

Metin Erksan'ın Olmayan Üçlemesi: "Mülkiyet Üçlemesi" Tezinin Eleştirel Bir İncelemesi

Tayfun Tezel-Luxembourgeus*

Geliş Tarihi / Received: 7 Ekim 2025

Kabul Tarihi / Accepted: 30 Ocak 2026

Tezel-Luxembourgeus, T. (2026). Metin Erksan'ın olmayan üçlemesi: "Mülkiyet üçlemesi" tezinin eleştirel bir incelemesi. *Eğitim Bilim Toplum*. 24(1), 3-29

Öz

Şükrü Sim'in (2009) Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963) ve *Kuyu* (1968) filmlerini bir üçleme olarak çerçeveleyerek "Mülkiyet Üçlemesi" olarak adlandırması, Türkiye sinema tarihi yazınında yaygın kabul görmüş olsa da, bu sınıflandırmanın geçerliliği detaylı analizlerle sorgulanmayı gerektirir. Gerçekten de *Susuz Yaz* ve *Kuyu*, Rousseau ve Proudhon'un mülkiyet teorileri ışığında, sırasıyla su kaynakları ve kadın bedeni üzerindeki tahakküm mücadelesini merkeze alarak güçlü bir teorik tutarlılık sergiler. Bu filmler, özel mülkiyetin doğası ve sınırlarını tartışırken, Erksan'ın Marksist ve anarşist düşüncelerle kurduğu derin bağı ortaya koyar. Özellikle Proudhon'un "mülkiyet hırsızlıktır" tezine yaptığı vurgu, bu iki filmi birbirine bağlayan temel teorik hattı oluşturur. Ancak *Yılanların Öcü*, bu teorik çerçeveye tam olarak oturmaz. Filmde toprak mülkiyeti yalnızca bir çatışma başlatıcı işlevi görürken, asıl odak siyasal iktidarın meşruiyeti, köy yaşamındaki hiyerarşik yapılar ve bireyin bu yapılara karşı verdiği varoluşsal mücadeledir. Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından uyarlanan eser, devlet-birey ilişkisini ve adalet arayışını ön plana çıkarır. Walter Benjamin'in "kanun koyucu" ve "kanun koruyucu" şiddet ayrımı, filmin temel meselesini açıklamakta daha işlevsel bir çerçeve sunar. Bu nedenle, filmin "mülkiyet" eksenli okunması, anlatının temel niteliğiyle örtüşmemektedir. Sonuç olarak, *Susuz Yaz* ve *Kuyu*'nun oluşturduğu diyalektik ikili, mülkiyet meselesini bütünlüklü bir şekilde ele alırken, *Yılanların Öcü* Türkiye'nin siyasal ve toplumsal dinamiklerini irdeleyen bağımsız bir yapım olarak değerlendirilmelidir. Bu ayrım, hem Erksan sinemasının düşünsel derinliğini anlamak hem de Türkiye sinemasında üçleme kavramının metodolojik olarak yeniden ele alınması gerektiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Sözcükler: Metin Erksan, mülkiyet üçlemesi, mülkiyet, zilyetlik, iktidar.

* **Dr., Leiden Üniversitesi, E-posta: email@tayfun.lu Orcid numarası: 0009-0001-9776-1767**
Dr., Leiden University, Email: email@tayfun.lu Orcid number: 0009-0001-9776-1767

Metin Erksan's Nonexistent Trilogy: A Critical Examination of "The Property Trilogy" Thesis

Abstract

Şükrü Sim's classification of Metin Erksan's films *The Revenge of the Snakes* (1962), *Dry Summer* (1963), and *The Well* (1968) as the "Property Trilogy" has been widely accepted in Turkish cinema scholarship. However, a closer examination reveals significant limitations in this framework. While *Dry Summer* and *The Well* demonstrate remarkable theoretical coherence by exploring property conflicts over water resources and female bodily autonomy through the lens of Rousseau and Proudhon's theories, *The Revenge of the Snakes* follows a distinctly different thematic trajectory. The first two films form a dialectical pair that powerfully engages with Marxist and anarchist thought, particularly Proudhon's famous dictum that "property is theft." They systematically examine the nature and limits of private ownership, with *Dry Summer* focusing on water as a contested production resource and *The Well* addressing the commodification of the female body. These works share a unified theoretical perspective on property relations that justifies their pairing. *The Revenge of the Snakes*, however, resists this property-centred reading. While land ownership serves as the initial conflict trigger, the film's central concerns revolve around political legitimacy, hierarchical village structures, and existential resistance to authority. Walter Benjamin's distinction between "law-making" and "law-preserving" violence provides a more appropriate analytical framework than property theories for understanding the film's core themes. Recognising this distinction is crucial for both understanding Erksan's intellectual depth and for developing more precise methodological approaches to trilogy formations in Turkish cinema studies.

Keywords: Metin Erksan, the property trilogy, property, possession, power.

Giriş

"Türk Sinema Tarihi'nde İlk Üçleme: Metin Erksan'dan Mülkiyet Üçlemesi" (2009) isimli makalesinde Şükrü Sim, *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz* ve *Kuyu* filmleri hakkında "bu üç filmin ana teması mülkiyet sorunudur" yazarak bu filmler arasında tematik bir devamlılık olduğunu, bu filmlerin sırasıyla "insanın" "toprak", "su" ve "insan üzerindeki mülkiyet iddiası"na odaklandıklarını, bu sebeple bir üçleme oluşturduklarını yazar ve bu filmlere "Mülkiyet Üçlemesi" adını verir (Sim 2009, s. 171, 179, 185, 188).

Anılan filmler üzerine yapılacak dikkatli bir değerlendirme, ilk bakışta cazip görünen bu çerçeveleme önerisinin özellikle *Yılanların Öcü* filminin "insanın toprak üzerindeki mülkiyet iddiası" bağlamında okunması nedeniyle tutarsızlıklar içerdiğini gösterir. Makalede önerilen *Susuz Yaz* ve *Kuyu*'nun sırasıyla insanın "su" ve "insan üzerindeki mülkiyet iddiası" ana teması etrafında şekillendiği okumaları yerinde tespitlerdir. Ancak aynı şey *Yılanların Öcü* filminin "toprak üzerindeki mülkiyet" ana teması etrafında şekillendiği okuması için söylenemez.

Yılanların Öcü her ne kadar, köyün ortak arazisi olan bir toprak parçasının köy kurulu kararıyla -kurul üyelerinden biri olan Deli Haceli'ye- satılmasıyla başlayan bir çatışmayla açılıyorsa da, filmin ana meselesi *Susuz Yaz* ve *Kuyu*'dan farklı olarak, ne bu toprak parçasının ne de herhangi bir üretim aracının mülkiyetidir. Filmin dramatik gerilimi, doğrudan siyasal iktidarın, yani köydeki yerel otoritenin -muhtarın- meşruiyeti ve bu iktidarın adalet anlayışına karşı girişilen bir direnişin etrafında şekillenir. Çatışmayı tetikleyen toprak parçası, yalnızca bu keyfi iktidar yapısını görünür kılan, onun somutlaştığı bir semptomdur. Film, daha derin bir düzlemde, çürümüş eski rejimin kalıntılarını temsil eden muhtarla, sadece birkaç on yıl önce kurulmuş olan devrimci, ilerici ve halkçı Cumhuriyet'in temsilcisi kaymakam arasındaki çatışmaya dayanır ki köylünün devletle ilişkisi, bürokrasinin çürümüşlüğü, çürümüş bürokrasiye karşı direnen vatandaş ve "vatandaş" olma bilincinin doğuşu filmin uyarlandığı romanın yazarı Fakir Baykurt'un *Onuncu Köy* (1961) ve *Kaplumbağalar* (1980) gibi romanlarının da merkezi izleğini oluşturan temalardır.

Yöntem

Bu çalışma, sinema yazınında yaygın biçimde kabul gören Şükrü Sim'in "Mülkiyet Üçlemesi" çerçevelemesini eleştirel bir perspektifle yeniden değerlendirirken, Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz* ve *Kuyu* filmlerini çok katmanlı bir analiz yöntemiyle incelemektedir. Araştırmanın temel amacı, bu üç filmin tematik ve teorik bütünlüğünü değerlendirerek söz konusu üçleme önerisinin geçerliliğini test etmektir. Bu doğrultuda nitel araştırma yöntemleri benimsenmiş; film analizi, metinlerarasılık ve teorik çerçeveleme gibi disiplinlerarası yaklaşımlar kullanılmıştır.

Her bir film, anlatı yapısı, karakter dinamikleri ve tematik odak noktaları açısından ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir. *Yılanların Öcü*'nün siyasal iktidar ve adalet mücadelesi ekseninde şekillendiği; *Susuz Yaz* ve *Kuyu*'nun ise sırasıyla su ve kadın bedeni üzerindeki mülkiyet çatışmalarını merkeze aldığı tespit edilmiştir. Bu çözümlemelerde, sahnelerin dramatik yapısı, karakterlerin motivasyonları ve diyaloglar gibi unsurlar ön plana çıkarılarak Sim'in "mülkiyet" merkezli okumalarının ne ölçüde geçerli olduğu sorgulanmıştır. Özellikle *Yılanların Öcü* için yapılan "düşünce deneyi", filmin temel çatışmasının toprak mülkiyetinden ziyade iktidar mekanizmalarıyla ilgili olduğunu ortaya koymuştur.

Filmlerin teorik arka planı, Jean-Jacques Rousseau ve Pierre-Joseph Proudhon'un mülkiyet teorileri ile Walter Benjamin'in şiddet kavramları

çerçevesinde değerlendirilmiştir. *Susuz Yaz* ve *Kuyu*, Rousseau'nun "eşitsizliğin kaynağı" ve Proudhon'un "mülkiyet hırsızlıktır" tezleriyle ilişkilendirilmiştir. Örneğin, Osman karakterinin suyu sahiplenme arzusu, Rousseau'nun "çitle çevirme" metaforuyla; Fatma'nın bedeni üzerindeki özgürlük mücadelesi ise Proudhon'un mülkiyetin mutlaklığına yönelik eleştirisiyle paralellik göstermektedir. *Yılanların Öcü* ise, Walter Benjamin'in "kanun koyucu" ve "kanun koruyucu şiddet" kavramlarıyla okunarak, filmin mülkiyet değil iktidarın meşruiyeti meselesine odaklandığı ortaya konmuştur.

Karşılaştırmalı analiz, *Susuz Yaz* ile *Kuyu* arasında diyalektik bir bütünlük bulunduğunu, buna karşın *Yılanların Öcü*'nün bu ikiliden hem teorik hem tematik olarak ayrıştığını göstermiştir. Bu yöntemsel yaklaşım, filmler arasındaki benzerlik ve farklılıkları sistematik biçimde ortaya koyarken, Erksan'ın sinemasının politik ve felsefi derinliğini anlamaya da katkı sağlamıştır. Yönetmenin röportajları bu karşılaştırmayı destekleyen tamamlayıcı veriler sunmuştur.

