ULUSLARARASI SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ
HUMANITAS
INTERNATIONAL JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES

Humanitas, 2019; 7 (14): 437-450 http://dergipark.gov.tr/humanitas
e-ISSN: 2645-8837 **DOI: 10.20304/ humanitas.599472**

"SUSUZ YAZ"DA MÜLKİYET, İKTİDAR MÜCADELESİ ve KADININ NESNELEŞTİRİLMESİ

Ensar YILMAZ[1]

Şevval VATANSEVER[2]

Öz

Necati Cumalı'nın Susuz Yaz adlı hikâyesi; suyun özel mülkiyet konusu yapılmasıyla ortaya çıkan yapısal çatışmanın köy toplumu üzerindeki yansımalarını kendine konu edinir. Eser, 1963 ve 1973 tarihlerinde olmak üzere iki kez sinemaya uyarlanmıştır. İlk çekilen film 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazanmış ve 61. Cannes Film Festivali'nin "klasik filmler" bölümünde gösterilmiştir. Gerek hikâyede gerek filmlerde su imgesi üzerinden mülkiyetin, sahip olma duygusunun bir iktidar mücadelesine yol açtığı, bu mücadelenin aynı zamanda insanın kendisine yabancılaşma olgusunu da ortaya çıkardığı ve bunun toplumsal çatışma alanları oluşturduğuna şahit olmaktayız. İktidar mücadelesinin alanını genişlettiği, böylesi bir toplumsal düzlemde her şeyin metalaştığı ve kadınının nesneleştirilerek üzerinde egemenlik inşa edilen bir alana dönüştüğü gözlenmektedir.

***Anahtar Sözcükler*:** Susuz Yaz, mülkiyet, kadın, iktidar, yabancılaşma

OWNERSHIP, POWER STRUGGLE AND OBJECTIFICATION OF WOMEN IN "SUSUZ YAZ"

Abstract

Necati Cumalı's work 'Susuz Yaz' focuses on the implications of social structural conflict which is arisen out of the issue of private ownership of water in village society. The work was turned into screenplay twice in 1963 and 1973. The first screenplay adaptation film was awarded the Golden Bear at the Berlin Film Festival in 1964 and was screened in the "classic films" section of the 61st Cannes Film Festival. In the movies as well as in the work, through the image of water, we can witness the alienation of mankind (self alienation) derived from the concept of ownership and property, leading to power struggle and creation of social conflict areas. It is observed

[1] Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Fakültesi, ensaryilmaz24@gmail.com ORCID: 0000-0002-3594-7312
[2]İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Fakültesi, Sosyal Hizmet Bölümü Öğrencisi, sevvalvatansever10.12@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1205-9574

Başvuru/Submitted: 31.07.2019 **Kabul/Accepted**: 11.09.2019

that power struggle enlarges its areas, on thus social platform everything commodified herewith women is objectified and became object of power struggle area.

***Keywords*:** Dry Summer, property, women, power, alienation

Giriş

Necati Cumalı'nın Susuz Yaz isimli hikâyesi; tarım toplumunda temel üretim aracı olan toprağın en önemli gereksinimi olan suyun özel mülkiyet anlayışı ile değerlendirilmesi sonucu ortaya çıkan toplumsal çatışma alanlarını, iktidar mücadelesini, insanın kendine yabancılaşmasını ve kadının böyle bir toplumda metalaştırılması sürecini ele almaktadır.

Eser, 1963 ve 1973 tarihlerinde olmak üzere iki kez sinemaya uyarlanmıştır. İlk çekilen film 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazanmış ve 61. Cannes Film Festivali'nin "klasik filmler" bölümünde gösterilmiştir. Yönetmenliğini Metin Erksan'ın üstlendiği başrollerini ise Erol Taş, Hülya Koçyiğit, Ulvi Doğan gibi isimlerin paylaştığı Türkiye'ye uluslararası ilk ödülü getiren 1963 yapımı film, 'Türkiye'yi temsil edemez' gerekçesiyle bir dönem yasaklanmıştır.

Türk sineması, özellikle 1960'lı yıllardaki biçimleniş şekli itibarıyla, bilinen bir tarzda toplumsal gerçekçi olarak nitelenen eğilimin etkisindedir (Kayalı, 2014, s.96). Erksan'ın Susuz Yaz'ı da bu etkilerin görülebildiği filmlerden biridir.

Susuz Yaz 1964 yılında Berlin Film Festivalinde Büyük Ödül'ü almasına kadar pek fazla üzerinde durulmamıştır. Hemen hiç kimse Susuz Yaz'dan bir başyapıt olarak bahsetmez (Kayalı, 2014, s.99).

Türkiye'deki etkileri ve filme yönelik tepkiler açısından Erksan'ın Susuz Yaz'ı sadece sinemasal bir olay değil aynı zamanda sosyolojik bir olay olarak görülür (Kayalı, 2014, s.96).

