





## Kuyu: Ulusal Sinema Hareketinde Anadolu Köylülüğü ve Görsel Folklor

### The Well: The Anatolian Peasantry and the Visual Folklore in the National Cinema Movement

 Tunç Yıldırım

Doç. Dr., Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi  
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, [tuncyildirim@duzce.edu.tr](mailto:tuncyildirim@duzce.edu.tr) 

#### Öz

Türk sineması Yeşilçam döneminin oluşum aşamasında (1948-1959) kitlesel ve seri film üretimine geçebilir. Ana akım Türk sinemasının sistematik üretimi beş popüler tür (melodram, tarihi film, polisiye, komedi, köy filmi) etrafında standartlaşır. Türk sinema tarihinin angaje hareketi Toplumsal Gerçekçilik, Metin Erksan'ın eserleriyle doğar. Erksan, anaakım Türk sinemasının standartlaşmış türlerini oluşturan tarihi filmi (*Dokuz Dağın Efesi*, 1958), polisiyeyi (*Gecelerin Ötesi*, 1960; *Suçlular Aramızda*, 1964), melodramı (*Acı Hayat*, 1962) ve köy filmi (*Yılanların Öcü*, 1962; *Susuz Yaz*, 1963) biçimde modern içerikte realist estetikle yenileştirir. Erksan'ın toplumsal gerçekçi sinema hareketinde başarıyla yaptığı bu iki uyarılama, köy filmleri paradigmasını değiştirir ve aydınların dikkatini yerli sinemaya çeker. 1965'te İstanbul'da kurulan Sinematek Derneği'nde kümelenen bir grup sosyalist aydın Yeşilçam'a karşı *Yeni Sinema*'yı yani politik angajmanı olan ve bağımsız yapım tarzına göre üretilen filmleri savunurken, yönetmen Erksan hem ticari Yeşilçam'a hem de sosyalist eğilimli yeni sinemaya karşı Kemal Tahir tefekkürü etkisinde kalarak Ulusal Sinema kavramını üretip Türk köylülüğünü *Kuyu*'da (1968) tematik olarak incelemeye koyulur. *Kuyu*'da Türk folkloru nasıl temsil edilir? Folklorun görsel kaynağı olarak ulusal sinema hareketi geleneksel Türk halk kültürünü yeniden nasıl keşfeder?

#### Abstract

Turkish cinema was able to move towards mass film production during the genesis of the Yeşilçam period (1948-1959). This cinema was standardized around five popular genres: melodrama, historical film, detective film, comedy, village film. The movement of Social Realism manifested itself thanks to the films directed by Metin Erksan. This auteur aesthetically renews historical film (*The Lord of Nine Mountains*, 1958), detective film (*Beyond the Nights*, 1960; *The Culprits are among us*, 1964), melodrama (*Bitter Life*, 1962) and village film (*The Revenge of the Snakes*, 1962; *Dry Summer*, 1963). These adaptations changed the paradigm of village films and attracted the attention of intelligentsia. While influential socialist intellectuals in the press defend the idea of *New Cinema*, Erksan, under the influence of Kemal Tahir, uses the concept of National Cinema. This is how the national cinema movement was born and focused on the character of the Anatolian peasantry. So how is Turkish folklore represented in this film? How does the national film movement, as a visual source of folklore, rediscover traditional Turkish culture? Is *The Well* a folkloric style of Turkish national character? In this case study that takes advantage of an interdisciplinary approach that merges cinema with folklore, folkloric



*Kuyu*, Türk ulusal karakterinin folklorik tarzı mıdır? Bu örnek olay çalışmasında, sinema ile halkbilimi bir arada ele alan disiplinlerarası bir bakış açısından hareket edilerek Anadolu köylülüğüne odaklanan ulusal sinemayı meydana getiren filmsel anlatının folklorik temsilleri ve görsel folklorla ilişkileri açığa çıkarılır. Çalışma ilk önce *Kuyu*'nun tarihsel, kültürel ve ideolojik arka planını açıklar, sonra da tematik çözümleme yöntemini kullanıp üç kategori (maddi kültür öğeleri, ailevi ilişkiler, adet ve görenek temsilleri) ekseninde görsel folklor analizine odaklanır.

**Anahtar Kelimeler:** görsel folklor, Kemal Tahir, köylülük, *Kuyu* (Metin Erksan, 1968), ulusal sinema.

representations of the Anatolian peasantry and its relationship with visual folklore will be revealed. This study explains the background of *The Well*, and uses the thematic analysis method and focuses on visual folklore analysis on the axis of three categories (material culture elements, interfamily relations and customs and traditions representations).

**Keywords:** Kemal Tahir, peasantry, national cinema movement, *The Well* (Metin Erksan, 1968), visual folklore.

**Atf için Cite as:** Yıldırım, T. (2025). *Kuyu*: Ulusal sinema hareketinde Anadolu köylülüğü ve görsel folklor. *Tykhe*, 10(19), ss. 570-587.



Sinemanın kurmaca film kategorisine ait çeşitli popüler türler farklı perspektiflerden çözümlenmiştir. Türk sinemasının Yeşilçam dönemine özgü köy filmi türü de görsel folklor ile olan yakın kültürel ilişkisi içinde hala analiz edilmeyi beklemektedir. Bu çalışmada, sinema ile halkbilimi bir arada ele alan disiplinlerarası bir bakış açısından hareket edilerek Anadolu köylülüğüne odaklanan ulusal sinemayı meydana getiren ilk filmsel anlatının (*Kuyu*<sup>1</sup>, Metin Erksan, 1968) folklorik temsillerine ve görsel folklorla ilişkilerine odaklanılmaktadır. Nitekim ulusal sinemanın folklor içerikli film anlatısı *Kuyu*'nun görsel folklor alanı için elverişli bir halkbilimsel kaynak olarak değerlendirilmesinin alana önemli katkılar sunabileceği düşünülmektedir.

Bu örnek olay çalışması ilk önce *Kuyu*'nun tarihsel, kültürel ve ideolojik arka planını açıklar, sonra da tematik çözümleme yöntemini kullanıp üç kategori (*maddi kültür öğeleri, aile içi ilişkiler, adet ve görenek temsilleri*) ekseninde görsel folklor analizine odaklanır. Amaç, *Kuyu*'da "Türk-Anadolu folkloru nasıl temsil edilir?" sorusuna cevaplar sunmaktır.

### Folklor-Sinema İlişki Üzerine

Sinema ve halkbilimi arasındaki ilişkinin önemine karşın, tarihsel olarak bu iki disiplin en başta birbirine uzak konumlanmıştır. Sinemanın halkbilimle olan ilişkisinin kökenini ilkin anlatıbilimsel yaklaşım örneklerinde bulmak mümkündür. Örneğin, Hayward'a göre (2001) peri masallarında eylem alanları

<sup>1</sup> Bu makalede çözümlenen *Kuyu* filmi Fanatik Video tarafından *Klasik Türk Filmleri Serisi*'nde basılan VCD versiyondur.

ve anlatı işlevlerinin Vladimir Propp tarafından 1920'lerde incelenmesi ve Claude Lévi-Strauss'un 1950'lerde halk anlatılarının yapısını çalışması, Christian Metz ve Stephen Heath gibi sinema kuramcıları tarafından daha sonra film anlatısına uygulanan sistemlerdir (s. 257)<sup>2</sup>. Daha sonra kitle iletişim araçları içinde filmlerin her türlü halk tema ile formüllerini içine alıp yuttuğu tespiti yapılmıştır (Dorson, 2020, ss. 69-70). Bununla birlikte disiplinlerarası ilişkinin tarihsel gelişimini değerlendiren Kassaveti (2023) sinemanın öncelikli olarak halkbilimcilerin dikkatini çekmediğini şöyle anlatır:

Görsel folklor üzerine daha önceki teoriler televizyon, reklam ve basındaki halk temsillerine odaklanma eğilimindeydi; bu da folklorcuların sinema dışında diğer kitle iletişim araçlarına yatırımlarını ortaya koyuyordu. (s. 21)

Koven (2014) popüler film ile halkbilimin göz ardı edilen ilişkisine bu alanda önemli eserler vererek karşı çıkmış ve geleneksel paradigmayı değiştirmiştir (s. 118). Aslında 1970'lerin sonunda Batı üniversitelerinde, Danielson'un (1979) tespit ettiği şekilde "birkaç folklorcu, geleneksel anlatıyla ilgili olduğu için etnografik olmayan filmlerle ilgilenmektedir." (s. 209). Danielson (1979), birkaç filmde folklor unsuru olduğunu kabul etmekle birlikte filmlerin folklorik bir sanat olmadığı görüşünü ileri sürer (s. 219) ancak tam da budünemde sinema-folklor ilişkilerini konu alan teorik ve pratik eserler gün yüzü görür ve yerleşik paradigmayı değiştirir.

