

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı**

ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMLERİNDE ANLATI YAPISI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mikail BOZ

DANIŞMANI: Prof. Dr. Dilek TAKIMCI

İZMİR-2015

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “*Zeki Demirkubuz Filmlerinde Anlatı Yapısı*” adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.



Mikail BOZ
İmza



T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Mikail BOZ

Numarası : 92130003476

Anabilim Dalı : Radyo-Televizyon ve Sinema

Tez Başlığı (Türkçe) : Zeki Demirkubuz Filmlerinde Anlatı Yapısı

Tez Başlığı (İngilizce) : Narrative Structure in Zeki Demirkubuz's Films

Tez Savunma Tarihi : 05.01.2015

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Dilek TAKIMCI

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Huriye KURUOĞLU

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Gaye EREL

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle

Oy çokluğuyla

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

☐

☐

☐

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	I
I. BÖLÜM: ANLATI KAVRAMI VE ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ: SİNEMASAL ANLATIDA ZAMAN, MEKÂN VE KARAKTER KULLANIMI.....	1
1.1. ANLATI KAVRAMI VE KURAMSAL GELİŞİMİ.....	1
1.2. ANLATI ÇÖZÜMLEMESİNİN GELİŞİMİ.....	6
1.2.1. ESKİ YUNAN DÜŞÜNÜRLERİNDE ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ.....	6
1.2.2. YAPISALCI ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ.....	8
1.3. İKİLİ KARŞITLIKLAR VE ANLAM OLUŞUMUNUN DİYALEKTİĞİ.....	12
1.4. ANLATININ ÜÇ UNSURU VE SİNEMASAL ANLATI.....	19
1.5. ZAMAN KAVRAMI VE SİNEMA ANLATISINDA ZAMAN.....	20
1.6. MEKÂN KAVRAMI VE SİNEMA ANLATISINDA MEKÂN.....	34
1.7. KARAKTER KAVRAMI VE SİNEMA ANLATISINDA KARAKTER.....	41
II. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI.....	48
2.1. CUMHURİYET ÖNCESİ DÖNEMDE SİNEMANIN GELİŞİMİ – İLK YILLAR.....	48
2.2. CUMHURİYET SONRASI DÖNEMDE TÜRK SİNEMASININ GELİŞİMİ.....	50
2.2.1. TİYATROKULAR DÖNEMİ.....	50
2.2.2. GEÇİŞ DÖNEMİ.....	52
2.2.3. SİNEMACILAR DÖNEMİ.....	53
2.2.4. KARŞITLIKLAR / YENİ SİNEMACILAR DÖNEMİ.....	57
2.2.5. 1980: DARBE SONRASI DÖNEM.....	61
2.3. ZEKİ DEMİRKUBUZ’UN YAŞAMI VE SİNEMA ANLAYIŞI.....	70
III. BÖLÜM: ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMLERİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ.....	90
3.1. YÖNTEM.....	90
3.2. C BLOK FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ.....	93

3.2.1. FİLMİN ÖZETİ.....	93
3.2.2. C BLOK FİLMİNDE ZAMAN.....	93
3.2.3. C BLOK FİLMİNDE MEKAN.....	95
3.2.4. C BLOK FİLMİNDE KARAKTER.....	98
3.2.5. SONUÇ.....	102
3.3. MASUMİYET FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ.....	103
3.3.1. FİLMİN ÖZETİ.....	103
3.3.2. MASUMİYET FİLMİNDE ZAMAN.....	103
3.3.3. MASUMİYET FİLMİNDE MEKÂN.....	105
3.3.4. MASUMİYET FİLMİNDE KARAKTER.....	109
3.3.5. SONUÇ.....	114
3.4. ÜÇÜNCÜ SAYFA FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ.....	115
3.4.1. FİLMİN ÖZETİ.....	115
3.4.2. ÜÇÜNCÜ SAYFA FİLMİNDE ZAMAN.....	116
3.4.3. ÜÇÜNCÜ SAYFA FİLMİNDE MEKÂN.....	118
3.4.4. ÜÇÜNCÜ SAYFA FİLMİNDE KARAKTER.....	121
3.4.5. SONUÇ.....	125
3.5. YAZGI FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ.....	126
3.5.1. FİLMİN ÖZETİ.....	126
3.5.2. YAZGI FİLMİNDE ZAMAN.....	126
3.5.3. YAZGI FİLMİNDE MEKÂN.....	129
3.5.4. YAZGI FİLMİNDE KARAKTER.....	133
3.5.5. SONUÇ.....	138
3.6. İTİRAF FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ.....	140
3.6.1. FİLMİN ÖZETİ.....	140
3.6.2. İTİRAF FİLMİNDE ZAMAN.....	140
3.6.3. İTİRAF FİLMİNDE MEKÂN.....	142
3.6.4. İTİRAF FİLMİNDE KARAKTER.....	146

3.6.5. SONUÇ.....	151
3.7. BEKLEME ODASI FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ.....	152
3.7.1. FİLMİN ÖZETİ.....	152
3.7.2. BEKLEME ODASI FİLMİNDE ZAMAN.....	153
3.7.3. BEKLEME ODASI FİLMİNDE MEKÂN.....	154
3.7.4. BEKLEME ODASI FİLMİNDE KARAKTER.....	157
3.7.5. SONUÇ.....	163
3.8. KADER FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ.....	164
3.8.1. FİLMİN ÖZETİ.....	164
3.8.2. KADER FİLMİNDE ZAMAN.....	164
3.8.3. KADER FİLMİNDE MEKÂN.....	167
3.8.4. KADER FİLMİNDE KARAKTER.....	172
3.8.5. SONUÇ.....	178
3.9. KISKANMAK FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ.....	179
3.9.1. FİLMİN ÖZETİ.....	179
3.9.2. KISKANMAK FİLMİNDE ZAMAN.....	180
3.9.3. KISKANMAK FİLMİNDE MEKÂN.....	182
3.9.4. KISKANMAK FİLMİNDE KARAKTER.....	186
3.9.5. SONUÇ.....	192
3.10. YERALTI FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ.....	193
3.10.1. FİLMİN ÖZETİ.....	193
3.10.2. YERALTI FİLMİNDE ZAMAN.....	194
3.10.3. YERALTI FİLMİNDE MEKÂN.....	196
3.10.4. YERALTI FİLMİNDE KARAKTER.....	201
3.10.5. SONUÇ.....	207
SONUÇ.....	209

KAYNAKÇA.....	226
ÖZGEÇMİŞ.....	234
ÖZET.....	236
ABSTRACT.....	237

GİRİŞ

İnsan varoluşunun tarihi, çevresinde olup biteni anlama çabasının da tarihidir. Anlamak, insanın bulunduğu zaman ve mekânda olan bitenlere yönelik nasıl bir tavır takınacağı, yaşamda kalmak için nasıl bir yol izleyeceğine dair temel verileri değerlendirmeyi gerektirmektedir. Bu süreç olaylar arasında akılcı bir neden sonuç ilişkisi kurulması kadar, doğa güçlerini denetim altına alacak türden metafizik yön de taşımaktadır. İnsan için çevresindeki her şey ehlileştirilmediğinde ona bir düşman gözükmekte, insan bu ‘düşman’ ile mücadele etmek için çeşitli araçlar geliştirmektedir. İnsanın edimsel çabası kadar dil de bu araçlardan en önemlisidir. Dil aracılığıyla bir şeyin adını koymak aynı zamanda onu farklı kılmaktır. Bir şeyi farklı kılmak ona bir çerçeve çizmek, kapsadıklarını ve dışladıklarını ortaya koymak demektir. Bu çerçevede anlamak, nesneyi dönüştürmek anlamına gelmektedir. İnsan anladıkça dönüştürmüştür. Dönüştürdükçe kültürel alan doğal alana karşı büyümüştür. İnsan, varlığını bir duruş ve karşı duruş olarak sentez türetme çabası olarak şekillendirmiştir. Her sentez yeni bir başlangıç noktası olurken bu süreç aynı zamanda bir gelişim ve dönüşümdür. Bu yüzden zaman geçtikçe insanın anlamak adına yükü azalmamakta, tersine artmaktadır. Bilmek insanın kendi bilgisizliğine, cehaletine dönük bir özdeşünüş getirmiş, ona kendi “cehaletini” fark ettirmiştir. Doğayı gözlemek nasıl insan anlayışını zenginleştiriyor ve doğayı anlamanın yeni yollarına ilişkin bir yaklaşım sağlıyorsa, üretmek de insanın kendi kendisini anlaması açısından bir zorunluluk ortaya çıkarmaktadır. Böylece insan sadece doğayı değil, o doğanın bir parçası ve farklısı olarak kendini de anlamak istemektedir.

İnsanın kendisini ve ürettiklerini anlaması onun doğayı anlaması kadar yeni bir serüvendir ve en az doğayı anlamak kadar zordur. Doğayı varlığıyla, ilişki ve süreçleriyle anlayan insan kendisini de aynı yolla ürettikleriyle, bunlarla kurduğu ilişki ve süreçle kavramaktadır. Bu iki türden bir farkındalığa gereksinim duymaktadır. İlki geçmişin tüm kültürel, toplumsal, tarihsel bilgisini korumak, ikincisi bu bilgileri güncel zamana uygulayıp tüm olan biten arasında bir ilişki kurmaktır. Bilimle, felsefeyle, sanatla, insan sadece nesnesine değil aynı zamanda kendi kendisine de bir ayna tutmaktadır. Bu bağlamda insanı tanımak onun ürettiklerini tanımaktır. Zira üretilen her şeyde insan kendi özünü ilgili bir unsuru yansıtmakta, kendisinden bir izi oraya yerleştirmektedir. İzler

varlığa aittir, silindiklerinde bile bir şekilde imgesel bir varoluşa devam etmektedirler. Bu hatıralarda bir anı, duvarlarda bir resim, dile gelen bir türkü, bir atasözü ya da bir müzik olabilmektedir. İmgesel varoluşun sınırları yoktur. İnsan varoluşunu imge üreterek daha anlamlı kılmakta, zenginleştirmektedir.

Doğa üzerinde iktidar kurmayı sınırsız bir arzu biçimi olarak görmek mümkündür. Bazen bir eksiklik üzerinden türeyen bu arzular farklılaşan bir yapıda sürekli tüketmeye hazır ve doyumsuzdur. İlkel doğanın el değmemiş okyanusunda yüzergezer bir nitelik taşıyan insan için arzulama sürekli bir göçebelige neden olmakta, arzunun yerine getirilmesi ise göçebelikle çelişkili biçimde yerleşik bir yaşamı zorunlu kılmaktadır. Yerleşik yaşama geçen, bir şekilde hep farklı olanla karşılaşma fantezileri kurarken, göçebe olan da kendi serüveninde geçici bir uğrak olarak gördüğü adacıklarda bir 'farklı' ve 'öteki' olarak yaşamayı kabul eder. Yerleşik olan arzuları bastırır, iktidarı genelleştirir, onun disipline edici yapısını tüm toplumsal yaşama yayıp kaçmak isteyenleri 'içerde' tutmaya çalışır. Göçebe olan ise demir atacağı bu geçici yere sızmak, birikmiş olan her şeyi, uygarlığın tüm birikimlerini 'çalmak' için hazırda bekler. Bu iki kutbun, yerleşik ve göçebe olanın karşılaşmasından ise sarsıcı bir çatışma çıkar. Bu sarsıcı çatışma aynı zamanda hareket ile durağanlığın çatışmasıdır ve anlatıların temel kaynakları arasında yer almaktadır.

Sinema sanatı bir asrı aşan tarihi boyunca görsel imgelerle anlamlar üretmektedir. Sinemanın olanakları onun gösterebildikleriyle sınırlı değildir. Kendisinden önceki tüm sanatlardan bir parça taşıyan bir sanat olarak sinema bir görme kadar duyma, duyumsatma, algılamadır. Sinema göstermeyi bıraktığı anda bile karanlıkta bıraktıklarıyla ve karanlığın kendisiyle bir şeyler söylemektedir. Sinema sustuğunda bile suskunluğunu bir söyleve ve söyleme dönüştürmekte hareketlerden, yönlerden, biçim ve biçemlerden, oyundan, oynayanlardan ve oynatılanlardan bir şeyler sunmaktadır. Sinema bir göstermedir. Sürekli bir işaret etme, işaret ettikleriyle işaret edecekleri arasında bir süreç, işaret etmekten vazgeçtikleriyle de birer ilişki, bir yönüyle yokluk ilişkisidir. Bu yüzden sinemada bir şey varsa onun varlığı yok sayılan binlerce olasılıktan türemektedir. Sinemada bir şey yoksa bu yok sayılanlar var olanların içine sızmış, anlamın içinde var olmaktadır. Bu açıdan sinema bir var etme ve aynı zamanda bir yok etme sanatıdır. Bir gösterme ama aynı zamanda bir karanlıkta bırakma sanatıdır. Bir yönüyle sürekli açılıp

kapanan göz kapakları gibi dünyayı algılama ve anlamlandırma çabasıdır. Sinema bir bakma ve aynı zamanda bir ayna tutma sanatıdır. Sinema bir anlama ve aynı zamanda anlaşılma sanatıdır. Sinema mekânı parçalara bölme, imgelerle düşünme, imgelerle anlatma sanatıdır. Anlatılan her şey değişmektedir. O halde sinema biraz da değişimi kavramaktır.

Sinemanın icadından bu yana çok çeşitli sinema akımları ve kuramları ortaya çıkıp sinema filmlerine ilişkin çeşitli yaklaşımlar, izahatlar ve düşünceler ileri sürülmüştür. Bu kuramlar sinemayı açıklamaya çalıştığı kadar onun nasıl olması gerektiğine ilişkin de fikirler ileri sürmüştür. Sinema bir sanat olarak insanın kendisini ve doğayı anlama çabasında bir yardımcı mı olmalıdır, yoksa gündelik sıkıntılardan kurtulmak için kaçılan minik bir ‘sığınak’, bir eğlence yeri mi? Sinema bir devindirici olarak insanlara yol mu göstermeli, yoksa gerçeği olduğu gibi sunmaya çalışıp gerçeğin ne olduğunu bulmayı izleyiciye mi bırakmalıdır? Sinema filmi bir izleyicinin koltuğuna kurulup seyrettiği bir gösteriden mi ibarettir, yoksa yapımında büyük paraların döndüğü, yapım öncesinden yapım aşamasına ve yapım sonrasına kadar bütünsel bir süreç ve ilişkiler dizgesi olarak modernizmin son ‘büyük anlatısı’ mıdır? Bu sorular halen cevaplamayı bekleyen sorulardır ve bir filme bakmanın ve onu anlamamanın tek bir yolu yoktur. İletişim araştırmalarının gelişimi sinema kuramlarına da yön vermiş, bir filmi anlamamanın kaynağa, metne ve onun hedef kitlesine göre yapılan araştırma biçimleri olarak pek çok yön taşıdığı ortaya çıkmıştır.

Anlamak, anlaşılacak isteneni sınıflandırmak, ayrılıklarını ve benzerliklerini ortaya koymak kadar tek bir metinde ve tüm metinlerde değişmeyen unsurları da bulmaktır. Hem parçalara yoğunlaşmak hem de bu parçaların bir araya geldiğinde nasıl bir ortak yapı gösterdiğini, onu kendi içinde nasıl bir bireşim içerdiğini de anlamak demektir. Bu tür bir bütünsel yaklaşım biçimi hemen hemen sinemanın ortaya çıkışıyla koşut biçimde gelişmiştir. Yapısalcılık öncelikle dilbilimde ortaya çıkarak, sonra edebiyat, antropoloji, sosyoloji, psikoloji ve sinema gibi alanlarda gelişmiş, derleyici bir kavram olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yapısalcılık ele alınan nesneye artzamanlı bir perspektiften ziyade eşzamanlı bir perspektifle bakmayı öne sürmüş, nesnenin tarihi ve sürecinden çok onun iç ilişkilerine yoğunlaşmıştır. Çağımızda hem artzamanlı hem de

eşzamanlı çözümleme yaklaşımı birlikte kullanılmaktadır. Bu durum ele alınan konuya hem bir seçme, dolayısıyla bir ilişki, hem de bir dizme, dolayısıyla süreç olarak yaklaşılmasını gerekli kılmaktadır. Sinema sanatı da bu açıdan bir seçme ve dizme, ses ile imgeyi ilişkilendirme sürecidir. Bu yüzden ona bütünsel bir şekilde bakmak, seçilenlerin seçilmeyenlerle ilişkisine odaklanmak, seçilmiş olanların da kendi aralarında nasıl bir ilişki kurduğunu ortaya koymak gerekmektedir. Yapısalcı ikili karşıtlıklar yöntemi metne ilişkin bu tür bir çözümlemeye imkân tanımakta, metnin görünen yüzeyi yanında daha derindeki yapıları kavramayı olanaklı kılmaktadır. İnsanın doğayı algılayış, kavrayış ve anlamlandırma süreciyle bağıntılı olan bu sistem, doğayı belirli zıtlıklar biçiminde kavrayan insan zihninin kavrayışıyla benzerlik göstermektedir. Bir şeyin varlığını anlamak onun ne olmadığını da anlamak olduğu için, dışarıda bırakılanları içeride olanlarla, içeride olanların da birbirleriyle nasıl karşılaştıklarını, nasıl çatıştıklarını anlamak önemli olmaktadır. Bu çalışmaya yön veren de bu tür bir perspektiftir. Amaç metne ilişkin mutlak bir yorum sunmak değil, pek çokları arasında ‘farklı’ bir açıdan bakarak ve ‘farklı’ bir noktaya yoğunlaşarak ‘olası’ bir açıklama sunmaktır.

Bir bilimsel çalışmanın bütün konulara bir yanıt vermesi ve açıklamaya çalışması mümkün değildir. Her şeyi açıklama çabası sonunda hiçbir şeyin açıklanamadığı bir karmaşa ile sonlanmakta, bilmeye çalışan özne ile bilinmeye çalışılan nesne arasındaki farkı azaltmaktan ziyade arttırmaktadır. Bu yüzden incelenen konu sınırlamak incelemenin tutarlı ve sınanabilir bir şekilde tamamlanabilmesi için gereklidir. Bu bağlamda çalışmada yoğunlaşma noktasını genel olarak Dünya sineması yerine Türk sineması oluşturmaktadır. Türk sineması yüz yılını doldurmuştur. Başlangıcından bu yana hem Türkiye hem de Türk sineması pek çok dönüşüm geçirmiş, bu süreçte yüzlerce yönetmen binlerce film çekmiş, çekilen filmler izleyiciye sunulmuştur. İzleyici ile sinema arasındaki ilişkiyi dinamik, karşılıklı bir etkileşim olarak görmek mümkündür. Sinemacılar izleyicilerin beklentilerini dikkate alarak filmler üretirken izleyiciler de filmler aracılığı ile kendilerine sunulan kültürel değerleri özümsemeye başlamıştır. Televizyonun yaygınlaşması ve siyasi-toplumsal-ekonomik krizler sinema-seyirci ilişkisinde bir kırılmaya yol açmış ve bu durum doksanların başında zirveye çıkmıştır. Bu krizlerin sonuçlarından biri sinemayla daha bireysel tarzda ilişkiler kuran, farklı bir sinema dili ve anlayışı geliştiren yönetmenlerin ortaya çıkışı olmuştur. Türk sineması da

yakın dönemde yeni bir atılım dönemine girmiştir. Bu yüzden çalışmada ikinci sınırlama noktasını Türk sinemasının son dönemi oluşturmaktadır. Sinema eleştirmenlerince “Yeni Türk Sineması” olarak da ifade edilen doksanların ortasından sonraki dönemdeki anlayış Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin filmlerine dayanmaktadır. Bu yönetmenler kimlik, çalışma koşulları, ötekilik, yabancılaşma, kent ve taşra sorunlarını yeni bir sanatsal kavrayışla kendi bireyselliklerini de işin içine katarak ele almaya çalışmışlardır. Bu yönetmenlerin hayata bakış tarzları, sinema anlayışları, çektikleri filmlerde işledikleri temalar, kullandıkları motifleri anlamak gereklidir. Bu yönetmenlerin çektikleri filmleri hem tek tek film hem de bütün filmler bazında belirli bir bütünlük içinde incelemek, bu filmlerde belirginleşen ve filmde filmde değişmeyen yapıları bulmaya çalışmak hem Türk sinemasını hem de yakın dönemde sinemada gerçekleşen dönüşümleri anlamak açısından önemlidir. Buna karşın bütün yönetmenleri ve filmleri incelemek hem çalışma evreninin büyüklüğü hem de incelenen materyallerin geniş kapsamı yüzünden sorun doğurmaktadır. Bu yüzden tek bir yönetmene ve onun filmlerine yoğunlaşarak buradan diğer yönetmenlere ve filmlere de uygulanabilecek bir yöntemsel yapı kurmak daha etkili bir sonuç getirecektir. Bu bağlamda çalışma son dönem Türk sineması içinde önemli bir yere sahip olan Zeki Demirkubuz’un filmleriyle sınırlanmıştır. Zeki Demirkubuz, 1980’lerde sinema sektörüne girip asistanlık yapmaya başlamış, 1994’te ilk filmini çekerek yönetmen koltuğuna oturmuştur. 1994 yılından 2015 yılına kadar dokuz film çeken yönetmen bu süreçte filmleriyle pek çok festivalde ödül kazanmış, ele aldığı konular, yarattığı karakterler, anlatının görüntülenme biçimiyle de Türk sinemasında özel bir yer edinmiştir. Zeki Demirkubuz’un hem Yeşilçam hem de dünya edebiyatı ve sineması ile kurduğu bağ onu yerel ve evrensel açıdan değerlendirmek için bir olanak sağlamaktadır. Demirkubuz’un filmlerini çekerken kendi özneliğini ve “şahsiyetini” vurgulamasıyla sürekli aradığı “gerçeklik duygusu” izleyici ile yönetmen arasında bir yakınlaşma sağlamaktadır. Bu yüzden Zeki Demirkubuz filmlerini incelemek özel ile genel, yerel ile evrensel, öznel ile nesnel arasındaki ilişkiyi anlamak açısından bir imkan tanımaktadır. Bu çerçevede araştırma konusu olarak seçilen Zeki Demirkubuz’un filmlerindeki anlatı yapısı, bu yapıyı oluşturan öğelerin (zaman, mekân ve karakter) belirli karşıtlıklar çiftleri

olarak ele alınarak ortaya konmasıyla tespit edilecektir. Bu bağlamda inceleme üç ana bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde öncelikle anlatı kavramı üzerine yapılan tanımlamalar ortaya konacaktır. Literatürde anlatı üzerine pek çok tanımlama mevcuttur ve bu tanımlamaların her biri hem kendine özgü belirli vurgulamalar hem de ortaklıklar taşımaktadır. Bu çıkış noktasından sonra anlatıların çözümlemesinde tarihsel olarak meydana gelen gelişmelere bakılıp, yakın dönemde yapısalcı göstergebilimsel çözümlemelerin bu konudaki katkılarına dikkat çekilecektir. Yapısalcı göstergebilimsel çözümlemeler hem dizisel hem de dizimsel çeşitlilik göstermektedir. Fransız antropolog Claude Levi-Strauss tarafından geliştirilen dizisel ikili karşıtlıklar yöntemi anlatı çözümlemelerinde kullanılan bir yöntem olarak açıklanmıştır. Sinemasal anlatıyla dilbilim ve edebiyatta ortaya çıkan ve geliştirilen anlatı çözümlemeleri arasında çeşitli farklılık söz konusudur. Sinemasal anlatı kendine has çeşitli unsurlara sahiptir. Zaman, mekân, kurgu biçimleri, mizansen, karakter, eylemler, hareket yönleri, aydınlatma gibi çeşitlenmeler gösteren sinemasal anlatı, anlatının üç unsuru olan zaman, mekân ve karakter başlıkları altında, bu kategorilere uygun düşen bir sınırlamaya tabi tutulmuştur. Bu aşamada her bir kavramın, zamanın, mekânın ve karakterin ayrıntılı tanımlamaları yapılmış, bu kavramlarda hangi ikili karşıtlıkların bulunduğu bir tabloyla belirlenmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünü Türk sinemasının tarihsel gelişimi ve Zeki Demirkubuz'un buradaki yeri ve yaşamı oluşturmaktadır. Türkiye'de halkın sinemayla tanışması diğer teknik yeniliklere göre daha hızlı olmuştur. Buna karşın ilk sinema salonlarının açılması, ilk filmlerin çekilmesi sıkıntılı bir sürecin sonunda gerçekleşmiştir. Sinemada ilk yıllarda tiyatrocuların egemenliği oluşmuş, uzun yıllar süren bu etki sinema dilinin gelişimini olumsuz yönde etkilemiştir. Sinema daha endüstriyel hale geldiğinde ise süreğenlikten çok gündelik çıkarlar baskın çıkmış, nitelikten çok nicelik yanı ağır basmıştır. Bunun sonucuysa 1970'lerde ortaya çıkmaya başlayan siyasi, toplumsal, ekonomik krizdir. Televizyonla birlikte halk daha az sinemaya gitmeye başlamış, sinemanın buna cevabıysa furya, güldürü ve cinsel sömürü filmleri olmuştur. 1980 Askeri Darbesi'nden sonra yapısal krizler daha açık hale gelmiş, sektör dış rekabete açılmıştır.

Sinemacılar hem içerik hem de biçim konusunda kendilerini sorgulamaya itilmiş, filmler salonlarda daha az gösterim imkanı bulmuştur. Buna karşın 1990'ların ortasında yeni bir ivmelenme başlamıştır. Zeki Demirkubuz da bu ivmelenme döneminin genç yönetmenlerinden birisidir. Demirkubuz filmleri kente özgü toplumsal sınırların uçlarında yaşamak durumunda kalan, kendine ve topluma yabancılaşmış ve bu bağlamda güçlü bir yaşamsal amaçları olmayan insanlara özgü “kötülük” olgusunu konulaştırarak sinemasal gerçeklik duygusunu yeniden oluşturmaya çalışmıştır. Çalışmanın bu kısmında Demirkubuz'un çocukluk, gençlik ve olgunluk döneminde nasıl bir yaşam sürdüğü, onun yaşamı nasıl algıladığı, ne türden bir felsefeye sahip olduğu ve bu yaşam birikimini filmlerine nasıl aktardığı konusu ağırlıkla yönetmenin röportajları incelenerek ortaya konmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise birinci ve ikinci bölümde kuramsal ve tarihsel olarak çerçevesi çizilen araştırmanın seçilen örnekleminde çözümlemeler gerçekleştirilmiştir. Bölümün başında yöntemsel çerçeve tanımlanmış, filmlere bakışta hangi soru ve sorunların, kavramsal ikili karşıtlıkların inceleneceği ortaya konmuştur. Çalışma evrenine yönetmenin tüm filmleri dâhil edilmiş ve her filmin kısa bir özeti verildikten sonra zaman, mekân ve karakter yapılanmasında bulunan ikili karşıtlıklar analiz edilmiştir. Demirkubuz filmlerinin anlatısında değişmeyen zamana, mekâna, karaktere özgü motifler ve bunları sarıp sarmalayan ortak anlatısal yapı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Sonuç kısmında ise elde edilen veriler yorumlanarak, çalışmanın akademik sinema araştırmaları alanına katkısı görüş ve önerilerle vurgulanmaktadır.

I. BÖLÜM: ANLATI KAVRAMI VE ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ: SİNEMASAL ANLATIDA ZAMAN, MEKÂN VE KARAKTER KULLANIMI

1.1.ANLATI KAVRAMI VE KURAMSAL GELİŞİMİ

Anlatılar insanın tarihi kadar eskidir. Dilin ortaya çıkış süreciyle birlikte insan deneyimlediği, gözlemlediği ya da hissettiğini ifade etme gereksinimi duymuş, bilgi ve duygularını bir başkasına aktarma olanağı yaratmıştır. Bu süreç aynı zamanda ortak duygulanma ve bilgilenmeyle kültürel alanı genişletmiş, doğadaki yaşam mücadelesinde insana çeşitli yarar ve avantajlar sağlamıştır. Geçmişteki atalardan miras kalan anlatılar, farklı bir zaman ve mekân düzleminde kişinin hayal gücünü canlı tutarken, kendi yaşam evreninin sınırlarını çizmekte, neleri yapmasının doğru veya yanlış olduğunu göstermekte, biriken bilgiyle birlikte yaşamı kolaylaştırmakta, ortak duygulanımlar vasıtasıyla da grup ruhunu ve ortak davranış geliştirme kültürünü canlı tutmaktadır. Böylece anlatılar insanın doğadaki yaşam serüveninin izini sürmeyi sağlamaktadır ve anlatıların yapısını anlamak dolaylı yoldan insanı da anlamayı mümkün kılmaktadır.

Henri Bergson insanın masal yaratma işlevini "insan türünün varoluş koşullarına" bağlamaktadır. "Eğer insan türü varsa, bunun nedeni, insanın üretici zekâyyla, zekânın süregiden çabasıyla, çabanın sürmesiyle yaratılan tehlikeyle ortaya çıkmasını sağlayan hareketin, aynı zamanda masal yaratma işlevine yol açması" söz konusudur (Bergson, 2013: 175-178). Masal yaratma işlevi bir yandan toplumu sağlamlaştırırken öte yandan bireyi desteklemektedir, aralarında karşılıklı bir denge kurulmasını da sağlamaktadır.

Roland Barthes, "Anlatı, insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır. Bütün sınırların, bütün insan topluluklarının anlatıları vardır ve çoğunlukla anlatılar değişik, hatta karşıt kültürdeki insanlar tarafından ortaklaşa tadılır" (2009: 101) demektedir. Anlatılar tek bir kültürel çevreyle sınırlı kalmamakta, kültürlerarası bir olgu olarak farklı coğrafya ve kültürdeki insanları ortak bir noktada buluşturmaktadır. Bu buluşma vasıtasıyla anlatının anlamı farklı yorumlarla zenginleşip çeşitlenmekte, Levi-Strauss'un (2013: 60) mit çözümlemelerinde vurguladığı gibi Güney Amerika'daki bir miti anlamamanın yolu Kuzey Amerika'daki bir başka miti çözümleyip anlamaktan geçmektedir.

Gerald Prince anlatı kelimesinin Latince “gna” bilme kökünden türeyen “bilen”, “uzman”, “tanışmış/karşılaşmış” gibi anlamlara gelen “gnarus” sözcüğüyle ilişkili olduğunu belirtir (2003: 39). Prince’a göre bu anlatılar gerçek ya da kurmaca olaylar, anlatanlarsa bir veya birden fazla kişi olabilir; anlatılar giriş, gelişme ve sonuç yapısına sahiptir, eylemleri ve bunları gerçekleştirenleri içermektedir (2003: 58-59). Oldukça eski bir anlatı geleneğine sahip olan Türkçe’de de “Ayrıntılarıyla anlatma” (Büyük Türkçe Sözlük, 2014) olarak ifade edilen anlatı, bilgi vurgusunu içermektedir. Bilgi aktarımı neyin yararlı veya zararlı, neyin doğru ve yanlış, bunlarla bağıntılı olarak neyin iyi veya kötü olduğuna dair bir yargı bildirmektedir. Bu durum anlatıcıların toplum içinde özel bir konumda olduklarını, belirli bir saygınlık ve yetkinliğe sahip olarak topluluğun ortak kültür ve bilgilenme seviyesine katkı sunduğunu göstermektedir.

Anlatı kavramı öykü ve olay örgüsü kavramlarıyla karıştırılabilmektedir. Robert Kolker öykü, olay örgüsü ve anlatı arasındaki farkları şöyle ifade etmektedir, “Öykü bir filmin bize anlattığı, karakterlerin başından geçen ve canlandırdıkları olaydır. Olay örgüsü, o öykünün özet bir planı, filmi izledikten sonra yaptığımız özet... Anlatı öykünün gerçek anlatılışı, bir araya getirilişi, biçimlendirilişi ve ifade ediliş tarzıdır” (2011: 63-64). Anlatı bu açıdan bir birleştirme etkinliğidir.

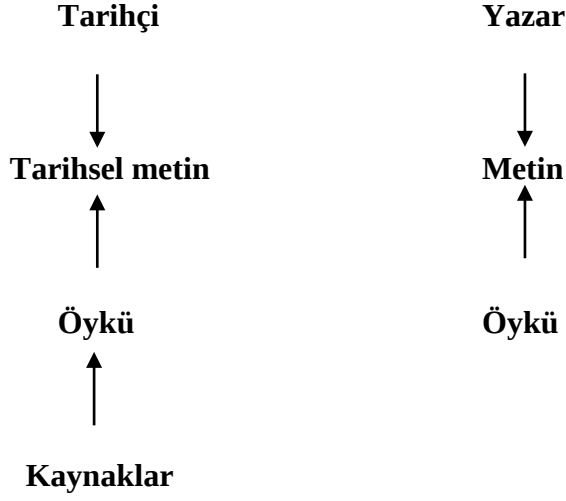
Erol Mutlu, anlatıyı “mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline getirilen iki ya da daha fazla olayın (ya da bir durum ile olayın) aktarılması” (2008: 31-32) olarak tanımlamaktadır. Mutlu’nun bu tanımında, farklı olay kesitlerinin bir zaman içinde gerçekleşmesi ve bunların birbiriyle ilişkili biçimde bir araya getirildiği tutarlılık ve aktarılma vurgusuyla daha çok biçimsel yapı ön plana çıkmaktadır.

Anlatı aynı zamanda “olayın yeniden sunumu”dur (Kıran ve Kıran, 2003: 60). Kıran ve Kıran bu ifadeyi açıklar. Onlara göre bir olayın gerçekleşmiş olması ya da imgelem olarak düşünülmesi onu anlatı durumuna getirmemektedir. Bir durumdan bir başka duruma geçiş olarak bu olayın anlatılması, filme alınması, sahneye konulması gerekmekte ve bu yeniden sunum bir yorumlama olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece olaylar yeniden düzenlenebilmekte, yeniden yazılabilmekte, seçmeler yoluyla bir “çekip çıkarma” işlemi uygulanmaktadır. Eğer anlatıda olayın yeniden sunumu yoksa o bir

betimleme olarak kalmaktadır. Dönüşüm gerekliliği anlatıyı zamansal bir boyuta taşımakta, başlangıç ve bitiş durumu arasında nedensel bir ilişki gerektirmektedir. Nedensel ilişki anlatıya mantıksal tutarlılık sağlamaktadır. Dönüşümler karakterde gerçekleşir ve karakterler de eylemlerde bulunurlar (2003: 60-72). Kıran ve Kıran tanımlama ve açıklamalarında anlatıyı yorumbilimin alanına da dahil etmektedirler. Bir yorumlama, bir yeniden sunum olarak anlatının belirli dönüşümler, zamansal bir boyut, dönüşümü sağlayacak karakterlere ve onların eylemlerine gereksinim duyduğunu belirtmektedirler.

Mehmet Rifat ise anlatıyı “Bir olayın ya da olaylar dizisinin anlatımını gerçekleştiren sözlü ya da yazılı söylem; bu söylemin konu edindiği gerçek ya da kurmaca olayların eklemlenmiş ilişkilerinin oluşturduğu örgü, anlatısal metin” ve “...göstergebilimde belli eylemleri, belli uzam ve zaman içinde gerçekleştiren kişilerin (anlatı kişilerinin) yer aldığı, dolayısıyla bir olayörgüsü içeren anlatı izlencesi (anlatı programı)” olarak tanımlamaktadır (2013: 12). Rifat’ın ilk tanımında geçen söylem ifadesi önem kazanmaktadır. Emile Benveniste’nin ayrımıyla, “Dil herkesin ortaklaşa paylaştığı bir dizgedir; söylem hem bir bildiri içerir, hem de etki aracıdır” (1995: 99). Konuşucunun dinleyiciyi etkileme niyeti olarak öyküden ayırt edilen söylemin ideolojik arka planı önemli bir unsurdur. Her anlatı, anlatıyı oluşturanların, bu anlatıyı sundukları hedef kitlede değiştirmeyi umdukları düşünce, duygu ve davranışlara göre oluşturulmaktadır. Anlatının ikinci anlamına göreyse anlatı, tarihte meydana gelmiş gerçek bir olay olabileceği gibi kurmaca, hayal gücünün ürünü de olabilir.

Monika Fludernik (2009) anlatıları tarihsel ve kurmaca anlatılar olarak ikiye ayırmaktadır. İlk anlatıyı oluşturan tarihçi, ikincisini oluşturansa yazardır. Fludernik bunu şu şekilde ortaya koymaktadır.



Şekil 1: Tarihsel metinlerde ve romanda öykü (Fludernik, 2009: 4)

Tarihçi için gerçek kaynaklar söz konusudur, bunlar hikâye olarak vardır ve tarihsel metin tarihçinin buna müdahalesiyle oluşur. Böylece tarihsel metin hem bir gerçekliğe ve onun hikayelendirilmesine bağlıdır hem de düzene konuluşu bakımından kurgusal nitelik taşımaktadır.

Yazar için durum farklıdır. Onun için sadece öyküler vardır ve metin, yazarın bu öyküye yönelip onu biçimlendirmesiyle oluşmaktadır. Yazar için geçerli durum film yönetmeni için de geçerlidir. Yönetmenin ve öykünün buluştuğu yerde bu sefer film bulunmaktadır.

Fludernik'e göre anlatı aynı zamanda bir anlatıcıya gereksinim duyar. Anlatıcı için belirli karakterler vardır. Bunların gerçekleştirdiği eylemler söz konusudur, bu da anlatıyı bir başlangıç, orta ve son durum biçiminde ortaya çıkarmaktadır. Karakterler belli bir zamansal ve mekânsal düzlemde bu eylemleri gerçekleştirirler. Anlatılar sadece yazı ve sözle sınırlı değildir. Sinema ve televizyon gibi modern kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasıyla yazı ve sözün yanında görüntü de bir anlatı aracı olarak belirmiştir. Böylece anlatı, olası bir dünyanın dilsel ya da görsel araçlar yoluyla, merkezinde bir ya da birkaç kahramanın (insani bir biçime büründürülmüş bir doğada) belirli bir mekan ve zamanda, sıklıkla bir amaca uygun olarak eylemde bulunduğu bir temsildir (2009:6). Fludernik'in "amaca uygun" vurgusunu David Bordwell ve Kristin Thompson "nedensellik" olarak belirtmektedirler. Bordwell ve Thompson'a göre (2008: 75) anlatı zaman ve mekân

düzlemindeki neden-sonuç ilişkisi olaylar düzleminde birbirine zincirlenmektedir. Nedensellik zaman ve mekâna dayanırken bu ilişki mutlaka art arda olmak zorunda değildir ve örneğin paralel biçimde de kurgulanabilir.

Genel olarak tüm tanımlamalara bakıldığında anlatıların insanın tarihi boyunca var olduklarını, gerçek ya da kurmaca bir olaya sahip olduklarını, bu olayın bir anlatıcı tarafından alıcı konumunda bulunanlara sunulduğu, olayların belirli bir mantık çerçevesinde tutarlı biçimde dizilmesi gerektiği, hikâyenin merkezinde bir ya da birkaç kahramanın bulunduğu ve karakterlerin belirli bir mekân ve zamanda genelde belirli amaçları neden sonuç ilişkisi içinde yerine getirmek için eylemde bulunduklarını söylemek mümkündür. Anlatılar kurgusal bir özellik taşımaktadır. Bu yolla, çeşitli mesajların alıcılara iletilmesi söz konusudur ve bunlar içinde bilgi ve değer yargıları barındırır, insanın dünyaya bakışını inşa eder. Bununla birlikte anlatıların bir gelişim çizgisi bulunmaktadır. Bir hikâye temel bir çatışma üzerine kuruludur, bir kişi bir nesne veya kişiyi isterken bir diğeri onun bunu elde etmesine engel olmaktadır (Ruiz, 1995: 11). Çatışma hikâyeye hareket kazandırırken, aynı zamanda onu bir mücadele alanı olarak ortaya çıkarmaktadır.

Bu doğrultuda her anlatı beş evre içermektedir (Kıran ve Kıran, 2003: 21-22).

1. Başlangıç durumu.
2. Dönüştürücü öge.
3. Eylemler dizisi.
4. Dengeleyici düzenleyici öge.
5. Bitiş durumu.

İlk evre kurulu düzenin bozulmasından önce kişi, zaman ve uzamın sergilendiği evredir. İkinci evrede birden bire bir olay başlangıçtaki durumu sarsar ve değiştirir. Üçüncü evrede düzenin bozulmasıyla olaylar birbirini izler. Dördüncü evrede olaylar dizisine son veren ve durumu dengeleyen olay gerçekleşmekte, son evrede ise başlangıç durumuna dönülmekte ya da yeni bir durumun başlangıcı ortaya çıkmaktadır. Kullanılan

bu yöntem izleyici için kolay anlaşılır ve olaylar dizisinde nedensel bir ilişki kurulmasını kolaylaştırmaktadır.

Anlatılara eylemler yön vermektedir. Bu ise olaylar dizisiyle olmaktadır. Başlangıçtaki durağanlık hızla bozulmakta, yükselen bir eylem çizgisiyle olaylar gelişmektedir. Dönüşüm noktasında zirveye çıkan eylemlerde bu andan sonra denge sağlanmakta, eylemlilik eğrisi yavaş yavaş düşmektedir. Bu açıdan başlangıçtaki durağanlık hareketle bozulmakta, hareket engellerle karşılaşsa da ivmelenme artmakta ve zirveye ulaştığında bir yavaşlama ve sonunda yeniden hareketsizlik gerçekleşmektedir. Bu yüzden anlatıların iki durağanlık arasındaki olan biten hareketi içerdiğini söylemek mümkündür.

Anlatı kavramının tanımlanması yanında anlatının ve onun çözümlemesi çabasının tarihsel gelişimi de önem kazanmaktadır. Felsefenin ve felsefe aracılığıyla düşünmenin ortaya çıkışıyla paralel bir gelişim seyri izleyen anlatı çözümlemesinin, Bergson'un bahsettiği biçimde toplumla birey arasında karşılıklı bir denge ve ilişki olarak anlatıya yoğunlaşması önem kazanmıştır ve bu konu anlatıbilimin alanına girmektedir.

1.2.ANLATI ÇÖZÜMLEMESİNİN GELİŞİMİ

1.2.1. ESKİ YUNAN DÜŞÜNÜRLERİNDE ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ

Anlatıların çözümlemesini konu alan bilim dalı anlatıbilimdir (narratology). Anlatıbilim “anlatının öğelerini, kuruluş düzenini ve yapısal oluşumunu inceleyen bilim dalı”dır ve araştırmaların temelinde öykü ve öyküleme bulunmaktadır (Rifat, 2013: 13). Anlatılar üzerine yapılan ilk çalışmalar Aristoteles'in *Poetika*, *Retorik* (Barthes, 2009:145) ve Platon'un *Devlet* yapıtıdır. Platon, Devlet yapıtının üçüncü kitabında anlatıyı insanların söyleyip ettikleriyle bu sözlerin arasında olup bitenlerin aktarılması olarak belirtmekte ve aktarılma olmadığında anlatı da olmayacağını vurgulamaktadır (2011: 83). David Bordwell, Platon'un mimetik ve diegetik olarak iki anlatı türünden bahsettiğini belirtmiştir; ilkinde öykünme (mimesis) aracılığıyla anlatı söz konusuyken ikincisinde anlatıcının bizzat konuştuğu yalın bir anlatı söz konusu olmaktadır (1985: 16). Platon'un Devlet eserinde anlatılar işlevsel bir açıdan değerlendirilmiştir. Platon'a göre

sanatçılar taklide (mimesis) başvururlar. İdeal devlette herkes tek bir işle uğraşacağı için sanatçı gibi (iyi ve yüce şeyleri taklit eden ile kötü ve bayağı şeyleri taklit eden sanatçılar arasında bir ayırım yapılsa da) pek çok şeyi bunların içeriğine bakmadan taklit eden birisinin bu devlette yeri olmayacaktır. Anlatılarda doğru, iyi, yüce, cesur insanlar anlatılmalı, tanrıları aşağılayan, onları gündelik zevkler peşinde koşan kişiler olarak yapılan betimlemeler anlatıdan çıkarılmalıdır. İdeal devletin yurttaşları taklit etmemelidir “çünkü, taklit ede ede, sonunda taklit ettikleri şeye alışırlar” (Platon, 2011: 86). Bu durum da devletin yapısına zarar verecektir. Platon açısından anlatılar işlevsel bir değer kazanmaktadır ve onların toplumsal yapının kurulmasındaki görevi ve yarattığı tehlikeler göz önüne alınmıştır.

Aristoteles Poetika’da (1987) sanatı bir taklit olarak görmektedir. Özelde şiir, genelde sanat insanda bulunan iki özelliğe dayanmakta, (a) “taklit içtepisi” insanda doğuştan var olurken (b) “taklit edilen nesneden duyulan hoşlanma” ve hoşlanmanın kaynak bulduğu bilgilenme sanatın temel nedenleri arasında yer almaktadır. Aristoteles *Epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri, flüt ve kitara sanatları* olarak saydığı sanatları taklit etmede kullanılan araç, taklit edilen nesne ve taklit tarzı bakımından ayırır. Sanatçılar, taklit edenler olarak eylemde bulunanları taklit etmektedirler ve Aristoteles’e göre eylemde bulunanlar ya iyi ya da kötüdür ve sonuçta tüm ahlaksal özelliklerimiz olduğu gibi sanat da sonuçta iyi-kötü karşıtlığına varır. Tragedya ortalamadan daha yukarı insanların taklidiyken, komedy ortalamadan daha aşağı insanları taklit etmektedir. Komedy için aslolan her kötü şey değil, gülünç olan, yani kusurlu ve soylu olmayandır. Ahlaksal bakımından daha ağır başlı olan tragedyanın, uyandırdığı acı ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemek gibi bir ödevi vardır ve Aristoteles buna *katharsis* adını vermiştir. Tragedya bir eylemin taklididir, eylemin taklidi de öyküdür (mythos). Bu eylemler trajik eylemin iki unsurundan biri olan *karakterlerce* taklit edilirler. Trajik eylemin ikinci unsuru olan ve “kendisiyle konuşanların bir şey kanıtladığı ya da genel bir hakikate yer verdikleri” (1987: 23) olan *düşünceler* ise bu yolla canlılık kazanırlar. Tragedya da olaylar uygun biçimde birbirine bağlanmalıdır, bu da aralarında belirli bir nedensellik ilişkisinin gerekli olduğu anlamına gelmektedir. Aristoteles tragedyanın özellikleri olarak saydığı öykü, karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müziğin ne olduğunu tanımlar, öykünün olaylarının birbirine bağlanmasının başta

geldiğini vurgular ve olayların gelişiminde bir *baht dönüşü* (peripethie) ve *tanınma* (anagnorisis) araçlarını belirtir. Aristoteles Poetika’da iyi bir eserin nasıl olması gerektiği, güzellik sorunu ve gülme gibi konulara da yer vermektedir. İncelemesi betimsel türdedir ve kendi çağının sanat türlerindeki ortak özellikleri açığa çıkarırken onların ideal anlamda nasıl olması gerektiğini de bu yolla ortaya koymaya çalışmıştır. Bununla birlikte bu öncül çalışmalar yapısalcı anlatı çözümlemesine de temel oluşturmuştur.

1.2.2. YAPISALCI ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ

Tarihsel açıdan anlatı çözümlemesi Eski Yunan’a kadar götürülebilirse de, anlatılar üzerine daha sistematik çözümlemeler 19. yüzyılda başlamış ve edebi metinlerde gerçekleştirilmiştir. Monika Fludernik (2009: 10) erken dönem çalışmaları Friedrich Spielhagen ve Otto Ludwig’in 19. Yüzyılın son çeyreğindeki araştırmalarına kadar götürmektedir. Bu türdeki araştırmalar tek tek edebi metinleri inceleyerek anlatı incelemelerine katkı sunmuşlardır ancak hepsinde ortaklaştırılan bir yöntem bulunmamaktadır. 1920-1925 yıllarında *Rus Biçimciler* tarafından yeni bir yaklaşım ortaya çıkarılmıştır. Şairler, edebiyat eleştirmenleri, dilbilimciler ve halkbilimcilerden oluşan bu grubun çalışmaları *Prag Dilbilim Çevresi* tarafından yabancı ülkelere yayılmıştır (Barthes, 2009: 146). Vladimir Propp’un 1928 yılında yayınladığı *Masalın Biçimbilimi* adlı kitabı anlatı çözümlemelerine yenilik getirmiştir. V. Propp yüzlerce Rus Masalı’nı incelemiştir. Araştırmasını olağanüstü masallarla sınırlayan Propp, incelemesinde önemli olanın kişilerin ne yaptığı olduğunu, bunu kimin ve nasıl yaptığının ise ikincil önemde konular olduğunu belirtir (2001:39). Masallarda kişiler ve özellikleri değişse de onların eylemleri ya da işlevleri değişmeden kalmaktadır. İşlev, Propp’a göre bir kişinin “olay örgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından betimlenmiş eylemi”dir (2001: 40). Masallara ve anlatılara işlevler açısından bakmak bu yöndeki kuramsal çalışmaları hızlandırmış, Propp’un çalışmasından doğrudan veya dolaylı olarak etkilenen Claude Bremond, Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov, Roland Barthes ve Gerard Genette gibi (Fludernik: 2009: 10) araştırmacılar yapısalcı anlatı çözümlemesine aralarında bazı farklılıklar olan yöntemsel ve teorik katkılar sunmuşlardır. Roman Jakobson’un yazınbilimsel çalışmaları, Levi-Strauss’un gerçekleştirdiği mit çözümlemeleri de yöntemi zenginleştirmiş ve bu araştırmacılar tıpkı V. Propp gibi

anlatılara bir bütün olarak yaklaşmış, onlarda değişmeyen yapıları, özellikleri bulmaya çalışmıştır.

Yapısalcılık 20. yüzyılın ilk yıllarında İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün (1857-1913) çalışmasıyla doğmuştur. Saussure öğrencileri tarafından tutulan ders notlarından oluşturulan ve kendisi öldükten sonra yayınlanan *Genel Dilbilim Dersleri* (1915) adlı kitabıyla yapısalcılığın temelini dilbilimde atmıştır. Saussure bu yapıtında dili bir “göstergelerden örülü bir dizge” (1998: 39) olarak görmüş, dilbilimi de göstergebilimin bir parçası kabul etmiştir. Saussure dilde gösterenler olarak belirlediği işitsel ve yazılı imgelerle, gösterilen olarak belirlediği zihinsel imgeleri birbirinden ayırmış bu bireşimi ise gösterge olarak tanımlamıştır. Saussure'e göre tüm göstergeler uzlaşımsal, yani insanlar tarafından belirlemiş göstergelerdir. Saussure dilbilimin ve onun çerçevesinde geliştirdiği göstergebilimin kuruluşunu haber vermiştir. Yapısal eleştiri göstergelerin insan kültürü içerisindeki yerini ve nasıl işlediğini incelemektedir (Ryan ve Lenos, 2012: 200). Yapısalcılık sonraki yıllarda farklı bilimsel disiplinlerde de yer bulan “derleyici bir kavram” olarak kullanılmıştır, çünkü bilgi sürecinin ana etkeninin salt yapıların araştırılması olarak gören pek çok farklı disiplin söz konusudur (Kovalçenko ve Sivaçov, 1985: 44). Yapısalcılık yüzeydeki görüngülerin ötesinde derinde yatan değişmeyen yapıları, düzensiz gibi görünenin ardındaki düzeni (Strauss, 2013: 42, 44 ve Strauss, 2012: 125) ve sistemleri araştıran bir bilimsel yöntembilim olarak tanımlanmaktadır. Jean Piaget her tür yapısalcılıkta ortak olan iki öğeden ilkinin “yapıların özde-yeterli (kendi kendini idare eder) olduğu ve yapıları kavramak için dışsal öğelere gönderme yapılması gerekmediği şartıyla desteklenen, doğal bir anlaşılabilirlik olduğu ideali” olduğunu vurgulamaktadır. İkincisi öğe ise “belirli yapıların incelenemediği ölçüde ortaya çıkan kuramsal kullanımları, eğer genel farklılıkları bir kenara konulursa, yapıların bir takım ortak ve belki de gerekli özellikleri olduğu” yönündedir. Piaget yapının dayandığı üç düşüncenin ise bütünlük, dönüşüm ve özde düzenleme (kendi kendine yönetme) olduğunu belirtmiştir (2007: 12-13). Yapısalcılık bu açıdan kendi kendine yeterlik ve ortak ve belirli özelliklerin varlığı bakımından bütünsel, belirli yasalara bağlı bir dönüşüm olarak inceleme konusuna yaklaşmaktadır.

Tahsin Yücel (2008: 16), yapısalcılığın temel yönelimlerini şu şekilde sıralar:

- a) Ele alınan nesnelerin kendi başına ve kendisi için incelenmesi.
- b) Nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir ‘dizge’ olarak incelenmesi.
- c) Söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bu dizgeye bağlantılandırıp nesnenin eşzamanlı olarak ele alınması.
- d) Köken, gelişim ve etkileşim gibi türünden artzamanlı (diyakronik) sorunlara nesnenin eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan ve dizgesel olarak ele alınma imkanları oluştuğunda yönelinilmesi.
- e) Nesnenin doğaötesel (metafizik) değil özdekçi (materyalist) bir biçimde ele alınması.
- f) Yaklaşımın felsefi, siyasi ve sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi olmaya yönelmesi ve ideolojik bir etkiden kaçınması.

Yapısalcılığa göre yapı, nesnelerin birleşiminden oluşmakta ama o öğelerin toplamından daha fazla bir şey olmaktadır (Akarsu, 2007: 180). Böylece yapısalcılık metinleri bir bağıntı içerisinde incelemekte, bunların kendi başlarına bir anlamlarının olmadığını söylemektedir. Nesneler kendi başlarına ve kendisi için incelenirken, olguların ardında yatan daha derin yapılar aranmaktadır. Buna karşın “yapı” tümüyle çelişkisiz de değildir ve kendine göre içsel uyumsuzluklara sahip olabilir; bu uyumsuzlukların kaynağı da dış uyumluluk, yani çevreye uyum sağlarken açığa çıkan içsel gerilimlerdir (Strauss, 2012:167-170). Yapısalcılık insanın algıladığı görüngüleri belirli parçalara ayırarak algıladığını, parçalanın zaman, mekan ve nesne sürekliliğinin belirli sınıflamalara uğradığını söylemekte, doğaya ilişkin bu tür bir algılayışın diğer kültürel ürünlerin parçalanıp düzenlenmesine etki ettiğini (Leach, 1985:23) belirtmektedir. Bu yönüyle yapısalcılık insanın doğayı algılayışını da ortaya koymakta, bu algılayışın ilkeleri yoluyla anlamın oluşum sürecine ve tekrar eden görüngülerine yoğunlaşmaktadır.

Yapısalcılığın başlıca temsilcileri olarak dilbilimde Ferdinand de Saussure ve Roman Jakobson, antropolojide Claude Levî-Strauss, ruhsal çözümlemede Jaques Lacan ve Jean Piaget, felsefede Michel Foucault, Marksist kuramda Louis Althusser (Akarsu,

2007: 180) sayılmaktadır. Bunun yanında Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, Algirdas Julien Greimas, Tzveton Todorov da yapısalcı yöntembilimi edebiyat alanında geliştirmiş ve göstergebilimsel çözümlemelerde kullanılmışlardır.

Roland Barthes, *Anlatının Yapısal Çözümlemesi* adlı makalesinde “metindeki anlamı ya da anlamları işlemek” diye tasvir ettiği anlatının yapısal çözümlemesinin fenomenolojiden koparılamayacağını belirtir (2009: 147). Barthes bu eserinde anlatının yapısal çözümlemesine dair üzerinde herkes tarafından uzlaşım sağlanacağını düşündüğü üç genel ilkeden bahseder. *Biçimselleştirme*, *ayırıcılık* ve *çoğulluk*. Biçimselleştirme, soyutlama ilkesi olarak da belirtilir ve bir metnin tek başına incelenemeyeceği anlamına gelir; bu etkinlik bir karşılaştırmalı etkinliktir ve içeriği değil de biçimleri araştırır. Ayırıcılık ilkesi biçimsel ayrımların anlam ayrımlarına sebep olup olmadığının ortaya konmasıdır. Metnin anlamının onun düz ve yan anlamlarıyla oluştuğunu hesaba katmak ve metnin “apaçık” anlamına karşı “karşı-metin oluşturma”, hayalgücüne de sahip olmaktır. Çoğulluk ilkesi anlamı “olasının ta kendisi” olarak görür. Amaç metnin derinine inmekten, yorumlamaktan ziyade ayrı bir şeydir. Metnin belirsiz olan köklerine inmek belirsizliği arttırma dışında bir sonuç getirmeyecektir. Böylece yapısalcı bir analiz metnin olası bütün diğer anlamları arasında ne hepsinin yerine geçmeye çalışan “genel” bir açıklama, ne de varlığı önemsiz “bir” tane açıklamaya olacaktır; çoğulluk tam olarak bu genel ile bir olanın bireşiminden türemektedir. Barthes yöntemsel olarak belirli ayrımlara gitmiştir: (a) Metni kesitleyerek ayırma, (b) metindeki kodları belirleme ve (c) düzenleme yoluyla birimlerin arasındaki ilişki ve bağları (karşılıklı diyalektik ilişkiler) açığa çıkarma söz konusudur. İç bağlılışım yoluyla (görünmenin kaybolmayı gerektirmesi gibi) iç ilişkiler açığa çıkarken, dış bağlılışım yoluyla (metinlerarası ilişkiler) metnin diğer metinlerle olan bağlantıları açığa çıkacaktır.

Anlatı çözümlemesinde temelde iki yöntem bulunmaktadır. İlki anlatıdaki olaylar dizisinin sekansal gelişimini ortaya koyan Vladimir Propp’un dizimsel yaklaşımı, ikincisi ise Claude Levi-Strauss’un anlatıdaki ikili karşıtları ortaya koyup bunların öykünün gelişimine etkisini ortaya koyan dizisel yaklaşımıdır. Dizimsel çözümleme metnin yüzeysel yapısıyla ilgilenmekte, dizisel çözümleme ise metnin görünen içeriğinin daha derindeki farklı paradigma ve dizileri tanımlamayı amaçlamaktadır (Parsa ve Parsa,

2012: 156). İnsanın doğayı algılayış biçimiyle benzerlik sunan dizisel çözümleme öncelikle antropolojide gelişmiş, daha sonra diğer bilimlerde de kullanılmaya başlanmıştır.

1.3.İKİLİ KARŞITLIKLAR VE ANLAM OLUŞUMUNUN DİYALEKTİĞİ

Dizisel ikili karşıtlık en temel olarak ifade edildiğinde “evreni oluşturan birbiriyle ilişkili iki kategori sistemidir” (Fiske, 2003: 153). David Chandler (1994) ikili karşıtlıklar üzerine temel bilginin Klasik Dönem’e kadar uzandığını belirtir. Aristoteles’in *Metafizik* adlı yapıtında, biçim/öz, doğal/doğal olmayan, parça/bütün, varlık/yokluk, önce ve sonra gibi ikili kavramsal ifadeler doğayı ve toplumu anlama sürecinde kullanılan ikilikler olarak kullanılmıştır. Chandler, Rene Descartes’ın de zihin/beden, maddi olan/maddi olmayan gibi ayrımlar yaptığını, Kartezyen düşünce sisteminin analiz sürecinde bu tür ikili ayrımlamaları kullandığını vurgular. Edmund Leach (1985: 126) ise Levi-Strauss’un ikili karşıtlıklar ve bunlar arasındaki orta nokta terimlerinden oluşan birincil şemasının Hegelci tez-antitez-sentez süreciyle benzer olduğunu söylemiştir. Marx’ın da Hegel’den alarak kullandığı diyalektik süreç, uzlaşmaz karşıtlıkların etkileşime ve mücadeleye girerek bir sentez oluşturduğu anlamına gelmektedir. Levi-Strauss da (2012: 465, 466, 468, 471, 472) sık sık Marksizm’den etkilendiğini ve onun yöntemini geliştirmeye çalıştığını belirtir. Chandler çağımızdaki farklı disiplinlerden pek çok araştırmacı ve düşünürün (Jacques Derrida, Michel Foucault, Fredric Jameson, Jacques Lacan) bu tür karşıtlık ve ikilikleri kullandığını vurgular.

Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri* adlı kitabında ikili karşıtlıkları anlamın oluşmasında temel unsurlar olarak kabul eder. Ona göre bir “Sözcüğü, benzer değerlerle, karşıtlık ilişkisi kurabileceği öbür sözcüklerle de karşılaştırmak gerekir. Sözcüğün içeriği, ancak kendi dışındaki öğelerin yardımıyla gerçekten belirlenebilir” (1998:169). Böylece anlam, sözcüğün ne olduğu yanında ne olmadığı, ne olabileceği, ilişkide bulunduğu diğer kavramlarla (çevreleyen kavramlarla) ortaya çıkmaktadır. Saussure bunları “karşıtsal, görece ve eksili kendilikler” (1998: 173) olarak tanımlar. Saussure buna örnek olarak anne ve baba kavramlarını gösterir. Anne kavramının kendilik değeri baba kavramıyla kurulan karşıtlıkta, onun göreceli olarak kurduğu ilişkide ve ne olmadığı belirlendiğinde

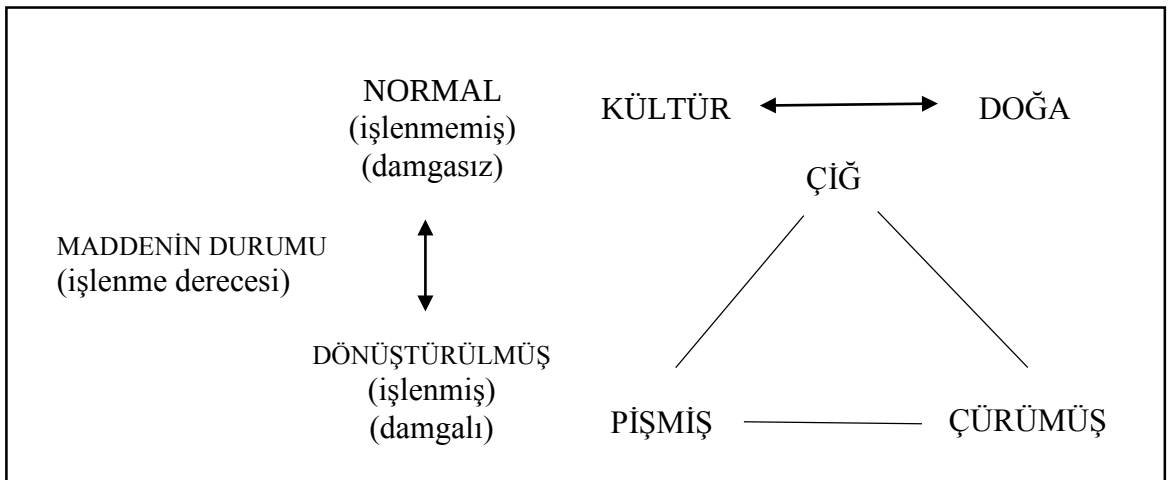
ortaya çıkmaktadır. Saussure “Dilde yalnız ayrılıklar vardır” (1998:174) diyerek dilin kökeninde de bu tür karşıtlıklar olduğunu belirtmektedir.

Roman Jacobson ve Morris Halle’nin birlikte yazdıkları *Fundamentals of Language* (1956) kitabında ikicilik kavramını on iki karşıtlığa indirgeyip seslerin ayırıcı özellikleri olarak belirtirler (Rifat, 2013: 120). Jacobson ve Halle bu yapıtlarında ikili karşıtlığı çocuğun ilk mantıksal işlemi olarak belirtirler ve bu işlemselleştirmeye öğrenme sürecini hızlandığını vurgularlar (1956: 47). Bu yönüyle Levi-Strauss’un insanın düşünme biçiminin evrensel ortak yapısı olarak gördüğü bu tür ikilikler vasıtasıyla düşünme biçimi, dünyaya geldiğinden itibaren çocuğun dünyayı algılayış ve yorumlayış biçimini belirlemektedir.

Claude Levi-Strauss çözümlemelerinde ikili karşıtlıkları kullanır. Fiske, Levi-Strauss’u Saussure’nin dil kuramını yemek pişirme, giyinme, akrabalık ilişkileri ve yapıları, mit ve masala uygulayan bir antropolog (2003:152) olarak nitelendirir. Levi-Strauss’a göre “bir sistem içinde kavramsal kategoriler inşa etmek, anlam yaratmanın özüdür ve bu sürecin kalbinde ikili karşıtlık (binary opposition) diye adlandırdığı bir yapı vardır,” ve bu yapı evrensel bir anlamlandırma sürecidir çünkü insan beyninin fiziksel yapısının bir ürünü olarak bir kültüre ve topluma değil türün kendisine özgüdür (Fiske, 2003: 153). Yani bu mantıksal işlem biçimi evrensel olarak tüm insanlarda anlama sürecinde kullanılan bir yöntem olarak ortaya çıkmaktadır. Her bir bireyin ve toplumun dünyayla kurduğu ilişki çeşitlilik gösterir ve bu ilişkinin sonucunda ortaya çıkan anlam da farklı olacaktır. İkili karşıtlıklar her kültürün sahip olduğu gerçekliğin özel doğasına ilişkin geliştirdikleri anlayışı (Hawkes, 2004: 38) göstermektedir. Buna karşın bu süreçte algılayış özel olsa da anlamlandırma biçimi benzerlikler göstermektedir.

Levi-Strauss tüm toplumlardaki temel çelişkilerden birisi olarak doğa-kültür karşıtlığını koymaktadır (Fiske, 2003: 158). Derrida ise bu karşıtlığı felsefenin de doğuştan sahip olduğu bir özellik olarak belirtir (2005: 357). Doğa alanı kendi içinde bütündür ve kendilik değeri açısından karşıtlıklardan oluşmaz. Buna karşın kültürel alan, yani insanın etkinliği devreye girdiğinde durum değişmektedir. İnsan kendi ürettiği karşıtlık ve ayrımları tersine dönmüş bir ilişki gibi kavramakta, kültürel olarak üretilmiş olan kavramsal çift ‘doğal’ görünmektedir. Strauss’un mit ve masal analizlerinin de

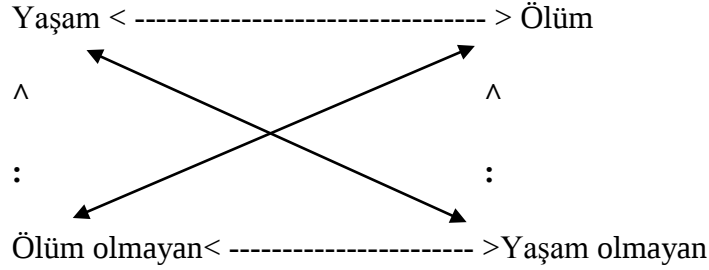
dolaylı olarak gösterdiği, dünyaya ilişkin bir algılamının ve anlamlandırmanın, dolayısıyla bir gerçekliği açıklamanın, nasıl sorgulanamaz bir doğru olarak doğallaştığı ve nesilden nesile aktararak ideolojik çerçeveyi çizdiği. İlkel kabilelerin yaşamları incelendiğinde ilkel insan için doğa aynı zamanda “yenilebilir/yenilebilir olmayan” gibi temel bir ayrıma sahip olmaktadır. Yemek yemek kişinin kendisi (Kültür) ile yiyecek (Doğa) arasında bir bağ kurulmasına sebep olmaktadır (Leach, 1985: 36). Doğallaştırma süreci burada şu şekilde işlemektedir. Yenilebilir ve yenilemeyen aynı zamanda “yerel” ve “yabancı” olarak dönüşüm geçirmekte, yenilemeyen nesne yabancıнын metaforu olmaktadır (Hawkes, 2004: 38). Benzer bir yansıma biçimi hayvanlara da uygulanacak, belirli klanların hayvanlarla kurduğu özdeşleşmeyle (A klanı aslan, B klanı ise kartal) biçimsel anlamda o hayvanın yerine geçmeyecek, hayvanlar vasıtasıyla yerel ve yabancı olan ayrımı yapılacaktır ve bu durum Strauss’a göre totem sisteminin oluşumunun da açıklamasıdır. Yanı sıra, bir kültüre göre yenilmeyen veya yenilmesi yasak bir bitki veya hayvan türü “kötü” ve “yararsız” gibi kavramlarla da ifade edilmiştir. Yineleme süreciyle bir kültür içinde yenilmeyen bir yiyeceğin başka bir kültürde yenmesi, o kültürdeki insanların neden “öteki” (çünkü onlar “kötü” olanı yemektedir) olduğuna da bir gerekçe olarak sunulur. Ateşin bulunmasıyla birlikte bir başka ayrım pişmiş olan/pişmemiş olan olarak ortaya çıkar. Levi-Strauss bu durumlardan yola çıkarak temelinde kültür-doğa karşıtlığının yer aldığı yiyecek üçgenini oluşturmuştur. Levi Strauss’un yiyecek üçgeninin ilk hali şu şekildedir:



Şekil 2: Levi-Strauss'un Yiyecek Üçgeni (İlk Hali) (Leach, 1985: 32).

insanlar arasında melekler, yarı-tanrısal kahramanlar, peygamberler, insanlar hayvanlar arasında yarı-hayvan yarı insan mitolojik figürler örnek gösterilmektedir.

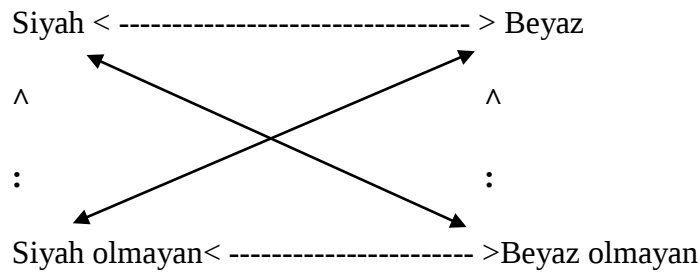
Greimas da ortaya koyduğu *Göstergebilimsel Dörtgen* vasıtasıyla ikili karşıtlıkları ve kuraldışı kategorileri, hem öykünün geçirdiği gerekli aşamalar vasıtasıyla metinsel dinamikler olarak (Martin ve Ringham, 2000: 12), hem de anlamın oluşturulmasında bir kategoriden diğerine geçiş açısından göstermektedir. Metnin derin anlamına ya da tematik anlamına gönderme yapan göstergebilimsel dörtgen yaşam-ölüm karşıtlığı alındığında şu şekilde olmaktadır.



Şekil 4: Greimas'ın Göstergebilimsel dörtgeni (Martin ve Ringham, 2000: 13)

Görüldüğü üzere yaşam ölüm karşıtlığında her iki kategoriye de bütünüyle ait olmayan, dolayısıyla çelişki, karşıtlık ve bütünleme öğelerini barındıran bir ilişki ortaya çıkmaktadır.

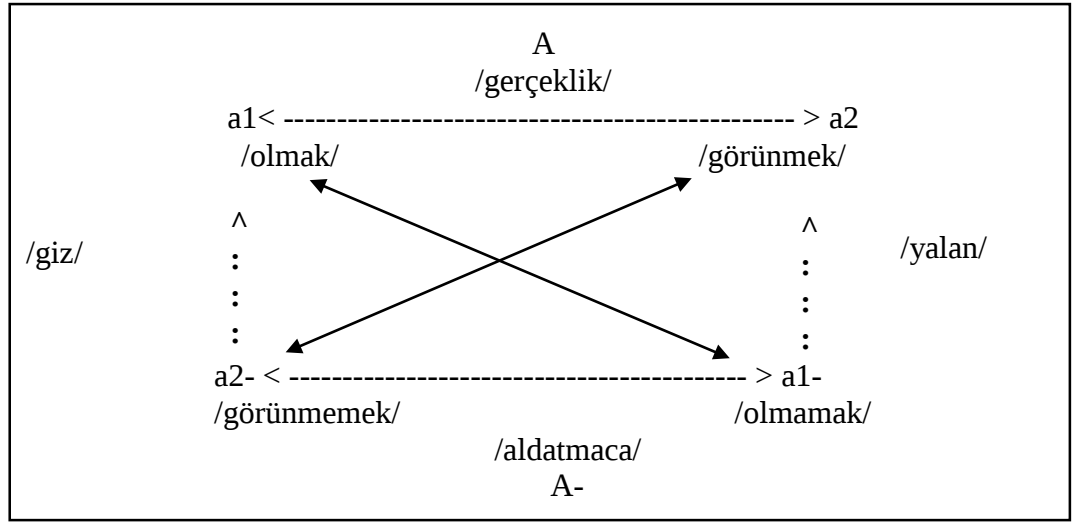
Paul Riceour beyaz-siyah karşıtlığından yola çıkarak göstergebilimsel dörtgendeki ilişkileri şu şekilde yorumlar: “Beyaz” anlam belirtir, çünkü üç ilişkiyi kendi aralarında eklemleyebilirim: *çelişki ilişkisi* (beyaz & beyaz olmayan); *karşıtlık ilişkisi* (beyaz & siyah); *önvarsayım (bütünleyim) ilişkisi* (beyaz olmayan & siyah) (Riceour, 2012: 96). Bunu şu şekilde göstermek mümkündür.



Şekil 5: Riceour'un Göstergebilimsel Dörtgen örneği üzerinden beyaz-siyah karşıtlığı.

Bu durumda her iki renk kategorisine de dâhil olmayan ama öte yandan hem o hem de diğeri olan “gri” (beyaz veya siyah olmayan) gibi bir kategori oluşacaktır. Ya da renk skalasında bulunan diğer renkler her iki kavramsal renk çiftinin kapsamadığı alanı, dolayısıyla kendi aralarında yeni karşıtlıklar ve uzlaşım kurulabilen bir kapsamı işaret etmektedir.

Greimas’ın göstergebilimsel dörtgeni, kuraldışı kategorilerin oluşması, kategoriler arası ilişkilerin karşıtlık yanında olmak/olmamak ve görünmek/görünmemek durumlarıyla metnin daha derin yapısı hakkında da bilgi vermektedir.



Şekil 6: Göstergebilimsel Dörtgen (Kıran ve Kıran, 2003: 274).

Olmak/görünmek ve görünmemek/olmamak karşıtlık eksenleridir; ilki gerçeklik ikincisi ise aldatmaca sağlar. Olmak/olmamak ve görünmek/görünmemek çelişkinlik eksenleridir. Olmak/görünmemek ve görünmek/olmamak ise bütünleyici eksenlerdir; ilki giz ikincisi ise yalanı gösterir. Bu ilişkiler metnin dönüşümü, yani başlangıç değeri açısından örneğin Y gibi gözüken X öznesinin yalanını veya olduğu gibi gözükmeyen X öznesinin gizi hakkında bilgi vermektedir ve bir değerden diğerine geçiş (Kıran ve Kıran, 2003: 275-277) söz konusudur. Değerler arası geçiş, metindeki olay örgüsünün içinde yer alır ve hikâyenin gelişimi konusunda bilgi vermektedir.

Fiske, sosyal antropolog Edmund Leach’e atıf yaparak kuraldışı kategoriler arasındaki “yineleme” özelliğinden bahsetmiştir (2003:154-155). Buna göre mekân ev, çiftlik ya da mahalle ve vahşi doğa olarak kategorileştirilmiştir. Aynı şekilde hayvanlar

da evcil hayvanlar, çiftlik hayvanları ve vahşi hayvanlar olarak kategorileştirilmiştir. Akrabalar arasındaysa aile, sülale-komşular ve diğer yabancılar kategorileştirilme yapılır. Akrabalık ilişkilerinde üvey anne (ne aile dışındaki birisi ne de aileden birisi olarak) tabu figürü olarak belirir. Hayvanlar arasında fare ya da haşereler ne evcil bir hayvan ne de vahşi bir hayvan olarak aynı kuraldışı kategoriye dâhildir. Böylece kuraldışı kategoriler arasında bir yineleme olur ve evde istenmeyen bir haşere neyse üvey annenin konumu da aynı özelliklerle betimlenir. Hayvanlar arasında çakallar, tilkiler neyse insanlar arasında suçlular da o anlama gelmeye başlar. Bu durum anlam sürecindeki ilişkinin bir başka anlam sürecine yansıtılması, yinelenmesidir.

Leach (1985: 23-24) insan beyninin ışık dalgalarını algılamasında yaptığı ayrımın trafik ışıklarının göstergesel anlamı üzerine bir benzerlik kurar. Yeşil kırmızının karşıtıdır, sarı ise orta noktada bulunur. Kanın da rengi olarak kırmızı bir uyarı, “Dur” anlamına gelmekte, doğada baskın ve dinginleştirici renk olarak yeşil “Geç”, ara konumda bulunan sarı ise “Dikkat” anlamına gelmektedir. Böylece “Doğada var olan -ve insanların beynince böyle anlaşılan- ilişkilerin; aynı ilişkileri içeren kültür ürünleri yaratmak için nasıl kullanıldığı” (Leach, 1985, 27) belirginleşmekte, bu birbirinin yerine geçmedeki “yapı” ortaya çıkmaktadır. Bu süreç aslında ilkel sayılan insan ile modern sayılan insanın düşünce biçimleri arasında büyük farklar olmadığı anlamına da gelmektedir. Leach (1985:52), Jacobson ve Halle da (1956: 76) düşünce ve söylem sürecindeki eğretilme (dizisel- metaforik/paradigmatik) ve düzdeğişmece (dizimsel-metonimik) yollarını belirtmektedir. Bu iki yol ayrı olsalar da birbiriyle ilişkilidir. Barthes (2009:63-64) sözsüz iletişim sistemlerinde dizge ve dizim ayrımını yaparken eğretilmeli (benzerliğe dayalı) düşünce sisteminden düzdeğişmeceli (yakınlığa dayalı) düşünce sistemlerine geçişteki ilişkiye de dikkat çeker. Ortak özelliklere sahip belirli bir giysi, besin, mobilya da mimarlık dizgesinden yapılan seçmeler yoluyla bir dizim oluşturulmaktadır. Dizgede bir sınıflandırma ve ayırım yapılmakta, dolayısıyla belirli karşıtlık ilişkileri oluşturulurken düşünce süreci benzerlik ve farklılıklardan yola çıkmakta, dizimde ise kategorilere ayrılmış bir dizgelerden belirli seçkiler mantıksal bir şekilde zincirlenmektedir.

Fiske, yapısalcı antropologların toplumların kategoriler arasında geçişleri sağlamak amacıyla çeşitli ritüeller ürettiğini ileri sürdüklerini belirtir. Örneğin ölüm ve yaşam kategorileri arasındaki geçiş, yani cenaze seremonisi buna bir örnek olmaktadır. Bekârlıktan evliliğe geçiş, ergenliğe geçme sürecinde erginleşme törenleri bir kategoriden diğerine geçişi anlaşılır ve kabul edilir kılmakta, bu sancılı dönemi atlatmada bireylere çeşitli araçlar sağlamaktadır. Yas törenleri bireyin fiziksel olarak toplumun içinde bulunmadığı ama bellekte canlı bir şekilde yerini koruduğu bir geçiş dönemi, sınır ritüelidir.

Dizisel analiz yöntemiyle metinde sadece görünen değil, görülmeyen, yok sayılan unsurlar da açığa çıkarılabilmekte, onlara özel bir dikkat verilmektedir (Chandler, 1994). Bu yöntemle ulaşılmak istenen indirgeyici bir yaklaşım değil, metni oluşturan unsurları eşzamanlı bir şekilde incelemek, belirli kategoriler ve karşıtlıklar çifti yoluyla kimi zaman benzerlikler, uyumsuzluklar ya da dönüşümler de olabilen diyalektik ilişkilerin olup olmadığını tespit etmek, anlamaktır (Levi-Strauss, 2012:130). Levi-Strauss temel olarak doğa-kültür karşıtlığını belirtse de kavramsal çiftler konusunda belirli bir sınırlama bulunmamaktadır. Kavramsal çiftler konusunda çeşitli düşüklük ve yükseklik seviyeleri (Chandler, 1994) bulunmakla birlikte ele alınan yapıya uygun, ona özgü ikili karşıtlıklar ortaya çıkarılabilmekte ve belirli genellemelere ulaşılabilmektedir. Örneğin Strauss (2012:198) Trobiandlılar üzerine yaptığı incelemede kutsal/dindışı, çiğ/pişmiş, bekarlık/evlilik, erkek/dişi, merkez/çevre gibi karşıtlıklar sistemi tespit eder ve bu kavramsal çiftler vasıtasıyla toplumsal yapıyı anlamaya çalışır. Burada önemli olan ikili karşıtlıkların ele alınan olguya ait somut durumun bir soyutlaması olması ve çözümlenen anlatıların yapısal unsurlarına ilişkin betimleyici bir temel sunmasıdır.

1.4.ANLATININ ÜÇ UNSURU VE SİNEMASAL ANLATI

Anlatı üzerine yapılan tanımlamalarda görüldüğü üzere anlatı yapısının kurucu üç unsurunu bulunmaktadır. Bunlar zaman, mekân ve karakterdir. Tahsin Yücel bu üç öğenin, “anlatının da temel yerlemlerini, yani onu yapısı içinde kavramamızı sağlayacak, temel öğelerini oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz” (1995: 17) demektedir. Anlatı tanımlamalarında olay örgüsü, iç tutarlılık, eylemler de sayılmaktadır ancak eylemler

karakter unsuruna aittir, iç tutarlılık ve olayörgüsü ise anlatının unsurundan çok onda bulunması gereken özelliklerdir.

Sinemada anlatıysa edebi metinlerdeki anlatılara göre kimi farklılıklar içermektedir. Sinemanın hammaddesi imgeler, yazılı materyallerin bulunduğu grafik çizimler, konuşmalar, müzik, gürültü veya ses efektleridir (Metz, 2012a: 37). Bunların bireşimi olarak oluşan sinemada ortaya çıkan kodların bazıları sadece sinemaya ait, bazıları sinemaya özgü olmayan kodlarken bazılarıysa sinemanın diğer sanat dallarıyla paylaştığı kodlardır (Özden, 2000: 125). Bu yüzden anlatının temel unsurları olan zaman, mekân ve karakterler haricinde objektif açısı, kameranın konumu, ışık kullanımı, mizansenin oluşturulması, kurgu süreci, oyunculuk gibi özellikler de sinemasal anlatının öğeleri arasında yer almaktadır. Bununla birlikte bu çalışma kapsamında sinemasal anlatıya özgü bu unsur ve özellikler belli kategori ve kavramlar çerçevesinde toplanmış ve sınırlandırılmıştır. Zaman unsuruyla kurgu, kameranın konumu, ışık kullanımı, objektif açısı ve mizansen mekânın inşa edilmesi, oyunculuk, eylemler, davranış, tutum, duygulanım ise karakter ve özellikleri başlığı altında incelenmiştir. Bu yüzden bu incelemede anlatının yapısal ögesi olarak zaman, mekân ve karakter unsurları alınacak, bu kavramların oluşturduğu anlamlar belirli karşıtlık çiftlerinin bireşimi olarak ortaya konacaktır.

1.5. ZAMAN KAVRAMI VE SİNEMA ANLATISINDA ZAMAN

Zaman kavramını tanımlamak çeşitli zorluklar barındırmaktadır. Yvette Biro doğasındaki çözülmez çatışık durumlardan dolayı bir “zaman çıkmazı” olduğunu söylerken, (2011: 18) Brian Greene “insanlığın şimdiye kadar karşılaştığı en bilindik ama en az anlaşılmış olan kavram” olduğunu belirtir (2011: 155). Bununla birlikte, zaman modern bilim için uzayın temel boyutlarından biridir ve mekânla birlikte vardır. Maddenin sıkışması, uzay zamanın bükülmesi, ivme ve hız bakımından göreceli olmakla birlikte “uzayın türdeşliği evrensel bir eşzamanlılık” sağlamaktadır (Greene, 2011: 278). Gordon Marshall, toplumsal hayatın temel belirleyicilerinden birisi olarak belirttiği zamanı, “ayın evreleri, met cezir olayları, bedenlerin doğumu ve ölümü” olarak fiziksel zaman ve “zamana anlam katmak etrafında örgütlenmiş insan etkinliklerinin doğası, kuruluşu ve sonuçlarıyla ilintili” olarak betimlediği toplumsal/sosyal zaman olarak ikiye

ayırır ve toplumsal zamanın sosyal bilimcilerin alanına girdiğini belirtir (2005: 689). Anlatılar zamana anlam katmak etrafında örgütlenmiş insan etkinlikleri arasına girer. Bu yüzden çalışmanın amacı ve sınırlılıkları kapsamında zaman kavramı ontolojik bir açıdan değil, sosyal bir gerçeklik olarak sinemasal anlatıyla ilişkisi çerçevesinde incelenmiştir.

Büyük Türkçe Sözlük'te zaman kavramı şu şekilde tanımlanmıştır: “Bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit” ve felsefi kavram olarak “oluş, gelip geçiş, değişme ve süreklilik biçimi; dönüşü olmayan bir doğrultuda birbirini ardından gitme”. Ayrıca bir sürenin belirli bir dilimi, belirlenmiş bir an ya da gökbilimdeki ifadesiyle “Olayların oluş ve akış sırasını belirleyen, düzenli ve dönemli gök olaylarını birim olarak kullanan sanal bir kavram” (Büyük Türkçe Sözlük, 2014) olarak da belirtilmektedir. Sosyal Bilimler Sözlüğünde ise zaman şu şekilde tanımlanmıştır: “Hareketi ve oluşu çevreleyen, varoluşun içinde cereyan ettiği kozmik süreç” (Demir ve Acar, 2002: 444). Bu açıdan zaman sürekli oluş içindeki varoluşun her aşamasını çevreleyen, belirli döngü ve niceliksel ifadelerle bölümlenmiş bir gerçekliği ifade eden bir kavramdır.

Aristoteles, zaman kavramını *Fizik* adlı eserinin dördüncü kitabında ele almıştır. Aristoteles zaman kavramının önce varlığı ve yokluğunu, sonra doğasını tartışmıştır. Aristoteles “...zaman kavramının bir parçası varolmuştur, (artık) yoktur, öteki parçasıysa henüz yoktur, olacaktır” demektedir (2001: 183). Bir “an” olarak beliren şimdiki zaman ise parçalıdır ve zaman bu parçaların birleşiminden oluşuyor görünmemektedir. Aristoteles'e göre hareket zaman demek değildir ama hareketin olduğu her yerde zaman da vardır. Kişi zamanın geçtiğini devinimdeki “önce” ve “sonra”yı belirleyerek anlamaktadır. Zaman sayı değil, sayılan şeydir. An, zamansız, zaman da ansız olmamaktadır ve an tek bir noktacı gibi değişmezliği ima etse de aslında değişmektedir. Zaman yavaş veya hızlı olamaz, kısa veya uzun, az ve çok olabilir. Aristoteles zamanın evrensel ve aynı olduğunu düşünmektedir ama onun öncelik ve sonralık açısından, insan referans alındığında farklı olduğunu belirtir. Burada algılayan özne önem kazanmakta, deneyimleme durumuna gönderme yapılmaktadır. Zaman bir tür devinim birikmesi, dolayısıyla yaşlılığa sürüklemekte ve geçip gitmesiyle dönemsel bir olumsuzluk içermektedir. Şimdiki zaman geçmiş ve geleceği birbirine bağlayan bir köprüdür, o hem

baş hem de sondur. Aristoteles zamanın onu algılayan olmadan bir anlamı olmadığını da belirtir ve zamanın ruhla, algılayan özne ile ilişkisini kurmaktadır.

Augustinus (354-430) *İtiraflar* adlı eserinde zamanı tanımlamada güçlük çektiğini belirtse de daha sonra onu açıklamaya çalışır. Paul Riceour'un da *Zaman ve Anlatı* yapıtında kendi anlatısal zaman kuramını geliştirmede yararlandığı bu eserde Augustinus, hareketin zaman demek olmadığını ve tüm hareket dursa bile zamanın akmaya devam edeceğini belirtir. Hareketin ölçüsü zamandır. Augustinus zamanı nasıl ölçülebileceği sorununa eğilir ve geçmiş ve geleceğin mevcut olmadığını, şimdiki zamanın ise ölçülemeyecek bir andan ibaret olduğunu söyler. “Zaman bir kez geçtikten sonra ölçülemez, çünkü artık yoktur” (1999: 278) der. Augustinus’a göre geçmiş ve gelecek şimdiki zamana bağlanır ve geçmişteki şimdiki zaman **bellek**, şimdideki şimdiki zaman **dikkat** ve gelecekteki şimdiki zaman ise **beklenti** olarak vardır. Bu durumda ölçme, aslında geçmişin anılarının, geleceğin ise beklentilerinin ölçülmesidir ve bu bellek vasıtasıyla olmaktadır. Augustinus bunu şu şekilde ifade eder “Uzun olan henüz var olmayan gelecek zaman değildir. Uzun bir gelecek zaman, gelecek zamanın uzun bir beklentisidir. Uzun olarak artık var olmayan geçmiş zaman da değildir. Uzun bir geçmiş zaman, geçmişin uzun bir anısıdır” (1999: 289). Augustinus zamanı toplumsal zaman açısından da ele alır, ruhun yayılımı olarak kabul eder bellek, bekleyiş ve sezgi açısından zamanı anlamlandırır.

Norbert Elias, *Zaman Üzerine* adlı eserinde zaman kavramını ve onun tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak geçirdiği dönüşümü gelişim sosyolojisi açısından ele almaktadır. Elias’a göre zaman kavramı ve ölçme çabaları öncelikle neyin ne zaman yapılacağı üzerine belirleme ihtiyacından türemiştir (2000: 15). Zamanın belirlenmesi süreci merkezinde doğanın bulunduğu bir yapıdan merkezinde insanın bulunduğu bir yapıya geçişi de ifade eder (2000:140). İnsan, başlangıçtaki gözlemleyen ve edilgen özelliğinden uzaklaşıp belirleyen ve uyduran bir noktaya geçiş yapmıştır. Filozofların zaman üzerine düşüncelerini şu şekilde özetler Elias:

“Ya “dış nesneler” görüntülerini (imgelerini) insanlara yansıtır; bilgi de, bu yansımışlığın ürünü ya da sonucudur ya da insanlar kendi “iç” entelektüel yapılarının değişmez “anlaklarının”, “tinlerinin”, “bilinçlerinin”,

“varlıklarının” (ya da artık her neyse) onun insana özgü yaşanış biçimlerini, gene içindeki mutlak kategoriler ya da yasalar uyarınca dış dünyanın nesnelere ve süreçlerine yansıtırlar. Bu seçeneklerden birincisi naif “pozitivizme” yaklaşırken, ikincisi nominalizme ya da solipsizme varır” (2000: 163).

Galileo zamanına kadar zaman ve doğa merkezinde insanın bulunduğu birer olgu olarak görülmektedir. Descartes’a göreyse zaman kavramı insan bilincinin kendi özgünlüğünde her türlü deneyimin önkoşuluyken, Kant’ta önsel (a priori), deney öncesi bir anlam kazanmıştır. Elias burada bir ayrıma gider ve zamanın fiziksel ve insandan bağımsız bir olgu olarak görüldüğü nesnelci zaman fikriyle, tümüyle insan algısının bir ürünü olan öznelci zaman fikirlerini belirtir. Elias zamanı fiziksel ve sosyal zaman olarak bölmenin getirdiği ontolojik ikiliğe karşı çıkmaktadır ve zamanın bu tür kategorilere boyun eğmediğini, doğal, sosyal objektif ya da sübjektif kavramlarının hepsinin bir yönüyle zamanın anlamlandırılmasında yeri olduğunu vurgulamaktadır (2000: 154). Elias kendi tutumunu şu şekilde ifade eder “Zaman, nesnel olarak (bilinçten bağımsız) var olan bir akışın kavramsal yansıması olmadığı gibi, bütün insanlara özgü, her türlü somut deneyimden önce gelen bir yaşantı biçimi de değildir” (2000: 20). Elias’a göre zaman incelemesi fiziksel zamanı ile sosyal zamanı birbirinden ayırmadan yapılması gereken bir incelemedir çünkü zaman gelişkin bir sentezleme düzeyine gereksinme duymaktadır. Çeşitli A, B, C, D olayları arasında birer ilişki kurarak bir sıralama yapma, bunları bir anlatı düzeyinde ilişkilendirmedir zaman. Bu durum Jacobson’un da metonimik düşünce yapısı olarak belirttiği ve belirli bir mantıksal ilişki kurmayı gerektiren düşünce sistemine gerek duyar. Burada önemli olan soru kimin, neyi, hangi amaç ve niyetlerle ilişkilendirdiğidir. Zaman tek bir bireyin oluşturacağı, anlamlandıracağı bir şey değildir. Tek bir bireyin kısacık ömrü boyunca zamanı kavraması, bununla bazı döngüleri ilişkilendirmesi, ölçekler belirleyip belirli standartlar belirlemesi de imkânsızdır. Bu süreç her şeyden önce genel olarak ‘insan’la ilişkili bir süreçtir. Tek bir insanın ya da tek bir insan neslinin aniden bir zaman algısına ve düşüncesine sahip olmasının imkânı yoktur. Elias’a göre “Düşünüyorum öyleyse varım” diyen Descartes bu mantıksal yürütme biçimine insanın kültürel gelişimini hesaba katmadan ulaşamaz. Düşünme yöntemi, dil, bireyin kendisinin bulduğu değil, türe, insanlığa ait olan bir şeydir. Bu yüzden zaman kavramı ne tek başına bir nesle ne de tek başına bir bireye ait olamaz: o

genel olarak insanın deneyim alanına aittir. Birikmiş deneyimler ve gözlemler olmadan olaylar arasında bir öncelik ve sonralık ilintisi, yani mantıksal, metonimik bir ilişki kurulması mümkün değildir. Tüm bunların insanın deneyim alanında geçmesi, birikmesi, tekniğin de buna katılımıyla belirli nedensel ilişkilerde kullanılması gerekmektedir Elias için. İnsanlık zamanı işlevsel olarak kullanmaya başlar. Döngüleri kendi gereksinimleriyle ilişkilendirir. Neyi ne zaman yapması gerektiğine dair bir bilgi ona hayatta kalma mücadelesinde bir avantaj sağlayacaktır. Ayrıca ne zaman ne olduğuna dair bir bilgi de geçmişi, dolayısıyla belleği anlamlı ve canlı kılacaktır.