Susuz Yaz sosyal gerçekliğe tam oturan filmlerden biri olarak değerlendirilir (Kayalı, 2014, s.46) Susuz Yaz'ın sosyal gerçeklikle bağlantısı dolaysız bir biçimde oluşmaz, dolaylı anlatımın gücüdür söz konusu olan (Kayalı, 2014, s.47). Bu, Erksan'a ait bir özelliktir; çünkü memleket meseleleri diğer sinemacıların filmlerinde daha dolaysız bir siyasal çerçevede formüle edilirken Metin Erksan filmlerinde daha dolaylı bir anlatım söz konusudur (Kayalı, 2014, s.97).

Aslında Metin Erksan filmleri, özellikle de köy filmleri Türk sineması içinde en az folklorik filmlerdir. Bunlar arasında en az folklorik olanı da Susuz Yaz'dır (Kayalı, 2014, s.98).

1973 yılında tekrar çekilen filmin yönetmenliğini ise Yılmaz Duru üstelenmiş ve İrfan Atasoy, Deniz Erkanat gibi isimlerle başrolü paylaşmıştır. Her iki film de hikâyeye büyük ölçüde bağlı kalmış olsa da iki filmde de eserden farklılık gösteren bölümler olmuştur.

Erksan'ın meseleyi 'nesnel' açıdan ele aldığını söyleyen değerlendirmeler Scognamillo, (1998) olsa da yönetmen yazınsal yapıttaki asıl karakterlerin isimlerinin yerini değiştirmiş ve bunu da dini gerekçelerle açıklamıştır. Erksan, karakterlerin isim değişikliğinin sebebini dini temellere dayandığını, Peygamberin torununun adı olan Hasan'ın kötü bir karakteri canlandırmasını istemediğini bir röportajında belirtmiştir (Yıldız, 2017, s.425). Hikâyede Hasan karakteri kötüyü temsil ederken kardeşi Osman iyiyi temsil etmektedir. Erksan'a göre Hasan kötü olamaz. Ama Osman ismi kötüyü temsil edebilir. Oysa Osman ismi de Peygamberin damadının adıdır. Filmin sonunda da Hasan, Osman'ı öldürecektir. Cumalı'nın eserinde ise bu düzeni yıkacak, yani kötüyü öldürecek olan Bahar(Kadın)dır.

Nezih Coş'un 'Hangi Toplumsal Gerçekçilik Susuz Yaz' başlıklı yazısında hem Cumalı'nın hem Erksan'ın yapıtları sert sosyalist eleştirilerle ele alınır. Diğer bir deyişle her iki yapıt da yeterince sol/sosyalist anlatıda olmadığından dolayı eleştirilir (akt. Hakan, 2012, s.256).

Coş yazısında şu değerlendirmeleri yapar. "Hikâyelerinde genellikle kadın-erkek ilişkilerinden aşktan, cinsel tutkulardan söz eden Cumalı, her sınıftan, her kesimden kahramanlar seçer; bunların yaşamlarındaki belirli küçük olguları, küçük duyarlılıkları anlatır; kahramanların sınıfsal nitelikleri Cumalı'yı pek ilgilendirmez. Bir burjuva yazarıdır; çok popülist bir çizgi gösterir. Birçok yapıtında köye uzanır ama köyde hiçbir sınıf çelişkisi görmeye yanaşmaz" (akt. Hakan, 2012, s.256).

Erksan'ın filmine gelince "Bu filmiyle Erksan tikel bir olguyu saptayıp 'işte gerçekte de böyle su çatışmaları oluyor; ben de gerçeği anlatıyorum' demek, toplumsal gerçekleri egemen sınıflar yararına çarpıtmak, gözlerden ırak tutmak ve 'sınıfsız toplum' anlayışı içinde seyirciyi oyalamak demektir. Erksan bu 'sınıfsız toplum' safsatasının sinemadaki baş savunucularından biridir… Susuz Yaz gibi sahte toplumsal gerçekçi filmler Türk halkının çevresine doğru bir gözle bakması yolunda önemli bir 'engel' olmuştur ve engel olmaya da devam etmektedir," (akt. Hakan, 2012, s.257) denilmektedir.

Dönemin eleştirmenleri meselenin sınıfsallık açısından ele alınmaması nedeniyle hem yazınsal hem görsel yapıtları eleştirmiştir. Hiç kuşkusuz burada sözü edilen sınıflar sanayi toplumunun temel sınıfları olan burjuvazi/proletarya değil, tarım/feodal toplumun ana sınıfları

olan senyör/serftir. Bu görüşe göre Batı'nın feodal beyi Türkiye'deki "ağalık" kurumuyla özdeşleştirilmektedir.

Duru'nun filminde de yer alan, köylülerin örgütlenememe, kooperatifleşememe sorunu özellikle Erksan'ın filmi üzerinden şu şekilde yapılır: "Erksan'ın bundan önceki çalışmalarının evrimi olarak görülmesi gereken Susuz Yaz'da yönetmen kırsal alan insanlarının adeta doğal olan çaresizliğine nesnel bir açıdan yaklaşır. Gerek içgüdüsel tepkilerle öz malı saydığı suyu keserek komşu tarlaları kurutan Hasan, gerekse Hasan'ın davranışı karşısında önce adalete, sonradan yasalar Hasan'dan yana çıkınca şiddete başvuran, düzensiz bir direnişe girişen, bundan da herhangi bir sonuç elde edemeyince suyu parayla satın almaya kalkışan köylüler kolektif ruhtan yoksun bir topluluğun temsilcileri olurlar. Erksan böylece programsız dayanışmanın boş bir çaba olduğunu, bu tür bir çabanın, bu tür bir eylem anlayışının kendisine güvenen, yalnızlığından güç alan bireye karşı yürütüldüğü sürece olumlu ve verimli olamayacağını açıklamaktadır" (Scognamillo, 1998, s.253-254).

