



**ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA BİREYSEL GERÇEKLİK
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Nesil MUTLU

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Dr. Nesrin KULA DEMİR

Haziran, 2019

Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA BİREYSEL
GERÇEKLİK ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Hazırlayan

Nesil MUTLU

Danışman

Prof. Dr. Nesrin KULA DEMİR

AFYONKARAHİSAR 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Zeki DEMİRKUBUZ Sinemasında Bireysel Gerçeklik Üzerine Bir İnceleme” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.



28/06/2019

Nesil MUTLU

İmza

TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI

JÜRİ ÜYELERİ

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Nesrin KULA DEMİR

Jüri Üyeleri : Dr. Öğr. Üyesi Sena COŞKUN

: Dr. Öğr. Üyesi Onur ÖKSÜZ

İmza



Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisi Nesil MUTLU'nun "**Zeki DEMİRKUBUZ Sinemasında Bireysel Gerçeklik Üzerine Bir İnceleme**" başlıklı tezi, 05.08.2019 günü saat 14:00' de Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Sınav Yönetmeliği' nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR

ÖZET

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA BİREYSEL GERÇEKLIK ÜZERİNE BİR İNCELEME

Nesil MUTLU

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

Haziran 2019

Danışman: Prof. Dr. Nesrin KULA DEMİR

Modernizm akımıyla birlikte öznenin, birey olma yolunda önü açılmaktadır. Bu akımın ortaya çıkarttığı özgürlük ortamı sayesinde geleneksel yaşam tarzı ve düşünsel ortamdan sıyrılabilen kişiler, kendi benliklerine uygun seçimler yapabilmektedirler. Böylece bireyin dış gerçekliklerden bağımsız, kendi benliğini keşfetmesi, kendi üzerine düşünebilmesiyle "bireysel gerçeklik" kavramının etkileri sanatta ve edebiyatta görülmeye başlamaktadır.

"Zeki DEMİRKUBUZ Sinemasında Bireysel Gerçeklik" konusu araştırmanın temel kapsamını oluşturmaktadır. Çalışmada Demirkubuz'un filmografisinde yer alan tüm filmler "bireysel gerçeklik" bağlamında incelenmiş olup filmlerin hepsinde bireylerin iç dünyalarına, psikolojik sıkıntılarına değinilmesi sonucunda ortaya belirli "bireyselleşme öğelerinin" çıktığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, yabancılaşma, yalnızlaşma, asosyallik, Türk Sineması

ABSTRACT

A STUDY ON INDIVIDUAL REALITY IN ZEKİ DEMİRKUBUZ'S FILMS

Nesil MUTLU

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF ART AND DESIGN**

June 2019

Advisor: Prof. Dr. Nesrin KULA DEMİR

The subject paves the way for becoming an individual with the movement of modernism. People who are able to stand out from the lifestyle and spiritual environment thanks to the atmosphere of freedom created by this movement, can make choices according to their own self. So the individual, independent of the external realities, the effects of the concept of “individual reality” begin to be seen in art and literature with self discovery and self thinking.

The subject of "The Individual Reality in Zeki DEMİRKUBUZ Cinema" constitutes the basic scope of the research. In the study, all films examined in Demirkubuz’s filmography in the context of individual reality and seen certain individualization elements appeared as a result of addressing the inner world of individuals and psychological woes.

Keywords: Modernism, estrangement, alienation, asocial, Turkish Cinema.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v

GİRİŞ.....	1
------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM, POSTMODERNİZM, BİREYSELLİK VE SİNEMA

1. MODERNİZM KAVRAMI.....	7
1.1. MODERNİZME ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR.....	12
1.2. MODERNİZMİN BİREYİ İNŞA SÜRECİ.....	16
1.3. MODERNİZMİN SİNEMAYLA İLİŞKİSİ.....	20
2. POSTMODERNİZM KAVRAMI.....	26
2.1. POSTMODERNİZMİN KÜLTÜREL YANSIMALARI.....	32
2.2. POSTMODERNİZM- BİREYSELLİK İLİŞKİSİ.....	35
2.3. POSTMODERNİZMİN SİNEMA ALANINDAKİ YANSIMALARI.....	39
3. BİREYSELLİK KAVRAMI.....	42
3.1. BENLİK VE BİREYSEL KİMLİK.....	42
3.2. BİREYSEL GERÇEKLİK KAVRAMI.....	44

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA BİREYSELLİĞİN ELE ALINIŞI

1. TÜRK SİNEMASININ BAŞLANGIÇ YILLARI.....	46
2. 2000 ÖNCESİ TÜRK SİNEMASINDA BİREYSELLİK.....	48
2.1. ÖMER LÜTFİ AKAD.....	51
2.2. ATIF YILMAZ	54
2.3. METİN ERKSAN.....	56
2.4. YILMAZ GÜNEY.....	58
2.5. ÖMER KAVUR.....	59
3. 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA BİREYSELLİK.....	61
3.1. NURİ BİLGE CEYLAN.....	62

3.2. YEŞİM USTAOĞLU.....	64
3.3. SEMİH KAPLANOĞLU.....	66
3.4. DERVİŞ ZAIM.....	68
3.5. ZEKİ DEMİRKUBUZ.....	70

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA BİREYSEL GERÇEKLİK

1. ARAŞTIRMANIN GENEL ÇERÇEVESİ.....	72
1.1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	72
1.2. ARAŞTIRMANIN HİPOTEZLERİ.....	73
1.3. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE YÖNTEMİ.....	74
2. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI.....	76
2.1. DEMİRKUBUZ SİNEMASINI ŞEKİLLENDİREN FAKTÖRLER.....	76
2.2. DEMİRKUBUZ SİNEMASININ GENEL ÖZELLİKLERİ.....	78
3. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNİN BİREYSELLİK BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ.....	81
3.1. C BLOK FİLMİ (1994).....	81
3.1.1. C Blok Filminin Özeti.....	81
3.1.2. C Blok Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözömlenmesi.....	84
3.2. MASUMİYET FİLMİ (1997).....	86
3.2.1. Masumiyet Filminin Özeti.....	86
3.2.2. Masumiyet Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözömlenmesi.....	88
3.3. ÜÇÜNCÜ SAYFA FİLMİ (1999).....	91
3.3.1. Üçüncü Sayfa Filminin Özeti.....	91
3.3.2. Üçüncü Sayfa Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözömlenmesi.....	93
3.4. YAZGI FİLMİ (2001).....	95
3.4.1. Yazgı Filminin Özeti.....	95
3.4.2. Yazgı Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözömlenmesi.....	98
3.5. İTİRAF FİLMİ (2001).....	100
3.5.1. İtiraf Filminin Özeti.....	100

3.5.2. İtiraf Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi.....	102
3.6. BEKLEME ODASI FİLMİ (2003).....	105
3.6.1. Bekleme Odası Filminin Özeti.....	105
3.6.2. Bekleme Odası Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi.....	106
3.7. KADER FİLMİ (2006).....	109
3.7.1. Kader Filminin Özeti.....	109
3.7.2. Kader Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi.....	111
3.8. KISKANMAK FİLMİ (2009).....	113
3.8.1. Kiskanmak Filminin Özeti.....	113
3.8.2. Kiskanmak Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi.....	115
3.9. YERALTI FİLMİ (2012).....	117
3.9.1. Yeraltı Filminin Özeti.....	117
3.9.2. Yeraltı Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi.....	119
3.10. BULANTI FİLMİ (2015).....	122
3.10.1. Bulantı Filminin Özeti.....	122
3.10.2. Bulantı Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi.....	124
3.11. KOR FİLMİ (2016).....	126
3.11.1. Kor Filminin Özeti.....	126
3.11.2. Kor Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi.....	128
4. VERİ VE BULGULARIN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	129
4.1. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE YER ALAN KARAKTERLER.....	130
4.2. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE TEMALAR.....	134
4.3. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA MEKÂNLAR.....	137
SONUÇ.....	139
KAYNAKÇA.....	147

GİRİŞ

Modernizm kavramının ortaya çıktığı 17. ve 18. yüzyıllardan itibaren, öznenin birey olma yolundaki gelişim sürecinin de başladığı gözlemlenmektedir. Modernlik, bireylere geleneksel kimliğin kalıbında bir açılma, nesilden nesile geçen aile, yöresellik ve toplumsal sınıf kimliğinden bir kaçış fırsatı sunmaktadır. Geleneksel toplumdaki skolastik düşünceye benzetilebilecek bir bağınazlıkta evren hakkında sınırlı fikir yürütme hakkı olan insan, modern toplumda kendi kurduğu dünyanın aklın ve bilimin ışığında her şeyi bilebilen özgür bireyi olabilecektir.

Sinemasal anlamda modernleşme, sinema tarihinin ilk 60 yılı için geçerli olmamıştır. Bu dönemde modernizm bir akım olarak çeşitli eleştirilenlerce tartışılıyor olsa da, sinemanın kendisini yeni yeni bir sanat olarak kabullendirme yolunda olduğu gözlemlenmektedir. Kültürel bir gelenek olarak sinema, ilk kez Fransız Yeni Dalga yönetmenleri tarafından incelenmiştir. Türk sinemasının varoluşundan 1950 yılına kadar geçen 36 yıllık sürece dönüp bakıldığında, bir sanat dalı olan sinema bağlamında hiçbir filmin ya da yönetmenin ön plana çıkmadığı görülmektedir. 1950'li yıllara gelindiğinde Türk sinemasına "sanat" olma özelliğini kazandıran ve bireysellik temasına filmlerinde yer vermeye başlayan ilk sinemacının Ömer Lütfi Akad olduğu görülmektedir. Sonrasında Akad'ın izinde bireysel konuları ele almakta olan; Atıf Yılmaz Batıbeki, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Ömer Kavur gibi yönetmenlerin olduğu gözlemlenmektedir.

2000'li yılların sinema anlayışına gelindiğinde, bu dönem bireysellik temasını ele alan yönetmenler tarafından karakterlerin iç dünyasına eğilinmiş ve metaforik anlatım tarzına sıkça başvurulmuştur. 2000 sonrası dönem için göze çarpan bir diğer önemli mesele, bağımsız yönetmenlerin sinema camiasında isimlerinden yurt içi ve yurt dışında da fazlasıyla söz edilmeleri olmaktadır. Bu dönemdeki bağımsız sinemacı anlayışı, popüler kültüre alternatif oluşturmak olmuştur. Yönetmenler az

bütçeyle, amatör oyuncularla, az mekan ve oyuncu kullanarak, konu seçimlerinde özgürce ve ticari kaygılardan sıyrılmış şekilde filmler çekmeye çalışmışlardır. Bahsi geçen yönetmenler; Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim ve çalışmada detaylı bir şekilde üzerinde durulacak olan Zeki Demirkubuz olarak sıralanabilmektedir.

"Zeki Demirkubuz Sinemasında Bireysel Gerçeklik" başlığını taşımakta olan çalışmanın konusunu, Türk sinemasının 2000 sonrası bağımsız auteur yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki bireysel gerçeklik temasının incelenmesi oluşturmaktadır. Araştırma konusunun seçilmesinde, bu konunun daha önce bilimsel bir araştırma şeklinde çalışılmamış oluşu ve özgünlüğü belirleyici etken olmuştur.

Çalışmada araştırılacak olan esas konu, Zeki Demirkubuz'un filmlerinin tamamında yer aldığı gözlemlenen bireysellik temasının işleniş biçimidir. Tezin başlığında yer alan "bireysel gerçeklik" konusu, Demirkubuz'un filmlerinde farklı bir açıdan ele alınmıştır. Yönetmen, toplumsal gerçeklerin bireye dayattıkları üzerinden toplumu sorgulayarak, bireyin yanında yer almaktadır. Bu çalışmada hedeflenen; yönetmenin filmlerindeki toplum-birey çatışmasından yola çıkılarak, bireyin kendi gerçekliğini irdelemek ve bu konuyu ele alan filmler çeken diğer yönetmenlerden farklı yaklaşımını incelemektir.

Araştırmanın amacı, önemi ve kapsamına yönelik sorular; "Türk sinemasında bireysel gerçeklik teması işlenmiş midir?", "Zeki Demirkubuz Sinemasında bireysel gerçeklik temasına yer verilmiş midir?", "Zeki Demirkubuz Sineması auteur bir sinema olarak değerlendirilebilir mi?" gibi sorular, çalışmanın sorunsallarını oluşturmaktadır. Tezde bu soruların yanıtları araştırılacak ve bir sonuca ulaşılmaya çalışılacaktır.

Tez çalışmasında incelenecek olan Zeki Demirkubuz filmlerindeki bireysel gerçeklik unsurlarının kapsamını; yönetmenin filmografisinde yer alan 11 filminin tümü oluşturmaktadır. Bu konuda herhangi bir sınırlamaya gidilememesinin en önemli nedeni, yönetmenin bireysellik temasına her filmde yer veriyor olmasıdır.

Araştırmanın sınırlandırılması aşamasında engel teşkil eden, yönetmenin tüm filmlerinde bireysellik temasına yer vermesi bağlamında, tüm filmlerinin incelenmek zorunda kalınmasıdır. Yönetmenin tüm filmlerinin incelenmesi de son bölümün birinci ve ikinci bölümlerden daha uzun olmasına sebep olmuştur. Bu durum bölümlerin sayfa sayısında bir dengesizliğe yol açmaktadır. Bunun dışında, bireysellik konusunun; hem konunun araştırma alanının çok geniş olması açısından, hem de sinema-bireysellik ilişkisi bağlamında yeterince kaynak bulunamamasından dolayı çok fazla üzerinde durulamamıştır.

Zeki Demirkubuz sineması üzerine yazılmış olan diğer tezler incelendiğinde, bu tezlerin konularını; yönetmenin filmlerinin toplumsal gerçeklik perspektifinden incelendiği, sinema anlayışını etkileyen faktörlerin araştırıldığı, minimalist sinema anlayışının çalışıldığı, auteur sinema anlayışı kapsamında filmlerinin incelendiği gözlemlenmektedir. Bu çalışmanın diğer çalışmalarla benzerliği, Zeki Demirkubuz sinemasına her açıdan yaklaşılması; farklılığıysa yönetmenin filmlerinin bireysel gerçeklik bağlamında incelenmesidir.

Tezin asıl konusunu oluşturan "Türk Sineması ve Zeki Demirkubuz Sinemasında Bireysellik" başlıklarına uygun olacak şekilde; modernizm ve postmodernizm kavramlarının Türk Sinemasındaki yeri ve gelişimi, bireysellik konusuna etkileri ve bağlantıları detaylı bir şekilde işlenmiş olup, sonraki bölümlere bir giriş yapılmıştır denilebilmektedir.

Araştırmanın örneklemini tüm Zeki Demirkubuz filmleri oluşturmaktadır. Zeki Demirkubuz'un filmlerinde yer alan bireysellik unsurları sosyolojik çözümleme yöntemi kullanılarak incelenmeye çalışılacaktır. Bu yöntem sayesinde filmlerde yer alan karakterler, yaşadıkları sosyal çevrenin ve diğer sosyolojik unsurların etkileriyle bağlantılı olarak ele alınmıştır. Bu yöntemin yanı sıra Zeki Demirkubuz'un auteur bir yönetmen olması sebebiyle filmlerinde kendi imzası niteliğini taşıyan özelliklerin de değerlendirilmesi açısından auteur eleştiri yönteminden de faydalanılmıştır.

Tezde incelenecek yönetmenler, 2000 öncesi ve sonrası bireysellik temasını ele aldıkları tespit edilen yönetmenler olarak saptanmıştır. Bu yönetmenlerden

sadece 2000 sonrası bireysellik temasını ele alan Zeki Demirkubuz'un tüm filmlerinin çözümlenmesi yapılması bağlamında bir kısıtlamaya gidilmiştir. Bu kısıtlamanın en temel amacı tezin amacından sapmaması, konunun dağılmaması olarak izah edilebilir. Bu nedenle tezin asıl konusunu oluşturan Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki bireysel gerçeklik unsurlarının detaylı bir şekilde incelenmesi, tezin özgünlüğü açısından önemli bir yere sahiptir.

Araştırmanın en genel hipotezini "Türk sinemasında bireysel gerçeklik konusu işlenmiştir." önermesi oluşturmaktadır. Bunun dışında "Zeki Demirkubuz sinemasında bireysel gerçeklik konusu işlenmiştir." ve "Zeki Demirkubuz sinemasında; yabancılaşma, yalnızlaşma, metalaşma, anlamını yitirme, kendini toplumdan soyutlama, kapitalist değerlerle örtüşme ve maddi ilişkiler ağının içinde olma gibi bireysellik unsurlarının tekrarına rastlanmıştır." önermeleri de tezin asıl hipotezlerini oluşturmaktadır.

Bu hipotezlere cevap verilebilmesi açısından Türk sinemasında 2000 öncesi dönemde bireysellik konusunu inceleyen 5 yönetmen ve 2000 sonrası bireysellik konusunu inceleyen 5 yönetmenin bireyselliği ne açıdan, nasıl bir bakış açısı ve yöntemle ele aldıkları irdelenmeye çalışılacaktır. Çalışmanın hipotezinin arkasındaki kuramsal temel kısmı, yoğunluk olarak birinci bölümde çalışılmış olup ikinci bölümde de Türk sinemasının tarihine ve Türk sinemasındaki bireysellik anlayışına değinilmiştir.

Araştırmanın temel çerçevesi; bireysel gerçeklik, toplumsal gerçeklik, modernizm, Türk sineması gibi kavramlardan oluşmaktadır. Tezin kuramsal temelini oluşturacak olan birinci ve ikinci bölümlerde bu kavramlar, konuyla bağlantılı çeşitli kitaplardan ve uzman kişilerden alınan alıntılarla desteklenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünü oluşturan, "Modernizm, Postmodernizm, Bireysellik ve Sinema" başlığı altında işlenmiş olan özetle; modernizm ve postmodernizm kavramlarının hangi dönemlerde, hangi faktörlerden etkilenerek ortaya çıktıkları, kelimelerin köklerine inilerek çözümlenmiş; modernist ve postmodernist düşünürlerin bu kavramlar hakkında ortaya attıkları fikirler

değerlendirilerek, aynı zamanda bu kavramlara eleştirel yaklaşan düşünürlerin de söylemleri temel alınarak bu iki kavram aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Birinci bölümün alt başlıklarını; "Modernizm Kavramı", "Modernizme Eleştirel Yaklaşımlar", "Modernizmin Bireyi İnşa Süreci", "Modernizmin Sinemayla İlişkisi", "Postmodernizm Kavramı", "Postmodernizmin Kültürel Yansımaları", "Postmodernizm- Bireysellik İlişkisi" ve "Postmodernizmin Sinema Alanındaki Yansımaları" oluşturmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünü oluşturan, "Türk Sinemasında Bireyselliğin Ele Alınışı" başlığı altında araştırılacak olan konu; modernizm ve postmodernizm kavramlarının; Türk Sinema tarihi içindeki yerinden yola çıkılarak, bireysellik temasını işlediği gözlemlenen auteur yönetmenler ve bu yönetmenlerin bireyselliği ele alış biçimleri olması planlanmaktadır. Bu bölümde araştırılması planlanan yönetmenler, sinema anlayışları ve filmlerinde ele aldıkları temalar üzerinden, modernizm ve postmodernizm akımlarına bağlanmaya özen gösterilerek, 2000 öncesi ve sonrası olarak incelenmiştir. İkinci bölümde temel olarak, çalışmanın başlığını oluşturan, "bireysellik" temasının, bu bölümde ele alınan yönetmenlerin filmlerindeki yeri ve önemi üzerinde durulmuştur.

İkinci bölümün alt başlıklarını; "Türk Sinemasının Başlangıç Yılları", "2000 Öncesi Türk Sinemasında Bireysellik", "Ömer Lütfi AKAD", "Atıf YILMAZ", "Metin ERKSAN", "Yılmaz GÜNEY", "Ömer KAVUR", "2000 Sonrası Türk sinemasında Bireysellik", "Nuri Bilge CEYLAN", "Yeşim USTAOĞLU", "Semih KAPLANOĞLU", "Derviş ZAİM" ve "Zeki DEMİRKUBUZ" oluşturmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünü oluşturan, "Zeki Demirkubuz Sinemasında Bireysel Gerçeklik" başlığının altında işlenmiş olan Demirkubuz sineması; karakter, mekan, ışık, film konuları, oyuncular ve ekip çalışanları bağlamında değerlendirildiğinde belli başlı bazı özellikler olduğu gözlenmektedir. Üçüncü bölümde bu unsurlar tek tek detaylandırılarak araştırılmış olup, yönetmenin film dilini oluşturan, sinema anlayışına etki eden Fyodor Dostoyevski, Albert Camus, Andrey Tarkovski, Robert Bresson gibi isimlerin Zeki Demirkubuz sinemasına

etkileri ve yönetmenin tüm filmlerindeki bireysel gerçeklik temasının yanında, tekrar eden diğer öğeler de irdelenmeye çalışılacaktır.

Üçüncü bölümün alt başlıklarını; "Araştırmanın Genel Çerçevesi", "Araştırmanın Amacı ve Önemi", "Araştırmanın Hipotezleri", "Araştırmanın Kapsam ve Yöntemi", "Zeki Demirkubuz Sineması", "Demirkubuz Sinemasını Şekillendiren Faktörler", "Demirkubuz Sinemasının Genel Özellikleri", "Zeki Demirkubuz Filmlerinin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi" oluşturmaktadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM-POSTMODERNİZM-BİREYSELLİK VE SİNEMA

Tezin asıl konusunu oluşturan "Türk Sineması ve Zeki Demirkubuz Sinemasında Bireysel Gerçeklik" başlıklarına uygun olacak şekilde; modernizm ve postmodernizm kavramlarının Türk Sinemasındaki yeri ve gelişimi, bireysellik konusuna etkileri ve bağlantıları detaylı bir şekilde işlenmiş olup, gelecek bölümlere bir giriş yapılmıştır.

