sansüre uğramamış olsa da aldığı olumsuz eleştiriler nedeniyle ticari açıdan sönük kalan ancak zaman içinde bir tür kült film haline gelen Kuyu filmi oluşturmaktadır. Filmin gerek popüler kültür mecrasında gerekse akademik tartışmalar bağlamındaki değerlendirmeleri birbiri ile örtüşmektedir. Film genel olarak ihtiras, tutku, kadın bedeninin mülkiyeti bağlamında değerlendirilmiş, ancak bir yol filmi ya da intikam filmi olarak okunmamıştır. 1970’li yılların en popüler gençlik dergisi olan Hey’in 22 Ekim 1975 yılında yayımlanan 49. sayısında “TV’de Sinema-Bu hafta İzleyeceklerimiz” başlığı altında Kuyu filminin 1968 yılında “çevrildiği”, 1. Adana Film Şenliği’nde üç ödül kazandığı ve konusunun da bir gazete haberinden alındığı belirtilir. Haftalık popüler kültür dergilerinin kapsamlı akademik değerlendirmelere yer vermesi elbette beklenmez ancak filmin tanıtımında konu ve olay örgüsünün verilmiş şekli kimi film eleştirmenleri ve akademisyenlerin değerlendirmeleri ile de örtüşüyor: “*Hikâye üç kişi üzerine kurulu... Bir adam, sevdiği kızı bir kaç kez kaçırıyor... Bu arada dağda kaçak dolaşan bir genç adama rastlıyorlar. Delikanlıyla kız, birbirlerini seviyorlar. Yer yer “sert” görüntülerle bezenmiş bir “tutku” filmi... Bazı planlar (özellikle finalde, kuyu başındaki sahne) kolay, kolay akıldan çıkacak gibi değil...*”. Kuyu filmi üzerine yazılanlar da söz konusu özetleme üslubunu andıran biçimde ve mülkiyet, kara sevda, saplantı, erkek cinselliği gibi alışılmış değerlendirilmeler çevresinde dönüyor. Bu yazıda Erksan’ın Kuyu filminin standartlaşmış bu değerlendirmeler dışında, sinema çalışmaları içerisinde genellikle bir alt tür olarak geçen tecavüz/intikam filmlerinden biri olarak okunabileceği üzerinde duruluyor. Bu bağlamda yazıda öncelikle Erksan’ı Kuyu filmine getiren aşamalara ve filme ilişkin okumalara yer verilecek, ardından olay örgüsü sinemada tecavüz/intikam türünün özellikleri bağlamında değerlendirilecektir. Burada vurgulanması gereken konulardan biri tür/genre kavramı ile ilgili teorik tartışmanın özellikle metnin arka planında bırakılmış olmasıdır. Kavramın zamansız ya da zamana bağlı, ulusal ya da kültürel veya düzenleyici temalar üzerinden ilerleyip ilerlemediğine ilişkin tartışmalara burada yer verilmemiş olmakla birlikte, Frow’un (2006) belirttiği şekliyle metin ve okur arasındaki ilişkinin bir parçası, bir etki ya da uzlaşma olarak okunduğu da tecavüz/intikam” alt türü argümanı ile zaten ortadadır.

### Kuyu’ya Doğru Giderken

Üniversite eğitimi sırasında aralarında Ahmet Hamdi Tanpınar ve Halide Edip Adıvar gibi edebiyatçıların da olduğu hocalarından dersler alan Erksan, dönemin sanat ve edebiyat dergilerinde sinema yazılarını yayımlamaya başlamıştır. Erksan 1950’de Atlas Film için Yusuf Ziya Ortaç’ın tiyatro oyunu *Binnaaz*’ın senaryosunu hazırlayarak<sup>3</sup> sinema dünyasına fiilen adım atmış ve İstanbul Üniversitesi’nin Sanat Tarihi bölümünden 1952’de mezun olmuştur. Aynı yıl, Atlas Film için çok sayıda senaryo yazdıktan sonra, artık rejisör olmak istediğini yapımcıya iletir. O yıl için çekileceği kesinleşen dört filmden birinin rejisörü son anda projeden çekilince iş Erksan’a kalacaktır. Bin bir zorlukla -ve tüm ağırlığıyla sürmekte olan sansürün yarattığı baskıyla- olabildiğince değişik ve de gerçekçi bir film yapmaya çalışan Erksan’ın bu ilk profesyonel sinema deneyimi, sansür tarafından tümüyle yasaklanan ilk Türk filmi olma özelliği taşıyan, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun senaryosundan filme aktardığı *Âşık Veysel’in Hayatı-Karanlık Dünya*’dır. Sansür kurumunun sakıncalı bulunduğu çok

<sup>1</sup> Batur 2017, 6-7

<sup>2</sup> Birsan Altın Erksan’ın eserlerini kapsamlı bir şekilde ele aldığı metnin başlarında detaylı bir *auteur* tanımı vererek ‘kendi tasarladığı biçimde film yapan sanatçıya’ verildiğini, filmlerinde ‘o filmi kendisinin yapmasından kaynaklanan ortak anlamsal ve biçimsel yanlar bulunan kişi’nin *auteur* olarak tanımlanması gerektiğini belirtir. *Auteur* olarak tanımlanan yönetmenler filmlerinde kişiliklerinden izler bıraktıklarından dolayı Erksan sinemasını incelenirken onun olaylara bakışının ve entelektüel birikiminin getirmiş olduğu farklılıkların da dikkate alınması gerekmektedir (Altın 2005, 15). Altın’ın göre ‘tutku, mülkiyet gibi temalara eğilmesi, yalnız saplantılı kişilerin hikâyelerini anlatması, büyük fotoğraflar, mankenler gibi görsel öğeleri kullanması ve özellikle 1960’lı yıllardan itibaren yaptığı filmlerde gözlenen sinema dilini ortaklığı dolayısıyla’ Metin Erksan sinemamızın az sayıda “*auteur*”lerinden birisi olarak nitelendirilmelidir (Altın 2005, 9-11)

<sup>3</sup> Kendisiyle yapılmış bir söyleşide Erksan, zamanında çok sayıda senaryo denemesi yaptığını ve yeterli bulmayarak hepsini bir kenara koyduğunu söyleyerek ilk ciddi senaryo siparişini Duru Film’den aldığını, *Kanlı Cepkenler* isimli bu hikâyenin Kurtuluş Savaşı sırasında geçtiğini ama hem filmin çekilmediğini hem de parasının ödenmediğini belirtir (Serhat Öztürk, *Beyazperde, Yönetmenler Dizisi Eki*, Mayıs 1990).

sayıda sahne kesilir ve yerlerine Erksan'ın daha sonra üzüntüyle hatırlayacağı ilgisiz/bağlantısız sahneler konulur.