Aynı yıllarda Türkiye'de Örnek (1977), halkbilimin görsel kaynakları içinde birinci sıraya sinemayı koyarak Türk sinemasının Anadolu gerçeklerini, halk yaşamını, geleneksel değerler ile kırsal kesime ait töre ve âdetleri konu edinen başarılı yapıtlara sahip olduğunu teyit etmiştir (ss. 41-43). Yazarın örnekleme aldığı hepsi 1973-1975 arasında çevrilmiş sinematografik eserler şöyledir: *Endişe* (Şerif Gören & Yılmaz Güney, 1974), *Kızgın Toprak* (Feyzi Tuna, 1973), *Ezo Gelin* (Feyzi Tuna, 1973), *Düğün* (Lütfi Ömer Akad, 1974), *Gelin* (Lütfi Ömer Akad, 1973), *Güllü Geliyor Güllü* (Atif Yılmaz, 1973), *Kuma* (Atif Yılmaz, 1974), *Ferhat* (Ali Özgentürk, 1974), *Bedrana* (Süreyya Duru, 1974), *Kara Çarşafı Gelin* (Süreyya Duru, 1975), *Ağrı Dağı Efsanesi* (Memduh Ün, 1975)<sup>3</sup>.

Sinemaya ilginin canlanması yavaş olsa da kurmaca filmin folkloru incelemek için nasıl heyecan verici ve alternatif bir başlangıç noktası sağlayabileceğinin vurgulanmasıyla özel bir önem kazanmıştır (Kassaveti, 2023, s. 21). Bu

<sup>2</sup> Hayward'a göre (2001) filmin anlatı yapıları ve anlatı analizi ilk önce sinema üzerine yapısalci tartışmaların bir parçası olarak teorik araştırma alanı haline gelmiştir (s. 256). Propp'un peri masalları çözümlemesini (yani Rus masallarına odaklanan yapısalci çalışması) ve Lévi-Strauss'un halk anlatılarının yapısına odaklanmasını, sonraları film teorisyenleri tarafından film anlatısına uygulanan sistemler olarak kabul eden Hayward'ın (2001) bahsettiği eserler şunlardır: Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Cilt II, Paris, Editions Klincksieck, 1972; Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Londra, Macmillan, 1981 (ss. 257, 485, 488).

<sup>3</sup> Asıl kaynakta sadece isimleri verilen ve yönetmenleri anılan filmlerin yapım yılı bilgileri tarafımdan eklenmiştir.

kapsamda “filmin çağımızın baskın anlatı tarzı olduğu” (Jackson, 1989, s. 389) gerçeğinin halk bilimciler tarafından ön kabulü bir dönüm noktasıdır.

Folklorist Boratav (2017), 1941’de yayımladığı “Millî Sanatın Kaynağı Olarak Folklor” makalesinde sinemayı (yani kendi deyişiyle beyaz perdeyi) muhayyile oyunlarına bol imkânlar bırakan bir ifade vasıtası olarak tanımlar ve meşhur *Pamuk Prenses*<sup>4</sup> masalından yapılan *canlı-resim* uyarlamasının başarısını folklorla ilişkisi içinde şöyle yorumlar: “(...) sade ananevi şekiller içinde değil, en modern sanat şekilleri içinde dahi eski mevzular, folklor mevzuları başta olmak üzere, beşerî ve millî ibdalar kıymetli malzeme teşkil ederler” (s. 20).

Zamanla ister kurmaca olmayan (*belgesel sinema, etnografik film*) ister kurmaca olan filmleri (*popüler tür sineması*<sup>5</sup>) araştırma nesnelere olarak kullanmaya başlayan halkbilimciler çeşitli kavramlar, terimler, modeller ve ilkeler yaratır. Bu bağlamda Sherman’ın (1981, 1988) *folklorik film* kavramı ile 1984-2005 arasında Çin sinemasının itibarlı beşinci kuşak<sup>6</sup> yönetmenlerine ait kurmaca filmleri çözümleyen Zhang’in (2005) kullandığı *filmsel folklor* mefhumu sinemada folklorik belgeleme ve folklorik temsil analizleri konularında öne çıkar.

Zhang’in araştırmasında tanımlandığı şekilde filmsel folklor Çin folklorunun filmsel temsilleridir. Folklorik filmlerle ilgili olarak, filmsel folklor, yeni ortaya çıkan bir folklor bütünüdür ve hem folkloristik çalışmalardan hem de film çalışmalarından ilgiyi hak eder (Zhang, 2005, s. 264). Filmsel folklor, tanımı gereği, filmlerde var olan hayali bir folklorudur ve kurgusal filmde temsil edilen, yaratılan veya melezleştirilen folklor veya folklor benzeri bir performanstır (Zhang, 2005, s. 267).

Kurmaca filmin folklorik yönlerini sistematik şekilde analiz ederek halkbilim ve sinema araştırmaları disiplinleri arasındaki karşılıklı kültürel alışverişi ve verimli diyalogu ön plana çıkarmak Sherman ve Koven’in (2007) birlikte yayına hazırladıkları kolektif kitapta kendisini gösterir. Film araştırmaları ile folklor araştırmaları sahasına yönelik disiplinlerarası bir perspektifte düzenlenmiş başvuru kitabının başlığı *Folklore/Cinema: Popular Film as Vernacular Culture*’dır. Bu önemli kaynak eser, popüler sinemanın beşerî geleneksel ifade

<sup>4</sup> *Snow White and the Seven Dwarfs*, Walt Disney, 1937.

<sup>5</sup> Klasik Hollywood sinemasının başat türlerinin folklor ile ilişkileri düşünüldüğünde *müzikal* ve *western* akla ilk gelir. Müzikal aynı zamanda topluluk kavramını da var olunacak yer olarak güvenli hale getirir. Bu kategoriye giren müzikallere genellikle *halk müzikalleri* denir ve üstü kapalı olarak Amerikan halkını konu alır. Bu tür müzikallerde küçük kasaba veya tarım toplulukları yaygındır. Aynı şekilde westernde Batı folklorunda uygulanan kaba adalet teması işlenir (Bkz. Hayward, 2001, ss. 251, 468).

<sup>6</sup> Çin Halk Cumhuriyeti Komünist Partisi lideri Mao Zedong’un 1976’da ölmesiyle sona eren *Kültür Devrimi*’nden sonra yeniden öğrenci kabul edebilen Pekin Film Akademisi’nden 1982’de mezun olan genç yönetmenlere dünya sinema tarihinde *Beşinci Kuşak* adı verilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Yıldırım, 2021, ss. 146-147.

biçimlerine (inançlar, türküler, hikâyeler ve öteki geleneksel iletişim şekilleri) olan borcunu gösterdiği gibi folklorun da medya eş metinleri (varyantları) yüzünden nasıl değişime uğradığını gösterir. Sherman ve Koven (2007) *Folklore/Cinema*'da bilim insanlarından görsel ve folkloristik olanı ele almanın yeni yollarını önermelerini ve folkloru içeren çok sayıda görsel ifadeyi tartışmaya ve çözümlenmeye başlamalarını isterler (s. 7). Bu bağlamda sinema-halkbilim araştırmalarına katkı sunmak isteyen bu örnek olay çalışmasının amacı, 1968-1969 yıllarına damga vuran, Anadolu köylülüğü odaklı Ulusal Sinema Hareketinin nasıl ve hangi şekillerde görsel folklorun esas kaynağı olarak kullanılabileceğini *Kuyu* özelinde ispat etmektir. Yazıda şu temel sorulara cevaplar aranacaktır:

- Folklor, ulusal sinema hareketinin görselliğini şekillendirmede hangi rolleri üstlenir?
- Folklorun görsel kaynağı olarak ulusal sinema hareketi geleneksel Türk halk kültürünü yeniden nasıl keşfeder?
- *Kuyu*, Türk ulusal karakterinin folklorik tarzı mıdır?