Yöntemsel yaklaşımın son aşamasında, tüm analizlerin ışığında "Mülkiyet Üçlemesi" tezinin tutarlılığı sorgulanmış; *Susuz Yaz* ile *Kuyu*'nun Rousseau-Proudhon ekseninde diyalektik bir ikili oluşturduğu, *Yılanların Öcü*'nün ise ayrı bir siyasal metin olarak değerlendirilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Bu metodolojik çerçeve, filmlerin yüzeydeki benzerliklerinin ötesine geçerek alt metinlerindeki felsefi ve politik katmanları açığa çıkarmayı hedeflemiştir. Disiplinlerarası yaklaşım sayesinde, hem sinema araştırmalarına teorik bir katkı sağlanmış hem de Erksan sinemasının düşünsel boyutu daha görünür kılınmıştır.

İktidarın Sembolü Olarak Toprak

Sim, *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz* ve *Kuyu* filmlerinin sırasıyla toprak, su ve kadın bedeni üzerindeki mülkiyet meselesine odaklandığını öne sürse de bu filmlerde merkezi tema olarak incelendiğini iddia ettiği toprak, su ve kadın bedeninin ortak temel niteliğinin ne olduğunu belirtmez. Filmlerde mülkiyetin konusu olduğu öne sürülen öğelerin temel özelliği üretim aracı olmalarıdır. Yani, Erksan'ın ilgisini çeken şey soyut mülkiyet kavramı değil; üretim araçları üzerindeki mülkiyettir. *Aydınlar Arasında Bir Entelektüel* (2025) ve "Türkiye Sinema Tarihinin İlk Üçlemesinin Peşinde Alternatif Bir Okuma" (2025) adlı çalışmalarımda, dünyaya Marksist bir bilinç ve perspektifle baktığını gösterdiğim Erksan'ın üretim araçları üzerindeki mülkiyetle ve bu mülkiyetin kökenleriyle ilgilenmesi şaşırtıcı değildir; aksine, bir Marksist'ten

beklenebilecek doğal bir yaklaşımdır. *Susuz Yaz*'da su ve *Kuyu*'da da kadın bedeni açıkça üretim araçları olarak konumlandırılmış ve bu özellikleri sebebiyle Erksan'ın ilgisinin odağı olmuştur. Aynı şey *Yılanların Öcü*'ndeki toprak parçası için söylenemez, zira bu toprak parçası filmin ana meselesi olmadığı gibi filmde bir üretim aracı olarak da konumlanmaz. *Yılanların Öcü*'ndeki toprak parçasının doğrudan ya da dolaylı biçimde bir üretim aracı olarak konumlandığı varsayımsal bir düzlemde dahi, bu unsurun filmin merkezi bileşeni olmadığı gerçeği değişmez.

Bu noktayı daha görünür kılmak amacıyla, filmi aynı dramatik yapı içerisinde koruyup, ancak toprak parçası yerine farklı bir çatışma tetikleyicisiyle başlatan bir düşünce deneyi önerilebilir. Buna göre, filmin Deli Hacı'nın Irazca'nın evinin önüne ev yaptırma girişimiyle değil; Fakir Baykurt'un *Irazca'nın Dirliği* (1961) romanında olduğu üzere, Deli Hacı'nın yeğeninini Irazca'nın torunu Ahmet'e yönelik cinsel saldırısıyla başladığını varsayalım. Bu senaryoda muhtarın, *Yılanların Öcü*'nde olduğu gibi, Deli Hacı'den yana tavır aldığı; Irazca'nın ise filme sadık kalarak tepki verdiğini, ancak kazılan çukuru doldurmak yerine bu kez Hacı'nın tarladaki ekinini yaktığını, yeni bir ev inşa etmek üzere kestirilen kerpiçleri parçaladığını ve oğlu Kara Bayram'ı kışkırtarak Hacı'nın karısı Fatma'yla birlikte olmasını sağladığını kabul edelim. Böyle bir çatışma tetikleyicisiyle dahi, filmin arsa ve ev meselesi olmaksızın da yapısal olarak aynı biçimde ilerleyip aynı sonuca ulaşabileceği görülecektir.

Bu düşünce deneyi, filmdeki asıl çatışma ekseninin toprak ya da o toprak parçası üzerindeki mülkiyet değil, yozlaşmış siyasal iktidarın ürettiği adaletsizlik olduğunu açık biçimde ortaya koyar. Benzer bir düşünce deneyini ne *Susuz Yaz*'a ne de *Kuyu*'ya uygulamak mümkündür; zira *Susuz Yaz*'dan su; *Kuyu*'dan kadın bedeni çıkarıldığında, bu filmler büsbütün farklı anlatılara dönüşür. Bu durum su ve kadın bedeninin *Susuz Yaz* ve *Kuyu*'da yapısal birer öğeyken toprağın *Yılanların Öcü*'nde tali bir bileşen olduğunu gösterir.

Yılanların Öcü, mülkiyetin kendisini değil, *mülkiyetin nasıl kullanıldığına kimin karar verdiğini* -yani siyasal iktidarı- sorgulayan bir anlatıdır. Bu argüman, Erksan'ın kendi açıklamalarıyla da örtüşmektedir. 1973 tarihli Milli Sinema Açık Oturumu'nda Erksan, filmle ilgili olarak “cesareti, bir Türk insanının yaşama gücünü anlatmak istedi[ğini]; başka hiçbir şey anlatmak istemedi[ğini]” ifade ederken, aynı oturumda, sadece birkaç saniye sonra, *Susuz Yaz* hakkında konuşurken ise, “[s]u üzerindeki mülkiyet fikri, bütün mülkiyet kavramlarında olduğu gibi, beni zaten eskiden beri ilgilendiriyordu. [...] Su

üzerinde [...] mülkiyet olmuyor; çünkü çok akıcı, gidici bir şey" ifadelerini kullanır. (Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü 1973, s. 38) Bu ifadeler, Erksan'ın söz konusu filmleri aynı tematik kümede değerlendirmedeğinin işareti olarak görülebilir.

Sim, Erksan'ın bu görüşünün farkındadır ve makalesinde bunu, Erksan'ın Rekin Teksoy'a verdiği bir röportajda söylediği şu sözleri alıntılanarak gösterir:

Yılanların Öcü'nde cesaret meselesini ele almıştım. Sorunlarımızın çözülmesini istiyorsak, baskının her türüsüne aldırılmayıp, umutsuzluğu bir yana bırakıp, yasaların tanıdığı hakları sonuna kadar kullanmamız gerektiğini belirtmek amacını gütmüştüm. (Teksoy'dan aktaran Sim 2009, s. 180)

Ancak Sim, *Yılanların Öcü*'nün "insanın toprak üzerindeki mülkiyet iddiası" bağlamında okunmasının yerindeliğini, Erksan'ın 1 Nisan 2006 tarihinde A. Yunus Tabakoğlu'yla yaptığı ve internet ortamında yayımlanan söyleşideki şu ifadelerine dayandırır:

8

Üç mülkiyet kavramı, beni çok ilgilendirmiştir. Biri toprak üzerine mülkiyet, biri su üzerine mülkiyet biri de insan üzerine mülkiyet. *Toprak mülkiyetine ilişkin olan düşüncelerimi aktarmak için, "Yılanların Öcü" filmi, Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından uyarladım. Romanı benim anlatacağım kuram ile ilişkili olduğu için seçtim. Bu film, toprak mülkiyeti ile ilgilidir.* Ardından su mülkiyeti üzerine bir film çektim o da "Susuz Yaz"dı. Orada da, Necati Cumalı'nın hikâyesini su üzerindeki mülkiyet düşüncesini anlatmak için seçtim. Üçüncü olarak insan üzerindeki mülkiyet düşüncemi anlatan bir kitap bulamadım fazla da aramadım aslında; bu sebeple "Kuyu" filmi yazıp çektim. (Tabakoğlu'dan aktaran Sim 2009, s. 178. İtalik bana ait)

Erksan'a atfedilen bu ifadelere rağmen, yukarıda sunulan düşünce deneyi ve Erksan'ın filmle ilgili yaptığı çeşitli açıklamalar dikkate alındığında, *Yılanların Öcü* filminin "insanın toprak üzerindeki mülkiyet iddiası" bağlamında okunmasının, filmin temel meselesini doğru tespit etmekte işlevsel olmadığı ileri sürülebilir.

Susuz Yaz: Mülkiyetin Kırılganlığı

Sim, üçleme olarak çerçevelediği filmlerin mülkiyet merkezli olduğunu öne sürmekle birlikte, Erksan'ın filmlerinde mülkiyet meselesini hangi teorik

izlekler bağlamında ele aldığına dair bir açıklamada bulunmaz; oysa Erksan, hem *Susuz Yaz*'da hem de *Kuyu*'da, Rousseau'nun ve özellikle Proudhon'un mülkiyet kavramını anlamak için geliştirdiği teorik çerçeveyi sistematik bir biçimde kullanır.

İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine adlı denemesinde Rousseau şöyle yazar:

Bir toprak parçasının etrafını çitle çevirip “Burası benimdir.” demeyi aklına getiren ve çevresinde buna inanacak kadar ahmak insanlar bulabilen ilk insan, uygar toplumun gerçek kurucusu oldu. O zaman biri çıkıp, sınır çitlerini söküp ya da sınır hendeklerini doldurup, insanlara ‘Sakin kulak asmayın bu sahtekâra. Toprağın kimseye ait olmadığını; dünyanın tüm nimetlerininse herkesin ortak malı olduğunu unutursanız mahvolursunuz’ diye haykırsaydı, işte o kişi, insan türünü, nice suçlardan, nice savaşlardan, nice cinayetlerden, nice felaket ve dehşetlerden kurtaracaktı (Rousseau 1910, s. 202).

Rousseau'nun sözleri akılda tutularak *Susuz Yaz*'a bakıldığında, Erksan'ın tam da Rousseau'nun metaforik olarak tarif ettiği o ilk anı, Osman ile köylüler arasındaki çatışma aracılığıyla sinemaya aktardığı görülebilir. Erksan'ın Osman'ı, Rousseau'nun “bir toprak parçasının etrafını çitle çevirip ‘Burası benimdir.’ demeyi aklına getiren” ilk insan imgesinin somut bir karşılığıdır. Ancak Osman, bir toprak parçasını değil, bir su kaynağını çevirerek burayı sahiplenir. Rousseau'nun “Sakin kulak asmayın bu sahtekâra...” diyerek tahayyül ettiği itiraz sesleri ise filmde Osman'a direnen köylülerde yankı bulur. Bu itirazın başını çeken Sarı Veli, “Olmaz öyle şey! Nereden senin oluyormuş Allah'ın suyu?” diye haykırır. Onunla birlikte bir diğer köylü, “Osman, bizimle şaka yapma arkadaş. Bu su Adem babamızdan beri buradan akıp gidiyor. Kimsenin ona sahip çıkmaya hakkı yok,” diyerek aynı fikri savunur. Tıpkı Rousseau'nun “çitleri söküp hendekleri dolduran” hayali direnişçileri gibi, köylüler de ilk fırsatta Osman'ın inşa ettiği bendi yıkar; onun mülkiyet iddiasına karşı çıkarak Osman'ı bir “sahtekâr” olarak damgalar. Osman ise suyun kendi malı olduğunu köylülere önce fiziksel güçle, sonra da yasalar aracılığıyla dayatmaya çalışır. Ancak *Susuz Yaz*'da Osman'ın suyu sahiplenmesine direnen köylüler, Rousseau'nun toprağı çitle çevirip sahiplenilen ilk kişiye safça inanan ve onun mülkiyet iddiasını kabul eden “ahmak” kişiler değildir. Tam tersine, bu iddiaya *ölümüne* direnirler -herhangi bir kişinin suyun sahibi olabileceği düşüncesini bir anlığına bile benimsemeyiz. Fakat burada Erksan, Rousseau'nun metaforunun ötesine geçerek mülkiyetin yalnızca

bireysel bir iddia değil, aynı zamanda kurumsal bir destekle sürdürülen bir güç ilişkisi olduğunu da gösterir. Osman'ın arkasında, bir toprak parçasını çitle çevirip sahiplik iddia eden kişinin arkasındaki güçten daha somut ve daha kudretli bir güç, devlet vardır. Köylüler tüm meşruiyetlerini muhafaza ederek mahkemeye başvururlar, ancak yenilirler. Bu mahkeme süreci ve köylülerin hukuki düzlemdeki kaybı, filme Rousseau'nun metaforunda olmayan daha derin, yapısal bir bağlam kazandırır.