*Karanlık Dünya* sonrası iki yıl sinema yazarlığı yapan Erksan, sinemaya Peyami Safa'nın Server Bedi adıyla yazmış olduğu bir *Cingöz Recai* macerasının aktarımıyla döner: *Beyaz Cehennem*. Safa'nın özellikle yönetmen olarak kendisiyle çalışma isteğini geri çeviremeyen Erksan, sansür kurumuyla ikinci kez karşı karşıya gelir. Gençlik yıllarının tecrübesizliği ve Safa'nın da önerisiyle bu olayın üstünde fazlaca durmaz ve film iki sahenin kesilmesiyle gösterime girer<sup>4</sup>. Bu filmi bir Halide Edip Adıvar uyarlaması<sup>5</sup> olan *Yol Palas Cinayeti* (1955) ile askere gitmesinden dolayı yarım kalan ve Semih Evin tarafından tamamlanan bir Güzide Sabri Aygün uyarlaması olan *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (1957/7) takip edecektir. Erksan'ın *Yol Palas Cinayeti*'nin gişe başarısızlığı üzerine epey kafa yorduktan sonra halkın şarkılı, şarkıcı filmlere olan ilgisini görüp çekmeye karar verdiği *Hicran Yarası* (1958) kendi ifadesiyle “ortalığı yıkmış”, “büyük paralar kazanmış” ve “hayatının dönüm noktası” olmuştur (Altınar 2005: 29). 1958'de tamamladığı *Dokuz Dağın Efesi* ile sansürle başı tekrar derde giren Erksan'ın bu filmi Scognamillo –gerçekçilikten uzak kaldığı ve batı sinemasının örneklerine benzemekten kurtulamadığı eleştirilerine rağmen- bir “anahtar” film olarak değerlendirir ve hemen ardından gelen *Hicran Yarası*'ni da (1958-9) ise yönetmenin en kişisel ve sonrasında daha derinlemesine işleyeceği “kara sevdâ” motifinin bir ön çalışması olarak yorumlar<sup>6</sup>. Bu filmi, bir Atilla İlhan-Atıf Yılmaz-Metin Erksan ortak çalışması olarak da değerlendirilebilecek olan, *Şoför Nebahat* (1959-1960) takip edecektir. Filmin çıkış noktası erkeklerin dünyasında, “erkek işi” yapan; bunu yerleşik düzene, kurallara ve geleneklere karşı çıkararak, çığneyerek gerçekleştiren bir kadındır. Bu film Erksan'ın Atıf Yılmaz'ın işi bırakması sonucu üstlendiği ve “halk tipi dram ile güldürü arasında orta yolu bulamayan, ‘erkekleşmiş kadın’ tipini istismar etme havasına girmiş olan senaryo karşısında” olabildiğince düz bir aktarımı tercih ettiği bir çalışma olmuştur.

Bu filmlerin ardından Erksan, imzasının iyice belirginleşmeye başlayacağı filmlerin ilki olan *Gecelerin Ötesi*'ni (1960) çekecektir. Bu filmle birlikte daha önce genellikle tek bir kahraman üzerinden hikâyeyi kuran Erksan'ın grup, mahalle ya da çete gibi toplumsal ilişkiler içinde konumlanan insanlar ve sorunları üzerinde durmaya başladığını da görürüz. Scognamillo bu filmin önemini “*Türk Sinemasında ilk kez toplumsal eleştiriyi en etkili bir şekilde yürütüp, ortak bir çevreden (mahalle), ortak bir eylemden (soygunculuk), ortak endişe ve itici unsurlardan (ezik bir yaşantıdan doğan bunalım; isyan etmek, toplumun geçerli olmayan kurallarına karşı çıkmak zorunluğu) hareket ederek kişilerin psikolojik araştırmasından toplumsal nedenlere varmaktaydı*” şeklinde açıklamaktadır<sup>7</sup> (Scognamillo 1973, 101-2). Erksan da bu filmi önemli işleri arasında görür ve -bir takım teknik yetersizlikler ya da yönetmen olarak o tarihteki kapasitesinden kaynaklanmış olabilecek içerik ve biçim sorunları bir tarafa bırakıldığında- bu filme o kadar da dikkat edilmediğini; o döneme yönelik ilginç ipuçları içerdiğini,<sup>8</sup> hatta Türk sinemasında “toplumsal gerçekçilik” akımını başlatan film olarak da anıldığını; filmin çekimi esnasında 27 Mayıs İhtilali'nin gerçekleştiğini ve o karmaşa içinde filmin hakkının tam olarak verilmediğini düşündüğünü belirtir.

Scognamillo, bu yapıtın ardından gelen *Mahalle Arkadaşları* (1961), *Oy Farfara Farfara* (1961), *Çifte Kumrular* (1962) ve *Sahte Nikâh* (1962) gibi filmlerin Erksan'ın güldürü türünde başarılı olmasını sağlayacak mizah duygusuna pek de sahip olmadığını gösterdiği kanısındadır. Ama bu esnada hem Erksan'ın hem de Türk Sineması'nın yönünü değiştirecek bir film devreye girecektir: Fakir Baykurt'un aynı adlı eserinden Erksan'ın senaryolaştırıp çektiği *Yılanların Öcü* (1961). Sansürle başı bu kez ciddi biçimde belaya giren Erksan'ın filmi gösterime sokabilmek için verdiği mücadele ve sonrasında karşılaştığı zorluklar üzerine ayrı bir çalışma yapılmayı hak ediyor. Film, sinemayla oldukça ilgili olduğu bilinen dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in de bizzat araya girmesiyle yaklaşık iki ay sonra gösterime girebilmişse de tartışmalar devam etmiş ve gösterimler sırasında bazı

<sup>4</sup> (Altınar 2005, 24-5).

<sup>5</sup> Sansür Kurulu filmin çekimi başlamadan önce Erksan'a “*bu filmde milli terbiye, ahlak ve örfilere aykırı şeylere dikkat edin*” ifadesinin bulunduğu bir bilgi notu göndermiştir (Altınar 2005, 26).

<sup>6</sup> (Scognamillo 1973, 96-7)

<sup>7</sup> (Scognamillo 1973, 101-2).

<sup>8</sup> (Şükrü Sim, Bilim Kültür Sanat, ss.116-129 [https://silo.tips/queue/metin-erksan-anakkale-de-1929-yilinda-doan-metin-the-pioneer-of-social-reality-in?&queue\\_id=-1&v=1657644639&u=OTQuNTQuMzMuMTk5](https://silo.tips/queue/metin-erksan-anakkale-de-1929-yilinda-doan-metin-the-pioneer-of-social-reality-in?&queue_id=-1&v=1657644639&u=OTQuNTQuMzMuMTk5))

## Bir Tecavüz/İntikam Filmi Olarak Kuyu (1968)

sinema salonlarında olaylar çıkmıştır. Film daha sonra birlikte “mülkiyet üçlemesi” ni oluşturacağı diğer iki filmin de önünü açmıştır: Necati Cumalı'nın bir öyküsünden yola çıkarak çekeceği ve 1964 Berlin Film Şenliğinde Altın Ayı ödülünü kazanacak olan *Susuz Yaz* (1963) ile Erksan'ın köy gerçeklerine dönüşünün ilanı olarak da değerlendirilmiş olan *Kuyu* (1968).