Köy filmi<sup>7</sup> türüne ait kadın merkezli film anlatısı *Kuyu* görsel folklor ışığında niteliksel bir çözümlenmeye tabi tutulacaktır. Türkiye kırsalında yaşanmış gerçek olaydan yola çıkılarak hazırlanan senaryo, akla yatkın ve inandırıcı olabilmek gayesiyle sahici mekânda (İç Batı Anadolu'da) çevrilir. Yerleştirilmiş böyle bir arka planda görsel folklorun tetkik edilmesi, dönemin Türkiye kırsalında halk yaşamı ile görselliğin öğeleri arasındaki etkileşimi ortaya çıkarabilir.

### **Kavramsal Çerçeve ve Çözümleme Yöntemi Olarak Görsel Folklor**

Görsel folklor ne anlama gelir? Yeni sayılabilecek kavramın kuramsal sınırlarını Uğureli (2023) şu şekilde çizer:

Folklorun görselleştirilmesinin yanı sıra folklorun görsel kaynakları da görsel folklorun kapsamına girer. Fotoğraf, folklorun görsel kaynağıdır. Tıpkı film, video, internet, gravür, resim, minyatür vb. gibi. Kısaca tasvir etmeye dayalı mekanik, teknolojik ve sanatsal tüm ürünler folklorun görsel kaynaklarıdır. Bu kaynakların en önemli özellikleri ilk olarak folkloru belgelemektir. Yaratıcı sanatlar ve estetik yapıtlar söz konusu olduğunda folklorun yeniden yaratım ve sunum bağlamları ortaya çıkmaktadır. (...) Görsel folklor, kültürün görsel olarak ifade edildiği, aktarıldığı ve tasarlandığı mekanik, teknolojik ve sanat formlarından müteşekkil tüm formlarını içerir. Bu formların folklorun ifade aracı olarak kullanılması ve görseller üzerinden folklorun tasarlanması mümkündür. Yani folklorun görseli de görselin folkloru da "görsel folklor" sınırlarında bir araştırma konusudur. (ss. 250, 252)

<sup>7</sup> Türk sinemasının köy melodramlarının inandırıcı olmadığını vurgulayan Dönmez-Colin (2006), yıldızların folklorik giysilerle boy gösterdikleri bu filmlerin, köy hayatının gerçeklerini çok az yansıtabildiğinin altını çizer (s. 11). Köy filminin realist estetikle tanışması *Beyaz Mendil*'le (Lütfi Akad, 1955) başlar ve Metin Erksan sinemasıyla (*Yılanların Öcü*, 1962; *Susuz Yaz*, 1963) zirveye çıkar (Bkz. Yıldırım, 2014, ss. 182-188, 252-272 ve Yıldırım, 2016, ss. 199-215).

Bu kavramı ayrıntılarıyla çözümleyen Kassaveti (2023), büyüyen bir alan olarak görsel folklorla dikkat çekerken görsel belgeleme, temsil, yorumlayıcı çözümleme aşamalarından bahseder (s. 20). Dolayısıyla, kırsal belleğin korunmasında görsel uyaran ve temsil biçimi olarak tanımlanabilecek filmlerin kaynak olarak kullanılması söz konusudur. İşte tam da bu bağlamda akla şu sorular gelir: Sinema sanatı, folklor estetiğinin bir destekçisi yani tamamlayıcı unsuru olabilir mi? Bir görsel folklor incelemesi, kurmaca film anlatısına eklemlenen gerçek veya sahnelenmiş halkbilimin başat örneklerinin köylü topluluğundaki sosyal ve kültürel durumu yansıtmayı nasıl başarabilir mi?

Ulusal sinema hareketi aslen Anadolu köylülüğü temasına odaklanıp köylü yaşam tarzıyla ilgili özgün estetiği ve kültürü belgeler. Kırsal mimari, iç mekân olarak ev dekoru, geçiş dönemi olarak evlenme ile ölüm, köylü giyim-kuşamı, yerel-otantik dekor, yeme-içme, üretim-tüketim alışkanlıkları ve türleri, maddi kültür, sözlü halk edebiyatı, halk musikisi, dansı, zanaatı vs. İşte bu sebepten ötürü *Kuyu*'nun görsel yönü çok değerlidir<sup>8</sup>. Bu makalede *Kuyu*, görsel folklor yaklaşımından hareket edilerek belli başlı üç tematik kategori ekseninde (köy yaşamının başat maddi kültürel unsurları, toplumsal yapının temeli olarak aile içi ilişkiler, âdet ve görenek temsilleri) incelenir. Öncelikle *Kuyu*'nun tarihsel arka planını yani kültürel-ideolojik bağlamını açıklamak gerekir.

### **Yeni Sinemaya Karşı Sav Olarak Ulusal Sinema Hareketinde *Kuyu***

Kültürel birikimini Kemal Tahir'in tarih ve sanat tefekkürüyle zenginleştiren Erksan (Görsel 1), 1968'den itibaren ulusal sinema teorisi üzerine yazılar yazar. 1960'ların ilk yarısının toplumsal gerçekçi<sup>9</sup> yönetmeni, 1960'ların ikinci yarısının ihtilafli ideolojik bağlamında *Kuyu*'ya imza atar. Özgün eseri hem Yeşilçam'ın ticari hegemonyasına hem de yabancı filmlerin evrenselliğini kayıtsız şartsız öne çıkaran Sinematek Derneği'nin (TSD) Batı yanlısı tutumuna karşı tasarlanır (Yıldırım, 2014, ss. 368-373).

TSD'nin sosyalist yöneticileri, Yeşilçam'a bağlı egemen sinemanın kölesi olarak gördükleri sinemacılar çevresi ile birlikte hareket etmek yerine, *Yeni Sinema* yaratma yeteneğine sahip genç sinemasever kitlenin beğenisini yükseltmeyi tercih eder (Kutlar, 1968, ss. 21-33). Edebiyat ve düşün insanı Onat Kutlar'ın entelektüel önderliğinde devrimci bir sinema kulübü işlevi gören TSD, anaakım sinema Yeşilçam'ı aşacak bağımsız-yeni-devrimci sinemanın temellerini atmaya çabalar (Yıldırım, 2018b).

<sup>8</sup> *Kuyu* folkloristlerin ilgisini yeni çeker. Kuyu motifinin folklordeki ve sinemadaki yeri işlevselci bakış açısından incelenir (Bkz. Işık, 2020, ss. 293-294). Kendi neolojizmi *görüntü merkezli yaklaşımı* film çözümlemesine uygulayan Güvenç (2020), *Kuyu*'nun tahlilini yaparak görüntülerin saptadığı mekânların (Afyon ili, Dinar ilçesi, Çapalı köyü) kültürel bilgilerini verir (ss. 122-128).

<sup>9</sup> Erksan sinemasının gerçekçi estetik üzerinden Türk toplumsal gerçekçi sinema hareketine nasıl katkıları yaptığını anlamak için bkz. Yıldırım, 2017; Yıldırım, 2018a, ss. 599-630; Yıldırım ve Yıldırım, 2021, ss. 145-166; Yıldırım, 2023, ss. 19-52.



**Görsel 1.** Metin Erksan, *Kuyu*'nun başrolündeki Nil Göncü ile İstanbul'da vapur iskelesi önünde Anadolu'ya geçmeden poz veriyor (Anonim, 1968b).

Erksan'ın önderlik ettiği muhalif sinemacı kesimi, sinematek çevresinin dışlayıcı tutumuyla karşı karşıya kalınca, 1967-1968 yılları arasında ideolojik olarak karşı saldırıya geçer. Tahir'in ulusal sanat kuramı çerçevesinde Anadolu köylülüğü odaklı ulusal kültürü yeniden keşfeden bu entelektüel, Türkiye'nin popüler, ulusal ve kültürel koşullarından çok uzak olduğunu düşündüğü sosyalist-aktivist aydınların dayattığı yeni sinema teorisini sorgulayıp reddeder. Erksan (1968a) teorik ve polemik makale yayınlarak Kutlar'ı "kültür emperyalizminin ve yabancı kültürlerin Türkiye'deki özel ajanı" (ss. 32-38) olarak mimler. Bu durum, anti-emperyalist Marksist fikirleriyle ve Türk sinemasının ulusal düzeyde canlandırılmasıyla tanınan bir *auteur* ile Türk sinemasının ticari yönlerine alerjisi olan

evrenselci bir sol entelektüel arasında sinema alanında yaşanan aslen ideolojik bir çatışmanın zirve noktasıdır. Tahir'den esinlenen Erksan, sosyalist evrensellik iddialarını eleştirirken kendi ulusal sinema projesine meşruiyet verecek kanıtı Anadolu folklor ve halk geleneklerinde aramaya koyulur.