Bu değerlendirme kelimesi kelimesine Hakan'ın Türk Sinema Tarihi kitabında Artun Yeres (akt., Hakan, 2012, s.261) adıyla da yer almaktadır. Scognamillo'nun kitabında Erksan'ın Susuz Yaz filmi için temel bir yanlış vardır. O da değerlendirmede Hasan kötü karakter olarak anlatılmaktadır. Oysa Erksan'ın filminde Hasan iyi karakterdir. Kötü olan Osman'dır.

Su İmgesinde Mülkiyet Olgusu

Türkçede mülkiyet karşılığı bir sözcük yoktur. Osmanlı sisteminde mülk devletin elinde olan güçtür. Arapçadan gelen bu sözcüğün Batı dillerindeki karşılığı dominium'dur. Halbuki mülkiyet konusu olan mülk'e propriete denir. Osmanlı düzeninde mülk ve devlet aynı şeydir… Köylü bu tarla benim malımdır der, benim mülkümdür, demez… (Hançerlioğlu, 1986, s.271-273)

İskoç siyasal iktisatçılar John Milar, Adam Ferguson ve Adam Smith mülkiyet ilişkileri analizini, sınıf oluşumunu ele alacak şekilde genişletmişlerdir. Bu yorum Karl Marx'ı mülk sahipliği, siyasal tahakküm ve ideolojik temsiller arasındaki bağları vurgulayarak mülkiyetin önemine dikkat çeken ilk sistematik sosyolojik değerlendirmeyi ortaya koymaya itmiştir. Marx'ın formülasyonunda mülkiyet iktidardır ve mülkiyetin farklı biçimleri, devlet, sivil toplum ve ideolojiden oluşan üstyapının üzerinde yükseldiği "toplumsal varoluş koşulları"nı tanımlar… Weber "mülk sahibi olmanın ve olmamanın tüm sınıfsal konumların temel özelliği olduğu"nu ileri sürmüştür (Marshall, 1999, s.520).

Weber'in gözlemi dikkatini mülkiyetin tüketimine, özellikle belirli mülkiyet çeşitlerinin toplumsal ilişkileri ve toplumsal anlamları farklı yollarla şekillendirmesi ve toplumsal kimliklerin inşasında önemli bir rol oynamasına yoğunlaştırmıştır (Marshall, 1999, s.520).

Türkiye'nin toplumsal yapısının oluşumunda, toplumsal ilişkilerinin şekillenmesinde ve toplumsal kimliklerinin inşasında köyler gerek fiziki gerek sosyal-ekonomik açıdan uzun bir zaman dilimi boyunca önemli bir rol oynadı.

Ziya Gökalp Türkiye'deki köyler üzerine yaptığı tasnifte köyleri 'ağa köyü' ve 'ahali köyü' olarak ikiye ayırır. Yine Gökalp'e göre ağa köyleri bile Batıdaki feodal yapıyı tam olarak yansıtmaz bu nedenle buradaki yapısal durumu siyasi feodalizm değil iktisadi feodalizm olarak niteler. Ahali köylerinde ise iktisadi anlamda bir feodal yapı bile söz konusu değildir; çünkü toprak mülkiyeti köylülere aittir. Yine İbrahim Yasa da Türkiye'deki köyleri yapısal olarak tasnif ederken; halk köyleri, ağa köyleri (kişi köyleri), karma köyler, diye üçlü bir tasnif yapar (Tütengil, 1983, s.100-101).

Susuz Yaz'da Türkiye'nin batısında, İzmir Urla'daki Bademler köyü ele alınmaktadır. Gerek Gökalp'in gerek Yasa'nın tasnifindeki "ağa köyü" olmayan bir köydür bu. Dolayısıyla bazı eleştirmenlerin, Batı'daki feodaliteyi dikkate alarak bir sınıfsallık üzerinden köy toplumundaki toplumsal ilişkileri ele almak mümkün olmamaktadır.

Türkiye'nin kırsal yapısı ile ilgili çalışmasında Tütengil "Bazen gerilikle itham edilen ve bazen de Türk fazilet ve kültürünün en hakiki bir mümessili olarak methedilen Türk köylüsü aslında her iki unvana da hak kazanmıştır" (Tütengil, 1983, s.67), der.

Hikâye İzmir'in Urla ilçesindeki Bademler köyünde geçmektedir. Zaman 1940'lı yılların sonudur. Köy halkı geçimini tarımla sağladığından toprakla birlikte su temel üretim araçlarından biridir. Tarımsal alanda su, üretimin daha verimli olmasını ve zenginleşmeyi sağlayan ana unsurdur. Yani daha çok suyu olan, daha çok ürün alacak, daha da zenginleşecektir.