Bu noktada Metin Erksan'ın da bir parçası olduğu kabul edilen ve 70'li yılların başlarına kadar bir polemik konusu olmaya devam etmiş bir sinemasal yaklaşıma dikkat çekmekte fayda var. 1964 yılında düzenlenen *Birinci Türk Sinema Şurası* yönetmenlerle sinema yazarları arasında bir süredir devam etmekte olan sürtüşmeyi iyice açığa çıkarmış, yönetmenler, yazarları ve (Türk sineması üzerine) görüşlerini tümünden reddederek şûrayı topluca terk etmiş, yazarlar da eleştirilerinin dozunu ciddi biçimde arttırmışlar ve köprüleri atmışlardı. Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası* kitabında ve makalelerini yayımladığı diğer mecralarda gücünü halktan alan ve (Batı sinemasından) farklı dinamikleri olan bir Türk sinemasının varlığını hararetle savunarak “*kendi ülkelerinin sanat tarihini, siyasi tarihini, içtimai tarihini, ekonomik tarihini bilmediği için Türk Sinemasının en değerli ürünlerini Batı sinemasından esinlenmekle pisleyen kişiler Türk sineması üzerine yazı yazmayacaktır*” şeklinde bir değerlendirme yapar ve Erksan, Lütfi Akad, Duygu Sağıroğlu, Yücel Çakmaklı gibi yönetmenlerle -belli bir süre için- ortak bir noktada buluşur.<sup>9</sup> Erksan'ın daha sonra bu gruptan ayrıldığını görüyoruz. *Susuz Yaz* sonrası çektiği *Suçlular Aramızda* (1964) ile oldukça farklı bir yöne doğru kayan Erksan 1966'da Türk sinema çalışmalarında halen tartışılan ve yorumlanan filmi *Sevmek Zamanı*'nı (1966) çeker. *Yabancılaşma* ve *kara sevda* motiflerinin yoğun bir biçimde kullanıldığı, olağan bir insanı değil, kurtulamadığı bir tutkunun esiri olmuş -ki *Kuyu*'da karşımıza çıkan Osman tiplmesi de benzer biçimde çizilmiştir- bir karakteri anlatan bu film, kameraman Mengü Yeğin'in özenli siyah-beyaz görüntülerinin de katkısıyla zaman içinde bir 'kült film'e dönüşecektir.

### Tecavüz/İntikam Filmleri ve Kuyu

*Yarım yamalak o film (Kuyu), onu söyleyeyim. Tam senaryoyu çekemedim. Operatörü kaçtı filmin. Benim yeğenimdi. Beni hiç sebepsiz dağların tepesinde bırakıp kaçtı. Filmin artisti kaçtı, Demir Karahan. O gitti yok oldu. Onun sahnelerinde dublör oynattım (...)*  
*Çekemediğim kadarını arkadan çektim.*

Metin Erksan, 1996

*(Sinema müziği konusunu değerlendirirken) Ben Kuyu'ya tahammül edemiyorum şimdi. Korkunç bir şey. Dünyanın kendi sesi varken, nasıl da şaşkınlığıma gelmiş. Nasıl bir müzik var, dımdıdım.*

Metin Erksan, 1996

Kurtuluş Kayalı<sup>10</sup> uzun bir değerlendirme yazısında<sup>11</sup> yukarıda kısaca değinilen ulusal/milli sinema tartışmasına gönderme yaparak bu konu araştırmacılar/yazarlar tarafından ne zaman ele alınsa ve irdelense Erksan'ın bu çerçevenin dışında tutulmaya çalışıldığı izlenimini edindiğini söyler. Ulusal sinema tartışmalarının çoğunlukla Halit Refiğ'in konuşmaları ve bazı filmleri (*Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*, *Vurun Kahpeye*) ekseninde yürütülmeye çalışıldığını, Refiğ'in diğer bazı filmlerinin de milli sinema örnekleri arasında sayıldığını ifade eden Kayalı, bu durumun sadece 60'lı ve 70'li yıllar için değil günümüz için de geçerli olduğu üzerinde durur. Erksan filmlerine genellikle mesafeli bir tutum sergilenmiş, örneğin, *Kuyu* filminin başlangıcında Nisa Suresi'nden bir ayetin yer alması, bir kesimin filmi ulusal sinemanın bir örneği olarak değerlendirmesi için yeterli sayılabilmektedir. Oysa Kayalı'ya göre, Metin Erksan sineması bu tarz indirgemeci sınıflandırmaların dışında ele alınarak değerlendirilmelidir. Sinema filmleri bir ulusal sinema akımı içinde sınıflandırılabilirler kimi göstergeler ya da ipuçları üzerinden de okunabilir ancak bu yaklaşım bir sinema türünün tümüyle

<sup>9</sup> Bu büyük ve yol açıcı nitelikteki tartışmanın diğer tarafı, yani sinema yazarları ve eleştirmenlerin bakış açıları ve argümanları da ayrıca değerlendirilmelidir, özellikle bkz. Sinematek yayını Yeni Sinema dergisinin çeşitli sayıları.

<sup>10</sup> Bülent Görücü'ye göre ‘*Erksan Mitozu*’nun resmi yazıcıları arasında Kurtuluş Kayalı da yer almaktadır, “Metin Erksan Sineması Üzerine Düşünceler”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Mart-Nisan 2002, no.11.

<sup>11</sup> “*Bir Muhalif entelektüel sinemacı*: Metin Erksan”, *Beyazperde Yönetmenler Dizisi*: 4, Mayıs 1990, ss. 6-10.



anlaşılabilmesi açısından yetersiz kalacaktır. Buna benzer bir yaklaşımı Altyazı dergisinin Metin Erksan için hazırlanmış olduğu özel sayısında yer alan Berke Göl'ün Erksan'a dair oldukça karmaşık, bazen kendi içinde çelişkili ve sıklıkla tartışmalı bir portre çizdiği yazısında da görmek mümkündür. Göl, Erksan'ın- ama Refiğ'in de çok bilinen örneklerini atlamaksızın- hangi filmlerinin, içerikleri dışında, ulusal sinema ürünleri sayılması gerektiğini sorarak Refiğ'in ulusal sinema örnekleri olarak değerlendirdiği *Sevmek Zamanı* (1965) ve *Kuyu* (1968) filmlerini Erksan'ın diğer filmlerinden “*daha ulusal*” yapanın ne olduğunu anlamaya çalışır. Göl, özellikle *Sevmek Zamanı*'nın hem öykü hem de estetik açıdan Doğulu olduğu kadar Batılı da olduğu ortadayken onu yönetmenin “ulusal sinemaya en yakın” filmi olarak değerlendirmenin nasıl mümkün olabildiğini/olabileceğini sorgular ama bu soruların net yanıtlarının bulunmadığını da belirtir.<sup>12</sup> Diğer yandan, bu yazının yönünün net olarak belirlenmesi adına, Kayalı'nın 1969 başlarında *Kuyu* için oldukça sert bir eleştiri yayınlamış olan Ahmet Soner'den yaptığı şu alıntıyı tekrarlamakta fayda olabilir:

