

**T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

**TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK AKIMI
PERSPEKTİFİNDEN ZEKİ
DEMİRKUBUZ SİNEMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Elçin ADIGÜZEL

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Mehmet YILMAZ

Ordu 2016

TEZ JÜRİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün **14530600004** numaralı Yüksek Lisans öğrencisi Elçin ADIGÜZEL ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "**TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK AKIMI PERSPEKTİFİNDEN ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI**" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur. Bu çalışma **Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalı'nda **Yüksek Lisans** Tezi olarak kabul edilmiştir.

Ad-Soyad-Üniversite

İmza

Başkan (Danışman): Doç. Dr. Mehmet YILMAZ

Jüri Üyeleri : Yrd. Doç. Dr. Ahmet OKTAN

: Yrd. Doç. Dr. Şermin TAĞ KALAFATOĞLU



Savunma Tarihi: 16.12.2016

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum “Toplumsal Gerçekçilik Perspektifinden Zeki Demirkubuz Sineması” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.



Elçin ADIGÜZEL

16/12/2016

ÖZGEÇMİŞ

| | |
|--------------------------|--|
| Kişisel Bilgiler | |
| Adı Soyadı : | Elçin Adıgüzel |
| Doğum Yeri ve Tarihi : | İstanbul/13.10.1990 |
| Eğitim Durumu | |
| Lisans Öğrenimi : | 2009 –2013 : Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi – Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü |
| Yüksek Lisans Öğrenimi : | 2013 – 2017:Ordu Üniversitesi – Sinema ve Televizyon bölümü |
| Bildiği Yabancı Diller : | İngilizce |
| Bilimsel Etkinlikleri : | <p>2011- IAA (Uluslar arası Reklam Yarışması) – Madde Bağımlılığı Konulu Reklam Yarışması – Reklam Filmi</p> <p>2011 – Yastık By Rifat Özbek – Fatih Karadeniz Pidecisi – Dilek Pastaneleri – Marka Yönetmenliği</p> <p>2012 – Aydın Doğan Genç İletişimciler Yarışması – Basın İlanı</p> <p>2012 – Yastık By Rifat Özbek – Marka Yönetmeni Asistanlığı</p> <p>2012 – Dilek Pastaneleri – Marka Yönetmenliği – Sosyal Medya İçerik Editörlüğü</p> <p>2012 – Fatih Karadeniz Pidecisi – Marka Yönetmenliği – Sosyal Medya İçerik Editörlüğü</p> <p>2012 – Kehkeşan Dergi – Metin Yazarlığı</p> <p>2013 – Marmara Üniversitesi – Araştırmacı: Sosyal sorumluluk kampanyası olarak kurgulanan çalışma dahilinde; Tohum Otizm Vakfı ve Vestas iş birliği ile bir kampanya kurgulandı. Kampanya dahilinde otizmde farkındalık ve otizmlilere destek sağlanması hedeflendi. ‘Kampanya Adı: Bir Dilek Tut ve Üfle’</p> <p>2013 – Marmara Üniversitesi – Kampanya İncelemesi – Araştırmacı: Coca Cola tarafından gerçekleştirilen gerilla çalışmalar ve sosyal medya kampanyaları incelendi.</p> <p>2013 – Claudia ROGGE Sergi Organizasyonu ve Etkinlik Yönetimi</p> <p>2014 – Benjamin Moravec Sergi Organizasyonu ve Etkinlik Yönetimi</p> <p>2014 – Amal Al-Aathem Sergi Organizasyonu ve Etkinlik Yönetimi</p> <p>2014 –Johan TAHON –Jale ÇELİK Sergi Organizasyonu ve Etkinlik Yönetimi</p> <p>2014 –Onay Akbaş Sergi Organizasyonu ve Etkinlik Yönetimi</p> |

| | |
|--------------------|--|
| | <p>2014 – Benjamin MORAVEC Sergi Organizasyonu ve Etkinlik Yönetimi</p> <p>2014 – Kadir Akyol – Sergi Organizasyonu ve Etkinlik Yönetimi</p> <p>2015 – “Siccin 2 “ – Sinema Filmi – Yönetmen: Alper Mestçi – Basın Danışmanlığı</p> <p>2015 – “Piyasadan Büyük Alacağımız Var” Sinema Filmi – Yönetmen : Ekin Akçay – Basın Danışmanlığı</p> <p>2015 – “Anka Kuşu” Kitap – Yazar : Melodi Baç – Basın Danışmanlığı</p> <p>2015 – “Uzaklarda Arama” Sinema Filmi – Yönetmen : Türkan Şoray – Basın Danışmanlığı</p> <p>2015 – “Aşktan Ötürü” Kitap – Yazar : Meta Akkuş – Basın Danışmanlığı</p> <p>2015 – İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları – Basın Danışmanlığı</p> |
| İş Deneyimi | <p>12/2015 – Halen – Garajyeri – İletişim Uzmanı</p> <p>11/2015 – 12/2015- GaleriMiz- Galeri Koordinatörlüğü</p> <p>05/2015 – 11/2015– N1 Danışmanlık ve Organizasyon – Menajerlik ve Basın Danışmanlığı</p> <p>10/2013 – 30/04/2015 Galeri Artist – Halkla İlişkiler Sorumlusu</p> <p>05/2013 – 10/2013 Coop – Etkinlik Yönetimi ve Bar Personeli</p> <p>11/2012 - 04/2013 Ensa Medya - Call Center Müşteri Temsilcisi</p> <p>09/12 - 11/2012 Ayasofya İletişim Danışmanlık – Sosyal medya- Halkla İlişkiler – Stajyer</p> <p>05/2010 – 06/2013 MİRRAJ – Reklam Metin Yazarı – Halkla İlişkiler</p> <p>06/2011 – 09/2011 HABERTÜRK Gazete Reklam Departmanı – Stajyer</p> <p>03/2010 – 06/2012 Market Grup - Satış Danışmanı , Satış Destek</p> |
| İletişim | |
| E-Posta Adresi : | elcinadgzl@gmail.com |
| Telefon: | 0531 205 96 16 |
| Cep: | |
| Tarih ve İmza: | 20.12.2017 |

ÖZET

TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK AKIMI PERSPEKTİFİNDEN ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI'NIN İNCELENMESİ

Bir toplumun her alanında yaşanan değişim ve dönüşümler sinemada karşılığını bulmaktadır. Türk Sineması için de aynı durum geçerli olup son yirmi yılda dünya üzerinde dramatik bir seyir izleyen toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal olmak üzere pek çok alanda gerçekleşen değişim ve dönüşümler sinemayı doğrudan etkilemiştir. İlk filmi C Blok ile 1999'dan beri topluma ayna tutan Zeki Demirkubuz, filmlerinde konu edindiği toplumsal olaylar ve karakterleri ile anılan gelişmelere tanıklık etmektedir.

Yeni Türk Sinemasının başlıca isimlerinden Zeki Demirkubuz olarak filmlerinde sunduğu toplumsal gerçekçi perspektif ile dikkat çekmektedir. Bu çalışma ile yönetmenin filmleri ile evrilen toplumdaki olay ve figürlere getirdiği bakış açısı değerlendirme konusu yapılmaktadır. Bu çerçevede yönetmenin C Blok (1994), Masumiyet (1997), Üçüncü Sayfa (1999), Yazgı (2001), İtiraf (2001), Bekleme Odası (2003), Kader (2006), Kıskanmak (2009), Yeraltı (2012) ve Bulantı (2015) olmak üzere 10 filmi kronolojik sırası ile tematik film çözümlemesi yönteminden yararlanılarak analiz edilmiş ve filmlerin toplumsal olan ile kurduğu bağ betimlenmeye çalışılmıştır.

Yönetmenin filmleri hakkında genel bir fikir verme hedefinin yanı sıra, Demirkubuz filmlerine konu olan erkek ve kadın yaşantıları, toplumsal gerçekçilik bağlamında ayrıntılı biçimde irdelenmektedir. Keza toplumdaki gerçeklik ile Demirkubuz filmlerinin dramatik uzayı arasında bir bağ kurulmasına odaklanılarak konuya ilişkin gelecek çalışmalara yeni bir boyut kazandırılmak istenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Zeki Demirkubuz Sineması, Toplumsal Gerçekçilik, Sinema, Sanat

ABSTRACT

FROM THE PERSPECTIVE OF SOCIAL REALISM ZEKİ DEMİRKUBUZ'S CINEMA

The changes and transformations in every aspect of a society are found in the cinema. The same is true for Turkish Cinema, the changes and transformations that have taken place in many areas, social, cultural, economic and political, which have followed a dramatic course on the world in the last two decades have directly affected the cinema. Zeki Demirkubuz who has reflected society since 1999 with his first film *C Blok*, testifies to the mentioned developments with social events and characters in his films.

Zeki Demirkubuz, one of the main names of the new Turkish Cinema, draws attention with his social realistic perspective in his films. In this study, the director's own perspective on events and figures in evolving society has evaluated with his films. In this frame, the directors 10 films, *C Blok* (1994), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2001), *Bekleme Odası* (2003), *Kader* (2006), *Kıskanmak* (2009), *Yer altı* (2012) and *Bulantı* (2015) were analyzed chronologically by using the thematic film analysis method in order to describe the bond that the films have established with the society.

Besides the aim of giving a general idea about the director's films, the male and female experiences which are the subject of Demirkubuz films are examined in detail in the context of social realism. It is also aimed to give a new dimension to future work related to the subject by focusing on the connection between reality in society and the dramatic space of Demirkubuz films.

Key Words: Zeki Demirkubuz's Cinema, Social Realism, Cinema, Art

ÖNSÖZ

İlk filmi C Blok ile 1999'dan beri topluma ayna tutan Yeni Türk Sineması'nın başlıca isimlerinden olan Zeki Demirkubuz, filmlerinde konu edindiği toplumsal olaylar ve karakterleri ile anılan gelişmelere sineması ile tanıklık etmektedir. Filmlerinde kullandığı toplumsal gerçekçi üslubu ile dikkat çeken yönetmen, sinemaya getirdiği bu perspektif ile akademik bir konu olarak ele alınmaya değerdir.

Toplumsal Gerçekçilik perspektifinden Zeki Demirkubuz Sineması'nı ele aldığım bu çalışmamın her aşamasında desteğini esirgemeyen değerli danışman hocam Doç. Dr. Mehmet YILMAZ'a, akademik yaşantıma önemli katkılar sağlayan Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı'ndaki hocalarıma, araştırmamıza akademik akreditasyon imkânı vererek çalışmamızı TS-1602 proje numarası ile destekleyen ODÜ Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi'ne, sonsuz destek ve sabrından dolayı değerli Ailem ve Eren Güneş'e teşekkürü bir borç bilirim.

Tüm ilgililere faydalı olmasını dilerim.

Elçin ADIGÜZEL

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

| | |
|--------------------------|------|
| TEZ ONAY..... | i |
| ÖĞRENCİ BEYAN FORMU..... | ii |
| ÖZGEÇMİŞ..... | iii |
| ÖZET..... | vi |
| ABSTRACT..... | vii |
| ÖNSÖZ..... | viii |
| İÇİNDEKİLER..... | ix |
| ŞEKİL LİSTESİ..... | xiii |
| RESİM LİSTESİ..... | xiv |
| KISALTMALAR..... | xvi |

| | |
|-----------------------------|---|
| 1. BÖLÜM :GİRİŞ..... | |
| 1.1.Problem..... | 1 |
| 1.2. Amaç..... | 2 |
| 1.3. Önem..... | 2 |
| 1.4. Varsayım..... | 3 |
| 1.5.Sınırlılıklar..... | 3 |
| 1.6. Yöntem..... | 4 |

| | |
|--|----------|
| 2.BÖLÜM:TÜRK SİNEMASINDA AKIMLARve TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK AKIMI..... | 5 |
| 2.1.Genel Olarak Akım ve Sanat Akımı Kavramları..... | 5 |
| 2.2.Sinemada Akımlar ve Dünyadan Örnekler..... | 10 |
| 2.3.Türkiye’de Sinema Akımları | 17 |
| 2.3.1.Ulusal Sinema Akımı | 19 |
| 2.3.2.Milli Sinema Akımı..... | 21 |
| 2.3.3.Devrimci Sinema Akımı..... | 23 |
| 2.3.4.Toplumsal Gerçekçilik Göreceliliği ve Türk Sineması ... | 25 |

| | |
|---|-----------|
| 3. BÖLÜM: ZEKİ DEMİRKUBUZ'UN ÖZYAŞAM ÖYKÜSÜ ve SİNEMASININ GELİŞİMİ..... | 28 |
|---|-----------|

| | |
|--|----|
| 3.1.Zeki Demirkubuz’un Biyografisi | 28 |
| 3.1.1. Sinema Dünyasına Girişi | 29 |
| 3.2. Sinemasına Etki Eden Faktörler | 30 |
| 3.2.1. Dostoyevski | 31 |
| 3.2.2. Albert Camus ve Varoluşçuluk | 32 |
| 3.2.3. Andrey Tarkovski ve Robert Bresson | 33 |
| 3.3. Demirkubuz Sinemasında Tekrarlayan Ögeler..... | 35 |
| 3.4. Demirkubuz Sinemasının Karakterlerinin Genel Özellikleri..... | 38 |
| 3.5.Zeki Demirkubuz’un Yönetmenliğini Yaptığı Filmler | 39 |
| 3.5.1.Zeki Demirkubuz Sinemasındaki Belli Temalar | 40 |
| 3.5.1.1.Yalnızlık | 40 |
| 3.5.1.2.Sessizlik | 41 |
| 3.5.1.3.Trajik Erkek Yaşantıları | 41 |
| 3.5.1.4.Ön Plana Çıkarılmış Kadınlık | 42 |

4.BÖLÜM: DEMİRKUBUZ FİMLERİNİN TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLEMESİ

43

| | |
|--|----|
| 4.1. Toplumsal Gerçekçilik Perpektifinde“C Blok” | 44 |
| 4.1.1. Filmin Özeti..... | 45 |
| 4.1.2. Sınıf Çelişkisi ve Kadınlar..... | 47 |
| 4.1.3. Cinsellik ve Şiddet..... | 49 |
| 4.1.4. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki | 51 |
| 4.2.Toplumsal Gerçekçilik Perpektifinde “Masumiyet” | 52 |
| 4.2.1. Filmin Özeti..... | 53 |
| 4.2.2. ‘Dilsizlik’ Teması | 56 |
| 4.2.3. Aşırılıklar..... | 57 |
| 4.2.4. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki | 59 |
| 4.3. Toplumsal Gerçekçilik Perpektifinde “Üçüncü Sayfa”..... | 59 |
| 4.3.1. Filmin Özeti..... | 60 |
| 4.3.2. ‘Mazlumluk’ Teması | 64 |
| 4.3.3. ‘Erkek Olmanın’ Gerçekliği | 65 |
| 4.3.4. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki | 66 |

| | |
|--|-----|
| 4.4. Toplumsal Gerçekçilik Perpektifinde “Yazgı” | 67 |
| 4.4.1. Filmin Özeti..... | 68 |
| 4.4.2. ‘Gözetleme’ Teması | 74 |
| 4.4.3. Toplumun Kabul Ettiği Erkeklik ve Dışlanma..... | 75 |
| 4.4.4. ‘Arzu Duyma’ Olgusu ve Kadınlar | 75 |
| 4.4.5. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki | 76 |
| 4.5. Toplumsal Gerçekçilik Perpektifinde “İtiraf” | 77 |
| 4.5.1. Filmin Özeti..... | 78 |
| 4.5.2. ‘Güven Sorunu’ Teması | 83 |
| 4.5.3. Saldırganlık Olgusu | 84 |
| 4.5.4. Erkeklerin Kadına Bakış Açısı ve Güçsüz Kadın Olgusu | 85 |
| 4.5.5. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki | 87 |
| 4.6. Toplumsal Gerçekçilik Perpektifinde “Bekleme Odası” | 87 |
| 4.6.1. Filmin Özeti..... | 88 |
| 4.6.2. ‘Kadının Varoluşu’na Farklı Bakışve Pasifliği | 92 |
| 4.6.3. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki | 93 |
| 4.7. Toplumsal Gerçekçilik Perpektifinde “Kader” | 94 |
| 4.7.1. Filmin Özeti..... | 95 |
| 4.7.2. Kadının Oynadığı Rol ve Kader | 98 |
| 4.7.3. Erotik Yaklaşım ve Kadının Fahişe Olması | 99 |
| 4.7.4. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki | 100 |
| 4.8. Toplumsal Gerçekçilik Perpektifinde “Kıskanmak” | 101 |
| 4.8.1. Filmin ve Romanın Özeti | 102 |
| 4.8.1.1. Filmin Özeti..... | 104 |
| 4.8.2. Kıskançlığın Sebep Olduğu Sonuçlar..... | 106 |
| 4.8.3. Güzellik ve Çirkinlik Olguları | 107 |
| 4.8.4. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki | 108 |
| 4.9. Toplumsal Gerçekçilik Perpektifinde “Yeraltı” | 109 |
| 4.9.1. Filmin Özeti..... | 110 |
| 4.9.2. Kalabalık Şehirdeki Yalnızlık Teması | 112 |
| 4.9.3. ‘Aşağılık’Duygusu | 112 |

| | |
|---|-----|
| 4.9.4. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki | 113 |
| 4.10. Toplumsal Gerçekçilik Perspektifinde “Bulantı” | 114 |
| 4.10.1. Filmin Özeti..... | 115 |
| 4.10.2. İnsancıllaşma | 117 |
| 4.10.3. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki | 118 |
| SONUÇ | 119 |
| KAYNAKÇA | 123 |

ŞEKİL LİSTESİ

| | |
|---|----|
| Şekil 1. Sinema-Toplum İlişkisinin Temel Öğeleri..... | 20 |
|---|----|

RESİM LİSTESİ

| | |
|---------------|-----|
| Resim 1. | 23 |
| Resim 2. | 23 |
| Resim 3..... | 24 |
| Resim 4..... | 24 |
| Resim 5..... | 25 |
| Resim 6..... | 27 |
| Resim 7..... | 28 |
| Resim 8..... | 52 |
| Resim 9..... | 54 |
| Resim 10..... | 55 |
| Resim 11..... | 55 |
| Resim 12..... | 58 |
| Resim 13..... | 60 |
| Resim 14..... | 62 |
| Resim 15..... | 63 |
| Resim 16..... | 64 |
| Resim 17..... | 66 |
| Resim 18..... | 68 |
| Resim 19..... | 69 |
| Resim 20..... | 71 |
| Resim 21..... | 76 |
| Resim 22..... | 78 |
| Resim 23..... | 78 |
| Resim 24..... | 87 |
| Resim 25..... | 89 |
| Resim 26..... | 91 |
| Resim 27..... | 95 |
| Resim 28..... | 96 |
| Resim 29..... | 98 |
| Resim 30..... | 98 |
| Resim 31..... | 99 |
| Resim 32..... | 102 |

| | |
|---------------|-----|
| Resim 33..... | 105 |
| Resim 34..... | 106 |
| Resim 35..... | 108 |
| Resim 36..... | 111 |
| Resim 37..... | 112 |
| Resim 38..... | 115 |
| Resim 39..... | 116 |
| Resim 40..... | 121 |
| Resim 41..... | 122 |
| Resim 42..... | 124 |
| Resim 43..... | 127 |
| Resim 44..... | 129 |
| Resim 45..... | 129 |
| Resim 46..... | 130 |

KISALTMALAR

| | |
|----------|---------------------------|
| ABD..... | Ana Bilim Dalı |
| C..... | Cilt |
| Çev..... | Çeviren |
| Ed..... | Editör |
| Haz..... | Hazırlayan |
| S..... | Sayı |
| SBE..... | Sosyal Bilimler Enstitüsü |
| ss..... | Sayfa Sayıları |
| TDK..... | Türk Dil Kurumu |
| vb..... | Ve benzeri |
| vd..... | Ve diğerleri |

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum “Toplumsal Gerçekçilik Perspektifinden Zeki Demirkubuz Sineması” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

E. Adigüzel

Elçin ADIGÜZEL

16/12/2016

iii

I.BÖLÜM: GİRİŞ

Çalışmanın bu bölümünde, “problem” başlığı ile yapılacak araştırmanın dayandığı çerçeve ve çalışmanın probleminin ne olduğu. “Amaç” başlığı ile çalışmanın hangi amaçlar gözetilerek yapıldığı, “önem” başlığı ile seçilen konunun önemi ve seçilme nedeni, “yöntem” başlığı ile çalışma yapılırken izlenen yöntem ve metotlar, “varsayım”

başlığı hangi önermelerin doğru kabul edildiği, sınırlılıklar” başlığı ile çalışma sınır alanları açıklanmaya çalışılmıştır

1.1. Problem

Sinemada gerçeklik ve gerçekçilik kavramları, konuya yaklaşan kişinin hayata bakış açısı ve içinde bulunduğu toplumsal sınıfın durumuna göre farklılık göstermektedir. “*Hayatın gerçeği nedir?*”, “*Herkesin ortak gerçek tanımı nedir?*”, “*Kime göre, neyin gerçeği?*” gibi sorular, ‘gerçeklik’ kavramıyla ilgili olarak tartışma konusu olurken; sinemadaki gerçeklik arayışları, gerçekçilik akımını doğurmuş, farklı dönemlerde, farklı eserlerle karşımıza çıkmıştır. Bu anlamda, bazı yaklaşım ve kuramlar da, sinemadaki yerini almış, bu tip kavramların işlenmesi, sinemayı entelektüel anlamda zenginleştirmiştir.

Bu araştırmanın konusunu, Yeni Türk Sineması’nın önemli temsilcilerinden yönetmen Zeki Demirkubuz filmlerinin toplumsal gerçekçilik bakımından kurgusal, sözel ve görüntüsel yapıdaki örüntülenişi oluşturmaktadır. Özellikle toplumdaki gerçekçilik yaklaşımı ile filmleri arasındaki ilişkinin çözümlemesi yapılmaya çalışılmıştır.

Zeki Demirkubuz evrensel konulardan yola çıkarak; toplumsal gerçeklik temasını kurban olma, talihsizlik, aşk için her şeyi feda etme, sevilen insanın kötü yanının öğrenilmesi gibi konular ekseninde pekiştirmektedir. Anılan konular aynı zamanda yönetmenin toplum gerçeğine bakışındaki çıkış noktaları olmaktadır.

Yönetmen, toplumsal gerçekçilik temasını, filmlerinde önemli ölçüde kadın-erkek figürleri üzerinde geliştirmiş ve genellikle de kadının aldatmasını ele alarak, aldatılan erkeğin dramını, toplumun farklı bir gerçeği olarak sunmuştur.

Yönetmen filmlerinde bireysel hikayeler üzerinden, toplumsal yapıya eleştiride bulunmuş ve toplumun birey üzerindeki etkisine vurgu yapmıştır. Bireyin yaşanan toplumsal olaylara ve değişimlere karşı geliştirdiği tepkiler ve sergiledikleri davranışlar yönetmenin sinemasında belli temalar ile sunulmaktadır. Çalışmada bu bağlamda incelemeler yapılmış olup, birey toplum ilişkisi ve birbirlerine olan etkileri sorgulanmıştır.

1.2. Amaç

Bu çalışma, Zeki Demirkubuz’un filmlerindeki ‘toplumsal gerçekçilik’ yaklaşımını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Diğer bir ifadeyle Zeki Demirkubuz filmlerinin her birinde ortaya çıkan ‘gerçek’ ve ‘gerçek olmayan’ arasındaki ilişkiyi çözümleyerek, yönetmenin filmlerinde kurmak istediği “devinimi” hangi esaslara dayandırarak ortaya koyduğunun izi sürülmek istenmektedir.

Tez kapsamındaki filmlerin incelenmesinde sıralama çekim tarihlerine göre belirlenmiş, filmin afişi ve künye bilgilerinin ardından filmin konusu, karakterleri ve olaylar dizisini içeren bir özete yer verilmiştir. Her filmi için toplumsal gerçekçiliğe ilişkin öne çıkan ana temaların ele alınması sonrasında bir bütün olarak filmin kavramla olan bağı çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bu araştırmadaki bir diğer amaç ise gerçekte toplumun yaşadığı sorun ve olayların Demirkubuz filmlerine ne kadar yansıdığına irdelenmesidir.

Bu amaçlar doğrultusunda şu sorulara cevap aranmaktadır:

1. Demirkubuz filmlerinde ağırlıklı olarak işlenen temalar nelerdir?
2. Yönetmenin kadın ve erkek figürlerini ele alış biçimi nasıldır?
3. Filmlerindeki kadın ve erkek figürleri, toplumdaki gerçeği ne kadar yansıtmaktadır?
4. Demirkubuz filmlerinde ele alınan şiddet, cinsellik, yalnızlık, korku gibi olgular, toplumsal gerçekçiliği ne kadar yansıtmaktadır?
5. Zeki Demirkubuz'un, etkisinde kaldığı yönelimler var mıdır?

1.3. Önemi

Yeni Türk Sinemasının önemli isimlerinden Zeki Demirkubuz'un gerek yazar yönetmen kimliği gerekse bu kimlik ile ortaya koyduğu eserleri üzerine çeşitli çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmayı diğerlerinden farklı kılan ise yönetmen ve eserlerinin "toplumsal gerçekçilik" ekseninde değerlendirilmek istenmesidir.

Demirkubuz'un biyografisi ve filmleri hakkında genel bir fikir verme hedefinin yanı sıra, filmlerine konu olan erkek ve kadın yaşantıları, toplumsal gerçekçilik bağlamında ayrıntılı biçimde irdelenmeye çalışılmıştır.

"Kadınlık" ve "erkeklik" üzerine yönetmenin geliştirdiği savların bir özeti gibi okunabilecek olan filmlere ayrıntılı olarak bakmak, özellikle 1990 sonrası ve 2000'li yılların Türk sanat sineması hakkında fikir vermesi bakımından önemli olmaktadır. Keza *toplumdaki gerçeklik* ile Demirkubuz filmlerinin dramatik uzayı arasında bir bağ kurulmasına odaklanılması da konu hakkında gerçekleştirilen diğer çalışmalara yeni bir boyut kazandırmaktadır.

Yönetmen toplumsal sürecin birey üzerindeki etkisi ve buna bağlı olarak yaşadıkları duygu değişimi, geliştirdikleri tepki ve seçtikleri yaşam biçimlerini ele almaktadır. Geleneksel anlatının dışında bir yol izleyerek bireysel hikayeler üzerinden toplumsal hayata bir bakış açısı sunmaktadır.

Tüm bu bilgiler ışığında; bu tez ile sinema bölümünde öğrenim gören, araştırma yapan veya ileride sinema sektöründe çalışmak isteyenler için, yaşadıkları toplumun sorunlarına dair bir perspektif sağlamak ve bu sorunların sinemasal bir dil ile nasıl ifade edilebildiğini göstermek açısından önem arz etmektedir. Ayrıca tezsiz, sinemayla ilgili araştırma yapmak isteyenlere kaynak oluşturması, konuyu güncellenmesi yolu ile üzerinde düşünme, yeni görüşçe değerlendirme ortamı yaratması bakımından önem taşıdığı düşünülmektedir.

1.4. Varsayım

Yapılan analizler ışığında yönetmenin bazı filmlerinde “hayatta bir kenara itilmiş”, varoş mahallelerde veya köhne otel köşelerinde hayatını idame ettiren insanların, bazılarında ise son derece “steril” ortamlarda yaşayan saygın kişilerin yaşam öykülerine yer verildiği görülmektedir. Yönetmenin, genel anlamda insanlığın tümünü ilgilendiren bazı insanlık durumlarının olduğu varsayımı ile hareket ettiği ve bu durumları işlemeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Buradan hareketle bu çalışmanın dayandığı temel varsayım toplumsal hayattaki değişimlerin yarattığı etkinin birey temel alınarak oluşturulmuş hikayeler ile yönetmen tarafından anlatıldığıdır. Yönetmenin filmlerinde her ne kadar erkek kimliği ön plana çıksa da, her erkek gibi kadının da gelenekselden uzak ve toplumsal yapıdaki değişimleri yansıtan bir özellik sergilediği dikkat çekmektedir.

1.5. Sınırlılıkları

Tezin araştırma örneklemini Zeki Demirkubuz’un; C Blok (1994), Masumiyet (1997), Üçüncü Sayfa (1999), Yazgı (2001), İtiraf (2001), Bekleme Odası (2003), Kader (2006), Kiskanmak (2009), Yeraltı (2012) ve Bulantı (2015) olmak üzere onuzun metrajlı filmi oluşturmaktadır. Filmler kronolojik sıra ile “toplumsal gerçekçilik” perspektifinden tematik bir analize tabi tutulmuştur. 22 Nisan 2016’da gösterime giren Kor çalışma takvimi bakımından tez kapsamına dâhil edilmemiştir.

Yazılı kaynakları, kaynakça bölümünde belirtilen kitap ve makaleler ile yönetmen ile geçmişten yapılmış ve yayınlanmış olan mülakatlar oluşturmaktadır.

Çalışmada ele alınan filmler her ne kadar konuları bakımından birbirinden bağımsız olsalar da Zeki Demirkubuz’un eserleri olması ortak paydası içinde ve toplumsal gerçeklik bağlamında bir bütün olarak kabul edilmiş, başkaca analiz konu ve birimleri araştırma dışında bırakılmıştır. Filmler, araştırmada ele alınan sinema akımları ve yaklaşımlar çerçevesinde incelenerek nesnel bir bakış açısıyla değerlendirilmeye

çalışılırken, benzer konuları işleyen yönetmen ve filmler ile karşılaştırılmaya gidilmesi tercih edilmemiştir. Ayrıca bu çalışma, analiz konusu filmlerdeki karakterler ile sınırlı olup söz konusu durum, araştırmanın eksikliği olarak görülmemeli, sınırlılıkları çerçevesinde değerlendirilmelidir.

1.6. Yöntem

Çalışmaya kavramsal çerçeve çizilerek başlanmış, araştırmaya yön verecek kavramlar betimlenerek söz konusu kavramlar tarihsel bir süreçte ele alınmaya çalışılmıştır.

Geniş ve ayrıntılı bir literatür taraması yapılarak, Zeki Demirkubuz ve Sineması üzerine yazılan makale ve kitaplar değerlendirilmiş ve buradan hareket ile yönetmenin filmlerinin konusunu oluşturan temel motivasyonlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Yönetmen ile geçmişte yapılmış çeşitli söyleşiler de Demirkubuz Sineması hakkındaki saptamalarda rehberlik etmiştir. Özellikle yönetmenin sinemasını önemli ölçüde şekillendiren bir kavram olarak toplumsal gerçekçilik olgusu bağlamında Albert Camus ve Fyodor Mihailoviç Dostoyevski'nin edebi eserleri de değerlendirme için başvurulan kaynaklar arasında yer almıştır.

Kuramsal arka planın etraflıca belirlenmesi sonrasında Zeki Demirkubuz'un 10 filmi kronolojik sıra ile "toplumsal gerçekçilik" perspektifinden tematik bir analize tabi tutulmuştur. Her film için; filmin afişi, künye bilgileri, konusu, karakterleri ve olaylar dizisini içeren bir özetin ardından filmlerin toplumsal gerçekçiliğe dair öne çıkan ana temalarının irdelemesi sonrasında filmin toplumsal gerçekçilik ile olan ilişkisi yapılan literatür araştırması sonucu değerlendirilmiştir.

II. BÖLÜM

TÜRK SINEMASINDA AKIMLAR ve "TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK"

Toplumlar her alanda yaşanan değişim ve dönüşümler ile zamanda "çizgisel olarak" ilerlemektedir. Söz konusu ilerleme sürecinde yaşananlardan toplum ve toplumsal

olgular kaçınılmaz olarak etkilenmektedir. Bu durum karşılıklı bir etkileşim olarak sinemada karşılık bulmakta ve sinemanın dilini, konularını, karakterlerini biçimlendirmektedir.

Yumlu'nun, Peterson ve Rosengren'in çalışmalarından aktarımı ile kültür-toplumsal yapı ilişkisinde kültürün içinde yer bulacak olan sinema "karşılıklı bağımlılık" ilişkisi ile toplumsal yapıyı etkiler iken toplumsal yapıdan da etkilenmektedir. (Yumlu, 1994: 27-28) Bir başka deyiş ile toplum ve sinema karşılıklı olarak birbirilerini yansıtmakta ve biçimlendirmektedir.

Toplumsal görüngüleri analiz edilebilir kılmak için, yaşanan gelişmeleri ortak motivasyonlarından hareket ile belirli akım başlıkları altında toplamak birçok alanda tercih edilmektedir. Toplumsal alanlar için gerçekleştirilen bu girişim sanat alanlarında da geçerli olmaktadır. Benzer şekilde sinemayı da akımlar perspektifinden okumak mümkündür.

Bu sebeple bu kısımda öncelikle akım kavramı ve sinema akımları ele alınarak; dünyadaki önemli sinema akımlarına yer verilmektedir. Ardından, Türkiye'deki sinema akımları ile anılan dönemlerde Türkiye'nin sosyo-ekonomik yapısına değinilmektedir.

2.1. Genel Olarak Akım ve Sanat Akımı Kavramları

İnsanoğlunun iletişim kurma çabaları, yaşam biçimi, inancı ve ihtiyaçlarına göre ortaya koyduğu farklı şekil, anlatım, oyun, yazı ve renk gibi unsurlar, onun hayatta kalması veya hayatını devam ettirebilmesi için bıraktığı "iz"lerdir. Bu izler insanın varoluşundan beri -özellikle çizim yoluyla- çeşitli yüzeylere aktarılmıştır. Kendine yaşam alanı yaratan insan bunu yaparken -duygu ve düşüncelerini görsel olarak ifade ederken- zamanla estetik kaygılar da gütmeye başlamıştır. Her dönem, her yaşayış biçimi kendine özgü yeni bir sanat alanı yaratmıştır. Bu sanatsal anlayış o dönemin insanından, kültüründen, inancından, gelenek-göreneklerinden, dilinden, yaşam biçiminden aldığı etkileşimlerle yeni bir kimlik oluşturmaktadır.

Sanat ve sinemaya dair akımın ne olduğuna ilişkin bir betimleme öncesinde Clarke'ın tabiri ile akmanın, hareket etmenin, hareket eden şeyin ne olduğunu tanımlayarak işe başlamak gerekmektedir. Özünde hareket denen şey, tarihin ana yönelimlerinde belli değişimler yaratan tezahür biçiminde tanımlanabilmektedir. (2012: 21)

Sanat Akımları anlayışında, Fransız Devrimi en önemli etken olarak kabul görmektedir. Bu devrim ile sanat eserleri artık siyasi gücün sembolü olarak kullanılmaktan çıkmış ve şahsi ifadelerden çok insani, ahlaki, ulusal normlar bazında anlam kazanmıştır.(Gamboni, 2007, s. 132) Dolayısıyla sanatın rolü ve hitap ettiği kesim de değişmeye başlamıştır. Döneme dair daha somut bir örnek ile Fransız Devrimi sonrasında akademi ve jüri sisteminin değiştirilmesi ve Salon Sergileri'nin tüm sanatçılara açılması verilebilir ki bu durum sanat ortamının yeniden biçimlenmesine yol açmıştır. (Fransa: 19. yy, s. 625) Böylelikle sanat herkesin hizmetine açılmış, sadece belli bir zümreye hizmet eden değil, sosyal hiyerarşinin ötesinde, her kesimden insanı tatmin edebilecek bir olgu haline gelmiştir. Bu çerçevede sanat ile sosyal hayat arasındaki bağ güçlenirken, yeni sanat akımları da doğmaya başlamıştır.

Her sanat akımı varlığını önceki sanat anlayışlarına borçludur. Çünkü her sanatsal görüş bir öncekine tepki olarak doğmuş öte yandan ondan da beslenmiştir. Geçmişten beslenirken o dönemin sanat kurallarını yaşanan döneme taşımak onu aynen kopya etmek olacaktır. Bütün sanatsal adımlarda amaç; somut olandan daha soyuta, bilinenden bilinmeyene ve daha duygusal anlatıma doğru yol almaktır. Dış dünyanın gerçekliği yerini içsel gerçekliğe bırakmıştır. Belli tarihsel süreç içerisinde aynı görüşe sahip olan sanatçılar bir araya gelerek kendi sanatsal görüşlerini ifade etmiş ve toplumda büyük yankılar uyandırmışlardır.

Sanatta, olmazsa olmaz denilen hiçbir şey yoktur; sanat özgürce kendi hür iradesini sonuna kadar kullanmalıdır. Sanat zaten dışsal öğelere veya kurallara önem vermemiştir. Kişisel duygularla hareket ederek anlam aramaya koyulmuştur.

Sanat akımlarını oluşturan "izm" tamamen kapalı bir kavram yaratmaktadır. Sanatı ve sanat eserlerini inceleyen eleştirmenler ve sanat tarihçileri, onları felsefeden aldıkları "izm"lere göre değerlendirmişlerdir. Bu değerlendirme yönteminde belli kategorilere ayırma ve sınıflandırma söz konusu olsa da, bu durum, sanata sınır koyma anlayışını getirmez.

Genel olarak sinema akımlarından bahsetmeden önce genel anlamda sanat akımlarına değinmekte yarar bulunmaktadır.

Empresyonizm (İzlenimcilik):İzlenimcilik akımı, Paris'te 1874 yılında ünlü fotoğrafçı Nadar'ın (1820-1910) Capiucines Bulvarı'ndaki Stüdyosunda "Adsız Sanatçılar Birliği" (Societe anonyme des artistes) adı altında bir araya gelen otuz sanatçının resmi Salon'a alternatif olarak düzenledikleri sergide ortaya çıkmıştır. Akıma adını veren, tüm bu sanatçıların "İzlenimcilik" olarak tanımlanan üsluba yakın olmaları

değil, akademik resme alternatif arayışları duyurmaları, bu anlamda aykırı bir duruşu sergilemeleridir. (Antmen,2008, s. 21)

Fransa'da 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan bu akım, aynı zamanda resim sanatı için yeniliklerin başlangıç noktası olmuştur. Empresyonizmde, açık havada bulunan eşyaların renk ve görünümünün günün her saatinde değişiyor oluşu temel alınır. Bu nedenle empresyonizm akımının kurucuları atölye çalışmalarını açık havada gerçekleştirmeye özen göstermiştir.

Geçirilmekte olan anların sürekliliğe ve değişmezliğe üstün tutulmaları, her olgunun yinelenmesi olanaksız, kayıp giden bir yıldız kümesine, akıp gitmekte olan ve içine 'ikinci kez girilebilmesi olanaksız' bir akarsu gibi zaman içinde sürüklenen bir dalgaya benzetilmesi, empresyonizmi anlatan en iyi formüldür. (Hauser, 2006, s.331)

Çünkü akımın temelinde var olan temel prensibe ancak gün ışığında çizilecek olan cismi aktararak ulaşabileceklerdir. Empresyonizm akımının kurucusu ve en önemli temsilcisi ise Edouard Menet'dir. Akımın ses getirmiş diğer temsilcileri ise, Claude Monet, Camille Pissarro, Georges Seurat, Paul Signac, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cezanne, Edgar Degas, Henri De Toulouse-Lautrec, Pierre-August Renoir olmuştur.

Ekspresyonizm (Dışa Vurumculuk):Önemli temsilcileri Van Gogh, Munch, Kırchner, Nolde, Rouault, Modigliani, M.Beckmann O.Kokoshk olan dışavurumculuk akımı, genel anlamda doğanın ikinci planda kaldığı, ruhsal dünyayı yansıtan bir 'hayat görüşü' şeklindedir. Bu akımın sanatçıları, kendilerini boğan, ezen ıstırapları sanatlarında ele almışlar, haksızlıklara karşı olan isyanlarını, farklı biçimlerde anlatmaya çalışmışlardır.(Batur, 2009: 239-240). Ekspresyonizm akımında sömürüye ve tek tipleşmeye karşı bir tepki söz konusudur. Akım bu yönü ile sosyalizm ile benzetilse de eylemsel anlamda söz konusu ideolojiden ayrılmaktadır.

Kübizm: Kübizm, Fransa'da dönemin en yüce sanat akımıdır. Fovizmin renk ve kompozisyonu temelden dönüştürmesi gibi, Kübizm de çizgiye ve biçime odaklanmış, yepyeni bir görsel dil yaratmıştır. (Antmen.2012:45)

Bu akım ile birlikte sanatın doğayı taklit ettiğine yönelik kuramlara karşı bir tepki ortaya konmuş ve parçalara ayrılmış olan nesnelere farklı açılarla bir araya getirilerek yeni bir gerçeklik yaratılmıştır. Kübizm akımının en önemli temsilcileri ise Pablo Picasso, Juan Gris, Fernand Léger, Georges Braque, Jacques Lempchitz, Aleksander Archipenko'dır.

Fütürizm (Hareket, Devinim, Dinamizm):Her şeyin hareket halinde olduğunu ve sürekli bir değişim içerisinde olduğunu savunan bu akım ilk önce İtalya'da ortaya

çıkıştır. Akımın yaygınlaşmasında İtalyan yazar Emillo F.T. Marinetti'nin yayınladığı bildiri oldukça etkili olmuştur. Bildiride “Güzelliğin yeni biçimi olarak hızın güzelliğini gösteriyordu. En güzel biçimlerinden biri de, bir yarış otomobili olabilirdi. Yaşam ve tüm sanatlar, makinelerin işleyiş biçimine uygun olarak yeniden düzenlenmeli, metro polis kaotik ve gürültülü yaşamıyla her an gündemde olmalıydı. Savaşlar gerekliydi, çünkü insanlığı geçmişin artıklarından temizleyecekti.” (Abisel Nilgün, sessiz sinema, 1989,s.106)

Umberto Boccioni, Giacano Balla, Carlo Cara, Luigi Russolo, Gino Severini, Marcel Dumchamp ise bu akımın en önemli temsilcilerindedir.

Dadaizm (Dadacılık): Birinci dünya Savaşı'nın yarattığı olumsuz etkilerin sonucu olarak İsviçre'de ortaya çıkan bu akımın temsilcileri estetik yargılar içerisinde hareket etmemektedir. “Sanata karşı sert tutumları olsa da, bazı sanat akımlarının (Sürrealizm) Soyut Sürrealizm, Pop art, Kavramsal Sanat vs.nin ortaya çıkmasına elverişli bir ortam hazırlamıştır. Marcel Dumchamp, Francis Picabia, Kurt Schwitters, Max Ernts, Raoul Hausmann, en önemli temsilcileridir.” (Antmen, 2009:140-142)

Sürrealizm (Gerçeküstücülük): 1916'da ortaya çıkan bu sanat akımında, figürler asla var olmayacak düşsel bir ortamda bir kompozisyon içinde sunulur. İlkel toplumların sanatları da sürrealistlerin diğer bir ilgi noktasıdır. Sürrealist ressamlar doğanın mantiki görünüşünü değil, insanın bilinçaltında ve rüyalarındaki âlemi göstermek istemişlerdir.(Antmen, 2009:136)

Giorgio de Chirico, Max Ernst, Jean Arp, Francis Picabia, Marc Chagal, Rene Magritte, Yves Tanguy, Alberto Giacometti, Salvador Dali, Frida Kahlo, Paul Delvaux, Joan Miro, Man Rey, Henri Rousseau, bu akımın öncüleri sayılabilir.(Antmen, 2009:136)

Soyut Sanat (Soyut Ekspresyonizm): 1940'dan sonra Amerika'da ortaya çıkan ve bütün dünyaya yayılan bir sanat akımıdır. Soyut ifadecilik, doğa görüntülerine bağlı olmayan bir akımdır. Uygulama alanı resim sanatı içinde kalmamış; biçim ve renklere sonsuz bir serbestlik tanınması nedeniyle heykeltıraşlık, mimarlık, süsleme, dekor ve kostüm gibi sanatları da etkisi altında bırakmıştır. (Eroğlu, 2006:328-329)

Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Robert Delaunay, Kazimir Maleviç, Jean Arp, Wols, Jackson Pollock, Nicolas de Stael, Mark Rothko, Hans Hartung, Antoni Tapies gibi isimler önemli temsilcileridir.(Eroğlu, 2006:330)

1960 Sonrası Akımlar: Pop-Art, Op-Art ve Kinetik Sanat şeklinde kendi içinde ayrılan bu akımda, en önemli özellik, sanayi toplumunun günlük tüketim eşyalarını, kitlesel iletişim çağının teknikleri ile anlatmaktır. Bu tür objeler, çevrelerinden yalıtılıp,

abartılı boyutlarda ve çoğunlukla resimli roman ya da reklamcılık teknikleri kullanılarak resmedilmiştir. Konuları çok değişik olabilmektedir.(Uz, 2012: 1049-1050)

Op–Art ise Optical Art’ın kısaltması olup, bir derinlik veya üç boyutluluk yanılsaması yaratmayı amaçlayan soyut sanat ürünlerini içermektedir.