Filmde köylüler sürekli bir arada çalışırken görülür. Köylülerin işlenmesinde birlikte çalıştıkları toprağın kimin olduğu belli değildir. Filmde sadece Osman kendi tarlasından bahseder. Erksan, böyle bir tasarımla Osman ve kardeşi dışındaki bütün köylüleri bütün toprakları kolektif olarak işleyen bir komün olarak konumlandırır. Böylece Erksan, kolektif komüne karşı Osman'ın karakterinde vücut bulan bireyi, özel mülkiyet fikrini yerleştirir. Bu, filmin ana aksıdır. Osman, üretim araçlarını sahiplenerek artık-değer üretmeyi ve bu artık-değeri biriktirerek zenginleşmeyi hedefleyen, kolektifin parçası olmayı reddeden burjuva bireyin prototipidir. Kolektif toprak sahipliğinin köydeki norm olduğu düşünüldüğünde Osman toplumsal onayı olmayan "sapkın," heretik bir tip olarak kodlanır. Bu ekonomik sapmanın yanında, Bahar'a duyduğu saplantı aracılığıyla Osman'ın karakterine cinsel bir sapma boyutu da eklenir; böylece Erksan, Osman'ı hem ekonomik hem cinsel düzlemde norm dışı, tehditkâr bir figür olarak inşa ederken, Rousseau'nun metinde "uygar toplumun gerçek kurucusu" diyerek nispeten olumlu bir nitelik atfettiği hayali karakteri, Osman'ın bedeninde mevcut kurulu düzeni bozan bir çıbanbaşı olarak konumlandırır.

Toprağın -su ile birlikte- en temel üretim araçlarından biri olduğu düşünüldüğünde, *Susuz Yaz*'ın merkezine mülkiyet sorununu yerleştirdiği açıkça görülür. Erksan bu konuda son derece nettir: Erksan, köylüden yani üretim araçlarının kolektif mülkiyetinden yana ve üretim araçları üzerindeki özel mülkiyetin karşısındadır.

Daha önce alıntılanan çalışmasının bir başka yerinde Rousseau şöyle yazar:

Bir kişi, bir başkasının topladığı meyveleri, bir başkasının öldürdüğü avı, bir başkasının barınak olarak kullandığı mağarayı ele geçirebilir; ama ondan [emeğini gasp ettiği kişiden] itaat beklemesi nasıl mümkün olabilir? Hiçbir şeye sahip olmayan insanlar arasında hangi bağımlılık zincirleri olabilir? [...] Ama diyelim ki güç bakımından benden çok üstün, ama aynı zamanda o kadar kötü, o kadar tembel ve o kadar barbar

bir kişiyle karşılaştım ki, o hiçbir şey yapmadan dururken beni onun geçimini sağlamak zorunda bıraktı. Böyle bir durumda bu kişi gözlerini bir an bile benden ayırmamak, onu öldürmeyeyim ya da uykusunda onu atlatmayayım diye en ufak bir uykuya dalmadan önce beni bağlamak zorunda kalacaktır. (Rousseau 1910, s. 200)

Rousseau'nun, herkesin olan ortak üretim araçlarını, başkalarının emeğini gasp eden kişinin kaçınılmaz olarak duyacağı rahatsızlığı tarif ettiği bu pasajda ifade edilen duyguyu, “mülkiyetin kırılabilirliği” ya da “mülkiyet iddiasında bulunan insanın kaçınılmaz huzursuzluğu” olarak adlandırmak mümkündür. *Susuz Yaz*'da, köylülerin “Adem babamızdan beri buradan akıp gidiyor.” diyerek doğallığını ve ortaklığını vurguladığı suyu kendi mülkü ilan eden Osman tam olarak bu huzursuzluğun bedenleşmiş halidir. Osman, mülkiyet iddiasını dile getirdiği andan itibaren filmin sonuna, yani ölümüne kadar sürekli bir tedirginlik içinde yaşar. O ve kardeşi Hasan artık rahatça uyuyamaz; suyun başından bir an olsun ayrılamaz; silahsız sokağa çıkamaz hale gelir.

Tüm bu sebeplerle, Erksan'ın Rousseau'nun söz konusu denemesine hâkim olduğundan şüphe duymak mümkün değildir. Ancak daha da dikkat çekici olan, Rousseau'nun aksine, Erksan'ın ilk sınır kazıklarını çakıp sınır hendeklerini kazan, kaynak suyunun önüne engeller koyan bu “ilk insan” prototipini Osman karakteri üzerinden ete kemiğe büründürmesi ve onu mağlup olmuş biri olarak hayal etmesidir. Bu noktada Erksan'ın Camuşçu bir tavır sergilediğini söylemek abartılı olmayacaktır. Nasıl ki Albert Camus, *Sisifos Söyleni*'nde hayatın anlamsızlığını ve yaşamanın değersizliğini uzun uzun tartıştıktan sonra kitabını “Sisifos mutlu tasavvur edilmelidir” cümlesiyle bitiriyorsa (Camus 1961, s. 91), Erksan da *Susuz Yaz* boyunca köylülerin maruz kaldığı tüm adaletsizliklere ve içinde yaşadığımız toplumsal kurgunun sarsılmaz görünen mülkiyetçi hegemonyasına rağmen, onları filmin sonunda galip gelenler olarak hayal eder ve seyircisine bu şekilde teslim eder.

Erksan, Proudhon'un *Mülkiyet Nedir?* adlı çalışmasında ileri sürdüğü görüşlere de hakimdir. Proudhon bu eserinde, meşhur “Mülkiyet hırsızlıktır” önermesini ortaya koyar ve sistematik bir biçimde temellendirir (Proudhon 1876, s. 7). Proudhon argümanının temelinde, mülkiyet ile kullanım hakkı (zilyetlik) arasındaki ayrımı vurgular: “Farklı mülkiyet türleri vardır: I. Saf ve basit mülkiyet, bir şey üzerindeki egemen ve hükümler gücü; ya da onların deyimiyle çıplak mülkiyet. II. Kullanım hakkı [Zilyetlik] (Proudhon 1876, s. 43).”

Proudhon, mutlak haklardan biri olarak öne sürülen mülkiyet hakkını, özgürlük, eşitlik ve güvenlik gibi diğer temel haklarla karşılaştırır. Bu bağlamda, "Mülkiyet doğal, mutlak, sınırlandırılmaz ve vazgeçilemez bir hak ise, neden tüm çağlarda kökenine ilişkin bu kadar çok spekülasyon yapılmıştır? [...] Özgürlük, güvenlik ya da eşitlik haklarının kökenini kim sorgulamıştır?" diye sorar (Proudhon 1876, s. 52). Ardından şu yanıtı verir: Özgürlük, güvenlik ve eşitlik bizimle doğar, bizimle yaşar ve bizimle ölür. Oysa mülkiyet, sahibi olmadan da var olabilir; henüz doğmamış ya da ölmüş biri adına bile devam edebilir (Proudhon 1876, s. 52-53). Bu durum, mülkiyetin doğallığını sorgular.

Proudhon, mülkiyet fikrini savunanların, ilk işgalci, emek, ve sözleşme/kontrat argümanı olarak özetlenebilecek üç temel argüman ortaya sürebildiklerini ancak bu argümanların hiçbirinin çürütülemez olmadığını gözler:

Temizlediğim, ekip biçtiğim, üzerine evimi inşa ettiğim, kendimi, ailemi ve canlı hayvanlarımı geçindirdiğim tarlaya sahip olabilirim: 1. İlk işgalci olarak; 2. Bir emek sahibi olarak; 3. Onu bana payım olarak veren toplumsal sözleşmeye dayanarak. Ancak bu sıfatların hiçbiri bana mülkiyet hakkı vermez. (Proudhon 1876, s. 72)

Kullanım hakkı ve mülkiyet arasındaki farkı açıklamak için Proudhon, Cicero'dan bir örnek verir: Tiyatro herkesin ortak malıdır; izleyiciler orada geçici olarak yer tutar, fakat bu yerler onların mülkü değildir. Bu analogi, zilyetlik ile mülkiyet arasındaki farkı açıklar ve eşitliği ima eder. Herkes eşit şekilde yer tutabilir ama bu, kalıcı, mutlak mülkiyet hakkı vermez (Proudhon 1876, s. 54-5, 57). Proudhon, nasıl bir yolcunun geçtiği yolu kendi mülkü ilan etme hakkı yoksa bir çiftçinin de açtığı, ektiği, işlediği tarlayı sırf ona emek verdiği için mülk edinme hakkı olamayacağını, mülkiyetin ilk işgalci olmak ve emek dışında başka bir şeye dayanması gerektiğini belirtir (Proudhon 1876, s. 147). Bu noktada, Proudhon, mülkiyetin süregelen, tartışılmaz zilyetliğe [kullanma hakkına], yani zamanaşımına dayandırılarak temellendirilmeye çalışıldığını belirtir ancak bu da hukuki bir kurmaca olmaktan öteye geçemez (Proudhon 1876, s. 108). Yasa, bir hakkı zamanaşımıyla tesis edemez; geçmişte yapılan hatalar geleceğe meşruiyet kazandırmaz (Proudhon 1876, s. 98). Mülkiyetin zamanla kazanıldığı iddiası, sadece geleneksel bir hukuk kurgusudur. Proudhon şöyle der: "Zamanın etki yaratma gücü yoktur. Her şey zaman içinde gerçekleşir, ancak hiçbir şey zaman tarafından yapılmaz. Zamanaşımı ya da zamanın geçmesi yoluyla kazanım hakkı, bu nedenle, geleneksel olarak benimsenmiş [temelsiz] bir hukuk kurgusu[ndan başka bir şey değildir]" (Proudhon 1876, s. 99).

Tüm bu çıkarımların sonunda Proudhon, mülkiyetin tek dayanağının “güç” olduğu sonucuna varır (Proudhon 1876, s. 220). Ona göre doğada, insanın en temel ve doğal halinde mülkiyet yoktur. Bu yönüyle Proudhon, Rousseau’nun *Eşitsizliğin Kaynağı* adlı eserinde çizdiği, bir toprağın etrafını çitle çevirip sahiplenen sahtekârdan önceki eşitlikçi ve kolektif yapıyı, insanlığın doğal hali olarak kabul eder. Çünkü der Proudhon, “insan intifa [kullanma] hakkını yalnızca kalıcı mal sahibi olan toplumun elinden [ödünç olarak] alır; birey ölür, toplum ise ölümsüzdür” (Proudhon 1876, s. 83, 147). Proudhon’a göre içinde bulunduğumuz eşitsizlik durumu doğal değil, doğal olanın yozlaşmış biçimidir. Bu bozulmuş durum, hukuki belgeler ve sosyal sözleşmelerle meşrulaştırılmaya çalışılsa da sürdürülebilir değildir. Nihayetinde toplum, mülkiyetsizliğe -dolayısıyla eşitliğe- geri dönecektir (Proudhon 1876, s. 55-6).