Erksan çektiği film için "Ben Susuz Yaz'ı değil mülkiyet sorununu anlatmayı denedim," demektedir (Kayalı, 1994, s.90).

"Osman: Su bizim değil mi, ne şekil istersek öyle kullanırız.

Hasan: Su toprağın kanı ağa, kimse razı gelmez (Erksan, 1963)", 1963 yapımı film bu karşılıklı konuşmayla başlar.

Yıllardır köy halkının ortak olarak kullandığı suya Kocabaş kardeşlerin büyüğü olan Hasan Kocabaş kendi tarlasından çıktığı gerekçesiyle sahip olmak ister. Kendi arazisine bir su havuzu yaptırır ve çıkan suyu orada toplar. Amacı tüm köyü susuzluktan bezdirerek topraklarını kendisine sattırmak ve tüm köye sahip olmaktır. Osman ise Hasan'ın kardeşidir, yıllardır ortak kullanılan suya sahip olup köylüyü susuz bırakmayı istemez. Fakat patriarkal, otoritenin yukarıdan aşağıya hiyerarşik olarak örgütlendiği bir toplumda büyüğün bu isteğine karşı gelmek mümkün değildir.

Böylece toplumsal ilişkileri etkileyecek, değiştirecek olan mülkiyet olgusu su imgesi üzerinden verilmektedir.

Erksan'ın Susuz Yaz'ı suyun kullanımı üzerine odaklandığı için fakirliğe yönelik aşırı bir göndermede bulunulmamaktadır. Ayrıca film Türkiye'nin daha gelişmiş olan batı yöresinde çekilmiştir. Senaryosu Metin Erksan tarafından yazıldığı için de yaklaşımın, temel bakış açısının değişik olduğu görülür. Onun gündelik siyasal zihniyet çerçevesinde fakirlik sorununu basit bir şekilde işlemediği görülür (Kayalı, 2014, s.45).

Diğer yandan Susuz Yaz'ın anlattığı konu evrensel bir sorundur. Suda mülkiyet konusu üzerinde odaklanmıştır. Suda mülkiyetin kamunun olması gerektiğine dair yönetmenin yaklaşımının açımlanması amaçlanmıştır. Bunun yanında Habil/Kabil kavgası kadar eski ve genel bir konuyu evrensel boyutları çerçevesinde işlemek söz konusudur (Kayalı, 2014, 95). Burada asıl üzerinde durulacak husus, evrenselin ve ulusalın belki de abartılmamış şekliyle yerelle iç içe geçme halidir (Kayalı, 2014, s.96).

Liberal felsefeye göre insanın yaratıcılığının/üreticiliğinin temel motivasyonu olan özel mülkiyet sosyalist anlayışa göre etrafındaki her şeyi nesneleştiren böylece nekrofilik eğilimleri besleyen, büyüten ve insanı "olmamak"a (Olmak ya da olmamak) sürükleyen bir "olgu / duyguya" dönüşür.

Sosyalist ideolojinin evrensellik iddiasındaki ilkelerinden ve belki de en önemlilerinden biri mülkiyet olgusunun insanı kendine yabancılaştırarak toplumsal çatışma alanları üretmesi ve sınıflı bir toplum oluşturarak bu mücadeleyi sürekli kılacak olmasıdır. Yani diğer bir deyişle mülkiyet sorunsalı insanlık için temel sorunsaldır, toplumlar için diğer sorunlar bu olgunun türevleridir.

İktidar Mücadelesi ve Yabancılaşma

İktidar mücadelesi yabancılaşma sürecini ortaya çıkarmaktadır. Yabancılaşma terimi en genel çerçevesiyle bireylerin birbirlerinden ya da belirli bir ortam veya süreçten uzaklaşmalarını anlatır (Marshall, 1999, s.798). İncelediğimiz yapıtlarda ise yabancılaşma

mülkiyet olgusunun doğurduğu insanın insani yanlarını yadsıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Köylüye göre Hasan Kocabaş'ın yaptığı haksızlıktır. Topraktan çıkan suya kimsenin el koymaya hakkı yoktur. Hasan'a göre ise bu haklı bir davadır, kendi tarlaları için de su gereklidir. Böylece suya sahip olma üzerinden çatışmaya zemin hazırlayan duygusal ortam yavaş yavaş oluşmaya başlar. Hasan'la köylüler arasındaki düşünce farklılığı şöyle verilmektedir "Havuzu yaptırmaya başladıkları duyulduğu günden beri, her karşılaşmasında, onların kendisine bakışları değişmişti. Şimdi sorunu kendi yönünden onlara karşı savunuyor, kendini haklı çıkaracak nedenleri sıralıyordu. Su onun malıydı. Onun toprağından çıkıyordu. Aşıları sulanmak isterdi. Şeftaliler, kayısılar sulanmak isterdi. Kendi toprağından çıkan suyu sebil edecek kadar zengin değildi ya! O aşılarını, fidanlarını sular, artarsa suyu aşağıdaki havuza salar" (Cumalı, 2017, s.12).