Kinetik Sanat ise, makinelerle yapılan bir hareketi öneren anlayıştır. Bu sanat, elektronik sistemlerle cisimlere devinme ve hız kazandırılmasından elde edilen devinimsel görüntü sanatı olarak da ifade edilmektedir.(Uz, 2012:1051)

1970 Sonrası Kavramsal Sanat: Bu akıma mensup olan sanatçılar, geleneksel sanat alışkanlıklarının dışına çıkmış ve uygulanan yöntemlere esneklik kazandırmıştır. Kavramsal sanat akımı içerisinde yapılan çalışmalarda uygulanan yöntem genellikle gündelik yaşamı sorgular. Çünkü bu akımın temelinde sanat e gerçek hayat arasında bir bağ kurmak yer almaktadır.

Kavramsal sanat; kişiler arası iletişimi, yaşam biçimlerini sorgular. Akıma dâhil olan sanatçılar eserlerinin metalaşmasına ve koleksiyon parçası olmasına karşıdır bu nedenle eserlerini müzayedelere de sokmamışlardır. Akımın Javacheff Christo, Joseph Kosuth, Wolf Vostell kavramsal sanat akımının en önemli temsilcilerindedir.

2.2.Sinemada Akımlar ve Dünyadan Örnekler

Her dönemin kendi sanat akımlarını incelenecek olursa, bu akımların edebiyat, resim, heykel, müzik, sinema gibi çeşitli sanat dallarında boy gösterdiği ve her birini ayrı ayrı etkilediği görülmektedir. Bu sanat dalları da birbiriyle ilişki içine girer ve kendine özgü bir dille ifade olanağı bulur.

Sinemaya Giriş isimli çalışmasında Â. Şerif Onaran (1999: 23-24) “Resim, edebiyat, müzik, tiyatro gibi öteki sanatlar nasıl yüzyıllar boyu çağın, siyasal, iktisadi, sosyal dolayısıyla kültürel etkilenmelerinden doğan akımlar ve ekollere bağlı bulunmuşsa; sinema da aynı nedenlerle, çağdaş bir sanat olmasına karşın, çeşitli akım ve ekollere bağlı kalmıştır” diyerek, akım kelimesine vurgu yapmıştır.

Sinema da, önemli ve gelişmekte olan bir sanat dalı olduğundan, gerek toplumsal meselelerden, gerekse dünyadaki gelişme ve değişimlerden etkilenmiş, bunu film ve karakterlere yansıtmıştır. Dolayısıyla olayların veya önemli hareketlerin yaşandığı yıllara/dönemlere göre sinema akımları oluşmuştur.

Fransız Devriminin sanat akımlarını ortaya çıkarması kadar, Sanayi Devriminin de sinema endüstrisinin kurulmasında etkisi ve önemi son derece büyüktür.

Gözün sinemaya temel teşkil eden algısal özelliği, fotoğrafın bulunmasından daha eski dönemlerde de bilinen bir gerçektir. Görüş algısının devamlılık özelliği ya da diğer bir tabirle bilinen ağ tabakası izlenimi olgusu ilk olarak 1824 yılında, İngiliz hekim P.M. Roget tarafından ortaya atılmıştır. Roget, nesnelerin birbirine yakın ardışık konumlarını gösteren resimlerin hızla gözün önünden geçirilmesi sırasında, gözün bunları hareket eden tek bir nesne gibi gördüğünü ortaya koymuştur.(Lafferty, 1997:50-51) Yine, sayfalarına tek bir resim çizilen kitapların hızla çevrilmesi yoluyla hareket eden nesne görüntüsü oluşturulabilmiştir. Bu prensipten hareketle 1832 yılında “phenakistoscope” ve 1834 yılında da “zoetrope” gibi optik aletler yardımıyla hareketli görüntüler yapılmıştır.(Lafferty, 1997:52)

Daha birçok örneği sayılabilecek olan bu gelişmeler içerisinde, zamanla yazılı haber materyalleri geliştirilerek görsellikle desteklenmiş ve etkisi artırılmıştır. Bunların ötesinde başlı başına bir döneme şekil verdiği kabul edilen televizyon, iletişim alanında büyük gelişmelere yol açmakla birlikte medyanın gücü açısından da son derece etkili bir araç olarak kendini göstermiştir. Gazete ve televizyon sayesinde, belli bir kitlenin elinde bulunan bilgi, geniş halk kitlelerine ulaşmıştır. Bu iki aracın önemi, bilgiye erişimi sağlayan en etkin unsur olmalarından kaynaklanmaktadır.(Dorsay, 2003:174-176)

Yaşanan teknolojik gelişmelerin kitle iletişim araçlarında değişime neden olmuş ve bu gelişmeler aynı zamanda sinemayı da etkilemiştir. Sinemanın toplumu yönlendiren ve topluma ayna tutan işlevine paralel olarak, sahip olduğu bu işleve hizmet edecek şekilde akımların oluşmasına neden olmuştur.

Oluşan akımların temelinde toplumun içine bulunduğu durumu ve kitlelerin duygu ve düşüncelerini ortaya koymak yer aldığından farklı ülkelerden örnekler ile açıklamak daha uygun olacaktır:

-Yeni Gerçekçilik Akımı (İtalya):İtalyan sinemasında yeni gerçekçilik akımı en genel anlamıyla 30’lu ve 40’lı yıllarda faşizme karşı gösterilen toplumsal tepkiyi anlatan kültürel bir gösteri olarak ifade edilebilir. Bu dönemde zaten yeni bir kimlik arayışı içinde olan aydın kitle yepyeni bir bilinçle bu akımın ilkelerine tutunma ve kendini kanıtlama gereğini duymuşlardır. (Kuray, 1990:332-334)

Faşist iktidar döneminde zor da olsa gelişmeye başlayan İtalyan gerçekçiliğinin örneklerini Blasetti, Mario Soldati, Lattuada, Rossellini, Visconti De Sica, gibi yönetmenlerin yaptıkları filmlerle vermeye başlamışlardır. Önemli İtalyan kuramcılarında Andre Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçiliğini anlatırken, İtalya’daki

gerçekçilik çabalarının aslında faşist dönemden itibaren geliştiğini ve 1940'ların ortalarında ise doruğa ulaştığını söyler.(Biryıldız, 2002:65-66)

“Yeni gerçekçilik” terimi bir akımı ifade etmenin yanında, İtalyan sinemasında Visconti De Sica ve Rossellini'nin temsilciliğini yaptıkları sanatsal eğilim için de kullanılmıştır. Nitekim bu yönetmenlerin filmleri de genelde sosyal içeriklidir. (Kuray, 1990:342)

1945 yılından sonra, İtalya'da doğmuş olan bu akım ile sinema dünyası da yeni bir boyut kazanmış olmuştur. Yeni Gerçekçi yönetmenler kamerayı sokağa taşımış; anti-stüdyo görüşünü oluşturmuşlardır. Filmlerde doğal ışığı kullanmışlar, melodramları bir kenara bırakıp, savaştan sonra zarar görmüş ülkelerin sokaklarına yönelmişlerdir. Kamera ile en iyi şekilde eldeki anın gerçeğini yakalamaya çalışırken aktör ve aktrisler de “doğaçlama” yolunu seçmişlerdir. (Odabaş, 2013)

Yeni Gerçekçilik akımında şiirsel realizmin de unsurlarına rastlanmaktadır. Yeni gerçekçilik akımı dahilinde üretilen filmlerde belgesel türü ile de benzerlikler görülebilir, çünkü akım dahilinde çekilen filmlerde dış çekimler daha ön plandadır. Yeni gerçekçilik akımında iki nokta dikkat çekmektedir; bunlardan biri işsizlik, fakirlik ikincisi ise belirsizliktir. Bu konuların ön plana çıkmasında İtalya'nın savaş sonrası dönemde içerisinde bulunduğu ekonomik buhranın etkileri vardır.

Bu akımın içerisinde yer alan önemli yönetmen ve filmler ise;

- Luchino Visconti: Postacı Kapıyı İki Kere Çalar/ Yer Sarsılıyor
- Roberto Rossellini: Roma Açık Şehir/Hemşeri /Almanya Sıfır Yılı
- Vittoria de Sica: Boyacı ya da Kaldırım Çocukları/Bisiklet Hırsızları

Dışavurumculuk Akımı (Almanya):Normal olanın dışına taşan, insanın bilinçaltındakileri yansıtması olarak ifade edilen ve bir diğer adı ekspresyonizm olan dışavurumculuk akımı, en çok Almanya'da görülmüştür. Bunun sebebi, Germen ülkelerinin yaşadığı toplumsal bunalımlar ve baskı rejimlerinin etkisidir. Halk ve aydın kesim bastırılmış, sindirilmiş duygu ve düşüncelerini dışavurumcu (Ekspresyonist) bir tarzda sanata yansıtmışlardır. Başka bir deyişle, dışavurumculuk bir başkaldırının ürünüdür, denilebilir. (Öztürk, 1993:228-230)

Almanya'da özellikle 1919–1939 yılları arasında çok etkili olan bu akımda, sinemada farklı teknikler de kullanılmıştır. Bu yıllarda yapılan filmlerde, gölgeli bir ışıklandırma, gerçeküstü bir dekor, yapay rol yapma ve gerçek olmayan bir dünyada gezinen kameranın üslubu dikkat çekmektedir. Filmlerde kaba ve barbar görüntüler

hâkimken; savaşın kızıştırdığı umutsuzluk teması, bu dönemin sinemasının özelliklerindedir.(Biryıldız, 2002:23-24)

Bu tip filmlerde, daha iyi bir dünya düşünse de, "gerçekçilik" bir kenara bırakılmıştır, soyut ve metafizik olana yönelme söz konusudur. Görsel anlatımın güçlü olduğu Alman dışavurum sinemasında, gündelik yaşama çok yer verilmemiştir. Bu döneme ışık tutan belli başlı filmler ve yönetmenleri şöyledir: (Biryıldız, 2002:45-46)

- Prag'lı Öğrenci (1913), Yönetmen: Stellan Rye
- Golem (1914), Yönetmen: Henrik Galeen
- Homunculus (1916), Yönetmen: Otto Rippert
- Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi (1919), Yönetmen: Robert Wiena

Bu sinema filmlerinden bilhassa Doktor Caligari'nin Muayenehanesi, Dışavurumcu sinemanın başlangıcı kabul edilmekle birlikte, psikolojik filmlerin de ilk örneği sayılmaktadır. Filmde Dr. Caligari adlı birinin "Cesare" adlı bir genci hipnotize edip ona cinayetler işletmesi anlatılır. Filmdeki öznellik önemli bir özelliktir ve insanların öfke, şiddet, sevinç gibi duyguları dekorda yer alan simetrik şekillerle anlatılmaya çalışılmıştır. (Öztürk, 1993:231-235)

Naziler tarafında ise, Naziler, film sanatını istedikleri doğrultuda kullanılabileceğini çok çabuk kavradıkları için, , sinema farklı bir şekle bürünmüştür. Maskelerini takarak, politik olmayan eğlenceli filmler ve sözde tarihi olaylara dayanan filmler yaptırmaya başlayan Naziler, bir taraftan da “eğlendirerek güç toplama” görüşlerini yaymayı amaçlamışlardır. Bu dönemin de en önemli filmlerinden biri, yönetmen Hans Steinhof'un 1935'de çektiği “Yaşlı ve Genç Kral” dır.(Biryıldız, 2002:54-55)

Bu yıllarda Hitler yönetimi ve Nazi propagandasıyla ters düşen sinemacılar çeşitli baskılara maruz bırakılmış; ünlü birçok yönetmen ülkesini terk etmek zorunda kalmıştır. Savaş dönemi propaganda filmlerinin en büyüğü ve en ustaca çekilmiş olanı, hiç şüphesiz, Pearl Harbor öncesi Amerika'ya, daldığı uykudan silkinip Avrupa'da neler olup bittiğine dikkat etmesi çağrısı yapan “Casablanca” olmuştur. Pearl Harbor'dan sonra Amerika, kendi ordusu hakkında propaganda filmleri çekmeye başlamış ve İngiltere gibi halkın moralini yüksek tutmak amacıyla komediden oldukça yararlanmışır. Yine sonraları Lubitsch'in filmi “To Be or Not to Be” de, ustaca yapılmış bir anti-Nazi propagandası olmuştur. (Öztürk, 1993:231-235)

Özgür Sinema (İngiltere): William Paul'un Kuzey Kutbuna Yolculuk adlı filmi çekmesiyle gelişme gösteren İngiliz sineması, 1900'lü yılların başından itibaren sinema salonlarının kurulmaya başlaması ve sinemaya ilginin artması, İngiliz sinemasının gelişiminde oldukça önemli sebeplerdir. (Dorsay, 2007:127)

Öte yandan, James Clarke ,(2012:26) "Sinema Akımları" adlı eserinde, İngiliz sinemasından şöyle bahseder: "*Gerçekçilik eksenli filmlerin bir listesi*" hazırlayacak olsa, *İtalyan yeni gerçekçiliği, İngiliz gündelik yaşam eksenli gerçekçilik ya da şiirsel gerçekçilik bu listeye dâhil edilmelidir. Tüm bu örneklerde ortak olan şey, gerçekçiliğin kavramsal bileşenlerini oluşturan nitelikleri kavramsal ve pratik boyutlarda belli ölçülerde taşımalarıdır. İncelenmeye değer bulduğumuz tüm bu akım ve filmlerin bir diğer ortak noktası da resim, siyaset ve edebiyat gibi sinemanın dışındaki alanlarda da etki bırakmış olmalarıdır.*"

Dolayısıyla İngiliz sinemasının sinema dünyasına yaptığı en büyük katkı; hemen her filmin, gerçekçi moda sarsılmaz bir bağlılık içinde çekilmiş olması inkâr edilemez bir gerçekliktir İkinci Dünya Savaşı 1 930'larda başlamış bu belgesel hareketini zirve noktasına taşımış, sonrasında da bu hareket "kurgusal" film akımıyla bütünleşerek sürmüştür. (Clarke, 2012:39)

İtalyan Yeni gerçekliği'ne benzer olarak, İngiltere'de sosyalist sinema, işçi sınıfı sorunlarıyla ilgilenmiştir. I. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda İngiliz sineması da gerçekçiliğe doğru bir eğilim göstermiştir. 1930'larda devletin desteklediği belgesel geleneği sinemaya hâkim olmuştur.(Nowell, 2003:465)

İngiliz sinemasında 1939 -45 yılları içerisinde işlenen konuların savaşı temel aldığı ve belgesel tekniklerinin kullanımının daha yoğun olduğu gözlemlenmektedir. İngiliz sineması her ne kadar 1940'lı yıllarda yaratıcılık konusunda altın çağını yaşamış olsa da, 1918'lerden İngiliz sinema pazarının büyük bir kısmını ele geçirmiş olan Amerika sineması nedeni ile gösterilen filmlerin yüzde doksanı Hollywood sinemasına aittir. Yanan bu durumun etkisi ile de İngiltere'de işlenen konular yapısal olarak farklılık göstermeye gerçekliği ve hümanizmi temel almaya başlamıştır. Bunun sonu olarak ise İngiliz Yeni Dalgası yani Özgür Sinema ortaya çıkmıştır. Bu akım dahilinde çekilen filmlerde gerçek mekan ve gerçek kişi kullanımına özen gösterilmiştir.

1950'lerin sonlarında ve 1960'larda Fransız Yeni Dalga filmlerinin etkisiyle İngiltere'de, çalışan insanların günlük yaşamlarını konu alan gerçekçi filmler yaygınlık kazanmıştır. Tony Richardson'un "Öfke", Jack Clayton'un "Tepedeki Oda" ve Karel

Reisz'in "Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı" adlı filmleri uluslararası düzeyde ün kazanmıştır.(Clarke, 2012:141-143)

1960'lara gelindiğinde ise, Tony Richardson'un romanından uyarladığı "Tom Jones", John Schlesinger'in Thomas Hardy'nin romanından uyarladığı "Bir Aşk Yetmez" ile "Gece yarısı Kovboyu" ve Lindsay Anderson'un "Eğer" adlı filmleri dönemin unutulmaz yapıtları arasına girmeyi başarmıştır.(Nowell, 2003:408-409)

Yeni Dalga Akımı (Fransa):Fransa'da 1920'lerde başlayan ve 1930'lara kadar devam eden dönemi belirtmek için avant-garde teriminin kullanıldığını görülmektedir. Bu dönemde yapılan filmlerin her şeyden önce deneysel tarzda yenilikçi, ticari kaygıdan çok sanatsal kaygının ön plana çıktığı filmler oldukları açıktır. (Biryıldız, 2002:74-75) Aslında, Fransız avant-garde sinemasını yaratan ilk önce sinemacılar değil, resim ve edebiyatla uğraşan sanatçılardır. (Clarke, 2012:157)

II. Dünya Savaşı'nı hemen takip eden yıllarda Fransa, çatışma sırasında yasaklanan yığılmış Amerikan filmleri tarafından istila edilir. 1950'ler bu yüzden Fransız sinemasının evrimi için önemli bir zamandır ve Fransız Yeni Dalga'nın doğmasını sağlayacak koşulları oluşturur. Fransız Yeni Dalga akımı, eskidiği düşünülenin yeniden canlandırılması, yenilenmesi ve tekrar keşfedilmesi için zincire eklenmiş bir halkadır. (Clarke, 2012:156-157)

Yapılan filmlerde tek bir akımın değil, birbirinden farklı pek çok akımın etkilerini görmek mümkündür. Fransız sinemasında yapılan filmler için öncelikli etmenin bir akımdan ziyade yenilikçi ve deneysel bir çalışmanın ortaya konması olduğunu söyleyebiliriz.

1940 orta ve sonlarında belirginleşen İtalyan yeni gerçekçi filmlerinin aksine Fransız sineması, insan deneyimlerini gerçeğe belli ölçülerde bağlı kalarak yansıtmaya çalışmıştır. (Clarke, 2012:157)

1950'ler Fransız Yeni Dalga'nın baş aktörlerinden François Truffaut, yaratıcı derinliğiyle Jean Renoir ve Alfred Hitchcock gibi yönetmenlere esin kaynağı olmuştur. Özellikle, 1959 yılı, akımın ruhunu yansıtan önemli filmlerin gösterime girmesi itibarıyla Fransız Yeni Dalga açısından dönüm noktasıdır. *Paris nous appartient* (Jacques Rivette, 1960), *Serseri Aşıklar* (Jean-Luc Godard, 1960), *Kardeş Çocukları* (Claude Chabrol, 1959) ve *Les quatre cents coups* (François Truffaut, 1959) önemli filmler arasındadır. *Les quatre cents coups*, Cannes Film Festivali'nde Palme d'Or ödülünü kazanmıştır (Clarke, 2012:156)

Fransız Yeni Dalga'sında en çok tartışmaya neden olan konu ise cinsel politik filmlerdir.

Truffaut'nun *Unutulmayan Sevgili* isimli filmi, 75 yaşındaki Henri-Pierre Roche'nin romanından uyarlandı. Film özel görsel efektlere sahiptir. Film Jules ve Jim ve ikisinin de aşık olduğu kadın Catherine'in 20 yıllık sürecini yansıtmaktadır. Film klasik bir Fransız Yeni Dalga olup, Fransız Yeni Dalga filmleri gibi diğer medya unsurlarına abartılı referanslar içermektedir. (Clarke,2012: 158-159)

Yeni Sinema Akımı (Brezilya): Latin Amerika'nın en önemli üç sineması Arjantin, Meksika ve Brezilya Sineması'dır. Yeni Sinema Akımı ise Brezilya sineması için bir dönüm noktası olmuştur.

1950'lerde Vera Cruz şirketi bir ulusal sinema biçimi sağlamaya çalışmış ve bu şirketin ürettiği *Eşkya* adlı film önemli bir başarı elde etmiştir. 1960–1964 arasında ise, iktidardaki Gaulart yönetimi döneminde ülke rahatlamış ve ifade özgürlüğü artmıştır. Aslında *Cinema Novo* bu politik oluşumun bir ürünüdür. Adını Vargas'ın 'Estado Novo'suna (Yeni Devlet) atıfla alan *Cinema Novo* az gelişmişliğe, yoksulluğa, açlığa, Hollywood benzeri stüdyoların *chanchadalarına* ve Amerikan şirketleri egemenliğindeki yerel dağıtım ağlarına karşı doğmuştur. (Schiff, 1993:469).

Brezilya sineması özellikle 1960'lı yıllardan 1970'lerin sonuna dek devam eden ve güncelliğini yitirmeyen, *Üçüncü Dünya Ülkesi* sineması tartışmalarında önemli bir yer edinmiştir. Brezilya, bu tartışmalar içinde sinema alanındaki gelişimi ve tarihi ile oldukça modern ve yenilikçi, hatta devrimci bir görünüm sergilemektedir. (Erus, 2007:19)

Yeni Sinema, Brezilya'daki sınıflar arası etkileşimi, siyaseti, toplumsal çelişkileri, tarihsel arka planıyla anlatmaya çalışmış ve bu perspektifte birçok eser vermiştir.(Erus, 2007:21)

“Eski” sinemayı reddeden ama Brezilya film tarihinin yeniden yorumlanmasından hareket eden, metodolojik ve artistik kaynağını Avrupa'dan alan ulusal bir hareket olarak *Cinema Novo*, Roy Armes tarafından, Fransız yeni dalgasından modelini alan işlevsel, devrimci, bilinçli, seyirci bulamayan ama popüler, halk için sinema olarak tanımlanır. Glauber Rocha'ya göre ise, *Cinema Novo* politik, devrimci ve popüler bir sinemadır (Stam, 2003: 31-33).

Amerikan Yeni Dalgası: 1970'ler ve Amerikan sineması güçlü bir birleşim ortaya koymaktadır. Başka bir deyişle, Amerikan Yeni Dalgası, film yazarlığının cazibesine kapılmış kendi yönetmen kuşağını yaratmıştır. Filmin aynı zamanda yazarı olan bu yönetmenler bireysel anlatım ile Hollywood stüdyolarının ticari istekleri arasındaki

gerilimin her zaman bilincinde olmuşlardır. Ki, bu 1920'lerle 1950'li yıllar arasındaki yıllarda stüdyoların kurumlaşması, belli yapım şirketlerinin gelişmesi ve yine bunların ağırlık merkezine oturması neticesinde buna tepki olarak Amerikan kitle sinemasının belli bir değerler dizisi değişimine girdiği bir dönemdir.(Clarke, 2012: 172)

Amerikan Yeni Dalgası'nın en dikkat çekici filmlerinden bazıları ise *Easy Rider* (1969), *Buhranlı Günler* (1969), sonrasında *Baba* (1972) olmuştur.

Ulusal Akım (Japonya): Japon sineması ulusal sinemanın adeta devleştiği bir ülkedir. Son derece kurumlaşmış ve iyi örgütlenmiş bir sinemadır. Japon sineması izleyiciyle çok daha sofistike yollarla iletişim kurma çabası içinde olmuştur. Tinselliğin ve duyguların açıkça ifade edilişi bazı Japon animasyonlarının Batı'da bugün de süren popülerliğini açıklamaktadır; yine bu animelerde maddi ve fiziksel olanın ötesindeki yaşamla ilgili bir bilgi de vardır. (Clarke, 2012:180)

Dünyanın geri kalanından yalıtılmış bir kültürü olan Japonya'da yaratıcı üretim ve ticaret yakın dönemlerde gelişim şansı bulmuştur. Japon tarihi ve kültürü üzerine Batı'daki en önemli uzmanlardan biri olan Donald Richie, Japon sinemasında belirgin üç yaklaşım olduğundan söz etmektedir: Parçalı, Kahgrafik ve resimsel. Bunların dışında, Japon sinemasının dokusunu oluşturan şeylerden biri de, geleneksel ile modern olanın ilişkisi hatta bu ilişkinin teknoloji ve bilim boyutu olmuştur. *Rashömon* (1950) ve *Shichinin no samurai* gibi filmler, feodal dönemin samurayına bir güzellemedir. (Clarke, 2012:181)

1960'ların sonunda ortaya çıkan Japon Yeni Dalga sineması, Akira Kurosawa'nın temsil ettiği çizgide gelişen geleneksel Japon sinemasıyla karşıtlık içinde, ona cevap verme kaygısıyla gelişmiştir.

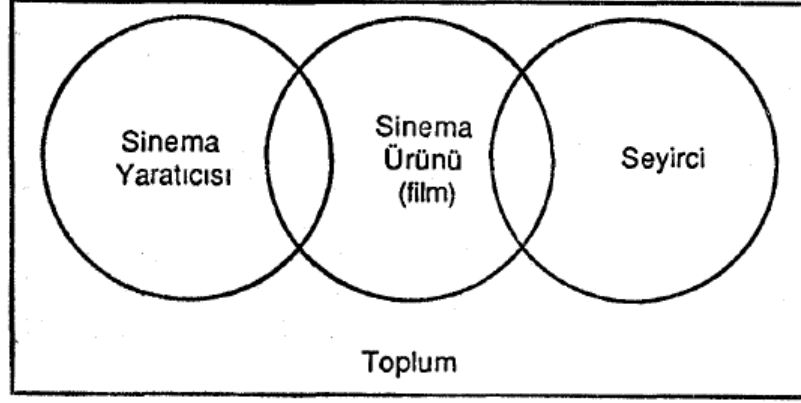
2.3.Türkiye'de Sinema Akımları

Dünyada yaşanan olaylar, ekonomik krizler, dünya savaşlar, ülke buhranları tüm sanat türlerinde olduğu gibi sinemada da ve onun gelişiminde de etkili olmuştur. Aynı durum, ülkelerin kendi içindeki sinema gelişimleri için de söz konusudur.

Toplumsal yapı, toplumu oluşturan tüm öğelerle etkileşim halindedir ve bu etkileşim değişimi beraberinde getirmektedir.

Öyle ki, Güçhan, sinema ve toplum ilişkisini sade biçimde özetlemiştir:

Şekil 1.Sinema-Toplum İlişkisinin Temel Öğeleri



Kaynak: Güçhan, 1993: 52

Toplumda yaşanan değişimler doğrudan ya da dolaylı olarak sinemaya da etki etmiştir. Toplumsal etkilerin sonucu sinema dönem dönem kendini geliştirmek için uygun ortamı bulurken, kimi dönemler de ise gerilemek ya da duraksamak zorunda kalmıştır. Türkiye’de yaşanan siyasal, sosyal ya da toplumsal olaylarda Türk Sineması üzerinde etkili olmuştur.

Toplumsal değişimleri göz önüne alarak, Nijat Özön, aşağıdaki şekilde bir sıralama yapmıştır: (Özön, 1995:18)

- 1910-1922 yılları arasındaki dönemi İlk Dönem,
- 1922-1939 arasını Tiyatrocular Dönemi,
- 1939-1950 tarihlerini Geçiş Dönemi,
- 1950-1970 yılları arasını Sinemacılar Dönemi,
- 1970 senesi sonrasını Yeni Sinemacılar Dönemi olarak ele almıştır.

Sezer Tansuğ ise farklı bir ayrıma gitmiştir. Tansuğ;

- 1- Tiyatro vari anlatım dönemi
- 2- Sinemasal anlatıma doğru yarı tiyatral dönem
- 3- Sinemasal anlatım dönemi olarak tasnif etmiştir (Tansuğ, 1982: 257).

Benzer bir sınıflandırmayı Metin Erksan da yapmış; ancak Erksan’ınki Nijat Özön’ün yaptığı sıralandırmadan farklı olarak, Cumhuriyet öncesi dönemden başlamıştır. Metin Erksan’ın yaptığı sinemadaki dönemlerde baskın olan unsur, o yıllarda yaşanan olay ve durumlardır. Osmanlı’nın son yıllarından itibaren, sinemayı etkileyen önemli toplumsal ve siyasal olaylar kısaca şu şekildedir: (MEB, 2011:3-8)

- 1895 – 1923: 28 Aralık 1895’te sinema var olmuştur.
- 29 Ekim 1923’te Türkiye Cumhuriyeti Devleti kurulmuştur.
- 1932’de Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik yürürlüğe girmiştir.

- 1 Eylül 1939'da İkinci Dünya Savaşı başlamıştır.
- 1945'de İkinci Dünya Savaşı biterken, Türkiye'de çok partili dönem başlamıştır.19 Mayıs 1950 seçimlerinde siyasal iktidar değişmiştir.
- 1960'da 27 Mayıs İhtilali olmuştur.
- 12 Mart 1971 tarihinde Türk Silahlı Güçleri, devleti ve hükümeti uyarmıştır.
- 1980 yılının 12 Eylül'ünde Türk Silahlı Kuvvetleri, hükümete el koymuş, devleti yönetmeye başlamıştır.
- 7 Şubat 1986'da 3257 sayılı "Sinema, Video, Müzik Eserleri Kanunu" yürürlüğe girmiştir.

Erksan tarafından yapılan bu sınıflandırma Türk siyasi tarihinde yaşanan olayların sinema üzerindeki etkisini baz alarak oluşturulmuştur. Bu yaklaşımda bizlere siyasi tarihin sanat üzerinde etkili olduğunu göstermektedir.

Görüldüğü gibi, Türkiye'de yaşanan toplumsal gelişim ve değişimler de sanatın birçok alanında olduğu gibi Türk sinemasını da etkilemiş ve yeni konuların, akımların ve yönetmenlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle 1950 – 1960'lı yıllarda dünya sinemasında bir hareketlilik söz konusuysen, Türk sineması, toplumun kültürel, ekonomik, siyasal çalkantıları içinde kendi çapında varlığını kanıtlama çabası içine girmiştir.(Özön, 1995: 20-24).

Türk sinemasını dönemlere ayıran bir diğer isim, Şükran Esen Kuyucak olmuştur. Şükran Esen,(Esen,2010:1)“*Türk toplumunu ilgilendiren ve sinemayı da önemli ölçüde etkileyen toplumsal olayları dönüm noktası olarak değerlendireceğiz*” demiş ve bu söylemi ile Özön'ün yaklaşımını temelde korumuştur.

Özön ve Erksan'ın yaptıkları sınıflandırmaları karşılaştırdığımızda; Özön'de sinema dilinin yaşadığı değişiklik üzerine dönemlendirme yapılmışken, Erksan'ın dönemlendirmelerinde siyasal ve toplumsal süreçlerin etkili olduğunu görüyoruz.

1950 – 1960 yılları arasında yaşanan değişimler ve 27 Mayıs İhtilali de, Türk sinemasında farklı akımların doğmasına neden olmuştur. Bu akımlar, Ulusal Sinema, Devrimci Sinema, Milli Sinema ve Toplumsal Gerçekçi Sinema akımlarıdır.

2.3.1.Ulusal Sinema Akımı

Ulusal Sinema akımının ortaya çıkışı, 1960 – 1967 yıllarına rastlamaktadır. Bu akımın öncü isimleri Halit Refiğ ve Metin Erksan olup, akımın başlayışı da toplumcu yazar Halit Refiğ'in "Ulusal Sinema Kavgası" adlı eserine dayanmaktadır. (<http://www.film yapim.net/>)

Ulusal Akım, genel olarak halka, haklın taleplerine ve beğenilerine dayanmaktadır. Bu akımın önemli temsilcilerinden biri de Duygu Sağıroğlu'dur.

Ulusal Sinema kavramı, Batının bazı kalıplarının Türk sinemasına uyarlanmasına karşı çıkan bir anlayışla adeta Batı sinemasına bir reaksiyon olarak doğmuştur. Ulusal Sinema Akımı, 1964'te Metin Erksan'ın yaptığı "Susuz Yaz" filminin Berlin Film Festivalindeki "Altın Ayı" ödülünü kazanmasının akabinde gerçekleştirilen "Sinema Şurası" ile ortaya çıkmıştır.(Türk, 2001: 259-260)

Akımın öncüleri olarak görülen Metin Erksan ve Halit Refiğ, birbirlerinden farklı üsluplar kullanmışlardır. Refiğ'in filmlerinde duygusal boyut ön planda iken Erksan'ın sinemasında ise milli ve ulusal olan unsurlara göndermeler ve vurgular ön plandadır. "Metin Erksan ise, filmlerinde genellikle "ulusallıktan, evrenselliğe açılımı" hedefler ve sürekli olarak 'ulusal olana, 'milli olana vurgu yapar. Erksan, hemen hemen birçok yapımcı ve yönetmenin sanatın ulusal boyutunu unuttukları bir dönemde sanatın milli özelliklerini öne çıkarmayı sürdürmüştür." (Kayalı, 2004: 89 – 93).

Dolayısıyla 1960'lı yıllarda gelişen Yeşilçam sineması, aynı yıllarda tıpkı siyasetin halka açılışı gibi sinemanın halka açılışı ve ulusal özellikler taşımaya başlaması bakımından Türk sinema tarihinde olumlu ve önemli bir adım olmuştur. (<http://www.film yapim.net/>)

Ulusal sinema akımına verilebilecek en iyi örnekler arasında Metin Erksan'ın "Sevmek Zamanı", "Kuyu", Atıf Yılmaz'ın "Yedi Kocalı Hüzmüz" gibi örnekler, Halit Refiğ'in ise "Haremde Dört Kadın", "Bir Türk'e Gönül Verdim", gibi filmleri sayılabilir.



Resim 1. Haremde dört Kadın filminden Bir kesit -I(1965)

Kaynak: <http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/6719/haremde-dort-kadin> ,

Erişim:15.04.2016



Resim 2. Haremde dört Kadın filminden Bir kesit -II(1965)

Kaynak: <http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/6719/haremde-dort-kadin>
,Erişim:15.04.2016



Resim 3. Bir Türk'e Gönül Verdim filminden Bir kesit –(1969)

Kaynak: <http://www.sinematurk.com/film/2369-bir-turke-gonul-verdim/>,
Erişim:15.04.2016



Resim 4. Sevmek Zamanı Filminden Bir kesit –(1969)

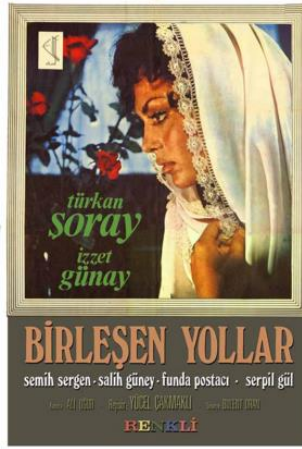
Kaynak: <http://www.gazetebilkent.com/2015/06/17/pipolar-sozcukler-tablolar-suretler-sevmek-zamani/>, Erişim:15.04.2016

2.3.2.Milli Sinema Akımı

1960'lı yılların sonlarında görülen siyasi ortamdaki karışıklık, sinemada görülen yozlaşma ve ideolojik bir çevrenin, sanat ve sinemadaki düşüncelerinin sonucu olarak ortaya çıkan akımların en önemlilerinden birisi Milli Sinema Akımı olmuştur.

Ulusal Sinema Akım'ına benzemekle birlikte, 'dini esaslara' vurgu yapmasıyla, ulusal akımdan bu yönüyle ayrılmaktadır.

Milli Sinema akımının önde gelen temsilcilerinden biri Yücel Çakmaklı'dır. Çakmaklı, Şule Yüksel Şenler'in "Huzur Sokağı" adlı romanından uyarladığı ve başrolünü Türkan Şoray'ın oynadığı "Birleşen Yollar" adlı filmi çekmiştir.



Resim 5. Birleşen Yollar Filminin Afişi (1970)

Kaynak: http://www.sabah.com.tr/galeri/yasam/eski_turk_film_i_afisleri/16,

Erişim:16.04.2016

Yücel Çakmaklı filmlerinde İslam dininin Osmanlı kültürü üzerindeki güçlü etkisini vurgulamaktadır. Çakmaklı, bu perspektiften bakıldığında Milli Sinemanın kökenlerinin Osmanlı ve Selçukluya ait değer ve inan. Sistemlerinden oluştuğunu da belirtmektedir.

Çakmaklı sonrasında çalışmalarına Necip Fazıl Kısakürek'in özgün senaryosundan olan "Çile"yi çekerek devam etmiştir. Çile'de yine kurtuluşu geleneksel ve dini değerlerde arayan kişilerin öykülerine yer vermiştir. Çile filminden sonra, "Oğlum Osman" "Diriliş" "Kızım Ayşe", "Memleketim" filmlerinde, kumarın, alkolün, batı kültürünün olumsuz yönlerini gözler önüne sermeye çalışmıştır.

"Sinema diline hâkim bir yönetmen olarak geniş kitlelerin beğenisini kazanan Çakmaklı, Yeşilçam serüvenini tamamlayarak yine çoğunlukta aynı temaları işlediği televizyon filmleri çevirmiştir." Yücel Çakmaklı, 1975 yılında TRT'ye geçerek, Türk

edebiyatının ünlü eserlerini, ilk kez televizyona uyarlayan yönetmen de olmuştur. “Bunlar arasında, “Küçük Ağa”, “Kuruluş”, “Bir Adam Yaratmak”, “Hacı Arif Bey”, “Aliş ile Zeynep” gibi filmleri saymak mümkündür. “ (<http://www.film yapim.net> - 21.11.2016)

Milli sinema akımı içerisinde Metin Uçakan da ele alınabilir. Uçakan, her ne kadar, filmlerini daha politik bir platforma taşısa da, genellikle bu akımın etkileri görülmektedir. Bu sinema, aynı zamanda İslami kimlik üzerindeki baskı konusunu, dini kişiliklerin hayatlarını ve günümüz insanının yaşadığı sorunları ele alan öyküleri perdeye taşımıştır. “İskipli Atıf Hoca” ve “Yalnız Değilsiniz” filmleri, Uçakan’ın önemli filmleridir. (<http://kygm.kultur.gov.tr>)

2.3.3.Devrimci Sinema Akımı

Karşı sinema (counter cinema) kavramı ilk kez 1970'lerde Peter Wollen tarafından ana akım sinemanın ideolojisi, kuralları ve kodlarıyla mücadele eden ve bunları yıkmaya çalışan filmler için kullanılmıştır. Deneysel ya da kurmaca olarak karşımıza çıkan karşı sinema örnekleri genellikle normal ticari kanallar dışında dağıtım ve gösterim olanağı bulmaktadır. Karşı sinema filmleri, sermayesi bağımsız olan veya bir stüdyo tarafından üretilmeyen filmlerdir. (Gürkan, 2015:6-19)

Ülkemize baktığımızda ise, 1970’li yıllarda devrimci nitelikteki film örnekleri, Yılmaz Güney sinemasıyla başlamaktadır. Devrimci olmasını sağlayan en önemli özelliklerden biri, genellikle köy konularını filmleştirmiş olmasıdır.

Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nde sürdürdüğü yükseköğrenimi sırasında yönetmen Atıf Yılmaz’la tanışan Güney, onun yardım ve desteğiyle sinema çalışmalarına başlamış olup, aynı zamanda Atıf Yılmaz’ın asistanlığını da üstlenmiştir. 1956’da “Onüç” isimli bir dergide yazdığı hikâyeden dolayı hakkında soruşturma açılmış; sinemaya 1963 yılında geri dönmüştür. (MEB, 2011:22)

Zaman zaman yönetmenlik, zaman zaman da senaristlik yapan Yılmaz Güney, canlandırdığı karakterlerin de etkisi ile “Dürüst Anadolu Çocuğu” karakteri olarak ün kazanmıştır, böylece Güney Anadolu izleyicisi tarafından da kabul görmüştür.

Güney’e göre, sanat eserleri sınıf mücadelesinin anlatılmasında en etkili araçlardan biridir, özellikle devrimci sinemanın etkisi ile insanların toplumsal ve politik konularda yönlendirilmesinin mümkün olduğuna inanmaktadır.

Yılmaz Güney’in yönettiği ya da senaryosunu yazdığı filmlerden bazıları, “Arkadaş” (1974), “Endişe” (Şerif Gören, 1974), “Bir Gün Mutlaka” (Bilge Olgaç, 1975), “Sürü” (Zeki Ökten, 1978) ve Cannes Film Festivali’nde Costa Gavras’ın “Kayıp”

(Missing, 1982) adlı filmiyle Altın Palmiye Ödülü'nü paylaşan “Yol” (Şerif Gören, 1982) gibi filmlerdir.

Aşağıda, Yılmaz Güney'in Arkadaş filminin afişi ile Zeki Ökten'in Sürü filminden bir kesit örneği yer almaktadır:



Resim 6. Arkadaş film Afişi, (Yılmaz Güney,1975)

Kaynak: http://www.sabah.com.tr/galeri/yasam/eski_turk_film_i_afisleri/16,

Erişim:16.04.2016

Bu filmler ile devrimci ve politik bir sinema oluşturmanın arayışına giren Yılmaz Güney, yeni nesil yönetmenlerden Şerif Gören, Zeki Ökten, Yavuz Özkan ve Erden Kıral gibi isimlere de öncülük etmiştir. (kameraarkasi.org / 21.11.2016)



Resim 7.Sürü filminden bir kesit (Zeki Ökten,1975)

Kaynak: <http://www.bagimsizsinema.com/suru-the-herd.html> ,

Erişim:06.04.2016

Aynı yıllarda köylerde yaşanan sorunlar, köyden kente göç, işçilerin sorunları, kadının ezilmesi, sınıf atlama arzusu, sendikalaşma olgusu gibi konuları Ömer Lütfü Akat

da filmlerinde işlemiştir. Bu filmlerden bazıları “Gelin” (1973), “Düğün” (1974) ve “Diyet” (1975) şeklindedir.

Sonuçta, 70’li yıllarda etkili olan siyasal ve toplumsal olaylar, sinema sektörünü etkilemiş, bu durum, devrimci sinema akımının gelişmesine sebep olmuş; bu akım ile ortaya çıkan filmlerde Türkiye’nin içinde bulunduğu durumun ancak devrimci bir inançla ortadan kaldırılabileceği vurgulanmaya çalışılmıştır.

2.3.4. Toplumsal Gerçekçilik Akımı, Göreceliliği ve Türk Sineması

Toplumlar sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisindedir. Toplum içerisinde var olan şartların tümü bu değişim ve dönüşümden etkilenir. Sinema ise toplumdaki dil, din, ırk, gelenek görenek gibi olguların tümünü içinde barındıran bir değişim aracı olarak adlandırılabilir. Sinema aynı zamanda ait olduğu topluma dair doğrudan ya da dolaylı yansımaları da izleyiciye sunar. Bu nedenle sinema içinde olduğu toplumdan soyut bir şekilde düşünülemez.

Sinema tek bir sanat değil, bir çeşit sanatlar bileşimidir. Sinema yalnız sanat değil, aynı zamanda endüstridir. Bir tek insanın işi değil birçok kimsenin elbirliğiyle çalışmasının ürünüdür. Sinema, diğer birçok sanat gibi sınırlı sayıdaki alıcıya değil, milyonlarla sayılması gereken alıcıya seslenmek zorundadır (Özön, 1995, 96).

Sinema yönlendirerek, yansıtarak duygu ve düşünceleri boyutlandırıp zenginleştirerek toplumun bakış açısına katkıda bulunmakta, ayrıca üzerinde çok az bilinen konular hakkında da ortak bir görüşün oluşmasına yardım etmektedir.

Genel olarak tüm sanatlar belli bir dünya görüşünü yaşama biçimini yansıtırlar. Ancak sinema önemli bir özelliği ile diğer sanatlardan ayrılmaktadır. Bu ayrılık sinemanın doğasından kaynaklanır. Çünkü Jean Mitry’in de belirttiği gibi sinema Türk Sinemasının Gelişimi nesnel ve somut yanı aracılığı ile toplumsal gerçekçiliğin ya da yaşanan olayın tam olarak içinde yer almaktadır (Güçhan, 1992, 5-6).