Kutlar (1975) toplumcu-gerçekçi sinema yaratımına kuramsal katkı yapmak istediği yazısında "sinema sanatçısı, ulusallık kavramına yaklaşırken, ulusal kültürün sınıfsal niteliğini asla gözden uzak tutmamalıdır" diyerek sınıf mücadelesini yadsıyan salt köylülük eksenli bir ulusallığı reddeder (s. 13).<sup>10</sup> Erksan, *Kuyu*'yu Türk insanının geleneksel karakterine odaklanacak ve Anadolu köylüsünün sorunlarını dikkate alacak şekilde tasarlar. Ulusal sinemanın öncü eseri, doğrudan Türk-İslam referanslarına dayanır. Erksan (1968b), basına yolladığı açık mektubunda ikinci *Susuz Yaz* olarak tasarladığı *Kuyu* ekseninde ulusal sinemasının sorunsalını şöyle açıklar:

Kuyu, her çeşit durum ve koşullar içinde tutkuyla direnen Türk insanın filmidir. Tutku ve direnme Türk insanının özgünlüğüdür. Büyük

<sup>10</sup> Kutlar'ı rahatsız eden şey ATÜT kavramından etkilenen Halit Refiğ ile Metin Erksan'ın Osmanlı/Türk toplumunda sosyal sınıflaşmanın, ayrımlaşmanın, çatışmanın olmadığını savunmalarıdır. Kutlar'ın (1975) sinema için kabullenebileceği ulusallık yargısı "işçi sınıfı ideolojisi çizgisindeki kültür değerlerini araştırmaktan" bahsederken nedense Marx'ın "Türk/Anadolu köylülüğünden" olumlu şekilde bahsettiği gazete makalesine hiç değinmez: "Biz 'Türk köylüsünü' Türk halk kitlesini inceledik ve onun kesinlikle 'Avrupa'daki köylülüğün en becerikli ve ahlaklı temsilcisi' olduğunu gördük" (akt. Kula, 2012, s. 434). Yıldırım'a (2018b) göre Tahir'den esinlenip Anadolu köylülüğü temasına el atan iki ulusal sinemacı Erksan ve Refiğ de Marx'ın görüşlerine değinmez (s. 253).

düşünür ve romancı Kemal Tahir'in dediği gibi Türk insanının öbür iki özgünlüğü, azla yetinme ve çile çekmeye yatkınlığıdır. (s. 6)

Anlaşılabileceği gibi ulusal sinemanın prototipi olarak Erksan'ın oto-referansı sanatsal, ticari ve uluslararası başarı kazanan ve Anadolu köylüsünün su kaynağı paylaşımı meselesini çözümleyen *Susuz Yaz*'dır (Yıldırım, 2015, s. 220). 1969 yılında ilk kez düzenlenen ve anaakım sinema Yeşilçam'ın vitrinine dönüşmüş Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin alternatifi konumundaki Adana Film Festivali'nde en iyi film ve en iyi yönetmen ödüllerini alan *Kuyu*'nun entelektüel yankısı büyük olur. Ulusal sanatın savunucusu Tahir, özellikle Türk ulusunu oluşturan çeşitli kategorilerin temelinde yattığını ısrarla savunduğu Anadolu köylülüğüne dayanması nedeniyle *Kuyu*'yu ilgiyle karşılar. Gürkan'la (1969) röportaj yapan Tahir'e göre ulusal bir sanatın varlığı tamamen Türk köylüsüyle olan sıkı ilişkisine bağlıdır:

Anadolu Türk (Köylü) halkları, ulusumuzu meydana getiren her çeşit zümrenin ana kaynağıdır. Bir ulusal sanattan söz edilebilmesi için, bu sanatın ana kaynak olan köylülükle ilintisini değer yargısı olarak almak zorunluluğundayız. Anadolu-Türk halklarına var gücüyle dönük olmadıkça, bu halklar tarafından kolay anlaşılır amacı gütmeyince, biçimde ne kadar yerli görünürse görünsün, hiçbir sanat yapıtı ulusal olamaz. (Gürkan, 1969, s. 6)

Kemal Tahir'in azla yetinen, çile çeken, tutkulu ve direnen Türk-Anadolu köylülüğünü temsil eden *Kuyu* bir köy filmidir. Türk sinemasında ulusal sinema hareketinin ortaya çıkışı bağlamında hâkim tema, Türk toplumunun yerli özü olarak kabul gören Anadolu köylülüğüdür. Erksan, Anadolu köylü kadınının eril tahakküme karşı isyanını yüceltir ve ataerkil köylü toplumunun cinsiyetçi ahlakının ikiye bölünmüşlüğüne ifşa eder. Tahir, *Kuyu*'nun senaryosunu okur ve film Dinar'da çekilirken yönetmeni ziyaret eder.

Ulusal sinemacıların manevi ve entelektüel üstadı Tahir, 1967'de Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu ve Türkiye'yi Batı'dan ayıran tarihi gelenekleri anlatan meşhur romanı *Devlet Ana*'yı yayımlar. Onun tarih yorumuna göre, Türk toplumunda *kerim devlet* yumuşama ve güvenlikle ilgilenirken salt sınıf mücadelelerinden doğan Batılı devlet düzeniyle hiçbir ilgisi yoktur<sup>11</sup>. Tahir'in kültürel ve ideolojik bakış açısından köylü ve Anadolu kitlelerinin neredeyse tamamı kolektivist geleneklere, Türk-İslam kültürünün değerlerine sıkı sıkıya bağlıydı ve Batılılaşmanın kötü etkisine henüz maruz kalmamışlardı.

Erksan'ın önce toplumsal gerçekçilikte daha sonra da ulusal sinemada peşinden giden öteki ulusal sinemacı Refiğ etkilendiği romanın ulusal karakterini

<sup>11</sup> ATÜT etkisindeki Tahir (2007), *Yorgun Savaşçı*'da Osmanlıda zenginliklerin sayılı ellerde toplanmadığı, özel mülkiyetin yerleşip gelişemediği, Batı anlamında feodalitenin bulunmadığı, devletin bir sınıfın öteki sınıfı ezmek için kullandığı bir araç olmadığı ama toplumu ihya edici bir devlet olduğu savını ileri sürer (s. 165). Tahir'in ATÜT algısı hakkında daha fazla bilgi için bkz. Akkurt, 2020, ss. 113-117.

yorumlar ve Erksan'ın ulusal sinema kapsamına girebileceğini düşündüğü eserlerini Gevgilili'nin (1970) düzenlediği açık oturumda birer birer sıralar:

Türk sanatında ulusal sanat konusunda en büyük yol gösteren eserlerden biri Kemal Tahir'in "Devlet Ana" adlı eseri olmuştur. "Devlet Ana" ulusal bir meseleyi, "Türk insanının kimliği" meselesini, bütün Türk sanatlarının en incelmış anlatış şekliyle dile getirmesi bakımından son derece dikkate değer bir örnektir. Ayrıca sinemada da bilhassa Metin Erksan'ın "Susuz Yaz", "Sevmek Zamanı" ve "Kuyu" gibi filmlerle, ulusal Türk sinemasının son derece özgün örneklerini verdiği inaniyorum. (Gevgilili, 1970, s. 7)

Sanatsal yaratımda kültürel kimlik sorunsalını doğrudan köylülük temasına endeksleyen Tahir, Erksan ve Refiğ'in sanat dallarında birlikte aradıkları ulusallık teması, evrensel tarih kavramına karşı ulusal tarih anlayışının yalın estetik savunusudur<sup>12</sup>.