Bu karar köylülerin geceleri uykularını kaçırmaya başlar. Hasan Kocabaş'a boyun eğmeyi ve topraklarını kaybetmeyi istemezler. Toplanıp Hasanların evine konuşmaya giderler.

"-Ben aşılarımı, bahçemi sularım, artarsa suyu salarım!..

-Bir hafta on gün sonra, su azalınca, her gün böyle kendi havuzunu doldurursan salacak su kalır mı?

-Onun orasını ben bilmem!..

-Bilirsin, bilmez olur musun!

-Ben fidanlarımı susuz bırakamam!

-Sen bırakmazsan biz de bırakmayız!

-Öyleyse bahçeler sizin, suyunu da siz bulun!..

Hasan'ın karşılığı Ethem Ölmez'in öfkesini taşırdı. Ethem, Veli'nin önüne geçti:

-Bu iş senin keyfine kalmaz!

-Hakkınızsa alırsınız!..

-Alırız elbet! Hakkımız ya ne sandın? Buraya senden sadaka dilenmeye mi geldik?

-Hakkınızsa hadi alın!

-Hasan, dikleşmesen senin için iyi olur! Bahçelerimiz kurursa yanına kar kalmaz! Sonunda pişman olursun. Bunu iyi bil" (Cumalı, 2017, s.19).

Köylüler Hasan Kocabaş'a dava açıp suyu kendi tarlalarına yöneltir. Metin Erksan yapımı filmde, bu anlatıma kitapta olmayan bir sahne eklenmiştir. Kamera bir yandan

toprağına su bulamayan köylülerle görüşme yapan avukatı gösterirken diğer yandan Osman'ın içi su dolu bir kovadaki ayaklarına odaklanır. Bu sahne iki farklı yaşam tarzını gösterir; bir kesim için toprağın kanı olarak nitelenen su diğer bir kesim için sıradan bir keyif ürünüdür.

Hasan'ın itiraz dilekçesi gecikmez ve su tekrar Hasan'a ait olur. Köylüler yeniden susuzlukla karşı karşıya kalır: "Ağustos'un ilk haftası sonunda, Veli ile öbür bahçe sahipleri büsbütün susuz kaldılar. Bahçelerini sulayacakları saatlerde çaresizlik içinde kıvrandılar. Susuz kalan bahçelerde, yeni açan fasulye, patlıcan çiçekleri kurudu, yapraklar uçlarından sararmaya başladı. Domates, biber fidanları dik duruşlarını kaybetti (Cumalı, 2017, s.24)". Bu durum köylüler arasına husumete sebep olur. Öyle ki köylülerin çocukları bile Kocabaşlara düşman kesilir.

Veli Sarı'nın Kocabaşların av köpeğini gizlice vurması üzerine köy, Kocabaşlar ve köylüler olarak ikiye ayrılır. Köpeklerinin öldürülmesini bir gözdağı olarak yorumlayan Hasan Kocabaş geceleri kardeşi Osman ile sırasıyla nöbet tutmaya başlar. Bir gece Hasan nöbetteyken köylüler Kocabaşların aşılıklarına zarar vermeye gelirler. Hasan bunu fark edince kardeşi Osman'ı da uyandırır; ellerine çifte ve gralarını alıp peşlerine düşerler. O gece köyde birçok silah sesi duyulur. Gün doğarken de Veli Sarı'nın ölüsü çalı kümesinin içinde bulunur. (Cumalı, 2017, s.35).

Savcı, hükümet doktoru, jandarma komutanı gibi hüküm vericiler köye gelir ve Veli'nin gra kurşunuyla öldürüldüğünü tespit ederler. Bu tespitten sonra Veli'yi Hasan Kocabaş'ın öldürdüğü de belli olur (Cumalı, 2017, s.39).

Hasan, Osman'a suçu üstlenmesini söyler ve vaatlerde bulunur. "Yaşın küçük daha az yatarsın, mallara sahip çıkarım, Bahar'a bakarım (Erksan, 1963)". Yine yaşça büyük kardeşin hiyerarşik üstünlüğü baskın gelir ve Osman suçu üstlenir. Fakat Osman hapishanedeyken Bahar ile aynı evde kalan Hasan vaatlerini unutur. Aylar geçtikçe Hasan, Osman'ın mektuplarını okumadan yırtıp atmaya Bahar'a hiç getirmemeye başlar.

Bu olayların yanı sıra gelişen bazı olaylar da kitapta olmasa da Yılmaz Duru yapımı filme eklenmiştir. Susuzluktan toprakları kuruyan köylüler teker teker topraklarını Hasan Kocabaş'a satarak köyden ayrılmaktadır (Duru, 1973).

"Toprak susuz kalınca satıp savacaklar toprağı, bütün köyün sahibi ben olacağım," der Hasan. "Tüm toprak bizim olacak…Bademlerin ağası Hasan Kocabaş. Yok, yok en iyisi Hasan Ağa…" (Duru, 1973).