Toplumsal gerçekçilik akımından bahsetmeden önce, araştırmanın ana konusunu da oluşturduğundan, “gerçeklik” ve “toplumsal gerçekçilik” kavramlarına değinmek, çalışma için yararlı olacaktır.

Suçkov, gerçeklik kavramını “*Herhangi bir imgenin temeli gerçekliktir*” (Suçkov,1976:11)şeklinde açıklamaktadır.

Yine, gerçek kavramının tanımını verecek iki önemli noktadan söz edilmektedir. Bunlardan ilki “doğru”nun karşılığı olabilecek olan, olaylara bağlı, somut bir mekân ve

zamanda oluşan “tarihi, bilgi niteliği olan gerçek”tir. Diğeri ise, olayların, davranış ve durumların hayatın gerçeklerine uyup uymamasıyla ilgili olan “felsefi, yani olgusal gerçek”tir (Çıkla, 2002: 107).

Gerçekçiliğin çıkış amacı öncelikle sanatı klasik ve romantik akımların yapaylığından kurtarmak olduğu için, ilk önce estetik ve edebi bir kavram olarak 19. yüzyıl ortalarında Fransa’da ortaya çıktığı bilinmektedir. Başka bir ifadeyle gerçekçilik; üretimi gerçeğe sadık kalarak yapmayı amaçlayan ve gerçeğe en yakın anlamda ulaşmayı hedefleyen bir sanat akımıdır (Jacobson, 1990: 25). Bu sebeple de gerçekçilik, bilinçli bir akım olarak 1853’te Fransa’da ortaya çıkmıştır.

Gerçekçilik kavramının en yaygın kullanımı sanatta görülür. Dolayısıyla sanat açısından ele alındığında gerçeklik, sanatın iki temel işlevini de kapsayan bir yaklaşım olup, en genel anlamı ile “eşyanın ve olayların oldukları gibi tasvir edilmesi”dir. Gerçekçilik, “çağdaş sosyal realitenin objektif temsili”dir. (Kefeli,2007: 5).

Farklı akım ve türlerin ortaya çıkışı sanattaki farklılıkların ve etkileşimlerin varlığını göstermektedir. Bununla birlikte farklı toplum düşüncelerinin sanatta farklı akımları doğurması da oldukça normal bir durumdur.

Toplumcu gerçekçilik, gerçeklikte var olan yaşamın gerçekçi yansıtılışı anlamına gelse de, gerçekliğin kendisinde de toplumcu dönüşüm için gerçek olanakların ve bu olanakları gerçekleştirecek güçlerin var olduğu bir zaman kesitinde 20. yüzyılda mümkün olabilmıştır (Pespelov, 2014: 490).

Modernleşmenin belirleyicilerinden olan ve toplumsal sınıf, siyaset ve iktidar arasındaki ilişkilerin kavranarak anlam bulunabileceği ‘kent işleyişi’, bugün dünyanın her yerinde tüm insanlar tarafından deneyimlenen “ortak bir sorun” olarak karşımızda durmaktadır. Bu ortak sorun: “modernleşme”dir. Dolayısıyla modernleşmenin oluşmasına zemin hazırlayan; kentleşme, sanayileşme, pazar, endüstrileşme, demokratikleşme ve belki de en önemlisi “özgürlük ve birey hakları” duygularının tam olarak yaşanıp yaşanmadığına dair oluşan; ancak bizlerin farkında dahi olmadığı ‘ortak bir sorun’dur.(Gürkan,2013:223)

Sinema açısından değerlendirildiğinde ise gerçeklik için şu söylenebilir: Sinema diğer sanat dalları ile karşılaştırıldığında fiziksel gerçekliğe daha yakın eserler ortaya koyar ve sinemanın gözlem yapan, kaydeden ve bunu izleyicisine aktaran bir yapısı vardır.

Gerçekçilik, çöken kapitalizmi ve onun çürüten kültürünü yansıtmak değildir sadece; aynı zamanda yeni bir toplumu ve yeni kültürü yaratabilecek sınıfın doğuşunu

yansıtmaktadır. Toplumcu gerçekçilik şu anki gerçekliği bilmek değil, bunun nereye gittiğini bilmektir. (Moran, 2000: 54)

Başka bir ifadeyle sinema, gerçeği izleyicisine aktarmak için seçtiği yöntem ve gerçeği yeniden tanımlayan ve yeniden üreten bir yapıya sahiptir. Filmin hikayesi, karakterlere özgün roller, diyaloglar ve dramatik kurgu gibi unsular, ya gerçeği görünmeyen yönüyle tekrar göstermekte ya da gerçeği yepyeni bir şekle sokmaktadır. Dolayısıyla sinema aslında gerçeği yeniden üretmektedir. Öte yandan, sinemanın kullandığı teknik ve ekipmanlar, düzenin bir parçasıdır ve bunlar vasıtası ile sinemanın yansıdığı ‘gerçek’, aslında egemen ideolojinin gerçeğidir.

Sinema, birey ve toplumla ilgili hemen hemen her konuyu, etik ve estetik kaygılarla işleyip seyirciyle buluşturduğu zaman, buluşulan şey, film olmanın ötesine geçmekte; ortak duyguların, sosyal olayların, kültürler ve coğrafyalar da bir araya elmiş olmaktadır.(Diken, 2010: 23-24) Filmler sayesinde, seyirci, hiç göremeyeceği yerlere gider, hiç bilmediği dünyalara girer ve kendi gerçekliğinden yola çıkartarak, başka gerçeklerle yüzleşir ve farkındalıklar yakalar.

Önceleri insanın gerçeklik algısını değişikliğe uğratmaya çalışan sinema, ilerleyen süreçte insanların gerçeklik ile yeniden ilişki kurmasına aracılık etmiştir, bunu sağlayanlar ise sinema sanatına değer katan önemli yönetmenler olmuştur. Bu süreç, Verito’dan Pudovkin’e Eisestein’dan Godard’a, Dreyer’dan Bresson’a, Renoir’dan Resnais’ye, Rossellini’den De Sica’ya, Antonioni’den Fellini’ye, Kurosava’dan Bergman’a, Tarkovski’den Metin Erksan’a uzanmaktadır.

Türk sinemasına dönüp bakıldığında, ‘toplumsal gerçekçilik akımını’ o yılların sosyal ve siyasal şartları bağlamında değerlendirmek gerekeceğinden, dönemin önemli olaylarını hatırlamak yerinde olacaktır.

Akşin’e göre 27 Mayıs askeri müdahalesi Türkiye’de demokrasi temellerini genişletip, pekiştirmiştir. Bununla birlikte sosyal devlet anlayışını, toplu sözleşme ve grev hakkını, çoğulcu anlayışı, Anayasa Mahkemesi, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Cumhuriyet Senatosu gibi kurumları getirmiştir. (Akşin, 2004)Dolayısıyla Toplumsal Gerçekçi Türk Sineması Akımı’nın doğuşunda 27 Mayıs İhtilalinin etkisi büyüktür ve yaşanan ihtilal süreci sadece Türk toplumu için değil aynı zamanda Türk sineması içinde bir dönüm noktası olmuştur. Söz gelimi, 1961 Anayasası, daha önceki dönemde görülmeyen sosyalist partilere, sendika hareketlere izin vermiş, ülkenin sorunlarına değişik bakış açılarından yaklaşmayı sağlamıştır. (Refiğ, 1999: 20-24).

1960 İhtilalini izleyen yıllarda, sinema dergileri, kulüpler ve festivaller, farklı bir coşku ve canlılığa kavuşmuş; 1960 ihtilali sonrası, yeni kuşak yönetmenler yetişmeye başlamıştır.(Daldal, 2005:58)

Toplumsal Gerçekçi Türk Sineması akımına göre, sosyal problemlere yönelinmeli, hakları elinden alınan ya da suiistimal edilen emekçi kitlelerin sorunları, şehirleşme ve sanayileşmenin getirdiği sonuçlar incelenmeli, bunlara çözüm yolları araştırılmalıdır. Bu yönelimle, bütün dramatik kurgu, daha durgun, daha soğukkanlı, daha bilimsel bir özelliğe doğru gidilmiş ve ifadeler, aşırılıktan kurtularak, konular halkın sosyal hayatında birer yara haline gelen günlük sorunlardan seçilmiştir.(Uçakan, 2010: 24-26).

III. BÖLÜM

ZEKİ DEMİRKUBUZUN ÖZYAŞAM ÖYKÜSÜ VE SİNEMASININ GELİŞİMİ

Çalışmanın bu bölümünde, Zeki Demirkubuz'un kısaca hayatı, filmlerinde hayatından izler taşıyıp taşımadığı ve hangi yazarlardan ve akımlardan etkilendiği üzerinde durularak; filmlerinde kullandığı ortak temalar ele alınacaktır. Ayrıca yönetmenin Türk sinemasındaki konumu ve sinemaya katkıları belirlenmeye çalışılmaktadır. Böylece, girişte de belirtildiği gibi yönetmenin filmlerinin belli başlı nitelikleri ve bunların nasıl kullanıldığı sorgulanacaktır.

3.1.Zeki Demirkubuz'un Biyografisi

Zeki Demirkubuz, sinemaya nasıl başladığını, Boğaziçi Üniversitesi Metin Alam Film Merkezi'ne yaptığı söyleşide (2005) şöyle ifade etmektedir:

“Kendi çapımda öyküler yazıyordum. Bu dönemde birtakım tesadüfler sonucu Zeki Ökten ile çekeceği bir filmde danışmanlık yapmak üzere tanıştım. Sonrasında kendimi filmin setinde buldum. Sonraları sinemadan, filminden pek hoşlanmadığımı fark edince, biraz uzaklaştım. Zeki Ökten'in üzerinde iyi bir etki bırakmışım, o da benim üzerimde iyi bir etmiş bırakmıştı. Zeki Ağabey çok sevdiğim bir insandı. Ağabey-kardeş gibi bir ilişkimiz oldu. Zeki Ökten, Kemal Sunal'ın oynadığı bir film çekecekti; o filmde tekrar çalışmamı istedi. Aslında para kazanmak için bir işçi gibi çalışmaya başladım. Dokuz yıl asistanlık yaptım. O süre boyunca da film yapmayı düşünmedim. Ancak, sinema beni, ben de sinemayı tam olarak bırakamadık...”

Isparta'da, 01 Ekim 1964 yılında dünyaya gelen Zeki Demirkubuz, ilkokulu Isparta'da okuduktan sonra, Gönen Öğretmen Okulu'na gider. Burada ortaokul okurken iki gün hapis yatar. Sonrasında okula bir müddet ara verir. Dönemin içerisinde bulunduğu siyasal koşulların düzelmesinin ardından, Isparta'da okul hayatına yeniden başlar ve ortaokul eğitimini tamamlar. Lise eğitimi için ise İstanbul'a ailesinin yanına geri dönen Demirkubuz, sadece lise bire kadar eğitim alabilir. Bu dönemde siyasete olan ilgisinin artması nedeni ile aktif siyasal hayata geçer ve 12 Eylül'de 17 yaşındayken örgüt üyesi suçundan üç yıl hapis hayatı yaşar. Hapishane hayatı boyunca fiziksel ve psikolojik şiddete maruz kalan Demirkubuz'un üzerinde hapis hayatı oldukça etkili olmuştur. Tutuklu kaldığı süre boyunca edebiyat ile tanışır ve bu alanda kendini geliştirir, bu dönemde özellikle Dostoyevski'den çok etkilenir. Kendi deyimiyle, *“hayata, kendisine dair ilk sorular, ilk kuşkular”* Dostoyevski okuduktan sonra başlamaktadır. Hapisten çıktıktan sonra geçimini çeşitli illerde işportacılık yaparak sağlayan Demirkubuz, bu dönemde liseyi dışarıdan bitirir ve üniversite sınavlarını kazanır. (<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hayat/30167524.asp>, 05.10.2015)

Şimdiki adıyla İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden (o dönemde Basın Yayın Yüksekokulu) mezun olur. Üniversite yıllarından itibaren öyküler yazmaya başlar ve bir gün öykülerini okutmak üzere Zeki Ökten'e gittiğinde, sinema serüveni böylelikle başlamış olur. 1985 senesinde Zeki Ökten'in asistanı olarak sinema sektörüne giren Zeki Demirkubuz, 1993 yılına kadar birçok yönetmene asistanlık yapmıştır.(Öztürk, 2006:75-83)

Türkiye’de ekonomik krizin yaşandığı 1994’de ilk filmi C Blok’u çeker. *Masumiyet* filmini 1997 yılında, 1999’da da *Üçüncü Sayfa* adlı filmleri başarılı olur. 2001 yılında çektiği *Yazgı ve İtiraf* ” isimli iki uzun metrajlı filmi, 2002 Cannes Film Festivali’ne kabul edilmiş, festivalin, “Belirli Bir Bakış ”bölümünde gösterilmiştir.

“Bireysel bir sinema”yı savunan Demirkubuz, 1990 sonrası genç kuşağın önünü açarak, birçok festivalden ödülle dönmüştür. Bazı filmlerin yapımcılığını, bazı filmlerin senaryo yazarlığını üstlenen Demirkubuz, birçok filmin kurgusundan görüntü yönetmenliğine kadar tüm aşamalarında yer almıştır.(Özden, 2006:82-83)

İkinci büyük çıkışını 2006’da çektiği “Kader” filmiyle yapar ve bu film sayesinde 2006 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde “En İyi Film” ödülünü alır. Bu film Zeki Demirkubuz’un adeta “kendisini sürekli yineliyor” diyen eleştirmenlerin görüşlerine karşılık, bir yeniden doğuş niteliğindedir.

3.1.1. Sinema Dünyasına Girişi

Yönetmen, “Geleneksel Yeşilçam tarzına 1990 sonrasında karşı durarak, kendi sinemasını oluşturmaya çalışan bir kuşak”(Pösteki, 2005: 14) oluşturmuş ve bireyin toplum ile mücadelesini, toplumda meydana gelen değişimlerin ve sınıf değişimlerinin bireylerin hayatları üzerindeki etkisini anlattığı filmi C Blok ile sinema dünyasına giriş yapmıştır.

Kendi seyircileri olan ve “*auteur*” olma yolundaki bu yönetmenler, kendi kişisel üsluplarını oluşturmuşlardır. Zeki Demirkubuz, 1980’ler sonrasında Türk sinemasında görülen sıkışıklığın, yetersizliğin ve üstünkörürlüğün ardından, hem anlatım, hem de biçim olarak Türk sinemasının yeniden canlandığı 90’lı yıllara damgasını vuran yönetmenlerin başında gelmektedir.

Sinema sektörüne girişi, Zeki Ökten’le tanışması ve onun asistanlığını yapmasıyla başlamış, ancak Zeki Demirkubuz, ilk yıllarında sinemacı olmaya bir türlü kendisini tam anlamıyla adapte edememiştir. Zeki Ökten’in 1986’da çektiği *Ses* filminde, ona asistan olarak sinema sektörüne giren Demirkubuz, uzun yıllar kamera arkasında set işçiliği ve yönetmen yardımcılığı yaparak deneyim kazanmıştır. Sinema sektöründeki sorunlara eğilmeyi, anlatım ve üslupta özgün olmayı başarabilmiş bir yönetmendir.

Zeki Demirkubuz, kendine has tarzıyla filmlerindeki tema ve konularıyla sinemadaki yeri farklıdır

Sinema kurallarının ve üretim sürecinin dışında kalmaya çalışan Demirkubuz, suç, vicdan, kötülük, iradesizlik, suçluluk, sadakat gibi temaları filmlerinde kullanmaktadır.

Dostoyevski gibi kurtuluşun acıda ve kötülükte olduğuna inanır. Kötülük ve suç, vicdan getirmektedir. Karakterleri bir yönüyle kötü insanlardır. (Pösteki, 2005: 107-108).

Demirkubuz, her ne kadar başlangıçta sinemacı olmayı düşünmese de, 1994’de çektiği C Blok filminden sonra, bağımsız bir yönetmen olmayı başarmış ve sinemada kendi senaryolarını yazmıştır, Demirkubuz aynı zamanda çalışmaları ile pek çok ödül almaya da hak kazanmıştır.

“Masumiyet” (1997), “Üçüncü Sayfa” (1999), “İtiraf” (2001), “Yazgı” (2001), “Bekleme Odası” (2003), “Kader” (2006), “Kıskanmak” (2009) ve “Yer altı” (2011) filmleri ile Zeki Demirkubuz, bağımsız bir sinemanın peşinde olduğunu göstermiştir.

3.2. Sinemasına Etki Eden Faktörler

Zeki Demirkubuz sinemasında Dostoyevski’nin etkisi oldukça büyüktür. Demirkubuz’nun sinemasına en çok yansıyan isim olup, Demirkubuz, hayata bakış açısı ve düşünce tarzı anlamında genellikle onun eserlerinden etkilenmiştir.

Zeki Demirkubuz sinemasını besleyen diğer isimler ise, Albert Camus, Robert Bresson ve Andrey Tarkovski’dir.

3.2.1. Dostoyevski

Zeki Demirkubuz, birçok söyleşisinde kötülük ve inançsızlık gibi konuların ilgisini çektiğinden, kendisini en fazla etkileyen sanatçının da Rus yazar Dostoyevski olduğundan bahsetmektedir. (Möller, 2003: 20-21).

Yönetmen için Dostoyevski insanın psikolojik yapısını çözümlenmede adeta bir rehber gibidir. Demirkubuz’un birçok eseri, edebi motifler taşımaktadır.

Dostoyevski ile ilgili olarak Demirkubuz 1999’daki bir söyleşisinde şöyle bahsetmektedir: *“Kendimi keşfetmek için film çekiyorum. Bütün bilimsel çalışmalara rağmen insan, bence hala Dostoyevski’nin dediği gibi kocaman bir labirenttir. Benim yaptığım belki en iyi şey de, bu labirente boyun eğmek... Bu anlamda zayıf olduğumu kabul etme erdemini ve cesaretini göstermektir. Her şeyi bilen ve çözebilen bir insan düşüncesi empoze ediliyor. Oysa bütün hayat bilgimizin, insanlığın bütün deneyimlerinin ruhumuza ait en ufak bir çelişkiye hiçbir şekilde derman olmadığı ortada. Çözüm önermiyorum. Sadece kendimce soruları ortaya koyuyorum”* (Edirne, 1999:26).

Dostoyevski ile cezaevi yıllarında tanışan Demirkubuz, “Hayatı onunla öğrendim” diye de ifade eder. Hapisteyken okuduğu ve etkisinde kaldığı “Suç ve Ceza”nın devamını

yazar. Sonrasında da filmlerinde hep Dostoyevski izlerine yer vermeye devam ederek, ünlü yazarın vurguladığı temaları sinemasına yansıtmaya çalışır.(Notos, 2009:43-44)

Dostoyevski büyük kenti, karanlık, renksiz bir yoksulluğun, mutsuzluğun ve perişanlığın egemen olduğu bir alan olarak görür ve onu ciddi, ağır ve koyu renklerle belirtir. Renksiz, ruhsuz, resmi binaları, bunaltıcı bir havası olan içki dükkanlarını, kendi deyimi ile ‘tabut’lara benzeyen döşeli odaları anlatır. Buralarda, ‘büyük kent’ yaşamının en büyük kurbanları, yaşamlarını tüketmektedirler. (Hauser, 2006:314)

Bu perspektifte yönetmenin filmlerine bakılacak olursa benzer hayatları izleyiciye ilk filmi olan C Blok’tan bu yana anlattığı görülebilir. Yönetmen şehir hayatı içerisinde sıkışık kalmış insanın en yalın halini anlatmaktadır.

Dünya edebiyatının en önemli ve büyük yazarlarından biri olan Dostoyevski, suç, ceza, suçluluk, yalnızlık gibi kavramlar üzerinde durup, insanların duygularına ait derinlikleri romanlarında işlemiştir. Genellikle de ünlü yazarın eserlerindeki bütün kahramanları da kişiliği ya da hayatı parçalanmış kimselerdir. Dostoyevski’nin karakterleri, sonunda ölüm de olsa, bir şekilde mücadele verip engelleri aşarlar. Benzer konuları ve temaları, Demirkubuz da filmlerinin çoğunda işlemiştir.

Yine bir söyleşisinde “Suç ve Ceza”yı çekmek isteyip çekememesinden Metin Alam Film Merkezi’ne yaptığı söyleşide (2005) şöyle bahsetmiştir: *“Ekip küçülüyor, kameramanlığı ve montajı artık kendim yapmaya başladım. Suç ve Ceza’yı çekmek istiyorum yıllardır... Bir türlü senaryosunu yazamadım. Suç ve Ceza’yı çekemedim, bu filmi çekemeyen bir adamın filmi ni çekeyim dedim. Bekleme Odası, bu şekilde doğdu... Ben her filmimi büyük bir aşağılanma duygusu içinde çekiyorum. Tuhaf bir şekilde insanlar bu filmleri anlıyorlar, kabul ediyorlar, paralar da veriyorlar. Bu da bana güven duygusu veriyor. Her çektiğim film bir sonraki filmimi finanse etmemi sağlıyor.”*

Edebiyata olan ilgisinden de, eserlerine yansıtmak istemesinden de Demirkubuz şöyle söz etmektedir:

“Dostoyevski’nin 1870’lerde anlattığı vicdanla anlatamadı. Sosyalistlerden hiç böyle bir roman yazan çıkmadı. Benim en temel kaynağım edebiyat. Hayattan, deneyimlerimden, yaşadıklarımın sonra beni tek heyecanlandıran şey edebiyat. Dostoyevski, Camus, Balzac...” (Mithat Alam Söyleşisi, 2005)

Bekleme Odası filminin haricinde, Yazgı, İtiraf filmlerinde de yönetmenin Dostoyevski ve A. Camus izlerine geniş ölçüde yer verdiği, suç ve suçluluk üzerine yoğunlaştığı fark edilmektedir.

3.2.2. Albert Camus ve Varoluşçuluk

Zeki Demirkubuz, Dostoyevski'nin haricinde, Camus'dan da büyük ölçüde etkilenmiş ve filmlerinde varoluşçuluk felsefesinin derin izlerini taşımıştır. Onun filmlerindeki varoluşçu düşüncenin etkileri, sinemasının da temelini oluşturmaktadır.

Camus etkisinden bahsetmeden önce, varoluşçuluk kavramını irdelemek yerinde olacaktır.

Varoluşçuluğun sözlük anlamı, insanın varoluşunu, somut gerçekliği içinde ve toplumdaki bireyselliği bakımından göz önüne alan felsefi öğretilerdir. (http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5620b75455a172.60300326, 03.10.2015).

Varoluşçuluk felsefesinde ise, insanın var olmayı anlaması, bu varoluşun rastlantılar içinde oluştuğunu, insanın kendisini gerçekleştirme sürecini, güvensizliği ve güçsüzlüğü gibi unsurlar mevcuttur.

Sartre, (2002:7-8) insanda, varoluşun özden önce geldiğini savunmuştur. Bu demektir ki, insan önce özünü kendi yaratır. Dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşarak yavaş yavaş kendini belirler. Bu belirleme yolu hiç kapanmaz ve her zaman açıktır.

Sartre'm belirlediği "Varoluş özden önce gelir" sözü, varoluşçuluğun temel cümlesini oluşturmaktadır. Varoluşçuluk felsefesinde bireyin varoluşunu anlamaya çabası söz konusudur. Bu çaba gerek ekonomik, gerekse sosyal gereklilikler yüzünden kişi olarak oldukça güçsüzleşen insanın, hiçbir farklı şeye tahammülü kalmamış sistemde yabancılaşmasına ve yalnızlaşmasına neden olmaktadır.

Köklerini Nietzsche, J.P. Sartre, G. Marcel gibi düşünürlerden alan varoluşçuluk, iradesi ve bilinci olan insanın irade ve bilinçten yoksun nesnelere dünyasına (yani dünyaya) fırlatılmış bulunduğunu, kendisini nasıl oluşturursa öyle olacağını, özünü kendisinin belirleyeceğini, bireylerin mutlak irade özgürlüğüne sahip bulunduğunu, insanın özgürlüğe mahkûm bulunduğunu ve olduğundan tümüyle farklı biri olabileceğini dile getirmektedir. (Cevizci, 1998: 688-699)

Dostoyevski, edebiyat tarihindeki konumunu, çok doğru ve uygun bir biçimde anlatmaktadır: "Benim için psikolog diyorlar. Bu çok yanlış bir görüştür. Ben yalnızca yüksek düzeyde bir gerçekçiyim, diğer bir deyişle, insan ruhunun derinliklerini anlatıyorum. Bu derinlikler onun için, insanın usdışı, şeytanca hayaletlerle ve düşlere özgü olan özellikleridir. Bu tür özellikler, yalnızca yüzeydeki gerçeği anlatmakla

yetinmeyen bir doğalcılığı gerektirirler; gerçek yaşama ait öğelerin birbirine karıştığı, biri birinin yerine geçtiği bir olayı işaret ederler. (Hauser, 2006:318)

Yönetmenin filmlerinde de bireyin içinde bulunduğu ruhsal durum ve yaşadığı gel-gitler salt bir gerçeklik ile izleyiciye sunulmaktadır. Annesinin ölümüne tepkisiz kalan bir oğul, arkadaşlarının sahtekârlıklarından kaçmak için yalnızlığı seçen bir adam, her şeye rağmen sevdiği kadının peşinden gitmeyi seçmiş bir erkek gibi hikayeler yalın bir biçimde izleyiciye sunulur.

Demizkubuz'un Yazgı ve İtiraf filmlerinde etkisi hissedilen Camus da eserlerinde genellikle varoluşçu anlayıştan yola çıkmaktadır. Camus, bireyin yaradılışı nedeniyle büyük sorumluluk alması sonucunda girdiği bunalımdan kurtuluşu konu edindiği Yabancı'da bir hiç uğruna idama mahkûm edilen topluma ve kendine yabancılaşmış Mersault'un öyküsünü anlatmaktadır. Bu eserde Mersault, sevip sevmemek, evlenip evlenmemek, inanıp inanmamak, bir hiç yüzünden adam öldürüp elini kana bulamak gibi sorunları kendine dert edinmeyen, annesinin ölümü dâhil her şeye kayıtsız yaklaşan biridir. (Camus, 1999: 11-15)

Çalışmanın ilerleyen kısımlarında filmleri incelenecek olan Zeki Demirkubuz eserlerinde, gerek Camus'nun, gerekse nihilist felsefenin öncüsü Nietzsche'nin varlığı, sıkça görülen etkilerdir, denilebilir.

3.2.3. Andrey Tarkovski ve Robert Bresson

Zeki Demirkubuz sinemasında, edebiyattan etkilerin yanı sıra, farklı iki yönetmenin de etkisi görülmektedir. Bunlardan biri Rus yönetmen Tarkovski, diğeri de Fransız yönetmen Bresson'dur.

Andrey Tarkovski, filmlerinde genellikle Dostoyevski etkileri barındıran bir yönetmendir ve Dostoyevski'nin varoluşçuluğuna benzeyen bir tutum içindedir. Tarkovski, filmlerinde derin felsefi sorular ortaya atarak, onların yanıtlarını arar. Onun anlayışında sanat, insan kaderini ve dünyayı mükemmel götürecek yolların arayışını anlatan bir dildir.

Tarkovski'ye göre insan, evrenin yalnızca bir parçası değil, gerçekliğin varlık ve metafizik merkezidir. Tüm evren ve dünyadaki her şey, ancak insanla bağlantılı ve insanla etkileşim içinde olduğu zaman mantıklı, anlamlıdır ve belli bir düzeyde mükemmeldir. (Földényi, 2015:194-199)

Bunun tersi de geçerlidir: Evrenin bütün eksiklikleri, her şeyi yok etme gücü ve kötülüğün kaynağı, aslında özgürlüğünü yanlış kullanan, diğeri insanlardan ve evrenden

kendini bencilce ayıran ve etrafındaki bütün varlığa hükmetmek isteyen insandır. (Földényi, 2015:196-201)

Zeki Demirkubuz'un filmlerinde konu aldığı karakterler için yaptığı kişilik ve ruh çözümlemelerine Tarkovski filmlerinde de rastlamak mümkündür.

En önemli filmleri, "Kurban"(1986), "İz Sürücü"(1979), "Solaris"(1972), "İvan'ın Çocukluğu"(1962) ve "Ayna"(1975) olan Tarkovski filmlerinde, derin felsefi sorulara yanıt aranmaktadır. Demirkubuz'un filmleri de felsefi düşünce temeline dayandığından, yönetmen Tarkovski ile benzerlik göstermektedir.

Yönetmen Demirkubuz'un ilham aldığı veya esinlendiği bir diğer yönetmen ise ünlü Fransız yönetmen Robert Bresson olmuştur. Bresson, yarattığı stille kendisinden sonra gelen birçok yönetmene örnek olmuş, kendisine has özellikleri olan bir yönetmendir.

Bresson sinemasının temel özelliklerinden biri diyalogların, kamera hareketlerinin kısıtlı oluşudur. Sinema sektörünün Dostoyevski'si olarak nitelendirilen Bresson, erdem, masumiyet, suç, intihar, temalarını hemen hemen her filminde işlemiştir. Bunların yanı sıra, filmlerinin en önemli özelliği ulaşılması zor sadeliğidir. Oyuncu seçimlerinde profesyonel olmayan oyuncuları tercih etmiş oyuncuların oynadıkları rolde duygusallığa izin vermemiştir. (<http://www.derindusunce.org/2009/03/25/robert-bresson-inemasi-ve-au-hasard-balthazar/>, Erişim:05.10.2015)

Bresson'un filmlerinde dramatik kurgu ön plandadır, kamera açılarında özellikle insanların ellerine, ayaklarına ya da yaptıklarına odaklanılır ve çoğunlukla bel hizası çekim tercih edilir. Kullandığı bu çekim teknikleri ise Bresson'un imzası gibi olmuştur.

Dolayısıyla tüm bunlar bir araya getirildiğinde, Zeki Demirkubuz'un bu yönetmenin de etkisi altında kaldığını söylemek zor olmayacaktır.

Çünkü Demirkubuz, yaptığı söyleşilerde de, filmlerinde işlenen konuların temelinin toplumdaki gerçeklerin oluşturduğunu ifade etmiştir. Filmlerinde zaman zaman özel efekt ya da kurgu kullanımı olsa da çoğunlukla gerçeğe en yakın görüntüleri kullanmaya özen göstermiştir.

3.3. Demirkubuz Sinemasında Tekrarlayan Ögeler

Kadın ve Erkek Figürleri: Demirkubuz sinemasında alışılmışın dışında kadın ve erkek figürlerine rastlanmaktadır ve ağırlıklı olarak erkek öyküleri anlatılmıştır. Kadınlar, erkeklerle olan ilişkileri çerçevesinde devrededir. Demirkubuz, istek ve arzularının

peşinden koşan kadın karakterler oluşturmuştur, fakat bu kadınlar için arzu demek kadının kendi varoluşunu doğrulayacak başka bir erkek demektir.

Demirkubuz'un filmlerinde kadın karakterler, genellikle kendilerini güvenle teslim edecekleri bir erkek ararlar. Bu yüzden bu hayallerinin peşinde koşup, çoğu zaman da ulaşamazlar.

Filmlerdeki kadın simgesi, çoğunlukla bireysel gelişim çabası içinde olmayan, isteklerinin sadece bir erkekte ibaret olduğu kadınlar şeklindedir. Böyle olunca da, Demirkubuz filmlerindeki erkek simgesi, kadın karşısında yücelmektedir. *Masumiyet* ve *Kader* filmindeki gibi fahişelik yaparak ve gazinoda şarkı söyleyerek para kazanıp hayatını devam ettirmek, *Üçüncü Sayfa* filminde olduğu gibi kocasını öldürerek ondan kurtulmak, istediklerine ulaşmak için bir alternatiftir.

Yönetmen filmlerinde genellikle kendi ayakları üzerinde durmayı başaran, ekonomik bağımsızlığını kazanmış, güçlü kadın karakterler yaratamadığı gibi, bunun sorumluluğunu da sisteme yüklemiştir. Kadınların içine düştükleri durumu ve kısır döngüyü, kapitalist sistemin sonucu olarak görmekte, bunu yaparken, erkek egemen yapının hâkimiyet kurmak istemesini ve cinsiyetçi yaklaşımını gözden kaçırmıştır.

Toplumda egemen olan kapitalist sistemin birey üzerindeki etkisini filmlerinde vurgulayan yönetmen kullandığı kadın ve erkek figürleri ve onlar için oluşturduğu hikayeler üzerinden toplumsal gerçekçiliğe farklı bir perspektiften yaklaşarak, toplumsal yaşantının birey üzerindeki etkisini izleyicisine sunmuştur.

Yol, Hapishane, Telefon, Kapı, Televizyon Öğeleri: Kadın ve erkek simgelerinin haricinde Zeki Demirkubuz sinemasında, kapı, televizyon, telefon, yol, hapishane gibi öğeler geniş yer tutmaktadır.

Yol unsuruna C Blok ve *Masumiyet* filmleri örnek gösterilebilir. C Blok'ta arabayla yollara düşülmesi, *Masumiyet* filminin adeta bir yol hikâyesi niteliğinde olması, *Üçüncü Sayfa* 'da kahramanların yolculuk yapmaları, *İtiraf*'ta karakterlerin şehirden şehre seyahatleri gösterilerek, yol vurgusu yapılmıştır.

Hapishane veya cezaevi teması yönetmenin *Masumiyet*, *Yazgı*, *Kader*, *Bekleme Odası* filmlerinde bir şekilde yer almıştır. Örneğin *Yazgı* filminde, suçu olmadığı halde hapse atılan bir kişinin hapse atılması konu alınmıştır. Sonrasında suçsuzluğu ispatlanınca cezaevi müdürü ile ana karakter arasında uzun bir diyalog geçmektedir. Filmin tüm kurgusu neredeyse hapishane üzerinde devam etmektedir. Bu yüzden birçok filminde cezaevi öğesi olduğundan, cezaevinin de Demirkubuz filmlerinin simgesi olduğunu söylemek, yanlış olmayacaktır.

Telefon ise, tıpkı cezaevi ve yol gibi, filmlerde sıkça karşımıza çıkan bir objedir. Filmlerinde cevap verilen, cevap verilmeyen, sürekli çalan telefonlar, filmlerinde olmayan müziğin yerini doldurmaktadır.

Kapılar, daha doğrusu açılıp kapanan kapılar, Demirkubuz'un başka bir anlatım tarzıdır ve filmlerinde çokça kullandığından simgeleşmiştir. Bazen ev içine açılan kapılar vardır, bazen de mekân değişikliği yaptığını veya sahneden sahneye geçtiğini belirtmek için, kapı ögesini kullanmıştır. Filmlerinde kapıları kullanmasının sembolik bir anlamı olmadığını söyleyen Demirkubuz, kendiliğinden açılan kapıları çok sinematik bulduğu için ve izleyicide gerilim duygusu yaratabildiği için tercih ettiğinden söz etmektedir. (<http://www.cumhuriyetarsivi.com/reader/reader.xhtml>, 1999; Erişim: 05.10.2015)

Televizyon ise, yönetmenin en çok kullandığı objelerden biridir. Televizyon ile çok fazla mesaj vermeye çalışmaktadır. Filmlerindeki karakterler, genellikle televizyon seyrederek ve TV izleyerek gerçek hayattan koptukları izlenimi verilmeye çalışılır. Televizyondan gelen sesler, genellikle eski bir Yeşilçam filmi replikleri, yabancı bir kanal ya da haber spikerinin donuk bir ses tonuyla haberleri okuması şeklindedir. Bu da, televizyonun aslında yapay ve gerçeklikten uzak olduğu, insanın kendisine, özüne yabancılaştığı mesajını vermektedir.

Gelişen teknoloji çağında bireyin, televizyon karşısında geçirdiği zamanın artması ve gündelik hayatına edilgen kalışı, telefonun hayatımızdaki yerinin artması ile birlikte kişiden kişiye iletişimin farklı bir boyuta taşınması gibi unsurları da yönetmenin filmlerinde sıklıkla görmemiz mümkündür. İletişim araçlarının kullanımının yaygınlaşması ile birlikte insanların içine düştükleri yalnızlık duygusundan sıyrılabilmek adına telefon ile kurdukları iletişime sığınmaları gibi durumları filmlerinde izleyicisine sunan yönetmen, kitle iletişim araçlarının birey üzerindeki etkisine yapılan göndermeleri yönetmenin filmlerinde görmek mümkündür.

Bunların yanı sıra, Demirkubuz, filmlerinin arasına kendi filmlerini de yerleştirerek, Türk sineması geleneğinin hem parçası olduğuna, hem de onu dönüştürdüğüne işaret etmektedir. (Öztürk, 2006: 60-61)

Karakterlerin İsimleri ve Çok Ünlü Sanatçılar Olmaması: Yönetmenin filmlerinde karakterleri canlandıranlar, genellikle amatör oyuncular veya az tanınmış sanatçılardır. Ve bu karakterler, İsa, Musa, Meryem, Yahya gibi dinsel nitelikteki isimlere sahiplerdir. Film karakterlerinin isimlerinin dini isim olması “dinsel öz” kavramını hatırlatmaktadır. Bu da, Demirkubuz'un karakterlerini çok ünlü olmayan oyuncularından seçerek, aslında izleyiciye hayatın içinden gerçek kesitler yansıtmak istediğinin bir

ifadesi olarak düşünülebilir. Herkesin oyuncu olabileceği görüşünü savunan yönetmen, oyuncunun eğitilmiş ya da eğitimsiz olmasını da filmlerinde pek önemsememiştir. (<http://www.timeoutistanbul.com/film/makale/2659/Zeki-Demirkubuz--R%C3%B6portaj> , 2012:Erişim:06.10.2015)

Yönetmen bireyin toplumdaki yeri ve konumunu anlatırken insanlara daha gerçekçi bir etki yaratmak ve izleyicinin özdeşim kurmasını sağlayarak yaşayacağı katharsis etkisini arttırabilmek için oyuncu seçiminde de ünlü olmayan isimleri tercih etmiştir. Bu bağlamda oyuncunun şöhretinin ve toplum üzerindeki yansımalarına bağlı olarak oluşabilecek önyargıların da önüne geçmiştir diyebiliriz.

Ortak Eylemler ve Eylemsizlikler: Demirkubuz'un filmlerinde en çok gerçekleşen eylemler, karakterler arasındaki uzun diyaloglar, TV izlenmesi, kapılardan giren çıkan insanlar, karakterlerin birbirini aldatması, intihar edilmesi, yalnızlık, belli bir mekânda sıkışmış olma hissi, ölüm sahneleri şeklindedir.

Bu sahnelerin yanı sıra, birçok filmde hareketsiz temalara yer vermesi de filmlerinin ortak simgeleri olarak sayılabilir. Bu, yalın ve sade bir sinema dilini tercih etmesinden kaynaklanmaktadır. Artistik sinema efektleri veya kamera hareketleri yerine, hareketsiz kamera kullanmayı tercih eden yönetmenin Üçüncü Sayfa filminde, neredeyse kamera hareketi yoktur ve filmin genelinde doğal ışık kullanılmıştır. Buradan da, Bresson'dan etkilendiği açıkça fark edilmektedir.

Yönetmenin filmlerinde genellikle belirgin bir sessizliğin olması; daha doğrusu geri planda sürekli bir müziğin olmaması da dikkat çekicidir. Filmlerin can alıcı noktalarında verilen müzik, sürekli devam etmemektedir ve kısıtlıdır. Demirkubuz'un filmlerinde, kendi filmlerini arasında bağlantı kurması ve kendisinin de oynaması, onun filmlerindeki ortak diğer semboller olarak düşünülebilir.

Yönetmen izleyiciye gündelik hayatlardan kesitler sunmayı tercih ettiğinden müzik kullanımını sınırlandırarak izleyicinin sahneye karşı geliştireceği duygunun yönlendirilmesinin de önüne geçmiş olacaktır. Müzik kullanımının minimize edilmiş olması aynı zamanda filmlerin gündelik hayat ile olan özdeşliğini de arttırmaktadır.

Aşk ve Aldatma: Hemen hemen çoğu filmde aşk ve imkânsız aşk konusu geçmektedir. Yönetmenin filmleri genellikle kadın-erkek ilişkileri temeline dayandığından, aşk unsuru da filmlerinin ayrılmaz parçası olmuştur.

Erkek karakterlere genellikle olanaksız da olsa karşısındakiyle birlikte olma isteğini dile getirmeyi tercih eden Demirkubuz, kadın karakterlerde ise istek ve arzuları için, sevdikleri için yıllarca beklemeyi göze alan bir figür sergilemiştir. Ancak burada,

aşk anlamında, erkeklere toplumsal cinsiyet manasında farklı bir yol çizmiş, sevdiği kadınlar için intihar eden, bunalıma giren erkekleri daha çok ön plana çıkarmış ve tüm bunların suçlusu kadınlar gibi bir mesaj vermeye çalışmıştır.

Aldatma ise, başlı başına yönetmenin üzerinde durduğu bir temadır ve genellikle de birçok filmde bunu işler. Bir kadının bir erkekle birbirlerini aldatmalarını, bir kadının iki erkekle birden aldatması ve çoğunlukla da kadınların erkekleri aldattığı öyküler vermektedir.

Yönetmen aşk ve aldatma durumunu anlatırken toplumsal cinsiyetçiliğe bir gönderme yaparak, erkeğin acı çekişi ve aldatılışı ile izleyiciyi yüzleştirmektedir. Atakül bir yapıya sahip olan toplumumuzda, erkeğin acısını gizlemek zorunda hissetmesine sebep olan toplumsal baskıya bir gönderme yaptığını ifade edebiliriz. Bu durum toplumun yaratmış olduğu baskıya rağmen yaşanan hayatlar ile izleyiciyi karşı karşıya getirmektedir.

Dil: Genellikle sokağın dilini vermeye çalışan yönetmen, kadın ve erkek karakterler arasında uzun diyaloglar kurmuştur. Sokak dilinin hayatın dili olduğuna inan Demirkubuz, hayatın dilini çok düzgün bir Türkçe ile vermek yerine, küfürlü ve argo konuşmalarla iletmeyi tercih etmektedir.

Sosyo-kültürel hayat içerisinde sıklıkla karşılaştığımız ve kişiler arası iletişimde tercih edilen dili sinemasına yansıtan yönetmen, birey üzerinden toplumda hakim olan genel dile bir gönderme yapmaktadır.

3.4. Demirkubuz Sinemasının Karakterlerinin Genel Özellikleri

Zeki Demirkubuz, filmlerinde genellikle benzer ruh haline ve yaşam şekline sahip bireylerin hayatını konu edinmiştir. Demirkubuz her ne kadar filmlerinde farklı hikayeleri işlese de, seçtiği karakterler aynı dünyanın içerisinde yer alan karakterlerdir.

Tüm karakterlerin zaafı da, güçlü yönleri de birbirine bu yönden benzemektedir. Aldatan kadınlar, bunalıma giren erkekler, suçluluk ve yalnızlık yaşayan karakter tipleri, Demirkubuz sinemasının ortak özelliklerindedir.

Yönetmenin karakterlerinin genel özellikleri aşağıda verilmiştir.

Sevilen veya Nefret Edilen Karakterler: Yönetmenin filmlerinde ana karakterler, genellikle ya sevilen ya da nefret edilen tiplerini oynamıştır. Filmlerinde karakter

oyunculuguna çok önem veren Demirkubuz, kahramanlarını çok ideal prototipler halinde ele almamış ve yüceltmemiştir.

Zengin Olamayan/Yoksul Karakterler: Demirkubuz, Filmlerde gecekondu veya varoş mahallelerin özelliğini taşıyan karakterler olabildiği gibi, kapıcı, hizmetçi rollerinde oynayan yoksul karakterlere de yer vermiştir.

Aldatan Kadın Karakterleri: Toplumun kabul ettiğinin aksine, erkeklerden çok kadınların aldattığına inanan ve bunu hayatın çok normal bir gerçeğiymiş gibi vermeye çalışan Demirkubuz, kadınları, istek ve arzuları için mücadele eden, isteklerine ulaşana kadar yılmayan karakterler olarak canlandırmıştır. ‘Aykırı’ olarak nitelendirilebilecek bu kadın karakterler, gazinolarda şarkıcılık, fahişelik yaparak hayatını idam ettirirler veya evli oldukları halde kocalarını aldatırlar. Hayatlarındaki erkekler bunalıma girip, intiharın eşiğine sürüklenirken bu kadınlar, birlikte oldukları erkekleri avuçlarının içine alıp, hayatlarına kaldıkları yerden devam etmekte, deyim yerindeyse bildiklerini okumaktadırlar.