“*Sadistir Erksan. Yoksa nereden bulup çıkarabilir böyle konuları. Osman Fatma'yı günlerce ardından sürükler bağladığı iple, tıpkı inek sürür gibi. Irzına geçerken ağaca bağlar kızı. Filmin sonunda Osman, su içmek ya da elini yüzünü yıkamak için bir kuyunun içine iner. Çocuklar bile inanmaz bu parlak zekâyâ. Kimi inandırmaya çalışmaktadır Erksan? Kendisini mi? Fatma kuyunun içine attığı taşlarla Osman'ı öldürür. Kuyuyu tepeleme taşla doldurur. Bu ne biçim bir kindir, oç almadır? Türk insanı dediği bu mudur Erksan'ın? Hangi yöreyi anlatmaktadır. Filmi Afyon'da çekmiştir ama neresi olduğunu çaktırmamaya çalışmıştır. Evrensel hülyasında mıdır acaba?*”<sup>13</sup>

Kayalı, bu yazıdaki ifadelerin sonradan Mesut Uçakan'ın 1977'de yayımlanmış olan *Türk Sinemasında İdeoloji* kitabında Erksan'ın *Kuyu* filmi üzerine ifade edilen düşüncelerle<sup>14</sup> önemli benzerlikler taşıdığını belirterek o dönemin yaygın eğilimlerini yansıttığı için önemli bulunduğunu belirtir. Bu yazı çerçevesinde de Soner'in yukarıdaki alıntıda kullandığı “*bu ne biçim bir kindir, oç almadır?*” ifadesi yol gösterici bir nitelik taşımaktadır, şöyle ki- Kayalı'nın da belirttiği gibi- Erksan'ın filmlerinin derinliğine incelenmesi, yorumlanması onun sinemasını kavramaya çalışanlar için elzemdir. Diğer bazı filmleriyle (*Ölmeyen Aşk*, *Sevmek Zamanı*) birlikte *Kuyu* bambaşka bir yerde durmaktadır ve sinemada indirgemeci çözümlenmelere iltifat etmeden- bir milli/yerli/ulusal sinema örneği denilerek kestirip atılması anlamında- değerlendirilip yorumlanması önem taşımaktadır. Yani, *Kuyu*'da sadist olan Erksan değil “*her türlü şiddete başvuran, sadist bir vahşi olan köylü kahramandır ve Türk köylüsüne ve köyde kadın-erkek ilişkilerine bu tür bir yaklaşımın eleştiriye uğraması doğaldır*”.<sup>15</sup> Bu eleştiriler arasında *Yeni Sinema* dergisinde Mehmet Gönenç imzalı, derginin son üç sayfasına adeta itilmiş/sıkıştırılmış/iliştirilmiş izlenimi veren “*Kadınlara İyilikle Davranın! Metin Erksan'ın “Kuyu” filmi üzerine*” yazısını da koyabiliriz. Gönenç oldukça sert bir eleştiri kaleme almış ve filmde sıkıntılı bulunduğu- aslında yazar filmde diyalogların alışılmış Yeşilçam klişelerinden ve kalıplarından arınmış olması dışında herhangi bir olumlu yan bulmuş değildir- noktaları sekiz başlık altında toplamıştır. Bunlar arasında “öykü” başlığı bizim için gerekli olabilir, şöyle ki: Gönenç, filmin öyküsünün -gerçek bir olaydan esinlendiğini vurgulayarak- Erksan'ın “kendine özgü erotizm saplantılarıyla” gerçeklikten uzaklaştığını, töresel ve sosyolojik nedenleri göz ardı ederek “uydurma” bir senaryo haline getirildiğini savunur. Bu yaklaşım, yıllar içinde, *Kuyu* filmi çeşitli mecralarda değerlendirilirken (ki *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz* ve *Sevmek Zamanı*'ndan buna çok da yer ayrıldığını söyleyemeyiz) yoğun olarak kabul görmüş ve bir anlamda *Kuyu* eşittir “*mülkiyet üçlemesinin 3.film*”, “*kara sevdanın pençesindeki köylü*”, “*kadın bedeni üzerinde iktidar kurma (önce Osman ardından yaşlı ve zengin damat adayı tüccar tarafından) mücadelesi*”, “*önüne geçilemeyen, takıntılı bir tutku*” seçenekleri ile sınırlı bir çerçeve içine adeta hapsedilmiştir. Ama belki bir başka yorum/okuma daha mümkün olabilir: *Kuyu*, genellikle istismar/sömürü sinemasının bir (alt) alanı olarak kabul edilen *tecavüz/intikam filmleri* çerçevesinde de değerlendirilebilir.

<sup>12</sup> Berke Göl, “*Bitmeyen Kavga*”, Altyazı, Eylül 2012., no. 120, ss. 46-7

<sup>13</sup> Aktaran Kurtuluş Kayalı, Ahmet Soner, “*İğneyle Kazılan fakat su çıkmayan ‘Kuyu’*”, Ant. no. 115, (11 Mart 1969), s.45

<sup>14</sup> “... *bu filmde de, Türk köylüsünün yine, Susuz Yaz ve Yılanların Öcü'nde olduğu gibi, vahşi ve sadist bir imtihanla tanıtıldığına şahit oluyoruz. Olayların değerlendirilişi yine Freud'cu bir bakış açısını ortaya getirmektedir. Buradaki köy insanının ne duygu ve davranışları, ne de namus anlayışı gerçekçi görülebilir*”.

<sup>15</sup> Aktaran Kurtuluş Kayalı, Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, Düşünce Yay., İstanbul, 1977, s.61

## Bir Tecavüz/İntikam Filmi Olarak Kuyu (1968)

Batıda istismar, tecavüz/intikam filmlerinin yanı sıra bu türe yönelik literatür de hayli geniştir ve özellikle 1970’li yıllardan itibaren, çok sayıda araştırma yayınlanmıştır. Bu çalışmalardan öne çıkanlar arasında Susan Brownmiller’in *Against Our Will: Men, Women and Rape* (1975), Diane Wolftal’dan *Images of Rape: The “Heroic” Tradition and Its Alternatives* (1999), Sabine Sielke’den *Reading Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture, 1790-1990* (2002), Jacinda Read’in *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape Revenge Cycle* (2000), bu konunun klasikleri arasında sayılan Carol J. Clover’dan *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (1992), Sarah Projansky’den *Watching Rape: Film and Television in PostFeminist Culture* (2001), Clarie Henry’den *Revisionist Rape-Revenge: Redefining A Film Genre* (2014) ve Alexandra Heller-Nicholas’ın *Rape-Revenge Films: A Critical Study*’si (2011) başlıklı araştırmaları saymak mümkündür.