### **Kuyu'nun Görsel Folklor Açısından Tematik Okuması**

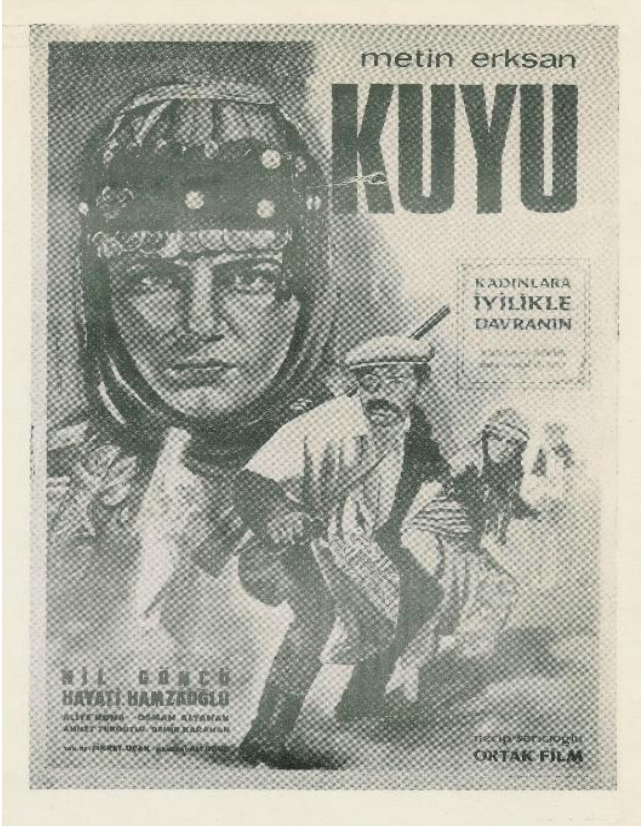
#### ***Kuyu'da Maddi Kültür Öğeleri***

Kuyu dibine yerleştirilmiş kameranın keskin alt-açıdan aldığı görüntüyle başlayan filmin ses bandına baştan sona Orhan Gencebay'ın bağlaması *dış-öyküsel* bir öğe olarak katılır ve filmin hüznü, kötümser atmosferini pekiştirir. Halk müziğine başvuru yani geleneksel Anadolu çalgısı saz ezgisi, taştan kuyuya hapsedilmiş köylü kadının dokunaklı öyküsünü önceler. Halk müziği ve dansları *Kuyu'da* akla ilk gelen görsel folklor elemanlarıdır (Görsel 2).

Geleneksel köy düğününün davul ve zurna müziği eşliğinde yapılmasına damat ile erkeklerin dans etmeleri (halay) eklenir. İki kez dağa kaldırıldıktan sonra köy yerinde yaşaması için evlenmesi şart koşulan Fatma, annesi tarafından *oturak âlemine* düşmekle uyarılır. Geleneksel çalgılı ve içkili eğlence sohbeti olan oturak âlemi gösterilmez ama sazdan çıkan neşeli melodi dış alandan işitilir. Sevmediği biriyle evlendirilmeyi reddeden Fatma, aile ocağından kovulup oturak âlemine düşünce alaturka musiki tarzı kendisini darbuka, klarnet ve ut gibi çalgılarla gösterir.

---

<sup>12</sup> *Tümel-Fransız-Aydınlanmacı ve Tikel-Alman-Ulusalçı* tarihyazımı fikirlerinin oluşum dönemleri ve şartları hakkında bkz. Cadiou vd., 2013, ss. 90-91. Gay'e göre (2008) önce ulusal kimlik meselesini tezli tarihi romanlarında işleyen Tahir sonra ulusal sanat savunusuna başlar (ss. 369-398). Tahir için sanat ve politika ilişkisi bağlamında *angaje sanatçının* sorumlulukları vardır: "Bir sanatçı olarak size derim ki sanatçının politika yapması ancak iyi sanat ile kabildir. Bir sanatçı ne kadar iyi sanat ne kadar büyük sanat yaparsa, o kadar inandığı fikirleri, desteklemek istediği güçleri destekleyebilir" (akt. Kabaş, 2022, ss. 327-328).



**Görsel 2.** *Kuyu*'nun el ilanı, Anadolu köylülüğünün folklorik ikonografisini giyim-kuşam üzerinden sahici şekilde belgeler. Köylü gelin kız; fes, tepelik, alınlık ve alınlığa iliştilmiş altınlar, şalvarla öne çıkar. Eril köylü figürü; pos bıyık, tüfek, tabanca, siyah çizme, kasket ve heybe ile tehdit edicidir. Nisâ sûresinden yapılan alıntı, “Kadınlara İyilikle Davranın”, kadın merkezli anlatı *Kuyu*'nun bizzat Türk-İslam kültüründen faydalandığını ispat eder (Anonim, 1968a).

Filmin ilk sekansında yerel elbisesiyle yıkanan kadın ve onu dikizleyen erkeğin kıyafeti mahalli giyim kuşam tarzını görselleştirerek anlatının kırsal ortamda geçtiğini belgeler. Entarisi içinde saf güzelliğiyle yıkanan örgülü saçlı bir kadını tehdit eden pos bıyıklı, kasketli, av tüfekli, yelekli, ceketli, yağhlık (büyük el mendili) köylü erkeğin yöresel işlemeli heybesi ve ayaklarına geçirdiği tozluk hemen kendisini belli eder. Görsel folklor ilk olarak kendisini bu tarz temsil edilen maddi kültürün geleneksel/yöresel kıyafetinde ifşa eder.

Silahlığından çıkardığı tabancasını kullanan Osman, Fatma'yı zorla karısı yapacağını söyleyerek kaçıır. İşte Anadolu folklorunun kız kaçırma motifi *Kuyu*'da erkeğin kadın üzerindeki bitmeyen tahakkümünü ve baskısını ispat eder. Fatma'yı intihardan kurtaracak olan idam mahkûmu kaçak Mehmet de av tüfeği ve yöresel bezemeli heybesi ile anlamlandırılan eril figürdür. Arada Fatma'ya talip olan ve onunla ailesinin rızasını alarak evlenen zengin köylü erkek de siyah renkli elbisesi, fötr şapkası, çizmeleri, beyaz mendili ve köstekli saatiyle görselleştirilen bir otorite figürüdür. Silah, tüfek ve saat eril anlatı kişileri tarafından *Kuyu*'da kullanılan tek modern Batı teknolojisi ürünü kişisel eşyalardır.

Uzun ve kalın bir iple ellerini bağladığı kadını dağa kaldıran erkek onun özgürlüğünü cebren elinden alır ve kendisine iki seçenek sunar: Ölüm ya da zoraki nikâh. Hem kadınlık onuru hem de yaşamı tehdit edilen genç kız büyük bir dirayetle boyun eğmemeyi ve direnmeyi başarır. Ağaçlarla çevrili bir çayda, huzur içinde tek başına yıkanan genç kadın bir anda kendisini elleri bağlanmış olarak uçsuz bucaksız çölde ve kuş uçmaz kervan geçmez dağlarda bulur. Filmin tehditkâr atmosferi öncelikle doğal uzamın çoraklaşmasıyla görselleştirilir.

Dağa kaldırılan kızın ailesinin kırsal toplumsal düzende itibarsızlaşmasını gösteren sekans ilk kez köy ortamını ve köylüler arasındaki çatışmalı ilişkileri gösterir. Erksan, film anlatısındaki dramatik çatışmayı pekiştirirken Anadolu folklorunun başat maddi kültür unsurlarını (mahalli köy evi mimarisi, bakır yemek tabakları, kırsal estetikle bezeli kadın giyim-kuşamı, geleneksel el işi olarak örme/dokuma ve köy evi inşasında kullanılan taş silindir) gözler önüne serer. Mesela taşralı kadınların başlarına otantik fesler, alınlıklar taktığı ve Hatice ananın da boynuna altın paralarla süslü beşibiryerdeye benzeyen gerdanlık geçirdiği, altın bilezik taktığı hemen fark edilir. Bu çeşit günlük lokal giysileri bütünleyen aksesuar kodlaması yaşlı köylü kadının toplumdaki yüksek sosyal statüsünü belli eder. Namusunu temizlemek için zorla evlendirmek istediği kızı Fatma da düğününde yerel giyim kuşam estetiğine uygun biçimde altın paralarla bezeli bir alınlık takar. Anne ve babası da el işi yaparken yani loğ taşı denen taş silindirle toprak damı ezerken gösterilir.

Anadolu köylülüğüne odaklanan ulusal sinemacı Erksan, kırsal maddi şartları incelemeye, köyün ekonomik üretim tarzını ve köylülerin toplumsal yaşam biçimini göstererek devam eder. Ahşaptan ve taştan yapılma geleneksel halk mimarisi örneği olan eski su değirmenine giden Fatma ile annesi dairesel değirmen taşında tahıl öğütür ve mahsulü el yapımı çuvallarla taşır. Köyün başat ekonomi türü kol gücüyle yapılan geleneksel tarımdır. Fatma, anne ve babası tarlaya çalışmaya ilkel taşıtları olan öküz arabasıyla (kağrı) giderler. Hayvan gücüyle yapılan bu ulaşım tarzı ile kol gücüyle yapılan tarımsal üretim köyde modern teknolojik makinelerin henüz kullanılmadığını ispatlayan bir başka geleneksel maddi kültür unsurudur. Ellerinde çapa ile tarlada çalışan anne ile baba henüz makineleşmemiş şekilde kol kuvvetiyle tarım yapar.