Proudhon, mülkiyet ile eşitsizlik arasında doğrudan bir özdeşlik kurar. Ona göre özel mülkiyetin olduğu yerde eşitlik, dolayısıyla toplum da olamaz: “Mülkiyet ve toplum tamamen uzlaşmaz kurumlardır. [...] Ya toplum yok olmalı ya da mülkiyeti yok etmelidir (Proudhon, s. 52).”

Erksan, *Susuz Yaz*’da Proudhon’un ortaya koyduğu kullanım hakkı (zilyetlik) ile mülkiyet arasındaki ayrımın farkında olduğunu gösterir. Tüm köylüler gibi Osman’ın da “Adem babamızdan beri buradan akıp gid[en]” suyu kullanma hakkı vardır; nitekim Osman suyun üzerindeki kullanma hakkını aşarak çıplak mülkiyet iddia etmeye başlayana kadar bu kullanım hakkını sorunsuz ve köylülerle barış içinde kullanmıştır. Ne var ki Osman, zamanla bu ortak kaynağı yalnızca kendi mülkü ilan etmeye kalkışır. Kullanım hakkını aşarak çıplak mülkiyet iddia etmeye başlamasıyla birlikte, köylülerin kullanım hakkını ihlal eder ve çatışma başlar. Sorunun temeli, tam da bu ayrımdaya yatar: “Hak ihlali ya mal sahibinin sadece intifa hakkı sahibi olarak sahip olması gerekirken mülk sahibi olarak sahip olmasından ya da hiç kimsenin devretme veya satma hakkına sahip olmadığı bir şeyi satın almış olmasından kaynaklanır (Proudhon 1876, s. 97).” Osman’ın yaptığı da tam olarak budur: Sadece kullanma hakkına sahip olduğu suyu, mülk edinmeye kalkışır. Barajlar, hendekler, havuzlar inşa ederek suyun toprakları dışına çıkmasını engellemeye çalışır. Ancak bu çaba beyhudedir. Erksan’ın “suyun garip bir durumu var, topraktan farklı olarak onu elinde tutamazsın” demesi bu anlamsızlığa bir işaretir (Erksan, t.y.). Osman ne yaparsa yapsın, su üzerinde mutlak mülkiyet kurması imkânsızdır. Köylüler hiçbir şey yapmasalar bile bu düzen sürdürülemez. Çünkü Osman’ın ihtiyacından fazla suyu sonsuza dek denetim altında tutması mümkün değildir. Bu, suyun doğası gereği, mülkiyetin kırılğanlığının ve sonunda kaçınılmaz şekilde çöküşünün ifadesidir.

Erksan, Proudhon'un Cicero'ya referansla geliştirdiği temel ilkeyi *Susuz Yaz*'da somut bir örnekle işler: Bir kişinin bir toprak parçasına diğerlerinden önce yerleşmiş ya da onu fiilen kullanıyor olması, ona ne toprağın ne de ondan çıkan suyun mülkiyet hakkını kazandırır. Osman, bu kaynak üzerindeki varlığını ancak köylülerin gösterdiği hoşgörü sayesinde sürdürebilir. Başka bir ifadeyle, suyu ve o suyun çıktığı toprağı kullanma hakkı, yalnızca diğer köylülerin bu kullanıma rıza göstermesiyle mümkündür. Filmde açıkça görüldüğü üzere, bu rıza koşulludur: Hoşgörü ancak karşılıklılık temelinde işler ve sürdürülebilirliği herkese eşit kullanım hakkı tanınmasına bağlıdır. Dolayısıyla Osman, diğer köylülerin suyu kullanma haklarını tanımaktan vazgeçtiği anda, onların kendisine gösterdiği hoşgörüyü de ortadan kaldırır. Bu da şu anlama gelir: Osman, başkalarının hakkını inkâr ederek aslında kendi kullanım hakkını da geçersiz kılar; kendi hakkını kendi elleriyle yıkar.

Osman, kardeşiyle yaptığı bir konuşmada mülkiyetin meşruiyetini emek üzerinden temellendirmeye çalışır. Genç kardeşi Hasan, "Ağa, ben bu işi sevmiyorum. Ne hakkımız var suyu çevirmeye?" diye sorunca, Osman şu yanıtı verir: "Kaç kere anlatacağız bunu sana. Oğlum, bizim tarlalarımıza su lazım. Kendi suyum niye kullanmayayım?" [...] "*Hem, sonra, senin acıdığın o adamlar kahvede domino, tavla, iskambil oynarken biz seninle cebelleri açtık. Biz yabanlıkları tarla yaptık. Bütün gün, bütün sene çalıştık*; böylece tarlalarımız büyüdü. Şimdi su herkesten çok bize lazım." (İtalikler bana ait.) Bu diyalog, Proudhon'un mülkiyeti savunanların dayandığını söylediği iki temel argümana -"ilk işgal" ve "emek"- doğrudan gönderme yapar. Osman hem toprağı ilk kullanan kişi olduğu, hem de büyük emek verdiği için bu kaynak üzerinde hak iddia etmektedir. Ancak Erksan, bu argümanların güçsüzlüğünün farkındadır, öyle ki Hasan'a "Kimse serbest bırakmaz bu işte bizi. Benim rızam yok ama ne yapayım ki büyüğümsün." dedirterek daha o anda Osman'ın argümanını sorgulamaya açar. Hasan, özünde köylülerin durduğu yerde, yani ortak kullanım ve eşitlik ilkesinde konumlanmaktadır. Ancak ataerkil ve gerontokratik değerler hiyerarşisi nedeniyle ağabeyine karşı gelemmez. Erksan'ın Hasan'ı bu ikilemin içinde tasvir etmesi, karaktere o dönem Türkiye ticari sinemasında nadiren görülen bir derinlik kazandırır.

Erksan, Proudhon'un özel mülkiyeti eleştirdiği üç temel argümanı -ilk işgal, emek ve kanun- filmde aynı sırayla işler. Bu bağlamda *Susuz Yaz*'da karşımıza çıkan üçüncü ve son mülkiyet yanlısı argüman kanun argümanıdır, ki Erksan bu argümanı devleti önce su üzerindeki mülkiyet iddiasının karşısında sonra da mülkiyet taraftarı olarak konumlandırarak tartışmaya açar. Osman'ın, tarlasından çıkan suyun önünü kapatıp kendi mülkü ilan etmesi

üzerine köylüler mahkemeye başvururlar. Mahkeme ilk etapta köylüleri haklı bulur, Osman'ın inşa ettiği bendi yıktırarak suyu tekrar ortak kullanıma açar. Osman devlet karşısında güçsüzdür ve kararı uygular. Ancak daha sonra Osman, bir avukat aracılığıyla mahkeme kararını kendi lehine çevirmeyi başarır. Erksan, devleti önce köylülerden yana karar aldırarak inandığı ideal dünyada devletin konumlanması gereken yeri işaret ettikten sonra devletin Osman'dan yana olmasını göstererek devletin o anki konumunu -Erksan'ın onaylamadığı konumunu- çözümlenmesi gereken bir sorun olarak ortaya koyar. Devletin Osman'ın mülkiyet talebini mümkün kılan ve kutsayan bu tavrı işlerin daha da karışmasına, köydeki uyumun ve dengenin bozulmasına, kan dökülmesine (Sarı Veli, Osman'ın köpeği ve Osman'ın kanı) yol açar. Bu noktada Proudhon'un şu tespiti doğrulanır: Devletin ve hukukun bir tarafı tutması, o tarafın meşruiyetini garanti etmez. Nitekim Erksan'ın filminde de köylüler, mahkeme kararıyla su üzerindeki haklarını yitirmiş görünseler bile, Osman'ın su üzerinde gerçekten hakkı olduğuna hiçbir zaman inanmaz, ikna olmazlar. Öyle ki mahkeme kararından sonra bile bendi yıkmaya çalışırlar.

Tıpkı Proudhon gibi, Erksan da mülkiyetin yegâne kaynağının -ister çıplak, isterse hukuk, gelenek ya da devlet eliyle giydirilmiş, kılıklara bürünmüş, gizlenmiş olsun- güç olduğunun ve ancak güçle sürdürülebileceğinin farkındadır ve bunu ortaya koyar. Osman'ın su üzerindeki mülkiyet iddiası, yalnızca onun sahip olduğu güçle, yani ya kendi fiziki kudretiyle ya da arkasındaki devletin gücüyle mümkündür. Bu nedenle köylüler mahkemeyi kazandığı anda Osman direnmeyi bırakır; ancak ikinci kararla -devlet gücünü yeniden arkasına aldığı anda- suyu tekrar keser. Osman'ın köylüye karşı silahlanabilmesi de bu güç ilişkisiyle mümkündür; zira bireysel olarak Osman köylüye üstün gelemez. Nitekim Sarı Veli'yi öldürdükten sonra köylü tarafından linç edilmek üzereyken Osman'ı kurtaran yine Jandarma -Fransızca "gens d'armes", yani "silahlı adamlar"- dolayısıyla devlettir, kaba güçtür.

Erksan, mülkiyet iddiasının tek kaynağının -başka kılıklara bürünse de- sadece güç olduğunun bilincindedir ve bunu yaratıcı bir sahneyle gösterir: Sarı Veli öldükten ve Hasan hapse düştükten bir süre sonra Osman'ın yaptığı bent açılır ve su tekrar köylülerin tarlalarına ulaşmaya başlar. Bendi kimin açtığı belli değildir. Osman, bendi köylülerin açtığını düşünerek yanlarına gider ve onları suçlar. Köylüler suçlamayı reddeder, ama Osman hakaretlerini sürdürür. Bunun üzerine köylüler ellerindeki kazma ve küreklerle Osman'ı kovalamaya başlar. Osman can havliyle kaçarak kendi tarlasındaki korkuluğa ulaşır, korkuluğun cebinden bir silah çıkarır ve havaya ateş eder. Silah sesiyle duraklayan köylülerin karşısına Osman bir elinde silah, diğer eli korkuluğun

belinde, onun gövdesiyle adeta birleşmiş halde dikilir. Bu mizansen yalnızca bir görsel tehdit değil; aynı zamanda mülkiyetin sembolik temelini oluşturan "gücün" en yalın temsilidir. Silahı gören köylüler durur; çünkü mülkiyet iddiasının arkasındaki gerçek kudret bir kez daha kendini göstermiştir.