Duru'nun filminde iktidar mücadelesi daha şedit bir biçimde verilir. Arka arkaya sıralarsak; köylüler Hasan'ın köpeğini öldürürler, ağaçlarını kurutmak isterler, zeytinliğini

yakarlar, baltalarla aşılı ağaçlarına saldırıp kırarlar, su bendini havaya uçururlar, sürekli toplanıp kapısına gelerek tazyik ederler, "imana gel, gavur Hasan, dinsiz Hasan", diye tempo tutarlar, silahla ateş açarlar (Duru, 1973), bütün bu köylüler tarafından yapılanlar haksız eylemler olarak değil yalın sosyal gerçeklikler olarak karşımıza çıkar. Mülkiyet duygusunun toplumsal hayat içinde ortaya çıkmasıyla bir iktidar mücadelesi başlamış olur. Bu mücadele de insanın insanlığına yabancılaşma olgusuna dönüşür.

1950'nin Mayısında, genel seçimler yapılır. Seçimi Demokratlar kazanır. Ortalarda bir af sözü dolaşmaya başlar (Cumalı, 2017, s.66). Genel bir af çıkar ve Osman tahliye olur.

Osman evine ulaşır. "Damın önünde üç yaşlarında bir oğlan çocuğunun dolandığını gördü önce. Kendi oğlunu tanıdı. Dama iyice yaklaştığı sırada, Bahar bir kolunda bir yaşlarında başka bir çocukla, damın kapısından çıktı. Göz göze geldiler (Cumalı, 2017, s.68)". "Kadının birden beti benzi uçtu. Boş kolu havada gerildi. Dudakları arasından bir çığlık koptu: Osman! Osmanım, sen sağ mıydın (Cumalı, 2017, 69)". Osman derhal abisini bulur. Hasan beklediği ve korktuğu gerçekle karşı karşıyadır. Hiç düşünmeden öz kardeşine tabancasını doğrultur. Hasan ateş eder ve Osman'ı kolundan vurur. "Ağabeyinin tetiği ikinci kez çekmesine sıra kalmadan dört beş adım gerisinde patlayan iki el çifte sesi işitildi. Hasan Kocabaş on adım önünde ayakları dibinden orakla biçilmiş gibi yüzükoyun devrildi. Gerisine baktı. Bahar'ı elinde ağasının çiftesiyle, soluk soluğa gördü (Cumalı, 2017, s.70)".

Metin Erksan hikâyenin sonuna kitapta olmayan bir sahne eklemiştir. Kötü karakter Osman uğruna kardeşini bile gözden çıkardığı suda boğularak can vermiştir ve Hasan'ın suyu tekrar köye salması ile Osman'ın cansız bedeni suyun üstünde yüzerek köye doğru ilerlemektedir. Bu sahne ile insanların ölümüne, toplumsal çatışmalara sebep olan suya sahip olma duygusu kişiyi kendine bile yabancılaştırmış sahip olmak istediği nesnede ölümüyle sonuçlanmıştır. Köye(topluma) doğru akan suda taşınan(belki de iletilen mesaj) gerçeklik bu olmuştur.

Yılmaz Duru da hikâye sonunu benzer bir bakış açısıyla yorumlamıştır. İki kardeş su havuzlarının içinde mücadeleye başlar. Osman şu sözlerle abisini boğar: "Su için (özel mülkiyet için) emanete hıyanet ettin, kalleş köpek gibi onun içinde (mülkiyet duygusu içinde) geberteceğim seni" (Duru, 1973) ve Osman, Hasan'ı su havuzunda öldürür.

Kadının Nesneleştirilmesi

Susuzluğun ve iktidar mücadelesinin yanında hikâye köy hayatında kadının toplumsal rolüne de yer vermektedir. Suyun özel mülkiyet konusu olması, özel mülkiyetin iktidar

mücadelelerine yol açması ve ardından ortaya çıkan yabancılaşma olgusu kadını da sahip olunması gereken bir nesneye dönüştürmektedir.

Köy hayatındaki kadının temsili Bahar, belli bir yaşa gelmiştir ve evlenmiştir. Okuma yazma bilmez, kitapta ve filmlerde kadının eğitim hayatından bahsedilmez. Su imgesi üzerinden verilen iktidar mücadelesinde aktörlerden biri olarak kadına yer yoktur. Kadının toplumsal hayat içinde aktif bir konumunun olmaması, bir aktör olarak toplumsal hayat içinde yer alamaması onun nesneleştirildiği anlamına gelmektedir.

Evliliğin mahsul toplama zamanından önce olması istenir. Çünkü ev halkına katılan her birey tarlada çalışacak bir güç olarak görülür.

"Osman: Tarlalar büyüdü, çalışacak insan lazım vakit geçirmeden evlen Bahar'la (Erksan, 1963)'', der.

Cumalı'nın hikâyesinde evlenme sahnesi yoktur. Fakat 1963 ve 1973 yapımı filmlerin ikisinde de evlilik sahnesi yer alır. 1973 yapımı Duru filmi Bahar ve iyi karakter olan Osman'ın evlilik konusu ile başlar. Bahar'ın annesi kızının köye kötülük yapan bir ailenin gelini olarak anılmasını istemez. Her ne kadar Osman'ın iyi niyeti köylüler tarafında bilinse de Bahar, Kocabaşların gelini unvanını alacaktır. Metin Erksan yapımı filmde köydekilerin de katıldığı büyük bir düğün yapılırken Yılmaz Duru filminde köylüler Kocabaşlara tepki göstererek düğüne katılmazlar.