Kızları için kurulan çadır, döşek, el emeği ürünü sepetler ve su testisi köy yaşamında kullanılan maddi kültür eşyalarıdır. Osman'ı köy pazarında köylüler arasında alışveriş yaparken gösteren yönetmen, kapalı köy ekonomisinin işleyişini, üretimin tüketim ile buluştuğu yegâne mekânda belgesel stilde kaydeder. Ayrıca, halk ekonomisi içinde ormanlık arazide koyun ve keçi sürülerini otlatan çobanlık işine de yer verir. Demek ki geleneksel tarım ve hayvancılık yöntemleri Anadolu köy ekonomisinin esas unsurlarıdır. Ek olarak köy düğününde damadı tıraş eden berber ile düğün törenine katılan köy ahalisini müzikleriyle coşturan müzisyenler (davulcu, zurnacı) halk sanatçıları olarak temsil ettirilir. Evini terk eden Fatma'nın dağda karşılaştığı deve kervanı da İç Batı Anadolu göçerlerinin hangi ilkel yolla ulaşım yaptıklarını belgeler.

Anlatı kişilerinin ikili konuşmalarında sık sık kullandığı atasözleri, beddualar, deyimler ve mecazlar sözel folklor unsurları olup geleneksel konuşma tarzlarını yansıtır. Buna hapisten çıkan Osman'ın silah tutan bileğinin *yosun tutuğunu* söylediği deyim örnektir. Bir türlü vazgeçemediği, kendisini hep reddeden, uğruna hapis yattığı arzularının kadınına olan saplantısını *mecaz (ciğerime*

*işlemek*) ile ifade eder. *Kuyu* sık sık sözlü halk edebiyatına başvurur. Osman, Allah sözcüğü yerine Cenabı Mevla'm terimini kullanır ve erkeğin kadından üstün yaratıldığını ispatlamak için dini mitoloji örneği olarak kadının erkeğin kaburga kemiğinden yaratıldığı efsanesini tekrarlar. Kendisini reddeden ama uğruna hapis yattığı Fatma'yı, tarlada çalışan ana ile babasının gözleri önünde Osman yine kaçırınca anne bütün hiddetini beddua okuma (*imansız cellat, soyu kuruyası köpek, adın batsın, gözün kör olsun*) ve bela söyleme motifini yineleyerek sürdürür. Anne, kadın peşindeki erkekleri hedef alan mecazi deyimler (*günahına girmek, boyu devrilesi*) de kullanır. Öz kızının istedikleri zengin adama değil de idam mahkûmu bir kaçağa varmasını hazmedemeyen Hatice sözel hakaretlerini mecazlara ve atasözlerine (*boyun devrilsin, yüz karası, adın batsın*) başvurarak sürdürür.

Dağda geçen süre zarfında yiyecek bulabilmek için tüfekte kuş avlayan Osman'a Fatma'nın verdiği tepki de yöre folklorundaki beddua etme (*ocağın batsın, evin yıkılsın*) geleneğinin izdüşümüdür. Zengin, yaşlı, tıknaz başka bir erkekle ailesinin zoruyla evlenmeyi reddeden Fatma'nın düğünden kaçması itibarı sarsılan damadın akrabaları tarafından mecaza başvurularak (*köpeğin kokladığı et yenmez*) eleştirilir. Bu cinsiyetçi ifade, sözlü Anadolu kültüründe "dağa kaçırılan kızla evlenilmez" manasına gelirken annesinin alinyazısına fatalist tepkisi de mecaz (*kara yazım, kara talihim*) ile verilir.

Yaptığı düğün masrafının karşılığında *meta* olarak gördüğü genç kadına sahip olamayan damat, kaçan karısı hakkında atasözü (*kızını dövmeyen dizini döver*) ve mecaz (*sütü bozuk, kaşık düşmanı*) yoluyla kadın düşmanı eleştirilerde bulunur. Günlük konuşma ağzında kazancı ilgilendiren bir atasözüne de (*kısa günün kârı az olur*) başvurur.

İdam mahkûmu Mehmet'in kullandığı mecaz (*yalancı dünya*) geçici ve ölümlü hayata ve geçiş dönemi olarak ölüm motifine bir sözlü göndermedir. *Kuyu*'nun yansıttığı şekilde kırsal komşuluk, kadın-erkek ve aile içi ile sosyal ilişkilerde kullanılan sözlü kültür, davranışların önüne geçer.

Fatma'nın kaçması, jandarma ile köyüne dönmesi bir başka maddi kültür unsuru yer sofrasının gösterilmesine vesile olur. Köylü ailenin geleneksel yeme-içme kültürü tespit edilir. Anne ile babasının evin ahşap terasında sadece kaşık kullanarak ortak tepside yemek yemeleri âdete göredir. Bakır güğümde (*debbe*) getirilen su ve süs eşyası olarak duvara asılı heybe maddi kültürün öteki öğeleridir. Türk yemek kültürünün ana unsuru dolma biberler de kurutulmak için evin duvarına asılmıştır. Fatma'nın alt açıyla gösterildiği bir çekimde ahşap çatının saçak kısımlarının yerel mimarinin göstergesi olan evlere nasıl eklemeliği gösterilir.

### ***Kuyu'da İhtilafı Aile İçi İlişkiler Meselesi***

Dağa kaldırılan ve namusu kirletilen kızın ailesinin toplumsal düzende itibarsızlaşmasını gösteren sekans ilk kez köy ortamını ve köylüler arasındaki çatışmalı ilişkileri gösterir. Kızı kaçırılan Hatice, kederini geleneksel Anadolu folklorundaki gibi hem söylemi (failin ailesine beddua ederek, bela okuyarak) hem de eylemi (yüz kızartıcı suç işleyenin evini taşıyarak) ile dışa vurur. Hedefteki kişi de Osman'ın annesi Emine Hatundur. Taşlama eylemi köylü topluluğunun hukuki ve ahlaki cezalandırma sistemini açıkça belgeleyen güçlü bir folklorik örnektir.

Jandarmanın kurtardığı köylü kadının toplumsal yapının temeli aile düzenine dönüşü tıpkı köy ortamına yeniden girişi gibi sorunlu olur. Çünkü evlenmeyi her türlü reddeden kız, ataerkil düzenin ve törenin yeni hedefidir. Erksan bir kez daha kadının dramını yerel maddi kültüre (kırsal mimariye) başvurarak gösterir. Otoriter annesi ile babası arasında, taşlarla kaplı daracık bir köy yolunda yürüyen Fatma duvarları kerpiç, çatıları ahşaptan yapılmış köy evleri arasına sıkışmış mahpus durumdadır.

Yöresel köy kadını kıyafeti içindeki saçları örgülü Fatma'yı köyün bekârları sözle taciz eder. Annesi duruma müdahale ederken *kaderi kara* kızına zengin bir erkeğin talip olduğu bilgisini verir. Kırsal düzende kadınların evliliğine giden meşru yollardan biri, âdet ve göreneklere uygun kısmet çıkmasıdır. Böylece kız kaçırma dışında kısmet motifi de, Anadolu köylülüğü teması üzerinden Türk folklorunu inceleyen *Kuyu'nun* tematik odağıdır. Annenin ataerkil tavrına göre lekeli kızını genç erkeklerin bakışlarından ve arzularından kurtarmanın tek yolu ona gerçek bir koca bulmaktır.

Kadercisiyle çatışma içindeki genç kızdan beklenen ebeveynlerine boyun eğmesi ve namusu için ilk kısmetiyle evlenmesidir. Evinden tek başına çıkamayan mağdur kadın, anne ve babası ile tarlaya çalışmaya gittiğinde bile ayrı konumlanır ve sürekli gözetim altındadır. Geleneksel köy kıyafetiyle gösterilen Fatma çekirdek aile düzeninde kederli bir yalnızlık ve suskunluk içindedir.

Fatma, kendisini isteyen ama sevmediği adamla aile baskısıyla zorla nikâhlandıktan sonra düğünden kaçır fakat tam intihar edecekken kendisini kurtaran idam mahkûmu Mehmet ile kadın-erkek ilişkisi yaşar. Tutku ve aşklarını bakir bir doğada Âdem ile Havva efsanesindeki gibi kuralları çiğneyerek yaşadıkları bu istisnai durum, geleneksel kırsal kesimde ayıplanan hatta ahlaksızlıkla suçlanan bir yasak ilişki türüne dönüşür. Bizzat anne ve babası tarafından namussuz kadın olarak damgalanıp aile ocağından ve köy ortamında kovulan bahtsız Fatma, oturak âlemlerine düşer. Köylü toplumun patriyarkal yapısını belirleyen namus ve gelenek baskısı altında büyük bir trajik çöküş yaşar.