Bu bölümde öncelikle, modernizm ve postmodernizm kelimelerinin hangi dönemlerde, hangi faktörlerden etkilenecek ortaya çıktıkları, kelimelerin köklerine inilerek çözümlenmiş, modernist ve postmodernist düşünürlerin bu kavramlar hakkında ortaya attıkları fikirler değerlendirilerek aynı zamanda bu kavramlara eleştirel yaklaşan düşünürlerin de söylemleri temel alınarak bu iki kavram aydınlatılmaya çalışılmıştır.

1. MODERNİZM KAVRAMI

Bir kavram olarak modernizm kavramının tam bir tanımı yapılamamakta olup ortaya çıktığı dönemden itibaren üzerine birçok tartışmalar yaşanarak, birden çok tanımın yapıldığı bilinmektedir. Modernizm kavramı çağdaşlaşma anlamıyla değerlendirildiğinde yeni olan, eskiden uzaklaşmış anlamına geldiğini ve çağdaşlaşma kavramının eş anlamlısı olarak kullanıldığını söylemek mümkün olabilmektedir. Modernizm kelimesini anlayabilmenin en etkili yolunun, kelimenin kökenine inmek olduğu düşünülmektedir.

Modern kelimesinin kökü, Latince "modo"dan türetilerek "modernus" sözcüğüdür ve "yeni, çağa uygun olan" anlamlarına gelmektedir (Kumar, 1999:88). Modern teriminin asıl köklerine din tarihinde milattan sonra 5.yüzyılda rastlanmaktadır. Bu yüzyılda Hıristiyan çağını antikiteden ayırmak için kullanılmıştır. Sanatta ve edebiyattaki kullanımı 17.yüzyılı bulmaktadır. Bu yüzyıllarda kelime, sadece antikite karşıtı olarak modern olanı savunmak için kullanılmıştır. Ancien'ler antikitenin güzel olanı en ideal şekilde göstermiş olduğunu iddia ederken, modernler güzel olanın çağdaş olanla en iyi ifade edilebileceğini savunmuşlardır.

Sosyolojik bağlamda 15.yüzyıldan itibaren Batı Avrupa'da meydana gelen toplumsal, siyasal, ekonomik, bilimsel olayların tümünü adlandırmak için kullanılmaktadır. Modern kavramının içeriğinin her dönem değişmekte olduğu gözlemlenmektedir. Çünkü her dönem toplumlarda pek çok değer değişime uğramaktadır. Bu değişen değerlerle birlikte modern olan da değişmekte, bu yüzden durağan bir kavram olarak düşünülmemektedir.

Abel Jeanniere (1994: 15-16), "*Modernite Nedir?*" adlı çalışmasında modern kavramının kullanımına ilişkin şunları ifade etmektedir:

“İster olumlu, isterse olumsuz değerlendirilsinler, gündelik yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlara “modern” denir. Aslında “modern”, radikal bir değişmeden sonra ortaya çıkanı adlandırır ve insana olduğu kadar çevresine de uygulanır.”

Marshall Berman (1994: 11), "*Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*" adlı çalışmasında:

“Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi”

demekte ve böylece modern olmanın tanımını yapmaktadır.

Modernleşmeyi teorik olarak ilk ele alan kişinin Alman sosyolog Ferdinand Tönnies olduğu söylenebilmektedir (1988). Bu bağlamda ilk kavramsallaştırma geleneksel-modern ikili karşıtlığı olup sosyolojik teoride bu karşıtlık geleneksel toplum/modern toplum olarak ayrıştırılmaktadır. Emile Durkheim (1965) teorisinde

geleneksel toplum için mekanik dayanışma, modern toplum için organik dayanışma ifadelerini kullanmaktadır. Benzer bir teoriyi ise Max Weber'in toplum teorisinin oluşturduğu bilinmektedir. Karl Marx'ın teorisinde ise geleneksel toplum feodalizm, modern toplum kapitalizm ya da sosyalizm olarak adlandırılmaktadır.

Modern ve modernite ilgili çalışmalarda bulunan bir diğer düşünürün Fredric Jameson olduğu bilinmektedir. Jameson (2004:21-22)'un sorgulatmayı amaçladığı temelde iki düşünce bulunmaktadır. Bunlar: Yeni olan her şey modern midir? Modern olan her şey yeni midir? Yenilik söz konusu olduğunda öznenin içinde olduğu durumla, modernlik söz konusu olduğunda bireyin içinde bulunduğu durumun aynı olmadığı düşünülmektedir.

Sosyolojik teorinin kurucularının tamamının, geleneksel ve modern ayrımıyla ilgili çeşitli ifadeler ve düşünceler geliştirdikleri sonucuna varılabilmektedir. Tüm bunlardan yola çıkılarak denilebilir ki, modern birey kavramının içine tam olarak nelerin girip, nelerin giremeyeceği asla tam olarak tanımlanamamaktadır. Çünkü bugünün modern bireyi gelecekte geleneksel olmaktan kaçamayacak olduğundan; geleneksel olmaktan kaçmanın tek yolunun bugünün modern bireyinin, yarının ekonomik, sosyolojik, bilimsel, teknolojik ortamına ayak uydurması olduğu düşünülmektedir.

Moderne karşı olumlu düşüncelerin gelişmesiyle birlikte 19.yüzyılda "modernizm", "modernite" ve "modernist" gibi kelimeler de modern sözcüğünden türeyerek çeşitlenmektedirler. 19. yüzyılın sonunda din tarihi ve edebiyat eleştirilerinde ortaya çıkan "modernizm" kavramının, 1940'ların ardından edebiyatta ve sanatta yaygınlaşmaya başladığı tahmin edilmektedir (Kovacs, 2015:23). Terimin ilk olarak Fransa'da kullanılmaya başladığı söylenebilmektedir. Sanat tarihinde önemli yer edinmiş Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg, modernizm kavramını, yalnızca bir tarz ya da bir hareket olarak değil, ayrıca sanat tarihindeki bütün bir dönem için kullanmaktadır. Greenberg (Greenberg'ten akt. Kovacs, 2015:11), modernizm için "kültürümüzde gerçekten canlı olan şeylerin neredeyse tamamı" ifadesini kullanmakla birlikte sonsuz bir estetik biçimi olmadığını söylemektedir:

"Sanat modernizm döneminde öncesiyle aynı tarzda devam etti. Ve modernizmin hiçbir zaman geçmişten kopuş gibi bir şey anlamına gelmediğinde ısrar edemem. Önceki geleneğin bir nakli bir çözülmesi anlamına gelebilir, ancak aynı zamanda onun devamlılığı anlamına da gelir. Modernist sanat geçmişten ortaya çıkar, ama bir yarık ya da kopuş olamadan ve sona erdiğinde sanatın devamlılığı açısından anlaşılır olmaya asla son vermeyecektir... Çağımızın otantik sanatında hiçbir şey devamlılıkta bir kopma düşüncesinden daha uzak olamazdı. Sanat diğer pek çok şeyin yanı sıra bir devamlılıktır."

Modern olan her zaman değiştiği için buna bağlı akımın da kapsam ve sınırlılıkları değişim gösterebilmektedir. Greenberg'in modernizmi tanımları kesin ve net bir ayrıma varmamaktadır. O, modernizmi sanat tarihinin gelenekleri içinde süregelen ve bu geleneklerle değer kazanan tarihsel, gelip geçici bir olgu olarak görmektedir. Bu nedenle modernizm kavramı, klasiklerle çatışmalardan olumlu etkilenecek kendine has bir yapı oluşturmak durumunda kalmaktadır. Bu yüzden modernizm, hem geleneklerle ilişkisini sürdürmekte hem de reddetmektedir.

Böylelikle modernizmin avangardlarla nasıl bir ilişki içerisinde olduğu tartışmaları ortaya çıkmaktadır. Bu iki kavram arasında da bir ayrıma gidilmesinin gerekli olduğunu düşünen birkaç kuramcı olduğu bilinmektedir. Ancak avangard hareketleri, Greenberg her ne kadar modernizme dahil etmese de, tam olarak ayıran bir söylemi de bulunmamaktadır (Kovacs, 2015:12 - 14). Kendini geçmişin yerine konumlandıran modernizm, günümüz toplumlarını karakterize eden, geleneklere, adetlere, alışkanlıklara, beklenti ve inançlara bağlı olmayan bir toplum meydana getiren sosyal bir düzenleme olarak tanımlanabilmektedir.

Modernizm, Batılı modern ülkelerin ekonomik, kültürel, siyasal, teknolojik ve toplumsal özelliklerini geliştirmekte olan ülkelere dayatma aracı olarak kullandıkları çok kapsamlı bir ifadeyi de doğurmaktadır. Kavram, dünyaya karşı belli yerleşik tutumları insanın müdahalesine açık hale getiren bir dünya görüşünü, ekonomik kurumların karmaşık bileşimler oluşturmalarını isteyen, özellikle de endüstriyel üretim ve pazar ekonomisini dayatan, ulus devlet ve kitleleri bu yönde harekete

geçiren temsiliyeti yüksek bir yapıyı da oluşturmaktadır (Giddens ve Pierson, 2001:83). Modern ve modernizm kavramlarına değindikten sonra modernite kavramını Marshall Berman şöyle tanımlamaktadır (Harvey,1997:23):

"Bugün dünyanın her yanında insanların paylaştığı bir yaşamsal deneyim tarzı -mekan ve zamanın yaşanışı, benliğin ve başkalarının yaşanışı, hayatın olanaklarının ve tehlikelerinin yaşanışı- vardır. Bu deneyimin toplamına "modernite" adını vereceğim. Modern olmak, kendimizi, bize serüven, iktidar, haz, ilerleme ve bunların yanı sıra kendimizin ve dünyanın dönüşümünü vaat eden, ama aynı zamanda, sahip olduğumuz, bildiğimiz, olduğumuz her şeyi imha etme tehdidini taşıyan bir ortamda bulmamız demektir. Modern ortamlar ve deneyimler, her tür coğrafi ve etnik sınırları, sınıf ve ulus sınırlarını, din ve ideoloji sınırlarını boylamasına keser. Bu anlamda, modernitenin bütün insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama bu birlik paradoksal bir birliktir, uyumsuzluğun bir birliği; hepimizi dur durak bilmeyen bir çözülme ve yenilenme, mücadele ve çelişki, ikirciklilik ve ıstırap girdabına akıtır." Modern olmak, Marx'ın ifadesiyle, "katı olan her şeyin buharlaştığı" bir evrenin parçası olmaktır."

Berman'ın bu söyleminden yola çıkılarak modernite kavramı için eskiye bir başkaldırı denilebilmektedir. Modernite, eski olan hiçbir şeyi kabul etmemekte, her şeyin bugüne uygun olmasını istemektedir. Yani modernite, bir değişimin ifade şeklini oluşturmaktadır. Ama bununla da kalmayan modernite, sadece değişimi de ifade etmemekte olup, bununla birlikte; aklın, bilimin, eğitimin, teknolojinin ve insan iradesinin yaygınlaşmasının da bir ürününü oluşturmaktadır.

Modernite ile birlikte toplumun merkezinde yer alan Tanrı'nın yerine bilim konulmakta ve dinsel inançlara ancak özel yaşam dahilinde yer bırakılmaktadır. Batı düşüncesi, akılcılığa temel rol tanınmasının yanında, akılcı bir toplum fikrini benimsemektedir. Çünkü bireyin kurtuluşu ve özgürlüğünü sağlayacak en önemli şeyin akılcılık olduğu kabul edilmektedir. Dolayısıyla modernite, akılcılaştırma (rasyonelleşme) fikriyle sıkı sıkıya bağlantılı olarak değerlendirilmektedir.

Baudelaire (2013:9), 1863'te yayınlanmış olan "*Modern Hayatın Ressamı*" başlıklı denemesinde modernite için şunları söylemektedir: "Modernite anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır, sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir." Baudelaire'nin bu formülüne göre modernist sanatçı, yaşadığı anlık gelip geçici olan durumun içinden sonsuz olanı çekip çıkarabilen olarak

tanımlanmaktadır. Bunu başarabilen kişinin, tüm çelişkili tanımların içinden sıyrılarak gerçek bir modernist olduğu düşünülmektedir.

Gelip geçici olan anın içinden sonsuzluğu bulabilmek kadar, onun ifade ediş biçimi de önem taşımaktadır. Bu yüzden ki, modernizmin dili tartışmaları çağlar boyu süregelmektedir. Sonucunda ise, her sanatçı yapıtında özel ve özellikle karmaşık bir dil seçerek kendi gerçekliğini olabildiğince çarpıtarak topluma sunmaktadır. Bu da sanatın toplum için olup olmadığı tartışmalarını doğurmaktadır.

Modernizm, ancak zamanı ve onun bütün gelip geçici özelliklerini dondurarak sonsuz olanla ilgilenebilmektedir. Modern felsefeyi Aydınlanma düşüncesinin öznelciliğini aşmaya dönük çabaların oluşturduğu bir söylem olarak yorumlayan Habermas, Nietzsche ve takipçilerinin çabalarının aklın inkarıyla sonuçlanıp gerici akımları güçlendirdiğini ve özne felsefesinin sınırlarının dışına da çıkamadığını öne sürmektedir (Çelikoğlu, 2011:239). Terim olarak "modern", daha gerilere giden bir tarihçeye sahip olsa da, Habermas (1990:31)'in modernite projesi olarak andığı şeyin 18. yüzyılda belirlediği gözlenmektedir. Bu proje, Aydınlanma düşünürlerinin "nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme" konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çaba olarak yorumlanmaktadır.

Projenin amacı, özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktır. Doğa üzerinde bilimsel hakimiyet, kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve doğal afetin rastgele darbelerinden kurtuluşu vaat etmektedir. Modernleşme projesinin, Batılı ülkeler tarafından Batı dışı ülkelere yapılan bağımlılaştırma hatta sömürme amacıyla çoğu zamanda zora dayalı olarak uyguladıkları bir plan olduğu düşünülmektedir.

1.1. MODERNİZME ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

Modernizm aydınlanma hareketiyle başlamıştır ve bu hareketin devamında da aklın kendi kendini eleştirmesi süregelmektedir. Bu bağlamda Descartes, Hume, Kant, Rousseau, Freud, Nietzsche gibi modernizmin modernist eleştirmenleriyle karşılaşılmaktadır. Bu eleştirmenlerin genel olarak üzerinde durdukları konu, bireyin

modernizm akımı çerçevesinde gelişen yeni dünyada ne durumda olduğu sorunsalıdır. Fakat yine de tüm bu eleştirmenlerin hemfikir oldukları bir eleştirel yaklaşım olduğu söylenememektedir. Her bir eleştirmen, modernizm kuramı için farklı bir açıdan yaklaşarak fikirlerini yazıya dökmüştür. Bu konuda mutlak bir doğru olduğu ileri sürülememektedir. Tahsin Yücel (1993:210)'in eleştirilerin nasıl yorumlanması gerektiğiyle ilgili şu sözlerinin konuya giriş için uygun olduğu söylenebilir.

"Eğer Alp'lerin bir panoramasını çıkarmak istiyorsak, bir noktada durup oradan çıkarmamız gerekir. Birkaç tepeden birden çıkaralım dersek, her şey birbirine karışır, tek bir tepe seçmek zorundayız, ama başka tepelerden de başka panoramalar çıkarılabilir. Eleştiriyi yapan kişi de belli bir açı seçmek durumundadır."

Yücel'in bu sözlerinden yola çıkılarak her türlü eleştirinin okunup içselleştirilmesinin mümkün olmadığı sonucu çıkarılabilmektedir. Kişi birbiriyle çatışan düşünceler içerisinden ancak bir tanesini özümseyip onu kendi içinde anlamlandırabilmektedir.

Max Weber, modernizmin doğu toplumlarının sorunu olduğunu düşünmektedir. Weber bu toplumların yapması gerekenin Batılı olabilmeyi başarmak olduğunu söylemektedir (Rızaoğlu, 2013:22). Doğulu ve Batılı toplum ayrımı modernizm üzerinden ifade edilecek olursa, birkaç net farklılıktan bahsedilmektedir. Doğü toplumlarının batılı olabilmeyi başarmaları için öncelikle batılı olmak kavramının modernizm bağlamında anlaşılması gerekmektedir. Doğü toplumlarına bakıldığında geleneksel bir sosyal düzenin olduğu gözlemlenmektedir, fakat modernizm gelenekselin karşısına çıkarılan, geleneksel olanın yerine çağdaş ve yeni olanı koymak isteyen olarak görülmektedir.

Batı toplumlarında, dolayısıyla modern olarak nitelendirilen toplumlarda, modernizm akımıyla birlikte, günlük hayatın rutinleşmesi, dini değerlere olan inancın zayıflaması, yaşam tarzlarının farklılaşması ve bireyselleşmesi, kentleşmenin üst düzeye çıkması, hayatın her alanına bilim ve tekniğin yerleştirilmesi, kapitalizmin ekonomik hayat üzerinde sürekli kendini yenileyerek devam etmesi süreci görülmektedir. Weber'in modernizm ile ilgili sözlerini tartışmanın diğer kanadında olan Richard J. Bernstein (1985:5) şu sözlerle özetlemektedir:

"Weber, Aydınlanma düşünürlerinin umut ve beklentilerinin acı ve ironik bir yanılsama olduğunu ileri sürüyordu. Bu düşünürler, bilimin ilerlemesi, akılcılık ve evrensel insan özgürlüğü arasında güçlü bir zorunlu bağıntı görüyorlardı. Ancak, maskesi çekilip alındığında ve doğru anlaşıldığında, Aydınlanma'nın mirası (...) amaçlı-araççı akılcılığın zaferi olarak ortaya çıkıyordu. Bu tür akılcılık, ekonomik yapıları, hukuku, bürokratik yönetimi, hatta sanatı kapsar biçimde, bütün toplumsal ve kültürel hayatı etkiler ve zehirler. Bu tür akılcılığın ilerlemesi evrensel özgürlüğün somut olarak gerçekleşmesine değil, içinden kaçılması olanaksız olan bir "demir kafes"in, bürokratik akılcılığın bir kafesinin yaratılmasına yol açar."

Weber'in aydınlanmacı akla karşı bu düşüncelerini Nietzsche daha çok önceden başka bir ifadeyle desteklemektedir. Nietzsche modernitenin bir hayat enerjisinden, yaşamaya ve iktidara yönelik bir iradeden başka hiçbir şey olmadığını göstermek için; bir kargaşa, anarşi, yıkım, bireysel yabancılaşma, umutsuzluk denizinde yüzmektedir. "Modern hayatın, bilgi ve bilim tarafından yönetilen cephesinin gerisinde, vahşi, ilkel ve bütünüyle acımasız hayat enerjilerinin varlığını sezmişti." (Bradbury ve McFarlane, 1976:446).

Modernliğin modernist eleştirmeni olarak nitelendirilen bir diğer isim Jean-Jacques Rousseau, modernliği başka bir açıdan ele alarak eleştirmektedir. O, toplumsal bulanıklık ve eşitsizliğe çözüm olarak doğanın uyumuna ayak uydurmaya önermekte, Aydınlanmanın iyimser akılcılığından sıyrılmaktadır. İnsanları toplumsal bir düzen yaratmaya, haklarını kendileri adına koruyabileceklerine inandıkları bir hükümdara devretmeye yol açan düşüncenin savaş ya da ölüm korkusu değil, modern toplumda var olan eşitsizlik olduğu düşünülmektedir.

Görünürde bir yurttaşlar topluluğu olan devletin, aslında bizzat modernleşmenin sonucu olan toplumsal farklılığın karşıt denge unsuru olduğu düşünülmektedir. İşte Rousseau'nun anti modernizmi bu düşünceye dayanmaktadır. Rousseau'ya göre; "özgün bir biçimde insan olmaya, ancak yurttaş olduktan sonra başlarız." Yeni bir toplum yaratmaya, dolayısıyla o toplumu yaratacak olan bireyleri doğuracak olan siyasal yeni düzeni yaratmaya yarayacak en etkili sözlerin işte bu sözler olduğu görülmektedir (Touraine, 2012:39). Rousseau'ya göre modernleşmeyle birlikte bilim ve sanatta yaşanan gelişmeler, insanlar arasında eşitsizliğe neden olmaktadır.

Rousseau, modern insanın geleneklerini unutup yozlaştığını, eski samimiyet ve güvenin kalmadığını, toplumda ahlaki değerlerin gitgide yok olduğunu

düşünmektedir. İnsanların Tanrı'yı dünyevileştirdiğini, onu kendi yerlerine koymaya başladıklarını, bu nedenle de kutsal denilen şeyin yok edildiğini vurgulamaktadır (Rousseau; 2009:35). Aydınlanma ve modernizme karşı en sert eleştiriler Frankfurt Okulu filozoflarından gelmektedir.