Trajik Erkek Karakterleri: Demirkubuz filmlerinde erkekler genellikle güçlü ve iradesi olmayan, otoritesini konuşturamayan, güvenen ancak sonrasında hayal kırıklığı ve yıkıma uğrayan karakterlerdir. Ve filmlerde genelde erkeklerin böyle olmasının sebebi, kadınlara dayandırılmaktadır. Cesaretli davranmadığı, bildiği doğruları savunmadığı için, erkeklere sürekli acı çeker.

3.5.Zeki Demirkubuz’un Yönetmenliğini Yaptığı Filmler

Zeki Demirkubuz film yapım tarzı ile kendine özel tekniklere sahip olan ve bağımsız sinema çerçevesini çizen yönetmenlerden biri olmayı başarmıştır. Demirkubuz filmlerinin çoğunda yapımı da üstlenerek kendi parasal kaynaklarını kullanmıştır, aynı zamanda yönetmenin filmlerinde işlediği temalar ve konularda farklı özelliklere sahiptir.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılarıyla ele alınacak olan filmlerinin isimleri ve yapım yılları şu şekildedir:

C Blok-1994

Masumiyet-1997

Üçüncü Sayfa -1999

Yazgı-2001

İtiraf-2001

Bekleme Odası-2003

Kader-2006

Kıskanmak-2009

Yer altı-2012

Bulantı-2015

3.5.1.Zeki Demirkubuz Sinemasındaki Belli Temalar

Yönetmen, bazı filmlerinde hayatın bir köşesine itilmiş, gecekondü bölgelerinde veya izbe olarak adlandırabileceğimiz otel odalarında yaşayan insanları ele alırken bazı filmlerinde ise düzgün bir mesleğe ve hayata sahip olan kişileri ele almıştır.

Filmlerinde ele aldığı karakterler içinde buldukları sınıfsal durum, fiziksel koşullar ya da duygusal açıdan büyük bir karmaşıklık ve kısıtlanmışlık duygusu içerisindedir. Bu kişilerin hayatlarını anlatırken Demirkubuz, en çok yalnızlık, sessizlik ve trajik sonlar ile farklı kadınların yaşantılarını tema olarak kullanmayı tercih etmektedir.

3.5.1.1.Yalnızlık

Zeki Demirkubuz, filmlerinde aşk, suçluluk, kıskançlık, güzellik-çirkinlik, ölüm, inanç, cinsellik ve ikili ilişkiler, yabancılaşma gibi temaları işlemektedir. Yönetmenin filmlerinde en çok göze çarpan tema ise yalnızlık olmuştur.

İnsanların yaşadıkları hayal kırıklıkları, çektikleri acılar, onları yalnızlığa sürüklemekte, sonrasında da derin bir bunalıma itmektir. Dolayısıyla Demirkubuz'un bütün filmlerinde yalnızlık ortak temalardan biridir. En edilgen ve en masum karakterin etrafında yaşanan ve onun pasif tavırları sonucu kendisinin aleyhinde sonuçlanan bir sürecin içerisinde yaşanan döngünün beraberinde gelen yalnızlık süreci gelmektedir.

C Blok filminde, Tülay ve çevresindekilerin hayatları, mahalle olgusunda siteleşmeye geçilmesi ile birlikte büyük bloklar içinde yaşayan insanların hissettikleri yalnızlık duygusunu temsil eden karakterlerden biridir. Filmin ana karakteri Tülay'ın ıssız yerlerde arabasıyla dolaşması, kendisine sözle veya elle tacizde bulunan erkeklerle beraber olmayı düşünmesi, onun yalnızlığından kaynaklanmaktadır. Filmde müzik kullanımının minimize edilmiş olması, şehre dair araba, televizyon, ayak sesleri vb. seslerin kullanılması izleyiciyi modern dünyanın yalnızlığı ile yüzleştirmektedir.

Yazgı filminde ise, varoluşsal yalnızlığı ele alan yönetmen, toplum eleştirisini karakterlerin üzerinden yapmayı tercih etmekte, kendi hayatlarına yapılan müdahalelerde bile seyreden, tepkisiz ve yalnız bir görünüm sergilemektedirler.

Yine *İtiraf* filminde de, evlilik, sadakat ve yalnızlık temaları hâkimdir.

3.5.1.2.Sessizlik

Demirkubuz'un C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa ve İtiraf olmak üzere dört filminin en ilginç noktalarından biri, dört filmde de kadın karakterlerin, erkek karakterler tarafından doğrudan kadın cinselliğine dair itiraf edilmeye zorlanması söz konusudur. Bu dört filmde de bu çabanın sonuç vermemesi, kadınların ya suskunlukla, ya da öfkelenip bağırarak ve karşı tarafı susturarak kendilerinden isteneni vermemesi kayda değerdir. "Kadın karakterlerin ilişkide oldukları erkekler tarafından hesap vermeye zorlandıkları hiçbir durumda hesap vermemeleri erkeğin zaten kurulmamış olan otoritesine boyun eğmediklerine işaret etmektedir."(Koç, 2004:189).

Kadınların itiraf etmemeleri, erkeklere hesap vermekten kaçınmaları, suskunlukları erkeğin otoritesini sarsıp, kadını güçlendirmeye yetmemektedir. Kadınların kendilerinden isteneni vermemeleri kadını güçlendiriyorsa, anlamlıdır. Yoksa suskunluğun karşılığı şiddet ile kadına fazlasıyla ödettiriliyorsa bu suskunluğun kadının yaşamına kattığı değer kendisi değersizleşir.

Erkeklerde ise yıkılan evlilikleri veya sona eren ilişkileri karşısında psikolojik olarak yaşanan çöküntü, sadece kapalı kapılar arkasında yaşananlardan ibarettir. Erkek karakterlerin maddi dünyaları kadınların aksine ilişkilerinden bağımsız bir tablo çizmektedir.

Masumiyet filminde sessizlik teması çok belirgindir. Filmin ana karakterlerinden Hasan, eve geldiğinde konuşmayan kadın için, "Hasan da anlatır: "Çocuğu da kendine benzetti. Biri televizyonun karşısına geçiyor. Diğeri de odaya. Ses yok, seda yok. Ne yaptım ben ona. Boynuzlanan ben. Onuru kırılan ben. "diyerek, sessizlik-tepkisizlik vurgusu yapmak istemiştir.

Demirkubuz filmlerinde müziğe çok az verilmesi, olay yerinin kendi sesinin verilmesi de, aslında sessizliğe yapılan bir diğer vurgudur.

3.5.1.3.Trajik Erkek Yaşantıları

Demirkubuz filmlerinde trajedinin merkezinde erkekler yer alır. Filmlerdeki erkekler temelde iyidir, ama edilgen ve iradesiz ve cesaretsizdir. Otoriter değildir.

Başlarına gelen olaydan sonra hayal kırıklığına ve yıkıma uğrarlar. Genellikle bu kötü olayların nedeni de kadındır. Kadınlar güçlü ve direnen karakterlerden onurlu ama zavallı karakterlere doğru salınırlar. (Öztürk, 2006:90)

Demirkubuz'un filmlerinde yer alan karakterler bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde içinde buldukları kısır döngünün içerisinden çıkmak için arayış içerisindedirler.

Zeki Demirkubuz'un filmlerinin bazılarında erkek karakterler kimi zaman içlerinde buldukları durumu aşacak gibi bir izlenimi izleyiciye verse de sonuç olarak başladıkları noktaya geri dönerler ve bu durum işlenen hikayeyi daha trajik bir noktaya taşır.

3.5.1.4.Ön Plana Çıkarılmış Kadınlık

Demirkubuz filmlerinde kadınlar, sıradan olmakla birlikte, aslında bir yerde sıra dışı tiplerdir. Toplumun çok alışkın olmadığı fahişe ya da eşlerini aldatan evli kadınlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bu tip kadın karakterleri, Demirkubuz sinemasının en tartışmalı karakterleridir.

Yönetmen çektiği filmlerin çoğunda kadın figürünü, boyun eğmeyen, aşkının peşinden giden, kocalarını aldatabilen ve topluma hakim olan ahlak değerlerinin dışında bir noktada konumlandırmıştır. Bu durum son dönem Türk sineması için oldukça farklı bir bakış açısı oluşturmuştur. Demirkubuz'un filmlerinde ele aldığı kadın karakterler, erkekler karşısında meslekleri ya da başarılarıyla değil, cinsellikle bildiklerini okuyan, erkekleri bu şekilde güçsüzleştiren bir görev üstlenmişlerdir.

Genellikle kadın karakterlerin ilişkide oldukları erkekler tarafından "hesap vermeye" zorlanmaları, hiçbir durumda hesap vermemeleri erkeğin –zaten kurulmamış- otoritesine "boyun eğmediklerine" işaret etmektedir. (Koç, 2004:187-189).

"Ne biçim erkeksin, sende gurur yok mu, ne o yoksa korkuyor musun" tarzı üsluplar kullanan kadınlar, erkekler karşısında, onlardan korkmadıklarını da rahatlıkla belirtmiş olmaktadır. Ancak, kadınların genellikle 'dişiliği'nin konu alınması, feministlerin tepkisini çekmesine de sebep olmaktadır.

Demirkubuz filmlerinde kadının ön planda olması, erkeğin güçsüz olmasına sebep olduğu, onu aldattığı ya da hayal kırıklığına uğrattığı içindir. Zaman zaman erkek şiddetine de maruz kalan kadınlar, onlara karşı koyamamakta, fakat bir süre sonra erkekleri terk etmekte, statükoyu koruyamamaktadırlar.

IV. BÖLÜM: DEMİRKUBUZ FİMLERİNİN TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLEMESİ

Toplumsal yaşamda bireyin kişiliğinin oluşmasında içinde yaşadığı ortamın ve yetişme evresinde yaşadıklarının belirleyici olduğu kuşkusuzdur. Dolayısıyla sanatçının da ürünü, hem toplumsal ortamın hem de sanatçının karakter ve kişiliğinin etkisi altında biçimlenmektedir. Sistematik düşüncenin temelinde; zihniyet ve dünya görüşünün oluşturduğu bir mantık yatmaktadır. Sanatçıların ortaya koydukları eserlerde kendilerine ait dünya görüşü ile ilgili izler bulmak mümkündür. Sanatçının kişiliği yarattığı yapıta ne kadar derinlemesine işlemiş ve bu duyarlık yapıtlarının büyük bir çoğunluğunda da görülmüşse, bu, yönetmenin sinemaya, işlediği konu ve içeriğe o denli hâkim olduğunun göstergesidir. Bu anlamda Zeki Demirkubuz'un yaşam deneyiminin, düşünce ve dünya görüşünün filmlerinin tüm aşamalarında belirleyici olduğunu söylemek mümkündür.

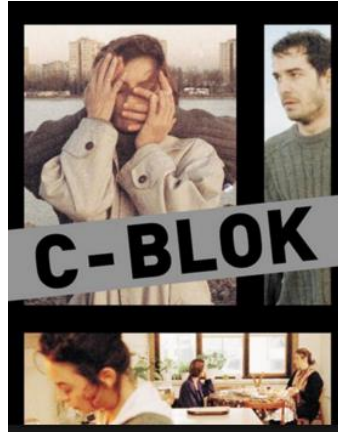
1990 sonrasında geleneksel Yeşilçam tarzına ve üretim biçimine karşı durarak, kendi sinemasını oluşturmaya çalışan bir kuşak bulunmaktadır (Pösteki, 2005: 14). Zeki Demirkubuz da, 1980'ler sonrasında Türk sinemasında görülen sıkışıklığın, yetersizliğin ve üstünkörülüğün ardından, hem anlatım hem de biçim olarak Türk sinemasının yeniden canlandığı 90'lı yıllara damgasını vuran yönetmenlerin başında gelmektedir.

Yönetmenin filmlerinde kullandığı söz konusu temaların tümü toplumsal yaşantı içerisinde bireyin içine düştüğü durum ve bunun bir sonucu bireylerin ortaya koyduğu davranışların bir yansımasıdır. Yaşanan ani sınıf değişiklikleri, topluma uyum sağlayamama ya da toplumun genel kabul görmüş kurallarının dışında tavır sergileme sebebi ile karakterlerin geliştirdikleri tepkiler ve davranış biçimlerini yönetmen söz ettiğimiz temalar aracılığı ile anlatmayı seçmiştir.

Çalışmanın bu kısmında, Zeki Demirkubuz'un yönetmenliğini yaptığı on filmin öyküsü, karakterleri ele alınmış; filmlerdeki belli başlı temalar irdelenmiştir. Yönetmenin filmlerinde vermiş olduğu mesajlar sorgulanarak, toplumsal gerçekçilik bağlamında ele alınmıştır.

4.1. Toplumsal Gerçekçilik Perspektifinde “C Blok”

Yönetmen: Zeki Demirkubuz, **Senaryo:** Zeki Demirkubuz, **Görüntü Yönetmeni:** Ertunç Şenkay, **Kurgu:** Nevzat Dişiaçık, **Oyuncular:** Serap Aksoy, Zühal Gencer, Fikret Kuşkan, Selçuk Yöntem, Ülkü Duru, Feridun Koç, **Sanat Yönetmeni:** Ayşe Akıllıoğlu, **Yapımcı:** Zeki Demirkubuz, **Müzik:** Serdar Keskin, **Süre:**87 Dakika.



Resim 8. C Blok; Film Afışı

Kaynak: www.zekidemirkubuz.com, Erişim:04.04.2016

Başrollerini Serap Aksoy, Selçuk Yöntem, Zuhal Gencer ve Fikret Kuşkan'ın oynadığı film, Zeki Demirkubuz'un 1994'de çektiği ilk uzun metrajlı filmidir. Kendisi, bu ilk sinemasından bir röportajda şöyle bahsetmiştir: (Kıraç, 199: 43-48)

“Senaryosunun büyük kısmını Ataköy’de yazdım. Ataköy’ün ardındaki varoşlarda büyüdüğümünden, Ataköy’ün bizim için, oradaki insanlar için temsil ettiği şeyi biliyordum. Orasını o kayıp insanın mekânı olarak düşünmemin nedenidir aynı zamanda... C Blok’un özelliği budur: Klasik anlamda bir hikâyesi neredeyse yoktur... Filmin metafizik bir yanı vardır. Durumlarla, anlarla ilgili sahnelerin olduğu bir filmidir.

“Bir hikâye olmadan, bu apartmanları, yolları birincil kahraman olarak seçerek bunların içine nesne olarak anlatmayı düşündüğüm, nesneleşmiş kahramanları yazdım; kadını, diğer insanları yazdım. Bütün bunları da hiç film çekmemiş, kısa film bile çekmemiş bir insanın el yordamıyla yaptım.

Önemli bir deneyim, olumlu anlamda da olumsuz anlamda da. Olumsuzluğu insanı rasyonalize etmesi... Böyle önemli bir anlamı vardır deneyim sahibi olmanın. Olumlu yanı da, önceden tasarlama şansı, bir önceki hataları tekrarlamama şansı verir.

“Filmden on beş gün önce ekibi toplayıp ilk harcamaları yapmaya başladığımızda senaryo ortada yoktu, oyuncular tespit edilince onlara altı yedi sayfalık bir metin verdim. Akşamları da senaryoyu yazıyordum. Bu durum hazırlıksız yakalanmak değil; bu bir yöntemdir, iyi bir film olacağını sezersiniz.

C Blok’un benim için en önemli yanı, hayatımızda var olan değişikliklerden çok, yeni bir dünya yaratmak isteyen güçlerin sınanmasıydı. Ben daha çok bu yönüyle bakıyorum.”(www.zekidemirkubuz.com)

Yönetmenin de belirttiği gibi, klasik bir hikâyesi olmayan C Blok, bir durum sinemasıdır.

Yönetmen C Blok’ta yüksek inşa edilmiş bloklar ve gri bir gökyüzünü kullanarak kuşatılmış ve kısıtılmış yaşamlara gönderme yapmaktadır. Demirkubuz, filmin görüntülerinde sıklıkla yer verdiği apartman görselleriyle modern mimarinin insanların hayatlarını hapisaneye dönüştürmesi sonucu aradıkları çıkışları ağırlıklı olarak işlemektedir. Dolayısıyla filmdeki çok katlı, gri renkli binalar bir yandan modernliğin diğer yandan ise tutsaklığın göstergesidir.

“C Blok”ta yönetmenin ele aldığı karakterler kendilerine ve çevrelerine yabancılaşmış bir hayat sürmektedir. Filmde ele alınan karakterlerin aynı zamanda içerisinde buldukları hayatta kaybolmuş ve nesneleşmiş bir yaşam sürdükleri

görülmektedir. Filmde kadın-erkek arasındaki ilişki süreci incelenirken yoğun bir cinsellik ve şiddet teması kullanılmıştır.

C Blok filmini Demirkubuz, “en mesafeli bulduğu ve hırpaladığı ”şeklinde ifade ederken aynı zamanda ilk filminde Yeşilçam öğelerinin de yoğun bir biçimde yer aldığını da dile getirmiştir. Filmde müzik ve dışavurumcu sahnelerin yoğun olarak kullanılmış olması popüler beğeniye hitap edebilmek açısından yönetmenin verdiği tavizlerdendir.

4.1.1. Filmin Özeti

Film, C Blok’da yaşayan burjuva bir çift olan Tülay ve Selim çifti ile bu çifte hizmet eden evlerinin hizmetçisi Aslı ve bloğun kapıcısı Halet arasında geçmektedir. Her ne kadar gözle görülür, belirgin bir sorunları olmasa da, evliliklerinde mutsuz olan Tülay ve Selim, birbirleri arasında iletişim kuramamaktadır.

Film, Tülay karakterinin kapıcısının oğlu Halet ile evin hizmetçisi Aslı’nın, kendi yatağında birlikte olmasına istemeden tanık olması sahnesiyle başlar. Bu durum, sorunlu bir evliliği olan Tülay’ın binalarla çevrili dairesinde, içinde bulunduğu sıkıntılı hayatı fark etmesine neden olur.

Ailesi aslında varoşta yaşayan ve bunu filmde sonradan anladığımız Tülay, evlilik yoluyla sınıf atlayan fakat hayat standardının yükselmesi ile mutluluğunun artışı doğru orantılı olacak zannederken, umduğu gibi olmaz. Bu yaşadıklarının etkisi ile Tülay evliliğini ve hayatını sorgulamaya başlar. İçinde uyanan cinsel isteklerini kontrol edemeyince kendisine ilgisi olduğunu bildiği Halet ile birlikte olur. Tülay bu birlikteliği, kocası selim tarafından arabada tecavüze uğradıktan sonra yapar. Böyle bir birlikteliği seçmesinde kocasından intikam alma içgüdüğü vardır.

Tülay’ın sıkıntılarını, kendisine karşı uzaklığına anlam veremeyen, problemin ne olduğunu öğrenmek için çaba gösteren ancak tatmin edici bir yanıt alamayan Selim’in sıkıntısı sanki etrafımızı kuşatan binaların bunaltıcılığının bir sonucu gibidir. Selim de, yaşadığı sıkıntılardan kaçmak istercesine, evin hizmetçisi Aslı’yla ilişkiye girer.

Halet ise, filmde edilgen bir karakterdir. Film boyunca pek konuşmaz ve arabalarla eğlenen, yarı-saf anti sosyal bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kadınlar tarafından arzulanan bir erkektir.

Filmde evin hizmetçisi Aslı, alt sınıftan gelen, kazandığı parayla annesine bakan, cinselliğini rahat yaşayan bir kadındır. Aslı Halet ve Selim ile aynı anda birlikte olmaktan çekinmeyecek kadar cinsel özgürlüğüne düşkün bir karakterdir.

Aşağıdaki, görselde, filmde Aslı'nın Halet karakterini tahrir edişinin bir sahnesi yer almaktadır:



Resim 9. C Blok Filminden Bir Kesit (1994, Z.Demirkubuz)

Yaşadığı sorunlar ile baş etmekte zorlanan Tülay, hayatındaki sorunlar ve Halit ile olan birlikteliği arasında yaşadığı gelgitler nedeni ile davranışları değişkenlik göstermeye başlar ve kendi içerisinde bilinçsizce bir arayışa yönelir.

“C Blok”taki karakterler, gündelik hayatları ve yaşadıkları yer içerisinde metalaşmış bireyler olarak öne çıkmaktadır. Hem çevrelerine hem de kendilerine yabancılaşmışlardır.

Bu filmde gözden kaçmaması gereken en önemli öğelerden biri, yan karakterlerin diyaloglarını sanki bir kağıttan okuyor gibi duygu yoğunluğu ve bütünlüğünden uzak, soğuk bir şekilde yansıtılmalarıdır. Her ne kadar dönemin popüler teması olan kent hayatındaki yalnızlık ve buhran işlenmiş olsa da, bunu izleyiciye aktarabilmesi bakımından başarılı olarak nitelendirilebilir.

Film içerisinde olayların büyük bir çoğunluğu Tülay'ın arkadaşı Fatoş'a yaptığı anlatımlar ile aktarılmaktadır. Müzik kullanımının minimize edilmesi, etraftaki reel seslerin kullanımı, gri tonlarının tercih edilmesinin nedeni modern dünyanın birey üzerindeki etkisine ve onları yalnızlaştırdığına birer işarettir.

4.1.2. Sınıf Çelişkisi ve Kadınlar

Filmin başkarakteri olan Tülay ile ilgili sınıf atladığı gerçeğini ve öncesinde “varoş” bir mahallede yaşadığını daha sonradan fark ederiz. Evlenerek, sınıf atlamıştır. Ancak evliliğinde mutsuz olan Tülay, kocasıyla çok fazla iletişim kurmayan, arabasıyla sık sık yolculuk yaparak gitme eylemi arkasına saklanarak kişisel katharsisini yaşamaya çalışan

ve cinsel olarak aradığı tatmine ulaşamamış bir kadındır. Bu yüzden de, kendisine elle ya da sözle tacizde bulunan erkeklerle bile yakınlaşarak heyecan arar. Tülay, evindeki hizmetçiyi, kapıcısının oğluyla kendi yatak odasında yakalayınca, hayatını sorgulamaya ve sonrasında Halet'e ilgi duymaya başlar.

Ataköy'de soğuk blokların arasındaki mutsuz kadın ifadesi, aşağıdaki görselde verilmiştir:



Resim 10. C Blok-Tülay Karakteri

Kaynak: www.zekidemirkubuz.com , Erişim:06.04.2016

Filmdeki diğer kadın karakter Aslı ise, Tülay'ın hizmetçisi olup, Tülay evde yokken kapıcının oğluyla birlikte olan, Halet ile buluşurken Tülay'ın kıyafetlerini giyerek "güzelleşen" , bir bakıma Tülay'ın sahip olduklarını ele geçirmek isteyen ve Tülay'ın hayatına özenen bir kadındır.



Resim 11. C Blok-Aslı Karakteri

Kaynak: www.zekidemirkubuz.com, Erişim:04.04.2016

İki kadın arasında sınıf farkı da olsa, aslında Tülay, hizmetçisi Aslı'ya bakarken, evlenmeden önceki hayatını görür.

Sonrasında Halet'e ilgi duyan Tülay, onunla birlikte olur. İkili arasında yakınlaşma başlar. Bu süreçte, Aslı'yı aşağılamaktan çekinmeyen Tülay, bu yolla bir yandan kendi geçmişini sorgulamakta, diğer yandan kendisine ilgisiz olan kocasından intikam aldığını düşünmektedir. Hizmetçi, sosyal statüye, zenginliğe; evin hanımı ise özgürlüğe özenmektedir.

Demirkubuz, bu filmdeki kadın karakterler ile onların tatminsiz ve kendini arayan kişiler olduklarını göstermeye çalışmıştır. Karısının ilgisizliğinden bunalan Selim, hizmetçi Aslı'ya tecavüz eder. Akıl sağlığı normalde de çok yerinde olmayan Halet ise, bir süre sonra akıl hastanesine yatırılır ve Tülay onu ziyarete gider. Burada da Selim'in içine düştüğü bunalımın sebebi ile Halet'in akıl hastanesine yatmasını, Demirkubuz, Tülay'a bağlamıştır.

C Blok'ta, yönetmen, kadınların tatminsiz, ne istediğini ve aradığını bilmeyen, buldukları sınıftan memnun olmayan kişiler olarak gösterirken; erkeklerin içine düştüğü durumdan da kadınları sorumlu tutar bir tablo çizmektedir.

4.1.3. Cinsellik ve Şiddet

Filmin ilk sahnesi, cinsellik temasıyla başlamaktadır. Evine gelen Tülay, hizmetçisi Aslı ile kapıcısının oğlu Halet'i kendi yatağında, beraber olurken, görür.

C Blok'da erkeğin fantezi objesine indirgenen kadın, görünüşüyle de bu fanteziyi destekler niteliktedir. Aslı, Halet'e "Bak ve iste bu kadını", "Erkeksen yakala" diyerek kendisini seyirlik bir nesneye dönüştürmekte, bununla bir erkeğin bir kadını hangi şartlarda isteyebileceğini özetlemektedir. Çünkü bir erkeğin bir kadına öncelikle bakması gerekir. Kadın da burada, erkeğin ona bakması ve sonra da harekete geçmesi için, elinden geleni yapan cinsel bir nesne gibi algılanmaktadır.

Öte yandan şiddet ögesi de, filmde cinsellikle iç içe geçmiştir. Yönetmen, Aslı karakterini bir fantezi nesnesi gibi kurgulamış, Halet'i ve erkek izleyiciyi bu yolla baştan çıkarmaya çalışmıştır. Cinselliğin şiddet yüklü olmasının kadınlar tarafından da arzulanılır olduğu vurgulanmaktadır.

Filmde mutsuz, tatmin olamayan, iletişim kurmayan, bir nevi macera arayan "gözü dışarıda," evlilikte umduğunu bulamayan, evin dışındaki mekânlarda gördüğü, hatta ona tacize yeltenen diğer erkeklerle bile ilgilenen Tülay, 'kadın'ı temsil etmektedir. Diğer tarafta, Tülay'ın karşısında karısını seven, onunla iletişim kurmak için çabalayan, uzunca bir süre anlayışlı bir tavır sergileyen kocası Selim vardır. Selim, filmde, uzun süre olumlu bir karakter olarak konumlandırılmıştır. Hizmetçi Aslı ile aynı evde yalnız kalmasına ve Aslı'nın rahat davranışlarına rağmen, Selim, Aslı'ya yan gözle bile bakmamaktadır. Bunun yanında, Tülay eşi Selim olmasına rağmen, bir diğer erkek Halet ile ilgilenmektedir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Selim, karısının kendisine olan uzaklığının ve soğukluğunun sebebini sorar. "*Kocana bir şey açıklaman gerekiyor mu? Söyle, neler oluyor?*" der ancak Tülay'dan bir cevap alamayınca, ona hafifçe vurur. Sonrasında da karısının sessizliğinden ve konuşmamasından bunalan Selim, öfkesini tecavüz ile bastırmaya çalışır. Tecavüz sahnesi, Selim'in iyi tarafını anlatan sahnelerin üzerine verilmiş, yönetmen tarafından adeta "yumuşatılmıştır". Tecavüzden sonra Tülay, Halet'e giderek onunla beraber olur.

Filmde ilginç olan, Tülay'ın evliliğinin, Selim'in Aslı'ya tecavüz etmesiyle son bulmasıdır. Burada kadını imgeleyen Tülay, kendi mutsuzluğundan, kendi iradesini kullanarak çıkamamıştır. İzleyicinin kafasında Selim'in karısı için çok çabaladığı mesajı daha fazla kalacaktır.



Resim 12. C Blok; Selim ve Tülay Arasındaki Tartışma

Yine Aslı'ya dönecek olursak, Aslı'nın "serbest ve fazla rahat" tavırlarının tecavüze sebep olduğu bir kısım izleyici tarafından düşünülebilir.

Bu filmde, çıplak bir şekilde şiddet açık açık verilmemiş ancak kadınlar davranışları konusunda uyarılmıştır.

4.1.4. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki

Sinema bir toplumsallaşma aracı, toplumun yansımasıdır. Toplumsal gerçekçilik temalı filmlerde, toplum içerisinde yer alan sıradan, gündelik hayatta karşılaşılabileceğimiz birinin hikayesi anlatılmaya özen gösterilmektedir. Toplumda var olan herhangi bir insanın gündelik hayatında yaşadığı problemler, yaşadığı problemlere dair çözüm arayışı ortaya konulmaya çalışılır. Bu nedenle filmlerin temelinde toplumsal bir olay yer alır ve bu bağlamda bir sebep-sonuç ilişkisi sorgulanır.

Filmlerin gerilim noktaları, alışlagelmişin dışında olağan dışılık temelinde ele alınmaz. Film kahramanı ve içerisinde yaşadığı sosyo-politik süreç birlikte işlenir. Ve toplumsal gerçekçi film çeken yönetmenlerde genellikle burjuvazi ve kapitalizm karşıtlığı mevcuttur. Bu tutum, karşımıza, ya dolaysız bir toplumsal eleştiri; ya da kapitalist toplumdaki bireyin yabancılaşması ve değerlerini kaybetmesinin hikâyesi olarak çıkar.

C Blok'u bu açıdan ele aldığımızda, filmdeki karakterler, evli bir çift, hizmetçi ve kapıcı şeklindedir. Yani toplumun içindedir ve hepsi kendi dünyasında birbirinden farklı sorunlar yaşamaktadır.

Ana karakter Tülay'ın kocasıyla mutsuzluğunun nedenini başka bir erkeğin kollarında araması, hizmetçisi Aslı'nın yaşadığı rahatlığa özenmesi, Aslı'nın ise sınıf atlamaya özenir bir hal sergilemesi, sonrasında hep mazbut bir erkek görünüm çizen

Selim'in önce Tülay'a, ardından Aslı'ya tecavüz etmesi, filmin koptuğu noktalaradır. Filmde, çekilen dönemin siyasi atmosferi, sosyo-politik yapısı birebir yansımaya da, Demirkubuz'un kapitalizm karşıtlığı iyiden iyiye hissedilmektedir.

Toplumsal gerçekçilik anlamında sadece yukarıda sayılanlar ele alınırsa, "Toplumsal gerçekliği yansıtmıştır" denilebilir ancak bu yorum, bu filmi anlatırken yetersiz kalacaktır.

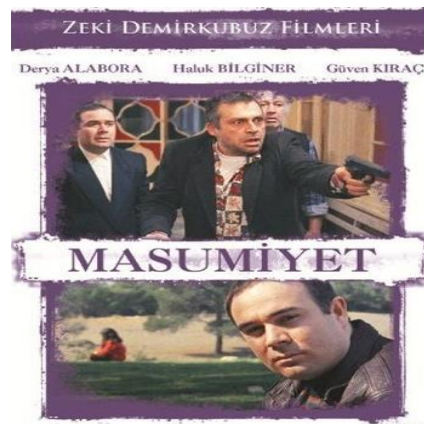
Çünkü yönetmen; her ne kadar keskin çizgiler içerisinde olmayan bir hikaye ile bir kadının yaşadığı sorunları ve site kültürü ile birlikte insanların bir arada ancak yabancı hayatlar sürüşünü anlatmış olsa da, izleyiciyi tatmin etme dürtüsünden de geri kalmamıştır.

Öte yandan Tülay, kısırlılığın, sıkıştırılmışlığın sembolü C Blok'ta sıkıntıdan doğru olmayı arzularak tehlikelere atılmakta ve etrafındakileri de kendisiyle birlikte sürüklemektedir.

C Blok, bir hapisane koğuşu veya bir hastane binası gibi istenmeden girilen ve insanın modernitenin içinde sıkışmış olduğu yerleri andıran bir görüntüyle izleyiciye verilmektedir. Ancak burada bir farklılık vardır ki, bu insanlar burada kendi arzuları ile dururlar. Bu hapsolmuşluk seçimini kendi özgür iradeleri ile yapmışlardır.

C Blok finali itibariyle bitmiş duygusunu seyirciye vermez. Tülay'a ne oldu, Halet iyileşti mi? Aralarındaki ilişki devam etti mi? Bunların hiçbiri cevap bulmaz. Çünkü aynı hayattaki gibi öyküdeki insanlar da kendini tamamlamıştır. Ve film bu tamamlanmamışlık duygusuyla seyirciyi baş başa bırakır.

4.2. Toplumsal Gerçekçilik Perspektifinde "Masumiyet"



Resim 13. Masumiyet; Filmi Afişi

Kaynak: www.zekidemirkubuz.com , Erişim:06.04.2016

Yönetmen: Zeki Demirkubuz, **Senaryo:** Zeki Demirkubuz, **Görüntü Yönetmeni:** Ali Utku, **Kurgu:** Mevlüt Koçak, **Oyuncular:** Derya Alabora, Haluk Bilginer, Güven Kıraç, Melis Tuna, Yalçın Çakmak, Ajlan Aktuğ, Nihal G. Koldaş, Doğan Turan, **Sanat Yönetmeni:** Burcu Unurtan, **Yapımcı:** Zeki Demirkubuz, Nihal Koldaş, **Müzik:** Cengiz Onural, **Süre:** 110 Dakika.

1997 yapımı olan Masumiyet filmi, Yeni Türk Sineması'nın aykırı örneklerinden biri olarak nitelendirilmektedir. Başrollerini Derya Alabora, Haluk Bilginer ve Güven Kıraç'ın oynadığı film, çıkışsızlık-parçalanmışlık üzerine kuruludur.

Masumiyet'te Uğur (Derya Alabora) güçlü ve sert bir karaktere sahip olan bir hayat kadını, Bekir (Haluk Bilginer) bir hayat kadınına karşı saplantılı bir aşk besleyen bir adam, hapishaneden yeni çıkmış, herhangi bir amaca sahip olmayan Yusuf (Güven Kıraç) ve annesinin hamilelik sürecinde şiddete maruz kalması sebebi ile sağır ve dilsiz olarak doğan Çilem (Melis Tuna) 'in etrafında yaşanan olayları konu edinilmiştir.

Filmde, pavyon şarkıcısı olan ve para karşılığı erkeklerle beraberlik yaşayan Uğur'un çaresiz aşkı verilirken, ona duydukları aşk nedeniyle hayatları kararır Bekir ve Yusuf'un hikâyesi anlatılmaktadır.

4.2.1. Filmin Özeti

Filmin ilk sahnesi, bir cezaevinin müdür odasında geçmektedir. Demirkubuz'un bütün filmlerinde olduğu gibi kapı açılıp kapanır ve beraat eden mahkûm girer. Cezaevi müdürü, ona elindeki belgeyi okumaktadır. Metin şöyledir:

“Ben, Süleyman Güneş'ten olma 1965 Erzincan doğumlu Yusuf Güneş. On yıldan beri TC Adalet Bakanlığı'na bağlı çeşitli cezaevlerinde hükümlü olarak kalmaktayım. Tahliyeme 3 gün kalmıştır. Depremde bütün ailemi kaybettiğimden dışarıda hiç bir yakınım kalmamıştır. Gidebileceğim hiç bir yer olmayıp, bildiğim bir meslek ya da zanaat yoktur. Bu yüzden siz büyüklerimden, kalan ömrümü burada geçirmek için izin istiyorum. Aksi takdirde, hiç istemeden, bir suç işleyip mahkûmiyetimin devam etmesini sağlayacağım. Ancak buna lüzum kalmadan siz büyüklerimin anlayış göstereceğine yürekten inanıyorum. Durumu bilgilerinize arz ederim”.

Buradan Yusuf adlı karakterin cezasının bittiğini ancak hapishaneden çıkmak istemediğini, bundan korktuğunu öğreniriz.

Diğer sahnede Yusuf şehirlerarası bir otobüstedir, yol karanlıktır. Polisler bir ara otobüsü durdurup, Yusuf'un yanındaki koltukta oturan biri kadın (Uğur) diğeri erkek (Bekir) iki yolcu otobüsten indirirler. Daha sonra Yusuf, bir otelin önünde iner, ürkek

ve korkak bir haldedir. Otelin lobisinde açık bir televizyonda eski Türk sineması oynamakta, küçük bir kız çocuğu onu seyretmektedir. Çocuğun ateşinin olduğunu anlayan Yusuf, otel görevlisiyle küçük kızını hastaneye götürür. Ertesi gün çocuğun önceki gece otobüsten polisler tarafından indirilen çiftin olduğu anlaşılır. Yusuf, böylece Bekir ve Uğur ile tanışmış olur.

Yusuf, sonraki gün, eniştesini ziyarete gider, Yusuf'un gelişine sevinen eniştesinin aksine ablası tepkisiz kalır. Karısına karşı sert davranan adam, alkol aldıkça daha da sert ve sinirli olur, önce küçük çocuğunu hırpalar, sonra karısını, kemeriyle dövmeye başlar. Evden hiçbir şey söylemeden Yusuf ayrılır ve pavyonlarda şarkı söyleyip, fahişelik yaparak hayatını sürdüren Uğur ve onun koruması Bekir'le zaman geçirir. Bekir ile geçen bir konuşmada Yusuf'un cinayet nedeniyle on yıl hapiste yattığını öğreniriz. Yusuf'un en yakın arkadaşı, evli olmasına rağmen, ablasıyla kaçmıştır. Bunun üzerine Yusuf, arkadaşını öldürmüş ablasını da yaralayarak dilsiz kalmasına sebep olmuştur.

Filmde, Bekir'in hikâyesi ise şu şekilde gelişmiştir: Bir esnafın oğlu olan Bekir, Uğur ile İstanbul'da aynı gecekondu mahallesinde büyümüştür ve Uğur'a âşıktır. Uğur ise, başı dertten kurtulmayan ve belalı bir tip olan Zagor'a âşıktır ve onunla kaçır. Zagor, sürekli hapse girip çıktığı için, Uğur da şehir şehir onun peşinden dolaşmaktadır. Ancak bir gün, Zagor bir polisi öldürünce müebbet hapse mahkûm olur ve Uğur da Zagor'u kurtarmak için Bekir'den para ister.

Bekir de, âşık olduğu için Uğur ile şehir şehir dolaşmaya başlar. Bu sürede, Bekir, üçüncü sınıf otel odalarında yaşamaya, pavyonda çalışan sevdiği kadının fahişelik yapmasına göz yummaya, alkol ve esrar alışkanlıkları yüzünden değişik bir hayat sürmeye ve bu hayata uygun davranışlar sergilemeye başlar.



Resim 14. Masumiyet; Bekir ve Yusuf karakterleri

Bekir'in İstanbul'da olduğu bir dönemde, Uğur, Sinop'ta bir adamla evlenir; ancak bir süre sonra dayanamaz ve yine Zagor'un peşine düşer. Evlendiği adam Uğur'u döver. O sırada Çilem'e hamile olan Uğur'un çocuğu bu ağır dayak nedeniyle dilsiz kalır.

Bekir ise ara sıra kıskançlık krizlerine girer ve bunlardan birinde Uğur ile tartışır. Tartışma gecesi Bekir intihar eder ve Bekir öldükten sonra onun yerini Yusuf alır. Bu kez Yusuf, Uğur'un peşinden il il dolaşmaya başlar ve kadına bağlanır. Uğur ise, Bekir'de olduğu gibi, Yusuf'a karşı da ilgisizdir.

Uğur ise, geçmişinde dul kalan annesiyle gecekondulu mahallesinde yaşayan, mahalleden birçok erkekle birlikte olsa da, aklı Zagor'da olan ve onun peşinden şehir şehir dolaşan bir kadındır. Öyle ki, geçimini sağlamak için pavyonlarda şarkıcılık ve fahişelik yapar.



Resim 15. Masumiyet; Uğur karakteri

Bir gün, gittiği başka bir ilde (Sinop) başka bir adamla evlenir ve ondan çocuğu olur. Ancak, kocasından şiddetli dayak yediği için, çocuğu dilsiz kalır. Çocuğunu ve ona tutkun olan mahalle arkadaşı Bekir'i de peşine takarak, Zagor'un peşinde koşmaya devam eder. Ve bir gün Zagor'un hapisneden kaçtığını öğrenen Uğur, çocuğunu da bırakıp onu aramaya başlar.

Yusuf, Uğur'un çocuğu Çilem'i, annesine ulaştırmaya çalışsa da, başarılı olamaz. Yusuf, Uğur'un ona bıraktığı Ankara'daki adrese gider ama burada mafyanın Zagor'la Uğur'un peşinde olduğunu öğrenir. Uğur'u bulamayacağına inanınca da, çocukla beraber İstanbul'a geri döner. Bir kahvehaneyi (Orhan'ın babasının işlettiği) arayan Yusuf, kahvehaneci adamın işi bıraktığını ve filmciler sokağında derme çatma bir yere taşındığını öğrenir. Yusuf adamı bulur ancak Orhan'ın ölümünün tam üstüne gitmiştir. Yusuf Orhan'ın Uğur'un sevgilisi Zagor olduğunu anlayamaz.

4.2.2. ‘Dilsizlik’ Teması

Filmde, belirgin temalardan biri, dilsizliktir. Yusuf’un ablası da, Uğur’un çocuğu Çilem de dilsizdir ve erkek şiddeti yüzünden dilsiz kalmışlardır. Filmdeki bu dilsizlik – sessizlik temasının kadınlar açısından bir direnme pratiği olup olamayacağı tartışmaya açık bir konudur.

Dilsizlik temasının belirgin olduğu sahneler kısaca şöyle verilmektedir: Otele yeni gelen Yusuf, etrafa bakar. Bekleme salonunda, birbirinden uzakta oturma yerleri, bir akvaryum, büyük yapraklı bir saksı çiçeği, ortada kovalı bir soba, sobanın hemen yanında bir koltuk ve bu koltuğun hemen karşısında eski bir Yeşilçam filminin oynadığı bir televizyon vardır.

Yusuf, kendine uygun bir yer bulur ve oturur. Sobanın yanındaki koltukta küçük, uzun saçlı bir kız çocuğu olan Çilem uyumaktadır. Yusuf, kıza doğru yaklaşır, çocuğun başını okşar, elini alınına koyar ve ateşinin oluşu anlayınca otel görevlisine bunu söyler.



Resim 16. Masumiyet; Otel Lobisi

Her ne kadar otel görevlisi, küçük kızın anne-babasının geleceğini söylese de, otel için gerekli giriş işlemi prosedürleri tamamlandıktan sonra, çocuğu doktora götürmeye karar verirler. Hastaneden döndükten sonra, otel odasına getirdiklerinde çocuğu, uyuması için annesiyle kaldığı odadaki yatağa yatırır. Ve herkes odasına çekilir. Ertesi gün Yusuf, eniştesiyle görüşmeye karar verir ve onun yanına gider. Birlikte eniştesiyle ablasının evlerine giderler. Oda ve mutfağın bir arada olduğu, bodrum katındaki bu evde, ablası, Yusuf’un önüne yemeği tepkili bir tavırla koyar, yüzüne bile bakmaz. Alkol aldıkça sinirlenen enişte, önce çocuğu yemek yemediği için hırpalar, sonra hızını alamayarak karsını kemerle dövmeye başlar. Kadın yine ses çıkarmamaktadır. Yusuf, gözünün önünde olan bitenler karşısında sessizce evden çıkar ve otele döner.

Burada, ablanın sessizliği ve Yusuf'a tepkili tavrı, yıllar önce, Yusuf'un onun dilini kestiği ve dilsiz kalmasına sebep olduğu içindir. Çünkü abla, Yusuf'un en yakın arkadaşıyla kaçmış, yakalanmış, Yusuf arkadaşını öldürürken, ablasını da dilsiz bırakmıştır.

Yusuf tekrar otele döndüğünde, ertesi sabah, Bekir'le karşılaşır ve Bekir ona çocuğa baktığı için teşekkür eder. Başka bir gün, otelde küçük kızla karşılaştığında, Yusuf, "İyileştin mi?" diye küçük kıza sorar ama çocuk hiç duymamış gibi kafasını çevirerek televizyonun karşısındaki her zaman oturduğu koltuğa gider ve oturur. Yusuf, oturan çocuğa arkadan yaklaşır ve adını sorar. Otelci merdivenlerden aşağı inerken, 'Çilem' diye, cevaplandırır. Çocuğun onu duymayacağını, sağır ve dilsiz olduğunu söyler. Yusuf da bunun üzerine irkilir.