Korkuluk, kelimenin kendisinin de açık ettiği gibi, bazı hayvanları korkutup tarladan uzaklaştırmak için tasarlanmış, aslında var olmayan bir insanın formudur. Yani içi boş bir imajdır; tıpkı mülkiyet, devlet ve hukuk gibi. Bu sahnede Osman'ın korkuluğun cebinden çıkardığı silah, tüm bu imajların yalnızca güce dayandığını açık eder. Silah, gücün somut dayanağıdır; korkuluğu etkili kılan da budur. Mülkiyet, devlet ve yasalar, farklı kılıklara bürünmüş korkuluktan, yani korku salan güçten başka bir şey değildir. Osman, ondan haklarını geri almak için birlikte harekete geçen köylülerden, bu korkuluğun -devletin, hukukun, geleneğin- arkasına saklanarak kurtulmaya çalışır. Onun dayandığı tek şey kaba güçtür. Osman'ın bir hayvan türü olan insanları mülkiyet iddia ettiği tarladan, sudan uzak tutmak için kullandığı korkuluk -mülkiyeti mümkün ve sürdürülebilir kılan- devlettir.

Kuyu: Beden, Mülkiyet, Zilyetlik

16

Erksan, *Kuyu*'da da Rousseau ve Proudhon'un teorik çerçevelerini kullanır ancak, bu filmde odağını bu iki düşünürün doğrudan ele almadığı bir meseleye kaydırır ve insan bedeninin mülkiyet konusu olup olamayacağını sorgular. *Susuz Yaz*'da su üzerindeki mülkiyete odaklanan Erksan, Bahar karakteri aracılığıyla farkında olduğunu gösterdiği fakat odağına almadığı kadın bedeni ve emeği konusuna *Kuyu*'da geri döner ve bu kez onu filmin merkezine yerleştirerek mülkiyet bağlamında inceler. *Kuyu*'da da tıpkı *Susuz Yaz*'da olduğu gibi zilyetlik ile mülkiyet arasındaki ayrımın farkında olduğunu gösterir: İnsan bedeni, -dişi ya da er- mülkiyetin konusu olamaz; insan bedeni yalnızca ve ancak onun ayrılmaz parçası olan bireyin mülkiyetindedir. Burada, klasik zihin-beden ayrımına başvurmak açıklayıcı olabilir. Erksan bu ayrımı, Fatma'ya söylediği "Senden de bütün erkeklerden de öğreniyorum. *Benim kendimi değil, ölümü kaçırıyorsun.*" repliğiyle görünür kılar (İtalik bana ait.) Erksan, Fatma'ya söylediği bu replik ile Türkiye popüler sinemasında sıkça karşımıza çıkan "Bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla" klişesine düşmeden, bireyin bedenine ilişkin tasarrufunun yalnızca kendisine ait olduğunu dile getirir. Fatma'nın bedeni yalnızca kendi zihninin, dolayısıyla kendisinin mülkiyetindedir. Tüm bireyler gibi Fatma da kendi bedeni üzerinde mutlak bir tasarruf hakkına sahiptir.

Proudhon, mülkiyet kavramını tartışmaya Roma Hukuku'ndaki "ius utendi, fruendi, et abutendi re sua quatenus juris ratio patitur" -"yasaların çizdiği

sınırlar dâhilinde, kişinin kendine ait olanı kullanma, yararlanma ve istismar etme hakkı"- ilkesine referansla başlar (Proudhon 1876, s. 42). Proudhon mülkiyeti zilyetlikten ayıran noktanın bir şey üzerindeki istismar hatta istismarın uzantısı olarak yok etme hakkı olduğunu altını çizer. Bu bağlamda, kişinin kendi bedenini istismar etme, dahası, yok etme hakkı, yalnızca o kişiye aittir. Fatma'yı intihar ettirerek Erksan, Fatma'nın bedeni üzerindeki mülkiyetin yalnızca ve ancak Fatma'nın tekelinde olduğunu dramatik biçimde vurgular. Dolayısıyla Erksan'ın *Kuyu*'da tartıştığı esas mesele, Fatma'nın bedeni üzerindeki mülkiyetten ziyade, zilyetlik ile mülkiyetin birbirine karıştırılmasından doğan yanılısamadır.

Kuyu'da Erksan, Fatma'nın bedeni özelinden yola çıkarak kadın bedeni üzerindeki mülkiyet meselesini Proudhon'un bu mutlak haklar-mülkiyet iddiası karşılaştırması bağlamında tartışır. Erksan insanın eşitlik ve özgürlük hakkının mutlak olduğunu, mülkiyetin ise bir hak değil; imkânsız bir yanılısama olduğunu bilincindedir. Yani Erksan, bu noktada Proudhon'la aynı yerde durur ve *Kuyu*'da mutlak haklardan olan özgürlük ile kendisini mutlak hak olarak sunan mülkiyeti karşı karşıya getirir: Fatma'nın özgürlük hakkına karşı Osman'ın Fatma'nın bedeni üzerindeki mülkiyet iddiası.

Kuyu'nun su yüzüne çıkardığı temel felsefi sorular şunlardır: İnsan bedeni mülkiyetin konusu olabilir mi? Eğer mümkünse, bu mülkiyet kimin tekelindedir? Eğer mümkünse, insan bedeni üzerindeki mülkiyet hakkı mutlak mıdır? Ve bu hak, özgürlük gibi gerçekten mutlak haklarla nasıl bir ilişki içindedir? Erksan'ın bu sorulara verdiği yanıt açıktır: İnsan bedeni yalnızca ve ancak kişinin kendi mülkiyetindedir ve hiçbir insanın başka bir insanın bedeni üzerinde mülkiyet hakkı yoktur. Özgürlük insanın mutlak, reddedilemez, yok edilemez bir hakkıdır. Mülkiyet, bireyin kendi bedeni üzerindeki hariç, bir hak değil; bir yanılısamadır.

Fatma, kendi bedeni üzerindeki tek söz sahibidir ve onu dilediği gibi kullanma özgürlüğüne sahiptir. Bu özgürlüğünü kullanarak ailesinin ve toplumun baskısıyla zengin bir köylüyle evlendirilmek üzere düzenlenen düğünden kaçır; ardından, yine aynı özgürlüğün bir tezahürü olarak kendini asarak intihara teşebbüs eder, fakat Mehmet tarafından kurtarılır. Fatma'nın Mehmet'le kendi isteğiyle cinsel ilişkiye girmesi de bu özgürlüğün ifadesidir: O, bedeninin mutlak malikidir. Fatma'nın Mehmet'le girdiği ilişkide, taraflar birbirlerine bedenlerini yalnızca geçici olarak kullanma hakkı tanır; bu, mülkiyetin devri değil, rızaya dayalı bir zilyetlik ilişkisidir.

Osman'ın Fatma'ya tecavüzü -yani Fatma'nın rızası olmadan onun bedenini kullanması- bu mülkiyet hakkını ortadan kaldırmaz; yalnızca onu zor yoluyla, fiilen, geçici olarak kullanılamaz hale getirir. Osman, Fatma'nın rızasıyla onunla evlense dahi, hiçbir zaman onun bedeni üzerinde mülkiyet hakkı kazanamaz; yalnızca zilyet olabilir, yani geçici kullanıcı.

Bu ayrım, Abbas Kiarostami'nin *On* (2002) adlı filminde geçen bir diyalogla daha da açıklık kazanır. Filmde bir seks işçisi evliliğin bir tür ticaret olduğunu, seks işçiliğiyle evliliği birbirinden ayıran şeyin seks işçisinin bedenini birlikte oldukları erkeklere "perakende" olarak; evlenen kadınların ise bedenlerini evlendikleri erkeklere "toptan" olarak satmaları olduğunu söyler. Ancak her iki durumda da, ne müşteri ne de koca, kadının bedeni üzerinde mülkiyet hakkı elde eder.

Proudhon da mülkiyet ile zilyetlik arasındaki farka dikkat çekerken benzer bir örnek verir: "Kıyaslama caizse, sevgili zilyet, koca maliktir" (Proudhon 1876, s. 43). Bu ifade, cinsiyetçi bir dünya görüşünü yansıttığı gibi, Proudhon'un kendi eşitlik ve özgürlük anlayışıyla da çelişir; çünkü kadını evlilik yoluyla sahip olunabilecek bir mülke indirger. Erksan, Proudhon'un bu çelişkisinin farkındadır. Fatma'yı filmde iki kez intihara sürükleyerek onun bedeni üzerindeki tek söz sahibi, gerçek malik olduğunu açıkça ortaya koyar. Buna ek olarak, biri rıza dışı, diğeri ise özgür iradesiyle gerçekleşen iki cinsel ilişki sahnesi aracılığıyla, Fatma'nın bedeni üzerindeki mülkiyet hakkının asla el değiştirmedini; yalnızca zilyetlik (kullanma hakkı) biçiminde ve geçici olarak, Fatma'nın özgür iradesiyle bir başkasına devredilebileceğini gösterir. Daha da önemlisi, Erksan, Osman gibi kişilerin başkalarının bedenleri üzerindeki zora dayanan uygulamalarının, o bedenleri zorla kullansalar da mülkiyet olmadığını, mülkiyete dönüşemeyeceğini gösterir.

Erksan'ın bu çıkarımları, Marksist emek teorisiyle doğrudan ilişkilidir. Marx'a göre özgür emekçi, kendi isteğiyle, kendi emeğini -yani bedenini- geçici bir süreliğine, ücret karşılığında sermayedarın hizmetine sunar, onu kiralar. Eğer bir kişi emeğini kiralayıp kiralamama konusunda özgür değilse, o artık bir emekçi değil, bir köledir.

Emek-gücü her zaman bir *meta* (mal) değildi. Emek her zaman ücretli emek, yani özgür emek değildi. Köle, emek-gücünü köle sahibine satmıyordu, tıpkı öküzün emek-gücünü çiftçiye satmaması gibi. Köle, emek-gücünü birlikte, sahibine bir kereliğine satılmıştır. O, bir sahibin elinden diğerinin eline geçebilen bir metadır. *Kendisi* bir metadır, ama emek-gücü *onun* metası değildir (Marx 1902, s. 25).

Bu perspektiften bakıldığında, Osman'ın güç zoruyla Fatma'ya yapmaya çalıştığı şeyin açıkça bir köleleştirme girişimi olduğu görülecektir. Osman'ın Fatma'yı bir öküzün, bir hayvanın boynuna bağlanan bir tasma gibi ellerine ya da beline bağladığı bir halatla, peşinden sürüklemesi bu durumun açık görsel ifadesidir. Bu sahne, kolonyal dönemde boyunlarından veya ellerinden bağlanarak sürüklenen köle görselleriyle görmezden gelinemeyecek bir benzerlik taşır.

Erksan'ın filmde yer verdiği önemli bir noktaya dikkat çekmek gerekir: Fatma'yı kaçıran Osman, Fatma'ya tecavüz etmeden önce (ve ettikten sonra da) Fatma'yı onu sevmeye, onunla evlenmeye ikna etmeye çalışır. Bunu gerçekleştirmek için Fatma'yı döver, ölümle tehdit eder, yalvarır, hatta diz çöküp ağlar. Osman'ın bu ikna girişimleri tam olarak Walter Lippmann'ın “rıza üretimi” olarak tanımladığı şeydir (Lippmann 1922/1998, s. 248). Lippmann'ın da hatırlattığı üzere “Rızanın yaratılması yeni bir sanat değildir” (Lippmann 1922/1998, s. 248). Erksan bunun farkındadır ve nasıl *Susuz Yaz*'da suyun mülkiyetinin kökenini anlayabilmek için izleyicinin dikkatini başka şeylerle dağıtmayacak kadar sade bir hikâye evreni kurduysa *Kuyu*'da da beden üzerindeki mülkiyet meselesini tartışmak için izleyicinin dikkatini başka şeylerle dağıtmayacak sadelikte bir evren kurar. Bu sadeleştirilmiş ortam rıza üretiminin kökenine daha yakından bakmayı da mümkün kılar.