Elias açısından zamanı ölçme ve değerlendirme sürecindeki gelişme uygarlık süreciyle koşut ilerler ve zamanı ölçme tekniklerinde gelişme aynı zamanda duygulanım düzeyinde bir baskıyı da getirir. Çünkü neyi ne zaman yapacağı belirlenen, geçmişe ait anlatılarla belleği şekillendirilen insanın o her şeyi biriktirme davranışıyla, “geri dönülemez” olarak eylemlerin tersinemezliği ile zamanın tersinemezliği (olayların ileriye doğru akıp gitmesi) birbirini koşullandıran gelişmelerdir. Geçmiş, şimdi ve gelecek gibi kavramlar aynı kavramsal özelliğe sahiptir. Bir özneye gönderme yapmaktadırlar ve bu kavramlar “deneyimsel zaman” alanına aittir. Önce, sonra, ondan sonra gibi kavramlar ise bir nedensel ilişki kurmayı getirmekte bu açıdan “yapısal zaman” olarak tanımlanmaktadır.

Elias'a göre zaman olgusu değişme niteliğinden ayrı değildir. Nesneler, insanlar değişmediğinde yani "durduğunda" zaman kavramı anlamsız hale gelir. Elias zaman ve mekân arasındaki farklılığı betimlerken de aslında onların ortaklığını, bütünleştiriciliğini göstermeye de çalışır ve bu konuda “Madde, zaman ve uzam içinde gerçek olandır,” (Aktaran, Lukacs, 1981: 282) diyen Hegel’le aynı düşünür. Elias’a göre mekânda pozisyonları bulmak için hareketi soyutlarken, zamanda konumu bulmak için de bu harekete gereksinim duyulmaktadır. Mekân hareketsiz olamayacağı için aslında birindeki değişim diğerini de etkilemektedir. Öte yandan zaman insanlığın artzamanlı gelişiminde nerde olduğuna dair bir bilinç imkânı sunar. Bu yüzden zamanı bilmek aslında benlik ve kimlik inşasının da önemli bir unsuru olmaktadır. "Zamanın ruhu" denilen şey de aslında biraz budur.

Henri Bergson'a göre mekân üzerinden tasarlanmış zaman soyut, uydurulmuş bir şeydir, matematiksel bir zamandır ve gerçek değildir (Sofuoğlu, 2004: 67). Bergson için "Gerçek olan hareket edendir ve biz sadece değişim sürekliliklerini algılarız" buna karşın "gerçek üzerinde etkin olmak" ve "üretim çalışmasını ileriye götürmek" için düşüncede çeşitli duraklar oluşturulmaktadır. Bu duraklar mevcut durumun anlık bir görüntüsü ve anlama sürecinde bir ara düzey olsa da bir yanılsamaya yol açmaktadır. Evrendeki her şey sürekli hareket halindedir. Bu yüzden durma gerçekte hareketin "arızaları" olsa da, hareketin durmaları gerçekliği mutlak biçimde temsil eden saf görünümlere indirgenmektedir. Hareketin bir ara biçimi, görüngüleşmesi olan durmalar hareketin öncesi ve sonrası haline gelmekte, hareketin kendisi, durmadan önce bir *çalkantı* halini almaktadır. Bu süreç hareketsizliğin hareket üzerindeki üstünlük görünümüdür. Böylece hareket bir olgu, olay ve düşüncenin anlaşılacağı iki durma noktası arasındaki bir dengesizlik gibi görünmekte, ölçüm sürecinin *ara değişkeni* halini almaktadır. Bunun sonucu olarak "süre varlığın alçalması haline, zaman da sonsuzluktan yoksunluk haline" gelmektedir ve Bergson'a göre tüm Aristotelesçi metafizik bu anlayışı benimsemiştir (Bergson, 2013: 218). Bergson'un belirttiği anlamda bir süre, gerçekliği bir içiçe geçme ve birikme, dönüşüm, gelişme olarak ele almakta ve dönüşümü kesitlerden (iki durma arasındaki kısım) öte bir şekilde sunmaktadır. Bu fikrin doğal sonucu zamanı kesitleme/bölümleme çabasının gereksizliğini göstermektedir. Çünkü bölünebilir, anlardan oluşan bir zaman sonsuz durağanlıklar, bölünebilir bir algı da gerçekliğin sonsuz imgelerinden oluşmaktadır. Buna karşın bu imgelerin aralarında sonsuz boşluklar vardır ve Bergson açısından bu tür bir kesintili düşünme biçimi, gerçekliği bir yanılsama düzeyinde ele almaktadır. Zaman sorunu da aynı düzeyde durmaktadır. Süre olarak zaman anıların çeşitli kesitlerde birikmesi değil, bu kesitlerin arasındaki birleşme noktalarında birer kaynaşma olarak ele alınmaktadır. Bu yüzden geçmiş sadece geçmiş değil, şimdidir; şimdi, geçmişin en sıkışmış halidir (Deleuze, 2010: 114). Bu yüzden anılar aynı zamanda geleceğin anısıdır, geleceği biçimlendirir, onun içine sızar. Gerçeklik akıp gitmekte olan bir nehir gibidir ve insan o nehirden belirli aralıklarla, çeşitli miktarlarda gerçeklik parçaları alır, onları düşünür, anlamlandırmaya çalışır. Bergson burada insan algısıyla, ya da onun gerçekliğe olan mesafesiyle sinemanın zamana ve oluşa, akıp gitmekte olan gerçekliğe mesafesi arasında koşutluk kurmakta, nasıl ki sinema

görüntülerden parçalar alarak bir gerçeklik akışı kuruyorsa insan da algıladığı nesnelerden edindiği bilgilerle ve izlenimlerle bir gerçeklik durumu oluşturmaktadır. Hareketin iki durma noktası arasındaki bölümlemeler Bergson'a göre sonsuza kadar çoğaltılabilir ama kesitler arasındaki bu sayı ne kadar arttırılırsa arttırılsın her zaman sonsuz sayıda bir boşluk bulunacaktır. İşte bu iki durma arasındaki sonsuz boşluk Bergson'a göre süre anlamına gelmektedir. Bu fikrin dolaysız sonucu ise 24 kare hareketsiz görüntü olarak mekânı kesitlere ayıran sinemanın bu tür bir mutlak süreyi değil, mekânı bölümleyerek zaman yanılsaması yarattığıdır. Böylece Bergson açısından sinema zamanı değil, mekânı bölümlemektedir.

Paul Riceour, anlatılarda zaman konusunu *Zaman ve Anlatı* adlı dört ciltlik eserinde incelemiştir. Eserin ilk cildinde zaman ve olayörgüsü kavramlarını ilkini Augustinus'un *İtiraflar*, ikincisini ise Aristoteles'in *Poetika* kitabına atıf yaparak açıklar. Riceour "Zaman ancak anlatısal olarak eklemlendiği ölçüde insan zamanına dönüşür; buna karşılık olarak da anlatı ancak zamansal deneyimin özelliklerini gösterdiği ölçüde anlamlı hale gelir" (2011: 23) demektedir. Ona göre insan deneyiminin zamansal niteliği anlatısal işlevlerin yapısal benzerliği ve yapıtların gerçeklik gerekliliğinin son hedefidir. Riceour genel olarak Augustinus'un zamanı ele alış biçimine katılmaktadır. Augustinus'un sadece bellek ve anımsama olarak belirttiği süreci Riceour geçmişin bir imgesi, olayların bıraktığı bir iz olarak kabul eder. İz bir belirti olarak olmuş olandan kalan bir şeydir ama aynı zamanda geçmişin yokluğunu imlemektedir. Ricoeur tıpkı Augustinus gibi geçmişin bellek, geleceğin ise bir bekleyiş olarak ortaya çıktığını söyler (2011: 36). Zaman, aracılı bir şekilde algılanmakta, kimi zaman bir referans üzerinden ölçülerek adlandırılırken ona asıl anlamını veren fiziksel gerçekliğinin yanı sıra toplumsal ve bireysel bellek olmaktadır. Riceour, insan açısından ölçülenin geçmişteki ve gelecekteki şeylere yönelik beklenti ve anılar olduğunu gösterir ve bunlar izlenim ve duygulanımlar olarak belirirken bu durum üçlü bir şimdiki zaman, "geleceğin şimdiki zamanı, geçmişin şimdiki zamanı ve şimdinin şimdiki zamanı" arasında bir bölünme yaratır. Böylece *bekleyiş* olarak gelecek, *dikkat* olarak şimdi ve *anımsayış* olarak geçmişin hedeflerinden sürekli biçimde uyum ve uyumsuzluk doğacaktır (Riceour, 2011: 54-55). İnsan kendisi bir bütün ve uyum içinde olan zamanı parçalara ayırarak bir uyumsuzluk yaratır (bütünü parçalar) ama zamanın bu kendinde uyumu, insana uyumlu

(algılanır ve anlaşılır kılarak) hale getirilerek anlamlı kılınmaktadır. Olayörgüsüyle sıraya konan olaylar zamansal olarak da sıraya konur ve anlatmak bir açıdan parçalı olayları zaman içinde yerleştirmek edimidir. Zamansal uyumsuzluk olayörgüsü üzerindeki uyumla dengelenmeye çalışılır ve uyum ve uyumsuzluk diyalektik bir ilişki oluşturur. Riceour zaman ve olayörgüleleştirme üzerine incelemesinden *üçlü mimesis* kuramına ulaşır. Olayörgüleleştirme, dolayısıyla zamansallaştırma önce gelen deneyim ile sonra gelen evre arasında bir köprü görmektedir. Bu durum “önceden belirlenmiş bir zamandan, yeniden belirlenmiş bir zaman”a geçiştir: *üçlü mimesis* olarak *önbiçimleniş* (prefiguration), *biçimleniş* (configuration) *yeniden biçimlendirme* (re-figuration) sürecidir (2011: 111). Okur ve izleyici düzleminde bir ön kavrayış, belirli beklentiler düzlemindeki ilişkiler belirli bir zamansal, kronolojik bir düzlemde bir araya getirilmekle kalmaz, aralarında aynı zamanda mantıksal bir neden sonuç ilişkisi de oluşur ve süreç tamamlanmışlığına okura, ulaşması, yeniden betimlendiği, meydana getirildiği, biçimlendirildiği zamana kavuşur. Riceour’a göre eylemi anlamamanın yolu “öykülemeyi zorunlu kılacak zamansal yapıların bulunduğu” görmeye bağlıdır (2011: 120). Riceour açısından zamanın anlatisallaşması, anlatının da zamansallaşmasıyla koşut ilerleyen bir süreç olmaktadır.

Yapısalcı çözümlemeler metinleri incelerken sadece artzamanlı süreç ile değil eşzamanlılık içinde inceler ve eşzamanlı incelemeye özel bir önem ve ağırlık vermektedir. Eşzamanlı bir inceleme yapının kendi kendine yeterliği ve bütünlüğüne de gönderme yapmaktadır. Örneğin bir dil kendinden önceki tüm değişimler ne olursa olsun şimdiki zamanda bir “tamlık” içermektedir (Jameson, 2013: 17). Anlatılar düzleminde gerçek olaylar metnin içine sıklıkla bir artzamanlı süreçte değil, hepsinin birleştiği bir eşzamanlılık için de yer bulurlar. Anlatı metni ile tarihsel gerçeklik birbirine uymasa bile bir şekilde gerçeklik yapısal olarak metnin içine yerleşir (Strauss, 1998: 284). Bu açıdan anlatılar, mitler bir bellek, bir iz olarak ele alındığında geçmişi ve geleceği birleştirmektedir. Yani bir süreklilik söz konusu olmaktadır. Jameson’un belirttiği gibi “...yapının eşsüremliliği, kendi içinde olumsuzlanmış...bir öge olarak hemen bir önceki kuşağın egemen tarzlarını taşıması bakımından artsüremliliği içerir: onun karşısında kesin bir kopma olarak kalır ve getirdiği yenilikler ve buluşlar bu çerçevede anlaşılır” (2013: 88). Bununla birlikte eylemlerin ve anlatıların tarihsel kavranışı bir

kurgudur Althusser’a göre: “Zamanla ve onunla birlikte giden geçmişin kavranışı, tarihsel bilginin temelini oluşturmaz. Tarihte zaman bir kurgudur...Zaman içinde hareketi incelemeyiz; bu tür hareket daha çok ne herhangi bir şekilde altbölümlere ayrılabilen ne de kırılıp kopan bir *dinamik* süreçtir, dolayısıyla *gerçek* zamanla hiçbir ilişkisi olmayan ve onun terimleriyle ölçülemeyen bir süreçtir” (Aktaran Jameson, 2013: 91-92). Althusser’e göre tarihsel kavrayışta amaç geçmişe bir projeksiyon tutmak değil, hakikati kavramaya çalışmaktır. Tarihsel olgu zamandan çekilip alınan bir olgudur. Tarihsel gerçekler tekrar etmez, şekil değiştirir ve dolayısıyla birbirine benzerler.

Christian Metz (2012a: 32) başlangıcı ve sonu olan bir öyküyü hem anlatılan zamanın hem de gösterilen ve gösterenin zamanı olarak zamansal bir sekans olarak değerlendirir. Bu açıdan da öykünün temel işlevi, “zamanı bir uzam içinde değerlendiren betimlemeden” ve “uzamı bir başka uzam içinde değerlendiren imgeden” ayrı olarak, bir zamanı bir başka zaman içinde değerlendirmektir. Zaman ve mekân birliği sinemasal anlatı için zorunludur ve gerçek olan “burada ve şimdi”dir (Metz, 2012a: 35). Metz’e göre sinemada zaman tıpkı yaşamda olduğu gibi doğrudan algılanmamaktadır. Zamanı algılamak dolaylı bir yapıya sahiptir ve mekânsal değişim zamanın değişimi olarak algılanmaktadır (2012b: 58). Bu durum Bergson’un bahsettiği mekânsal bölümleme değil, sinemada mekân değişiminin, sahne değişiminin ve planlar arası geçişin gönderimde bulunduğu zamansal sürekliliktir.

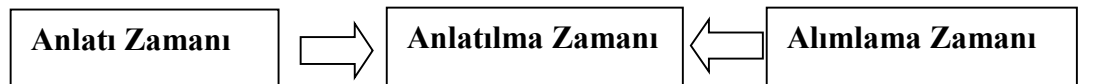
Anlatının temel unsuru olarak zaman insan bakış açısıyla anlam kazanır. Tarihsel anlatı insanın kendinin ve çevresindeki ilgilendiği şeylerin tarihini anlama çabasıdır. Riceour’un belirttiği üzere tarih birbirinden ayrıymış gibi görünen olayları, belirli bir seçim ve amaç düzleminde yarattıkları etkiler, nedensel bağlar ve ilişkiler bakımından olgusal bir bütün içerisinde “anlatı”ya dönüştür: tarih de eninde sonunda anlatısaldır (Riceour, 2009: 9). Riceour’un bu görüşü Hegel’in tarihi öznel ve nesnel olanın birleşmesi, tarihin olmuş olan şeyler ve eylemlerle anlatmanın birleşme noktası “...tarihin tarihsel olay ve verilerle aynı zamanda anlatılabilir hale geldiği” dolayısıyla ortak bir tabana sahip olduğu (Hegel, 1995: 158-159) görüşüyle uyumludur. Bu süreçte tek tek olayların kendi noktalarında belirsizmiş gibi görünen ama tarihçinin geriye doğru gidip kurduğu, sonrasında geleceğe doğru yeniden anlamlandırdığı olaylar bir bütünlük içinde

bir araya gelmektedir. Zamansal sıralama böylece olayların sıralanışı açısından kurucu bir özellik kazanır, tek tek birbiriyle ilgisiz görünen olaylar bir portre biçiminde genelleşmektedir. Tarihsel olarak bu açıklama ve anlama istenci bütün olarak görme istencinin bir dışavurumudur ve dolaylı yollardan insanın tanrının yerini alma tasarısı olarak şekillenmektedir.

Bir anlatının bir olay örgüsü içinde sunulması onu aynı zamanda bir nedensellik ilişkisi içinde sunulması anlamını taşımaktadır. Anlatının kendi zamanı içerisinde gerçekleşen olaylar tek yönlü bir geleceğe akış içindeyse de onların sıralanışı geriye ve ileriye dönüşlü olabilmektedir ama her biçimde öncelikle bir *anlatının zamanı* vardır. Bu zaman anlatıdaki olayların geliştiği, kahramanların belirli bir mekân ve zaman üzerinde eylemlerde bulunduğu, kurmaca bir zamandır. Bu zaman bir süreç ve ilişkiler bütünüdür. Eğer anlatı bir anlatıcı vasıtasıyla okura-izleyiciye sunuluyorsa anlatanın zamanı ile anlatılanların zamanı farklılık gösterebilmektedir. Buna karşın anlatı, eserin içerisinde yaratılmışlığı yönünden tüm bu zamanları kapsar.

İkinci olarak anlatıyı anlatanın, onu söyleyişe, yazıya, görüntüye vd. dönüştürdüğü bir zaman söz konusudur. Burada kastedilen, örneğin bir romanda anlatıda bir karakter olarak betimlenen ve başından geçen olayları anlatan düşsel anlatıcı değildir. *Anlatılma zamanı* gerçek dünyada eserin okuyucuya, izleyiciye, dinleyiciye sunulduğu zamandır. Bu anlatının hangi zaman sürecinde sunulduğunu, dolayısıyla nasıl bir tarihsel bağlama oturtulacağını göstermektedir.

Sonuçta anlatının sunulduğu, “anlaşılmaya” açık hale getirildiği zaman, *alımlama zamanı* söz konusu olmaktadır. Bu zaman bir sinema filminde, filmin gösterime girdiği zamanla aynı da, farklı da olabilmektedir. İzleyici filmi vizyondan kalktıktan çok sonra, bir videokaset, CD, DVD gibi bir araç vasıtasıyla çok sonra da izleyebilir.



Anlatının zamanı anlatının kendisi hakkında bilgi verir, anlatılma zamanı onu tarihsel bağlama yerleştirme imkânı tanır ve izleme/yeniden izleme, alımlama zamanı anlatıyı alımlayanın onu kendi kişisel tarihi içinde anlamlandırmasına ilişkin bilgi

vermektedir. Kitle iletişim araştırmaları açısından eser bir mesaj olarak kabul edildiğinde anlatı zamanı mesaj, anlatılma zamanı kaynak, alımlama zamanı ise izleyici zamanı hakkında bilgi vermektedir. Bu araştırmanın kapsamı açısından sinemasal metinler anlatı zamanı düzleminde özömlenecektir. Anlatılma zamanı ise anlatı zamanıyla ilişkili, ona gönderme yaptığı, onu açıklamaya imkân tanıdığı ölçüde özömlenmeye dâhil edilecektir. Alımlama zamanıysa bu araştırmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Sinema metinlerinde olayörgüleştirme aynı zamanda kurgulama etkinliğıdir. Rudolf Arnheim'in belirttiğı üzere sinema gerçek yaşamın aksine zamanda ve mekânda sıçramalara izin verir ve kurgulama vasıtasıyla farklı zaman ve mekânlar bir araya gelmektedir (1957: 87). Burada önemli nokta filmi üretenin filmsel zamanı nasıl inşa ettiğıdir. Sinema metninin biçimsel yönden oluşturulma süreci de olan kurgu süreci, anlatının zamanının, dolayısıyla ritminin oluşturulmasında temel bir özelliğı sağıdır. Sinemasal anlatı “şimdi”yi anlatmaktadır ancak bu anlatı kurmaca zamanla öyküleme zamanının örtüştüğü eşzamanlı öyküleme, olaylardan sonra yapılan artzamanlı öyküleme, olaylardan önce yapılan önzamanlı öyküleme ya da olay anında yapılan bir katılımsal öykülemeyle mümkün olmaktadır (Kıran ve Kıran, 2003: 168-169). Sinemasal dil plan, sahne ve sekanslardan oluştuğı için öyküleme zamanı ile kurmaca zaman örtüşmektedir. Bununla birlikte öyküleme zamanıyla fiziksel zaman birbiriyle örtüşebilmekte anlatıda gelişen doksan dakikalık bir olay, doksan dakikalık bir filmle anlatılabilmektedir. Gerçek zamanda çok daha uzun bir süreye yayılan olaylar ise sınırlı bir sürede, anlatının en önemli anları seçilerek özetlenebilmektedir. Bunun yanı sıra ayrıntılara inerek fiziksel zamanda çok daha kısa sürede gerçekleşen olaylar daha uzun süren bir filmle anlatılabilmektedir. Anlatıda “kapalı zaman”da sınırlı bir sürede bazı eylemlerin gerçekleşmesi gerekirken (örneğin patlayacak olan bir bombanın süre bitmeden durdurulması), “açık zaman”da bu tür bir sınırlama olmamakta (Kıran ve Kıran, 2003: 188), zamanın sınırlılığı bir gerilim unsuru olarak kullanılmamaktadır. Anlatım, sadece doğrusal, artzamanlı bir yol izlemeyebilmektedir. İki öykü arasında yer değıştirme imkânı tanıyan koşut (paralel) kurgu, konudan ayrılma ve önceden tahmin olanağı sağılayan geriye dönüşlü (flashback) ve ileriye dönüşlü (flash forward) kurgu, sekansın zamandizinine dikkat edilmeksizin anlatılmasına olanak tanıyan karışık kurgu (involved montage) (Monaco, 2008: 2010) farklı anlatı imkânları sağılamaktadır. Görüntülerin

birleştirilmesi sürecinde kesme, kararma, açılma, zincirleme, silinme gibi yöntemler de filmsel zamanın inşa edilişi, mekânlar arasındaki zamansal farklar ya da farksızlar hakkında bilgi vermektedir. Burada çekimler arasında zamansal bir ilişki kurulması söz konusudur, bunlar belirli bir düzen içinde, tekrarlar ve filmsel zaman ile gerçek zaman arasındaki ilişkiyi betimleyen süre olarak belirlemektedir (Bordwell ve Thompson, 2008: 229, 245, 250). Kurgulama hem mekânın eklemlenmesi hem de zamanın sunulması bakımından çok sayıda olanak içermektedir ve filmin başından sonuna geniş bir kullanım olanağı bulunmaktadır. Aynı biçimde sürenin de filmin içindeki sahnelerde farklı biçimlerde işlenmesi söz konusu olabilmektedir; gerçek zamanla koştur ya da ondan uzun ya da kısa olabilme ihtimali vardır. Olayların sıklığı ise bunun anlam sürecindeki yeri bakımından tekrar edilebildiği gibi bir kez de sunulabilir.

Gündelik yaşamda olduğu gibi çevredeki sürekli devinen nesnelere yönelik bakışın benzeri filmlerde gerçekleşmektedir ve “geçmişin şimdi üzerinden geleceğe geçişi” yaşanmaktadır (Lukacs, 1981: 288). Sinemasal metnin, anlatının zamanı ele alındığında filmdeki karakterin zamanı ve kendi zamanını, “yayılmış olan” (genişlemiş) geçmişini ve geleceğini filmin şimdiki zamanında nasıl “topladığı” (sıkışmış) önemli olmaktadır. Bu durum Aristoteles’in, Augustinus’un, Elias’ın¹, Bergson’un, yapısalcı çalışmaların, Riceour’un zaman çözümlemelerinin ve sinemanın anlatım olanakları dikkate alındığında çeşitli düzeylerde ikili karşıtlıklar yaratmaktadır.

Geçmiş zaman	Şimdiki zaman
--------------	---------------

¹ Belirtmek gerekir ki Elias’ın doğanın anlaşılması için Kartezyen tarzda çeşitli ikilikler yoluyla kavramsallaştırma yapılmasına karşı çıkmaktadır. Ona göre özne/nesne, doğa/toplum/kültür, sosyal/fiziksel zaman gibi ontolojik ayrımlar yapmak incelenen nesnenin doğasıyla uyumlu değildir ve bu tür kutuplaştırmalarda her zaman kategori dışı durum ve nesneler bulunmaktadır. Bu durum biraz da değişmez yasalar bulma istencinin bir sonucudur ve dinsel mutlaklıklar yaratmanın farklı bir tezahürüdür. Elias, Doğa ve Toplum ya da Doğa ve Kültür gibi kavramsal kutuplara karşı görünmektedir ancak eleştirdiği asıl nokta bilim insanının bu iki kavramsal yapıyı birbirine karşıtmış gibi ele almasıdır. Ona göre Doğa ve Toplum ontolojisi birbirinden sanıldığı kadar ayrı değildir ve zaman örneği verilirse fiziksel zaman ile sosyal zaman arasında bir bölünme ve karşıtlık söz konusu değildir. Dolayısıyla fiziksel zaman nesnel bir şeyken sosyal zamanın öznelliği de söz konusu olmamaktadır. Tersine sosyal zaman fiziksel zamana, toplum doğal alanla ilişki kurarak zamansal sembolleştirmelere başvurur. Böylece Elias’a göre doğa toplum karşısında ya da kültür karşısında uzlaşmaz bir karşıtlık alanı değil, ilişki içinde, onu kullandığı, sık sık iç içe geçen bir ilişkiler ve süreçler barındırır. Yapısalcılık ise bu konuda belirli ikilikler üzerinden analiz eder ama bu konuda mutlak bir uzlaşmazlık iddiasında değildir ve bu açıdan Elias’ın eleştirileri yapısalcılığın olguları ele alış biçimine yönelmiş değildir. Strauss esas olarak insanın algılayış ve mantık yürütüş biçiminin bu tür ikiliklerle şekillendiğini belirtmektedir: ikilikler çerçevesinde algılayış insan zihninin bir ürünüdür ve Elias’ın belirttiği gibi kategori dışı durumlar inceleme sürecinde gözetilmektedir.

Şimdiki zaman	Gelecek zaman
Geçmiş zaman	Gelecek zaman
Önce	Sonra
Varlık	İz
Anımsayış	Bekleyiş
Hızlı	Yavaş
Genişleme	Sıkışma

Riceour'un imge iz olarak bahsettiği bellek izlerle doludur. Derrida'nın belirttiği gibi iz bir şeyin varlığı kadar yokluğunun da işareti, kayboluşudur (Akt: Başaran, 2008: 29). Zamanda, geçmişte bir uğrak olarak varolan ama artık kendisi olmayan, sadece belirtisi olan, 'artığını' bırakan bir şey söz konusudur. İzler belirli kategorilere ayrılabilir. Zamansal düzlemde değilse bile iz bırakan nesneyi geri çağırabilecek durumlar mevcuttur ama bu hiçbir zaman iz bırakan asıl nesne çağırmak değildir. Tıpkı aynı nehirde iki kere yıkanılmadığı gibi aynı iz de iki kez bırakılamaz. Asıl nesne gelse ve izin yanına konulsa bile iz eskiyi, yokluğu imlerken, nesnenin kendisi varlığı imlemektedir.

Lukacs'a göreyse anımsama aynı zamanda imgenin, geçmişin izinin yeniden ortaya çıkışı, geçmiş, şimdi ve geleceği karşılaştırıp karşıtlık kurulması ve sadece bir devrimdeki durumun tersine "bir gelişmenin özgül içeriği" (1981: 298), dolayısıyla diyalektik bir ilişkinin niteliğidir. Önce ve sonranın karşılaştırılması onda nasıl bir dönüşüm ve değişimin yaşandığını göstermektedir. Asıl nesne getirilemediğinde, bir yaşanmışlık, yitip giden bir nesne söz konusu olduğunda, örneğin belirti, iz bir resim olduğunda, anılar geçmişe ilişkin izi tamamlamakta ama bunu seçici bir şekilde yapmaktadır, "kurgulamaktadır".

Bergson'a göre bir anıyı aramak, kişinin kendisini şimdiden koparıp geçmişin belli bir bölgesine yerleşmiş anıyı arama çabasıdır. Bu süreç gerçekleştiğinde anı virtüel olandan edimsel olana geçmekte ve açığa çıkmaktadır. Bu aslında bir sıçramadır. Çünkü şimdiden çıkıp geçmişe varma, atlama söz konusudur. Bergson bu duruma bir tür sıçramayla geçmişin şimdide yaratılması olarak bakmaz, tersine geçmişin kendisinde kavranmasıdır. Bu uslamlama geçmişi psikolojik bir süreçten ontolojik bir süreç alanına

çekmektir (Deleuze, 2010: 96). Ayrıca bir arayış olarak anı yerine zaten anımsanmış bir geçmiş, sürekli anımsanmış ve sürekli şimdiyi gölgeleyen geçmiş, bir yönüyle ontolojik olarak şimdiki zamandan insanı alıkoyan bir geçmiştir. Bergson için anımsama geçmişin ontolojik katmanına aniden bir sıçramadır. Şimdi ve geçmiş arasında bir doğa farkı vardır ve bellekteki kurgulanması geçmişi şimdinin sonrasına yerleştiriyorsa da geçmiş şimdinin ardından değil onunla birlikte varolmaktadır ve bu eşzamanlılık çeşitli sıkışma ve gevşeme noktaları bulunan ama parçalı değil bütünsel bir süreçtir (Deleuze, 2010: 101). Ontolojik olarak algıdan ve anımsamadan bağımsız olan geçmiş bu yüzden “kendi kendinde saklı”dır.

Yeniden yaşanması mümkün olmayanın izi yaşamın geçip gittiğini imlemekte ve artık geri getirilemeyen yaşam bir nostalji unsuru olarak ortaya çıkmaktadır. İz bir gösterge ise yaşantının kendisine yönelen bir nostaljik yöneliş söz konusu olmaktadır. Nostalji burada iz’in kendisine yönelmekte, kurucu işlevini, anıları harekete geçirici işlevini ve gücünü bu belirtiden almaktadır. Zira iz yaşantılara giden yolda bir anahtar rolü görmektedir. Doğru ya da yanlış hatırlanması önemli değildir, önemli olan izin kendisinin bir “gerçekliği” imlemesidir. Nostaljik düşünüş bu iz’e yoğunlaşmakta, onu bir fetiş nesnesine dönüştürmekte sadece imgelem düzeyinde bir edimselliği değil, bu edimselliğe işaret eden yaşantının izini de dokunulmaz hale getirmektedir. İmge olarak iz, ya da Deleuze’un belirttiği bir ifadeyle imge-iz bitmiş olanı yeniden tüketmek üzere harekete geçirici bir işlev edinmektedir. Güzel günler yaşanmıştır ama geçip giden zaman onlardan geriye sadece ‘tortular’ bırakmıştır. Böylece nostaljik bilinç bu kalıntılardan bitmek bilmez biçimde eksik parçaları da tamamlayarak imgeler üretir, bir yolculuğa çıkar, düşlerinde yeniden geçmişi yaşamaya çalışır, izin üzerine yeni izler bırakmaya çalışır ve her izle birlikte yaşanmış olan yeni bir form kazanır ve dönüşmeye devam eder. Böylece nostalji sadece tüketilen değil bilakis üretilen bir şey halini de almaktadır ve anlatı metninin merkezinde yer alabilmektedir.

Nostaljik bakış açısı aynı zamanda geleceğe de yönelebilmektedir. Gerçeklikle örtüşmeyen genel bir iyimserlik, ileride hiçbir çaba gerektirmeden her şeyin ‘iyi’ olacağına duyulan inanç, “ütopik” hayaller şimdiki zamanda toplansa da kişiyi bugünden farklı bir zamana götürmekte, gerçeklikten koparmaktadır. Bu tür bir yönelimin

sebebinde anlatılarda bir baht dönüşü ve tanınmanın kurucu özelliklerinden olan önce/sonra ikili karşıtlık bulunmaktadır. Yönelim ve eyleme geçme bu tür bir 'düşüş' ya da 'erginleşme' sonucu ortaya çıkmaktadır.

Zaman kavramı ve anlatılardaki yapılanması ortaya konulduktan sonra bu kavramla ilişkili biçimde mekân kavramını ve onun sinema anlatısındaki yerini anlamak önem kazanmaktadır. Fiziksel olarak nasıl zaman ve mekânı birbirinden ayırmak mümkün değilse, anlatılarda da mekânı ve zamanı birbirinden ayırmak mümkün değildir. Bu yüzden anlama sürecinde soyutlama vasıtasıyla geçici olarak ayrılmış olan bu kavramları birer ilişki ve süreç olarak birliktelik taşıdıklarını hatırlamak gerekmektedir.

1.6. MEKÂN KAVRAMI VE SİNEMA ANLATISINDA MEKÂN

Mekân, yer, bulunulan yer, boşluk olarak tanımlanmaktadır (Büyük Türkçe Sözlük, 2014). Mekân sonsuz bir yayılım göstermekte, nesne ve olaylar üç boyutlu bir yapıda birbirlerine göre bakışımı bir pozisyon ve yön ile ortaya çıkmakta, karşılıklı bir etkileşime girmektedir. Mekân fiziksel bir gerçekliğin yanında sosyal bir gerçeklik taşımaktadır. Henri Lefebvre mekânı fizikselliği yanında toplumsal bir ürün olarak tanımlamaktadır (1991: 26). Mimari açıdan belirli amaçlar, gereksinimler ve değer yargılarına göre insan düşüncelerini mekânlara dönüştürmüştür (Onat, 2006: 39) ve mekânın yaratılması, tasarlanması insanın barınma gereksinimi ile başlamıştır (Monnier, 2006: 9). Bu açıdan mekânın üretimi aynı zamanda toplumsal ilişkilerin üretimi ve yeniden üretimidir (Süalp, 2004: 91). Bu bağlamda mekân toplumsal ilişkilerin de merkezinde yer almaktadır.

Lefebvre mekânı doğa, evren anlamıyla fiziksel, mantıksal ve biçimsel soyutlamalar olarak zihinsel ve sosyal mekân olarak birbirinden ayırmaktadır. Toplumsal eylemlerin gerçekleştiği, ütopyalar, semboller, projeler ve projeksiyonlar gibi hayal ürünü duyuşsal fenomenler tarafından işgal edilmiş mantıksal-bilgibilimsel bir alan söz konusu olmaktadır (1991: 11-12). Bir ürün olarak mekân bu açıdan tarihsel bir anlama da sahiptir ve üretilmeye devam etmektedir. Her toplumsal üretim biçimi kendi mekânını üretmekte, yeni toplumsal ilişkiler oluşturmakta, kendisini mekânsal temsiller yoluyla göstermektedir. Lefebvre'ye göre mekan ideoloji ve siyasetten arındırılmış değildir,

mekanın kullanımı sınıfsal bir anlama sahiptir ve bir meta, rant aracı olarak mekan *soyut mekandır*. Gündelik yaşamda kullanılan mekân ise *somut mekân* olarak tanımlanmaktadır.

Mekânın tarihsel üretim süreci anlatılarla da gerçekleşmektedir. Kıran ve Kıran'a (2003: 193) göre mekân anlatının temel bir unsuru olarak metnin her düzeyinde yer almaktadır, mekân onu oluşturan öğelerin bir bireşimidir, bu öğeler karşılıklı bir bağımlılık ilişkisi içindedir ve anlam bu karşılıklı ilişkiden doğmaktadır. Böylece bir ilişkiler dizgesi olarak mekânı sadece tanımlamak yetmemektedir, onu oluşturup anlam veren ilişki dizgelerini de ortaya çıkarmak gerekmektedir.

Mekânın anlamlandırılması insanlığın tarihsel ve toplumsal gelişimiyle paralellikler ve dönüşümler geçirmektedir. Tarihin en eski zamanlarından itibaren insanın çevresini algılayışı çeşitli düzeyler ve karşıtlıklar düzleminde oluşturulmuştur. Yeryüzü ile gökyüzü, kara ile deniz, yaşanılan, bilinen yer ile yaban, bilinmez yerler, düzlük yerlerle ile dağlık mekânlar, mekân yerleşiminde merkez ile çevresi, kutsal olan ile kutsal olmayan mekânlar, askeri ve sivil yapılar gibi ayrımlar mekânı aynı zamanda bir göstergeler sistemi olarak ortaya çıkarmaktadır.

Mekânı doğal ve yapay mekân olarak ikiye ayırmak mümkündür. Doğal mekânlar insan müdahalesi olmadan tümüyle doğal dönüşümler yoluyla meydana gelen mekânlardır. Yapay mekânlarsa insan tarafından üretilmiş veya biçimlendirilmiş, dolayısıyla onun kültürel izini taşıyan mekânlardır. Bu ayrım aynı zamanda Levi Strauss'un Doğa/Kültür ayrımına da denk düşmektedir. İnsanlığın tarihsel gelişimi doğal mekânlara karşılık kendi kültürel olarak dönüştürdüğü yapay mekânların büyümesinin de tarihidir. Göçebelikten yerleşik hayata geçiş, hareketten durağanlığa da geçiştir ve ev, tarla, işlenmiş bahçeler, evcilleştirilen hayvanlar için ahırlar, ilkel köy yerleşimleri, dışsal tehditlerden korunma biçimi olarak surlar, kutsal alanlar, pazarlar, toplantı ve buluşma mekânları, eğlence yerleri olarak mekânlar uygarlığın gelişimi boyunca dönüşümler gerçekleştirmiştir ve çeşitlenmiştir. Yerleşik hayatla birlikte insanlığın sayıca artması insanların belirli merkezlerde toplanması sonucunu doğurmuştur ve köyler, kasabalar, küçük kentler, metropoller gibi ayrımlar oluşmuştur. Böylece doğa/kültür karşıtlığı yanında, kültürel alan içinde de kır/kent ayrımı ortaya çıkmıştır.

Sanayileşme ve kapitalizmin gelişmesi tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar büyük kitleleri kırdan kente göçe zorlamıştır. Bu süreçte kenti, kentliyi, kentlileşme ve kentleşme gibi olguları anlamak özel bir önem kazanmıştır. Karl Marx ve Friedrich Engels kentleşmeyi feodalizmden kapitalizme geçişte, kapitalist üretim biçiminin bir dayatması, gerekliliği olarak görmüşlerdir. Marx için “En büyük maddi ve zihinsel işbölümü kent ile kıyın ayrılmasıdır” ve “Kent ile kıy arasındaki antagonizm barbarlıktan uygarlığa, kabilelerden devlete, yerellikten ulusa geçişle birlikte başlar ve böylece bütün uygarlık tarihi boyunca bugüne kadar gelir” (Marx, 2004: 146). Friedrich Engels bu konudaki öncü çalışması *İngiltere’de Emekçi Sınıfların Durumu* (1845) adlı yapıtında sağlıksız koşullar altında, bodrum katlarında işçilerin yaşamaya çalıştığını belirtmiştir. Sınıfsal ayrışma kente yerleşmede ve onun düzeninde de kendini göstermekte, grevlerin direnişlerin yaşandığı kentsel alan bu toplumsal olaylara müdahale için yeniden düzenlenmeye başlanmıştır. Uzun çalışma saatleri içinde kendine ayıracak zamanı bulunmayan, kalabalıklar arasına karışıp kendini özgürce geliştiremeyen işçiler için kent bir yoğunlaşma, dolayısıyla zorunlu birliktelik alanları olarak öne çıkmaktadır (Engels, 2013). Walter Benjamin için yeni yeni gelişmeye başlayan kapitalist kentin pasajları ve fuarları, “insanın zaman geçirmek için içerisine daldığı bir fantazmagori” oluşturmaktadır. Modern kapitalist kentte insanlar eskisine oranla birbirleriyle daha yakın bir ilişki kurmak zorundadır ve gözün etkinliğinin kulağın etkinliğine göre ağır basması söz konusudur (2013: 94, 132). Georg Simmel ise kent olgusunu (2009) para ekonomisinin hüküm sürdüğü, insanın davranışlarında doğal ve kendisi gibi olamadığı, sürekli bir çekingenlik ve iç sıkıntısı ile boğuşmak zorunda kaldığı, çevresindeki ona yönelmiş uyaranlara karşı aklı öne çıkaran bir umursamazlık ve bölünmüş bir kişilik içinde yaşayan yabancı insanların mekânı olarak tanımlar. Louis Wirth’ün de (1938) belirttiği üzere kentliler mekânsal olarak birbirine yakın ama sosyal olarak birbirine uzak kişilerdir, ilişkileri yüzeysel, geçici, çıkara dayalı ve kişisel ilişkilerdir. Kentli birbiriyle yüksek düzeyde ayrılmış rollerle karşı karşıya gelmektedirler. Kişi için kent görkem ve sefalet, zenginlik ve fakirlik, cehalet ve bilgi, düzen ve kaos gibi karşıtlıklarla karşı karşıya kaldığı bir yer olarak öne çıkmaktadır (1938: 14). Ahlaki temele sahip geleneğin yerini artık tümüyle kısır rutinlere bırakmıştır, metalarla donatılmış olarak kent estetikten yoksundur ve önceki toplumlarda görülen pek çok tecrübe ve faaliyet tecrit edilmiştir (Giddens, 2012:

108). Kentsel alan bu açılardan geniş bir mücadele, ayrışma, seyirlik, yabancılaşma, pazar ekonomisinin merkezi, çeşitli rol, statü ve sınıftan insanların karşı karşıya geldiği yerlerdir.

Tarihsel gelişme sürecinde mekân sadece yatay olarak değil, dikey olarak da büyümüştür. Anıtlar, saraylar, kuleler ve sanayileşme sonrası gökdelenler, eğlence, gözetim, denetim ve çok sayıda insanın ortak bir amaç çerçevesinde bir araya getirildiği bir yapı oluşturmuştur. Yüksek yapılar bir yandan çevreye karşı hükmeden bir iktidar bakışını taşıırken aynı zamanda çevresindeki insanların bakışı ve yönergeleri de kendisine çekmektedir. Yüksek yapılar güç ve iktidarın sembolü olmuştur. Yatay boyutta kentin merkezi hem ekonomik hem de siyasi gücün yoğunlaştığı yer olmaktadır. Dikey boyutta da kentin üst kısmı, gökdelenlerin hâkimiyeti altında, üst gelir gruplarının elindedir ve yoksullar için gecekondular ve bodrum katları, evsizler için sokaklar barınma ve yaşam alanı olarak alt tabakayı temsil etmektedir. Bu açıdan kentin merkezinde, kente yüksekten bakan bir eve, ofise sahip olmak statünün de göstergesi halini almıştır.

Mekânları açık ve kapalı mekânlar olarak da sınıflamak mümkündür. Açık mekânlarda (örneğin deniz, orman, park vb.) kişiler özgürce hareket ederken, kapalı mekânlarda (örneğin ev, oda, büro, mağara vb.) rahatça hareket etme imkânı bulunmamaktadır. Açık mekânlar anlatılarda çeşitli biçimlerde özgürlük, ferahlık duygusu yaratırken kapalı mekânlar bir cezayla, yaşamın sıkıcılığıyla, bunaltıcı etkisiyle öne çıkmaktadır. Açık mekân olarak doğal alanlar bir özgürlük, denetimsizlik, rahatlık gibi gösterge değerleri kazanırken kapalı kentsel alan duygulanım ve düşünce boyutunda artan bir denetim, kasvet, geniş toplumsal sınıflar için rahatlıktan yoksun, küçük, kirli yerler anlamını taşımaktadır.

Mekân kendisinden daha büyük bir mekân tarafından çevrelenen, kapsanan veya kendinden daha küçük mekânları çevreleyen, kapsayan mekânlar olabilmektedir (Kıran ve Kıran, 2003: 194). Burada çeşitli katmanlar oluşmakta, mekânın kapsanması ve bir başka mekânı kapsaması göreceli bir özellik kazanmaktadır. Örneğin kent doğal çevre karşısında kapsanan bir mekândır ama kent de aynı zamanda içindeki ilçeleri, mahalleleri, parkları, evleri kapsamaktadır. Ev mekânı da kendisini çevreleyen ve kapsayan mekânlar karşısında odaları kapsamaktadır ve onu oluşturan pek çok öge bulunmaktadır. Böylece

mekân çeşitli katman ve çemberlerin bulunduğu, yaygın bir ayrışma, sıkışma ve genişleme yerleri olmaktadır.

Mekânlar kişi ve kurumlara ait mekânlar ve dolayısıyla girilmesi yasak özel ya da herkesin girmesine izin verilen kamusal yerler olabilmektedir. Belli şartlar altında giriş izni verilen mekânlar belirli görev, koşul ve sorumluluklarla ilişkilendirilirken, kamusal mekânlar herkese açık, sosyalleşme imkânlarının olduğu, kimi zaman birey için seyirlik bir nitelik kazanan yerler olmaktadır. Ev aileye açık bir mekânken, sinema, okul, pastane, lokanta, park gibi yerler herkese, açıktır ve yabancı mekânlardır (Kıran ve Kıran, 2003: 195). Kentin parkları, caddeleri, alışveriş merkezleri satılmak için pazara sunulan malların vitrinlere dizilip tüketime sunulduğu, birey için hem çevreyi gözlemleyip izlediği hem de izlendiği, gözlemlendiği, kendinin de seyirlik bir nesne olduğu yerler olarak belirginleşmektedir.

Mekân tümüyle kurmaca bir evrende gerçekleşebileceği gibi, dünyanın bilinen bir yerindeki mekân da olabilmektedir. Gerçek mekânlar oranın yaşayanları tarafından belirli anlam örüntüleriyle donatılmış, belirli bir tarihi ve kültürü olan yerlerdir. Kurmaca mekanlar ise bazen bir idealin yansıtılma biçimi olarak ütöpik bir nitelik taşıyabilmekte, ya da belirli korkuların ortaya çıkışı olarak distopik bir nitelik kazanabilmektedir. Kurmaca mekânlar gerçek mekânlara çeşitli düzeylerde benzerlik taşıyabileceği gibi ondan farklılaşp hayal gücüyle oluşturulmuş yerler de olabilmektedir.

Anlatılarda kahramanların edimde bulunduğu, yerleştiği yer “burası”nı, bilineni, “başka bir yer” ise bilinmezliği, uzaklığı, yeniliği içermektedir (Kıran ve Kıran, 2003: 202). Kahraman için “burası” ve “başka bir yer” böylece çifte değer kazanmaktadır. Burası bir yandan güvenli ve korunaklı iken aynı zamanda bunaltıcı, dolayısıyla kaçılması gereken bir yerdir. Bilinenden bilinmeyene yolculuk dolaylı yollardan yenilik arayışının dışavurumu olmakta, buna karşılık başka bir yer farklı ve yeniyi sunsa da belirsizliği korkutucu bir duygu vermektedir.

İnsan için mekânın düzenlenişi ve mekânın kendisi karakterin kişiliği ve durumu hakkında bilgi verebilmekte, karakterin özelliklerini tamamlayan bir unsur haline gelmektedir (Kıran ve Kıran, 2003: 207). Bir villa, apartmandaki ev ya da gecekondü evi

farklı anlamlar kazanmaktadır; bunlar farklı sınıfsal düzeylere gönderme yapmakta, kişinin ekonomik durumu hakkında bilgi vermekte, kente ve çevresine bakış noktasını da göstermektedir. Kahramanın giriş katında ya da üst katlarda oturması, evin en fazla hangi mekânlarını kullandığı, mekânlarla onları kullanan kişiler ve cinsiyetler arasında bir ilişki bulunup bulunmadığı da mekânın anlam kazanmasında belirleyici olmaktadır.

Mekân kimi zaman karakterin hedeflerini gerçekleştirmesinde yardımcı kimi zaman da engelleyici veya gönderici olabilmektedir. İleride, karakter ile ilgili başlık altında ayrıntılı bir şekilde incelenen Greimas'ın eyleyensel örnekçesinde görüldüğü üzere mekân kahramanın belirli amaçlara ulaşmasında yardımcı ya da engelleyici olabilmektedir. Eğer istenilen nesne uzakta bir yerse mekân o nesneye ulaşmada bir engel, dolayısıyla aşılması gereken bir yer olarak yapılanmaktadır.

Mekânsal analizde öne çıkan, yukarıdaki paragrafta açıklanan, mekâna dair ikili karşıtlık oluşturuvcu durumların yanı sıra kategori dışı mekânsal yapılar da bulunmaktadır. Örneğin bir kapı iki mekânsal yapı arasında bir geçişliliği ifade eder ve her iki kategoriye de bütünüyle dâhil olmaz. Kapılar bir odadan diğerine, evden dışarıya geçiş imkânı veren aralıklardır. Bir apartman ne gökdelenler kadar yüksek ne de gecekondular kadar alçakta yer alan orta sınıf mekânlarıdır. Yollar kent ile kırsal birbirine bağlayan, ya da kentler arasında geçiş noktaları olarak anlam kazanan yerlerdir. Bir apartmandaki daireler üst üste yığılmışlıklarıyla bir “burası”dır ama aynı zamanda içlerinde bilinmeyen birçok “yabancı” barındıran “başka bir yer”dir. Bunlara benzer kategori dışı mekânlar çeşitli biçimlerde sınır hikâyelerinin yaşanmasına imkân tanımakta, her iki kategoriye ait özellikleri içinde barındırırken aynı zamanda onların çelişkilerini de barındırmakta, belirginleştirmektedir.

Sinemada mekân, karakterlerin eylemlerini, dekoru, çerçeveyi, ışığı ve kostümü kapsayan mizansenin (Bordwell ve Thompson, 2008: 112, Pramaggiore ve Wallis, 2008: 89) bir unsurudur. Edebi yapıtlardan farklı olarak sinemasal mekân soyut değil algılanan bir şeydir (Metz, 2012b: 58). Büyük bir süreklilik ve ilişkiler dizgesi olarak mekân, içine görüntü alıcı kameranın konulduğu, belirli bir noktadan, çeşitli objektiflerle, netliğin değiştiği alan derinliğiyle, kamera hareketleri ve açılarla görüntülenmektedir. Ayrıca ışık ve aydınlatma, mekânın belirli noktalarını diğer noktalara göre daha belirgin ve açık

kılmakta, kontrastla, kameranın alt veya üst açısıyla, kameranın hareket ve durağanlığıyla çeşitli anlam katmanlarına yerleşmektedir. Zaman ve karakter ögesiyle tamlığına ulaşan, sürekli bir etkileşim içinde olan mekân kendilik değeri bakımından bütünsel de görüntü alıcısının açılıp kapandığı her bir planda kesitlere ayrılmaktadır. Bu kesitler kurgu yoluyla birleştirilmektedir bu yüzden sinemasal metinlerde mekânın inşası onun zamansal sunumuyla, kurgulanmasıyla aynı anda ortaya çıkmaktadır. Mekânın boşluğu ya da doluluğu, mekânı dolduran objelerin kapsadıkları hacim ve ağırlık nedeniyle oluşan denge ve dengesizlik, hareket eden nesnelerin sahip oldukları ritim ya da düzensizlik, nesnelerin çıkardıkları seslerin baskınlığı ya da sessizliğin kendisi mekânı dinamik bir unsur olarak ortaya çıkarmaktadır. Karakterlerin hareketleri, diyalogları, kostüm ve makyaj, aksesuarlar, dekor ve son olarak bunların kamerayla kayda alınma biçimi ve kurgulanması mekânı dinamik, dizimsel ve dolayısıyla art zamanlı, dizisel ve dolayısıyla eşzamanlı dinamik bir yapı olarak belirginleştirmektedir. Bu yapının anlamı çerçevenin içindeki sunulan mekân olduğu kadar, çerçevenin dışındaki sınırsız mekânla da ilişkilidir. Yuri Lotman’a göre çerçeve “sanatsal metni metin olmayandan ayıran bir sınır”dır ve çerçeve “kendi sonluğu içinde sonsuz bir nesneyi -yapıya göre bir dış dünyayı- yeniden üreten bir uzam”dır (Aktaran Riceour, 2012: 59). Bu yüzden bir sanat olarak sinemada, perdede neyin gösterildiği yanında neyin gösterilmediği de anlamı oluşturmaktadır.

Anlatılarda mekânın sunumu anlamak için mekânsal ikili karşıtlıkları şu şekilde ifade etmek mümkündür:

Doğal	Kültürel
Açık	Kapalı
Kapsayan	Kapsanan
Hareketli	Durağan
Başka bir yer	Bilinen yer
Kamusal	Özel
Yabancı	Aile
Öteki	Ben
Üst	Alt
Uzak	Yakın

Olumsuz	Olumlu
Çevre	Merkez
Karanlık	Aydınlık
Engelleyici	Yardımcı
Çerçeve dışı	Çerçeve içi

Temelinde doğa/kültür karşıtlığının bulunduğu, insanın ihtiyaçlarına uygun bir şekilde düzenlenen mekân çeşitli duygu ve düşüncelerin hayat bulduğu toplumsal bir mekândır. İnsan yalnızken bile mekânı kültürün kendine verdiği toplumsal kodlara göre düzenlemekte, toplumsal yaşamı algılayış ve onun üzerinde denetim kurma çabasını mekâna yansıtmakta, mekânı bir araç olarak kullanmaktadır. İnsan bakış açısıyla şekillenen ve çeşitli aidiyetler çerçevesinde düzenlenen toplumsal ilişkiler mekân üzerinde sürmektedir. Böylece zaman ve mekân toplumsal ilişkilerin ve dolayısıyla anlatılardaki karakterin duygu, düşünüş ve eylemlerinin gerçekleştiği yer olarak bütünsel bir özellik taşımaktadır.

1.7. KARAKTER KAVRAMI VE SİNEMA ANLATISINDA KARAKTER

Karakter, “Yunanca “kharakter = oyulmuş, çizilmiş, kalıpla basılmış anlamına gelmektedir ve bir nesnenin, bir bireyin kendine özgü yapısı, onu başkalarından ayıran temel belirti; bireyin davranış biçimlerinin bütününe belirleyen ana özellik”tir (Büyük Türkçe Sözlük, 2014). Aristoteles, karakteri “Belirli bir istem yönünün anlattığı şey” olarak vurgulamaktadır ve bu açıdan karakter bir şeyi elde etmek ya da kaçınmak için çaba harcayan olarak tanımlanmaktadır (1987: 26). Karakter bir kişinin kurmaca olarak yeniden temsili, sunumudur (Childs ve Fowler, 2006: 23) bu yönüyle de gösterge değeri taşımaktadır. Karakterin kendine özgü tutumları, davranışları, duygu ve düşünüşü bulunmaktadır ve ‘tip’ten daha derinlikli olması bakımından ayrılmaktadır. Bir karakterin fark edilebilir özellikleri (Baldick, 2001: 37) ve diğer kişilerden farkları söz konusudur. Karakter aynı zamanda anlatı kişisi anlamına gelmektedir. Karakter “Anlatı göstergebiliminde yapabilmek ve/ya da yapmayı bilmek yeteneklerini edinmiş durumdaki özneye...” ve “Anlatıbilimde, öyküsü anlatılan kişiye” verilen addır (Rifat, 2013:139). Bununla birlikte anlatı kişisi kavramı yerine zamanla değişik kavramlar

önerilmiştir. Mehmet Rifat bunları şu şekilde ifade etmiştir; “Paris Göstergebilim Okulu...anlatı kişisi kavramı yerine değişik düzeyde yer alan iki kavram önermiştir: anlatısal yapıda yer alan ve salt sözdizimsel bir işlev değeri taşıyan eyleyen kavramı ile söylemsel yapıda yer alan ve sözdizimsel işlevlerin belli roller, belli temalarla donandığı birimleri belirten oyuncu kavramı” (Rifat, 2013: 25). Tanımlardan karakterin öncelikle tasarlanmışlığı, bir şeyin temsili olarak belirmesi, kendine has özellikleri bulunması, belirli bir arzu ve kaçınma duygusuyla ve yapma edimiyle donatılması ve anlatılan kişi olarak çıkması söz konusu olmaktadır.

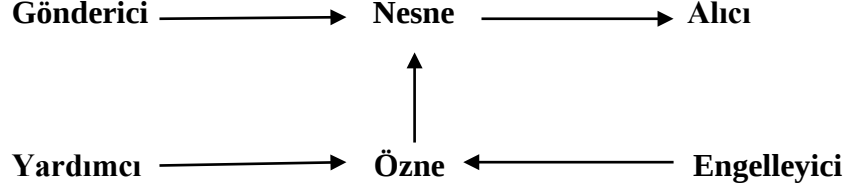
Filmlerde ana karakter(ler) ve yan karakterler bulunmaktadır. Ana karakter aynı zamanda filmde “kahraman” (protagonist) olarak adlandırılmaktadır. Hikâyenin merkezinde bulunup, belirli bir şeyi elde etmek için mücadele eden, bu konuda engellerle karşılaşp yardım da alabilen kişidir. Kahraman belli ve özel bir eylemin yerine getirilmesi bakımından ‘biricik’, özel yetenekleri olan, çevresindeki kişilerden sahip olduğu özellikler bakımından ayrılan birisidir. Yan karakterler kahramana yardım eden, ona yol gösteren, kahramanın bağlandığı, almak istediği veya ona tersine engel olup onunla yarışa ve mücadeleye girişen kişilerdir. Tarihteki en eski destanlar ve mitlerin de merkezinde kahraman ve onun aşmaya çalıştığı bir sorunsal bulunmaktadır. Başlangıçta gönülsüzce ya da zorunlu olarak çıkılan yolculuk, “bastırılmış arzuların ve çatışkılarının” (Campbell, 2010: 65) bir sonucu olmaktadır ve bu açıdan yüzleşilmesi gereken sorun, sonunda erginleşme sağlamakta, toplumsal değişme hakkında bilgiler vermekte, dünyaya yönelik bakışın değiştiğine işaret etmektedir. Hikâyenin merkezinde bir kahraman bulunsa da bu kahramanın gelişimine etki eden, ona kendi benliğini tanımada yardımcı olan, girdiği mücadelelerde engeller ve yardımlarla beliren pek çok yan unsur, karakter ve tip belirlemektedir. Tüm bunlar bir gösterge değeri olarak kahramanın gelişiminin toplumsal bir süreç ve ilişkiler dizgesi olarak anlaşılmasını gerektirmektedir. Kahramanın çıktığı yolculuk onun bir yandan toplumsallaşmasını sağlarken, farklı olanı ve ötekiyi tanıyarak erginleşmesini, kültürü, uygarlığı ve “iyiliği” yeniden olumlayıp evine dönmesine sebep olmaktadır.

Kahramanın toplumla girdiği ilişkide belirli bir üstlük ya da altlık ilişkisi de söz konusu olmaktadır. Northrop Frye’ya göre (Aktaran, Riceour, 2012: 37-38) kahraman

mitlerde yaratılış bakımından topluma göre üstün konumdadır. Olağanüstü masallarda yaratılış bakımından değilse de, öteki insanlara ve onların yaşam çevrelerine göre dereceli bir üstünlüğe sahiptir. Yüksek mimetikte sadece öteki insanlara göre bir üstünlüğe sahiptir ama yaşanan çevreye göre bir üstünlüğü yoktur. Aşağı mimetikte kahraman ne yaşadığı yere göre ne de öteki insanlara göre üstünlüğe sahip değildir. İronide kahraman güç ve zekâ bakımından toplumdan aşağıdadır. Trajik düzlemde ise hayatın kararsız durumuna tutkudan yoksun bir yaratılışla cevap veren bir yalnızlık söz konusudur. Riceour (2012: 38) bu gelişmeyi Batı’da kurmacanın ağırlık merkezinin yukarıdan aşağıya doğru bir kayış içerisinde olduğu yolunda yorumlamaktadır. Ciddi, toplumsal özelliklerden kopuk bir kahramandan, toplumsal “normal”e doğru çekilen hatta “ortalamadan aşağı”ya giden bir anlatı kahramanı bulunmaktadır.

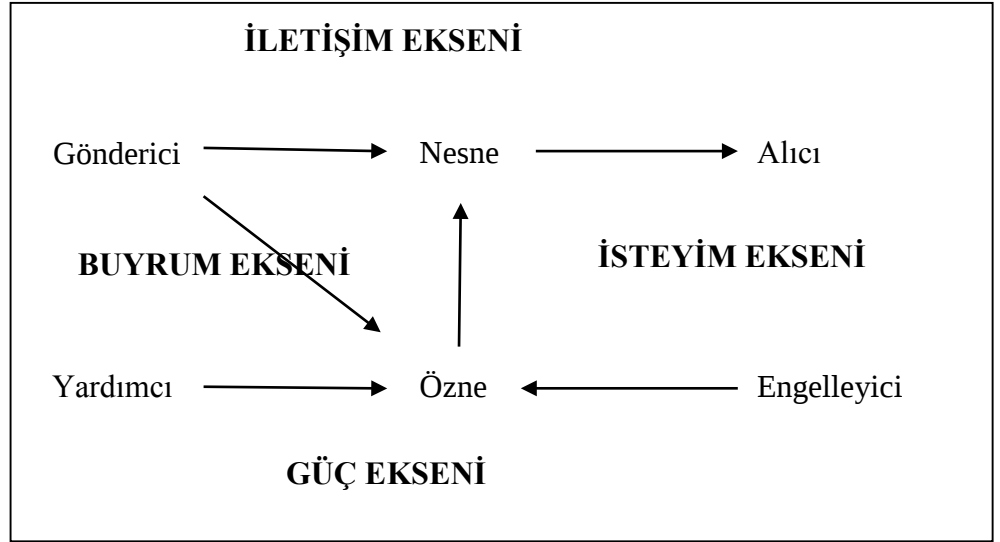
Vladimir Propp *Masalın Biçimbilimi* (1928) adlı incelemesinde önemli olanın kişilerin ne yaptığı, bunu kimin ve nasıl yaptığının ise ikincil önemde konular olduğunu söylemektedir (2001: 39). Masallarda kişiler ve özellikleri değişse de eylemleri ya da işlevleri değişmeden kalmaktadır ve böylece Propp, masalları kişilerin işlevlerinden yola çıkarak incelemektedir. İşlev Propp’a göre bir kişinin “olay örgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından betimlenmiş eylemi”dir (2001: 40). Kahramanlar ise bu işlevleri yerine getirmektedirler. Propp, masaldaki eylem alanlarına sahip kahramanları şu şekilde belirtir: *Saldırgan, Bağışçı, Yardımcı, Prenses, Gönderen, Kahraman ve Düzmece Kahraman* (Propp, 2001: 105-106). Propp’un bu düzenlemesi kendisinden sonra gelen çeşitli araştırmacılar tarafından değişikliğe uğramıştır. Örneğin Propp’un işlev terimi ‘eyleyen’ in kapsamına girmiştir. Eyleyen (actant) ifadesi ilk kez Fransız dilbilimci Lucien Tesnière tarafından kullanılmıştır. Eyleyen “eylemin belirttiği oluşa etken ya da edilgen biçimde katılan varlık ya da nesne” (Kıran ve Kıran, 2003: 2015) olarak ya da “Anlatı sözdiziminde yer alan ve anlatının oluşumundaki eylemlerde bir işlevi olan ayırıcı birimlerden her biri” (Rifat, 2013: 86) olarak ifade edilmektedir. Eyleyen bir kişi, bir nesne, soyut ya da somut bir varlık olabilmektedir ve karmaşık kişiliğiyle ortaya çıkan bir oyuncu değil, bulunduğu durum ve çevresindeki ilişkileriyle özellik kazanan kişi olmaktadır (Kıran ve Kıran, 2003: 2016). Bu tür bir tanım çözümleme sürecinde yeni olanaklar yaratmıştır.

Tesniere'den sonra Algirdas Julien Greimas da işlevleri geliştirerek bir eyleyen olarak ele almış ve kendi eyleyensel örnekçesini oluşturmuştur. Greimas'ın örnekçesinde kahramanlar genel olarak altı kategori altında birleştirilmiştir.



Şekil 7: A. J. Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesi (Kıran ve Kıran 2003: 216)

Greimas bu altı eyleyensel sınıfı kendi aralarında ikişer ikişer eşleştirmiştir. Böylece isteyim ekseninde özne-nesne karşıtlığı, iletişim ekseninde gönderici-alıcı karşıtlığı, güç ekseninde ise yardımcı-engelleyici karşıtlığı yer almıştır. Bu model üç tür ikili karşıtlığa dayanan ilişkiyi birleştirmektedir: *arzu* ilişkisi; *iletişim* ilişkisi; *eylem* ilişkisi (Riceour, 2012: 91). Bu ilişkiler de yerleştirildiğinde modelin şeması şu şekilde olmaktadır:



Şekil 8. Greimas'ın Eyleyensel Sınıflandırmaları (Kıran ve Kıran 2003: 217)

Özne ve nesne arasındaki ilişki isteyim/arzu eksenini oluşturmaktadır ve özne kahramanı ifade ederken nesne kahramanın ulaşmak, almak istediği soyut ya da somut şey ya da kimse olarak ortaya çıkmaktadır. Öznesi olmayan nesne, nesnesi olmayan özne düşünülememektedir (Kıran ve Kıran, 2003: 2017). İsteme aynı zamanda kişilikli

olmanın ve özgürlüğün koşuludur (Timuçin, 2010: 103). Bu açıdan özneyi anlatıyla bütünleştiren olgu onun duyumsadığı ve arzuladığı eksikliklerdir. Anlatının gelişimine yön veren de bu eksikliğin giderilme biçimidir.

Modelin iletişim ekseninde gönderici ve alıcı bulunmaktadır. Gönderici özneyi bir şey yapması için görevlendiren alıcı ise bu eylemden yarar sağlayandır. Ancak kimi zaman özne kendisini görevlendirip, kendisi nesneyi alıp, kendini ödüllendirip cezalandırabilmektedir (Kıran ve Kıran, 2003: 224). Fredric Jameson (2013: 66) arzuya ulaşmayı öykü haline gelmenin gerekli önkoşulu olarak görse de bunun yeterli olmadığını söyler, kahramanın amacına ulaşmasını sağlayanın, arzuyu gerçekleştirebilir kılanın “verici” (gönderici) olduğunu belirtir. Gönderici “öyküde tanımlanan değişimi açıklayan, onun anlatılmasını ilginç kılacak yeterince bakışsız bir güç sağlayan, bu yüzden de öykünün “öykülülüğünden” sorumlu olan öge”dir (Jameson, 2013: 67). Gönderici öznedeki yetersizliği fark eden, onu belirli bir edimsel davranışa iten kişi olarak yönlendirici bir güç olmaktadır.

Güç ekseninde ise yardımcı ile engelleyici bulunmaktadır. Yardımcı, özneye bir güç vermekteyken ikincisi bunu ortadan kaldırmaya çalışır. Bazen sadece engelleyici(ler) ya da yardımcı(lar) bulunmaktayken bazen her ikisi de bulunmayabilmektedir (Kıran ve Kıran, 2003: 228). Yardımcılar hem öznenin amacına ulaşmasını kolaylaştırma görevi görürler, hem de mevcut olanaklar çerçevesinde anlatının gelişimini hızlandırmaktadırlar; çünkü bu yardımlar olmadan öznenin amacına ulaşması çok daha fazla çaba gerektirebilecektir. Engelleyicilerse nesnenin yasaklanmışlığını ima etme yanında anlatıya gerilim unsuru katarlar. Bununla birlikte zaman ve mekân da engelleyici olabilmektedir; örneğin gidilmesi gereken bir yer ya da zamanında gerçekleştirilmesi gereken bir iş de engelleyici olarak belirebilmektedir.

Filmlerde karakterler incelenirken karakterin adı, cinsiyeti, yaşı, konuşma biçimi ve dili, becerileri, milliyeti, görünümü, toplumsal olarak ait olduğu sınıf ve sahip olduğu statü, mesleği, etik olarak iyi ve kötü olarak sunumu ve sahip olduğu işlevlerin dikkate alınması gerekmektedir. Filmler için bir başka unsur da rolü oynayan oyuncunun diğer oynadığı film veya dizilerde nasıl bir algı oluşturduğudur, dolayısıyla nasıl bir personaya sahip olduğudur zira oluşan algı filmin anlamını da etkileyebilmektedir.

Aristoteles “Eylemde bulunanlar ya iyi ya da kötüdürler; insanlar, karakter bakımından ya iyi ya da kötü olmaları bakımından birbirlerinden ayrıldığına göre, bütün ahlaksal özelliklerimiz sonunda dönüp dolaşıp iyi-kötü karşıtlığına dayanır,” (1987: 13) demektedir ve kahramanın iyi ya da kötü oluşu da inceleme noktası olarak ön plana çıkmaktadır. Afşar Timuçin de “İnsan dünyası her şeyden önce bir değerler dünyasıdır” (2010: 89) diyerek davranışlara yön veren, dolayısıyla “iyilik” ve “kötülük” vasıflarının kaynak bulduğu noktaya vurgu yapmaktadır. Bu yüzden iyi ve kötüyü anlamak bir yandan iyi ve kötü davranışa yön verdiği düşünülen değerleri anlamaktan geçmektedir. İyilik ve kötülüğün tarihsel olarak değişebilirliği, kendi kültürel ve tarihsel çerçevesi içinde “iyi” ve “kötü” normlarını belirleyen toplumsal yapıyla bireyi de karşı karşıya getirmektedir.

Karakter üzerine yapılan tanım ve açıklamalardan yola çıkıldığında, anlatıda karakteri anlamak için şu tür ikili karşıtlıklar belirlenmiştir.

Özne	Nesne
Yardımcı	Engelleyici
Gönderici	Alıcı
Kadın	Erkek
Alt sınıf	Üst sınıf
Olmak	Görünmek
İyi	Kötü

Karakterin anlatıdaki yerine göre özne/nesne karşıtlığı onun arzulanan mı yoksa arzulayan mı olduğunu göstermekte, amaca ulaşmada öne çıkan yardımcı ve engelleyiciler, niyetin ve edimin açığa çıkış bilimi olarak gönderici ve alıcı önem kazanmaktadır. Kişinin cinsiyeti, bu cinsiyetin toplumsal cinsiyet açısından sahip olduğu roller ve sorumluluklar, ait olunan sınıfsal konum, kişinin kendine atfettiği değer, düşünce ve duygulanım olarak olduğu ile diğer kişilere bunun sunumu olarak görüldüğü karakteri anlamada anahtar rolü görmektedir. Ayrıca belirli bir değerler sistemine gönderen iyi/kötü karşıtlığı da karakterin davranış, düşünüş, duygulanımlarına yön veren referans noktası olmaktadır.

Filmlerin anlatı yapısı incelenirken, anlatının üç unsuru olarak zaman, mekân ve karakter olarak kategorizasyon yapılsa da, bu ayırlama film incelemesi yapılırken geçici olarak yapılmış bir ayırlamadır. Film metni bir bütündür ve onu oluşturan öğeler sürekli bir etkileşim, iletişim ve ilişki içindedir. Örneğin bir karakteri anlamanın yolu onun mekânda nasıl görüldüğüne (açı, plan, konum, hareket, dekor, aksesuar vb.), zamandaki konumuna (zaman içindeki geçirdiği dönüşüm, bunun kurgulanma biçimi) ve onun bireysel ve toplumsal özelliklerini anlamaktan geçmektedir. Bu yüzden analiz sürecinde belirlenen ikili karşıtlıklar yoluyla anlamın oluşturulma süreci incelenirken, bunların anlatının diğer unsurlarıyla girdiği ilişki de gözetilmiştir. Aynı durum artzamanlı (diachronic) ve eşzamanlı (synchronic) çözümleme perspektifinde görülmektedir. Filmsel metinler, filmi üretici süreç göz önüne alındığında artzamanlı bir çözümleme perspektifi gerektirir. Yönetmenin bir filmde diğerine hangi tür temaları ve motifleri kullandığı artzamanlı çözümlemenin alanına girmektedir ama her bir filmsel metin kendi bütünlüğü içinde değerlendirildiğinde eşzamanlı bir çözümleme gerekliliğini göstermektedir. Her iki çözümleme de filme ilişkin diyalektik bir bütünlük içinde bir bakış ve açıklama sunar. Bu yüzden filmsel metinleri ve onların anlatı yapısını anlamak her iki yaklaşımı, genel film araştırmalarındaki eğilimde olduğu gibi (Hayward, 2001: 84), birlikte kullanmayı gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda çalışmada yönetmen sinemasına dair film analizi yapabilmek için, araştırma konusu olarak seçilen, Türk sinemasının son yıllarında ürettiği filmlerle belirli bir üslup oluşturan Zeki Demirkubuz'un Türk sinemasının tarihsel gelişim sürecindeki yerini incelemek, kuramsal altyapı oluşturmak açısından önem kazanmaktadır.

II. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI

2.1. CUMHURİYET ÖNCESİ DÖNEMDE SİNEMANIN GELİŞİMİ – İLK YILLAR

Sinemanın icadı ve bir kitle iletişim aracı olarak ortaya çıkışı on dokuzuncu yüzyılın sonlarında gerçekleşmiştir. *Lumiere Kardeşlerin* 28 Aralık 1895'te, Fransa'da gerçekleştirdikleri ilk toplu film gösterimi yarattığı heyecan yanında görsel kültürün yükselişinin habercisi bir olay olarak öne çıkmaktadır. İlk film gösteriminde izleyicilerin perde üzerinde üzerlerine gelen tren görüntüsü karşısında sağa sola kaçışmaları hareket karşısındaki şaşkınlığı ifade etmektedir. Fotoğraf sayesinde durağan da olsa temsil edilen gerçeğe sinema gereci vasıtasıyla biraz daha yaklaşılmıştır. Bununla birlikte ilk toplu film gösterimi, sanatla gerçekliğin temsili arasındaki açığı farkını daraltma çabası yanında tarihsel bir sürecin de sonucudur.

Hareketli imgeler oluşturma isteği eski dönemlerde mağara duvarlarına çizilen resimler ve Platon'un mağara alegorisinde anlam bulduğu biçimiyle insanlık tarihinin en eski dönemlerine kadar uzanan bir çabayı göstermektedir. Daha sonra Leon Battista Alberti (1402-1472) ve Leonardo Da Vinci (1452-1509) ve Giovanni Battista Alberti'nin (1535-1615) tanımladığı *camera obscura*, Rahip Athanasius Kircher'in (1602-1680) *büyülü feneri* ve bu aygıttan türeyen benzeri aygıtlar, Etienne-Gaspard Robert'in (1763-1837) gösterileri, John Ayrton'un (1785-1856) *tomatropu*, Joseph-Antonie Ferdinand Plateu'nun (1801-1803) Fenakistiskop'u, Robert Barker'in *panaroması* ve bu aletten yola çıkılarak Jacques Mande Daguerre'nin (1787-1851) geliştirdiği *diaroma*, yine Daguerre'nin geliştirdiği *dagerrotipin* icat edilmesi, sinemanın öncül tasarımlarını, aletlerini ve gösterim biçimlerini temsil etmektedir (Teksoy, 2009a: 15-21). E. James Muybridge'in (1830-1904) atların sıralı fotoğrafını çekerek bunlarda bir hareket etkisi yaratması ve Etienne-Jules Marey'le (1830-1904) ortak çabaları (Teksoy, 2009a: 22-23) sinemanın ortaya çıkışı için gerekli teknik koşulları sağlamıştır. Thomas Edison (1847-1931) Amerika'da kendi *kinetografını* geliştirerek kişinin kendi başına izlediği gösterimler düzenlemiştir. Lumiere Kardeşler mucit Leon Bouly tarafından 1892 yılında icat edilen sinematografin patentini almışlar ve ilk toplu film gösterimini yapmışlardır.

Auguste Lumiere'nin öngörüsü sinematografin hiçbir ticari değeri olmadığı yönündeyse de (Aktaran, Tamer, 1989, 9) sinema sonraki yıllarda hızla büyümüş, endüstriyel hale gelerek geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır.

Sinematograf ve onun öncül tasarımları olan icatlar, tasarımı olduklarından çok uzun bir zaman geçmeden, Osmanlı İmparatorluğu'nda görece ayrıcalıklı bir yere sahip olan Beyoğlu-Pera'da kullanılmakta ve çeşitli biçimlerde gösterimler düzenlenmektedir. Sinematograf da icat edildikten kısa bir süre, 1896 yılında, çeşitli çekimler yapılmak üzere getirilmiş, ilk gösterim ise Nijat Özön'ün belirttiğine 1897 yılı başlarında Beyoğlu'nda *Sponeck Birahanesi*'nde Pathe Kardeşleri'in Osmanlı temsilciliğini yapan Sigmund Weinberg² tarafından gerçekleştirilmiştir (1985: 334). Sonraki yıllarda birahane, kahvehane ve tiyatrolarda film gösterimleri düzenlenmiştir. Bu ilgiden dolayı Weinberg 1908 yılında ilk sinema salonu olan *Pathe Sineması*'nı açmış (Onaran, 1994: 12), Fuat Uzkınay'ın yönlendirmesiyle de Kemal ve Şakir Seden kardeşler 1914 yılında *Ali Efendi Sineması* ve *Kemal Efendi Sineması* salonlarını açmışlardır (Özön, 1970: 6, 8). Sinema, gazete gibi yazılı kitle iletişim araçlarına göre halk tarafından da daha yoğun ilgi görmüş bu durum kitle iletişim aracı olarak yaygınlaşmasını hızlandırmıştır.

Literatürde “İlk Türk Filmi”nin hangi film olduğu konusunda tartışmalar bulunmaktadır. *Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler* 1911 yılında V. Sultan Mehmed Reşat'ın Manastır ve Selanik Ziyareti çekimlerini yapmışlardır. Manaki Kardeşler Osmanlı tebaasında olsalar da aslen Türk olmamaları sebebiyle kimi araştırmacılar Fuat Uzkınay'ın Birinci Dünya Savaşı'nın başında, 1914'de, *Ayestefonas'ta Bir Rus Abidesinin Yıkılışı*'nin çekimlerini ilk Türk filmi olarak kabul etmektedir (Esen 2010: 13, Onaran, 1994:13 ve Özön, 1985: 338). Sonraki yıllarda Osmanlı Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili Enver Paşa, Almanya ziyareti sonrası Weinberg yönetiminde ve Uzkınay yardımcılığında *Merkez Ordu Sinema Dairesi*'ni kurdurmuş ve bu süreçte propaganda ve belge amaçlı pek çok savaş görüntüsü ve filmler çekilmiştir. Sedat Simavi'nin *Pençe* (1917) adlı filmi ise ilk öykülü film olarak kabul edilmektedir (Esen,

² Nijat Özön'ün ifadelerine karşılık Şükran Kuyucak Esen, Burçak Evren'e dayanarak ilk gösterim yapanın D. Hanri olduğu, Weinberg'in Edison aygıtıyla gösterim yapmasının pek mantıklı olmadığı ve Prof. Dr. Rauf Beyru'nun 1996'da belirttiği iddialar ile ilk gösterimin İstanbul değil İzmir'de yapılmış olabileceğini belirtmektedir (2010: 5-6).

2010: 14). Savaş sonrası *Merkez Ordu Sinema Dairesi* ve *Müdafaa-i Milliye Cemiyeti*'nin elindeki sinema araç ve gereçleri işgal güçlerinin eline geçmemesi için *Malül Gaziler Cemiyeti*'ne devredilmiş ve Ahmet Fehim Efendi bu cemiyet adına sonrasında işgal kuvvetleri tarafından yasaklanan *Mürebbiye* (1919) ve *Binnaz* (1919) adlı filmleri çekmiştir. 1921 yılında Şadi Fikret Karagözoğlu *Bican Efendi* filmlerini çekmiş, 1922 yılında ilk film şirketi olan *Kemal Film* kurulmuş ve *Kurtuluş Savaşı* sonrasında, 1922 yılında, *İstiklal* belgesel filmi gerçek savaş görüntüleri kurgulanarak ortaya çıkarılmıştır (Esen, 2010: 14-16). Görüldüğü üzere Cumhuriyet'in kuruluşunun öncesindeki bu dönemde sinemanın icadının üzerinden çok geçmeden film gösterimleri yapılmıştır. Bu dönemde ilk sinema salonu açılmış, Birinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkışıyla hem Rusların yaptırdığı Rus Abidesi'nin yıkılışı hem de bunun bir Türk uyruklu kişi tarafından çekilişi açısından ilk Türk filmi çekilmiş ve ulusallaşma çabası başlatılmıştır. Düzenli film çekimleri askerin öncülüğünde propaganda ve belge toplama amaçlı olarak çekilmiştir. İlk öykülü filmlerin ise bir yandan işgalci güçlere karşı bir tavır gösterdiği, bir yandan ise bireysel sorunları ele aldığı ve eğlendirme amacı güttüğü görülmektedir.

2.2.CUMHURİYET SONRASI DÖNEMDE TÜRK SİNEMASININ GELİŞİMİ

Nijat Özön'ün belirttiği ve Şükran Esen'in (2010:1-2) kabul edip eklemeler yaptığı ayrımına göre Türk sinema tarihi şu dönemlerle ayrılmaktadır. 1914-22 *İlk Yıllar*, 1922-39 *Tiyatrocular Dönemi*, 1939-50 *Geçiş Dönemi*, 1950-70 *Sinemacılar Dönemi*, 1970-80 *Karşıtlıklar Dönemi* ve 1980-2010 *1980 Sonrası Darbe Dönemi*'dir. Nijat Özön ve Şükran Esen bu ayrımlamada Türkiye'de gerçekleşen toplumsal-siyasal dönüşümler ve bunların sinema üzerindeki etkisi üzerinden hareket ettiklerini belirtmişlerdir.

2.2.1. TİYATROCLAR DÖNEMİ

Şükran Esen, *Tiyatrocular Dönemi*'ni başlatan olay olarak ilk film şirketi olan *Kemal Film*'in kuruluşunu görmektedir (2010: 19). Buna göre askeriye'nin yönlendirmesiyle gelişip şekillenen Türk sineması, Kemal Film'in kuruluşundan sonra sivilleşmeye başlamış, Ordu belgesel filmler çekse de konulu filmler çekmekten uzaklaşmıştır. Bu dönem Tiyatrocular olarak çoğul bir ifadeye sahip olsa da döneme

damgasını vuran *Muhsin Ertuğrul*'dur (1892-1979). Muhsin Ertuğrul *İkinci Meşruiyet*'ten sonra tiyatroya girmiş, Almanya ve Fransa'da tiyatro eğitimi almıştır. Sinema onun için tiyatronun yanında "ek iş"tir, yaşamını sürdürmek için bu işi yapmıştır ve çektiği 29 filmden 11 tanesi tiyatro yapıtlarının uyarlaması iken 3 tanesi yabancı filmlerin yeniden çevrimidir (Özön, 1985: 348). Ertuğrul, Kemal Film için altı tane film çekip daha sonra Sovyetler Birliği'ne tiyatro ve sinema eğitimi almaya gitmiş, dönüşte *İpek Film* için çeşitli filmler çekmiştir.

Tiyatrocular Dönemi, Türk Sineması için pek çok 'ilk'in yaşandığı bir dönem olmuştur (Esen, 2010: 31). Kurtuluş Savaşını konu alan ilk film olan *Ateşten Gömlek* (1923) aynı zamanda başrolünde Türk kadın oyuncuların (Bediâ Muvahhit ve Neyyire Neyir) oynamasıyla da önem kazanmıştır. Ertuğrul 1931 yılında, dünyada ilk sesli filmin yapılmasının üzerinden çok geçmeden *İstanbul Sokaklarında* adlı sesli filmi çekmiştir. 1935 yılında çekilen *Aysel Bataklı Damın Kızı* filmiyle kadın star yaratılmış, Cahide Sonku magazin basınının da etkisiyle ünlenmiştir. Bu film aynı zamanda ilk "sinema-reklam ilişkisi" olarak nitelendirilmektedir ancak Muhsin Ertuğrul'a yaptığı ilk ve öncül çalışmaların yanında sinema dilini öğrenemediği, tiyatrocularla çalıştığı, kendi tek adamlığını korumaya çalıştığı yönünde eleştiriler yapılmaktadır (Esen, 2010: 31). Ayrıca, Tiyatrocular Dönemi'nin sonuna doğru 1939 yılında *Film ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname* çıkarılmış ve filmler üzerinde sansür düzenlenmesi etkinleştirilmiştir (Onaran, 1994: 32). Nijat Özön bu dönemde sinema yapımcılarının sektöre giremediği, yeterli sayıda sinema salonunun açılmadığını vurgulamaktadır (1985: 350-351). Buna karşın Rekin Teksoy, Ertuğrul'un "tekeli" kurmaya çalıştığını söylemenin mümkün olmadığını belirtmekte (2005a: 475), Muhsin Ertuğrul'u "tek adam"dan ziyade "yalnız adam" olarak tanımlamakta ve onun yazar olmadığı için kendi filmlerinin senaryolarını kendisi yazdığı, filmlerin kurgusunu kendi yaptığı, konu gereksinimini tiyatro oyunlarından ve yabancı kaynaklardan gidermeye çalıştığını vurgulamaktadır (2005b: 476). Genel olarak Tiyatrocular Dönemi'ne bakıldığında Türk sineması için pek çok yenilik yaşansa da, bu dönemde sinema dilinin gelişmediği ve tiyatrocuların ve tiyatro dilinin baskın bir egemenliği olduğu anlaşılmaktadır. Muhsin Ertuğrul Türk Sineması'nın kurucusu olarak kabul edilse de, onun belirli zorunluluklar ve zorluklar içinde bu işi gerçekleştirdiği, yaptığı bazı filmlerle övülse de yoğun bir şekilde

eleştirildiği de görülmektedir. Tiyatrocular Dönemi'ni Geçiş Dönemi izlemektedir. 1939'dan 1950'ye kadarlık bu süreçte ise sinemada, sinema dilinin gelişimi açısından önemli dönüşümler gerçekleşmiştir.

2.2.2. GEÇİŞ DÖNEMİ

Türk sinemasında geçiş dönemini başlatan *Faruk Kenç*'in (1910-2000) *Taş Parçası* (1939) adlı eseri olmuştur. Faruk Kenç tiyatro kökenli değildir, sinema dili acemi olmakla birlikte, stüdyo dışı çekimleri ve alan derinliği sağlayan dekorlar kullanmış, daha az tiyatro etkisi taşıyan filmler üretmiştir. Buna karşın Muhsin Ertuğrul gibi filmlerini sesli değil, mali imkânsızlıkların da etkisiyle sessiz çekip dublaj yapma çözümünü bulmuştur (Teksoy, 2009a: 478). Bu yöntem ithal edilen filmlerde de kullanılmış, şarkılı melodram filmleri izleyici tarafından beğenilince bu türdeki filmlerin üretimi artmıştır (Esen, 2010: 45). Bu durumun bir yönüyle olumsuz yansıması melodramik etkinin uzun yıllar Türk sinemasında varlığını sürdürmesi olmuştur.

Bu dönemde Faruk Kenç haricinde pek çok yönetmen sektöre girmiştir. Şadan Kamil, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın G. Arakon, Orhon M. Arıburnu gibi kişiler tiyatrocunun olmayan yönetmenler olarak öne çıkarken, Ferdi Tayfur, Talat Artemel, Hadi Hun, Kani S. Kıpçak, Sami Ayanoglu, Suavi Tedü ve Cahide Sonku *Şehir Tiyatrosu*'ndan sektöre girmiştir; Bengü Seyfi Haveeri ve Adolf Körner ise tiyatro kökenli olan ama *Şehir Tiyatrosu*'ndan gelmeyen isimlerdir (Özön, 1985: 353). Yönetmenlerdeki artış rekabeti ve film üretim yapısını değiştirmiştir.

Nijat Özön'e göre (1985) Geçiş Dönemi üzerinde bir yandan savaşın, öte yandan tiyatrocular döneminden miras kalan tiyatrolaştırılmış sinema anlayışının ağırlığını taşımaktadır. Bu dönemde İkinci Dünya Savaşı'nın etkisinden dolayı geniş bir insan gücü silahaltında olduğu için sinemaya yapılan destekler film üretimi üzerinde gecikmeli bir etki göstermiştir. Bu dönemde kapanan Avrupa pazarı yerine Amerika'dan film siparişleri verilmiş, bu filmler Mısır üzerinden ülkeye getirilmiş, böylece pek çok Mısır filmi de sinema salonlarında seyirciyle buluşturulmuştur. Özön'e göre (1985: 53) Mısır filmlerinin sinema anlayışı açısından Tiyatrocular dönemindeki anlayıştan farkı yoktur. Zaten Mısır sinemasında kurucu bir rol üstlenen kişi Türkiye'den oraya giden tiyatrocunun

kaynaklı *Vedat Örfi Bengü*'dür ve bu yönüyle Türk sinemasına yönelik olumsuz etki sürmüştür. Bu süreçte ülke içinde üretilen film ve yapımcı sayısı artmış, daha fazla tiyatrocı ve oyuncu sinema sektörüne girmiştir.

1939 yılında çıkarılan sansür ve denetleme yasası Alim Şerif Onaran'ın deyiimiyle yıllar yılı "Demoklesin Kılıcı" gibi yapımcı ve yönetmenlerin üzerinde sallanmıştır. 1948 yılında sinema filmlerine sağlanan vergi indirimi ise ekonomik açıdan bir rahatlama sağlamıştır. Özön'e göre (1985: 356) 1950 yılı Türk sineması için sanatsal bir dönüm noktasıyken, 1948 yılı ekonomik açıdan bir dönüm noktası olmuştur. Bu dönemde ilk film ödülleri de dağıtılmaya başlanmış, magazin kısmı ağır basan film eleştirileri gazete ve dergilerde yayınlanmıştır (Esen, 2010: 44). Bu yönüyle Geçiş Dönemi, filmi değerlendirme çabaları açısından da bir dönüşümü temsil etmektedir.

Alim Şerif Onaran'a göre Geçiş Dönemi yönetmenleri "sinema kültürü ve tekniğine dayanan, dolayısıyla sinema duygusu yaratacak" bir eğitim almamışlardır ve bu yüzden onları "heveskar" amatörler olarak tanımlamak gerekir (1994: 50-51). İçinde yaşadıkları ortam ve talep, melodramik, tiyatrosu filmlere şartlanmış bir izleyiciye dayanmaktadır ve bunu değiştirmeleri kolay değildir. Bununla birlikte kendinden sonrakilere görece "özgür" bir sanat sağlayabilecek teknisyenler olarak yetişmişlerdir.

Genel olarak Geçiş Dönemi, tiyatro dilinden sinema diline geçişi temsil etmektedir. Sektörde tiyatrocı yönetmen ve yapımcılar varlığını sürdürürken tiyatro dışında eğitim almış kişilerin de sektöre girdiği, savaş baskısı nedeniyle Avrupa filmlerinin etkisinin azalıp Amerika ve Mısır filmlerinin ağırlık kazandığı, sessiz film çekip dublajlama yapıldığı ve melodram filmlerinin yoğunluk kazandığı bir dönem olduğu görülmektedir. Bu dönemde film üretim pratiği hem nitelik hem de nicelik açısından bir dönüşüm geçirmiş, sansür nizamnamesi olumsuz bir etki yaratırken yapılan vergi indirimi sektörün büyümesine sebep olmuştur.

2.2.3. SİNEMACILAR DÖNEMİ

Yirminci yüzyılın ortasında, İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Türk sineması önemli bir değişim daha geçirmiştir. Bundan önceki süreçte olduğu gibi sinema öncelikle bir ticari getiri kaynağı olarak görülse de, Lütfi Ömer Akad'ın (1916-2011) 1949 tarihli

Vurun Kahpeye ve 1952 tarihli *Kanun Namına* filmleri Geçiş Dönemi'nden açık bir kopmayı ifade ederek ve *Sinemacılar Dönemi*'ni başlatmıştır. Lütfi Ömer Akad, Sinemacılar Dönemi'ni başlatan yönetmen olarak Muhsin Ertuğrul ile simgelenen Tiyatrocular Dönemi'ne zıt bir sinema anlayışını temsil etmektedir. Özön bunu “Akad, sinema anlayışı, sinema duygusu, sinema dilini uygulayışı, uygulanımı, görünçülüklemesi, oyuncularından yararlanışı, konuları seçişiyle tiyatrocuların, özellikle Ertuğrul'un tam ters kutbunu simgelemektedir” (1985: 357) diye vurgulamaktadır. Akad'da anlattığı konuya uygun bir sinema dili kullanma çabası, gündelik yaşamın ve dilinin görüntüyü destekler biçimde yer alması ve sinemada simgelerden yararlanma çabası görülmektedir ve “deneylerle geliştirilmiş bir sineması vardır” (Onaran, 1977: 215-216, 243). Akad sinema eğitimi almamış ve yönetmenliğe adım atmadan önce çeşitli yapım şirketlerine muhasebecilik ve prodüksiyon amirliği yapmışsa da, onun çektiği filmlerden sonra hem içerik hem de biçim açısından sinema bir dönüşüm geçirmiş, Akad kendinden sonra gelen pek çok yönetmen ve oyuncuyu etkilemiştir.