Söz konusu literatür bu sinema filmlerinde tecavüz eylemini genel olarak kadın/kurban açısından köklü bir değişimin tetikleyicisi olarak ele alır. Bu eksen üzerinden ilerleyen okumalarda kadın/kurban o ana değin kendi halinde, zayıf, güçsüz ya da parçası olduğu sosyal ortamına bağ(ım)lı bir kişili olarak sunulmaktayken, tecavüz/istismar/saldırı ile birlikte adeta bir çeşit uyanış geçirerek güçlü, azimli, ‘acımasız’ ve bir o kadar da “özgür” bir karaktere haline gelmektedir. Bu tür değerlendirmelerin bir yandan şiddet karşısında kurbanın eylemliliğini hikâye ederken bir yandan da - biraz daha ilerletilecek olduklarında- istismarı neredeyse kadın özgürlüğünün bedeli olarak temsil etmek gibi tehlikeli sınırlarda gezindiği de düşünülebilir. Clover, 1970’li yılların başlarına kadar tecavüz eyleminin filmlerin olay örgüsü içinde genellikle bir yan konu olarak ele alındığını belirtir; takip eden yıllar içinde tecavüz, olay örgüsü ve hikâye içinde giderek daha merkezi bir yer almaya başlayacaktır. Ancak Clover bu tür tecavüz/intikam filmleri içerisinde oldukça uç örneklerden biri olarak görülen *Mezarınıza Tüküreceğim*’de (*I Spit on Your Grave*, yön. Meir Zarchi, 1978) bile erkek seyirci için “önemli” ya da görece daha fazla ilgi çekenin tecavüz değil, intikam olgusu olduğunu ileri sürer. Benzer konuları işleyen 1981 yapımı *Sen Bir Meleksin* (*Ms.45 Abel Ferrara*), *Kanlı Tecavüz* (*The Last House on the Left*, Wes Craven 1972) ve *İhtiras Çiçeği* (*Thriller: A Cruel Picture*, Bo Arne Vibenius,1973) gibi dönemin ana akım sinemanın sınırlarını oldukça zorlayan örnekler düşünüldüğünde Clover, bu filmlerdeki “odak” noktasının olaydan (tecavüz) ziyade tepkide (intikam) olduğunu belirtir ve erkek seyircinin hayali bir katılımı kurbanla özdeşleştiğini ileri sürer. Sonuçta, bir alt tür olarak değerlendirildiğinde bu filmler için çıkış noktası, bir ya da birden çok tecavüz eylemi ile tetiklenen ve tecavüze uğrayan kişinin kendisinin ya da onunla bağlantılı kişi ya da kişilerin alacağı ya da aldığı intikamdır. Bu alt türün sinematik köklerini *Rasomon: Sarı Irkın Şehveti* (*Rashomon*, Akira Kurosawa, 1950) ve Ingmar Bergman’ın *Genç Kız Pınarı* (*The Virgin Spring*, 1960) gibi sanat sinemasının çok önemli örneklerine kadar götürmek mümkündür.

Türkiye’de bu konuyu detaylı bir biçimde ele alan, bilebildiğim kadarıyla, tek kaynak Nermin Orta’nın *Tecavüzü Seyretmek: Meşrulaştırma Aracı Olarak Sinemada Tecavüz: 1990 sonrası Türkiye’de Bağımsız Sinema Üzerine Eleştirel Bir Analiz* isimli eseridir. Orta, bu metinde Türk sinemasının kadın karakterlerin 1960 ortalarından 70’li yılların başlarına değin anlatılarda daha çok ön plana çıkarıldıklarını, “aile filmleri” olarak adlandırılan bu filmlerde ‘fedakârlık’, ‘dürüstlük’ ve ‘sadakat’ gibi değerlerin kadınlar için vaz geçil(e)mez değerler olduğu vurgulanarak, kaderin önüne geçilemeyeceği, kadının gerektiğinde kendisini feda etmesi gerektiği düşüncesinin öne çıkarıldığını belirtir. Yani, söz konusu filmlerde, kadın doğuran, bakıp büyüten ve başkaları için yaşayan bir varlık olarak temsil edilirken parçası olduğu toplumsal sistemi de onaylanması ve meşrulaştırılması beklenir. 60’lı yılların ilk yarısında-dönemin dinamiklerinin ve dengelerinin de değişmeye başlamasıyla- “erkeksi kadın” ve “hanımefendi kadın” karakterlerinin de anlatılara girmeye başladığını görürüz. Orta’ya göre Yeşilçam sisteminin temelini oluşturan ve ana akım olarak da nitelenebilecek melodrama özellikle orta -alt sınıf kadın seyircinin dış dünya ile özdeşleşmesini hedeflemiş; yaşanan dünyanın ve kurallarının doğallığına ikna etmek gibi bir görev üstlenmiştir. Orta, sinemada kadına yöneltilen erkek şiddetinin nedenlerini Nilgün Abisel’in üç temel grupta topladığını aktarır: “erkeğin her ne nedenle olursa olsun öfkelenildiğinde bunu denetleyemediği ve karşısındakine şiddet kullanmak zorunda kalması’, kadın karakterlerin kendisine şiddet uygulanmasını hak ettikleri ve şiddet ile cezalandırıldıkları düşüncesi ve şiddetin erkek kimliğinin ayrılmaz bir parçası olduğu yolundaki inanç olması”. (Orta, 2016) Diğer yandan, Abisel’in filmlerde kadının konumu ve şiddetin yansıtılması üzerine yüz üç film üzerinden yaptığı araştırmada ilk sırada “erkeğin kadına göz koyması ya da

*hainliği*” temasının yer alması da (Orta, 2016) *Kuyu* filminin bizim ele almak istediğimiz ana tema ile örtüşmektedir.

Erksan’ın filmografisi içinde tutku/kara sevda sorunsalını belki de en derin işlediği film olarak *Kuyu*’yu gösterebiliriz. Öte yandan cinsellik ekseninde kurgulanan anlatıların da Metin Erksan filmlerinin hemen hepsinde yer aldığını söyleyebiliriz. *Mülkiyet Üçlemesi*’nin ana eksenlerinden birisini oluşturan cinsellik, Turan’ın ifadesiyle “tutku ile mülkiyet kavramları arasında ilişki kurulmasına, bu kavramların iç içe geçmesine ve böylelikle sebep sonuç ilişkisi çerçevesinde algılanmasına olanak tanır”.<sup>16</sup> Her ne kadar Turan, Metin Erksan filmlerinin kurucu unsurları olarak değerlendirilebilecek tutku, mülkiyet, cinsellik ve suç unsurlarının “arzu” kavramı tarafından kontrol edilip yönlendirildiğini ifade etse de *Kuyu*’nun bu bağlamda bir istisna oluşturduğunu söylemek gerekiyor. Öncelikle *Kuyu* filmini salt arzu, tutku ve mülkiyet kavramları bağlamında okumak, söz konusu anlatıyı erkek bakışı ile ve belki de bir dereceye kadar tutkularına yenilerek “seviyordum öldürdüm” diyebilecek olan erkeğin bakışından izlemekle eş değer görünüyor. Oysa *Kuyu* filmi içerdiği tutku, arzu, mülkiyet, cinsellik eksenlerinin hepsini keserek geçen ve tüm olay örgüsünde başat olan intikam duygusu ve intikam için en uygun zamanı beklemek üzerinden de ilerler. Film boyunca belinden ipe bağladığı Fatma’yı ardı sıra dağ, tepe, orman, çağlayan, dere demeden hırsla sürükleyen Osman’ın tutkusu, kimi zaman kat etmekte oldukları tabiatla da uyumlu bir görsellik sergileyecektir.