Tüm bu sahnelerden anlaşıldığı gibi, gerek Yusuf'un ablasının dilsizliği, gerekse Uğur'un çocuğu Çilem'in dilsizliği, bir kabullenmişliği anlatmaktadır. Sürekli şiddet gördüğünü anladığımız Yusuf'un ablası, yaşadıkları karşısında tepkisiz kalmakta, boyun eğmektedir. Burada kadın, cezalandırılmakta, geçmişte yaptıklarının bedelini her gün tekrar tekrar ödemektedir. Çilem ise, annesinin ona hamileyken babası dövdüğü için dilsiz kalan küçük bir çocuktur ve çevresinde olup bitene tepki vermemektedir. Çilem'in sessizliği de dönüştürücü olmaktan ziyade, mevcut durumu olduğu gibi kabullenen bir his içermektedir.

4.2.3. Aşırılıklar

Masumiyet filminde, karakterlerin davranış ve tutumlarında, yansıttıkları duygularda aşırılık hâkimdir. Aşırı tutku, aşırı sessizlik, aşırı şiddet gibi...

Filmin çoğu sahnesi kapalı yerlerde geçer; dışarıda geçen sahnelerde ise güneş hemen hemen hiç görülmez. Filmin mekânlarında adeta bir kapatılmışlık, kuşatılmışlık duygusu hâkimdir. İzbe otel odaları, otobüs terminalleri, taşra pavyonlar, hikâyenin ana mekânlarıdır ve klostrofobik bir atmosfere sahiptirler.



Resim 17. Masumiyet Filmi, İzbe Otel Odası

Erkek karakterler bu sıkışmış duygularının sorumluluğunu hayatlarındaki kadınlara yüklerler. Kadın, suçlanan konumdadır. Enişte karakterinin karısını kemerle döverken söylediği;

“Ne yaptım ulan, ne yaptım ben sana? Dilsiz orospu, kahpe! Beni yok ettin ulan sen. Öldürdün lan beni. Mezara gömdün lan.” şeklinde bağırması, bunun bir göstergesidir. Yusuf’un ablası neticede aile namusuna zarar verdiği görüşünün arkasına sığınarak cezalandırılmış bir kadındır. Bu tema Yeşilçam filmlerinde de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Evli olduğu adama hiçbir şekilde sevgi beslemeyişi ve kocası tarafından şiddete maruz kalmasına rağmen sessizliğini bozmaz; bu davranış aynı zamanda kendisine dayatılanlara karşı verilen bir tepkidir.

Bekir karakteri, sevdiği kadın Uğur’a olan tutkusunun sonu olmadığı için bunalıma girer ve bir gece Uğur’la olan tartışması sonucu intihar eder. Yönetmen, ana karakterlerden birini filmin ortasında öldürmüştür. Bu konum da, farklı bir aşırılık noktasıdır.

Öte yandan filmde fahişelik, Uğur karakteriyle güçlendirilmeye çalışılmıştır. Filmdeki Uğur aykırı bir karakter olarak karşımıza çıkar. Fettan, bildiğini okuyan, sivri dilli, ağzı bozuk, sevgilisine ulaşmak için fahişelik yapan biridir. Anne olmasına rağmen, şefkatli ve anaç olmadığı gibi, çocuğuna düşkün de değildir. Filmdeki bir diğer aşırılık da budur. Kadına, yaşadıkları olaylar karşısında fahişelik dışında bir kapının açık bırakılmamış olması sorunların temel kaynağıdır. Oysa kadının, hayatını devam ettirmek ve güçlü kalabilmek için, başka araçlara ihtiyacı vardır.

4.2.4. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki

“Toplumsal gerçekçilik, insana, insanı anlatan, dünya gerçeklerini açık, net, sade bir estetik formla ortaya koyabilen sanat tavrı olmuştur. Sanatçıların da, özgür ve demokrat ortamlarda toplumsal gerçekçi tavırda daha çok eser verdikleri görülmektedir.” (Çiçek, 2010:13)

Toplumsal gerçekçi olarak nitelenebilecek filmlerin tamamının arka planında mutlaka bir toplumsal mesele irdelenmektedir. Burada, arkadaşını öldürdüğü için katil olan, bu yüzden hapse giren, cezasını çektikten sonra hapishaneden çıkan ancak hayattan korkan bir adam olan Yusuf karakteri, toplumsal gerçekçiliğin farklı bir boyutunu sergilemektedir.

Toplumsal gerçekçi filmlerin en önemli özelliklerinden biri, kahramanların hepsinin hayatın içinde her an karşılaşabileceğimiz insan tiplerini olmalarıdır. *Masumiyet*'te de, üstün insan tipleri yoktur. *Masumiyet*'teki ana karakterlerden Yusuf, Bekir ve Uğur, öyküleriyle, iyilikleri ve hatalarıyla, şiveleri ve tepkileriyle içinde bulunduğu sınıfsal niteliğin gerçekliğine uygun verilmeye çalışılan ve ayrıca filmdeki yeri, yakın ağırlıklarda olan, birden çok bulunan ana tiplerdir.

Üçüncü sınıf otel odaları, otobüs terminalleri, bodrum katında bir ev, gecekondu mahalleleri, taşra pavyonları gibi temalar, filmde yine hayattan verilen kesitler şeklindedir.

Yönetmen, tek plan ile Bekir'in hayatını izleyiciye aktardığı birkaç dakikalık sahnede alışlagelmiş kalıpların dışına çıkmayı başarmıştır. Bu sahne Türk sinemasında en çok sözü edilen sahnelerden biri olmayı başarmıştır. Bu anlatım biçimini yönetmenin diğer filmlerinde de görmek mümkündür.

4.3. Toplumsal Gerçekçilik Perspektifinde “Üçüncü Sayfa”

1999 yılında çekilmiş olan *Üçüncü Sayfa*, Demirkubuz'un üçüncü filmidir ve kaybedenlerin dünyasını anlatmaya, “çıkışsızlık” temasını işlemeye devam etmektedir.

Yönetmen: Zeki Demirkubuz, **Senaryo:** Zeki Demirkubuz, **Görüntü Yönetmeni:** Ali Utku, **Kurgu:** Nevzat Dişiaçık, **Oyuncular:** Ruhi Sarı, Başak Köklükaya, Cengiz Sezici, Serdar Orçin, Emrah Elçiboğa, Naci Taşdöven, **Sanat Yönetmeni:** Tülin Çetinkol, **Yapımcı:** Zeki Demirkubuz, **Müzik:** Cengiz İmren, **Süre:**92 Dakika.



Resim 18. Üçüncü Sayfa, Film Afışı

Kaynak:www.zekidemirkubuz.com, Erişim:06.04.2016

İsa rolünde Ruhi Sarı, Meryem rolünde Başak Köklükaya, ev sahibi rolünde Cengiz Sezici ve ev sahibinin oğlu rolünde Serdar Orçin başrolü paylaşırlar.

Filmde ele alınan hikaye, filmlerde figüran olarak çalışan İsa'nın mafyavari bir ortamdan elli dolar çalmakla suçlanması ile başlar. İsa eğer arayışı bir gün içinde bulamazsa kendisini öldürmekle tehdit ederler. İsa içine düştüğü çıkmazdan çıkamayacağını düşünerek intihar etmeyi planlar ve kafasına silah dayar. Bu esnada ev sahibi kapıyı çalar ve kendisinden kira borcunu ödemesini ister, İsa o an içinde bulunduğu ruh halinin etkisi ile ev sahibini vurur ve olaylar gelişmeye başlar.

4.3.1. Filmin Özeti

Filmin ilk sahnesi, kapının açılıp İsa'nın bir odaya girmesiyle başlar. Kapı vurgusu, diğer Demirkubuz filmlerinde olduğu gibi, Üçüncü Sayfa'da da vardır. Odaya giren İsa, masada oturan mafya kılıklı, kaba bir adam tarafından kasadan 50 dolar çaldığı gerekçesiyle dövülür. Oysa İsa, bir ajansta figüranlık ve ufak tefek işler yapmakta, diğer zamanlarda da başka bir şirkette iki gün, bir arkadaşının yerine temizlik işlerine bakmaktadır. Parayı kendisinin çalmadığını söylese de, inandıramaz ve feci şekilde dayak yer. İsa, üstü başı kan içinde perişan bir şekilde çalıştığı ajansa gidip patronundan borç ister. İsa'nın bu haline aldırış etmeyen patronu, onunla bir de alay edercesine konuşur ve gider. İsa, çaresizlikle yalnız kaldığı odada para ararken, bir çekmecedeki patronun olduğunu tahmin ettiği silah bulur ve onu yanına alarak, evine döner.

Evinde, silahı başına dayayıp intihar etmek üzereyken, kapı çalar ve karşısına ev sahibi çıkar. Ev sahibi, İsa'dan birikmiş kira borcunu istemektedir. Bunu yaparken hakaret ve küfür dolu bir konuşma yapar, İsa'ya borcunu ödeyip evi boşaltması için üç gün süre verir ve onu tehdit edip, gider. Çaresizlik içinde kıvranan İsa, bunalmıştır ve yine kafasına silahı dayadığı anda aniden fikir değiştirir; gidip ev sahibini öldürür ve kendisi de orada bayılıp, yere düşer.



Resim 19. Üçüncü Sayfa, İntihar Sahnesi

Uyandığında, kendi evindedir ve bunu şaşkınlıkla karşılar. Çünkü bayıldığı ve silah sesinin duyulduğu zaman, İsa'nın komşusu Meryem, onu sürükleyerek evine taşımıştır. Aynı sabah, Polis gelir, İsa'yı ve diğer apartman sakinlerini toplayarak karakola götürür. Polis sorgusunda verdiği ifade İsa, cinayetle ilgisi olmadığını söyler ve serbest kalır. Ev sahibini kimin öldürdüğü belirsizdir. Tüm yaşananların şokuyla bitkin halde eve gelen İsa, dairenin girişinde bayılır. Ayıldığında karşısında kapı komşusu Meryem'i görür. Olaylar bunun üzerinden yeniden farklı bir şekil alacaktır. Çünkü İsa ile Meryem arasında bir yakınlaşma başlar. Birlikte kahvaltı ettikleri bir sabah, Meryem, İsa'ya ünlülerle ilgili sorular sorar, ev sahibinin öldürülüşünden bahsedilir. Burada, ev sahibinin, Meryem'in kocasının patronu ve aynı zamanda onların da ev sahibi olduğunu öğreniriz. Bu konuşmadan sonra, dışarı çıkan İsa, kendisini parayı çalmakla suçlayan mafya adamlarıyla karşılaşır. Eve kaçan İsa'yı takip eden adamlar, evin kapısına dayanırlar. Olaya Meryem de karışır ve parayı kendisinin vereceğini söyler ve olay böylece kapanır. Bu olaydan sonra Meryem de, İsa da ağlar.

İsa, bir dizi rol almaktadır. Film boyunca ara sıra filmin setinde İsa da görülmektedir. İsa Meryem'e ve çocuklarına hediyeler alır ve kendisine birlikte gezmeye

gitmeyi teklif eder. Meryem evlere temizliğe giderek geçimini sağlar ve kocası ile arası açıktır. İsa bu durumun bilincinde biridir ve Meryem'e onun için her şeyi göze alabileceğini söyler.

Bu arada, ev sahibinin oğlu Serdar, babasının işlerini devralmıştır ve İsa'ya kiralara kendisinin baktığını ve borcu olup olmadığını sorar. İsa, tüm borçları ödediğini söyler. İşlenen cinayet, yavaş yavaş unutulmaya başlanmıştır.

Yeni iş arayışlarına da yönelen İsa, bir reklam filminde oynamak için, seçmelere katılır. Seçmelerde kendisine “Hayattan ne bekliyorsunuz? Ne hayal kurarsınız?” gibi sorular sorulur. İsa'nın aslen Çankırlılı olduğunu, askerden sonra İstanbul'a geldiğini, küçük çaplı değişik işlerde çalıştığını ve hayattan büyük bir beklentisi olmadığını öğreniriz. İsa, hayalini başrol oynamak olduğunu, acılara rağmen başaran bir insanı canlandırmak istediğini söyler ve bunu “İbrahim abi gibi namuslu ve iyi bir insanı” oynamak istediğini de ifade eder.

İsa gece evine döndüğünde Meryem'in kocasının kapıyı çaldığını duyar ve gece kavga seslerini duyar. O gece Meryem kocasından dayak yemiştir, İsa her ne kadar olaya müdahale etmek istese de kapının önünden geri döner, ancak sabah olduğunda dayanamaz ve çekinerek de olsa kapıyı çalar. Meryem yüzünde şişlik ve morluklar ile kapıyı açar ve kendisine bunun karı-koca arasında bir olay olduğunu ve onun karışmaması gerektiğini ifade eder. Bunun üzerine İsa Meryem'e onu sevdiğini söyler ancak Meryem, İsa'nın suratına kapıyı kapatır.



Resim 20. Üçüncü Sayfa; “Senin İçin Her şeyi Yaparım”

Öldürülen ev sahibinin evi boşaldığından, bu daireye, ev sahibinin oğlu yerleşmektedir. Meryem evi temizler, İsa da eşyaların taşınmasına yardımcı olur. İşler bitince, Meryem İsa'nın dairesine gelip ağlamaya başlar. İsa “Senin için her şeyi yaparım” deyince Meryem de ondan kocasını öldürmesini ister. İsa adam öldürmenin o

kadar kolay olmadığını söyleyince, Meryem, ev sahibini kimin öldürdüğünü bildiğini itiraf eder. İsa'nın silahını getirir ve o gece olanları anlatır. Meryem aynı zamanda İstanbul'a geldiği günden beri ev sahibinin metresidir ve kocası bu duruma ses çıkarmamaktadır. Olanları tek tek anlatır. İsa, Meryem'i dinler ve kocasını öldürmeyi kabul eder. Bir süre Meryem'in kocasını takip eden İsa, onu vuramaz, Meryem ise, kocasını evde öldürüp, cesedini bir çukura atmayı teklif eder. Bu planlar yapılırken, Meryem'in kocası gece bir vakit kavga esnasında bıçaklanarak, hayatını kaybeder. Bu olayların ardından polis eve gelerek Meryem'i alır. İsa ise bütün gece Meryem'in dönmesini bekler. Meryem'in kocası ise kumar yüzünden bıçaklanmıştır.

Sonraki günlerde, İsa'nın bir film için şehir dışına seçmelere katılmak üzere İstanbul'dan ayrılması gerekmektedir, bunu Meryem'e anlatır. Meryem de, zaten onları akrabalarının çağırıldığını söyler. İsa, döndüğünde her şeyin çok güzel olacağını söyleyerek yola koyulur. Ancak umduğu gibi olmaz.

Geri döndüğünde Meryem'in dairesinin boşaldığını, badana yapıldığını görür. Ev sahibinin oğlu Serdar, İsa'ya akrabalarının geleceğini bu yüzden daireyi boşaltması gerektiğini söyler.

Bir gün iş çıkışı, İsa, işten eve dönerken, ev sahibinin oğlu ile Meryem'i beraber görür. Çifti evlerine kadar takip eder, kapıların çalar ve evlendiklerini öğrenir. Meryem'in giyim tarzı değişmiştir. Kılık kıyafetinden Meryem'in orta sınıf statüsünde bir hayat sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Silahını Meryem'e doğrultan İsa, onu vuramaz. Meryem, İsa'ya Serdar'la uzun süredir ilişkileri olduğunu anlatır. İsa'nın cinayeti işlediği gece eğer İsa ev sahibini öldürmeseydi bunu kendilerinin yapacağını söyler. Bu sözlerin ardından İsa dışarıya çıkar ve kapı kanır ardından silah sesi duyulur. Film burada biter.

4.3.2. 'Mazlumluk' Teması

Demirkubuz sinemasının bir klasiği haline gelmiş olan "mazlumluk" teması, "3. Sayfa" da da vardır. Yönetmen, burada, mazlumluk temasını İsa karakteri ile örtüştürmüş ve erkeklerin mazlumluğunun nedenini kadınlara bağlamıştır.

Çalmadığı halde hırsız damgası yiyen, dövülen, borçlarını ödeyemediği için ev sahibi tarafından hakarete uğrayan, mafyadan kaçan İsa karakteri, acı da çektiği için 'mazlum'dur. İsa, hayatın zalimliği karşısında yenik düşmüş bir karakterdir.

Sistemin en altındadır. Güçsüzdür. İntihara karar verir ancak onu bile yapamaz.

Rol için oyuncu seçiminde "acılara rağmen başaran bir insanı oynamak" istediğini söyler. Aslında olmak istediği kişilik, budur fakat ne kadar çabalasa da olamamaktadır.

Sevdiği kadın tarafından beklenmedik bir darbe alır ve hayatına intihar ederek son verir. İsa karakterinde acı, çile, ıstırap, öfke ve hınç adeta iç içe geçmiştir. Bu yüzden mazlumdur.

Zalim dünyadan hincını ev sahibini öldürerek alır, sevgi ihtiyacını Meryem’le gidermeye çalışır ancak bunda başarılı olamaz.

Filmde, İsa’nın odasında asılı duran “Dört Yanım Cehennem” ve “Küskünüm” adlı filmlerin afişleri, İsa’nın yaşadığı acıyı, haksızlığı ve tehdit altına girdiğinde içindeki ezikliği dile getirmektedir.

Demirkubuz gelir düzeyi düşük olan insanlar arasında yaşanan en büyük sorunun kendi aralarında yarattıkları problemler olduğunu ifade eder. Bu insanlar her ne kadar sistem içerisinde mazlum olarak görülse de kendi aralarında birbirlerini ezmekte ve birbirlerine zarar vermektedirler.

4.3.3. ‘Erkek Olmanın’ Gerçekliği

Demirkubuz’a göre, kadın tehlikeli bir varlıktır. Bu filmde de yönetmen, bir kadının ne kadar acımasız olduğunu göstermek istemiştir.

Oysa kocasının tecavüzüne uğrayan, kocası tarafından dövülen ve ev sahibi ile “istemeyerek de olsa” ilişkiye giren Meryem’in yaşadığı travma yeterince görünür kılınmamış; bunun yerine İsa’nın trajedisi ön plana çıkarılmıştır. Filmde İsa’nın eğitim düzeyine ilişkin bir bilgi verilmemesine rağmen, düzgün bir işi ve mesleği olmaması, kendisine iyi gelir getirecek bir meslek sahibi olmasını sağlayacak bir eğitim almadığını göstermektedir. Toplum tarafından erkekler için uygun görülen ve statü sahibi olmasını sağlayacak bir mesleği olmadığından sosyo-ekonomik olarak güçsüzdür. Yaşamını filmlerde figüranlık yaparak devam ettiren, bu yüzden de toplumda saygı gören, statü sahibi bir erkek değildir. Sürekli ezilen, hor görülen, aşağılanan, suçlanan, zayıf ve güçsüz bir erkek kimliği sergilemektedir. Bunun yanında, İsa’nın Meryem ile olan yaklaşması onun bir aile sahibi olma, sahip çıkma ve koruma istemini ortaya koymaktadır. Meryem ile olan ilişkisinde, sert, güçlü, mücadeleci, kadını koruyup kollayan biri değildir. Kocasından dayak yiyen Meryem’in çığlıklarını duymasına rağmen, kapısına kadar gider fakat müdahale edemez. Çünkü ne fiziksel olarak, ne de ruhsal olarak güçlü değildir, korkak ve ezilen bir kimliktir. Duygularını belli eder ve duygusal tepkilerini öfke, kırgınlık ve ağlayarak göstermektedir.

Aslında İsa, planlayarak adam öldürecek, kötülük yapacak bir mizaca sahip değildir. İsa, patronunun odasında para ararken bulduğu ve kendini öldürmek için

şakağına dayadığı silahı bir türlü ateşleyemez, çünkü anlamsız yaşamına son verecek gücü ve cesareti yoktur. O sırada gelen ev sahibinin küfür ve hakaretleri karşısında ona ses çıkarıp karşı koyamaz, sessizce kabullenir. Ev sahibi gittikten sonra, tekrar tabancayı şakağına dayar, birden öfke ile yerinden fırlar ve üst katta oturan ev sahibinin dairesine gider ve adamı vurur. Bu, bir anlık öfke ile yapılmış bir eylemdir, yoksa İsa'nın gücünün ve şiddete eğiliminin göstergesi değildir. Çünkü İsa, adamı vurduktan sonra panik, korku ve yaşadığı şokla bayılıp oraya yığılır. Kötü mizaçlı olmayan İsa, Meryem'in kocasını öldürme teklifini istemeyerek de olsa kabul etmesine rağmen bir türlü gerçekleştirmez. Meryem “*Erkek misin lan sen?*” diyerek İsa'yı aşağılar ve erkekliğini sorgular. Şiddete eğilimi olan bir erkek kimliği değil, kendisine uygulanan şiddet karşısında bile karşılık veremez pasifliktedir.

Filmde, İsa, yaptığı ve yapacağı kötülükler yüzünden acı çekerken, Meryem kötü olmayı ve vicdan azabı duymamayı öğrenmiştir.

Gerçek hayatta figüranlık yapan, ama hayallerinde başrolü “İbrahim abi” gibi oynamak isteyen, sevgisini paylaşmak istediği kadından yoksun kalan İsa, kendini dayanılmaz bir boşluğun içinde bulur ve intihar eder. İsa, olmak istediği yerde olamamış; başarı ve sevgi ideallerine ulaşamamıştır. Filmde, İsa'nın hayatı daha fazla ele alındığı için, ister istemez, bir erkek gerçekliği ile karşı karşıya kalınmaktadır. Yara aldıkça mazlumlaşan, mazlumlaştıkça yara alan İsa, “istekli” ancak “iradesiz”dir.

4.3.4. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki

Toplumsal gerçekçi filmlerde kahramanların hayatın içinden tipler olması amaçlanmaktadır. “*Üçüncü Sayfa*” filminde de, hayatın içinden sıradan denilebilecek karakterleri izleriz ve bu karakterler üstün nitelikli, vasıflı tipler değildir.

Filmin başlangıcında, ana karakterlerden biri olan Meryem boynunda taşıdığı dini simge çerçevesinde ele alındığında merhameti taşıyan karakter olarak görülmektedir. İlerleyen sahnelerde İsa'nın dövülmesine şahit olduğunda bu olaya engel olur ve İsa'nın borcunu ödeyerek onu kurtarır. İsa ile arkadaşlık kurar hata onu sofrasına dahi davet eder. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde Türk filmlerinde sıklıkla rastladığımız bir tema olarak Meryem'de çocuklarını daha iyi yetiştirebilmek adına fedakarlıklar yapabilecek ve bu amaç için sınıf atlama çabası içerisinde olan bir kadındır. Yönetmen Meryem'in televizyon ve gerçek dünya arasında sıkışıp kaldığını izleyiciye gösterir. Meryem yaşamak istediği ancak hiçbir şekilde ulaşamayacağını bildiği hayat ve yaşamak zorunda olduğu hayat arasında sıkışmıştır. Meryem her ne kadar çocuklarına sanatçının ismini

vermiş olsa da Sibel Can için “Çoluk çocuk sahibi insan. Biraz ağır olması lazım. Sesi güzel ama hareketlerini hiç tasvip etmiyorum. Ne o öyle kıtlıktan çıkmış gibi” şeklinde yorumda bulunur. Bu birazda Meryem’in sahip olmak istediği ama ulaşamayacağı hayat karşısında geliştirdiği bir tepki olarak da görülebilir.

Meryem’in İsa’ya sürekli olarak bir film içerisinde yaşamadıklarını söylemesi, işlemeyi planladıkları cinayeti konuşurken izlediği filmlerden etkilendiğini görmemiz, Meryem’in içinde bulunduğu yabancılaşma ve sıkışmışlık duygusunun bir göstergesidir.

Film süresince üst katta yaşayanların bir şekilde alt katta yaşayanları sömürdüklerini görürüz. Apartmanın ev sahiplerine ayrılan iyi daireleri ve Meryem’in deyimiyle “ahır” gibi daireleri vardır. İsa ev sahibi tarafından hakarete; Meryem yine ev sahibinin cinsel istismarına uğrar, hatta onun metresi gibi olur ve kocası da ev sahibi aynı zamanda patronu olduğu için buna göz yumar.

Meryem için köyden uzakta İstanbul’da yaşamak kocasından kurtulmaya dair bir umut demektir. Kocasını öldürmeyi, cesedi bir çukura atarak kaybetmeyi planlar. Meryem’e göre, “her gün bir sürü insanın öldürüldüğü koskoca İstanbul’da polis işini gücünü bırakıp onu mu bulacaktır?”

Tüm bu vurgular, gerçek hayattan, toplumsal sıkıntılardan, toplumda yaşanan gerginliğin, işlenen cinayetlerin, perde arkasını aralar niteliktedir ve toplumdan birebir izler taşır.

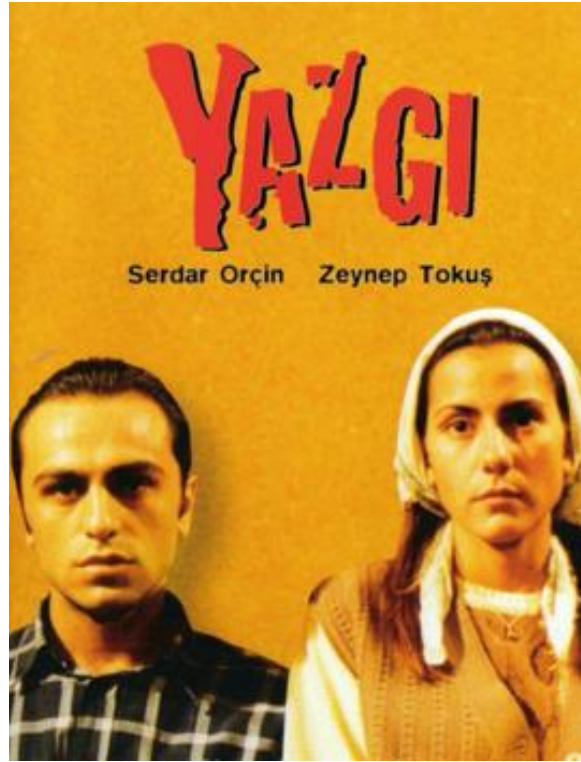
Üçüncü Sayfa, ezilenlerin birbirlerini ezmek ve birbirlerine kıymak dışında başka çıkış yolu bulamadıkları karamsar bir tablo çizmektedir.

Kadın yine yönetmene göre güçlü bir karakter değildir; hem ev sahibi, hem kocasıyla ilişkisi vardır, sonra da ölen ev sahibinin oğluya evlenir. Bir anlamda, statü değiştirmek için, kadınlığını kullanarak, istediği erkeği elde etmiş, onunla evlenmiş ve olmak istediği yere gelmiştir. Kadının bu şekilde ele alınması, toplumdaki kadının gerçekten böyle mi olduğu sorusunu beraberinde getirir ve konu tartışmaya açıktır.

Yönetmen, Meryem karakterini, tuttuğunu koparan, cesaretli, namuslu ve taviz vermeyen bir karakter olarak çizmiş olsaydı, filmin akışı da değişmiş olur ve toplumsal gerçeği tam olarak daha iyi yansıtabilirdi. Bu şekliyle de toplumdaki gerçeklikten izler taşıyan filmde, figüran seçme esnasındaki oyuncu seçimlerinde, İsa’ya sorulan “Hayal kurar mısın?” sorusu ve buna verilen yanıtlar, bu karamsar tablonun özeti niteliğindedir.

4.4. Toplumsal Gerçekçilik Perspektifinde “Yazgı”

Serdar Orçin, Zeynep Tokuş, Engin Günaydın ve Demir Karahan’ın başrollerini paylaştığı film, 2001 yapımı olup, birebir olmasa da Albert Camus’nun ‘Yabancı’ adlı eserinden uyarılma izleri taşımaktadır. Filmdeki ‘Musa’ karakteri, Yabancı romanındaki Meursault karakterine benzemektedir.



Resim 21. Yazgı Filmi Afişi

Kaynak: www.zekidemirkubuz.net, Erişim:06.04.2016

Yönetmen: Zeki Demirkubuz, **Senaryo:** Zeki Demirkubuz (Albert Camus’nün aynı adlı romanından), **Görüntü Yönetmeni:** Ali Aktaş, **Kurgu:** Zeki Demirkubuz, **Oyuncular:** Serdar Orçin, Zeynep Tokuş, Engin Günaydın, Demir Karahan, **Sanat Yönetmeni:** Bahar Evgin, **Yapımcı:** Zeki Demirkubuz, **Müzik:** Can Hakgüder, **Süre:**120 Dakika.

Filmin konusu, gümrük memuru olarak çalışmakta olan Musa karakteri üzerinedir. Musa, genellikle birbirine zıt olan iki durum arasındaki farkı göz etmeyen birisidir. Öyle ki, annesinin ölümüne bile tepki vermez. Daha sonra çocuğun ve bir annenin katili olmak ile suçlandığında da bu duruma tepki göstermez. Olay akışı bu şekilde gerçekleşir.

4.4.1. Filmin Özeti

Filmin ana karakteri olan Musa, hukuk fakültesini yarıda bırakıp, bir gümrük şirketinde muhasebeci olarak çalışan, yaşlı annesi ile yaşamakta olan, orta halli 30-35 yaşlarında bir gençtir.

Filmin ilk sahnesi, bir taraftan çekirdek yiyen, bir taraftan televizyon seyreden Musa'nın görüntüsü ile başlar. Arka planda da yaşlı bir kadın olan Musa'nın annesi uyuyakalmaktadır. Musa televizyonu kapatır ve annesine birkaç kez seslenip yerine yatmasını söyler. Kadın, duymaz. Musa, televizyonu kapatıp yatar. Sabah olduğunda, Musa annesinin odasının kapısını vurup içeri bakar ve uyuduğunu anlayınca ses çıkarmadan, kendisi kahvaltısını hazırlamaya başlar. Ancak ekmek olmadığını fark edince, kahvaltı yapmadan işe gider. Patronuyla konuştuğundan sonra, öğle yemeğini iş arkadaşlarıyla yer. Musa'nın iş arkadaşları olan Yavuz ve Sinem'le aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Yavuz: *“Arkadaşlar! Şunu ben yemiyorum, isteyen var mı?”*

Musa: *“Ver bana.”*

Yavuz: *“Çok acıkmışsın, sabah kahvaltı yapmadın mı?”*

Sinem: *“Hayret, annen nasıl gönderdi böyle?”*

Musa: *“Uyuyakalmış.”*

Sinem: *“Ne oldu?”*

Musa: *“Yok bir şey.”*

Sinem: *“Gidip bir bak istersen...”*

Musa: *“Acil işler var, akşama yetişmesi lazım.”*

Sinem: *“Ne olacak, için rahat eder.”*

Musa eve gitmez. Musa o gün yetiştirmesi gereken işler olduğu için geç saatlere kadar iş yerinde kalır ve işleri tamamlamak için çalışır. İş yerinden çıkıp eve döndüğünde ise evde her şeyin bıraktığı gibi olduğunu fark eder. Annesi de hala yataktadır. Bunun üzerine Musa annesinin öldüğünü anlar. Fakat garip olan Musa'nın burada hiç tepki vermemesidir. Kendisine bir sütlü kahve yapıp televizyonu açar ve film izlemeye koyulur. Genellikle çoğu Demirkubuz filminde olduğu gibi, bu filmde de, TV ekranı ve Türk filmi sesi duyulur. Musa, annesinin odasının lambasını söndürüp kapısını kapatır. Bu kısımlar, karakter Musa'nın kayıtsızlığının ilk belirtileri olarak ortaya çıkmaktadır.



Resim 20. Yazgı; Annenin Ölümü

Musa ölüme karşı kayıtsız kalmıştır; hatta annesinin ölmüş olması bile Musa için yıkıcı bir şey değildir. Hatta Musa, televizyon izlemeye devam eder ve sabah olduğunda işe gitmeden önce tekrar annesine bakar. Sonrasında işe gider, geç kaldığı için kendisini azarlayan patronuna annesinin öldüğünü söyler ve cenaze işlemleri hakkında bilgi sahibi olmadığı için kendisinden yardım talep eder. Patronu ise yöneticinin de yakının zamanda babasını kaybettiğini ve bu konuda kendisine yardımcı olabileceğini söyler. Burada en çok dikkat çeken şey Musa'nın “onca sorun varken bir de bu çıktı başıma” şeklinde düşünmesidir.

Sonrasında, Musa, evinin penceresinden bakarken, komşusu Necati'yi fark eder. Burada Necati'nin eli kesilmiştir ve Musa'dan bez istemektedir. Komşusuna bez götürün Musa, onunla bir süre oturup sohbet eder. Necati uzun süredir beraber olduğu ve kendisini aldattığını düşündüğü metresine ne yapması gerektiği konusunda Musa'dan yardım ister. Necati'nin aklında, kendisini aldattığını sandığı kadına suçunu itiraf ettirip ondan intikam almak vardır. Ancak, Necati, kadını dövmek ya da otelede ahlak polisine yakalatmak konusunda kararsızdır ve kadına bir mektup yazıp onu eve çağırmayı planlamaktadır. Bu mektubu, Musa yazar.

İş çıkışında, mesai arkadaşı Yavuz, Musa'ya sinemaya gitmeyi teklif eder fakat Musa kabul etmez. Yolda, diğer mesai arkadaşı Sinem'i gören Musa, onunla sinemaya gitmeye karar verir ve sinemanın tuvaletinde de Yavuz'la karşılaşır; ancak Yavuz'u fark etmez. Sinema boyunca, arkadaşı Sinem'in bacaklarına dokunan Musa, onunla birlikte olmayı da istemektedir ancak Sinem buna izin vermez.

Sabah olduğunda, evde kavga sesleri duyulur; bu ses Necati ve sevgilisinin sesidir. Necati, kadınla birlikte olurken ona hakaret etmeye başlamış ve sonrasında da kadını evden kovmuştur. Sinem, Musa'nın evinden çıkarken, kovulan kadın, polisle birlikte

gelir. Polis, Necati'yi alır ve karakola götürür. Necati'nin planı bir nevi devreye girmiştir. Bu esnada, Musa'nın evinde kahvaltı eden Sinem ile Musa arasında şöyle bir diyalog geçer:

Sinem: *"Aslında biraz dikkat etsen, güzel evin var."*

Musa: *"Annem öldükten sonra pek ilgilenemedim."*

Sinem: *"Çok üzüldün mü?"*

Musa: *"Sayılmaz."*

Sinem: *"Ne kadar açık sözlüsün... Hiç sakınmıyorsun, nerdeyse sevindim diyeceksin."*

Musa: *"Her insan yakınlarının ölümüne biraz sevinir, annesi bile olsa fark etmez bu."*

Musa, annesinin ölümüne ilişkin düşüncelerini ilk kez bu cümleleri ile ortaya koymuştur. Ölüme karşı verdiği tepki ve düşünceleri Musa'nın olağan dışı bir durum içerisinde olduğunu göstermektedir. Ve diyalog şöyle devam eder:

Sinem: *"Ben gidiyorum. Dün gece hani bir şey soracaktım ya? Benden gerçekten hoşlanıyor musun?"*

Musa: *"Bilmem."*

Sinem: *"Ne demek bilmem?"*

Musa: *"Öyle işte; ama galiba hoşlanmıyorum"*

Akşam olduğu zaman, Musa komşusu Necati ile kapıda karşılaşır ve Necati Musa'ya kısaca neler olduğunu anlatır. Mahkeme olması durumunda kendisine şahitlik yapması konusunda Musa'dan yardım ister ve Musa da kabul eder.

İş çıkışında, herkes dağıldıktan sonra, Musa'nın patronu Naim ile Sinem'in ilişkisi olduğu ortaya çıkar. Sinem, adama boşanmadığı için kızgındır. Sinem'in Naim'e "Allah belanı versin, beni bırak" demesi, buna Naim'in onu sevdiğini söyleyerek karşılık vermesi, iki karakterin de ilişkilerinde bir sorun olduğunu ifade etmektedir. Sinem, patronun karısından boşanmamasına kızarak, Musa'ya evlenme teklif etmek üzere Musa'nın evine gider. Musa'nın kapısının önünde Musa ile karşılaşan Sinem, onunla evlenmek istediğini söyler ve Musa da bunu kabul eder. Burada, altı çizilmesi gereken nokta, Musa'nın Sinem'in teklifine olumlu yanıt vermesinin, ona ilgisi olduğu için değil; onun için hiçbir şeyin fark etmediğindedir. Buradaki diyaloglarda da Musa, kayıtsızdır.

Ertesi gün sabah olduğunda, işyerine patronun karısı gelir; Naim eve gelmediği için, onu merak etmiştir. Buradan, gece, Sinem'in Naim ile birlikte olduğu anlaşılır. Musa ve Yavuz yemeklerini yerken, Sinem gelir ve dün babası hastalandığı için işe geç

kaldığını söyler. O gün akşam Sinem, yine Musa'ya gider. Bir süre sonra da Musa ile Sinem evlenirler. Sinem düğün fotoğraflarına bakar ve fotoğraflar hakkında yorumlar yapar. Sevgilisinin ağabeyleri peşinde olduğu için birkaç gün ortadan kaybolan komşu Necati, yeni evli çiftçi, tebrik etmeye gelir. Bu esnada Musa Necati'nin belindeki silahı fark eder. Necati sevgilisinin ağabeyleri peşinde olduğu için bir süredir ortalarda gözükmemektedir.

İşten eve erken döndüğü bir gün Musa, karısı Sinem'i yatakta çıplak görür ve duşta da bir adam olduğunu fark eder. Ayakkabılıkta da yabancı erkek ayakkabıları vardır. Musa kendini belli etmeden sessiz sedasız dışarı çıkar ve dışarıda Necati ile karşılaşır. Necati'nin peşinde sevgilisinin ağabeyleri vardır ve Necati, kendisini koruması için silahını Musa'ya verir. Bilardo oynamaya giden Necati ve Musa ikilisi ile kadının ağabeyleri arasında bir tartışma çıkar, çıkan tartışmada Necati yanağından yaralanır. Necati'nin yaralandığını gören Musa, Necati'nin silahıyla adamlara ateş eder. Adamlar kaçarlar.

Musa işyerine gittiğinde, boyacının patron için getirdiği ayakkabıları fark eder. Bu ayakkabılar, karısını evde çıplakken gördüğü ayakkabılar ile aynıdır. Musa, bu kez, Naim ile Sinem'in birlikte olduğunu anlar.

Sonrasında, Naim Bey, Musa'yı çocuğunun bilgisayarına bakması için evine gönderir, bilgisayarı çocuğuna öğrettikten sonra, Musa evdeyken, Naim arar. Naim'in karısı ağlamaktadır. İş bitince, tuvalete gittiğinde yatak odasında patronunun karısı ile telefonda Naim'in kavgasına şahit olur. Patronu Naim'in karısı ile bir sorunu olduğunu anlayan Musa, evden ayrıldıktan sonra dışarıda dolaşır, yemek yer. Dışarı çıkarak dolaşan Musa eve döndüğünde kapıda polisleri görür.

Musa tutuklanarak karakola götürülür. Naim'in karısı ve çocukları ölü bulunmuştur ve bu cinayet Musa'nın üzerine kalmıştır. Ancak Musa bu durum karşısında da tepki göstermez ve hiçbir şey söylemez. Kendisine yapılan suçlamaları ne inkar eder ne de kabul eder. Avukatı savunmasını oluşturmak için Musa'yla konuşur.

Dava sırasında en çok tartışılan konu Musa'nın annesinin ölümüne sevindiğini söylemesi olur. Musa'nın annesinin ölümüne üzülmeyeceği için mi, yoksa üç kişiyi öldürmekten mi yargılandığı belli değildir.

Kayıtsızlık değerinin eylem ve kelimeleri ile ortaya koyan Musa, annesine ilişkin sorulara verdiği cevaplarla hissizlik değerini ortaya koyarak kayıtsızlığını yinelemektedir.

Musa, bir şey söylemediği ve kendisini savunmadığı için hapse girer. Musa hapishanedeyken Sinem onu ziyarete gelir. Musa, Sinem'e yönelik herhangi bir suçlamada ulunmaz, Sinem'e sadece çok güzel görüldüğünü ve düğmelerini biraz daha açmasını söyler. Bu da Musa'nın arzularının kendisi için yaşadığı durumdan daha önemli olduğunun bir göstergesidir.



Resim 22. Yazgı; Hapishane Ziyareti

Aradan beş yıl geçtikten sonra vicdan azabına dayanamayan asıl suçlu Naim, bir itiraf mektubu bırakarak intihar eder. Musa idam cezasına çarptırılmışken, Naim'in yaptığı itiraf sonrasında tutuksuz yargılanmak koşulu ile serbest bırakılmıştır. Savı, duruşma boyunca Musa'nın herhangi bir şekilde kendisini savunmamasına şaşırılmıştır. Musa serbest kaldıktan sonra evine döner, eve geldiğinde komşu Necati'nin ve kendi evinin ışıklarının açık olduğunu görür. Sinem kapıyı açar ve evde küçük bir çocuk vardır. Musa içeri girer.



Resim 23. Yazgı; Musa'nın Dönüşü

Musa evine döndüğünde Sinem'e karşı da tepkisizliği devam etmektedir. Bu ilgisizlik, Sinem'in bir çocuğu olduğunu gördükten sonra da değişmemektedir. Ona hiçbir soru sormayan ve TV izleyen Musa, Sinem'den sütlü bir kahve ister. Kahveyi içerken, kadının bacaklarına bakar ve film orada sona erer. Ekran karardıktan sonra, sadece Musa'nın sesi duyulur. Bu ses, şunları söylemektedir: *“Sonra yatıp seviştik. Sabaha karşı uyanıp kalktım. Pencereyi açıp sokağı seyrettim. Bir an artık her şey sona eriyormuş gibi geldi ve uzun zamandan beri ilk defa annemi anımsadım. O uzun ve saçma yılların sonunda o gece ölüm o kadar yakinken neler hissetmişti acaba? Aklından neler geçmişti diye düşündüm. O an içimde bir şey kıvıldı gibi oldu. Heyecanlanıp dinlendim. Ama ruhum hala bomboştu.”* Bu cümlelerdeki 'boşluk' ifadesi dikkat çekicidir.

4.4.2. 'Gözetleme' Teması

Albert Camus'un *Yabancı* adlı eserinden esinlenerek oluşturulan film, hayata ve olaylara karşı tepkisiz olan Musa'nın hikâyesini anlatmaktadır. Musa, annesinin ölümüne bile kayıtsız kalan bir karakterdir. İlgi duyduğu Sinem karakterinin ise aslında cinsel yönüne karşı bir tutku beslemektedir, bu tutku da geçicidir. Filmde, Musa karakterinin ara sıra Sinem'in bacaklarına bakması, bacaklarını okşaması, hapisteyken ziyaretine gelen Sinem'in gömlek düğmelerini açmasını istemesi de, cinsellik kökenlidir.

Sinem Musa'ya kendisinden hoşlanıp hoşlanmadığını sorduğunda hoşlanmadığını ifade eder. Musa içinse. Sinem karakteri, “bacak” ve “göğüs”e indirgenmiştir. Patron Naim'in yuvasının dağılmasında da Sinem'in rolü büyüktür. Bu yüzden Sinem, filmde bir nevi erotik bir temadır ve yönetmen çekimlerde bacak, göğüs gibi noktalara dikkat çektiğinden, seyirci 'gözetleyen' konumundadır.

4.4.3. Toplumun Kabul Ettiği Erkeklik ve Dışlanma

Filmde, Musa karakteri karısının aldatmasına sözle veya davranarak herhangi bir tepki göstermediğinden devreye toplum girmiştir. Musa'nın cinayetten mi, aldatılmaya tepkisiz kalmasından mı, yoksa annesinin ölümüne tepkisizliğinden dolayı mı yargılandığı belirsizdir. Ancak kayıtsızlık o kadar abartılmıştır ki, “normal bir insan”ın sınırları aşılmış durumdadır.