Özellikle M. Horkheimer ve T. W. Adorno, Frankfurt Okulunun önde gelen düşünürlerindedir. Birlikte kaleme aldıkları "*Aydınlanma'nın Diyalektiği*", "*Aklın Tutulması*" gibi kitaplar; adeta modernizmin felsefi ve kültürel temellerine karşı yazılmış bir manifesto niteliğindedir. Adorno ve Horkheimer, bu manifestoda aklın bireyi doğa karşısında yabancılaştırmış toplum içerisinde de şeyleştirmiş olmasından bahsederler. Bu durumu Martin Jay, doğanın faşizm yoluyla insandan öç alması olarak değerlendirmektedir. Jay (2001: 41-42), "*Adorno*" adlı çalışmasında şunları belirtmiştir:

"İnsanın dışındaki doğal dünyanın tahakküm altına alınması, insanın kendi içindeki doğal yanların ve giderek bütün bir toplumsal dünyanın da denetim altına alınmasına yol açmıştı. Horkheimer ve Adorno faşizmin insanın baskılanmış mitik geçmişinin yeniden satha çıkışı olduğunu, faşizmin doğa'nın öç alışı olarak da incelenip anlaşılabilirliğini söylüyorlardı. Faşizmin, nitekim araçsal aklın doğa ve insan içindeki doğal yanlar üzerinde tahakküm kurmakta geliştirip kullandığı araçların çoğunu kullanmakta olduğuna dikkat çekiyorlardı. Bu yüzden de, Aydınlanma Felsefesinin savunduğu "gelişme" kendisinin antitezi denecek bir durumun oluşumuna yol açmış; modern kontrol tekniklerini kullanabildiği için, gelmiş geçmiş bütün barbarlıklardan daha acımasız ve daha kaba bir barbarlığa gelip dayanmıştı. Bilim insanının daha insan olmasına yarayan benzersiz bir güç olacağına, bu yeni insanın insanlığını yitirmesinin ilk tohumlarını ortaya atmıştı. Bütün bu olumsuz değişimlerin ön koşullarından biriye, doğanın henüz araçsallaştırılmış aklın tahakkümü altına alınmadığı dönemleri hatırlayabilmemiz için gerekli olan belleğimizin silinip yok edilmesiydi. Gerçekten de "bütün bir şeyselleştirme" diye ısrarla vurguluyordu."

Yani aslında insanın doğa üzerindeki egemenliği; hem insanın, hem insanın iç doğasının hem de doğanın baskı altına alınmasıyla sonuçlanmaktadır. İnsanın özünde insan olduğu değerlerini yitirecek boyutlara ulaştığı, deyim yerindeyse "makineleştiği" söylenebilmektedir. Bu makineleşen insan tipi, günümüz "modern insan" kalıbını oluşturmaktadır. Fakat günümüz modern insanı, kendisini doğanın efendisi olarak görmektedir. Oysaki insan ve doğa, aynı yazgıyı paylaşmaktadır; hiçbirini diğerinin üzerinde üstün olarak düşünülmemektedir.

1.2. MODERNİZMİN BİREYİ İNŞA SÜRECİ

Modernizm kavramının birey olgusunu nasıl oluşturduğunun daha net anlaşılabilmesi için kavramı ortaya çıkaran etkenler incelenmelidir. Modernizmi ortaya çıkaran etkenlerde, kavramın kapsam ve sınırlılıklarının neler olduğu tartışma konusu olmuştur. Kelime anlamı olarak bir değişimi ifade ettiği kabul edilirse, bu değişimin tam olarak ne zaman, hangi olaylara bağlı ortaya çıktığı fikirleri çeşitlilik göstermiştir. Kimi düşünürler, Rönesans ve Reform hareketleriyle oluşan Aydınlanma dönemini modernizmin başlangıcı kabul ederken, diğer taraftan bu dönem öncesinden temellerinin atıldığını kabul edenler de olmuştur. Bu konuda Ahmet Çiğdem (1997:65-66) 'in şu sözleri konuyla ilgili aydınlatıcı niteliktedir.

"Moderniteyle özdeşleştirilen, Alman tarihçilerinin Neuzeit (yeniçağ) terimini kullandıkları tarihsel dönem, 1500 yılından günümüze uzanan bir zaman dilimini kapsar. Bu tarihsel süreklilik farklı biçimlerde açıklanmış ve farklı yorumlara konu olmuştur. Bu açıklamaların ve yorumların altında yatan etmen, yeni bir çağın doğuşu, biçimlenmesi ve takviyesidir. Modernitenin doğuşu, aklın düzeninin insan türü için asli olduğu ilkesinin beyan edildiği Aydınlanma'ya götürülebilir. Aydınlanma kendisini ancien regime'den aynı esaslarla farklılaştırmıştı. Ancak modernitenin entelektüel ufku Aydınlanma'nın kendisinin ve imgesinin ötesine gider. Daha önce tartıştığımız konuya bağlı olarak, modernitenin herhangi bir açılımı, kaçınılmaz olarak rasyonalite ve modernite arasında inkâr edilemez bir ilişki olduğu öncülüyle ise koyulacaktır."

Modern, modernizm, modernist kavramlarını ortaya çıkartan sebepler incelendiğinde çok farklı alanlarda değişiklikler yaşandığı görülmektedir. Bu değişiklikler, geleneksel toplum yapısından modern topluma geçişi de beraberinde getirmiştir. Batı Avrupa'da ortaya çıkan modernizmin başlangıcı olarak 1450'li yıllar kabul edilmektedir. Bu çağlara bakıldığında en önemli kırılma noktasının, Ortaçağın kapanıp Yeniçağın başlaması ile birlikte; coğrafi keşifler, barutun, pusulanın ve matbaanın icadı olduğu bilinmektedir. Coğrafi keşiflerle Amerika kıtası keşfedilerek kısa sürede sömürge haline getirilmiştir. Afrika, Asya, Avusturalya gibi kıtaların keşfiyle de kapitalizm ve modernleşme anlamında başka bir boyuta geçildiği gözlemlenmiştir.

Yukarıda sayılan keşifler, özellikle barut ve pusulanın icadıyla feodal aristokrasinin ekonomik ve siyasi iktidarı sarsılmaya başlamış ve matbaanın icadıyla

da dinsel ve bilimsel rolü tamamen azalmıştır. Artık eserler, hızla çoğaltılabilir ve ulaşılabilir hale gelmiştir. Feodal düzende, din adamlarının tekelinde olan dini metinler yazılırken Rönesans hareketi olarak adlandırılacak dönemde, bilimsel metinlerde basılarak bir aydınlanma düşüncesi oluşturulmuştur.

Modernizmin fikri altyapısını oluşturan Aydınlanmanın, 17. ve 18. yüzyıllarda var olan totaliterliğe, kastçı-feodal toplum yapısına, baskıcı dinsel dünya görüşüne karşı, yeni olgunlaşmakta olan burjuvazinin yönettiği bir özgürleşme hareketi olduğu söylenebilmektedir (Yılmaz, 2001:95). Bu hareketin temelinde de Rönesans ve Reform hareketleri bulunmaktadır. Rönesans hareketleriyle birlikte eski bağnaz fikirden kopularak tamamen akılcı bir dünya görüşüne geçilmektedir. Bu noktada ilk kez birey olma fikri ortaya atılmakta, böylece de bireysellik yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamaktadır.

Aydınlanma çağını Fransa'da ortaya çıkan Fransız İhtilali takip ederek Yeniçağın bitip Yakınçağın ortaya çıkması devam ettirmektedir. Bu bağlamda modernizm anlamında ikinci bir çağ başlamakta ve bu ikinci çağda modernleşme yolunda tüm engellerin kalktığı düşünülmektedir. Toplumlar endüstri devrimi, kentleşme, sınıflaşma, ulus devlet, hizmet sektörü gibi yeni oluşumlarla tanışarak modern dünyanın gereklerine uyum sağlama çabası içerisine girmektedirler.

Her toplumsal dönüşümün beraberinde getirdiği felsefi, ekonomik ve toplumsal gelişmeler bulunmaktadır. Lucien Goldman (1999:31)'in ifade ettiği gibi, "insan düşünce ve duygularının her şekli, içinde geliştikleri toplumun nesnel yaşamıyla ilişkili olan yapılar tarafından belirlenir."

Aydınlanma düşüncesiyle önü açılan bilimsel bakış açısı sayesinde Ortaçağ'da gizem olarak kabul edilen doğanın sırları çözülmeye başlanmış pek çok bilimsel gelişme yaşanarak yeni modern çağın temelleri akılcılık üzerine kurulmuştur. Ortaçağ'da doğa karşısında edilgen bir pozisyonda olan insan, özellikle teknikle birlikte modern yaşamda dünyanın efendisi olmaya soyunmuştur (Tuna ve diğerleri, 2011:41). Modern insanın artık doğa karşısında korkak, aciz ve çaresiz değil, doğayı bilen, kendine güvenen, cesur konumda olduğu düşünülmektedir.

Nitekim Alexandre Koyre (1998:11)'ye göre; "Ortaçağ'ın ve antik çağın insanı, doğaya ve varlığa doğru saf düşünme tutumunu amaçlarken modern insan doğaya egemenlik ve efendilik ekseninde yaklaşmıştır."

Modernizmin fikri altyapısına değindikten sonra modern toplumu oluşturacak olan geleneksel toplum ve toplumu oluşturan bireylerin düşünce yapısı incelenmelidir. Bu bağlamda öncelikle gelenek kelimesinin tanımı yapılmalıdır. Gelenek, bir topluluğun kendinden önceki kuşaklardan devraldığı ve çeşitli aktarım yöntemleri kullanarak daha sonraki kuşaklara ulaştırdığı her türlü maddi, manevi kurum ve uygulamalar biçimi olmakla beraber, bir önceki duruma ait olanın bir sonraki durum için de yenilenmesi olarak tanımlanabilmektedir (Yılmaz, 2005:41; Çelik, 1995:37).

Gelenek, sosyolojik anlamıyla toplumların kendi kültürlerini kendilerinden sonraki kuşağa aktarmaları olarak ifade edilebilmektedir. Bu kültürün içine kimine göre örf adetler ve görenekler dahil edilirken, kimine göreyse dinsel adet ve ritüeller de dahil edilebilmektedir. Ayrıca gelenekler, sözlü ya da sözsüz olabilmektedir. Geleneksel toplumlardaki bireyin yeri ait olduğu kabile, aile gibi faktörlerle belirlenmektedir. Geleneksel toplumlar, biz duygusuyla hareket etmekte olup, bizden olmayan herkes "onlar" olarak tayin edilerek, "onlar" kötü olanlar, ötekiler olarak gösterilmektedir. Yani birey anlayışı gelişmemiştir. Bu toplumlarda kimin oğlu-kızı bulunduğu ya da hangi kabileye-soya ait bulunduğu kişi hakkında fikir vermektedir.

Din olgusu, geleneksel toplumlarda dokunulmazlığı ifade etmekte ve kültürün bütününe hakim olmaktadır. Farklı din anlayışlarına saygı duyulmamakla birlikte dini kurallar sosyal hayatı yönlendirebilmektedir. Toplumdaki kontrol mekanizması çoğu zaman din olmaktadır. Geleneksel değerler, muhafaza edilip yaşatılmadıkça unutulmakta, kaybolup gitmekte veya değişime uğramaktadır. Gelenekselliği canlı bir noktada sürekli kılabilmek için toplumda yeniliklere direnen, geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olan kişiler bulunmalıdır. Bu kişiler geleneklerine tehdit olabilecek her türlü yeniliğe karşı kapalı olmak zorundadırlar (Vergin; 1985:30). Geleneksel toplumlarda ekonomik anlamda tarıma dayalı bir hayat sürdürülmektedir. Eğitim-

öğretim sadece belirli seçkin kişilerin elinde bulunmaktadır. Toplumsal değişmeler çok yavaş olmakta ve birkaç nesli kuşatmaktadır.

Geleneksel toplum yapısı; çok ihtiyaç duyulmadıkça değişime kapalı, sanayisi gelişmemiş, üretim araçları ilkel ve bireylerin kendisinin dışındaki evrene kutsal kodlarla bağlandığı, akılcı bir yaklaşım içerisinde olmadığı toplumlar olarak değerlendirilebilmektedir. Bu görüşe paralel olarak geleneksel toplumlarda bireyler; dünya hakkında sınırlı bilgi ve görüş, kişisel özellikleri geliştirme eksikliği, yenilikçilik eksikliği, sınırlı istek, sınırlı şeyleri algılayabilmek, ailecilik, hükümete sıkı bağlılık veya düşmanlık gibi argümanlardan dolayı, geleneksel toplumlar ile modern toplumlar arasında bir uyumsuzluk olduğu da ifade edilebilmektedir (Aslan ve Yılmaz; 2001:94).

Modernlik, bireylere geleneksel kimliğin kalıbında bir açılma, nesilden nesile geçen aile, yöresellik ve toplumsal sınıf kimliğinden bir kaçış fırsatı sunmaktadır. Geleneksel toplumdaki skolastik düşünceye benzetilebilecek bir bağınazlıkta evren hakkında sınırlı fikir yürütme hakkı olan insan, modern toplumda kendi kurduğu dünyanın, aklın ve bilimin ışığında her şeyi bilebilen özgür bireyi olabilecektir.

Modern birey, davranışlarının hem akli bir temele oturmasını hem de kendisine bir kazanç sağlamasını gözetmektedir. Geleneksel insan, neden-sonuç üzerine düşünmemekte; modern birey ise tüm hayatını neden-sonuç ilişkisi üzerine konumlandırmaktadır (Evola; 1994:56). Bazı durumlarda geleneksel ve modern toplum yapısına aynı toplumda rastlanabilmektedir. Bu karışıklığa örnek olarak geleneksel bir aile hayatı yaşanan bir toplumda modern bir üretim sistemi gözlemlenebilmektedir. Yani geleneksel-modern çatışması, her toplumda olmak zorunda değildir. Bir arada gözlemlenebilmiştir. Modernlik bazen gelenekselleşmiş, geleneksellik de modernleşmiş olabilmektedir. Bu ikisi arasında kurulabilecek sağlıklı bir bağ ile çok daha faydalı yeni bir düzen geliştirilebilmektedir. Ayrıca bu yeni durum, gelenekselliğin ve modernliğin de ötesinde olabilmektedir.

Tüm bunların sonucunda modernizmin modern bireyi inşa süreci değerlendirildiğinde oldukça uzun bir dönemi kapsadığı görülmektedir. Modernizm kavramı tam olarak benimsenmediği ya da herkesçe kabul görmediği dönemlerde

tam olarak birey kavramından bahsedilememektedir. Bireyler ancak var olan geleneklerin taşıyıcısı yani sistemin bir parçası olabilmektedirler. Modern birey ise sistemin iplerini tutmakta, sistemin kurucusu durumunda olduğunu bilmekte, bu anlamda da kendini özel bir yere konumlandırmaktadır. Sistemin hem parçası hem de kurucusu konumundadır. Özetle belirtmek gerekirse, modern toplum kavramının içinin doldurduğu modern birey; yeniliklere açık, yenilikçi, yalnız kendi çevresindeki değil, diğer ve geniş bir çerçevede sorun ve konularla ilgili, geçmişten çok geleceğe dönük, planlayan ve örgütleyen, dünyanın tahmin edilebilir olduğuna inanmaktadır.

1.3. MODERNİZMİN SİNEMAYLA İLİŞKİSİ

Sinema sanatı ilk ortaya çıktığı günden beri insanlar, çok büyük bir ilgi göstererek sinema salonlarını doldurmaktadırlar. Sinemanın ortaya çıktığı yer ve tarih tam olarak bilinmemektedir. Bu konuda sinema kuramcıları arasında görüş ayrılıkları olduğu gözlenmektedir. Ancak ortaya çıktığı günden beri büyük bir pazar payına sahip olmakta ve ticari ağırları şekillendirmektedir. Sinemanın gelişimi teknolojik gelişmelerle paralellik göstermektedir.

İlk olarak dönemin şartlarıyla Thomas Alva Edison, kinetoskop ismini verdiği devasa büyüklükte taşınması zor olan ve tek kişinin film izleyebileceği bir alet geliştirerek halkı sinemayla tanıştırmıştır. Ancak film seyretmenin biçimini ve sinemanın geleceğini belirleyen Lumiere kardeşler olmuştur. Sinemanın toplumsal ve kitlesel bir mecra olarak görülmesinden dolayı sinema tarihi, Edison'un kinetoskopu icat ettiği 1891 yılında değil, Lumiere'lerin ilk gösterimlerini gerçekleştirdikleri 1895 ile başlamaktadır.

Kinetoskopun ticari getirisinin farkında olan Lumiere'ler, kendi fabrikalarında bu aletin çok daha iyisini icat ederek sinematograf adını vermişlerdir. Üstelik bu yeni icat elde taşınabilmiş, hem kamera hem de baskı aleti olarak kullanılabilmiştir. 1900'lü yıllarla birlikte, sinema dünyanın pek çok ülkesinde pek çok meraklı izleyici edinmiş ve kendini kabul ettirmeyi başarmıştır.

O dönemde filmler, Black Maria denilen küçük bir sette, sabit bir kamerayla çekilmektedir (Abisel, 2010:33). Oyunculuklar tiyatral ve filmlerin konuları, günlük

hayatta yaşanabilecek basit olaylardan seçilmektedir. Lumiere kardeşlerin asıl mesleği fotoğrafçılık olduğundan dolayı gözlem yeteneklerinin gelişmiş olduğu söylenebilmektedir. Bu yetenek sayesinde sıradan bir olayı dahi beyaz perdede gösterse izleyici korkmakta, şaşırmakta veya gülmektedir.

Örneğin "Trenin Gara Girişi" filminde trenin karşıdan hızla gelişini doğru bir açıyla kaydetmiş ve izleyici üzerinde büyük korku yaratmıştır. Büyük bir perdede trenin üzerine geldiğini hisseden seyirci, sinemanın yedinci sanat olduğuna bir kanıt olarak değerlendirilmiştir.

Sinemanın gücü ilk burada fark edilmiştir. 1908 yılında Fransa'da ortaya çıkan film d'art (sanat sineması) anlayışı, sinemanın sanat olarak kabul edilmesinde önemli bir adım olmuştur. Bu dönemde sinemaya farklılık getirmek isteyen bir grup Fransız yapımcı, şirketlerinin geleceğini de düşünerek sinemada bir anlatım değişikliği yapılmasının gerekliliğini görmüş ve bunun da yolunun tiyatroya yaklaşmak olduğu düşüncesiyle sinemada bir akıma öncülük etmişlerdir.

Film d'art akımıyla birlikte sinema alanında tiyatro oyuncularının ve yönetmenlerinin ağırlıkta olduğu yapımlar ön plana çıkmıştır. Ayrıca bu akım, sinemanın izleyici kitlesinde de önemli bir değişikliğe yol açmakta ve aydın kesim, bu dönemde üretilen filmlerle sinemaya ilgi göstermeye başlamaktadır. Demirbilek (1994:41), bu dönemdeki filmlerin asıl öneminin sinemaya daha ciddi bir gözle bakılmasını sağlamak olduğunu belirtmiştir.

Sinemanın dağıtımı, çoğunlukla gezici gösterilerin ve fuarların önemli bir parçası olmuştur. Özellikle taşrada fuar olgusu önemli yer tutmaktadır. Buna paralel olarak film çekenler, filmlerini tiyatrolarda, kafelerde ve gazinolarda sunmaya devam etmektedirler. Sinema, ilk seyircileriyle insanların toplanabildiği her yerde buluşur: Terk edilmiş dükkânlarda, müzikhollerde, lunaparklarda, hâllerde, sendika salonlarında ve benzeri varlığının ilk beş yılı boyunca sinemanın Avrupa'da işgalci konumunda olduğu gözlemlenmektedir (Jeancolas, 2004:12-14).

Sinemanın ilk yıllarında burjuva kesimi, halkın arasına karışmamak için sinema salonlarından uzak durmaktadırlar. Bunu fark eden afiş tasarımcıları, afişlerde izleyicileri iyi giyimli, prestijli kişiler olarak tasarlarlar, bunun üzerine

burjuva kesimi de sinema izleyicisi konumuna getirilmiştir. Burjuvaların sinemayı "küçük insanların tiyatrosu" olarak hor gördüğü ve çekindiği sırada, işçiler ve işsizler sinema salonlarında sanayileşmiş kent koşullarının sorunlarından uzaklaşma fırsatını değerlendirmişlerdir. Diğer sahne sanatlarının aksine sinemadan öncelikle "alt" kesimlerin yararlanması kültür tarihinde bir istisna olarak kabul edilebilmektedir (Öztürk, 2007:121).

Sinemasal anlamda moderleşme, sinema tarihinin ilk 60 yılı için geçerli olmamıştır. Bu dönemde modernizm, bir akım olarak çeşitli eleştirilenlerce tartışılıyor olsa da, sinema kendisini yeni yeni bir sanat olarak kabullendirme yolundadır ve teknolojik olarak da sesli ve renkli halini oluşturma aşamasındadır. Kültürel bir gelenek olarak sinema, ilk olarak Fransız Yeni Dalga yönetmenleri tarafından incelenmiştir. 1920'lere tekabül eden bu süreçte ilk defa sinema filmlerinin nasıl olması gerektiği sorusu ortaya çıkmıştır ve Avrupa filmlerinin teatrallığı eleştirilmiştir.

1920-1940 yılları arasında, sinemanın modernist ilk döneminde, ses gibi öğelerin oyuna dahil olmasının yanı sıra montajın kullanımının gerçekliğe vakfedilişi ile birlikte; belgeselde, Amerikalı yönetmen Robert Flaherty'den İngiliz Belgesel Okulu'nun kurucusu John Grierson'a; kurmacada da David W. Griffith ve Eric von Stroheim'den, Fransız Şiirsel Gerçekçi yönetmenlere ve Yeni Gerçekçiliğe kadar uzanan gerçekçi bir tarih söz konusu olmuştur.

Fransa'da sinemaya bakıştaki değişiklik, Ricciotto Canudo'nun sinemayı yedinci sanat olarak adlandırarak 1920'de Paris'te 7. Sanatın Dostlar Kulübü'nü kurmasıyla kanıtlanmıştır (Abisel, 2010:270). Delluc'un "sinekülüp"leri, izleyicisi aydınlar ve sanatçıların olduğu bir dizi sinema salonunun açılmasına öncülük etmiştir. Bununla birlikte gerçek sanatsal anlamda eleştirilerin yayınlandığı sinema dergileri basılmaya başlanmıştır.