Filmin başında Osman sakince akmakta olan bir dereye yüzen ve sularla oynayan Fatma’yı ağaçların arasından heyecan ve tutku içinde gizlice ve sessizce seyreder; ilerleyen sahnelerde ise Fatma’ya artık karısı olması gerektiğini söylerken gürültü ile akmakta olan şelale içinde coşkuyla zıplaya sıçraya yıkanır.



Film boyunca bu sessizlik/gürültü ikilisi ile intikam/tutku arasında bir denge varlığından söz edebiliriz ancak Osman’ın gürültülü tutkusu , Fatma’nın sessiz intikam bekleyişini baskılar. Tam da

<sup>16</sup> Mehmet Ođulcan Turan, *Kuyu Filmindeki Arzu Kavramının Lacancı Psikanalitik Yaklaşım Çerçevesinde Çözümlemesi*, Selçuk İletişim, Cilt 7, Sayı 4, 169 - 185, 29.01.2013 s.173



## Bir Tecavüz/İntikam Filmi Olarak Kuyu (1968)

bu nedenle bu gürültülü erkek sesi, filme dair okumalarda güçlü bir şekilde kendi izini bırakır ve tutku, cinsellik, mülkiyet, eril tahakküm gibi kavramlaştırmalar üzerinden Fatma'nın intikam için bekleyişini arka plana atan değerlendirmelere yol açar. Oysa Fatma şelalede coşkuyla yıkanırken "su gibi bir şey yoktur bu dünyada, insanın günahlarını en çok su temizler" diyen Osman'ın sesini bir kuyu içine hapsederek dünya ile olan ilişkisini kesecektir.

Fatma hiçbir biçimde 'Yılan' Osman'ı istememektedir ama Osman için bunun önemi yoktur. Kızı silah zoruyla ve şiddete başvurarak kaçıtır, beline bir ip bağlar ve peşi sıra, bir coğrafyadan diğerine, sürükleyerek önceden hazırlamış olduğu kamp yerine doğru götürür

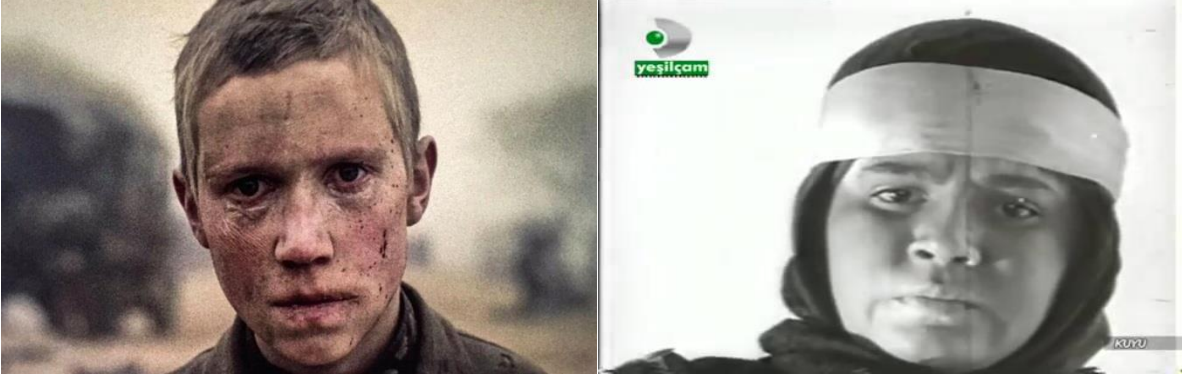


Bu noktadan-yaklaşık filmin 5.dakikasından itibaren- Erksan, filmin kalan süresi boyunca genellikle sessiz kalmayı seçen Fatma'nın yüzüne yakın plan çekimler yaparak bir şekilde kaderine boyun eğmiş, çaresiz, güçsüz bir görüntü sergileyen Fatma'nın aslında Osman'a duyduğu kin ve nefreti adeta biriktirdiğini gösterir bize.



Bu sözsüz ifade sunumu film boyunca devam edecek ve sona geldiğimizde adeta Elem Klimov'un 2.Dünya Savaşı filmleri arasında artık bir klasik sayılan *Come and See*'de (Gel ve Gör, 1985) ana karakter Flyora Gaishun'in yaşadığı tüm dehşeti yüzünde yansıttığı sahneye yakın bir etki yaratacaktır.





Osman Fatma'yı zorla ikna etmeye çalışır: “*Düşün taşın, yarın sabah bana evet de. Mecbursun evet demeye, burada seninle gerdeğe gireceğiz*”. Ama sanki Osman' da bu zoraki durumdan pek memnun değil gibidir: “*Ben de istemezdim böyle olmasını ama kabahat senin. Aylarca arkandan koştum. Neden benimle doğru dürüst evlenmeyi kabul etmedin? Seyirci bu ve Osman'ın diğer sorularının yanıtını, aşağıdaki örnekte olduğu gibi film süresince Fatma'dan duymayacaktır.*”



*Beni beğenmiyorsun, değil mi?*

Zaten Osman'ın gözü öylesine dönmüştür ki sorularına yanıt alamıyor olmasının neredeyse hiçbir önemi kalmamıştır. Tek ama tek derdi nasıl olursa olsun Fatma'ya sahip olmak ve mümkünse bunu ona “he” dedirterek yapmaktır. İlk kaçırma sonrası geldikleri kamp yerinde söyledikleri de bunu işaret eder niteliktedir:

*“İki de bir de zorla güzellik olmaz diyordun. Bakalım oluyor muymuş olmuyor muymuş?”*

*“Azrail gelse seni benim elimden kurtaramaz”.*

(İlk kovalamacanın ardından Fatma'yı yakaladıktan sonra):

*“Kendi rızanla he diyecek misin bana?”*

*“Allah belanı versin senin”*

*“Ya, demek öyle, günah benden gitti o zaman”.*

Bu konuşmanın ardından kamera dışında kalacak şekilde tecavüzün gerçekleştiğini anlarız. Sonrasında yukarıda karelediğimiz suda yıkanma sahnesinde Osman'ın Fatma'yı da yanına çağırdığını duyarız: “*sen de gir suya, bak su çok güzel, insanların günahlarını ancak su temizler*”. Ama Fatma sessizliğini korumaktadır. Osman öfkeli ama yine de kadını ikna etmeye çalışır: “*Karım oldun artık, iş işten geçti, tamiri yok bu işin*”. Yine istediği tepkiyi alamayınca Osman elinde tuttuğu ipi çekerek Fatma'yı suya sokar ve sarılmaya çalışır:



Bu noktada da bir off-camera tecavüz olayı gerçekleştiğini takip eden sahnedeki görüntülerden anlıyoruz: Osman ormanda yerde yatmakta olan Fatma'nın çevresinde dönmekte, bu dönme eylemi kameranın da alttan çekimle onunla birlikte dönmesi şeklinde bize aktarılmaktadır. Osman'ın bu sahnedeki monoloğu oldukça ilginçtir:

*“Sana doyamıyorum Fatma. İki de bir canım seni çekiyor. Çok güzel avratsın. Ne olur sen de beni sevsene biraz. Böyle taş gibi, heykel gibi durmasana. Cilve yap biraz. Bak karı koca olduk artık. Birbirimizi sevmemiz lazım. Neremi beğenmiyorsun benim? Başka karılar deli oluyor bana”.*

### Sonuç yerine:

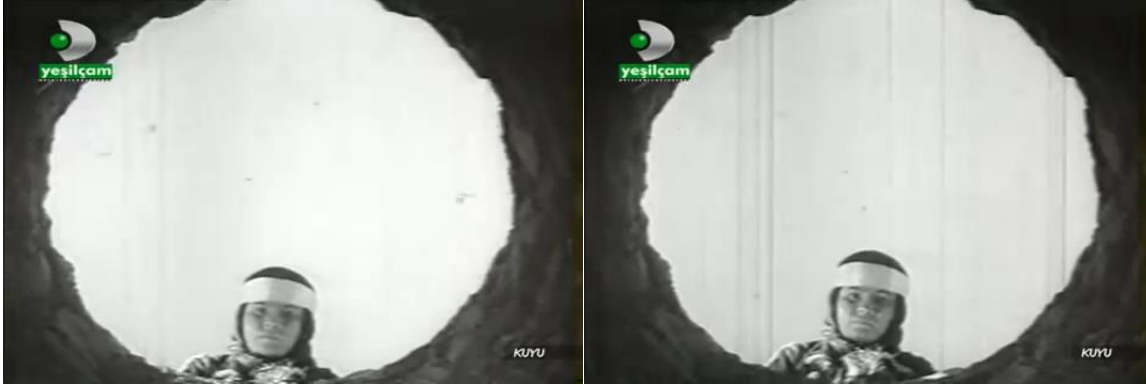
Metin Erksan'ın üzerine çok konuşulmuş “mülkiyet üçlemesi” olarak da adlandırılan filmleri arasında Kuyu genellikle adı daha az geçen bir yapım olarak dikkati çekmektedir. Erksan'ın uzun bir aradan sonra tekrar köy filmlerine/köy gerçeklerine dönüşü olarak görülmüş olan, konusunu gerçek bir gazete haberine dayandıran ve senaryosunu da Erksan'ın yazdığı bu film gösterime çıkışı sonrasında sinema yazarları ve özellikle de Sinematek Derneği'nden sert ve olumsuz eleştiriler almıştır. Saplantılı bir kara sevdanın peşinde, sevdiğini sandığı kadına bin bir acı çektiren ve filmin açılışında beliren Nisa Suresi'nin “kadınlara iyilikle davranın” buyruğunu ileten 19.ayetini görmezden gelip, Fatma'nın evlenme teklifini sürekli reddetmesinin nedenini bir türlü kavrayamayıp uyguladığı şiddetin dozunu sürekli arttıran, her yakalanışında hapse atılan Osman'ın durumu aslında oldukça acı vericidir. Ama onu şekillendiren şartlar ve de ortam belki de başka türlü davranmasına/düşünmesine olanak veremeyecektir. Sonuçta Osman'ın algısını ve de karşı cinsle ilişkisini şekillendiren anlayış şu şekilde süregelmiştir: “Kadın kısmı erkeğin aşık kemiğinden yaratılmıştır. Kadın kısmı erkeğin sözünden hiç çıkmayacak. Çünkü Allah önce erkeği sonra kadını yaratmış. Nedeni bu”. Bu algıyla konuşarak/anlaşarak baş etmenin bir yolu gözükmemektedir ama Fatma'nın da boyun eğmeye hiç niyeti yoktur. Evet, belki fiziksel gücü Osman gibi bir yabaninin üstesinden gelmeye yeterli değildir ama onun da bir silahı vardır: inatçı sessizliğinin altına sakladığı büyük bir kin ve nefret duygusu. Bu duygunun dışarıya yansımaları Osman'ın Fatma'yı ikinci kez kaçırdıktan sonra bir mola verdiklerinde çıplak olarak bir ağaca bağlayıp tecavüz etmesini takip eden sahnede görürüz:



*“Senden de bütün erkeklerden de iğreniyorum. Benim kendimi değil ölümü kaçırıyorsun”.*

Filme adını veren kuyu ile Osman'ın Fatma'yı üçüncü ve son kez kaçırmasının ardından filmin son sekiz dakikasında karşılaşırız. Bu ana kadar-filmin jeneriği hariç- filmde herhangi bir kuyuya ya da kuyunun konu edildiği bir sahneye ya da konuşmaya rastlamayız. Osman çok susamıştır, kendine olan güveni tamdır ve Fatma üzerinde kurmuş olduğu hâkimiyete de çok güvenmektedir o nedenle ipin bir

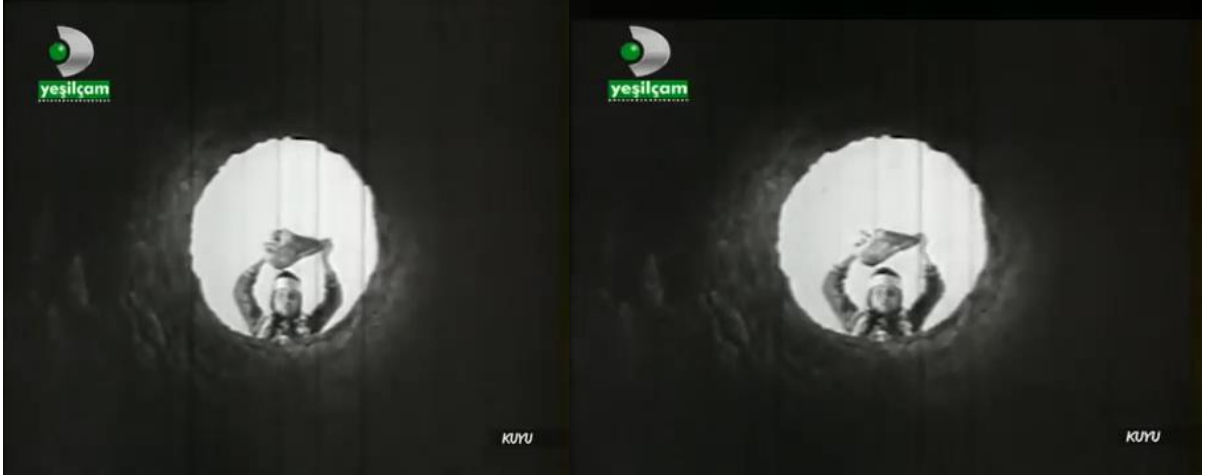
ucunu elinde tutmaya devam ederek kuyuya inmekte bir sakınca görmez. Bu noktada kuyunun içinden yukarıya doğru yapılan çekimle beklenen o anın geldiğini anlarız.