Sinemacılar Dönemi halkın da sinemaya bağlandığı, sinemanın “günlük yaşamın vazgeçilmez alışkanlığı” (Kırel, 2005: 294) olduğu bir dönemdir. Sosyo-ekonomik koşullar hızla değişmekte, çeşitli açılardan kimlik bunalımı yaşayan halk sinemadaki seyirliğe büyük bir istekle katılmaktadır. Serpil Kırel'in belirttiği gibi sinema yalnızca eğlence değil, sosyalleşme mekânıdır. Sinema salonların dolduğu, yiyecek ve içecek götürülen, komşularla kah ağlanıp kah gülünen bir yerdir. Sinemanın finansmanını halk sağladığı için onun yönelimleri ve tercihleri film üretim pratiğini de doğrudan etkilemektedir. Bununla birlikte, bu durum yapımcıların yeni teknikler, türler, uyarlamalar yapmasına engel teşkil etmemektedir. Böylece yurtdışından gelen filmlerle rekabet eden, bazen onları birebir kopya eden, büyük bir sektör oluşmuştur. Pek çok yönetmen ve yapımcı sektöre girmeye devam etmiştir. Alim Şerif Onaran (1994) bu dönemde öne çıkan çeşitli yönetmenleri şu şekilde saymaktadır; Lütfi Ömer Akad'dan sonra ilk filmiyle sansürle karşılaşan Metin Erksan, pek çok türde film üretip denemeler ve uyarlamalar yapan, kasaba gerçeğini göstermeye çalışan Atıf Yılmaz Batıbeki, biçimci ve hareketli bir anlatım tekniği kullanan Osman Fahir Seden, filmsel üretimin her aşamasında, senaryo, yapım, yönetim ve oyunculukta yer edinen Memduh Ün, toplumsal, tarihsel ve kadın sorunu gibi sorunlara da eğilen Halit Refiğ gibi kişiler bu

yönetmenlerden bazılarıdır. Nevzat Pesen, Orhan Elmas, Ertem Göreç gibi yönetmenler ve oyunculuktan sonra yönetmenliğe de geçiş yapan Yılmaz Güney ise bu süreçte hem piyasa işleri yapmış ve hem de kendilerine özgü bir sinema diliyle belirli düzeyin üstünde filmler üretmişlerdir. Bu yıllar seyirciye yönelip onun beklentilerine uygun filmlerin üretilmeye çalışıldığı, yer yer duyguların ve dinsel inançların istismar edildiği, arz talep dengesini sağlamak adına kapasitenin üzerinde film üretiminin yapıldığı yıllar olarak belirlenmektedir.

Sinemacılar Dönemi'nin ilk yılları sinemasal dili yetkin bir şekilde kullanan filmlerin yapılmasına koşut ciddi düzeyde film eleştirilerinin de yazılmaya başlandığı bir dönemdir. Bu eleştiriler hem magazinsel hem de gazetelerde yer bulan film eleştirileri şeklinde yazılmış, Türk sinemasının sorunları üzerine görüşler söylenmiştir. Özön'e göre (1985:363) dünyadaki değişimlere paralel olarak kendine özgü bir sinema anlayışı geliştirmeye çalışan sinemacılar sinemanın neyi, nasıl anlatması gerektiğine dair fikirler ileri sürmüştür. Sinemacılar Dönemi'nin ilk on yılı bu açıdan "nasıl anlatmalı" sorusuna cevap arandığı, her yönetmenin sinema dilini yetkin bir şekilde kullanmak için çaba harcadığı yıllar olarak da öne çıkmaktadır. İkinci on yıl ise "neyi anlatmak gerektiği" sorusunun öne çıktığı, belirli bir seviyeye getirilen biçimsel özellikler yanında içeriğin de tartışıldığı bir dönemdir. Esen'in (2010: 73-74) vurguladığı gibi bu dönemde Halit Refiğ'in öne çıktığı ve sinemanın Türk toplumunun değer, geçmiş, gelenek ve sanatlarına dayanması gerektiğini belirten *Ulusal Sinema*, Yücel Çakmaklı öncülüğünde dini referansa ağırlık veren *Milli Sinema* yaklaşımı geliştirilmiştir. *Türk Sinematek Derneği* çevresinde yoğunlaşan ve kapitalist sistemi eleştiren, devrimci bir sinema ve sanat anlayışını benimseyen Yılmaz Güney gibi sinemacılar ise *Devrimci Sinema* yaklaşımı geliştirmiştir. Buna karşın Türkiye'de bir "ulusal sinema" anlayışı çıkmamıştır. Nijat Özön'e göre (1985: 370-373) bunun çeşitli nedenleri vardır. Diğer ülkelerde yaşanan acı savaş tecrübesi ve önemi artan belgəcilik çalışmaları, bu ülkelerdeki sinemacıların Özön'ün ifadesiyle "çekirdekten yetişmelerini" sağlamıştır. Diğer ülkelerde devletin sinemacı yetiştirmek üzere bilinçli bir politika yürütmesi ve sinemayı desteklemesi niteliksel düzeyde pek çok ülkede ulusal sinema anlayışının kurulmasına yol açmıştır; buna karşın Türkiye'de biçimsel olarak film üretiminin artmasına karşın buna denk bir niteliksel üretim anlayışının oluşmaması ve devletin destekten çok sinemayı denetlenmesi

gereken bir kurum olarak görmesi sorunlara yol açmıştır. Özön bu dönemde ortaya çıkan sinema anlayışlarını da önceki dönemdeki toplumcu anlayışlarının başarısızlığına yormaktadır. Özön sinemacıların şu tür bir mantık yürüttüğünü düşünmektedir: Eğer genel başarısızlıktan dolayı bir sorumlu aranacaksa bu zaten bu toprakların yapısına uymayan "yabancı" düşüncelerdir. Türk sineması hiç devlet desteğine sahip olmadığı için halkın elinde doğmuş, onun desteğiyle varolmuşsa neyin en iyi olduğunu bilen de bu açıdan halk olacaktır. Ulusalçı anlayışın en fazla tuttukları filmler de ilginç biçimde yabancı fillerden "yağma üsülü" dönüştürülen, yani bir başka ülkede ve yönetmence çekilen filmin tıpkısını çekilerek oluşturulan, filmler olmaktadır. Bu türde filmler yaklaşık toplam film üretiminin onda biri ile sekizde biri civarındadır. Eklektik ve maddi bir zemini olmadan geliştirilen düşünce ve akımlar çok geçmeden gündemden düşmüş, kendini belli bir akımda gören yönetmenler bile o akıma özgü filmler üretememiştir.

1950 sonrası ekonomik ve toplumsal hareketliliğin yoğun olduğu yıllardır. Ekonomik sorunların ve yaşam pahalılığının ortasında sinema ucuz bir eğlence aracı olarak öne çıkmış, sinemacılar ise bunu en kestirme yoldan karşılamaya çalışmıştır. Artan film sayısını işleyecek teknik ekipman ve ekip sıkıntısı yaşanmakta, filmler karaborsaya düşmektedir (Teksoy, 2009a: 481). Film sayısının artışı kalitenin düşmesine yol açmıştır.

Sinemacılar Dönemi'nde aynı zamanda *Bölge İşletmeciliği* sistemi kurulmuştur. Buna göre "Bölge işletmecileri kendi bölgelerinin talepleri doğrultusunda filmler ısmarlar ve yapım şirketlerine film üretmeleri için avans verirler. Bu paralarla başlanan filmler çek ve senetlerle bitirilir. Yapımcılar, filmlere kendi paralarını yatırmadıkları için, çaresiz bir şekilde bölge işletmecilerine bağıdırlar" (Kırel, 2005: 298). Yıldız oyuncuya dayanılarak çekilen filmlerde film giderlerinin önemli bir kalemını oyuncuya ödenen ücret oluşturmaktadır. Bunun sebebiyse oyuncunun kendi izlerkitesini oluşturması ve filmin gişede başarı sağlayacağına dair bir güvence oluşturmaktır. Öte yandan bono, çek ve senet üzerine kurulan ekonomik yapı kazanılan paranın sektörün içinde kalmasına engel olmuştur. 1968 yılından sonra yaygınlık kazanan televizyon ise artan siyasal kutuplaşmanın da etkisiyle giderek sinema izleyicinin eve kapanmasına yol açmış ve film üretiminin ekonomik yapısına zarar vermiştir. Bunun sonucu ise tarihi kostüme avantür,

güldürü, siyasal eleştiri filmleri ve seks filmleri gibi birbiriyle alakasız filmlerin ortaya çıkmasıdır.

Bu süreçte Türk sineması dünyaya açılmış, Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963) filmi *Berlin Film Festivali*'nde *Altın Ayı* ödülünü kazanmıştır. Buna karşın bu başarının devamı getirilememiş, film üretiminin kalitesini arttıracak ne eğitimsel, ne teknik ne de ekonomik gelişim sağlanamamıştır.

Bu dönemde örgütlenme çabaları da başlamış, 1962 yılında Erksan ve Akad'ın öncülüğünde ilk sendika, 1965 yılında ise *Türk Sinematek Derneği* kurulmuştur. Dernek vasıtasıyla tematik, çeşitli akımlara ait, ülke ve bölge sinemalarından örnek filmler izleyiciyle buluşmuş, bu açıdan sinemasal kültür geliştirilmeye çalışılmıştır. Buna karşın bu örgütlenmeler sistemin yapısında değişikliğe yol açacak bir yaptırım gücüne sahip olamamıştır.

Nijat Özön'e göre 1970'den sonraki dönem, Türk sinemasının büyükleri arasında yer alan yönetmenlerin de gerilemeye başladığı, film üretim pratiğinden uzaklaşmaları sonucu yerlerini daha genç yönetmenlerin aldığı bir dönemdir. Yeni sinemacılar olarak adlandırılan bu yönetmenler, dönemin sosyo-kültürel ve siyasal dönüşümüne uygun biçimde sinemaya yeni bir gözle bakmaya çalışmışlardır.

2.2.4. KARŞITLIKLAR / YENİ SİNEMACILAR DÖNEMİ

1970 sonrası toplumsal yapıya paralel biçimde Türk sinemasının karşıtlıklar içerdiği bir dönemdir. 1960'lara *Askeri Darbe* ile giren ve yeni Anayasa ile görece bir özgürlük kazanan toplumsal-siyasal yapı, 1960'ların ikinci yarısından itibaren gerileme dönemine girmiştir. *12 Mart 1971 Muhtırası* ile demokratik haklarda kısıtlamalara gidilmiştir. Bu dönemde ideolojik kutuplaşma artmış, televizyonun gündelik yaşama girmesiyle birlikte sinema gücünü kaybetmiş, yapımcılar ise izleyiciyi sinema salonuna çekmek için birbirine karşıt özellikler taşıyan filmler üretmeye başlamıştır. Karşıtlığın bir tarafında Yılmaz Güney filmleriyle simgelenen toplumcu gerçekçi eleştirel siyasal filmler, öte yanında cinsel sömürü için üretilmiş seks filmleri vardır.

Bu döneme damgasını vuran ve Yılmaz Güney (Yılmaz Pütün – 1937-1984) ve onun *Umut* (1970) filmidir. Pursantaj memurluğu, oyunculuk, senaryo yazarlığı,

yönetmenlik gibi sinemanın pek çok alanında çalışan Yılmaz Güney, Türk sinemasında “Çirkin Kral” olarak da anılmaktadır. 1958 yılında Atıf Yılmaz’ın çektiği *Bu Vatanın Çocukları* filminin senaryo yazımına katılıp başrolünde yer alan Güney, sonradan 1955 yılında bir yazısında “komünizm propagandası” yaptığı gerekçesiyle suçlu bulunup 1961’de hapse atılmıştır. Bu dönemde ünlü bir aktör olup kendisini halka tanıtmayı kararlaştıran Güney, oynadığı tiplerde “halkının karakterini taşıyan insanları” (Aktaran Esen, 2010: 141) canlandırmıştır. Lütfi Ömer Akad’la ortak çalışmalar yapan, *Hudutların Kanunu* (1966), *Kızılırmak Karakoyun* (1967) gibi filmlerde yer alıp hem senaryo, hem de filmin teknik üretim sürecine yönelik bilgisini arttırmıştır. 1968 yılında çektiği *Seyyit Han* ise onun kendi istediği türde bir filmi hayata geçişi olarak önem kazanmıştır. *Umut* filminin de yapımını, yönetmenliğini, senaryosunu ve oyunculuğunu üstlenmiştir. Zengin olma isteğiyle piyango biletlerine umut bağlayan, daha sonra da arkadaşıyla bir imamın yol göstermesiyle hazine arayışına çıkan Cabbar’ın öyküsünü konu alan film, 60’larda ortaya çıkan ve Erksan, Akad gibi pek çok yönetmenin filmlerinin de dâhil edildiği *Toplumsal Gerçekçilik* akımında bir film olarak değerlendirilmektedir. Yalın, belgeselvari bir anlatımla kurulan film, yaşamın gerçekliğini olduğu gibi göstermeye çalışmaktadır. Sonraki yılda *Acı*, *Ağıt*, *Umutsuzlar* (1971) gibi filmlerle çalışmalarına devam eden ve *Adana Altın Koza Film Festivali*’nde ödüller alan Güney, 1972’de sıkıyönetim mahkemesince yasadışı örgütlere destek verdiği için hapse atılmış, genel afı çıktığında *Arkadaş* filmini çekmiştir. Arkadaş filmi ile hem klasik dramatik yapı hem de Yılmaz Güney “mitosu” kırılmıştır (Esen, 2010: 153). Bu film aynı zamanda burjuvaziye yönelik doğrudan ciddi eleştiriler getiren ilk siyasal filmidir (Teksoy, 2009b: 922). Film üretim çabalarına devam eden Güney bu süreçte bir savcıyı öldürdüğü gerekçesiyle hapse yeniden atılırken senaryosunu yazdığı *Endişe* 1974 yılında Şerif Gören, *Sürü*, 1978 yılında Zeki Ökten ve *Yol*, 1981 yılında Şerif Gören tarafından çekilmiş, Güney, *Yol* ile *Cannes Film Festivali*’nde Costa-Gavras’ın *Missing* filmiyle birlikte *Altın Palmiye* kazanmıştır. 1983 tarihli *Duvar* filmini çektikten sonraysa Fransa’da vefat etmiştir.

1970’li yıllarda Yılmaz Güney’in simgesel düzeyde temsil ettiği toplumsal gerçekçi eleştirel siyasal filmler, bu dönemde yükselişe geçen sağ sol ayrımı, Deniz Geçmiş ve arkadaşlarının idam edilmesi, 15-16 Haziran olaylarıyla yükselişe geçen işçi-

emekçi eylemleri, “Kanlı 1 Mayıs” olarak ifade edilen ve çok sayıda kişinin ölümüyle sonuçlanan 1 Mayıs 1977’deki olayların yarattığı politik süreçle koşut ilerlemiştir. Gündelik hayat politize oldukça bu durum filmlere yansımış, Tunç Okan, Şerif Gören, Zeki Ökten, Erden Kıral gibi pek çok yönetmen toplumsal sorunları ve onlara dönük çözümleri ortaya koyan filmler çekmiştir. Ali Özgentürk, Yavuz Özkan, Sinan Çetin, Ömer Kavur, Süreyya Duru gibi yönetmenler de bu dönemde sinemaya yeni giren ve ilk filmlerini çeken yönetmenlerdir.

1970’ler aynı zamanda yüksek enflasyonun olduğu, köyden kente göçün hızlandığı, bu yüzden toplumsal ve kültürel sorunların ağırlık kazandığı bir dönemdir. 70’lerin başından itibaren film üretim ve izleyici sayısı azalmış, 1971’de 226 olan film üretim sayısı 1980’de 64’e, 246,7 milyon olan izleyici sayısı 78,6 milyona, 2424 olan sinema salon sayısı 1202’ye düşmüştür (Özön, 1985: 384). Televizyonun ortaya çıkışı ve ucuz televizyon dizileriyle en ucuz eğlence aracı olmaktan çıkan sinema filmleri TRT ile rekabet etmekten uzaktır ve videokasetlerde satılan filmler de sinema salonlarının cazibesini azaltmıştır. Hem izleyici sayısı, hem film üretim maliyetleri, hem de enflasyon sorunuyla baş etmeye çalışan yapımcılar bu konuda bir çözüm olarak seks filmleriyle cinsel sömürü içeren film üretme yolunu seçmiştir.

Karşıtlıklar Dönemi’nde öne çıkan bir başka tür komedi filmleridir. Rıfat Ilgaz’ın romanından uyarlanan *Hababam Sınıfı* serisi³ ve Ertem Eğilmez’in keşfettiği Kemal Sunal’ın *Şaban* tiplmesiyle çekilen *Süt Kardeşler* (1976), *Şabanoğlu Şaban* (1977), İlyas Salman ve Şener’in oynadığı *Erkekler Güzeli Bilo* (1979), Münir Özkul ve Adile Naşit’in oynadığı *Neşeli Günler* (1978, Orhan Aksoy) gibi aile değerlerini yücelten filmler sinema salonlarını doldurmuştur. Komedi filmleri kaba güldürü filmleri olabildiği gibi, öğreticiliğiyle öne çıkan ya da dönemin toplumsal siyasal havasına uygun siyasi mesajlar da taşıyan *Kibar Feyzo* (1978, Atıf Yılmaz) gibi filmler olmuştur. Her hâlükârda komedi filmleri genel durumdan rahatsız olan izleyicileri rahatlatmak amacı gütmektedir.

³ Ertem Eğilmez’in çektiği filmler *Hababam Sınıfı* (1974), *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* (1975), *Hababam Sınıfı Uyanıyor* (1976), *Hababam Sınıfı Tatilde* (1977) ve *Hababam Sınıfı Güle Güle* (1981)’dir. Serinin dördüncü filmini 1978 yılında *Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor* adıyla Kartal Tibet çekmiştir.

Bu dönemde aynı zamanda “tarihi kostüme avantür” filmleri çekilmiştir. Ağırlıkla başrolünde Cüneyt Arkın’ın oynadığı *Battal Gazi*, *Kara Murat*, *Malkoçoğlu* gibi seriler ya da Kartal Tibet’in oynadığı *Tarkan* serileri⁴ “Türklük ve Müslümanlık mitolojisine” dayanmaktadır ve Şükran Esen bu filmlerin yapımını neden olarak gerili olan Türk Yunan ilişkileri, Türkiye’ye uygulanan ekonomik silah ambargosu ve ülke içinde yaşanan toplumsal sıkıntılar karşısında kendini çaresiz hisseden seyirciye sunulan düşsel bir çözüm olarak görmektedir (2010: 161-162). *Battal Gazi*, *Kara Murat* ve *Malkoçoğlu*’nda baş düşman Bizans İmparatorluğu iken *Tarkan* filmlerinde Çin ya da Roma İmparatorlukları düşman olarak belirlemektedir. Filmler geçmiş zamanı anlatıyor görünse de aslında yayınlandığı döneme dair milliyetçi ideolojik hayallerin temsilini yapmaktadır.

Bu yıllarda 5 Ocak 1978 tarihinde kurulan *Sinema Emekçileri Sendikası* (SİNE-SEN) vasıtasıyla sektördeki çalışma koşullarının iyileştirilmesi için çalışmalar yürütülmüştür. Sinema genelde usta-çırak ilişkisi içinde öğrenilen bir iş olsa da ilk defa çeşitli üniversitelerde sinemayla ilgili dersler vermeye başlanmıştır (Esen, 2010: 162). Bu çalışmalar sinema sektörünün en güçlü olduğu yıllarda değil de görece zayıflamaya başladığı, krizden söz edildiği bir dönemde başlatılmıştır.

⁴ Tarihi kostüme avantür filmlerinin ortaya çıkışından çok fazla süre geçmeden pek çok farklı yönetmen tarafından çekilmiş ve oyuncular oynamıştır. Buna karşın oyunculardan öne çıkan iki isim Cüneyt Arkın ve Kartal Tibet’tir. Emre Yıldırım Doktora çalışmasında bu filmleri şu şekilde değerlendirmiştir, "1960 başlarından 1970 sonlarına kadar süren kostüme avantür furyası içinde Malkoçoğlu, Battal gazi ve Kara Murat serileri bu noktada toplumun kırılğan yapısı için narsist ve megaloman teselli verme görevini yapmış ve kimlik ve saygınlık noktasında içine düşülen kolektif travmayı atlatmada tedavi edici rol oynayarak kendi devirlerini kapatmıştır," (2007: 183). Bu filmler ileride değinileceği gibi Zeki Demirkubuz’un yaşamında da önemli bir yer edinmiştir. Yıldırım sadece başrolünde Cüneyt Arkın’ın oynadığı 43 film değerlendirmiştir. Buna karşın adında Kara Murat, Battal Gazi ve Malkoçoğlu, Tarkan gibi ifadelerle bakıldığında bile oldukça kabarık bir film listesi çıkmaktadır. Sami Ayanoğlu *Battal Gazi Geliyor* (1955), Muharrem Gürses *Battal Gazi* (1966), Mehmet Aslan Akbulut *Malkoçoğlu Ve Karaoğlan’a Karşı* (1967), Remzi Jöntürk *Malkoçoğlu Cem Sultan*, (1969), Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri (1971). Atıf Yılmaz *Battal Gazi Destanı* (1971). Natuk Baytan *Kara Murat Fatihin Fermanı* (1972), *Battal Gazinin İntikamı* (1973), *Savulun Battal Gazi Geliyor* (1973), *Battal Gazinin Oğlu* (1974), *Kara Murat Ölüm Emri* (1974), *Kara Murat Kardeş Kanı* (1974), *Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı* (1975), *Kara Murat Şeyh Gaffara Karşı* (1976), *Kara Murat Denizler Hâkimi* (1977), *Kara Murat Devler Savaşıyor* (1978). Süreyya Duru *Malkoçoğlu* (1966), *Malkoçoğlu Krallara Karşı* (1967), *Malkoçoğlu Kara Korsan*, *Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor* (1969), *Malkoçoğlu Kurtbey* (1972). Ernest Hoffbauer *Kara Murat La Belva Dell’ Anatolia* (1977). Tunç Başaran *Tarkan* (1969). T. Fikret Uçak *Tarkan Camoka’ya Karşı* (1969). Cavit Yörüklü *Tarkan Canavarlı Kule* (1969), Mehmet Aslan *Tarkan Gümüş Eyer* (1970), *Tarkan Viking Kanı* (1971), *Tarkan Altın Madalyon* (1972), *Tarkan Güçlü Kahraman Kolsuz Kahramana Karşı* (1973).

2.2.5. 1980: DARBE SONRASI DÖNEM

12 Eylül 1980 *Askeri Darbesi* Türkiye'nin tarihsel dönüşümünü ve 1980 sonrası Türk sinemasını anlamak açısından önemli bir dönüm noktasıdır. 12 Eylül, meclisin kapatıldığı, Anayasa'nın iptal edildiği, gösteri ve yürüyüşlerin, siyasi partilerin, derneklerin ve sendikaların yasaklandığı, binlerce insanın gözaltına alınıp, tutuklandığı, işkence gördüğü ve öldüğü bir dönem olarak toplumsal bellekte travmatik izler bırakmıştır. Bu süreçte edebiyat ve kültür dünyası da zarar görmüş, 39 ton kitap, dergi, gazete yakılmış ya da imha edilmiş, 937 adet sinema filmi sakıncalı olduğu gerekçesiyle yasaklanmış (Kara, 2012: vii), pek çok edebiyat, kültür ve bilim insanı ülkeyi terk etmek durumunda kalmıştır. 1982 Anayasası'nın hazırlanıp 7 Kasım 1982'de halkın oyuna sunulmasıyla Askeri Darbeyi gerçekleştiren Genelkurmay Başkanı Kenan Evren'in Cumhurbaşkanlığı da oylanmış, oylama sonucunda Evren, Cumhurbaşkanı olmuştur. Böylece askeri yönetimden kurtulmanın yolu darbeyi gerçekleştiren generalin cumhurbaşkanı seçilip denetleyici gücünün kabul edilmesiyle sağlanmış, Türkiye yeniden çok partili, görece sivil bir yönetime geçebilmiştir. Bu dönemde başbakan olan Turgut Özal 24 Ocak 1980'de yürürlüğe konmuş liberal politikaları devam ettirmiş, özelleştirmeler, ithalata dayalı ekonomik büyüme ve dışa açılma yoluyla ekonomi politikasını yenilemiştir. Özal bu dönemin simge isimlerinden birisi olarak 1989 yılında Cumhurbaşkanı olmuştur. Emre Kongar (2007:332), Özal'ın bıraktığı mirası ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel olarak dört ana başlığa ayırmıştır. Ekonomide dışarıya açık ve olanaklar ölçüsünde rekabetçi bir ekonomiye ve gelir dağılımının bozulmaya devam edip yüksek enflasyonun egemen olduğu bir piyasa ekonomisine geçilmiştir. Siyasette, Anayasa'da yer alan "laik, demokratik, sosyal hukuk devleti" ilkesinin aşındırılması, Siyasal İslam'ın güçlendirilmesi, otoriter ve kapalı bir devlet yapısının devam ettirilmesi ve "kapalı devlet" ilkesinden yararlanarak devlet aygıtını kişisel çıkar için kullanılması söz konusu olmuştur. Toplumsal yapıda sivil toplum örgütlerine kapalı bir kamusal alan, işçi ve emekçi örgütlerinin güçsüzleşmesi, tarikatların geniş cemaat yapılanmaları içinde örgütlenerek ve siyasette güç kazandığı bir ilişkiler ağı oluşumu ve yönetimde yer alanların karar ve uygulamalarının hukuksal ve kamusal denetimden uzaklaştırılması sağlanmıştır. Kültürel alanda ise feodal değer alanına ait dürüstlük ve vefa gibi değerlerden uzaklaşılırken, otoriterlik ve sömürü gibi endüstriyel değerlerin korunması,

endüstriyel değerler sistemine ait özgürlük, ortak yaşam, dürüstlük gibi değerler yerine fırsatçılık ve bireyci çıkarıcılığın desteklenip vahşi kapitalist sistemin anlayışının devam ettirilip melez bir değerler sistemi söz konusu olmuştur. Kongar'ın bahsettiği “Özal mirası” ve 1982 Anayasası'nın demokratik hak ve özgürlüklerin sınırlandırdığı çerçeve halen varlığını korumakta, dolaylı yollardan “çağın insanının” kişisel özelliklerinin nasıl olması gerektiğine dair ipucu vermektedir.

Şükran Esen, 1980 sonrasını “Darbe Dönemi Sineması” olarak adlandırmakta ve buna gerekçe olarak askeri darbe yanında “Hollywood Darbesi”ni göstermektedir. 24 Ocak Kararları'nın sinemadaki yansıması olarak da gördüğü, 1987 yılında İngiliz ve Amerikan sinema şirketlerine destek ve ayrıcalıklar veren, sinema salonları, yapım şirketleri sahipliğini ve işletmeciliğini yabancı sermayeye açan bu düzenleme, sonraki yıllarda Türk filmlerinin kendi ülkesindeki sinema salonlarında gösterimde hiç yer bulamamasına yol açmıştır. 1990'ların ilk yılları Türk sineması için film üretiminin çok azaldığı, çekilen filmlerin gösterim imkânı bulamadığı bir dönem olarak öne çıkmış, bir yönüyle çöküş yaşanmıştır. Sonraki yıllarda bu duruma çare olarak çeşitli çözümler ön plana çıkmıştır. Yıllardır devlet desteği almayan, devletten bağımsız bir şekilde halkın desteğiyle kurulup büyüyen sinemaya ilk defa devlet desteği verilmiş, 1990 yılında *Kültür Bakanlığı* eliyle yerli filmler desteklenmeye başlanmıştır. Ayrıca Avrupa ülkeleri tarafından 1989 yılında oluşturulan *Eurimages* film desteği projesi Türk sinemasından yönetmenlerin yoğun olarak yararlanıp film bütçelerinin önemli bir kısmını karşıladıkları yer olmuştur ve uzun dönemde Esen'in Hollywood Darbesi olarak adlandırdığı sürecin etkisini azaltıcı bir rol üstlenmiştir. Buna karşın yıllar içerisinde yapım şirketlerinde bir çeşitlilik söz konusu olsa da, özellikle dağıtım ve gösterim ağında yabancı şirketlerin önemli bir ağırlığı oluşmuştur. Genel olarak gösterime giren yabancı film sayısı Türk filmi sayısından çok daha fazla olmaktadır ama artık izleyici çekme açısından Türk filmleriyle yabancı filmler hemen hemen yarı yarıya bir izleyici sayısına ulaşmaktadır. 90'ların ilk yıllarında 20-30 adet gibi az sayıda üretilen ve bunun çok azının gösterime girebildiği döneme göre de bir değişiklik söz konusudur. Son 10 yıllık süreçte 2005'te 29, sonraki yıllarda sırasıyla 34, 43, 51, 70, 66, 75, 60, 88 ve 2014 yılında 60 yeni Türk filmi gösterime girmiştir (Box Office Türkiye, 2014). Sinemacıların yararlandığı bir başka finansal kaynak ise yurt içinde ve yurt dışında düzenlenen festivallerdir. Bu

festivallerde kazanılan ödüller hem filmin masraflarının karşılanmasını sağlarken, yönetmenin hem ödül kazanan filminin hem de sonraki yapımlarının yurtdışında pazarlanmasını kolaylaştırmaktadır. Yapım sürecinde sağlanan anlaşmalarla devredilen film hakları önemli bir girdi olarak filmin yapım maliyetinin karşılanmasını sağlamaktadır. Bu durumun olumsuz etkisi ise “*Festival filmi*” olarak tanımlanan, seyirciden çok festivallerdeki jürilerin genel beklentisine uygun filmlerin üretilmesi olmaktadır.

Türkiye tarihinde yaşanan önemli toplumsal ve siyasal olayların sinemaya yansımaları gecikmeli olmuştur. 1980 sonrası dönem, önemli tarihsel olaylarla yüzleşmeye, anlamaya veya göstermeye çalışan filmlerin de çekildiği bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Bu duruma önemli bir etki yapan 1986 yılında çıkarılan 3257 sayılı “*Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu*” olmuştur (Onaran, 1995: 10). Bu yasayla film denetimi polisten alınıp Kültür Bakanlığı’na verilmiş, filmlerin ‘genel asayiş’ sorunu olarak görülmesinden uzaklaşmaya başlanmıştır. 1980’den önceki meydana gelen olaylardan 6-7 Eylül 1955 Olayları Tomris Giritlioğlu tarafından *Salkım Hanım’ın Taneleri* (1999) ve *Güz Sancısı* (2008) filmleriyle, Abdi İpekçi suikastı Oğuzhan Tercan tarafından *Uzlaşma* (1990) ile Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan’ın yaşamaları Reis Çelik tarafından *Hoşçakal Yarın* (1998) olarak çekilmiştir. 12 Eylül ile ilgili filmler ise yakın tarihte olması ve yarattığı toplumsal travma ve kolektif bellekte yer etmesi bakımından bu dönemde çekilen filmlerde önemli bir ağırlık noktası kazanmıştır. 1986 yılından sonra 12 Eylül’ü çeşitli açılardan ele alan pek çok film çekilmiş, gösterime girmiştir. Bununla birlikte 12 Eylül’ü konu alan filmleri kendi içinde çeşitli kategorilere ayırmak mümkündür. Mesut Kara (2012: 107-108) 12 Eylül’ü konu alan filmleri çeşitli başlıklara ayırmıştır:

- (1) Doğrudan 12 Eylül eleştirisi yapan filmler.
- (2) O süreçte yaşananlar ardından eve dönüşü veya sonrasını anlatan filmler.
- (3) Bu dönemde yaşanan işkenceyi anlatan filmler.
- (4) 12 Eylül’ü bir süreç ve gelişim olarak ele alıp öncesi ve sonrasıyla ortaya koymaya çalışan filmler.
- (5) Bu sürecin toplumdaki etkilerini ele alan filmler.

(6) 12 Eylül'e karşı mizahi bir yaklaşıma sahip, bu dille eleştiren filmler.

Kara, birkaç istisna dışında çekilen filmlerin tarihsel bağlamdan kopuk, bu süreçte meydana gelen olayları tam olarak resmetmeyen, içe dönük ve karamsar kahramanları merkeze alan filmler olarak değerlendirerek toplamda ortaya çıkan sonucu, “yenilgi, teslimiyet, yılgınlık ve umutsuzluk” (2012: 206) olarak görmektedir. Bu durumdan yakın tarihsel geçmişte önemli bir yeri olan bu olgunun hem toplumsal ilişkiler hem de sanatsal temsil bağlamında yeterli bir yüzleşmeyle ortaya konamadığını çıkarsamak mümkündür.

1980 sonrası dönem Türkiye’de ayrılıkçı hareketin yükselişe geçtiği, terörün gündelik yaşamda farklı biçimlerde yeniden yer edindiği bir dönemdir. Köyden kente göç sadece ekonomik sıkıntılardan dolayı değil, PKK ile mücadele gerekçesiyle de gerçekleştirilmiştir. Bu dönem her gün sivil ya da asker ölüm haberlerinin normal görülmeye başlandığı yılları işaret etmektedir. Ekonomik, kültürel, toplumsal, tarihsel, siyasal pek çok yön ve özellikler taşıyan bu sorun yıllarca askeri usullerle çözümlenmeye çalışılmış ancak 1999 yılında PKK örgütünün lideri Abdullah Öcalan’ın yakalanıp Türkiye’ye getirilerek yargılanmasıyla farklı bir yön kazanmıştır. Bu ikinci evrede çeşitli iniş ve çıkışlarla farklı zamanlarda askeri veya siyasal çözümler bulmak için çabalar yürütülmüş, günümüzde yıllarca yasaklanan Kürtçe ve Kürt varlığı kabul edilip, siyasal bir çözüm bulmak için “Çözüm Süreci” başlatılmıştır. Bu sorunu tartışmak yıllarca sinema eserleri için de görece bir tabu özelliği göstermiştir. Buna karşın bu konuya yer yer güncel yaşamın içinde bir dram ya da daha geniş siyasal ve toplumsal sorunların bir dışavurumu olarak ele alan çeşitli filmler çekilmektedir. Reis Çelik’in *Işıklar Sönmesin* (1996), Yeşim Ustaoglu’nun *Güneşe Yolculuk* (1999), Uğur Yücel’in *Yazı Tura* (2004), Kazım Öz’ün *Fotoğraf* (2001), Orhan Eskiköy’ün *İki Dil Bir Bavul* (2009), Reha Erdem’in *Jin* (2013) gibi filmleri Türkiye’nin bu sorununu belirli karşılaşma ve yüzleşmeyle ortaya koymaya çalışan filmler olarak öne çıkmaktadır.

Siyasal İslam’ın öne çıkışı bu dönemin bir diğer önemli konusudur. Bununla birlikte Kongar’ın belirttiği gibi (2007: 280-281) bu durum sadece 1990’ların ortasında Refah Partisi’nin aldığı yüksek oranda oy, seçmenin önemli bir kitlesinin şeriat yönetimini istediğini beyan etmesi değil, 1950’lere kadar uzanan bir süreçte iktidarda olanların yarattığı olanaklarla sağlanmıştır. Geçmişe özlem, verili toplumsal ekonomik

durumdan hoşnutsuzluk, laikliğin dindışı görülmesi, kendisini dindar olarak tanımlayan bir kesimin kamusal hayatta daha fazla yer edinme çabası meydana gelen olanaklarla birleştiğinde, Siyasal İslam önemli bir toplumsal güç olarak ortaya çıkmıştır. ‘İrtica’nın Cumhuriyet’e dönük bir tehdit olarak algılanması dolayısıyla 28 Şubat 1997’de askerin dönemin koalisyon hükümetine yönelik bildirisi ve talepleriye yeni bir siyasal kriz ortaya çıkarmıştır. Aradan geçen birkaç yıl ve Refah Partisi ve onun devamı olan partilerin kapatılmalarıyla bu parti geleneği bölünmüş, Adalet ve Kalkınma Partisi kurulmuştur ve Türkiye 2002 yılından beri bu parti tarafından yönetilmektedir. Bu süreç aynı zamanda Siyasal İslam ve kendisini bu çevreye ait hissedendenlerin demokrasi, cumhuriyet, laiklik, liberalizm, küreselleşme gibi olgularla yüzleşmesini ortaya çıkarmıştır. Bu sürecin sinemaya da yansımaları söz konusu olmuştur. Geçmişten bu güne Türk sinemasında din olgusu yer yer bir sömürü aracı ve izleyiciyi garantileyen bir unsur olarak kullanılmış olsa da 90’larda gündelik yaşamda İslam’ın önemini vurgulayan, dindar kişilerin yaşadıkları sıkıntıları ortaya koyan filmler de çekilmeye devam edilmiştir. Bu filmlerin bir kısmı “*Beyaz Sinema*” olarak da adlandırılan İslami duyarlılıkla çekilen filmlerden oluşmaktadır. Yücel Çakmaklı’nın *Minyeli Abdullah* (1989), Mesut Uçakan’ın *Yalnız Değilsiniz* (1990), Sonsuza Yürümek (1991), *İskilipli Atıf Hoca* (1993), Metin Çamurcu’nun *Bize Nasıl Kıydınız* (1994), İsmail Güneş’in *Çizme* (1991) ve *The İmam* (2005) gibi filmleri bu tür filmlere örnektir. Özer Kızıltan’ın *Takva* (2006), Mahsun Kırmızıgül’ün *New York’ta Beş Minare* (2010) gibi filmleri ise belirli toplumsal ve ekonomik çelişkilerin açığa çıkış biçimleri ve bunların yarattığı sorunlar bağlamında konuyu ele almışlardır.

1980 sonrası, 1970’lerde olduğu gibi uzun tüp ve ekmek kuyruklarının olduğu bir dönem olmasa da, ekonomide liberalleşmeyle birlikte kronik enflasyon, işsizlik ve gelir dağılımında adaletsizliği arttırmış, köyden kente ve yurt dışına göçü hızlandırmış, hem taşradaki hem de kentte yaşanan sorunları çoğaltmıştır. Bu süreçte milyonlarca insan kentin olanaklarından faydalanmak ve yeni bir hayat kurmak için göç etmiştir. Buna karşın taşrada kalanlar için kırsal yaşamın getirdiği sorunlar, göç edenler için kente kültürel ve sosyal olarak entegrasyon, kimlik bunalımı, iş bulma, gecekondulaşma, dil sorunu ya da kentsel değerleri özümseme gibi sorunlar insanların önüne çıkmıştır. Kent zenginlik ve yoksulluk gibi temel zıtlıkların yan yana bulunduğu, bir gökdelenle hemen

yanı başındaki gecekondu arasında zihinsel, ekonomik ve kültürel uçurumu içinde barındıran bir yer olmuştur. Bu sebeple sinemada da taşra kent karşıtlığı, yurt dışında göç edenlerin sorunları, çalışma koşullarındaki sorunlar gibi konular üzerinden filmler çekilmiştir. Korhan Yurtsever *Gül Hasan* (1980), Erden Kıral *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1980), Ömer Kavur *Yusuf ile Kenan* (1980), Ali Özgentürk *At* (1982), Nesli Çölgeçen *Züğürt Ağa* (1985), Başar Sabuncu *Çıplak Vatandaş* (1985), Zeki Demirkubuz *C Blok* (1994), Nuri Bilge Ceylan *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), Reha Erdem'in *Kaç Para Kaç* (1999) gibi filmleri bazen bireysel bazen toplumsal düzlemlerde taşra, kent, kentlilik gibi sorunları ele alan filmlerdir.

1970'lerde sansürü de aşarak yaygın bir şekilde gösterime girebilen seks filmleri 1980'lerden itibaren ortadan kalkmaya başlamıştır. Bunda önemli bir etken seyircinin seks filmlerini sinema yerine videokasetler aracılığıyla da izleyebilmesidir. Bu türdeki filmlerin yerini benzer bir ticari getiri sağlayabilecek olan arabesk filmler almıştır. Çileci, içe dönük bir yaşam tarzını yüceltip, acıyı haz verici bir duruma dönüştüren arabesk müzikleri, gene bu müziklerin isimlerine uygun bir şekilde gösterime sunulmuştur. Bu filmler büyük ölçüde şarkıyı söyleyen arabesk sanatçısının albümdeki bütün parçalarının söylendiği uzun bir klipi andırmaktadır. Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses, Hakkı Bulut gibi arabesk sanatçıların oynadığı filmler izleyici tarafından yoğun ilgi görmüştür. Ertem Eğilmez'in 1989 tarihli başrolünde Şener Şen ve Müjde Ar'ın oynadığı *Arabesk* filmi ise hem arabesk filmlerinde hem de genel olarak Yeşilçam melodramlarındaki klişeleri kullanan ve onları alaya alan bir yapıt olarak bu türe eleştirel bir bakış getirmiştir.

Komedi ve güldürü filmleri daha önceki dönemlerde olduğu gibi hem kaba güldürü hem de içinde belirli bir eleştirel yön taşıyan filmler olarak ortaya çıkmıştır. Kemal Sunal, Şener Şen, Münir Özkul, Adile Naşit, Ayşen Gruda ve İlyas Salman gibi oyuncular bazen aynı filmlerde, bazen de ayrı ayrı filmlerde oynayarak en fazla gösterime giren ve her gösterildiğinde ilk defa izleniyormuş gibi etki bırakan filmlerle bu dönemin ilk yarısında yükselişlerini sürdürmüşlerdir. Bu filmler⁵ genelde belirli bir toplumsal

⁵ Atıf Yılmaz *Talihli Amele* (1980), Dolap *Beygiri* (1982), *Şekerpare* (1983) ve *Değirmen* (1986). Memduh Ün *Zübük* (1980), *Devlet Kuşu* (1980), *Kanlı Nigar* (1981), *Kaçak* (1982), *Postacı* (1984), *Garip*

soruna dönük eleştirel bir bakış getiren filmlerdir. Bu dönemin ilk yarısındaki komedi filmleri için yaşam belirli toplumsal sorunların açığa çıktığı bir zıtlıklar alanı olmanın yanında çözümler de mizahi bir tesadüfler dizisi yoluyla gerçeklemiştir. Yakın dönemdeki çekilen filmler⁶ ise yer yer Vizonte'le'de olduğu gibi eleştirel özellikler taşısa da ağırlık olarak durum komedisidir.

1980 sonrası Türk sineması Atıf Yılmaz Batıbeki gibi birkaç yönetmen dışında eskilerin film yapım sürecinden geri çekildiği ve 70'li yıllarda ilk filmlerini çeken (Yeni Sinemacıların) yönetmenlerin yeni filmleriyle varlıklarını gösterdikleri bir dönem olmuştur. Atıf Yılmaz bu dönemde film üretimini sürdürürken ona "kadın filmlerinin yönetmeni" denilecek bir üretim sürecine girmiştir. Yılmaz bu filmlerinde⁷ cinselliğini keşfeden, çevresindeki olan bitene duyarsız, kimliğinden uzaklaşmış, belirli bir fetiş nesnesi olmaktan uzaklaşmaya çalışan bağımsız kadın tiplerini yer yer fantastik öğelere de yönelen bir sinema anlayışıyla izleyiciye sunmuştur. Bu süreçte pek çok filmde başrol oynayan ve kadın cinselliği konusunda bir simge halini alan Müjde Ar öne çıkmıştır. Bu dönem kadın yönetmenlerin de öne çıkmaya başladığı bir dönemdir. Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi, Nisan Akman, Mahinur Ergun, Canan Gerede, Tomris Giritlioglu, Işıl Özgentürk, Canan Evcimen, Seçkin Yasar, Biket İlhan ve Pelin Esmer⁸ gibi yönetmenler kadın bakış açısıyla toplumsal konuları ele almış ve filmler çekmiştir.

(1986). Sinan Çetin' *Çiçek Abbas* (1982). Başar Sabuncu *Çıplak Vatandaş* (1985). Orhan Elmas *Fakir Milyoner* (1985). Zeki Ökten *Yoksul* (1986) ve *Düştürü Dünya* (1989). Şerif Gören *Polizei* (1988) ve *Amerikalı* (1993). Ertem Eğilmez *Banker Bilo* (1981), *Namuslu* (1984). Orhan Aksoy *Üşütük* (1984), *Kıracı* (1987) *Zehir Hafife* (1989).

⁶ Cem Yılmaz'ın oynadığı, Cem Yılmaz ve Ali Taner Baltacı'nın yönettiği *Hokkabaz* (2006), *A.R.O.G.* (2008), Ömer Faruk Sorak'ın *Yahşi Batı* (2010), Murat Dündar *CM101MMXI FUNDAMENTALS* (2013). Şahan Gökbakar'ın oynadığı ve kardeşi Togan Gökbakar'ın yönettiği *Recep İvedik* (2008, 2009, 2010, 2014) serisi ve *Celal ile Ceren* (2013). Yılmaz Erdoğan ve Ömer Faruk Sorak ortaklığında çekilen *Vizonte* (2000), Yılmaz Erdoğan'ın çektiği *Vizonte Tuuba* (2004), *Organize İşler* (2005), *Neşeli Hayat* (2009), Selçuk Aydemir'in *Çalgı Çengi* (2010), *Üsküdar'a Giderken* (2011), *İşler Güçler* (2012), *Çalgı Çengi 2* (2012) *Düğün Dernek* (2013), *Kardeş Payı* (2014). Ata Demirel ve Demet Akbağ'ın oynadığı Hakan Algül'ün çektiği *Eyvah Eyvah 1-2-3* (2010, 2011, 2014)

⁷ Bu filmlerden başlıcaları olarak *Mine* (1982), *Seni Seviyorum* (1983), *Bir Yudum Sevgi* (1984) *Dağınık Yatak* (1984), *Adı Vasfiye* (1985) *Dul Bir Kadın* (1985), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986), *Aaaahhh Belinda* (1986), *Kadının Adı Yok* (1987), *Hayallerim Aşkım ve Sen* (1987) *Ölü Bir Deniz* (1989) ve *Düş Gezginleri* (1992)'ni saymak mümkündür.

⁸ **Yeşim Ustaoglu** İz (1994), Güneşe Yolculuk (1998), *Blutları Beklerken* (2004), *Pandoranın Kutusu* (2008), *Araf* (2012). **Handan İpekçi** Ayaşlı ve Kiracıları (1989), *Babam Askerde* (1994), *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), *Saklı Yüzler* (2007), *Çınar Ağacı* (2010). **Nisan Akman** Beyaz Bisiklet (1986), *Bir Kırık Bebek* (1987), *Dünden Sonra Yarından Önce* (1987). **Mahinur Ergun** Yabancı Bir Sevgi (1987),

90'ların ilk yılları Türk sineması için kriz yıllarıdır. Daha önce de bahsedildiği gibi Esen'in *Hollywood Darbesi* olarak değerlendirdiği bu süreçte film üretimi düşmüş, üretilen filmler sinemalarda yer bulamamıştır. Buna karşın bu süreç Türk sinemasında bir yenilenme arayışına da sebep olmuş, hem seyircinin ilgisini çekecek filmler, hem de sanat filmleri olarak değerlendirebilecek filmler ortaya çıkmışlardır. Seyircinin yeniden sinemaya yönelmesine ve yüksek izleyici rakamlarına ulaşılmasını sağlayan filmler olarak Mustafa Altıoklar'ın *İstanbul Kanatları Altında* (1996), *Ağır Roman* (1997) ve Yavuz Turgul'un *Eşkîya* (1996) filmleri sayılmaktadır. Bu filmlerden sonra Türk sineması yeniden özgüven kazanmaya başlamıştır ve uzun vadede yabancı filmler sayıca fazla olsa da, ilerleyen yıllarda yerli ve yabancı filmler gişede birbirine yakın izleyici rakamlarına ulaşmışlardır. Son on yıllık süreçte ise gişede en yüksek izlenme oranına ve gelire sahip olanlar Türk filmleridir. Örneğin 2013 yılında sinemaya giden toplam seyirci sayısı 50.295.757 iken bunun 29.042.078 kişisi Türk filmlerini izlemiştir (Box Office Türkiye, 2014). Kendi ülkesinde izleyici çekmesi bakımından Türk filmleri önemli bir yere sahiptir.

1980 sonrası Türk sineması geçmişte hiç olmadığı kadar yabancı ülkelere açılmış, yönetmenler uluslararası pek çok festivalde filmlerini göstermiş, ödüller almıştır. Genç sinemacılar ilk filmlerinden itibaren belirli sorunlara yoğunlaşarak ve sinema diline özel bir önem vererek filmler üretmişlerdir. Reha Erdem, Semih Aslanyürek, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Özcan Alper ve Onur Ünlü gibi yönetmenler bu süreçte öne çıkan yönetmenlerden bazılarıdır.

Zahit Atam "*Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması: Dört Kurucu Yönetmen*" (2011) adlı kitabında Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ve Yeşim Ustaoğlu'nu *Yeni Türkiye Sineması*'nın kurucuları kapsamında değerlendirmektedir. Atam,

Gece Dansı Tutsakları (1988), Medcezir Manzaraları (1989), Ay Vakti (1993). **Canan Gerede** Robert'in Filmi (1990), Peçenin Ardındaki Kadınlar (1993), Aşk Ölümünden Soğuktur (1994), Parçalanma (1998). **Tomris Giritlioğlu** Kantodan Tangoya (1989), Suyun Öte Yanı (1991), Yaz Yağmuru (1993), 80. Adım (1996), Kördüğüm (1997), Salkım Hanımın Taneleri (1999), Güz Sancısı (2008). **İşıl Özgentürk** Seni Seviyorum Rosa (1992), İstanbul Annendir Çocuğum (1993). **Canan Evcimen** Çarşı Pazar İstanbul (1990), Hoşcaka Umut (1993), Solgun Sarı Bir Gül (1996) Seçkin Yasar Sarı Tebessüm (1992), Sevgilim İstanbul (1999). **Biket İlhan** Senin İçin Bir Kadeh (1993), Bir Kadın Yüzü (1993), Sokaktaki Kadın (1995), Kayıkçı (1999), Ayın Karanlık Yüzü (2005), Mavi Gözlü Dev (2007). **Pelin Esmer** Koleksiyoncu (2002), Oyun (2005), 11'e 10 Kala (2009), Gözetleme Kulesi (2012). Kadın yönetmenlerin pek çoğu dizi sektörü için de diziler çekmiştir.

Osmanlı'nın mirasçısı olarak gördüğü Türk sinemasını temel olarak dört döneme ayırmaktadır. Buna göre 1923 öncesi *Türk sinemasının tarih öncesi dönemi*, 1923-1939 arasını "*kentli dönemi ya da kendince batıya öykünmeci dönemi*", 1939-1990 arasını *Yeşilçam*, 1994 sonrasını ise *Yeni Türkiye Sineması* dönemidir (Atam, 2011: 29-30). Atam'a göre sinemanın daha gerçekçi bir dile yönelmesinin de tarihsel dönüşümlerini veren bu tarihsel gelişim 90'larda bir kırılmaya uğramış, yenedünya düzeninin getirdiği ekonomik, toplumsal, kültürel yapılanmayla ilişki içinde farklı bir yönelim çizgisi belirlemiştir. Yeni Türk Sineması yönetmenleri ortak bir manifestoya dayanmamış ve çalışmaları belirli bir sinema kuramı çerçevesinde oluşturulmamıştır. Sinema dilleri, konulara yaklaşımları, filmlerindeki tema ve motifler farklılık göstermektedir. Buna karşın yönetmenler film üretim aşamalarının hepsinde yer bulmak durumunda kalmışlardır. Belirli sponsorlardan destek almışsalar da genelde yönetmenlerin ortaklaşa ya da kişisel parasıyla çekilen bu filmler yönetmenin film üretim sürecinde özel bir yere sahip olduğu bir yapıyı da öne çıkarmaktadır. Atam'a göre bu dönemin altı temel özelliğini şu şekilde saymak mümkündür:

"1) İzleyici davranışları köklü olarak değişmiştir...2) Eleştirinin somutlanma ve nitelendirme özellikleri yapısal olarak farklılaşmıştır...3) Ödül sistemleri tamamen farklı bir yörüngeye girmiştir...4) Yapımcılık ve gösterimle ilgili örgütlenme tarzları ise daha önceki yerleşik yapıyla tümünden bağlarını kopararak yeni bir mecra akmaya başlamıştır...5) Aynı zamanda bugünün yönetmenleri büyük oranda yeni kuşağın üyeleridir...6) Sinemacı yetiştirme döneminde, usta çırak ilişkisi, bir sinema sanatçısının yanında yetiştirme dönemi büyük oranda bitmiştir" (2011: 83-84) .

Bu dönemde seyirci sayısı yeniden yükselme eğilimine girmiş, Türk filmleri sinemada daha çok izlenmişlerdir. Türk sineması üzerine yapılan eleştiri sayısı, yönetmenlerle yapılan röportaj ve eleştiri artmıştır. Bu dönemde genç yönetmenlerin festivallerden ödül alması doğallaşmış ve bu durum sayıca bir artış göstermiştir. Önceki dönemdeki yapımcı ve yönetmen ilişkisi yönetmen lehine değişmiş, yapımcı yönetmen adına işleri düzenleyen birisi olurken, yönetmenin filmin yapım süreci üzerindeki denetimi ve finanse etme süreci artmıştır. Bu yönetmenler 1959'dan sonra doğan 90'lardan sonra film çekmeye başlayan kişilerdir. Çekilen filmler kahramanların mutlak iyi ve olarak ayrıştığı klasik anlatı kalıbından uzaklaşmıştır.

Zahit Atam'ın Yeni Türkiye Sineması kapsamında saydığı altı özelliğin ilki izleyici davranışıyla ilgilidir. İkincisi eleştiri yapanlar, üçüncüsü ödül verenler ve ödüllendirme sistemiyle bağıntılıdır. Geri kalan üç madde yapımcılığın farklılık gösterişi, yönetmenlerin yeni kuşak oluşu ve onların yetişmesiyle alakalı olarak doğrudan yönetmenlerle ilgilidir. Bu açıdan ilk üç madde yönetmenler bakımından “dışsal” son üç madde ise “içsel” durumlara gönderme yapmaktadır.

Atam, Yeni Türk Sineması'nın kurucu yönetmenlerini “toplumsal ideallere karşı yabancılaşmış ve muhalifleşmiş” yönetmenler olarak tanımlamaktadır. Atam'a göre bu muhalifleşme ve yabancılaşmanın temelinde belirli ölçülerde geçmiş süreçte alınan yenilgiler etkilidir ve sanatın toplumsal mücadele için bir araç olduğu görüşünden uzaklaşılma söz konusudur (2011: 109-110). İç kapanma, yabancılaşma, yalnızlık, yoksulluk, bireyler arası ilişkiler gibi konular bu yüzden tematik olarak öne çıkmaktadır.

Genel olarak 1980 sonrası, özel olarak 1990 sonrası yıllar, Türk sinemasının hem niceliksel hem de niteliksel bir dönüşüm geçirdiği, ulusal ve uluslararası koşullara karşı bir konumlanmaya gittiği, yapım, çekim ve dağıtım sürecinde dönüşüm geçirdiği yıllar olarak olmaktadır. Bu süreçte 1994 yılında ilk filmini çeken Zeki Demirkubuz'un Türk Sineması veya Yeni Türk Sineması içindeki konumunu yaşamı, siyasi, felsefi ahlaki ve sanatsal görüşlerini dikkate alarak anlamak önem kazanmaktadır.

2.3.ZEKİ DEMİRKUBUZ'UN YAŞAMI VE SİNEMA ANLAYIŞI

Zeki Demirkubuz 25 Temmuz 1964'te Isparta'nın Eğirdir ilçesinin bir dağ köyü olan Yakavşar'da doğmuştur. Dört kardeşin en büyüğüdür. Demirkubuz çocukluk yıllarını “Şeklen bu ülkenin en sıradan, ortalama, basit çocuklarından biriydim” (Öztürk, 2008) ve “Son derece sorunlu ve başarısız bir öğrenciydim” (Öztürk, 2006) diye tanımlamaktadır. Okulda kendi halinde, sınıfta parmağını kaldırmayan bir öğrencidir. Demirkubuz daha çocukluk yıllarında anlatmaya ve “inandırmaya” başlamıştır: “Beni sinemaya iten unsurlar bence çocukluğum, 12 Eylül sonrası hapisane hayatım ve arabeske duyduğum ilgi, imaje etmeye, dramatize etmeye olan eğilimim... Ama başta sanıyorum çocukluğum...” (Kızıldemir, 1997). Bununla birlikte “çok iyi masum yalanlar

söyleyebilen”⁹ güçlü bir anlatım yeteneği olan bir çocuk olduğunu vurgulamaktadır (Pay ve Afat, 2011: 103). Ortaokulu Isparta’daki Gönen Öğretmen Okulu’nda tamamlamıştır. Bu okulda ilk defa siyasi fikirlerle tanışmıştır. Demirkubuz “solcu” oluş hikâyesini şu şekilde aktarmaktadır:

“Benim çok sevdiğim, saygı duyduğum bir ağabey vardı, altıncı ya da yedinci sınıflarda. Solcuların da önderlerinden biriydi. Ben ikinci sınıftaydım. Bir gün ülkücüler idarenin isteği ile yatakhane kısıtınıp onu dövmeğe başladılar. Bu durum içimi ezmişti. Ben de bulaştım, onunla beraber ben de dayak yedim tabii ve ondan sonra solcu oldum, sonra da öyle gitti” (Öztürk, 2006).

Ortaokul üçüncü sınıfa giderken siyasi faaliyetlerinden dolayı hapishaneyle tanışmış, ailesi ekonomik sıkıntıdan dolayı İstanbul’a göç etmiştir¹⁰. Demirkubuz da yatılı okuldan atıldıktan sonra ailesinin yanına geçmiş ve ortaokulu sonradan bitirmiştir. Lise eğitimine İstanbul’da başlamış, fakat eğitimin ilk yarıyılı sonunda okulu bırakıp atölyelerde ve babasının halı mağazasında çalışmaya başlamıştır. Bu yıllar işçilerle doğrudan iletişim kurduğu, onlara okuma-yazma öğrettiği politik ilgisinin arttığı bir dönem olmuştur. Demirkubuz hakkında 1980 Askeri Darbesi ardından yakalama emri çıkarılmış, yasadışı örgüte üye olmak gerekçesiyle tutuklanıp, hapse atılmıştır. Hapis hayatı onun “Hayatımı hapishaneden önce ve sonra diye ikiye ayırıyorum” (Kızıldemir, 1997) demesine sebep olacak kadar büyük etkilere sebep olmuş, bir kırılma, bir dönüşümün başlangıcı olmuştur.

⁹ Demirkubuz bu “masum yalanları konusunda şu tür bir anısından bahsetmektedir, “İlk yalanım çok matraklı. Filiz Akın’la Cüneyt Arkın’ın evli olduğunu söylüyordum. Filiz Akın’a âşıktım. Bir taraftan da onları birbirlerine çok yakıştırıyordum. Sonra yalanlarımı geliştirmeye başladım. İlkokula başladığım dönemlerde babamın dükkânında çıraklık yapmaya başlamıştım. Dükkân beklemek hayatta en nefret ettiğim şeydi... Babamın ve oradaki büyüklerin ellerinin altındaki çocuk olmak iğrençti. Sanıyorum yalanlarım o dünyanın dışında başka dünyalara açılmanın masum ve emniyetli bir yoluydu...Cüneyt Arkın’a yüklediğim anlamları abartıkça abartıyordum. Onun gerçekten iyi bir karateci olduğunu, Bizans diye bir ülkenin gerçekten var olduğunu ve Cüneyt Arkın’ın arada bir oraya gidip Bizanslıları öldürüp geri döndüğünü söylüyordum. Arada bir ben de onunla birlikte gidiyordum. Sözde benim bir tüpüm vardı ve ben her gece, evde herkes uyuduktan sonra o tüpü sırtıma takıyor ve pencereyi açarak uçuyordum. Tabii gittiğim yer Bizans’tı. Bir sürü düşman öldürüp geri dönüyordum ve uyumaya devam ediyordum. Çocuklar beni gözleri büyüterek dinliyorlardı. Müthüştüm” (Kızıldemir, 1997).

¹⁰ “O sıralar babam iflas etmişti. Okuldan atılmadan bir süre önce, bir cuma günü eve geldim, kapıda bir kamyon. Baktım eşyalar yükleniyor. Annem ağlıyor, çocuklar şaşkın. Beni bir komşuya bıraktılar ve o gece kamyonla İstanbul diye bir yere gittiler” (Kızıldemir, 1997).

Hapishane dönemi onun edebiyata ilgi duymaya başladığı, Rus yazar Fyodor Dostoyevski’yi ve onun *Suç ve Ceza* (1866) romanını keşfettiği bir dönem olmuştur. Demirkubuz bu durumu şu şekilde aktarır:

“Borges’in *Suç ve Ceza* üzerine şöyle bir değerlendirmesi var: Ben diyor, *Suç ve Ceza*’yı okuduğumda I. Dünya Savaşı yeni bitmişti ve savaşın yıkımı, acısı çok net ve apaçık ortadaydı. Fakat *Suç ve Ceza*’yı okuduğum zaman, orada anlatılan meselenin I. Dünya Savaşı’ndan daha yıkıcı olduğunu hissettim diyor. Benimki de buna benzer bir şeydi. Romandaki bu yıkıcı yan beni de o kadar etkilemişti ki gördüğüm ağır işkencelerin, sakatlıklarımın, alacağım cezanın ya da dışarıda mahvolmuş ailemin durumunun bile beni bu kadar etkilemediğini fark ettim” (Öztürk, 2006).

Demirkubuz’un Dostoyevski ve *Suç ve Ceza* ile tanışması Marksizm ve arkadaşlarıyla arasındaki bağların zayıflamasına yol açmış, onun hayatını değiştirip felsefi ve ideolojik görüşlerini değişime uğratmıştır.

“Hayata ve kendime dair ilk sorular, ilk kuşkular o romandan sonra başladı. Ve arkadaşlarım, Marksizm ve hapishane yaşamı ile aramda bir mesafe açılmaya başladı. Gerçi gururum yüzünden çıkana kadar onlardan hiç ayrılmadım. Aynı kaderi, işkenceyi çekmeye devam ettim. Daha rahat olan bağımsız koşullara gitmeyi aklımdan bile geçirmedi. Ölüm oruçlarına bile katıldım. Ama inanmadan ve sırf gururum için, insani geleneklere duyduğum saygı için” (Öztürk, 2006).

Demirkubuz bu dönemi sadece kendisi açısından değil genel olarak Türkiye toplumu için de bir “tükeniş süreci” olmanın yanında bir okuma dönemi olarak tanımlamaktadır. “...aynı zamanda bir okuma dönemidir bu yıllar. 1980 sonrası dönemde, eğer tersten incelersek insanların ilk defa gerçek anlamda önyargısız biçimde okumaya başladığını görürüz. O okuma döneminin sonuçları 90’larda ve giderek 2000’lerde ortaya çıkmaya başladı” (Atam, 2009). Demirkubuz için kendini tanıma süreciyle toplumu anlama ve tanıma süreci koşut gelişmekte, bu ise kapatıldığı, hapsedildiği bir yerde şekillenmektedir.

Demirkubuz sık sık Fyodor Dostoyevski, Albert Camus ve Friedrich Nietzsche gibi yazarlara atıf yapmakta, kendi yaşamını ve film çekme serüveninin bu yazarlardan etkilenecek oluşturduğunu, şekillendirdiğini, keşfettiğini belirtmektedir. Olgulara,

konulara ve insanlara hep belirli bir mesafeyi koruyarak yaklaşmaya çalışmakta, “Güzel bir dünyaya bizi kötü şeyler de iyi şeylerden daha fazla götürebilir” (Sancak, 2010) diyerek filmlerinde sıklıkla değindiği “karanlık tarafın” nedenini ortaya koymaktadır. Ona göre sanat herhangi bir başka araca göre herhangi bir tarafı tutmadan, bir kişinin, bir düşüncenin ortaya konmasını sağlamaktadır. Kötücül olana sağlanan bu tür bir temsil imkânı kötülüğü görünür kılmakta ancak yönetmenin bu kötülüğü savunmasına gerek olmamaktadır. Böylece iyi olan, kötünün dolayımı ile karşıtını ima ederek varlık göstermektedir. Demirkubuz’un Nietzsche’ye atıf yaparak belirttiği “Onlar hep birlikte, bense tek başımayım” sözü bir yönüyle Sartre’nin “Cehennem başkalarıdır” (1989: 45) sözüyle benzerlik göstermektedir. Başkalarının düşüncesi, yargılanmak, belli bir çerçeveye oturtulmak, kısacası toplumsal ilişkilerin kendisi, korku yaratan bir şey olmakta, bu yüzden ‘ben’i korumak, onu sorumluluk almaya çağırmak ahlaki bir mesele olarak önem kazanmaktadır. Demirkubuz’un Camus’den alıntıladiğı “İnsan söylediklerinden daha fazla sakladıklarıyla insandır” (Sancak, 2010) sözü “tek başına” kalmış insan için bir sığınak işlevi görmektedir. Dostoyevski ise Demirkubuz’un en fazla etkilendiği, ona kendisini tanımada yardımcı olan yazarların arasında daha ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Demirkubuz bunu şöyle ifade etmektedir, “Ben binlerce yazı okudum. Mesela Balzac’tan da çok etkilendim ama Dostoyevski’ninki farklı oldu. O güne kadar belki anlatamadığım, kendime göre bile dillendiremediğim şeyleri anlatmamın faydası oldu ve bana bir ufuk açtı” (Deniz ve Civan, 2012: 45). Demirkubuz on sekiz yaşında hapisteyken Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza* romanının devamı olan bir roman yazmış (Sancak, 2010) ama bu eseri hapishane yönetimi tarafından el konulmuştur. Demirkubuz yaşadığını ř şekilde ifade etmiştir:

“Orhan Hançerlioğlu’nun Düşünce Tarihi kitabında bir Suç ve Ceza incelemesi okuyup çok beğenmiştim, Dostoyevski ile yeni yeni tanışıyordum. Orada, Roskolnikof ve Sonya’nın, Roskolnikof’un cezası bittikten sonraki hayatı da başka bir roman konusu olabilir, der. Oradan esinlenerek, 300-400 sayfa kadar yazmıştım. Ama eminim acemice ve basitçe bir romandır. Henüz on yedi yaşımdaydım, hayatımda ilk kez edebiyatla tanışıyordum. Ondan nce Türkçe kitabındaki okuma parçalarını bile okuyan biri değildim,” (ztrk, 2008).

Hapishane dönemi onun okuma yanında yazma sürecine de girdiği, fikirlerini ve hayallerini kâğıda döktüğü bir dönem olmuştur. Bu açıdan Suç ve Ceza'yı “tamamlama” çabası kendi eksikliğini, fark ettiği şeyi tamamlama, ona bir yön kazandırma çabasıdır.

Demirkubuz'a göre (2012) insanı rahatsız eden belirsiz, anlaşılmaz şeylerdir. 12 Eylül sürecinde yaşadıkları onun için anlaşılmaz şeyler değil, bilakis “arkasına devlet gücünü almış, belinde silah olan insanların” anlaşılabilir bir davranışdır. Bu süreçte fiziksel olarak pek çok zarar görmüş olsa da kendisini bir “12 Eylül'zede” olarak tanımlamamaktadır. Benzer işkenceleri sadece polisten değil, ortaokulda sivil öğretmenlerden de gördüğünü belirtmiştir. Ona göre 12 Eylül ülke tarihindeki üçüncü darbedir. Yani geçmişte gerçekleşmiş ilişki ve süreçlerin bir benzeridir. 12 Eylül'ün “cuntacılar kadar bu toplumun da sorunu” olduğunu düşünmektedir. İşkence, yapanlar yanında bunun yapılmasına göz yumanlar, buna yardımcı olanların da ahlaki bir sorumluluğudur. Tek başına bir kişinin sorumluluğu altında değildir.

Demirkubuz 1983 yılında, yaşının da etkisiyle hapishaneden tahliye edilmiştir. Bu yıllar onun artık “mimli” olarak insanların arasında yaşamaya çalıştığı, kendi yaşamını sorgudan geçirdiği bir süreçtir. “12 Eylül sonrası, içerden çıktığımda içine düştüğüm hayat çok şaşırtmıştı beni, hiçbir şey üzmemişti beni, onca şey üzmemişti ama mahalleye gittiğimde arkadaşlarımın selam vermemeleri üzmüştü mesela“ (Atam, 2009). Ülkenin durumunu ise “Hiçbir ahlaki kaygısı olmayan, esas duruşta garip bir ülke” (Kızıldemir, 1997) olarak tanımlamaktadır. Hapishaneden sonra hayatını kazanmak için işportacılık yapmaya karar kılmıştır Demirkubuz. Hapisten yeni çıkmanın ve göz önünde olmanın etkisiyle iki yıl boyunca İstanbul dışına çıkıp Anadolu kentlerinde çeşitli ürünleri satmıştır. Bu iş aynı zamanda ona bir özgürlük ve karışanının olmadığı, kendi halinde yaşadığı bir ortam sağlamaktadır. Askerliğini yapması gerektiğine dair belge kendisine ulaştığında askerliği erteleyebilmek için eğitimine devam etmeye karar vermiştir. Yoğun bir ders çalışma sürecinin ardından önce liseyi dışarıdan bitirmiş, sonra da ders devamlılığının görece az gerektirdiği gerekçesiyle İstanbul Üniversitesi, Basın Meslek Yüksek Okulu'na kayıt yaptırmıştır.

Demirkubuz sinemayla ilişkisini tesadüf olarak görmektedir. Başlangıçta hem sinemacılardan hem de sinemadan hoşlanmadığını belirtmektedir (Sancak, 2010). Bu

yüzden asistan olarak çalışırken bazen ara verip eski yaşamına dönmüştür. Sinema onun için işportacılık yapmaktan çok farklı görünmemektedir ve onun için henüz bir "dert" değildir. Zeki Ökten ile tanışması, kendi geçmişinden dolayı Ökten'in Demirkubuz'u "kollaması" Demirkubuz'un sinema mesleğinde yer edinmesini sağlamıştır. Ökten onun için "...işin inandırıcılığını, teknik olarak gerektiren gücü, güce sahip olmanın disiplini, bir yönetmenliğin aynı zamanda da insan olmakla ilgili ahlaki bir derdi olduğunu, namuslu olmakla, ne yaptığına inanmakla ilgili bir dertte olduğunu" öğrenmek ve fark etmek (Sancak, 2010) açısından önemli bir yere sahiptir. Bu süreçte video filmleri, aynı anda çekilen farklı filmler, arabesk filmlerde pek çok yönetmenle birlikte çalışmış, asistanlık yapmıştır, "Ankara'dan, TRT'den Tuncer Baytok diye çok tatlı bir insan vardı, vefat etti, ona yaptım. Tomris Giritlioğlu'na, Yavuz Özkan'a yaptım, Firuzan'a yaptım, Yılmaz Atadeniz'e yaptım, Ferdi Tayfur'a yaptım, bir de abuk sabuk video filmler de yaptım" (Öztürk, 2006). Ferdi Tayfur'un başrol oynadığı bir filmde ise ilk defa "motor" ve "stop" deme imkânı bulmuş ve giderek bir sette, film çekiliş sürecine yönetsel anlamda katılmıştır. Bunun dışında yönetmenler tarafından fazla sevilen birisi değildir. "Kavgacı ve sorunlu bir insan" olarak algılanmaktadır (Demirkubuz, 2005: 4). Bu, dönemin onun için neden "işkence" olarak gözüktüğünün de dolaylı olarak ifadesidir ama yönetmenliğe başlama dönemi aynı zamanda sinemayı sevmeye başladığı döneme denk gelmektedir.

"Zaten yönetmenliğe başlayışında aslında buna benzer bir şey oldu. Asistanlığı da tam sevmeye başladığım dönemdi ama işte sinemanın o imajı edinen yanının çok fazla gerçek olmadığını gördüm. Yani hatta şöyle bir şeyle işi biraz basitleştirmiş gibi olacak ama yani sinema buysa, yönetmenlik buysa ben de yaparım bunun gibi bir şeyle başladı aslında film çekmeye başlamak" (Sancak, 2010).

Demirkubuz'un Zeki Ökten ile tanışması ve onun filmlerinde asistanlığını yapması onu aynı zamanda "usta-çırak" ilişkisi içinde sektöre giren bir yönetmen durumuna getirmektedir.

Demirkubuz 1994 yılında, Türkiye büyük bir ekonomik kriz sürecine girmek üzereyken ilk filmi olan *C Blok*'u çekmiştir. C Blok sandığından daha iyi bir başarı getirmiş, kriz sebebiyle doların artan değerine rağmen bu filminden para kazanmıştır.

1996 yılındaki *Masumiyet* filmi ise onu hem Türkiye hem de dünya çapında tanınır bir yönetmen haline getirmeye başlamıştır. *Masumiyet*, *Venedik Film Festivali*'nde, üçüncü filmi olan *Üçüncü Sayfa* (1999) ise *Locarno* ve *Rotterdam Film Festivalleri* gibi festivallerde gösterilmiştir. Dördüncü ve beşinci filmleri olan, Albert Camus'nün *Yabancı* (1942) romanından esinlenerek çektiği *Yazgı* (2001) ve *İtiraf* (2001) 2002 yılında *Cannes Film Festivali*'nde "Un Certain Regard" bölümünde gösterilmiştir. Zeki Demirkubuz sonraki yıllarda başrol oyuncusu da olduğu *Bekleme Odası* (2003), 2006 yılında *Masumiyet* filminin başlangıç öyküsünü konu alan *Kader*, Nahit Sırrı Örik'in 1946 tarihli aynı adlı romanında esinlenerek *Kıskanmak*'ı (2009) çekmiştir. Son filmi ise Fyodor Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* (1864) romanından eserinden esinlenerek çektiği *Yeraltı* (2012) filmidir. Demirkubuz şimdi tüm filmlerini karanlık üzerine öyküler olarak tanımlasa da *Yazgı*, *İtiraf* ve *Kader*, film jeneriklerinde "*Karanlık Üzerine Üçleme*" olarak belirtilmiştir. Zeki Demirkubuz halen film çalışmalarına devam etmektedir.

Demirkubuz kendi film kariyerini iki döneme ayırmaktadır. İlk dönem daha çok sezgileriyle hareket ettiği C Blok ve *Masumiyet* filmlerini çektiği dönemdir. İkinci dönem ise *Masumiyet* filminden sonra, sinemanın bir "dert" olmaya başladığı dönemdir.

Demirkubuz için *C Blok* didaktik bir filmidir (2005: 6). Filme bugünden baktığında onu öykünmelerle dolu olduğunu Krzysztof Kieslowski gibi yönetmenlerden etkilendiğini, ne kadar yetenekli olduğunu gösterme çabasının da hâkim olduğunu söylemektedir. Bu filmi görsel açıdan "altı çizili" bir film değerlendirse de insanın karanlık tarafına eğilen bir yönetmen olarak *C Blok*'u tam olarak içine sindirmemiştir.

"Düşündüğün şeyi sette yapabilmek, teknik olarak becermek çok zordur. Çok güzel fikirleri olan, konuşurken, anlatırken akıllıca meseleler, sahneler ortaya koyabilen, bunları güzel güzel anlatabilen birçok insanın, çoğu zaman film setinde gereken beceriyi gösteremedikleri ve sırf bu beceri eksikliğinden saçma sapan filmlerin ortaya çıkabildiğini düşünürsek C Blok benim için önemliydi. Yani, en azından düşündüğümü gerçekleştirmiş, bu beceriyi göstermişim, ama yapmak istediğim şey konusu sorunluydu" (Öztürk, 2006).

Benzer bir şekilde de *Masumiyet* filmini ele aldığı içeriğe uygun düşmeyen bir sinemasal dille aktardığını düşünmektedir. *Masumiyet*'in izleyiciyi duygudaşlık kurmaya

yönelten, onu filmin içine çeken sıcak bir film olduğunu, bundan sonraki filmi *Üçüncü Sayfa*'da ise tam tersini yapmaya çalıştığını belirtmektedir. *Üçüncü Sayfa* izleyicinin duygudaşlık kurmakta zorlandığı, insanların aldatıldığı, iyi ve masum gibi görünenin aslında görüldüğü gibi olmadığı ve bu duruma uygun bir gerçekçi etkinin yaratılması için kamera hareketinin az olduğunu söylemektedir Demirkubuz.

“Benim sinemayla esas ilişkim bugünkü savunduğum ve inandığım ilişkim Masumiyet’ten sonra kuruldu. C Blok ve Masumiyet sırasında sinemayı, sinemanın ne anlama geldiğinin çok farkında olan biri değildim. Orada ön plana çıkarılacak şey, sezgilerdir, duygulardır ve sinemada yine önemli olduğunu düşündüğüm coşku denilen şeydir. Bir şeyi, inatla anlatma isteği ya da bir şeyi anlatma isteğini yüksek ve coşkun bir biçimde yaşama arzusu. Masumiyet’ten sonra belki bazı insanlar fark etmiştir, hem bir yönetmen tavrı olarak hem de bir anlam arayışı açısından Masumiyet filminin içeriğinden de, biçiminden de uzaklaştığım bence ortada” (Sancak, 2010).

Demirkubuz, *Masumiyet* filminin kendi istediğinin tersi yönde algılandığını düşünmektedir. Bu filmi de "karanlık üzerine bir film" olsa da insanlar tarafından “umut veren” bir film gibi algılanmıştır. Bu algılanış Demirkubuz için kendi sinemasının biçimsel unsurları konusunda düşünmeye itmiştir. "Sinemacı olma halini bu filmde sonra ve bu filmin gittiği serüvenlerden sonra fark ettim" (Demirkubuz: 2005: 8) demektedir. Masumiyet'te şimdiden geçmişe baktığında asla kullanmayacağı kamera hareketleri ve çekmeyeceği planlar bulunmaktadır; bu yüzden bu filmi de "sezgilerle çekilen" bir film olarak görmektedir (2005: 9). “Masumiyetimi kaybettim” dediği bu filmde sonra sinema onun için bir "dert" halini almıştır. Sonraki filmi olan *Üçüncü Sayfa* bu yüzden bir yönüyle 'Anti-Masumiyet' olmuş, kendi film biçimini bozuma uğratmıştır. *Üçüncü Sayfa*, *Masumiyet*'in tam tersi değilse bile daha “soğuk” bir filmidir. Buna yönelmesinin sebebini sinema seyircisinin perdedeki imgelerle kurduğu özdeşleşmeyi azaltmak diye göstermektedir. Bunu şu şekilde ifade etmektedir, "Hem felsefi geleneğe, hem düşünce geleneğinde, hem hayatı anlama ve yaşama çabamızda insanın kendine yapabileceği en büyük kötülüktür özdeşleme" (Demirkubuz, 2005: 12). Bu açıdan Demirkubuz kendi film yapım pratiğinin benzerini izleyiciden beklemekte, bir yönüyle izleyicinin olan bitenle duygusal bağını koparmaya çalışmaktadır. Bu tavır aynı zamanda

Aristocu anlamda katharsisin sinema dilinden uzaklaştırılması anlamına gelmektedir. Seyircinin kendi korku ve rahatsızlıklarından arınmasını sağlayan katharsis ve anlatıdaki kahramanla özdeşim kurma engellendiğinde izleyici için kendi yaşamının telafisi olacak bir "kurtuluş" mümkün olmamaktadır. Dışarıdan bakılarak yargı bildirilen, değerlendirilen anlatı, izleyicinin hem yaşamının bir parçası ama aynı zamanda onun yaşamının dışındadır. Anlatıda mutlu son veya mutsuz son olsa da durum fark etmemekte, araya konulan mesafe verili durumu daha iyi değerlendirmesi için izleyiciye bir fırsat sunmaktadır. Bu yüzden Demirkubuz olası özdeşleşme sağlayıcı kamera hareketlerinden, planlardan, müzikten uzaklaşmış ve *Üçüncü Sayfa*'da yaptığını iddia ettiği “göreceli gerçek” olanı daha pis ve kirli gösterme uğraşı vermiştir. Bu durumdan sonra izleyici için özdeşim kurma aslında iyilik idealinin tehlikede olduğu, kötü olanlarla, karanlık tarafla özdeşim kurma anlamına gelmiştir. Demirkubuz'un *Üçüncü Sayfa*'da “biraz abarttım” deyip sonraki filmlerinde azaltmaya çalıştığı özdeşlemeyi yok etmeye dönük çaba bu açıdan onun sinemaya bakış açısının da temel yönelimlerinden birini ifade etmektedir. Sonraki filmleriyse “Masumiyet kadar insanların üzerine gitmeyen, insanları yani seyirciyi tamamlayarak, oluşabilecek hikâyeler” olarak “daha soğuk, daha mesafeli” (Sancak, 2010) filmlerdir. Demirkubuz kendi sinema yaklaşımını ise şöyle açıklamaktadır: “Benim için sinema sosyolojik, siyasi, politik, ekonomik, sınıfsal ya da toplumsal bir mesele değil. Benim için sinema bunları doğru olarak içine alan, zaten içine alan kişisel bir ifade şekli, kişisel bir varoluş şekli” (Vardar, 2004). Demirkubuz bu açıdan sinemanın sosyolojik, siyasi, ekonomi, sınıfsal ya da toplumsal yönlerini felsefi bir düzlemde kendi kişiselliği üzerinden bir varoluş biçimi olarak görmekte, bunları kendi kişiliğinde birleştirmektedir.

Zahit Atam, Zeki Demirkubuz'un yaşamını üç döneme ayırmaktadır (2011: 337). İlk dönem onun Zeki Ökten ile tanışması ve Ökten'in *Ses* (1986) filminde asistan olarak çalışmasına kadar geçen süreyi kapsamaktadır. Atam'a göre bu sürecin karakteristik ögesi “70'li yıllarda büyümek ve siyasallaşmaktır”. Bu süreçte yaşanan askeri darbe ve hapis, sonrasında yapılan işportacılık bir yandan ona zengin bir gözlemsel veri sağlarken öte yandan sıkıntılı bir yenilgi süreci olmuştur. İkinci evre işportacılıktan sinemada asistanlığa geçmesi ve 1994 yılındaki *C Blok* filmini yaptığı aralığı kapsamaktadır. Demirkubuz'un bir röportajında bahsettiği üzere (Sancak, 2010) bu süreç de tümüyle

çelişkisiz gelişmemiştir. Sinemada ilk anda beklediğini bulamamış, asistanlık döneminde iki-üç kez, bir buçuk iki yıl boyunca sektörden ayrıлып eski mesleğine geri dönmüştür. Bu dönemde Atam'ın belirttiği gibi Demirkubuz senaryo denemelerine girişmiştir. Buna karşın bu çalışmalarını bugünden geçmişe baktığında “özenti işi, başarısız ve eksantrik” bulmaktadır. Bu süreç onun genelde video sektörü için çekilen filmlerde çalıştığı, belirli bir refah seviyesine ulaştığı, kendi yaşamını ve bakışını sorgularken insanlar üzerinde de gözlemlerine devam etme fırsatı bulduğu, daha soyut şeylere uğraşmaya başladığı bir dönemdir. Son dönem ise onun 1994 yılından bu yana, yönetmen kimliğinin de ön plana çıktığı, hayata ve insanlara karşı bir derdi olan ve sinemanın bunu ifade edilmesinde bir araç olarak kullanıldığı dönem olmaktadır.

Demirkubuz bağımsız filmler çeken bir sinemacı olsa da kendisini ‘bağımsız sinemacı’ olarak tanımlamamaktadır (2005: 20). Ona göre esas belirleyici olan filmin iyi olup olmadığıdır ve bir filmin “iyi olup olmamasında, o filmin hangi parayla, hangi bütçeyle, hangi olanaklarla çekilmiş olmasının hiçbir önemi yok”tur (Vardar, 2004). Bununla birlikte filmlerinde filmin düşüncesinin oluşumu ve gerçekleşmesine kadar dışsal müdahaleye izin vermemekte, bağımsızlık ve özgürlük tutumu hem yaşamına hem de sanatına yön veren bir özellik olarak önemli bir nokta olmaktadır. Sanat ona göre bireyselliğini sunma hakkının da olduğu bir yerdir. Filmlerinden para kazanıp kazanmadığına bakmamaktadır. “Ben buna bakamam, buna bakarsam kendimi inkar etmiş olurum” (Demirkubuz, 2012) demektedir. Filmler bir yönüyle onun özel alanıdır, insanların eğlenme amacıyla gelip göreceği eserler değildir. Zaten kendisini "kamusal bir kişilik" olarak sunmak gibi bir derdi olmayan yönetmen olarak sinemanın kendi başına bir değer taşımadığını düşünmektedir. Filmi yapan nasıl bir şahsiyete sahipse film de buna benzer olmalıdır. Filmin bu şekilde olmasının sebebi o filmi yapanın da 'öyle' olması sebebiyledir. Demirkubuz bu yaklaşımıyla “yönetmen sineması” ya da “Auteur” özelliğine sahip, bunu güçlü bir şekilde vurgulayan bir yönetmendir. Filmleri yönetmeni tanımada bir anahtar rolü görmektedir. Zaman geçtikçe daha minimalist ve az bir ekiple çalışmaya yönelmesinin sebebi "doğası gereği" sorun çıkaran insandan uzaklaşma ve kendi istediği bir yapıt çıkarma düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Övgülerden uzaklaşma, teslim olmaktan kaçınma, kendi istediği bir şey çıkarma arayışı da bir tavır olarak olmaktadır (2005: 19). Sinema aracılığıyla gerçekliği sunma ve ona ulaşma

yollarından birini açma, bir yönüyle, bu yolla kendi gerçekliğini insanlara ulaştırma, onlara sunma amacı da taşımaktadır.

Demirkubuz genel olarak kendisini belirli ideolojiye ve görüşe uzak olarak tanımlamaktadır. Ona göre hayat ve insan olgusu ideolojilerin ulaşabileceğinden daha kapsayıcı özellikler göstermektedir. İdeolojik ve dinsel açıklama onun için bir yönüyle “varoluşu indirgemek”tir. İdeal bir düzen ve onun idealleştirilmiş insanı Demirkubuz açısından “sıkıcı” bir hayat ve insan olarak görünmekte bunu “Herkesin iyi ve namuslu olduğu, hukuk kurallarına uyduğu bir dünya hayal edin. Ben ister miydim, emin değilim...” (Öperli ve Yücel, 2006) diye ifade etmektedir. İnsanlığın sorunlarını halledecek kavram ve bunları ortaya koyacak eylemlerin itiraf ve utanç olduğunu düşünmektedir ¹¹. Buna karşın kendi hayat görüşüne yön verenin varoluşçuluk olduğunu belirtmektedir. Demirkubuz için varoluşçuluk diğer her şeyi kapsayıcı bir düşünce biçimidir, bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Varoluşçuluğun da hissedebildiğim en basit ve net durum olduğunu düşünüyorum. Yani çoğu düşüncelerimin ya da ilgi duyduğum birçok ideolojinin ya da insanlığın ürettiği sosyolojik ve kültürel değerleri gözden geçirdiğimde, hiç değişmeyecek ve bunların hepsini kapsayabilecek en büyük olgunun varoluşçuluk olduğunu düşünüyorum” (Bal, 2004).

Demirkubuz sinema yaklaşımına yön veren gerçekçiliği bir açıdan nihilistiktir; durumları varoluşçu, olaylara ve olgulara tepeden, belli bir mesafeden, soğukkanlılığını kaybetmeden yorumlamaya çabalamaktadır. Kendisinin yoğunlaşarak anlamaya çalıştığı insanlık olgusunu bu şekilde ortaya koyabileceğini düşünmektedir. Buna karşın olaylara bakış, değerlendirme, değer atfetme, yorumlama, belirli bir dönüşümü gerektirme açılarından bakıldığında “ideoloji dışı” diye gördüğü düşünce çerçevesi toplamda bir ideolojik yapı içermektedir.

Demirkubuz’un filmlerinde en çok üzerinde durduğu konulardan birisi gerçekçilik sorunudur. Bu gerçekçilik belli bir neden sonuç ilişkisi içinde olayları ve olguları

¹¹ “En idealini düşünsek bile, daha iyi bir dünya yaratmak adına başvurulmuş hiçbir sosyalist projenin ya da sosyal projenin, utanç duygusu ve itirafın gücünün yanından bile geçemeyeceğini düşünüyorum” (Öperli ve Yücel, 2006).

akılcılaştırılmış bir dizime oturtmak değildir ona göre. Bu gerçekçilik sorunu, yani temsilin gerçekliği gösterme ya da onu “duyumsatma” gücü bir açıdan hikâyeye “vicdan” kazandıran bir öğedir (Deniz ve Civan, 2012: 35). Ona göre gerçeklik sadece tek bir yoldan ulaşılan bir şey değildir. Demirkubuz “...gerçeğe giden bir yığın yol var” demektedir ve onun yolu bütün bu yollardan bir tanesidir. “Gerçekçilik dediğimiz şey hayata benzeme ve yaptığımız filmi hayata benzetme sorunu değildir. O zaman natürmort gibi bir şey olur... Bu bir beceri değildir, önemli olan gerçeğe benzemek değil gerçeği hissettirebilmektir, hayat hakkında bir duygu yaratabilmektir” (Öztürk, 2006). Kötüyü gösterme ve temsil etme gücü olarak çeşitli imkânlar yaratan sanat, Demirkubuz’a belli bir taraf olmadan bir sunum hazırlama imkânı verdiği gibi, aynı zamanda ele aldığı nesnesi hakkında düşünme olanağını da geliştirir. Demirkubuz “İlk filmlerimden beri sürekli gerçeğe iyilikle, değerli olanla olduğu kadar, değersiz ve aşağılık olanla da varılabileceğini göstermeye çalışıyorum” (Civan ve Deniz, 2012: 37) demektedir. Gerçeğe ulaşmada farklı farklı yolların mevcut olması, kötünün izini sürerek ona ulaşma arzusu, onun sinemasal yönelimlerine de uygun düşmekte ve kötülük gerçekliğinin karanlıkta kalan bir yüzünün ışığa kavuşması anlamına gelmektedir. Bu yüzden sadece akli olan değil, akıl dışı olan da anlaşılması gereken bir şey olarak öne çıkmaktadır. Bununla birlikte Demirkubuz “akıl dışı” olanı modernizme karşıt bir akılsızlık olarak ele almamaktadır; onun için akıldışı olan, egemen olan açıklamanın karşısına alternatif bir açıklama şekli koymaktır. Bu yeni açıklama ideolojik bir yapıya sahip olsa da önce sorgulanması gereken *şimdiki* egemen “akılcılık”tır. Bu yüzden gerçeğe ulaşma sadece kötücül yollardan gitme olanağı yaratmaz aynı zamanda akıldışı olanı da bir olasılık olarak ortaya koymayı gerektirmektedir. Böylece “akıldışı”, gerçekliğe yaklaşımcı bir araç olarak görünmektedir.

Demirkubuz sinema ile roman arasında da en temel farklardan birisi olarak inandırıcılık, dolayısıyla gerçeklik sorununu olarak görmektedir.

“Roman, bir şeyi göstermediğiniz için sadece imajinasyona dayalı, özgürlükleri olan bir alan, ama sinemada böyle değil. Sinemada inandırıcılık sorunu daha yüksek ve katı biçimde var. Sinemayla romanın en temel farklarından biri de budur. Düşüncede kurmak daha

kolay, bir sürü kelime emrinizdedir. Ama göstermek daha zor bir şeydir, gösterirseniz inandırmak zorundasınızdır” (Hazar ve Koca, 2012).

Onun uyarlama eserlerine de yön veren bu tutum bir yönüyle romandan sinema eserine geçişte gerçekliği yeniden yaratma, onu izleyici için inanılabilir bir duruma sokma çabasıdır. Demirkubuz'a göre "doğada iyi ya da kötü yoktur" (2005: 13). Bu yüzden katı bir şekilde çehresi çizilmiş, saf iyi ya da kötü nitelikli kahramanlar, bunlar ister kadın isterse erkek olsun sıkıcıdır. Kahramanlar sahip oldukları bütün özellikler ve olasılıklarla gerçeklik içinde yer alabilirler. Demirkubuz Camus'ye atıf yaparak sadece görünür olan değil, saklananların da insanın bir parçası ve insanı insan yapan olduğunu söylemektedir. İyilik görünürdür ama kötücül yanlar da orda bulunmaktadır; akıldışı tüm davranışlarda kendini göstermektedir ama akıl da bu akıldışı olana bir gerekçe bulup akılcı hale getirmek için uğraş vermektedir. Görünür olan ordadır ama görünmeyenler de kişiliğin ve toplumsal yapının içinde barınmaktadır.

“Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir. Bunu Amerikan filmlerindeki paranoid bir mesele olarak söylemiyorum. Üstelik iyi bir şeydir bu. Ben mesela insanların geceleri vahşi, çok kötü şeyler yaşayıp, büyük günahlar işleyip, gündüz yine normal olmaya çalışmalarını, gündüz iyi insanmış gibi gözükmeye çalışmalarını iyi bulan biriyim. Buna ikiyüzlülük bile demiyorum. Ama görüntünün, artık böyle ideolojik bile olmaktan çıkıp büyük bir yanılsama haline gelmesiyle, gerçeğin her geçen gün büsbütün dışlanan, yok sayılan bir şey haline gelmesiyle ilgili bir derdim var” (Civan ve Deniz, 2012: 43).

Demirkubuz bu yolla zıtların bir arada bulunduğunu, gösterenin gösterileni karşılamadığı, tam tersi onu örtbas ettiği noktalara vurgu yapmakta, kişiliğin karanlık ya da öteki yanının ortaya çıkmasını bir tür gerçekliğin açığa çıktığı patlama olarak görmektedir. İnsanın karanlık yönüyle ilişki kurmak bir açıdan sanatla mümkün olmaktadır. Sinema aracılığıyla kötülüğün anlatisallaşması bu yönüyle bir tür maske, persona sağlamaktadır; geçici olarak içine girilen ama hep orda durulmayan, ideolojik olarak savunulması gerekmeyen bir özgürlük alanı sağlamaktadır.

Demirkubuz'a göre (2005: 10) yaşam bir yönüyle gerçekliğe ilişkin bir tahayyül, bir beklentidir. Bu, henüz bir şeyle hiç karşılaşmadan önce oluşturulan bir beklenti olarak geçeklikten farklıdır, izlenim ile gerçeklik birbirine uyuşmamaktadır ama bir süre

sonra ilk izlenimin de, başlangıçtaki tahayyüle uymadığı, gerçeğin söylenen ve gerçek olduğu düşünülen izlenimle pek bağı olmadığı anlaşılmaktadır. Bir şeye başlamadan önce, bir ziyaret, sokakta görülen bir insanın yüzü onda bir dizi beklentiler ve hayaller oluşturmaktadır. Zamanla kişi, durum veya nesne ile kurulan ilişki beklentilerin boşa, farklı bir gerçekliğin ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir. Demirkubuz için sinemasal süreç bir tahayyülle başlamaktadır.

“Gündüz gördüğüm bir fotoğraf kafamı kurcalıyor ve onun hakkında düşünmeye başlıyorum. O bir konu, kahraman yaratmama neden oluyor kafamda. Bir anlık bir gözlem zaman içinde gelişip filme dönüşüyor. Ben bunu insanların önüne koyup, hakikat duygusuna çeviriyorum. İşte bu mucizevi bir şey” (Gedik, 2006).

Demirkubuz bir karakteri oluşturmadan önce bu yönüyle belirsiz, anlamaya çalıştığı bir yüzle işe başlamaktadır. İnsan yüzü onun filmlerine yön veren temel bir özelliktir. Bu açıdan belirli stereotipilerin de devreye girdiği, belli bir yaşam serüvenini anlatan, belirli durumlara özgü bir yüz bulmak oyuncu arayışına da yön vermektedir. Oyuncunun yüzünün Demirkubuz'da uyandırdığı duygu onun için en önemli unsurdur. Oyuncunun genel niteliklerinden çok onun yüzünün istenilen, tahayyül edilen şeye uygunluğu söz konusudur. Ona göre seyirciyi ‘Yüzüne inandırdığı zaman’ sinemasal anlamda inandırıcılık konusunda işin büyük bir kısmı hallolmuş demektir (2005: 12). Bu durumla bağlantılı olarak Demirkubuz için iyi bir oyuncu yönetmenin algıladığı, kâğıda döktüğü dünyanın gerçeğe en uygun bir şekilde parçası olmaya çalışan kişidir. Bu yüzden oyuncular olarak genelde profesyonel kişilerle çalışmayı tercih etmektedir. Bunu şöyle açıklamaktadır: “Benim filmlerimde doğaçlamaya ya da oyuncuya bırakılmış hiçbir şey yok neredeyse. Onların hepsi düşünülmüş, yazılmış ve oyuncudan istenmiş şeyler” (Ölmez, 2013). Demirkubuz için oyuncu her şeyden önce yönetmenin hayalindeki yüz ve hayalindeki eylemlerin gerçekleştiricisi ve bunları konuşan kişidir. Bu yüzden oyuncunun doğaçlama yaparak “kendi gerçekliğin” sunmasına olanak tanımamaktadır. Yönetmen olarak kendini de oyunculara karşı iyi bir metin verme zorunluluğunda hissetmekte, iyi bir metin yoksa oyuncudan da iyi bir oyunculuk bekleminin anlamsız olduğunu düşünmektedir.

Demirkubuz'un filmlerinin barındığı bir diğer özellik “dinsel öz”dür. Bu öz klasik anlamda bir dinsellik ya da dini inanç değildir. Demirkubuz bu dinsel özü şu şekilde açıklamaktadır:

“Ben kendini ve yaşamı dinle açıklayan biri olmayabilirim. Ama bazı şeylerin cevaplarının bulunamaz oluşunun bende yarattığı duygu bile benim dinsel bir özü taşımama yetiyor. Yaşam ve ölüm üzerine düşündüğüm zaman bile gerçeği apaçık görüyorum. Ortada koskoca bir varoluş ve yok oluş var ama bir sebep yok. Neden, niçin diye soramıyoruz çünkü sadece sonuçlarıyla baş başa kalmak zorunda kaldığımız bir durum. Sen istediğin kadar kuşkucu ol, istediğin kadar sorgula. Yalnızca varoluş, yok oluş gibi kolaylıkla felsefileştirilip soyutlanabilen konular için de geçerli değil bu. Alın insan ilişkilerini, aşklar, dostluklar... Hepsinde aynı durum var. Yani sebepsiz sonuçlar... Hayatımızda nedenini bilmeksizin, hatta hiçbir nedeni olmaksızın, sadece sonuçlarını yaşamak zorunda kaldığımız o kadar çok şey var ki. Bunların farkında bile olmak benim dinsellikle bir bağ kurmama, bunu dert etmeme ve de filmlerime taşımama yetiyor” (Öztürk, 2006).

Bu açıdan anlaşılır ve bilinir olanın onun ilgisini çekmemesi gibi, filmlerinde belirsizliği konu alması söz konusudur. Doğru ya da yanlış ortaya çıkarılması asla mümkün olmayan olgular sebebiyle filmlerinde bir dinselliğin varlığından bahsetmektedir. Sinema “insanın içindeki gizemi” sorgulamasına izin veren (Gedik, 2006) bir araç olarak kullanılmakta, böyle bir değer kazanmaktadır.

Demirkubuz ahlak ile ahlakçılığı birbirinden ayırmaktadır (2005: 16). Ona göre ahlak, davranış, tutum ve düşüncelerden insanın kendini sorumlu tutması iken, ahlakçılık başkalarının sorumlu tutulmasıdır. İlkinde özne ön plana çıkarken ikincisinde ötekiler, nesneler ön plana çıkmaktadır. İlkinde sorumluluk duygusu varken ikincisinde sorumluluktan kaçınma, denetleme söz konusudur. Demirkubuz ahlaklı olmak derken ahlakçı bir tutumdan kaçınmaktadır. “Şahsiyetli ve karakterli olan her zaman toplumsal olanla çatışır” sözü filmlerindeki temel çatışmalardan birisine ilişkin bilgi vermektedir. Kendi içinde bütünsel bir ahlaki yapısı olan bireyin toplumun ahlakçı davranışıyla karşılaşması, onu bir tür mücadeleye itmekte, kendi varoluşunu bunun üzerinden sürdürmesine sebep olmaktadır. Hem ahlakın hem de ahlakçılığın kaynakları tarihsel ve

kültürel bir geçmişe sahiptir ve Demirkubuz bu türden bir kültürelliği sorgulamaktadır: “Kültürellik çoğu zaman kötü bir mirastır. Bireyi, düşünceyi, yeni varoluşları içinde yutan onların üzerinde büyük sansürler uygulayan, büyük baskılar uygulayan bir tür girdaptır da kültürellik. O yüzden kültürelliğe, geleneğe her zaman pozitif anlamlar yüklemek bence yanlıştır” (Ölmez, 2013). Hayata ilişkin genel sorgucu ve kuşkulu yaklaşımını bu konuda da sürdürmekte, mümkün olduğunca değerleri aşan, onlara belirli bir mesafeden yaklaşımaya çalışan bir konum bulmaya çalışmaktadır.

Demirkubuz, yapım öncesi aşamaya büyük bir önem vermektedir. Bu konuda en büyük önceliklerinden birisi senaryonun yazılma sürecidir. Ona göre bir senaryo ister kendi gözlemleri üzerinden şekillensin, isterse uyarlama bir eser olsun öncesinde defalarca yazılıp çizilen, yeniden ele alınan ve çekim aşamasına gelene kadar büyük dönüşümler geçiren bir serüvendir. Senaryonun nerde kendi tamlığına ulaşmış “çekilmeye hazır” hale geldiğine ilişkin somut bir kriter yoktur. “Bir senaryoya başladığım andan itibaren bunun bitişine dair benim elimde somut bir kriter olmuyor. Bunun 'hadi çekelim' noktası 18 senedir hâlâ belli değil. Buna verebileceğim tek cevap sezgilerimdir” (Hazar ve Koca, 2012). Filmini yapmak istediği *Suç ve Ceza* romanını on beş yıl boyunca aklında evirip çevirmesi, senaryolar yazıp daha sonra bunları atması da bu duruma bir örnektir. Demirkubuz senaryolaştırma konusunda şunları açıklamaktadır:

“Bir projeyi ne kadar severek, ne kadar heyecanlanarak yazarsam yazayım çekim zamanı gelince bende büyüsünü kaybetmeye başlar. Bu yüzden çok senaryo yazarım ve çabuk vazgeçerim. Bu beni bayağı oyalayan bir duygudur. Boşlukta başka milyonlarca fikrin varlığı hep şevkimi kırar. Yani sonsuz kaynakları, sonsuz malzemesi olan bir iş olması senaryonun devamlı sorgulanmasına, ne kadar değerli olup olmadığının anlamaya çalışılmasına, çekilmeyi ne kadar hak edip etmediğinin hesabının yapılmasına yol açar” (Öztürk, 2006).

Bu temkinli yaklaşım ve gerçekçilik, hayatı temsil etmesi gerekliliği bir yönüyle yapım öncesini, yapım aşaması kadar çetrefilli ve zorlu bir süreç olarak öne çıkarmaktadır. Çekim aşaması ise planlı ve temkinli bir şekilde görece hızlı bir şekilde gerçekleşmektedir. Asistanlık döneminin getirdiği alışkanlıklarla olası sorunları hesap edip önlem almakta ve hızla çekimi tamamlamaktadır. Filmlerini “en karanlık, en

sorgulayıcı, en şüpheli, en kriter sahibi seyirciyi düşünerek” (Hazar ve Koca, 2012) çektiğini belirtmektedir ancak asıl belirleyici olan kendini ifade sorunudur.

Demirkubuz genel anlamda kendisini “sinemasal anlamda bir kökün parçası” (Ercan, 2012) olarak görmemekte, anlatım olanakları bakımından 1990 öncesiyle sonrası arasında farklılık olmadığını ama bunu bireysel düzlemde değişikliğe uğratan yönetmenler olduğunu söylemekte, özel anlamda Türk sineması ya da ulusal sinema yerine genel olarak dünya sineması içerisine kendisini yerleştirmektedir. Son dönem tarihsel gelişmeleri ve Türk sinemasını geçmişten önemli bir kopuş olarak görmemektedir. Bu açıdan da *Yeşilçam*’ın tümüyle sona erdiğini de düşünmemektedir (Vardar, 2004). *Yeni Türk Sineması* yönetmenleri arasına kendisini tam olarak koymamaktadır. Onlarla arasında belirli ortaklıkların olmadığını, sinemayı algılayış, ele alınan konular ve bunların işleniş bakımından farklılıklar olduğunu düşünmektedir.

Literatürde Zeki Demirkubuz’un filmlerini inceleyen pek çok araştırma bulunmaktadır. Bu çalışmaları şu şekilde listelemek mümkündür: “*Freudyen Yaklaşımla Zeki Demirkubuz Sinemasında Suç ve Ceza*” (2013, Ayşe Selvi), “*Albert Camus ve Fyodor M. Dostoyevski Arasındaki Düşünsel Farklıklar ve Bu Farklılıkların Zeki Demirkubuz Filmlerindeki Etkileri*” (2008, Barış Kılınç), “*Zeki Demirkubuz ve Tutunamayanlar’ı 'Buluta Konan Ardıç Kuşu*” (2009, Cafer Gebetaş), “*Zeki Demirkubuz Sineması’nda İnsan ve Toplum Anlayışı*” (2014, Cahit Şahin), “*Sinema Metinlerinde Anlatı Çözümlemesi Zeki Demirkubuz Filmleri*” (2009, Gaye Oymak), “*Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodramatik İmgelem*” (2011, Göksun Özhan), “*Zeki Demirkubuz Sineması’nda Erkek Kimliği*” (2013, Gülbahar Atasoy), “*1995 Sonrası Türk Sinemasında Kurgu Üç Yönetmen Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan Ve Derviş Zaim*” (2011, İshak Ayvaz), “*Zeki Demirkubuz’un Filmlerindeki Kadın Figürlerinin İşleniş ve Bu Figürlerin Kent Olgusu İçerisindeki Konumları*” (2013, Nahigan Çakar), “*Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri*” (2008, Nursel Güler), “*Varlığın İçkinliğinden Türeyen Hayat Fikri Abbas Kiarostami, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz Sinemalarına Bakış*” (2012, Serdar Gezer), “*'Yeni Sinemanın' Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*” (2010, Zahit Atam), “*Zeki Demirkubuz Sinemasının Varoluşçuluk Açısından İncelenmesi*” (2008, Yelda Kanat). Zeki

Demirkubuz ilk filmini 1994 yılında çekmiş olsa da bu filmlere ilişkin çözümlemeler yönetmenin sekizinci filminden sonra hız kazanmıştır. Çalışmalardan üç tanesi Zeki Demirkubuz filmlerini toplumsal cinsiyet açısından incelerken, diğerlerinde edebiyat ürünleri ve yazarlarıyla karşılaştırma, felsefi bir kavramdan, sinemadaki melodram ya da kurgu açısından, Demirkubuz'un Türk sinemasındaki yeri açısından yapılan incelemelerdir. Tezlerden sadece Gaye Oymak'ın çalışması Zeki Demirkubuz filmlerine yapısalcı bir yöntemle yaklaşmıştır. Oymak filmleri senaryolarından yola çıkarak bir metin olarak değerlendirmiş, filmleri hem yüzey hem de derindeki yapıyı açığa çıkarmak açısından çözümlemiş, filmlerde belirli motif, tema ve izleklerin tekrar ettiğini belirtmiştir. Oymak incelemesinde film anlatısına ikili karşıtlıklar açısından değil, belirli kesitler vasıtasıyla, sinematografisinden çok metinsel özelliklerine konuşmalara yoğunlaşarak, metnin önce yüzeyini sonrasındaki ise derinine inmeye çalışmıştır. Bu bağlamda *Zeki Demirkubuz Filmlerinde Anlatı Yapısı* adlı çalışmamızı filmlerdeki anlatı yapısını oluşturan öğeleri ikili karşıtlıklar açısından inceleyip belirli bir bütünsel sonuç ve değişmez yapı bulmak yönünden katkı ve öncül bir çalışma olarak değerlendirmekteyiz.

Genel olarak değerlendirildiğinde Türkiye'de geçmişten bugüne oluşmuş, uzun soluklu, süregiden biçimde yönetmenler tarafından sahiplenilmiş ve bu yönde filmler çekilmiş sinema akımları bulunmamaktadır. Bu durumun da etkisiyle Demirkubuz'u belirli bir akımın ve görüşün içerisine yerleştirmek mümkün görünmemektedir. Demirkubuz küçüklüğünden itibaren sinemadan çok etkilense de sinemayla kurduğu bir ilişki izleyici düzleminde bir ilişki olmuştur ve kendisinin belirttiği gibi uzun yıllar boyunca sinema kariyerini yönetmenlik üzerinden hayal etmemiştir. Hem yurt içinden hem de yurtdışından, Yılmaz Güney, Lütfi Ömer Akad, Zeki Ökten, Abbas Kiyarüstemi, Yasujiro Ozu, Krzysztof Kieślowski, John Ford, Quentin Tarantino, Andrey Tarkovski, Ingmar Bergman, Robert Bresson gibi yönetmenleri beğenmekte, bazı yönetmenlerin onda "sinema yapma arzusu" uyandırdığını, anlam yaratım sürecine katkı sağladığını düşünse de, sinemasal düşüncesinin asıl kaynağını belirli bir sinema akımı ya da yönetmenler grubu oluşturmamaktadır. Onun sinemaya yönelmesinin asıl kaynağı edebiyat ve başta Dostoyevski, Camus gibi yazarlar ve Nietzsche gibi filozoflardır. "Varoluşçuluk", "Nihilizm", "Ahlaki Sosyalizm" onun bağ kurduğu felsefeler ve

inançlardır ve genel olarak sinema anlayışında hayattaki belirsizlikler önemli bir yer tutmaktadır. Filmlerinde temel sorunsal olarak bu belirsizliğin keşfi bakımından bir dinsellik, gerçekliği duyumsatma bakımından bir gerçekçilik ön plana çıkmaktadır. Filmlerinde işlediği konular bir yandan onun yaşamındaki deneyimlerden ortaya çıkarılmış şeyler iken, insan “yüz”lerinin onda bıraktığı izlenimler ve beklentiler, bu beklentiler çerçevesinde oluşturulan öyküler ve edebiyat eserlerinin uyarlanması, onun yararlandığı kaynaklar arasındadır. Filmlerinde güçlü bir şekilde kendi benliğini ve şahsiyetini vurgulamakta, filmlerinin bir yönüyle “kendisi gibi” olduğunu belirtmekte, bu yüzden de “*yönetmen sineması*” ya da “*auteur*” kavramlarına yakın durmaktadır. Bunun yanı sıra filmlerindeki gerçekçilik tavrı, filmi “kirletmesi”, filmin “süssüz” olması, seyircinin özdeşlemesini engellemeye çalışması, konu ve bunun sinemasal işlenişi bakımından “soğuk” bir konumlanmaya sahip oluşu, kendisi bunu doğrudan belirtmese de seyirciyi filmi ve ele alınan konu hakkında bir “özdüşünümsellik”e çağırdığını gösteren veriler olarak kabul edilebilir. Bu çerçevede Zahit Atam’ın Yeni Türkiye Sineması kapsamında saydığı altı özellikten ilk üçü (izleyici davranışlarının değişmesi, eleştirinin ortaya konma ve nitelendirme özelliklerinin yapısal farklılaşması, ödül sistemindeki değişiklik) dışsal özellikler olduğu için Zeki Demirkubuz’u doğrudan ilgilendirmemektedir. Bununla birlikte Demirkubuz kalan üç maddede (yapımcılık sistemindeki değişiklik, yönetmenlerin yeni kuşak olması, sinemaya usta-çırak ilişkisi kapsamında girmeleri), filmlerinin yapımcılığını kendisinin üstlenmesi ve genç kuşaktan olması bakımından dördüncü ve beşinci maddelere uyumlu, usta-çırak ilişkisi içinde sinemaya girdiği için son maddeyle ise uyumsuz özellik göstermektedir. Bunun yanı sıra Zahit Atam’ın Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinin “toplumsal ideallere karşı yabancılaşmış ve muhalifleşmiş” oldukları genel saptaması Zeki Demirkubuz’un röportajları incelendiğinde özel olarak Demirkubuz için de doğru gözükmektedir. Bu bağlamda Zeki Demirkubuz’un Türk ve Dünya Sineması içindeki yerinin, kendi şahsiyetini ve filmlerindeki etkisini güçlü bir şekilde vurgulayışı bakımından “yönetmen sineması” ve “*auteur*” geleneğinde, gerçekliği duyumsatma bakımından “gerçekçilik” geleneğinde, arayış ve belirsizliğin baskınlığı, empati kurmada zorluk bakımından da özdüşünümsel bir sinema anlayışı olarak değerlendirmek mümkündür. Bu vurgulamalar Demirkubuz’un kendisini sunuşu bakımından anlamlıdır ve karşılığını onun filmleri

özömlendiğinde bulacaktır. Çalışmanın üçüncü bölümünde, yukarıda açıklanan kavram ve tanımlamalar da göz önünde bulundurularak, Zeki Demirkubuz'un filmlerinin anlatı yapısı zaman, mekan ve karakter olarak kategorize edilerek, bu kategorilerdeki ikili karşıtlıklar analiz edilecek, filmlerindeki değişmeyen motif ve temalar saptanacaktır.

III. BÖLÜM: ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ

3.1. YÖNTEM

Bu çalışmanın özünü Zeki Demirkubuz'un filmleri oluşturmaktadır. Zeki Demirkubuz'un 1994 yılından 2014 yılına kadar yönettiği tüm filmler inceleme evrenine dâhil edilmiştir. Çalışmada Zeki Demirkubuz filmlerinde anlatı yapısı, anlatının üç temel unsuru olan zaman, mekân ve karakter açısından incelenecektir. Bu temel unsurlar, kuramsal çerçevede açıklanıp maddelenen zaman, mekân ve karakter düzlemindeki Claude Levi-Strauss tarafından geliştirilen yapısalci ikili karşıtlıklar yöntemiyle analiz edilecektir. Bu yolla genel olarak anlatı yapısında ve özel olarak anlatının üç unsurundaki karşıtlıkların filmlerdeki yeri, bunların ortaya çıkışı ve film anlatısına nasıl yön verdiği ortaya konacaktır.

Zaman düzlemindeki incelenecek ikili karşıtlıklar:

Geçmiş zaman	Şimdiki zaman
Şimdiki zaman	Gelecek zaman
Geçmiş zaman	Gelecek zaman
Önce	Sonra
Varlık	İz
Anımsayış	Bekleyiş
Hızlı	Yavaş
Genişleme	Sıkışma

Mekân düzleminde incelenecek ikili karşıtlıklar:

Doğal	Kültürel
Açık	Kapalı
Kapsayan	Kapsanan
Hareketli	Durağan
Başka bir yer	Bilinen yer

Kamusal	Özel
Yabancı	Aile
Öteki	Ben
Üst	Alt
Uzak	Yakın
Olumsuz	Olumlu
Çevre	Merkez
Karanlık	Aydınlık
Engelleyici	Yardımcı
Çerçeve dışı	Çerçeve içi

Karakter düzlemindeki incelenen ikili karşıtlıklar:

Özne	Nesne
Yardımcı	Engelleyici
Gönderici	Alıcı
Kadın	Erkek
Alt sınıf	Üst sınıf
Olmak	Görünmek
İyi	Kötü

Filmlerde belirlenen anlatı öğelerinde üst paragrafta belirtilen kategoriler dışında yeni kategoriler varsa bu ek karşıtlık çiftleri de analize dâhil edilecek ve sürekliliğine bakılacaktır.

Kategori dışı durumlar:

Anlatı unsurlarında belirlenen ikili karşıtlıklardan herhangi birine tümüyle dâhil olmayan, ya da hem birine hem de ötekine dâhil olan durum, olgu ve düşünceler kategori dışı olarak değerlendirilecek ve saptama yapılacaktır.

Bu çerçevede Michael Ryan'ın (2012: 46, 49) yapısal çözümlemelere ilişkin belirttiği şu sorulara cevap aranacaktır:

Zeki Demirkubuz filmlerinde filmin anlatı yapısını oluşturan zaman, mekan ve karakter nasıl yapılandırılmış ve temsil edilmiştir?

Bu temsillerde değişmeyen motif ve tema var mıdır?

Eseri oluşturan tüm unsurların birbirleriyle olan ilişkileri mantıklı mı?

Eserin yapısı savunduğu değerlere ait bir düzeni oluşturabiliyor mu?

Anlatı mantıklı bir gelişim gösteriyor mu?

Yaşanan dünyaya ilişkin bir savı var mı?

Anlatı sahip olduğu değer ve savları karşıtlık yaratma ve çatışmayı çözümleme yoluyla nasıl işliyor?

Film karakterlerinin zamanı ve yaşantılarını algılayışları nasıldır?

Zamansal düzen akla yatkın bir anlatımla bir değerden bir başka değere geçişe ilişkin ortaklıklar gösteriyor mu?

Mekânsal düzen ahlaki yapılanmalara gönderme yapması açısından hangi tür değerlerin taşıyıcısı olarak ortaya çıkıp yapılandırılmıştır ve mekânlar filmlerde belirli ortaklıklar çerçevesinde süreklilik gösteriyor mu?

Karakterler belirli değerleri taşıyorlar mı?

3.2. C BLOK FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ

3.2.1. FİLMİN ÖZETİ

Mutsuz evliliği dağılmakta olan Tülay (*Serap Aksoy*), modern bir sitede yaşamaktadır. Site çalışanı Halit (*Fikret Kuşkan*), gizlice Tülay'ı gözetlemekte, her hareketini izlemektedir. Tülay bir akşam eve döndüğünde Halit ile hizmetçisi Aslı'nın (*Zuhal Gencer*) kendi yatağında sevişmesine tanık olur. Bu an, Tülay için bilinçsiz bir arayışın başlangıcı olmuş, günlük yaşamı algıları ve korkularıyla karışmaya başlamıştır. Bir gün evden çıktığında bir cinayete tanık olur ve sahil kenarında tecavüze uğramak üzereyken Halit tarafından kurtarılır. O gün Halit'le cinsel ilişki yaşar. Halit ise bir yandan da Aslı ile birlikteliğini sürdürmektedir. Tülay'ın kocası Selim (*Selçuk Yöntem*) durumdan şüphelenir ve bu durumdan rahatsız biçimde seyahate çıkar. Tülay ve Halit gezmeye çıkarlar, Tülay burada genç kadını gözü önünde öldüren katille karşılaşır. Halit katili takip ederken yaralanır, ortadan kaybolur. Selim ise eve döndüğünde Aslı'dan her şeyi öğrenir. Tülay evden ve eşinden ayrılır. Halit, Tülay'ı bekler ancak akıl sağlığını yitirerek hastaneye yatırılır. Tülay annesinin yanına döner, yeni bir eve taşınır, işe başlar. Halit'i akıl hastanesinde ziyaret eder.

3.2.2. C BLOK FİLMİNDE ZAMAN

C Blok filminde zamansal düzen doğrusal değildir. Demirkubuz bazı sahnelerde geriye dönüş kullanmış, Tülay başından geçen olayları aktarırken, kesmelerle olan biten konusunda geriye dönüşlü bilgi vermiştir. Bu geriye dönüşler, Tülay'ın şahit olduğu cinayet ve Halit'le yaşadığı ilk cinsel birliktelik sonrası “mahvoluşu” ile ilgili bilgiler vermektedir. Demirkubuz geçmişe geri dönüşlerde sık sık kesme kullanmakta, bazen şimdiki zaman bazen de geçmiş zamana giderek paralel bir anlatım yaratmaktadır. Böylece film diegetiği içinde, geçmiş bir tür sıkışma ve birikme ile şimdiki zamana yaklaşmakta, Tülay'ın anlatımlarıysa bunları doğrulamaktadır. Bu çerçevede filmsel zaman genel olarak şimdiki zaman ve ara sıra geçmiş zaman düzleminde gerçekleşmektedir. Filmsel zaman ile gerçek zaman arasında fark söz konusudur ve filmsel zaman gerçek zaman içinde kesitlerin oluşturulduğu ve bunların belirli bir amaç çerçevesinde birleştirildiği bir yapıyı görünür kılmaktadır.

Filmde geçmişiyle ilgili bilgi verilen tek kişi Tülay’dır. Bununla birlikte geçmişin ‘varlık’ı filmin ortasına kadar bilinmez. Ancak bu geçmişten bir ‘iz’, yani Tülay’ın annesi şaşkın biçimde Tülay’ın evine gelip ondan para istediğinde bu geçmiş açığa çıkmaktadır. Tülay’ın anımsamak istemediği geçmişi, annesinin gelişiyle izleyici için bir genişleme (bilgilenmede bir artış), Tülay için bir sıkışma (geçmişe yaptığı sıçramalarla anıların şimdiki zamanda birikmesi) olarak varlık kazanmaktadır. Annesinin bir başka adamla evlenişi ve çocuklarını bu adama “baba” demeye zorlaması, Tülay’ın her ay gönderdiği paranın çok küçük bir kısmının anneye verililişi, Tülay’ın kardeşinin hasta oluşu, bu biçimde açığa çıkmıştır. Tülay açık biçimde “sıtkım sıyrıldı” dediği bir unutuş yaşamak istemektedir. Geçmişinden nefret etmesinin bir sebebi de ailesinde gerçekleşen travmatik deneyimlerdir. Bu yönüyle Tülay “babasız” birisidir ve erkeklerin dünyasına onu bağlayacak duygusal bağları zayıftır.

Bekleyiş düzleminde geleceğe ilişkin umutları olan tek kişi hizmetçi Aslı’dır. Onun, Tülay’ın yaşadıklarıyla alakalı olarak ‘sessizliği’ ise sadece ‘yuvanın dağılmaması’, annesi ve kendisini geçindiren bu ‘mali kaynağın’ sona ermemesidir. Tülay ve Halit ise geleceğe ilişkin bir beklenti oluşurmaz. şimdiki zaman rahatsız edici bir sıkıntı içinde yaşanırken geleceğe ilişkin hiçbir hayal kurulmaz. Gelecek bir hareketsizlik, bir umutsuzluk, imgelerin bile yok olduğu bir ‘boşluk’tur.

Tülay için kırılma noktası hizmetçisiyle kapıcının oğlunun yaşadığı ilişkiye tanık olmasıdır. Bu olayın öncesinde gene sıkılmakta, arabasıyla dolaşmaktadır ama sonrasında artık gezmesi bile bir are olmamaktadır. nceki yaşamı bir tür bastırma düzeyinde şekillenirken, sonraki zamanda arzularını doyuracağı çeşitli olasılıklar aramaktadır. Sahil kenarında tecavüze yeltenen gence direnmemesinin de sebebi budur. O gün şahit olduğu cinayet temsili düzeyde kendisinin ölümü gibidir. Mutsuz evliliği onu boğmuş, tatminsizlikle sonuçlanmıştır. Bu yüzden her şeyden sıkıldığını, bu sıkıntısını bitirmek için dolaştığını söylemesi onun bir çıkar yolu bulmak adına arayışına sebep olmuştur. Bu yönüyle de filmin zamansal düzeni Tülay’ın sadakat değerinden aldatma değerine geçişini göstermekte, kendi tatminlerine yoğunlaşarak arzularını açığa çıkarmakta, kocası karşısında nesneleşmiş bir ilişki sürerken, kendine yapılanı Halit’e yapmakta, Halit’i hem cinsel ilişki kurarken konumu hem de kurduğu ilişki bağlamında nesneleştirmektedir.

Tülay'ın evde Selim'in döndüğünden habersiz biçimde yaptığı konuşma ikinci kırılma noktası olmaktadır. Bu andan sonra Tülay hiçbir şey olmamış gibi annesinin yanına döner. Evde yatar, derin uykuya dalar. Evden çıktığındaysa ilk defa insanların arasına karışır, onlara uzaktan bakar, yaşamlarını inceler ve Demirkubuz bu sahnelerde şiirsel bir atmosfer yaratmak istemiştir. Yüzler, insanlar, onların hareketleri yaklaşmıştır. Tülay'ın eve dönüşü geçmişle mutlak düzeyde gerçekleştirilen bir yüzleşme biçiminde olmamıştır. Tülay annesiyle ne konuştuğu konusunda bilgi vermez. Sadece sembolik düzeyde annesinin yanına gidip geçmişteki yaşamının 'varlığını' kabullenmiştir. Bu kabulleniş onun yaşadıklarını anlatisallaştırmasıyla da desteklenmektedir.

Filmde karakterlerin zamanı algılayışları da sorunludur ve bazen zamanın niceliksel ifadeleri ve günleri karıştırıp karşıdaki kişiden öğrenmek istemişlerdir. Tülay'ın Fatoş'tan saati öğrenmesi veya teyit etmesi, hangi günde olduklarını sorması bu açıdan niceliksel zaman bilincine dönük bir bulanıklığı, ya da bu değer sisteminden kopuşu ifade etmektedir. Site yaşamı onun için zaman algısının silikleştiği, zamanın bir açıdan 'dondduğu' bir mekândır.

3.2.3. C BLOK FİLMİNDE MEKÂN

C Blok isminin de açıkça gönderimde bulunduğu gibi bir 'mekân' filmidir. Filmin başından sonuna kadar mekân, bazen bir yan karakter, bazen de ana karakter gibi filmin merkezine oturmaktadır. Filmdeki temsil edilen mekânlar, bloklar, alt ve üst kattaki evler, merdiven, yol, park, deniz kenarı, iş yeri, gecekondü mahallesidir.

Tülay doğa/kültür ayrımında kültürel alana sıkışmış bir kişidir. Yaşadığı evin bulunduğu C Blok onu şehrin kalanından yalıtın bir kapsanan mekândır. Kendi dairesiye diğeri tüm evler gibi Tülay'ın pencereden baktığında hissettiği bir soğukluk ve sıklıkla ortaya çıkmaktadır. Tülay film boyunca kendisi gibi orta sınıftan herhangi bir komşusuyla konuşmaz. Bu yüzden filmsel mekân içinde blokta yaşayan herkes yabancıdır. Mekânın genişliği karşısında bölünmüş insanlar, birbiriyle iletişim kurmamaktadır. Tülay için yaşadığı bu boğucu ortamdan kurtulmanın tek yolu arayış ve yolculuktur. Yeni aldığı ehliyetiyle arabasına biner ve şehrin içinde gezilere çıkar. Onun değişmez mekânı deniz

kenarıdır. Açık bir mekân olarak arkasında bıraktığı tüm kapalı mekânlarla tezat oluşturan deniz kenarı onun için bir kaçış, “kafa dinleme” yeridir. Buna karşın bu açıklıkta bile çevresini saran apartman ve gökdelenlerden tümüyle uzaklaşamaz. Binalar açık mekân olan denizin ufkunda birer siluet olarak dikilirler.

Tülay kültür alanında doğa alanına, ya da insan tarafından yarı dönüştürülmüş doğal ormanlık ve park alanına geçtiğinde cinayete şahit olmuştur. Ağacın altında gerçekleşen cinayet sembolik düzeyde çifte değer taşımaktadır. Bir yandan Tülay’ın yıllarca bastırdığı duyguları karşısındaki aslında merkezinde kendisinin bulunduğu (onun simgesel düzeyde öldürülüşünün bir başka kişi aracılığıyla canlandırılması) bir hissiyattır. Açık alanlar daha az denetlenabilir mekânlardır; dolayısıyla tekin olmayan bir yerdir burası. Bu yüzden doğa kafa dinlemek için gidilen ama karşılığında cinayete şahit olduğu veya deniz kenarında tecavüze uğrayabileceği bir tekinsizlik yeridir. Çağrıştırdığı özgürlük sadece olumlu düzlemde değil, aynı zamanda olumsuz düzlemde de kendisinden daha güçlü olanlar karşısında bir ‘tutsaklığı’ ifade eder. Filmin başlangıcından sonlara kadar Tülay için bu açık, kapsayan, yarı doğal hareketli mekânlar düz anlamda kamusal yerlerdir ama aynı zamanda tekinsiz, tehlikeli yerlerdir. Tülay evinde bulduğu güvenliğe ve bastırmaya karşılık bu mekânları tercih ederek risk almakta onları kendi yaşamı için ‘özel’ kılmaya çalışmaktadır. Mekânın kamusal niteliği ancak filmin sonunda gerçekleşmekte, kendisini bağlayan bütün zincirlerden kurtulduktan sonra mekân insanlarla ‘dolmakta’, hüznü ve ama şiirsel yönünü ortaya koymaktadır. Bu yönüyle Tülay için filmsel mekânın dönüşümü kamusalılık yönündedir.

Tülay kentin merkezindedir ve bu merkezde üst konumdadır. Halit alt mekâna yerleşirken ve bakışları hep yukarı kayarken, hizmetçi Aslı bu üst mekana geçici olarak girip çıkan, burada hanımının olmadığı zamanlar kendi arzularını doyuran, arzulanan isteyen birisidir. Tülay’ın evlenmeden önce ‘çevre’den gelip yerleştiği bu merkez ona sınıf atlama olanağı yaratmış ama bu türden bir sınıf atlama onun arzularının bastırılması, duygulanım düzeyinde yoğun bir denetimi zorunlu kılmıştır. Tülay’ın bir yönüyle şansla ve zengin bir erkeğin nesnesi olmakla eriştiği noktaya Aslı ve Halit geçici ‘uğramalar’ yaparlar. Her ikisi de yukarı sadece hizmet etmek için çıkarlar. Buna karşın hem ilk olarak Aslı, hem de Aslı’nın çağrısıyla sonradan Halit, bu hizmetten arta kalan boşluklarda,

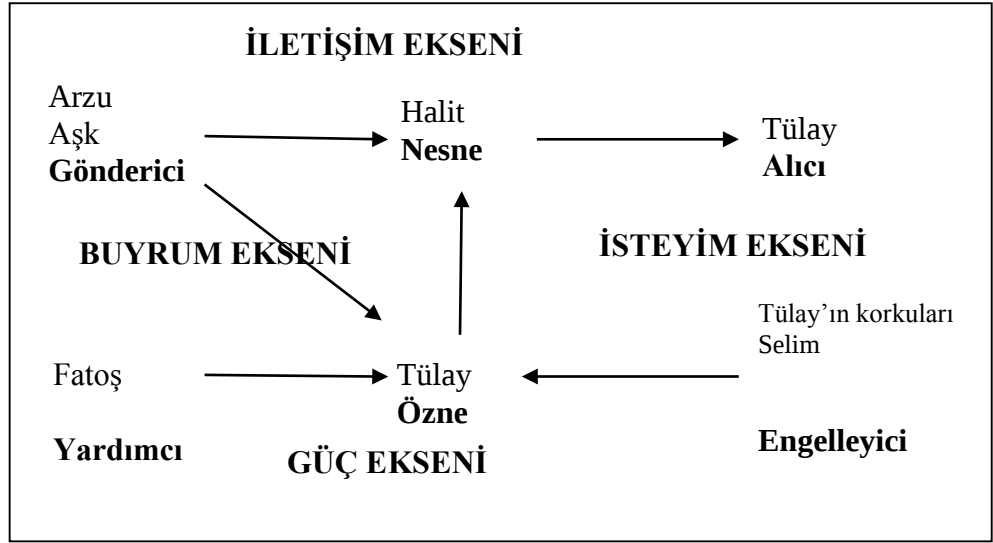
karanlık anlarda, arzularına yoğunlaşırlar. Aslı ile Halit'in sevişmesi arzuludur, Halit hep alttadır, ara sıra dokunmak için dikilmeye çalıştığında ise Aslı onu geri itmektedir. Tülay'la olan ilişkisinde de Halit alttadır buna karşın artık Aslı'yla sahip olduğu gibi arzulu değil, nesneleşmiş bir durağanlık içindedir. Aslı'nın "yuva" olarak kutsadığı, zarar görmesini kendisi için de olumsuzluk olarak attettiği ailenin yatak odası sadece Aslı ve Halit'in sevişmiş olduğu bir yerdir. Selim ve Tülay için ise birinin uyuduğu diğerinin dergi okuduğu ciddi ve sessiz bir yerdir. Filmin ilk sekansında yatak odasının hiçbir kutsallığı kalmamış, bir başkası tarafından kapısının camı kırılmış, iğdiş edilmiştir. Tülay eve gelip hizmetçiyi ve kapıcının oğlunu yatağında gördüğünde kendisinin arzuladığı ama başkasının yaptığına şahit olur, bir kırılma yaşar. İçinde yaşadığı orta sınıf hayatı, katı rol bölünmeleri ve Georg Simmel'in vurguladığı bir iç sıkıntısı onu rahatsız eder. Yatak odasının alt sınıflarca haz merkezli istilası karşısında tepki veremez. Kurtuluş olarak gene orta sınıfça bir davranışla kentin içinde seyirlik bir yolculuğa çıkar. Demirkubuz bu yolculuk sahnelerinin önemli bir kısmında, kendisinin bu filmi çekmede itici güç olarak gösterdiği TEM yolundan giderken gördüğü blokları gösterir. Araba ve insan hareket ederken onlarca bina yan yana beklemektedir ve araba kategori dışı bir mekân olarak Tülay'ın istediği özgürlük istencinin ve arayışının bir aracı haline gelmektedir. Demirkubuz bu mekânları "kayıp insanın mekânı" olarak görmektedir ve sadece bu bloklar değil yollar, bakış düzleminde bile merkezinde bu binaların bulunduğu yollar, bu blokların 'yörünge' yeri haline getirmiştir. Kişi bu blokların içinde olamadığında, o ayrıcalığa sahip olamadığında, yörüngede bulunmakta, onun etrafında dolaşmaktadır. Bu yüzden Tülay'ın evinden çıkışı, kendisi için bu kapalı, artık tümünden kendisini kaybettiği mekânın öznesi olamamakla ilgilidir. Halit ile ilk cinsel ilişkisini bu yüzden 'çevre'de, evinden dışarıda yaşar. Tülay'ın Halit ile ikinci ilişkisini ise kocası Selim'in uçakla seyahate çıkmadan önce kuytu yerde, "aklında bin bir sorular eşliğinde" Tülay'a zorla ve arkasına geçerek sahip olduğu bir andan sonra gerçekleşir. Bu duygusuz ters ilişkiden sonra yeniden bloka döner ama evine değil, Halit'in yanına gider. Aslı'nın Halit'le kendi yatak odasında girdiği ilişki pozisyonunun aynısıyla ve bu açıdan Aslı'yı taklit ederek Halit ile bodrum katında ilişki kurar. Tülay için kendisinin evi ve üst bastırılma yeridir ve alt, bodrum katı, alt sınıflarla kurulan ilişki arzularının özgürleştiği, özgürce hareket ettiği birisinin nesnesi olmaktan kurtulduğu yer olarak ortaya çıkar.

Filmin mekânsal düzlemi ve yönü, merkezden kopma ve çevreye geçiş biçimindedir. Selim Tülay ve Halit arasında geçenleri öğrendiğinde Tülay evi terk etmek zorunda kalarak annesinin yanına, o sokağına bile girmek istemediği çevreye, gidip rahat bir uykuya yatar. Dertsiz, tasasız bir unutuştur bu uyuma. C Blok'taki hayatı nasıl geçmişine ilişkin bir unutuş talep ediyorsa, oradan ayrıldığında C Blok yaşamını unutmaya başlar. İnsanların arasına karışır ve arkadaşı Fatoş'un patronu yanında işe başlar. Artık ayrı bir evi ve işi vardır, 'özgürleşmiş'tir. Buna karşılık özgürlük genişleyen bir boşluk ve hiçlik üzerine inşa edilmiştir. Sonunda Halit'i ziyaret için gittiği akıl hastanesi, Halit ve Tülay'ın yan yana, konuşmadan duruşları ve suskunlukları içsel sıkıntının halen bitmediğine bir işarettir. Modern hayatın sıkıntılarını kabul edemeyenler ve bu açıdan zihinleri en fazla bu sınırlamaları aşıp çerçeve dışına çıkanlar, suskunca bir kapatılmışlığa mahkûm gibidirler.

Film çerçeve içine aldığı modern hayatın iç sıkıntısıyla bezenmiş blok hayatına karşılık, çerçeve dışında mekânın insanı yok etmediği, doğayla daha uyumlu yerleri ima etmektedir. Eşler arasında daha eşitlikçi bir ilişkin kurulduğu, arzuların bastırılmadığı, yabancılaşmanın olmadığı, insanların rol, sınıf ve statü bağlamında ayrıışmadığı, insanlar arası ilişkilerin nesne düzeyinde gerçekleşmediği bir yaşam biçimi filmin diegetiği içinde yer almamakta, 'yokluk' düzeyinde algılanabilmektedir. Bu bağlamda, bloklaşmış kentsel mekânda sosyo-ekonomik koşulların belirlediği hiyerarşi içinde sıkışıp birbirine yabancılaşan ve salt nesnel beklentiler doğrultusunda birbirine tabi olan insan söz konusudur. Bir yandan filmsel kentsel mekânlar yabancılaşma, hiyerarşi ve nesneleşmenin göstergesi olarak temsil edilirken, diğer yandan işlenmemiş doğal mekânlar özgürleşme ve tekinsizliği imlemektedir.

3.2.4. C BLOK FİLMİNDE KARAKTER

C Blok filminin merkez karakteri Tülay'dır. Tülay merkez olarak alındığında Greimas'ın eyleyensel örnekçesi şu şekilde yapılanmaktadır:



Şekil 9. Tülay merkezli Greimas'ın Eyleysel örnekçesi

Tülay öznedir. Kendi bastırılmış arzularını yerine getirmek için Halit'le birlikte olmak istemektedir. Halit Tülay için gündelik yaşamının içinde yer eden, bir yönüyle geçmişini ima eden ama aynı zamanda Tülay'ı bir başka ilişki biçimine çağıran bir figürdür. Gönderici noktasında Tülay'ın arzuları ve iç yönelimleri bulunmaktadır. Alıcı noktasında da Tülay bulunmaktadır. Yardımcı konumunda arkadaşı Fatoş kısmen yer almakta, bazen Tülay'a yol göstererek, bazen onu dinleyerek, filmin sonunda ise onun kendi başının çaresine bakıp ayakları üzerinde durması için yardımcı olmaktadır. Engelleyici noktasında ise esas olarak Tülay'ın korkuları ve kocası Selim yer almaktadır. Bu çerçeve dikkate alındığında Tülay'ın amaçlarına yön veren onun kendi arzu ve beklentileridir. Alıcı noktasında da kendisi bulunur ve belirli görevlerin gerçekleşmesi, katı sınırları çizilmiş bir düz eylemler yerine, kişisel sorumluluğu öne çıkaran bir arayış olmaktadır. Filmin konusuna uygun biçimde Tülay çok konuşmayan, suskunluğu da bir silah olarak kullanan bir kadındır. Film boyunca onun bir kızgınlık içinde olduğu, bir şeylere kızıp onlara zarar vermek istediği görülmektedir. Kendi sınırlarını aşmak istemekte, içinde sıkıldığı bu yaşamdan kurtulmak, arzularını yerine getirmek istemektedir. Simmel, "Dünyadan bezmişlik tavrı kadar metropolle doğrudan doğruya bağlantılı ruhsal bir fenomen yoktur" demektedir ve bu bezmenin özünde "ayırt etme yeteneğinin körleşmesi" yatmaktadır (2009: 321). Bu yüzden Halit sadece onun âşık olduğu birisi değildir. Esas olarak gündelik iç sıkıntısından kurtulmada bir bağlanma

noktası olarak kullandığı, içine düştüğü körleşmeyi açıp uyanmak için araçsallaştırdığı, nesneleştirdiği birisidir. Tülay filmsel anlatıda evlilikten bekârlığa, bastırılmış arzulardan onları özgürce yaşayacağı bir konuma, sadakatten aldatmaya geçmekte, sıkıntıdan kurtulmayı bu türden bir açılmayla sonuçlandırmaktadır.

Tülay kendi ihtiyaçlarını öne çıkarırken burjuva aile değerleri açısından bir tür ‘kötülüğe’ geçiş yapmaktadır. Buna karşın bütün bütüne kötü bir karakter olarak betimlenmemektedir. Tülay için geçerli olan durum filmdeki bütün karakterler için geçerlidir. Demirkubuz klasik anlatılarda olduğu gibi kesin iyi/kötü zıtlığıyla karakterleri uzlaşmaz noktalara yerleştirmemiştir. Aynı biçimde değersel dönüşüm, hataların farkına varılarak gerçekleştirilen bir olgunlaşma değil, pek çok ayrıcalığın kaybedildiği, aile kurumunun zarar gördüğü, evliğin boşanmayla sonuçlandığı, evlilik kurumunun bir hareketsizlik, sıkıcılık ile eşanlamlı olarak sunulduğu bir yapılanma içinde gerçekleşmektedir. Bu yüzden Tülay’ın isyanı ve arayışı bireyin özgürlüğü bakımından olumlu bir anlam içermektedir.

Halit, filmin arzulanan, nesne olarak öne çıkan erkek karakteridir. Pek konuşmayan, çevresinde olan bitenler konusunda çok da ilgili görünmeyen birisidir. Bazı şeylere ve kadınlara karşı arzuyla donatılmıştır, ama bunun edimsel hale gelişi kadınlar vasıtasıyla olmaktadır. Aslı Halit’i eve ilk çağırdığında ona şöyle demektedir, “Bak ve iste bu kadını”. Halit gene de eyleme geçme konusunda gönülsüzdür. Kışkırtıldığında eyleme geçer ve sonunda yatak odasının camını yumruğuyla kırarak içeri girer. Onun genel tavrı nihilistçe bir tavidir ve kendisiyle baş başa kaldığında çevresindeki nesnelere; su içindeki hareket eden zerreciklere, başına döktüğü suyun dökülüşüne, aynalara yoğunlaşır. Olan bitenin anlamsızlığı konusunda sezgisel bir yönelimi bulunmaktadır. Cinsel arzuları doyuruldukça içine düştüğü boşluk genişler, yaşadığı yerin ve mekânın bilincine varır. Tülay ile seviştikten, kendisi açısından heyecandan yoksun bir şekilde gerçekleşen bu ilişkiden sonra çırlıçıplak soyunur etrafta dolaşmaya başlar. Davranışı kendisini ‘yemek isteyenlere’ karşı bir ‘sunma’ biçimindedir ve çok yalnızdır. Geceyi ise hep sığındığı arabada geçirir. Hep başkasının arabasını yıkayan, bu yüzden de Tülay gibi içine düştüğü sıkıntıyı dolaşarak çözme imkânına sahip olmayan birisi olarak, hayalleri karşısında çaresizdir Halit. Tülay sahil kenarında sigarası için ateş isteyen kişiyi tanıyıp

“Katil!” diye bağırdığında Halit katilin peşinden koşar ama bu sahnelerin kameraya alınışı esas olarak onun çevresini saran dev binalar karşısındaki çaresizliğini vurgular niteliktedir. Aslında bir hapishanede olduğunu, arzuları karşısında köleleştiğini, nesneleşmiş ve hep altta olduğunun bilincine sahiptir. Tülay gittiğinde bu yüzden o da ortadan kaybolur. Çevresindeki arkadaşları, babası o ortadan kaybolduğunda varlığını daha iyi anlamaktadır.

Filmde erkek/kadın zıtlığı toplumsal sınıf ayrımıyla anlam kazanmaktadır. Alt sınıftan olduğunda doyurulmamış arzuların ve kadının nesnesi haline gelen erkek, sınıf atladığında kadınlara karşı gücünü göstermekte, onlara zorla sahip olmaktadır. Bu yüzden hem kadın hem de erkek kendilik değerleri bakımından iyi veya kötü değildirlere; sahip oldukları güç ve maddi olanak çerçevesinde ‘kötülüğü’ güce çevirme imkânına kavuştukları sürece bunu kullanmaktadırlar, yani maddi güç dolayımı ile iktidar olarak belirlemektedirler.

Filmin bir başka bağımsız karakteri de Aslı’dır. Aslı hizmetçi olmasına rağmen elindeki imkânları geçici özgürlük alanlarına çevirmektedir. Tülay evde yokken evde hizmetçi olmasına rağmen evin hanımı gibi davranmaktadır. Tülay telefonu açtığında cevap vermeyen aramaların ima ettiği ya da Halit’le cinsel birliktelik kuruşunda olduğu gibi arzularını doyurmaktadır. Hizmet etmek koşuluyla dâhil olduğu bu yapıda o her şeyden önce arzulanmak isteyen bir kadındır. Sınıf atlama hayalleri içindedir, konuştuğunda itaatkârdır ama ima ettikleriyle de çevresinde olan bitenlerden haberdar ve Tülay’ın anladığı biçimde ‘tehditkar’dır. Tülay ile Aslı her ikisi de bir diğeri gibi olmak isteyen aynı benliğin iki parçası gibidirler. Aslı Tülay gibi zengin bir ‘hanım’ olmak istemektedir. Tülay da Aslı’nın pervasızca kendi yatak odasında yaptığı gibi arzularını doyurmak istemektedir. Aslı’nın özgürlüğü, Tülay’ın ise sahip olduğu imkânlar cezbedicidir. Buna karşın anlatının gelişiminde her ikisi de istediklerini tam olarak elde edemez. Tülay, Halit’e burjuva yaşam olanaklarını kaybettiğinde gerçekten yaklaşır, Aslı ise yuva dağıldığında kapı önüne konulan bir hizmetçi olarak kalmaya devam eder. Bu yüzden filmde olmak/görünmek zıtlığı sürekli temel bir çelişki olarak durmaktadır. Herkesin olduğuyula görüldüğü arasında derin bir uçurum vardır ve film anlatısı Tülay için bazı olasılıklar yaratsa da genelde tüm karakterler için bu çelişkiyi devam ettirir.

Karakterlerin bu çelişkiden kurtulmalarının film anlatısı içinde bir yolu bulunmamaktadır. Onların yazgısında kentsel toplumsal varlığa ilişkin bir bilinç ‘kapatılmayla’ son bulmaktadır. Bu yüzden ‘normal’ toplumsal ilişkilerden koparılarak, ilaç verilerek, yaptıklarının ‘delilik’ sınırları içinde olduğu gösterilmekte, dolayısıyla artık bu deli rolü oynamaları gerektiği onlara dayatılmaktadır. Bu yüzden filmde ister alt sınıftan isterse üst sınıftan bir insan olsun, yaşama ilişkin bir sıkıntının dışavurumu olarak bilinç geliştirmek aynı mekânda, bir başka deyişle akıl hastanesinde sonlanmaktadır.

3.2.5. SONUÇ

C Blok filminde zaman eksiltili ve geriye dönüşlü bir şekilde yapılandırılmıştır. Tülay için Halit ve Aslı arasındaki ilişki yaşamında bir kırılma yaratmış, bu durum hayatın akışını değiştirmiş, onun arayışına temel olmuştur. Tülay bir yandan takıntılı bir unutkanlıkla geçmişin izlerini silmeye çalışırken, diğer yandan kente özgü blok apartman hayatının tekdüzeliği içinde bunalmaktadır. Bu bağlamda onun gelecek beklentisi karamsardır.

Filmsel mekân kültürel olarak yapılanmış kentsel bloklardır. Karakterler kapalı ve kapsanan mekânlar arasında sıkışmıştır. Filmde doğaya özgü mekânlar deniz kenarı ve parktır. Doğal mekânlar kadın karakter (Tülay) için tecavüz ve ölüm tehdidinin söz konusu olduğu tekinsiz yerlerdir. Doğal mekân kadın karakter için geçici süre için uğranılan hem arzu hem de korku kaynağı olmaktadır. Blok apartmanlar ise asıl sürekli yaşanılan, dönüp dolaşıp içine kısıtılan yerlerdir. Kente özgü barınaklar olan blok yaşamı aynı zamanda kendi içinde sosyoekonomik hiyerarşik yaşamı da temsil etmektedir. Sosyoekonomik olarak gücü yüksekte olan için altta olan nesneleşerek fetişleşmek durumunda kalmaktadır. Tülay her ne kadar blok yaşamından uzaklaşmaya çalışsa da fasih bir dairenin içine düşmüş gibi evine geri dönmekte, orda eşine karşı maddi bağımlılığından dolayı nesneleştiğini duyumsamaktadır. Kurtuluşu ise geldiği gecekondu evine döndüğünde bir sonuca bağlanmaktadır.

Kocası karşısında nesne durumunda olan Tülay benzer bir davranışı (tıpkı temizlikçisi Aslı gibi) kapıcının oğlu Halit’e karşı geliştirmektedir. Bu bağlamda filmde insan ilişkileri sosyoekonomik koşulların hiyerarşisinden kaynaklı fetişistik bir karakter

taşımakta ve arka fonda sürekli sınıfsal yapı kendini göstermektedir. Bu bağlamda C Blok filmi giderek kendi özdeğerlerine ve duygularına yabancılaşmış insanların çehresini çizerken, bunun belirleyici nedeni olarak kentsel yaşamı hedef göstermekte, bir çözüm sunmaktan çok olguyu tanımlamaya çalışmaktadır.

3.3. MASUMİYET FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ

3.3.1. FİLMİN ÖZETİ

On yıllık mahkûmiyetini tamamlayıp hapishaneden çıkan Yusuf (*Güven Kıraç*), ablasını ziyaret etmek için İzmir'e gelir. Hapishaneye ablasını yaralamaktan, ablasının kaçmayı planladığı ve askerlik arkadaşı olan kişiyi öldürmekten dolayı girmiştir. Davetsiz misafir olduğu evde duramaz Yusuf. Gidecek başka bir yeri olmadığından bir otele yerleşir ve yolu aynı otelde kalan bir aileyle kesişir: Bekir (*Haluk Bilginer*), Uğur (*Derya Alabora*) ve küçük kız Çilem (*Melis Tuna*). Yusuf ne yapacağını bilmez bir arayıştayken giderek Bekir'e, Uğur'a ve Çilem'e yakınlaşır. Bekir Uğur'a, Uğur ise hapiste Zagor lakaplı birisine âşıktır. Eşini ve ailesini bırakarak Uğur'un peşinde yirmi yıldır dolaşan Bekir kıskançlık krizi geçirip bir gece intihar eder. Yusuf onun yerini alır ve bir süre sonra aynı Bekir gibi Uğur'a âşık olur. Uğur bu aşkı reddeder. Zagor hapishaneden kaçır, Uğur da onunla birlikte. Yusuf ise Çilem'i alıp onu annesine ulaştırmaya çalışır. Uğur'u ne Aydın'daki otelde, ne Ankara'daki diskoda ne de İstanbul'da bulur. Zagor ve Uğur, Zagor'un öldürdüğü Mehmet'in adamları tarafından öldürülmüştür. Yusuf ve Çilem yalnız başına kalırlar.

3.3.2. MASUMİYET FİLMİNDE ZAMAN

Masumiyet filminde zamansal düzen doğrusal bir akışa sahiptir. Olaylar belirli bir şekilde sıralanmıştır ve ileriye ya da geriye dönme gibi kurgusal yöntemler kullanılmamıştır. Bu yüzden film şimdiki zaman düzleminde gerçekleşmektedir. Filmsel zaman ile gerçek zaman aynı değildir, daha kısadır.

Film karakterlerinin zamanı ve yaşantılarını algılayış biçimleri çeşitli benzerlik ve farklılıklar göstermektedir. Yusuf için geçmiş temel bir suç ve suçluluk duygusuyla donanmıştır. Ailesi depremde öldüğü için hapishaneden sonra gidecek bir yeri yoktur. Hapishaneye girmesinin sebebi askerlik arkadaşıyla ablasının kurduğu yasak ilişki ve

onlar tam kaçmak üzereyken Yusuf'un ablasını yaralaması ve arkadaşını öldürmesidir. Bu doğrultuda Yusuf ablasının yanına geldiğinde bir suçlu ve yabancı gibi evde bulunur. Eniştesi sürekli suskun duran ablasına dayak atınca da Yusuf dayanamayıp evden çıkar. Aslında Yusuf yaptığı eylemin bir mutluluk değil, çevresindeki herkese acı getirdiğini anlamıştır. Bununla birlikte Yusuf olan bitene, Uğur'un çocuğu Çilem gibi bir 'masumiyet'le yaklaşır. Olanları anlamaz, birilerinin yönlendirmesiyle çeşitli edimlerde bulunur ama baskın değer iyi niyet ve bozulmamış saflıktır. Hapishanenin bilindik dünyasından artık kimseyi tanıyamayıp sürekli bir yabancılık çektiği bu dünyaya gelince ne olduğunu anlayamaz. Dünyayı yönlendirenin iyi niyet değil, iyi veya kötü olan eylemlerin sonuçları olduğunu fark etmektedir. Bu çerçevede Yusuf, aslında 'masum' olmadığını anladığında İzmir'i terk etmeden önce ablasından af diler, öncesinde de Bekir'den boşalan yeri doldurup Uğur'un deyimiyle "bitirim" gibi tavır takınır. Bir süre sonra tek istediği Uğur'la birlikte yaşamak olur. Geleceğe ilişkin beklentisini de bu düzleme yerleştirip onunla mutlu bir yaşam sürmek ister. Uğur'un sert biçimde karşı koymasının gösterdiği gibi hiçbir şeyi bilmeden, belleğin devreye girmediği bir tür bir 'masum' bekleyiş hayalciliktir. Geçmiş zaman hem Bekir'in hem de Uğur'un belirttiği düzlemde bir genişlemeye uğradığında ve ayrıntılandığında, geçmişe bu türden bir zıplama gerçekleştiğinde ve onun bilgisi edinildiğinde, geleceğe ilişkin bekleyiş daha anlamlı ve gerçekçi bir düzleme geçeceği varsayılmaktadır. Buna karşın geleceğe dair hiçbir beklenti filmin anlatısı içinde gerçekleşmez. Hemen tüm karakterlerin kontrol edemediği etkenler sonlarını kendi istemedikleri bir düzleme çekmektedir. Bu yüzden Masumiyet'teki bekleyiş, yazgısal bir acıyla son bulacak bir bekleyiştir.

Bekir için gelecek beklentisi çoktan yok olmuştur ve geçmişi bir açıdan nostaljiyle ve 'kaybedilmiş' yıllar olarak baktığı bir düzlemde şekillenmiştir. Uğur'un peşinden koşuşu, onun yanında yıllarca 'sığıntı' olmayı kabullenışı, derin bir şekilde arzuladığı bu kadını elde edemeyişi onu rahatsız etmektedir. Bu rahatsızlığı çözemeyeceğini anladığında ise kendini öldürür. Geçmiş Bekir'in zihninde vardır ama Bekir geçmişe dair hiçbir 'izi' yanında taşımaz, varlık düzleminde de kendini tümüyle Uğur'a teslim etmiştir. Uğur ise geçmişi bir nostalji değil, acılarla donatılmışlık olarak görür. Yıllar yılı peşinden gittiği Zagor ile birliktelik umudu, onun çıktığı yolculuğu, acıları tahammül edilebilir kılmaktadır. Bu doğrultuda Uğur için geçmiş ve şimdiki zaman sadece gelecekteki bir

bekleyiş için vardır. Buna karşın Zagor'un illegal eylemleri onu da içine çeker ve sonunda ölümleriyle sonuçlanır.

Filmin zamansal düzeni Yusuf için bir değerden diğerine geçiş özelliği gösterir. Bu süreçte Yusuf hala sahip olduğunu sandığı masumiyetini belirli ölçülerde kaybeder, 'kendisi için' aşk ve sevgi istediğinde içe kapanır, suçunu anlayıp af dilediğinde olgunlaşır. Bekir ve Uğur için ise belirli bir dönüşüm söz konusu değildir. Her ikisi de olan biteni kabullenmiş, kendi varlığını bu düzlemde şekillendirmiş ve bundan bir çıkış yolu olmadığında da ölüm, sonları olmuştur.

3.3.3. MASUMİYET FİLMİNDE MEKÂN

Masumiyet filminde kentsel kültürel alanın doğal alana karşı açık bir üstünlüğü söz konusudur. Filmin belli başlı mekânları otel odaları, otelin televizyon izlenen ortak alanı, sokaklar, gazino, polis karakolu, yol gibi yerlerdir. Bu mekânların hepsi kapalı, kapsanan, yabancı, olumsuz mekânlardır. Filmde görece doğal tek alan Bekir'in Yusuf ve Çilem ile gittiği Saklıbahçe adlı yerdir. Çilem burada oyun oynarken Bekir silah talimi yapar ve geçmişle alakalı bilgiler verir. Bu çerçevede geçmişe ilişkin bir yüzleşmenin sınırlı da olsa gerçekleştiği ve geçmişin anlatisallaştığı yer doğal alandır. Bunun dışında film bütünüyle kente özgü mekânlarda geçmektedir.

Yusuf'un mekânsal yolculuğunun başlangıç noktası hapisanedir ve Yusuf hapisaneden çıktığında ne yapacağını bilmediği için orda kalmak için dilekçeyle başvurmuştur. "Yoksa suç işleyip geri döneceğim" demektedir. Böylece kapatılmak, özgürlük yoksunluğu Yusuf için en 'rahat' yer olarak belirmektedir. Buna karşın özgür bırakılarak zoraki yolculuğu başlar ve bundan sonra Yusuf için tıpkı Uğur ve Bekir'in yaşadığı gibi bitmek bilmeyen bir hareket başlayacaktır. Filmdeki başkarakterler asla duramayan, bir şehirden diğerine hareket etmek durumunda olan, yaşamını bir başkasının (Zagor'un) edimlerine bağlamış yarı tutsak kişilerdir. Bu yüzden hareket etmek özgürlük değil, sonu ölümle biten ya da başka çözüm olanakların bulunmadığı bir kapalılıkta sonlanmaktadır. Tüm karakterler için durma noktası idealin gerçekleştiği yerdir; Bekir, Uğur Zagor'dan kopup kendisinin olduğunda, Uğur, Zagor'la birlikte olduğunda, Yusuf Çilem'i de düşünüp, Uğur onunla birlikte olup bir yere yerleşip durduğunda, mutlu

olacağını düşünmektedir. Bu çerçevede filmde, durağanlık bir ütopya, gerçekleşmesi olanaksız bir durumdur. Karakterler için durmak var olmaktan vazgeçmektir.

Filmin merkezine bir yönüyle göçebelik olgusunu ima eden oteller, yollar ve sokaklar yerleşmektedir; bu mekânların hepsi kategori dışı mekânlardır. Yusuf'un bitmek bilmeyen arayışı olarak kent tedirgin edicidir, ne olduğu bilinmezdir; yer yer eğik bir kamera açısıyla sunulur. Kent bazen türkülerle, bazen ikinci sınıf gazinolardan gelen şarkılarla, insanların hareketiyle canlılık kazanmaktadır. Kent sürekli gürültü içindedir: konuşmakta, bağırmakta, türkü söylemektedir. Sustuğunda ise amacı konuşmalara bir durak sağlamak, konuşmanın etkisini arttırmak içindir. Yollar ise bir yerden bir yere geçiş, ne bir tarafa ne diğer tarafa ait olmayan mekânlar olarak daimi yolculuk halini göstermektedir. Benzer durum otel için de geçerlidir. C Blok filminin merkezinde nasıl Blok'lar yer alıyorsa Masumiyet için geçici olarak konaklanan otel odaları, bir başkası, ötekiyle paylaşılan, hem bilinen hem de bilinmeyen, hem özel hem kamusal yerlerdir. Kişiler burada belirli bir anonimlik içinde çok da fazla iz bırakmadan aidiyetsizlik için yaşamaktadır. Hemen herkes orada kaç gün kalacağını bilmeden yerleşmekte, her an gitmeye hazır olarak beklemektedir. Uygarlıkla ve kültürle iletişime geçtikleri en büyük yer, otelin ortak alanı olan ve televizyonda film izledikleri yerdir. Ağlanan, gülünen, ama aynı zamanda filmin kendi akışı ile paralellikler taşıyan bu filmler hem filmsel mekânı başka yapay mekânlarla bağlı biçimde metinlerarası bir ilişkiye sokmakta hem de karakterlerin geçici de olsa kendi bağlamlarından koptukları bir başka hayali dünyaya geçme olanağı yaratmaktadır. Film seyri bu açıdan kişilere bir başka dünyanın olasılığı üzerine fikir vermektedir. Bu olasılık sıklıkla filmlerin de ait olduğu eski zamana gönderme yapmaktadır. Televizyonun karşısındaki konumları onların kendilerini unutuşu, bir başka yaşamı anlamaya çalışmalarıdır. Buna karşın film diegetiği içinde onların farkına varmadığı, ama izleyenlerin gördüğü biçimiyle, izledikleri filmin de, (kendilerinin izlendiği) Masumiyet filmi için bir anlam kapısı açması söz konusudur.

Filmde bir diğer önemli unsur kapılardır. Demirkubuz'un simgesel düzeyde bir anlam atfetmediği kapı, hapisanede, karakolda, bireylerin özellikle otoriteyle ve kendisiyle karşı karşıya kaldığı yerde imgesel bir değer olarak öne çıkmaktadır. Demirkubuz kapı açılmasının tedirgin edici "kurgu bozucu" işlevini kullanmaktadır.

Aniden açılan kapı bir tedirginlik ve rahatsızlık yaratmakta, farklı bir dünyaya ilişkin çeşitli olanakları gösterip bir açıdan yaşanan durumun absürtlüğüne gönderme yapmaktadır. Demirkubuz bir röportajında (2005: 14) kapılara ilişkin olarak "yeni bir durum bir anda içeri girer" diyerek açılan kapıyla filmsel zaman ve mekân içinde bir kırılma yaratmaktadır. Belki de bir anlık da olsa belli bir düzeye veya seviyeye ulaşan ilişkiler dizgesi, aslında bu durumun çok da böyle olmadığına bir işaret olarak başka bir olasılığı görünür kılar, ona kapıyı aralar. Bu bir açıdan da tekinsizliktir. İçeride kalmışken ve ortamdaki ilişkiler dizgesi belli bir seviyedeysen kapı bu düzeyi zedelemekte, sessizliğe, yani ortam alabildiğine sessiz olsa da artık çok da yeni bir şey söylemeyen sessizliğe son vermekte, başka bir durumunun gerçekleştiğini izleyiciye ve karaktere göstermektedir. Ne içerisi ne dışarıyı olarak kapı böyle bir geçişkenlikle hem içeriyi hem de dışarıyı anlamsızlaştırmaktadır. Karakoldaki sorgu dışarıda bekleyenler için bir sestten ibaretken artık bir görüntü de olmakta, sorguyu anlamsızlaştırmacı işlev edinmektedir. Otelde Yusuf kapıyı kapayıp kendi başına kalmak istemektedir ama dışarıya dair olasılıklar kendi kendine açılan kapıyla "içeriye" dolmaktadır. Eniştesinin evinden hızla kaçmasına karşılık suçluluk duygusu kapı vasıtasıyla bundan hızla kurtulamayacağına dair bir olasılık olarak öne çıkmaktadır. Müdürün odasında iken de filmin daha ilk açılışında kapı aralığından görünen Yusuf, filmin genel anlamsal yapısıyla uygun olarak arada kalmışlıkla görüntülenir. Buna karşın burada Müdür'ün tavrı onu içeride tutmakta değil dışarı salıvermek biçimindedir.

Filmin genel yapısı içinde hemen hiç kimse bir diğerini gerçekten anlamamaktadır. Bu yüzden hemen herkes zoraki mekânlarda birbirleriyle buluşan yabancı, öteki insanlardır. Birbirleriyle fiziksel yabancılıkları kadar ruhsal düzeyde de bir yabancılık içindedirler. Aynı yaşantıya ortak olmak, yaşamı anlamlandırmak açısından aynı düşünüş biçimini sunmamakta, bu yüzden yan yana olan ama aslında birbirine uzak insanların çehresini çizmektedir. İnsanların birbirine uzaklığı bir yönüyle onların merkeze, sisteme olan uzaklığıyla da paraleldir. Çünkü Masumiyet alt sınıftan, düşük statülü, suçlu, fahişe, işsiz kişilerin yaşamını konu almaktadır. Onlar için merkez ya da sistemle ilişki en iyi ihtimalle televizyon aracılığı ile gerçekleşmektedir. Çevreye itilmişlikleri, gündelik bir yaşam tarzı geliştirmiş olmaları, bugünü yaşamının bir kazanç olarak görüldüğü bir yataylık düzleminde anlam bulur. Bu yüzden Masumiyet'in

insanları en ucuz otel odalarında, toplumun en dipteki öteki insanlarına yaklaşmakta, dikey hareketliliğin olmadığı bir yapı içinde varlıklarını idame ettirmeye çalışmaktadır.

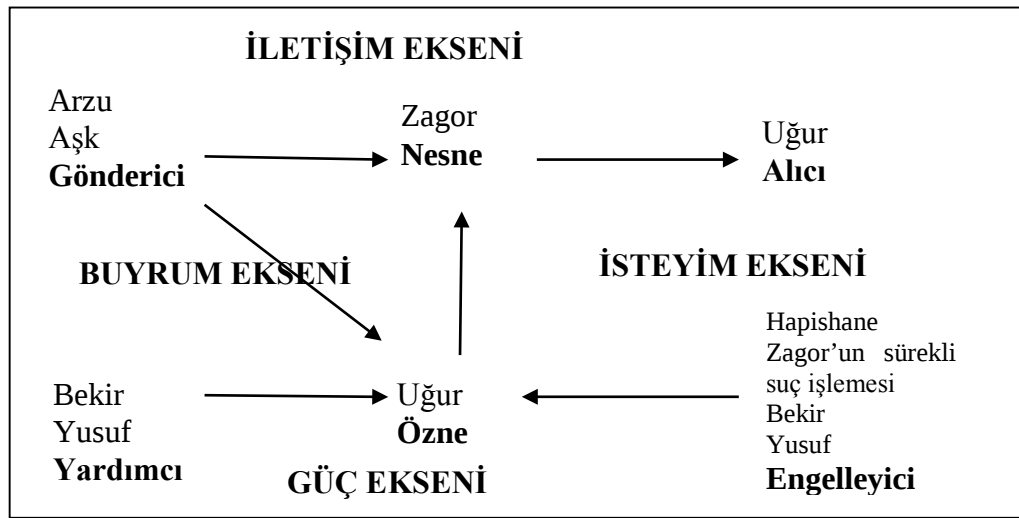
Filmde mekânlar yaşamsal serüvenle koşutluk içinde genel bir engeldir. Gidilmesi gereken yere ulaşmada kaderin zorunlu uğrak yerleridir. Kapatılmışlıkları içinde insanları birbirinden ayıran mekânlar, özellikle hapisane, içerdekinin dışarıyı dışardakinin içeriyi hayal ettiği, yaşamını ona göre şekillendirdiği bir yerdir. Karakterlerin yolculuk çabaları ve istekleri ne kadar sonsuzsa, önlerine dikilen duvarlar da o kadar bir engel olarak belirmektedir. Filmde Bekir ve Yusuf zaten ‘yanlarında’ olan Uğur’u elde etmek için yolculuğa çıkmaktadır. Buna karşın Uğur, yolculuğu Zagor ile simgeleştirdiği bir yoksunluğu tamamlamak adına kullanmaktadır. Hapiste olan Zagor’un yokluğu ve onun yeni suçlar işleyerek hapisane değiştirmesi bitmez yolculukları başlatan temel bir noktadır.

Film genel düzlemde doğal ışıkla çekilmiştir. Bununla birlikte özellikle Yusuf için kendiyi baş başa kalma biraz da karanlıkta kalmakla aynı anlama gelmektedir. Belki de duyulanım düzeyinde yoğun arzuların açığa çıktığı ama denetlenen, edimsel hale gelmesine göz yumulmayan bir özdüşünüş karanlık alana aittir. Filmin aydınlık mekânları kentin gündüzüdür ama bu mekânlarda Yusuf’un çevreyi algılayış biçimi geceden daha düzensiz, daha karmaşıktır. Kent, her şeyin gündüz ve görünür olduğu anda bile Yusuf’a bir çözüm sunmamakta, bir korku mekânı olarak ortaya çıkmaktadır. Yusuf’u güldüren nadir anlardan birisinin, gece ateş çevresinde sokak çocuğunun söylediği türkü olması, karanlık tarafa değilse bile karanlık tarafın insanlarına dair bir umudu göstermektedir.

Filmin çerçevesinin içine tümüyle ötekileri, yabancılar, suçlular, kategori dışı yolculuk mekânları, karakollar, hapisaneler, gazinolar yerleşmektedir. Demirkubuz’un belirttiği gibi film karanlık tarafa dair bir hikâyeye sunmaktadır. Filmin karşıtındaki bulunan çerçeve dışındaki ideal aile, fedakâr anne ve baba, suçtan arındırıldığı için kutsanan kişiler, eşleriyle iyi ilişkiler kurup başka yerde mutluluklar aramayan insanlar bir bütün olarak çerçevelenen ile zıtlık oluşturur ve değersel düzlemde ‘kötü’yu sunarken bunu acayip ve anormal değil, tersine alabildiğine normal ve ‘masum’ biçimde göstermektedir. Bu yüzden film etkileyciliğini ideal olan çerçevelemeye zıtlığından almaktadır.

3.3.4. MASUMİYET FİLMİNDE KARAKTER

Masumiyet filminde çok merkezli bir karakter yapılanması söz konusudur. Her karakterin hayattan farklı beklentileri, farklı yönelimleri bulunmaktadır ancak bu karakterler içinde hem klasik anlatıdan kopuş hem de anlatıya yön veren temel bir unsur olarak Yusuf karakteri önem kazanmaktadır. Bu durumun daha anlaşılır olması için öncelikle Uğur’u ve Bekir’i merkeze alarak Greimas’ın eyleyensel örnekçesi oluşturulması gerekmektedir. Uğur merkeze alındığında yapılanma şu şekildedir:



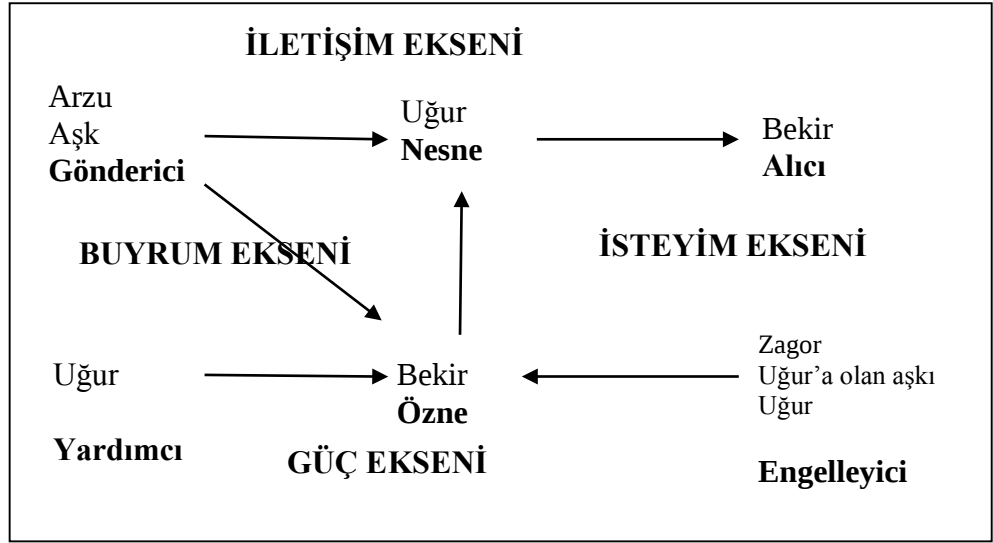
Şekil 10. Uğur merkezli Greimas'ın Eyleyensel örnekçesi

Uğur kendisi hakkında doğrudan bilgi vermeyen bir karakterdir. Kader filminde daha açıkça gösterildiği gibi alt sınıftan bir ailenin üyesidir, gençken mahallede pek çok insanla birlikte olmuştur ancak esas sevdiği kişi Zagor lakaplı Orhan Kara'dır. Uğur, Zagor'a âşık olmuş, kendisini çok seven Bekir'e sırtını dönmüş, Bekir onunla yaşamak istediğinde ise çeşitli şartlar ve kurallar koyarak onun yanında bulunmasına "göz yummuştur". Bu andan sonra Zagor suç işlemeye yeniden başlamış, Zagor nerdeki hapishaneye giderse Uğur da peşinden gitmiş, sürekli yolculuklara çıkmıştır. Bu durum bir kadının bir erkeğe, çocuğunu ve kendisini sevenleri bile hiçe sayarak, hatta o erkeğe ulaşmak adına diğer pek çok erkekle birlikte olmayı göze alıp fahişelik ve pavyonda şarkıcılık gibi pek çok iş yapmakla açığa çıkan, bağlanmasını göstermektedir. Uğur özne, Zagor ise nesnedir. Bu isteyim ekseninde arzulayan yapsa da arzulanan olarak Zagor da bir çekim yaratmakta, isteyen üzerinde dolaylı bir etki ve güç oluşturmaktadır. Bir

yönüyle Uğur'u Zagor'suz düşünmek imkânsızdır. Uğur bağımsız bir karakterdir ve gönderici konumunda onun Zagor'a yönelik aşkı ve arzusu bulunmaktadır. Öykünün öykülülüğünden sorumlu öge olarak gönderici bu yüzden kişinin kendi öznel ihtiyaç ve arzularıyla ilişkilidir. Alıcı konumunda ise Uğur'un kendisi bulunmaktadır. Uğur'a bu süreçte yardımcı konumunda olan iki karakter bulunmaktadır; bu karakterler aynı zamanda engelleyici konumundadırlar. Bekir ve Yusuf bazen Uğur'a dolaylı yollardan yardımda bulunurlar ancak bunu yapmalarının esas sebebi de onun yanında bulunmak isteyişleridir. Uğur, engel olarak önüne çıkan kişilerden uzaklaşmaktadır ama onların çifte değerli biçimde engel ve yardımcı olmalarını, hem hoş karşılayarak kendi özgüvenini pekiştirici bir şey hem de amaçlarından uzaklaştırıcı bir kötülük olarak müzakere etmektedir. Bu üç karakterin aralarında çıkan kavgaların en büyük sebebi de büyük ölçüde onların merkeze yerleşme, ya da Uğur'un merkezi olarak yerleştiği belirleyici noktayı ondan çeşitli gerekçeler göstererek (aşk, sevgi, Çilem'in kötü durumu) almaya çalışmalarıdır. Bunun dışında bir "suç makinesi" olarak Zagor'un alışkanlıkları ve onun sürekli hapisanede kalması da bir başka engelleyici olarak öne çıkmaktadır.

Masumiyet'de Zagor'un Uğur için ifade ettiği psikolojik yan anlamlar çok belirgin değildir. Zagor ve Uğur karşı karşıya gelişleri seyirciye gösterilmemektedir. İkili arasındaki ilişki bu yüzden bir gizem perdesi arkasında kalmıştır. Onlar birlikte olduklarında edimleri televizyondan izlenen, haber programını sunan kişinin anlattığı 'uzak hikâye' haline gelmektedir. Bu yüzden önce Bekir'in intihar ederek, sonra Uğur'un Zagor'un kaçmasına yardım ederek bıraktığı boşluk filmin iki masum karakteri tarafından doldurulmaktadır. Yusuf ve Çilem bu bağlamda 'özne' ve 'merkezde' olmayı diğerlerinin yokluğunda başarabilmektedir.

Filmde bir diğer önemli karakter olan Bekir merkeze alındığında eyleyensel örnekçe şu şekilde:



Şekil 11. Bekir merkezli Greimas'ın Eyleyensel örnekçesi

Bekir kendisiyle ilgili bilgileri Saklıbahçe'de vermiştir. Bu bilgiler ve anlatım aynı zamanda Demirkubuz'un bu filmi oluşturmasında çıkış noktasını oluşturan hikâyedir. Bekir geçmişte orta sınıfa ait bir ailenin tek çocuğu olarak İstanbul'da yaşamını sürdürmüştür. Askerliğini yaptıktan sonra ailesinden evlenme baskısı görmüş ve bir kadınla nişanlanmıştır ama Uğur ile tanıştıktan sonra hayatı tümüyle değişmiştir. Uğur'un, Bekir'in işlettiği mağazaya geldikten sonraki tavırları, Bekir'i artık gündelik yaşamını sürdüremez bir duruma getirir. Uğur'a olan aşkı ve Zagor'a olan kıskançlığından dolayı evliliğini sürdüremez, eşine "dokunamaz" bile. Birkaç kez Uğur'dan uzaklaşmaya yeltense, yeminler etse de sonunda bütün bilinçlilik düzeyi bir bilinçsizlik anında yeniden Uğur'a yönelmesine sebep olur ve en son kendini kaybetmiş bir şekilde Diyarbakır'a gittiğinde kaderini kabullenir ve bir yönüyle Uğur'un uydusu olarak yaşamayı (onun etrafında hep döndüğü ama yaklaşmadığı) kabullenir. Bu süreçte bütün parasını, dostlarını ve ailesini kaybeder.

Bekir'in Uğur'a dönük aşkı onu isteyen, Uğur'u ise istenen durumuna getirir: Bekir özne Uğur ise nesnedir. Buna karşın fedakârlık yapıp Uğur'un başka erkeklerle birlikteliğine göz yumar. Gönderici düzleminde kendi arzu ve aşkı vardır ve bu durum onun içsel güçlülüğünü ve bağımsızlığını gösterdiği kadar, bu arzular bilinçli değil de bilinçsiz içgüdüsel bir psikolojik düzleme ait olduğu için de güçsüzlüğünü de gösterir. Buna karşın öyküyü temellendirici çıkış noktası onun istekleridir ve yaşamsal serüveni

onun son aşamada kendi beklentileri ve arzusu üzerinden şekillenir, alıcı noktasında da kendisi bulunur. Bekir bu süreçte pek yardım görmese de, Uğur'un onun sevgi ve kıskançlığından haz alması, yanında durmasının bazı yararlarını görmesi ve göz yumması bakımından Uğur'u yardımcı noktasına taşır. Buna karşın aynı zamanda Uğur'un engelleyici noktasında olduğu, Bekir'in kendisine sahip olamayışını kendisi için bir benlik saygısı ögesi olarak kullandığı, bir engelleme biçimi görülmektedir. Bir diğer engel ise Zagor ve aşktır. Böylece Uğur'a dönük aşkı, tam da sahip olduğu şiddet, fetişleştirme ve Uğur'un benlik saygısını yüceltmesi bakımından Uğur'u elde etmesine engel olmaktadır ve Bekir çıkış yolu olarak intiharı görmüştür. Bekir'in intiharı Durkheim'in kategorilendirmesinde (2013: 304) yalın, kuralsız, tek kişiyi hedefleyen şiddetli suçlamalar ve yaşama dönük genel suçlamalar biçiminde gerçekleşen bir intihar türü olmaktadır.

Uğur ve Bekir'e bakıldığında, onların klasik "nesnesiz özne, öznesiz nesne olmaz" tanımına uygun karakterler olduğu görülmektedir. Buna karşın Yusuf, filmin başından sonuna onun tüm eylemlerine yön verecek bir nesneye, gönderici, alıcı, yardımcı ve engelleyicilere sahip olmayan "isteksiz" (boş özne) bir karakterdir. Onun istemleri film boyunca dönüşüm geçirir ve çeşitlidir. Başlangıçta hapisanede kalmak ister ve izleyici onun tekrar suç işleyip yeniden hapisaneye dönmesi yönünde bir beklentiye sahiptir. İzmir'de bilinçsiz biçimde şehrin içinde dolaşır amaçsızdır. Bekir öldüğünde Uğur'a âşık olur ama bu da engellendiğinde, biraz ağlayıp sakinliğini kaybederek gitmeye çalışır ama Uğur'un tahminlerine uygun biçimde akşam otele gri gelir. Filmin sonuna doğru ise amacı Çilem'i Uğur'a ulaştırmak olur ve sonunda bu amacı da gerçekleşmediğinde ucu açık bir şekilde ölünün başında bekler. Bir açıdan Yusuf'un masumiyeti onun genel biçimde süregelen olan bir amaç ve isteğe sahip olmamasından kaynaklanır. Geçmişteki yaptıklarından pişman olup ablasından özür dilese, Bekir'e, Uğur'a, Çilem'e yardım etse de onu bir açıdan nihilist bir çaresizliğe sürükleyecek bir kötümser tutum takınmaktadır. Bu yüzden Yusuf'un durumu hikâyeyi bir açıdan klasik anlatının amaçlı kahramanından oldukça uzağa taşımaktadır.

Filmde kadın/erkek çatışması, her iki cinsiyetin birbirinin yerini doldurduğu bir arzulanma durumu yanında, arzuların bastırılması bakımından da bir mücadele alanı

yaratmaktadır. Yusuf ablasının arzuları peşinden gidip bir başka erkekle kaçmasına engel olmuş, en yakın arkadaşını öldürmüş, ablasını yaralamıştır. Bu bastırma biçimi kadın tarafından içe dönük bir suskunlukla karşılanmıştır. Yusuf'un eniştesi Hasan yıllar yılı eşinin suskunluğu karşısında bir şey yapamamaktadır. Onu dövse de, kadın gene susmaya devam etmekte, kendisine yapılanı ağzını açmayarak karşılamaktadır. Bu suskunluk geçmişin bitmeyen bir izi ve aynı zamanda onun varlığa bürünüş biçimi olmuştur. Eniştenin belirttiğine göre evin önünde bekleyen erkekler, adamın aldatılmışlığı, insanların onu algıladığını düşündüğü “godoşluğu” ve “pezevenkliği” onurunu zedelemiş ama buna karşın kadını bırakıp gidememiştir. Yıllar yılı Hasan evin rakı masasına, çocuk televizyona, kadın ise iç odasına gitmiş, ev bu tür bir bölümlenme yaşamıştır.

Yusuf'un ablasının suskunluğunun karşı kutbunda Uğur'un konuşkanlığı yer almaktadır. Asla sözünü sakınmayan, kendi istemleri ve amaçları dışında kimseye boyun eğmeyen, üzerinde kurulmak istenen tüm tahakkümlere karşı duruşu bakımından konuşması Uğur'un silahıdır. Kadınların bu iki biçimli mücadele taktiğine karşı erkekler son aşamada bir şey yapamazlar, ne onları konuşturabilirler ne onlar konuştuğunda susturabilirler. Zorunlu bir kabullenişe yönelirler.

Filmde kadın belirli toplumsal cinsiyet rolünü benimsemez. Erkekler ise hem Bekir hem Hasan hem de Yusuf bakımından iktidarları ellerinden alınmış, sürekli kadını kontrol eden noktada olmak için didinen ama bunu bir türlü başaramayan karakterler biçiminde şekillenmiştir. Oldukları ile görünmeye çalıştıkları arasında derin bir uçurum vardır. Duygusal çelişkileri dolayısıyla erkekler göründükleri toplumsal rollerle uyum ve kadının sahip olduğu duygu düşünüş bütünlüğüne sahip değildirler. Bu yüzden erkek çelişkiler içindeyken kadın engellenip bastırıldığı için rahatsız ve asabidir.

Filmde Yusuf ve küçük kız çocuk, otelci gibi karakterler ‘iyi’, Bekir, Zagor, Uğur gibi karakterler ise ‘kötü’ konumunda görünmektedirler. Buna karşın hiç kimse bu türden bir mutlak karşıtlığa çok uygun bir yapılanma sergilemez. Yusuf'un elinde tespih sallayan kabadayılığı, Bekir'in ve Uğur'un fedakârlığı, mutlak iyi ve kötü ayrımı yerine daha geçişken çeşitli durum ve şartlarda birbirinin yerine geçen değerleri önermektedir. Buna karşın filmde çeşitli amaçları, istekleri, beklentileri olan her kişi şu veya bu şekilde başkasının zararına sebep olacak eylemlere yönelmektedir. Amacı olan herkes bir edimde

bulunmakta bu edim ise şu veya bu şekilde içinde kötülük barındırmaktadır. Genel karakter yapılanması ise “iyiliğin ve kötülüğün ötesinde”ki bir duruma gönderme yapmaktadır.

Sınıfsal düzlemde ise üst sınıfta olan insanlar ağırlıkla pavyonda şarkı söyleyen kadınla tek gecelik bir ilişki yaşamak isteyen, Uğur’un düşüncesine göre “kendi karısıyla ilişkiye giremeyen” erkeklerdir. Bu kişiler adamlarını Uğur’u almak için göndermekte, istediklerine parayla sahip olmakta, filmin başında olduğu gibi “ekstra”ya çıkan Bekir ve Uğur’u ihbar edip gözaltına alınmalarına sebep olmaktadır. Bu yüzden üst sınıflar tüketici bir pervasızlık içindedir. Alt sınıftan olan insanlar kendi yaşamsal evrenleri için belirli istekleri gerçekleştirmek için yaşam sürerler ve doğrudan üst sınıftaki kişilerle karşı karşıya gelip bir iktidar mücadelesine girmezler. Bu çerçevede örneğin Bekir Uğur’u patronları için almaya gelen adamlara “almayacaksınız” demez, Uğur’a “gitmeyeceksin” der. Muhatabı bu açıdan farklıdır. Konumlarını yazgısal bir şekilde kabullenen kişiler istenç düzleminde bir sınıf atlamayı değil, hayallerindeki mutluluğu elde etmek için didinmektedirler. Bu bağlamda aslolarak Uğur para kazanmak için fahişelik yapsa ve gazinolarda şarkı söylese de, bu biçimdeki ekonomik ilişkiler filmde görünürlüğünü yitirmiş, sanki bunlar sırf Bekir’i kızdırmak için yapılan eylemler görünümünü almıştır.