Toplumsal ilişkilerin en küçük birimi olan köy, bireyin kan bağı bulunmayan insanlarla bir arada yaşama deneyimini sunduğu için, mülkiyetin toplumsal kökenini tartışmak açısından ideal bir mekândır. Erksan, mülkiyet kavramının şehirleşmeyle giderek karmaşıklaşmasını gözeterek, bu konuyu köydeki toplumsal ilişkiler ekseninde anlatarak konunun temelini mümkün olduğunca yaklaştırmaya çalışır. Mülkiyet konusunu güncelin ve toplumsalın içinde kalarak tartışmaya en uygun yer köydür. Bu bağlamda, 1960'larda Anadolu'da anne babasıyla yaşayan Fatma'nın, binlerce yıl önce mağarada yaşayan herhangi bir kadından farkı yoktur. Fatma'yı kaçıran Osman'ı da, gözüne kestirdiği bir mağaradan gözüne kestirdiği bir kadını kaçıran bir mağara adamı olarak düşünmek zor değildir; hatta davranışları sebebiyle Osman'ı bir mağara adamı olarak hayal etmek Fatma'yı bir mağarada hayal etmekten daha az enerji gerektirir. Fatma ve köylüler neredeyse Taş Devri ile aynı koşullarda yaşamaktadırlar. Erksan, şüphesiz bu hikâyeyi bir mağarada geçen tarihsel bir anlatı olarak da kurgulayabilirdi; ancak anlatıyı dönemin toplumsal gerçekliği içinde sunmak, filme hem güçlü bir toplumsal gerçekçilik hem de politik bir aciliyet kazandırır. Bu bağlamda, Fatma'nın annesinin adının da “Fatma” olması anlamlıdır. Erksan bu detay aracılığıyla genç Fatma ile annesi arasında

bir özdeşlik kurar; bireysel olanı evrensele açan bir izlek oluşturur. Böylece Fatma, yalnızca bir karakter değil, Platoncu anlamda bir "kadın ideası"na, bir prototipe, bir sembole dönüşür. Dolayısıyla filmde anlatılan sadece Anadolu köylüsü bir genç kızın değil, tüm kadınların hikâyesidir.

Fatma'nın, kendisini beline bağladığı ip ve silah zoruyla mülkleştirmeye çalışan Osman'dan defalarca kaçması ve nihayetinde onu öldürmesi, Rousseau'nun daha önce alıntılanan sözlerinden hareketle benim "mülkiyet iddiasında bulunan insanın kaçınılmaz huzursuzluğu" olarak adlandırdığım duyguyu hatırlatır. Osman, Fatma'yı özgürlüğünden mahrum ederek bir tür mülkiyet nesnesine dönüştürmeye çalışır. Bu mülkleştirici, sömürgeleştirici, köleleştirici şiddet, Rousseau'nun tasvir ettiği gibi, mülk iddiasında bulunanın huzurunu ortadan kaldıran bir duruma yol açar. Osman, Fatma'yı elinde tutmak için onu sürekli gözetim altında tutmak, hareketlerini kısıtlamak ve en nihayetinde onu fiziksel olarak bağlamak zorunda kalır. Böylece Osman, Fatma'ya dayattığı boyunduruktan daha ağır bir yükü kendi sırtına yükler; sürekli tetikte olmak, uykusuz kalmak, kontrolü kaybetme korkusuyla yaşamak zorundadır. Bu durum, Osman'ın mülkiyet iddiasının ne kadar kırılğan ve sürdürülemez olduğunu ortaya koyar: Çünkü mülk olarak gördüğü beden aynı zamanda onun en büyük tehdidine dönüşür.

İdamlık Mehmet'in cezaevinden kaçışının ardında da, kendi bedeni üzerindeki mutlak mülkiyet hakkına yönelik ısrarlı bir savunu yatar. Mehmet, bu hakkı -kendi bedenini kullanma ve istismar etme hakkını- onu idamla ortadan kaldırmak isteyen devlete devretmeyi reddeder. Bu bağlamda Erksan, Proudhon'un atıfta bulunduğu hukuk ilkesinde geçen "yasaların çizdiği sınırlar dâhilinde kişinin kendisine ait olanı kullanma ve istismar etme hakkı" ifadesindeki "yasaların çizdiği sınırlar" kısmını sorguya açar: Yasa koyucunun, bireyin kendi bedeni üzerindeki mutlak tasarruf hakkını sınırlandırma ya da tamamen ortadan kaldırma yetkisi var mıdır?

Erksan'ın bu soruya Mehmet karakteri üzerinden verdiği yanıt nettir: Hiçbir gücün böyle bir yetkisi yoktur. Ancak bu yanıtı verirken Erksan teorik ilkeyle pratikteki uygulama arasındaki uçurumu da göz ardı etmez. Bireyin kendi bedeni üzerindeki mutlak mülkiyeti ilkesel düzeyde geçerliliğini korurken, Mehmet'in içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal düzen bu ilkenin hayata geçmesine (henüz) olanak tanımaz. Nitekim Mehmet, devletin ve yasa koyucunun kendi kendisine tanıdığı "meşru şiddet tekelinin somut temsilcisi olan jandarma tarafından öldürülür. Bu ölüm, onun kendi bedeni üzerindeki mutlak mülkiyet hakkının açık bir gaspıdır. Bu yönüyle, Mehmet'in bedenine

yönelik devlet kaynaklı şiddet ile Fatma'nın Osman tarafından maruz bırakıldığı cinsel şiddet arasında yapısal bir benzerlik bulunur: Her iki durumda da bireyin bedeni, rızası dışında bir iktidar nesnesine dönüştürülür. Yani devletin jandarma eliyle gerçekleştirdiği öldürme eylemi ile Osman'ın Fatma'ya tecavüzü aynı ihlalin farklı tezahürleridir -her ikisi de bireyin bedenine sahipliğini ortadan kaldırmaya, onu tahakküm altına almaya çalışan mülkleştirici müdahalelerdir.

Erksan, filmde Mehmet'in devlet eliyle öldürülmesiyle Osman'ın Fatma tarafından öldürülmesi arasında bilinçli bir ayırım yapar. Mehmet'in ölümü ardından gelen sahnelerde bu infazı meşru görmediğini net biçimde ifade ederken, Osman'ın Fatma tarafından öldürülmesini onaylamakla kalmaz; kutlar. Bu ayırım, Erksan'ın şiddeti monolit bir olgu olarak değil, işlevsel ve etik bağlamda ayırıştırarak ele aldığını gösterir. Filmde şiddet, baskılayıcı ve tahakküm kurucu bir araç olduğu kadar, özgürleştirici bir eylem olarak da temsil edilir. Bu yönüyle Erksan'ın filmde şiddeti bilinçli biçimde hem baskılayıcı hem de özgürleştirici iki ayrı kipte temsil etmesi, Fanoncu bir tavrın izlerini taşır. Özellikle sömürüye ve tahakküme karşı yöneltilen karşı-şiddetin meşrulaştırılması bağlamında, *Yeryüzünün Lanetlileri*'nde (1961) Frantz Fanon'un ileri sürdüğü tezlerle dikkat çekici paralellikler kurulabilir. Zira daha önce dünyaya Marksist bir perspektiften baktığını ortaya koyduğum Erksan'ın, 1968'in baskın sömürge-karşıtı sol atmosferinden ve bu bağlamda yürütülen tartışmalardan haberdar olmaması düşünülemez.

Susuz Yaz ile *Kuyu* arasında Rousseau ve Proudhon'un düşüncelerine dayanan mülkiyet, şiddet, beden ve özgürlük temsilleri bakımından güçlü teorik izlek ortaklıkları bulunur. Bu ortaklıklar, söz konusu iki filmi yalnızca tematik olarak değil, aynı zamanda düşünsel düzlemde de birbirine bağlar; hatta bazı açılardan *Kuyu*'nun, *Susuz Yaz*'ın düşünsel devamı niteliğinde olduğu ileri sürülebilir. Buna karşın *Yılanların Öcü*, aynı teorik çerçeveyi paylaşmadığı için bu iki filmle anlamlı ve derinlikli bir biçimde ilişkilendirilemez.

Susuz Yaz ve *Kuyu*, -karakterleri sınıfsal bilince sahip olmasa da- mülkiyet meselesini doğrudan bir üretim aracı perspektifiyle ve sınıfsal bir mesele olarak ele alır. *Susuz Yaz*, suyun denetimi üzerinden bir üretim aracının önce cebirle, ardından yasal yollarla özel mülk haline getirilmesini ve bu mülkleştirmenin toplumsal sonuçlarını irdeler. *Kuyu* ise kadın bedenini -ki bu beden hem kendi emeği hem de doğurganlık yoluyla yeni emekçileri üretme potansiyeli nedeniyle bir üretim aracıdır- şiddet, ataerki ve geleneksel tortular yoluyla mülkiyet nesnesine dönüştürme çabasını doğrudan merkezine yerleştirir. Buna

karşılık *Yılanların Öcü*, bu iki filmden farklı bir yönelim sergiler; bir üretim aracı olarak toprağın üzerindeki mülkiyet değil; iktidarın simgesel doğası, karar alma mekanizmalarının işleyişi ve köyün siyasal-toplumsal topografyası odağa alınır. Filmde çatışmanın çıkış noktası olan toprak parçası, ne doğrudan ne de dolaylı biçimde bir üretim aracı olarak konumlandırılmıştır. Bu nedenle *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz* ve *Kuyu* ile aynı mülkiyet-temelli teorik izleği paylaşmaz.

Susuz Yaz ve *Kuyu*, Erksan'ın Marksist diyalektik materyalist bir farkındalıkla ürettiği sinemanın açık örnekleridir. Zira Marksist düşüncenin merkezinde yer alan temel felsefi sorun, üretim araçlarının kimin mülkiyetinde olması gerektiği sorusudur. Marx, Friedrich Engels'le birlikte yazdığı *Komünist Parti Manifestosu*'nda bu meselenin özünü son derece açık bir biçimde dile getirir: "Komünistlerin teorisi tek bir cümleyle özetlenebilir: Özel mülkiyetin ortadan kaldırılması (Marx ve Engels 1970, s. 82)."

Erksan'ın bu tarihsel ve düşünsel bağlamdan haberdar olduğu yalnızca filmlerindeki tematik tercihlerden değil, aynı zamanda çeşitli konuşmalarında dile getirdiği görüşlerden de anlaşılır. Örneğin *Gecelerin Ötesi* (1960) filmindeki karakterlerin -özellikle de Ekrem karakterinin- temsili, Erksan'ın Marksist sınıfsal farkındalığının sinemasal yansımadır (Tezel-Luxembourgeois 2025, s. 10-11). Erksan 1973 tarihli bir söyleşisinde Türkiye'nin sınıfsal yapısına dair şu değerlendirmeyi yapar:

Türk toplumunda derebeylik yok, her sınıf kendi karşıtını kendi içinde büyütür, kendi içinde hazırlar. Bu, Hegel'den beri son derece açıkça yazılmış, bütün bilim adamlarının inandığı ve hepimizin bildiği bir şeydir. Derebeylik olmadığı için burjuvazi teşekkül etmemiştir Türkiye'de. Burjuvazi olmadığı için de proleterya yoktur. (Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü 1973, s. 40-41. İtali benim.)