Kadın ev işlerini yapan ve ev halkının verdiği kararlarda pek söz sahibi olmayan taraftır. Çoğu zaman kendi hayatını şekillendiren kararlarda bile çevresinin hâkimiyeti söz konusudur.

Hikâyede ve yer yer filmlerde kadın ve kadınsızlık daha çok cinsellikle bağdaştırılarak anlatılır. Kitapta kötü olan karakter Hasan, eşini yakın zamanda kaybetmiştir ve evde Bahar'a, kardeşinin eşi olmasına rağmen cinsellik içeren hisler besler. Kadın, erkek için cinsel duyguların tatmin edildiği bir alan olarak ortaya çıkar ve cinsellik üzerinden araçsallaştırılarak yine bir başka açıdan nesneleştirilmiş olur.

Kadın ve erkeğin rolleri toplum tarafından belirlenmiştir. Erkek tarlada çalışır, kadın ona yardım ederken ev işlerinden de sorumludur. Diğer yandan köy hayatındaki toplumsal yapılanmanın patriarkal göstergesi olarak1963 yapımı filmde Bahar karakteri bir sahnede Osman'ın ayaklarını yıkamaktadır.

Kadın edilgendir. Öyle ki gerçeği mahkemede bile söyleyemez, söylediği kadarına da itibar edilmez… "Kocan yalan mı söylüyor", denildiğinde gerçeğe değil kocasının söylediğine tabi olur.

Yazınsal yapıtta Bahar ve Osman'ın bir çocuğu olur. Yılmaz Duru yapımı filmde de bebek vardır; fakat Metin Erksan yapımı filmde hiçbir sahnede bebek yoktur. Çocuk süreklilik, devamlılık imgesidir. Düzen bu çatışmalar içinde devam edecektir.

Osman hapse girdikten sonra Bahar'ın, Hasan ile aynı evde kalmaya devam etmesi köylüler arasında konuşulmaya başlanır. "Bir gün Safi'nin karısı dayanamadı, açıktan açığa Bahar'a: Hasan'a birini bulsana, dedi. Kocan hapisten çıkıncaya kadar dokuz yıl aynı damın altında yalnız mı kalacaksın (Cumalı, 2017, s.56)''.

Hasan bir gün köy kahvesinde otururken gazetedeki bir haberden Denizli cezaevinde Osman adında birinin öldüğünü öğrenir. Köylüler çok da sorgulamadan durumu kabullenirken Hasan anlamaya çalışır. "Hiç düşünmediği bir yalan, Hasan'ın dudaklarından kendiliğinden çıkıverdi: Altı aydır para yolladım, mektup yazdım, Denizli'den bir karşılık gelmedi (Cumalı, 2017: 58)". Hasan ölen Osman'ın kardeşi olmadığını biliyordur fakat buna inanmak ister ve bu yalanı sürdürür. Bahar'a da Osman'ın öldüğünü söyler ve hislerini ona açar. "Gayrı bu damda sen de dulsun, ben de… Sağda solda söz olur diyordun. Şimdi sen dururken benim bu dama yabancı birini getirmem (Cumalı, 2017, s.61)".

Hapisten çıkan Osman, tren yolculuğu boyunca olanları ve olacakları düşünür. "Bahar'a en küçük bir hınç, en küçük bir kırgınlık yoktu içinde. Bahar'ın elinde para yoktu ki göndersin! Bahar'ın okuması yazması yoktu ki mektup yazsın! Bahar'ın gideceği yeri yoktu ki kaçsın, ağasının elinden kurtulsun (Cumalı, 2017, s.68)". Bu düşüncelerin anlatımından da anlaşılacağı üzere zamanın şartlarında bir kadın oldukça kısıtlanmış bir yaşama sahiptir. Çoğu zaman kaderini tayin hakkı kendi elinde değildir.

Osman evine ulaşır. "Damın önünde üç yaşlarında bir oğlan çocuğunun dolandığını gördü önce. Kendi oğlunu tanıdı. Dama iyice yaklaştığı sırada, Bahar bir kolunda bir yaşlarında başka bir çocukla, damın kapısından çıktı. Göz göze geldiler (Cumalı, 2017, s.68)". "Kadının birden beti benzi uçtu. Boş kolu havada gerildi. Dudakları arasından bir çığlık koptu: Osman! Osmanım, sen sağ mıydın (Cumalı, 2017, s.69)". Osman derhal abisini bulur. Hasan beklediği ve korktuğu gerçekle karşı karşıyadır. Hiç düşünmeden öz kardeşine tabancasını doğrultur. Hasan ateş eder ve Osman'ı kolundan vurur. "Ağabeyinin tetiği ikinci kez çekmesine sıra kalmadan dört beş adım gerisinde patlayan iki el çifte sesi işitildi. Hasan

Kocabaş on adım önünde ayakları dibinden orakla biçilmiş gibi yüzükoyun devrildi. Gerisine baktı. Bahar'ı elinde ağasının çiftesiyle, soluk soluğa gördü (Cumalı, 2017, s.70)".