3.3.5. SONUÇ

Masumiyet filminde zaman doğrusal ve eksiltili bir şekilde düzenlenmiştir. Geçmiş, tüm karakterler için belirli bir pişmanlıkların anlam bulduğu bir yapıya sahiptir; arınma ve rahatlama için bu sorunlarla yüzleşmek gerekmektedir. Şimdiki zaman öyküdeki çözümsüzlükleri yükselterek ilerlemektedir. Bu bağlamda karakterler açısından geleceğe yönelik umut söz konusu değilken sadece Uğur peşinden şehir şehir dolaştığı sevgiliye kavuşma bağlamında bir umut taşımaktadır. Bu umut Uğur’un aynı zamanda ölümü göze almasının dinamosudur. Filmin anlatısı mutlu sondan uzak, ölüm, yalnızlık, masumiyetini kaybetme gibi değerleri öne çıkarmaktadır.

Masumiyet’te doğal alan bir içe bakışın gerçekleştiği, belirli yüzleşmelere imkân tanıyan bir yerdir. Kültürel alan olarak kent ise sürekli çatışmaların çıktığı, insanların yol ve otel gibi mekânlarda bir yabancılaşmayla varlıklarını sürdürdüğü, toplumsal ilişkilerin

süreksizliğinin her yanı sardığı bir yapılanmaya sahiptir. Kapatılma, yalnızlık, iletişimsizlik tüm mekânlarda kendini gösterirken kahramanlar kamusal alanlarda bile anlamlı toplumsal ilişkiler kurmaktan uzaktırlar. Bunun zorunlu sonucu ise karanlık mekânların yalnızlaştırıcı ve yabancılaştırıcı etkisiyle karakterlerin içine düştükleri buhrandan bir çıkış bulamamalarıyla kapatılmışlık halinin baskınlığıdır.

Filmde Uğur ve Bekir güçlü tek bir amaç yerine çeşitli amaçları olan karakterler iken Yusuf belirli bir amaca sahip olmayan, bu yüzden de klasik anlatıdaki kahraman özelliklerinden ayrılan bir karakter yapısına sahip bir kişidir. Bu karakterler alt sınıftan, suçla yoğun bir bağ kuran, elde etmek istediği bir şey varsa onun için delicesine çırpınan, ama çevredeki engellere karşı yeterli gücü bulunmayan kişilerdir ve hemen tüm karakterler amaçlarını gerçekleştiremeden umutsuz bir durumda kalmaktadır. Toplumsal ilişkilerin birer mücadele havasında geçtiği ortamda susmak da en az konuşmak kadar bir güç sağlamakta, güç, insanların davranışlarını değiştirip onlara yön vermekte, iyilik-kötülük hal ve şartlara göre değişen bir özelliğe bürünmektedir. Bu bağlamda Masumiyet, masumiyetin kaybedilişinin, ya da çoktan kaybedilmişliğinin de filmidir.

3.4. ÜÇÜNCÜ SAYFA FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ

3.4.1. FİLMİN ÖZETİ

Filmlerde figüranlık yaparak hayatını kazanan İsa (*Ruhi Sarı*), mafyavari ortamda elli dolar çalmakla suçlanır ve Reis tarafından dövülür. İsa'ya parayı geri vermesi için yirmi dört saat süre tanınmıştır. İsa parayı bulamaz ama bir silah bulur. Eve gidip kendini öldürmek için tetiği çekmek üzereyken kapı çalınır. Gelen ev sahibidir (*Cengiz Sezici*) ve birikmiş dört aylık kira parasını ister, tehdit eder. İsa ev sahibinin peşinden gider ve onu öldürür, sonra dayanamayıp bayılır. Ertesi gün kendini evinde yerde yatarken bulur. Polisler tüm apartmanı sorgular ama suçlu belli değildir. Bu sırada karşı komşusu Meryem (*Başak Köklükaya*) ile tanışır. Meryem İsa'ya yardım eder ama aynı zamanda o da kocasından eziyet görmektedir. İsa Meryem'e âşık olur, onun için ne isterse yapacağını belirtir. Meryem İsa'dan kocasını (*Şemistan Kaya*) öldürmesini ister. İsa birkaç kez denemesine rağmen adamı öldüremez. Meryem İsa'nın kocasını öldüremeyeceğine kanaat getirip birlikte kocasını boğma planı yapar. Buna karşın Meryem'in kocası

kahvede kavga ettiği bir adam tarafından bıçaklanarak öldürölür. İsa çekim için şehir dışına çıkar. Geldiğinde Meryem evi terk etmiştir ve ev sahibinin oğlu Serdar (*Serdar Orçin*) İsa'dan da evi boşaltmasını ister. Aradan bir süre geçtikten sonra İsa, Meryem, Serdar ve Meryem'in çocuklarını sokakta görür. Silahla Meryem'in yanına gider. Meryem ev sahibinin kendisini metres tuttuğunu, kocasının buna ses çıkarmadığını, Serdar'a âşık olduğunu, tam ev sahibini öldürecekken İsa'nın bunu yaptığını söyler. İsa evden çıkar ve kendini öldürür.

3.4.2. ÜÇÜNCÜ SAYFA FİLMİNDE ZAMAN

Üçüncü Sayfa filminde filmsel zaman çeşitli kesitlerden oluşmaktadır ve gerçek zamandan daha kısa, eksiltili şekilde oluşturulmuştur. Film doğrusal bir zaman akışına sahiptir. Geriye ve ileriye dönüşlü ya da paralel bir anlatım, yavaşlatılmış ve hızlandırılmış kurgu söz konusu değildir. Bununla birlikte filmin en önemli anı olan İsa'nın bayıldıktan sonra evine nasıl geldiği sorusu seyircinin bakış açısından gizlenmiş, filmin anlatısında çok önemli bir yer edinen bu olay Meryem'in geçmişle ilgili verdiği bilgiyle açığa çıkmıştır. Bu yüzden İsa'nın geçmiş zamanda, yaşantısındaki bir bilinç kaybı dolayısıyla bazı şeyleri anımsamaması, onun tüm eylemlerine yön veren ve filmdeki dramatik çatıyı oluşturan bir unsur olarak kullanılmıştır.

Filmin zamansal düzeni fedakârlık ve yardımseverlik değerinden ihanet değerine geçişi göstermektedir. Başlangıçta İsa'nın yaşamı sıkıntılar içindedir. Mafya lideri ve ev sahibi İsa üzerinde baskı kurup çeşitli biçimlerde şiddet uygular ya da bununla tehdit ederler. İsa ev sahibini öldürerek buna bir tepki gösterir ve bu süreçten sonra Meryem'den pek çok yardım görür. Hem maddi hem de manevi yardım İsa'nın iyileşmesine yardımcı olur. İsa da Meryem'e çok geçmeden âşık olur ve kocasını öldürerek onun için her şeyi yapabileceğini gösterme sözü verir ancak bunu gerçekleştiremez. İsa'nın geçmişteki ev sahibini öldürdükten sonra ne olduğunu bilmemesi Meryem'in gerçek kişiliği hakkında bilgi sahibi olmasını engeller. Meryem ve Serdar planlı bir şekilde İsa'nın Meryem'in kocasını öldürmesini sağlamak ister fakat bu sorun adamın kahvehanede kavgada ölmesiyle son bulur. Meryem sonunda İsa'yı terk eder ve asıl sevdiği kişi olan Serdar'ın yanına döner. İsa kullanılmış, aldatılmıştır. İhanet değerinin göstereni Meryem'dir ve böylece bu değersel dönüşümün merkezinde kadın karakter yer almaktadır. İsa'nın intihar

etmesinin sebebi bu türden bir değersel dönüşümü kabullenememesi, kendisini kullanılmış hissetmesidir. Bu yolla geçmişte yarım kalmış eylemi olan intihar teşebbüsünü tamamlamakta, intihar etmeyi toplumsal bir eylem biçimi olarak kullanmaktadır. Bu durumu Durkheim’ın intihar tanımlamasına göre (2013: 304) yalın, kuralsız, sinirlenme ve tikslenme yoluyla gerçekleşen, yaşama ve kişiye dönük suçlamalarla şekillenen bir eylem tipi olduğunu söylemek mümkündür. Ahlaki tutarsızlık ve kişilerin başka kişilerce araç olarak kullanılması İsa için kabul edilemez bir durumdur ve İsa intihar ederek bu türden bir ahlaki yapılanmayı reddetmektedir.

İsa’nın zamanı ve yaşantısını algılayış biçimi kesiktir. Geçmişine ilişkin, figüran seçimi yapılırken yaptığı konuşma dışında bilgi vermemektedir. İsa şimdiki zaman düzleminde, anılardan uzak biçimde günü yaşar. Benliğini anlamlandıracak, ne tür bir süreçten geçerek bugüne geldiğine ilişkin ayrıntılı bilgiler verilmemektedir. İsa’nın tek isteği bir yuva kurmak ve bir film ya da dizide başrol oynamaktır. Bu ona “iyi olacak” gibi gelmektedir. Bu beklenti sezgisel, dolayısıyla belirli mantıksal gerekçelerden uzak bir bekleyiştir. Bu çerçevede İsa için geçmiş konuşulmayan, şimdi sadece yaşanan ve gelecek çeşitli beklentilerin açığa çıktığı yerdir. Geleceğe ilişkin beklentiler tarihsel bir bağlamdan uzaktır. Kendisi fazla fark etmese de ekonomik olarak yetersizliği, Meryem’in ölen kocasıyla deneyimlediği yaşam tarzının tekrar etme ihtimali İsa’yı uygun bir koca adayı olmaktan çıkarmaktadır. Bu yüzden İsa’nın geleceğe ilişkin beklentisi de, düşlenen bir mutluluk fotoğrafı gibi anlaktır.

İsa için ev sahibini öldürmesinin öncesi ve sonrası temel kırılma noktasıdır. Bir kriz anı olarak yapılan bu eylem onu bir katil yapsa da, İsa bu eylemini vicdani açıdan sorgulamamaktadır. Öncesindeki ‘masum’ haliyle sonraki ‘katil’ hali arasında nitelik düzeyinde farklı birisidir, ama İsa buna uygun duygu, düşünce ve eylemlerden uzaktır. Yaptığı edimin meşruluğu konusunda kuşku duymamakta, bunu bir etkiye karşı tepki olarak görmektedir. En temel insani haklardan birisini ihlal eden ama buna ilişkin ne bireysel ne de ahlaki hiçbir yaptırımla karşılaşmayan İsa, bir açıdan ezilmesini işlediği suça karşı bir hoşgörü aracı olarak kullanmaktadır.

İsa’nın yaşamı onun gündelik rutini bozulduğu anda, dolayısıyla çeşitli sıçramalarla (bilinç kaybıyla) şekillenen bir dönüşüm geçirdiğinde, algı düzleminde

hızlanır ama bu, film kurgusuna yansımamıştır. Meryem’in yokluğu onun zamanı sıkıcı ve dolayısıyla yavaş geçirmesine sebebiyet verir. Her şeyi anladığında ise geleceğe ilişkin hiçbir bekleyişin olanağı kalmaz ve karanlık koridorda, bir yönüyle ertelenmiş intiharını gerçekleştirir. Onu asıl rahatsız eden “Benden ne istediniz” sorusuyla anlam bulan bir aldatılıştır. Bu açıdan genel anlatısal değer de iyilikten kötülüğe dönüşümle anlam kazanmaktadır. Son günlerde yaşadığı olayları bir anlık da olsa düşündüğünde, sıkışan ve giderek şiddetlenen eylemlerinin yapısı bir patlamayla açığa çıkmıştır ve dolaylı yollardan dünyanın varlığını ahlaksızlığın bir izi olarak görmüştür.

3.4.3. ÜÇÜNCÜ SAYFA FİLMİNDE MEKÂN

Üçüncü Sayfa filminin önemli mekanları İsa’nın evi ve yaşadığı apartman, dizi seti ve figürasyon konuşmalarının yapıldığı yer, park ve kahvehanedir. İsa ve Meryem için doğal alan tümünden terk edilmiştir ve şu ya da bu biçimde kültürel mekânın dışına çıkmak, park gibi ehlileştirilmiş doğal alan dışında mümkün değildir. İsa’nın yaşamı bir kapatılmışlık içinde geçmektedir. Çeşitli kapsayan mekânların birinden bir diğerine, dayak yiyerek, hırpalanarak, tehdit edilerek ve umut ederek dolaşmaktadır. Kent, onun hayatını kapsayan en büyük mekândır. İsa bu kentin merkezinde değil çevresindeki bir apartmanın en alt katında, bodrum katında yaşamaktadır. Çeşitli arabesk sanatçıları ve film afişleriyle donatılmış evindeki “*Dört Yanım Cehennem*” (1982, Çetin İnanç) filmi afişi onun yaşamı hakkında da temel bir göstergedir. Yaşamı onun için her açıdan bir cehennemdir ve nereye gitse yaşayacağı yıkım gibi görünmektedir. İzbe mekân olan evinden çıkıp işe gittiğinde bile ara mekânlar, yani sokaklar, yokuşlarla onu karşılamaktadır. En alt katında yaşadığı bu mekânda ev sahibinin para istemesi onun için son nokta olmuştur. Bu olaydan sonra üst kata çıkarak, anlatıda sonradan anlaşılacağı üzere Meryem’i metres tutmuş ev sahibini öldürür. İsa ilkinde ev sahibini öldürmek, ikincisinde bu eve taşınan ev sahibinin oğlu Serdar’ın aldığı yeni koltuğu taşımak dışında yukarı çıkmamaktadır. İlkinde ölüm, ikincisinde ise hizmet için yukarı çıkar ve ev sahibini öldürdüğü bu mekân ondan hiçbir şekilde vicdan azabı uyandırmaz. Tersine, bu evde temizlik yapan Meryem onun daha fazla dikkatini çekmektedir.

İsa için kamusal mekânlar nerdeyse hiç yoktur. Meryem’le gidilen park dışında toplumun içine karışmaz, o kenti seyre dalan, onlarla ilişkilere giren bir gezgin değildir.

Hareket alanı set ve evi arasındaki bir kısır döngüye sahiptir. Bu yüzden genel olarak durağan bir mekân içinde yaşar ve filmin sonunda çekim için sete gittiğinde bile filmin anlatısında önemli sayılabilecek bir deneyim yaşamaz. İsa toplumdan kopmaya başlamış, belirli bir statü, gelir seviyesine sahip olmadığı için aşağılanan, yaralı olduğunda¹² kimsenin yardım bile etmediği bir karakterdir. Bu yüzden hemen hemen gittiği her yerde bir yabancı, bir ötekidir İsa. En iyi ihtimalle Mahsun Kırmızıgül'ün filminde bir görünüp bir kaybolan bir 'yüz'dür. Bununla birlikte bu yüz kendisini sık sık göstermezse oyuncu şirketi tarafından da 'unutulmakta'dır. Unutulmamak için çaba harcayan İsa için kamusal alan bu yüzden bir kendini hatırlatma ve gösterme yeridir. İsa kendi apartmandaki evinde hem yerli hem de yabancıdır. Kimse onun varlığından haberdar değildir. Meryem ile de, kadın nerdeyse dört yıldır orda yaşıyorsa da tanışmamış, görüşmemiştir. Bu yüzden de İsa bir tutunamayan, bir terk edilmiş kişidir. Varlığı ancak ölümcül bir edimle beliren, toplumun diğer üyelerinin parasal gelirini "tehdit" ettiği görülen, dövülen, işkence edilen bir figürdür. Bu yüzden İsa'ya yapılan baskının parasal ekonomik niteliği, onun para ekonomisi içinde sömürülen yanını göstermektedir. Çaresizlik içinde para bulmaya çalışırken kimsenin ona yardım etmemesi, bunun yerine oyuncu seçim şirketinde etrafı düzenlemesi için çağrı yapılması onun ancak değer ürettiğinde, mekânı düzenleyip temizlediğinde "değerli" göstermektedir. Bu bağlamda İsa varlığıyla mekânı dolduramamakta, kendisini gösterememekte, acı çektiğinde ve talep ettiğinde görmezden gelinmektedir.

İsa için Meryem'in bulunmadığı her mekân bir açıdan olumsuz, sıkıcı, rahatsız edici mekânlardır. Meryem, İsa'nın yakınlık kurduğu tek insandır. İsa'nın bilinçsizce, Meryem'in ise belirli bir amaç çerçevesinde kurduğu bu ilişki bir yalıtılmışlık içinde sürmektedir. 'Dört yanındaki cehennem' bile onun yaşamını aydınlatmamakta, tam tersine karanlığa mahkûm etmektedir. Işığı bulduğunda ise ahlaki bir ikilemle karşı karşıya kalıp sınırı geçip geçmeme konusunda tedirginlik yaşamaktadır. İsa, hayatın karanlık tarafında yaşayan saf birisidir. Amaçlarını gerçekleştirmek için ara sıra duyduğu istemler hızla bastırılır: Meryem kocasından dayak yerken onların ev kapısına kadar gelip

¹² Ruhi Sarı, filmin DVD'sindeki röportajında yaralı bir şekilde sokakta gezdiği ve kimsenin yardım etmediği bu sahnelerin gizli kamera ile çekildiğini belirtmiştir. Bu yüzden filmin kurmaca mekânıyla gerçek mekan örtüşmektedir.

kapıyı çalmak için beklemesi ya da filmin sonunda Meryem'in önünde değil kapanan kapının ardından karanlıkta intihar etmesi bunun göstergeleridir.

İsa için altta olmanın yarattığı sorun bağlamında mekân engelleyicidir. Meryem ile birlikte olamamasının sebebi alttan üste çıkamayacak, çevreden merkeze geçemeyecek, mekânı çeşitli zenginlik göstergeleri ile donatamayacak olmasıdır. Ev sahibinin oğlu Serdar'ın babasının ölümünden sonra ilk iş olarak yerleştiği evdeki eski eşyaları, dolayısıyla babasına ait göstergeleri 'temizlemesi' bu evi ilerideki müstakbel eşi Meryem için hazırlaması söz konusudur. Bu yüzden mekân Erving Goffman'ın gündelik yaşamda bir sunumun gerçekleştiği yer olarak belirttiği bir "vitrin"dir. Performansın "sergilendiği yerdeki dekorlar ve sabit eşyalar tıpkı çoğunlukla orada rastlanan oyuncular ve performansın kendisi gibi, o mekânı adeta" büyülemekte, gösteri mekânını şekillendirmekte, kendisi orda olmadığı bile etkisini sürdürmektedir (Goffman, 2014: 123). Bu durum o kişinin kendi statü ve olanakları hakkında bilgiler verdiği bir yer olarak şekillenmektedir. Serdar evde olmasa da onun yarattığı olanaklar ordadır ve büyü devam etmektedir.

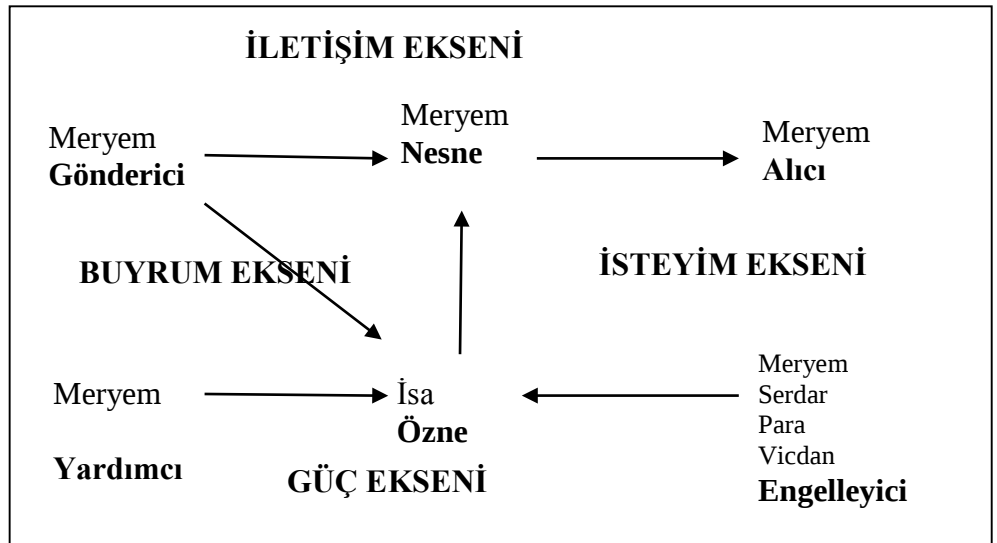
Meryem karakteri de aynı İsa gibi altta yaşayan bir karakterdir. Köyünden kopup, kente gelmiş, şiddet, tecavüz görmüş, iyi bir yaşam olanağına sahip olmamıştır. Buna karşın istediği şey zenginliği simgeleyen üste çıkmaktır. Çocukları için daha iyi bir yaşam kurmanın yolu bundan geçmektedir ve bu hedefi gerçekleştirmek için kocasını öldürmek konusunda ayrıntılı planlar kurmakta, alttan alta İsa'yı bu konuda motive etmekte, alt ile üst arasında kurduğu bir metres, bir hizmet ilişkisini "evin hanımı" olduğu bir düzleme çekip sınıf atlamak istemektedir. Meryem için hayat katı bir şekilde hizmet için dışarıya çıktığı, gündüz ev sahibinin yukarıda, gece ise kocasının arzularını altta giderdiği bir nesneleştirme düzeyindedir. Kadına reva görülen bütün işleri yapmaktadır. Bu açıdan Meryem iki kat sömürüye maruz kalmaktadır.

Üçüncü Sayfa filminde mekânlar, kahvehane ve ev işlerinin merkezi olarak ev alanı dışında, toplumsal cinsiyet açısından bir bölünme taşımaz. Meryem İsa'yı şaşırtan bir biçimde özgürce hareket etmekte, onu evine çağırarak, izinsiz parkta gezmeye çıkmaktadır. Buna karşın kocası geldiğinde genelde bir kapatılmışlık içinde evinde vakit geçirmektedir. Kocasının gezgin ve özgürken o tutsaktır.

Filmin çerçeve içi filmin adının da belirttiği üzere gazetelerin üçüncü sayfasında yaşanan bir dramı göstermektedir. Bu çerçevenin içindekiler Süleyman Demirel'in filmdeki geçen beyanı gibi "açık bir toplum"un üyesi olmaktan uzaktılar. Demirkubuz'un kamerasının hedefinde hayatı sıradan yaşayan insanların hayatlarından bir kesit bulunmaktadır ama bu büyük aşkların yaşandığı bir çerçeveye sahip değildir. Bu çerçevenin içinde birbirlerini araçlaştıran, insanların kurtulmak için bir diğerini ezmekten çekinmediği, altta kalanın canı çıktığı bir yapı bulunmaktadır. Zevk, aydınlık ve mutluluk çerçeve dışındayken dayak atılan, intihar edilen yerler acı, karanlık ve korku, endişe olarak çerçevenin içindedir.

3.4.4. ÜÇÜNCÜ SAYFA FİLMİNDE KARAKTER

Üçüncü Sayfa filminin merkez karakterleri İsa ve Meryem'dir. İsa ve Meryem ismi, yönetmenin belirttiği gibi İsa peygamber ve onun annesinin isimleri üzerinden belirlenmiştir. İsa peygamber'in insanlara belirli bir mesajı taşıyan, bu doğrultuda acı çeken, insanlığın kefareti üzerine yüklenen bir dinsel figür olarak temsil ettiği yan anlamlarla filmdeki İsa'nın yaşamı arasında bağıntı kurulmuştur. İsa da acı çekmiş ve kötülük karşısında kendini feda ederek bir çözüm bulmaya çalışmıştır. Meryem karakteriyse yan anlamsal düzeyde ima ettiği dinsel kişiyle dolaylı yollardan bir ilişki kurmaktadır. Filmde İsa merkeze alınarak Greimas'ın eyleyensel örnekçesi oluşturulduğunda şöyle bir yapılanma ortaya çıkmaktadır.

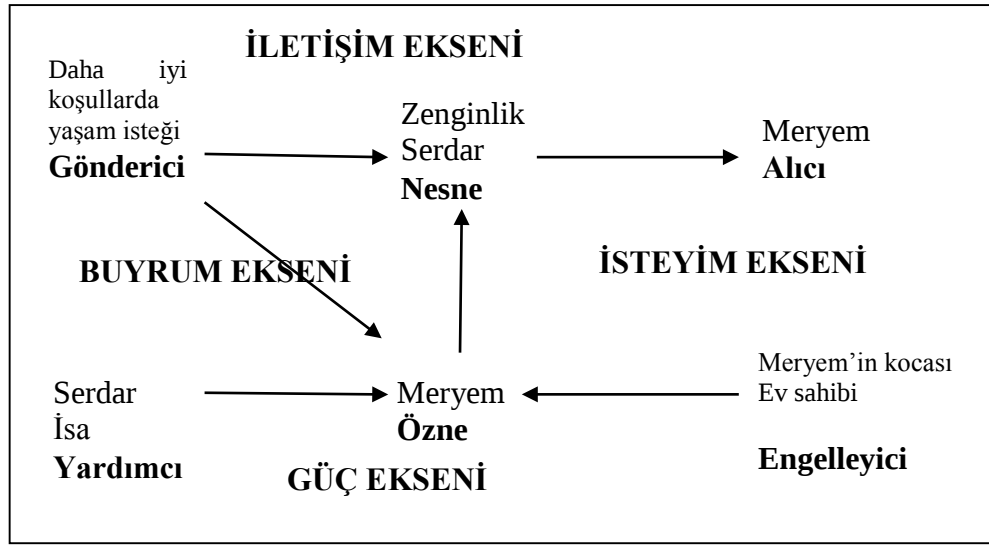


Şekil 12. İsa merkezli Greimas'ın Eyleyensel örnekçesi

İsa özne Meryem ise nesnedir. İsa ile Meryem'in ilişkileri tümüyle tesadüf düzleminde, Meryem ve Serdar tarafından gerçekleştirilecek bir cinayetin İsa tarafından gerçekleştirilmesi biçiminde olmuştur. Meryem'in İsa'ya olan yardımsever tavrı çok geçmeden İsa'nın Meryem'e âşık olmasıyla biçim değiştirmiş, Meryem ilk cinayeti ardından ikinci bir cinayetin (kocasının cinayetinin) gerçekleşmesi için çeşitli biçimlerde İsa'yı manipüle etmeye çalışmıştır. Meryem'in varlığı İsa için bir 'çağrı' niteliği de taşımaktadır. Başlangıçta koşulsuz yardım eden, ona anne sevecenliği ile yaklaşan, acısını dindiren, İsa'ya zarar vermek isteyenler karşısında onların önlerine dikilip İsa için siper olan Meryem, İsa'nın yaşamındaki süregiden kötülükler karşısında bir iyilik abidesi gibi ortaya çıkmaktadır. Meryem bu yönüyle İsa'yı iyi ve güzel bir yaşama çağıran bir figürdür. Buna karşın çok geçmeden bu durum değişikliğe uğramış, Meryem İsa'ya çeşitli şartlar ileri sürmüş, ona bir görev vermiştir. Meryem İsa'nın aşkı ve arzusunun nesnesi yanında gönderici konumunda da bulunmaktadır. Bu çerçevede anlatının öykülülük değerinden sorumlu olay kapsamında, İsa'nın ilk cinayetdeki gibi yarı bilinçli bir çılgınlık halinden ayrı olarak, yeni bir bilinçli "günah" işlemesi gerekmektedir ve alıcı konumunda gene Meryem bulunmaktadır. Meryem İsa'ya bir görev vermiştir ve kendisini metres tutan ev sahibi yanında buna şu veya bu şekilde göz yuman, ona eziyet eden, tecavüz eden kocasının da öldürülmesini şart koşturmuştur. Bu sınav "onun için her şeyi" yapacağını söyleyen İsa için zorlu bir görevdir. İsa klasik anlatılarda olduğu gibi bir arayış olarak kocayı öldürmeye çıkar ama son aşamada edimi her zaman vicdanı tarafından bir engellemeye tutulmuştur. Vicdan kocayı öldürmesi ve görevi tamamlaması için bir engel, Meryem, Serdar ve para ise Meryem'i elde etmesinde bir engelleyici olarak ortaya çıkmaktadır. Meryem'in kocasını öldürmek için son planı ise İsa için rahatsız edicidir. Bu düzey artık bir işkence olarak şekillenmektedir. İsa, Meryem için her şeyi yapacağını söylediği için de bir "dile tutsaklık" söz konusudur. İsa'nın işlediği cinayeti bilen, dolayısıyla bir karşılık bekleyen Meryem'e karşı sorumlulukları söz konusudur. Kocanın bağlanması, boğulması, yüzünün ezilerek tanınmaz bir şekilde bir inşaata gömülmesi fikri bu açıdan silah gibi yabancılaştırıcı bir aracın yanında daha fazla ahlaki bir sorumluluk gerektiren bir öldürme biçimidir. İsa görevi tamamlayamaz ve farklı türden bir tesadüf kocanın yaşamına son vermiştir. Görev yerine getirilememiştir. İsa yine umutla Meryem'e "bu şekilde yaşarız"la anlam bulan bir yaşam sunmaktadır ancak bu düşüncesi

Meryem'i etkilemediği için de sonu ölümle biten bir kriz yaşamıştır. Bu kriz İsa'nın çağın pragmatik insanı olup olamamasıyla, dolayısıyla sınıfsal olarak yükselme isteğiyle donanıp donanmaması ile ilgili bir durumdur.

Filmdeki bir diğer önemli karakter olan Meryem merkeze alındığında Greimas'ın eyleyensel örnekçesi şu şekilde olmaktadır:



Şekil 13. Meryem merkezli Greimas'ın Eyleyensel örnekçesi

Meryem alt sınıfa ait, köyden kente göç etmiş, hayattan beklentileri karşılanmayan bir kadındır. Hem kocasının onu sahiplenmeyen, şiddet ve tecavüz uygulayan tutumu hem de yaşam koşullarının kötülüğü onu daha iyi koşullarda bir yaşam sürme amacına yöneltmiştir. Bu çerçevede bu istekle hem daha fazla sevdiği hem de ona önceki yaşamına göre daha fazla zenginlik sunduğu için Serdar ile ilişki kurmuştur. Böylece Serdar ile ortak plan kurarak ev sahibi olan Serdar'ın babasını öldürmek isterler ve alıcı noktasında gene Meryem bulunmaktadır. Bu yüzden Meryem İsa'ya göre daha bağımsız bir karakterdir ve amacını gerçekleştirmek için çeşitli riskler de alarak önce İsa'yı görevlendirerek sonraysa kendi de aktif biçimde buna katılarak kocasını öldürmek için çabalar. Serdar karakteri bu amacını gerçekleştirmede dışarıda ve anlatıda görünmeyen, yani diegetik olmayan biçimde ona yardım etmektedir.

Meryem'in kötülüğü onun yaşam koşullarının doğrudan bir ürünü olmaktadır. Yani hem alt sınıftan olması hem de kadın olması onun iki kat sömürüye uğramasına

sebepe olmaktadır. Meryem'in İsa önünde sunduğu kriz anının gösterdiği gibi bütün başına gelenleri bir ceza gibi görmektedir. Bu cezadan kurtulmanın yolu daha fazla günah işlemektir. Meryem bu durumu bir suç biçiminde değil, kendisine yıllardır eziyet eden iki kişinin cezalandırılması, dolayısıyla onların karşılaşması gereken bir tür kefarete gibi görmektedir. Bu yönüyle Meryem'in davranışı 'kısasa kısas'tır. Filmdeki 'en kötü' karakter gibi görünse de, onun kötülüğü cinayete niyetlenmesi değildir. Meryem'i kötü yapan daha çok artık içgüdüsel bir tepkiden çok daha fazlası olan bilinçli ve planlı bir şekilde işkenceye ve öldürmeye yönelmesi ve İsa'yı aldatmasıdır. Aynı şekilde, izleyici için filmin başında cinayet işleyen İsa'nın durumu çok geçmeden "unutturulmuş"tur. Böylece Üçüncü Sayfa filminde ahlaki sorumluluk, bu ahlaki davranış yapılanması niyet>süreç>edim> olarak kabul edilirse, süreç ve niyetin edimsel hale gelişi *biçimine* kaymaktadır. Kötü olan öldürme değil öldürme biçimi, niyet değil niyetin kaynak bulduğu nedenler, böylece bunun içgüdüsel bir tepki değil, planlı bir zekâ sürecine kaymasıdır. İçgüdüden zekaya kayış, 'doğal' olandan 'kültürel' ve 'niyetli' olana bir yöneliş anlamına gelmektedir ve edimler tüm 'masumiyet'ni kaybetmektedir. Bu sürecin sonucu ise Serdar açısından baba egemenliğinin kaldırılması, onun metresinin, dolayısıyla babanın evlenme niyeti de göz önüne alındığında "müstakbel anne"nin ele geçirilmesi, Meryem açısından ahlaksız aile reisinin alaşağı edilmesidir: her iki biçimde de doğrudan otorite, yani anlamsal düzeyde Tanrı alaşağı edilmiştir. Oğul (İsa) da bu süreçte kefareti ödemiş, ahlaki olarak ona hiçbir umut sunmayan bu dünyaya tepki olarak intihar etmiştir.

İsa, Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeni alındığında olduğu gibi görünen, dolayısıyla herhangi bir gize, yalanı oluşturmaya çabalayan bir karakter olarak belirmemektedir. Buna karşın hem Meryem hem de Serdar oldukları gibi görünmezler. Bu yüzden filmdeki bu değersel dönüşüm *olmak>görünmemek>görünmek* biçimindedir. Yani filmin başında oluşan *giz* sonunda gerçekliğin açığa çıktığı bir sürece dönüşmektedir ve görünen ile olan arasındaki ayrım ortadan kalktığına, yaşam duygusunun dayandığı kaynaklar da ortadan kalkmaktadır.

3.4.5. SONUÇ

Üçüncü Sayfa filmi doğrusal ve eksilteli bir zamansal düzenlemeye sahiptir. Filmin anlatısında meydana gelen önemli bir olay izleyici gözünden saklanmış, filmin dramatik yapısı bu türden bir bilgi eksikliği üzerine kurulmuştur. Karakterlerin geçmişi bir belirsizlik içinde kalmakta, geçmişleri hakkında çok konuşmak istememekte, buna karşın şimdiki zamanda eylem ve nesneleri gelecekteki umutları için araçsal bir şekilde kullanmak istemektedirler. Zamansal yapılanma masumiyetten aldatmaya, iyilikten kötülüğe geçişi ifade etmektedir.

Film bir metropol olan İstanbul'da geçmektedir. Bu yüzden kapalı, kapsanan, alt katta, zenginlikten uzak çevre'de geçen bir hikâye konu edinilmektedir. Toplum tarafından ötekileştirilmiş, sadece hizmet için varlıklarına göz yumulan karakterler yaşadıkları çevreden hoşnutsuzdur ve oradan bir şekilde kurtulmak için çaba harcamaktadır. Sınıf atlama çabasının sonucu daha iyi bir mekânda yaşama istencinin de dışavurumudur ve yaşanan mekân üzerinde iktidar kuran ev sahibi ve kocanın öldürülmesi farklı sınıfların temsil edildiği mekânlar arası geçişin de koşuludur. Bu bağlamda film, mekânın üzerinde kurulan iktidarın da el değiştirmesini görünür kılmaktadır.

Filmde karakterler farklı nesne ve amaçlara sahiptir ve birbirlerini bu nesnelere ulaşmada araç olarak kullanan bir toplumsal ilişkiler ağına dâhil olmaktadır. Alt sınıftan insanların ilişkilerini konu alan film, yabancılaşmış, ötekileştirilmiş, sürekli kullanılan ve eziyet edilen insanların da isyanını dolaylı bir şekilde ortaya koymaktadır. Filmde kötülük kendilerine de sürekli kötülük yapılan karakterlerin diğerlerine karşı kullandığı bir araçtır. Karakterler içinde bulundukları sınıfsal yapıdan kurtulup sınıf atlamaya çalışmakta, bunun için cinayetler işlemeye hazır görünmektedir. Daha iyi bir yaşam kötülükten geçmektedir ve intikam istenci, arzu, nesneleştirmeye karşı durma ve gücü elde ederek hayatta daha iyi şartlarda yaşama isteği bir üçüncü sayfa hikayesinin karanlık anlatımında hayat bulmaktadır.

3.5. YAZGI FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ

3.5.1. YAZGI FİLMİNİN ÖZETİ

Musa (*Serdar Orçin*) annesinin yanında yaşayan, gümrük şirketinde çalışan birisidir. Bir sabah annesi uyanmaz ve bu durumdan şüphelenmeyen Musa işe gider ancak akşam eve geldiğinde annesinin ölmüş olduğunu anlar. Musa buna ne tepki göstereceğini bilemez, üzülmez. Komşusu Necati'ye (*Engin Günaydın*) onun metresiyle yaşadığı sorunlar konusunda yardım eder. İşyerinden çalışma arkadaşı Sinem (*Zeynep Tokuş*) ile birlikte sinemaya gidince aralarında yakınlaşma başlar. Sinem ile işyerinin patronu Naim (*Demir Karahan*) arasında da bir ilişki vardır ancak aralarında anlaşmazlık çıkınca Sinem, Musa'ya evlenme teklifi yapar ve evlenirler. Musa bir gün iş için dışarı çıkmışken evine uğrar ve eşinin kendisini aldattığını anlar, bu duruma tepki vermez. Bu sırada Necati de metresine dayak atıp evden atmıştır ancak kadının kardeşleri intikam için peşine düşmüştür, Necati yanında silah taşımaktadır. Necati'yle birlikte bilardo oynarlar ve çıkışta metresinin kardeşleriyle yeniden karşılaşp kavga ederler ve Musa Necati'den aldığı silahla adamlara ateş eder. Ertesi gün Naim, Musa'yı çağırıp oğlunun bilgisayarında çıkan sorunu çözdürmek için yardım ister. Musa Naim'in evine gider. Musa bilgisayarı tamir eder ve oradan ayrılır. Kendi evine gider ve kapıdan içeri girerken polisler Naim'in eşini ve çocuklarını öldürmek suçundan dolayı onu tutuklar. Musa savcılıkta suçları reddetmez. Avukatı savcının "toplumdışılık ve ahlak yönünden" saldırıya geçebileceğini söyler. Musa mahkemeye götürülür. Karardan beş yıl sonra bu sefer bir başka savcının karşısına çıkar Musa. Savcı, eski patronu Naim'in Cumhuriyet Savcılığı'na gidip gönüllü olarak ifade verdikten sonra tuvalete gidip intihar ettiğini anlatır. Naim eşini ve çocuklarını öldürdüğünü itiraf etmiştir. Musa tahliye edilir ve eski yaşamına ve artık bir çocuğu olan Sinem'in yanına döner.

3.5.2. YAZGI FİLMİNDE ZAMAN

Yazgı¹³ filminde zamanın yapılanması doğrusaldır. Film, Musa'yı merkeze alarak onun başından geçen olayları ve hayata ilişkin yaklaşımını belirli bir sıralama

¹³ Yazgı filmi Zeki Demirkubuz'un çektiği ilk edebiyat uyarlamasıdır ve Albert Camus'nün 1942 tarihli Yabancı (*L'etranger*) adı romanından uyarlanmıştır. Bu romandan yapılan uyarlama sadece Demirkubuz'un eseri değildir. Luchino Visconti 1967 tarihli Yabancı (*Lo Straniero*) filmini Albert

içinde filmsel zamanla gerçek zamanın birbirine uymadığı eksiltili bir anlatımla sunmaktadır. Filmde ileriye veya geriye dönüşlü, paralel kurgu ve hızlandırılmış, yavaşlatılmış kurgu yöntemleri kullanılmamıştır.

Filmin olaylar düzlemindeki sıralaması Camus'nün *Yabancı* (2003) eseriyle aynı değildir. Demirkubuz filme ilişkin "Albert Camus'nün Yabancı romanında ele aldığı durumu ve romanın hikayesini kendime çok yakın buldum...Gerçi romanda çok detaylı bir öykü yoktu, zaten Yazgı filminin senaryosunda romandaki olguyu ve hikayeyi benim başka bir öyküm ile birleştirdim" (Bal, 2004) demektedir. Romanın özellikle ikinci kısmı filmde çıkarılmış ve farklı bir şekilde sunulmuştur.

Musa zamanı ve yaşantılarını geçmiş zamana ilişkin bir anımsama ile bugüne getirmemektedir. Musa her şeye kendisini ilgilendirdiği kadar ilgi duymakta, bunun haricinde onlara ilişkin bir duygulanım ve düşünme sürecine bir istisna hariç (filmin sonundaki anımsama) girmemektedir. Bu yüzden film anlatısında Musa'nın şimdiki zamandan kopup geçmişe giderek belirli şeyleri anımsadığı, geçmişin varlıklarını bir iz olarak gündelik yaşamında kullandığı, bunları bir genişleme düzeyinde hayatında anlam için kullanması söz konusu olmamıştır. Geçmiş zaman, Musa'nın belleğinde hiç yok gibidir. O, şimdiki zamanı yaşamakta ve bu zamanı geçmişin en sıkışmış biçimi olarak ama geçmişin etkilerinden soyutlayarak 'hazcı' bir düzeyde yaşamak istemektedir. Sinemada Sinem'in bacaklarını okşayıp evine götürerek sevişmek istemesi ya da hapisanede kendini ziyarete gelen Sinem'in yakasını açtırıp bakmak istemesi, Camus'nün romanıyla aynı duyarlılık ve anlam biçiminde olmasa bile, varoluşa şimdiki zamanın hazcı bir şekilde tüketilmesi biçiminde anlam kazandırmaktadır. Benzer biçimde, Musa için geçmiş ve şimdiki zamanın karşısında yer aldığı biçimiyle gelecek zaman, bir umut ve bekleyiş olarak öne çıkmamaktadır. Karakter analizinde daha ayrıntılı ortaya konacağı gibi belirli bir amaçtan yoksun olan Musa için gelecek zaman, bugünden anlamlandırılıp düzenlenen bir yaşantının içinde yer almaz. Musa, varoluşçu felsefeden etkilenmiş biçimde kendi varoluşunu ve kararlarını başkalarının eline bırakmış, dolayısıyla zamanı sadece bir yaşantı biçiminde kabul edip, yaşamındaki belli başlı

Camus'nün eserinden yararlanarak çekmiştir. Visconti eseri birebir filme uyarlamış romandaki olaylara ve sıralamasına sadık kalmıştır.

önemli olaylara ilişkin kararlarda başkalarının kararlarna ve suçlamalarına ses çıkarmamıştır. Romadaki Meursault karakterinin “benim için ikisi de bir”, Musa'nın ise “fark etmez” dediği duyarsızlık biçimi olarak zaman ve eylemler bir etkinlik biçimi değil, çeşitli tepkilere karşıdakilerin beklentisine uygun tepki verme biçimidir. Özellikle Meursault roman boyunca hiçbir etkin karar almaz, buna karşın etkin olarak almadığı bu kararlardan dolayı yasa tarafından annesinin ölümüne üzülmeyi ve tanrıya inanmadığı için cezalandırılıp idam edilir. Benzer gerekçeler Musa tarafından dile getirilmekte, Musa annesinin ölümüne üzülmeyi ve konuşmasında buna belli belirsiz bir sevinç duyduğunu belirttiği için yargılandığını ve tanrıya inançsızlığın bu cezanın verilmesinde belirleyici olduğunu söylemektedir. Bu açıdan Musa annesiyle geçmişteki yaşantılarını bir nostalji düzeyinde yaşamadığı, bu anıları aklına bile getirmediği için üzülmemektedir. Aynı zamanda Sinem'in istekle gösterdiği evlilik fotoğraflarına da ilgisizdir. Bunun bir sebebi onun yaşantılarını haz temelli kurmasına rağmen, kendi zaman çizelgesini ‘hatırlanmaya değer’ büyük hazlardan örölü bir sistem olarak görmemesinden ileri gelmektedir. Yani Musa haz için yaşayan ama bu hazlar ve mutluluklar arasında bir hiyerarşik ilişki kurmayan birisidir. Musa'nın geçmişle kurduğu tek anımsama düzeyindeki sıçrayış ilişkisi filmin sonunda gerçekleşmiştir. Musa eve dönüp gece Sinem ile sevişmekte ve ne zamandır ilk defa annesinin hatırına geldiğini söylemektedir. Buna karşın romadaki Meursault gibi bunda bir derinleşme değil, bir “hiçlik” bulmaktadır. Yaşamın bütünsel ve sonuçtaki hiçliği ve anlamsızlığı Musa'nın tüm davranışlarına yön vermekte, belleğin hayatın içinden benliğin kurucu işlevi olarak olmasa bile, soyut bir şekilde çıkarıldığı, unutmaya çabalama biçiminde yaşama söz konusudur. Musa işyerine gidip Naim'e annesinin öldüğünü söylediğinde annesinin ne zaman öldüğünü bilmediğini “dün ya da bu sabah” öldüğünü söylemektedir. Gerçekte hem annesinin uyanmadığı sabah hem de akşam, nefesini kontrol ederek öldüğü konusunda net bir bilgiye sahiptir, yalan söylemektedir¹⁴. Bu durum karakterin davranış bütünlüğünün sağlanamaması olabileceği

¹⁴ Romanda Meursault hapishanede ilk başlarda kendisinin hapishaneye alışmasını engelleyen özgür bir insan gibi düşünmesi olduğunu fark eder. Artık denizi ve kumsalları düşünmeyi bırakır ve bir hükümlü gibi avluda yaptığı günlük gezintiyi, avukatın gelmesini düşünür. Sigara içmemek bir tür cezadır. Sigarayı bırakır, böylece sigara içmeme cezası da bir ceza olmaktan çıkar. Daha sonra da bedeni hücre gibi sınırlı bir mekânda tutuklu olsa da bu sınırlılığı aşar. Geçmişini düşünür, yaptığı şeyleri, gözünden kaçanları yeniden anlamlandırır. Daha önceleri hapishaneden kaçma hikâyelerini okumadığı için hayıflansa da artık hapishane de bir ceza yeri olmaktan çıkmaya başlamıştır. Bedeni hapishanede olsa da düşünceleri çoktan

gibi, Musa'nın zamanı zoraki hatırlama düzeyinde kendi istediği gibi biçimlendirmek istediği biçiminde de değerlendirilebilmektedir. Bu sebeple filmin zamansal düzeni bir değerden bir başka değere dönüşümü göstermemektedir. Musa'nın başlangıçtaki değersel durumuyla sondaki değersel durumu aynıdır. Buna karşın annesinin ölümü, Sinem ile evliliği, aldatılışı ve işlemediği cinayeti üstlenmesi öncelik sonralık bakımından onun hayatına yön vermekte ama değersel bir dönüşümün dinamosu olamamaktadır. Naim karakteri ise geçmiş bir sıkıntı biçiminde yaşayan, edimlerini sorgulayan, genişleme düzleminde geçmiş inceleyip onu anlatsal olarak açığa çıkaran, bugüne yansıtıp yaptıklarıyla yüzleşen tek karakterdir. Geçmiş sadece Naim için bir anlam ifade etmektedir. O işlediği cinayetten sonra geçici biçimde amaçlarına ulaştığı yanılsamasına kapılmış, yeni duygulanmalar aramış, bu durum Durkheim'ın "çökme durumuyla aşırı hareketliliğin ya da düşle edimin veya istek coşmalarıyla melankolikçe düşünceye dalmanın dönüşümlü olarak görüldüğü karma" bir intihar olarak tanımladığı (2013: 298) eylemle sonuçlanmıştır. Bu bağlamda Yazgı filminde geçmiş "karanlık" tarafıyla açığa çıkmakta, bireyden ahlaki bir edim beklemektedir.

3.5.3. YAZGI FİLMİNDE MEKÂN

Yazgı filminde ağırlıkla gösterilen mekânlar Musa ve annesinin evi, işyeri, İstanbul'un caddeleri, hapishane ve savcıların odasıdır. Musa'nın yaşamı doğa/kültür karşıtlığında kültürel alana sıkışmıştır. Musa'nın kent yaşamı bazen akşamları çıkıp vitrinlere baktığı seyirlik düzeydedir ve o işle ve ev arasında gidip gelmektedir. Film boyunca Musa ne ormanlık alan gibi yerlere ne de (bir kez gidip Boğaz'a baktığı Kabataş parkı dışında) açık alanlara çıkmamaktadır. Evinde, işyerinde ve sonraki süreçte hapishane ve akıl hastanesinde hep bir kapatılma düzeyinde, kapalı ve kapsanan alanlarda yaşam sürmektedir. Hemen hemen bütün mekânlar, yatak odası, sinema salonu ve hapishanedeki tepkisi dışında biri diğeriyle aynı, onu herhangi bir duygulanıma sokmayan mekânlardır. Musa amaçsız bir karakter olduğu için geleceğe ilişkin bir beklentisi de yoktur ve gündelik yaşamın rutininden kaçacağı bir 'başka yer'

onun ötesine taşmıştır. Bu ise herhangi bir otoritenin asla engelleyemeyeceği, tutsak edemeyeceği bir şeydir. Meursault'un kendisine ve geçmişe ilişkin algısı, kısaca düşünme ve anımsama bütün zincirleri ve hücreleri anlamsız hale getirir. Yazgı'da ise Musa son sahnede anlaşılan göre yeni hayatına alışmıştır ama bunu nasıl yaptığı kuşkuludur.

düşlememektedir. Musa kendi rutinlerine bağlı, insanlarla etkin bir iletişimden yoksun, televizyon başında zaman geçiren ve hareketli değil durağan bir yaşam süren birisidir. Bu durum bir açıdan romandaki Meursault'un yaşamla kurduğu ilişkiyle terslik içindedir. Romanda Meursault yaşamı sevmekte, girdiği mekânları betimleyerek anlamlandırmakta, doğal alanlara geçmekte ve belleğin kurucu işleviyle onlardaki yaşamı ve coşkuyu, en umutsuz olabileceği hapishanede bile ortaya çıkarmaktadır. Musa içinse ne ev, ne işyeri, ne caddeler ne de hapishane onda özel bir duygu uyandıracak yerler değildir. Bir yönüyle tüm mekânlar “fark etmez” mekânlardır. Tüm mekânlar aynı olduğu için Musa'nın yaşamı anlamlandırması için ‘özel’ bir mekân yoktur.

Musa gelir seviyesi bakımından orta alt sınıfa dâhil olmaktadır. Düzenli bir geliri vardır ve hem çalıştığı yer bakımından hem de evi, kentle kurduğu ilişki bakımından merkezden uzak değildir. Musa bütünüyle ne merkeze ne de çevreye ait olmayan bir yerdedir. Bunun açık bir örneği apartmanın ‘giriş katı’nda olan evidir. Alt sınıftan insanların Demirkubuz filmlerinde ortak mekânı bodrum katıdır ama Musa bodrumda değildir. Buna karşın giriş kat ‘üst’ de değildir. Bu açıdan Musa'nın evi bir geçiş, ara yeridir. Pencereden sigara içip sokaktan gelip geçenleri seyredebilme imkânı vardır.

Musa boş vakitlerinde sokaklarda sürdürdüğü ‘seyirciliği’ evinde de televizyon başında sürdürmektedir. Filmdeki olaylarla da paralel işleyen bu seyirlik, varlığını sesiyle de hissettirmektedir. Çoğunlukla eski Yeşilçam filmleri olan bu filmler, filmin olaylar düzlemine daha önceden kurgusal olarak yaşanmışlıklarıyla dâhil olmaktadır; Musa bu yaşanmış gösteriyi sadece bir daha yaşamaktadır. Gösteri toplumunda her şey yerini bir temsile bırakmaktadır ve bu temsiller “canlı olmayanın özerk devinimi”dir ve aynı zamanda televizyon gerçek ile kurgusal olanı “birleştirme aracı” olarak hizmet görmektedir. Burada, “imajlar toplamı değil, kişiler arasında varolan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişki” söz konusudur (Debord, 2012: 35-36). Bu ilişki izleyicinin televizyonun yerine geçip, Musa ile Sinem'in doğrudan izleyiciye, izleyicinin de doğrudan onlara baktığı anda doruğa çıkmaktadır; bu noktada izleyici ile izlenen birbiriyle eşdeğer haline gelmektedir. Kimin daha gerçek olduğu sorunu, bakışın hangi tarafında durduklarıyla bağlantılıdır.

Musa'nın sokaklardaki seyirciliği bir açıdan onun kamusal mekânlarda bulunuşunu sağlamaktadır. Ağırlıkla Beyoğlu'nun caddeleri onun canı sıkıldığında dolaştığı kamusal yerlerdir. Buna karşın bu kamusal yerler fiziki olarak kamusal taşıyıcılar da Musa'nın anlamlı bir sosyal iletişim kurduğu yerler değildir. Simmel'in vurguladığı gibi "karşılıklı ihtiyatlılık ve kayıtsızlık, bireyin bağımsızlığı üzerindeki etkisini en çok büyük şehrin yoğun kalabalığında hissettirir. Bunun nedeni de buradaki bedensel yakınlığın ve mekân darlığının zihinsel mesafeyi daha da görünür kılmasıdır" (2013: 324). Bu yüzden Musa için kamusal yaşam yine özelliğinin ve zihinsel uçurumunun baskın olduğu bir yaşamdır. Apartmanda da komşusu Necati dışında iletişim kurduğu bir insan yoktur. Necati'yi, ona yardım edip birlikte vakit geçirirse de, arkadaşı olarak görmemektedir. Bu yüzden apartman, onun yabancılaşmanın ve aile yaşantısının aynı şekilde yaşandığı, hatta evinde de aile üyeleriyle anlamlı bir iletişim kuramadığı, dolayısıyla yabancılaşmanın baskınlaştığı yerler olarak anlam kazanmaktadır. Musa için her yer yabancı, her yer bilindiktir. Sartre'ın "Cehennem başkalarıdır" (1989: 45) sözü bireyi yargılayan, onu toplum dışılığıyla itham eden, kendi belirlediği ahlaki yargıları ona zorlayan bir unsur olarak ortaya çıkarmaktadır. Buna karşın Musa, bu suçluluğu, bir yönüyle zaten kişinin niyet düzleminde bir başkasına yapmak istediği kötülük olarak içinde barındığı biçimiyle sahiplenmekte, "suçu kabul etmekte"dir. Bu suçlu olarak onun vereceği acıyı da yüklenmekte buna karşın mekânsal olarak onu soyutlayacak ve olumsuz anlam ifade edecek tüm mekânları değer olarak eşitlemektedir. Bu biçimiyle kayıtsızlığı felsefesi haline getirmiş Musa için olumlu ve olumsuz mekân yoktur, sadece 'mekân' vardır.

Filmde genel olarak doğal ışık kullanılmıştır ve filmin ilk yarısı evde ve işyerinde geçtiği için daha aydınlıktır. Buna karşın ikinci yarı giderek Musa'nın suçlanması, yargılanması ve hapisanenin karanlık biçimi açısından görece daha karanlıktır.

Musa, savcılarının¹⁵ odasında her daim sakin, ne olup bittiği konusunda tam anlayışa sahip birisi olarak görünmektedir. Suçlamaları reddetmediği, kendi hayata ilişkin tutumunu ise anlatmakta zorlandığı bu mekânlarda esas olarak kayıtsızlığını

¹⁵ Filmde en son konuşulan ve Musa'ya serbest bırakan savcının romandaki karşılığı günah çıkarmaya gelen Papaz'dır. Meursault günah çıkarmaz ve ateist olarak ölüme gider.

sürdürmektedir. Filmde ikinci kez savcının karşısına çıktığında romanla zıt ama filmin anlam yapısıyla uyumlu biçimde savcının kapısı bozulmakta ve ara sıra açılmaktadır. Demirkubuz'un kurgu bozucu olarak kullandığı bu işlev savcı tarafından hemen "tamir" edilmesi için bir görevlendirmeye tabi tutulmaktadır. Savcının verdiği emrin ardından bu, bir başka olasılığın göstergesi ve saçma imge olarak kapı giderek Musa'ya yapılan haksızlığın telafi edildiği bir simge halini almıştır. Zira yıllar yılı Musa hapishanede kendisine itham edilen suçlar dolayısıyla kalmış, akıl hastanesinde beş yılını kaybetmiştir. Naim'in itirafı adaletin tecelli etmesine sebep olmuştur ve savcı "yalama olmuş" kapıyı tamir ettirerek, filmin anlamsal yapısıyla uygun biçimde Musa'yı da serbest bırakır, bir yönüyle "adalete suç işlettirmek" anlamına gelen bu varoluşçu davranışı terbiye edip adaletin yerini bulmasını sağlar. Bu açıdan da film, adaletin bu yanlış kararının sorumluluğunu da Musa'nın suskunluğuna yükler. Buna adaletin kendisi değil, Musa'nın her şeyi boş vermişliği sebep olmaktadır. Bu yüzden Yazgı'daki kapı sadece kurgu bozucu bir işlev değil bir şeylerin tamir edildiği bir ıslahın da göstergesidir.

Yazgı filminde mekân engelleyici ve yardımcı olarak belirmemektedir. Mekânın uzaklık ve yakınlığı Musa'nın ruhunun topluma uzaklığı, dolayısıyla mekânsal olarak yakın ama ruhsal olarak uzak insanların çelişkilerinin açığa çıkışı olarak anlam kazanmaktadır. Musa bir şeyleri bulmak için uzaklara yolculuğa çıkmamaktadır. Hepsi birbirinin aynı mekânlarda Musa'nın dünyayı ve toplumu algılayışı ile hiçbir paralellik taşımadığı insanlarla mesafeli bir yaşam söz konusudur.

Yazgı filminin çerçevesinin içindekileri Demirkubuz dolaylı yollardan şu şekilde anlatmaktadır:

"Bir gün kendime, 'Çektiğimiz acının kaynağı ne?' diye soru sordum...Romanı okuduğumda bu sorunun cevabı bir parça belirir gibi oldu. Yani çektiğimiz acı beklentilerimizden geliyordu...Yabancı'ya gelirse, romanın meselesi benim için önemliydi; çok güzel bir romandı ama bir sinema filmi olmaya pek müsait değildi... Zordu... Bu nedenle yeni bir hikâye yazmaya karar verdim. Bir defa Türkiye'de geçecekti. Cezayir'de yaşayan bir Fransız'la Türkiye'de yaşayan bir Türk'ün aynı karanlıktan beslendiğini, kendilerini fiziksel olarak çevreleyen coğrafi, sosyal, sınıfsal, kültürel koşullara rağmen insanın her yerde insan olduğunu anlatacaktı bu hikâye...Mesela Yabancı Hristiyan bir hikâyedir aynı zamanda; ama ben bunu bir Müslüman hikâyesine de

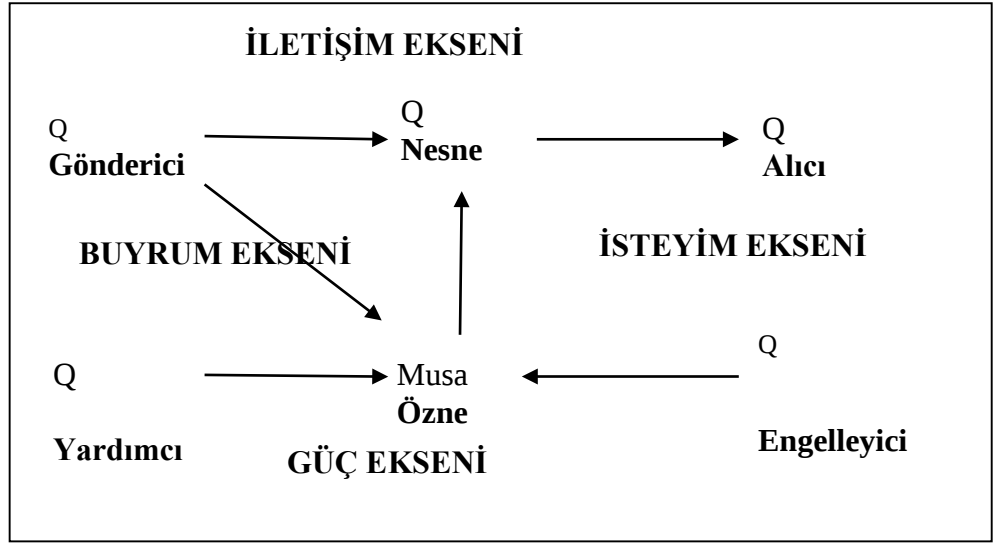
çevirdim. Özellikle final sahnesindeki konuşma. O, bir papazla yapılan konuşmadır. Ben, onu Müslüman bir adamla yapılan konuşmaya çevirdim," (Çakmak, 2001).

Böylece Fransa ve Cezayir’de yaşanan bir hikaye Türkiye’ye taşınmış, romanın merkezine oturan, hayatta her şeye ve oluşa alışma fikri, varoluşçu güneş ışığının insanın yaşamını değiştirecek kadar bir absürt imge olarak kullanımı, kendini ve toplumu tanıma yeri olarak hapishane metaforu gibi unsurlar çerçeve dışına çıkarılmıştır. Aynı zamanda, romanda (Camus, 2003) bahsedilen bu temaların hayat bulduğu, köpeğini kaybeden İhtiyar Salamano, annenin belleğin ve kimliğin kurucu bir unsuru olarak romanın yapısındaki bulunduğu ağırlıklı yer azalmış, coşkulu Marie yerine hayata küskün Sinem ortaya çıkmış, dramatik olarak romanda küçük bir yere sahip olan patron filmin dramatik yapısının belirleyici noktasına yerleşip ‘baş kötü’ olarak şekillenmiştir. Meursault’un varoluşçu tavrı ve umudu filmde silikleşmiş ve çıkarılmıştır. Çerçeve içinde tüm değerlerden kopan, kayıtsızlığı modern bir tepki olarak kullanan, haz dışında bir arayış içinde olmayan, yabancılaşmış bir bireyin yaşamsal serüveni dramatik bir gelişim göstermeden sunulmuştur.

3.5.4. YAZGI FİLMİNDE KARAKTER

Yazgı, "Bütün olmakta ve olacak olanları önceden ve değişmeyecek biçimde düzenlediğine inanılan doğaüstü güç," (Büyük Türkçe Sözlük, 2014) biçiminde tanımlanmıştır. Bu haliyle Demirkubuz'un filminin ismi kişinin kontrol edemediği dışsal bir güce gönderme yapmaktadır.

Yazgı filminin merkezinde Musa karakteri bulunmaktadır. Musa karakteri klasik anlatı yapılanması bakımından filmin başından sonuna belirli bir istençle yüklü olmayan bir karakter olarak farklılık kazanmaktadır. Bu durum Musa merkezli olarak Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesi'nde şu şekilde yapılanmaktadır:

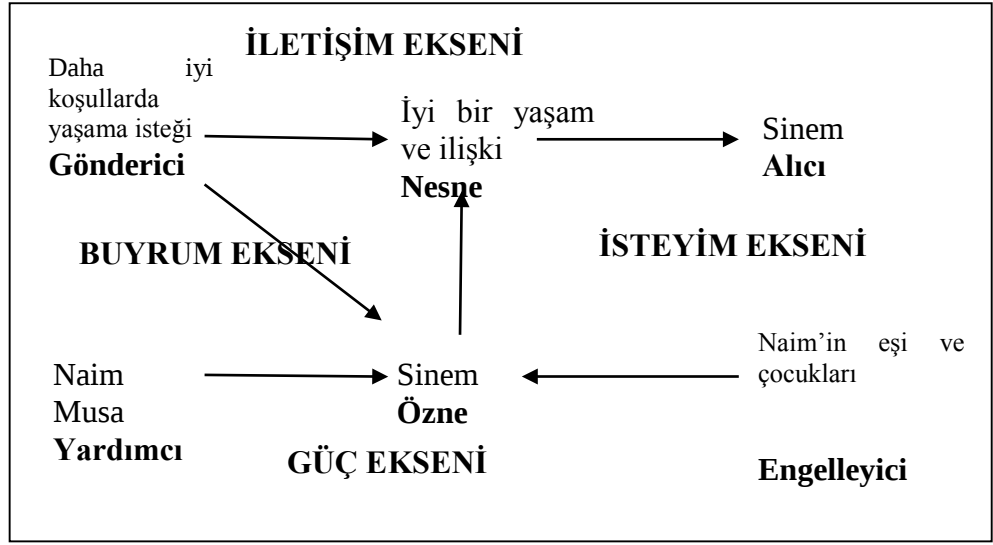


Şekil 14. Meryem merkezli Greimas'ın Eyleyensel örnekçesi

Musa karakteri filmin öznesi konumundadır buna karşın filmin başından sonuna, filmin anlatısına yön verecek belirli bir arzusu, isteği ve nesnesi bulunmamaktadır. Böylece film boyunca net bir şekilde bir amacı, elde etmek istediği bir nesnesi bulunan, bu nesneyi elde etmek için bir gönderici vasıtasıyla çeşitli görevlere çıkan, burada kimi yardımcıları ve engelleyicilerle ilişki ve iletişime geçtikten sonra başat hedefine ulaşan ya da ulaşmayan bir karakter söz konusu değildir. Musa tümüyle istençsiz değildir ama bu istenç yükü filmin geneline yayılmamıştır. Musa da diğer insanlar gibi yemek yer, çalışır, işteki görevlerini yerine getirir, bir kadını arzular, onunla sevişmek ister ama ne evlilik sürecinde ne de yüklendiği suç bağlamında klasik bir istenç yüküne sahip değildir. Bu durum Musa'nın hayata karşı genel kayıtsızlığı dikkate alındığında anlamlıdır. Musa bunu en net biçimde "fark etmez" diyerek göstermektedir. Bir durumun şöyle ya da böyle olması konusunda bir fark yoktur, Sinem ile ya da bir başka kadınla evlenmenin, onunla birlikte olmanın, aldatılınca buna tepki göstermenin bir anlamı yoktur. Toplumca belirlenen bu tür ahlaki kurallardan bağımsızlaştığı için Musa bir yönüyle 'değerlerden özgür' bir karakterdir. Musa film boyunca herkesten farklılığıyla ön plana çıkmaktadır. Onlar gibi tavır takınmaz, takınmak zorunda hissetmez, hatta "Sizler insan olmanın tüm sorumluluğunu bizim gibilere yüklüyorsunuz," diyerek Nietzscheci anlamda vicdanın, kötülüğün bir ürünü ve sonucu olduğu fikrini taşımaktadır. İsmi açısından da Firavun'a karşı koyan peygamberin ismi olarak, dini bir gönderme içermektedir.

Roman ve filmde karakter yapılanması bakımından bir fark söz konusudur. Musa mahkemede susup cezasını kabullenerek bir seçim yapmıştır. Susarak, suçu kabullenmiştir. Filmde Musa ve Necati bilardo oynadıktan sonra tam Beyoğlu'na gitmek üzereyken Necati'nin eski metresinin kardeşleri tarafından takip edildiklerini fark ederler. Bir yere otururlar, onlardan bir tepki gelmesini beklerler. Musa ateş etmeyi isteyen Necati'ye isterse sıkmasını ama henüz bir şey yapmadıklarını söyler. Necati onlara ağız dolusu küfür eder, karşıdakiler de teke tek dövüşmeyi önerir. Musa silahı alır ve bir "yanlışlık yaparlarsa" ateş edeceğini söyler. Necati gence kız kardeşi gibi onu da döveceğini söylediğinde, genç Necati'ye tokat atar. Musa, Necati ile diğeri teke tek kavgaya ederken ve gencin yanındaki diğeri kişi buna katılmamışken bunu bir "yanlışlık" olarak addedip derhal silaha sarılır ve ateş eder. Bu sahnede romandaki gibi bir absürtlük söz konusu değildir. Zira romanda Meursault mahkeme salonunda gencin ölümüne sebep olan şeyin aslında "güneş" olduğunu söyleyecek ve durumun absürtlüğüne dikkat çekmek isteyecektir. Musa aslında teke tek dövüşenlere ve sık sık Necati tarafından küfür edilen gençlerin durumuna hiç bakmadan, rahatlıkla silahı çekip ateş eder. Uluorta ateş etmesinden sonra hiçbir yasal kovuşturmayla uğramadığı gibi silahı daha önceden incelemesine ve silah tutmaya alışık olduğu belli olmasına karşın, silahla defalarca ateş etmesi kimseye zarar vermez. Romanda ise Meursault'un ateş etmesi dışsal bir baskının, etkilenmenin ürünüdür. Güneşin bunaltıcılığı, bıçağın gözünü kamaştırması buna sebeptir; Meursault ateş ederken bilinci de tam olarak yerinde değildir. Filmde ise bu tür bir dışsal sebep söz konusu değildir, bilakis içsel bir tepkiyle, böyle bir bunaltı yaşamadan, bilinci yerindeyken silahı çekip ateş eder. Filmde Musa, filmin adındaki gibi bir yazgıya kendini bırakmaktadır, yaptığı bilinçli ve istençli bir davranıştır. Filmde öldürme istenci açıktır. Romanda ise öldürme istenci yoktur, aslında bu birbirini takip eden olayların yazgısal bir sonucudur.

Filmde bir diğeri önemli karakter Sinem karakteridir. Sinem Musa gibi gümrük şirketinde çalışan fakat uzun yıllardır Naim tarafından metres olarak kullanılıp, kendisine verilen sözler tutulmayan bir karakterdir. Sinem bu tür bir umutsuzluğa düştüğünde hayatıyla ilgili yeni kararlar almıştır. Sinem merkeze alındığında Greimas'ın eyleyensel örnekçesi şu şekilde yapılanmaktadır.

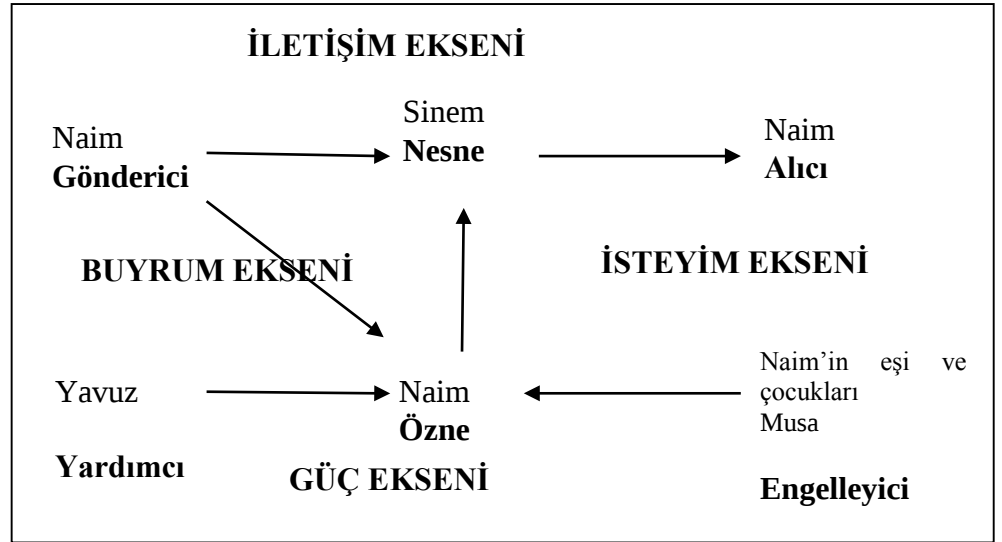


Şekil 15. Meryem merkezli Greimas'ın Eyleyensel örnekçesi

Sinem kendi yaşamına ilişkin genel bir hoşnutsuzluk içindedir; hem maddi hem de manevi biçimde yaşamını iyileştirmek istemektedir. Bu tür bir nesneye ulaşmasının sebebinde ve gönderici noktasında hayatın koşulları yer almaktadır. Sinem hem paradan hem de düzenli bir ilişkiden yoksundur. Alıcı noktasında ise kendisi bulunmaktadır. Sinem bu hedefe ulaşmak için patronu Naim ile ilişkiye girmiş, Naim de yıllar yılı eşini boşayıp onunla evleneceği üzerine vaatlerde bulunmuştur. Buna karşın Naim'in eşinin hastalığı bunu gerçekleştirmesine engel gibi görünmektedir. Sinem bu hedefe ulaşmada Naim ile sıkıntı yaşadıkça Musa'ya yaklaşmakta, onunla beklentileri daha az karşılanan ama daha düzenli bir ilişki kurmaya yatkın görünmektedir. Sinem, romandaki Marie gibi hayata coşkuyla bağlı, etrafa gülücükler saçan bir insan değildir, tersine ağlayan, hayata küskün görünen, umutsuz bir kadındır. Naim'e olan kızgınlığı eşiyle boşanıp kendisiyle evlenmemesi sebebiyledir. Sinem bundan dolayı Musa ile evlenir, fakat çok geçmeden yine romanda olmadığı biçimde Musa'yı patron Naim ile aldatır. Bu yüzden filmin anlatısında "aldatan, sadık olmayan eş" konumunda olarak ahlaki olarak aşağı bir yer edinmektedir. Aynı zamanda genel anlamda Musa ve Sinem ilişkisi Musa'nın genel hazcı yaklaşımıyla alakalı olarak da bir çelişki içermektedir. Sinem evlendikten sonra, gündüz Musa'yı Naim ile aldatmasına karşın, gece yatağa gelip Musa'ya seslenir. Musa ise uyumaktadır. Sinem derin bir iç çeker. Mutsuzluğu açık bir şekilde bellidir. Bu durum, karanlıkta yanında Musa yatmasına rağmen apaçık yalnız olduğu görüntüyle desteklenir.

Bu yüzden Musa'yı aldatması bir yönüyle tatminsizlik ve ilgisizlik iması taşımaktadır. Buna karşın Musa sinemada, sinema çıkışında evde ya da hapishanede Sinem'e yalnızca cinsel arzu duyar. Sinem'in Musa'da ifade ettiği anlam arzuların yükseldiği, ya da hapishanede de olduğu gibi bir kadından uzak olduğu zaman onun göğsüne bakmak biçiminde cinsel bir doyuma hizmet etmektedir. Musa sosyallikten yoksundur. Musa sinemaya gitmeleri haricinde Sinem'le hep evde vakit geçirir. Buna karşın Sinem de 'eksik' bir karakterdir. Filmde kadının sunuluşu fiziksel olarak ayağı aksak, yani kusurlu, umduğunu bulamayınca aldatan biçimindedir.

Filmin bir diğer karakteri olan Naim merkeze alındığında Greimas'ın eyleyensel örnekçesi şu şekilde yapılanmaktadır.



Şekil 16. Naim merkezli Greimas'ın Eyleyensel örnekçesi

Naim gümrük şirketinin patronudur. Evli ve iki çocuk babasıdır ancak Sinem'e aşık olduğu için evliliği kötü gitmektedir ve bu durum tam olarak açık değilse de, eşinden boşanmak istemektedir. Sinem'e olan vaatleri gerçekleşmediğinde Sinem'i kaybetme tehlikesi yaşamıştır. Sinem ve Musa evlendikten sonra da eve gidip önce eşini sonra da çocuklarını öldürüp suçu Musa'nın üzerine atmıştır. Naim bu konuda yanında çalışan Yavuz'dan onu manipüle ederek yardım almıştır. Nesnesi Sinem, gönderici ve alıcı noktasında ise kendisi bulunmaktadır. Ailesini öldürüp Musa'nın hapse girmesine sebep olan Naim, filmdeki ahlaki olarak en düşkün kişidir ama bu yaptığı kötülük aynı zamanda

onun vicdani olarak gecikmiş biçimde adalet yönelmesine sebebiyet vermiştir. Naim'in gecikmiş olan itirafları toplumsal olarak adalet arayışını yeniden dengeye ulaştırmaktadır. Amacına ulaşan Naim, tam olarak bu bütünlüğe ulaştığında dibe doğru bir düşüş yaşamaktadır. Ahlaki düzlemdeki bu aşağı noktada oluşu kendi lehine yaptığı itirafla bir yönüyle aklanmaktadır. Bu yüzden filmde kendisiyle, eylemleriyle ve kendi geçmişiyle yüzleşme cesaretini gösteren tek kişi Naim'dir. Filmin dramatik çatısını kuran onun edimleridir ve davranışları bağımsız bir karakter olarak kendi eylemleri ve istençleri üzerinden şekillenmektedir. Naim'in başlangıçtaki aldatan, sadakatsiz değersel durumu, filmin sonunda katil, her şeyi itiraf etmiş, vicdani ve ahlaki bir değere sahip olma dönüşümü içermektedir. Bu yüzden erkekler için gerçekleşen arınma kadın/erkek zıtlığında kadınların aleyhine, kadının kendisiyle, kendi hatalarıyla yüzleşemediği bir noktaya son bulmaktadır. Bu bağlamda iyi/kötü karşıtlığında erkekler son aşamada kötü de olsalar iyilik noktasına bir dönüşüm geçirirken, kadın kötü olarak kalmaktadır. Sinem bakımından kadın karakter sınıf atlamak için didinirken, erkekler mevcut konumlarını korumakta, işledikleri günahın kefareti olarak düşkünleşmektedir. Kadınların sınıf atlama çabası dolaylı yoldan dramatik yapılanmayı da etkilemektedir. Mutlak anlamda olmasa bile göreceli anlamda 'kadınlar kötülüğün merkezinde' yer almaktadır. Kötülüğü gizlemektedirler. Musa ise olduğu gibi görünen bir insandır. Naim ve Sinem ise filmin başından beri göründükleri gibi olmayan, etrafları bir yalan ve giz perdesiyle çevrilmiş, oldukları gibi göründüklerindeyse ahlaki olarak daha düşkün bir yerde kendilerini bulan karakterlerdir.

3.5.5. SONUÇ

Yazgı filmi doğrusal ve eksilteli bir zamansal düzenlemeye sahiptir. Üçüncü Sayfa filmi gibi, filmin anlatısında meydana gelen önemli bir olay izleyici gözünden saklanmış, filmin dramatik yapısı bu türden bir bilgi eksikliği üzerine kurulmuştur. Albert Camus'nün *Yabancı* adlı eserinden uyarlanan film, romanla karşılaştırıldığında hem olaylar düzlemi hem de motif ve içerik bakımından kaynak eserden önemli farklar içermektedir. Karakterlerin geçmişi genel olarak belirsizdir ve onlar gündelik, haz odaklı bir yaşam sürmektedirler. Sinem ve Naim karakterlerinin arasındaki ilişki düzensizleşip geleceğe ilişkin beklentileri tehlikeye girdiğinde bir gerilim açığa çıkmıştır ve filmin

dramatik yapısı da bu gerilimden kaynak bulan bir cinayetle şekillenmiştir. Naim karakteri filmin anlatısında başlangıçta gizlenen ama kendi itirafıyla açığa çıkan, işlediği cinayetle geçmişe bakışını bir yüzleşme biçiminde ortaya koyan bir karakterdir. Naim başlangıçta aldatan eş iken, katil olma durumuna da düşmektedir. Sinem evli erkekle birlikte olan “öteki kadın” konumundan “kocasını aldatan” kadın konumuna gelmektedir. Bu süreçte Sinem, Naim’in arzu nesnesi olarak onun suça sürüklenmesine neden olandır. Musa ise filmin başından sonuna kadar olgu ve olaylara kayıtsız kalarak değersel bir dönüşüm geçirmemiştir.

Film bir metropol olan İstanbul’da geçmektedir. Bazen açık bazen de kapalı alanlara çıkan karakterler görece ne bütünüyle ‘çevre’de ne de ‘merkez’de yer almaktadırlar. Filmde doğal alanlar bulunmamaktadır ve kent bir seyirlik mekân olarak ortaya çıkmaktadır. Karakterler ağırlıklı hareket halindedir ve bu onların arayışıyla ilişkili bir süreçtir. Kent içinde varoluşları, beklentilerinin yerine getirilemeyişi, onları geleneksel ilişkilerden koparmış, haz ve beklentilerine uygun mekânlarda ‘karşılaşmalar’ın getireceği yeniliğe umut bağlamalarına sebep vermiştir. Filmde kadın karakter olarak Sinem daha iyi ve düzenli bir yaşam adına patronuyla ilişki kurarken, Naim’in işlediği cinayet hayatını yeniden düzensizleştirmiştir. Musa için hapishane ve akıl hastanesi gibi mekânlar toplumun yaşamını sürmesi gereken yer olarak ona reva gördüğü yerlerdir. Filmin döngüsel yapısı Musa’nın bir öteki olarak yeniden evine geldiği, yeniden bir seyirliğin içinde kendine yer bulmaya çalıştığı bir düzlemi ortaya koymuştur. Karakterlerin mekan düzleminde özgürleşmelerinin olanağı yoktur.

Musa klasik anlatıdaki karakterlerden farklı olarak boş öznedir ve belli bir amacı yoktur. Hayata karşı genel bir kayıtsızlık içinde ‘fark etmez’ diye tepki göstermekte, ne annesinin ölümünden, ne aldatılmasından rahatsızlık duymakta, işlemediği bir cinayeti üstlenerek bilişsel düzeyde arzuladığı eylemi sahiplenerek suçu yüklenmektedir. Kendisini araçsallaştırmaya çalışanlara duyarsızlıkla tepki veren Musa kendi açısından anlaşılabilir bir dünyada yaşadığını düşünmektedir ve bu yüzden onun için her şey açık ve nettir. Toplumsal ilişkilerin yozlaştığı, bireyin yabancılaştığı bir ortamda bireyin kayıtsızlığı modern hayata bir tepki biçiminde şekillenmiştir. Romandaki idam edilen kahramana karşılık uğradığı haksızlık giderilen ve yeniden gündelik yaşamına dönen

Musa'nın içinde bulunduğu durum, karanlık ile aydınlık arasında süregiden çatışmanın sürdürülebilir olan niteliğine bir gönderme olmaktadır.

3.6. İTİRAF FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ

3.6.1. FİLMİN ÖZETİ

Zengin ve başarılı bir mühendis olan Harun (*Taner Birsell*), karısı Nilgün'ün (*Başak Köklükaya*) kendisini aldattığını anlar. Önce bu durumla ilgili bildiklerini karısına söylemez onun kendi kendine itiraf etmesini ister. Harun iş için gittiği İstanbul'dan aniden döner. Eşi ise yaşadıklarına dayanamayıp ondan ayrılmak istediğini söyler. Harun ve Nilgün kavga ederler, sonunda Nilgün Harun'u terk eder. Harun bu süreçte rahatsızlanır, eski arkadaşı ve Nilgün'ün eski sevgilisi intihar etmiş Taylan'ın (*Zeki Demirkubuz*) ailesinin evine gidip geçmişiyile yüzleşip özür dilemeye çalışır. Özü kabul edilmez. Hastaneye yatar, iyileşir. Nilgün'den haber aldığıında onun da birlikte olduğu adamın evli olduğunu, adamın küçük kızının intihar etmesi sebebiyle ilişkilerinin bozulduğunu, Nilgün'ün de bir gecekondu da yaşadığını öğrenir. Harun gecekonduya gider, yeni işi için gitmeyi planladığı Diyarbakır'daki baraj inşaatına birlikte gitmeyi, geçmişini unutmayı önerir. Nilgün bunu kabul eder.

3.6.2. İTİRAF FİLMİNDE ZAMAN

İtiraf filminde zamansal düzen doğrusal bir yapı içermektedir. Olaylar fiziksel zamandan daha kısa, eksilteli bir şekilde sunulmuş, ileriye veya geriye dönüş kullanılmamış, paralel, hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış bir kurgulama kullanılmamıştır.

Filmde zamansal düzen şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasında kurulan bir karşıtlık temelinde biçimlenmektedir. Filmin başlangıcında ihanet düzleminde kurgulanan şimdiki zaman ve karı koca arasındaki ilişkinin dengesizliği, geçmişte yaşanmış olayların yükü sebebiyle oluşmaktadır. Harun için şimdiki zaman hastalıklı bir biçimde yaşanan sınır ve patlama anı, psikolojik düzlemde rahatsız edici bir durumdur. Eşinden sürekli biçimde, her şeyi "itiraf" etmesini istemektedir. Bu tür bir dile geliş gerçekleştiğinde ilişkisi daha iyi olmayacaktır ama en azından şimdiki zaman düzleminde neyin olup bitmekte olduğuna dair bir şüphesi kalmayacaktır. Aslında bunu "biliyor"dur. Aldatılmakta, adını ve yerini bilmese de eşiyile görüşüğünü bildiği bir erkek vardır. Bu

erkek aynı zamanda simgesel düzlemde intihar eden eski arkadaşı Taylan'ın gölgesidir. Kadın ve erkek arasında kurulamayan düzenli ilişki şimdiki zaman düzleminde şiddetlenerek açığa çıkmaktadır. Erkeğin kadına göstermediği, kendisini ona açmadığı ilişki, kadın için karşıtlığın ve uyumsuzluğun, bir başkasına yönelişin sebebidir. Sorunun temelinde geçmiş zaman ve onun hatıraları olduğu için kadın suskunluğunu bir silah, erkeği çıldırtmak için bir araç olarak kullanmaktadır. Neden ve sonuç düzleminde, 'akılcı' bir şekilde izaha muhtaç olan erkek için, kadının itirafı 'açıklayıcı', rasyonalize edici bir anlam kazanır ve ağlayan, yalvaran, düşkünleşen erkeğin duygusallığı, kadının mantığı ve akli karşısında bir şey yapamaz hale gelmektedir. Erkeğin ara sıra başvurmaya çalıştığı şiddet, kadının bu şiddeti etkisiz hale getirecek biçimde intihara yeltenmesi ve Taylan'ın ölümünü anımsatması sebebiyle anlamsızlaşmaktadır. Bu andan sonra Harun yalvarıp eşinin ayaklarına kapansa da, kadın, sevgilisinden aldığı işaretle evi terk eder. Bu tür travmatik ayrılıktan sonra Harun, Taylan'ın annesinin evine gidip, annenin dediği gibi "günah çıkarmaya" çalışacaktır. Burası aynı zamanda Harun'un geçmişin 'izi'yle yüzleştiği yerdir. Fotoğrafta bakış yönü Nilgün'e yönelmiş Taylan'ın büyük ve solda ve sağda Nilgün ve Harun'un küçük fotoğrafları vardır. Harun mekânsal bir geçişle geçmişe de bir sıçrama yapmakta, günah çıkarmakta, af dilemektedir.

Filmin başında kaçılmak istenen, bir anımsayış olarak ortaya çıkan ve genişleyen geçmiş, filmin ortalarına doğru zorunlu olarak yüzleşilmesi gereken bir dönem halini alır ve şimdiki zaman düzleminde sıkışır. Sağlıklı olmanın, olayları doğru biçimde görmenin yegâne koşulu bu tür bir erginleşme aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu, şimdiki zamanda iplerin kopacağı noktanın gelişini gözleyen bir bekleyiştir. Her iki taraf da patlamanın geleceğinden haberdar ama bunun hangi tür araçlarla olacağı konusunda kuşkuludur.

Geçmişe ilişkin anımsayış sağlandığında geçmiş bir tehlike olmaktan çıkmaktadır. Filmin sonunda Harun ve Nilgün Doğu'ya giderek yakın geçmiş ve şimdiki zamandaki olumsuz anıları unutmaya ve arınmaya çabalamaktadır. Kadının söylediği gibi her şey olup bitmemekte, aslında zaman akıp gitmektedir. Bu açık biçimde 'tüketilen' zamana gönderme yapmaktadır ve hüznle, rahatsızlık vererek kaybolan zaman, bir 'bekleyiş' biçimine kavuşmamaktadır. Harun'un şimdiki zamanda gerçekleştirdiği "özür" ve "kadının konumuna" inişi ardından gelecek bir bekleyiş, bir umut halini alabilmektedir.

Geçmişteki unutulmak istenenlerin yarattığı bütün karamsarlığa, şimdiki zaman düzleminde yaşanan bütün kaosa rağmen, gelecek zaman ötekiyi sahiplenen, onu kabul eden, hem ahlaki bir inişin hem de yolculuğun kabul edildiği bir umut halini almaktadır. Doğu her yönüyle içtenliği, ruhsal enginliği ifade etmektedir. Filmin başında erkeğin zamansal düzlemde de kopuk olduğu eşinin zamanına gelişi, her ikisinin de ortak bir zamanı yaşayışı bununla mümkün olmaktadır.

Filmin başında erkek geçmişin bütün yükü ağırlığıyla üzerindeyken ve sancılı bir şimdiki zaman yaşarken kadın için şimdiki zaman çoktan anlamına kavuşmuş, anlaşılabilir bir geleceğe köprüdür. Erkeğin duymak istediklerini kadın çoktan bilmektedir, erkek ancak bunları zorla duyup anımsadıktan, yüzleştikten ve kadının bir başka erkekle mutluluk arayışı başarısızlığa ulaştıktan sonra ortak bir geleceği yaşamak için zamansal düzlemde ‘aynı zamanı’ yaşamaya başlarlar. Böylece kadının çoktandır içinde yaşadığı gecekondı salt mekânsal düzlemde buluştukları bir yer değil, zamanların da buluştuğu, birisinin anımsayarak, diğerrinin bekleyerek acı çekmesini bir çözüme bağlamakta, geleceği ortak bir bekleyişin nesnesi haline getirmektedir. Böylece filmdeki olayların serüveni bir uzlaşma, bir senteze yönelmektedir. Geçmiş halen gelecekle açık karşıtlık içindedir, ancak anımsandığında artık rahatsızlık verici durumda değildir. Geleceğin bekleyiş düzleminde umutlu görünümü ise geçmiş ve şimdiki zamanın çatışmasının bir sonucu, diyalektik bir sentezidir. Bu yüzden İtiraf filmi için zaman çözüm sağlayan, bir sonuca ulaşılması için aşılması gereken olayları imlemektedir, bir tür “ilaç”tır. Filmdeki Taylan’ın ölümü öncesi ve sonrası, bu andan sonra evliliğin ve ilişkinin giderek bozulması söz konusudur. Bununla birlikte aldatılmışlık durumu giderek yeni bir kriz ortaya çıkarmakta, Nilgün’ün evi erk etmesiyle bir olgunlaşmayla sonuçlanmaktadır. Bu açıdan filmdeki zamansal düzen güvensizlik değerinden güvene, aldatmadan sadakate, kapalılıktan açıklığa bir geçişi imlemektedir.

3.6.3. İTİRAF FİLMİNDE MEKÂN

İtiraf filminin başlıca mekânları kent düzleminde İstanbul ve Ankara’dır. Harun’un kaldığı otel odası, restoran, ev, yatak odaları, yollar ve park başlıca öne çıkan mekânlardır. Doğu ve Diyarbakır filmin diegetiği içinde yer almasa da bir bekleyiş ve umut olarak mekânsal bir temsil kazanmaktadır.

Filmde doğa karşısında kültürel mekânların hâkimiyeti vardır. Hem Nilgün hem de Harun artık tümüyle doğal alandan kopmuş, kentin içinde yaşamaya çalışan, belirli gündelik rutinler içinde boğulmuş bir çehrenin insanlarıdır. Doğal alan ve içgüdüleri bastırılmış, suçun ortaya çıkmaması için her ikisi de sessizce bekleyişe geçmiştir. Bu aynı zamanda kapalı alanların hâkimiyetiyle sonuçlanmıştır. Filmde işyeri, otel odaları, ev, yatak odası gibi yerler tümüyle kapsanan, kapalı mekânlardır ve karakterin ruhsal olarak kapalı oluşlarını da desteklemektedir. Bu kapalı alanlar arasında Harun geçişler ve yolculuklar yaşamaktadır. Mekânlar arasında geçişi imleyen kategori dışı mekânlar olarak yollar, Harun'un yüzleşmelerine aracı işlev edinmektedir. Öncelikle Ankara'ya yolculuğu, peşi sıra eşiyle kavga edip ayrıldıktan sonra Taylan'ın ailesinin yanına gidip her şeyi itiraf etmesi bu tür bir çıkışı ifade etmektedir. Bu açıdan İtiraf bir yolculuk filmidir ve Harun, zamansal olarak yaşadığı kopuşu önce Ankara'ya geçerek gerçekleştiği yüzleşme vasıtasıyla çözmeye çalışmaktadır. Sonra geçmişteki yaşananlarla yüzleşme olarak bir başka yolculukla ailenin yanına gitmekte ve en son bir tür kefaret ödemek için yapılan içsel bir yolculuk olarak Doğu'ya yönelmektedir. Harun bu yolculuklar içinde kendisiyle daha iyi yüzleşirken düşünme yeri olarak Ankara'daki parkta beklemekte, insanları izleyerek ne yapacağını belirlemeye çalışmaktadır. Bu açıdan Harun kapalı mekânlarda sürdürdüğü yaşamını yollar birbirine bağlamakta, buralardan bir çıkış yolu bulmaya çalışmaktadır. Park ise çoktandır iletişimini kaybetmeye başladığı insanlarla yeniden temasa geçme, bir açıdan içindeki ortak özü bulma çabasını göstermektedir.

Film önce ve sonralık bağlamında, Harun'un birkaç aydır süren aldatılmak psikolojisinin yükselişe geçtiği bir noktada, geçici bir durağanlıkla başlamaktadır. Bu andan sonra, artık şimdiki zaman yaşanmaz hale geldiğinde Harun geçici durgunluğunu hareketle bozmakta, sürekli bir yerden bir yere giderek çözüm bulmaya çalışmaktadır. Bu hareket ancak filmin sonunda Nilgün ile varılan uzlaşma sonrası bir durağanlığa dönüşmektedir. Harun yaşamını bir düzene sokmaya çalışmakta, vicdan azabından kurtulup belirli bir bütünlüğe ulaşmaya çalışmaktadır.