Evren Erdem, Musa karakterini şöyle değerlendirmiştir: *“Musa'nın hayata karşı kayıtsızlığı dönemeçler arasında şekillenmez. Kendi hayatındaki ya da müdahil olduğu bir olay, Musa için başka insanlar için olduğu gibi tezahür etmez. Onun hesaplaşması kendisi ya da başka insanlarla değil tam olarak hayatladır, bir olayın sonunda*

oluşabilecek iki seçenek arasında bir farklılık yoktur, olamaz, o halde birini seçmek bile saçmadır. Film bu zorlu betimlemeyi yapabilmek konusunda çıkış noktası olan romandan geri kalmaz, yönetmen olayların anlaşılması ile değil daha çok Musa'nın bu olaylara karşı tavrıyla ilgilenir. Yönetmen bu minimal anlatımını film boyunca sürdürür örneğin Musa'nın nikâhı seyirciye sadece birkaç kare fotoğraf aracılığıyla vermektedir.” (Erdem, 2003:8)

4.4.4. ‘Arzu Duyma’ Olgusu ve Kadınlar

Filmdeki Musa karakterinin Sinem'in giydiği kıyafetlere dikkatli bakmasının altında “merak” ve “arzu” vardır. Eteğin yırtmacından görünen bacaklar, bluzun açılan düğmesinden görünen göğüs, kadının “adeta gizli kalmış noktalarını görünür kılmaktadır. Musa, gördüklerini dikizler, dokunmak, sahip olmak ister ve onlara ulaşmak üzere harekete geçer ancak ulaşma çabaları her defasında sekteye uğramış ve yarım kalmıştır.

Filmdeki diğer karakter olan Necati de, aynı kadına yani Sinem'e ilgi duyan, onunla metres yaşantısı olan bir adamdır ve metresine bir türlü tam olarak sahip olamamaktan şikâyetçidir. Necati'nin kadını cezalandırma şekli de ayrıca düşündürücüdür. Cinsel ilişki sırasında kadına küfretmeye başlayan ve onu yarı çıplak bir vaziyette kapının önüne atan Necati karakteri, bu yolla kadın üzerindeki hıncını almaya çalışmakta, erkekliğini ispatlama mücadelesine girmektedir.

4.4.5. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki

Filmin ana karakteri olan Musa'nın karakteri ahlaki normların dışındadır. Bu tarz bir karakter seçimi ile seyircide nefret ve sempatiyi aynı anda uyandıran bir kimlik üzerinde çözümlene yapmak hedeflenmektedir. Burada asıl sorulması gereken soru Musa'nın temsil ettiği karakterin ne olduğu ve bireyin toplumsal kurallarını yok sayarak var olup olamayacağıdır.

Musa'nın içerisinde olduğu bu beklenmedik davranışlar ve hiçlik duygusu, bireyin toplum içerisinde var oluş çabası aynı zamanda toplumsal gerçekliğin de bir yansımasıdır.

Filmin ilk sahnelerinde annesi ile sıradan bir hayat yaşayan Musa, ilerleyen sahnelerde sergilediği tavırlar ile klasik bir kahraman olmaktan çıkar.

Musa'nın annesinin ölümünü iki gün sonra fark etmesi ve bu ölümü fark ettikten sonra yaşadığı rahatlama duygusu, aslında Musa'nın üzülmediğini değil olaylar

karşısında tepkisiz olduğunu göstermektedir. Musa'nın bu olay karşısında verdiği tepkiler alışlagelmiş davranışların dışında olduğu için yadırganmaktadır.

Demirkubuz, Musa karakteri ile toplumsal normların dışında bir figür yaratarak, bireyi kendisine empoze edilen yüklerden kurtarmayı amaçlamaktadır. Musa'nın bu alışılmışın dışındaki davranışları bir karşı duruşu temsil etmez, bu tamamen bireysel bir tercihtir. Bu tavır sayesinde de toplumda açıklanmayan ya da bilinmeyen bir gerçeği su üzerine taşır.

Modern hayatta birçok şeyle mücadele etmek zorunda kalan birey; kendi özgür hayatını, eski aile, kabile, din, köken ve sınıf bağı dışında yaşamalı, ayrıca bunu yeni talimatlar, devlet, iş piyasası, bürokrasi ve bahis kuralları içinde yapmalıdır. (Niedzviecki, 2009: 160). Musa modern toplumun yarattığı kalıplaşmış karakterlerin dışında bir birey olduğunu polis ile arasında geçen diyalogda da ortaya koymuştur;

“Polis: Avukat tuttun mu?”

Musa: Hayır.

Polis: Sinem Arca' yı tanır mısın?

Musa: Eşim olur, ancak kendisini tanımam.

Polis: İnsan tanımadığı biriyle evlenir mi?

Musa: Kim olduğunu merak etmedim.

Polis: İnançlı biri misiniz?

Musa: Tanrıya inanmam.

Polis: Satanist misiniz?”

Filmde yer alan bu diyaloglardan da anlayabileceğimiz gibi Musa toplumun bir bireyden beklediği herhangi bir kalıba uymamaktadır. Ahlaki değerler açısından asla kabul görmeyecek tavırlar Musa için olağan şeylerdir. Evliliğini dahi eşi istediği için yapan bir adam olan Musa'ya, hapishaneye atıldıktan sonra kendisi için bir avukat tutmasının söylenmesi de hiçbir şey ifade etmez.

Musa ile savcı arasında geçen sahne ise filmin en dikkat çekici sahnelerinden biridir. Musa'nın mahkeme salonuna getirilmesinin ardından olaylar başlar ve Musa patronun karısı ve çocuklarını öldürmek suçundan dört yıl hapis cezasına mahkum edilir. Tüm bu durumlara Musa hiçbir tepki göstermezken, patronu yaşadığı vicdan azabına dayanamaz ve her şeyi itiraf eden bir mektup bırakır intihar eder. Bu mektubun mahkemeye ulaşmasının ardından savcı Musa'ya bunca zaman neden sessiz kaldığını sorar, ancak Musa yine herhangi bir tepki göstermez.

Savcının Musa'ya inanç ve Tanrı ile ilgili sorular sorar ve böyle şeylere inanmadığı cevabını almasının ardından şaşırarak “Üzerinde düşünmediniz mi hiç?” der, Musa'dan “Benim için üzerine düşünülecek bir şey değil” cevabını alır. Bu diyalogdan da anlayabileceğimiz gibi Musa için hiçbir şey anlam ifade etmemektedir.

4.5. Toplumsal Gerçekçilik Perspektifinde “İtiraf”

Yönetmen Demirkubuz'un da rol aldığı 2001 yapımı filmdeki diğer oyuncular, Taner Birsnel, Başak Köklükaya, İskender Altın ve Miraç Eronat'tır.



Resim 24. İtiraf, Film Afişi

Kaynak: www.zekidemirkubuz.com, Erişim:06.04.2016

Yönetmen: Zeki Demirkubuz, **Senaryo:** Zeki Demirkubuz (Albert Camus'nün aynı adlı romanından), **Görüntü Yönetmeni:** Zeki Demirkubuz, **Kurgu:** Zeki Demirkubuz, **Oyuncular:** Taner Birsnel, Başak Köklükaya, İskender Altın, Miraç Eronat, Gülgün Kutlu, Abdullah Demirkubuz, **Sanat Yönetmeni:** Bahar Evgin, **Yapımcı:** Zeki Demirkubuz, **Süre:**90Dakika.

Filmin konusu, mühendis olan Harun karakteri ile onu aldatan eşi Nilgün arasındaki tartışmalar ve belirsizlikler üzerine örülüdür. Ayrıca bu film ile yönetmen, 2002 Uluslararası İstanbul Film Festivali En İyi Yönetmen ve FIBRESCI ödülünü almıştır. “Karanlık Üzerine Öyküler” başlığı altında çekilen filmlerden ilki Yazgı, ikincisi ise İtiraf'tır. (Mithat Alam Söyleşisi, 2005)

Harun başarılı bir mühendistir ve eşi Nilgün'ün kendisini aldattığına dair şüpheleri vardır. Ancak içinde büyüttüğü bu şüphelere inanmayı ve karısını kaybetmeyi istemediğinden, bu durum ile yüzleşmekten kaçır ve karısına hiçbir şey söylemez. Ancak en sonunda dayanamaz ve karısına her şeyi itiraf ettirmek için onu sorgulamaya başlar. Film, iki kahramanın ilişkilerini, itiraf sürecini kapsamaktadır.

4.5.1. Filmin Özeti

Film, pencereden dışarıyı izleme görüntüsü ile başlar. Pencereden dışarıyı izleyen Harun'un gözüyle, izleyici de dışarısını seyretmektedir. Bu sırada telefon çalar ve Harun'u eşi Nilgün aramaktadır. Aralarındaki diyalog, çok kısa ve mesafelidir. Bu konuşmadan Harun'un bir iş gezisinde olduğu anlaşılmaktadır. Harun akşam otele odasına döndüğünde, karısı onu tekrar arar. Buradaki ayrıntı, otel odasında Nilgün'ün çerçeveli fotoğrafının Harun'un yatağının başucunda durmasıdır. Harun giyinip otelden çıkar, arabasıyla evine dönmek üzere yola koyulur. Eve döndüğünde, karısının olmadığını fark eder. Televizyon izlerken uyuyakalır, bu sırada gelen telefon sesiyle uyanır, telefonu açtığında, karşı taraf kapatır. Sonra karısı gece eve geldiğinde, Harun yatak odasında onun biriyle telefonda konuşmasını duyar. Nilgün; "216'yı bağlar mısınız? Canım ben geldim sen merak etme. Tamam, görüşürüz iyi geceler." der ve kapatır. Meraklanan Harun, sabah aynı numarayı aradığında bir otel odasındaki erkek sesiyle karşılaşır ve durumdan tedirgin olmaya başlamıştır.

İşyerine giden Harun'un farklı davranışları, mesai arkadaşı Süha'nın da dikkatini çekmiştir. Çünkü Harun seyahatten ansızın döndüğü için işler aksamış, bu da soruna neden olmuştur. Süha, Harun'un hastalanması nedeni ile geri döndüğünü söyleyerek durumu düzeltmeye çalışsa da içten içe asıl problemin ne olduğunu merak etmektedir.

Sonrasında, Harun Nilgün'ü arar, önce Nilgün açtığında telefonu kapatır, daha sonra tekrar arar. Nilgün bir süre sonra telefon eder ve akşam yemeğini dışarıda yemeği önerir. Buluştukları yemekte, her ikisi de huzursuzdur. Harun, Nilgün'e "Bir şey mi oldu?" diye sorar; Harun ise olmadığını söyler. Ardından aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Harun: "Ben de kasıtlı söylemedim. Bir şey mi var?"

Nilgün: "Ne gibi?"

Harun: "Ne gibi deme şimdi bir şey olduğu ortada birbirimizi kırmadan adam gibi konuşalım."

Nilgün: *“Tamam konuşalım, başa o zaman. Sinirle, kötü niyetle söylemedim, ben ayrılmak istiyorum.”*

Harun: *“Bunu biliyoruz.”*

Nilgün: *“Başka ne?”*

Harun: *“Bunu biliyoruz zaten.”*

Nilgün: *“Beni tehdit etme Harun uzatmayalım diyen sensin.”*

Harun: *“Nilgün insanı delirtme sana uzatmayalım diyen olmadı ortada ne varsa adam gibi konuşalım dedim.”*

Nilgün: *“Ortada ne varsa adam gibi uzatmadan konuşalım dedin. Ben de tamam deyip ayrılmak istediğimi söyledim sen de beni tehdit ettin... Ne zaman işine gelmeyen bir şey söylesem hemen tehdit etmeye başlıyorsun bu durumda insan ne konuşabilir ki?”*

Harun: *“Tamam, tehdit etmedim eğer öyle anladıysan kusura bakma. Ben gerçekten konuşmak istiyorum ne yaşıyorsam, başımda ne varsa razıyım. Yeter ki her şeyi bileyim.”*

Yaşanan bu konuşmaların sonrasında Harun, eşini onu aldattığını söylemesi için zorlar ve kavga etmeye başlarlar. Nilgün masayı terkedir. Harun ise otele gider ancak içeri giremez. Eve geldiğinde, Nilgün’ün yattığını görür. Nilgün aslında uyuma numarası yapmaktadır.



Resim 25. İtiraf; Nilgün

Harun, salonda belgesel izlerken, koltukta uyuyakalır ve sabah işe gittiğinde, iş arkadaşı Süha ile konuşur. Sonra, işyerinden Harun Nilgün’e telefon eder ve akşam için özür diler, akşama görüşmek üzere diyerek kaparken; Nilgün tepkisizdir ve akşama işinin olduğunu, geç geleceğini söyler. İşyerinden ayrılan Harun bir süre dışarıda dolaştıktan sonra, eve döner ve Nilgün’ün gelmediğini fark eder. Yemek yiyip, televizyon

seyrettikten sonra, Nilgün'ün arkadaşı Nermin'i arar. Nermin'den Nilgün'le beraber olduklarını ama Nilgün'ün yola çıktığını öğrenir. Harun'un içindeki şüphe sürekli artmaktadır. Harun ve Nilgün'ün evliliğinde büyük bir güven problemi olduğu ortaya çıkar ve bu esnada Harun'un aniden işten çıkması nedeni ile endişelenen Süha, Harun'u arar.

O gün, Nilgün gece eve geç döner ve Harun televizyon seyretmektedir. Nilgün yatmak üzereyken yanına Harun yanına gelir ve onun kendisini aldattığı konusunda itirafa zorlar, cevap alamaz. Nilgün'ün suskunluğu ve tepkisizliği Harun'u daha kıskırtmaktadır. Sonra, Harun içeri gider, camı açar ve oturur. Tekrar yatak odasına gider, Nilgün'ün üzerine yürür ve boğazını sıkar. Ona küfrederek, her şeyi anlatmasını, yoksa onu öldüreceğini söyler. Bunun üzerine Nilgün bavulunu hazırlar ve Harun'a da "Yolumdan çekil" der. Harun karısının çıkmasına izin vermez ve nereye gittiğini ısrarla sorar. Nilgün ise, Taylan'ın başından beri her den haberdar olduğunu söylediğinde, Harun şaşırır. Bu konuşmalar olurken, geride sürekli telefon çalmaktadır. Aralarındaki diyalog, onların geçmiş yaşantılarıyla ilgilidir ve bu noktada hikâyede bambaşka bir olay olduğu fark edilir. Buradan şunu öğreniriz:

Aslında Nilgün, Harun'un en iyi arkadaşı olan Taylan'ın karısıdır. Nilgün ile Harun'un ilişkisini fark eden ama bu durumu açıkça hiç konuşmayan Taylan, intihar eder. Taylan'ın ölümünden sonra, Nilgün ile Harun evlenirler. Geçmişin getirdiği bu yük ile birlikte evlenen Harun ve Nilgün, kendi içlerinde yaşananları değerlendirirken birbirlerini yıpratmışlardır.

Burada Harun, kendi arkadaşına ihanetini itiraf edememesini bir "günah" olarak değerlendirir ve kendisinin bir gün arkadaşının durumuna düşeceği düşüncesiyle yaşamaktadır. Aynı duruma geldiğini hissettiğinde bu kez Nilgün'e itiraf ettirmek ister.

Gerçekte, Taylan'ın intihar nedeni gururdur. Taylan en başından beri Harun ve Nilgün'ün onu aldatacağının farkındadır.

Nilgün aşağı atlayacağını söyleyerek Harun'dan kendisini bırakmasını ister. Harun yatak odasına gider. İkisi de ayrı odalarda ağlarlar. Sonra Harun, Nilgün'ün yanına giderek, ayaklarına kapanır. Bu esnada çalan telefonu da Harun açar ve arayan kişi bir erkektir; Nilgün'ü yanına çağırılmaktadır. Nilgün, Harun'a "Beni affet" diyerek, evden çıkar. Harun ise, sabaha kadar oturur ve sabah olunca, eski arkadaşı Taylan'ın ailesini ziyarete gider. Evdeki resim çerçevesinde Taylan'ın fotoğrafını fark eden Harun, çerçevenin köşesinde de Nilgün ve Taylan'ın birlikte resimlerini görür. Taylan'ın ailesi,

Nilgün’le görüşüp görüşmediklerini sorup, Nilgün’ün oğulları öldüğünden beri hiç arayıp sormadığından yakınirlar.

Bunun üzerine Harun dayanamayarak, Nilgün ile aralarındaki ilişkiyi anlatır ve Taylan’a karşı hissettiği suçluluk duygusundan söz eder. Taylan her şeyin farkında olduğu halde susmuştu ve Harun suçunu itiraf edemeden intihar etmiştir. Taylan’ın ailesi bu sözler üzerine, “Günahını başka yerde temizle” diyerek Harun’u kovar.



Resim 26. İtiraf; “Günahını Başka Yerde Temizle” Sahnesi

Burada Taylan’ın ailesinin yani yaşlı kadın ile kardeşinin tutumu, hem Nilgün ve Harun’un Taylan’a ihanetinin; hem de Harun’un aileye karşı riyakârlığının sonucu bir tepki olarak ortaya çıkmaktadır.

Harun eve geldiğinde banyoya girer ve bileklerini keser. İyi değildir. Lavabonun kan dolduğunu görünce, arkadaşı Süha’yı gelmesi için arar. Süha onu hastaneye götürür, daha sonra da evine getirir. Ertesi akşam Süha’nın evine akşam yemeğine giden Harun, ailece sohbet eder. Aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Süha’nın eşi: “Nilgün’den haber aldın mı hiç? Siz ayrıldıktan kısa bir süre sonra Nilgün işten ayrılmış, daha doğrusu patronu olanları duymuş ayrılmak zorunda kalmış. Birlikte olduğu adamla bir ev tutmuşlar. Bu arada adam evliymiş, iki çocuğu varmış. Tabii epey sıkıntı çekmişler. Adamın karısının ailesi Nilgün’ü sıkıştırmış, tartaklamışlar bile. Neyse durum kabullenilmiş filan derken adamın on iki yaşındaki kızı, adama çok ağır bir mektup yazıyor suçlayan ve kendini evlerinin balkonundan atıyor ve intihar ediyor. Tabii ana baba perişan... Nilgün de bitmiş tabii. Bu arada adam da işsizmiş hiçbir şeyi yokmuş. Mahvolmuşlar. Çengelköy’de adamın karısının akrabaları tekrar adamın yolunu kesmişler, bir güzel de dövmüşler, hastanelik etmişler. Adam bunu suçlamaya başlamış, çocuğumun ölümünden de sen sorumlusun, yuvamın dağılmasından da deyince,

Nilgün terk etmiş gitmiş adamı. Adam da karısına dönmüş. Sonra Nilgün, ailesinin yanına İzmir'e gitmiş orada ne oldu, hiç bilinmiyor. Buraya gelmiş Ankara'ya Mamak'ın orada Ege Mahallesi mi ne bir gecekondu tutmuş, ağır bir iş bulmuş; bir yerde çalışıyormuş... Boş boş bakıyormuş... Nilgün altı aylık hamileymiş."

Harun: "Yeter" ...

Burası, Harun'un yaşamı açısından bir dönüm noktası değeri taşımaktadır. Harun'un itirafı daha önce yapamadığı bir eylemin tamamlanması olarak yorumlanabilir. Harun'un intiharı, onun Taylan ile aynı acıları aynı kadın için yaşadığını göstermektedir.

Tüm bu olan biteni öğrenen Harun, gece uyuyamaz ve ertesi gün işyerindeki yeni proje teklifini kabul eder. Diyarbakır'a baraj inşaatı için gidecektir. Gitmeden Nilgün'ü ziyaret etmeye karar verir ve başlangıçta kendisini göstermeden Nilgün'ü (Süha'nın verdiği adresten yola çıkarak, evi bulur) izler, ardından eve döner, belgesel seyrederek düşünür, cesaretini toplayıp tekrar gider. Kapıyı açan Nilgün şaşırır, beraber içeri girerler. Harun'a çay ikram eder, kendisi, sırtı Harun'a dönük bir şekilde yemek yer.

Aralarındaki diyalog şöyle başlar:

Nilgün: "Geçmiş olsun, ziyaretine gelmek istedim ama beceremedim."

Harun: "Önemli değil pek bir şeyim de yoktu zaten sen nasılsın?"

Nilgün: "Uğraşıyorum işte."

Harun: "Gelmeme kızdın mı?"

Nilgün: "Yok niye kızayım, biraz şaşırdım sadece aslında iyi oldu. İnsan yine de merak ediyor."

Harun: "Evet merak ediyor. Hastaneden çıktıktan sonra işe döndüm ama birkaç gün sonra gidiyorum; doğuya, Diyarbakır'a şirket bir baraj inşasını üstlendi, orada çalışacağım."

Nilgün: "Çok kalacak mısın?"

Harun: "En az üç yıl sonrasına bakarım."

Nilgün: "Üç yıl uzun zaman veda etmeye mi geldin?"

Harun: "Evet bir daha buralara dönmem gibi geliyor böyle kalsın istemedim, aslında yalnız bunun için gelmedim. Sana söylemek için dün gece bir sürü şey düşündüm, şimdi tuhaf kaçacak. Benimle gelir misin?"

Nilgün: "Ya olup bitenler?"

Harun: "Olan oldu her şey geçiyor."

Nilgün: "Hiçbir şey geçmiyor, geçen sadece zaman."

Harun: "Başka çaresi mi var?"

Harun ile Nilgün bu konuşmadan sonra, karşılıklı susarlar. Harun'un teklifi ondan hala vazgeçemediğini pişmanlığını ve yeni yaşamında geçmiş yaşamından bir parça taşımak istediğini göstermektedir. Film, açık uçlu biter ve kararları ve gelecekları belirsizdir.

4.5.2. 'Güven Sorunu' Teması

Yönetmen Demirkubuz, diğer filmlerinde olduğu gibi *İtiraf*'da da toplumun alıştığı kadın ve erkek tanımlarının dışına çıkmıştır. Demirkubuz'un kadın karakterlerinde genellikle "cinsel düzensizlik" söz konusudur. Yönetmenin sinemasında "çapkın" erkeklerin yerini bir nevi çapkın kadınlar almıştır. Bu yüzden *İtiraf* filminde de bu temalar ağırlıklı olarak hissedilmektedir.

Film görünürde Harun'a da Nilgün'e de mesafeli yaklaşmaktadır. Taylan'ın ölümüyle ilgili çift arasında geçen konuşmalar, her iki tarafın da bu ölümden payının olduğunu sezdirir. Nigar Pösteki, her iki tarafın da ölümlerle ilgili olarak suçlu paylaştığını şöyle ifade etmektedir: "*Başlangıçta, Harun, aldatılan ve acı çeken taraf olduğu için izleyici olarak ona sempati duymamıza rağmen kavga sırasında öfkeyle söylenen sözler ve özellikle Nilgün'ün söyledikleri karakterlere bakış açısını değiştirmektedir. Harun'un eşine olan tavrı, küfürlü konuşması ve Nilgün'ün eskiden en yakın arkadaşının karısı olduğunu ve arkadaşının intihar ettiğini öğrenmemiz, ona olan acıma duygularının azalmasına neden olmaktadır. Bu anlamda Nilgün Harun'dan daha az suçlu değildir. Zeki Demirkubuz'un karakterlerinin hepsinde iyi ve kötü yanların olduğunu görmek mümkündür*" (Pösteki, 2005:96)

Filmde, karakterlerin geldikleri bu noktada erkeklerin payının olup olmadığı sorgulanmalıdır. Neticede Harun, Nilgün karakteri, Taylan ile evliyken, Bilgün ile beraber olmuş; onunla birlikte olduğu için de içten içe kadını suçlamıştır. Bu yüzden bir gün aynı şeyin kendisini başına geleceğini düşünerek, endişeli bir ruh hali içindedir. Bunu da Nilgün ile olan tartışmasında gizlememiştir. Tartışma sonrasında Harun'un kadının ayaklarına kapanması, erkeğin iyi niyeti ve sevgisini temsil ederken, kadının bunun üzerine kocasını bırakıp sevgilisine gitmesi ise, adilik ve acımasızlık olarak izleyiciye yansıtılmaktadır.

4.5.3. Saldırganlık Olgusu

Bir kişiye veya nesneye yönelik yaralayıcı ve kırıcı davranışlar olarak tanımlanan saldırganlık (Özmen, 2004:28) olgusu, filmde kendisini açıkça belli etmektedir. Fromm 1990

yılında saldırganlığı ikiye ayırmıştır. Bunları savunucu ve yok edici olarak adlandırmaktadır. Savunucu saldırganlık insanlar ve hayvanların kendilerini koruma amaçlı yaptıkları davranıştır. Yıkıcı saldırganlık ise sadece insanlara özgüdür ve amaçsız, programsız, biyolojik olmayan saldırganlık çeşidi olarak belirtmektedir. ‘Kendi kişiliğini deneyimleme ve kanıtlanma çabasında olan insanların duyduğu saldırganlık dürtüsünün çeşitli alanlara kanalize edilmesi’ olarak nitelendirilen saldırganlığın spor gibi alanlardaki olumlu boyutunun yanında, olumsuz boyutu da bulunmaktadır. (Yüksel, 2006: 299).

Filmde, Harun’un hayat şekli ve tavırları “normal şartlarda” şiddete başvurmuyacak bir erkek gibi algılanmaktadır. Karısının suskunluğu ve aldatıldığını düşünme ihtimali karşısında krize giren Harun’un kadına uyguladığı şiddet, bir nevi sapma olarak nitelendirilebilir. Filmde, burada verilmek istenen, erkeğin kadına olan saldırısı veya Nilgün’ün boğazına sarılması değil; kadının erkeğine yaptığı yanlış sonucu, erkeğin sabrının taşmasıdır. Yani başka bir deyişle, bir ailede kadının yanlışları sebebiyle erkekler bunalıma girmektedir, düşüncesi verilmeye çalışılmıştır.

Demirkubuz’un filmlerinde güvenini kaybeden erkek, ya tepkisizleşmekte ya da saldırganlaşmaktadır. Bu filmde ayrıca yönetmenin diğer filmlerinde olan televizyon, televizyon sesi, pencere, açılan –kapanan kapılar, hareketsiz kamera, durağan ve uzun planlar, müziğin olmaması-sinema dilinin fazla kullanılmaması gibi özelliklere de rastlanmaktadır.

4.5.4. Erkeklerin Kadına Bakış Açısı ve Güçsüz Kadın Olgusu

Filmde, temelde ilgilenilen konu olaylar karşısında erkeğin ne hissettiği ve kendisini nasıl ifade ettiğidir. Erkek yaşantısı, kadın yaşantısının önüne geçmiştir. Filmde, kadın, erkeğin trajik anlarında devreye girmekte, buralarda da, erkeğe karşı merhamet etmemektedir.



Resim 27. İtiraf; Harun’un Nilgün’e Yalvarışı

Öte yandan Harun karakteri, hayatındaki kadın karşısında mazlumlaştırılmış, hatta Nilgün'ün eski eşinin bile Nilgün onu Harun'la aldattığı için intihar ettiği öne sürülmek istenmiştir. Dolayısıyla, Demirkubuz'a göre, burada da kadın karakterler, erkekler tarafından bir türlü anlaşılammamaktadır. Harun trajik bir karakter olarak mazlumlaştırılırken, bir bakıma çocukluğa hapsedilmektedir. “*Yeter ki ne yaşadığımı bileyim*” diyen Harun, kadın karşısında savunmasız ve korumasızdır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Harun'un kendisini temize çıkarmak istemedi de söz konusudur. Taylan'ın ailesiyle görüşüp, her şeyi anlatan Harun, adeta günah çıkarmak isteyen bir erkek olarak izleyici karşısındadır. Taylan'ın annesi anlatılanları dinledikten sonra Harun'u kovar. Harun, yaptığı bu itiraftan sonra intihara kalkışır, ancak ölmez.

Nilgün ise özel hayatındaki çalkantılar, patronunun kulağına gittiği için, işten ayrılmak zorunda kalır. Burada, kadının özel yaşamı ile iş hayatı birbirine bağlanmıştır. Nilgün'ün beraber aşk yaşadığı diğer adam, filmde gözükmez. Bu adam da, evli ve iki çocuklu olduğu için, Nilgün karakterini “yuva yıkan” konumuna yerleştirmiştir.

Ayrıca yaşananları öğrenen adamın on iki yaşındaki kızının babasına ağır bir mektup yazıp intihar etmesi de, Nilgün'ün küçük bir kızın ölümünden sorumlu tutulmasına neden olmuştur. Nilgün'ün sevgilisi, tüm bu yaşananlardan sonra karısına döner.



Resim 28. İtiraf; Nilgün'ün Yeni Hayatı

Nilgün ise, erkeklere yaşattıklarının cezasını çekercesine, bir gecekondu mahallesine yerleşmiştir. Üstelik hamiledir ve ne yapacağını bilememektedir. Sonuçta, kadın yine bu filmde de, suçlu, günahkâr, çaresiz ve güçsüz konumda ele alınmıştır.

4.5.5. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki

Gerçekliğin toplumsal bağlamda inşa edilmesi yaşamsal bir önem taşımaktadır. Toplumsal yapı içerisinde ele alınan ve anlamlandırılan gerçeklik, bu sayede toplumsal bir nitelik kazanır ve bir anlamda yenide kurulmuş olur.

Yönetmenin ilk filmi olan C Blok'ta evlenerek sınıf atlayan kadın, bu filmde kişisel özelliklerine ve yeteneklerine bakılmaksızın “düzensiz aile yaşamı” yüzünden sınıf düşmüş ve konforlu apartman dairesinden gecekonduya yaşamaya başlamıştır. Nitelikli özellikleri olmasına rağmen Nilgün, ağır şartlar altında çalışan işçi konumuna gelmiştir. Tüm bunlar, filmde, Nilgün'ün yani kadının suçu gibi algılatılmıştır.(McCarthy, 2002: 46).

Bunların yanı sıra, yıkılan bir evlilik ve ölen bir koca üzerine kurulan ilişkide “şimdiki geçmiş” ile “olan geçmiş” arasında kadın ve erkek açısından farklı yansımalar olmuştur. Bunlar, erkeğin kadına olan güvenini sarsarken her iki tarafın da suçluluk duymasına yol açmıştır. Erkek, içindeki kuşku sebebiyle kadın üzerinde baskı oluşturmaya çalışmış, kadın ise kaçış yolu olarak başka bir birlikteliğe yönelmiştir. Dolayısıyla filmde “Şimdiki geçmiş” ile “yaşayan geçmiş” birbirine karışmış durumdadır.

Toplumsal gerçekçilik açısından bakıldığında aldatmak, aldatılmak olguları, hayatın içinde yaşanan eylemler olduğundan, bu unsular toplumsal gerçeği yansıtmakla beraber; bunları sadece kadınların suçu gibi göstermek, toplumsal gerçeğin birebir ortaya konmadığı eleştirisini de getirmektedir.

4.6. Toplumsal Gerçekçilik Perspektifinde “Bekleme Odası”

2003 yapımı olan filmde, başrolde yönetmen Zeki Demirkubuz vardır. Filmde Dostoyevski'nin “Suç ve Ceza” adlı kitabını senaryolaştırmaya çalışan yönetmen Ahmet'in, bu süreç içerisinde yaşadığı sıkıntılı dönemler ele alınmıştır. Filmde yönetmeni Zeki Demirkubuz canlandırırken kendisine Nilüfer Açıkalın, Nurhayat Kavrak, Serdar Orçin ve Ufuk Bayraktar eşlik etmektedir.



Resim 29. Bekleme Odası; Film Afişi

Kaynak: www.beyazperde.com, Erişim:06.04.2016

Yönetmen: Zeki Demirkubuz, **Senaryo:** Zeki Demirkubuz, **Görüntü Yönetmeni:** Zeki Demirkubuz, **Kurgu:** Zeki Demirkubuz, **Oyuncular:** Nurhayat Kavrak, Zeki Demirkubuz, Nilüfer Açıkalın, Serdar Orçin, Ufuk Bayraktar, Eda Teksöz, Güliz Pilge**Yapımcı:** Zeki Demirkubuz, **Süre:**92 Dakika.

Filmde, Suç ve Ceza'yı çekmeye çalışan Ahmet, Raskolnikov karakteri için de asistanıyla yeni oyuncu arayışına girer. Bu süreçte, Ahmet'in sevgilisi Serap, Ahmet'in hayatında başka birinin olduğunu düşünerek onu terk eder. Hayata karşı iyice kayıtsız olan Ahmet ise, Raskolnikov karakteri için en uygun kişinin evine giren hırsız olduğuna karar verir ve olaylar böyle gelişir.

4.6.1. Filmin Özeti

Filmin jeneriğinde klavye seslerini duymaya başlarız ve ardından bilgisayar başında senaryosunun 34. Sahnesini yazmakta olan Ahmet'i görürüz. Ancak Ahmet sıkıntılı bir haldedir ve yazdıklarını siler. Bu sırada telefon çalar, arayan sevgilisi Serap'tır.



Resim 30. Bekleme Odası; Klavye

Sevgilisiyle konuşup, televizyon seyreden, sonra da uyuyan Ahmet, gece dışarıdan gelen sesler üzerine uyanır ve balkondan gördüğü hırsıza gitmesini söyler. Hırsız, bu sırada ayağını burkmuştur ve bahçe duvarı da çok yüksektir. Bu durum karşısında Ahmet, silahını alarak aşağıya iner ve hırsızı ön kapıdan çıkarır.

Sabah olduğunda Serap, Ahmet'in evine gelmiştir. Tarçın adlı kediye seslenir. Bu sırada Ahmet uyanır. Sonrasında Ahmet bir kafeye gider, burada gördüğü bir kadına dikkatlice bakar. Kadının ağladığını fark eder. Daha sonra deniz kenarında Serap'la çay içerler fakat hiç konuşmazlar, öylece otururlar.

Serap, bir iki konuşmak istese de, Ahmet kısa cevaplar verip konuşmayı bitirir.



Resim 31. Bekleme Odası, Sahil

Bir türlü istediği gibi yazamayan Ahmet, eve döndüğünde, bilgisayarının boş ekranına bakıp sıkılır. Dışarı çıktığında bir dükkânın önünde durur ve burada evine girmeye çalışan hırsızı görür.

Duyarsız ve ilgisiz tavırlarından hoşlanmayan Serap, bunu yönetmenin hayatında başka bir kadın olduğuna bağlar. Serap, Ahmet'in duyarsız tavırlarına daha fazla tahammül edemez ve hayatında başka bir kadın olup olmadığını sorar. Serap'ın sorularından ve kayıtsızlığının nedenini öğrenmek için üzerinde kurduğu baskıdan bunalan Ahmet, Serap'tan kurtulmak için kadının duymak istediklerini hayatında başka biri olduğunu söyler. İki ay önce kafede ağlarken gördüğü bir kadın ile sohbet etmeye başlamasının ardından aralarında bir ilişki doğurduğunu söyler. Serap bu itiraflar karşısında üzülür, ağlayarak evi terk eder. Ahmet ise buruma herhangi bir tepki göstermez.

Sonrasında kapı çalar, Ahmet'in asistanı Elif gelmiştir. Elif film hazırlık süreci ile ilgili bilgilendirme yapmak ve filmin ana karakteri olan Rasklonikov için yapılan deneme çekimlerini göstermek üzere gelmiştir. Ancak Ahmet oyuncularını beğenmez, Elif'e filmle ilgili yaşadığı sorunlardan ve sevgilisi ile yaşadıkları ayrılıktan söz eder. Ancak Ahmet ayrılık nedenlerini Elif'e çok farklı bir biçimde anlatarak, Serap'ın onu aldattığını ve bunun üzerine onu dövdüğünü ve Serap'ın evi terk edip gittiğini söyler. İkili arasında yaşanan diyalogdan Elif'in de hayatında Kerem adında bir sevgilisi olduğunu da öğreniriz.

Bu konuşmaların ardından kapı çalar, gelen komşudur, evine hırsız girdiğini, bir şey görüp görmediğini sorar. Ahmet komşusuna hırsızı görmediğini söyler ama polisi arar, evine hırsız girdiğini, hırsızı gördüğünü söyler. Polis onu hırsızı teşhis etmesi için karakola çağırır. Ahmet karakola gider, sabıkalıların resimlerine bakar. Eve girmeye çalışan çocuğu resimler arasından bulur.

Daha sonra Elif'in sevgilisi Kerem, Ahmet'in evine gelir ve Elif'i sorar. Elif'i bulamadığını, üç gündür eve gelmediğini, onu görüp görmediğini sorar. Ahmet bu sırada bakkala gider, Kerem ise evi dolaşır, Elif'in evde olmadığından emin olmak istiyor gibidir. Ahmet döndüğünde bir süre oturup sohbet ederler. Ahmet'in filmi ve Suç ve Ceza üzerine konuşurlar. Kerem'in aklı Elif'tedir ve huzursuz olduğu bellidir. Elif'in film işine girdikten sonra değiştiğini, bu yüzden sürekli tartıştıklarını, son tartışmalarından sonra da Elif'ten haber alamadığını anlatır. Kerem, Elif'in bu değişiminden Ahmet'i sorumlu tutmaktadır. Elif önceleri ilkeleri, değerleri olan biriyken, giderek saygısız ve bencil olmuştur. Aslında bir tartışma sırasında Elif'i dövmüş; Elif ise bunun üzerine ortadan

kaybolmuştur. Kerem, Ahmet'ten Elif'i işten kovmasını ister. Ahmet de filmin zaten çekilmeyeceğini dile getirir.

Ahmet, evine giren hırsızın teşhis etmek için karakola gittiğinde, hırsızın tanıdığı halde onların arasında olmadığını söyler ve bu sayede Ferit'in izini bulmayı başarır. Ferit karakoldan çıktığında onu takip eder ve kendisine oyunculuk teklif eder. Ancak çocuk bu teklife inanmaz. Ahmet ise telefonunu yazarak kendisine verir ve eğer fikrini değiştirirse onu arayabileceğini söyler. Ahmet, evine geri döndüğünde Elif'i orada kendisini beklerken bulur. Her ne kadar Ahmet'i aramasını söylese de Elif bunu reddeder ve o gece Ahmet'te kalır. Gece Ahmet'in telefonu çalar ve bir erkek sesi geldiğini duyarız, telefondaki kişi Ahmet'e Serap'ın intihar ettiğini ve hastanede olduğunu söyler. Ancak Ahmet bu durum karşısında da tepkisiz kalır.

Elif bu esnada uyanmıştır. Ahmet önce hazırlanıp dışarı çıksa da fikrini değiştirerek geri döner ve Elif'in yanına oturur. O gece Elif ve Ahmet birlikte olurlar. Sabah Elif'in tıpkı Serap'ın yaptığı gibi kedileri Tarçın'a seslendiğini görürüz.

Ferit, Ahmet'i arar ve kendisine teklif ettiği rolü kabul ettiğini söyler. Ahmet deneme çekimi için Ferit'i evine çağırır. Çekim sonrasında arabası ile Ferit'i eve bırakırken, Kerem'in yanlarından geçtiğini görürler. Ahmet eve geri döndüğünde Elif'i balkonda ağlarken bulur. Ancak Ahmet her zaman olduğu gibi tepkisizdir ve Elif'e ne olduğunu dahi sormaz. Elif, sevgilisine geri dönmeye karar verdiğini söylediğinde, Ahmet yine tepkisiz kalır ve bu tutum Elif'in sinirlenmesine neden olur. Bunun üzerine Elif eşyalarını toplayarak evi terk eder, Ahmet ise arkasından koşarak Elif'i geri getirir ve Kerem'den onu kıskandığı için bu şekilde davrandığını söyler. Ertesi sabah Elif erkenden uyanır, Ahmet ise uyandığını belli ettirmez, Elif Ahmet'e bir not yazar ve onu yatağından öptükten sonra evden çıkar.

Bir süre sonra Ahmet Elif'i arar, onda Ferit'in numarası olup olmadığını sorar, Ferit bir süredir ortalarda gözükmemektedir. Aslında Ferit, işlediği bir suçtan dolayı hapse girmiştir. Ahmet, Elif ile olan telefon konuşmasında Kerem'le olup olmadığını sorar, Elif evet diye cevap verir, Ahmet iyi olmuş deyince, Elif telefonu suratına kapatır. Ahmet bir süre telefona bakar. Bu arada Serap arar ve onunla görüşmek istediğini söyler. Ahmet ve Serap buluşmak için sözleşmiş olsa da Serap buluşma yerine gelmez. Eve geri döndüğünde ise telesekreterde Serap'ın kendisine bıraktığı mesajı bulur, Serap bu mesajda Ahmet'e onunla görüşmek istemediğini söylemiştir. Ardından kapı çalar ve Sanem isimli bir kadın deneme çekimi için geldiğini ifade eder, Ahmet başlangıçta film çekimlerinin iptal olduğunu söylese de daha sonra kararını değiştirir ve Sanem'i çay içmeye davet eder.

Ardından Ahmet'in bilgisayar ekranında "Bekleme Odası" yazdığını görürüz, bu senaryo Ahmet'in kendi hikayesini anlattığı yeni senaryosudur. Sanem elinde çay ile gelir ve buradan da Ahmet ile Sanem arasında yeni bir ilişki başladığını anlarız.

4.6.2. 'Kadının Varoluşu'na Farklı Bakış ve Pasifliği

"Bekleme Odası"nda yer verilen kayıtsızlık duygusu sözlü dil yerine kamera ve mizansenler aracılığı ile izleyiciye aktarılmıştır.

Filmdeki ana kadın karakterler Serap ve Elif'tir. Elif, geleneksel, tutucu değerlere sahip, mütevazı biriyken sinema sektörüne girince, özellikle de Ahmet'le tanışınca daha farklı davranmaya başlamıştır. Ahmet'le birlikte olduktan sonra bile ona hala "Siz" diye hitap etmeye devam edecek kadar da saygılıdır. Kafası karışıktır ve duygusal biridir.

Serap ise, Ahmet'e göre daha hayat dolu ve hareketlidir. İlişkisini kurtarmaya çalışmaktadır. Ahmet'ten ayrılınca intihar girişiminde bulunur. Ahmet'in tüm kabalığına rağmen ona hep nazik davranmaya çalışır.



Resim 32. Bekleme Odası; Serap ile Ahmet

Bu filmde de kadınların ruhsal yapısının hep erkeklerin bakış açısından ele alındığı görülmektedir. Başka bir deyişle bu filmin merkezinde erkek vardır; kadınlar ise erkeğin bulunduğu konuma göre şekillenmektedir. Ahmet'e çay getirip götürürler, o istediğinde Ahmet ile birlikte olurlar. Kadınlar, erkeğe tabi kılınmıştır. Bu durum, bir anlamda erkek fantezisinin bir ürünüdür. Erkek varoluşsal sorunlara dalıp gitmişken, kadınlar erkeğin fiziksel ve psikolojik ihtiyaçlarını gidermekle yükümlü kılınmıştır.

Bekleme Odası'nda erkek acısı yine yüceltilmiş, kadını ise bu açıdan arta kalan zamanlara yerleştirmiştir. Filmde erkeğin sanatsal üretin süreci ve bunun gereği olarak

içinde bulunduğu bencillik işlenmiştir ancak kadınların bu koşullara rağmen erkeğin etrafında hazır bir şekilde beklediği ortaya konmuştur.

Ayrıca *Bekleme Odası*'nın ana karakteri olan Ahmet'in senaryo yazım süreci ve kadınlarla olan ilişkisinde bir kısır döngüde olduğunu ancak bu tek düzelik içerisinde herhangi bir şekilde değişkenlik yaratmaya çalışmadığını görüyoruz. Filmin final sahnesi ise Ahmet'in bu şekilde yaşamaya devam edeceğinin göstergesi de sayılabilir.

4.6.3. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki

Bu filmde, *Yazgı*'da olduğu gibi, bir yuva sıcaklığından eser taşımayan 'bekâr evi' vardır. Evdeki tek sıcaklık kaynağı, salonun ortasında yer alan televizyondur.

Ahmet karakteri, insani değerlere inancı olmamakla beraber, yaşamla bağımlı tinsel hazlar üzerinden kurmayı denemektedir. Ahmet'in hayatındaki kadınların tümünün, ona kedilerinin geldiğini, Ahmet'in kadınları hayatına almak için herhangi bir çaba göstermediğini görürüz. İçerisinde bulunduğu bu ilişkilerin de Ahmet üzerinde herhangi bir duygusal etkisi yoktur.