### ***Kuyu'da Âdet ve Görenek Temsilleri***

*Kuyu*, Anadolu köy yaşamındaki geleneksel töreler ve geçiş dönemleri hakkında derinlemesine temsiller sunar. Köy hayatında önemli geçiş dönemlerinden biri olan evlenme motifi *Kuyu'da* âdet ve göreneklere hem karşı hem uygun şekilde yapılır. Sürekli tekrarlanan kız kaçırma motifi de kız isteme (kısmet çıkması) motifiyle birlikte iç içe geçer.

Kırsal alanda güvenliği sağlamakla görevli jandarma kuvveti Fatma'nın peşine düşse de kaçırdığı kadına gürül gürül akan azgın bir çağlayanda zorla sahip olan Osman, günahından arınmak için Anadolu folklorunda saflık ve temizlik timsali sayılan suda yıkanmaktan ve bembeyaz suyun simgesel kutsallığından medet umar. Osman bu doğal mekânı (su, orman) düğün evi olarak görür, kaçırdığı kıza daha önceden aldığı hediye eşyaları verir, onun rızasına saygı göstermez ve iradesini hiçe sayar.

Fatma ise kendisini ağaca bağlayarak alıkoyan hoyrat erkeğin taşkınlığına sadece susarak cevap verir ve zoraki kocalığını asla kabul etmez. Kadının sessiz direnme eylemi erkeğin üstünlük söylemini ve otoritesini altüst eder.

Osman'ın annesi bir kez daha kızını istese ve *suyun akarına gitmeli* diye direktse de Hatice ananın bedduasını alır. Kızı dağa kaldırma motifinin tekrarlanması *Kuyu'nun* temel folklorik problematığıdır. Fatma'ya zulmetmeye devam eden Osman, *kaçırılan kıza kimse almaz* töresini vurgulayarak ataerkil düzende kadının uğradığı cinsiyet ayrımcılığını ifade eder.

Geçiş dönemi olarak Anadolu köy düğünü sekansı *Kuyu'nun* başlıca dokümanter ve folklorik ânıdır. Peki, bu belgesel sekans hangi yerel folklor unsurlarını kayda geçirir? Yaşlı damadın açık havada ustura ile berber tarafından tıraş edilmesi, genç-yaşlı tüm köylü kadınların geleneksel kıyafetleri ve hediyeleriyle düğüne ayrı gelmeleri, beyaz at üzerinde ve Türk bayrağı eşliğine köy meydanına getirilen gelin, kız ve erkek çocukların katılımı, havaya ateş açan tüfekler hakiki bir Anadolu köy düğününün filme alınması gibi tasarlanır.

Genel ve uzak planlar geleneksel kırsal mimari ile kalabalık köy nüfusunu olduğu gibi kayda alır. Örf ve âdete uygun olarak at üstünde getirilen geline iki kız hemen arkasında yine at üstünde eşlik eder. Geleneksel bir tören gibi tasarlanan düğünde ata binen köylü kızlar, örf ve âdetlere göre evlenme yaşına geldiklerini böyle gösterir.

Dans etme rolü kadınların izlediği erkeklere atfedilir. Eğlenme rolü verilen damat oynarken evlenme rolünü zorla üstlenen gelin sadece izler fakat düğünden kaçır çünkü sevmediği erkeğe yâr olmak istemez.

*Kuyu*'nun tematiğinde ölüm olayı, evlilikten sonraki ikinci geçiş dönemi olarak ele alınır. Kader kurbanı bir köylü kadın olarak sevmediği adamlarla evlendirilmekle yüzleşen Fatma kendi kaçtığı dağlarda geleneksel gelin elbisesini çıkarmadan intihar etmeyi dener. Onu, ideali dünyada kötülükle savaşmak olan kaçak bir idam mahkûmu Mehmet kurtarır.

*Kuyu* intihar, idam ve cinayet motifleri üzerinden ölüm temasına gönderme yaparken film anlatısı kendisini bir kez daha kaçıran Osman'ı kuyu dibinde taşıyarak öldüren ve hayatına kendini asarak son veren Fatma'nın eril tahakküm ve patriyarkal düzenle mücadelesine verdiği ölümcül tepkilerle (cinayet, intihar) son bulur. Sevdiği tek erkeğin zaptiye ile çıkan ölümcül çatışmada canını vermesi ve akabinde kendisinin ailesinin ahlakçı ikiyüzlülüğünün kurbanı olması onun ölüme varan yolculuğundaki trajik bir dönüm noktasıdır.

### **Sonuç**

Metin Erksan'ın yazıp yönettiği *Kuyu*, romancı-düşünür Kemal Tahir'in Anadolu-Türk köylülüğü görüşleri ekseninde hazırlanan ve Türk folklorunun temsiline dayanan yalın ve trajik bir ulusal sinema örneğidir. Filmde Ulusal Sinema'nın köylülük teması görsel folklor aracılığı ile net şekilde belgelenmiştir. Bir başka deyişle *Kuyu*, Anadolu köylüsünün yaşam tarzını, geleneklerini ve ataerkil toplumsal yapısını tespit eden bir çeşit görsel folklor kaynağı olarak tasarlanmıştır.

Erkeğe, aileye, topluma ve kadere direnen, azla yetinen, çile çeken, tutkulu Anadolu kadını, geleneksel köy ortamına doğrudan hükmeden eril tahakküme, sınırları keskin patriyarkal ailevi çerçeveye ve tabii ki ikiyüzlü cinsiyetçi ahlaki davranış kalıplarına karşı çıkar. Erksan'ın *Kuyu*'su özünde genç bir Anadolu köylüsü kadının evlenmek istemediği zorba bir erkek tarafından defalarca kaçırılmasını fakat şiddete, tecavüze direnerek zorla evlenmeyi her seferinde reddetmesini işler. Erkeğin saplantılı cinsel tutkusu, kadının her seferinde çile çekmesine ama inatla direnmesine yol açar. Kadın sadece erkeğin zorbalığına karşı koymaz çünkü kırsal kesimde toplumsal yapının temeli olan baskıcı ataerkil ailevi ilişkilerle de baş etmek durumundadır.

Kadın yaşadığı, mensubu olduğu köy ortamının genel ahlaki davranış biçimleri olan töre, âdet ile göreneklerle ve tabii ki başat maddi kültür unsurlarıyla tamamen kuşatılmıştır. Yani Anadolu kadını sadece canını, iffetini, ırzını, onurunu, namusunu, iradesini ve özgürlüğünü tehdit eden bir müstebit (despot) erkekle değil ama içinde yaşadığı köyün toplumsal düzeniyle de mücadele etmek zorunda kalır. Alın yazısına boyun eğmeyen, ataerkil düzende çile çeken Anadolu kadınının eril tahakküme ve ataerkil normlara karşı trajik direnişini işleyen *Kuyu*, Anadolu köylü yaşamının kültürel, toplumsal ve ekonomik unsurlarını kapsayan zengin görsel folklor malzemesi belgeler.

İç Batı Anadolu'nun Afyon kırsalındaki yaşam tarzı (geçiş dönemi olarak evlilik, düğün ve ölüm motifleri), geleneksel giyim, barınma ve yerel mimari ile alakalı yöresel maddi kültür unsurları, köylü yemek ve beslenme kültürü, geleneksel üretim (tarım ve hayvancılık) ve tüketim (köy pazarı) şekilleri, geleneksel ulaşım yolları (deve kervanları, kağrı), gündelik toplumsal ilişkilerde kadın-erkek sorunsalı (kız kaçırma, kız isteme ve kısmet motifleri), ataerkil aile yapısı içindeki çatışmacı ilişkiler, yöresel konuşma tarzı ve sözel halk edebiyatının zengin örnekleri (deyim, atasözü, mecaz, beddua gibi), halk musikisi (bağlama, davul, zurna), alaturka çalgılı halk eğlencesi (oturak âlemi), halk sanatı, halk dansları (halay çekme) ve halk zanaatları (köy berberi) gibi temalar *Kuyu*'nun başarıyla ulusal ve gerçekçi içeriğine eklediği folklorik temsil unsurlarıdır.