Bu dönem erken modernizm dönemi olarak adlandırılmaktadır. Erken Fransız modernizminin önde gelen kişisi Louis Delluc, bu dönemde Fransızlara Amerikan Sineması yani Hollywood tarzını örnek gösterirken benzer şekilde Sovyet yönetmen Dziga Vertov da bu görüşü desteklemiştir.

Ayrıca erken modernizm döneminde ortaya çıkan ve sinemaya sanatsal nitelik kazandıran bir diğer etken ise Alman dışavurumculuğu akımı olmuştur. Dışavurumculuk akımı, sinemayı modern görsel soyutlama kapasitesine sahip bir araç olarak kurumsallaştırmıştır. 1920 yılında Robert Wiene tarafından çekilen *Das Kabinett des Doktor Caligari* (Doktor Caligari'nin Muayenehanesi) dışavurumculuk akımının özelliklerinin görüldüğü bir film olarak dönemin öne çıkan filmi olmuştur. Sinema tarihinde bir akımı başlatan film olarak değerlendirilen "Doktor Caligari'nin Muayenehanesi"ni Rekin Teksoy (2005:153) şu şekilde değerlendirir:

"Tümü stüdyoda çekilen filmin, tıpkı resim yapar gibi bezler üzerine boyanmış dekoru, seyircinin gerçeklikle bağlarını koparıp, bambaşka bir ortama sokar onu. 'From Caligari to Hitler' adlı kitabında Alman sinemasını inceleyen Siegfried Kracauer'e göre, filmin dekoru ruhbilimsel olayların dışavurumu nesnelerin süsleyici ve heyecan uyandırıcı öğelere dönüşümünün kusursuz bir örneğidir. Filmin bir akımı başlatmasını ve özellikle Almanya dışında büyük ilgi görmesini sağlayan, dışavurumcu resim anlayışına kübist ve gelecekçi öğeler de katan benzersiz dekorundan kaynaklanır. Sokaklar, ağaçlar, evler, damlar tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi resimlerle yansıtılmış, Caligari'nin kara pelerini ve sivri şapkası, yine karalara bürünmüş Cesare'in ürkütücü surati ve Jane'in beyaz tüller içindeki görüntüsü ve abartılı bir oyunculuk anlayışı da dekora eklenince, ortam gerçekliği yansıtan bir ayna olmaktan çıkarak, gerçeklikle yalnızca kavramsal bir bağlantısı kalmıştır."

Bu film, sinema tarihi için önem taşımaktadır çünkü filminden çok etkilenen Fransız yönetmenler, duygu ve düşüncelerini aktarmakta yeni bir yol keşfetmişlerdir. Bu keşfettikleri yola bir isim vermek istemişler ve sonrasında da filmin adını taşıyan "Caligarism" terimini uygun görmüşlerdir.

Bu dönemlerde modernizmin sinemayı biçimlendirdiği bir diğer hareket Fransız İzlenimciliği olmuştur. Germaine Dulac, Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance ve Marcel L'Herbier gibi temsilcileri ile Fransız İzlenimciler, "sinemanın yalnızca fiziksel olayların ve insan eylemlerinin dışsal biçimini değil, aynı zamanda karakterlerin içsel yaşamını ve ruhsal süreçleri gösterme potansiyeline" dikkat çekmeyi denemişlerdir (Kovács, 2015:31).

Fransız sineması, savaş sonrası insanlar üzerindeki travmaları aktarmaya çalışmış, savaş psikolojisini derin anlatılarla kendi film dilini yaratmıştır. İzlenimci film akımında içsel aksiyona yer verilmiştir. Daha önce görülmeyen bir dilde

aktarılan izlenimci filmler, olay örgüsünde zamanı ve özneliği yönlendirmişlerdir. Geçmişle yüzleşmeyi seven bu akım, karakterlerin zihnindeki yaşamı aktarmayı hedeflemiştir. Bu hedefleri doğrultusunda deneysel yöntemler geliştirmişlerdir. Örneğin; sarhoş bir karakterin bakış açısının izleyiciye daha gerçek aktarılabilmesi için kamera sabit değil de oldukça hareketli kullanılarak baş döndürücü bir görüntü sağlanmaktadır.

Ancak tüm bunlar, Hollywood filmlerinin popülerliğini azaltmamıştır. Çünkü söz konusu yeni deneysel Fransız filmleri, uluslararası pazarda çok fazla yer edinememiş olup, filme harcadıkları yüksek bütçelere rağmen gelir elde edememişlerdir. Bu da yönetmenleri iflasa sürüklemiştir. Özgün tarzlarını maddi sıkıntılar yüzünden kaybeden İzlenimci biçim, sinema tarihine öznel kamerayı, psikolojik anlatıyı katarak yeni kuşaklara önemli miraslar bırakmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı da modern anlamda sinemaya katkı sağlamıştır. Bu akım, İtalya'da faşist rejimin filmleri olan "beyaz telefon filmleri"ne eleştiri olarak doğmuştur. Kaçış filmleri olarak da isimlendirilen, İtalya'nın içinde bulunduğu durumdan uzak olan beyaz telefon filmlerine karşı olan bir grup İtalyan entelektüel, bir araya geldikleri "Cinema" isimli dergide bu filmleri eleştirerek yeni akımın oluşmasına katkı sağlamıştır (Önbayrak, 2008: 193).

Yeni gerçekçi yönetmenlerin amacı, olanı olduğu gibi izleyiciye göstermektir. Oyuncular gerçek hayattan seçilir, mekanlar gerçektir, ışık doğal ışıktır. Örneğin filmde balıkçı rolündeki adam, gerçek hayatta da balıkçıdır ve filmde yaşadığı ev gerçekte yaşadığı evdir. Bu akıma ait filmler belgesel niteliği taşımaktadırlar (Yılmaz, 2011:36).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında sinema alanında değişimin ilk adımları İtalya'da görülmüştür ve Yeni Gerçekçilik akımı ile sinema farklı bir anlatım tarzıyla tanışmıştır. İtalya'dan sonra bu yeni anlayışın ilk görüldüğü yer, sinema anlamında modernleşmenin olmazsa olmazı Fransa olmuştur. 1950'li yıllarda ortaya çıkan Yeni Dalga akımı modern bir dil kullanması açısından sinema tarihinde önemli bir yere

sahiptir. Sinemanın klişe denilebilecek anlatı yapısı yerine modern bir estetik dil ortaya konmuştur (Midilli, 2016:103;Odabaş, 1994: 284).

Modernizm kavramının sanatta tam olarak kendini gösterdiği dönemin 1940'lı yılları bulduğu söylenebilmektedir. Bu noktadan hareketle o dönemin sinemasal ortamı değerlendirildiğinde, modernizm akımının sinemayı sanat haline getiren önemli bir etken olduğu görülebilmektedir. Buna sebep olarak sinemanın sürekli değişime çok açık bir sanat dalı olduğu söylenebilmektedir. Çünkü sinema, diğer tüm sanat dallarından beslenir fakat tek bir noktada hepsinden ayrılmaktadır. Bu nokta şudur; resim, heykel, edebiyat gibi sanatlar üretim aşamasında bireysel çalışma ile ortaya çıkarken, sinema sanatı kolektif bir çalışmayla ortaya çıkmaktadır. Sinemanın diğer sanat dallarıyla olan ilişkisini Levent Kılıç (2012:274) şu şekilde açıklamaktadır:

"Mekanik bir çoğaltma teknolojisi olarak yeni bir sanat ortamıdır. Hem geleneksel resmetme tekniklerinin, hem sahne ve gösteri sanatlarının, hem yazın sanatının, hem de fotoğrafın izlerini taşır. Geçmiş kapsar, geçmişe kapalı değildir. Tarihsel bir süreç içinde ortaya çıkan farklı sanatları, sinema bir bütün olarak görür, hepsini birbirinden ayırır ve hepsini birbiriyle ilişkilendirir. Sinema, kendine özgü bir ortam olarak bütün sanatları birleştirmeye çalışır. Senaryo, oyuncu, görsel öğeler, kamera, görüntü boyutu, ses boyutu ve hareket boyutu sinemaya öylesine olanaklar sağlar ki, bunun karşısında durmak güçtür. Sinema kendinden önceki sanatları yeniden sunar niteliktedir. Beyazperdedeki görsel işitsel sunuş öylesine güçlüdür ki geçmişin sanatlarından kaynaklanan yeni sunuş, görüntü, ses ve hareket boyutunun birlikteliğinden oluşan zaman boyutundan başka bir şey değildir."

Modern sinema kavramını 1950'lerin sonunda sinemayla ilgili olan herkes kabul etmekte ve modern sinemanın avangard sinemadan farkını büyük ölçüde ayırt etmektedir. Modern kelimesinin karşılığı olarak eski/klasik karşıtı anlam taşıdığı düşünülürse, sinemadaki anlamı da eski, avangard, klasik sinema anlayışının yerine modern bir sinema anlayışı koymak olabilmektedir. Tüm sanat dallarında olduğu gibi sinemada da değişim ve yenilenme başlıkları altında değerlendirilebilecek olan modernizm, bitmemiş bir proje olarak düşünülmektedir. Sinemanın her daim çağın şartlarına yanıt vererek değişeceği ve yenileneceği söylenebilmektedir.

2. POSTMODERNİZM KAVRAMI

Avrupa'da 17. yüzyıldan sonra ortaya çıkan modernleşme akımı, özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra yaşanan toplumsal sorunlardan dolayı vaatlerini yerine getirememiştir. Bunun üzerine bazı aydınlar, yeni bir arayış içerisine girmişlerdir. Bu arayış sonucunda postmodernizm adı verilen bir akım ortaya çıkmıştır. Postmodernizm akımı, modernizmin çözümsüz kaldığı noktalara çözüm, yaşanan toplumsal çıkmazlara bir çıkar yol olarak modernizmle bir hesaplaşmadır denilebilir. Şu an ileri batı toplumlarının içinde buldukları toplumu postmodernistler, modern sonrası toplum yani postmodern toplum olarak adlandıırırlar.

Post eki "sonrası", "ötesi" ve benzeri anlamlarda kullanıldığı için her dönemin kendi içindeki modernliği ve bu sürecin bir zaman sonra aşıldığını ifade eder. Bu konuda Oya Batum Menteşe (1992:217) de, postmodernizmin tanımı hakkında şu bilgileri vermektedir:

"Öncelikle postmodern sözcüğünün ne anlama geldiğini incelemek gerekir. Burada modern sözcüğü değişime uğrar, "post" ön takısı İngilizce' de "after" yani "-den sonra" anlamını değil de "-den esinlenerek" veya "-den itibaren" anlamını taşır; kısaca modern sözcüğünün anlamını modernden esinlenerek veya modernden itibaren değişime uğratar. "- İzm" eki bağlandığı sözcüğü bir düşünce veya sanat akımı olduğunu gösterdiği için modern sözcüğü artık bu çağa ait anlamında değil bir sanat ve düşünce akımı anlamında kullanılacaktır." Böylelikle postmodernizm akımı hakkında modernizmden etkilenecek meydana gelmiş ancak ondan farklı özellikler taşıyan bir akımdır denilebilmektedir.

Postmodernizm sözcüğünü ilk kez 19. yüzyılda İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman'ın kullandığı belirtilirken (Yılmaz, 2013: 203), bunun yanı sıra ilk defa Arnold Toynbee tarafından 1939'da yayınlanan bir eserinde kullanıldığı da söylenmektedir. Postmodernlik önce mimarlıkta sonra edebiyat, güzel sanatlar, görsel sanatlar ile diğer sanat ve sosyal bilimler alanlarında kullanılmaya başlanır.

Düşünsel konularda birçok araştırma yapan ve yazı yazar Gürsel Aytaç (1993:113), "Çağdaş Edebiyat" adlı yazısında modernizm, çağdaş edebiyat ve postmodernizm arasındaki ilgiyi anlatırken, yazısının bir yerinde şunları söylemektedir:

"Çağdaş kavramından yola çıkalım. Nedir çağdaş? Aynı çağı paylaştığımız, bizim çağımızda demektir çağdaş. Çok geniş anlamıyla bütün bir yirminci yüzyıldır bu, edebiyat tarihinin dönemleri, asırları düşünüldüğünde. Alman edebiyatı biliminde modern terimi yaygın, çağdaş sıfatı için. Çağdaşın geçirdiği zaman yelpazesini bir parça daraltmak için yaşadığımız son yılları ele almak istediğimizde bugünün edebiyatı söz konusu oluyor ki ona da batı edebiyatlarında yaygın bir terimle postmodern deniyor, yani modern sonrası."

Postmodernizm teriminin tek ve kesin bir tanımını yapmak bu kavramın doğası gereği de doğru ve mümkün olamamaktadır. Nitekim postmodernizm, kavram olarak estetik anlayış ve ölçüsünden toplum düzeni ya da işleyişine, toplumla ilgili kuramsal çözümlenmelere ve bilim felsefesine kadar uzanan çok geniş bir alanda ortaya çıkan yeni yaklaşım ya da tartışma biçimlerini kapsamından dolayı tanımlanması zor olmaktadır. Bu zorluğun bilincinde olarak, postmodernizm kavramı ile ilgili önemli düşünürlerin fikirlerini vermek bu kavramın içini doldurmak açısından faydalı olacaktır.

Alman filozof Ernst Behler, postmodernizm hakkında birbirine seçenek oluşturabilecek altı farklı yorumda bulunmuştur (Bezel, 1992:216). Bunlar: 1. Modern en son olanıdır. Bu tanıma göre modern sonrası olamaz ve postmodern bu paradoksun bilincindedir.

2. Postmodern sonrası olamaz ve postmodern yeni bir çağ değil modernin devamıdır, modern hem eleştirinin kendisidir hem de eleştirilen durumdadır.

3. Postmodern, bütün modernci görüşlerin tükendiği durum olarak görülebilir.

4. Postmodern, bütüncül doğru anlayışının yadsınmasıdır, köktenci ve düşünsel çoğunculuktur.

5. Tarihsel açıdan, postmodern Hegel'in yadsınması Nietzsche'nin perspektif anlayışına uyumdur.

6. Postmodernizm, dilde belirtilen (singi fier ve singi fied) arasındaki bağın çözüldüğü dönemdir.

Jean François Lyotard'a göre postmodernizm: Hem maddi anlamdaki toplumda meydana gelen çöküşlerin hem de düşünsel anlamdaki toplumu sarsan kopuşların toplamı olarak tanımlanmaktadır. Bu duruma yol açarsa, modernitenin

vaatlerinin yerine getirilemeyişiyile toplumda moderniteye olan inanç ve güvenin onarılamayacak kadar sarsılmasıdır. Bu süreçte insanlar postmodernizm kavramına umut bağlamışlardır. Lyotard, 1979 yılında yayınladığı, "Postmodern Durum" isimli kitabında, moderniteyi kuramsal düzeyde sorunsallaştırarak postmodernizmi düşünsel bir dönemin ortaya çıkışı şeklinde değerlendirmiştir. Büyük anlatılar olarak tanımladığı modernist öğretilere yönelik inançsız ve şüphecidir ve bu şüphenin sebebini kuramsal olarak ortaya koymaktadır. Lyotard'a (2013:7-8) göre:

"Meta-söylem açıkça, tinin diyalektiği, anlatım hermenutiği, usyürüten ya da çalışan öznenin özgürleşmesi, zenginliğin yayılması... gibi şu ya da bu büyük anlatıya başvurduğunda kendini haklı çıkarmak için buna gönderme yapan bilimi "modern" diye adlandırmaya karar verilir ve postmodernizm denilen tutum, üst anlatılara karşı inançsızlıktır."

Baudrillard'a göre; tüketim kaygıları, eşitlik ilkelerinden daha önemli hale gelmiştir. Taktikler, hipergerçeklik ve nihilizm kavramları, bu dönemin anahtar kelimeleridir. O'na göre postmodernite, ne iyimserdir ne de kötümserdir; sadece yıkıntılardan artakalanlarla oynanan bir oyundur.

Jameson'a göre ise postmodernizm demek, geç kapitalizmin ideolojisi demektir. Adair'e göre bir geçiş dönemidir. Barthes'e göre nazik bir mahşer alanıdır (Jameson,1990:36). Touraine'ye göre modernlikten çıkış olarak tanımlanmaktadır. Berman'a göre katı olan her şeyin buharlaştığı dönemdir. Bir kısmı alınan postmodernizm değerlendirmelerinden de anlaşılan o ki bu kavramın kesin bir tanımı bulunmamaktadır. Zaten bu kavramı kesin ve net bir cümlede toplamak, postmodernizmin temel ilkesi olan ve modernizmden de onu kesin bir çizgiyle ayıran "bütünsel açıklamalara karşı olma" ilkesiyle çakışacağı için özellikle tek tanım altında toplanmamıştır denilebilmektedir.

Ancak Dave Robinson (2000:44)'a göre, kesin olarak postmodernizme atfedebilecek biricik özellik, derin bir şüphecilik içermesi ve bu şüpheciliğin dil ve anlam kaygısından doğup şekillenmesidir. Dolayısıyla postmodernizm anlamında dil sorununa eğilinmelidir. Dilin büyük bir ustalıklarla kullanılsa bile insan icadı olduğu düşünülmemekte ve sadece bu sebepten bile mantık dışı sayılmaktadır.

Edebiyat Terimleri Sözlüğü (2011:473)'nde postmodernizm tanımı şu şekilde yapılmıştır: Postmodernizm, hem modernizmin devamı hem de alışılmış modernizm biçimlerinden kopuştur. Tarihçi Toynbee, "*A Study of History*"nin son ciltlerinde dünya tarihinde 19.yüzyılın son çeyreğinde başlayan dönemi post modern dönem olarak tanımlamıştır. Bu yapıta göre, bu çağ irrasyonel, belirsizlik ve anarşi kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Bunlar, şimdiki dönemde kitle kültürü ve kitle toplumu tanımlamalarıyla bağıntılandırılmıştır.

Postmodernizmin, modernizmden bir kopma olduğunu savunanlar olduğu gibi modernizmin kendi içindeki bir eleştiri olduğunu savunanlar da bulunmaktadır (Huysen,1994:108). Örneğin Habermas, postmodernist düşünürlerin aksine modernizmin tamamlanmamış bir proje olduğunu iddia ederek, modernizmin içinde de postmodernizmde olan şeylerin olduğunu savunmaktadır. Yani postmodernizm, modernizmin bir devamıdır demektedir.

Modernizmin bütünleştirici, tekelleşmeye özendirici tavrına karşı postmodernizm olabildiğince ayrıştırıcı, özgürleştirici ve parçalanmaya özendiren bir yapıdır. Postmodernizm, tekdüze bir üslup yaratmak yerine beğeni kültürlerinin farklılığını kabul ederek, bu farklılığa hizmet edip herkesin ihtiyacını karşılamaya çalışmaktadır. Örneğin bir alışveriş merkezinde; sinemalar, büyük firmaların temsilcileri, restoranlar, fast food lokantaları, büyük tasarımcıların imzalarını taşıyan mağazalar ve kitlesel olarak üretilmiş giyim mağazaları yan yana yer almaktadır. Yalnızca farklı insanların farklı şeyleri isteyecekleri değil, aynı insanların farklı zamanda farklı şeyleri isteyebilecekleri varsayılmaktadır (Kumar, 1999:132).

Öte yandan postmodernizmin bu denli "farklılık sevici" tavrına karşı da bazı eleştirel yaklaşımlar ortaya konabilmektedir. Tarzların ve yaşam şekillerinin özgürce yarıştığı postmodern toplumda bile bazı katı kurallar bulunmaktadır. Kişi, tüketim piyasasının sürekli körüklediği yenilenme mecburiyeti, kimlik edinme ve gerektiğinde bu kimliği terk edebilme fedakârlığı, her geçen gün değişen ve yenilenen dünyadaki deneyimlere ayak uydurma, bunlardan haz alma ve gerektiğinde bunları da terk edebilme gibi zorunluluklarla kuşatılmıştır. Bunları yapamayan bireyse postmodern toplumun "başarısız" kişisi olmaktadır.

Postmodern toplumda büyük anlatılar denilen büyük tarif felsefelerine ve toplumu tek tip olarak yansıtan üstelik kurtuluşunda bu tek tipleşmeyle olacağını savunan felsefeler yer verilmemiştir (Sarup,1997:212). Bunun aksine postmodernizmin, yerel değerlerden yola çıkılarak, yerel çözümler üreterek bütünleşmiş bir parçanın içindeki farklılıklara da söz verilmesinden yana olduğu düşünülmektedir. Postmodernizm, olguculukla uzlaşmazlık içerisindedir. Postmodernistler, bütün olayların toplumsal anlamlarını çarpıtarak tanımlamakta; bu yüzden açıklayıcı model kullanımını sevmemekte ve insani ifadeden kopuk hiçbir şeyin var olamayacağını düşünmektedirler.

Bunun sonucunda postmodernistler, olguları kategorize etmekten çok, usdışı bile olsa olayların toplumsal anlamına dikkat etmektedirler. Bu noktada toplumsal ilişkiler ve değerler ön plana çıkmaktadır. Postmodernizm, ilkin, nesnel bir gerçekliğin bulunmadığını, dolayısıyla hiçbir önermenin evrensel bir iddia taşıyamayacağını belirtmektedir. İkinci olarak, doğa ile toplumsal yaşamın temelleri ve gereklerinin birbirinden farklılığı vurgulanmaktadır. Üçüncü olarak da, toplumsal yaşam sürecinde ne birey ne de kolektivite'nin (Murphy, 2000:10); gerçekliği temsil etme gücünün bulunmadığı ileri sürülmektedir.