Harun filmin başında iş için bulunduğu İstanbul'da, toplantı öncesi kenti, boğazı ve çalışanları izlemektedir. Az sonra telefonla görüşeceği eşiyle mekânsal anlamda bir boşluk vardır ve aralarındaki soğuk iletişim, onun artan şüphesinin bir yansımasıdır.

İstanbul onun görece sorunlardan uzak olduğu, eşini rahat bıraktığı ve yaşananları ‘içine attığı’ bir düzlemi işaret etmektedir. Buna karşın eski tarzda bir yaşam sürmenin imkânı kalmadığını anlamaya başladığında, akşam aniden arabasına binip Ankara’ya yolculuğa çıkmaktadır. Ankara onun evlilik sorunlarıyla açıktan yüzleştiği, niyet düzleminde sorunları çözmek için didindiği bir yeri ifade etmektedir. Diyarbakır ise mutlak kurtuluşun olanak bulduğu bir imge olarak vardır; bir düşünüş, bir hayal, bir umuttur.

Filmde İstanbul ve Ankara, ya da genel olarak Batı bilinen bir yerdir. Bu bilinen yerlerde hem Harun hem de Nilgün ne yapacaklarını tam kestirememektedirler. Harun’un Nilgün gittikten sonra düştüğü boşluk, Nilgün’ün Harun’dan ayrıldıktan sonra karşılaştığı sıkıntılar onları yine bilinen yerlerdeki bildik sorunlara getirirler. Bu yüzden bilinen yerler bir sorunlar yumağı olarak karşılarına çıkmaktadır. Buna karşın başka bir yer olarak Doğu, geçmişin suçlarına karşı bir kefareti, bugünün boğuculuğuna karşı bir kurtuluşu, kapalıya karşı açığı, ben’e karşı öteki ve bilinmezliği ifade etmektedir. Harun, içinde düştüğü boşluk, Nilgün, sevgilisinin çocuğunun ölümü sonrası, travmadan kurtulmak için Doğu’ya yönelmiştir. Bu mekânsal serüven Harun için duygu karşısında mantığa ulaşmak iken Nilgün için mantık ve bilgidен duygusal alana geçişi ifade etmektedir. Bu yüzden başka yer yabancı ve karanlık bir noktayı imlese de özünde umudu ve kurtuluşu belirtmektedir.

Film boyunca karakterler kamusal alanlara girmemekte buralarda fazla bulunmamaktadırlar. Onların sorunları bireysel sorunlardır ve Harun’un parkta bulunuşu ve sokaktaki kısa gezilerinin gösterdiği arayış ve düşünme dışında kamusallık yok denecek kadar azdır. Her ikisi de kendi özel alanlarına kapanmış, bir çıkış için çaba harcamaktadır. Yarı kamusal alan olarak otel odaları ise Harun’un kendi arada kalmışlığına ve kopukluğuna vurgu yaparken onu hem yabancı hem de özel alanda geçici ‘yerleşikliği’ göstermektedir. Benzer bir durum Nilgün için de geçerlidir. Evde Harun ile kurulamayan güvene dayalı anlamlı ilişki bir otelin 216 numaralı odasında bir başkasıyla yaşanan aşkla telafi edilmeye çalışılmıştır ve bu göçebeliğe gönderme yapmaktadır. Otel odası ne ev ne de yabancı mekân olarak kategori dışı bir mekândır. Hem bozulmuş ilişkileri hem de ahlaki ihlali imlemektedir. Evli olmanın getirdiği

sorumlulukların atıldığı dolayısıyla günah ve suç işleme yeri olarak geçici ‘özgürlük’ yeridir.

Harun ve Nilgün’ün evi bir aile mekânı değildir. Çiftin çocukları yoktur ve evlilik ilişkileri gelenek temelli yürümektedir. Bunun önemli sebeplerinden birisi geçmişin yükünün hemen her yerde üzerlerine çökmesidir. Bu yüzden dışarısı neyse ev de o türden bir yabancı mekân olmakta, erkek ve kadının aynı yatağı paylaştığında bile birbirine sırtını döndüğü, kendi dünyasına çekildiği, iletişim kurmadığı, kendi halini ötekinin anlaması için didindiği, ondan anlayış gücü ve vicdan beklediği zoraki buluşma yeri olarak anlam kazanmaktadır. Bu ev, Harun’un sosyal statüsüne ve ekonomik sınıfına göre üstte ve kentin merkezindedir. Gelir seviyesi anlamında sağladığı üstlük, her imkâna sahip olma, şehre ‘yukarıdan’ bakma ona bir güç ve üstünlük verse de bu, hayatı kontrol edebileceği bir güç anlamına gelmemektedir. Bu yüzden Harun için çalışan insanlar, hayatı gündelik biçimde yaşayan kent insanı, bir izlence, bir seyirlik nesnesidir ve onlara baktığında bile hep kendini, kendi ilişkisini düşünmektedir. Harun ve Nilgün blok yaşamı sürmemektedirler, kent onlar için daha elle tutulurdur ve kontrol edilebilir bir özgürlük alanıdır. Buna karşın kent kasvet ile değilse de merkezde ve üstte olmak, temelde işledikleri suç, Harun’un deyimiyle “günah” ahlaki yük olarak üzerlerine çökmüştür. Bu yüzden her ikisi de belirli bir yolculuktan sonra yeniden merkezde değil de çevrede, bir gecekonduda buluştuklarında özgürce bir iletişim kanalı yaratmışlardır. Harun için merkez hep sorun yumağıdır ve oradan ayrılışında, önce Taylan’ın ailesinin yanına giderek, sonra da Nilgün’ün gecekondu evine giderek önce vicdani olarak kendini rahatlatır sonra birbirine yakın ama ruhsal olarak uzak oldukları bu kentsel mekândan kaçıp, uzağa gitmeyi, uzaktaki yerde ruhsal olarak daha yakın olmayı ummaktadır. Bu yüzden uzak olumlu özelliklere sahipken yakın, olumsuz bir özelliğe sahiptir. Merkez kahramanın ruhsal gelişimi için olumsuz çevre ise olumlu anlam ifade etmektedir.

Karanlık hem Harun hem de Nilgün’ün kaçıp sığındığı yerdir. Harun yolculuklarını karanlıkta ve gün doğumunda yapmaktadır. Işıklar yandığında odasında uyuyor numarası yapan çiftler, tekrar karanlık olduğunda gözlerini açıp yeniden düşüncelere dalmaktadırlar. Bu düşünceler bazen kuşkunun şiddetlenmesi, bazen de yaşadıkları travmayı ve sorunları anlamaya çalışmalarına hizmet eder; ama her iki

biçimde de bir imgesel boşluk yerleridir. Her iki karakter de boşlukta, konumsuz bir karanlıkta kendisine yönelmektedir. Aydınlık ise ne Harun ne de Nilgün için gerçekten kendisi gibi olduğu bir yer değildir.

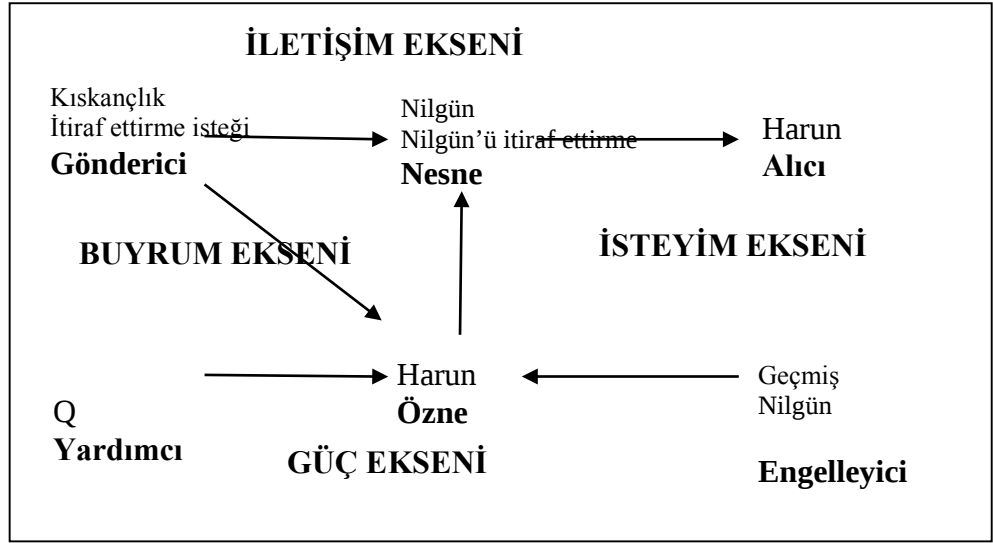
Filmdeki mekânlar dolaylı biçimde birer engelleyici ve yardımcı mekânlardır. Merkez ile çevre ya da Batı ile Doğu karakterlerin aralarındaki iletişim duvarlarının örülü olduğu, mevcut biçimiyle bir anlayış geliştirmenin mümkün olmadığı yerleri ya da içsel bir yöneliş için gerekli niyeti ifade eden bir kurtuluş olarak anlam kazanmaktadır. Mekânlar bu açıdan sorunlu iletişim kanallarıdır ve mekânı aşmak, bir mesajın bir başka yere taşınması gibi bir süreklilik, kopuş ve bağlantı olarak şekillenmektedir.

Filmin çerçevesi içinde kötülüğün iyiye vesile olması vardır. Kuşku ile başlayan arayış, ilk başta yıkıcı bir etki göstererek evliliğin son bulmasına neden olmakta ama kötülüğün üzerine gittikçe bir açılım sağlanmaktadır. Bu yüzden ‘karanlık üzerine öykü’ olarak İtiraf, aslında karanlıktaki aydınlık tarafı, günahın sağladığı suçluluk duygusu ve acının birleştiği kurtuluşu göstermektedir. Demirkubuz ihaneti, aldatmayı, değersizliği, kuşkuyu çerçevenin içine çekmekte olumsuzdan başlayarak olumlu olanı ima etmektedir. Çerçeve dışındaki bir başka yaşam, yani ihanetin olmadığı, her şeyin açıkça konuşulduğu bir yaşam ise yokluğu ile var olanı yargılamakta, kötülüğün ‘bedelini’, sonrasında ‘kefareti’ imlemektedir. Bu yüzden İtiraf’ta çerçeve dışı, çerçeve içindeki yaşamı sarmalamakta, onu kendi yokluğuyla anlamlı kılmaya çalışmaktadır.

3.6.4. İTİRAF FİLMİNDE KARAKTER

İtiraf filminin merkezinde Harun ve Nilgün karakterleri bulunmaktadır. İkisi arasındaki evlilik Taylan, Harun ve Nilgün arasındaki ilişkinin rol bakımından değiştiği bir süreçte gerçekleşmiştir. Önce Taylan ve Nilgün arasında başlayan ilişki, Harun’un arkadaşına ihaneti, Nilgün’ün arzularına yenik düşmesiyle Taylan’ın intiharıyla sonuçlanmıştır. Bu yüzden ilişki bir ölümün ve aldatmanın üzerine kuruludur. Bu dolayısıyla da geçmişin yükünü ve gölgesini üzerinde taşımaktadır.

Filmde Harun merkeze alındığında Greimas’ın eyleyensel örnekçesi şu şekilde yapılanmaktadır:



Şekil 17. Harun merkezli Greimas'ın Eyleyensel örnekçesi

Harun öznedir ve nesne olarak Nilgün ve onu itiraf ettirme istenci bulunmaktadır. Harun, Nilgün ile evli olsa da aralarındaki ilişki dengesini kaybetmiştir. Harun'un Nilgün'e olan sevgisi aldatılma psikolojisiyle nefrete dönüşmüş, onu sonunda kendi gerçekliğiyle yüzleşeceği bir yolculuğa çıkarmıştır. Bu yüzden gönderici konumunda üstü örtük bir kıskançlık ve itiraf ettirme isteği, alıcı noktasında kendisi bulunmaktadır. Bu durum Harun'un görece bağımsız bir karakter olduğuna gönderme yapmaktadır ve daha önce arkadaşının ölümü pahasına birlikte olduğu Nilgün'ün 'yeniden' aldatma ihtimali ve onu kaybetme korkusu Harun'u endişelendirmektedir. Harun bu süreçte kimseden yardım almamakta, içe dönük bir şekilde sorunlarını arkadaşlarından saklamaktadır. Engelleyci noktasındaysa geçmiş yaşantılar ve kişilerin birbirleri üzerindeki bıraktığı algı biçiminin yarattığı suskunluk ve Nilgün bulunmaktadır. Bu çerçevede bu anlatıya öykülülük değerini veren temel yönlendirici itiraf üzerinden şekillenen bir gizi açığa çıkarma çabasıdır.

Harun'un kafasında bir süredir yer eden aldatılmışlık hissi, onun yaşamını tahammül edilemez bir noktaya getirmiştir. Buna karşın bildiği bu gerçeğin sebebini öğrenmesi zaman almaktadır. Oteldeki dağınık oda, açılan pencere onun hem zihinsel olarak kargaşalı haliyle hem de yaşamında komplolar kuran ve bir çıkış arayan yanılla uyumludur. Çözmeyi istediği sorun onun zihinsel dünyasını meşgul etmekle kalmaz; bu çelişkiyi çözebilmesinin de araçlarını yaratmaktadır. Bu açıdan Harun çözebileceği

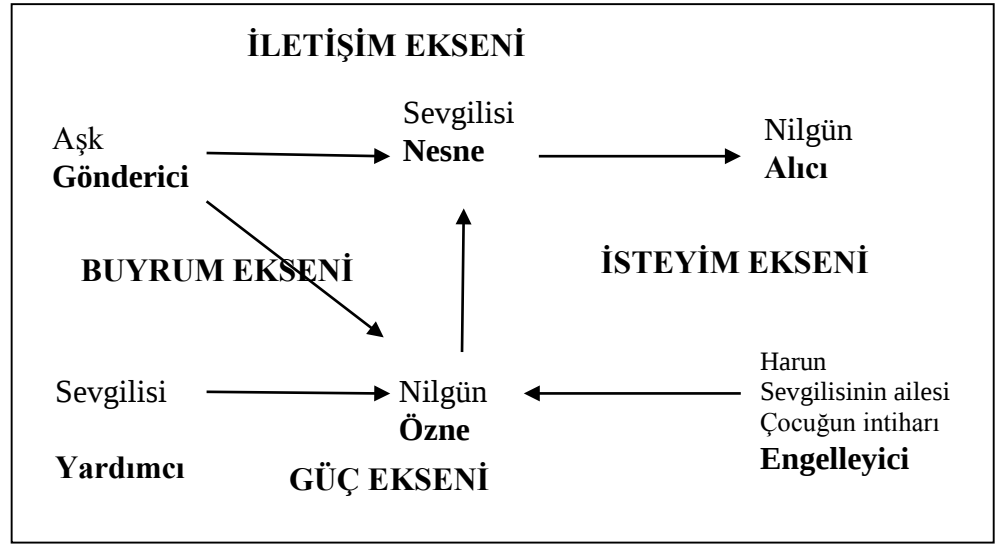
sorunu ortaya koyduktan sonra, bir yönüyle onun bedelini ödeyebileceği ve önceki yaşam tarzının artık mümkün olmadığını, anladığında, uzak kaldığı evine doğru bir yolculuğa çıkmıştır.

Harun'un arayışı eşinin sadakatsizliği ile başlamaktadır. Nilgün için bu aldatma aslolarak Harun'un kapalılığına, onun kendisine sevdirmeye olanağını vermemesine, korkmasına, hep bir gün Nilgün'ün onu 'aldatacağı' beklentisiyle ilişkide geride durmasına dayanmaktadır. Harun için en önemli şey bir 'açıklama'dır. Akılcı bir şekilde yapılacak olan bu açıklamayla aslında varsayımlarını doğrulamak, geçmişin ahlaki yükümlülüğünden kurtulmak, aldatılan koca olarak bir açıdan günahlarından arınmak istemektedir. Buna karşın Nilgün suskun durup Harun'un hazır olmadığını düşünmekte ya da bildiği şeye Harun'un kendisini sorgulayarak ulaşmasını beklemektedir. Bu yüzden kadının suskunluğu, bir 'silah', erkeği çıldırtan bir öge olarak ortaya çıkmaktadır. Harun bunu bir çılgınlık derecesinde saplantıya dönüştürmekte ve konuşmayan karısını 'boğmaya' çalışmaktadır. Aslında tek istediği varsayımlarının doğrulanmasıdır. Nilgün zaten geçmişteki günahlarının yükünü taşımaktadır ve onun yeniden aldatması kadar 'doğal' bir şey yoktur. Bu yüzden filmde Nilgün'ün aldatması hem kadının hem de erkeğin beklediği bir tarihsel tekerrürdür. Buna karşın Nilgün Harun'un istediğini gerçekleştirmez ve susarak ona varsayımlarının yanlış olduğunu gösterir. Harun onu boğmaya çalıştıktan sonra önce evden çıkmak ister ama sonunda susmaktan vazgeçer ve o ana kadar hep görüldüğü gibi olduğu düşünülen Harun'un öyle olmadığı anlaşılır. Bu aşamada özne nesnesine ulaşmış, amacını gerçekleştirmiştir. Buna karşın Harun kendisinin sandığı gibi kimseye ihanet etmemiştir. Aslolarak hiçbir zaman cesur davranmamış, açık olmamış, yaptığı ahlaki ihlalin sorumluluğunu yüklenmeyip, bunun yükünü hep Nilgün'e taşıtırmaya çalışmıştır. Taylan gurur yüzünden intihar etmiş, Nilgün ise bugüne kadar aslında Harun'un gururu kırılmasın diye suskun kalmıştır. Bu itiraf Harun için yıkıcı bir etki göstermektedir ve önce çılgınlıkla Nilgün'ün üzerine saldırmış, sonra da Nilgün'ün söylediklerini doğrularcasına ayaklarına kapanmıştır.

Harun bu andan sonra ahlaki dönüşümüne ve yüzleşmeye başlamıştır. Önce Taylan'ın ailesine gidip kendi itirafını yapmış, onlardan dolayı yollardan af dilemiş, geçmiş bir yük konumundan çıkartmıştır. Sonra ise yeniden Nilgün'ün yanına giderek

hem onun çocuğunu kabullenmiş hem de aralarındaki ilişki için yeni bir olasılık yaratmaya çalışmıştır. Kuşkusu, sorguları, arayışı onu yeni bir yola götürmüş, ruhsal olarak olgunlaştırmış ve eşiyle arasındaki kurulacak yeni bir ilişki için olasılık yaratmıştır. Bu yüzden filmde öznenin amacı başka bir gelişim için araç konumundadır.

Bu süreçte Nilgün farklı açılardan bir dönüşüm geçirmiştir. Nilgün merkeze alındığında Greimas'ın eyleyensel örnekçesi şu şekilde yapılanmaktadır:



Şekil 18. Nilgün merkezli Greimas'ın Eyleyensel örnekçesi

Nilgün öznedir ve çoktandır kötü gitmekte olan ilişkisinden dolayı Harun yerine bir başka nesneyi istemektedir. Filmde hiç gösterilmeyen bu kişi sadece birkaç cümle ile varlık kazanmaktadır. Bu nesne Nilgün için sevgi ve evlilik ilişkisini farklı bir tarzda yeniden kurma olanağı yaratan bir değer kazanmaktadır. Nilgün'ün gönderici noktasında kendi aşkı bulunmaktadır ve bu, onu bağımsız bir karakter olarak öne çıkarmaktır. Alıcı noktasında ise yine kendisi bulunmaktadır. Bu nesneye ulaşmada sevgilisi bir açıdan ona yardımcı olmuş, ettiği telefonda “her şeye hazır” olduğunu söylemiştir. Bu aşamadan sonra Nilgün kocasından ayrılmış, sevgilisiyle birleşip yeni bir hayat kurmaya çalışmıştır. Nilgün de tıpkı Harun gibi filmin ilk yarısında amacına ulaşmıştır. Filmde Ayşe karakterinin anlattığına göre Nilgün sevgilisiyle pek çok sorun yaşamıştır. Öncelikle Nilgün'ün bu yeni ilişkisi toplumca kabul görmemiş, işinden atılmış, sevgilisinin ailesi ve akrabaları onlara baskı yapmıştır. Çift, en büyük darbeyi sevgilisinin on iki yaşındaki kızından almıştır. Kız babasına ağır bir mektup yazdıktan sonra intihar etmiş, bu durum

ilişkiyi zora sokmuş, bir süre sonra adam yuvasının dağılmasından, çocuğunun ölümünden Nilgün'ü sorumlu tutmuş ve Nilgün onu terk etmiştir. Önce İzmir'deki ailesinin yanına giden Nilgün sonra yeniden Ankara'ya dönmüş ve bir gecekonduya yaşamaya başlamıştır. Nilgün için bir açıdan bir 'düşüş' yaşanmıştır. Bu yasak ilişkiyi sorgulanır kılan, babasını cezalandırmak için intihar eden kızın edimidir. Demirkubuz'un hikâyesi, onun sık sık atıf yaptığı Albert Camus'nün, Düşüş adlı eserindeki bir öykünün bir açıdan tersine dönmüş bir biçimidir¹⁶. Düşüş'te kız, babasını cezalandırmak için intihar etmekte buna karşın baba bir süre bunun acısını çekse de sonradan eski gündelik rutinine devam etmektedir. Düşüş'te dramatik bir etkiden yoksun bir "alışma" ile sonuçlanan edim Demirkubuz'da ahlaki ve toplumsal bir sonuca yol açmaktadır. Hem filmde hem de Düşüş romanında kızın intiharı Durkheim'in tanımladığı (2013: 304) yalın, kuralsız, sinirlenme ve tiksiniyle anlam bulan tek bir kişiye yönelmiş suçlamalarla şekillenen edimlerdir. İntihar toplumsal bir protesto ve aynı zamanda aileyi cezalandırma girişimidir. Romanda anlamsızlaşan edim filmde anlam bulmuş, ölen kızın kefareti için baba eve dönmüştür. Böylece Nilgün için, çıkılan yolculuk bir geri dönüşle, ahlaki olarak bir olumsuzlamayla sonuçlanmaktadır ve yeniden Ankara'ya dönüp, ekonomik olarak "ağır bir işte" çalışmak ve vicdani olarak da intihar eden kızın yükümlülüğünü taşımak durumunda kalmıştır.

Filmde kadın, aldatan değerini yüklenmekte, erkek ise aldatılan ama bu duruma sebep olan sorunlarla yüzleşmeyen bir konumdadır. Kadın sorunun merkezindedir ve olayların nedensel sıralamasının başlangıcında bulunmaktadır. Kadın evliliğin temel kuralına karşı çıkmış, onu ihlal etmiştir. Kadın bilen, anlayan, erkek ise anlamaya çalışan,

¹⁶ İlgili hikâye şu şekildedir: "Bir kız, iki dirhem bir çekirdek giyinmiş bir oğlanla evlenmesine engel olan babasına, 'Bunu ödeyeceksin!' diyordu. Kız kendini öldürdü. Ama babası hiç de bir şey ödemedi. Herif balık avlamayı çok seviyordu. Üç Pazar sonra yeniden ırmağa dönüyordu, 'Unutmak için,' diyordu buna. Hesap doğruydı, unuttu. Aslında, tersi şaşırtıcı olurdu. Karımızı cezalandırmak için öleceğimizi sanırız, oysa özgürlüğünü veririz ona. Bunu görmemek de böyledir. İnsanların sizin davranışınız hakkında ortaya koydukları nedenleri dinlemeye kalkışacağımızı hesap etmeden. Ben kendi payıma onların söyleyeceklerini şimdiden duyuyorum: "Kendini öldürdü, çünkü dayanamadı..." Ah! Aziz dostum, insanlar bulgula bakımdan ne kadar yoksul. Bir nedenden ötürü intihar edilebilir. Ama iki nedenden ötürü de bal gibi intihar edilebilir. Hayır, onların kafası almaz bunu. O zaman insanın isteyerek ölmesi, kendisi hakkında vermek istediği fikre kendini feda etmesi neye yarar? Siz ölünce onlar bundan yararlanıp davranışımıza ahmakça ya da bayağı nedenler bulmaya çalışacaklardır. Şehitler, aziz dostum, unutulmak, alaya alınmak ya da kullanılmak arasında seçim yapmak zorundadırlar. Anlaşılmaya gelince, asla" (Camus, 1997: 53).

anlamak için kadının işaretine ve anlatımına muhtaç olan konumundadır. Kadın yıkıcıdır erkek ise yapmaya, düzeltmeye uğraş vermektedir. Kadın susmakta, erkek ise konuşturmaya çalışmaktadır. Kadın akılcı davranıştan duygululuğa, erkek ise duygululuktan akılcı davranış biçimine geçiş göstermiştir.

Film bir orta sınıf hikâyesidir ve gelir seviyesi bakımından büyük imkânlarla sahip insanları ele almaktadır. Onların geçmişle yüzleşmeleri sorunlu bir doğaya sahiptir. Film boyunca Nilgün olduğu gibi görünen dolayısıyla bir giz ve yalan barındırmayan bir karakterdir buna karşın sunumu genelde olumsuzdur. Erkek ise başta bütünlüklü gibi görünse de olduğu gibi görünmediği, yalan söylediği, ya da hem kendisine hem de başkalarına yeterince açık olmadığı anlaşılmaktadır. Bu yüzden filmde gerçekliğe giden yol bir yüzleşme ve kendini tanımayla gerçekleşmektedir. Filmde mutlak anlamda iyi kötü kategorizasyonu bulunmamaktadır. İyilik içinde kötülükler barındırmakta, kötülük de arayışın başlangıcı olarak bir iyiliğe dönüşmektedir. Bu çerçevede filmde iyiliğin hizmetine sunulan bir kötülük söz konusudur ve karanlık taraf aydınlığa dönüşmüştür.

3.6.5. SONUÇ

İtiraf filmi doğrusal ve eksilteli bir zamansal düzenlemeye sahiptir. Şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasında kurulan karşıtlık, kadın ve erkek arasındaki ortaya çıkan sorunların da kaynağı gözükmemektedir. Geçmiş, Nilgün'ün bildiği ama suskun kalıp dile getirmediği, Harun'un ise yüzleşmek istemediği gerçeklerle anlam bulmaktadır. Geçmişin anımsanması geleceğe ilişkin umudu da yok etmektedir. Her iki karakter de geçmişle yüzleştiklerinde bir 'buluşma' yaşamakta, güvensizlikten güvene, aldatmadan sadakate bir değersel geçiş sağlanmakta, ilişkide bir sentez düzeyinde sorunlar çözülmektedir.

Filmde doğa-kültür karşıtlığı korunmuş, kent içerisine sıkışmış kahramanların yaşadığı sorunlar ortaya konmuştur. Kötülükten kaynak bulan arayış kahramanları sürekli hareketli olmaya yöneltmiş, onları yol ve otel gibi kategori dışı mekânlarda yaşamaya, suçlulukla dolu bir arayışa yöneltmiştir. Kentsel yaşamın getirdiği yabancılaşma, iletişimsizlik, yalnızlık gibi durumlar genelde kapalı, kapsanan ve olumsuz bir anlam ifade eden mekânlarla anlam bulmaktadır. Batı kaçılması istenen bir yer iken Doğu

kişinin bir açıdan kendini de bulacağı, erginleşeceği bir umut mekânı olarak anlam kazanmakta, arayış motifinin sürekliliği filmin sonunda da sürmektedir.

Filmde yer alan karakterler merkezdeki orta üst sınıftan insanlardan oluşmaktadır. Geçmişteki değerlerine ihanet eden bu insanlar en yakınlarının da ölümüne sebep olmuş, bu durumla yeterli düzeyde yüzleşmemiş, bunları unutmaya çalışmışlardır. Böylece giderek farklı amaçları olan, farklı nesnelere sahip olan kişiler arasında bir iktidar mücadelesi açığa çıkarken, kişilerin göründükleri gibi olmadığı, sanal bir kişilik üzerinden kendilerini sundukları, onlar gerçekte yüzleşip olduğu gibi göründükçe de ilişkinin düzelmeye başladığı açığa çıkmaktadır. Kötülükle başlayan arayış bu bağlamda filmin anlatısına yön vermiş, ancak bu türden bir yüzleşme ile ilişkinin sürebileceğine dair bir umutlanma ortaya çıkmıştır.

3.7. BEKLEME ODASI FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ

3.7.1. FİLMİN ÖZETİ

Yönetmen Ahmet (*Zeki Demirkubuz*) Fyodor Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanının filmini çekmek istemektedir. Buna karşın hem filmine hem de çevresindeki insanlara karşı kayıtsızlık içindedir. Ahmet sevgilisi Serap (*Nilüfer Açıkalın*) ile kavga eder ve gerçekte öyle olmadığı halde bir başka kadınla birlikte olduğunu söyler. Serap Ahmet'i terk eder. Ahmet'in asistanı Elif (*Nurhayat Kavrak*) film için hazırlık yapmakta, romanın kahramanı Raskolnikof'u oynayacak kişiyi aramaktadır. Ahmet, Raskolnikof için en iyi yüzün evinde hırsızlık yaparken yakaladığı Ferit (*Ufuk Bayraktar*) olduğunu düşünür. Ahmet Ferit'in yerini bulmaya çabalarken asistanıyla da arasında ilişki başlar ama aynı kayıtsızlığını Elif'e karşı da sürdürür. Ferit bulunur, film için deneme çekimleri yapılır. Fakat çok geçmeden Ferit hırsızlıktan dolayı tutuklanır, Elif de Ahmet'i terk eder. Ahmet oyunculuk için onu ziyarete gelen Sanem (*Eda Toksöz*) birlikte olmaya başlar. *Suç ve Ceza* romanının filmi senaryosu yerine artık *Bekleme Odası* filminin senaryosunu yazmaktadır.

3.7.2. BEKLEME ODASI FİLMİNDE ZAMAN

Bekleme Odası filminde zamansal süreç doğrusal biçimde oluşturulmuştur. Filmde geriye ya da ileriye dönüş, paralel kurgu kullanılmamıştır. Filmsel zaman gerçek zamanın eksiltili biçimde kurgulandığı bir temsil biçiminde şekillendirilmiş, hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış bir kurgulama yapılmamıştır.

Beklemede Odası geçmiş ve geleceğin silik olduğu, şimdiki zaman düzleminde şekillendirilmiş bir filmidir. Bu yüzden genişleme ve açılma düzeyinde geçmiş zaman izleyicinin görebileceği bir düzeyde şekillenmemekte, karakterlerin kendi yönelimleri ve varoluşları için bir anlam ifade etse de, bu düzey yalnızca ima, şimdiki zamanın zorunlu olarak dayandığı bir temel biçiminde olmaktadır. Filmin başrolündeki Ahmet geçmiş sürekli bir yalan düzleminde kurmaktadır. Gerçekte öyle olmayan şeyleri öyleymiş gibi sunan Ahmet bunları bir yandan iletişime geçtiği kişilerin varsayımlarını doğrulayan bir unsur olarak kullanmakta, öte yandan Ahmet'in genel kayıtsızlığının kendi geçmişine de yönelik olduğu ortaya çıkmaktadır. Serap'a bir başka kadınla birlikte olduğunu, Elif'e Serap'ın kendini aldattığını ve bu yüzden onu dövdüğünü, ayrıldığını, komşusuna hırsız görmediğini söylemiştir. Kerem'e söz vermesine rağmen Elif ile ilişkiye başlamıştır ya da Ferit'in kardeşine yönetmen olmadığını söylemesi, Ahmet'in yaşamını geniş bir yalan ağıyla ördüğünü göstermektedir. Bu çerçevede Ahmet için zaman içerisindeki oluş rahatlıkla manipüle edilebilir, kendi iç sıkıntısına ve duruma göre sürekli değişebilir, öznel bir sunum biçimini almaktadır. Çevresindeki insanlar ise olaylara bu türden bir dönüştürücü işlev yüklemeyiz, olan ve görünen konusunda izleyiciyi yalan değerine götürecek bir anlayışa sürüklemeyiz.

Ahmet'in evi varlık düzleminde filmini yapmaya çalıştığı Dostoyevski'nin ve onun Suç ve Ceza romanının kahramanı Raskolnikof'un göstergeleriyle şekillendirilmiştir. Dostoyevski'nin ikonik göstergesi, Raskolnikof'u temsil eden afiş, tüm bunlar onun temel düzeyde on dokuzuncu yüzyıla ait bir eseri, onun yazarını ve kahramanını "yeniden yaratma", uyarlama, onlara yeniden düzen vererek şekillendirme istencini göstermektedir. Kendi yaşamını yalanlarla şekillendiren Ahmet filmin temel anlatısında bir bekleyişi, geçmişin farklı düzlemlerde 'iz' olarak şekillenmiş yapısını bir 'varlık'a dönüştürmek istemektedir. Yönetmen için yeterince gerçekliğe tekabül etmeyen

hikâyeleştirme onun hayatında kayıtsız kalamadığı tek şey olsa da, senaryonun ilerlemeyişi de onun kendi hayatındaki çıkışsızlık konusunda bir gösterge olmaktadır. Bu yüzden Suç ve Ceza'ya varlık kazandırma biçimi olarak onu filmleştirme, gerçekleşmediği biçimiyle bir bekleyişe, dolayısıyla izleyicinin şimdiki zaman düzleminde şahit olduğu bir başka filme ve gerçekliğe dönüşmektedir. Yönetmen çelişik biçimde Suç ve Ceza'yı çekmeye çalışırken kendi yaşamını çekmek durumunda kalmaktadır. Ahmet de bir süre sonra bunun farkında olarak Bekleme Odası'nın senaryosuna başlamaktadır. Seyirci için izlenen filmin adı Bekleme Odası olduğundan film, zamansal düzlemde de kendi kendine gönderme yapmakta, kendi kendisinin göstergesi olmakta, kendi üzerine düşünmeyi talep etmektedir. Suç ve Ceza gerçeklik kazanmamıştır ama Bekleme Odası çekilmiş ve izlenmekte; "filmi çekememenin filmi" olarak Bekleme Odası bu yüzden döngüsel olarak kendi kendini izleyiciye sunmaktadır.

Bekleme Odası'na öykülülük değeri katan olaylar dizgisi çeşitli önce ve sonra durumlarıyla şekillenir. Bir filme başlamak ve onun öncesi, Serap'ın terk etmesi ve sonrası, Elif'in gelişi, hırsızla karşılaşma ve Elif'in terk etmesi, tüm bu olaylar mutlak anlamda bir değer dönüşümüne sebep olmamaktadır. Buna karşın zamansal düzende Ahmet'in kayıtsızlığıyla birleşerek, Elif, ihanet eden, aldatan eş olurken, Ahmet tüm bu önce ve sonralarda temel düzeydeki kayıtsızlık değerinde varlığını sürdürmektedir. Bu yüzden hikâyenin zamansal düzeyinde bir değerden bir başka değere geçiş kahraman için söz konusu olmamaktadır.

3.7.3. BEKLEME ODASI FİLMİNDE MEKÂN

Bekleme Odası filminde başlıca mekânlar Ahmet'in evi, tatil yeri, karakol, sokak ve caddeler, kafedir. Filmde doğa/kültür zıtlığı kültürel alan karşısında doğal alanın yokluğuyla açığa çıkmaktadır. Filmsel mekân tümüyle kültürel alanların hâkimiyetinde oluşturulmuştur. Ahmet kentsel alanda yaşayan birisi olarak doğayı çoktan unutmuş, yazmaya çalıştığı senaryo bağlamında da doğal alan hem duygu hem de düşünüş açısından hayatından çıkmıştır. Filmde yarı doğal, seyirlik mekânlar vardır. Serap ile tatil için gidilen yer anlamsızca suya taşın atıldığı, deniz kenarında masa başında oturulup sessizce doğanın bir tablo gibi izlendiği bir yerdir. Orada bile yarı doğal mekân aslında

bir sıkıntının açığa çıkış yeri ya da düşüncenin kişinin kendi üzerine döndüğü bir ‘boşluk’tur.

Film kapsanan bir mekân olarak kentte, yine kentin kapsanan sokaklarında ve Cihangir’deki evde geçmektedir. Filmin açılışı klavye tıkırtılarıyla olmaktadır ve ev mekânı amaca koşulmuş bir mekândır. Ahmet bir yönetmen olmasına rağmen Ferit’in de belirttiği gibi “yönetmen gibi” gözükmemektedir. Bunun en büyük sebebi yönetmenle anlam bulan “vitrin bölge”sinden, yani film setinden uzak olmasıdır. Çekim setinden uzaklaşarak uyarlamaya çalıştığı eserin dünyasını, yaşadığı dünyada yeniden yaratmaya çalışan Ahmet bu filmsel üretimin yapım öncesi aşaması dışında hayatta her şeye karşı kayıtsız bir tavır takınmaktadır. Bu çerçevede Ahmet’in hayatı durağanlığın hakim olduğu bir yerde, Ahmet’in çeşitli manipülasyon ve yalanlarla müdahale ettiği, mekanın içindeki insanları bu şekilde değişime uğrattığı bir düzeyde şekillenmektedir. Serap’a, Elif’e, Kerem’e, Feyyaz’a ya da diğerlerine söylenen yalanlar mekândaki insanları değiştirmekte buna karşın bu mekândaki insanların rolleri değiştirmemektedir. Hangi kadın gelirse gelsin zihinde idealleştirilen bir yönetmene karşı çeşitli hayranlık ve beklentiyle orda bulunmakta ama çok geçmeden bu ideal kırılıp, bu ilişkide denge istedikleri ya da eşitlik taleplerini öne çıkaran bir tavır takındıklarında mekânın dışına itilmektedir. Ahmet gidenin ardından bir yenisi geldiği sürece bu durumdan rahatsız görünmemektedir.

Bilinen, kapsanan, kapalı, ben’e ait, herkesin etrafında dolaşıp dâhil olmaya çalıştığı bir merkez olarak ev mekânı çeşitli kişilerin gelip gittiği, orda ‘oynadıkları’ dolayısıyla ‘rol’ temelli bulundukları bir bölge olarak belirlemektedir. Ahmet bu evden Serap’ın intihara yeltenmesi olasılığını içeren bir vicdani rahatsızlık dışında sadece iş gereği çıkmaktadır. Bu rahatsızlık da daha evden çıkar çıkmaz son bulmuş, arabasının sürücü koltuğuna oturduğunda bu eylemi anlamsız bulup eve geri dönmüştür. Karakolda filmi için aradığı ‘yüz’ bulma çabası, kahvehanede iş görüşmesi, sokaklarda bir şekilde film için kurulan sosyal ilişkilerle anlam bulan, film dolayımıyla kurulmuş sıradan ilişkiler söz konusudur. Ahmet “Gücüm yok, dışarıya çıkmaya bile gücüm yok” demektedir. Bu yüzden Ahmet için dışarı, kendi bilinen evrenindeki sığındığı yere karşılık bir arayış yeridir. Orda esas olarak insanların, daha özel olarak filminde

oynayacak insanların yüzlerini aramaktadır. O kişilerin yüzleri, Demirkubuz'un kendi filmleri için belirttiği gibi, filmin merkezinde bulunmaktadır. Bunun dışında yeniden kapalı mekânına dönmekte, televizyon başında vakit öldürmekte, misafir olarak kabul ettiği kişilerde nasıl bir etki uyandırdığını görmeye çalışırken, onlara yalan söyleyerek kimi zaman onların istediği, kimi zamansa kendi istediği biçimde olaylara yön vermektedir.

Ahmet çevredeki insanlarla anlamlı bir iletişim kurmaktan yoksundur. Bu yüzden ev mekânını temel düzeyde televizyonun, çevresindeki sitem eden insanların, sokaktaki varlıkların sesi doldurmaktadır. Ahmet gerek olmadıkça konuşmamakta, mekân üzerindeki iktidarını kayıtsızlığı ve sessizliği dolayısıyla sağlamaya çalışmaktadır. Ev onun için açık iktidar alanıdır ve gerektiğinde ışığın açık olmayacağına kadar orda neyin olup neyin olmayacağına karar vermektedir. Bu yüzden Ahmet için ev aynı zamanda bir settir. Bir filmi çekme niyeti çerçevesinde ve doğal hayatın sürmekte olduğu izlenimiyle oluşturulan yapay bir mekândır. Hayatındaki herkese belirli roller verip, onların o rolleri oynamasını beklemekte, onlarla bir yabancı gibi iletişim kurmakta, hazzı, faydacı düzlemde onları kendisinin bir uydusu, dolayısıyla nesnesi haline getirmektedir.

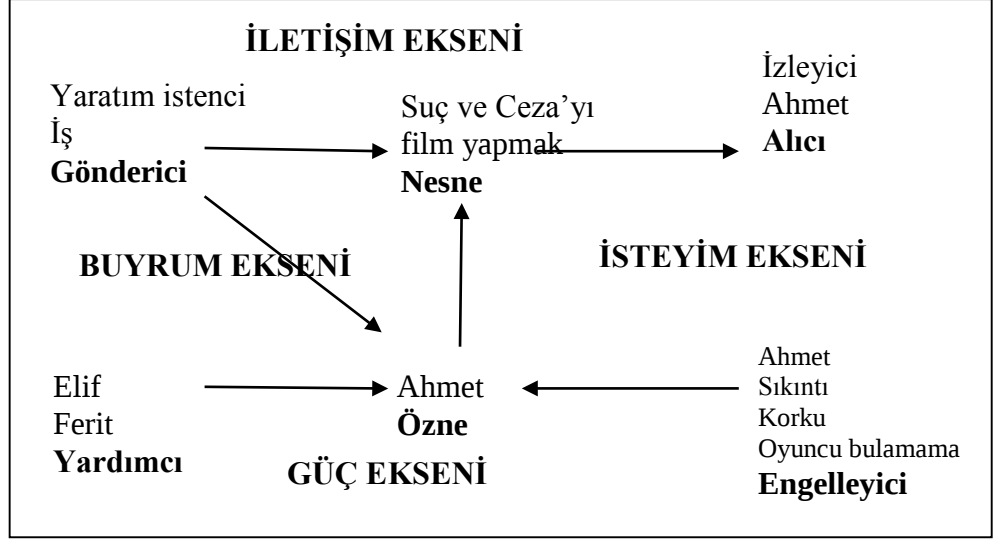
Ev giriş katta, İstanbul'un merkezi yerindeki bir konumdur. Buna karşın yönetmenin de belirttiği gibi "işin zirvesinde" bir yönetmen değildir. İşin zirvesindeki kişiler herkesin 'bildiği' Sinan Çetin gibi yönetmenlerdir. Ahmet bu yüzden herkesin önüne 'apaçık bir şekilde çıkan' bilindik bir yönetmen değildir ama saygı görmektedir. Onun için hayatı ve mekânı bir yönüyle 'kendi yağında kavrulduğu' bir yerdir. Bu mekân diğer insanlar için hem uzak hem de yakın bir yerdir. Yakındır çünkü insanlar çok da büyük bir çaba harcamadan eve gelmekte, bazen hırsız, bazen bir asistan, bazen bir sevgili, bazen ise bir oyuncu adayı olarak kapıyı çalmakta, içeriye buyur edilmektedir. Buna karşın uzak bir mekândır çünkü insanların kendi hayal ettikleri gibi iki insan arasında kurulan eşitlik düzleminde değildir ilişki. Hiyerarşik yapılanmış, yaratıcı krizinde her şeye karşı ilgisini yitirmiş bir yönetmenin ilgisini çekmeye çalıştıkları bir dengesizlikte süregiden bir ilişki söz konusudur. Oraya girdiklerinde bedensel temas, konuşma ve taklit ile var olsalar bile hiçbir zaman yönetmenin bir eşiti olarak o dünyada yer edinemediklerdir.

Film aydınlık ve karanlık olarak da bölünmüştür. Filmin ilk sahnelerinden itibaren uzun süreli karanlık anlar mekânı büyük bir boşluğa çevirmektedir. Bu boşluk ve karanlık anlar aydınlıktaki ‘bekleyişe’ karşılık bir düşünme sürecini ifade etmektedir ve yönetmen Ahmet karanlık ‘vasıtasıyla’ düşünüyor görünmektedir. Daha net bir ifadeyle Ahmet için karanlık düşünmedir, karanlık onun zihin dünyasıdır. Kerem ile konuşmasında da vurguladığı gibi insanların bu karanlık yönleri ilgisini çekmektedir ve bu karanlık yön filmin aydınlık ve karanlık ikiliğinde anlam bulmaktadır ama buradaki çatışma temel düzeyde bir sonuca bağlanamamaktadır. Ahmet istediği kadar karanlıkta kalsın yaratıcı süreç romanın film olarak hayat bulmasıyla sonuçlanmamaktadır. Bu yüzden insanın karanlık tarafını anlatmaya çalışan yönetmen bu durumu bir çözüm ve bir temsil olarak kendi karanlık tarafını izleyiciye sunarak aşmaya çalışmaktadır. Ahmet için çerçeve içi ve çerçeve dışı kendisi ve ötekiler olarak anlam kazanmaktadır. Aslında anlatmak istediği çerçeve dışındaki karanlıktır, Suç ve Ceza romanıdır. Çerçeve içine çekilmek istenen suç işleyen buna karşın amansızca girdiği mücadelede suçunu itiraf eden, bunun acısını çeken bir insan olan Raskolnikof vardır. Buna karşın bu karanlık taraf, çerçeve dışındaki dünya, yaratıcı süreçle çerçeve içine alınamamakta, dışarıda bırakmak istediği kendi hayatı çerçeve içine geçmekte, gösteren ve gösterilen birbirine karışmakta, yer değiştirmektedir. Bir romanı uyarlamaya çalışırken film hayata uyarlanmaktadır. Başkasını çekmek isterken kendisini çekmek durumunda kalmaktadır.

3.7.4. BEKLEME ODASI FİLMİNDE KARAKTER

Bekleme Odası filminin merkezinde yönetmen Ahmet karakteri bulunmaktadır. Ahmet karakterini ayrıca filmin yönetmenliğini yapan Zeki Demirkubuz canlandırmaktadır. Demirkubuz bu filmi bütünüyle otobiyografik olarak değerlendirmemektedir. Buna karşın Ahmet’in yönetmen oluşu, Kerem’in söylediği gibi “sinemayı dinsel bir mesele” olarak görüşü, filmlerini bir aşağılanma duygusu ile çekmesi, film sonunda Ahmet’in “Bekleme Odası” filminin senaryosunu filmde yazması ve yıllardır Demirkubuz’un da Suç ve Ceza romanını uyarlamak istediğini, bu konuda sayısız senaryo taslağı hazırladığını belirtmesi Ahmet ve Demirkubuz’un pek çok açıdan ortak bir karakter olduğunun göstergesidir. Bu çerçevede Ahmet’i anlamak dolaylı

yollardan Demirkubuz'u da anlamaktan geçmektedir. Filmde Greimas'ın eyleyensel örnekçesi Ahmet merkeze alındığında şu şekilde yapılanmaktadır:



Şekil 19. Ahmet merkezli Greimas'ın Eyleyensel örnekçesi

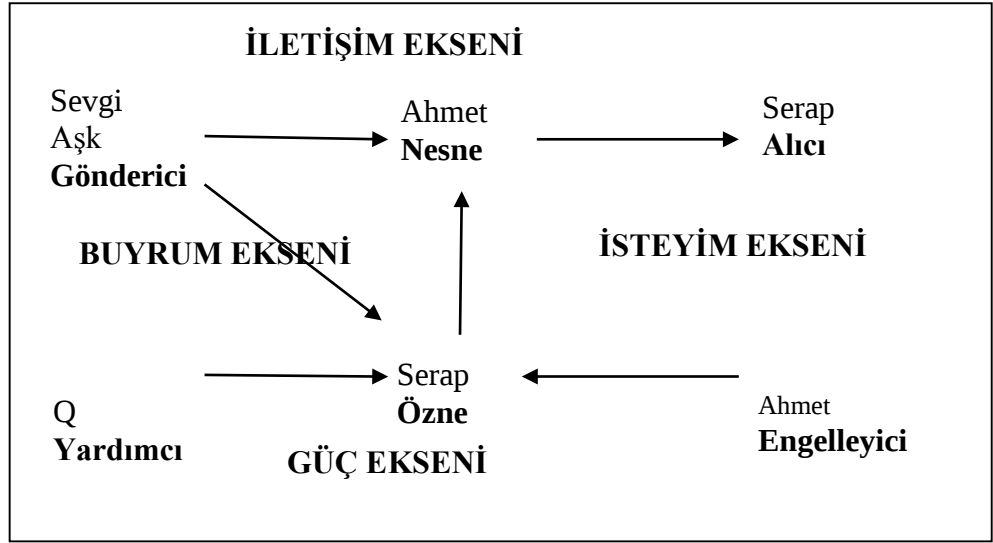
Ahmet öznedir. Ahmet'in film boyunca en büyük istenci Dostoyevski'nin romanını günümüz koşullarına uyarlayarak filmini çekmektir. Filmin hem açılışı hem de kapanışı daktilo sesleriyle gerçekleşmektedir ama açılıшта ve kapanışta yazılan eserler farklıdır. Ahmet nesnesini elde etmek için güçsüzdür. Film onu korkutmakta, istediği duyguyu ve gerçekliği yaratmada endişeye kapılmaktadır. Buna karşın Elif'in de yardımıyla film için çeşitli hazırlıklar tamamlanmış, oyuncu seçmek için deneme çekimleri yapılmıştır. Gönderici noktasında sanatsal yaratım istenci ve bunun bir iş olması yatmaktadır. Alıcı noktasında ise film çekildikten sonra bu filmi izleyecek olan izleyici ve bu filmin gerçekleşmesiyle yaratım istenci gerçekleşen yönetmenin aldığı haz, dolayısıyla Ahmet bulunmaktadır. Yönetmen için bu tür bir sanatsal yaratım hem kendisini ifade etmesini sağlayan, bireyselliğini, kibrini yücelten buna karşılık onda korku ve endişe duyguları uyandıran bir süreç olmaktadır. Bu çerçevede filme öykülülük değerini veren ve gündelik yaşamın çerçevesini çizen, bunun olası sınırlarını gösteren şey sanatsal yaratımın kendisidir.

Ahmet'e bu süreçte en fazla yardım eden Elif karakteridir. Elif Ahmet'i yüreklendirmekte, hazırlıkları koordine etmekte, çekimler yapmakta, kişilerle irtibata geçmektedir. Buna karşılık Ahmet ile Elif arasındaki başlayan ilişki Ahmet'in tepkisizliği

ve umursamazlığı ile son bulmuş, Elif de film çekim sürecinden geri çekilmiştir. Ferit karakteri de başta hırsız olarak olumsuz bir kişi olarak görünse de yönetmenin genel kayıtsızlığı onun tutuklanmasını engellemiş, sonradan Ahmet onu polis listesinden bularak iletişime geçmiş, deneme çekimleri yapmıştır. Buna karşın uzun vadede Ferit de hırsızlık yapmaya devam ettiği için filmi tehlikeye sokmuştur. Ahmet onunla görüşmeye gittiğinde de tersine filminden vazgeçildiğini söylemiştir. Senaryo aşamasında kendisinin içsel sıkıntıları, yazamaması, korkuları onun için temel engelleyicilerdir. Diğer yandan karakterlere uygun oyuncu bulamamak da ayrı bir sıkıntıdır ama film çekim sürecinde aslolarak kendi benliğine gönderme yapmaktadır. Bütün bu karşıtlıklar temelinde Ahmet filmin sonunda Suç ve Ceza romanının filmini yapamaz. Ahmet nesnesini elde etmek için yeterli değildir. Artık Suç ve Ceza romanının senaryosunu yazmaktan vazgeçmiştir ve seyirci tarafından izlenmekte olan Bekleme Odası'nı yazmaya başlamıştır.

Ahmet'in hayata karşı genel tavrı olan kayıtsızlığı metropol yaşamının bir dışavurumu olarak görmek mümkündür. Simmel, metropolde hâkim olan insan ilişkilerindeki kayıtsızlığı şu şekilde nedenselleştirmektedir: “Düşünsel bir incelmeliği olan kişi her türlü sahici bireysellik karşısında kayıtsızdır çünkü böylesi bireysellikler mantıksal işlemlerle tüketilemeyecek ilişkiler ve tepkiler yaratırlar” (2009: 318-319). Yanı sıra, Ahmet sürekli bir bezmişlik hali içindedir. Simmel bu durumu hazcı tutuma bağlamaktadır, sinirler uzun süre tepki vermek durumunda kaldığında bir süre sonra hiçbir şeye tepki veremez duruma gelmektedir. Bunun sonucuysa genel bir bezginliktir. “Bezgin kişi her şeyi aynı yavan ve gri tonda görür: hiçbir nesne bir başkasından daha tercihe şayan değildir” (Simmel, 2009: 321). Şunu ya da bunu yapmanın bir anlamının olmadığı, dermansızlık ve güçsüzlükle anlam bulan durağanlık bu yüzden sadece öznenin değil nesnenin, yaşamın da amansızca tüketilmesiyle paralel gelişmektedir.

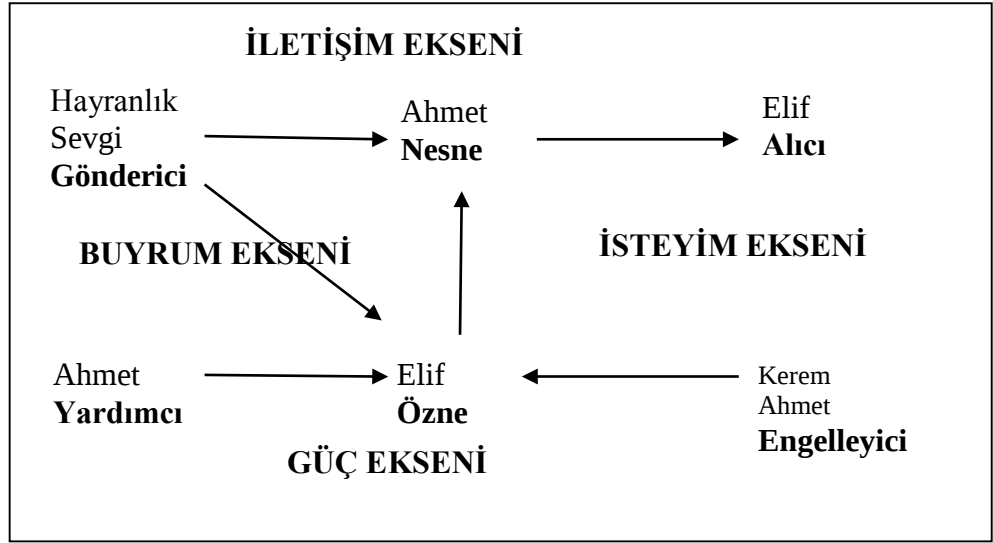
Filmde ağırlık taşıyan diğer karakterler bir bütün olarak kadın figürlerdir. Serap, Elif ve en sonra Sanem karakterleri ortak biçimde Ahmet'i istemektedirler. Serap merkezli Greimas'ın eyleyensel örnekçesi şu şekilde yapılanmaktadır:



Şekil 20. Serap merkezli Greimas'ın Eyleysel örnekçesi

Serap karakterini Demirkubuz'un gerçek hayatta da eşi olan Nurhayat Kavrak oynamaktadır. Buna karşın filmde aralarında evlilik ilişkisi yoktur, sevgilidirler. Serap Ahmet'i sevse ve istese de Ahmet'in kayıtsızlığı, ilgisizliği ve yalanı onu nesnesini elde etmekten uzaklaştırmıştır. Gönderici noktasında kendisinin Ahmet'e olan sevgisi bulunmaktadır. Alıcı noktasında da Serap bulunmaktadır. Serap'ın herhangi bir yardımcısı yoktur ve Ahmet engelleyicidir. Serap sevdiği adamdan uzaklaşınca intihar etmiş, ancak ölmemiştir. İntiharı Durkheim'in tanımlamasında yalın, kuralsız, sinirlenme, tiksime ve tek kişiye yönelen şiddetli suçlamalarla anlam kazanmaktadır. Buna karşın Ahmet sanki Serap bir başkasıyla kendisini aldatmış gibi durumu betimlemiş, ayrılığın sebebi olarak Serap'ın davranışlarını göstermiştir. Bunların sonucu olarak Serap nesnesini elde etmekten vazgeçmiş ve yeni bir hayat kurmuştur.

Benzer bir durum Elif karakteri için de geçerlidir. Elif de başlangıçta hayranlık duyduğu, saydığı Ahmet'e yaklaşmış ama sonradan ilişki düzensizleşmiştir. Elif merkezli Greimas'ın eyleysel örnekçesi şu şekilde yapılanmaktadır:



Şekil 21. Elif merkezli Greimas'ın Eyleyensel örnekçesi

Elif bir diğer kadın karakter olarak Ahmet'i istemektedir. Kerem'in belirttiği üzere Elif Ahmet'i tanıdıktan sonra değişmeye başlamış, çevresindekilere karşı tavırlarında değişimler yaşanmıştır. Elif'in Ahmet'e dönük arzusunda hayranlıkla örtülü bir özdeşleşme çabası da bulunmaktadır. Gönderici noktasında Elif'in sevgisi ve hayranlığı bulunmaktadır. Alıcı noktasında da Elif vardır, yardımcısı bu ilişkiden bir yarar sağlayan Ahmet'tir ve hem Kerem hem de Ahmet nesnesini elde etmede ona engel olmaktadır. Elif karakteri de önce nesnesini elde etmiş görünse de sonrasında Ahmet'i daha iyi tanıdığı, bir eşit olarak kabul edilmediği, nesneleştiğini hissettiği için ondan uzaklaşmıştır.

Filmdeki bu iki kadın karakter nesneleri ortak bir erkek karakter olan, sevgileri ve bağlılıkları karşılık bulmayan, erkek tarafından kullanılan, sonunda da ondan uzaklaşan kişilerdir. Her ikisi de erkek için bir isteme nesnesi değil, geçici arzuların giderildiği kişilerdir. Bu yüzden filmde erkek/kadın karşıtlığı kadınlar aleyhine bir yönelim göstermekte buna karşın kadınlar da erkek ve kadın arasındaki bu türden eşitliğe dayalı olmayan bir ilişkiyi kabul etmemektedir. Sanem karakteri ise filmin sonunda gene yönetmenin içindeki boşluğu doldurmak için geçici olarak evine aldığı, ilişki başlattığı ama sonu diğer kadınlardan farklı olmayacak bir çehre çizmektedir; Ahmet'in ona bakışları da bu duruma ima etmektedir. Kadınlar gönderici düzleminde içsel yönelimlere

sahip olsalar da nesneleri bir erkek olduğunda ve bu erkekle karşı karşıya geldiklerinde güçlerini kaybetmektedirler.

Filmde görece başarıya ulaşan ise sadece Kerem karakteridir. Kerem yıllardır birlikte olduğu kadın olan Elif'in peşini bırakmamış, onun kendisini aldatmasını görmezden gelmiş, ilişkilerini devam ettirmek ve Elif'i Ahmet'ten uzaklaştırmak istemiştir. Bütün bu amaçlarına da ulaşmıştır.

Ahmet karakteri Cihangir'de yaşayan, yönetmen ve arabalı birisi olarak orta sınıftan bir insandır. Çevresindeki kişilerse genelde alt sınıftan insanlardır. Ferit hırsızdır, Elif asistanlık yapar, Kerem yüksek lisans tezi yazan öğrencidir ve Serap karakteri ekonomik olarak bağımsızlığını kazanmış birisi olup olmadığına dair göstergelere sahip değildir. Bu yüzden hikâye bir orta sınıf hikayesidir ve alt sınıftan kişiler bir yönetmen 'ego'su ve 'kibri' çerçevesinde dönüp duran, ona bağlı olan, kendi benliklerini ortaya koyduklarında ise kapsam dışına itilen 'uydular' gibidirler.

Filmde Ahmet dışındaki tüm karakterler olmak ve görünmek bağlamında olduğu gibi görünen kişilerdir. Ahmet ise kendisinin ne olduğu konusunda yalanlar söyleyerek bazen bir giz, bazen de manipülasyon ve yalan yaratır. Olduğu gibi görünmez. Filmin sonunda da değersel dönüşüm gerçekleştirmez ve halen gerçekte olduğu gibi değil, kendi 'kurduğu' gibi kendisini sunar. Ahmet yaşamını bir film setindeymiş gibi 'oynamakta'dır. Evi, çevresi ilişkileri birer 'vitrin'dir. Ev onun kendi gerçekliğini daha dolaysızca sunduğu bir yer olarak film setindeki gösterdiği davranışlarla uzlaşmazlık içindedir. Kendi gerçekliği insanlar tarafından fark edildiğinde başlangıçtaki hayranlık değerini kaybetmekte bunun yerine nefret ortaya çıkmaktadır.

Film mutlak iyi ve kötü ayırımına sahip değildir ama hemen her karakterin çeşitli zaafları, eğilimleri, arzuları vardır ve bunu gidermek için çeşitli edimlerde bulunmaktadırlar. Buna karşın yalan söyleyen, kadınları nesneleştirici, onları kullanan birisi olarak Ahmet 'kötü' bir karakterdir. Buna karşın Ahmet bu edimleri kötü olduğu için ya da kötülük olsun diye değil, kimi zaman karşıdaki zaten bunu bekliyor diye, bazen de sırf abartmak, farklı 'olasılıkları' görmek için yapmaktadır. Bu açıdan Ahmet Nietzscheci anlamda bir 'zar atmakta'dır. Bu zar bir olasılıktır, rastlantıdır ama aynı

zamanda gerçekliği yaratmaktadır. Bu gerçeklik Ahmet'i hoşnut etmiş benzememektedir. Bir açıdan kendisini bütün zaaflarıyla sunarak kendi üzerinde kurulmuş olan yanılsamaları dağıtmak istemektedir.

3.7.5. SONUÇ

Bekleme Odası filmi doğrusal ve eksilteli bir zamansal düzenlemeye sahiptir. Filmde geçmiş zaman genel olarak belirsiz tutulmuş, gelecek ise kadınların bakış açısından önce bir umutlu bekleyiş daha sonra ise karamsarlıkla şekillenmiştir. Filmin erkek kahramanı Ahmet ise ne geçmiş üzerinden bir anımsayış ne de gelecek üzerine bir bekleyiş ve umuda sahip değildir. Zamansal düzen sadakatten aldatma değerlerine geçişi göstermekte, Ahmet ise filmin başından sonuna sürekli çevresinde olan bitenlere kayıtsızlıkla yaklaşmaktadır.

Filmin merkezinde kentsel mekân bulunmaktadır. Ağırlıkla kapsanan, kapalı, durağan ve özel alanlar olan bu mekânlar karakterleri genelde kendi içlerine kapalı, belirli arzuları için hareket eden ancak aradığını bulamayan kişiler haline getirmiştir. İnsanların yan yana olduğu ama ruhsal açıdan uzak olduğu metropol yaşamı kişileri yabancılaştırmakta, kişilerin arasında görünmez mesafe ve duvarlar yaratmaktadır. Bu bağlamda filmin de adı bir buluşma istenciyle şekillenen, normatif olarak düzenlenmiş ama bitmez bir bekleyişe gönderme yapmaktadır.

Filmin merkezinde Ahmet karakteri bulunmaktadır. Görece üst sınıftan olan Ahmet'e karşılık diğer karakterler alt ve orta sınıftan kişilerdir. Ahmet'in bencilliği ve kayıtsızlığı karşısında diğer kişiler nesneleşmekte, kendileri için önemli bir yere sahip olan Ahmet'i tanıdıkça ona olan saygı ve sevgilerini yitirmektedirler. Arzulanan erkeğe karşılık kadınlar erkeğin gündelik ihtiyaçlarını gideren bir nesneleşme yaşamakta, eşit ve açık bir ilişki talepleri erkeğin kayıtsızlığı karşısında ilişkinin bitmesine neden olmaktadır. İç sıkıntısı, bezginlik hali, duyarsızlık, amaçsızlık gibi kavramlar filme yön vermekte, toplumsal ilişkilerin süreksizliği ve insanların bir diğeri için araçsallaması anlatının arka fonunu oluşturmaktadır.

3.8. KADER FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ

3.8.1. FİLMİN ÖZETİ

Bekir (*Ufuk Bayraktar*), anne ve babasıyla sıradan bir yaşam sürer ve babasının işletmesi için açtığı halıcı dükkânında günlerini geçirir. Bir gün işyerine gelen Uğur'u (*Vildan Atasever*) görür görmez âşık olur. Uğur, felçli yatalak babası (*Mustafa Uzunyılmaz*), kahvehanede çalışan erkek kardeşi Kudret (*Hükmet Demir*), annesi (*Müge Ulusoy*) ve annesinin sevgilisi Cevat'la (*Engin Akyürek*) birlikte yaşamaktadır. Uğur annesi ve Cevat arasındaki ilişkiden rahatsız olsa da kendisi de sürekli suç işleyip hapse giren Zagor'a (*Ozan Bilen*) âşıktır. Bir gün Kudret kahvehanede taciz edilince Cevat duruma müdahale eder ama kavganın sonunda hapisten yeni çıkmış olan Zagor tarafından öldürülür. Sonra iki polis daha öldüren Zagor hapse girerken, Uğur da Zagor'un peşinden İzmir'e gider. Bekir bir başka kişiyle evlense de Uğur'dan vazgeçemez. Borç para verdiği, artık bir pavyonda şarkıcılık yapan Uğur'un yanına gidip yaşamaya başlar. Zagor durumu anlayınca bir adamı vasıtasıyla Bekir'i vurdurtur. Zagor hapishanede çıkardığı bir isyan yüzünden Sinop'a sürgün edilir, Uğur da peşinden gider. Bunu öğrenen Bekir de Sinop'a gider, orda Uğur tarafından yeniden reddedilince bileklerini keserek intihar eder, tedavi altına alınır. Bekir, Uğur'un peşini hiç bırakmaz, o nereye giderse onu takip eder. Sonunda eve dönüp hasta çocuğuna ilaç almaya dışarı çıktığı bir gece alkolün ve uyuşturucunun etkisiyle o sıralar bir isyan yüzünden Kars'a sürgün edilmiş Zagor'un ve onun peşinden giden Uğur'un yanına gider. Bu son yolculukla kaderine razı olan Bekir bir daha evine dönemeyeceğinin de farkına varır.

3.8.2. KADER FİLMİNDE ZAMAN

Kader filminde zaman doğrusal bir akış içinde oluşturulmuştur. Filmde geriye veya ileriye dönüş, paralel kurgu kullanılmamıştır. Filmsel zaman gerçek zamanın eksiltili biçimde kurgulandığı bir temsil biçiminde şekillendirilmiş, hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış bir kurgulama yapılmamıştır. Yönetmen belirli zaman aralıklarıyla, özellikle Bekir ve Uğur'un yaşamındaki değişimleri ve onların bir kentten diğerine değişen yolculuklarını ve yaşadıklarını ele almıştır. Bu zamansal değişimler Bekir'in görünüşünün değişmesiyle (sakalının uzaması), evlenmesi, çocuklarının olması, yan

karakterin olagelen olayları özetlemesi veya Bekir ve Uğur'un olmuş bitmiş şeyler hakkında konuşmasıyla açığa çıkmaktadır.

Bekir ve Uğur'un filmin sonunda aralarında gerçekleşen konuşmayla dile getirdikleri anıları, aslolarak filmin ismine de atıf yapan bir kabullenışı ifade etmektedir. Geçmişlerinde hayatlarına bir şekilde giren, 'fark ettikleri' insanların şimdi ne oldukları (ölmeleri, hapse girmeleri) üzerine yoğunlaşır ve zamanın dönüştürücü gücü karşısında şaşkınlık duyarlar. Tıpkı kendi hayatları gibi yaşam beklenmedik olayların gerçekleştiği, olan bitenin bir süreç olarak kavranıp kimliğin buna göre inşa edildiği bir olgudur. Başlangıçta olan ile şimdiki gerçekleşen arasındaki beklenmeyen zıtlık, her şeyin olabileceği inancını diri tutmaktadır. Böylece bugünden bakıldığında yarın ne olacağı da belirsizdir.

Nostalji kişinin belleğe, dolayısıyla geçmiş anılarına yoğunlaşıp 'unutulmaz' ve 'değerli' olarak anlamlandırdığı geçmişini bellek aracılığıyla yeniden yaşama isteğinden kaynak bulur. Bu yöneliş ister haz, isterse geçmişte varlığı duyumsanan bir nesne veya kişi yüzünden olsun 'yokluk' üzerinde şekillendirilir; kişi bellek vasıtasıyla 'iz'e bakar onu yeniden kurar. Bekir ve Uğur için geçmiş bir bellek, anılar birikintisi olarak dile getirilmiştir. Bellek vasıtasıyla geçmiş genişler, pek çok ayrıntıyla bezenip yapılandırılır. Her iki karakter de meydana gelen değişimler onları şaşırtsa da eskiye dönük bir özlem göstermezler. Uğur için de Cevat'ın ölümünden ve Zagor'un hapishaneye girmesiyle başlayan yolculuktan önceki zaman arzulanır bir dönem değildir. Bu dönemde pek çok etkenin devreye girdiği, kendisinin olanları etkilediği durumlar gerçekleşir ve şimdiki zaman biraz da bu geçmişin yapılanlarına karşı bir kefaret niteliği taşımaktadır. Bekir de geçmişi bir nostalji olarak yaşamaz. Olan biteni kendi kimliğinin anlamlandırılmasında bir süreç olarak görür. Hayatının en değerli anı onu geçmişe bir set çekmesine neden olan karşılaşma anıdır. Bu olayın öncesi ve sonrasında hayatı tümüyle farklı bir seyir izlemeye başlamıştır. Buna karşın geçmişin farklı bir şekilde yaşanabileceğine dair bir yeni bellek ve anlatı yaratmaya çalışmaktadır. Filmin başında Uğur'un işyerine gelmesini ve etkilenişini (karşılaşma anı), sonradan arkadaşlarıyla esrar içerken yeniden kurar ve biçime sokar. Tümüyle eril bir anlatı kurarak, pasif değil aktif olduğunu, daha ilk günlerden Uğur'la cinsel ilişkiye girdiğini söyler. Fantezi düzeyinde oluşturduğu bu

anlatı, geçmişin bir kısmını bir yaşanmamışlık olarak yadsımaya dönüktür. Uğur’u bir arzu nesnesi olarak konumlandırır ve ona hayalinde sahip olur.

Daniel Kahneman’ın (2011) deneyimleyen benlik’in alanına ait olarak ifade ettiği yaşantı artık ‘yoktur’ ve zihindeki ‘iz’i onun varlığı yanında yokluğunu da imlemektedir. Kahneman’ın hatırlayan benlik olarak ifade ettiği güncel, geçmiş kuran benlik ise olayların gerçekleştiği ve anımsandığı gibi olmasından hoşnutsuzdur ve çelişki içindedir. Benlik değerini yüceltmek için yaşananlar yeni bir biçime sokulur ve böylece bütün bir ilişki biçimi ve bu ilişkideki roller tersine döndürülür. Kahraman geçmişin ‘yok’luğunu bir avantaja çevirir ve onu yeniden anlatarak kurmaya çabalamaktadır. Buna karşın hem Uğur hem de Bekir kendi geçmişlerinden çeşitli ikonik göstergeleri sürekli yanlarında taşırlar. Bu, en yakınlarının fotoğraflarıdır ve bu fotoğraflar onlara nerden geldiklerine dair bir bilgi vermektedir. Bununla birlikte bu fotoğraflar bir nostalji değil, yine ‘yaşantı’nın geçirdiği evreler hakkında bilgi veren ‘an’a ilişkin göstergelerdir.

Gelecek hem Uğur hem de Bekir için belirsizdir. Gelecek, plan yapılan, belirli amaçların gerçekleşmesinin temenni edildiği bir bekleyişi ifade etmemektedir. Yabancılığın daha da arttığı, kontrol edilemeyen etkenlerin devreye girdiği bir yarı belirsizlik hâkimdir. Uğur ve Bekir’in geleceği tümüyle Zagor’a bağlıdır. Zagor bir hapisaneden bir diğerine, bir kapalı alandan bir başkasına yolculuk ederken kendi zamanının bir başkası tarafından kontrol edilmesine de isyan eder. Hapishane yaşamı sadece mekânsal değil, tutsaklığın bir zamana bağlandığı, kişinin her istediğini istediği zaman gerçekleştiremediği, bunların katı kurallarla sınırlandırıldığı bir yerdir ve Zagor aslında bu yapılanmaya da isyan eder. Zagor’u takip eden Uğur ve Uğur’u takip eden Bekir de bu yolla sadece mekânsal değil zaman boyutunda da kendilerini Zagor’a bağlarlar; Uğur ve Bekir için zaman bir diğerine bağlanan umutsuz bir bekleyiştir. Geçmiş ve şimdi çatışıp yeni bir sentez üretmemekte, olaylar belirli bir sonuca bağlanmaktansa kendi iç çelişki ve çatışmalarını yeniden üretmektedir.

Bekir için hayatındaki temel kırılma noktası Uğur ile karşılaştığı zamandır. Bunun öncesi ve sonrası onun hayatını bir daha eskisi gibi olmayacak biçimde değiştirmiş, onu bitmeyecek bir yolculuğa çıkarmış, yaşamını bütün bağlarından kopması bakımından hem olumlu hem de olumsuz yönde etkilemiştir. Bu yüzden filmde “kader” bir açıdan bu

türden bir rastlantının belirleyici gücünün kabul edilişi, bütün olasılıklar içerisinde ‘gerçeklik’ kazanana rıza gösterilişidir.

3.8.3. KADER FİLMİNDE MEKÂN

Kader filminde belli başlı mekânlar, Bekir’in ve Uğur’un evi, kahvehane, hapisane, yollar, otel odaları, pavyon, gecekond evleri ve sahil kenarıdır. Film doğal alanın kültürel alan karşısındaki yokluğu ile şekillenmektedir. Film kenti merkeze alan, orada yaşanan sorunları açığa çıkartan bir yol ve yolculuk filmidir.

Kader filminde ‘bilinen yer’ hem Bekir hem de Uğur için bir arzulananın yokluğunu imler. Uğur için Zagor’un yokluğu bilinen yer olarak burasını kapalı, sürekli mutsuz ve suçluluk duygusunda hissettiği bir yer haline getirmektedir. Uğur bağlandığı kişi yanında olduğu sürece yaşadığı yeri benimser ama ne zaman Zagor İzmir’e gider, İstanbul’u terk eder (sonrasında Sinop, Isparta, Konya ya da Kars) Zagor’un olmadığı her yer onun için kapalı, mutsuzluk veren, kendini bir şeyler yapmak zorunda hissettiği yer olur. Bağlanmak ve sevmek zorunlu bir göçebeliğe yol açmaktadır.

Benzer bir durum Bekir için de geçerlidir. Filmin açılışında kapalı ve ‘derin bir uykuda’ olduğu halıcı dükkânı, gündelik yaşamın sıkıcılığının bütün özelliklerini üzerinde toplamaktadır. İş ve ev arasında, yer yer arkadaşlarla kahvehaneye takılarak geçirdiği yaşamında, Uğur’un, aslında çok yakınında olan ama fazla farkına varamadığı bu kadının varlığı, ona dışarısını ‘bilinmeyen yer’i imlemektedir. Uğur, Bekir için adeta farklı olanı belirten bir gösterge halini alır. Sıkıcı mutsuz yaşamından onun vasıtasıyla ‘uyanır’. Bu uyanışıyla birlikte Uğur’a derin bir bağlılık duyar ve bilinen yere ilişkin tüm umudunu Uğur’un varlığı üzerine inşa eder.

Bekir, Uğur ile Zagor’un fotoğrafını ortasından keserek onları sembolik düzeyde birbirinden ayırmaktadır. Eğer Uğur onunla birlikte olmayı kabul etse Uğur’suz (onsuz her yer ‘uğursuz’dur) sıkıcı gelen burasını, İstanbul’u, bir mutluluk yerine dönüştürüp (İstanbul ‘uğurlu’ olacaktır), orada yaşamaya tahammül edebilecektir. Buna karşın Uğur’un önce yokluğu, peşi sıra Zagor için İzmir’e gidişi Bekir’i de zorunlu bir göçebe haline getirmiştir. İstanbul, Bekir için ne kadar kapalı, mutsuzluk veren bir mekan ise, İzmir de başlangıçta açık, mutluluk veren bir mekandır. Orada sürekli hareket halindedir

ama üzerinde de Zagor'un gölgesi vardır. Uğur Bekir'e ilk başta ekonomik gerekçeler yüzünden bağlıdır ve Bekir'in bunun ötesine geçmeye çalıştığı her anda onu reddeder, dışlar ve yalnız bırakır. Bekir için Uğur'suz geçirilen, girilen her yer sürekli dışarıda tutulduğu, ötekileştirildiği, yabancı bir yerdir.

Kader filminin kahramanları yoksunluklarını gidermek için yola çıktıklarındaysa bunu asla doyuramazlar ve başka bir yer de yeni yoksunluklara ve dışarıda kalmışlıklara yol açan bir uğrak halini almaktadır. Karakterler kendi içlerine kapatılmışlar, onları gerçekten anlayan kimsenin olmadığı, daimi bir mutsuzluk içindeki yerlerde yaşamak durumunda kalmaktadırlar. Onlar sürekli biçimde yolculuktadırlar ve bu yolculuk aynı zamanda bir 'tamamlanma' arzusunu imlemektedir. Bilinen yer 'kendi' gibi olamadıkları bir yerdir, ama yolculuk da onlara bir tamamlanma sağlamamakta, aksine kendilik değeri ve kendini tanıma, kişiye ait bir yoksunlukla tanımlanan bir benliği işaret etmektedir. Her ikisi de onu 'o' yapının 'yokluk' olduğunu hissetmektedir.

Filmin ilk sekansında gerçekleşen Cevat'ın ölümü ve altüst oluş başta Bekir'in işine yarar gibi görünse de Uğur'un da ortadan kaybolmasıyla durum beklenildiği gibi olmaz. Artık Uğur iki polisi de öldürdükten sonra yakalanan Zagor nerde tutulursa orda yaşam sürmeye başlamıştır. Filmin ilk sekansının bitimine kadar ara sıra da olsa dışarı çıkan, Zagor'un hapishanesini ve Bekir'in işyerini ziyaret eden Uğur, iki tane istisna dışında film boyunca açık bir alanda görünmez. İlk istisnada Uğur, Bekir ve arkadaşları başka bir erkek ve kadınla İzmir'de deniz kenarındadır ancak bu sahnede Uğur gerçekleştirecek bir başka kötü olaydan haberdar gibi içine oturduğu arabanın dışına hiç çıkmaz ve kendini gene sınırlı bir alanda tutar. İkinci istisna ise Zagor tarafından vurulduktan sonra İstanbul'a dönen ama dayanamayıp yeniden İzmir'e gelen Bekir'i uyarmak içindir. Bu sahnede de geceleyin deniz kenarındadır ama konuşma biter bitmez mekâna ilişkin hiçbir ilgi duymadan uzaklaşır. Böylece Zagor hapishane hüccresine kapatılır, hapishaneye göre dışarıda olan ama oda, gazino ve otelin dışında gözükmeyen Uğur da göreceli bir serbestlikle kentin duvarları arasında kapalı kalır. Film boyunca onun gerçekleştirdiği yolculuklar bir bilinmezliği içermektedir.

Bekir arzuladığı kadını sokakta, köprü altında, kentlerde, şehirlerarası otobüslerde takip etmektedir. Genelde Uğur ile arası bozulduğunda, depresif bir yalnızlıktayken bir

odaya sığmır ama bunun dışında sokaklar, deniz kenarı, takip edilen şehirlerarası yollar onun yaşam yerleri halini alır. Zagor hapishaneye kapatılmıştır, Uğur ise sürekli çalışmak durumunda dolayısıyla Zagor'a benzer biçimde dört duvar arasında bir yaşam sürmektedir. Buna karşın onlar yaşamlarını kabullenmişlerdir ve çevrelerindeki insanlar da onları oldukları gibi kabul etmişlerdir. Buna karşın Bekir, Uğur ile aynı evde, aynı çatı altında kaldığında bile hep 'dışarıda'dır, yabancı ve öteki olarak konumlanmaktadır.

Filmde kamusal mekânlar aynı zamanda göçebelige ve arzu nesnesine gönderen mekânlardır ve bir arayışı ifade ettikleri gibi, Bekir'in durumunda olduğu gibi, bir sürgünü de ifade etmektedirler. Özel alan olarak ev hem Uğur hem de Bekir için arzu nesnesi yanında olmadığında bir sıkıntı ve rahatsızlık yeridir. Bu, Bekir'in yaşadığı gibi Uğur'dan uzak olmanın getirdiği depresif yalnızlık ya da Uğur'un annesi ve onun sevgilisinin sevişme seslerini duyduğunda yaşadığı gibi rahatsız edici seslerle bir tecritlik ortamı yaratmaktadır. Uğur, Zagor'un peşinden gittiğinde otel odasındaki 'yarı özel' kategori dışı mekânı, uyku ihtiyacını giderme dışında bir 'özel'liğe sahip değildir ve Bekir tarafından işgal edilmiştir. Geri kalan vakti ise herkes için bir arzu nesnesine dönüştüğü pavyona aittir. Uğur, Zagor'a ulaşma istenci dışında bir kamusalılığı tümüyle reddetmiş görünmektedir. Bekir ise Uğur'la birlikte olduğu, kısa mutluluk anlarından birini yaşadığı pavyon dışında kamusal alanları bir sürgün yeri olarak yaşamaktadır. Parklar, sokaklar, yollar aidiyet duygusunun yitimini imlemekte kategori dışı geçiş mekânları olarak ortaya çıkmaktadır. Kamusal alan bir keşif değil, bayrakların gölgesi altında beklenen tehlikeleri, çevreden soyutlanmış yakın planlar aracılığıyla sunulan Bekir'in yorgun, hasta yüzünün korku ve düşkünlüğünü arttıran yerler olarak gözükmektedir.

Filmde Sinop, Bekir'in ölümü de göze almasını simgelemektedir. Otelde bileklerini keserek intihara yeltenmesi onu yeniden eşinin, anne babasının ve çocuklarının olduğu İstanbul'a göndertmiştir. Kimi zaman hastaneye yatırılan bir hasta, kimi zaman ise Uğur'un yokluğundan dolayı içine düşülmüş bir 'tımarhane' olarak İstanbul zorunlu olarak dönülen, başlangıcın sonla bitişik olduğu bir dairenin bağlantı yeri olarak anlam kazanmaktadır.

Bekir'in Kars'ta sahip olduğu, Uğur'un evine girmeden önce artık kapıyı açarsa bunun bir eşik olacağı hissi önemlidir zira bu aynı zamanda döngünün biteceğinin, bir daha eve dönme olasılığının kalmadığının göstergesidir. O ana kadar bu eşik, dolayısıyla başka bir yer, her daim biraz da bilinen yere dönme olasılığını içeren bir mekân olsa da, bundan sonra bir daha geri dönülemeyen, arzular karşısında çocuğunun sağlığını bile düşünemeyen bir baba olarak sınır çizgisini ifade etmektedir. Kars'taki evde Uğur çocuğıyla ilgilenirken açılan kapı ve bu kapıdan yabancılaşmış biçimde Bekir tarafından seyredilen görüntü Bekir'in göçebeliğini, yurtsuzluğunu yeniden göstermektedir. Kategori dışı bir mekân olarak kapı vasıtasıyla içerisi Uğur'a hem uzaktır hem de yakın. Hemen yanı başındaki odada olsa da buraya belirli şartlar dâhilinde geldiğinin ve gene 'dışarıda' bırakıldığının, sorun çıkarmadığı sürece varlığına tahammül edileceğinin de farkındadır. Açılan kapı çerçeve içinde çerçeve yaratır ve Bekir'in yakınlaşmak için giriştiğı yolculuk fiziksel olarak onu Uğur'a yakınlaştırsa da ruhsal olarak Uğur tarafından uzakta bırakmaya devam eder.

Kader filminde mekânın cinsiyetlere özgü bölümlendiğı yer evdir ve burası İstanbul'dadır. İstanbul hem Uğur, hem de Bekir için ailenin bulunduğu yerdir ve oradaki girilen tüm ilişkiler bir biçimle geleneksel ilişkiler tarafından yapılandırılmıştır. Uğur, filmin ilk sekansının sonunda bir daha geri dönmeyecek biçimde İstanbul'dan ayrılır ve aile tarafından kendisine atfedilmiş tüm rolleri de sembolik düzeyde reddeder. Bekir'in anne ve babası ve sonradan başı örtük, geleneksel kadın figürü olarak sunulan eşi de İstanbul'dadır ve Bekir'den koca rolüne uygun davranmasını beklerler. Eşi, Bekir'e bazen susarak, bazen yenmeyen yemeğın boş tabaklarını masaya vurarak, bazen de onu daha büyük bir eril güç olan babaya şikâyet ederek tepkisini göstermektedir. Baba da oğlunu gelininin ne kadar iyi olduğunu, onun geleneksel rollerini ne kadar iyi sürdürdüğünü anlatarak özür dilemeye sevk etmektedir. İstanbul'da evin hâkimi erkektir ve bu hâkimiyetin koşulu parasal bir güce sahip olmasıdır. Bu gerçekleşmezse, Uğur'un babasının durumunda olduğu gibi, diğerlerine bağımlı bir yaşamda odaya kapatılma bir 'kader' olmaktadır. İstanbul'un dışına çıkıldığında ise hem Uğur hem de Bekir geleneksel rollerinden arınır ve görece eşit söz haklarının olduğu bir düzlemde iletişime girerler.

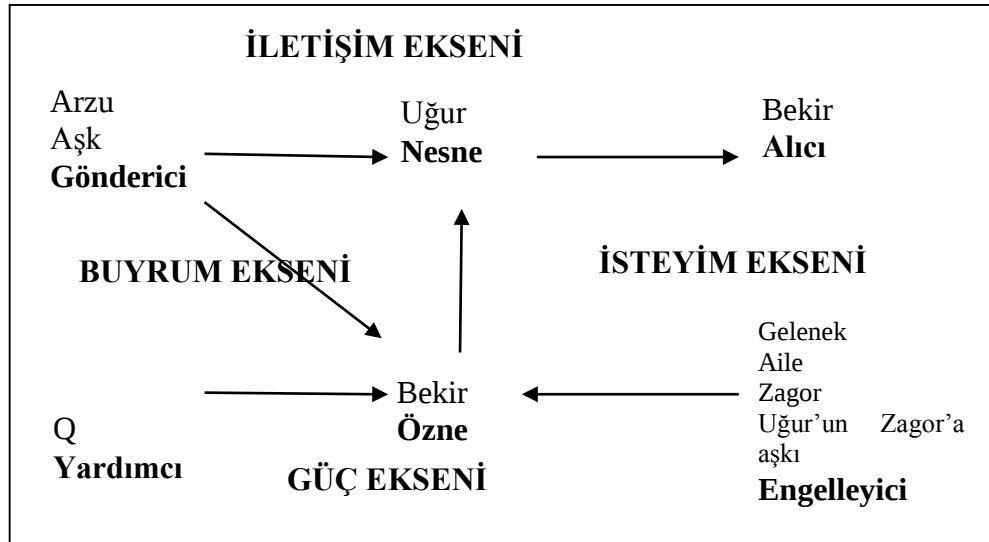
İstanbul’da, Uğur’un annesinin Cevat’ın peşinden gitmek için kapıya yönelmesi gibi, kadınların arzuları için her şeyi bırakıp gitmeye çalıştığında engellendiği bir kapalılık söz konusudur. Erkekler kahvehanelerde, televizyon başında ya da balkonda kenti seyre dalmışken gösterilir. Uğur’un eşi ve annesiye esas olarak mutfakta eşlerine bir şey hazırlarken temsil edilirler. Bu yüzden film için bilinen yer biraz da geleneğe ait olan, ordaki bilindik rollerin yerine getirildiği bir yeri temsil etmektedir.

Hem Uğur ve ailesi, hem de Bekir için düşüş hepten bir yeraltına çekiliş biçiminde gerçekleşmemektedir. Uğur’un annesinin dostu Cevat öldüğünde bu durumun Uğur’un ailesine etkisi, üçüncü kattan giriş kata, tek odalı bir gecekonduya geçmek biçiminde olmuştur. Artık ekonomik dayanağını yitirmiş anne için ‘düşüş’ aynı zamanda kente ilişkin daha iyi yaşam koşulları sağlamaya dair yüksek bakış açısının yitirilişidir. Yatalak hasta baba için durumsa her daim bir dört duvar arasına kapatılmadır. Uğur, Zagor’un peşinden giderken sonunda Kars’ta tek katlı bir gecekonduda son bulacak bir düşüşe sürüklenmektedir. Ara dönemlerde ise bazen bir otel odasında olduğu gibi yeniden birinci-ikinci kata çıkmaktadır. Bekir, İstanbul’da depresif iç sıkıntısıyla yaşamayı kabullendiğinde babasının da yardımıyla sosyoekonomik yaşam koşulları açısından ‘yüksekte’ durmak imkânı varken arzularının peşinden Uğur’un yanına giderek düşüşü kabullenmektedir.

Kader filminde mekân sürekli bir engelleyicidir ve aşılması gereken yollar karakter için yolculuğu bir gereklilik düzeyine çıkarmaktadır. Çevre’deki insanların yaşamlarının anlatıldığı bir hikâye olarak Kader filmi insanın karanlık tarafına ait bir hikâyedir ve filmde karanlık mekânlar, kişilik bölünmeleri, kişinin kendine yönelişinin göstergesi olarak anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda filmin çerçevesinin içine bir insandan ötekine yönelen sürekli bir bağlılığın getirdiği fedakârlık, değerlerin yitimi, ötekiliğin kabulü ya da ‘kötü’ olmanın normalleşmesi girmektedir. Filmin çerçevesinin dışında ‘iyi’ler ve önceden Masumiyet filminde ima edilmiş masumluk vardır ama onlar da anlamını ve gücünü ‘kötülük’ karşısındaki yokluklarından almaktadırlar.