Fatma kuyunun içine bakar, Erksan'ın yakın çekimi son kez devreye girer ve intikamın o karanlık, acımasız yüzünü net olarak görürüz.



Bu Fatma'nın uzun süredir beklediği fırsattır, Osman kuyunun dibine kadar indiğinde kuyunun çevresindeki büyük taş parçalarını tek tek aşağıya atmaya başlar.



Osman vücuduna isabet eden taşların verdiği acıyla ve korkuyla çırpınmaya başlar ama gayretleri boşnadır. Bir süre daha geçtiğinde Fatma'nın kuyuyu ağzına kadar taşlarla doldurduğunu görürüz.



Sonrasında, Fatma'nın kendisine bir darağacı hazırladığını izleriz, kuyunun üstündeki taşlara çıkar, ilmiği boynuna geçirir ve kendisini boşluğa bırakır. Film biri kuyunun dibinde diğeri kuyu başında iki ölü ile biter ancak yukarıda da ifade edildiği gibi Fatma zaten Osman'a "benim ölümü taşıyorsun" diyerek bu sonu önceden haber vermiştir. Film boyunca bataklık, dere, şelale gibi formlarda görülen ya da kimi zaman sadece sesi ile varlığı anlaşılan suların yolu açık denize değil bir kuyuya ulaşmıştır. Fatma intikamını bu sulara değil de kuyuda alır. Elbette Osman'ın kendine olan güveni ve tedbirsizliği bu fırsatı yaratmıştır ancak burada bir yandan da Bachelard'ın biçimsel ve maddesel imgelem arasında kurduğu bağlantıya ilişkin değerlendirmesini de hatırlamak anlamlı olabilir. Bachelard "Nesnelerle derin düşler kuramayız. Derin düşler kurmak için maddeler'le düş kurmak gerekir"<sup>17</sup> derken mitlerde ve edebiyatta aklın imgeleyici güçleri olarak saptadığı biçimsel ve maddesel neden arasında kurulan içsel bağlantılara dikkat çekiyordu. Maddenin (hava-su-ateş-toprak) doğrudan imgeleri olduğunu ve biçimlerin de bu maddelere bağlanarak okunabileceğini düşünmüştü. Su ve Düşler'de suyun nedeni, gerekçesi olduğu ya da kökünde yer aldığı imgeleri sıralarken Narkissos'un durgun suda kendi imgesine hayran oluşunu; gölde yıkanan kadın imgesini; suda süzülerek ilerleyen kuğu; Kharon ve Ophelia ile suyun nasıl ölümün maddesel imgesine dönüşebileceğini; arınma ve su arasındaki içsel ilişkiyi edebiyat ve mitolojiden örnekler aracılığıyla çözümler. Kuyu filmi boyunca da farklı biçimlerde görülen sular Fatma'nın intikamı ile birlikte Kuyu'ya ulaşacaklardır. Fatma'nın intikam bekleyişi ve Osman'ın tutkusu film boyunca gördüğümüz berrak sular, akan sular, durgun sular, şiddetli sulara izlenecek olursa kuyu tutkuyu da intikamı da aynı zamanda içine hapsederek Bachelard'ın kavramları ile söylendiğinde "aklımızın imgeleyici güçleri"nin bir simgesine dönüştür ve bu bağlamda kuyunun kendisinin intikamın imgesine bağlanabileceğini söylemek mümkündür.

<sup>17</sup> Bachelard 2006, 31).



**Kaynakça**

- Abisel, N. (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: Phoenix
- Altiner, B. (2005). Metin Erksan Sineması. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Bachelard, G. (2006). Su Ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme. Olcay Kunal (çev.). İstanbul Yapı Kredi Yayınları
- Coşkun, E. (2009). Türk Sinemasında Akım Araştırması. Phoenix: Ankara.
- Erksan, M. (2017). Aşkdan Ölümünden Başka Bir Şey Kalmadı: Metin Erksan İle Söyleşiler, İstanbul: Kırmızı Kedi
- Erksan, M. (Kasım 1987). Playboy Röportajı.
- Erksan, M. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). 1968. Kuyu [Film]. Türkiye
- Göl, B. (2012). Bitmeyen Kavga. Altyazı dergisi, 120. 46-47
- Gönenç, M. (1969). Kadınlara iyilikle Davranın: Metin Erksan'ın "Kuyu" Filmi Üzerine. Yeni Sinema. 28/29, 66-68.
- Görücü, B. (2002). Metin Erksan Sineması Üzerine Düşünceler. Yeni İnsan Yeni Sinema dergisi, 11. 23-30.
- Gündoğdu, M. (2017). Metin Erksan: Kuyu'da Bir Yönetmen. Ankara: Cümle Yayınları
- Heller-Nicholas, A. (2011). Rape-Revenge Films: A Critical Study. McFarland & Company: Jefferson.
- Kara M.F. (Ed.) (2017) Sansür ve Mülkiyetin Karşısında Metin Erksan. İstanbul: Yitik Ülke Yayınları
- Kayalı, K. (1990). Bir Muhafiz Entelektüel Sinemacı: Metin Erksan. Beyaz Perde Dergisi Yönetmenler Dizisi Eki, Mayıs, 6-10.
- Kayalı, K. (2015). Metin Erksan, Lütfi Akad ve Yılmaz Güney Türk sinemasından Öte Türk Kültürünün Deli Dâhisi, Bilgesi ve Gündelik Hayattan Fırlayıp Gelen Efsanesidir. Doğu Batı Dergisi. 72. 12-25.
- Kayalı, K. (2004). Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek. Ankara: Dost
- Masdar, F. (Ed.) (2012). Metin Erksan Sineması Üzerine. Ankara: Dünya KİV Yayınları
- Onaran, G. (2012). Mekansız Kurtlar. Altyazı dergisi, 120. 61
- Orta, N. (2016). Tecavüzü Seyretmek: Meşrulaştırma Aracı Olarak Sinemada Tecavüz: 1990 sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema Üzerine Eleştirel Bir Analiz. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özgüç, A. (2006). Bir Sinema Yazarının Günlüğünden Aykırı Notlar. İstanbul: +1 Kitap
- Özön, N. (1968). Türk Sinemasının Sorunları. Yeni Sinema Dergisi, İstanbul, 10-13
- Scognamillo, G. (1973). Türk Sinemasında 6 Yönetmen, İstanbul

## **Bir Tecavüz/İntikam Filmi Olarak Kuyu (1968)**

---

Refiğ, H. (1971). Ulusal Sinema Kavgası. İstanbul: Hareket Yayınları

Turan, O.M. (2013). Kuyu Filmindeki Arzu Kavramının Lacancı Psikanalitik Yaklaşım Çerçevesinde Çözömlenmesi. Selçuk İletişim, 7, 4, 169-185.

TV'de Sinema: Bu Hafta İzleyeceklerimiz, Hey Dergisi, 22 Ekim 1975, n.49, s.48