Postmodern söylemde bir toplumu bir arada tutan şey, ortak bir bilinç ya da altyapı olarak görülmemekte; aksine, toplumsal bağın, hiçbirinin bütün içinde tek başına süreklilik göstermediği çapraz söylemsel pratikler silsilesinden oluşan bir örgü olduğu görülmektedir. Bireylerin, böylesi pratiklerin çakıştıkları düğüm noktaları ya da mevkiler olduğu düşünülmektedir. Bu sayede bireyler eş anlamlı olarak birçok pratikte yer alabilmektedirler. Buradan ise toplumsal kimliklerin karmaşık ve heterojen olduğu sonucu çıkmaktadır. Yani toplumsal totalite yoktur; üstelik totalleştirici bir toplumsal kuram olanağı da bulunmamaktadır (Fraser ve Nicholson, 1994: 281-282). Postmodernizmde gerçekliğin nesnel değil, toplumsal bir temele sahip olduğu görülmektedir.

Gerçeklik, modernizmdeki gibi insanları şekillendiren bir yapı olmayıp, kişiler arasındaki ilişkilere dayalı bir süreç olarak görülmektedir. Gerçeklik, kavranmaya çalışılan verili bir yapı değil, etkileşim deneyiminin şekillendirdiği

yaratılan bir süreç olmaktadır. Postmodernizmle birlikte nesnel gerçeklik veya mutlak bilgi, bir değer kaybına uğramakta; bilgi görelî hale gelmektedir.

Bu durum, bilimsel bilgi anlayışının nedensellik ve düzenlilik ilkelerini geçersiz kılmakta; nesnel bilginin toplumsal yaşamdaki geçerlik, güvenilirlik ve zorunluluk niteliklerini ise önemsizleştirmektedir. Toplumdaki yasalı ilişkiler, yerini kavramsallaştırmanın ve değerlendirmenin yetersiz kalarak anlamsızlaştığı anlık yaşamlara ve imgelere bırakmaktadır.

Postmodernizm, geleneksel modern kabulün aksine, bilgilerimizin gerçeğe birebir karşılık gelmediğini, gerçeğin hep yeniden üretildiğini iddia etmekte ve bunun için de hep yeni modeller geliştirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Aydınlanma çağında temellenen bilgi, siyaset ve etik kuralları, akla duyulan sarsılmaz bir güven üzerine temellendirilmiştir. Bu akılcı yaklaşımın özünde de tündengelimci bir mantık bulunmaktadır. Fakat mantığın, yeni bilgilerin keşfi ve kavramların açıklığa kavuşturulmasını sağlayan kesin bir yöntem olmadığı anlaşılınca aydınlanma projesi bütünüyle tehlikeye girmiş olmaktadır.

Nietzsche'ye göre, insanların nesnel düşünceye sahip olmaları imkansız görünmektedir. Çünkü insanlar, her zaman farkında olmadan tutku ve arzularla yönlendirilmektedirler (Robinson, 2000:20). Mantık, kendi menfaatlerimiz için kullandığımız çok faydalı bir araç olarak görülmektedir. Nietzsche, aynı zamanda doğal düzenin akılla düzenlenişine ve bir dizi doğa yasasıyla açıklanışına karşı çıkmıştır. Tüm bu fikirlerinden sonra Nietzsche, postmodernizmin ilk temsilcilerinden sayılabilmektedir. Hatta kendisinden sonraki pek çok bilim adamı ve eleştirmene de fikir babalığı yapmıştır.

Fredric Jameson'un, "Postmodernizm ve tüketim toplumu" hakkındaki önemli bir makalesinde, postmodern dönemin gelişinin, eleştirel kuramın dayandığı ayrımların yok edilmesini de beraberinde getirdiğine dikkat çekilmektedir. Jameson (1985: 112) şunları gözlemlemektedir:

"Bu postmodernizm listesinin en dikkat çeken özelliği; ayrımların bazı anahtar sınırların ya da ayrımların silinmesi, üst kültür/ kitle kültürü ya da popüler kültür arasındaki eski ayrımların erozyonudur. Belki de bu, geleneksel olarak üst ya da seçkin kültürü; etraftaki sanat düşmanlığı

ortamına karşı, değersizliğe, bayağılığa karşı, TV dizileri ve Readers Digest kültürüne karşı korumada ve karmaşık okuma, dinleme ve görme ustalıklarını yeni gelenlere aktarmada ve bu kültürün başlatılmasında çıkarı olan akademik bakış açısından, bütün gelişmeler arasındaki en endişe verici gelişme idi."

Postmodernizm kavramı çok fazla tartışılmış olmasına rağmen, Jameson postmodernizmi, modern kapitalizmin gelişiminin belli bir aşaması olarak gören tarihsel bir tanımı kullanmaktadır. Jameson'a göre modernizm, Amerika Birleşik Devletleri'nde 1940'ların sonlarında görülen savaş sonrası ekonomik patlamayla başlayan dönemi ifade etmektedir (Turner, 2002:190). Bu dönem beraberinde kitle tüketiminin genişlemesini, uluslararası seyahatleri, ekonomik ilişkilerde yeni bir dünya düzenini ve kitleler için kültürel deneyimlerin yeni bir alanını getirmekle birlikte, geç dönem kapitalizmi içinde, yeni bir sosyal düzenin doğuşunu ifade etmektedir.

2.1. POSTMODERNİZMİN KÜLTÜREL YANSIMALARI

Tüm dünyadaki insanlığın gelişimine bakıldığında her dönem farklı arayışlar, farklı akımlar ve farklı yaşam koşulları gözlenmektedir. Bu anlamda insanlık tarihi, sürekli iniş ve çıkışlar yaşamaktadır. Bir dönem insanlığın faydasına gibi görünen ve hızla yayılan fikir ve düşünceler, yeni bir düşünce doğduğu andan itibaren geçerliliğini yitirerek demode olmuştur. 17. yüzyılda Batı'da başlayarak tüm toplumları etkileyen modernizm akımı da postmodernizm düşüncesi yaygınlaştığı zamandan itibaren sürekliliğini yitirmiştir. İnsanlar, sürekli yeni bir düşüncenin onlara iyi geleceğini düşündükleri için bu yeni akımı da modernizmden daha faydalı görerek, adapte olmaya ve bu akımın çizdiği yörüngede hareket etmeye başlamışlardır.

Modernizm gibi postmodernizmin de Batı kültüründe ortaya çıkan bir terim olduğu düşünülmektedir. Batı'daki özgül bir tarihsel çağın, aşağılanmış ve hakarete maruz kalmış grupların tarihlerinden ve benliklerinden arta kalmış bazı parçaları yeniden elde etmeye başladıkları bir çağın ideolojisi olduğu görülmektedir. Bu, postmodernizm eğilimlerinin en değerli başarısı olmaktadır (Eagleton, 1999: 144). Batı toplumu, yapı olarak sürekli değişen, hiçbir sabit fikre bağlı kalamayan, herşeyi yargılayan ve herşeye şüpheyile yaklaşan, belli kurallara bağlı kalamayan ve belli bir

yaşantı tarzı olmayan bir toplum olarak tanımlanabilmektedir. Bu yüzden ki, postmodernizmin ilk olarak Batı toplumuna hitap ettiği görülmektedir.

Kültür, insan davranışının ve bu davranışın yansımalarının arkasında yatan dünyanın soyut değerleri, inançları ve algılarından ibarettir (Haviland, 2002: 63). Bu tanımdan yola çıkılarak aslında soyut bir kavram olan kültür kavramının içini somut olarak dolduran şeylerin yaşadığı toplumda şekillendiği söylenebilmektedir. Her birey, içinde doğup büyüdüğü toplumun değer yargılarına göre bir kültüre sahip olabilmektedir. Bu sayede dünya üzerinde pek çok kültür olduğu bilinmektedir.

Kültür, her toplumda önemli bir güç olarak görülmektedir. Bu yüzden modernizmde de postmodernizmde de merkez alınan konu kültür olmaktadır. Postmodernizm kültürüne bakıldığında, bu dönemle birebir ilintili olan sanayi sonrası toplumun yapısını incelemek gerekmektedir. Çünkü sanayi sonrası toplum biçimi, postmodern kültürü oluşturmuştur.

Lyotard (1984:3)'ın postmodernizm konusundaki hipotezi şu şekildedir: Toplumlar sanayi sonrası olarak adlandırılan çağa ve kültürler de postmodern olarak adlandırılan çağa girdikçe bilginin statüsü değişir. Marksist kaynaklara göre postmodernizm, kapitalizmin kültürel cephesi olarak görülmektedir. Postmodernizm, kültürel bir düzensizliği ifade ediyor gibi görünmekte, ama aslında düzensizliğin düzenini oluşturmaktadır. Çünkü denetimsiz gibi görünen bir denetim sağlamak daha kolay olmaktadır. Postmodernizm, bunu tüketim vasıtasıyla yapmaktadır. Böylece özgür olduğunu düşünen birey içinde bulunduğu kültürel yapıyı sorgulamayarak kabullenmektedir.

Kapitalizm, kültür endüstrisi yoluyla ihtiyaç olmayan şeylere ihtiyaçlar yaratan, kitleleri pasifleştiren bir ideolojinin parçası olarak kitle kültürünü oluşturmuştur. Postmodern dönemin modası olarak tamamen kar amacıyla kurulmuş bir sanayi olarak kitle kültürünün ürünlerine yönelen birey, popüler kültürün etkisine girerek tüketimin dinamik kalmasını sağlamaktadır.

Tüketim kültürünün temel özelliği, kitle iletişim araçları ve medya yoluyla popüler bir kavram oluşturmaktır. Oluşturulan bu kavram; tüm yönelimleri, tüketicici

akışını kendisine çekmektedir. Ardından yeni bir popülerlik oluşturup, bu kez yönelimleri o alana kaydırmak suretiyle pazar piyasasının denetimi sağlanmaktadır. Popüler olan kavram ne ise, tüm görseller onu işaret etmekte, onun dışındakiler anlamsızlaştırılmaktadır.

Postmodernizmi modernizmin bir uzantısı olarak gören Bell (1976: 65-72), postmodernizmi de tüketim kültürünün bir parçası olarak değerlendirmektedir. Ernest Mendel ve Fredric Jameson'un üzerinde uzlaştığı bir düşünce ise postmodernizmin geç kapitalizmin kültürel mantığı fikri olduğudur. Jameson, aynı zamanda geç kapitalizm kategorisinden biraz rahatsız olmaktadır. Bu kategorinin "gösteri toplumu", "dünya sistemi", "medya toplumu" gibi tanımlamalarla değiştirilebileceğini söylemektedir (Jameson, 1990:61). Scott Lash'a göre postmodernizm, tam anlamıyla kültürel bir paradigmadır ve Lash postmodernizmin bir şeylerin mantığı olduğu düşüncesine karşı çıkmaktadır.

Jameson, modernizm süreci tamamlanıp doğa büsbütün fethedilince elinizde kalan şey, postmodernizmdir demektedir. Bu durumda kültürü toplumun merkezine yerleştirmekte ve burada kültür, ikinci doğa haline gelmektedir. Jameson sözlerinin devamında, kültürün tüm toplumsal hayatta hızlıca yayıldığını ve herşeyin bir "kültürel" hale geldiğini belirtmektedir. Kültür, bundan böyle başlı başına bir ürün haline gelmekte ve kültürel tüketim, kapitalizmin tam özü durumuna düşmektedir.

Jameson ya da marksistlerin postmodern kültüre ilişkin söylemlerine bakıldığında, en belirgin ortak nokta; kültürün şişirilerek bir kültür emperyalizmi olayının kendisini göstermesidir. Konuya başlarken postmodernist kültür olarak tanımlanan şey, konunun sonuna gelindiğinde postmodernist toplum olarak evrilmiştir.

Postmodernizm, temeli 1950'lerde ve 60'larda atılan bir farklılaşmanın bozulması sürecinin bir sonucu olmaktadır. Birincisi; estetik, etik ve kuramsal gibi kültürel alanlar özerkliğini kaybederek birbirleri içinde erimişlerdir. Örneğin; estetik, hem kuramsal hem de etik alanları sömürgeleştirmeye başlamıştır. İkincisi; kültürel alan toplumsaldan sistematik olarak ayrı tutulmamaya başlamıştır. Örneğin; bundan böyle toplumsal ayrımlar, ekonomi ya da politika etrafında değil kültürel simgelerin

teşhiri etrafında dönmektedirler. Üçüncüsü; kültür ve ticaret, birbiriyle kaynaşmış ve birbirinden beslenir hale gelmiştir. Çünkü sanayi sonrası ekonominin önemli kısmı, kültürel ürün üretilip pazarlanmasından sağlanmaktadır. Bu dönemde kültür sanayi adı verilen kitle iletişim araçları, turizm, spor, boş zaman faaliyetleri gibi yeni yeni kavramlar türemiştir.

Yeni ekonomik üretim tarzı gittikçe daha fazla kültürel paradigmalara yönelir hale gelmiştir. Tüm bu çıkarımlardan sonra kültür, sanayi sonrası kapitalizm temelli toplumla arasındaki mesafeyi korumak ya da uyumlu olmaktan çok daha öteye geçerek, toplumu her şeyiyle omuzlamıştır denebilir.

Charles Jencks ve David Harvey, postmodernizmi kapsamlı bir kültür ve toplum kategorisi olarak ele almaktadırlar. Sundukları açıklamaların toplumun farklı alanlarından yola çıkılarak yapılmış kapsamlı araştırmaların sonucu olması değer taşımaktadır. Jencks'e göre, postmodernizm: "Hem dünya görüşünde hem de medeniyette kapsamlı bir değişikliği", "kültür ve toplumsal örgütlenmenin yeni bir çağını" temsil etmektedir (Kumar, 1999:146). Postmodernizm; Bell'in "enformasyon toplumu" dediği, Toffler'ın "Üçüncü Dalga" başlığı adı altında topladığı şeylere ilaveten postfordizmin de büyük kısmını içermektedir.

David Harvey ise postmodernliği "Fordist modernlik" ve "esnek postmodernlik" arasında kurduğu bir dizi bağ ile ele almaktadır. Aynı zamanda postmodernliği açıklarken postfordist (Lash gibi) ve postmodernist (Hassan gibi) kuramcılarının düşüncelerini de değerlendirmektedir (Harvey, 1989:338-42). Ayrıca Harvey'in betimlediği postmodern durum ekonomik, kültürel, felsefi ve psikolojik pek çok boyuta sahip olarak görülmektedir.

2.2. POSTMODERNİZM - BİREYSELLİK İLİŞKİSİ

Postmodernizm ve birey ilişkisini anlatabilmek için öncelikle bireyin birey olarak adlandırılmasının yolunu açacak olan Jacques Lacan'ın ayna kuramından bahsedilmelidir. İnsan, ayna evresinde öncelikle "ben" kavramını, yani kendi kendini diğer insanlardan farklı, "ben" olarak ayırt edebilmektedir. Bu süreç üç aşamadan oluşmaktadır. İlk aşamada ayna karşısına bir yetişkin ile geçen çocuk, aynada kendi

görüntüsünü kavrayamamakta, ikinci aşamada görüntü duyumu edinerek aynadaki görüntünün gerçek olmadığını kavramakta, son aşamada da aynadaki görüntünün kendi imgesi olduğunu ve "başkalarından" farklı olduğunu kavramaktadır.

Lacan'ın söz konusu düşünümü Hegel kaynaklı olmasının yanı sıra Alman idealist felsefesinde sıkça şu sorulara rastlanmaktadır: Kendi bilincinde olmak ne demektir? Kendi üzerine düşünmem üzerine düşünebilir miyim? (Sarup, 1997:29) Kendilik yani bilincin benliği, bilincin kendiliğini kavrayabilir mi? Lacan'ın "tanımanın diyalektiği" adı verilen düşüncesine göre; kişi ne olduğunu ancak başkalarının ona gösterdiği tepkilerden öğrenebilmektedir.

D.W. Winnicott, ayna kuramında ilk olarak çocuğun annenin yüzünü gördüğünü söyleyerek, buradan hareketle kişinin kişilik özdeşliğini başka insanların etkisiyle sağladığını ileri sürmektedir (Winnicott, 1974: 130-138). Lacan, kişinin hiçbir zaman kendi kimliğini tam olarak bilemeyeceğini ancak bununla ilgili fikir sahibi olabileceğini bu fikirlerin de asla gerçeğe birebir örtüşmeyeceğini savunmaktadır. Kişi, her zaman kimliğini bir başkasından öğrenmektedir. Özetle Lacan, "ayna kuramı" ile "ben"in toplumsal ve dilsel inşasını düşünmeye ilişkin bir yol göstermiştir.

Postmodernizmden önce modernizm akımının etkisindeki birey düşüncesi, tamamen akla dayalı bir düşünce sistemi olmuştur. Şöyle ki, aklın kişiyi özgürleştireceği savunulmuştur. Ancak tam aksine kişi, salt akılla hareket ettiğinde kendine yabancılaşmıştır. Bu sebepten postmodernizmde nesne ile bağlantılı özne tanımlaması yapılmıştır. Modernizmdeki kişi özerk kişiyken, postmodernizmde nesneyle bağlantılı "özne" konumundadır. Postmodernistler, modernistlerin yaptığı "birey" tanımını kabul etmeyerek, gerçeklik ve toplumun birey değişikçe değişeceğini savunmakta, onun yerine "özne" tanımını kullanmaktadırlar.

Postmodernizmde öznenin konumu; toplumsal, tarihsel ve psikolojik sebeplerle bilinç ve düşüncenin etkileeneceği yaklaşımıyla ve onun yalnızca bu etkilerin ürünü olabileceği düşüncesiyle değişmiş, böylece özne merkezsizleşmiştir. Akıl ve bilim yoluyla araştıran, sorgulayan birey, gerçekliğin yerini alan görüntü ve imgeler kapsamına alınarak, sorgulamayan, yüzeysel ve derinliksiz özneye

dönüşmüştür. Herşeyin gelip geçici olduğu düşüncesini savunan postmodernizmde özne, artık ne bir Tanrı'ya ihtiyaç duyar ne de bağlanıp inanabileceği herhangi bir canlıya ihtiyaç duymaktadır.

Modernizmin aynılıklarla güvence altına alınmış hayatından kurtulmuş olan birey, bu sefer de postmodernizmin fazla eğlenceli, süslü, renkli ve gelip geçici dünyasına kendini kaptırmaktadır. Gündelik hayatın hızına ve maceralarına kendini kaptıran postmodern öznenin gerçeklik algısı da zamanla değişmektedir. Bu durumda "sanat öznenin kendine ait sırrı arayışında kurulmuş bilinç konumunda bulunmakta, arayışta tanıklık ve çözümleyicilik işlevi üstlenmektedir" (Gür, 2013:85). Söz konusu koşuşturmacada öznenin gerçeği salt olarak bulabileceği tek yer kalmıştır o da sanattır, denilebilmektedir.

"Postmodern insan, ister toplumsal, ister bilgisel ve hatta ister estetik tarzda olsun her bütünleşmeyi, her birleşimi hor görmektedir. Montaja kolaja düşkün olan postmodern insan, tabi olma yerine ilişme biçimlerini, mecaz yerine kinayeyi, paranoya yerine şizofreniyi tercih etmektedir" (Soykan, 1993:119). Postmodern özne, kendi kimliği için toplumu geri plana atmaktadır. Yani modernizmdeki bireyin aksine, ben merkezci olmaktadır.

Bireyin çağdaş Batı yaşamında Tomris Mengüşoğlu'nun (1997:247) dikkat çekmek istediği bir diğer nokta ise postmodern dönem özneyi yücelterek ona, ayrıcalıklı bir önem ve yer addederken, aynı zamanda da özneye tek tip bir yaşam tarzı sunarak onu bu yaşam tarzına uyuma zorlamaktadır. Yani birey, bir taraftan onu diğerlerinden ayıran kişilik özellikleri ve değerleriyle biricik kılınırken, diğer yandan Coca Cola'sıyla, hamburgeriyle, blue jean'ıyla kısacası yeme içesiyle, giydikleriyle hatta oturup kalkmasıyla bile sıradanlaştırılmaktadır.

Özneler, kitle iletişim araçlarının yardımıyla sürekli bir şeylere ihtiyacı olduğuna inandırılmış ve tükettikçe var olabileceklerine yönlendirilmişlerdir. Böylece; "nesne özneyi kırılıma uğratar ve bütün teknolojilerimizi kullanarak, kendi mevcudiyetini ve rastlantısal formlarını sinsice dayatır" (Baudrillard, 2012:39). Nesnelere, sürekli öznelere amaçlarından farklı olarak gösterildikçe nesnenin özne üzerinde bir hakimiyeti söz konusu olmaktadır. Tüketim kültürünün sürekli tüketme

duygusunu tazelemesi ise, zevk ve haz sunarak olmaktadır. Birşeyleri tükettikçe mutlu olacağına, haz duyacağına, zevk alacağına, eğleneceğine inandırılmış birey, tükettiği kadar kaliteli yaşadığına inandırılmıştır.

Postmodernizm kavramı, bireysel farklılıklara ve bu açıdan her türlü farklılığa saygı duyulmasını tekrarlayarak özgürlüğün ancak bu şekilde var olabileceğini savunmaktadır. Ancak bunu yaparken toplum olma düşüncesini zedelediğinin bilincinde olmamaktadır. Çünkü bir toplumu oluşturan özelliklerden en önemlisi bireylerin bütünlük içerisinde olmasıdır, fakat postmodernizmde öznel biribirinden oldukça bağımsızlaşmaktadır.

Modernizmde birey, kendini tek ve bütüncül bir şekilde tanımlamak zorundadır, ancak postmodernizmde böyle bir zorunluluk bulunmamaktadır. Çünkü artık birey, tek bir kimliğe sahip olmak zorunda olmamaktadır. Topluma kendini tek bir "ben" olarak tanıtmayı gerekmemektedir. Böylece artık kişiler, sahip oldukları nesnelere önemli gördüklerini kendi kimliklerini tanımlamakta ve kullanmaya başlamaktadırlar. Benlik konusunu Anthony Giddens (2010:12) şu sözlerle tanımlamıştır:

"Benlik, dış etkiler tarafından belirlenen pasif bir varlık değildir; insanlar kendi bireysel kimliklerini biçimlendirirken, eylemlerinin özel bağlamları ne kadar yerel olursa olsun, sonuçları ve içerikleri bakımından küresel düzeydeki toplumsal etkilere katkıda bulunur ve bu etkileri doğrudan artırır."