Televizyon, izleyicinin sanal gerçeklik içerisine hapsederek, onlara sunduğu hikayeler ve gerçeklik algısı ile zaman ve mekân bağlarının zayıflamasını sağlar. Ahmet de kendisinin içinde bulunduğu yabancılaşmışlık duygusu ile yüzleşmekten kaçabilmek için televizyonu bir araç olarak kullanmaktadır.

Ahmet karakteri, içinde bulunduğu tekinsiz ve tuhaf davranışları ile yarattığı anlaşılması zor insan figürü çizmektedir. Kendisi için çizdiği bu karakter aracılığıyla kendisi için kötü bir şöhret yaratmaya çalışarak aslında bir tür bilinirlik oluşturmak istemektedir. Hatta evine soygun için giren hırsıza filmde başrol teklif etmesi, kendisi için oluşturmaya çalıştığı imajın bir göstergesi sayılabilir.

Ahmet, yaşadıkları ve seçtiği hayat içerisinde ele alındığında alışlagelmiş yönetmen kalıplarının dışında olduğu fark edilebilir. Ahmet'in hayranlarının olma ihtimalini değerlendirmesi onun tanınma ihtimaline dair bir tutku içinde olduğunun göstergesidir.

Toplumsal gerçekçilik çerçevesinde bakıldığında Ahmet'in henüz ses getirmiş bir filme imza atamamış oluşu, kendisi için yaratmaya çalıştığı karakteri oluşturabilmesine engeldir. Aynı zamanda Ahmet karakteri ile anlatılan sinema dünyası, izleyiciye film yapım süreci ve bu süreç içerisinde kamera arkasında yaşanan zorlukları da göstermektedir. Filmdeki Ahmet karakteri üzerinden toplumun yönetmenden beklediği davranış biçimleri eleştirilmekte ve kalıplaşmış algılara da bir gönderme yapılmaktadır.

Bu filmde yine birey üzerinden topluma yapılan bir eleştiri ve farklı bir bakış açısı sunma amacı olduğunu söylemek mümkündür.

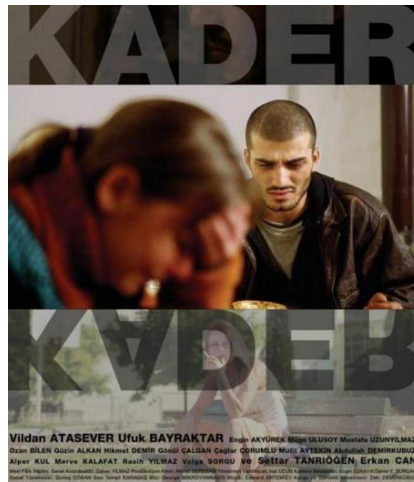
Evini soymaya gelen hırsız suçu üstü yakalayıp, daha sonrasında karakolda onu ifşa etmemesi hatta kendisine filmde başrol teklif edişi üzerine, Ferit onun polis olduğunu düşünerek “*Ne biçim yönetmensin abi sen ya?*” der. Ahmet’in “*Nasıl oluyormuş yönetmen? Var mı bildiğin bir yönetmen?*” diye sorması üzerine, genç şöyle cevap verir: “*Var, Sinan Çetin var... Aslan gibi adam, yönetmen diye ben ona derim işte...*” Ahmet ana akım medyada boy gösterebilecek kadar popülerlik sahibi bir yönetmen olmadığı gibi kendisi ile ilgili bir reklam çalışması yapmaya da gerek duymamaktadır. Zira Ahmet daha ziyade kült bir yönetmen olma arzusundadır.

Neticede Bekleme Odası toplumsal gerçekçilik anlamında da ‘inandırıcılık’ ögesinin tam olarak yerleşemediği bir film olmuştur. Filmde hayatını izlediğimiz yönetmen, kurduğu ilişkilerde yeterince içten değildir ve kadın karakterlerin figüranlığa indirildiği bir film yapımı söz konusudur.

Filmde, Ahmet dışındaki diğer kahramanlar gerçeklik değerini taşımaktadır. Onlar ilişkilerinde oldukları gibi görünmekte, Ahmet ise çevresindekilere karşı yalan değerini ortaya koymaktadır. Ahmet dış dünyaya kayıtsız olduğu için gerçeklerden kaçmakta, kendisine kurgusal bir yaşam kurmaktadır.

4.7. Toplumsal Gerçekçilik Perspektifinde “Kader”

2006 yapımı olan bu filmde Ufuk Bayraktar, Vildan Atasever, Engin Akyürek, Ozan Bilen, Erkan Can, Settar Tanrıöğen, Güzin Alkan, Mustafa Uzunyılmaz oyuncu olarak karşımıza çıkar.



Resim 33. Kader Filmi Afışı

Kaynak: www.beyazperde.com, Erişim:06.04.2016

Yönetmen: Zeki Demirkubuz, **Senaryo:** Zeki Demirkubuz, **Görüntü Yönetmeni:** Zeki Demirkubuz, **Kurgu:** Zeki Demirkubuz, **Oyuncular:** Ufuk Bayraktar, Vildan Atasever, Engin Akyürek, Müge Ulusoy, Ozan Bilen, Settar Tanrıögen, Erkan Can, Mustafa Uzunyılmaz, Güzin Alkan, Hikmet Demir, Gönül Çalgan, **Sanat Yönetmeni:** Güneş Çoban, **Yapımcı:** Mavi Film, Inkas Film, **Müzik:** Edward Artemiev **Süre:** 103 Dakika.

Genel itibariyle Kader, yönetmenin önceki filmlerinden Masumiyet'in devam filmi niteliğindedir. Masumiyet'teki Bekir ve Uğur'un hikâyelerinin başını anlatmaktadır.

Babasının sahip olduğu bir mobilya dükkânı işleten Bekir, dükkânına gelen Uğur'a ilk görüşte âşık olur, onunla birlikte olmak için işini, ailesini bırakıp peşinden yollara düşer. Bekir gibi imkânsız bir aşkla bir başkasını seven Uğur da sevgilisinin peşinden şehir şehir dolaşır. Kader, birbirini hiç bırakmayan üçlü bir aşk hikâyesini konu edinmektedir.

4.7.1. Filmin Özeti

Filmin ilk sahnesi, Uğur'un, Bekir'in çalıştığı mobilya mağazasına girmesi ile başlar. Uğur dükkana girdiğinde Bekir koltuk üzerinde uyumaktadır. Şımarık bir şekilde sakız çiğneyerek mağazayı dolaşan Uğur, evleri için halıya ihtiyaçları olduğunu söyler ve bu vesile ile Uğur ve Bekir tanışır. Uğur dükkandan ayrılırken, Bekir onun arkasından uzun uzun bakar. Ancak Uğur mağazadan çıkarken tab ettirdiğini fotoğrafları almayı unutmuştur. Bekir Uğur'un fotoğraflara bakar ve sevgilisi (Zagor) ile yan yana çekti oldukları fotoğrafları görür. Bu durum Bekir'in karşı cinse duyduğu ilginin bir sonucu olarak yorumlanabilir.

Bir sonraki sahnede, dükkanlara çay dağıtan çocuğu görürüz. Bu Uğur'un kardeşi Kudret'tir ve Kudret kahvede çalışırken orada bulunan gençlerden bazıları arkasından el hareketleri yaparlar. Kudret, bu duruma sinirlenir ve ağlar. O esnada içeriye Cevat isimli bir adam girer ve Kudret'e ağlama sebebini sorar. İçerde çalışmakta olan çaycı, "Kamil ibnesi parmak attı" deyince Cevat sinirlenir ve Kamil'i döver ve onu bir daha bu şekilde davranmaması konusunda uyarır.

Öte yandan Bekir, Uğur'dan hoşlanmıştır ve onu merak etmektedir. Bekir arkadaşları ile dışarıda dolaşırken arkadaşlarına Uğur hakkında sorular sorar ve evini öğrenir. Sonra, Cevat bir kapıdan içeri girer ve içeride yatakta yatmakta olan adama bir ihtiyacı olup olmadığını sorar. Burası Uğurların evidir ve yatalak hasta adam da Uğur'un babasıdır. Cevdet eve elinde hediyeler ile gelmiştir ve onları sahiplerine dağıtır bir yandan

da evde açık olan televizyonu izlemeye başlar. Açık televizyon kurgusu, her filmde olduğu gibi, yönetmenin bu filmde de vardır.

Bir sonraki sahnede, Uğur'un Cevat ile annesinin sevişme sesleri nedeni ile uyuyamadığını görürüz. Uğur seslerden rahatsız olarak kalkar ve mutfığa su içmeye gider ancak sesleri buradan da duymaktadır.



Resim 34. Kader; Uğur Mutfakta

Ertesi gün, Uğur yine Bekir'in dükkânına gider. Bu arada Bekir, Uğur'un Zagor ile çekilmiş olduğu fotoğrafta, Zagor'u kesmiştir. Uğur, dükkana gelerek, dün fotoğraflarını unuttuğunu ve onları geri almak için geldiğini ifade eder ve fotoğrafları alarak minibüse binip sevgilisi Zagor'un kaldığı hapishanenin yolunu tutar. Bekir ise boş durmayıp, bir taksinin içinde Uğur'u takip etmeye başlar.

Bekir, Uğur'a platonik olarak âşık olmuştur. Öte yandan, Bekir'in ailesi de başka bir kızla Bekir'in evlenmesini istemektedir. Bekir, uzaktan Uğur'u izlemeye devam eder. Bir gece köprü altında Uğur'un sevgilisiyle buluştuğunu görür.

Uğur'u aklından çıkaramayan Bekir, bir gün dükkânında hem onun, hem de annesinin önerdiği gelin adayının resmine bakarken, Uğur çıkagelir ve Bekir'in elinde tuttuğu fotoğrafa bakıp, "*Kim o sevgilin mi?*" diye sorar. Ancak Bekir, bu soruya bir yanıt vermez. Uğur ise onu umursamaz bir tavrıdadır; mağazadan çıkar. Bekir arkasından seslenir ve Uğur'a onu sevdiğini söyler.

Kahvehanede Cevat ile Kamil tartışırken Zagor araya girer ve tartışmada Sırasında Zagor, Cevat'ı vurur; Cevat yere yığılarak can verir. Cevat, Uğurların evinin geçimini de sağladığı için, Uğur ve ailesi, bundan sonra ekonomik sıkıntı çekmeye başlarlar ve bir gecekonduya yerleşirler. Ara sıra filmde Bekir, bu eve poşet taşıırken görülür. Uğur'un

annesine yardım etmektedir. Öte taraftan Bekir ise, annesinin önerdiği kızla evlenmiş ve bir gecekonduya yaşamaya başlamıştır. Ancak akşamları gizli gizli Uğur'un resmine bakmakta ve onu düşünmeye devam etmektedir. Karısıyla evlerinde yemek yediği bir gün, televizyondan işlediği cinayetten aranan Zagor'la ilgili haberi duyar; Zagor kendisini yakalamaya gelen polis memurlarını öldürdüğü için Uğur ile birlikte gözaltına alınmıştır.

Başka bir gün Bekir, dükkânında uyuklar bir şekilde otururken Uğur'un karşısında durduğunu görür. Uğur, annesine yaptıkları için kendisine teşekkür etmek istediğini bu nedenle geldiğini söyler ve tam çıkacakken Zagor'u hapishaneden kurtarabilmek için Bekir'den borç para ister. Bu yardımı karşılığında gerekirse kendisine metreslik yapabileceğini de ekler. Bu konuşma Bekir'in hayatının dönüm noktası olur. Uğur olan sevdası yüzünden onsuz yaşayamayacağını anlayan Bekir, işini, evini ve ailesini terk edip Uğur'un peşine düşer.

Sonraki günlerde Bekir, Uğur ile birlikte aynı otelde yaşamaya başlar, onunla birlikte gazinoda çalışmaktadır. Uğur taşra olarak adlandırabileceğimiz yerlerin pavyonlarında, üçüncü sınıf otellerde hayatını devam ettirirken, Bekir'de onun peşinden sürüklenmektedir. Bekir, Uğur'u İstanbul'a dönmek için ikna etmeye çalışır ancak Uğur bunu kabul etmez.



Resim 35. Kader; Taşrada Uğur ve Bekir

Zagor onun hayatının anlamı ve kaderidir, o nereye giderse Uğur'da oraya gidecektir. Bekir iki defa ölümle burun buruna gelir ama ölmez. İlkinde Zagor vurdurtur, ikincisinde Uğur yanında kalmasını istemediği ve ailesine geri dönmesini istediği için kavga ederler, Bekir Uğur'a yanında kalmasına izin vermesi için yalvarır ama kadın kabul etmeyince Uğur'un kaldığı motelde bileklerini keser.

Her iki olaydan sonra da ona sahip çıkan ailesidir ve babası onu Uğur'dan ve kadının peşinde sürüklendiği hayattan kurtarmak için her türlü çareye başvurur, yeniden iş kurarlar. Karısı her seferinde gururuna yediremese de sessizce kendisini kabullenir, ne ailesi ne de karısı yaptıklarını yüzüne vurmaz ama yine de Bekir mutlu değildir. İntihar etme olayından sonra iki çocuğu olmasına rağmen, bir gece evden hasta olan çocuğuna ilaç almaya diye çıkar. Telaş içinde nöbetçi eczane arayan Bekir ilaçları aldıktan sonra dönüş yolunda bir kadeh içmek için meyhaneye uğrar. Bekir evine gitmez, yolda bir arkadaşına rastlar daha sonra eskiden kaldıkları otelin sahibine giderek Uğur'un yerini öğrenir. Uyandığında bir otobüstedir ve etrafta karlı dağlar vardır, otobüsten iner ve şaşkınlıkla etrafına bakınır, otobüse nasıl bindiğini ne olduğunu hatırlamaktadır. Sonrasında Bekir'i Uğur'un evinde görülür.

Uğur olmadan kendisini eksik hisseden Bekir, tekrar karısını, iki çocuğunu ve anne babasını geride bırakıp Uğur'un peşinden yollara düşmüştür. Uğur'un evinde masada otururken yaptıkları konuşma sırasında Uğur Bekir'e ailesine dönmesini söyler, ama o kadına yalvarıp yanında kalmasına izin vermesini istemektedir. Bunun üzerine Uğur, Bekir'e yatması için odasını gösterir, Bekir odada otururken odanın kapısı kendiliğinden açılır ve Bekir kendisine arkası dönük olan Uğur ve bebeği izlemeye başlar.

Film, Uğur'un ve Bekir'in değişimi ile sona ermektedir. Uğur'un belirsiz zaman aralığında geçmişi ile ilgili sözleri değişimini ortaya koyarken, Bekir'in aşkı bir nevi saplantı haline dönüşmüştür.

4.7.2. Kadının Oynadığı Rol ve Kader

Kader filmi için, Sabri Büyükdüvenci, "Zeki Demirkubuz *Masumiyet ve Kader* 'le klasik Yeşilçam melodramlarını dönüştürmektedir" ifadesini kullanmıştır (2007: 46).

Filmde Bekir karakteri, kontrol edemediği bir kadını sevmektedir. Bekir, aslında arzuladığı şeye (Uğur) ulaşmak istemekte; arzusunu evcilleştirebileceği koşulları yaratmaya çalışmakta ancak başarılı olamamaktadır. *Kader*'de de erkek arzusu bir türlü tatmin edilemez ve erkeğin yaşamı, bir kadına âşık olunca alt üst olur.

Ayaz, filmdeki kadın karakterleriyle ilgili şöyle söylemiştir: "*Bu filmi izlerken hiçbir şekilde kader kavramının tutsağı olan karakterleri seyrettiğimi düşünmedim. Evet, belki filmin öyküsü açısından, Bekir'e iki çocuk vermek dışında bir rolü olmayan genç kadın, belki Bekir'in ve Uğur'un anneleri, yaşadıkları her şeyi kadere bağlayarak kendilerini rahatlatılabilecektir. Ancak Bekir ve Uğur, kaderlerine karşı arzularının peşinden giden iki insanı canlandırmaktadır film boyunca...*" (Ayaz, 2007:13)

Oğuz Ayaz, burada Uğur ve Bekir'in kader tutsağı olmadıklarını, arzularının peşinden gittiklerini belirtmektedir. Demirkubuz'a göreyse, karakterlerin kendi arzularının ve tutkularının peşinden koşmaları aslında kaderin ta kendisidir.

Demirkubuz'un sinemasında genellikle aile içi düzen sürekli olarak bozulur ve yönetmen bu bozulmadan genellikle kadınları sorumlu tutmaktadır.

Filmde, Uğur, haylaz, şımarık, dobra, alaycı bir kadındır ve Zagor'a aşıktır. Uğur sürekli olarak suç işlemeye devam eden Zagor'a adanmış bir hayat yaşamaktadır. Hatta öyle ki Zagor için fahişelik yapmaya dahi başlamıştır. Uğur için Zagor ile olan ilişkisinden daha önemli bir şey yoktur. Uğur'un Zagor'u bu kadar yüceltmesinin nedeni belki de bir türlü ona kavuşamıyor oluşudur.

Öte yandan Bekir'in annesi ve karısı "boyun eğen", "kaderine razı gelen" karakterler olarak çizilmiştir ve "iyi eş", "iyi anne" kriterlerini yerine getirirler. Ön plana çıkarılmış kadınlığın sınırlarının dışına taşan Uğur ise, ne "iyi bir eş" ne de "iyi bir anne"dir.

4.7.3. Erotik Yaklaşım ve Kadının Fahişe Olması

Uğur'un bütün hayatı boyunca "fahişelik" yapmayı göze alması, sadece kapitalist sistemin suçu değildir; bunda erkek egemen toplumun ve erkek egemen düşünce biçiminin de payı büyüktür. Filmde Uğur karakterini canlandıran Vildan Atasever'in bedeninin film boyunca farklı farklı parçalar halinde seyircinin bakışına sunulması hakkında Sadık Albayrak şöyle ifade etmiştir: "*Erotik ideolojide cinsellik, insanın bütünsel niteliklerinden soyutlanmıştır, parçalanmıştır. Daha doğrusu "erotizm" denilen şey, insan vücudunun belli parçalarının işlevine indirgenmiş bir cinselliktir.* (Albayrak, 2002:330).

Masumiyet filminin devamı niteliğinde olan bu filmde, yine Masumiyet'te olduğu gibi kadınlar için iki seçenek vardır: Kendilerinden beklenen klasik rolleri yerine getirmek ya da "fahişelik" ile güçlenmek.

Filme, Uğur karakterinin bedeninin parça parça gösterilmesi, kadının bedeninin farklı bölgelerine odaklanılmasına sebep olmuştur. Bu odaklanma bazen kameranın konumlandırılışı sayesinde, bazen de Uğur'un giydiği kıyafetler nedeniyle.



Resim 36. Kader; Pavyon

Bekir için genç kadının, kendisinden aldığı borç parayı ödemek üzere “fahişelik” yapacak olması, metresliği kabullenmesi Zagor’u ne kadar sevdiğinin göstergesidir. Kadına iş hayatında “fahişelik”, “metreslik”, “taşra gazino şarkıcılığı” layık görülmüş, diğer tüm yollar kapatılmıştır.

4.7.4. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki

Toplumda kadın ve erkeğe ilişkin ortaya konulan ikiyüzlü namus anlayışına dayanan fuhuş olgusunun kaçınılmazlığının meşrulaştırılmasında kullanılan en önemli mitlerden biri, erkeğin ve kadının doğalarının farklılığı dolayısıyla erkeğin dizginlenemez cinsel dürtülerinin fuhuşun kurumsallaştırılmasını zorunlu kıldığıdır (Roberts, 1992: 16). Aynı zamanda erkek için bir eğlence aracı olan fuhuş, “namuslu” kadınlar ile yaşayamayacakları istek ve duygularını bastırmak için de aracı bir kurum olarak görülmektedir.

Toplumsal gerçekçilik açısından değerlendirildiğinde, Zeki Demirkubuz sinemasında kadınlar geleneksel roller içinde temsil edilmemiştir. Erkekler de hegemonik erkeklikten yer yer uzaklaşmıştır. Ancak öyküler, kadınların ikincilleştirilerek değersizleştirilmesi karşısında yeterli direnci gösterememiştir. *Femme fatale* tiplerine yakınlaşan kadınlar yarattıkları tekinsizlik ile erkek yaşamlarını tehdit etmiştir. Yönetmen bu filmde bireyin toplumsal normlar çerçevesinde sıkışıp kalmışlığı ve buna karşı sergilenen tavrın bireyi içine düşürdüğü yalnızlık ve ötekileştirilme durumu ile izleyiciyi yüzleştirmektedir. Toplumsal normlar ve toplumda kabul gören genel ahlak

anlayışı dışında tavır sergileyen bireyin dışarıda bırakılması ve hayatının alt üst oluşu üzerinden yapılan bir eleştiri söz konusudur.

Neticede, Zeki Demirkubuz içe dönük, üstü örtük toplum gözlemleri yapan sinema anlayışına sahiptir. (Pösteki, 2005: 254-255). Bir nevi, toplumda üstü kapalı kalmış ya da gözler önünde yaşanmayan olayları anlatmaktadır.

4.8. Toplumsal Gerçekçilik Perspektifinde “Kıskanmak”

Nahit Sıtkı Örik’in Kıskanmak isimli romanından 2009 yılında sinemaya uyarlanan filmin öyküsü, 1930’lu yıllarda Zonguldak’ta geçmektedir. Normalde Safranbolu’da çekilen filmin başrollerini Berrak Tüzünataç, Bora Cengiz, Serhat Tutumluer ve Nergis Öztürk paylaşmışlardır.



Resim 37. Kıskanmak Filmi Afışı

Kaynak: www.sinematurk.com, Erişim:06.04.2016

Yönetmen: Zeki Demirkubuz, **Senaryo:** Zeki Demirkubuz, (Nahid Sırtı Örik’in aynı adlı romanından), **Görüntü Yönetmeni:** Emre Erkmen, **Kurgu:** Zeki Demirkubuz, **Oyuncular:** Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer, Berrak Tüzünataç, Bora Cengiz, Hasibe Eren, Nihal Koldaş, Ferdağ Işıl, Mustafa Uzunyılmaz, Reyhan İlhan, Serdar Orçin, Rafi Emeksiz, Birsen Dürülü, Yeşim Gül, Şule Demirel, Can Anamur, Hatice Aslan, **Sanat Yönetmeni:** Nilüfer Çamur, **Yapımcı:** Zafer Çelik, Zeki Demirkubuz, **Müzik:** Tamer Çıray, **Süre:**96Dakika.

Filmde, anne ve babasını kaybetmiş iki kardeş olan Seniha ve Halit üzerinden olaylar gelişmektedir. Her iki kardeş de kırklı yaşlardadır. Halit, Mükerrerem ile evlidir. Üçü birlikte, İstanbul'da yaşarken bir iş sebebiyle Zonguldak'a gitmek durumunda kalırlar ve olaylar burada başlar. Seniha, gelinleri Mükerrerem'in güzelliğini, gençliğini ve çekiciliğini çok kıskanmakta ve onunla iyi geçinir gibi görünse de Mükerrerem'in kuyusunu kazmaktadır.

Mükerrerem ise, eşi Halit, yaşça ondan çok büyük olduğu için, mutsuzdur ve bir gün Cumhuriyet Balosunda yakışıklı bir genç olan Nüzhet ile tanışır. Böylelikle aralarında bir ilişki başlar. Bu birlikteliklerini bilen Seniha, durumu ağabeyine anlatınca, dört kişinin de hayatı bir gecede değişmiş olur.

4.8.1. Filmin ve Romanın Özeti

Bu film Nahit Sırrı Örik'in 1946 yılında yazmış olduğu aynı adlı eserinden sinemaya Zeki Demirkubuz tarafından uyarlanmıştır. Film ile ilgili bilgileri vermeden önce romandan kısaca bahsetmekte fayda vardır:

19. yüzyıl Fransız edebiyatından Gustave Flaubert, Honoré de Balzac ve Stendhal gibi yazarların romanlarına benzer tema ve tarza sahip olan eser, başkarakter Seniha'nın duyduğu kıskançlığı ve kendisini çirkin algılamasını konu alır. (<http://www.ntv.com.tr/turkiye/demirkubuzdan-donem-filmi-kiskanmak,mBv2a0o4kUmYo61gGEyabw> , Erişim:10.12.2015)

Seniha, bir kömür madeninde mühendis olarak çalışan abisi Halit ile eşi Mükerrerem'in yanında sığıntı olarak yaşayan kırkına yaklaşmış bir kadındır. Güzelliğinin, gösterişinin, Avrupailiğin çok önemsendiği bir çevrede büyüyen Seniha, görünüş itibarıyla pek çekici bir kadın olmadığı için etrafındaki insanlarca değersiz görülmüş, hatta 'görmezden gelinmiş' bir karakterdir. (Soylu,2001:8-10)

Beyaz tenli, sarışın, mavi gözlü olan Seniha'nın erkek kardeşi Halit, -belki dönemin Batı hayranlığının da etkisiyle- hep ondan daha çok sevilmiştir. Özellikle de annesinin tavırları Seniha'da derin yaralar açar. Seniha, zeki bir çocuk olduğu halde ailesi tarafından okutulmamıştır. Aile, Cumhuriyet ile birlikte soyluluktan gelen statüsünü kaybeder. Maddi durum da kötüleştiği için, Seniha'nın kendi ayakları üzerinde durmasını sağlayabilecek iki yol kalmıştır: Okuyup bir meslek edinmek, ya da evlenmek. Ancak ailesi, 'masraf çıkar' düşüncesiyle Seniha'yı bu iki olanaktan da mahrum eder. Anne babası kızlarına hiçbir şey bırakmadan öldükten sonra, Seniha abisi Halit'le birlikte

yaşamak zorunda kalır. Seniha'nın mağduriyeti, bir de sığıntı konumuna itilmesiyle katmerlenir.(Soylu,2001: 11-15)

Seniha çocukluğundan beri sevilmediği ve önemsenmediğini düşünmektedir ve kendisini etrafındaki bu duyarsızlıktan koruyabilmek adına hissizleşmeyi tercih etmiştir. Kendisine söylenen her şeyin alt metninde çirkinliğine dair bir şeyler olduğunu düşünür. Seniha kendisi ile barışık olmadığı gibi bir başkasının da onu cinsel anlamda arzulamayacağını düşünmektedir.

Seniha'nın gözünden anlatılan romanda Seniha, ağabeyi ve onun güzel eşi Mükerrerem'i çok kıskanmaktadır. Ancak, Seniha ağabeyinin kendisinden genç ve güzel bir kadın ile evlenmiş olmasının, Halit için bir mutsuzluk kaynağı olacağını düşünerek içten içe sevinmektedir.

Nüzhet şımarık, yakışıklı, eğitim hayatını önemsemeyen ve ekonomik anlamda herhangi bir endişesi olmayan biridir. Mükerrerem, Nüzhet'e aşık olur. Seniha bir süre Nüzhet ile Mükerrerem arasındaki ilişkiyi izler, hatta bu durum ile ilgili sorun çıkarmak yerine onların buluşmalarını destekler. Ancak burada asıl amacı çok farklıdır. Ağabeyine, karısı ve Nüzhet'in buluştuğu yeri söyler, bunun üzerine Halit oraya gider ama karısını evde bulamaz. Nüzhet'in itirafı üzerine Halit onu öldürür. Seniha ağabeyi için beklediği sona yaklaşmakta olmanın memnuniyetini içten içe yaşamaktadır ve ağabeyinin sadece bir şüphe sebebi ile Nüzhet'i öldürdüğünü söyler. Bunun üzerine Halit yedi yıl hapis cezasına mahkum edilir.

Mükerrerem, Seniha'ya birlikte İstanbul'a gitmeyi teklif eder ancak Seniha buna yanaşmaz ve kendisine bir öğretmenlik işi bularak kendi yolunu çizer. İçindeki nefret ve öfkeyi ağabeyinin hapisane yattığını düşünerek bastırır. Abisinin hapisaneden çıktığında ona muhtaç olacağı düşüncesi Seniha'ya büyük bir haz verir. Ancak Halit hapisaneden çıktığında arkadaşlarının kendisine bulduğu bir işe girerek orada çalışmaya başlar.

Halit'in perişan bir hayatın içine düşmemiş olması Seniha'yı üzer. Bir gün İstanbul'da yaptığı vapur yolculuğu esnasında Mükerrerem ile tanışır. Daha öncesinde Mükerrerem'in bir iş adamına metreslik yaptığını duymuştur. Mükerrerem ise konsomatris olarak çalışmak için Samsun'a gitmektedir. Mükerrerem, Halit'in durumunu sorar ve ona yardımcı olmak istediğini belli eder ve ağabeyinin hala ilgi ve sevgi görüyor olması Seniha'yı içten içe sinirlendirir.

4.8.1.1. Filmin Özeti

1930'larda Zonguldak'ta geçen filmin başlangıcı, 29 Ekim gecesi düzenlenen Cumhuriyet balosu sahnesiyle başlar. Baloya kentin zengin aileleri ve ileri gelenleri ile kömür madeni nedeniyle kentte bulunan yabancılar katılmışlardır. Kentin en zengin ailesinin bireyleri Nuriye Hanım, Hayrettin Bey ve oğulları Nüşet Bey balonun beklenen misafirleridir. Baloya katılan kadınlar Nüşet Bey'in gelmesini sabırsızlıkla beklemekte ve onun yakışıklılığından konuşmaktadırlar.



Resim 38. Kıskanmak; Balo Sahnesi

Zonguldak'a İstanbul'dan iki ay önce taşınan maden mühendisi Halit, güzel ve alımlı karısı Mükerrerem ve Seniha da davetliler arasındadır. Seniha güzel olmayan ve bakımsız bir kadındır ve baloda Mükerrerem'in oturduğu masada oturmamakta, onları uzaktan izlemektedir. Nüşet kentin ileri gelen zengin ailelerinden birinin oğludur ve o gece Mükerrerem'in güzelliğinden çok etkilenerek onu dansa kaldırır. Seniha, oturduğu yerden onları izler ve Mükerrerem'in de Nüşet'ten etkilendiğini fark eder. Bu sahnenin ardından olaylar gelişmeye başlar.



Resim 39. Kıskanmak; Seniha Karakteri

Nüşhet, Mükerrerem'i elde etmek için çabalar ve ilerleyen sahnelerde annesinin yardımıyla evine davet ederek onunla birlikte olur. Mükerrerem artık gizli gizli evden çıkıp, Nüşhet ile birlikte olmaktadır fakat bir yandan da Nüşhet'in başkaları ile ilişkiye girdiğini bilmek onu huzursuz ve mutsuz etmektedir. Mükerrerem, bu yaşadıklarından rahatsız olunca görüncesi Seniha'ya her şeyi anlatmak, kendisine yardımcı olup doğru yolu göstermesini ister.

Seniha, Mükerrerem'in ona açılmasına izin vermez. Mükerrerem'e kendi hikâyesini anlatmaya başlar. Cumhuriyetle birlikte paşalık unvanı elinden alınan ve sonrasında hayatlarını kaybeden babası ve annesinin ardından İstanbul'da ağabeyi Halit ile yaşamaya başlamıştır. Ağabeyi Halit sık sık iş ziyaretlerine gittiğinden Seniha tek başına bir yaşam sürmektedir. Bir gün ağabeyinin bürosunun bulunduğu handa çalışan ve ayak işlerine bakan bir adam, evlerine Halit'in çantasını almak için gelir ve Seniha onunla birlikte olur. Bu adamla daha sonra Seniha evlenmek istese de, bir türlü ağabeyine konuyu açamaz. Aradan birkaç ay geçer. Bu süre zarfında Seniha'nın birlikte olduğu adam, askere alınır. Seniha sonradan ağabeyinin ihbarı üzerine askere alındığını öğrenir.

Bunlar olurken, Mükerrerem de Nüşhet ile olan ilişkisine devam eder. Başlangıçta Mükerrerem'i baştan çıkarması için oğluna yardım eden Nüşhet'in annesini, ikisinin birlikteliği rahatsız etmeye başlamıştır. Çünkü kadın, oğlunun Mükerrerem ile ilişkisinin bu kadar uzun süreceğini düşünmemiştir. Bunun üzerine, Nüşhet'in annesi, Seniha'yı çağırır ve ona durumu anlatır. Seniha böylece tahmin ettiği ama gözüyle görmediği için bir şey söylemediği Mükerrerem- Nüşhet ilişkisini öğrenmiş olur.

Seniha, abisine karısının onu aldattığı gerçeğini söyler, bunun üzerine Mükerrerem ile Nüşhet'in bulunduğu eve giden Halit, burada Nüşhet'i öldürür. Karakola ifade vermek için çağrılan Seniha, ağabeyinin verdiği ifadesinin aksi yönünde yalan söyleyerek ifade verir. Mükerrerem ve Nüşhet arasındaki ilişkiden haberdar olmadığını ve bu nedenle ağabeyine de bu durumu kendisinin anlatmadığını belirtir. Seniha'nın ifadesi sonucu ağabey tutuklanır. Ancak Seniha, Mükerrerem ile aynı evde kalmak istememekte ve onu yaptığı namussuz davranıştan dolayı onu aşağılamaktadır. Mükerrerem ile ilişkisini bitirir.

Halit'in Nüşhet'i öldürerek hapse girmesi ve olayların ardından Mükerrerem'in ortadan kayboluşu ile Seniha amacına ulaşmış gibi görünse de bu durum kısa süre içerisinde bozulacaktır.

Bu olayların ardından kedisine bulduğu öğretmenlik ile geçimini sağlamaya çalışan Seniha, ağabeyine karşı içinde beslediği nefret duygusunun da etkisi ile ona bir kez daha zarar verebilmek için ailelerinden kendilerine kalan İstanbul'daki köşkü

değerinin altında bir rakama satmayı düşünmektedir. Avukat ile görüşmeye gittiğinde ağabeyinin bu durumu kabul etmediğini öğrenir. Hatta hapishanede, ağabeyinin yanına giderek onun elini öpmek istediğinde Halit onun yüzüne tükürür ve “*Senin de yüzünü şeytan görsün*” diyerek gider. Seniha yine yenilmiştir ve başladığı yere geri dönmek zorunda kalmıştır. Bir sonraki sahnede Seniha’yı bir vapurda, onun arka tarafında oturan güzel ve şık kadınların sohbetini dinlerken görürüz.

Film Seniha’nın otel odasında otururken içindeki öfke ve kin duygusunun ancak ağabeyi ondan önce ölürse dineceğini söylemesiyle son bulur.

4.8.2. Kıskançlığın Sebep Olduğu Sonuçlar

Bir söyleşisinde “*insan ilişkilerindeki trajik yönü en iyi aldatma durumuyla ortaya çıkarabildiğini*” söyleyen Demirkubuz (Öztürk, 2006b: 126), bir başka söyleşisinde de Kıskanmak filmiyle çirkin bir kadının trajedisini anlatmaya çalıştığını söylemiştir. (Aytaç , 2009).

Aslında kadının yaşadığı trajedinin altında geçmişte yapılan hatalar yer almaktadır. Ataerkil toplum yapısında erkek evlat ailenin geleceği ve soyun devamını sağlayacak birey olduğundan, önceliğe sahip kabul edilir. Bu doğrultuda ailesi, Halit’i eğitimi için Avrupa’ya göndermiş ve kız kardeşi Seniha’nın tüm gereksinimlerini göz ardı etmiştir. Böylece Seniha ailenin erkeklerine bağımlı ve muhtaç duruma düşmüş, ailenin reisi babası ve annesi ölünce, Halit ailenin reisi görevini üstlenmiş ve kardeşinin sorumluluğunu alarak onun yaşamını ve cinselliğini kontrol etmiştir.

Zamanla Seniha, Halit’i, onun evliliğini, güzel karsını sürekli kıskanır olmuştur. Mükerrerem’in yaşadığı yasak aşkı ağabeyi Halit’e anlatıp, sonrasında ağabeyinin Nüzhet’i öldürmesi sonucu hapse girmesi, içten içte Seniha’da kıskanma duygusundan haz almasına yol açmıştır.

Filmde kıskançlık duyguları ile etrafına zarar vermek için çabalayan Seniha’nın, kendisine yapışmış olan çirkinlik algısını yıkmak yerine bunu daha çok ön plana çıkarmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Seniha sürekli olarak koyu renk kıyafetler seçmekte ve vücudunu kıyafetleri ile saklamaya çalışmaktadır. Donuk cildi ve kambur duruşu Seniha’ya biraz da güç vermektedir aslında. Sert ve net tavırlar sergilemekte ve etrafındaki insanları eleştirmekten hatta onları iğnelemekten çekinmeyen tavırları ile kendisini yok sayan insanları tedirgin etmektedir.

“*Kıskanmak*” romanının 2008 yılındaki baskısı için önsöz yazan Enis Batur, Seniha’nın aykırı bir *femme fatale* örneği olarak algılanabileceğini şu sözlerle dile getirmiştir:

“*Ruhsal yangını açısından bakıldığında, Seniha’nın portresinde biçimlenen şer tohumu, edebiyatımızda benzeri görülememiş bir sapkı düzlemi doğurur: Mario Praz’ın Avrupa edebiyatında varlığını sorguladığı “yazgıyla oynayan kadın” (femme fatale) imgesinin ayırksı bir örneğidir Seniha. Güzel olduğu için değil, tam tersine çirkin olduğu için yakıp geçecektir. (Batur, 2008: 11)*

Batur, devamında, Kıskanmakta “gerçek kutupların saklandığını, okurun emme faale konusunda da böylesi bir ters çevirmeyle kuşatıldığını” öne sürmektedir: “*İlk bakışta bir homme fatale vardır ortada: Nüzhet. Ancak bütün akışı denetleyen tek kişinin Seniha olduğu, romanın sonunda kavranır*” (Batur, 2008: 11).

4.8.3. Güzellik ve Çirkinlik Kutupları

Hem romanda, hem de filmde sorgulanması gereken konulardan biri şu olmalıdır: Seniha’nın içerisinde bulunduğu bu ruh hali ve etrafına zarar vermesinin nedeni çirkin oluşu mu yoksa kendisini çirkin bulması mıdır?

Seniha aslında kendisini aşağılayan bir tavra kendisi sahiptir diyebiliriz. Sürekli kendisinin sevilmeyen, ötekileştirilmiş ve hiçbir şekilde ilgi görmeyen biri olarak ifade etmektedir. Bunun nedeni ise çocukluğunda annesi ve ailesi ile olan ilişkisindeki sorunlarda ve iletişim kopukluğunda saklıdır.

Bir yandan kendini çirkin bulup sevmeye lâyık olmadığını düşünürken, diğer yandan da insanlara acı çektirip onları değersizleştirilmesi, insanlarla arasına mesafe koyması, Seniha’nın sınır kişilik örgütlenmesi altında narsisist kişilik sergilediğine işaret etmektedir. (Soylu,2001: 52-54)

Kıskanmak filminde narsist kişilik özellikleri sergileyen bir diğer karakter de aslında Nüzhet’tir. Nüzhet’in kendi güzelliğine hayran ve sağlığına aşırı düşkün olması onun narsist kişiliğe sahip olduğunun en belirgin kanıtlarındandır.(Soylu,2001: 52-54).

Yıldırım Türker (2008), Kıskanmaktaki çirkinlik ve güzellik olgularıyla ilgili şöyle demiştir: “*Kıskanmak, güzelliğin sıradan faşizmi üstüne bir haykırıdır. Ya da çirkinliğin intikamı. O, bir sürüklenme halini anlatır. Bir kimsesizliği. Bir tutunamamışlığı. Seniha, sürüklenmeye; o hayatın akışında bir özne olamayanın neredeyse yarı düşsel varoluşuna bir son verebilmek için kötülüğe sarılır.*”

4.8.4. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki

Filmde bir kadının ağabeyine duyduğu öfke nedeni ile hayatlarındaki diğer kadınlara zar verme çabasını ve içinde büyüttüğü kin, kıskançlık duyguları ile hayatını yönlendirdiğini görüyoruz. Ana karakter intikam alabilmek için etrafındaki insanların zaafalarını kullanmaktadır.

Demirkubuz bu filmde erkek jargonunu bir kadın üzerinden izleyicisi ile buluşturmuştur, bu bağlamda bakıldığında alt metinde maskulinist bir tavır olduğunu ifade edebiliriz.

Karakterlerin iç dünyaları, ihanet temasının sürekliliği, kadınların posta koyması, erkeklere direnen bir çıkış yapan ve onlara karşı durabilen kadın portrelerinin işlenmesi bu durumu olağan bir şekilde sunmayı amaçlamaktadır. Bu da bize tematik bağlamda bir süreklilik olduğunu gösterir.

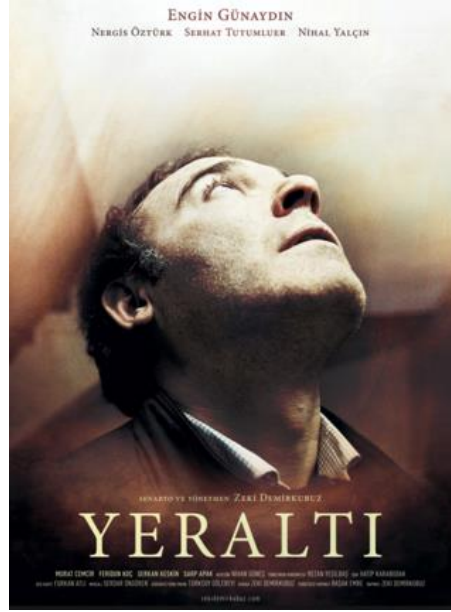
Toplumsal gerçekçilik bağlamında, dönem filmi olduğu için, Cumhuriyet'in ilk yıllarının etkileri hakim olan filmde, Cumhuriyet balosunda kadın ve erkeklerin bir arada olması, giyim kuşamları, dinlenen müzik, kadın ve erkeğin dans etmesi gibi batılı değerlere yer verilmesi bunun göstergesi olarak sayılabilir.

Filmdeki Halit karakteri, parayı kazanan ve evin geçimini sağlayan, malın mülkün sahibi, kadınların toplumsallaşmasında ve ailenin toplumsal ilişkilerini belirlemede etkilidir. Halit'in toplumdaki statüsü, eşinin ve kardeşinin toplumdaki yerini de belirlemektedir. Bu açıdan erkek egemen bir toplum gerçeğini, geçmiş dönemden izler taşıyarak, film izleyiciye vermektedir.

Öte yandan filmdeki kadın karakterlere, yönetmen, diğer filmlerinde de olduğu gibi, "utanma", "namus", "kirletilmek" gibi kodlamalar yüklemiştir. Kendisini sınırlamayan kadın, erkek için fantezilerini gerçekleştirdiği ancak saygı duymadığı bir objeye dönüştürülmekte ve aşağılanmaktadır. Hal böyle olunca, erkek karakterleri ile toplum gerçeğini yanıtsan film, kadın karakterleriyle birebir toplumun aynası olamamıştır.

4.9. Yer altı

Başrollerinde Engin Günaydın, Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer, Nihal Yalçın, Murat Cemcir'in oynadığı film, 2012 yılı yapımıdır. Demirkubuz, bu filmde Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* adlı hikâyesinden esinlenmiştir.



Resim 40. Yer altı Filmi Afışı

Kaynak: www.zekidemirkubuz.com, Erişim:06.04.2016

Yönetmen: Zeki Demirkubuz, **Senaryo:** Zeki Demirkubuz, **Görüntü Yönetmeni:** Türksöy Gölebeyi, **Kurgu:** Zeki Demirkubuz, **Oyuncular:** Engin Günaydin, Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer, Nihal Yalçın, Murat Cemcir, Feridun Koç, Serkan Keskin, Sarp Apak, **Yapımcı:** Zeki Demirkubuz, **Süre:**107 Dakika.

Muharrem, Sinan, Feridun ve Tarık ve Cevat eski arkadaştır. Muharrem, Cevat'ın yazdığı romanın ödül almasını hazmedemez ve kendisinin başlangıçta davet edilmediği kutlama yemeğine, çeşitli oyunlarla kendisinin de çağırılmasını sağlar. Amacı fikir hırsızlığı olduğunu düşündüğü arkadaşının yüzüne karşı onun ile ilgili fikirlerini söylemektir.