Son tahlilde *Kuyu*; Anadolu folklorunu yalın bir estetik öge, toplumsal bir kimlik ve tarihsel bir anlatı olarak incelikle kullanan, böylece Türk ulusal kimliği ve halk kültürünün sinemasal belgelenmesine, temsiline büyük bir katkı sunan ayrıksı bir köy filmi olarak Türk sinema tarihinde yerini almıştır. Çünkü Pertev Naili Boratav'ın (1941 [2017]) "millî sanatın kaynağı olarak folklor" yaklaşımını, Kemal Tahir'in (1969) "ulusal sanatın kaynağı olarak Anadolu köylülüğü" teması ile birleştiren özgün bir eserdir.

#### Beyanlar

**Teşekkür:** Yazar; editör ve hakemlere değerli yorumları ve önerileri için içten teşekkürlerini sunar.

**Yazar Katkıları:** Kavramsallaştırma, Metodoloji, Doğrulama, Araştırma, Kaynaklar, Veri Düzenleme, Yazım—Denetim—Gözden Geçirme: YILDIRIM, T. makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

**Çıkar Çatışması Beyanı:** Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

**Telif Hakkı Beyanı:** Yazar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

**Destekleyen Kurumlar:** Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

**Etik Onay ve Katılımcı Onayı:** Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Bu çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkelerin takip edilmiş ve çalışmada yararlanılan referanslar kaynakçada belirtilmiştir.

**İntihal Beyanı:** Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

**Veri ve Materyal Erişimi:** Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

**Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı:** Yazar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

### Kaynakça

- Akkurt, H. (2020) *Türkiye solunda Osmanlı toplum yapısı tartışmaları: 1960-1980*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Boratav, P. N. (2017). *Folklor ve edebiyat -I-*. Bilgesu Yayıncılık.
- Cadiou, F., Clarisse, C., Lemonde, A. ve Santamaria, Y. (2013). *Tarih nasıl yapılır?* (D. Çetinkasap, Çev.). İletişim Yayınları.
- Danielson, L. (1979). Folklore and film: Some thoughts on Baughman Z500-599. *Western Folklore*, 38(3), ss. 209-219. <https://doi.org/10.2307/1499246>
- Dorson, R. M. (2020). *Günümüz folklor kuramları*. (S. G. Teke ve Y. Diniz, Çev.). Geleneksel Yayıncılık.
- Dönmez-Colin, G. (2006). *Kadın, İslam ve sinema*. (D. Koç, Çev.). Agora Yayınları.
- Erksan, M. (1968a). Ulusal Türk sineması. *Papirüs*, 25, ss. 32-38.
- Erksan, M. (1968b, 23 Eylül). İkinci bir Susuz Yaz. *Cumhuriyet*, 6.
- Gay, V. (2008). La fondation de l'Empire ottoman chez Kemal Tahir et Tarik Bugra entre mythe et réalité historique. *Cahiers Balkaniques*, 36-37, ss. 369-398. <https://doi.org/10.4000/ceb.1578>
- Gevgilili, A. (1970, 4 Ekim). Forum: Halit Refiğ, Tuncan Okan, İrfan Ünal, Fikret Bulat. *Milliyet*, 6-7.
- Gürkan, T. (1969, 19 Haziran). Kemal Tahir'le konuşma. *Cumhuriyet*, 6.
- Güvenç, A. Ö. (2020). *Folklor ve sinema*. Ötüken Neşriyat.
- Hayward, S. (2001). *Cinema studies: The key concepts* (2. basım). Routledge Books.
- Jackson, B. (1989). A film note. *The Journal of American Folklore*, 102, ss. 388-389.
- Kabaş, Ö. (Ed.). (2022). Açık oturum: Sanat ve politika [19-26 Nisan 1969], Tahir, K., Nesin, A. ve Hilav, S., Robert Kolej Öğrenci Birliği. *Sentez ve montaj* içinde, ss. 325-342. SALT Yayınları. <https://saltonline.org/tr/2515>
- Kassaveti, U.-H. (2023). Visual folklore in 1960s Greek popular cinema: Athens at the threshold of tradition and modernity. *Glasnik Etnografskog Instituta SANU*, 71(2), 19-36. <https://doi.org/10.2298/GEI2302019K>
- Koven, M. J. (2014). Halkbilimi çalışmaları, popüler film ve televizyon: Gerekli bir eleştirel araştırma. Oğuz, M. Ö. (Ed.). *Uygulamalı Halk Bilimi* içinde (118-138). Geleneksel Yayıncılık.
- Kula, O. B. (2012). *Batı felsefesinde oryantalizm ve Türk İmgesi*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kutlar, O. (1968). Yeşilçam. *Papirüs*, 29, ss. 21-33.
- Kutlar, O. (1975). Toplumcu gerçekçi bir sinema için teorik alanın gözden geçirilmesi amacıyla ilk notlar. *Birikim*, 1, ss. 10-14.
- Işık, N. (2020). İşlevselcilik açısından kuyu motifinin Türk kültürü, edebiyatı ve sinemasına yansımaları. *Folklor/Edebiyat*, 26(2), ss. 281-296. <https://doi.org/10.22559/folklor.1207>
- Örnek, S. V. (1977). *Türk halkbilimi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Sherman, S. R. (1981). Film and folklore: An inductive teaching method. *Southwest Folklore*, 5(4), 11-20.
- Sherman, S. R. (1988). *Documenting ourselves. film, video and culture*. Kentucky University Press.
- Sherman, S. R. ve Koven, M. J. (2007). *Folklore/cinema: Popular film as vernacular culture*. Utah State University Press.
- Tahir, K. (2007). *Yorgun savaşçı*. İthaki Yayınları.
- Uğureli, A. (2023). Görsel folklor ve fotoğraf. *Avrasyad*, 11(37), ss. 243-253. <https://doi.org/10.33692/avrasyad.1402035>

- Yıldırım, T. (2014). *Une période emblématique du cinéma turc: le cinéma de Yeşilçam (1948-1971)*. İstanbul: Isis Press & Institut Français d'Études Anatoliennes (IFEA).
- Yıldırım, T. (2015). Halit Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim* filminde oyun ve oyuncak temaları üzerinden yayılan kültürel temsiller. *Asos Journal*, 13, ss. 210-228. <https://doi.org/10.16992/ASOS.674>
- Yıldırım, T. (2016). *Türk sinemasının estetik tarihi. Standart türlere giriş: 1948-1959*. ES Yayınları.
- Yıldırım, T. (2017). *Sinemacı ve tarihçi Metin Erksan. Dokuz Dağın Efesi'nde sosyal eşkıyalık meselesi*. ES yayınları.
- Yıldırım, T. (2018a). Yeşilçam'da polisiyenin eleştirel dönüşümü: Toplumsal gerçekçi sinema hareketinin amblemi olarak *Gecelerin Ötesi, Erciyes İletişim Dergisi*, 5(4), 599-630. <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.422076>
- Yıldırım, T. (2018b). Onat Kutlar'ın mirasını takip eden 'eksik' bir derleme kitap: Sinema... Sinema (Yazılar-Konuşmalar). *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 31, ss. 249-260. <https://doi.org/10.17829/turcom.499723>
- Yıldırım, T. (2021). *Sinema tarihine giriş: büyük estetik ekoller, tarzlar, akımlar, hareketler*. Akademisyen Yayınları. <https://doi.org/10.37609/akya.439>
- Yıldırım, T. ve Yıldırım, F. E. (2021). Metin Erksan'ın *Acı Hayat'ı* üzerine: Yeşilçam melodramından 'gösterişli melodrama' şiirsel, toplumsal ve gerçekçi bir geçiş mi?, *Sinemasal "melodram"*, 4, ss. 145-166. Doğu Batı Yayınları.
- Yıldırım, T. (2023). Burjuvazinin varoluşsal zafiyeti: *Suçlular Aramızda* (1964)'da mülkiyet ve servetin kökenleri üzerine. Yıldırım, C. (ed.). *Türk Sinemasında Politik Söylem* içinde, ss. 19-52. Literatürk Yayınları.
- Zhang, J. (2005). Filmic folklore and Chinese cultural identity. *Western Folklore*, 64(3/4), ss. 263-280.

### Görsel Kaynakçası

- Anonim. (1968a). *Kuyu* [El ilanı, Afiş]. SALT araştırma. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/35502>
- Anonim. (1968b). *Metin Erksan ve Nil Göncü* [Fotoğraf]. Tunç Yıldırım kişisel fotoğraf koleksiyonu.
- Erksan, M. (Yönetmen). (1968). *Kuyu* [Kurmaca Film]. Ortak Film.