Modern dönemin; kafasında her şey net olan bireyi, postmodern döneme geldiğinde kafasında birçok bulanık düşünce ile yaşamaya çalışmaktadır. Bu düşüncelerin başında en önemli sorunun kimlik karmaşası yaşanması olduğu düşünülmektedir. Modern dönemde belirli bir kimliği olan birey, postmodern dönemde pek çok seçenek arasında seçim yapmak zorunda olmadığının da bilincinde olduğu için kendisine uygun tek bir kimlik seçememekte ve karmaşaya düşmektedir.

Küreselleşme adı altında zamanla uluslar, kendi kültürlerini yok sayacaklar ve yerel, geleneksel tüm kültürler tek bir dünya kültürü haline geleceklerdir. Buna bağlı olarak da toplumlarda birbirinden çok farklı gibi görünen ama incelendiğinde hepsi aynı bireyler olabileceği düşünülmektedir.

2.3. POSTMODERNİZM'İN SİNEMA ALANINDAKİ YANSIMALARI

1970'li yıllardan bu yana ilk olarak sanat alanında tartışılmaya başlanan postmodernizm kavramı, diğer sanatlar gibi sinemada da kendisine bir yer edinmiştir. Bu dönemde yapılan postmodernizmin özelliklerini taşıyan filmlerde karakterler kendi saplantılarında boğulmuş, çoğunlukla sonu olmayan (ucu açık biten) olay örgüsü, şiddet, cinsellik ve hazzın öne çıktığı sahneler ve hikayenin parçalılığı söz konusu olmaktadır.

Sanatsal alanda modernizmden postmodernizme geçiş süreci, soğuk savaş döneminde sanatçıya yüklenen misyonlar olmuştur. Örneğin; Sovyetler Birliği'nde sanatçılar, Komünist Parti denetimine girerek, yeni sosyalizm düzenine uygun ürünler vermesi için baskı altına alınmıştır. Bunun gibi siyasal olaylar için yaratıcılığı baskı altına alınan sanatçılar, modernizme duydukları güveni yitirerek yeni bir akım arayışına girmişlerdir. Tarihsel seyre bakıldığında soğuk savaş döneminde sanatın düştüğü durum ilk basamağı oluşturmaktadır. İkinci basamakta ise sanatın kendini pazarlama kaygısı veya geç kapitalizm diye adlandırılan süreçte metalaşmaya mecbur kalması yer almaktadır.

Postmodern dönem için net tanımlamalar yapılamadığı gibi postmodern sinema anlayışında da kesin çizgilerle diğer dönem ve akımlardan ayrılmış bir anlayış bulunmamaktadır. Dünya'da şu an yaşanan dönem için nasıl postmodern çağ ifadesi kullanılıyor ise, sanatta ve sinemada da modernist kalıplara oturmayan, postmodern çağın yapısına daha uygun olduğu düşünülen eserler postmodern olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla bir film, hem modern anlayıştan hem de postmodernizmden izler taşıyabilmektedir. Tam olarak iki kalıba da uymayan filmlerin varlığı da söz konusu olabilmektedir.

Modernist sanatçılar ile postmodernist sanatçıların sanat anlayışlarındaki farklılık şu şekilde ifade edilebilir (Şaylan, 2002:95):

"Postmodern sanatçılar için sanatsal estetik popülist bir çerçeveye oturmalıdır; kitlenin beğenisi ile sanatsal ürünün estetik değeri arasında, buna göre doğrusal bir orantı vardır. Modern sanat anlayışının, misyonu olmayan, kitleye hoş görünen sanat yapıtlarını küçümsemesi yanlıştır ve

anlamsızdır. Zaten tanımı gereği son derece karmaşık ve dinamik olan gerçekliği sanatsal ürünler ile yansıtmak olanaksızdır."

Modernist anlayışın seçkinci tavrının aksine postmodernist bakış açısına göre üretilen her yapıt sanat olabilmektedir. Modern sanatta özgün olma kaygısı postmodern sanatta pastiş olumlamayla yok edilmiştir. "Çeşitli kökenlerden gelen parçaların, ya aynen ya da kopya edilerek kullanılıp bir bütün içinde eritmeksizin, özgün bir sanat ürünü oluşturmadan bir araya getirilmeleri (Sözen, Tanyeli, 2003:187)" olarak tanımlanan pastiş, postmodern sanat anlayışında en çok eleştirilen özellik olmasının yanında postmodernizmin sanat anlayışını en iyi anlatan özellik olarak ortaya çıkmaktadır.

Postmodern sanatın diğer önemli özellikleri ise eklektizm ve nostaljidir. Postmodernistler bir sonun içerisinde olduğumuza inanmaktadırlar ve artık yeni bir arayışta olmanın, özgünlük arayışlarının bir anlamı bulunmamaktadır. Bu noktada eklektik anlayışla yani eskiyi tekrar ederek nostaljik bir davranış şekliyle ölü olan tekrar canlandırılmaktadır. Bu nostaljik yapı sayesinde filmlerde zaman ve mekan parçalanabilmektedir. Postmodern anlayıştaki bu parçalanmışlık, zaman ve mekanın tarihsellik düzlemini de ortadan kaldırmaktadır. Postmodernizme göre zamanın dün ve yerin tarihe ait olan biçimi bulunmamaktadır.

Sinemanın çağdaş dönemde gerçeği ifade ediş şekline değinilecek olursa; sinema, gerçeği edebiyattaki gibi simgeler ve onların temsil ettiği kavramlar aracılığıyla izleyiciye aktarmak şansına sahip bulunmamaktadır. Bu da yönetmenin kafasında kurduğu senaryoyu, tam bir bütünlükte birebir izleyiciye geçirememesi açısından sinemayı zor bir sanat haline getirmektedir. Çünkü sinemanın malzemesi gerçeğin simgesi değil, kendisi olmaktadır.

Çağdaş dönemde bir diğer önemli nokta ise sinema artık bir öykü anlatma aracı olarak görülmemektedir. Çünkü yaşamda, öykülerdeki gibi anlamlı bir başlangıç ve bir son bulunmamaktadır. İnsanların öyküler yaratmasının, anlatmasının sebebi ise yaşamda anlamlı başlangıç ve sonuçlar yaratmadan yaşayamayacağıdır. Ancak varoluşçu felsefeci Jean Paul Sartre (1961:47) der ki: Ya yaşamayı ya da anlatmayı seçmek gerekir. Çağdaş sinema ile varoluşçu felsefenin dayandığı ilkeler

pek çok noktada birbiriyle çakışmaktadır. Bu yüzden ki, çağdaş dönem yönetmenlerinin pek çoğu varoluşçu felsefeden etkilenerek filmler çekmişlerdir.

Postmodern dönem sanatının öykü anlatmaya bu denli karşı oluşunun en temel sebebi, dönemin yaşam gerçekleridir (Savaş, 2013:295). Bu gerçek paramparça olmuş, dağılmış bir gerçektir. Bir öykü yazılabilmesi için olayların belirli bir bütünlük içersisinde sıralanması gerekmektedir. Bunu yapacak olan akıl olmasına rağmen bu dönemde her şeyi paramparça edenin de aynı akıl olduğu söylenebilir.

Çağdaş sinemada izleyici bambaşka bir deneyim yaşamaktadır. Öncesinde sinema salonlarında rahatça arkasına yaslanıp izlediği filmlerin yerini, anlam kurmaya çalışırken sıkça koltuğundan kalkma ihtiyacı hissettiren filmlerin almış olduğu görülmektedir. Postmodernist bireyin karmaşıklığı, neyi neden yaptığının bir anlamının olmaması, toplum düzeninin çöküşü gibi izlekler karşısında seyirci adeta şok olmuştur. Perdede izlediği filmde her şey karmakarışık hal almıştır. Anlam bütünlüğü bulunmamakta, sahneler üst üste binmekte, geçişler peş peşe akmakta ve sonu olmayan filmler ortaya çıkmaktadır. Bu yeni anlatım dili, uyumsuzun dili olarak özetlenebilmektedir. Bu yeni dil hakkında Richardson (1978:111-112) şunları söylemektedir:

"20. yüzyıl şiiri ile filmi arasındaki bağı uyumsuzun estetiği olarak betimledim. Fellini'de Eliot'da sürekliliği olan pürüzsüz bir anlatı yerine, büyük bir tecrübeyle, her şeyi en başından sonuna dek hesaplayarak, bilinçli bir şekilde modern anlatıyı kurmayı istemişlerdir. Her ikisi de olayları çözümlenmeye, sebeplerini açıklamaya gerek duymadan, olduğu gibi ortaya koymaya çalışmışlardır. Her ikisi de modern yaşamın gülünç, sığ, steril görüntüsünü yansıtmaya çalışmışlardır. Yani uyumsuzluğu, farklılığı, tutarsızlığı anlatmak için aynı tekniği; imgeleri üst üste, ard arda sıralama, yağma tekniğini kullanmışlardır. Bu teknik aslında bir çeşit kurgudur."

Çağdaş sinemanın bir diğer özelliği; biçim ile içeriğin uyumlu olmasıdır. İçerik ağırlıklı olarak, parçalanmış bir yaşam ve bu yaşam içinde bireyin anlam arayışı olmaktadır. Postmodern çağı karakterize eden şeyin paradoks olması; kırık dökük imgeler, süreklilik duygusunun olmaması ile birlikte düzensizlik ve tutarsızlığa sıkça yer verilmesidir (Savaş, 2013:298). Bu içeriğe uygun olan biçim de kurguyla yaratılmadığıdır. Birbirine karşıt imgeler yan yana, karşı karşıya gelebilmekte ve birbirlerine karşı bir rol oynayabilmektedirler.

Sinema sanatında; bir amaca hizmet etmeyen, izleyicisine doğruları anlatma çabası taşımayan ve dünya kaygısından uzak filmlerin içerisine pastiş, nostalji, parçalı kurgu, şiddet, haz gibi postmodern öğeler eklenmeye başladığında postmodern sinema kavramından söz edilmeye başlanmıştır. Bu dönemden öncesine bakıldığında da sinema sanatının her zaman yeniliklere açık olduğu, her dönem yeni yeni akım ve düşüncelerin etkisinde kaldığı görülecektir.

3. BİREYSELLİK KAVRAMI

Bireysellik; bir bireyin kendine özgü, kendine ait oluşu olarak tanımlanırken, aynı zamanda onu diğer bireylerden ayıran ve ona kişilik özelliklerini veren kavram olarak bilinmektedir. İnsanlar sürekli nesnel dünyasında yaşadıklarından, onlarla ilişkiye girerek farklı yaklaşımlar oluşturmaktadırlar. İnsanların nesnelere yönelik farklı algılayışlarla oluşturdukları, farklı yaklaşımları onların bireysel tavırlarını oluşturmaktadır. Kendine has değer yargıları bulunan özne; düşünceleri ve nesnelere bulunan dünyası dışındaki nesnelere ve düşünceleri, öznel dünyasına çekerek, kendi nesnesi yapma yoluyla bireyselleşmeye başlamaktadır.

Bireycilik (individualism) terimi genellikle bireyin önemini ve çıkarlarını vurgulayan fikirleri anlatan, geniş bir alana yayılan fikirler, felsefeler ve öğretileri karşılamaktadır. Başka bir tanıma göre bireycilik, "bireylerin yararlarını toplumsal yararlarından daha üstün veya daha önemli sayan öğreti" olmaktadır. Bu öğreti, bireyi kendi başına bir amaç, bir "kendinde varlık" olarak tarif etmenin yanı sıra, onu her şeyin merkezinde yer alan en ulu değer olarak ele almaktadır (Lukes, 2006:95). Bireycilik, çoğu zaman toplumsal ilişkiler ve normlar ağıyla birey arasındaki bağları koparmakla suçlanmaktadır.

3.1. BENLİK VE BİREYSEL KİMLİK

Sosyolojide benlik (self, the self) kavramının çoğunlukla Charles Horton Cooley, William James ve George Herbert Mead'in felsefelerinden ortaya çıkmış olduğu kabul edilmektedir (Çoştu, 2009: 118). Bu kavram insanların düşünömsel (refleksif) yetenekleriyle kendilerini, kendi düşüncelerinin nesnelere olarak ele almalarına olanak sağlamaktadır. Benlik, bireyin diğerleriyle etkileşimini, kendisine

yönelik duygularını ve öz saygısını etkileyen bir kavram olarak açıklanabilmektedir (Bilgin, 2007:83). "Ben'i diğerinden ya da diğerlerinden ayıran her türlü özellik ve süreç", benlik tanımı olabilmektedir .

Benlik ve bireysel kimlik konusunda en etkili isimlerden biri olan Anthony Giddens, "kendi hakkında, kendi üzerine düşünen, kendisini bir obje gibi ele alıp bakabilen bir öznenin durumu"nu ifade etmekte kullanılan refleksivite kavramını derinleştirerek, iki tür refleksiviteden bahsetmiştir.

1. Tüm insan eylemlerinin bir özelliği olarak refleksivite. Yani insanlar düşünsel varlıklar olarak bilinçli bir şekilde eylemde bulunmaktadırlar. 2. Moderniteye özgü refleksivite. Yani hem kurumsal yapılarda hem kişisel düzeyde bir refleksivite süreci mevcuttur ve bu süreç modern sistemlerin, modern toplumsal organizasyon biçimlerinin üretimi ve değişimi için büyük bir öneme sahiptir (Çeğin ve Meder, 2010: 23-34). Yani; benlik kişinin kendisi tarafından oluşturmakta ve toplumdaki diğer aktörlerin anlamlandırmasıyla şekil bulmaktadır. Bu da, başkalarının bireyden beklediklerini özümsemekle gerçekleşmektedir.

Nuri Bilgin (2007:83) insanların birbirleriyle olan etkileşimlerinin, kişinin kendisi hakkındaki düşünce ve duyguları, hatta öz güveninin bile benlik kavramından etkilendiğini savunmakta ve benliğin kişiye kendini dışarıdan bakmasına ve değerlendirmesine (aynaya bakar gibi) olanak sağladığını da belirtmektedir. Bu bağlamda Giddens, "bireysel kimliğin", bireyin kendi yaşadıkları temelinde refleksif olarak kavradığı benliği olduğunu, "benliğin" ise bireysel-kimliğin hem bireyin kendisi hem de diğerleri tarafından refleksif olarak kavrandığı hikâye veya hikâyeler olduğunu açıklamıştır (Giddens, 2010: 289). Kısacası; benlik, ona sahip olandan değil, onun eylemlerinin toplamından gelmektedir.

Giddens, modernitenin tüm yönleriyle gündelik hayatı kökten değiştirdiğini ve bireysel kimlik dâhil olmak üzere bireyin en kişisel ve özel alanlarının da bundan etkilendiğini açıklamaktadır. Giddens için bir insanın bireysel kimliği, o bireyin kendini nasıl tarif ettiğinden ibaret olmaktadır (Çeğin ve Meder, 2010:27). Bireyin kimliği başkalarıyla olan etkileşiminden oluşmakta ve dinamik yapısı sayesinde sürekli değişerek yenilenmektedir. Büyük kentlerde birey,

kurumsallaşmış hayat tarzları ve toplumsal güçlere karşı farklılığını koruyabilmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda kendine özgü bir gerçeklik anlayışı oluşturarak, diğerlerinden farklı olabilmeyi amaç edinen birey; metropol yaşantısında, teknolojik ve toplumsal sistemlerin kendisini diğer bireylerle "aynılaştırmasına" izin vermeyerek, bu sistemlere başkaldırmaya çalışmaktadır (Bocock, 2009:27).

3.2. BİREYSEL GERÇEKLIK KAVRAMI

Bireysel gerçeklik kavramı; bireyin, toplum gerçeklikleriyle çatışarak, toplum gerçekliklerinden bağımsız bir şekilde, kendi benlik biliciyle şekillendirdiği, kendi gerçekliği olarak tanımlanabilmektedir. Bireysel gerçeklik kavramının, daha iyi anlaşılabilmesi için; "gerçeklik" kavramıyla ilgili ortaya atılan düşüncelerin incelenmesinin, bireysel gerçeklik kavramını aydınlatması açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. Gerçeklik Türkçe sözlüğe göre; “gerçek olan, var olan şeylerin tümü, hakikat, hakikilik, realite, reellik olarak tanımlanmaktadır.” Gerçek ise; “yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat” gibi anlamlara gelmektedir (Türk Dil Kurumu, 2011:930). Felsefi açıdan elle tutulup gözle görülecek biçimde var olanı, varlığı hiçbir şekilde yok sayılamayan durum, olay, nesne veya nitelik var olanı anlatan felsefe terimidir. Gerçeklik felsefi açıdan gerçek olma durumu olarak görülmektedir (Güçlü ve Diğerleri, 2008:56). Ernst Fischer gerçekliğe ilişkin araştırmalarını şu şekilde özetlemektedir:

"Gerçekliği sadece bizim duyarsızlığımızın dışında, kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar. Bu gerçekliği çok az sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır; Yalnız olayları değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır" (Fischer'den Aktaran Şarbalkanlı, 2010:17).

İnsan, neden sonuç ilişkisine bağlı olan sorgulamalarıyla yaşadığı dünyayı, hatta evreni giderek daha ayrıntılı açıklayabilecek ve tanımlayabilecek yeni bulgular edinmiş ve edindiği her yeni bulgular insanın dünyadaki var olma biçimini etkilediği gibi dünyaya/doğaya bakış açısını ve onu algılayışını da biçimlendirmiştir (Turani, 2015:113). Gerçeklik, insanın dünyayla olan ilişkisinde, dünyaya karşı aldığı tutuma bağlı olarak değişkenlik göstermiş ve her dönemde düşünsel, bilimsel, teknolojik

gelişmeler; insanın gerçeği tanıma ve algılama yetisinin çağın özellikleriyle doğru orantılı biçimde değişmesine yol açmıştır. Bu tanımdan yola çıkılarak; birey düşüncesi oluşmadan önceki dönemde insan başlangıçta kendisini doğadan ayırt etmeden hatta doğayı taklit odaklı yaşamaktadır. Ancak modernizm sonrası dönemde, kendisini bir özne olarak ortaya koyan ve doğa üzerinde egemenlik kurma yolunda hızla ilerleyen insanın gerçeklikle ilişkisi; gerçekliği sürekli irdelemek ve kendine has bir gerçeklik olgusu yaratmak üzerine şekillenmektedir.

Nesnel anlamda gerçeklik tanımları yapılabilsede de öznel olarak tam mânâsıyla bir gerçeklik tanımı yapmak mümkün ve doğru olamamaktadır. Bu durum gerçekliğin doğasına da aykırı bir durum oluşturmaktadır. Nesnenin ya da nesnel olanın karşısındaki özneye, yani algılayana bağlı olan değişkenlik, gerçekliği öznel bir hale getirmektedir. Cassier (2009:160); “yalnız duyu izlerinin dünyasında yaşadığımız sürece gerçekliğin ancak yüzeyine dokunuruz” derken, gerçekliğin algılanmasındaki öznel durumun rolünden bahsetmektedir.

İnsanın, doğaya ya da öznenin nesnel dünyaya karşı kendisini nasıl konumlandığına göre değişebilen gerçeklik algısı bunların yanı sıra; yaşanan farklı coğrafyalara, aynı coğrafyada farklı zaman dilimlerinde oluşturulan toplumsal düzenlere, kültürel yapılara göre de değişkenlik göstermektedir. Dünyayı algılayan ve kendine göre yorumlayan birey, böylece gerçeğin kendi zihninde yeni bir görünüm kazanmasına neden olmaktadır. Zamanla bu görünüm gerçeğin yerini alacak ve insan öncesi olan her şeyin gerçeklik algısı, değişmeyen ve sabit olarak algılanırken, insanın var olmasıyla gerçeklik algısı değişip dönüşecektir.

Dolayısıyla gerçekliğin tanımı her dönemde her birey tarafından öznenin nesnel dünya ile kurduğu ilişkinin değişen görünümüne bağlı olarak değişecek ve her seferinde ele geçirilmeye çalışılan gerçeklik yeniden sorgulanacaktır. Sonuç olarak; bireyler, toplumda kabul edilen gerçeklikleri ya da kendi dışında var olduğunu bildikleri gerçeklikleri kendilerine özgü bir biçimde yorumlayarak kendi gerçekliklerine dönüştürmektedirler. Bu da kişiden kişiye değişebilecek bir gerçeklik olan, "bireysel gerçeklik" olgusunu oluşturmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA BİREYSELLİĞİN ELE ALINIŞI

Bireysellik olgusunun ilk olarak modernizm akımıyla gündeme gelmesiyle birlikte sanatta ve edebiyatta bireysellik temasının ön plana çıktığı gözlemlenmektedir. Çağın gereklerine uygun evrelerden geçip yeniliklere hazır olan sinema sanatında da bireysellik temasının geniş bir yer tutmakta olduğu görülebilmektedir. Bu bölümde; birinci bölümde işlenmiş olan, modernizm ve postmodernizm kavramları, Türk Sinema tarihinden yola çıkılarak bireysellik temasını işlediği gözlemlenen auteur yönetmenler ve bu yönetmenlerin bireyselliği ele alış biçimleri incelenmiş olup, bahsi geçen modernizm ve postmodernizmle bağlanmaya özen gösterilerek, 2000 öncesi ve sonrası olarak ayrıntılandırılmak üzere asıl olarak bireysellik teması üzerinde durulmuştur.