3.8.4. KADER FİLMİNDE KARAKTER

Kader filminin merkezinde Bekir karakteri ve onun yaşadığı dönüşüm vardır. Bekir sessiz, iş ile evi arasında gidip gelen, çevresinde olup bitenlere çok da ilgi duymayan bir figürdür. Babasının kendisine işletmesi için açtığı halıcı dükkânında yalnız başına çalışmaktadır. Bekir, Uğur’u görmeden, fark etmeden önceki yaşamının ‘uykulu hali’nde, dünyaya karşı ilgisizdir. Babası ekonomik olarak ona destek olmakta ve Bekir pek çok açıdan babası gibi bir yaşam sürecini bilmektedir. Evi, arabası, ‘kendine benzeyecek’ çocukları ile yaşadığı çevre ‘güvenli’ ama sıkıcıdır. Greimas’ın eyleyensel örnekçesi Bekir merkeze alındığında şu tür bir yapılanma ortaya çıkmaktadır:



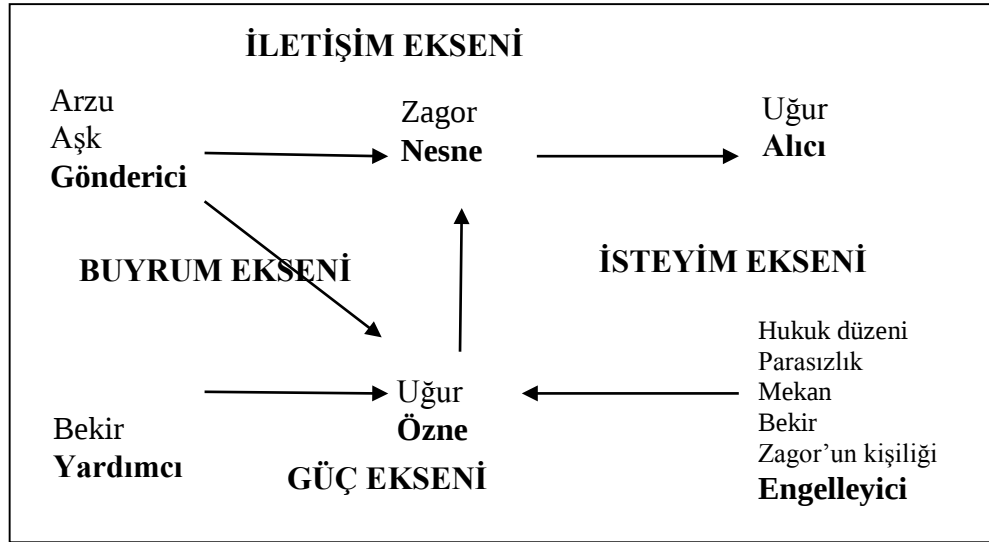
Şekil 22. Bekir merkezli Greimas’ın Eyleyensel örnekçesi

Bekir özne olarak alındığında nesne olarak arzulanan nesne Uğur olmaktadır. Bekir’i gönderen, gene Bekir’in içsel arzuları ve aşkıdır ve bu açıdan görece bağımsız bir karaktere işaret etmektedir. Alıcı konumunda da gene Bekir bulunmaktadır. Bekir herhangi bir kimseden yardım almazken, engelleyici olarak Zagor, Uğur’un Zagor’a aşkı, geleneksel değerler ve aile kurumu çıkmaktadır. Güç ekseninde kahramanın tek yönlü bir savaşımı söz konusudur. Bekir hiçbir zaman nesnesini elde edemez. Uğur pek çok kişiyle cinsel birliktelik yaşasa da Bekir’le asla birlikte olmaz. Uğur’un arzu nesnesi olması pasiflik değil, edinilmiş üstünlük olarak yansıtılmaktadır. Bekir nesnesine bağımlı hale gelmiş, nesnesi fetiş bir nitelik taşımaya başlamıştır. Uğur’un varlığı ise sadece Bekir’i sıradanlığın içindeki uykudan uyandırmakla kalmaz, bir şeyleri elde etmek için mücadele

isteği de yaratır. Uğur'un rahat tavrı, jestleri, konuşması, kabullenmezliği, 'başka bir yaşamın olumsuzluğu' olarak Bekir'i heyecanlandırmaktadır. O zamana kadarki pasif halinden sıyrılan Bekir, Uğur'un işyerinde unuttuğu fotoğraflara göz gezdirir. Âşık olduğu kadının bir fotoğrafını saklamak istemektedir. Buna karşın Uğur'un yalnız başına çekilen fotoğraflardan birini değil, Zagor'la birlikte çekilen fotoğraflardan birisini alır ve makasla bu fotoğrafı keserek bakış yönü Zagor'a yönelmiş olan Uğur'u çerçeveden çıkarır. Fotoğrafın diğer yarısındaki, bakışı çerçevenin dışına yönelmiş olan Zagor, Bekir'i ilgilendirmemektedir. Onu parçalar ve çöpe atar. Bu sahne film boyunca ortaya çıkacak olan motife dair tekrarlayan iç anlatı sunar ve anahtar rolü üstlenir. Bakış yönü dışarıya, dış dünyaya yönelmiş olan ama arkasındaki kadının 'ona ait' olduğunu bilen Zagor, Uğur için aynı zamanda bir arzu nesnesi görevi görmektedir. Bekir ise hiçbir zaman ona ait olmayacak olan kadına bakışlarını yöneltir ve onu arzular ve böylece yapı tamamlanır. Film boyunca meydana gelen takibe bu çizelge yön vermektedir. Zagor ile Uğur bir kez köprü altında, gözlerden uzakta bir buluşma ve kucaklaşma dışında bir arada görülmemektedir. Zagor bir ötekidir. Ölüme karşı duyarsızlığı, Cevat ona silah çektiğinde hiç korkmadan kendine yönelmiş namluya göğsünü dayaması, onu yarı ölü yarı hayatta, bütün korkulardan arındığı için en özgür kişi, ama aynı zamanda kontrol edilemezliğinin ıslah edilmesi için hep hapishaneye kapatılan bir figür yapmaktadır. Ekranda çok kısa bir süre görünen bu figür filmin öyküsüne yön vermektedir. Bu yön veriş sebebiyle film boyunca asıl takip edilen tek bir kişi, yani Zagor vardır ve takip edilenler aynı zamanda 'kapatılmışlıklarıyla' belirlemektedirler.

Uğur, annesiyle birlikte olan ve kötürüm babası karşısında evdeki tüm iktidarı ele geçirip sembolik düzeyde 'babalık' yapan Cevat'ın varlığından rahatsızdır. Cevat bir yönüyle bu 'koruyuculuğunun' kurbanı olmaktadır. Cevat, Kudret kahvehanede tacize uğradığında bunu kendi eril iktidarına yönelmiş bir saldırı olarak görür ve sorgusuz sualsiz Kamil'i darp eder. Buna tepki gösterip ayağa kalkan Zagor ise kendisine söylenen "karışma" sözüne kulak asmaz ve tetiği çekemeyen Cevat'ı bıçaklayarak öldürür ve kaçır. Filmde erkekler daimi biçimde düello yapmaya özgü ortamlarda karşı karşıya gelip mücadele etmektedirler.

Gremas'ın eyleyensel örnekçesi Uğur merkeze alındığındaysa şu şekilde yapılanmaktadır:



Şekil 23. Uğur merkezli Greimas'ın Eyleyensel örnekçesi

Kader filminde kadın tümüyle erkeğe bağımlı bir görünüm çizmemektedir. Uğur da Bekir gibi bağımsız bir figürdür. Uğur kendi arzularına sahip çıkmaktadır. Arzuların yarattığı itkiyle nesnesi olan Zagor'a ulaşmaya çalışıp, bu doğrultuda önüne çıkan mekânsal, parasal sorunları çözmek için çaba harcamaktadır. Uğur bu konuda toplumca dışlanmayı, 'kötü' olmayı da göze alan bir karakterdir ve İstanbul'da bıraktığı ailesinin ne durumda olduğuyla ilgilenmemektedir. Nesnesini elde etmek için kendisine bağlanan Bekir de dolaylı biçimde Uğur'a yardımcı olmaktadır. Böylece Bekir için isteyim ekseninde bir nesne olan Uğur, Bekir'i kendi isteyim eksenindeki Zagor'a ulaşmak için bir yardımcı görmekte ve onu güç eksenine yerleştirmektedir. Bu durum filmin hikâyesinde bir çatışkı yaratmaktadır. Kişilerin olmak istedikleri ile oldukları arasında bir uçurum söz konusudur. Bekir ise kendine verilen rolü kabullenmek istememekte ve kimi zaman yardımcı kimi zaman engelleyici olarak nesnesine kavuşmak için didinmektedir.

Filmde sınıf ilişkileri bir duvara yansıyan gölgeler gibi varlığını geri plandan hissettirmektedir. Bekir sırtını büyük ölçüde babasının parasına dayamıştır ve onun kendisine açtığı işi idare etmektedir. Bu halıcı dükkânı olduğu gibi taksi aracı da olabilir. Bekir evlenmeden önce anne babasıyla bir apartmanın orta katlarında, evlendiğindeyse bir erginleşme gerçekleştirmiş gibi bir başka apartmanın en üst katında kalmaktadır.

Bekir'in sınıf ve statüsü en üstte değildir ama kente 'yukarıdan' bakacak kadar da yeterli bir ekonomik güce sahiptir.

Bekir'in Uğur'la ilk karşılaşması bir müşteri-satıcı karşılaşmasıdır ve Uğur, esasen zor memnun olan bir müşteri edasıyla hareket etmektedir. Gerçekte Cevat'ın parasına bağımlı ve alt sınıftan olsalar da müşteri olmak ona geçici bir üstünlük kazandırmıştır ama evine döndüğünde durum değişmektedir. Cevat tarafından getirilen hediyeler ve bu hediyelerin karşılığı olarak Cevat ve annesinin sevişmesi, Uğur'u gece yatağından kaldıracak kadar rahatsız etmektedir. Bir yabancı olarak Cevat -yatak odasının asıl 'sahibi' olan baba odaya kapatılmış ve belki de bu rahatsız edici sesleri duymak zorundayken- evin sahibi gibidir. Zaten Cevat öldüğünde ailenin ekonomik durumu daha iyi açığa çıkar ve parasal bir dayanak noktası yitirilince aile üçüncü kattaki evi terk edip, bir gecekonduya yaşamak durumunda kalır. Anne karakteri kendilerine yapılacak iyilik vaatlerinden dolayı istemeden de olsa fahişe olmaya zorlanmaktadır.

Cevat'ın ölümüne sebep olan Zagor'a da bu eylemi yapma itkisini veren büyük olasılıkla Uğur'dur. Uğur'a göre annesi ve Cevat arasındaki ilişki onursuzca ve ahlaksızcadır. Bu sebeple annesi akşam eve gelmeyen Cevat'ın peşine gidecekken onu durdurur ve kavga eder. Daha sonra kazandığı paraları ailesine göndermeyen Uğur, ailesinin düşkünleşmesinden de sorumlu tutulur. Uğur, Zagor'a avukat tutmak için Bekir'den para ister ve bu bir 'borç'tur. İzleyen sekansta Bekir 'efendi çocuk' halini terk edip, Uğur'a metresi gibi davranan, çevresindekilerle 'abi' gibi konuşan bir kimliğe bürünmektedir. Kısa bir süre de olsa Bekir 'patron', Uğur ise borcunu ödemeye çalışan 'işçi' gibidir. Buna karşın hala asıl istediği şey olan Uğur'un bedenine ve ruhuna sahip olamamıştır. Uğur'un yanında duruyorsa bir alacaklı gibi durmaktadır ve Zagor tarafından vurdurulduğunda Bekir de giderek bir işçi veya lümpen görünümü almıştır. Orta sınıfın iç sıkıntısı ve onun alt sınıflarla girdiği arzuya dayalı ilişki biçimi Kader'in arka fonunu oluşturmaktadır.

Kader filminde acı mutluluğa götürür. Bekir için ulaşılmaz olan Uğur ve Uğur için ulaşılmaz olan Zagor, yokluklarıyla bir acı kaynağı olurlar ama aynı zamanda yarattıkları dönüşümle de karakterin kendini anlamlandırdığı bir ayna görevi görürler. Riceour'un belirttiği gibi olayörgüleri özneler kadar eylemin kurbanı olanları da içerir (2011:19) ve

acı çekmek, katlanmak edimlerin doğal bir sonucu olmaktadır. Dostoyevski romanlarının da değişmez motiflerinden birisi olan acı çekme, Dostoyevski'yi sinemacı olma serüveninde bir kaynak sayan Demirkubuz (Pay ve Afat: 2011: 105) için de önemlidir ve Kader'de acı, bir kefaret olmanın yanında bir erginleşme de sağlamaktadır. Bekir ve Uğur çıktıkları yolculuklar boyunca sürekli acı çekseler de bu yolla kendilerine ve çevreye ilişkin bakışlarında bir değişim yaşarlar. Olmaz, gerçekleşmez ve yapılmaz denilen şeylerin, belleğin kurucu işleviyle anımsandığında ve bir araya getirildiğinde 'olmuşluğu', aşına görünen şeylerin ne kadar ince bir zarla kaplı olduğunu ve öteye geçmenin olumsuzluğunu göstermektedir. Böylece filmin ismi olan Kader sadece kabullenmeyle sonuçlanacak bir içsel zorunluluğu değil, ötekiyi anlamak adına çıkılması gereken dışsal bir zorunluluğu da ifade etmektedir. Yolculuk acı da olsa başlangıç durumuna göre Uğur ve Bekir kendilerini daha iyi tanımaktadır. Dahası, onlar yaptıkları edime dair bir bilinç geliştirirler. Bu seçim Deleuze'ün "...her seferinde yeniden başlatacağını ve her sefer aynı seçimi yapacağını bilmesi koşuluyla, yaptığı bir fedakârlıktır" (2014: 155) tanımlamasıyla uygunluk göstermekte ve karakter artık kendi edimlerini değil, edimlere yön veren fikre de ulaşmaktadır. Bu karakterin kendine ilişkin bir özbilinç taşıması anlamına gelmektedir.

Kader filminde iyi ve kötü mutlak bir anlam ifade etmemektedir; bunlar çeşitli bağlamlara göre değişen dinamik durumlardır. Ahlaki düzeyde 'iyi' ve 'kötü' kişinin toplumsal yaşamda yerine getirmesi gereken sorumluluklara ve ödevlere göndermektedir. Böylece 'beklentileri karşılamak' hem insani edimlerin sınırlanmasını (kötülük yapmamak), hem de bir edimler kümesi talep etmekte (iyilik yapmak) ve bireyden bazı davranışlar, düşünceler ve duygulanımlar (içtenlik) göstermesini beklemektedir. İyilik ve kötülük 'şeffaf' değildir, aslında buğulu bir camdan bakmak gibi muğlak, belirsizdir; anlamını sadece şimdiki zamanda değil, gelecek zamanda da yaratan bir süreç ve ilişkidir. Şimdi yapılan bir iyilik veya kötülük gelecek zamanda tersine dönüşebilmekte ve ona yönelen kişinin bakışına göre farklı farklı görünüşler edinebilmektedir.

Bekir söylemsel düzeyde kendisine sunulan talepleri geri çevirmemektedir. Babasının onu evlendirmesine ses çıkarmadığı gibi, İzmir'den İstanbul'a dönüşünde yemek yemeyerek eşini kırdığında ve dolayısıyla sessiz bir protesto gerçekleştirdiğinde

babası onu gene uyarıp ve eşinden özür dilemesini istemektedir. Bekir bu duruma da cevap olarak “Tamam” diyecektir ama akşam kapı önünde durduğunda ayakları onu eve götürmeyecek, evin içinden gelen eşinin ve çocuğunun sesleri ve ‘çağırısı’ bile onu yolundan döndüremeyecektir. Söz karşısında Bekir suskundur ama edim safhasında da içgüdülerine engel olamamaktadır. Ahlaki düzlemde onu ‘kötü’ yapan daha uç bir durum ise Kars’a yolculuğa çıkmadan önce gerçekleşmiştir. Bekir ve Uğur, Nietzsche’nin öğüdünü dinlemiş gibidirler. Fedakârlık, özveri, kendi varlığını yâdsıma yerine benlik ve onun arzuları (2002: 33) öne çıkar. Bekir, babasının taksisinde şoförlük yapan adam ile kızına ilaç bulmak için gece eczane bulmaya çabalar. Eczaneyi bulduktan ve ilaçları aldıktan sonra evlerine dönmesi gerekirken ve ödev ahlakı gereği ondan bunu yapması beklenirken, Bekir bir meyhane görür görmez durur ve oraya gider. Bekir bilinçten bilinçdışı düzeye geçmek istiyor gibidir. İçki ve esrarın etkisiyle kendini tümüyle kaybeder, ilaçları da elinden bırakmaz ve uyandığında kendini Kars’ta bulur. Bekir’in içgüdülerini görev duygusunun üstüne çıkmıştır. Kendi çocuğunun yaşamını, onun hasta ve sınırdaki oluşunu görmezden gelmiş, kötü bir insan olmayı seçmiştir. Bu, bir yandan Freudyen bir yapıda uygarlık süreciyle meydana gelen ve içgüdüler üzerinde yoğun bir baskıyla ortaya çıkan bir “hoşnutsuzluk” olduğu (Freud, 2004) kadar Elias’ın belirttiği, uygarlık süreciyle birlikte gelişen duygulanım üzerindeki denetimin de bireysel düzeyde artmasıdır (2013: 51). Bu açıdan Bekir özgeci değil, öznelci, bireyci bir tutum sergiler. Buna karşın görev (ya da toplumsal bilinç/süperego) yakasını da tümüyle bırakmaz; Kars’ta sınırı geçmek anlamına gelen köprüyü geçtiğinde ve artık geri dönmesinin mümkün olmadığını anladığında bile çocuğuna aldığı ilaçları yanında taşır. Uğur bu ilaçlara bakarak Bekir’in hasta olduğunu zanneder. İlaçlar gerçekten de bu tür bir ikili gösterge niteliğini taşımaktadır. Bir yandan çocuğunu düşünmeyen kötü baba olarak Bekir’in benliğine tutulan bir ayna, öte yandan ‘tedavi edilemez’, “göze alınmış” şeylerin dışavurumu olarak bir ‘hastalık’. Toplumsallaşma sürecinin bir kısmını tamamlamış birey kurulu düzene karşı çıkar ve kötü damgası yemek pahasına kendi yollunda yürür.

Uğur ilk olarak Bekir’den borç istediğinde ahlaki bir sorunsalda bulur kendini. Ailesi çok kötü durumdayken ve paraya ihtiyacı varken, dahası Bekir’in ima ettiği gibi avukat tutulsa bile Zagor’un kurtulma imkânı yokken, eline geçecek olan tüm parayı Zagor için harcamak istemektedir. Bu seçim giderek babasının bakımsızlıktan ölümüne,

annesinin fahişeliğine ve erkek kardeşinin cinsel istismara uğramasına yol açacaktır. Bu durumları ona çekinmeden söyleyen Bekir'dir ve karşılık olarak Bekir, Uğur tarafından ölümle tehdit edilir. Aynı Bekir gibi Uğur da toplumun ona yüklediği ödev ahlakına karşı çıkmakta, sorumluluklarından kaçmakta ve hoşnutsuzluklarını duygulanımındaki bir bastırma yoluyla gizlemek yerine, bunları söz olarak da ifade etmekten kaçınmamakta ve kendini feda etmek istememektedir. Bu seçimleriyle mutlak düzeyde yüzleştiği için, geçmişine ait olan ve onu rahatsız eden işaretler Uğur'un çevresinde yoktur, görünür değildir. Artık "her şey düşünülmüş"tür ve öznel düzeyde bu onu mutsuz da etse bu bir kader olarak kefareti ödenen bir şey olacaktır. 'Düşünülmeyen şeyler', ileride doktor olması beklenen kişide olduğu gibi, yaşamda başka bir yere savruluştur, 'anlatılır' ve anlatısallaşmasıyla da rahatlıkla görmezden gelinebilir şeylerdir. Bu bağlamda Kader filminde karakterlerin serüveni "kader"ın ifade ettiği bir yazgısallıktan çok, o yazgıya karşı çıkma, öteki olma, gündelik yaşamın kişiye çizdiği sınırların ötesine geçme anlamına gelmektedir.

3.8.5. SONUÇ

Kader filmi doğrusal ve eksilteli bir zamansal düzene sahiptir. Filmde geçmiş, şimdi ve geleceğin süreksiz ve kesintili bir algı üzerinden şekillenmesi söz konusudur. Bellek vasıtasıyla hatırlanan ancak nostaljik bir değer taşımayan geçmiş, tümüyle acı veren bir şimdi ve karamsar bir şekilde bir ötekilik üzerinden şekillenen gelecek bir çıkışsızlığa ve 'kader'e gönderme yapmaktadır. İç sıkıntısıyla şekillenen bir arayış teması filmin zamansal düzenine yön verirken, bu arayış pek çok değerın ortadan kalkmasını, karakterlerin kendilerini ve çevresindekileri yeniden tanımlamasını gerektirmiştir.

Kader temelde bir yolculuk filmidir ve filmdeki mekânlar kapalı, kapsanan, 'çevre'deki mekânlar olmanın yanında, yolculuk ve otelle anlam bulan kategori dışı mekânlardır. Kişinin arzuladığıyla birlikte olmak için aştığı mekân geçici yaklaşımlar dışında kişiler arası mesafeyi daha fazla açmaktadır. Göçebe olmak aramanın zorunlu bir gereğidir ve sınırda bir yaşam sürmek dolaylı biçimde karakterlerin 'düşüş'üne neden olmaktadır. Bu açıdan Kader için mekânsal ayrımlar öteki ve yabancı olmanın da getirdiği bir sonuçtur.

Filmde karakterlerin arayışına yön veren şey gündelik yaşamın getirdiği iç sıkıntısıdır. Bekir'in Uğur ile 'karşılaşma'sı Bekir için yeni bir yolculuğa çıkmanın itici gücü olmuştur. Uğur için Bekir, pek çok kimse tarafından nesneleştirilen bedeninin, arzulandığı ve değer verildiği bir ölçütü imlemektedir. Olabilecek her şeyin kabul edildiği, toplumdışı davranışların bireysel istenç için reddedildiği bir düzlemde iyilik ve kötülük gibi değerler birbirine karışmakta, bireyin kendi için istediği iyilik bir başkası için kötülük olmaktadır. Bu açıdan Kader filminde, filmin isminin belirttiği bir kaderden çok toplumsal kural ve normlara bir karşı duruş, uygarlığın dayattığı duygulanım ve düşünce biçimlerinin reddi vardır. 'Kader' bu yüzden kişinin kendi gerçekliğini kabul etmesidir.

3.9. KISKANMAK FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ

3.9.1. FİLMİN ÖZETİ

1930'larda, Zonguldak'ta, Halit (*Serhat Tutumluer*) eşi Mükerrerem (*Berrak Tüzünataç*) ve kız kardeşi Seniha (*Nergis Öztürk*) ile şehrin bütün ileri gelenlerinin toplandığı Cumhuriyet balosuna katılır. Halit ve ailesi henüz yeni taşındıkları bu kente alışmaya çalışırken Mükerrerem'in güzelliği hızla çevredekilerin dikkatini çeker. Mükerrerem'den etkilenenlerden birisi de bölgenin zenginlerinden birisinin oğlu olan yakışıklı ve güzel Nüşet'tir (*Bora Cengiz*). Çok geçmeden Nüşet ile Mükerrerem arasında bir ilişki başlar ve çeşitli yerlerde birlikte olurlar. Seniha bu ilişkiyi bilse de, abisi Halit'e olan nefretinden ve kıskançlığından dolayı uzun süre bu bilgiyi abisinden saklar. Buna karşın bu ilişki kaçınılmaz bir şekilde açığa çıkacakken abisine durumdan bahseder. Halit, Mükerrerem ile Nüşet'i ilişkideyken yakalamak için plan kurar ancak o gün evden buluşmaya giden Mükerrerem kavga edip Nüşet'in evinden Halit gelmeden çıkar. Nüşet ise eşinin orda olup olmadığını anlamak için evin odalarına bakan Halit'i tahrik eder, Halit silahla Nüşet'i öldürür. Seniha yalan söyleyerek abisinin uzun yıllar hapisanede yatmasını sağlar. Halit hapisaneden çıktığında miras kalan evlerinden birisindeki payını almak isteyen kız kardeşiyle barışmaz. Seniha içindeki nefret ile yaşamını sürmeye devam eder.

3.9.2. KISKANMAK FİLMİNDE ZAMAN

Kıskanmak filminde zaman doğrusal bir şekilde yapılandırılmamıştır. Yönetmen bazı sahnelerde geriye dönüş kullanmış, geçmişteki bir durum gösterildikten sonra yeniden şimdiki zaman düzleminde olaylar gelişmeye devam etmiştir. Bununla birlikte ileriye sıçrayış ve paralel, yavaşlatılmış, hızlandırılmış kurgu kullanılmamıştır. Filmsel zaman gerçek zamanla aynı değildir ve eksiltili biçimde sunulmuştur.

Kıskanmak filmi Demirkubuz'un diğer filmlerine göre olayların geçtiği zaman açısından temel bir farklılık göstermektedir. Film *Nahit Sırrı Örik*'in *Kıskanmak* adlı aynı romanından uyarlanmıştır¹⁷. Romandaki olayların geçtiği tarih 1930'lardır ve Demirkubuz Kıskanmak ile ilk defa bir dönem filmi çekmiştir. Demirkubuz filme ilişkin sözünde (2014) "zamanın gerçekliği dışında dönemi nerdeyse yok saymasından" etkilenecek filmi çektiğini söylemektedir. Bu çerçevede filmin yapım yılı olan 2009 ile romandaki ve filmdeki olayların geçtiği tarih arasında yaklaşık yetmiş-seksen yıllık bir fark söz konusudur. Demirkubuz filmin dekoru, dönemin moda ve giyim tarzı, atmosferi yeniden düzenlemiş, 1930'larda geçen bir ilişkiyi bugüne taşıyarak değil, dönemin kendi yapılanmasını gözetenek filme almıştır.

Filmde geçmiş zaman rahatsız ediciliği ile varlık kazanmaktadır. Bu durum romanda daha açık bir biçimde anlatılırken, filmde Seniha'nın fotoğraflara bakışı ve abisinin onun evlenmesini engelleyişi gösterilerek 'görülmemiş hesaplara' gönderme yapılmaktadır. Romanda Seniha küçüklüğünden beri abisinin gölgesinde yaşayan, anne ve babasının abisi üzerindeki dikkatine karşılık özen gösterilmeyen bir çocuk olarak öne çıkmaktadır. Kendi çirkinliği ve abisinin güzelliği temel zıtlıklardan birisidir ve ailesi iki kardeş arasında bir denge kurmaktansa bütün emek ve güçlerini Halit'e yoğunlaştırmış ve Seniha'yı ihmal etmiştir. Seniha, yıllar yılı içindeki nefreti biriktirerek abisinden intikam almak istemiştir. Bu çerçevede abisinin eşi Mükerrerem'in Halit'i aldatmasına göz yummuş, hatta onu cesaretlendirmiştir. Zamanı geldiğinde abisine aldatıldığı söylemiş ve mahkemede yalan ifade vererek abisinin daha uzun yıllar hapiste kalmasını sağlamıştır. Bu açıdan Seniha için geçmiş zaman sürekli genişleyen bir şekilde intikam ve nefret

¹⁷ Enis Batur'un romanın önsözünde ifade ettiği (Örik, 2009: 7) üzere roman ilk defa 1937 yılında Tan Gazetesinde tefrika halinde yayınlanmış, 1946 yılındaysa kitap olarak basılmıştır.

duygusuyla anlam kazanmakta, fotoğraflara bakarken bile kendi ötelenmişliğini görmektedir. Benzer bir durum şimdiki zaman düzleminde de geçerli olmaktadır. Seniha, anne ve babasının abisine gösterdiği özenden dolayı evlenememiş, şimdi ise abisinin evinde bir sığıntı gibi yaşam sürmek durumunda kalmıştır. Seniha bu sebeple bir anılar birikintisi olarak geçmiş belleğinde biriktirmekte, şimdiki zamanı ise gelecek zamanda alacağı intikam ve doyum için biçimlendirmeye çalışmaktadır. Seniha için geçmiş ve şimdiki zaman gelecek zamanda alınacak bir intikam ve haz için benliğin anlamlandırılması düzeyinde işlev görmektedir. Bellek ve anımsayış ona kim olduğunu göstermekte, düşman olarak, bir açıdan ‘onun gibi’ olmak istediği abisinin bütün ayrıcalıklarını yok ederek onu ‘kendi seviyesine’ çekmeye çalışmaktadır. Bu açıdan Seniha için geçmiş ve şimdiki zaman karşıt bir biçimde çatışmaya tabi tutulmakta, ortaya çıkan sentez düzleminde gelecek zamanı kendi istediği gibi tasarımılamaya çalışmaktadır.

Halit’in geçmişe nasıl baktığı konusunda net bir bilgi yoktur. Buna karşın Halit’in Seniha’ya bakışı “yok sayma” “şımartmama” düzeyinde şekillenmektedir. Halit, ailesi tarafından kendisine gösterilen özenin kardeşinin aleyhine yapıldığını bilmezden gelmekte, kardeşiyle sürekli mesafeli bir ilişki kurmaktadır. Seniha’nın anlattığı üzere, Seniha tam biriyle evlenmek üzereyken evleneceği kişiyi askere aldırarak Seniha’ya kötülük yapmıştır¹⁸. Bu yüzden Seniha filmin başında ve sonunda “intikam” değerini yüklenir, abisinin hapiste yatması onu tatmin etmez ve onun kendisinden önce öleceği düşüncesiyle mutlu olmaktadır.

Halit ile benzer biçimde Mükerrerem’in de geçmişe bakışı konusunda net bir bilgi yoktur filmde. Romanda düşük gelirli bir aileye ait olan, dolayısıyla Halit ile özellikle parası için evlenen Mükerrerem’in bu durumu filmde bilinmez düzeydedir. Mükerrerem filmde kendi arzularına yenik düşen, başlangıçtaki sadık eşten aldatan eş rolüne ve değerine yönelen, sonunda (İstanbul’a gittikten sonra) ise başına nelerin gelindiği bilinmeyen bir eş durumundadır¹⁹.

¹⁸ Seniha’nın anlattığı bu durum romanda yer almamıştır. Romanda Halit kardeşinin bekaretini nasıl kaybettiği konusunda bir bilgiye sahip değildir. Seniha romanda önce onunla evlenmek isteyen bir kişiyle ilişkiye girerek bekaretini kaybeder, ikincisinde ise abisinin yanında çalışan bir kişiyle birlikte olur. Bu olaylardan sonra bir daha hiçbir erkekle birlikte olmayacağını söyler ve evlenmez.

¹⁹ Romanda Mükerrerem İstanbul’a gittikten sonra metreslik ve fahişelik yapmak zorunda kalmıştır.

Filmde zamansal düzen sonunda intikam ve kötülük değeriyle son bulmaktadır. Bu durumların esas sebebi, önce ve sonra olarak da karşıtlaşan Seniha'nın ve Halit'in geçmiş yaşamı, bu geçmiş hesabın şimdiki zaman düzleminde yeniden görülmesi istencidir. Olayların yön değiştirmesi ise Mükerrerem ile Nüşhet arasında balo gecesinde başlayan ilişki sonrasındır. Mükerrerem balo sonrası davetli oldukları sinema filmini izlerken Nüşhet'e giderek kendini kaptırır. Bir süre sonra hem Mükerrerem'in hem de Nüşhet'in hizmetçilerinin yardımıyla aralarında bir ilişki başlar ve bu ilişki bir bütün olarak Seniha, Halit ve Mükerrerem'in yaşamlarını bir "düşüş" ile sonlandırır. Bu yüzden filmde başlangıçtaki refah filmin sonunda herkesin hem gelir hem de statü anlamında kayıplarıyla anlam bulan bir düşüşe bağlanmaktadır. Seniha çirkin, statü ve gelir açısından olumsuz bir noktada olsa da çevresindeki olayları iyi gözlemekte, onları manipüle ederek, geçmişteki söylediklerini yadsıyıp, savcıya yalan ifade verip hizmetçiyi de bu doğrultuda manipüle ederek özellikle abisinin yaşamını mahveder. Bu bağlamda filmin değersel önermesi "kötülük yıkım getirir"den ziyade Demirkubuz'un filme ilişkin tanıtım yazısında söylediği (2014) Seniha'nın "yazgıya boyun eğen olmaktan çıkıp, nefret ettiği güzelliğin kaderini yazan olmaya doğru gidişi" ve kötülüğün bu düzlemdeki araçsallığıdır. Ne Seniha ne de Mükerrerem geçmişi nostalji düzeyinde yaşamamaktadır. Halit'in ise giderek kötüleşen yaşamına karşılık geçmişteki iyi günleri açısından bir karşıtlık söz konusudur, geçmiş onun için daha iyidir. Nüşhet ise zamanı "şimdi" düzleminde, tüketerek yaşar. Seniha'nın gelecek ile bekleyişi, çevresindeki diğer insanların yaşayacakları kötülük ve düşüş açısından bir umuttur.

3.9.3. KISKANMAK FİLMİNDE MEKÂN

Kıskanmak filminin başlıca mekanları ev, dönemin Zonguldak'ı, balo ve sinema salonu, maden, Nüşhet'in evi, çevrede Nüşhet'in alem geceleri düzenlediği ev, hapishane ve gemidir.

Filmde doğal mekânlar çok azdır. Bu mekânlar Halit'in madene giderken, ya da Seniha yolculuk halindeyken seyrettikleri yerlerdir. Doğa karşısındaki kültürel alan ise sürekli dönüşüm geçirmeye devam eden, eskiye ait bir mekândır. Evin aileye ait 'sıcak' yapısı onu dışarıdan katı biçimde ayırmakta, evin dışındaki her yer, sinema salonu, balo, başkalarına ait evler, Mükerrerem'in güzelliği karşısında bir mücadele alanı olarak

belirmekte, buna karşın Halit eşinin güzelliğinin yeterince farkında gözükmemektedir. Erkeklerin kadın, kadınların erkekler için mücadele ettiği, Seniha'nın ise intikam almak için çabaladığı mekânlar söz konusudur. Bu çerçevede kültürel alan film için birer mücadele alanıdır.

Filmde baskın olan mekânlar kapalı ve kapsanan mekânlardır. Evler, sinema ve balo salonu arasındaki geçiş noktaları olan yolların nasıl geçildiği konusunda bilgi yoktur ve yönetmen burada eksiltmelere başvurmuştur. Bu kapalı mekânlar aynı zamanda kent için de söz konusudur. İstanbul ile karşılaştırıldığında taşra olan Zonguldak, gündelik hayatın belirli rutinelere bağlandığı, yeniliğin oldukça geç bir şekilde geldiği yerdir. Bilinen yer olarak burası, insanların maden ve “ecnebilerin hatırına” geldikleri, onlar olmasa “çöl hayatı” sürülecek bir yerdir. Mükerrerrem sinemadaki çalan müziğe karşılık İstanbul'un sokak çalgıcılarını tercih edeceğini söyler ama diğer insanlar için bu durum tersine bir avantaj da sağlamaktadır. Nüşet'in annesi Nuriye ise Sezar'a atfettiği biçimiyle, Roma'da (İstanbul'da) ikinci adam olmaksızın bir köyde (Zonguldak'ta) birinci kişi olmayı tercih etmektedir. Film zengin, burjuva insanların hikâyesini, aşk ve ihtiraslarını anlatmaktadır. Bu insanlar ‘merkez’deki, işçilerin onlar için madende çalıştığı, hizmetçilerin onların bir dediğini iki etmediği yüksek statülü insanlardır ama bu konumları göreceli bir özellik göstermektedir. Çünkü hikâyenin geçtiği yer, dönemine göre taşradır. Zonguldak taşra insanının kent insanlarına sürekli haset ve kıskançlıkla baktığı, onları kendi diyarında ‘taklit’ etmeye çalıştığı yerdir. Bu durumun sıkıntısını ortadan kaldırmak için ise balolar, partiler vererek, ‘köyün birincisi’ olmaya çabalamaktadır. Bu yüzden Zonguldak kentinin “öğrenilmeye değer” tek değeri Nüşet, istediği kadını elde eden, onları uydulaştıran, (Nuriye için de oğlu vasıtasıyla herkese hüküm sürdüğü; dolayısıyla bir araç), mekânı anlamlı kılan bir figürdür.

Filmde gündelik hayatın rutini insanları sıkıkmaktadır. Bunu en net biçimde ifade eden Mükerrerrem'dir. Mükerrerrem kentten, evden, yaşamından sıkılmakta, heyecan, macera aramaktadır. “Macera en genel biçimi, hayatın genel sürekliliğinin dışına çıkmasıdır” (Simmel, 2009: 186). Mükerrerrem'in taşra hayatının sıkıcılığına karşı bulduğu dolaylı çözüm ise eşine ihanet etmek, herkesin gözdesi olan Nüşet ile birlikte olmaktır. Mükerrerrem çok geçmeden Nüşet'in güzelliğine kapılır ve onu kelimenin olumsuz

anlamında nesneleştirir. Aralarında bir evlilik bağı varmış gibi onun bir başka kadınla kendisini “aldatmasını” istemez. Nüşet ise bu duruma Mükerrerem’i nesneleştirerek cevap verip, sıkıntılı görünmekte ve zaten Mükerrerem’in kocasını aldatmış oluşuna gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda filmde iç sıkıntısı kötülüklerin de kaynağı olarak görünmektedir.

Halit’in evi, filmde bilinen, sıcak, güvenli bir mekân olarak anlam kazanmaktadır. Üç katlı bu ev, içinde eşit ilişkilere girilecek bir apartman değildir. İçinde onlara hizmet edecek kalfalarıyla, burjuva yaşamın dokusu içinde herkesin rolüne ve görevine uygun mekânlarda yaşadığı bir yerdir. Mutfak hizmetçilere ayrılmış bir mekân iken, Seniha bazen iş için buraya gelmekte, Mükerrerem ise yemekleri tatmak için geçici olarak uğramaktadır. Bu yüzden ev sınıfsal olarak ayrılmıştır. Mükerrerem hizmetçilerle yakın ilişkiden rahatsızlık duymaktadır. Seniha ise onlara daha yakındır ve onları işten çıkarırken aylarca maaşlı çalıştırabileceği bir parayı verir.

Filmdeki diğer mekânlar da (salonlar ve evler) sosyoekonomik seviyeye göre hiyerarşik bir ayrışma içindedir. Hizmet edenler ve edilenler, hikâyesi anlatılanlar ve anlatılmayanlar olarak merkezdekiler ve çevredekiler olarak karşıtlaşır. Kamera bir kez madende çalışan işçilerin karanlıktaki bekleyişlerine odaklanmıştır. Gaz ölçümü yapılırken süregiden bekleyiş, karanlıkta ışıldayan gözler, doğal mekânı işleyen bu kişilerin çehresi hakkında da bilgi vermektedir. Halit dışarı çıkıp yağmur altında keyif için sigara içmek isterken işçiler yeraltına doğru yolculuğa çıkmaktadır. Madende (altta) kömür çıkaran, üstte ise zenginlere hizmet eden alt sınıftan insanlar için mekân ‘kendilerini bildikleri’ yerdir. Alt sınıftan insanların bir diğer görevi ise taşıyıcılık ve iletişim imkânı yaratmaktır. Zenginlerin hazzı takas ettikleri yerlerin, yolculuk boyunca gözetimini ve koruyuculuğunu yapmaktadırlar. Bununla birlikte Mükerrerem’in fark ettiği gibi, Nüşet ilk ilişkilerini Mükerrerem’i evine davet ederek yaşasa da sonradan daha ücra bir yerde, kadınlarla âlem yapılan bir mekanda, zenginlik ve şatafatın olmadığı bir yerde ilişkiye girmektedirler. Mükerrerem bunu “düşmek” olarak ifadelendirmektedir. Kadın erkek için gizem ve çekiciliğini kaybettiğinde değerini yitirmektedir ve erkek kadını etkilemek için rolünü oynayacağı “vitrin bölgesi”ne gerek duymamakta, onu ucuz ve sefil yerlere götürmeye çalışmaktadır.

Filmde kamusal alanlar birkaç kez gösterilen sokaklar dışında esas olarak kapalı ve kapsanan salonlardır. Buradaki girilen ilişkiler ise sosyalleşmeden ziyade dedikoduların ve iş görüşmelerinin yapıldığı yerlerdir. İnsanlar burada toplanarak birbirilerinin davranışlarını seyredip bunlara ilişkin yorum yapmaktadırlar. Bu yüzden filmdeki kamusal alanlar sunum ve temsil ve gösteri alanlarıdır. Mekân herkesin kendine uygun düşen rolü oynaması için çıktığı bir sahne gibidir.

Seniha, filmsel anlatıda uzağa doğru bir yolculuğa çıkmaktadır. Buna karşın uzaklık sadece fiziksel düzeyde değil, ruhsal düzeyde de anlam kazanmaktadır. Seniha'nın diğer insanlara karşı nefreti, intikam ateşiyle yanması, kötülük etmesi onlarla kendisi arasında güzel ve çirkin, arzulanan ve arzulayan düzleminde bir karşıtlık kurması sebebiyledir. Bu yüzden Seniha için bütün mekânlar olumsuz mekânlardır ve oralarda hissettiği tek duygu aşağılanma duygusudur. Bu duyguyu yenmek için insanlara kötülük yaparak bir baht dönüşü sağlamak istemekte, verili olan ilişki dizgelerini değiştirerek olumsuzlu olumlu, çevredekinin merkez, alttakini üst yapmak istemektedir.

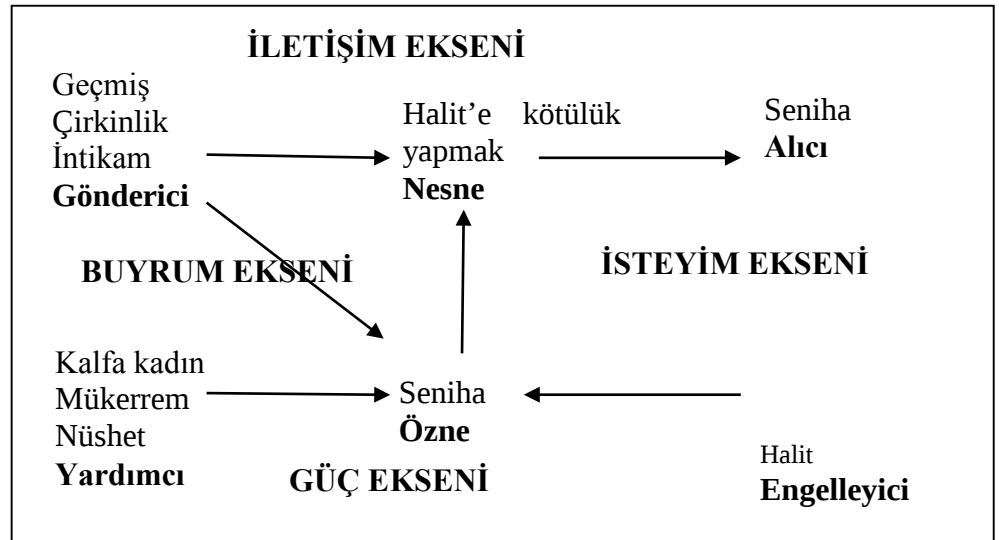
Seniha kendi karanlık tarafının bilincinde, onunla tam olarak yüzleşmiş bir karakterdir. Bu yüzden az ve öz konuşmakta, Mükerrerem'in ağlayarak Seniha'yı suçlu ilan etmesini içtenliksiz bir davranış olarak görmektedir. Mükerrerem, itiraf etmek için yanına gittiği, ondan bir çıkar yol beklediği Seniha'nın olumlayıcı davranışını bu yüzden kötülük olarak görmektedir. Diğerleri için insan edimi bir başkası vasıtasıyla yapılan, gerçekleşmesinde diğerlerinin de sorumlu olduğu bir yapılanma içindedir ama Seniha için edimin yapıcısı öznenin kendisidir ve bunun sorumluluğunu da almak zorundadır. Seniha'nın karakterinde bu aydınlık/karanlık zıtlığı filmin geneline de yansımaktadır ve Demirkubuz tüm kapalı mekânlarda alışagelenin tersine yapay ışık kullanarak aydınlatma kullanmış, keskin bir ışıkla sürekli biçimde zıt bir durum oluşturmuştur. Bütünüyle görülür olmayan ve tam aydınlatılmayan mekân süregitmekte olan gizli işleri, ilişkileri ima etmekte, filmin anlatısıyla koştur bir özellik göstermektedir.

Filmin çerçeve içindeki anlatısı temel düzeyde romanın çerçeve içine aldığı anlatıyla uyumludur. Demirkubuz genel olarak filmdeki olaylar düzlemini takip etmiştir ama olaylar düzleminde çeşitli eksiklikler de vardır. Bunlardan bazıları: filmde Mükerrerem ile Nüşet arasındaki ilişkin ön süreci, Seniha ile Halit arasındaki geçmiş

zamana ait olaylar ve Seniha'nın geçmişi hakkında bilgi verilmemektedir. Karakterlerin, özellikle Seniha'nın yaşamı konusunda diğer kişilerin sahip olduğu bilgilenme düzeyi romanla aynı değildir. Halit'in Nüşet'in öldürüşü romanda farklıdır. Seniha filmde hapisane sonrası abisinin elini öpmeye çalışıp barışmak istese de, romanda asıl olarak abisinin “düşkün” halini görmek istemektedir yoksa elini öpüp barışmak değil. Filmde görüşürken romanda abisiyle görüşemez, filmde olmadığı biçimiyle vapurda Mükerrerem ile karşılaşmıştır. Bununla birlikte film, romanın çerçeve içine aldığı güzellik ve çirkinlik karşıtlığında iyiliğin ve kötülüğün ilişkisini, kötü bir karakteri merkeze alarak, olayları onun bakış açısından anlatarak sunmaktadır.

3.9.4. KISKANMAK FİLMİNDE KARAKTER

Kıskanmak filminin merkezinde kadın bir karakter olan Seniha bulunmaktadır. Seniha'nın hayata ilişkin beklentileri, iyilik ve kötülük arasındaki tercihi, geçmişi ve eylemleri de filmin genel akışını yönlendirmekte, filme öykülülük değerini veren de bu durum olmaktadır. Bu bağlamda Greimas'ın eyleysel örnekçesi Seniha merkeze alındığında şu tür bir yapılanmayla ortaya çıkmaktadır:



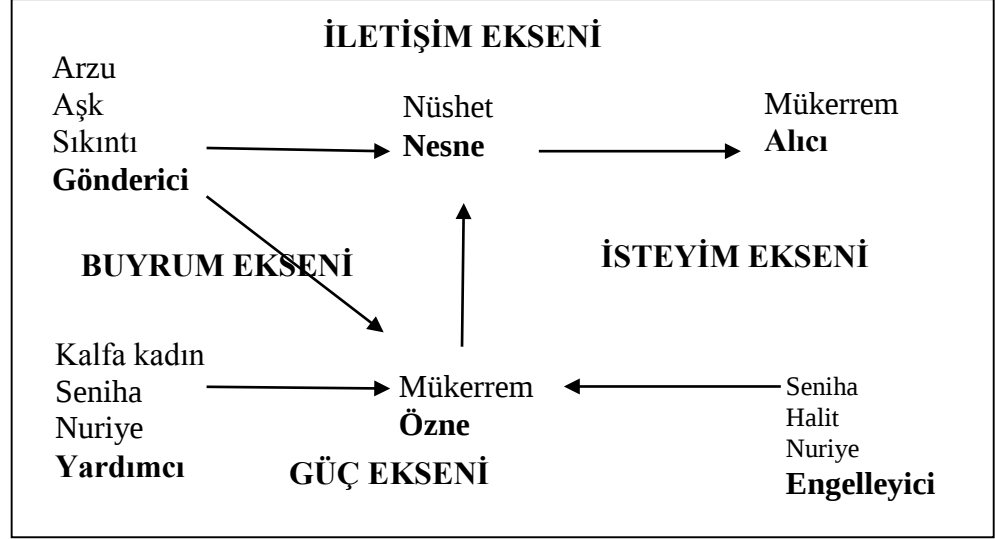
Şekil 24. Seniha merkezli Greimas'ın Eyleysel örnekçesi

Seniha öznedir. Seniha biçimsel düzeyde abisi Halit'in kötülüğünü istemekte, onun uğrayacağı felaketin gerçekleşmesi için çaba harcamaktadır. Bu bağlamda nesne durumunda Halit/Halit'e kötülük bulunmaktadır. Halit, Seniha için aslında yok edilmek

istenen bir karakterdir ancak roman filme destek olacak bir düzeyde metinlerarası ilişkiye sokulduğunda, Halit karakteri Seniha için aynı zamanda *yerine geçilmek* istenen bir karakter olarak psikolojik bir anlam kazanmaktadır. Geçmişten bugüne Seniha için Halit bir antitezdir. Seniha kadın, Halit erkektir, Seniha çirkin Halit geçmişte tıpkı Nüşet gibi güzelliğiyle dikkat çeken birisidir. Seniha kaybeden, Halit ise hep kazananıdır. Seniha güçsüzleştirilmiş, iyi bir eğitim alamamıştır ve Halit tersine yurtdışında eğitim almıştır ve mali ve statü anlamında toplumda saygın bir yere sahiptir. Bu bağlamda Halit geçmişten bugüne Seniha için hep yerine geçilmek istenen, çevredeki bakışları üzerine çeken bir figürdür. Freudyen anlamda sevgi ve nefretin çifte değerliliği bu durumda da geçerlidir. Halit ve özellikleri Seniha için ne kadar cazip ve çekiciyse, bunlara ulaşamadığında o kadar nefret edilen bir şeydir. Seniha'ya bu türden bir istenç uyandıran, gönderici noktasında bulunan geçmiş yaşantılar, çirkinliği ve intikam duygusudur. Alıcı noktasında Seniha bulunmaktadır. Bu durum Seniha'nın bağımsız bir karakter olduğunu, eyleme yön veren ve onu mevcut yaşamın dışarısına çağırmanın kendi eğilimleri olduğunu göstermektedir. Seniha çevresindeki ilişki, olay ve durumları elde edemediği nesneyi yok etmek için organize etmektedir. Mükerrrem, evde hizmetçilik yapan kalfa kadın ve dolaylı yollardan Nüşet, Seniha'ya amacını gerçekleştirmek için yardımcı noktasında kullanmaktadır. Onlar kendi nesnelerini elde ederken farkında olmadan Seniha'nın güç ekseninde bir araç haline gelmektedir. Geçmişte kendi anne ve babası ve şimdiyse ondan nefret eden abisi Halit, bu amacı gerçekleştirmede ona engel olmaktadır. Seniha yürüttüğü mücadele sonucunda Halit'e büyük ölçüde zarar vermiştir ama onu tümüyle kötü bir duruma da sokamamış, önünde eğilmek, tükürerek aşağılamasını kabullenmek durumunda kalmıştır. Ne abisini onu daha da düşkün olarak gösterecek evi satmaya ikna etmiş, ne de romanda açıkça gösterilen filmde ise ima edilen düzeyde, abisinin hapis çıkışı düşkünleşmiş halini görebilmiştir. Yazgısına boyun eğmeyen ama onu değiştirmeye çalışan bir karakter olarak Seniha güçlü bir karakter olsa da amacıyla bu amacı gerçekleştirmek için elinde bulunan araçlar tam uyum sağlamamaktadır. Buna karşın “umudunu” korumaktadır.

Filmdeki bir diğer önemli karakter Mükerrrem'dir. Romanda Mükerrrem, fakir bir aileden gelen, zenginliğinden dolayı kendinden yaşıca bir hayli büyük olan Halit ile

evlenen güzel bir kadındır. Mükerrerem merkeze alındığında Greimas'ın eyleyensel örnekçesinde şu tür bir yapılanma ortaya çıkmaktadır:

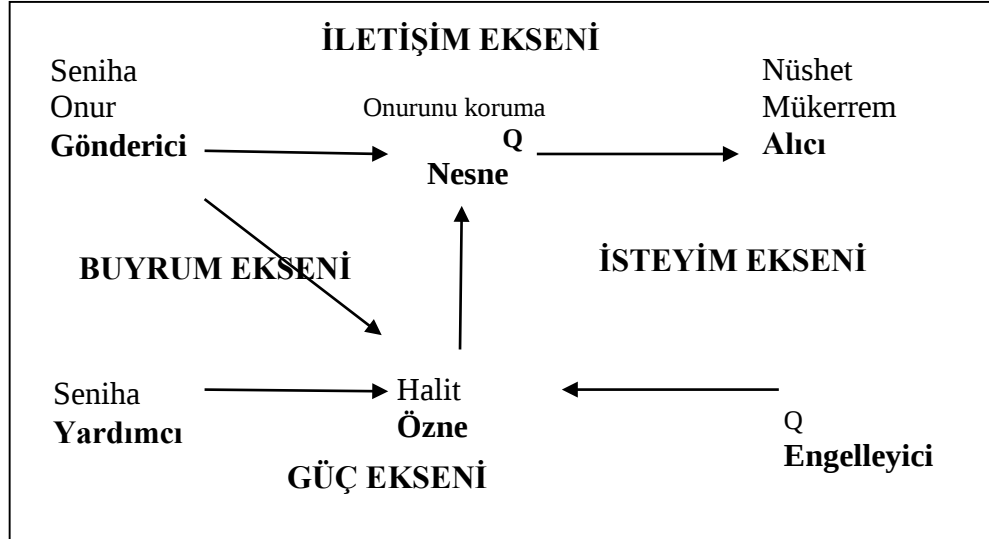


Şekil 25. Mükerrerem merkezli Greimas'ın Eyleyensel örnekçesi

Mükerrerem öznedir, isteyendir. Nesne konumunda “erkek güzeli” olarak ifade edilebilecek Nüşet bulunmaktadır. Mükerrerem’in Nüşet’e dönük arzusu Seniha ve Halit arasında olduğu gibi bir tamamlanma ve özdeşlik düzeyinde değildir. İlişki, Mükerrerem’in de güzel bir kadın olması sebebiyle Nüşet tarafından arzulandığı dengeli bir ilişkidir. Nüşet’in varlığı Mükerrerem için özelde kendi iç sıkıntısından kurtulma istenci ve arayışını dile getirmektedir. Gönderici noktasında Mükerrerem’in arzu ve aşkı bulunmakta, Nüşet’e sahip olmak istemekte, anneye bağımlı bir karakter olarak beliren Nüşet’i oradan koparıp kendisine bağlamak istemektedir. Alıcı noktasındaysa Mükerrerem bulunmaktadır. Bu bağlamda Mükerrerem’in de bağımsız bir karakter olduğunu söylemek mümkündür. Mükerrerem’e bu amacı gerçekleştirmede Kalfa kadın, Nüşet’in annesi Nuriye ve Seniha yardımcı olmaktadır. Kalfa kadın iş korkusuyla yardımcı olmaktadır. Seniha ise abisini elde etmek, yok etmek için yardım etmektedir. Nuriye ise Mükerrerem’in belirttiği gibi “oğluna âşık” bir kadın olarak, oğlunun arzularını giderme dolayısıyla kendi arzularını doyurduğu için bu ilişkinin oluşmasında ve gelişmesinde yardımcı olmaktadır. Engelleyici noktasında Seniha, Halit ve gene Nuriye bulunmaktadır. Nuriye ilk amacını gerçekleştirmiş, Mükerrerem “oğlunu ondan alan” bir figür olarak belirlemeye başladığında bu “zararlı” ilişkinin derhal bitmesi için çaba harcamaya başlamıştır.

Seniha'nın abisine olan biteni anlatması da bu çabanın ertesine rastlamaktadır. Seniha bu engellenmenin nesnesi düzleminde değilse de, kendi amaçlarının gerçekleşmesinin bir yan etkisi olarak Mükerrerem'e engel olmaktadır. Halit ise geleneksel değerlere sahip aldatılmış bir erkek, sınıf ve statüsünün bundan zarar görmesi, erkeklik onurunun aşağılanması sebebiyle engelleyici olmuş ve Mükerrerem'in nesnesi olan Nüşet'i öldürmüştür. Buna karşın Mükerrerem nesnesini kaybettikten sonra Halit'e karşı bir nefretten ziyade, bağışlanma istenciyle yaklaşmaya çalışmış, af dilemek istemiş, suçunu kabul etmiştir. Bu isteği ise Halit tarafından kabul edilmemiştir. Mükerrerem bu bağlamda filmde sadakatten aldatmaya, zenginlikten fakirliğe doğru bir düşüş yaşamıştır; romandaysa yaşamı metreslik ve fahişelik düzeyine inmiştir.

Halit karakteri filmde yer alan bir başka önemli karakterdir. Seniha'nın kötücül yönünün açığa çıkışı esas olarak Seniha'nın Halit'i kıskanmasıyla anlam bulmaktadır. Halit merkeze alındığında Greimas'ın eyleyensel örnekçesinde şu tür bir yapılanma ortaya çıkmaktadır:



Şekil 26. Halit merkezli Greimas'ın Eyleyensel örnekçesi

Halit'in filmin başından sonuna süregiden bir amacı bulunmamaktadır ve bu açıdan boş öznedir. Bununla birlikte onurunu koruyup gündelik yaşamını devam ettirmek istemektedir. Seniha'nın verdiği bilgi ve onurunu koruma isteği onu Mükerrerem ile Nüşet arasındaki ilişkinin niteliğini öğrenmeye itmiş, Nüşet'i öldürmüş, Mükerrerem'den ise boşanmıştır. Seniha, onurunu koruma bakımından ona yardımcı görünüyorsa da gerçekte

cezalandırma isteğiyle bunu yapmaktadır. Zaten Halit cinayeti işledikten sonra Seniha savcıya yalan beyan vermiş ve Halit'in daha uzun yıllar hapishanede yatmasına sebep olmuştur. Halit genel anlamda olan bitene ilgisiz, kardeşine karşı mesafeli birisidir ancak romandan farklı olarak kardeşine bilinçli biçimde kötülük yapmıştır. Filmdeki sunumu hem madene gidiş sahnesinde hem de madenden çıkıp sigara içtiği sahnelerde olduğu gibi 'yalnızlık' biçimindedir. Cinayetten sonra Mükerrerem'i yanına çağırırsa da onlarla ne konuştuğu (neler yaşadığını mı anlattığı) tam belli değildir ve genel anlamda çok konuşan bir karakter değildir. Sadece geçmişte yaptıklarının kefaretinin ödemiş, sonunda da tüm çevresiyle ilişkisini koparmış görünmektedir.

Kıskanmak filminde sınıfsal ayrılık alt ve üst sınıf arasında kurulmuştur. Evdeki hizmetçiler ve madendeki çalışan işçiler alt sınıftan insanlardır. Madenciler ancak Halit'in dolayısıyla çerçeve içinde görünmektedirler, birer 'karartı', üst sınıftaki mühendisin vereceği kararı bekleyen kişilerdir. Hizmetçiler ise "hanımları"nın hizmetine koşan, onların aşk yaşamlarında aracılık görevi üstlenen, merkezdeki kahramanların yolculuklarında onlara refakat eden kişiler olarak ortaya çıkmaktadırlar. Bununla birlikte romanda Mükerrerem'in Halit ile kurduğu evliliğin temelini parasal bir arka planı olduğu görünmektedir. Kadının kocasına ihanet etmesi ve sadakatten sadakatsizliğe geçiş, geçmişte pek çok eğlenceye katılmış, kadınlarla arası iyi olan ama artık bütün bu eğlencelerden uzaklaşmış Halit'in 'suçu' değilse bile onun etkisiyle gerçekleşen bir düzleme sahiptir. Bu yüzden Mükerrerem ile Halit arasında temelde sınıfsal bir farklılık da söz konusudur. Buna karşın Mükerrerem çok geçmeden refaha alışmış, beklentilerini yükseltmiş ve evlilikteki doyumsuzluğunu farklı biçimlerde gidermeye başlamıştır. Bu yüzden romanda aldatma sınıfsal bir karakter de taşımaktadır ama filmde bu tür bir bağlam görünür değildir. Mükerrerem, alt sınıftaki insanlardan daha çok rahatsızlık duymaktadır ve onu sakinleştiren ağırlıkla Halit'tir. Benzer bir şekilde ailenin gözdesi olamayan, çirkinliğiyle ötelenen, iyi bir eğitim alamayan Seniha, kendi ayakları üzerinde duramamaktadır. Büyük ölçüde abisinin gelirin bağımlıdır ve bu durum onu bir sığıntı durumuna indirmektedir. Romanda açık, filmde ise ima düzeyinde varolan bu ilişki biçimi Seniha'nın abisinin anne ve babasından miras kalan evindeki payını almaya çalışmasıyla zirve noktasına ulaşmaktadır. Seniha evi satın alarak abisine karşı açık bir üstünlük elde etmek, ona "lütfederek" vereceği parayla onu daha fazla aşağılamak

istemektedir. Abisinin düşkünlüğünden zevk almaktadır. Hapisten çıktığında da abisini kötü ve kirli elbiselerle görmek beklentisi romanda ve filmde gerçekleşmemektedir. Statüsünü kaybetmiş olan Halit'in sınıfsal olarak aşağı sınıfa kaymasını ummaktadır.

Filmde egemen olan ahlak örüntüsü de burjuva ahlak örüntüsüdür. Haz odaklı, paraya sahip olanın her şeyi yapabildiği, geleneksel değerlerin aşıldığı bir yapılanma söz konusudur. Bu çerçevede filmde iyi ve kötüler arasında kesin bir kutuplaşma ve ayrışma yoktur. Filmde hemen tüm karakterler şöyle ya da böyle kötüyle ilişkiye girmekte, çeşitli ayrıcalıklar edinmek, hırs ve arzu için kötülük yoluna başvurmaktadır. Nüşet'in "sonradan görme" bir ailenin çocuğu olarak şımartılmışlığı ve civardaki istediği her kadını elde etmesi, Mükerrerem'in arzuları peşinden giderek kocasını aldatması, Seniha'nın çirkinliğiyle temellenen kötücüllüğü, Halit'in kız kardeşinin iyiliğini istemez ve aşağılar tavrı, hizmetçilerin hanımlarının yaptığı sadakatsizliğe göz yumup destek olması ile kötülük her sosyoekonomik seviyede ortaya çıkmaktadır. Yine de kötülük sınıfsal bir özellikten çok kişilerin varoluş problemi olarak gösterilmektedir.

Halit'in şahsında erkek, aldatılan, ailesini geçindirmek için didinen, çevresindekilerin manipülasyonu ile çeşitli edimlere zorlanan, bunun karşılığında ceza çekip kefarete ödeyendir. Nüşet ise erkek bir karakter olsa da kadınsı bir güzellikle betimlenmekte, kibri ve duyarsızlığı ölümle cezalandırılmaktadır. Kadınlar ise güzel olduklarında arzularına kendini kaptırıp kötülük yapan, çirkinliklerinde ise hınç içinde intikam peşinde koşan kişiler olarak gösterilmektedir. Bu yüzden filmde 'herkes' kötü olsa da 'bazıları' daha kötüdür ve bunlar ağırlıkla kadınlardır. Bu bağlamda da kadınlar kötü olmanın yanında varlıklarıyla sorunun kaynağı, arzularıyla bir tehdit ve çeldiricidirler. Güzel ya da çirkin her iki biçimde de kadın 'kötüdür'. Nüşet ise bir açıdan Halit'in gölge kişiliğidir. Sergilediği bütün özelliklerle romandaki Halit'in geçmişteki yaşantılarıyla, kişisel özellikleriyle örtüşmektedir. Olmak düzleminde aslında hem Halit hem de Nüşet aynı kişilerdir ama aralarındaki yaş farkından dolayı ikisinin görüldüğü biçim farklılık kazanmaktadır. Bu bağlamda Halit geçmişte kendisinin de pek çok kez yaptığı bir nedenden dolayı Nüşet'i öldürmektedir. Bu yüzden sembolik düzeyde Nüşet'in ölümü aşındırılan aile değerlerinin yeniden düzene bağlanması anlamına da gelmektedir.

3.9.5. SONUÇ

Kıskanmak filminde zamansal düzen eksiltili ancak doğrusal değildir ve çeşitli sahnelerde geriye dönüşler kullanılmıştır. Demirkubuz bir dönem filmi çekerek 1930'ların Zonguldak'ını göstermeye çalışmıştır. Geçmişte yaşananların bir hesaplaşma düzleminde yeniden ortaya çıktığı durumda şimdiki zaman geçmişte yaşananların intikamının alınması için girilen çabayı ifade etmektedir. Seniha, kendisinin fiziksel çirkinliğinden dolayı toplumda geri planda ve terk edilmişliğine dair maruz kaldığı kötülüklerin intikamını almayı umutla ve sabırla beklemiştir. Şimdiki zaman düzleminde ise toplumsal ilişkilere müdahale edip, orada çeşitli manipülasyonlar yaparak klasik aile değerlerini erozyona uğratmaktadır. Aldatma, yalan gibi değerler baskınlaşırken, çirkinliğiyle ötekileştirilen bir figürün çevresindekilerin 'kaderini' kontrol etmesi söz konusu olmuştur.

Filmde Demirkubuz'un diğer filmlerinin aksine daha hareketli bir kamera, 'temiz' görüntü ve yapay ışıkla keskinleşen aydınlık karanlık zıtlığı oluşturulmuştur. Büyük bir şehir olmasa bile Zonguldak, şehrin ileri gelenlerinin çeşitli eğlenceler ve balolar düzenlediği, zenginlerin aralarındaki ilişkileri yansıtan bir 'vitrin' işlevi görmektedir. Böylece dönemine göre lüks özel mekânlar kapalılıklarıyla sosyoekonomik sınıf farklarına da işaret etmekte, mekan hizmet edenler ve edilenler arasında bölünmektedir.

Filmdeki karakterler ağırlıklı üst sınıftan insanlardır ve filmde egemen olan değerler yeni yeni zenginleşen insanların benimsedikleri burjuva değerleridir. Toplumsal ilişkilerin çürümeye başladığı bir yapılanmada aile değerleri aşınmakta, aldatma herkesin bildiği ama ses çıkarmayıp gizliden gizleye zevk aldığı bir biçim almaktadır. Eline güç geçen herkesin onu kullanmaya başladığı bir yapı söz konusudur ve gücün kullanımı iyi/kötü karşıtlığını da belirgin kılmaktadır. Seniha'nın abisine olan kıskançlığı ise temel düzeyde 'onun gibi olamama'sından kaynak bulan bir kıskançlıktır. Abisi gibi olmayan, kullanıldığını düşünen Seniha, bir açıdan olamadığı şeyden intikam almakta, onu yok etmeye çalışmaktadır.

3.10. YERALTI FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ÇÖZÜMLEMESİ

3.10.1. FİLMİN ÖZETİ

Muharrem (*Engin Günaydın*) 40 yaşlarında Ankara’da yaşayan bir memurdur. Muharrem hizmetçisi Türkan (*Nihan Yalçın*) dışında insanlarla fazla iletişim kurmayan yalnız bir adamdır. Bir gün eski arkadaşı Sinan’ın (*Murat Cemcir*) yanına gider. Orada iki eski arkadaşı daha bulunmaktadır ve onlar yazdığı romanın kazandığı ödülü almak için İstanbul’a gidecek olan Cevat’a (*Serhat Tutumluer*) bir eğlence gecesi düzenlemeyi tartışırken Muharrem yemeğe kendisini zorla davet ettirir. Muharrem bir yandan bu davetin korku ve endişesi içindeyken öte yandan da gece âlemlerine gidip kadınlarla birlikte olur. Üç çocuklu dul hizmetçisi Türkan’ın durumuyla da ilgilenir ve ona hizmet ettiği Aslan Bey’i öldürmesi için tavsiyelerde bulunur. Muharrem yemeğe gider. Yemek tam da onun beklediği gibi sürtüşmeler, iğnelemelerle sürüp gider. Bazen olmayanları düşler, söylemediği şeyleri söylemiş gibi düşünür. Onlar şarkılarını söyleyip eğlenedursun Muharrem giderek kendi içine kapanır ve Cevat adına kadeh kaldırmadan önce yaptığı konuşmayla da iyice yalnızlaşır. Arkadaşları diğer masada eğlenirken, sırf onları umursamadığını göstermek için türkü söyler, oynar. Onlarsa kadınlarla birlikte olmak için otele giderler. Muharrem taksiyle evine yönelse de sonra fikir değiştirip Cevat’ı tokatlamak için onların peşinden gider. Otelde bağırıp çağırır ama kimseyi bulamaz ve güvenlik tarafından yakalanıp dışarı atılır. Otelde biraz dinlendikten sonra hayat kadınıyla (*Nergis Öztürk*) birlikte olmaya gider. İlişki sonrasında onunla ölüm hakkında konuşur, hırlayarak onu korkutur, kadına adres ve telefon numarasını bırakıp başı sıkışınca aramasını isteyerek çıkar. Ertesi gün sıkıntı içinde gündelik yaşamına döner. Türkan ise Aslan Bey’i merdivenlerde taşırken atmıştır. Polis hem Muharrem’i hem de Türkan’ı sorgular. Türkan gece acıyarak tekrar Aslan Bey’in yanına gider ve adam ona evlenme teklifi eder. Birden durum tersine döner ve Türkan müstakbel kocasını savunur duruma gelir, Muharrem’le kavga eder ve Muharrem onu evden kovar ancak siniri geçmez. Masayı devirir, televizyonu parçalar, kitaplığı devirip, aynaları kırar; evi dağıtır. İlerleyen saatlerde o öylece evde beklerken hayat kadını gelir. Muharrem ona içini döker, dizinde ağlar ancak sonunda gene kendine engel olamaz, hırlamaya başlar. Aşağılanmış ve umduğunu bulamayan kadın evden çıkıp giderken Muharrem evde öylece kalakalır.

3.10.2. YERALTI FİLMİNDE ZAMAN

Yeraltı filminde zaman doğrusal bir şekilde oluşturulmuştur. Olaylar geçmişten başlayıp geleceğe doğru bir akış içindedir. Filmsel zaman gerçek zaman aynı değildir ve yönetmen eksiltilere başvuran bir anlatım geliştirmiştir. Filmde geriye dönüş ve ileriye sıçrama kullanılsa da, gerçekte olmayan bir şey Muharrem'in gözünden yaşanmış gibi anlatılmıştır. Paralel, hızlı ve yavaş kurgu kullanılmamıştır.

Yeraltı filmi Zeki Demirkubuz'un üçüncü uyarlama filmidir. Filmin sonunda Yeraltı'nın *Fyodor Dostoyevski*'nin *Yeraltından Notlar* (1864, *Zapiski iz podpolya*) romanından serbest biçimde uyarlandığı ifade edilmiştir. Andre Gide, bu romanı Dostoyevski'nin "yazarlık yaşamının zirvesi" ve "bütün eserlerinin kilit taşı" olarak tanımlamaktadır (1965: 135). Demirkubuz romanın yazıldığı tarihten yaklaşık bir buçuk asır sonra, farklı bir zaman ve mekân düzleminde onu yeniden kurmuştur. Film görece zamansız bir atmosferde sürüp gitmekteyken onu bugüne ait bir şey haline getiren Mısır'daki Hüsnü Mübarek'in iktidardan düşüş görüntüleridir. Romandaki kahraman anlatımını geçmişteki anılarının anlatımı biçiminde sunsa da, filmdeki kahraman geçmişini anımsamaz, bugünü, yaşadığı duygularını, düşüncelerini anlatır ve izleyici onun yaşamını takip eder.

Demirkubuz, *Yeraltından Notlar* eserinin özellikle ilk bölümünü²⁰ dışarıda bırakarak uyarlamış, ikinci bölümde ise bazen kaynak eserdeki Yeraltı Adamı'nın sözlerini doğrudan alıntılarla, bazen Muharrem'le onun yaşamı, yaşamı algılayışı arasında paralellikler kurarak iki eser arasında metinlerarası bir ilişki kurmuştur. Demirkubuz böylece roman ve film arasında zamansal farkı bir karşıtlık olarak değil,

²⁰ Dostoyevski romanı iki bölüm halinde yazmıştır (Dostoyevski, 2013). Romanın ilk bölümü Yeraltı Adamı'nın felsefi, güncel konulara ilişkin görüşlerini anlattığı kısımdır. Küçüklük duygusu, tembellik, aydınlanma, modern dönemin sorunları, insanın istenci ve özgürlüğü, matematiksel sabitler ve Rus aydınları üzerine görüşlerini anlatır. İkinci bölümde ise o an yağmakta olan sulusepenin anımsattığı geçmişteki anılarını anlatır. Bir subayın onu yok sayıp görmezden gelmesi onun yıllar süren bir tanınma ve saygınlık isteğiyle subayın peşine takılmasını belirtir. Eski okul arkadaşlarının Zverkov için yapacakları eğlenceye de kendini zorla davet ettirir. Gece boyunca onlarla didişir, eleştirir, dalga geçer, dalga geçilir ve küçük görülür. Onlar lokantadan ayrılıp genel eve gittiklerinde ise sırf Zverkov'u tokatlamak için peşlerine takılır, fakat onları bulamaz. Hayat kadını Liza ile tanışır. Ona yardım etmek istediğini söyleyip adresini verse de, birkaç gün sonra kadın geldiğinde onu küçümseyip, aşağılar ve evden kaçmasına sebebiyet verir. Sonrasında pişman olup peşinden gidip onu arasa da bulamaz ve evde yapayalnız hayatına devam eder.

zaman geçse de aynı kalan sorunların yeniden güncellenmesi ve romanın sinemanın gerçekliği içinde yeniden sunulması olarak görmüştür.

Yeraltı filminin zamansal düzeni Muharrem’in kendi gerçekliğini tanımaz halden kendini bilir hale, boşluk ve anlamsızlıktan anlama, kendiyle çatışır halden kendiyle barışan bir değersel dönüşüm içermektedir. Muharrem için zaman kendini gözlemlemenin, tanımanın bir aracıdır. Kahraman kendi kimliğini temelde geçmiş, şimdi ve gelecek arasında kurulan bir dizi karşıtlıkla anlamlandırmaktadır. Geçmişte arkadaşlarıyla sürekli didişen, onların ilişkilerini, zaaflarını, kibirli tavırlarını yüzlerine vuran bir kişi olarak çok geçmeden onlardan soyutlanmış, uzaklaşmış ve kendi halinde bir yaşam sürmeye başlamıştır. Bir süre sonra bu yaşamda onun için bir sıkıntı kaynağı haline gelmektedir. Bu yüzden birbirine tamamen karşıt davranışlar sergilemektedir; kültürden kltrszlğe, yüce duygulardan aşağı duygulara, nefretten sevgiye, anlamsızlıktan anlama bir dizi geçiş ve yeniden geçiş yaşamaktadır. Arkadaşlarının yanına gitmesinin öncesi ve sonrası onun için bir dönüm noktasıdır. Kendisini zorla yemeğe davet ettirmesi, bir yandan korku bir yandan da zevk uyandırmaktadır. Bu toplantı ve yemeği aslında “geçmişin bir hesabı” olarak görmektedir ve başlangıçtaki sürtüşmeler çok geçmeden birer kimlik mücadelesine dönüşmektedir. Masaya oturduğu andan itibaren Muharrem sürekli geçmişe sıçramalar yapmaktadır. Romanda Yeraltı Adamı’nca ‘yalan’ olarak ifade edilen geçmiş, Muharrem için ‘söylenmeyen’ ama söylenmiş gibi hayal edilen bir düzeye geçmekte, yemek yerken hayalinde Cevat’a birçok şey söyleyip saysa da bunlar aslında söylenmeden, sadece bellekte varlık kazanmaktadır. Film dile getirilmeyenlerin bir izi olarak anlam kazanmaktadır. Dile getirilmeyen düşünceleri sadece izleyici ve Muharrem bilmekte, suskunluk kahramanın ‘tekilerle’ uzlaşması için bir olanak yaratmaktadır. evresini *Dostoyevski*, *Edgar Allan Poe*, *Nietzsche* gibi kişilerin görüntüleri, imgeleri ve simgeleriyle donatan, onlara bu türden bir varlık kazandıran Muharrem, onlar hakkında konuşarak çevresindekilere ‘iz’ bırakmaktadır. evresindekilerin Muharrem’e karşı tavrı bu izleri, onun türküsünü, onun tavırlarını, onun varlığını, yok etme biçimindedir. Muharrem nasıl hasımlarını yok sayarak restoranda türkü söylüyorsa onlar da onu yok sayarak marşlar, türküler söylemiştir sonra da hiçbir şey söylemeden çıkıp gitmiştir. Her iki taraf da ötekiyi “sesini daha fazla yükselterek” susturmaya çalışmaktadır.

Muharrem için geçmiş bir yüzleşme ve travma biçiminde vardır. Şimdiki zaman yaşantıların anlamlandırılması, Muharrem'in araya giren sesiyle, yaşamı “anlatarak” düzenlemesiyle şekillenmektedir. Film bir açıdan anımsananların bireşimi, anlatı haline getirilmesidir. Gelecek ise bir bekleyiş düzleminde engellenmiş bir umut olarak şekillenmiştir. Muharrem, çevresindekiler onu “bıraksa” iyi olacaktır fakat bu gerçekleşmez, kendini sürekli ihanete uğramış duyumsar. En son hizmetçisi Türkan'ın onu aşagılamasıyla da çevresindeki bütün varlıkları parçalar, eskiye ilişkin tüm izleri yok etmeye çalışır. Bu açıdan bellek sadece zihinde değil, aynı zamanda nesnededir ve nesnelerin parçalanması onların taşıdığı izlerin ve yaşantılarında yok edilmeye çalışılmasıdır. Muharrem için bu yıkım bir diriliş, yeniden şekillendirme için yapılmıştır. Kendini “yıkarak” var etmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda filmin zamansal düzeni kendiyile barışma değerini bir sonuç olarak koymaktadır.

3.10.3. YERALTI FİLMİNDE MEKÂN

Yeraltı filmi doğanın karşısına kültürün ve kültürel mekânların dikildiği bir yapılanmaya sahiptir. Filmde şehrin yolları-meydanları, arka kuytu sokaklar, sıkıcı işyeri ortamı, yatak odası, otel, kahvehane, apartmanın merdivenleri gösterilen mekân temsilleridir. Doğa/kültür karşıtlığı doğal alanın yokluğu üzerinde şekillenmiştir. Bütünüyle modern toplumsal hayatın içine sıkışmış, herhangi bir ‘kaçış imkânı’ bulunmayan, eskiden olduğu gibi gezilere çıkmayan Muharrem, kültürel alandan nefret etse de varlığını orada sürdürmektedir. Muharrem Ankara’da, ‘merkez’de yaşamını sürdürmektedir. Memur olarak çalışmakta, evinden ve işinden kalan vakitlerde sokaklarda çevreyi ve insanları izleyerek vakit geçirmektedir. Bu bağlamda filmde kapalı, kapsanan mekânlar ağırlıktadır. İşyerinde sıkıcı bir şekilde geçirilen zaman, evde Türkan'ın yaşamı, komşularıyla sorunları, iç sıkıntısı içinde, yemek yiyerek, televizyon izleyerek, ara ara kitap okuyarak ve haz odaklı edimlerle geçmektedir. Muharrem kapalı mekânlar arasında bir biçimiyle dolaşarak sorunlarını görünür kılmakta, onları haz yoluyla aşmaya çalışmaktadır. Gittiği her yerde gösterdiği temel değer uyumsuzluktur. Muharrem ara sıra yaltaklanıp, uzlaşmaya, kendini kabul ettirmeye çalışsa da uyumsuz bir karakter olarak çok geçmeden kendi gerçekliğini sunmakta, insanların sevmediği birisi olarak öne çıkmaktadır. Kamusal alanlardan hoşlanmakta ama bu kamusal alanları

çevredeki insanları seyrettiği bir düzeyde kullanmaktadır. Film boyunca bilinen yer olan evi, işyeri ve diğer mekânlar arasında bir geçişlilik olmakta, Muharrem en bildiği yerlerde bile bir boşluğa düşüp, kendini orda bir yabancı gibi hissetmektedir. Filmde Muharrem kendi evinde uyansa da Demirkubuz çok geçmeden onu şehrin içinde, şehrin meydanını, onun içerisinde hareket halinde olan insanları, bir köşeye çekilmiş caddeden geçip gitmekte olan insanları izleyen karakterini göstermektedir. Kahraman daha sonra bir atari salonuna girip rahatsız edici bakışlarla dövüş oyunu oynayan adamı izler ya da dart oynayan insanlara gözlerini diker. Duruşu, davranışları rahatsız edici ve tehditkârdır. Sonra evine dönüp bir deniz hayvanının çiftleşmesiyle alakalı belgeseli izlemektedir. Kültür, sanat, eğlence, haz; bu durumun özelleştiği tüm mekânları gezse de temel sorunu onların hiçbirinin içindeki boşluğu doldurabilecek bir özelliğe sahip olmayışdır.

Yeraltı filmi Türkiye'nin başkenti Ankara'da geçmektedir. Romanın geçtiği zamanın Petersburg'u gibi, Ankara da sürekli büyüyen bir kenttir. Tarihsel olarak Petersburg başkentliğini kaybettiği dönemde Ankara Türkiye'nin başkenti olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren Ankara sürekli büyümüş, bürokrasinin merkezileştiği, hareket halinde bir nüfusa sahip, 'akışkan' bir kent olmuştur. Petersburg, Çarlık Rusyası'nın Batı'ya açılan kapısıyken, Ankara kurulan Cumhuriyet'in eski Osmanlı'dan kesin bir biçimde kopuşunu, Batılı bir ülke olma istencini simgelemektedir. Bu açıdan her iki kent de bir 'aracı', bir 'geçiş' mekanıdır ve modernizme geçişi hızlandırmayı amaçlamaktadırlar.

Muharrem'in evi romanın kahramanındaki gibi şehrin kıyısında değildir. Dostoyevski'nin kahramanı şehirden dışlanmış ve bunun hem ekonomik –zira şehrin merkezine yakın ev tutmak daha pahalıdır- hem de psikolojik –o diğerlerinden farklıdır- sebepleri vardır. Muharrem ise kentin içinde, onu her daim evin penceresinden görebileceği bir konumdadır. Bu açıdan Dostoyevski'nin kahramanı kente dışarıdan bakarken, Demirkubuz'un kahramanı etrafını kentin içinde gözlemektedir. Demirkubuz, 'yeraltı'nı şehrin bizzat içinde inşa etmekte, Muharrem'in her gün çıkmak zorunda olduğu merdivenler sarmal, bitmez bir döngü halini alan modern hayatın sıkıcılığının simgesi halini almaktadır. Demirkubuz, "yüz elli yıl önce Dostoyevski'nin çehresini çizdiği yeraltı adamı kentin merkezine de gelse, evi üst katlarda olsa o gene de yeraltındadır, bu

bağlamda modern hayatın kendisi bir yeraltı şebekesidir” mesajını vermektedir. Demirkubuz evi parçalara ayırmaktadır; yatak odası, oturma odası, banyo, koridor. Tüm bu bölümler birer zenginlik göstergesi olmanın yanında birer aidiyet mekânlarıdır. Yatağında sessizce oturan ya da spor yapan, yemek masasında modern bir birey gibi kahvaltı yapıp gazete okuyan, oturma odasında doğa belgeselleri izleyen veya kapının önüne geldiğinde koridorda bekleyip o çok istediği değişimin kapıyı çalmasını arzulayan kahraman bölünmüş vaziyettedir. Şehrin içine sadece akşamları çıkar; işyerinde eylemsizce beklemektedir ve kuytu sokaklar, altgeçitler onun uğrak mekânlarıdır.

Marshall Berman’ın belirttiği gibi (2013: 297-298) romanda Nevski Bulvarı, kahramanın politik bir figür olarak ortaya çıkıp kendini gösterdiği, o zamanki yönetici yapıyla güç mücadelesine girdiği, belki de onun bir “vatandaş” olarak kamusal alan içerisinde bulunduğu yerdir. Yeraltı Adamı her ne kadar yıllarca yeraltına çekilmiş olsa da kendisini “göstermek” konusunda derin bir istek duymaktadır ve kamusal alanları da bunun için temel bir fırsat olarak görmektedir. Muharrem’in gece çalan müzikten dolayı balkona çıkıp bağırıp çağırdıktan sonra müzik sesi gelen pencereye attığı patates de önemli bir araç halini gelir. Filmde ise patates, ilk kez kullanılmasından sonra elden ele dolaşan ve koklanıp anlaşılmaya çalışılan bir nesne olarak aynı zamanda Muharrem’in isterse bir şeyler yapabileceğinin bir göstergesidir. İşlev odaklı kullanılan, bir güç gösterisi ve geçmişte yapılmış bir davranışa ait bir ‘iz’dir. Muharrem patatesin camı kırmasıyla fark edilmiştir ama bunu bütünüyle bir karşılaşmaya çevirmemektedir. Eve kaçmakta, ertesi gün olayı yeniden Türkan’a anlatmaktadır.

Filmde mekânsal olarak birbirlerine yakın insanların manevi boyuttaki uzaklıkları açığa çıkmaktadır. Bu, en temelde Muharrem’in karakteriyle ilgili bir durumdur. Muharrem sonradan pişman olsa da insanlarla ‘karşılaşma’ değilse bile bir ‘buluşma’ arzusu içindedir. Buna karşın çok geçmeden her buluşma zıt yönlerin de buluşması, aydınlık ve karanlığın çevrede ve merkez olanların, ‘öteki’ ve ‘biz’ olarak ifade edilenlerin, üst ve alttakilerin buluşması haline gelmektedir. Bu yüzden mekân ilk başta Muharrem’i sosyalleştiren bir buluşma yeri olarak olumlu bir anlam kazansa da çok geçmeden olumsuz, tecrit edildiği bir simge halini almaktadır. Muharrem işyerinden,

restorandan, otelden, sokaklardan kaçıp sonunda yine evine geldiğinde dayanamayıp eski tarz bir yaşamı sürdüremeyeceğinin göstergesi olarak orayı dağıtmaktadır.

Demirkubuz, Muharrem'i modernist bir sıkıntı içinde resmetmektedir. Gündelik hayatından, işinden, çevresindeki insanların ikiyüzlülüğünden sıkılan, 'okumuş' bir insan olan Muharrem hep bir değişim beklentisi içindedir. Muharrem bu isteğini en açık biçimde evindeki eşyaları kırıp, parçalayarak yapmıştır. Filmdeki en önemli politik eylem, Muharrem'in öznel bir edimi olarak görünen evi dağıtmasıdır. Camını kırıp soluk aldığı bu mekânı yarı saydam haline getirdiğinde rahatlamış, buna karşın dışarıya çıkmak yerine evde kalıp beklemeyi seçmiştir. Muharrem'in isyanı bu yüzden politik ama öznel, içsel, kapalı, sokaktakiler için görünür olmayan bir eylemdir. Bu yüzden mekân da Muharrem için bir engelleyici olmakta fakat aşılması gereken değil, yok edilmesi gereken bir yer olarak şekillenmektedir. Evinde parçaladığı dört nesnenin özel bir önemi vardır. İlki gösteri toplumunun simgesi, biricik sihirli kutusu televizyondur. Muharrem'in 'yararlı' belgeseller izlediği bu kutunun ekranında bir süre Muharrem'in yansıması görülmektedir. Televizyondan sonra aydınlanmanın simgesi olan kitaplar hedefindedir onun; evindeki kitaplığı devirir, Nietzsche okuyarak aydınlandığı kitaplar artık ona umut vermemektedir. Üçüncü olarak kırdığı ayna onun artık kendi suretine tahammülünün kalmadığını göstermektedir. Artık kendini de görmek istememekte, sevmemektedir. Dördüncü olaraksa evin camını kırar ve soluk alır; içine sıkıştığı ama dışına çıkmaya da cesaret edemediği, tümüyle yeraltına çekilemediği yerde nefret ettiği kentin havasını solumaya çalışır. Dostoyevski'nin kahramanın kaçtığı kent, Demirkubuz'un kahramanı için rahatlayıp sakinleştiği bir yer olmaktadır. Demirkubuz aydınlanmadan, günümüz sosyokültürel yapısından umudunu kesmiş, nefret dolu, sinik bir karakter sunmaktadır. Dostoyevski'nin Yeraltı Adamı ise gelişmeyi önlem alınması gereken bir toplumsal tehlike olarak görmektedir.

Filmin çerçeve içine aldığıyla romanın çerçeve içine aldığı arasında farklar bulunmaktadır. Bu bağlamda roman ve filmde bazı olgu ve olaylar arasında bir varlık/yokluk karşıtlığı söz konusudur. Kaynak yapıyla film arasında en büyük farklılıklardan birisi filmin olay örgüsü ile romandaki olay örgüsünün farklılığıdır. Demirkubuz kimi kısaltma ve genişletmelere başvurarak romanın ikinci kısmında Yeraltı

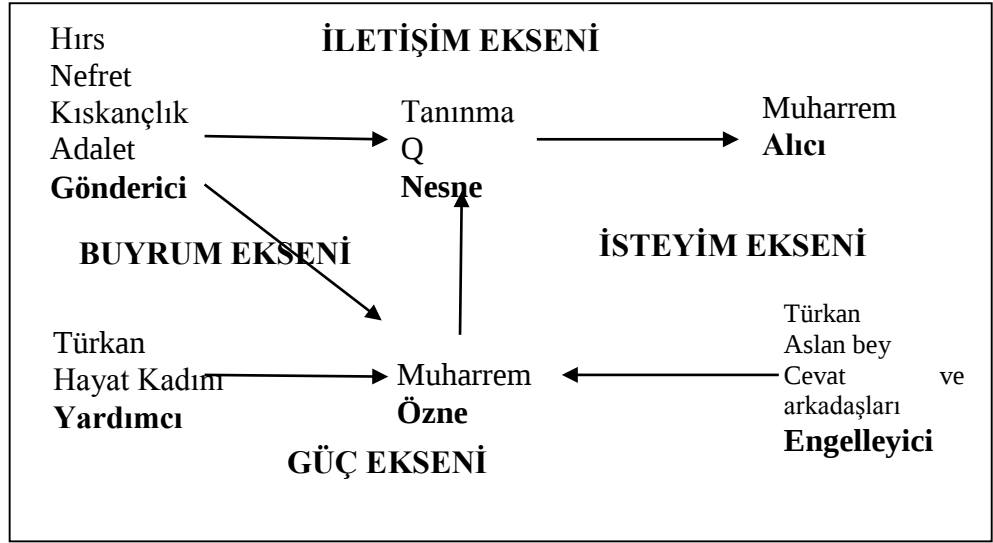
Adamı'nın subayla çekişmesini çıkarmıştır. Yemek sahnesinde ise bazen romandaki izleği takip etse de farklılıklara gitmiştir. Demirkubuz, romandaki olayların akışını değiştirerek kendi izleksel anlamını verir. Marshall Berman'a göre Yeraltı Adamı'nın subayla güç çekişmesine girdiği bölüm modernist bir karşılaşma olarak romanın en önemli bölümlerinden biridir. Berman, modernizmi “dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan hayati bir deneyim tarzı “uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkânları ve zorluklarına ilişkin bir deneyim tarzı”nın varlığı olarak görmektedir (2013: 27). Romanda yoksul bir memurun otoriteye karşı gelişı yoğun biçimde işlenmektedir. Berman, yapıtın *Nikolay Gavriloviç Çernişevski*'nin (1828-1889) *Ne Yapmalı?* (1863) adlı eserine göndermelerle dolu olduğunu ve bunun en önemlisinin modernliğin bir simgesi olarak “*Billur Saray*” olduğunu belirtir ve Dostoyevski'nin yapıtında bu imge kötü ve tehlikeli bir şey olarak ortaya çıkmaktadır (2013: 295). Yeraltı Adamı'na göre “*Billur Saray*” illa içinde yaşanılacak yer değil, yapıldıktan sonra sadece “izlenecek” bir şey de olabilir. Böylece ideal yaşamın bir biçimi olarak “*Billur Saray*” gerçekleştiğinde, insanın doğasını kötürümleştirici ve gelişmeyi engelleyici bir görünüm almaktadır.

Berman, kahramanın önceleri kendisini gizlese de sonradan “görünür” olmak için çaba harcadığını ve bunu Petersburg'un en ünlü ve kamusal alana en yakın caddelerinden biri olan Nevski Bulvarı'ndan yaptığını belirtir. Bunun sebebi subay tarafından görmezden gelinmesidir. Berman bu Yeraltı Adamı'nı “yeni insan” ve “altmışların insanı” olarak belirleyen en önemli şeyin “arpışma, sarsıcı bir karşılaşma arzusu” olduğunu vurgular (2013: 297-298). Zweig da “Dostoyevski'nin kahramanları yeni bir dünyanın öncüleridir,” (1989: 135) derken aslında bu özelliklerini vurgulamaktadır. Yeraltı Adamı kendisi için acı verici de olsa bu bölümde subayı takip eder, adresini öğrenir. Subayla dalga geçen, suçlayıcı öykü yazıp dergilere gönderir ama dergiler o zamanlar “böyle suçlayıcı yazılara alışkın olmadıkları için” (Dostoyevski, 2013: 62) yazısını yayınlamazlar. Subayı düelloya bile davet etmeyi düşünür ama bunu gerçekleştiremez. Kahraman yoğun bir tanınma arzusu için didinip durmaktadır. ıkıp yürümekten duramadığı, subayla her karşılaştığında aşağılık güdüsüne kapıldığı, bir solucan gibi kıvrıldığı bu cadde onun için “benliğin yeni eylem alanı haline” (Berman, 2013: 303) gelmektedir. Kahraman sürekli karşılaştığı, her seferinde diğeri fark etmese de ona yol verip omzunu geriye çektiği subay karşısında tüm topluma yönelik bir *eşitlik*

talebi sunmaktadır. Sonunda karşılaşp hiç omzunu çekmeden çarpıştığında ise “toplum içinde benim de onun kadar yerim olduğunu ona göstermiştim” (Dostoyevski, 2013: 67) der. Berman bunu “Gün ışığında özgürlüğü ve onuru için savaşı ve sadece subaya karşı değil, kendi özgüvensizlik ve öz nefretine karşı savaşı” Yeraltı Adamı’nın galibiyeti olarak belirtir (2013: 305). Zira o dönemde modern politik düşünce ve eylem halen yasaktır ve “yeraltına” aittir ve bu durum “tek kişilik bir sokak gösterisi” olmaktadır (Berman, 2013: 309). Muharrem ise kamusal alanı talep eden, kendini görünür kılmaya çalışan birisi değildir. Kamusal alanlar onun için her daim gidip izlenmesi gereken yerlerdir. Oraya çıktığıdaysa bir başka şeyin simgesi olarak değil, bütün varoluşuyla sadece kendisi olarak çıkar. Dostoyevski’nin kahramanı ‘bir dönemin insanı’dır ve ona göre bazı talepleri vardır. Yeraltı’ndan çıkıp bu anılarını yazmasında bile bunun etkisi görülebilir. Demirkubuz’un Muharrem’i ise ‘bir dönemdeki insan’dır. Kendisi dışında bir şeyleri göstermek niyetinde değildir; sonunda kendisini görmek bile istemeyecek (aynaları kırarak), sadece varlığını olumlayacak, artık değişemeyeceğini fark ederek bundan zevk almaya başlayacaktır. Bu açıdan romanla film zıt kutuplardadır. Romanda Yeraltı’ndan beliren, ortaya çıkan karakter, filmde yeraltına geri çekilmektedir. Demirkubuz bu bölümü çıkararak romanda yer bulan bütün bu karşılaşma ve karşı duruş serüvenini filme aktarmamayı seçmiştir. Muharrem için bu tür politik etkinlikler erişilmesi uzak, henüz hayallerinde bile yer bulmayan bir şeydir. Zeki Demirkubuz’un çektiğini söylediği ama ana hikâyeye uyuşmadığı ve önemsiz kaldığını söylediği kısmın kurguda böyle görünmesinin bir sebebi de Muharrem’in bu içe kapanıklığı olmaktadır. Film, Dostoyevski’nin tartıştığı modernlik, bireyselleşme, özgürlük, aydınlanma ve bilimin gelişmesi ve bunun getirdiği tehlikeler gibi konuları tartışmamış, dolayısıyla çerçeve dışında bırakmıştır.