Filmlerde yer verilmese de Cumalı hikâyesini; kadının kötüyü aynı zamanda sosyal ve siyasal düzleme işaret eden patriarkal ve patrimonyal yapıyı temsil eden Hasan'ı vurması, öldürmesi ile yani düzene başkaldırarak onu yok etmesiyle sonlandırır. Filmler ise sahip olunmak istenende (su) ölüneceğini, burada yaşamın olamayacağını anlatan bir sonu vurgulamak ister gibi Hasan'ın suda öldürülmesiyle biter.

Paradoksal bir şekilde kadın hem görsel hem yazınsal yapıtta düzenin devamını sağlayan, hatta değişimin söz konusu olduğu durumlarda geriye dönüşün dayanak noktalarından birini oluşturur.

Örneğin Hasan'a karşı çıkanlar arasında köylüleri temsil eden kadın "Bu ovanın bunca yıllık kurulmuş bir düzeni var, bu düzeni korumak da hepimizin boynumuzun borcu," der… Yine bir başka sahnede Bahar tek kalınca kapağı açar ve suyu köye salar (Duru, 1973). Eski düzene dönmek, en azından düzeni değiştirmeden sürdürmek, kadın üzerinden bir haksızlığa karşı çıkış olarak sunulmaktadır, hem yazınsal hem görsel yapıtlarda.

Kadın elinde bıçakla kötülüğü temsil eden Hasan'ın üstüne yürür 'Kahpe Hasan', diyerek; ama Hasan ateş ederek Bahar'ı vurur, öldürür. Bahar ölürken Osman'a 'Hayrına suyu aç' der, yani eski düzene geri dön.

Yani, Cumalı'nın hikâyesindeki sonu dikkate alırsak; kadın, değişimin öncü gücü olma, düzeni değiştirme potansiyeline sahipken aynı zamanda, görsel yapıtlarda olduğu gibi değişimin önündeki en önemli direnç noktalarından biri olabilmektedir.

Sonuç

Gerek hikâyede gerek filmlerde su imgesi üzerinden mülkiyet, sahip olma duygusunun bir iktidar mücadelesine yol açtığı, bu mücadelenin yabancılaşma sürecini birlikte getirdiği, bu durumun aynı zamanda insanın kendisine yabancılaşma olgusunu da ortaya çıkardığı ve bunun toplumsal çatışma alanları oluşturduğuna şahit olmaktayız. İktidar mücadelesinin alanını genişlettiği, böylesi bir toplumsal düzlemde her şeyin metalaştığı ve kadınının nesneleştirilerek üzerinde egemenlik inşa edilen bir alana dönüştüğü gözlenmektedir.

Filmlerde yer verilmese de Cumalı hikâyenin sonunu kadının kötüyü aynı zamanda sosyal ve siyasal düzleme işaret eden patriarkal ve patrimonyal yapıyı temsil eden Hasan'ı vurması, öldürmesi ile yani düzene başkaldırarak onu yok etmesiyle sonlandırır. Filmler ise

sahip olunmak istenende (su) ölüneceğini, burada yaşamın olamayacağını anlatan bir sonu vurgulamak ister gibi Hasan'ın suda öldürülmesiyle biter.

Ayrıca gerek görsel gerek yazınsal yapıtlarda kolektif mülkiyetin bir toplumsal değer olarak yüceltilmesi özel mülkiyetin bir toplumsal değer olarak toplumu yozlaştırıcı yanının imgesel bir dille anlatılmasıdır söz konusu olan.

Hem yazınsal hem görsel anlatılarda etiyolojik eksiklik çok açıktır. Bu mülkiyet anlayışı nereden çıkmıştır? Köylü neden daha çok üretmek ister, topraklarını büyütünce ne olacaktır, otarşik anlayış neden değişiyor, bunların sebepleri nelerdir?

Kaynakça

Cumalı, N. (2017). *Susuz yaz* (25.baskı). İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Duru, Y. (1973) *Susuz yaz.* İstanbul: İrfan Film.

Erksan, M. (1963). *Susuz yaz.* İstanbul: Hitit Film.

Hakan, F. (2012). *Türk sinema tarihi* (N. Posteki, Der.). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Hançerlioğlu, O. (1986). *Toplumbilim sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kayalı, K. (1994). *Yönetmenler çerçevesinde Türk sineması.* Ankara: Ayyıldız Yayınları.

Kayalı, K. (2014). *Metin Erksan sinemasını okumayı denemek*. İstanbul: Tezkire Yayıncılık.

Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü* (O. Akınhay, D. Kömürcü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1994)

Scognamillo, G. (1998). *Türk sinema tarihi 1896-1997*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Tütengil, C. O. (1983). *Kırsal Türkiye'nin yapısı ve sorunları* (4. baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Yıldız, K. (2017). Sinemada su mülkiyeti susuz yaz. *Z Dergisi, Güz* (2), 422-425.