1. TÜRK SİNEMASININ BAŞLANGIÇ YILLARI

Sinema sanatının Türkiye'ye girdiği dönem, II. Adbülhamit dönemi olarak kayıtlara geçirilmektedir. İlk zamanlarda, İkinci Meşrutiyet ilan edilene kadar sinema, eğreti bir şekilde var olmaya çalışmaktadır. Sinemanın Türk halkına tanıtılmasında adı geçen ilk isim Sigmund Weinberg olmaktadır. Meşrutiyetin ilanına kadar olan süreçte birahanelerde, eğlence yerleri olarak tanımlanan yerlerde, tiyatrolarda ve sarayda oynatılan filmler, bu eğreti durumundan yine Weinberg sayesinde, ilk sürekli sinema salonu açılarak kurtulmaktadır.

Sinema salonları çoğaldıkça, bu işten elde edilen geliri fark eden Türkler de sinema sektörüne girmeye başlamaktadırlar. Bu kişilerden ilki, Dahiliye Müdürlüğü

yaparken sinemayla yakından ilgilenen Fuat Uzkınay olmaktadır. Bu süreçte Fuat Uzkınay'ın Kemal ve Şakir Seden kardeşlerle birlikte açtığı "Milli Sinema" sinema salonunun, Türklerin işlettiği ilk sinema salonu olduğu görülmektedir.

Fakat Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu sıkıntılı dönemlerden dolayı kimse bir film çekmeyi göze alamamaktadır. Bu durum yine Fuat Uzkınay sayesinde değişmektedir. Uzkınay "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" ismini verdiği gerçekten yaşanan bir olayı filme alarak ilk Türk filmini ortaya çıkarmaktadır (Özön, 2010:50-74). Bu sıralarda sinema, tüm dünyada propaganda aracı olarak kullanılmakta olduğu için Osmanlı paşalarından Enver Paşa, Türk sinemasının başlamasını sağlayan Merkez Ordu Sinema Dairesi'ni kurarak, başına da Weinberg ve Uzkınay'ı geçirmekte olduğu gözlemlenmektedir.

Tüm bu gelişmelere bakıldığında, Türkiye'de sinemanın ilk altı yılı değerlendirildiğinde, sinemacı anlayışıyla hareket etmemiş, eğitimsiz, sinemaya dört elle sarılıp bir sermaye ayırmamış olan sinemacılar ile tiyatralıktan bir adım öteye gidemeyen film anlayışı ve döneminin çok gerisinde kalan bir sinemacılığın olduğu gözlemlenebilmektedir.

1922 yılından 1939 yılına kadar olan süreç Türk sinemasında, "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırılmakta olup; bu döneme damga vuran isim Muhsin Ertuğrul olarak bilinmektedir. Bunun yanı sıra bu dönemde yaşanan bir diğer gelişme ise özel yapımevlerinin ortaya çıkışı olmaktadır. Bu yapımevleri "Kemal Film" ve "İpek Film" olarak kayıtlara geçirilmektedir.

Ertuğrul, Almanya'da sinema eğitimi almış bir kişi olarak Türkiye'ye döndüğünde, Kemal Film'in sahibi olan Kemal Bey ile olan yakınlığından da faydalanarak yönetmenlik yapmaya başlamaktadır. Fakat ürettiği filmlerde sanat kaygısı gütmemiş olup tamamen ticari beklentilerle şekillendirdiği bir film dili gözlenmektedir. Bu sebepten dolayı sinema sektöründe 17 yıl süren "tek adamlık" dönemi boyunca Türk sineması, sanatsal gelişim bağlamında yerinde saymaya devam etmektedir. Bu dönemde ilk sesli filmler ve ilk modern stüdyo kurulduğu bilinmektedir.

Tiyatrocular döneminde var olan sinema anlayışı bundan sonraki dönem olan, geçiş döneminde de devam etmektedir. Fakat bu döneme "geçiş dönemi" denmesinin sebebi, tiyatrocular dönemindeki amatör, tiyatral sinemacılık anlayışından estetik, sanatsal sinema anlayışına geçişte köprü görevi gören, tiyatrocular döneminde Ertuğrul'un yanında çalışan rejisörlerin yönetmenlik yaptıkları dönem olmaktadır.

Tiyatrocular döneminin sinema üzerindeki olumsuz etkileri devam ederken bunun üzerine İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği ekonomik sıkıntıların, hatta yer yer kıtlık sorunlarının eklendiği dönem olarak tanımlanabilecek dönem, geçiş dönemi olmaktadır (Cem, 1979:287). Bu dönemde Faruk Genç, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın G. Arakon, Orhon M. Arıburnu gibi yönetmenlerin, ilk uzun metraj filmleri çekmekte oldukları görülmektedir (Özön, 2010:128). Fakat bireysellik bağlamında çalışmaları olan yönetmen, geçiş dönemini sinemacılar dönemine bağlayan kişi olduğu bilinen Ömer Lütfi Akad olmaktadır.

2. 2000 ÖNCESİ TÜRK SİNEMASINDA BİREYSELLİK

1950'li yıllardan itibaren Anadolu halkı, sinemayı yaşamsal anlamda bir yenilik olarak kabul etmekte ve sinema salonlarını doldurmaya başlamaktadır. Sinemacılar dönemi olarak bilinen bu dönemde iki yüzü aşkın film çekildiği tahmin edilmektedir. Bu filmlerin konularını genel olarak; salon komedileri, aşk, namus cinayetleri, kan davası gibi konular oluşturmaktadır (Kayalı, 1994:15). Ayrıca sinemacılar dönemi olarak adlandırılan ve 1950-1960 yılları arasını kapsayan bu dönem, Türk sinemasının yapılanmasında büyük rol oynayan dönem olarak değerlendirilebilmektedir.

Bu dönemde Akad'ın dışında Metin Erksan ve Atıf Yılmaz Batıbeki de Türk sinemasına damga vurmakta ve bireysellik temasını işlemekte olan yönetmenler olarak ortaya çıkmaktadırlar. Türkiye'de sinemanın varoluşundan 1950 yılına kadar geçen 36 yıllık sürece dönüp bakıldığında, bir sanat dalı olan sinema bağlamında hiçbir filmin ya da yönetmenin ortaya çıkmadığı görülmektedir. Bu sebepten 1950-60 yılları arasını kapsayan dönem, Türk sinemasının başlangıcı kabul edilebilmektedir. Bu dönemde başta Akad, Erksan ve Batıbeki olmak üzere, Türk

sinemasında ilk sinemacılar olarak görülmeye değecek kişilerin yetiştiği bilinmektedir.

"1960'a kadar Osman F. Seden, Atıf Yılmaz Batıbeki gibi yönetmenler Yeşilçam'ın piyasa şartlarında film yapmışlardır. Yine bu dönemde film yapan Ömer Lütfü Akad ve Metin Erksan gibi sinemasal bir dil oluşturmuş olan yönetmenler de sansür endişesiyle filmlerinde toplumsal eleştiriye yer vermemişlerdir. Türk sinemasında 1950 – 1960 arasında sınıfların gerçek anlamda temsil edilmediği açıktır. Bu dönemde yapılan Yeşilçam filmlerinde daha çok köy ve kent farklılıkları ile bireylerin zengin olma istekleri, ana olay örgüsünü oluşturan aşk teması üzerinden, öykünün ileri doğru akışını hızlandıran, çatışma ve gerilim unsurlarını arttıran unsurlar olarak kullanılmıştır." (Topçu,2005:118)

1961 Anayasasının özgürlükçü tutumuyla birlikte sinemacılar; Ulusal Sinema, Halk Sineması, Devrimci Sinema ve Milli Sinema gibi yeni konular üzerinde tartışmaya başlamakta ve bu konular üzerinden kuram oluşturmaya çabalamaktadırlar. Hatta ilk defa toplum sorunlarına ilişkin tabu olarak görülen meselelere sinema filmlerinde değinilmeye başlanmakta olduğu görülmektedir (Güçhan, 1992:5). Fakat bu özgürlükçü ortam kısa sürmekte, hükümetin değişmesiyle birlikte tekrar baskı ortamı oluşmaktadır.

1960-70 yılları arasında çekilen filmlere bakıldığında konu olarak; köyden kente göçmenin yarattığı bireyin yabancılaşma süreci, kadının toplumdaki yerinin değişimiyle ilgili problemler, bireylerin yeni bir hayata uyum sağlamak yolunda çektikleri kimlik karmaşaları gibi bireysel temaların görülmeye başladığı gözlemlenmektedir. 70'li yıllar ise seks filmleri furyasının yaşandığı yıllar olmaktadır.

80'li yıllara gelindiğinde askeri darbenin getirdiği baskıcı ortam nedeniyle eleştirel filmler çekmekten kaçınan yönetmenler, birçok filmlerinde bireyin problemlerine eğilmekteirler (Esen, 2000:223). Bu dönemde şarkıcı kullanan arabesk filmler seks filmlerinin yerini alırken, bireysel temalar işleyen filmler toplumsal gerçekçi filmlerin yerini almaktadırlar. 80'li yıllarda sinemanın yerini televizyonların almasıyla birlikte, reklamlar, eğlence sektörü ve çeşitli medya türleri, sinemanın hâkimiyet alanının dışına çıkararak, kültürün tamamını pornografikleştirmeye yönelik bir atılım sürecinden geçmekte olduğu gözlemlenebilmektedir. 1970'ler ve 80'ler dönemlerinin sinema anlamında parlayan

yıldızları, filmlerinde bireysel temalara da yer vermesiyle bilinen Ömer Kavur ve toplumsal gerçekçi filmlerinde sıkça bireysellik temasına yer veren Yılmaz Güney olmaktadır.

Türk sineması denildiğinde "Yeşilçam Filmleri" döneminden de bahsedilmekte ve bu dönem üzerinde ayrıca durulmaktadır. Dönem olarak 1960-70 ve 80lere yayılmış olan bu filmler, Doğu kültürü ve sanat anlayışına göre şekillenmektedir. Batının sanat anlayışında yer alan görüntü/anlam ya da ses/görüntü ikiliklerine yer vermemekte olup, ses görüntüyü görüntü sesi desteklemektedir. Bu filmlerin anonim tipler, anonim yerler ve anonim bir zamanda geçmeleri filmlere masalsı bir hava katmaktadır (Akbulut, 2011:30). Yeşilçam filmleriyle ilgili söylenebilecek en önemli şey, bu dönemde çekilen filmlerin özdeşleşmeye izin verilmeyecek şekilde tasarlanması olmaktadır. Oyuncular kameraya konuştuklarından seyirci bir özdeşleşme yaşayamamakta, bunun yerine empati kurmaktadır. Yeşilçam sinemasının, Hollywood sinemasından bu özelliği sayesinde ayrıldığı söylenebilmektedir. Özetle; Türk sinemasının, Batılı sinemasal anlatımlardan faydalansa bile, bunları kendi yerli anlatısal özellikleriyle harmanlayıp kendine has bir dil geliştirmeyi başarmakta olduğu gözlemlenebilmektedir.

1990'larla birlikte ortaya çıkan kuşağın, geleneksel anlatım tarzlarına direnerek yeni bir şeyler ortaya çıkarmayı ve kendi sinemasını oluşturmayı hedefledikleri gözlemlenmektedir. 90'lara gelinene dek Türk sinemasında çekilen filmlere bakıldığında, hep aynı teknik ve teorik hataların yinelenildiği, izleyiciye sunulan işlerin hep bir sıradanlıktan öteye geçemediği bu dönemde fark edilip değiştirilmeye çalışılmaktadır (Kıraç, 2008:83). Türk sinemasında, 90'ların ikinci yarısı denilebilecek bir zaman diliminde, filmsel anlamda çok önemli gelişmeler yaşandığı gözlemlenmektedir. Bu dönemde izleyiciyi düşünmeye itecek, üzerine kafa yorulduğu görülen filmlerin çekilmeye başladığı gözlemlenebilmektedir. Yine bahsi geçen dönemde; popüler kültür ögesi olabilmeyi amaçlayan filmlerin aksine, anlatacak bir şeyleri, bir derdi olan sinemacılık anlayışı ortaya çıkmaya başlamaktadır.

90'lı yılların sinema anlayışını büyük ölçüde şekillendirdiği düşünülen etken "arabesk kültür"dür denilebilmektedir.

Arabesk kültür, Türk toplumunda, burjuvazinin egemen sınıf olma yolundaki evrimini tamamlamasından ve şehirleşmenin, bu arada sanayileşmenin kırsal kesimi çözmesinden sonra doğmuştur. Kentli ve köylü olmayan insanın yaşadığı boşluğu doldurması amacıyla ürettiği bir kültürdür (Kahraman, 2008:16).

Bu yıllarda 80'lerde işlenen bireysel temalar devam etmekte olup, bu konunun işleniş şekli daha farklı bir temelde değerlendirilmektedir. Bu temelin, 90'lar Türkiye'sinde şehre yeni gelen ve burada kalan ancak şehrin ana damarı içinde yer alma yaygınlığına sahip olamadan, şehrin çeperinde yaşama ve orada kendi kültürünü geliştirme güdüsü bağlamında değerlendirilen "gecekondulaşma" gerçekliği üzerinde yapılandığı düşünülmektedir.

1994 sonrasında Türk sinemasında atılım yapmış olan yönetmenlerin birtakım ortak özellikleri gözlemlenmektedir. Bu özellikler; kendi fikirlerini ticari kaygıdan uzak tutarak filmler ortaya çıkarmaları, minimalist bütçeler, konular, mekânlar, kişiler vs. kullanmaları, TV'den, reklam sektöründen kazandıkları paralarla sinema filmleri çekmeleri ve bu filmlerde geleneksel yöntemlerin dışına çıkarak yurt dışında da tanınmaları ve ödül almalarına rağmen Türkiye'de pek fazla tanınmıyor olmaları olarak değerlendirilebilmektedir (Pösteki,2005:11). Bu dönemden itibaren bağımsız yönetmenler ve auteur yönetmenler dönemi başlamaktadır.

2.1. ÖMER LÜTFİ AKAD (1916-2011)

2 Eylül 1916 tarihinde dünyaya gelen Akad, eğitimine Nişantaşı'nda Cami Mektebi'nde başlamış; sonrasında Bomonti'deki Fransız okulunda devam etmektedir. Akad'ın sanata ilgisi, çocukluk yıllarında başlamakta olup, annesi Selam Hanım'ın da desteğiyle sürmüştür. İlk olarak resim sanatına ilgisi olan Akad, bu alandaki ilgisinin sinemaya yansımaları "Kendi kendime resim yaptım ve bir yere kadar da geliştiğimi düşünüyorum. Sanırım sinemaya ilmiğim atışımın da resim sanatının etkisiyle olduğunu söyleyebilirim (Onaran,1990:13)" sözleriyle belirtmektedir.

İlkokul, ortaokul ve liseyi Galatasaray Lisesi'nde Ticaret Bölümü okuyarak bitiren Akad, Yüksek İktisat ve Ticaret Okulundan da mezun olarak eğitimini

tamamlamaktadır. Mezun olduktan bir süre sonra Osmanlı Bankası'nın yaptığı sınavı kazanarak bu bankada çalışmaya başlamakta, fakat kısa bir süre sonra sıkıldığını fark ederek arkadaşı Şakir Sırmalı'nın teklifiyle 1946 yılında Sema Film'e atanıp kendi deyimiyle "sinemaya bulaşmaktadır" (Akad, 2004:11). Böylelikle Akad'ın 57 yıl sürecek olarak sinemacılık hayatı başlamaktadır.

Akad, 1947 yılında muhasebeci olarak Lale Film'e girmiş, bir yıl sonra Erman Film'de mali danışman olarak çalışmaya başlamıştır. Burada ilk kez kameranın arkasına geçerek Seyfi Havaeri'nin yönettiği Damga (1948) filminin bazı eksik sahnelerini tamamlamıştır. Bu çalışmasından sonra Hürrem Erman'dan ilk filmini çekmesi için teklif almakta ve teklifi kabul ederek, "Vurun Kahpeye (1949)" filmini çekmektedir.

"Akad, sinema anlayışı, sinema duygusu, sinema dilini kullanışı, tekniği, sahne düzeni, oyuncuların yararlanması, konuların seçilişiyle tiyatrocuların, özellikle Ertuğrul'un tam tersi kutbu temsil ediyordu. Ertuğrul sinemayı ne kadar tiyatrolaştırmışsa, Akad bu temeller üzerine kurulan tiyatro sinemaya o kadar sinema özellikleri kazandırdı. Önceden sinemayı hedef tutmayan, sinemaya bilinçli ve hazırlıklı gelmeyen Akad, sinema kavramını getiriyor Türk sinemasına, bu kavramın ilk örneklerini veriyor ve sinemayı öğrettiği gibi kendisi de öğreniyor" (Scognamillo, 1973: 31).

Ömer Lütfi Akad'ın sineması, kesin yargılara varmamakta ve sloganımsı tavrı tümüyle yadsımakta olarak değerlendirilebilmektedir. Akad, sorunları ortaya koymakta, çözümü izleyene bırakmaktadır. Bu sebepten, yönetmenin filmleri çok farklı okumalara açık olabilmektedir. Filmin asıl gerçeğinin ise diyaloglarda gizli olduğu ve ipuçlarını onların verdiği görülmektedir (Esen, 2002: 49). Yönetmenin Türk sinemasına; ciddiyeti, sanata önem vermeyi, yalın anlatım dilini kazandırdığı ve sinemayı güçlü sezgileriyle, gözlem yeteneğiyle bir sanat olarak Türkiye'ye yerleştirdiği düşünülebilmektedir.

Akad'ın Türk sinemasına kattığı değerler, 1952'den 1955'e kadar çektiği yaklaşık yarım düzine film ile sağlanmaktadır. Bu filmler, gerek kendi çağında gerekse gelecek dönemlerdeki yönetmenlere yol gösterici olmaktadır (Özön, 2010:166). Akad ile ilgili makalesinde Oğuz Makal (2011:83), yönetmenin kendi özgün sinema dilini yaratabildiği için auteur sıfatını hak eden sayılı Türk yönetmenlerden biri olduğunu belirtmektedir. Türk sinemasının sinema diline bir

türlü kavuşamadığı ve bu dili bir türlü öğrenemeyeceği sanrılarının olduğu dönemde sinema dilini ustalıklı kullanabilmesi açısından Türk sinema tarihinde yeri ayrı tutulacak bir auter yönetmen olmaktadır.

Yönetmen, filmlerinde toplumun sorunlarını ele aldığı için toplumsal gerçekçi yönetmenler arasında sayılmaktadır. Filmlerinin konusunda genelde emekçileşme sürecine yer verirken, emeğin değerini bilmeyen, sendikalaşma olayına kuşkuyla bakan, kararsız bir tavır içinde olan, kırsal kökenli, henüz bilinçlenmemiş kişilerin gelişim süreci vurgulanmaktadır (Özgüç, 2005:266-267). Yönetmenin filmlerinde mekân olarak genellikle; köy, kasaba, şehir, tarlalar ve fabrikalar görülmektedir. Olaylar, genelde karakterler üzerinden işlenmekte olup, karakterlerin genelde bir yaşam mücadelesinde oldukları filme yansımaktadır. Bu yaşam mücadelesi bazen köyden kente göç etmiş bir ailenin kente alışma sürecini bazen ise işçilerin emeğini sövmeye çalışan bir patrona karşı verilen mücadeleyi anlatmaya çalışmaktadır.

Akad, her ne kadar toplumsal sorunlarını filmlerinde işleyişiyle tanınıyor olsa da, Türk sinemasında bireysellik temasını ilk işleyen yönetmen olduğu da bilinmektedir. Filmlerindeki karakterlerin her birine ayrı ayrı bireysel bir anlam yüklemiş olduğu görülmektedir. Örneğin; köyden kente göçmüş olan bir ailenin yaşadığı yabancılaşma sorunu, Akad'ın karakterlerinde açıkça gözlemlenebilmektedir. Bu anlamda filmdeki bireyler, gerçek hayatta karşımıza çıkabilecek, deyim yerindeyse içi doldurulmuş, üzerine düşünülmüş karakterler olmaktadır.

Yönetmenin filmografisinde yer alan Gelin/Düğün/Diyet üçlemesi, değişen Türk toplumundaki kadının değişen yerini yeniden konumlandıran filmler olması açısından önem arz etmektedirler (Esen,2000:98). Bu filmlerde Akad, kadına yeni bir boyut verilmesi açısından devrim yaratmıştır denilebilmektedir.

Akad, 1974 yılında Türkiye'de ilk defa Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi bünyesinde Prof. Sami Şekeroğlu tarafından başlatılan eğitim çalışmalarına katılmış ve sinema kurslarında eğitimci olarak görev yapmıştır. 1975'ten itibaren ülkemizin akademik düzeyde eğitim veren ilk Sinema-Televizyon (STV) okulu olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi STV Enstitüsü'nde

"Sinema Dili", "Senaryo-Yönetim-Oyun" ve "Atölye" derslerinden sorumlu Öğretim Görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır. STV Enstitüsü adına öğrencileriyle birlikte sesli olarak çekilen Yer ve Gök Arasında (1981), onun son filmi olmuştur (Akad, 2004: 612). Sonuç olarak; Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde birden fazla ödülü, 1987'de İstanbul Film Festivali Onur Ödülü'nü, 1988'de de Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Ödülü'nü kazandığı bilinen Ömer Lütfi Akad'ın, Türk sinemasında, gerek filmografisi, gerekse pek çok sinema öğrencisine kattıkları sayesinde sanat dolu bir ömür geçirdiği gözlemlenmekte olup, Türk sinemasının geldiği noktada Akad'a çok şey borçlu olduğu söylenebilir.