Resim 41. Yer altı; Kutlama Yemeği

Kent insanının yalnızlığının, amaçsızlığının belirgin olarak anlatıldığı film, Muharrem'in kendi yalnızlığı ile kendini sorgulaması üzerine kuruludur. Film günümüz

insanının biraz doğasından biraz da toplumsal koşullardan kaynaklanan çıkarıcılığını yalın bir şekilde seyirciye aktarmakta ve gerçeği seyircinin yüzüne vurmaktadır.

4.9.1. Filmin Özeti

Filmin ana karakteri, Ankara’da bir devlet dairesinde memur olarak çalışan Muharrem’dir. Muharrem yalnız yaşadığı için, akşam işinden çıktıktan sonra, sokakta dolaşırken ani bir kararla eski arkadaşı olan Sinan’ın kapısında “Kızıl Elma” yazan işyerine gelir. Burada edebiyatla uğraştığı dönemden arkadaşları vardır. Yıllardır görmediği arkadaşları Muharrem’in gelmesi ile rahatsız olmuşlardır ve onun gelişiyle bir müddet ilgilenmezler.

Muharrem’in arkadaşları, Cevat için kutlama yemeği organize etmektedir. Cevat, Muharrem’in eski yıllarda sevmediği, hatta bunu “Beş para etmez hırsız” olarak ilan ettiği kişidir. Seneler sonra, yaşadığı yalnızlık sebebiyle, Muharrem kendisini de bu kutlama yemeğine davet ettirmek ister ve bir şekilde kendisini kabul ettirir.

Cevat ünlü bir yazar olma yolundadır ve yazdığı bir romanla kazandığı ödülü almak için İstanbul’a gidecektir. İstanbul’a yerleşmeyi de düşünmektedir. Arkadaşları onun gelmesini istemezler, çünkü Muharrem, Cevat’ı geçmişte başkalarının fikirlerini çalıp, yazı yazdığı için hırsızlıkla suçlamış ve araları açılmıştır. Aslında arkadaşları da aynı nedenle zamanında Cevat’ı suçlamış, onun arkasından konuşmuşlar ama ödül alınca ve ünü yayılmaya başlayınca her şeyi unutmuş onun yanında yer almışlardır. Bu nedenle Muharrem arkadaşlarını riyakârlık, yalakalık ve ikiyüzlülükle suçlar.

Yemekte, Muharrem içinde biriktirdiği tüm duygu ve düşüncelerini söylemek istese de, ortamı germemek adına susar ve düşüncelerini, gerçekleri içses olarak öğreniriz. Tepkisini yüksek sesle şarkı söyleyerek onları umursamadığını ve önemsemediğini göstererek verir. Arkadaşları, onu bırakarak hep birlikte otele gider. Muharrem de onların peşinden ilerler. Çünkü arkadaşlarının kendisini aşağılamasından ve küçümsemesinden hoşlanmamaktadır.

Otelde, arkadaşlarını bulamayan Muharrem, buradan görevliler tarafından zorla çıkartılır. Gece, Muharrem’in tarafında, pişmanlık, gözyaşları ve yoğunlaşan öfke ile karanlık sokaklarda ve fuhuş yapılan otel odalarında sona erer.

Ertesi gün Muharrem, evindeki temizlikçi kadınla konuşur. Temizlikçi kadın, sürekli ağlayarak Muharrem’e şikâyet ettiği ve hakkında kötü sözler söylediği alt komşu ile evlenmeye karar vermiştir. Muharrem, bunun üzerine dalga geçer. Çünkü ona göre bu para için yapılan bir evlilik olduğundan ikiyüzlü bir davranış, sahtekârlıktır. Daha önce

Muharrem'in bu tarz konuşmalarına ses çıkarmayan kadın, bu sefer, karşılık verir ve ona bağırır. Muharrem de kadını küfür ederek kovar.



Resim 42. Yer altı; Temizlikçi Kadın

Muharrem, kadına olan öfkesini evdeki her şeyi kırıp dökerek çıkarır. Etrafındaki nankörlerden, ikiyüzlülerden, hırsızlardan, sahtekârlardan, çıkarıcılardan bıkan Muharrem, en sonunda tepkisini her şeyi yıkıp dökerek göstermiştir. Çünkü sahip olduğu kültürel birikime rağmen bir uyum sorunu yaşamakta ve bu nedenle yalnız kalmaktadır.

4.9.2. Kalabalık Şehirdeki Yalnızlık Teması

Film, yemek sahnesi öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılabilir. Yemek sahnesine kadar olan kısımda Muharrem'in büyük şehirde yaşadığı yalnızlık anlatılmıştır. Tek başına ve amaçsız bir şekilde sokaklarda dolaşması, para karşılığında kadınlarla birlikte olması onun yalnızlığının açık bir göstergesidir.

Filmdeki yemek sahnesi ve sonrasında gelen kısımda yalnızlığının onu ne hale soktuğunu ele almak gerekir. Burada geçen diyaloglar yönetmen tarafından ben ve biz kavramlarını sorgulamaktadır.

Muharrem, karşısında "biz" olarak yer alan Cevat ve arkadaşlarına karşı "ben" olarak durmaya çalışsa da, o topluluğa karşı yenilgiyi kabullenmek durumunda kaldığı için, bundan utanmaktadır.

Aslında, Muharrem gündelik hayatta karşılaşılabileceğimiz bir memur profiline sahiptir. İşe gidiş ve geliş saatleri sabit olan ve ofis ile ev arasında sıkışmış bir hayat sürer. Muharrem karakteri aslında kalabalık içerisinde hayatta kalmaya çalışan insan figürünü ortaya koymaktadır.

Aslında Muharrem'in mutsuzluğunun ve yalnızlığının temelinde uyumsuzluğu yatmaktadır. Bu uyumsuzluk onun kendisinden beklenenleri yerine getirmemesinden

kaynaklansa da, onun beklentileri yerine getirmesine de engeldir. Çünkü bu kişiliğinden vazgeçmesi anlamına gelir. O ise kişiliğinden vazgeçmeyi, başka türlü davranmayı gururuna yediremez, zaten belki istese de yapamaz. Çünkü Muharrem kendisini bu noktaya getiren –ve filmde gösterilen zamandan önce başlamış olan - sürecin sonunda nefret dolu, giderek bu halinden zevk alan ve bunun gururunu yaşayan adama dönüşmüştür. (Ekuklu, 2012:97)

4.9.3. ‘Aşağılık ’Duygusu

Muharrem çalıştığı ofisteki kişilerle çok fazla şey paylaşmamaktadır. Bu durum, muhtemelen onları aşağılamasından kaynaklı olabilir. Muharrem’in daha önce riyakâr ve hırsız diyerek, sevmediğini ilan ettiği eski arkadaşlarından biri, ünlü bir yazar olma yolunda ilerlemektedir. Muharrem, yaşadığı iç sıkıntıları ve yalnızlığı sebebiyle, eski arkadaşlarının onu istemediği yemeğe kendisini zorla davet ettirir. Ve bu yüzden içten içe aşağılanmışlık duygusunu yaşar. Kendisinin bir zamanlar aşağıladığı arkadaşlarının yanında, kendisini ‘aşağılık’ hisseder.

Muharrem iç dünyasında yaşadığı gel-gitlerden ve yaşadığı duygusal yıkımdan sıyrılmayacağını fark ettiğinde, kendisine mecbur olduğu gerçeği ile yüzleşerek etrafındaki eşyaları ve evini kırıp dökmeye başlar.

Filmin ana metnini ve anlatmak istediğini aslında Muharrem’in “*İyi olmak istiyorum ama bırakmıyorlar*” cümlesinden çıkarmamız mümkündür.

4.9.4. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki

Filmin ana karakteri Muharrem, bir devlet dairesinde memur olarak çalışan toplumun orta sınıfına ait bir erkektir. Bir zamanlar yazar olmak için yazma denemelerinde bulunmuş ama sonradan bırakmış memur olmakta karar kılmıştır. İş yaşamında başarılı ve hırslı biri olmadığı gibi, hayatında da memnun olmadığı şeyleri değiştirecek cesarete sahip değildir.

Yazarlık döneminde ekonomik sıkıntı çekmesine rağmen şimdi en azından belli ve düzenli bir gelire sahiptir. Toplumdaki tabirle “*sanatın karın doyurmaması*” gerçeğini, Muharrem, yazar olmaktan vazgeçip düzenli bir işe girerek göstermiştir. İşini sevmediği halde kendi deyişiyle “*ekmek parası için*” katlanmaktadır. Muharrem, işinde sorumluluk alan, güçlü, başarılı, hırslı, mücadeleci bir erkek değildir.

Muharrem yalnız yaşadığı için ev ya da aile içinde herhangi bir kişiye karşı sorumluluk taşımaz. Toplumun ve kültürün erkek kimliğine yüklediği ve bu erkek

kimliğinden beklediği evin reisi koca veya erkek evladın sahip olması gereken değerlere karşı bir sorumluluğu yoktur.

Toplumsal gerçekçilik bağlamında bakıldığında, geleneksel aile yapılarında anne ve babalar, çocuk sahibi olmayı geleceğinin bir garantisi ve yaşlandığında kendilerine bakmaları, ya da hayatı paylaşmak için istemektedirler. Oysa Muharrem geleneksel değerlerin dışında yalnız olmayı seçmiş gerçek anlamda yalnız bir kişidir. Onun bu kadar yalnız olması, toplumdaki gerçeklikle kısmen örtüşmektedir.

Muharrem'in yalnızlığına dikkatli bakıldığı zaman, kendi etik değerlerine sahip çıktığı için yalnızlaştığı fark edilmektedir. Riyakârlık, yalancılık, hırsızlık gibi olumsuz özelliklere sahip kişilerden uzak durmayı yeğleyerek, yalnız kalmayı tercih etmiştir. Bu sebeple de toplum içi iletişimi zayıftır ve işyerindeki mesai arkadaşlarıyla bile iletişime girmemekte, hatta onlardan nefret etmektedir.

Öte yandan Muharrem, toplumsal yapının erkek kimliğine giydirdiği “olması ve olmaması” gerektiğine dair kodlamaların dışında farklı bir erkek görünümü sergilemektedir. Hayattan memnun değildir. Her şeyden nefret eder. İçinde yaşadığı toplumsal yapının beklentilerine karşılık veremediği için uyum sorunu yaşamakta ve toplum dışı kalmaktadır. Çünkü o insanların duymak istediklerini değil gerçekleri açık ve dürüst olarak dile getirdiğinden yalnız kalmaktadır.

Toplumsal gerçekçilik anlamında, Muharrem kültürel birikimi olan, sosyo-ekonomik açıdan toplumun orta sınıfına ait, yaşamda kimseye karşı sorumluluğu olmayan, hayatla, toplumsal yaşamla ve insanlarla sorunları olan, içi nefret dolu, yalnız ve kötü bir erkek kimliği çizmektedir. Toplumsal yapının erkeklerden olmasını beklediği güçlü, cesur, kararlı, başarılı, hırslı, etkin gibi özellikleri taşıyan bir erkek kimliğini yansıtmamaktadır.

4.10. Toplumsal Gerçekçilik Perspektifinde “Bulantı”

Zeki Demirkubuz'un senaryosunu yazıp, yönetmenliğini yaptığı son filmi Bulantı'dır. 2015 yılında çekilen filmde, başrolde yine Zeki Demirkubuz, Şebnem Hassanisoughi ve Öykü Karayel oynamaktadır.



Resim 43. Bulantı Filmi Afiş i

Kaynak: www.zekidemirkubuz.com, Erişim:06.04.2016

Yönetmen: Zeki Demirkubuz, **Senaryo:** Zeki Demirkubuz, **Görüntü Yönetmeni:** Türksoy Gölebeyi, **Kurgu:** Zeki Demirkubuz, **Oyuncular:** Zeki Demirkubuz, Şebnem Hassanisoughi, Öykü Karayel, Çağlar Çorumlu, Cemre Ebuzziya, Ercan Kesal, Nurhayat Demirkubuz, Kaan Turgut, İpek Türktan Kaynak, Mert Salih Öztürk, Bahar Özus, Yazgı Demirkubuz, Aydın Yıldız, Apo Demirkubuz, **Sanat Yönetmeni:** Bahar Evgin, **Yapımcı:** Başak Emre, Ahmet Boyacıoğlu, **Süre:**116Dakika.

Genel olarak, yönetmenin diğer filmlerine oranla olumsuz eleştiriler alan film, yönetmenin deyiş iyle “kendisinden bir şeyler aktarmış olduğu” bir yapımdır. (<http://www.parelelsinema.com/bulanti/>, Erişim:20.12.2015)

Eşini ve çocuğunu kaybetmiş olan entel bir adamın, hiçbir şey olmamış gibi, bunları umursamadan, hayatına devam etmesi ve sonrasında sıkıntı yaşamasını konu almıştır.

4.10.1. Filmin Özeti

Filmin ana karakteri Ahmet, entelektüel ve kibirli bir üniversite hocasıdır. Kimseyi umursamayan, hiçbir şeyden etkilenmeyen bir hal takınır.

Sevgilisiyle olduğu bir gece, karısı ve çocuğunu trafik kazasında kaybettiğini öğrenir. Tepki verip vermediğini filmde pek göremeyiz. Ancak, karısı öldükten sonra adeta bir boşluğa düşer. Başına hiçbir şey gelmemiş gibi hayatına devam eder.

Filmde başlangıçta olay örgüsü net bir biçimde izleyiciye sunulmaz. Akış içerisinde olayın başlangıcı ya da sonrası zaman zaman verilmez. Filmde yapılan telefon görüşmeleri ve gelen mesajlar aslında olay örgünü izleyiciye sunan bir unsurdur.

Karısının ölümünden sonra, Ahmet sürekli farklı kadınlar ile birlikte olur ve ilişki içine girdiği kadınlar ile birlikteliğini kısa süreli tutmaz. Çünkü Ahmet, birini terk edebilecek kadar cesur bir karakter değildir ve bilinçaltında saklı bir yalnızlık duygusu vardır.

Ahmet hissiz bir hayat sürüyor olmasına rağmen bir yandan da yardımsever tavırlar içerisindedir. Evini temizlemek için gelen ve bodrum katında yaşayan Nermin dul bir kadındır ve geçim sıkıntısı çekmektedir. Ahmet, onu korur ve çocuklarına hediyeler alır. Kardeşi Bekir'in eşi ve çocukları için mevlüt okutma talebini önemsemeyen Ahmet ona yine bu işlemler için bir miktar para gönderir. Birlikte olduğu Aslı ile paylaşımı ise cinsellik ile sınırlıdır. Ahmet'in çevresine karşı sergilediği bu umarsız davranışlar Aslı'yı bunaltır,

“Hem nasıl bu kadar korkak, hem nasıl bu kadar acımasız olabiliyorsun? Ahmet, sen karısını çocuğunu kaybetmiş bir adamsın. Ama şu halimize bir bak. Karısını çocuğunu kaybeden ben, hiçbir şey olmamış gibi davranan sensin sanki.” sözleriyle isyanını dile getirir.



Resim 44. Bulantı; Aslı'nın Ahmet'e Tepkisi-I



Resim 45. Bulantı; Aslı'nın Ahmet'e Tepkisi-II

Ahmet'in ölen karısı Elif, aldatılan kadındır ve acı çektiği için evini çocuğunu alarak, terk etmiştir. Ahmet, Elif'in bir evliliği olduğunu bildiği halde onunla ilişkisine devam etmektedir. Elif, Ahmet'in hayatında Aslı'nın da olduğundan haberdar değildir. Aslı, Ahmet ile olan ilişkisinde Ahmet'in vurdumduymaz tavırlarına daha fazla dayanamaz ve New York'a gitmeye karar verir.

Tesadüf sonucu, Ahmet bu kez Özge isminde yeni bir kadınla tanışır. Ahmet ikisi arasında bir ilişki başlatmak amacı ile gerekli hamleleri yapar ve Özge ondan yaşça küçük olduğu halde Ahmet ile birlikte olur. Bu birliktelikte de karşılıklı bir kabulleniş olduğunu söyleyebiliriz, zira Ahmet'te Özge'nin hayatında başka birinin olduğunu bilmektedir.

Film boyunca beraber olduğu kadınları sürekli aldatan Ahmet bu durum ile ilgili herhangi bir sorun yaşamaz. Özge, sevgilisine yakalansa da bu durumu inkar eder ve yalanlar söyleyerek durumu kurtarmaya çalışır. Ancak bir süre sonra daha fazla idare edemez hale gelir ve sevgilisinden şiddet görür.

Film, yaşadığı yalnızlık, boşluk, kayıtsızlık karşısında kendi vicdanını sorgulayan Ahmet'in bodrum katta oturan temizlikçi Neriman'ın mum ışığında evine inerek, onun anaçlığında, ayaklarına kapanıp ağlamasıyla sona erer.



Resim 46. Bulantı; Bodrum Kattaki Temizlikçi

4.10.2. İnsancıllaşma

Jean Paul Sartre'in Bulantı romanı ile ilgisi olmayan film aslında felsefi altyapısında Camus'nün 'Yabancı'sıyla 'Dostoyevski ruhu'nu taşımaktadır. Başka bir deyişle, bu son filmde de yönetmenin Dostoyevski'den etkilendiği açıktır.

Filmde karakterlerin içten içe kötülüğe yakın duruşlar sergilemesi, olaylar karşısında vurdumduymaz tavırlar sergilemeleri ve içten içe savaş verdikleri vicdanları oldukça önemli detaylardır.

Metafor anlamında Ahmet asansörde iken asansörün ansızın bozulması, Ahmet'in hayatındaki aksaklıkların bir yansıması olarak düşünülebilir.

Sevgilisiyle olduğu gece, hem karısını, hem de çocuğunun ölüm haberini alan Ahmet'in kayıtsızlığı bir süre sonra kendisinde vicdan muhasebesi yapmasına sebep olacaktır.

Demirkubuz'un diğer filmlerinin sonunda, kişilerin kayıtsızlığı, ilgisizliği, isyanı veya öfkesi yansıtılırken, bu filmde, biraz daha farklı olarak, karakterin vicdanıyla yüzleşmesi, temizlikçi kadının ayaklarına kapanarak, kendisini sorgulaması şeklinde verilmiştir. Saflıkla yüzleşen ve nihayetinde bir arınmaya dönüşen "Bulantı" için, bir tür duygu ve kibir ezilmesidir denilebilir.

4.10.3. Toplumsal Gerçekçilik ve Film Arasındaki İlişki

Filmde, Ahmet karakterinin bunalımı, neden-sonuç ilişkisi içinde anlatılmaz. Sinemada alışkın olunan durum ise belli bir olay örgüsü dahilinde hikayenin izleyiciye aktarılmasıdır. Ancak bu filmde Demirkubuz tam tersi bir durum sergilemiştir ve bu da seyircinin filmde kopuk kalmasına sebep olmuştur. Filmde final sahnesi dışında neden – sonuç ilişkisi son derece zayıftır.

Öte yandan, bu filmi ile yönetmen iyi ve kötü kavramlarını vurgulamayı hedeflemiştir. Toplumsal kurallar ve bunların beraberinde getirdiği baskı sonucu kabullenilen doğru ve yanlış algısını izleyiciye aktarmak yerine bireyin toplumun kalıplaşmış yargılarının dışında davranışlar izleyiciye sunulmuştur. Bu nedenle Ahmet eşini ve çocuklarını kaybeden bir adamın toplumun kendisinden beklediği matemi yaşaması yerine bu olaya duyarsız kalan ve etrafına karşı yardımsever tavırlar sergileyen bir karakter olarak karşımıza çıkmıştır.

Ahmet kendisinden yaşça küçük bir kadın ile yaşadığı birliktelik ve sergilediği vurdumduymaz tavırlar ile toplumun genel algısının dışında tavırlar sergiler. İçinde bulunduğu yalnızlıkta kaybolan Ahmet, filmin finalinde ise binanın bodrum katında yaşayan ve kendisine temizlikçi olarak yardıma gelen Neriman'ın dizinde ağlar. Bu aslında Ahmet'in vicdanını temizleme için sergilediği bir davranıştır.

Velhasıl "Bulantı", yönetmenin diğer filmlerine göre, samimi stilinden uzaklaşan ve toplumsal gerçekçiliği tam olarak yansıtamayan bir filmidir.

SONUÇ

Toplumsal yapıdaki değişmelerle doğru orantılı olarak sanatta kullanılan anlatımda ve akımlarda da değişiklikler meydana gelmektedir. Gelişkin nitelikte sanat ve kitle iletişim araçlarının toplumsal yapı değişmelerine öncülük ettiği durumlar olabileceği gibi, bazen de bu araçlar toplumdaki değişmelerin, gerisinde kalır. Sinema açısından ele alacak olursak, 'Filmlerin içinden çıktıkları toplumu "iyi" ya da "kötü", nasıl yansıttıkları, neleri ilettikleri, toplumbilimde "İçerik analizi" olarak bilinen geniş bir konudur. Film içeriklerinin değişmesi, toplumun geniş bir kesiminin değer yargıları inançları ve bakış açılarının da değişmesini gösterir. Bu ise sinema-toplum ilişkilerindeki yakın oluşun kanıtıdır. Dolayısıyla kültürel yaşamın biçimlendirilmesinde önemli işlevleri olan sinemanın bu işlevini anlayabilmek için "ne" söylediğini araştırmak gerekir.

Bu çalışmada, 1990 sonrası ortaya çıkan yeni yönetmenler kuşağının önde gelen isimlerinden gelenekselin dışında kalarak kendi sinemasını yapan Zeki Demirkubuz sinemasındaki 'Toplumsal gerçekçilik' teması incelenmiştir. Araştırmada Demirkubuz'un on filmindeki ana karakterler incelenmiş, toplumdaki gerçeği ne derecede yansıtıp yansıtmadığı konusunda bir sonuca ulaşılmıştır.

Demirkubuz'un filmlerinde aile birliği ya hiç yoktur, ya bozulmuştur ya da genellikle kadın karakterlerin aldatmaları sonucu bozulmaktadır. Demirkubuz sineması kadının aldatması üzerine kuruludur ve filmdeki erkek karakterlerin kadının aldatma eylemi karşısındaki tepkileri geleneksel değerlerin dışındadır. Bu bakımlardan toplumsal gerçeği yansıtmamaktadır. Zeki Demirkubuz filmlerinde toplumsal ya da varoluşsal bir durumun köşeye sıkıştırdığı bireylerin öyküleri anlatılmaktadır.

Yönetmen bir söyleşide filmlerinde "*Neden hep kadınlar aldatıyor?*" sorusunu şöyle yanıtlamaktadır: "*Çünkü erkeğin aldatması trajik olmuyor. Bir kadın aldattığı zaman bir anlamda çok trajik ve film çekmeye değer biçimde ortaya çıkıyor karşılığı, sebebi bu. Erkek aldattığı zaman bunun etkisi, bunun ortaya çıkardığı sorunlar ya da bu ihanetin sorgulaması çok derinlikli bir biçimde yapılmıyor. Ama kadın aldattığı zaman sorgulama çok derinlikli yapılıyor, acı çok katmerleşiyor, sonuçları çok daha keskin oluyor, bu bir gerçeklik, bunu ister kabul edelim ister etmeyelim bu doğru. Bana erkek acısı daha ilginç geliyor, ayrıca erkek acısı da çok işlenmeyen bir konudur.*" (<http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=19>, Erişim:20.12.2015)

Demirkubuz filmlerindeki erkekler, genellikle yaşamlarında yalnız, bencil, asosyal, içine kapanık, hayatın içinde kaybolmuş, hayatla ve kendileri ile sorunları olan, saplantılı, güçsüz erkek kimlikleri olarak yansıtılmaktadır. Demirkubuz filmlerinin en önemli özelliklerinden birisi, yönetmenin hikâyelerini (C Blok ve Kıskanmak dışında) erkek karakter üzerine oturtmasıdır. Erkek kimliğine toplum tarafından yüklenen özelliklerden *duygularını belli etmeme* Demirkubuz'un filmlerinde yıkılmaktadır. Demirkubuz'un erkekleri, duygularını belli etmekten kaçınmazlar ve rahatlıkla ağlarlar.

Buradan, "Toplumsal değişimler ile birlikte, erkeklerin de yaşantısı, hayata bakış açısı, davranış biçimleri değişmiştir" sonucuna varılabilir. Yönetmen, erkeklerin duygularını ve yaşadıkları psikolojik travmayı, toplumdaki değişikliklerden etkilenerek yansıtmıştır. Bu konuyu, 'toplumsal gerçekçilik' bağlamında incelersek, erkekler ile ilgili çok fazla tartışma konusunun ortaya çıkacağı açıktır. Şöyle ki, Demirkubuz filmleri, öncelikle "Erkekler hep aldatılır mı?", "Aldatıldıkları için mi mutsuzlar?", "Erkeklerin bozuk ruh hallerine sebep sadece onları aldatan kadınlar mıdır?" sorularını da bize sordurur. Tüm bu sorularla yönetmen izleyicisini toplumun yarattığı ya da yok saydığı karakter ile karşı karşıya getirir.

Bu yüzden, başlangıçtaki varsayım, sonuçta doğru çıkmakla birlikte, kendi içinde birtakım sebepler barındırmaktadır. Yani, erkekler, toplumdaki değişik yapıdan ve yozlaşmadan etkilenirler. Ancak, erkeklerin psikolojisini mahveden şey, salt kadınların aldatışına indirgenmemelidir.

Yine toplumsal gerçekçilik anlamında ele alındığında, geleneksel erkek kimliğinde önemli olan namus kavramı, Demirkubuz filmlerinde önemini yitirmektedir. Bunun en net örneğini yönetmenin en çok ses getiren filmlerinden olan "Masumiyet" ve "Kader"de görebiliriz. Bu durum esasen toplum içerisinde var olan ancak bastırılmış ve yok sayılmaya çalışılan bireylerin yansımalarını Demirkubuz sinemasında açıkça gördüğümüzün bir işaretidir. Yönetmen alışlagelmiş tavrın dışına çıkarak toplumun temel yapı taşını oluşturan bireyin yaşantısı üzerinden hikayelerini anlatmaktadır. Genellikle tercih edilen anlatım biçimi gündelik hayatımızda sıklıkla karşılaştığımız karakterler üzerinden hikayelerin oluşturulması iken, Demirkubuz toplumun ötekileştirdiği ya da yok saydığı bireyler ile izleyiciyi yüzleştirerek, bir tür sorgulama yaratmaktadır diyebiliriz.

Kadınlar ise, erkekleri aldatan, para veya sınıf atlamak uğruna her türlü yolu mubah görebilen, toplumda çalışarak bir yere gelememiş, hep ikinci planda olan, şiddet gören, ses çıkarmayan, güçsüz, mücadele etmeyen, arzularının peşinden koşabilen,

onurunu hiçe sayabilen bir görünüm sergilemiştir. Filmlerdeki erkek karakterler için, fantezi nesnesi olarak kadınlar kurgulanmıştır. Toplumda algılanan ‘kadın’ kimliği ile örtüşmemekle beraber, Demirkubuz, izleyiciye, böyle hayatların da olabileceğini anlatmaya çalışmaktadır. Aynı zamanda yönetmen, toplumda var olan ve yok sayılan hayatları bireysel hikayeler üzerinden oluşturduğu filmleri ile izleyicisine sunmaktadır.

Yeşilçam’da özgürleşen kadının aile hayatının dağılması ve eşine olan bağlılığını kaybetmesi, bunun bir sonucu olarak ise toplumun temel yapısı olan ailenin dağılmasına göndermeler sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Demirkubuz Sineması’nda da benzer bir biçimde kadının ailesi üzerindeki etkisinin anlatıldığını görmekteyiz. Özgür ve özgüveni yüksek ya da sınıf atlama telaşı olan kadınların, ailesi veya hayatındaki adam üzerinde yarattığı travmalar işlenmektedir.

Zeki Demirkubuz filmlerinde önemli ölçüde, ötekileştirilmiş, yalnızlaştırılmış ve yok sayılmış bireysel yaşam öyküleri anlatırken, yönetmenin sinemasının toplumsal gerçekçi bir bakış açısı ile ele alınmasının temel sebebi, söz konusu bireysel yaşam hikayelerinin toplumsal gerçeklik konusu meselelerin bir sonucu görünümü arz etmesidir. Bu yönü ile yönetmen inşa ettiği “dramatik uzayda” toplumsal gerçeklik ve bu gerçekliğin sonuçları bakımından sinemaya taşınmayan konular ele alması nedeniyle de dikkate değer bir yere sahiptir.

Demirkubuz filmlerinde karakterlerin ve olayların sunumu hem geleneksel değerleri taşımakta, hem de değişim gösteren bazı unsurları ön plana çıkarmaktadır. Buradan hareketle Demirkubuz filmlerindeki erkek kimliği hem toplumsal yapıdaki değerlerle, hem de değişen diğer değerlerle örtüşmektedir. Bu yüzden de, bunun anlamı ne gelenekseldir, ne de değişim ve gelişim gösterendir. Yönetmen, her iki olguyu içinde

Zeki Demirkubuz, filmlerinde genellikle devamlılığı diyaloglar ile sağlamaktadır. Geri planda müzik yoktur. Yönetmenin kurguda devamlılığa önem vermediği, olayları açıklamadığı, böyle bir derdinin de olmadığı görülmüştür. Ayrıca, kapıların ve ışıkların kapanıp açılmasıyla yapılan geçişler, sürekli çalışan bir televizyonun olması, yönetmenin filmlerinde kullandığı ortak zamansal ve mekânsal geçişlere örnek gösterilmiştir.

Yönetmenin filmlerinde hikayeleri bireyler üzerinden anlatması sebebi ile toplumsal hikayelerden ziyade bireysel yaşamları anlattığı izlenimi uyansa da bireyi toplum temel yapı taşı olarak ele almak ve filmleri bu çerçevede analiz etmek gerekir. Unutulmamalıdır ki birey ve toplum bir bütündür ve birbirlerinden direk olarak etkilenmektedir. Yönetmenin filmlerindeki yalnızlaşmış ya da duyarsızlaşmış karakterler toplumun bir yansımasıdır aslında. Ana akım medya ya da diğer iletişim kanalları aracılığı

ile sürekli olarak maruz kaldığı iletiler, bireyin toplumsal ilişkiler içerisinde kurduğu ilişkilerde kaynak ve alıcı olarak içerisinde bulunduğu çift yönlü iletişim süreci yaşadığı hayata ve seçimlerine de direkt etki etmektedir.

Filmlerinde yer alan karakterler kimi zaman toplum tarafından kabul görmek için çabalarken kimi zamanda normları red ederek hayallerinin ve arzularının peşinden gitmeyi tercih etmektedir. Toplumda genel kabul gören güzellik anlayışı ya da kadının toplumdaki yeri gibi konuların dışında kalmayı başarmış ve kendini bu tarz toplumsal beklentilerden soyutlamış karakterlerin zaman içerisinde kendilerine ve dolaylı olarak topluma yabancılaştıklarını ya da bir çatışma içerisinde düştüklerini yönetmenin filmlerinde net bir biçimde görmek mümkündür.

Yönetmenin yaptığı filmlerde gişe kaygısından ziyade sanatsal bir kaygı taşıyor olması sinemasında daha özgür bir tutum sergilemesine de katkı sağlamıştır. Yönetmen bu sayede alışılmış anlatım biçiminin dışına çıkarak toplumsal süreçleri bireyler üzerine oluşturulmuş hikayeler ile anlatmayı seçmiştir. Örneğin “Yeraltı” filminde yönetmen arkadaşlık ilişkileri üzerinden topluma ve kişiler arası iletişimde tercih edilen üsluba karşı tavır sergileyen bireyin, tercih ettiği yalnızlığı ve toplumsal sürece uyumsuzluğun birey üzerindeki etkisini izleyici ile buluşturmuştur.

Bu perspektifte ele alındığında yönetmenin toplumsal gerçekçiliğe konu olabilecek filmler ortaya koyduğunu ve birey toplum ilişkisini farklı ve çarpıcı hikayeler ile ele aldığını söylemek mümkündür. Toplumsal gerçekçiliğin salt bugün içinde bulunan durumu ve toplumsal yapıyı anlatmak olmadığını, var olan sürecin insanlar ve mevcut durumun nelere sebep olabileceğini de ifade etmek olduğunu temel alırsak, yönetmenin filmlerinde var olan mevcut durumun olası etkilerinin yansımalarının olduğunu da net bir biçimde dile getirebiliriz.

KAYNAKÇA

ALBAYRAK, Sadık (2002). *Kopuş Sahneleri: Metalaşan Sanat ve Sinema Üzerine Eleştiriler*, İstanbul: Donkişot Yayınları

ANTMEN, A.(2008). *20.yy Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık

ART BOOK,(2004). *Resim ve Heykelin Öyküsü*, İstanbul; Boyut Yayın Grubu.

AYAZ, Oğuz (Temmuz 2006). “Yazgı’dan Sonra Kader: Yan anlamları Unutun!”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 18-19. (12-13)

AYTAÇ, Senem, Göl, Berke; Onaran, Gözde (2009), “Zeki Demirkubuz İle Kıskanmak Üzerine”, *Altyazı Dergisi*, 28 Ekim 2009. <http://www.altyazi.net/soylesiler/zeki-demirkubuz-ile-kiskanmak-uzerine-7-59.aspx> , Erişim: 15.12.2015

BATUR, Enis (2008), “*Tutkunun Negatif Çehresi Üzerine Kanlı bir Divertimento*”, *Nahid Sırrı Örik, Kıskanmak*, İstanbul: Oğlak Yayınları.

BATUR, Enis, (2009), *Modernizmin Serüveni*, 8. Baskı, İstanbul: Alkım Yayınevi.

BİRYILDIZ, Esra, (2002), *Sinemada Akımlar*, 3. Basım, İstanbul: Beta Yayınları.

BÜYÜKDÜVENCİ, Sabri ve Öztürk, S. Ruken (2007),“Yeni Türk Sinemasında Estetik Arayışı”, *Felsefe Dünyası*, 2007/2, Sayı:46. (s. 45-49)

CAMUS, Albert, (1999).*Yabancı*, Çeviren: Vedat Günyol, 9. Basım, İstanbul: Can Yayınları

CEVİZCİ, Ahmet, (1997).*Felsefe Sözlüğü*, Genişletilmiş İkinci Basım, Ankara: Ekin Yayınları.

CLARKE, James, (2012) *Sinema Akımları, Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*, (Çev: Çağdaş Eylem Babaoğlu), İstanbul: Kaldedon Yayınları.

ÇIKLA, S. (2002). “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*,65, 66, 67, 107.

ÇİÇEK, V. (2010). “19 Yüzyıl Sonrası Resim Sanatında Ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Eğilimler”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

DALDAL, Aslı.(2005).*1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitabevi.

DİKEN, Bülent ve Laustsen B.(2010). *Filmlerle Sosyoloji*, İstanbul: Metis Yayınları.

DİKEN, B. (2011), *Nihilizm*, Çev. Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- DORSAY, A. (2003), *Sinema ve Çağımız*, 3.Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi
- EDİRNE, Sinem (1999). “Zeki Demirkubuz ile Söyleşi”, *Sinema Dergisi*.
- EKUKLU, Bülent, (Nisan-Haziran 2012). “Yeraltı”. *Journal Of Eurasian Studies*, Volume IV., Issue 2.
- ERCAN, Ceren (2012). *TimeOutİstanbul*, Zeki Demirkubuz Röportajı (<http://www.timeoutistanbul.com/film/makale/2659/Zeki-Demirkubuz--R%C3%B6portaj>), Erişim:06.10.2015.
- EROĞLU, Özkan.(2006). *Resim Sanatı Sözlüğü*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- ERUS, Zeynep Çetin, (2007), “*Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları*”, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, (Der:Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus), İstanbul: Es Yayınları.
- ESEN, Şükran Kuyucak. (2010).*Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İkinci Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Dario Gamboni, (2007), *The Destruction of Art-Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books Ltd. Londra.
- Fransa: 19. yy, (1997) *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi İçinde* (Birinci Baskı, Cilt 1, s. 624-625), İstanbul: YEM Yayın.
- GÜÇHAN, Gülseren. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Kitabevi.
- GÜÇHAN, Gülseren, (1993) “*Sinema- Toplum İlişkileri*”, *Kurgu Dergisi*, S: 12, 51-71
- GÜNÇIKAN, Berat, (14 Kasım 1999)“Kendime İhanet Etmeyeceğim”, *Cumhuriyet Dergisi Pazar Eki*, Sayı:712, <http://www.cumhuriyetarsivi.com/reader/reader.xhtml>
- GÜRKAN, Hasan (Ağustos 2013). “Orhan Kemal’in Eserlerinde Metropol Yaşam İçerisinde Modern Yaşam Manipülasyonları ve Bireylerin ‘Özgür’lükleri”. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* Sayı:29, ss.219-234.
- GÜRKAN, Hasan (2015) *Karşı Sinema*. İstanbul: Es Yayınları
- Hauser, Arnold (2006). *Sanatın toplumsal Tarihi Cilt/2* (Çev: Yıldız Gölönü). Deniz Kitapevi
- JACOBSON, Roman (1990). *Sekiz Yazı*,(Çev: Mehmet Rifat-Sema Rifat). İstanbul: Düzlem Yayınları

- KAYALI, Kurtuluş.(2004).*Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- KEFELİ, E. (2007). *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- KIRAC, R. (1997). *C Blok Üzerine Yönetmenin Sözü*, Klaket 7, <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=43> , Erişim:01.11.2015
- KOÇ, Ayşegül (2004). “Vagina Dentata’lar, Femme Fatale’ler: C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa ve İtiraf’ta Kadının Temsili”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar, (185-194), İstanbul: Bağlam Yayınları
- KURAY, Gülbende, (1990), “İtalya’da Yeni gerçekçilik Akımı ve İzleyicileri”, *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Dergisi*, Ankara, C:33, S.1,2, (331-345)
- LAFFERTY, Peter, (1997), *İcatlar*”, *İcatların Ortaya Çıkış Öyküleri ve Çalışma İlkeleri*, Çev: Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Singapur Dizgi Ansiklopedi Yayınları
- MCCARTHY, E. D. (2002). *Bilgi Kültürü: Yeni Bilgi Sosyolojisi* (A. F.Yılmaz, Çev.). İstanbul: Çivi Yazıları.
- MİLLİ EĞİTİM BAKANLIĞI. (2011). “*Radyo Televizyon Bireysel Öğrenme Metaryali*”, Ankara: MEB Yayınları.
- MİTHAT ALAM FİLM MERKEZİ, (2005). *Söyleşi: Zeki Demirkubuz, Panel ve Sunum Yıllığı*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayını.
- MORAN, BERNA (2000). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları
- MÖLLER, O. (2006). *Türk Yönetmenin Sert Ve Edebi Ufkuna Yol Gösteren Işık. Film Comment, Mart/Nisan 2003*”, Kader. (Ed: Zeki Demirkubuz, S. Ruken Öztürk). Ankara: Dost Yayınları.
- SMITH, Geoffrey Nowell, (2003), *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- DOSYA: Dostyevski (Nisan-Mayıs 2009). “Dostoyevski Daha 1000 Yıl Okunacak”, *Notos Öykü Dergisi*, Sayı 15.
- ODABAŞ, Bülent, (2013), *İtalyan Yeni Gerçekliği*, (t.y) <http://bodabas.tripod.com/itayenge.htm> (Erişim: 10.04.2016)
- ONARAN, Alim Şerif. (1999).*Sinemaya Giriş*, 2. Baskı, İstanbul: Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları
- OSKAY, Çınar. (30 Eylül 2015). *Hürriyet Kelebek Söyleşi*. <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hayat/30167524.asp> Erişim: 05.10.2015

ÖZDEN, Tuba (20 Kasım 2006). “İnsan Ruhunun Belgeselini Çekiyorum”(Söyleşi), *Aksiyon Dergisi*, Sayı: 624.

ÖZMEN, S.K. (2004). Aile İçinde Öfke ve Saldırganlığın Yansımaları, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Cilt: 37, Sayı: 2, (27-39)

ÖZÖN, Nijat. (1990). *100 Soruda Sinema Sanatı*, 3. Basım, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

ÖZÖN, Nijat. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* (1. Cilt), Ankara: Kitle Yayınları.

ÖZTÜRK, S. Ruken. (2006). *Kader: Zeki Demirkubuz*, İstanbul: Dost Kitabevi, Ankara Sinema Derneği

ÖZTÜRK, S. Ruken (2006a), “Zeki Demirkubuz Sineması”, *Kader: Zeki Demirkubuz*, ed. S. Ruken Öztürk, Ankara: Dost kitabevi.

ÖZTÜRK, Ruken, (1993). “Sinemada Akımlar” *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, C:26, S.1, Ankara, (227-235)

POSPELOV, Genadiy N. (2014). *Edebiyat Bilimi*, (Çev: Yılmaz Onay), 3. Basım, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

PÖSTEKİ, Nigar. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.

REFİĞ, Halit. (1999). *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Dergay Yayınları, Sinema İletişim Dizisi, (ed. Aslıhan Erverdi).

OBERTS, Nickie.(1992) *Whores In History*. London: Harper Collins Publishers.

SCHIFF, Frederick (1993), “Brazilian Film and Military Censorship: Cinema Novo, 1964-1974”, *Historical Journal of Film, Radio & Television*, Vol. 13, Issue.4.

SARTRE, Jean Paul, (2002). *Varoluşçuluk*, İstanbul: Say Yayınları

SOYLU, Özge (Aralık 2001). “*Nahid Sırrı Örik, Kiskanmak Ve Psikanaliz*”, Bilkent Üniversitesi Ekonomi Ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma Çalışması, Ankara.

STAM, Robert (2003), “*Beyond Third Cinema: The Aesthetics of Hybridity*”, Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake (ed.), *Rethinking Third Cinema*, NY: Routledge

SÖZEN Metin ve TANYELİ, Uğur, (2011). *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

TANSUĞ, Sezer. (1982). *Herkes İçin Sanat*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

TUNALI, İsmail (1996). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi

TÜRK, İbrahim.(2001). *Halit Refiğ, Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

TÜRK DİL KURUMU,
http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5620b75455a172.60300326, 03.10.2015) .

TÜRKER, Yıldırım, (2008). “*Bir Cihan Kaynanası*”, Radikal Gazetesi 06/12/2008

UÇAKAN, Mesut.(2010).*Türk Sinemasında İdeoloji*, İstanbul: Düşünce Yayınları.

UZ, Nurbiye, (18-20 Nisan 2012)“*Sanatta Yeni Arayışlar ve Kinetik Heykel*”, Batman Üniversitesi Uluslararası Katılımlı Bilim ve Kültür Sempozyumu, Batman, (1047-1056)

Yumlu, U. (1994) *Kitle İletişim Kuram ve Araştırmaları: 1994*, İzmir

YÜKSEL, Ö. (2006). *Davranış Bilimleri*, Ankara: Gazi Kitabevi.

İnternet:

<http://kygm.kultur.gov.tr> , Erişim: 10.09.2015

http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/T%C3%BCrk%20Sinemas%C4%B1.pdf, Erişim: 10.09.2015

<http://www.derindusunce.org/2009/03/25/robert-bresson-inemasi-ve-au-hasard-balthazar/> , Erişim:05.10.2015

Demirkubuz'dan Dönem Filmi,2009, <http://www.ntv.com.tr/turkiye/demirkubuzdan-donem-filmi-kiskanmak,mBv2a0o4kUmYo61gGEyabw> , Erişim: 10.12.2015

<http://www.paralelsinema.com/bulanti/> , Erişim:20.12.2015

<http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=19>,Erişim:20.12.215

<http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/6719/haremde-dort-kadin>,
Erişim:15.04.2016

<http://www.sinematurk.com/film/2369-bir-turke-gonul-verdim/>
Erişim:15.04.2016

<http://www.gazetebilkent.com/2015/06/17/pipolar-sozcukler-tablolar-suretler-sevmek-zamani/> Erişim:15.04.2016

http://www.sabah.com.tr/galeri/yasam/eski_turk_filmi_afisleri/16 Erişim:16.04.2016
www.sinematutrk.com, Erişim:06.04.20116
www.beyazperde.com, Erişim:06.04.2016
<http://www.film yapim.net> Erişim: 21.11.2016
kameraarkasi.orgErişim: 21.11.2016