Bu ifadeler, Erksan'ın diyalektik materyalizme aşına olduğunun, dahası onu dogmatik bir şekilde değil, Türkiye'nin tarihsel özgünlüklerini dikkate alarak yorumladığının işareti olarak görülebilir. Mülkiyet meselesinin, kendi ifadesiyle "kalubeladan beri" ilgisini çeken bir konu olduğunu açıkça beyan eden Erksan'ın, yalnızca Marx ve Engels'ten değil, bu alanda düşünen diğer önemli düşünürlerden de habersiz olması makul bir varsayım değildir (Sönmez ve Öztürk 1985, s. 28). Zira üretim araçları üzerindeki mülkiyet meselesi, yalnızca Marx ve Engels'in üzerine kafa yordukları bir mesele değildir. Nitekim Erksan, hem *Susuz Yaz*'da hem de *Kuyu*'da Rousseau ve

Proudhon'un fikirlerine açık göndermeler yaparak, Marksist düşünceyle sınırlı kalmadığını, mülkiyet tartışmalarının tarihsel-felsefi kökenlerine hâkim olduğunu da ortaya koyar. Bu yönüyle Erksan'ın sineması, yalnızca politik değil, aynı zamanda düşünsel olarak da katmanlı ve tutarlıdır.

Yılanların Öcü: Kanun Koyucu - Kanun Koruyucu Şiddet

Yılanların Öcü'ndeki temel mesele Walter Benjamin'in "kanun koyucu şiddet" ve "kanun koruyucu şiddet" ayrımıyla açıklanabilecek bir iktidar mücadelesidir. Filmde, muhtarın geleneksel köy düzenini şiddet yoluyla sürdürme çabası "kanun koruyucu şiddet"e örnek teşkil ederken, kaymakamın devlet adına müdahalesi yeni bir hukuk düzeni dayatma girişimi olarak "kanun koyucu şiddet"i temsil eder (Benjamin 1921/1996, s. 248). Ancak bu ikili şiddet döngüsü içinde Irazca'nın köy muhtarına direnişi, eski sistemin meşruiyetini kökten sorgulayan bir tavır olarak okunabilir. Toprak meselesi ise bu şiddet ilişkilerinin ortaya çıkmasını sağlayan bir tetikleyici işlevi görür; asıl çatışma, iktidarın meşruiyeti ve bireyin bu iktidar yapılarına karşı verdiği varoluşsal mücadeledir. Benjamin'in şiddet teorisi, *Yılanların Öcü*'nün yüzeyde mülkiyet sorunu gibi görünen anlatısını aşarak, altta yatan siyasi ve felsefi derinliği görünür kılmak açısından işlevsel bir analitik çerçeve sunar.

Bu bağlamda *Yılanların Öcü*'nün merkezinde yer alan felsefi tartışmalardan biri, kanun ile meşruiyet arasındaki ayırmadır. Romanda ve filmde Haceli, Haçça'ya saldırıp doğmamış bebeğinin ölümüne sebep olmadan önce, yasalara uygun davranan, yoksul bir köylü olarak sunulur. Rutubetli evinden kurtulmak ve ailesi için daha sağlıklı bir yaşam alanı kurmak amacıyla, muhtarın devletin öngördüğü yasal prosedürlere uygun olarak satışa çıkardığı bir arsayı satın alır. Benzer şekilde, muhtar da yasal yetkisini kullanarak köyün ortak malı sayılan bu araziye hukuken satmıştır. Diğer yandan, Irazca'nın Haceli'nin ev inşasını engellemesi, kazılan temeli kapatması ve satın alınmış kerpiçleri kırması, açıkça kanun dışı eylemlerdir. Irazca'nın Haceli'nin artık kanuni olarak sahibi olduğu parselde ev yapmasını engellemesi hukuksuzdur.

Bu noktada film, izleyicisini bir çelişkiyle baş başa bırakır: Seyirciyi, kanunsuz eylemlerine rağmen Irazca'yı anlamaya, onunla özdeşleşmeye ikna eden nedir? Bu sorunun yanıtı, kanun ve meşruiyet ayrımında yatar. Hukuki bir işlemin varlığı, onun etik ya da toplumsal olarak meşru olduğu anlamına gelmez. Haceli'nin yasal olarak sahibi olduğu parselde ev yapma hakkı, Irazca'nın gözünde meşru değildir. Filmde, Irazca ve ailesinin bu inşaata karşı direnişi, yalnızca bir toplumsal refleks değil, aynı zamanda mevcut hukuk düzeninin ahlaki temellerine karşı bir sorgulamadır.

Ancak bu meşruiyet, yalnızca Irazca'nın ailesi ve köy halkının bir kısmı tarafından kabul görmektedir. O halde şu soru önem kazanır: Toplumsal çoğunluğun -hatta toplumun tamamının- bir eylemi meşru görmesi, onu adil ve haklı kılar mı? Ne Baykurt'un romanı ne de Erksan'ın filmi bu soruya net bir yanıt verir; aksine önce Baykurt sonra da Erksan okuyucuyu ve izleyiciyi getirip felsefi ve ahlaki olarak kaygan bir zeminde bırakır. Irazca'nın kuzusunu çalmak ve Kara Bayram'ı dövdürmek gibi kanunsuz eylemlerine kadar -ki muhtarı bu eylemleri yapmaya itenin Irazca'nın irrasyonel tutumu olduğu bile öne sürülebilir- görünürde hiçbir kusuru olmayan muhtarı sebepsiz yere en başından itibaren olumsuz bir karakter olarak kodlayan Baykurt ve Erksan, okuyucu ve izleyicilerini sadece fakir ve güçsüz oldukları için Irazca ve ailesiyle aynı safta yer almaya davet eder, dahası onları hiçbir ikilemde bırakmadan buna ikna edebilir.

Benzer şekilde, hem Baykurt'un romanında hem de Erksan'ın filminde güçlü ve yüce bir figür olarak temsil edilen Irazca, aslında oldukça sorunlu ve etik açıdan son derece tartışmalı eylemler gerçekleştiren bir karakterdir. Bu eylemlerden belki de en problemlisi olanı, dul bir kadın olan Irazca'nın, oğlu Bayram'ı Haceli'den intikam almak amacıyla Haceli'nin karısı Fatma ile birlikte olmaya ikna etmesidir. Bu sahne, Irazca'nın yalnızca Haceli'ye değil, aynı zamanda Fatma'ya, oğlu Bayram'a ve gelini Haçça'ya da bilinçli bir şekilde zarar verdiğini gösterir. Dolayısıyla, hem Baykurt hem de Erksan, Irazca'yı idealize ederken onun başka kadınları -üstelik masum kadınları- manipüle etmesine, kullanmasına ve ezmesine göz yumar. Bu durum, anlatının kadın karakter temsili açısından ciddi bir çelişki barındırır; zira patriyarkal düzenin mağduru olarak sunulan bir kadının, başka kadınlar üzerinde iktidar kurarak benzer bir tahakküm pratiği üretmesi, hem etik hem de feminist bir perspektiften eleştiriye açıktır.

Irazca'nın manipülatif bir karakter olduğu rahatlıkla söylenebilir. Irazca köye gelen kaymakamın yolunu keserek olayları kendi açısından anlatır. Kaymakam Irazca'nın anlatısına inanarak diğer köylüleri ve muhtarı dinlemeden kararı verir. Muhtarın Haceli'ye arsa satma kararı, mevcut yasal çerçeveye ve köy içi teamüllere uygun biçimde alındığı halde, kaymakam zorla bu kararı bozdurur, herhangi bir yasal gerekçe belirtmeden hemen oracıkta verdiği keyfi bir kararla köylünün köydeki terkedilmiş evler tamir edilmeden yeni ev yapmasını yasaklar ve kararını köylüye dayatır. Roman ve film kaymakamın bu keyfi, hukuksuz ve taraflı tavrını "halkçı" ve "devrimci" bir eylem olarak kodlar ve kaymakamı o ana kadar gelişen çok aktörlü karmaşık bir toplumsal çatışmayı saniyeler içinde çözen bir *deus ex machina* figürüne dönüştürür.

Bu konumlandırma, filmde o ana dek sürdürülen gerçekçi anlatı ve tonun, birdenbire dönemin popüler Türkiye sinemasında sıkça rastlanan masalsı anlatı evrenine kaymasına neden olurken izleyicileri de kaymakam figürü sayesinde nispi bir katarsise ulaştırır. Ancak bu katarsis, ahlaki bir dilemmanın, daha sınırlı bir siyasal gücün temsilcisi olan muhtarın “kanunsuzluklarını” kınarken, daha büyük bir siyasal gücü temsil eden kaymakamın kanunsuzluklarını onaylayan, alkışlayan, bir suç ortaklığının, bir ikiyüzlülüğün izlerini taşır. Bu durum, izleyiciyi ikircikli bir ahlaki pozisyona sürükler; ortaya çıkan yön kaybı, neredeyse varoluşsal bir kaybolmuşluk duygusuna dönüşür.

Baykurt, romanında bu kaybolmuşluğun farkındadır ve bu farkındalığı kaymakamın köye gelişinden kısa bir süre sonra Irazca'nın geçirdiği psikotik epizodla görünür kılar (Baykurt 1970, s. 276). Ancak Erksan, romanı sinemaya uyarlarlarken bu bölüme yer vermez. Böylece Irazca filmde zihinsel gelgitler yaşamayan, ne istediğini bilen, kontrol sahibi bir karaktere dönüşür. Bu tercih, Irazca'nın karakter derinliğini sığlaştırır ve onu tek boyutlu bir direniş ikonuna, tipe indirger.

Benzer bir tavır Haceli karakterinin sinemaya uyarlanışında da gözlemlenir. Romanda arzuları, iç dünyası ve zihinsel monologlarıyla daha katmanlı bir şekilde sunulan Haceli, Erksan'ın filminde önemli ölçüde budanarak tek boyutlu bir “kötü karakter”e, hatta bir tiplmeye indirgenmiştir. Filmde Haceli, Ağalı'nın “şimdi işini yüceltti” yani zenginleşti ifadesiyle tanıtılır. Oysa romanda hala fakir bir köylü olan Haceli, filmde yeni palazlanan biri olarak konumlandırılır. Bu değişiklik, Haceli ile Irazca arasındaki çatışmayı bireysel/toplumsal adalet mücadelesi olmaktan çıkarıp sığ bir zengin-fakir karşıtlığına indirger.

Filmde kaymakam, “halka rağmen halk için” kararlar alan ve bu kararları zorla uygulayan *mişfik bir diktatör* olarak konumlanır. Bu temsil, Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanındaki karakterlerden Alman arkeolog Karlos Çorbacı'nın, Türkiye toplumunun devletle kurduğu ilişkiye dair şu sözlerini çağırıştır: “Sizin beş bin yıllık toplum tarihinizde devletten başka kutsal hiçbir şey yoktur. [...] Çünkü sizde her iş devlete yararlılığıyla değerlendirilir. [...] Sizin devlet merkezlikten, bürokratlardan, hatta *despotluktan* vazgeçtim dese, siz bunalınca ayaklanır, bunları geri getirmesini ister, hatta bunun için onu zorlarsınız (Tahir 1965/1993, s. 148. İtalik bana ait).”