3.10.4. YERALTI FİLMİNDE KARAKTER

Yeraltı filminin merkezinde Muharrem karakteri bulunmaktadır. Muharrem ismi “matem ayı” yan anlamına sahiptir. İsim olarak film boyunca bazı sıkıntılarla karşılaşacağına bir gönderme bulunmaktadır. Muharrem orta yaşlarda, memur olarak yaşamını sürdüren, yalnız yaşayan birisidir. Muharrem merkeze alındığında Greimas’ın eyleyensel örnekçesi şu şekilde yapılanmaktadır:



Şekil 27. Muharrem merkezli Greimas'ın Eyleyensel örnekçesi

Muharrem özne olarak bulunmasına rağmen film boyunca onun elde etmeyi arzuladığı sürekli bir nesnesi bulunmamaktadır; elde etmeyi arzuladığı şey kişinin özneliliğiyle ilgili, sosyal bir varlık olarak, ‘tanınma’, kabul edilme biçiminde bir özelliktir. Bununla birlikte klasik anlamda bir nesnesi olmayan bir karakter olarak onu boş özne olarak tanımlamak mümkündür. Aslan Bey’in öldürülmesi, arkadaşlarıyla yemeğe kendisini davet ettirmek için çabalaması, yemekte yaşanan sürtüşme sonrası kendini gösterme ve kabul ettirme gibi davranışlar, Muharrem’in geçici amaçlarıdır. Muharrem iyi olmak istemekte, ama toplum onu engellemektedir. Kötü gördüğü şeyleri dile getirince dışlanmaktadır. Gönderici noktasında onun kişiseliliğinin göstergesi olarak, hırs, nefret, kıskançlık ve adalet istenci gibi kavramlar bulunmaktadır. Alıcı noktasındaysa kendisi bulunmaktadır. Muharrem bu yönüyle, bağımsız bir karakterdir. Film boyunca ona yakın duran ama filmin sonunda Aslan Bey’le evlenme olasılığı ortaya çıkınca karşıt kutba geçen Türkan dışında yakın olduğu kimse yoktur. Hayat kadınıyla aşağılandığını hissettiği anda birlikte olmakta, kendi aşağılanmışlığını bir başkasını aşağılayarak telafi etmek istemektedir. Engelleyici noktasında ise hep “biz” diye konuşan Cevat ve arkadaşları, Türkan ve ona “kıl herif” diyen Aslan Bey bulunmaktadır. Bu çerçevede Muharrem’i belirgin olmayan soyut bir amaç uğruna sürekli çatışmalara giren, didişen, kendini kabul ettirip toplumca “tanınma” bekleyen bir karakter olarak görmek mümkündür. Buna karşın sonunda bir amaca ulaşamaz. Film boyunca ara ara hedeflediği amaçların ise bazılarını yerine getirirken bazılarını yerine getirememiştir.

Demirkubuz, romandaki erkek hizmetçi olan Apollon yerine bir kadın hizmetçi olan Türkan'a yer vermiştir. Romanda Yeraltı Adamı sürekli didiştığı Apollon'u şöyle tanımlar Liza'ya, "O celladın bana neler çektirdiğini bilemezsin sen Liza. Benim celladımdır o... Şimdi kuru pasta almaya gitti. O canavar ruhlu herif..." (Dostoyevski, 2013: 138). Apollon, Yeraltı Adamı'nın karşısında sürekli aşağılık kompleksine kapıldığı, boyun eğdirmeye çalıştığı birisidir. Apollon karakteri filmde üç çocuklu dul bir kadına dönüşür. Muharrem, Türkan'ın hizmet ettiği diğer kişi Aslan Bey'e karşı Türkan'a yardımda bulunur. Bu süreç boyunca Muharrem Türkan'a destek olur, adam Türkan'ı işten kovduğunda hesap sormak için gidip adamın kapısına bile dayanır ve Türkan'a karşı seksist tutum sahibi olduğunu düşündüğü bu adamı öldürmesini tavsiye eden de odur; çünkü adam Muharrem'e "kıl herif" demiştir. Durum, Türkan tarafından öldürülmeye çalışılan Aslan Bey merdivenden düştükten sonra tümüyle değişir ve Türkan onunla evlenir. Bundan sonra Muharrem ile Türkan arasındaki ilişki tersine döner ve nefret ilişkisi biçimini alır. Muharrem ezilen, acı çeken Türkan'a sempatiyle baksa da onun ikiyüzlülüğüne tahammül edememektedir. Demirkubuz ikiyüzlülüğü salt üst sınıflara değil, alttaki ezilenlere ait bir özellik olarak izleyiciye sunmaktadır. Türkan aracılığıyla olaylar düzlemine yeni eklemeler yapılmış, romanda Apollon'un kibri ve tepeden bakışı, boyun eğmez tavrı Yeraltı Adamı'nı sinir edip onunla didişmesine sebep verirken, filmde Türkan'ın ikiyüzlülüğü Muharrem'in evi altüst etmesine bile yol açacak bir patlamaya sebep olmuştur. Dostoyevski için hizmetçi salt bir güç çekişmesinin hedefi olurken, Demirkubuz için ahlaki bir yargının ve meşru olmayan bir dönüşümün de hedefidir. Bu yönüyle hizmetçi ahlaki anlamda daha aşağı bir seviyeye çekilmiştir. Andre Gide, Dostoyevski'nin kadın kahramanlarının gururlu olmaya erkeklerden daha fazla kararlı olduklarını belirtir (1965: 103). Demirkubuz'un yarattığı Türkan daha çok değişen şartlara göre tavır alan, yeri geldiğinde ağlayan, yardım dileyen ama eline güç geçtiğinde de bunu kullanmaktan geri kalmayan bir karakterdir. Gururu koşulların esiridir. Filmin sınıfsal yapısında en altta bulunan Türkan, çok geçmeden sınıf atlama olanağına kavuşmuş, ev temizliği yaparak geçimini sağlayan kişiden ev hanımına dönüşmüş ve eline geçen iktidarı kullanmaya başlamıştır. Muharrem de bir çalışandır ama davranışları orta sınıf etiği içinde şekillenmektedir. Romandaki asker ve burjuva sınıfı arasındaki sınıfsal çatışma filmde geçmişte 'devrimci' olduklarına dair göstergeler taşıyan (Che

resmi, Çav Bella şarkısı) kişilerin (Cevat ve arkadaş grubu) zaman geçtikçe nasıl yozlaştıkları, ‘hırsızlık yaparak’ şan şöhret elde ettikleri, çevredekilerin ise bu duruma nasıl yaltaklanarak adapte olmaya çalıştıkları biçiminde bir dönüşüm geçirmiştir. Bu bağlamda arka planında sınıfsal bir karakter olan dönüşümler, bireysel bir nitelik kazanıp “güç istenci”ne dönüşmektedir. Filmde kadınlar erkeklerin evlerini temizler, onlara hizmet eder, para karşılığı onlarla birlikte olurlar. Sürekli bir aşağılanmanın hedefi durumundadırlar. Türkan bu aşağılanmaya Aslan Bey’le evlenerek bir çözüm bulurken hayat kadının nasıl bir çözüm bulduğu belirsizdir.

Filmde Muharrem’in söyleyemedikleriyle de karşı karşıya kalınmaktadır. Filmin yemek sahnesinde Cevat kalem ararken Muharrem kalemi ona uzatır ve bundan sonra Muharrem ile Cevat arasında, Cevat’ın yazdığı “*Ankara Sıkıntısı*” romanındaki hırsızlığını yüzüne vuran bir konuşma yaşanır. Cevat geçmişte de arkadaşlarının anılarını hikâye olarak yazmış, yaratıcılık ödülleri almıştır. Bu konuşma bittiğinde Muharrem’in aslında bunları sadece düşlediği, dile getiremediği anlaşılmaktadır. Romanda konuşmak dışlanmanın bir sebebi iken, Demirkubuz bunu karakterin suskunluğuyla, ötelenmişliğiyle göstermeye çalışmıştır. Romanda ve filmde yalanlar bilinçlidir ve kahramanın içsel çelişkileri olarak ortaya çıkmaktadır.

Dostoyevski’nin Yeraltı Adamı her şeyden önce kendisini “hasta” olarak tanımlamaktadır. Kendisini değersiz hisseder ve bir böcek bile olamadığını, aslında yazmasının sebebinin de neden bir böcek bile olamayışı olduğunu açıklama ihtiyacı olduğunu belirtir. O, tam anlamıyla her şeyin farkında olmanın bir hastalık olduğunu söyler (kendisi de bu farkındalık yüzünden hasta olmaktadır). Bu hastalık hem fiziksel bir hastalıktır hem de insan ilişkilerinin süreksizliği, onların ikiyüzlülüğünün getirdiği bir yalıtlanmanın getirdiği hastalıktır. Modern tıbbı başvurmayan kahraman, bir başkaldırı da gerçekleştirmiş olur ve hatta bunu bir ileri aşamaya götürüp hastalığını bir zevk haline getirir. Hayata dair daha yalınkat bir anlama gücü için on dokuzuncu yüzyılın aydınlanmış insanına düşen anlama gücünün dörtte birinin bile yeterli olduğunu söylemektedir. Hatta ona göre anlayış gücünün kendisi bile gereksizdir. Kahraman, dönemin Çarlık Rusya’sının başkenti Saint Petersburg’un kenar mahallelerinin birinde yaşayarak ‘kıyıda’ bir yaşam sürmektedir. Memuriyet döneminde insanlardan rüşvet almayarak onlara

hakaret etmenin veya kaba davranmanın onun bir “hakki” olduğu fikrini edinmiştir. Filmde Muharrem karakteri her ne kadar hasta olarak vurgulanmasa da, o da bir yönüyle hastadır. O da çevresindeki ikiye bölünmüşlük karşısında tiksinti duymaktadır. Yeraltı Adamı gibi kıyıda bir yaşam sürmektedir, ancak bu kıyı artık kentin dışında değil, aksine içindedir. Sırt çevirip kaçamadığı kent kültürü ve gündelik yaşamı onu sarıp sarmalamıştır. Onu diğerlerinden farklı kılan anlayış gücünün azlığı değil, daha geniş bakmasıdır.

Andre Gide, Dostoyevski’nin “en tehlikeli kişileri de aydınlardır. Ve ayrıca Dostoyevski’nin romanlarındaki kişilerin istem ve zekalarının yalnız kötülüğe yaradığını söylemek istemiyorum; ama, istem ve zekanın, iyilik için çalıştıkları zaman bile, ulaştıkları erdem, gururlu ve insanı felakete götüren bir erdemdir. Dostoyevski’nin kahramanları tanrı katına ancak zekâlarını bir yana bıraktıkları, kişisel istemlerinden vazgeçtikleri, kendi benliklerinden geçtikleri zaman girmektedirler,” (1965: 105) demektedir. Romanda aydınlar Gide’nin bahsettiği anlamda bir kötülüğün potansiyelini taşımaktadır. Muharrem de arkadaşlarıyla karşılaştırıldığında bilgili ve aydın birisidir; çevresinde olan bitenlere karşı duyarlıdır. Filmde aydınlar romandaki kötülüğün kaynağı değildirler. Kötülük ya da sosyokültürel yapının getirdiği davranış biçimleri onları sarıp sarmalamış, onlar da çevrelerine ayak uydurmuşlardır.

Yeraltı Adamı’nın davranışlarına yön veren değer özgür olma istenci ve gelişmenin insanı tutsak edici, onu sınırlayıcı bir yapıya bürünmemesi gerektiğidir. Yeraltı Adamı kendi çıkarlarını bilen insanın aydınlanacağı ve iyilik yapacağı fikrine karşı çıkar ve bunun bir iyimserlik olduğunu söyler (Dostoyevski, 2013: 29). Kişinin her daim kendi çıkarlarına uygun davranış göstermesinin bir nedeni yoktur, ona göre insan tam da kendi çıkarlarının tersini isteyebilmektedir. Böylece çıkarın ne olduğunu “Ya bir insanın çıkarı kimi zaman, kendi için kötü olanı istemesiyse?” diyerek sorgular? Bu insanlar kaderin onlara çizdiği yola karşı çıkan, kendi başlarının dikine giden insanlardır ve kendisi için bazen iyi değil de kötü olanı isteyebilmekte hatta bundan haz da alabilmektedir. İnsanın çıkarları refah, zenginlik ve özgürlük gibi şeylerden oluşuyor görünse de insan tersini de isteyebilmektedir. Buna karşın Muharrem film boyunca sürekli benliğini tanımaya çalışmakta ve kendi benlik yapısının diğerleri tarafından

“kabul edilebilirliği” kaygısını taşımaktadır. Filmin sonunda kötülüğü ile kendisini sevebilir haline geldiğinde, yalnız da kalsa bütünlüğe ulaşmış durumdadır ve artık hayat karşısında belli bir tavır takınmaktadır. Zweig, Dostoyevski’nin kahramanları için bunun tersini belirtmektedir; “Dostoyevski’nin kahramanları ise gerçek hayatın karşısında belli bir tavır takınmazlar, üstelik bunu istemezler de. Gerçeği kavramayı, anlamayı da istemezler; daha başlangıçtan beri hayatı yaşamak, sonsuzluğa doğru yükselmek isterler,” (1989: 132). Dostoyevski’nin kahramanları için çelişki hiçbir zaman bitmez. Amaçlayıp ulaştıkları her noktayı, her zirveyi yetersiz görürler, onun daha ötesine geçmeye çalışırlar²¹.

Film boyunca hemen her karakter olmak ve görünmek zıtlığını yaşamaktadır. Muharrem’in fahişeyle, Türkan’ın Aslan Bey’le, Cevat’ın diğer arkadaşlarıyla ilişkisi bu türden bir olmak görünmek zıtlığı yaratmaktadır. Hiçbiri gerçekte olduğu gibi görünmek istememekte, bazen bir gizem bazen de açıktan bir yalan üzerinde kendi benliğini sunmaktadır. Diğer karakterlerin durumu belirsiz olsa da Muharrem en azından bu çatışmayı çözmek için kendini olduğu gibi kabul etmeye yönelmiştir. Buna karşın bu

²¹ Yeraltı Adamı’na göre her şeyin açıklandığı bir durumda, açıklanan bir isteği istemek anlamsızdır. Burada hedef noktasına rasyonel düşünceyi, pozitivist bilim anlayışını koyar. Bu andan sonra da isteği olmayan bir insan mekanikleşecek, bir orgun cıvatası gibi olacaktır. Mantık insanın düşünme ihtiyacına cevap verirken istek hayatın anlamı olmaktadır ve bazen mantıksız da olsa saçma olanı istemek, dünyanın tüm nimetlerinden daha değerli olabilmektedir. Bu isteme fiili kişinin benliğini koruyacak, kendine saygısını ayakta tutacaktır. İnsan erdemsizdir ona göre ve nankördür. Mantık abidesi insanlar bile zamanı geldiğinde çılgınca şeyler yapmak isteyecektir. İnsan sürekli bir mekanizma değil, öngörülemez bir yaratık olduğunu ispat etme niyetindedir ve ona bir mekanizma olduğu ispat edilse bile gene de böyle olmadığını göstermek için elinden geleni yapacaktır. Kahraman bu yanıla “siz” diye aydınlanma insanı temsilcisini karşısına alır ve insanlığın daha üstün hale getirilmesi için, yani sıradan insanı ideal insana yaklaştırmak için didinenlere bu “zorunlu mu” diye sorar. İnsan üretkendir ve hedefleri çerçevesinde bir ideali gerçekleştirmektedir ama aynı zamanda içindeki yıkıcılığı da engelleyemez; Yeraltı Adamı sorar; bunun sebebi nedir? İnsan ne hedefe ulaşmak, ne de inşa ettiği yapının içinde yaşamak istemektedir. o yolda yürümek istiyor olabilmektedir ona göre. Hedef “iki kere iki dört”ür ama buna ulaşıldığında sonuç ölüm olmaktadır; zira bu andan itibaren hedefsiz kalmaktadır. O yüzden kahramana göre iki kere ikinin dört değil, bu bir gerçekliktir, fakat ondan daha değerlisi beş etmesidir. İnsanın hedefi acılar olabilmektedir ve acılar o insana refahın sağladığı mutluluktan fazlasını da verebilmektedir. Böylece ona göre yalnızca refahı sevmek ayıptır. İki kere ikiden sonra yapacak değil, öğrenecek bir şey kalmamıştır ve anlamak, yani acı duymak iki kere ikiden daha üstündür. En iyi şey hiçbir şey yapmadan bir köşeye çekilip izlemektir ve bu açıdan yeraltı da tam buna hizmet etmektedir. Buna karşın bir yandan bir yeraltı adamı olarak yukarıdakileri kıskanmakta, bir şeyler yapmak istemektedir. Yazdıklarından bile şüpheyne düşmekte, eyleme geçmek istemektedir. Yazmak bir yönüyle onun için itiraftır ve kırk yıldır yeraltında olmanın getirdiği bir tecritliği yaşamaktadır. Karşıt duygular ve düşünceler için yalpaladığının farkındadır. Yazı ihtişamlı olmanın yanında onun kendini tanımasına bir araçtır ve onu rahatlatır. Roman kahramanı için öngörülemezlik bir değerdir. Muharrem ise filmin sonunda artık değişemeyeceğinin farkına varır, kendine dönük algısını bir düzene oturtur. Romandaki serüven modernist bir serüvendir; filmdeki serüven ise modernizmi olumsuzlar, bundan bir kaçışı ifade eder.

durum, içsel bir şeydir ve çevresindekilere gene bir giz ve yalan perdesi oluşturabilmektedir.

Yeraltı filminde iyi-kötü karşıtlığı göreceli bir değer kazanmıştır. Muharrem “iyi olmak” istese de bu istencinin “ötekiler” tarafından engellendiğini düşünmektedir. İyi bir insan ona samimi, içten, kibirsiz, yalan söylemeyen bir insandır ve arkadaşlarından esas olarak bunu beklemektedir. Arkadaşlarıysa bu konuşmayı susarak ve ona tepeden bakarak karşılık vermektedir. Muharrem’in algılamasıyla kötülük bireysel bir şeydir, onunla birey olarak mücadele etmektedir ama sonunda bu mücadelesi onu da kötü yapmaktadır.

Muharrem bir yeraltı karakteridir. Sürekli didişmekte, acı çekmekte, insanlardan aynı anda hem nefret edip hem de onlara yardım edip kendisini sevdirmek istemektedir. Dünyaya karşı genel tavrı çifte değerli bir şekilde sevgi-nefret ilişkisidir. Bu yüzden o kentin merkezinde de olsa aslında kıyıda yaşayan bir yeraltı adamıdır.

3.10.5. SONUÇ

Yeraltı filminde zamansal düzen doğrusal ve eksilteli bir şekilde oluşturulmuştur. Filmde başkarakter Muharrem açısından geçmişin anıları bir rahatsızlık biçiminde varlık kazanmakta, geçmişte gerçekleştiremediği kişisel hesaplaşmalarını şimdiki zaman düzleminde çözmeye çalışmaktadır. İnsan ilişkilerinde uyumsuz bir figür olarak Muharrem anlatının gelişim sürecinde sadece çevresindekilerle değil kendiyle de yüzleşmekte ve çatışmaktadır. Kurgulanan zamanda gerçekleşmeyen olaylar olmuş gibi düşünmekte böylece zamansal yapı kişinin kendi kendisiyle ve toplumla kurduğu ilişkileri anlamlandırıp bir tanıma ve tanınma sonucuna ulaştırmaya çalıştığı bir yapıda şekillenmektedir.

Filmde mekân bir gösteri ve mücadele alanıdır. Uyumsuz bir figür olarak Muharrem sürekli kapalı, kapsanan mekânlarda bulunmaktadır. Muharrem toplumsal ilişkilerinde bir uzlaşım aradığında da yabancı ve uyumsuz kalmakta, insanlar üzerinde kurmaya çalıştığı iktidar göreceli ve geçici bir nitelik kazanmaktadır. Muharrem açısından, şehir başkent ya da sosyoekonomik düzey açısından barınılan mekânlar göreceli olarak daha konforlu olsa da, her yer bir tür yeraltıdır. Muharrem süregiden

ilişkileri sürdürmek artık imkânsız hale geldiğinde bireysel ve özel türde de olsa politik bir tavır olarak mekânı dağıtmakta, düzeni ortadan kaldırmaya çalışmaktadır.

Muharrem'in anlatının başından sonuna sürekli bir amacı bulunmasa da toplumdan bir tanınma ve saygınlık beklemektedir. Buna karşın çok geçmeden uyumsuzluğu belirginleşmekte ve o, kendini her 'gösterdiğinde' yeniden yeraltına itilmekte, olduğu şeyi her göstermeye çalıştığında yeraltı yaşamı onun için bir yazgı biçimini almaktadır. Bu yüzden insanlara ne kadar üstten bakarsa baksın asıl yerinin 'yeraltı' olduğunu anladığında kendisiyle daha barışık bir hale gelmektedir. Filmde Muharrem'in davranışlarına yön veren sürekli bir arayıştır, sınırları zorlamak istemesi sarsıcı bir biçimde kendini tanımak istemesinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda yeraltı bir açıdan da kişinin kendine yönelişi, yeniden keşfetmeye çalışması, aşındırılan değerleri farklı biçimlerde yeniden kurmaya çalışmasıdır.

SONUÇ

Çalışmanın başlangıcında belirtildiği gibi araştırmanın konusunu Zeki Demirkubuz filmlerinin anlatı yapısı oluşturmaktadır. Bu tür bir çözümleme yapmak için sinemanın anlatısal unsurları üç başlık altında toplanmış, bunlar zaman, mekân ve karakter olarak kategorilendirilmiştir. Demirkubuz'un yirmi yıllık film üretim pratiği göz önüne alındığında, tüm filmlerinde belirli bir anlatım biçimi dikkati çekmekte, belirli mekânların, belirli amaçlar için bir araya gelmiş karakterlerin ve bunların temsil ettiği belirli değerlerin ve değersel dönüşümlerin varlığı ortaya çıkmaktadır. Filmlere daha genel bir şekilde bakmak için zaman, mekân, karakter ve değersel durumları şu şekilde tablolastırmak mümkündür:

FİLM	ZAMAN	MEKÂN	KARAKTER	DEĞER
C BLOK	Şimdiki Zaman, Geriye Dönüştü, Eksiltili, Geçmişe ilişkin bilgi eksikliği	Kent, Blok, Yol, Ev, Deniz kenarı, Park, Akıl Hastanesi, Araba, Merkez	Tülay, Halit, Aslı,	Sıkıntı, Aldatma,
MASUMİYET	Şimdiki Zaman, Doğrusal, Eksiltili	Kent, Kır, Otel, Şehrin sokakları, Yol, Pavyon, Hapishane, Saklıbahçe, Otobüs, Çevre	Yusuf, Bekir, Uğur	Arayış, İntihar, Suçluluk, Tutku, Masumiyet, Aldatma
ÜÇÜNCÜ SAYFA	Şimdiki Zaman, Doğrusal, Eksiltili, Geçmişe ilişkin bilgi eksikliği	Kent, Ev, Sokak, Set, Kahvehane, Park, Çevre	İsa, Meryem	İntihar, Tutku, Aldatma, Baht Dönüşü,
YAZGI	Şimdiki Zaman, Doğrusal, Eksiltili, Geçmişe ilişkin bilgi	Ev, İşyeri, Sokak, Kahvehane, Hapishane, Savcı Odası, Çevre	Musa, Sinem, Naim	Kayıtsızlık, Aldatma, İntihar,

	eksikliği, Uyarlama			
İTİRAF	Şimdiki Zaman, Doğrusal, Eksiltili, Geçmişe ilişkin bilgi eksikliği	Otel, Ev, Yatak Odası, Restoran, Park, Yol, Araba, Gecekondu, Merkez	Harun, Nilgün	Sıkıntı, Korku, Aldatma, İntihar, Suçluluk
BEKLEME ODASI	Şimdiki Zaman, Doğrusal, Eksiltili	Ev, Karakol, Sokak, Kahvehane, Tatil Köyü, Araba, Merkez	Ahmet, Serap, Elif,	Sıkıntı, Kayıtsızlık, İntihar, Aldatma
KADER	Şimdiki Zaman, Doğrusal, Eksiltili	Ev, Yol, Deniz Kenarı, Otel, Hapishane, Kahvehane, Otobüs, Gecekondu, Çevre	Bekir, Uğur, Zagor	Sıkıntı, Arayış, Tutku, İntihar, Aldatma
KISKANMAK	Geçmiş Zaman, Geriye Dönüslü, Eksiltili, Uyarlama	Ev, Sinema Salonu, Maden, Hapishane, Balo Salonu, Karakol, Merkez	Seniha, Halit, Mükerrerem	Sıkıntı, Arayış, İntikam, Aldatma, Cinayet,
YERALTI	Şimdiki Zaman, Doğrusal, Eksiltili, Uyarlama	Ev, Restoran, İşyeri, Sokaklar, Otel, Çevre, Apartman	Muharrem, Türkan, Serhat, Hayat Kadını	Sıkıntı, Arayış, Yüzleşme, Baht Dönüşü,

Zeki Demirkubuz, genel olarak filmlerinde doğrusal olarak kurgulanmış bir anlatı yapısı oluşturmuştur. Filmsel zaman ile gerçek zaman birbiriyle örtüşmemekte, film, zamansal düzlem içerisinde seçilmiş önemli anların ve karelerin bir toplamı olarak sunulmaktadır. Kıskanmak filminde anlatıdaki kısa geriye dönüşler haricinde genel olarak tüm filmleri geriye dönüş ya da ileriye sıçrama kullanmayan, paralel kurgunun olmadığı filmlerdir ve birkaç istisna dışında hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış kurgunun kullanılmadığı görülmektedir.

Zeki Demirkubuz filmlerinde zamansal düzen bir değerden bir başka değere geçişi ifade edebildiği gibi (C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa, İtiraf, Kader, Kıskanmak, Yeraltı), başlangıç ve bitiş değerinin farklı olmadığı mevcut değeri koruyan filmler de bulunmaktadır (Yazgı, Bekleme Odası). Buna karşın bu değersel dönüşümler ya da mevcut değerın güç kazanarak varlığını koruması izleyiciyi iknaya çabalayan ve bu değeri kabul etmesini öneren değerler değildir. Bunlar, olgusal olarak saptanabilecek, izleyiciye durumu betimleyen ‘göstermek’ amaçlı değersel durum ve dönüşümlerdir. Bu durum filmlerdeki karakterlerin izleyici için empati kurulması zor karakterler olmasıyla bağıntılıdır. Özdeşim kurulamayan, dolayısıyla onun değer dünyası ile izleyici arasında bir kopuş ve aralık bulunan filmlerde izleyici tüm olaylara bir şahitlik düzleminde katılmaktadır.

Demirkubuz’un filmlerinde geçmiş zaman genel olarak bir sıkıntı açığa çıktığı, derdi olan kahramanın bu geçmişle yeterli bir yüzleşmeye yanaşmadığı, bunun sonucu olarak da şimdiki zamanın bir ‘sıkışma’ olarak, geçmişin tüm sorunlarının biriktiği bir yapı olarak, travmatik sonuçlarla dolu olduğu bir durumu açığa çıkarmaktadır. Geçmişin varlığı ister yadsınsın, isterse o, çeşitli ‘iz’ler vasıtasıyla bellekte saklansın, her durumda geçmiş bugüne de yansıyan bir iç sıkıntısı biçiminde vardır. Bu yüzden Demirkubuz filmlerinde geçmişe özlem görülmemektedir, geçmiş bir nostalji unsuru olmaktan çok biriken sıkıntıların anlam kazandığı bir yerdir. Bu yüzden ağırlıkla olumsuz bir anlam ifade etmekte, karakterin kaçındığı, hatırlamak istemediği olayların varlığına gönderme yapmaktadır.

Filmlerdeki karakterler büyük ölçüde zamanla sorunları olan karakterlerdir. Modernist bir iç sıkıntısına düşmüş, zamana ilişkin algıların köreldiği, dünün, şimdinin ve geçmişi yaşamanın, onları bir zamansal düzlemde adlandırmanın anlamsızlaştığı bir zamansızlık hali, kahramanları acılı da olsa ‘anı yaşayan’ insanlar durumuna getirmektedir. Anımsadıkları şeyler onları rahatsız etmekte, bekledikleri ise doyurucu bir nitelikte olmamaktadır. Bellek, onlar için kendi kimliklerini anlamlandırmanın bir unsuru olsa da, hemen hemen bütün karakterler kendi kimliğiyle de çatışmakta, topluma karşı sundukları benlikleriyle olduklarını düşündüğü arasında bir çatışma açığa çıkmaktadır. Demirkubuz filmlerinde zaman bir şeyleri çözmekten çok onları açığa çıkarmaktadır.

Geçmişin hesapları, arzular, bunaltılar yaşantıları birer imge olarak ortaya koymaktadır. Karakterler ‘süre’ biçimiyle anlam bulan bir süreklilik içinde değil parçalı, süreksiz, kopuk, sürecin içerisindeki öne çıkan ve donuklaşan bir ‘imge’ biçiminde (bir fotoğraf, bir nesne, bir anı, bir anlatı) zamanı kavramaktadır. İmgesel biçimde hatırlama yaşama ilişkin takıntılı bir bakış açısını ortaya koymakta, ancak belirli değerlerden uzaklaşmış kahramanlar (Ahmet ya da Musa) bu takıntılı ruh halinden kopabilmektedir. Onların dışındakiler ise arzu nesnesi olarak var olan şeyleri, imgeleri elde etmek, kapsamak, ‘soğurmak’ için didinmektedirler. Karşıdaki nesne onlara ne kadar çok direnirse o kadar takıntılı bir fetiş nesnesi olmakta, yapılan her davranış o kadar dinsel bir nitelik kazanıp ritüel hale gelmektedir. Halit, Tülay, Yusuf, İsa, Harun, Bekir, Uğur, Seniha veya Muharrem her davranışını bir ritüel edasıyla eylemekte, yaşamı imgelerin dizilişi biçiminde kavramakta, yaşamın sınır uçlarında gezinirken bulmaya çabaladıkları ‘ışık’ için didinip durmaktadırlar. Karakterlerin hepsi karanlıktadır; çünkü yaşantılar karanlık birer imge olarak onların zihninde yer etmiştir.

Demirkubuz filmlerinde anlatı izlencesi toplum veya toplumsal kurallar tarafından denetlenen kişilerin belirli bir arzu ilişkisiyle bağlandığı kişiye ulaşma adına girdiği mücadele eksenine üzerine kurulmuştur. C Blok’ta mekânın kendisi ve yarattığı sınırlar, Masumiyet’te Uğur’un etrafındaki Yusuf ve Bekir için örülmüş duvar, Üçüncü Sayfa’da İsa’nın Meryem’e ulaşmak için gerçekleştirmesi gereken cinayet, Yazgı’da toplumsal normların Musa’dan talep ettiği edimsel ahlaki görevler, İtiraf’ta geçmişte yaşanan ihanet, Bekleme Odası’nda Ahmet’in yazmaya giriştiği roman ve çevresindeki kişilere takındığı kayıtsızlık, Kader’de Bekir’in engellenmişliği, Kıskanmak’ta Halit’in yıllar yılı Seniha’nın hak ettikleri üzerindeki tahakkümü, Yeraltı’nda Muharrem’in uyumsuz birisi olarak etrafındaki kişilerle kurulamayan normal ilişki; bu durumların hepsi kahraman için belirli engellemelerin açığa çıktığını, kahramanın bu engeli ortadan kaldırmak için çevresindeki kişilerle bazen bir müzakere, bazen bir mücadele biçiminde süregiden bir ilişkiler yumağı içine girdiğini göstermektedir. Zeki Demirkubuz filmlerinde anlatı bir ‘sınır karakter’ üzerine kurulmuştur ve hikâye de bu bağlamda bir sınır hikâyesidir. Amaçlarına ulaşmak için engellenen, bunun için acı çeken, hedeflerine ulaştıklarında bile tam bir mutluluğa ve ruhsal bütünlüğe ulaşamayan insanların yaşadığı

bu sınır hikâyesi genelde mutlu sonla bitmemekte, anlatı yapısı izleyicide katharsis sağlama işlevini yerine getirmemekte, izleyiciyi bir tanıklık durumunda kalmaktadır.

Anlatılarda öznesiz nesne, nesnesiz özne olmazsa da, Demirkubuz'un filmlerinde belirli bir istençten yoksun, film boyunca değişen küçük amaçlar peşinde koşan, hayatını tek bir güçlü amaç için yoğunlaştırmayan karakterler bulunmaktadır. Masumiyet filminde Yusuf, Yazgı filminde Musa, Yeraltı filminde Muharrem bu türden karakterlerdir. Yusuf bir amaca sahip olmadığı için hapisshaneden bile dışarı çıkmak istemezken, Musa kayıtsızlığıyla kendisini belli amaçlardan uzak tutmakta, Muharrem ise çevresinde olup bitenlere kayıtsız kalamasa da hayatını yönlendiren temel bir amaca sahip olmamaktadır. Bunu, klasik anlatının güçlü amaca sahip karakter yapısına karşı tutum, modern bireyin içine düştüğü verili durumda artık belirli amaçlar peşinde koşamayacak kadar çekingen, kayıtsız ve korkak oluşuyla açıklamak mümkündür. Zeki Demirkubuz filmlerinde karaktere dair bu türden nesnesizlik, karakteri daha 'soğuk' hale getirmekte, onu olan bitene karşı daha uzaktan bir tavır içine sokmaktadır. Bu durum aynı zamanda karakteri amaca ulaşamamanın getireceği gerilimden de uzak tutmaktadır.

Demirkubuz filmlerinin merkezinde her zaman kent ve onun insanı vardır. Doğal alan karşısında kültürel alanın açık bir üstünlüğü söz konusudur. Sinemasal mekân bütünüyle kentler içinde düzenlenmiştir ve taşra, kentle bir çatışma biçiminde değil, yokluk biçiminde ilişkiye geçmektedir. Kent insanının gündelik yaşamı, bu yaşamı sürerken yaşadığı sıkıntılar, geniş bir yelpaze içinde üst sınıftan, orta sınıftan ve alt sınıftan insanların dâhil olduğu bir toplumsal ilişkiler biçiminde perdeye yansımaktadır. Kahramanlar kimi zaman merkeze yerleşip, kente ve oradaki yaşayan insanlara yukarıdan bakmakta, kendi iç sıkıntılarına bir çözüm bulmaya çalışmakta, kimi zaman da merkezden çevreye geçip, bodrum katındaki evinden hayatın akışına dâhil olup, kenti sadece önüne çıkardığı duvar yığınlarından ibaret görerek bir çıkış yolu bulmaya uğraş vermektedir. Bu iki uç dışında ne merkezde ne de çevrede, ne en dipte ne de en üstte olan kahramanlar ise, yine aynı iç sıkıntısının yeni bir yaşam arayışına onu zorlamasıyla, tutkuyla bağlanacağı ilişkiler dizgesi yaratmaktadır. Bununla birlikte kent ve insan her biçimde kapalı, kapsanan, ötekiyle ilişkiye girmenin can sıkıcı bir düzlemde seyrettiği bir yapılanmaya sahiptir. Zeki Demirkubuz filmlerinde karakterlerin anlamlı toplumsal

ilişkiler kurması büyük zorluklar içermektedir ve bunda sadece o karakterin kişisel özellikleri ve hayata bakışı değil, bu tür bir ilişki kurmayı engelleyen mekân bulunmaktadır. Bu yüzden kent kasvetli, içindeki yaşayanların ister zengin isterse fakir olsunlar çevrelerinde olan biten konusunda açık bir fikre sahip olmadığı yerdir. Karakterler kentin içinde bir seyre çıkmakta, işyerlerini, vitrinleri, sinema salonlarını gezmekte, fakat hep bir seyirci olarak anlamlı toplumsal ilişkiler kurmaktan uzak kalmaktadırlar. Metropol insanı her şeyden önce para ekonomisi içinde yaşam sürmektedir. Arkadaşlık gibi yakın ilişki dizgeleri yerine rol bazlı kurumsal ilişkiler hâkimdir. Kişinin en yakınındaki kapı komşusu hakkında bile yeterince bilgiye sahip olması mümkün değildir. Kentte bireyin kendisinden başka herkes bir ‘yabancı’, bir ‘öteki’dir. Bu öteki insanlar sürekli yargılayan gözlerle bireye bakmakta, onu ‘suçlamakta’dır. Freud’un uygarlığın hoşnutsuzlukları bağlamında vurguladığı gibi, insanlığın en eski tarihlerinde kişinin en yakınlarının yasını tutarken bile alttan alta bir suçluluk duygusuyla yaşaması normal bir şey olmaktadır. Zira kişi “hortlama”yla tehdit eden yakınının dirilişi karşısında endişe duymakta, dirilen bu ‘canavar’ karşısında kendi benliğini tehdit altında hissetmektedir. Bu haklı bir korkudur çünkü kişi, bilinçaltında yakınının ölümünü istemekte, bunu arzulamakta ama bu duygular açığa çıktıkça da bastırıp, kendisinin ölüye karşı nefretinin değil, ölünün kendisine yönelik bir nefreti olduğu yansıtmamasını yapmaktadır. Bu durumun gösterdiği gerçeklik suçluluk duygusunun en azından hayal bazında bir değere ve anlama sahip olmasıdır. Musa karakteri Naim’in çocuklarını ve eşini öldürmeyi aklından geçirdiği için suçu rahatlıkla kabul emiştir. Tülay’ın annesine karşı tutumu, Yusuf’un ablasına karşı sorumluluğu, parayı çalmadığını söyleyen İsa’nın dayaktan sonra ilk iş olarak temizlik için kaldığı ofiste para araması, Harun’un Taylan’a karşı duyduğu suçluluk, Ahmet’in film çekerken içinde düştüğü suçluluk hali, Halit’in Seniha’ya yaptıkları, Bekir ve Uğur’un ailelerine karşı sorumsuzlukları ya da Muharrem’in çevresindekileri suçlarken bile sonunda suçlu bir çocuk gibi durumunu kabullenmesi; bu durumların hepsinde kahraman suçludur çünkü her şeyden önce suçu işlemeyi düşündüğünün farkındadır. O kentte bir yabancısıdır ve toplumsal ilişkilerin bir çatışma ve savaş üzerine kurulu olduğunu düşünmektedir. Hepsi de suçunu affettirmek için hasımlarının ayaklarına kapanmaya hazırdırlar ancak kişilerin arasındaki büyük mesafe, derin uzaklık onları hep bir adım geride durmaya ve temkinli

davranmaya itmektedir. Zira metropol insanının en temel özelliklerinden birisi temkinli olmaktır. Metropolde kişiliğin bütün katmanlarını ve sırlarını başkalarına açmak tehlikelidir ve aldatılma tehlikesi her zaman kişiyi beklemektedir.

Demirkubuz'un filmlerinde mekân da aynı insanlar gibi karanlıktır. İlk filmlerde kameranın sallanmasıyla, doğal ışıkla, görüntülerin "kirliliğiyle" anlam bulan mekânlar aydınlıkla karanlığın savaştığı bir yapılanmaya sahiptir. Karanlık ağır ağır aydınlığı yutmakta, kendi egemenliğini hissettirmekte, insanlar sustuğunda onların yerine söz alıp konuşmaktadır. Karakter yerine söz alan unsurlardan birisi de nesnelerdir: bunlar bazen bir şarkıcının ya da film artistinin afişi, bazen bir film afişi, bazen bir yazarın ya da roman kahramanının imgeleri olmaktadır. Kendileri de görsel anlatıda bir imge halini alan bu nesneler, bazen içanlatı yoluyla filmin bütününde tekrarlanacak olan olayları özetleyip olan bitenin nereye gitmekte olduğu hakkında bilgi vermekte, bazen de karakterin kendi olduğu ile olmak istediği arasındaki gerilimi görünür kılmaktadır.

Demirkubuz'un filmlerinde amacına ulaşmak isteyen kahraman her zaman bir göçebelik yaşamını kabul etmek durumunda kalmaktadır. Bu yüzden 'olmak'ın anlamı biraz da yerini terk etmek, göçebe olmak, arayışa girmek, belirli görevleri yapmakla aynı şeydir. Karakterler için zaten onları sarıp sarmalamış olan 'kapalı' mekânda, iç sıkıntısından kurtulmanın ve amacına ulaşmanın bir yolu bulunmamaktadır. Tutku onları dışarı çağırmakta, yanında, görmezden geldiği komşusunu, hasmını tanımaya zorlamakta, kurulan yeni ilişkiler kişiyi durağanlıktan harekete davet etmektedir. Kahraman bu çağrıyı reddetse bile toplum ve çevredeki çıkar ilişkileri buna izin vermemekte, Anadolu'daki bir özdeyişte belirtildiği gibi kişi toplumu bıraksa bile toplum kişiyi bırakmamaktadır. Karakter, 'olmak' için çıktığı evinden ağırlıkla bir şey olamadan yaşam sürmekte, yaşamını bir savruluş düzleminde şekillendirmektedir. Bu bağlamda bu zorunlu göçebeliğe uygun kategori dışı mekânsal yapılar belirlemektedir.

Demirkubuz'un filmlerinde en belirgin kategori dışı mekânlar kapılar, yollar ve otel odalarıdır. Demirkubuz'un filmleri yukarıda ifade edildiği gibi kent filmleridir. Kentte yaşayan insanların sorunları ele alınmaktadır. Buna karşın kahramanlar bir arayışa çıktıklarında mekânsal sıçramalar eşliğinde varlık-yokluk, görünme-görünmeme gibi bir yapılanma içinde değil, süreç ve ilişki için seyahat ederek mekânlarda yolculuk

yapmaktadırlar. Sonsuzcasına uzayıp giden yollar ve araba bir kentten bir kente karakteri taşımakta, onun çalkantılı ruh halini ve aidiyetsizliğini belirgin kılmaktadır. Yollar heyecan, arayış, iç sıkıntısı, aidiyetsizlik, mutsuzluk, kimliksizlik ve korku demektir. Yola çıkmak azla yetinmek, sahip olduğu şeylerden fedakârlık etmek demektir. Yola çıkmak bu yüzden kelimenin hem olumlu hem de olumsuz anlamında ‘eksilmek’, eksikliği kabul etmek demektir. Olumludur çünkü değerlerden kopmayı, onları sorgulamayı zorunlu kılmaktadır; olumsuzdur çünkü bu süreçte kişilik de erozyona uğramakta, aşınmaktadır. Eksiklik bir kez kabul edilince karakter için tamamlanma arzusu açığa çıkmaktadır. Tülay, Yusuf, Bekir, Uğur, Ahmet, Harun ya da Muharrem gibi karakterlerin ortak özelliği kendi eksikliklerinin farkına varmaları ve bunu bir tamamlanmaya (bir tutku, arzu, iç sıkıntısı, suçluluk vb.) dönüştürmek istemeleridir. Bu yüzden yollar Demirkubuz filmlerinde sadece tekrar eden bir motif değil, filmin yapılanmasında yer bulan *arayışın* kendisidir.

Yolcu olmanın getirdiği bir diğer sonuç otel odalarında kalmaktır. Demirkubuz’un filmlerinde otel odaları artık zorunlu göçebeliğe geçmiş kahramanın evsiz ve yurtsuz olarak yaşamını sürmekte olduğu yerler olarak anlam bulmaktadır. Oteller, geçici ilişkilerin mekânlarıdır. Bir mağazaya girip “Sadece bakıyorum” diyen müşterinin bakışlarındaki “Beni rahat bırak” mesajı gibidir otel ve burada kenti hem bir yabancı hem de bir yerli gibi gezmenin olanağı yaratılmıştır. Bir başkasıyla paylaşılan odalarda mahremiyetin sınırları belirsizdir, öteki hem ‘orada’ hem de ‘burada’dır. Herkes bir başka yere gitmek için oradadır ama alttan alta ne gideceği yerden emindir ne de burada kalmanın iyi bir şey olup olmadığından. Otelde kalanların benlik ve kimliği aslında bir başka yerdedir. Bu yüzden otel sahibi sadece basit işlevsel bir ‘kayıt’ için değil, sanki bu zorunlu misafirliğin bir bedeli varmış gibi kişiden ‘kimlik’ istemektedir. Kimliğini veren ‘göçebe’, otel müşterisi, daha düne kadar kendisi için bir ‘başka yer’ olan buraya yabancı olduğunun, etraftakilerin ona öncelikle bir ‘asayiş’ sorunu kapsamında şüpheli bakışlarla baktığını bilmektedir. Bu yüzden Demirkubuz filmlerinde otelde kalmak suçlu olmaktır, suçu kabul etmek demektir. Kimliğini ve parasını vererek içlerine dâhil olduğu insanların arasında ‘sakladıklarıyla’ insan olmak ve bu açıdan susmayı kabul etmek demektir. Bu yüzden otel odaları (tıpkı yollar gibi) sadece bir motif değil, arayışa çıkmanın getirdiği suçlu ve suskun olmanın doğrudan bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Kapılar ise Demirkubuz'un vurguladığı gibi her şeyden önce kurgu bozucu bir işleve sahiptir ve bir şeyler olup biterken bir bilinmez, bir canavar, bir ruh içeri giriyormuş gibi insanlara rahatsızlık vermektedir. Kapı, içeri ve dışarıyı hem birbirine bağlayan hem de aralarındaki sınırı yok eden kategori dışı bir unsurdur. Tıpkı pencereler gibi mekânı saydamlaştırmakta, karşılıklı olarak birbirini dışarıda görenler için bir aralık, bir dikiz, bir rahatsızlık kaynağı olarak şekillenmektedir. Kapılar bir ötekilik durumunun açığa çıktığı yerlerdir. Tıpkı Bekir karakterinde olduğu gibi hep kabul edilmek, onay almak isteyen kahramanlar için, dışarıda olmanın bir kader haline gelişidir. Her şey kapıdan içeri bir adım atmak kadar kolaydır ama aynı oranda zordur. Kapalı kapılar ardında bir sistem, bir yapı kurulmuştur. İnsanların birbirine nasıl davranacağı, verili toplumsal ilişkilerin nasıl olması gerektiği bellidir. Savcı sorgu yapmakta, Reis İsa'yı dövmekte, Uğur içeride çocuğuyla ilgilenmekte, polisler zanlıya işkence edip sorgulamaktadır. Ayrım, yani kimin içeride ve dışarıda olduğu da bakış ve kamera açısına göre bellidir. Sonra aniden kapı açılmakta, her şeyin belirgin ve düzgün biçimde akıp gittiği dünyada bir belirsizlik ve kaos yaratmaktadır. Bu yüzden Demirkubuz filmlerinde bir kategori dışı mekan olarak kapılar açıldığında aslında içeriye sadece kargaşa dolmaktadır. Kapılar rahatsızlık, düzensizlik, arayış için açılmakta, kahraman için ne içeride ne de dışarıda bir 'denge'nin asla mümkün olmadığını haber vermektedir.

Demirkubuz'un filmlerinde televizyon ve orda oynayan filmler mekânın 'sesi'dir. Televizyon her şeyden önce yönetmenin gerçeklik duygusunu arttırmak için mekâna yerleştirdiği bir araçtır. Televizyon, filmdeki karakterlerin çevredeki insanlardan daha çok yakınlık kurdukları bir nesnedir. Mekân ister otelin ortak alanı, ister bodrum katındaki bir yer, isterse en üst kattaki zenginlerin yeri olsun, televizyon değişmez biçimde mekân içerisinde özgül ve merkezi bir yer edinmektedir. Televizyon, öncelikle filmin anlatısına ilişkin bir *iç anlatı* sunmaktadır. Karakter hayatında başarısız ve bir düşüşe mi yaşamaktadır televizyonda oynayan Yeşilçam filminde de bu türden bir sahne, olan biten konusunda bilgi vermekte, filmdeki anlatıyı bir başka anlatıyla birleştirmektedir. Bir başka açıdan, Masumiyet'teki otelcinin film izleyip ağlaması ve Yusuf'un bunların bir rol ve oyun olduğunu vurgulaması gibi, televizyon *yanılsama* ve *gerçeklik* arasında bir bağ yaratmaktadır. İzlediği filmin gerçek olmadığını söyleyen Yusuf'un oynadığı filmdeki konumu da gerçek değildir. Televizyon, filmlerdeki anlatının

bir bütün olarak bir ‘anlatı’ olduğunu ima eder, dolayısıyla oradaki gerçeklik konusunda, duygusal tepkiden ziyade üzerinde düşünülmesi gereken bir işarettir. Televizyon aynı zamanda bir ilgi merkezidir. Karakterler çevredeki insanlardan çok daha yakın bir ilişkiyi televizyonla kurduğu için, birisi dikkatleri üzerlerinde toplamak istediğinde televizyonu kapatır. Bekleme Odası’nda Serap’ın Ahmet’le ilişkileri hakkında önemli konuşma yapacağı sırada televizyonu kapatması ve Ahmet’in kayıtsızca televizyonu yeniden açması bu duruma örnektir. Televizyonda oynayan filmler aynı zamanda Demirkubuz’un geçmişte çektiği filmleridir. Örneğin Masumiyet’te C Blok, Kader’de gösterilen Masumiyet, bu filmleri izleyen karakterlere yönetmenin bir tuzağı gibidir. “Aslında bunlar gerçek değil”in anlatı içinde anlatıyla farklı biçimde dile getirilmesidir. Yazgı’da ise kamera sıklıkla televizyonun konumuna yerleşmektedir. Bu sahnede artık kimin izleyen kimin izlenen olduğu belirsizdir. Musa ve Sinem mi izleyicinin ‘gerçek’ addettiği yaşamını izlemekte, yoksa izleyici mi kendisine bakan bu kişilere seyretmektedir? Bu durum belirsizdir. Bu aşamada artık televizyon izleyici için de gerçekliğin sorgulanması gereken bir aracı halini alır. Demirkubuz’un son filmi olan Yeraltı’nda ise Muharrem porno ve belgesel film izlediği televizyonu kırıp parçalamakta, televizyon gösterilerine karşı bir mesafe koymaktadır. Bu bağlamda Demirkubuz için televizyon mekânın sesi, anlatıdaki bir iç anlatı, bir özdeşleşme aracı, kitlesel gösterinin egemenliğidir. Televizyon ‘gerçek’tir çünkü herkes en sahici ilişkiyi onunla kurmaktadır. Televizyon sahtedir çünkü televizyonun gösterdikleri de sahtedir. Bu yüzden Demirkubuz filmlerinde televizyon gerçek ile yanılsama arasında bir köprüdür.

Demirkubuz kendisinin de vurguladığı gibi filmlerinde genelde müzik kullanmamaktadır. Seyircinin duygusal biçimde angaje olmaması için senaryoya müdahale etmeyen, tematik müzik kullanmakta, bu yolla seyircinin vicdanını sorgulamaktadır (Demirkubuz, 2005: 18). Bununla birlikte müzik Kader filminde olduğu gibi metinlerarası ilişki kurmaya da imkân tanımaktadır. Bu filmde Andrey Tarkovski’nin *Stalker* (1979) filminde kullanılan ve Edward Artemiev tarafından bestelenen *Meditation* müziği sık sık duyulmaktadır Kader’de gerçekleşen arayış *Stalker*’de İz Sürücü’nün arayışı ve acısıyla birleşmektedir. Benzer bir ilişki kurma tavrını efektlerde kullanmaktadır; örneğin Yeraltı filminde tuvalet kapısının gıcırdaması, hidrofor sesi, mekânı bir başka mekândaki etkileşime bağlamaktadır. Filmin atmosferi içinde sadece

müzik ve efektler de değil, bazen karakterlerin bazen de tüm mekânın sessizliği, sese bir zıtlık oluşturacak biçimde bazen bir protesto, bazen içine düşülen boşluk hissi, bazen de tekinsizliğin, rahatsızlığın dışavurumu olarak kullanılmaktadır.

Kahramanın yolculuğu tüm anlatılar için temellendirici bir yapılanma sunmaktadır. Klasik bir anlatı yaşamda önemli bir dönüşüm noktasını ifade eden bir önce ve sonra durumuyla anlam bulmaktadır. Kahraman yaşamında temel kırılmaya sebep olan olayla karşı karşıya kalmadan önce bir durağanlık, iç sıkıntısı, bir şeylerin olacağı beklentisi, bunaltı ile karşı karşıyadır. Bu, Kader filminde Bekir'in halıcı dükkânındaki durumu gibi 'derin bir uyku' halidir. Kahraman artık bir şeylerin değişeceğine olan inancını yitirmiş, sıradanın, rutin olanın onu her yönden sardığını duyumsamaktadır. Bilinçdışı bir arayış sürüp gitmektedir. Mitlerde bir kurtarıcının beklenmesi nasıl toplumsal yaşamdaki bir dönüşüm isteğinin yansıması biçimiye, kahramanın çevredeki olan bitene miskince izleyici olarak katılması da bu türden bir arayışın henüz silik ve belirsiz halidir. Bilinçdışı o 'değerli' anın gelmesini sabırla bekliyor gibidir. Yaşanılan çevre kişiyi boğmakta, her ne türden olursa olsun oradan çıkma arzusu kendini dayatmaktadır. Tam bu anda şok edici 'karşılaşma' gerçekleşmektedir. Bu ilk bakışta basit bir rastlantı gibidir. Tülay'ın evine geldiğinde Halit ve Aslı'yı kendi yatağında sevişirken bulması ya da Bekir'in halıcı dükkânında Uğur'un tavırları karşısında büyülenmiş hali, Muharrem'in 'istemeyerek' de olsa arkadaşlarını ziyareti, Seniha'nın Mükerrerem ile Nüşet arasındaki yakınlaşmayı gözetlemesi, Ahmet'in yazma isteğindeki kırılmayı ifade eden duran klavye tıkırtıları, Yusuf'un hapisshaneden çıkarıldıktan sonra otobüste karşılaştığı 'garip' çift, İsa'nın birden karşı komşusu Meryem'i fark etmesi, Harun'un habersizce eve gelip eşinin sevgilisiyle yaptığı telefon konuşmasını duyması, Musa'nın annesinin ölmesi bu türden bir 'rastlantı'dır. Rastlantı bilinçsiz arayışın bilince çıkışıdır. Bu andan sonra kahramanlar tutkuyla bağlanacakları ya da kayıtsız kalacakları olayların arasında kendilerine bir yol çizmeye çalışmaktadırlar. Artık onlar için ne eski tarz bir yaşam sürmek ne de tümüyle yeniliğe kucak açmak mümkündür. Bu yüzden Demirkubuz'un filmlerinde kahraman her şeyden önce bir sınırı aşmaya çalışan kişi olarak, *sınırdaki yaşayan* bir kişidir. Eski bağları halen varlığını korumakta ancak yeni türden kurduğu ilişkiler de onu yeni bir yola sürüklemektedir. Bu yüzden Demirkubuz filmleri eski ile yeni arasındaki geçiş noktasında bulunan, buradaki olayları anlatan

filmlerdir. Ahmet, Yusuf ve Musa bir yana ayrılırsa kalan tüm kahramanlar nesnelere tutkuyla bağlanan, onu elde etmek için çılgınlık derecesinde sinir krizleri geçiren, toplumsal ilişkilerin getirdiği yükümlülüklerle bir yandan bastırma, bir yandan kurtulma için didinip duran kişilerdir. Onlar, Nietzsche'nin bahsettiği biçimde uçurumun kenarına gelmiş, atlayıp atlamamakta kararsız, atladıktan sonra da uçup uçamayacağı konusunda emin olmayan kişilerdir. İlk eylemi gerçekleştirirlerse bunun bir 'cehennem' olacağı konusunda sezgisel bir kavrayışa sahiptirler. Nesnelere bağlanırlar, onun için mücadele ederler, savaşırlar ama sonuçta arzuyla baktıkları nesnelerinin de bir başkasına bağlandığına tanık olurlar. Demirkubuz'un kahramanlarında, en açık ifadesini Harun karakterinde bulan bir akılcılık beklentisi vardır. Birileri onlara olan biten konusunda bir açıklama yapmalı, onlar bunları anlamalı, yaşamlarının nereye gittiği konusunda bir fikre sahip olmalıdır. İlk başta anlamının onlara bir mutluluk getireceği beklentisi içindedirler ama Yusuf, Musa ve Ahmet'in durumunda olduğu gibi, toplumsal yaşama ilişkin ideal bir kavrayış Demirkubuz'un kahramanları için kayıtsızlıkla sonuçlanmakta ya da olan biteni sessizce kabule dönüşmektedir. Kahramanlar bütün güçlerini özne olmak, güce sahip olmak, bunu kullanmak için harcarken, aslında bir başkasının nesnesi olduğunu, onların kendi amacını gerçekleştirmek için onu 'kullanıldığını' görmekte, bundan hayal kırıklığına uğramakta ve kendini geriye çekmektedir. Bu yüzden kahraman için arayışın sonunda bulunan şey kaos içindeki bir dünyadır. Bu, kaosun hüküm sürdüğü dünyada öteki olmak onun kaderidir.

Demirkubuz'un kahramanları ağırlıkla mutsuz insanlardır. Bu durum, onların mutlu olmak istemediklerini anlamına gelmemektedir. Tersine mutlu olmak için çabalarlar, ideal bir yaşam kurmanın, çevredeki insanlar tarafından onaylanan bir ilişki ve aile kurmanın değerinin farkındadırlar. Tek istedikleri, sevdiği, tutkuyla bağlandığı nesnelerinin yanında olmasıdır. Buna karşın, bu durum bir türlü gerçekleşmemektedir. Tutkuyla bağlandığı kişi veya nesne üzerinde ne kadar güç uygularsa uygulasin yaptıkları bir işe yaramamakta, nesnesine 'sahip olamamak' kahramanı çıldırtmaktadır. Sinir krizlerinde, tüm bu baskılardan kurtulmak için silahını çekip her şeyi yok etmek için harekete geçmekte, ama bağlandığı nesnesi olmadan yaşanacak bir hayatın da anlamı kalmayacağı düşüncesi ona yapacağı şeyde engel olmaktadır. Böyle bir durumda da intihar olgusu Demirkubuz filmlerinde yer eden bir motif olarak belirmektedir.

Demirkubuz filmlerinde iki türden intihar vardır. İntiharın ilk biçimi toplum içinde fiziki varlığı sonlandıracak biçimde kendini yok etmeyle, öldürmeyle anlam bulan şeydir. Masumiyet'te Bekir, Üçüncü Sayfa'da İsa, Yazgı'da Naim, İtiraf'ta Taylan ve Nilgün'ün sevgilisi olan adamın kızı, Bekleme Odası'nda Serap bu türden bir eyleme kalkışmaktadırlar. Bu türden intihar biçimleri ağırlıkla Durkheim'ın tanımladığı yalın, beklenmedik biçimde ortaya çıkışıyla kuralsız, bir sinirlenme ve tikslenme anında doğal bir şekilde açığa çıkan, bir kişiyi ya da toplumun genelindeki durumları hedef alan protesto biçiminde intiharlardır. İntihar eden özne, içinde bırakıldığı 'düşüş' karşısında topluma isyan etmekte, varlığını toplumu cezalandırma için bir *araç* olarak yok etmektedir. Yabancılaşmış olan kişi içinde bulunduğu toplumsal ilişkilerden derin bir rahatsızlık duymakta, bunun sorumluluğunu birilerine yüklemekte, sınırdan sürdürdüğü yaşamını tek bir hamlede bitirmektedir. Buna karşın, bu türden bir intiharın karşılığı Camus'nün "*Düşüş*" adlı eserinde bahsettiği gibi ağırlıkla intiharın nedeni olarak atfedilen kişilerce anlaşılmamaktadır. Camus "Şehitler, aziz dostum, unutulmak, alaya alınmak ya da kullanılmak arasında seçim yapmak zorundadırlar. Anlaşılmaya gelince, asla" (1997: 53) demektedir. Gerçekten de Bekir'in intiharı karşısında Uğur kısa bir rahatsızlıktan sonra yaşamına devam etmiştir. İsa'nın intiharı karanlıkta olup bitmiştir ve Meryem'i çok etkileyeceğe benzememektedir. Musa ve Sinem, Naim'in intiharı karşısında ne üzüntü ne de başka bir tepki duymakta, kayıtsız kalmaya devam etmektedir. Yönetmen Ahmet, Serap'ın intiharını haber veren kişiye onu neden aradıklarını sormaktadır. Camus bir başka eserinde intiharı yaşamın en önemli sorunu haline getirmektedir: "Gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır, intihar. Yaşamın yaşanmaya değip değmediği konusunda bir yargıya varmak, felsefenin temel sorusuna yanıt vermektir" (1988: 13). İntihar eden kişiler hayatın yaşanmaya değer olmadığını edimleriyle göstermiş, bunun sorumluluğunu da bir kişiye atfetmiştir. Sorumluluk atfedilen kişi ise bu kadar temel önemde olan bir eyleme kayıtsızlıkla cevap verip intihar edenleri unutmak istemektedirler. Varoluşa ilişkin temel bir edimsel davranış anlamsızlık denizinde kaybolup gitmektedir. Bu duruma istisna tek bir film vardır o da İtiraf filmidir. İtiraf'ta hem Taylan'ın intiharı hem de Nilgün'ün sevgilisinin kızının intiharı, bu intiharın sorumlusunca 'anlaşılmakta'dır. İntiharın muhatabı olan kişi bu eylemden sonra kendi içine dönmekte, bu sorumluluk karşısında suçluluk duygusunu hafifletmek için yüzleşme

sağlamakta, kendini affettirici eylemlere girişmektedir. Bu durum argümansal açıdan “kötülükte bir iyilik vardır” diyen İtiraf filmini temel yapısıyla da uyumludur. Buna karşın diğer filmlerdeki intiharlar, varlığı acı, yokluğu bir unutuş olan kahramanların ne ölçüde bir sıkıntı çektiklerinin göstergesidir.

Demirkubuz filmlerinde ikinci intihar biçimi toplumsal ilişkilerden yalıtılmak olarak anlam bulan bir sosyal intihardır. Kişi, toplumun norm ve kurallarından uzaklaşmakta, kendini onlardan yalıtmakta, çevresindekilerce cezalandırılıp yalnız kalmaktadır. Kahramanın yaptığı yine bir intihardır ama bu kez toplum da dolaylı yollardan bu edimi desteklemekte, onun geri çekilişine bazen aktif bazen pasif biçimde destek vermektedir. C Blok’ta Halit’in, Yazgı’da Musa’nın, Kıskanmak’ta Seniha’nın ve Yeraltı’nda Muharrem’in yaşadıkları buna yakın bir durumdur. Bu karakterler oldukları gibi toplumun karşısına çıktıklarında davranışlarının kabul görmeyeceği konusunda bir fikre ulaşmışlardır ve varlıklarını hepten bir yok etmeyle son vermek yerine sıkıntılı bir içe dönüşle ‘ortada gözükmeyerek’, sembolik düzeyde ‘intihar’ etmektedir. Bu durum da, sınırdaki bir kişilik yapısına sahip olmanın ya da filmlerdeki sınır hikâyelerinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Demirkubuz filmlerinde olmak ile görünmek arasında zıtlık bir açıdan kabul edilmek ile ret edilmek arasındaki zıtlıkla anlam bulmaktadır. Sıklıkla saklanan, kişinin gerçekte olduğu şey, görünenden farklıdır ve bunun kabul edilmesinin mümkünü yoktur.

Zeki Demirkubuz filmlerinde erkek ve kadın temsiline bakıldığında temel düzeyde erkek ve kadın arasında bir mücadele devam ettiğini söylemek mümkündür. Filmlerde erkek kadın için kadın da erkek için sürekli bir arzu nesnesi olarak öne çıkmaktadır. Kadınlar erkeklerin ilgisizlikleri ya da aşırı ilgi ve korumacılığına maruz kalırken, erkekler de sürekli kadınların kendilerini aldatma tehdidiyle mücadele etmek zorundadır. Aldatma hemen tüm filmlerde değişmez bir motif olarak ortaya çıkmaktadır. Filmlerde kadınların düşkünlüğü ve kötü temsiline karşı Demirkubuz erkeklerin de onlardan kalan yanı olmadığını söylemektedir. Demirkubuz’un filmlerinde kahraman ister kadın isterse erkek olsun eline güç geçtiğinde bu gücü kötülük için kullanmaya başlamaktadır. Bu yüzden filmlerde kadının temsiliindeki kötücüllük bir açıdan insanın doğasındaki kötücüllüğe bağlanmaktadır. Demirkubuz’a göre aldatma potansiyeli

olmayan bir kadın sıkıcı bir kadındır. Buna karşın, kadının bu davranışı, ona tepki verecek erkeğin davranışıyla esas bağlamına oturmaktadır. Bu açıdan Sinem'in kendisini aldatmasına tepki göstermeyen Musa kayıtsızlık zırhında durumla mücadele etmektedir ama Nilgün'ün aldatmasının farkında olan Harun sürekli bir "itiraf" beklemektedir. Aldatma durumu kadının ruh dünyasında duygusal bir anlam kazanırken erkeğin dünyasında rasyonel bir süreçtir. Kadının aldatmasının dramatik, erkeğin aldatmasının ise normal ve meşru karşılandığı bu kültürel ortamda, kadının aldatması dolaylı yollardan erkek iktidarına karşı bir duruş olarak belirmektedir. Kadın bedenine 'sahip' olmak isteyen erkeğe karşı o bedeninin 'kendisinin' olduğunu dolayısıyla 'istediğiyle' ilişki kuracağını söyleyen kadın, ahlaki ilkeyi ihlal ederek kötücüllüğünü açığa çıkarmakta ama aynı zamanda bu duruma karşı bir şey yapamayan erkeği de acizleştirmektedir. Erkeğin aldatması dramatik değildir çünkü zaten kadın o erkeği aşırı uç durumlar dışında sahiplenmemektedir; bu duruma bir istisna Nüşet'in kendisini aldatmamasını isteyen Mürkerrem'dir. Nüşet ise buna kayıtsızlıkla cevap vermektedir. Filmlerde genel olarak aldatmanın verili ilişki sistemindeki bir düzensizliğe işaret olarak daha genel bir arayışın nedeni olarak görmek mümkündür.

Zeki Demirkubuz filmlerinde iyi-kötü karşıtlığı mutlak değildir. Demirkubuz, insanın kötücül yanına bakmaya, onu açığa çıkarmaya çalışan bir yönetmen olarak görülmektedir ama bu kötücüllük katı bir zıtlaşmayla ayrışan bir yapıya sahip değildir. İyilik ve kötülük Demirkubuz'un görüşüne göre biraz iktidarla ilişkilidir. İyi olan bir insan iyi olmaktan başka bir çaresi olmadığı için öyle olmaktadır. Eline güç geçen, bir şeyleri arzulayan, tutkuyla bağlanmaya başlayan karakterler bir süre sonra belirli düzeylerde iyi niyete sahip olsalar bile eylemlerinin kötücül yanını kontrol edememektedir. Seniha gibi uç karakterler dışında kişiler kendi kötücüllüğünün farkında değildir ve bir 'iyilik maskesi' altında kendini ve davranışlarını meşru kılmaya çalışmaktadır. Bu yüzden iyilik ve kötülük insanlar arasında değil kişinin kendi ruhunda meydana gelen bir bölünmenin açığa çıkışıdır. Kişinin kötü olma gücüne sahip olmasıyla ilintilidir ve karakter yapılanması bunu destekleyen bir iç içelikle düzenlenmiştir. Filmlerde ne mutlak iyiler ne de mutlak kötüler vardır, herkes bir açıdan iyi bir başka açıdan kötüdür. Ömürlerinin bir döneminde kabul edilebilir davranışla iyi, bir başka döneminde kötüdür. Kendileriyle sürekli savaş halindedirler. Filmlerde bir açıdan iyilik

de kötülüğe olanak yaratmış, yıllarca gururu kırılmasın diye Harun’a karşı sessiz kalan Nilgün bu ‘iyiliğiyle’ Harun’un kendisiyle yüzleşmediği bir duruma gitmesine vesile olmuştur, ona kötülük yapmıştır. Kahramanlar kötü olmak için özel bir çaba harcamaktan ziyade kötü olmaktan başka çareleri kalmayan, iyi olmak için didinen ama çabaları her zaman başarısızlıkla sonuçlanan kişilerdir.

Toparlamak gerekirse, araştırmada kullanılan Claude Levi-Strauss tarafından geliştirilen *ikili karşıtlıklar* yöntemi filmleri anlamak için önemli bir çerçeve sunmuştur ve filmleri çözümlemede halen kullanışlı olduğunu göstermiştir. Amaç her şeyi açıklamak değildir kuşkusuz, bu çalışma da pek çok araştırma içinde bir *farktır*, bir bakıştır. Bu çerçevede incelemeye bakıldığında, Zeki Demirkubuz’un filmlerini geçmişleriyle dertleri olan, geleceğe ilişkin sınırlı bir bekleyişe ve umuda sahip olan, an’ı yaşamaktan başka çaresi olmayan kişilerin hikâyeleri olarak değerlendirmek mümkündür. Yönetmen bu hikâyeye mesafelidir ve aynı mesafeyi izleyiciden de beklemektedir. Bu bağlamda anlatı bir katharsis, duygusal boşalma sağlama amacından çok, izleyiciyi düşünmeye ve rahatsız etmeye dönük olarak tasarlanmıştır. Filmlerdeki kahramanlar sınır kişiliklerdir ve yaşadıkları mekânlar da buna bağlı olarak kategori dışı, bir arayışın, suçluluğun, eksiklik ve tamamlanma arzusunun açığa çıktığı mekânlar olarak şekillenmektedir. Demirkubuz varılan yerden çok yolculuğun kendisine dikkat çekmektedir. Kahramanlarını iyi ve kötü olarak kategorize etmemekte, onları içlerinde bulundukları derin uykudan uyandıran bir rastlantısal karşılaşmadan sonra zorlu bir mücadeleye sevk etmektedir. Kahramanlar ister kadın ister erkek olsun sorunlu kişilerdir. Bu yüzden kendilerini her gösterdiklerinde şüpheyle yaklaşılan, çevredekilerce kolay kolay kabul görmeyen kişiliklerdir. Olabildiğince mutlu olmak isterken geleceğin umutsuz olduğu, bir yerlere yerleşmek isterken göçebe bir yaşam sürmenin yarı suçlu hali, iyi olmak isterken kötü olmaktan başka çarelerinin kalmaması, güç istenci ve tutkuları hem anlatının unsurlarına hem de anlatıya yön veren temel yapı olarak belirlemektedir. Araştırmada elde edilen sonuçlar Yeni Türk Sineması yönetmeleri olarak ifade edilen yönetmenleri ve onların filmlerindeki yapıyı anlamak ve karşılaştırmak için bir çıkış noktası olabilir. Bu bağlamda benzer bir yöntemsel yapıyla diğer yönetmenler ve onların filmleri de analiz edilerek, tüm bu yönetmenler arasında belirli ortaklıklar ve onları ortak bir akıma dahil edecek kadar benzerlik ve bir bütünlük olup olmadığı ortaya

konabilir. Bu türden bir çalışma bu yönetmenler arasında gerçekten de bir bağ ve bütünlük olup olmadığı konusunda daha somut veriler sunacak, onlara ilişkin bakış ve yaklaşımının daha bilimsel olmasını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Akarsu, B. (2007). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkilap
- Aristoteles (2001). *Fizik*. 2. Baskı. Saffet Babür (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles (1987). *Poetika*. İsmail Tunalı (çev.). İstanbul: Remzi
- Arnheim, R. (1957). *Film as Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Augustinus (1999). *İtiraflar*. 1. Baskı. Dominik Pamir (çev.). İstanbul: Kaknüs
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması: Dört Kurucu Yönetmen*. 1. Baskı. İstanbul: Cadde
- Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Second Edition. New York: Oxford University Press.
- Barthes, R. (2009). *Göstergebilimsel Serüven*. Mehmet Rifat ve Sema Rifat (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2013). *Pasajlar*. 10. Baskı. Ahmet Cemal (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benveniste, E. (1995). *Genel Dilbilim Sorunları*. 1. Baskı. Erdim Öztokat (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bergson, H. (2013). *Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı*. 2. Baskı. M. Mukadder Yakupoğlu (çev.). Ankara: Doğu Batı
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*. Umut Altuğ, Bülent Peker (çev.). İstanbul: İletişim
- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman: Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış*. Anıl Ceren Altunkanat (çev.). İstanbul: Doruk
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D., Thompson K. (2008). *Film Art: an Introduction*. Eighth Edition. New York: McGraw Hill Publication.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. 2. Baskı. Sabri Gürses (çev.). İstanbul: Kabcı

- Camus, A. (1988). *Sisyphos Söyleni*. 2. Baskı. Tahsin Yücel (çev.). İstanbul: Adam
- Camus, A. (1997). *Düşüş*. Hüseyin Demirhan (çev.). İstanbul: Can
- Camus, A. (2003). *Yabancı*. Vedat Günyol (çev.). İstanbul: Can
- Childs, P., Fowler, R. (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London and Newyork: Routledge: Taylor and Francis Group.
- Debord, G. (2012). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent (çev.). İstanbul: Ayrıntı
- Deleuze, G. (2010). *Bergsonculuk*. 2. Baskı. Hakan Yücefer (çev.). İstanbul: Otonom
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1. Hareket İmge*. 1.Baskı. Soner Özdemir (çev.). İstanbul: Norgunk
- Demir, Ö., Acar M. (2002). *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. 3. Baskı. Ankara: Vadi
- Demirkubuz, Z. (2005). Zeki Demirkubuz: “Her filmimi büyük bir aşağılanma duygusu içinde çekiyorum”. *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2005*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları. Sayfa. 3-23.
- Derrida, J. (2005). *Writing and Difference*. Alan Bass (Trans). London and New York: Routhledge Classics.
- Dostoyevski, F. (2013). *Yeraltından Notlar*. Engin Altay (çev.). İstanbul: Can
- Durkheim, E. (2013). *İntihar*. 1. Basım. Zühre İlkelen (çev.). İstanbul: Pozitif
- Elias, N. (2000). *Zaman Üzerine*. Birinci Basım. Veysel Ataman (çev.). İstanbul: Ayrıntı
- Elias, N. (2013). *Uygarlık Süreci* Cilt 1. 7. Baskı. Ender Ateşman (çev.). İstanbul İletişim
- Engels, F. (2013). *İngiltere’de Emekçi Sınıfların Durumu*. Birinci Basım. Oktay Emre (çev.). İstanbul: Ayrıntı
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İkinci Basım. İstanbul: Agora
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. İkinci basım. Süleyman İrvan (çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.

- Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. Patricia Hausler-Greenfield and Monika Fludernik (trans.). Abindgdon: Ruoutledge Taylor and Francis
- Freud, S. (2004). *Uygarlık, Toplum ve Din*. Emre Kapkın (çev.). İstanbul: Payel
- Hawkes, T. (2004). *Structualism and Semiotics*. London: Taylor & Francis.
- Hayward, S. (2001). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Second Edition. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Hegel, G.W.F. (1995). *Tarihte Akıl*. Üçüncü Basım. Önay Sözer (çev.). İstanbul: Kabalcı
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji: Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş*. 4.Baskı. Ülgen Yıldız Battal (çev.). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Gide, A. (1965). *Dostoyevski*. Birinci Baskı. Bertan Onaran (çev.). İstanbul: De
- Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. İstanbul: Metis
- Greene, B. (2011). *Evrenin Dokusu*. Murat Alev (çev.). Ankara: Tubitak
- Jacobson, R., Halle, M. (1956). *Fundamentals of Language*. Netherlands: Mouton and Co.'s-Gravenhage
- Jameson, F. (2013). *Dil Hapishanesi*. 3. Basım. Mehmet H. Doğan (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kara, M. (2012). *Sinema ve 12 Eylül*. Birinci Basım. İstanbul: Agora
- Kahneman, D. (2011). *Thinking Fast and Slow*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Kıran, A.E., Kıran, Z. (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. Birinci Basım. İstanbul: Babil
- Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. Ertan Yılmaz (haz.). Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz (çev.). Ankara: De Ki
- Kongar, E. (2007). *21. Yüzyılda Türkiye*. 39. Basım. İstanbul: Remzi
- Kovalçenko, İ., Sivaçov, N. (1985). *Yapısalcılık ve Tarihbiliminde Yapısal-Nicel Yöntemler. Yapısalcılık Üstüne: Eleştirel Bir Yaklaşım*. Oğuz Özügöl (haz.). İstanbul: De
- Leach, E. (1985). *Levi-Strauss*. Ayla Ortaç (çev.). İstanbul: Afa

- Lefebvre, H. (1991). *Production of Space*. Donald Nicholson-Smith (trans.). United Kingdom: Blackwell Publishing.
- Lukacs, G. (1981). *Estetik II*. Ahmet Cemal (çev.). İstanbul: Payel
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. Osman Akınhay, Derya Kömürcü (çev.). Ankara: Bilim ve Sanat
- Martin, B., Ringham, F. (2000). *Dictionary of Semiotics*. First Edition. London ve New York: Cassell.
- Marx, K. (2004). *Felsefe Yazıları*. 1. Baskı. Ahmet Fethi (çev.). İstanbul: Hil
- Metz, C. (2012a). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. C.1. Birinci Baskı. Oğuz Adanır (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Metz, C. (2012b). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. C.2. Birinci Baskı. Oğuz Adanır (çev.). İstanbul: Hayalperest
- Monaco, J. (2008). *Bir Film Nasıl Okunur?*. Ertan Yılmaz (çev.). İstanbul: Oğlak
- Monnier, G. (2006). *Mimarlık Tarihi*. İsmail Yerguz (çev.). Ankara: Dost
- Mutlu, E. (2008). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ayraç
- Nietzsche, F. (2002). *Beyond Good and Evil*. Rolf-Peter Horstmann, Judith Norman (Ed.) Judith Norman (trans.). New York: Cambridge University Press.
- Onat, E. (2006). *Mimarlığa Yolculuk*. İstanbul: Yem
- Onaran, A.Ş. (1977). *Lütfi Ömer Akad Sineması*. Birinci Basım. İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Onaran, A.Ş. (1994). *Türk Sineması 1*. Kitle
- Onaran, A.Ş. (1995). *Türk Sineması 2*. Kitle
- Örik, N.S. (2009). *Kıskanmak*. Beşinci Baskı. İstanbul: Oğlak
- Özden, Z. (2000). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Afa
- Özön, N. (1985). *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*. İstanbul: Hil
- Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı: Fuat Uzkınay*. İstanbul: Türk Sinematek Derneği
- Parsa, S., Parsa, A. (2012). *Göstergebilim Çözümlemeleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

- Pay, A., Afat, E. (2011). Zeki Demirkubuz: “Dostoyevski olmasaydı, edebiyat olmasaydı, sinemacı olmazdım”. *Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz*. İkinci Baskı. Ayşe Pay (haz.). İstanbul: Küre Yayınları. Sayfa. 101-124.
- Piaget, J. (2007). *Yapısalcılık*. Ayşe Şirin Okyayuz Yener (çev.). İstanbul: Doruk
- Platon (2011). *Devlet*. 21. Baskı. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür
- Pramaggiore, M., Wallis, T. (2008). *Film: A Critical Introducticon*. Second Edition. London: Pearson.
- Propp, V. (2001). *Masalın Biçimbilimi*. Mehmet Rifat, Sema Rifat (çev.). İstanbul: Om
- Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology*. [1987]. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Riceour, P. (2009). *Zaman ve Anlatı: İki, Tarih ve Anlatı*. Mehmet Rifat (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Riceour, P. (2011). *Zaman ve Anlatı: Bir. Zaman, Olayörgüsü, Üçlü Mimesis*. Mehmet Rifat, Sema Rifat (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Riceour, P. (2012). *Zaman ve Anlatı: Üç. Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*. 1. Baskı. Mehmet Rifat (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamaları Göstergebilim Sözlüğü: Kavramlar, Yöntemler, kuramcılar, Okullar*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ruiz, R. (1995). *Poetics of Cinema*. Part.1. Brain Holmes (çev.). Paris: Dis Voir.
- Ryan, M. (2012). *Eleştiriye Giriş: Edebiyat-Sinema-Kültür*. Emrah Suat Onat (çev.). Ankara: De Ki
- Ryan, M., Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. Emrah Suat Onat (çev.). Ankara: De Ki
- Sartre, J.P. (1989). *No Exit and Three Other Plays*. S. Gilbert (trans.). New York: Vintage International Edition.
- Saussure, F.D. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. Berke Vardar (çev.). İstanbul: Multilingual
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Metis
- Süalp, T.A. (2004). *ZamanMekan Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam

Strauss, L.C. (1996). *Yaban Düşünce*. 2. Baskı. Tahsin Yücel (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Strauss, L. C. (2012). *Yapısal Antropoloji*. Adnan Kahiloğulları (çev.). Ankara: İmge

Strauss, L. C. (2013). *Mit ve Anlam*. 2. Baskı. Gökhan Yavuz (çev.). İstanbul: İthaki

Tamer, Ü. (der.) (1989). *Dedi ki*. Ülkü Tamer (çev.). İstanbul: Afa Yayınları.

Teksoy, R. (2009a). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi C. 1*. 3. Baskı. İstanbul: Oğlak

Teksoy, R. (2009b). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi C.2*. 3. Baskı. İstanbul: Oğlak

Timuçin, A. (2010). *Felsefeye Giriş*. 3. Baskı. İstanbul: Bulut

Yıldırım, E. (2007). *Tarihi Kostüme Avantür Sineması'nda Kahraman Tiplemesinin Psikolojik Analizi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi. SBS.

Yücel, T. (2008). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can

Yücel, T. (1995). *Anlatı Yerlemleri. Kişi, Süre, Uzam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Zweig, S. (1989). *Üç Büyük Usta: Balzac, Dickens, Dostoyevski C.II.* Ayda Yörükan (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

DERGİLER

Başaran, M. (2008). “*Din; onun hakkında bildiğim iki veya üç şey*”. *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı*. İkinci Basım. Sayı 10. Ağustos 1999 Sayısı.

Deniz, T., Civan, C. (2012). Zeki Demirkubuz: ‘İnsanlara Eğlence Vaad Etmeyorum, Muğlaklık Vaat Ediyorum’. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*. İstanbul. Sayı 27. Mart-Nisan 2012. Sayfa. 32-45.

Sofuoğlu, H. (2004). Bergson ve Sinema. *Selçuk İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*. Cilt 3. Sayı 3. Sayfa 66-76. <http://josc.selcuk.edu.tr/josc/article/view/303>. (Erişim: 08.09.2014).

Wirth, L. (1938). “Urbanism as a Way of Life”. *The American Journal of Sociology*. Vol. 44. No. 1 (Jul., 1938), pp. 1-24.

İNTERNET SİTELERİ

Atam, Z. (2009). Zeki Demirkubuz'la hayata, aydına, 12 Eylül cuntasına ve sinemaya dair. *Birgün Gazetesi*. 15.08.2009 sayısı. <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=16> (Erişim: 14.10.2014).

Bal, A. (2004). Zeki Demirkubuz Röportajı. *www.bapq.net* Ekim-Kasım 2004 sayısı. <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=25>. (Erişim: 09.30.2014).

Box Office Türkiye (2014). <http://www.boxofficeturkiye.com>. (Erişim: 10.09.2014).

Büyük Türkçe Sözlük (2014). http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts. Erişim: 08.09.2014.

Çakmak, R. (2001). İki maddelik bağımsızlık manifestosu: Yazgı ve İtiraf. *Sinema Gazetesi*. 4. Sayı. 30 Kasım-6 Aralık. <http://zekidemirkubuz.com/tr/basin/filmler/yazgi/rahmi-cakmak.htm> (05.11.2013)

Chandler, D. (1994). “Semiotics for Beginners”, <http://users.aber.ac.uk/dgc/Documents/S4B/sem05.html> (19.07.2014).

Demirkubuz, Z. (2012). *CNNTurk* 11.02.2012 Cüneyt Özdemir ile Soru-Yorum Programı. <http://www.cnnturk.com/zeki-demirkubuz> (Erişim: 14.10.2012).

Demirkubuz, Z. (2014). <http://zekidemirkubuz.com/Movie.aspx?MovieID=8>. (Erişim: 16.10.2014).

Ercan, C. (2012). Zeki Demirkubuz Röportajı. *Timeout İstanbul*. <http://www.timeoutistanbul.com/film/makale/2659/Zeki-Demirkubuz--R%C3%B6portaj/>. (Erişim: 16.10.2014).

Hazar, M.N., Koca, A. (2012). Zeki Demirkubuz, yeni filmi Yeraltı'yı Zaman'a anlattı: Çok izlenmeyi herkesten daha çok ben istiyorum. *Zaman Gazetesi*. 14.04.2012 Sayısı. http://www.zaman.com.tr/cuma_zeki-demirkubuz-yeni-filmi-yeraltiyi-zamana-anlatti-cok-izlenmeyi-herkesten-daha-cok-ben-istiyorum_1273392.html. (Erişim: 06.10.2014).

Gedik, Ö. (2006). Sinemanın nesine tutulacağım aslında ben sinemayı sevmem. *Hürriyet Gazetesi Kelebek Eki. 1 Ekim 2006*. <http://www.hurriyet.com.tr/pazar/5175839.asp>. (Erişim: 06.10.2014).

Kızıldemir, G. (1997). Sinemanın “yalancı” oğlu. *Radikal Gazetesi* 14 Eylül 1997 sayısı. <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=31>. (Erişim: 09.09.2014).

Ölmez, E. (2013). Zeki Demirkubuz İzdihamla Konuştu. <http://www.izdiham.com/Yazi/zeki-demirkubuz-izdihamla-konustu/1194>. (Erişim: 11.10.2014).

Öperli, N., Yücel, F. (2006). Zeki Demirkubuz'la Söyleşi. Altyazı Dergisi Ekim 2006 Sayısı. <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=23>. (Erişim: 05.10.2014).

Öztürk, Ç. (2008). “Bu işe el yordamıyla başladım, yaptıkça bir şey öğrendim.” Notos Öykü Dergisi. Haziran-Temmuz 2008 Sayısı. <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=14> (Erişim: 14.10.2014).

Öztürk, S.R. (2006). Kader: Zeki Demirkubuz. S. Ruken Öztürk (der.). Ankara: Dost. Kitaptan kısım. <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=18>. Erişim: 06.10.2014).

Sancak, İ. (2010). Zeki Demirkubuz Röportajı 2004. <http://sancakismail.blogspot.com.tr/2010/02/soylesiler-zeki-demirkubuz.html> (Erişim: 12.10.2014).

Vardar, B. (2004). *Zeki Demirkubuz İle 1990’larda Türk Sineması Üzerine Yapılan Söyleşi*. <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=24>. (Erişim: 10.10.2014).

ÖZGEÇMİŞ

Mikail BOZ

Adres : Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Bornova / İZMİR

E-Posta : mikail.boz@ege.edu.tr

Telefon : 0232 311 1635

Doğum Tarihi : 19/07/1983

Unvanı : Araştırma Görevlisi

Öğrenim Durumu :

Derece	Alan	Üniversite	Yıl
Lisans	Radyo, Televizyon ve Sinema	Marmara Üniversitesi	2012
Lisans	Sosyoloji	Anadolu Üniversitesi	2013
Yüksek Lisans	Radyo, Televizyon ve Sinema	Ege Üniversitesi	2015

ULUSAL KİTAPLARDA YAYINLANAN BÖLÜM VE MAKALELER:

BOZ, M. (2014), *Zenne: Erkekliği Yeniden Düşünmek*, Toplumsal Cinsiyet ve Medya Huriye Kuruoğlu, Bermal Aydın (ed.). Ankara: Detay Yayınları. Sayfa, 300-330

BOZ, M. (2014), *Albert Camus'nün Yabancı Eseriyle Zeki Demirkubuz'un Yazgı Filminin Karşılaştırması*. Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 10, Sayfa 113-133.

BOZ, M. (2012)., *Kelebeğin Rüyası: Şairin Yolculuğu ve Karşılaşmalar*, Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 8, Sayfa, 28-32.

DERGİLERDE YAYINLANAN MAKALELER:

BOZ, M. (2013), *Truman Show*, Sinefil Dergisi, Boğaziçi Mithat Alam Film Merkezi, Nisan-Mayıs Sayısı, Sayfa, 20-23

BOZ, M (2014), *Sinema ve Hafıza: Nostalji*, Sinefil Dergisi, Boğaziçi Mithat Alam Film Merkezi, Şubat-Mart 2014 Sayısı, Sayfa 31-33.

BOZ, M. (2014), *Sinemada Karakter Gelişimi: Savaş ve İnsan*, Sinefil Dergisi, Boğaziçi Mithat Alam Film Merkezi, Mart-Nisan Sayısı, sayfa 32-35

BOZ, M (2014), *Atıf Yılmaz Batıbeki Sineması*, Egeden Dergisi, Sinema Özel Sayısı, Ege Üniversitesi, Sayı 20, Sayfa 38-40.

ÖDÜLLER :

BOZ, M. Sekans Film Eleştirisi Yarışması (2013) 3.lük Ödülü, Nuri Bilge Ceylan - Uzak Film Eleştirisi

TÜRKÇE ABSTRAKT (en fazla 250 sözcük):

Bu çalışmanın temel amacı yakın dönem Türkiye sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz'un filmlerinin anlatı yapısını incelemektir. Film anlatıları, tür özellikleri ve yönetmenin tarzına göre bütünsel bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda belli bir tür ya da yönetmen anlatısında çeşitli değişmez tema, motif ve unsurların yer ettiği varsayımından hareket eden çalışma, Demirkubuz filmlerinde de çeşitli değişmez yapısal unsurların kullanıldığını savlamaktadır. Demirkubuz filmlerinin anlatı çözümlemesi, sinemasal anlatının unsurları olan, zaman, mekân ve karakter kategorileri altında Fransız düşünür Claude Levi-Strauss tarafından geliştirilen dizisel ikili karşıtlıklar yöntemiyle yapılmıştır. Çalışmanın evrenini yönetmenin 1994 yılından 2015 yılına kadar çektiği dokuz film oluşturmaktadır. Çalışmanın sonucunda filmlerin zaman, mekân ve karakter açısından yönetmene özgü bütünsel bir tarz oluşturucu ortak yapısal motifler taşıdığı tespit edilmiştir. Filmlerdeki zamansal düzen ve karakterlerin zamanı algılayışları çeşitli benzerlikler göstermektedir. Mekânlar, Demirkubuz'un filmlerinde yer eden 'kötücüllüğe' uygun biçimde karanlık bir atmosfere sahiptir, doğal mekândan çok kente özgü biçimde kapalı, kapsanan mekânlar kullanılmıştır ve mekan 'öteki' ve yabancı ile iletişime geçilen bir yapılanmaya sahiptir. Apartman, otel, yol, araba gibi yerler ise kategori dışı mekânlar olarak yolculuk, suçluluk ve arayış kavramlarını öne çıkarmaktadır. Karakterler genellikle nihilist, belli toplumsal değerlerin sınırında yaşayan, kendine ve topluma yabancılaşmış, değerlerden bağımsız arayış içinde, suça meyilli davranabilen kişilerdir. Modern kent insanının yaşamı zamansal olarak doğrusal bir anlatı yapısı içinde anlatılmıştır. Bu bağlamda anlatı bir katharsis, duygusal boşalma sağlama amacından çok, izleyiciyi düşünmeye ve rahatsız etmeye dönük olarak tasarlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Zeki Demirkubuz, Türk Sineması, Anlatı Çözümlemesi, İkili Karşıtlıklar, Anlatı Yapısı

İNGİLİZCE ABSTRAKT (en fazla 250 sözcük) :

The main purpose of this study is to examine narrative structures of the films directed by Zeki Demirkubuz, who is one of the prominent directors of the recent period Turkish cinema. Film narratives possess a holistic structure based on the film genre and director's film style. In this context, assuming that a certain genre or director's narrative style has various unchanging theme, motif and elements, our study argues that Demirkubuz films include various unchanging structural elements. Narrative analysis of Demirkubuz films are made through the binary oppositions method developed by the French philosopher Claude Levi-Strauss under the categories of time, space and characters, which are elements of cinematic narratives. The scope of this study covers the nine movies of the director, directed between the periods 1994-2015. Through this study it has been identified that films possess common structural motifs forming a holistic study unique to the director in terms of time, space and character. The disposition of time and characters' time perception in films display several similarities. Spaces have dark atmosphere in accordance with the 'malicious' depicted in Demirkubuz's films. Closed and covered space was used more often than the natural space, and space has a structure that enables communication between the 'other' and strangers. As spaces out of the category; spaces such as apartments, hotels, roads and car highlight the concepts of journey, culpability and quest. Characters are often nihilistic; living within the borders of certain social values, alienated to their self and society, and are in quest independent of the values and crime-prone. The life of the modern urban people is narrated along linear time. In this context, narratives are oriented more than to substitute a catharsis, purification and purgation of emotions of the audience, the narration is designed to force the audience to think and disturb.

Keywords: Zeki Demirkubuz, Turkish Cinema, Narrative Analysis, Binary Oppositions, Narrative Structure