Yılanların Öcü ile *Susuz Yaz* ve *Kuyu* arasındaki bu tema, ideolojik izlek ve anlatım farklılıkları *Yılanların Öcü*'nü diğer iki filmle birlikte bir üçleme olarak çerçevelemeyi mümkün olmaktan çıkarır. Çeşitli kaynaklarda Sim'in

"Mülkiyet Üçlemesi" olarak çerçevelediği *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz* ve *Kuyu* filmleri "köy üçlemesi" olarak da adlandırılmaktadır (Özgüç 2005, s. 153; Kara, 2019; Kazık 2020; Bozkurt, 2023). Her ne kadar bu terminolojik çerçeve, filmleri ortak bir tema etrafında yeniden gruplayabilmek için kuramsal bir imkân sunuyor gibi görünse de, Erksan sinemasında köy mekânını merkezine alan yapımların yalnızca bu üç filmle sınırlı olmaması böyle bir sınıflandırmanın geçerliliğini tartışmalı hale getirir. Nitekim yönetmenin filmografisi incelendiğinde, *Karanlık Dünya* (1953) ve *Dokuz Dağın Efesi* (1958) gibi erken dönem eserleriyle, kısmen *Dağdan İnme* (1974) gibi sonraki çalışmalarının da kırsal mekânı anlatsal ve tematik bir eksen olarak benimsediği görülmektedir. Bu bağlamda, yalnızca *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz* ve *Kuyu* filmlerini kapsayan bir "köy üçlemesi" tanımı, hem kapsam hem de içerik açısından yetersiz ve indirgemeci bir sınıflandırma olacaktır.

Bir grup filmin tematik bağlamda bir üçleme olarak nitelenebilmesi, salt tematik bir yakınlıktan öte, bu temanın aynı teorik bağlam ve aynı analitik araçlarla, yapısal bir bütünlük içinde ele alınmasını gerektirir. Şükrü Sim'in "Mülkiyet Üçlemesi" önerisinin temel sorunu, bu üç film arasında ortak bir teorik çerçeve önermemesi, dolayısıyla yalnızca yüzeysel bir tematik sınıflandırma ile yetinmesidir.

Bu çalışmanın yaptığı eleştirel müdahale tam da bu noktada başlar: *Susuz Yaz* ve *Kuyu* filmlerinin, Rousseau ve Proudhon'un mülkiyet teorileri ışığında güçlü bir diyalektik bütünlük oluşturduğunu göstermek. Sim'in eksik bıraktığı bu teorik derinlik, iki filmin gerçekten bir "çift" oluşturduğunu kanıtlar. Ancak aynı teorik analiz, *Yılanların Öcü*'nün bu çifte dâhil edilemeyeceğini de ortaya koyar. Bunun nedeni sadece tematik bir farklılık değil, nedensellik yönünde temel bir ayrımdır.

Susuz Yaz ve *Kuyu*, mülkiyetin kendisini sorunsallaştırır. *Yılanların Öcü* ise, Proudhon'un da işaret ettiği gibi, başka birçok şeyin yanında mülkiyeti de mümkün kılan dinamiği, yani iktidarı (gücü) mercek altına alır. Mülkiyet ve iktidar arasında karşılıklı bir beslenme ilişkisi olsa da, bu bir "tavuk-yumurta" çıkmazı değildir. Proudhon'un "mülkiyet hırsızlıktır" teşhisi ve nihai dayanağın "güç" olduğu tespiti, ilişkinin kökeninde gücün yattığını gösterir. Güç (şiddet, hukuki otorite, siyasal tahakküm) olmadan mülkiyet iddiası üretilemez ve sürdürülemez. *Yılanların Öcü*, tam da bu kökensel dinamikle ancak mülkiyetin kendisine kaçınılmaz olarak ihtiyaç duymadan, onu tartışmaya açmadan ilgilenir: Mülkiyeti bir veri olarak alır ve onun arkasındaki, onu şekillendiren siyasal iktidarın meşruiyetini (ki bu, Walter

Benjamin'in şiddet kavramları gibi farklı bir çerçeveye analiz edilmelidir) sorgular. Burada mülkiyet, düşünce deneyiyle ortaya konduğu gibi -*Susuz Yaz* ve *Kuyu*'dan farklı olarak- yapısal değil; kozmetik bir tercihtir.

Elbette, bu üç film daha geniş bir "iktidar" teması altında birlikte okunabilir. Fakat böyle bir okuma, Sim'in önerdiği bağlamdan tamamen farklı olacaktır ve ayrıca Metin Erksan sinemasında iktidar meselesini merkeze alan yapıtların bu üç filmle sınırlı olmadığı (*Dokuz Dağın Efesi*, *Kadın Hamlet* (1976) gibi) hatırlandığında, yeni bir üçleme önerisi olarak da savunmasız kalacaktır.

Kısacası mesele, sadece bir isimlendirme meselesi değildir; bir teorik yaklaşımın derinliği ve tutarlılığı meselesidir. Sim'in önerisi, bu tutarlılığı sağlayamadığı, dahası en başından önermediği için savunmasızdır. Bu çalışma ise, *Susuz Yaz* ve *Kuyu*'nun Rousseau-Proudhon ekseninde bir diyalektik ikili oluşturduğunu, *Yılanların Öcü*'nün ise bu ikiliden, mülkiyet-iktidar ilişkisindeki kökensel odağı farklı olduğu için teorik olarak ayrıştığını göstererek, sinema çalışmalarında üçleme kavramının ancak bu türden sağlam bir teorik ve yapısal temelle anlam kazanabileceğini ortaya koymaktadır.

Sonuç

Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz* ve *Kuyu* filmlerini "Mülkiyet Üçlemesi" olarak adlandıran Şükrü Sim'in önerisi, ilk bakışta tutarlı ve cazip bir çerçeveleme gibi görünse de, yapılan detaylı analizler bu üç filmin tematik ve teorik bütünlüğünün sorgulanması gerektiğini ortaya koymuştur. *Susuz Yaz* ve *Kuyu*, Rousseau ve Proudhon'un mülkiyet teorileri ekseninde, sırasıyla su ve kadın bedeni üzerindeki mülkiyet çatışmalarını merkeze alarak güçlü bir diyalektik bütünlük sergiler. Bu filmler, üretim araçları ve beden üzerindeki tahakküm meselesini ele alırken, Erksan'ın -*Gecelerin Ötesi*, *Acı Hayat* (1962) ve *Suçlular Aramızda* (1964) gibi filmlerde de açıkça ortaya koyduğu gibi- Marksist ve anarşist düşüncelere olan hâkimiyetini de yansıtır.

Ancak *Yılanların Öcü*, diğer iki filmde farklı olarak, mülkiyet sorunundan ziyade siyasal iktidarın meşruiyeti ve bireyin bu iktidara direnişi üzerine odaklanır. Filmde toprak parçası, çatışmanın tetikleyicisi olsa da, asıl mesele iktidarın adaletsiz uygulamaları ve buna karşı gelişen toplumsal direniştir. Bu nedenle, *Yılanların Öcü*'nün "Mülkiyet Üçlemesi" başlığı altında değerlendirilmesi, filmin temel temasını gözden kaçırmaya neden olabilir.

Sonuç olarak, *Susuz Yaz* ve *Kuyu*'nun aynı teorik çerçevede bir diyalektik ikili oluşturduğu, *Yılanların Öcü*'nün ise ayrı bir siyasi metin olarak ele alınması gerektiği açıktır. Bu ayrım, Erksan sinemasının düşünsel

derinliğini anlamak ve Türkiye sinema tarihinde üçleme kavramını doğru bir şekilde konumlandırmak için kritik öneme sahiptir. Bu çalışma, sinema araştırmalarında teorik ve tematik bütünlüğün önemini vurgulayarak, benzer çalışmalar için bir metodolojik örnek teşkil etmeyi amaçlamıştır.

Kaynakça

Baykurt, Fakir. (1970). *Yılanların Öcü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Bozkurt, Elif. (2023). "Türkiye'nin İlk Auteur Yönetmeni." *Sevmedya*, <https://sevmedya.com/turkiyenin-ilk-author-yonetmeni/>.

Camus, Albert. 1961. *The Myth of Sisyphus, and Other Essays*. Çev. Justin O'Brien. New York: Vintage Books.

Erksan, Metin. (t.y). "Metin Erksan ile Söyleşi." *Ntvmsnbc Özel*. YouTube video. Erişim 25 Temmuz 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=WILsa8vO1Rs>.

Kara, Murat. (2019, 7 Aralık). Metin Erksan ve Mülkiyet Üçlemesi. *Evrensel*, <https://www.evrensel.net/yazi/85277/metin-erksan-ve-mulkiyet-uclemesi>.

Kızak, Sümeýra Eylül. (2020, 31 Mart). Türk Sinema Tarihinin İlk Üçlemesi. *Mahal Edebiyat*. <https://mahaledebiyat.com/turk-sinema-tarihinin-ilk-uclemesi/>.

Lippmann, Walter. (1998). *Public Opinion*. New Brunswick: Transaction Publishers. (İlk baskı 1922).

Luxembourgeus, Tayfun. 2025. *Aydınlar Arasında Bir Entelektüel*. İstanbul: Doruk.

Marx, Karl. (1902). *Wage-Labour and Capital*. (Çev. H. L. Call). New York: New York Labor News Company.

Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü. (1973). *Milli Sinema Açık Oturum*. İstanbul: Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü.

Özgüç, Agah. (2005). *Türlerle Türk Sineması: Dönemler, Modalar, Tipler*. İstanbul: Dünya Kitapları.

- Proudhon, Pierre-Joseph. (1876). *What Is Property? An Inquiry into the Principle of Right and of Government*. (Çev. Benjamin R. Tucker). Princeton: Benj. R. Tucker.
- Rousseau, Jean-Jacques. (1910). A Discourse upon the Origin and Foundation of the Inequality among Mankind. *French and English Philosophers*, der. Charles W. Eliot içinde, 167-245. *The Harvard Classics*, Cilt 34. New York: P. F. Collier & Son.
- Sim, Şükrü. 2009. “Türk Sinema Tarihi’nde İlk Üçleme: Metin Erksan’dan Mülkiyet Üçlemesi: ‘Yılanların Öcü’, ‘Susuz Yaz’, ‘Kuyu’.” *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi* 1 (3): 171–196.
- Sönmez, Hüseyin ve F. Öztürk. 1985. “Metin Erksan: Türkiye’de Entelijansiya Yok.” ...ve *Sinema*, Kitap 1, 24–38. İstanbul: Hil Yayınları.
- Tahir, Kemal. 1993. *Yorgun Savaşçı*. İstanbul: Tekin Yayın Evi. (İlk baskı 1965).
- Tezel-Luxembourgeois, Tayfun. 2025. “Türkiye sinema tarihinin ilk üçlemesinin peşinde alternatif bir okuma: Metin Erksan’dan “Kent Yoksulları”. *Eğitim Bilim Toplum*, 23(3), 3-29