2.2. ATIF YILMAZ BATİBEKİ (1925-2006)

9 Aralık 1925 tarihinde Mersin'de memur bir babanın çocuğu olarak dünyaya geldiği bilenen Batıbeki, Mersin'deki ilköğreniminin ardından önce Adana Erkek Lisesi'ne sonra Özel İstanbul Işık Lisesi'ne devam etmiştir. Bir süre İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde eğitim aldığı gözlemlenen Batıbeki, Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne geçiş yaparak eğitimini burada tamamlamıştır (Arslan, 2007:11). Yönetmenin sinema hayatına girişinin, 1950 yılında yardımcı yönetmenlik ve asistanlıkla olduğu görülmektedir.

Film eleştirmenliği ve senaryo yazarlığı da yaptığı bilinen Yılmaz, 119 filmin yönetmenliğini, 52 filmin senaryosunu ve 27 filmin yapımcılığını üstlenerek, nitelik ve nicelik bakımından Türk sinemasına en çok eser bırakan yönetmen olmuştur.

Yönetmenin filmografisinde bulunan sayısı yüzü aşkın filmin arasında en dikkat çeken filmler, kadın konulu filmleri olmaktadır. Bu filmlerde, geleneksel toplum yapısının içinde birey olma mücadelesi veren kadınların sorunlarının anlatıldığı gözlemlenmektedir. Filmlerinde kadın konusuna neden bu denli ağırlık verdiği sorulduğunda Atıf Yılmaz'ın cevabını Ramazanoğlu (2014:67-74) aktarmaktadır:

“Bizim toplumda, erkekler, yasaların ve örflerin getirdiği bir takım avantajlarla dünyaya geliyorlar. Bu yüzden de kadınların yaşadığı kadar dramatik bir yaşam sürmüyorlar. Sinema ve tiyatro gibi görsel sanatların temel kahramanları, yoğun dram yaşayan kişilerdir. Böyle olunca, bu yoğun dramı daha yoğun yaşayan kadın kahramanları seçmek çok doğal hale

geliyor. Onlar aslında anlatacağınız şeyi iyi anlatmanız için daha iyi bir malzeme. O filmlerin ortak teması olan kimlik arayışını kadınlar aracılığıyla daha iyi anlatıyorsunuz.”

Atıf Yılmaz'ın yönettiği filmlerde, anlatının büyük ölçüde kadın karakterlerin geçirdiği; bilinçlenme, bağımsızlaşma, kendi bedeninin ve hayatının kontrolünü ele alma sürecinin şekillendiği görülmektedir. Yeşilçam sinemasında görülen, utanç, düşkünlük ve günahla özdeşleştirilen ve yalnızca kötü kadınlara yakıştırılan cinsel arzular, yönetmenin kadın konulu filmleriyle, farklı toplumsal kesimlerden, sıradan kadınların yaşam deneyimlerinin bir parçası haline getirilmektedir (Bayrakdar, 2013:151). Atıf Yılmaz'ın filmlerinde geleneksel Türk toplumunda erkeğın maço yapısı, kadın üstündeki baskısı, kimi zaman hafif, kimi zamansa sert bir biçimde eleştirilmekte olduğu gözlemlenmektedir (Dorsay, 1995:29). Özetle; onun filmlerinde kadın bireyler, sırf kadın oldukları için toplumda sorunlar yaşayan karakterler olarak incelenmektedir.

Yönetmenin filmleri incelendiğinde, biçimci bir film anlayışının hakim olduğu gözlenmektedir ve yönetmen bu durumu resimle uzun yıllar uğraşmış olduğuyla açıklamaktadır. Yönetmenin roman uyarlamaları çektiği dönemde film dilini geliştirdiği gözlenmektedir. Toplumsal gerçekçi çizgisiyle "halk sineması" yapan Atıf Yılmaz'ın; köylü-kentli, zengin-fakir her kesimin hikâyelerini filmlerinde işlediği ve 1965-70 yılları arasındaki dönemde melodramdan güldürüye, halk konulu filmlere, epik-tiyatro tarzı sinemaya, köy-kasaba filmlerine, ulusal sinemaya kadar birçok farklı içerikte filmler çektiği bilinmektedir.

Batıbeki, filmlerinin masa başı hazırlık kısmını çok iyi yaptığını ve filmi her şeyiyle bu aşamada, kafasında çektiğini belirtmektedir. Başarısının ilk sırrı bu olmakla birlikte diğer bir sırrını da; nostalji kavramından uzak kalarak, daima geleceğe dönük düşünmesiyle açıkladığı bilinmektedir (Yılmaz, 2002:7). Filmleri genelde ticari amaç güden filmler olarak değerlendirilse de, salt ticari amaçtan ibaret olmadığı düşünölebilmektedir.

Yönetmen, estetik öğelerden asla vazgeçmeyerek, sanatsal amaçlar doğrultusunda filmler çekmiş olduğunu belirtmektedir. Olayın sanatsal yönü veya

toplumsal mesajı yanında her zaman belirli bir estetik kaygısı da bulunmaktadır. Yani sanat ve ticareti başarılı bir şekilde birlikte yürütmüş olduğu söylenebilir.

2.3. METİN ERKSAN (1929-2012)

1929 yılında Çanakkale’de doğduğu bilinen Metin Erksan, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümünden mezun olmuştur. Ernst Diez, Philipp Schweinfurth, Kurt Erdmann, Albert Gabriel gibi dünyaca ünlü sanat tarihçilerinin öğrencisi olan Erksan, öğrenciliği sırasında; Halide Edip Adıvar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Hilmi Ziya Ülken, Arif Müfid Mansel, Kurt Bittel’in derslerini izleme imkanı bulmuştur (Battal, 2006:163). Sinema anlamında iyi bir eğitime sahip olduğu ve bu sayede Türk sinemasında adı geçen, "Toplumcu Gerçekçi" yönetmenlerin arasında Erkan'ın öne çıktığı söylenebilmektedir.

Sinemacılık geçmişinde yönetmen yardımcılığı yapmamış olması ve usta çırağ ilişkisinden gelmemiş oluşu dikkat çekmekte olup, aldığı iyi düzeyde eğitim sayesinde sinema bilgisiyle ve tutkusuyla; dergilerde film eleştirmenliği, sinema yazarlığı gibi önemli işlere imzasını attığı görülmektedir. Ayrıca Ulusal Sinema akımının da öncülerinden biri olduğu bilinmektedir.

Erksan, babasının milletvekili oluşundan mütevellit ülkenin durumuyla her zaman ilgili olduğundan, Marksist felsefeye yakınlık duymaktadır. Yönetmenin sinema anlayışının temelinde, modernist temaların "varoluşa atılmışlık" kavramını hatırlatan bireysel yalnızlık, metafizik sorunların (iyi ve kötü arasında mücadele) ve biraz kişiselleştirilmiş bir Marksizm anlayışının eklektik birlikteliği bulunmaktadır (Daldal, 2005:96). Entelektüel ve bağımsız bir sanatçı oluşuyla tanınan Erksan'ın hiçbir ideolojiye ya da kişiye bağımlı olmadığı, kendi özgün çalışmalarıyla tanındığı söylenebilmektedir.

Bazı yönetmenler gibi ideolojisini sanatına karıştırmayan Erksan (1995:26), bu yüzden pek çok eleştiriye maruz kalsa da bu durumla ilgili şunları söylemektedir:

“Ben tezgâhtarlık yapmak istemiyorum. Ne diyor bazıları, ben devrim için yazıyorum, ben halk için yazıyorum... Hepsi tezgâhtarlık bunların. Yani sen demek ki evvelden okuyucuyu şartlıyorsun... Yok, kardeşim, sen yazarsın, okuyucu anlar senin toplum için yazıp yazmadığını... Ben hayatımda hiçbir zaman böyle bir şey söylemedim!”

Metin Erksan'ın filmlerinde estetiğe, ışığa, müziğe, renklere, efektlere ve mekânlara özen göstererek, gerçekçiliği de bozmayarak, kafasında tasarladığı özgünlüğü yaratmayı başarmakta ve bir auteur yönetmen olarak eserine "Metin Erksan" imzasını başarıyla atmakta olduğu düşünülmektedir.

Erksan, öykünün anlatımını görüntü ve diyaloglarla daha etkin hale getirmeye çalışmaktadır. Görüntü için renk kullanımını önemsemekte ve siyah-beyaz filmlerinde dahi ışık hileleriyle vermek istediği etkiyi güçlendirmektedir (Altınar, 2005:14). Erksan'ın aydınlatmayı atmosfer yaratmada önemli bir unsur olarak gördüğü bilinmektedir (Abisel, 1994:201). Işığın filmin özü olduğunu düşünen yönetmen, müziği de bir o kadar önemseyerek bu konuda da son derece titizlik göstermektedir.

Yönetmenin, filmlerinde bireysel temalara da toplumsal temalar kadar ağırlık vermekte olduğu, filmlerindeki karakterlerin genelde yalnız, saplantılı, egosantrik kişilerden oluşmasından anlaşılabilir. (Altınar, 2005:15). Filmlerindeki karakterler, kendine has özellikler gösterirken, Türk sinemasında alışlagelmiş iyi-kötü karşıtlığının bu karakterlerde farklılaştırıldığı gözlemlenmektedir. Döneminin Türk sinemacılarına kıyasla Erksan'ın, Batının evrensellik ve “insan merkezli sanat” anlayışlarına daha yakın durmakta olduğu ve sanatın odak noktasında insanın olması gerektiğini savunduğu bilinmektedir.

Lütfi Akad'ın dönemin anlayışını ifadelendiren, bir şekilde kendini aşarak devam ettiren Yılmaz Güney'de sürdürdüğü iddiası, Ömer Kavur'un 1980 sonrasının film anlayışına tamamen örtüşmesi, Yılmaz Güney'in de dönemin siyasal konjonktürüyle tamamen bütünleşmesi gibi örneklere bakıldığında Metin Erksan'ın düşünsel bazda diğer yönetmenlerden ayrı bir yerde olduğu görülmektedir (Kayalı, 2004:84). Bu ayrım, 1960-65 döneminde değilse de, daha sonraki dönemlerde daha rahat gözlemlenebilmektedir.

Sonuç olarak Metin Erksan'ın; cinselliği, mülkiyet sorunlarını, bireysel temaları, toplumsal temaları ve tarihi konulu filmleriyle Türk sineması için bir kilometre taşı olduğu söylenebilir.

2.4. YILMAZ GÜNEY (1937-1984)

Yılmaz Güney, 1937 yılında Adana'da yoksul bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Maddi sorunlar nedeniyle orta ve lise öğrenimi yılları boyunca hem okuyup hem çalıştığı bilinmektedir. Sinemayla tanışması, lise çağlarında günlük yevmiye karşılığında çalıştığı "And Film" ile olmuştur. Güney, bu yıllarda "Doruk" adıyla bir dergi çıkarmış ve burada yazdığı bir yazı sebebiyle takibata uğramıştır (Güney, 1999:16). Sonrasında Ankara Hukuk Fakültesi'ne kaydolan Güney, buradaki eğitimine devam etmeyerek Adana'ya dönmüş ve "Dar Film"de çalışmaya başlamıştır.

Üniversiteyi İstanbul'da okumayı istemesi sebebiyle, İstanbul İktisat Fakültesi'ni kazanan yönetmen, bu sırada takibat ve mahkemenin sonuçlanmasıyla; 1.5 yıl hapis ve 6 ay sürgün cezası aldığı için eğitimine devam edememiştir (Yalçın, 1974:17-18). Hapis cezası bittikten sonra sinemayla tamamen iç içe olduğu görülen Güney'in; senaryo yazarlığı, yönetmenlik ve oyunculuğu aynı anda devam ettirerek, kendini kısa sürede çokça geliştirdiği gözlemlenebilmektedir.

Sinema camiasından Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akad, Zeki Ökten gibi o dönem oldukça donanımlı kişilerle çalışma imkanı elde eden yönetmen, Türk sinema tarihinde ülkesinin dışında diğer ülkeler tarafından tanınan ilk Türk yönetmen olmuştur (Teksoy, 2005:747). Bu başarısına rağmen yediği "komünist" damgası yüzünden, film piyasasını elinde tutan güçler tarafından Türkiye'de boykot edilmiş, filmleri gösterilmemiştir. Bu durum karşısında filmlerini taşrada göstermeye karar veren Güney'in, halkın yönetmeni olarak, 1965 yılında her şeyine emek verdiği, hepsinde başrol oynadığı, 21 film çektiği görülmektedir.

Onat Kutlar (1992: 56-58) Yılmaz Güney'i şu şekilde ifade etmektedir:

"Yılmaz Güney sinemaya başlamadan önce sanatçıydı. Yazıyla uğraşır. Öykü geleneğimiz o günkü koşullar içinde, örneğin Orhan Kemal, Yaşar Kemal gibi yazarların temsil ettiği gerçekçi anlayışın genç temsilcilerindendi. Sinemaya başladığında da bu disiplinin çok da bozulmadan Yılmaz'da sürdüğünü görüyoruz. Yılmaz Güney'de, yazar ve öykücü olmasının getirdiği bazı önemli avantajlar vardır. Yılmaz'ın birinci özelliği bir sanatçı, bir yazar geçmişine, birikimine sahip olması ve bunu kendi sinemasında da başarıyla kullanabilmesidir."

Yılmaz Güney, Türk sinemasında Ömer Lütfi Akad'ın çizgisinde ilerleyen, Akad'ın tek meşru varisi sayılabilecek olan yönetmen olarak bilinmesinin yanı sıra oynadığı rollerle tipleşmiş bir oyuncu olarak da bilinmektedir (Scognamillo, 2003:318). Yönetmen, film çektiği dönemlerde, yakışıklı jönlerin yanında çirkinliğiyle göze çarptığı için Türk sinema tarihinde "Çirkin Kral" olarak anılmaktadır.

Auteur bir yönetmen olduğu kabul edilen Güney'in, sinemasının özellikleri şu şekilde özetlenebilmektedir: Yılmaz Güney Sineması denilince ilk akla gelen kan ve kavga olmaktadır. Kimi zaman az konuşan, mert ve cesur delikanlı karakterler, kimi zamansa kabadayı ya da haydut karakterler sinemadaki yerini almaktadır (Yücel, 2008:131). Onun filmleri tipllemeleriyle zaman zaman yabancılaşsa da, her zaman yaşayan bir insandan, Yılmaz Güney'in kendisinden izler taşımaktadır.

Sonuç olarak yönetmen, Türk sinemasına Toplumcu Gerçekçi kimliğiyle yeni bir boyut getirmekte ve 1990 öncesi bireysel temaları, toplumsal gerçeklerle harmanlayarak işleyen yönetmenler arasına girebilmektedir (Özgüç, 2005b:8-10). Filmlerinde dönemin siyasal olaylarını, kırsal kesimde yaşanan toplumsal sorunları ve kentlerde yaşanmakta olan maddi imkansızlığın, fakirliğin delikanlılık esasına dayalı "kabadayılık" sistemine sırtını dayamış oluşunun toplumda yarattığı sıkıntıları görmek mümkün olabilmektedir.

2.5. ÖMER KAVUR (1944-2005)

1944 yılında Ankara'da doğduğu bilinen Kavur, orta öğrenimini Robert Koleji'nde, liseyi de Kabataş Erkek Lisesi'nde bitirmiştir. Liseden sonra Paris'e giderek Gazetecilik Yüksek Okulu, Sinema Yüksek Okulu ve Sosyal Bilimler Yüksek Okulunu bitirdiği bilinmektedir. Sorbonne Üniversitesi'nde başladığı Sinema Tarihi üzerine yazdığı doktora tezini yarım bırakarak, Paris'te Bryan Forbes ve Alain Robbe Grillet'e asistanlık yapmıştır (Akıncılar, 1987-26). 1971 yılında Türkiye'ye döndüğü ve aynı yıl Sinevizyon Kurumu'na girerek çalışmaya başladığı görülmektedir.

Kavur'un, filmsel yolculuğunda özgün sinema diliyle Türk sinemasında, daha ilk filminden itibaren tecimsel Yeşilçam sinemasının klişe kalıplarından uzak

durduğu ve bu sistemin dışında kalan filmler üretmeye çalıştığı görülmektedir. Melodrama kaçabilecek konuları özenli, temkinli ve dürüst bir dille kolaya kaçmadan sinema perdesine aktarmayı başardığı söylenebilir (Toprak, 2011-38). Toplumsal gerçekçiliğin ön planda olduğu 70'li yıllarda sinema hayatına giren yönetmenin, "Toplumsal Gerçekçi" olduğu düşünülmektedir.

Ömer Kavur sineması; hiçbir zaman ticari kaygılar güden bir sinema anlayışı olarak görülmemektedir. Kavur'un filmlerinde Yeşilçam'da kullanılan star oyuncuların kullanıldığı görülse de, bu oyuncular Yeşilçam'da olduğu gibi star kalıplarından ve belli melodramları canlandırmaktan uzak tutulmaktadırlar. Kavur'un filmlerinde, diğer Toplumsal Gerçekçi yönetmenlerden farklı olarak bireyin ön plana çıkarıldığı görülmektedir.

Yönetmenin filmlerinde işlediği temalar genellikle; yol-yolculuk, arayış, iletişimsizlik ve yabancılaşma, zaman, ölüm, sevgi/sevgisizlik, cinsiyet, iktidar, ahlak, tasavvuf, varoluş gibi kavramlar olup, hepsi birbirinden kaynaklanan, birbirini besleyen duyguları ele alan temalardır denilebilmektedir (Esen, 2002:415). Bu bağlamda bazı eleştirmenler onun, postmodern bir anlayışla, anlamı parçalayıp anlamsızlaştırdığını savunmaktadırlar.

Hikayeleştirme biçiminde bireyin iç dünyasıyla ilgilenen Kavur; nesnelere, olgu ve olaylara, mekânlara, mizansenlere, sinematografik görüntüye, diyaloga ve bir bütün olarak hikayeye birden fazla anlam yükleyerek, çok okunurlu bir sinema dünyası oluşturmasıyla, oldukça başarılı bir yönetmen olarak değerlendirilmektedir (Kıraç, 2008: 106-107). Söz konusu bilgiler bağlamında Ömer Kavur için auteur bir yönetmen olduğu değerlendirilmesi yapılabilmektedir.

Kavur Sinemasının, bir diğer dikkat çeken özelliğinin, minimalist sinema anlayışı olduğu düşünülmektedir. Onun filmlerinde minimalist sinema bağlamında; sade bir anlatımın, yavaş bir kurguyla, az kamera hareketi kullanarak, abartıdan uzak oyunculukların olduğu gözlemlenmektedir (Kıraç, 2008-157). Yönetmenin filmlerinde izleyici etken bir konumda tutularak sürekli düşünmeye zorlanmaktadır.

Kavur'un karakterleri; dar bir çevreye sıkıştırılmış, kendilerini ifade etmekte zorlanan, toplumca dışlanan, genellikle de bu aykırılıklarını hayatları ile ödeyen insanlar olup, bu insanlar bazen yaşanmamış bir aşkın pençesine düşmekte, bazen hiç tanımadıkları ürkütücü bir atmosfer içinde hayatta kalmaya çalışmakta, bazense çareyi kendilerinden bile kaçmakta bulmaktadırlar (Gürmen, 2005: 82). Onun filmlerinde genellikle; yalnız, mutsuz ve yabancılaşma yaşayan bireylerin öyküsünün işlendiği görülmektedir.

Kavur'un filmlerinde mekân kullanımından bahsedilecek olursa; kasabaların ağırlıkta olduğu göze çarpmaktadır. Çok nadir olarak İstanbul'da geçen filmler görülse dahi; burada da izbe, kıyıda köşede kalmış, تنها mekânların tercih edildiği gözlemlenmektedir. Ayrıca "yollar", Kavur Sineması için ayrı bir önem teşkil etmektedir. O, filmlerinde arayışı, bireyin toplumla ve kendisiyle olan yüzleşmesini, yolculuğu hep yollarla simgeleştirmiştir denilebilmektedir.

Sonuç olarak, Ömer Kavur Sineması denildiğinde, 2000 öncesi yönetmenler arasında birey konusuna en çok eğilmiş olan auteur yönetmen olduğu söylenebilmektedir. Yönetmenin; kendine has üslubuyla, oluşturduğu sinema diliyle ve estetik sinema anlayışıyla, Türk sinemasında gelecek kuşak sinemacılara örnek teşkil ettiği söylenebilir.

3. 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA BİREYSSELLİK

2000'li yılların sinema anlayışı incelendiğinde, 2000 öncesi dönemden en belirgin farklılığı, çalışmanın da genel kapsamını oluşturan "bireysellik" temasının işlenişi oluşturmaktadır. Bu bağlamda karakterlerin iç dünyasına değinilmekte ve metaforik anlatım tarzına sıkça başvurulmaktadır. 2000 sonrası dönem için göze çarpan bir diğer önemli faktörü; bağımsız yönetmenlerin sinema camiasında isimlerinden yurt içi ve yurt dışında fazlasıyla söz ettirmeleri oluşturmaktadır. Bu dönemdeki bağımsız sinemacılık anlayışındaki amacın, "popüler kültüre alternatif oluşturmak" olduğu düşünülebilmektedir. Bahsedilen dönemde yönetmenlerin; az bütçe, mekân ve amatör oyuncuyla, konu seçimlerinde özgürce, ticari kaygılardan sıyrılarak filmlerini oluşturmaya çalıştıkları görülmektedir.

Söz konusu yönetmenler arasında, bireysellik temasını hemen hemen tüm filmlerinde işleyen, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoglu ve Nuri Bilge Ceylan'ı sayabilmek mümkün olmaktadır. Bu sinemacıların kendi başlarına popüler kültür filmlerine bir alternatif olarak var oldukları bilinse de, zaman zaman popüler sinemanın gücüne de ihtiyaç duydukları söylenebilir.

3.1. NURİ BİLGE CEYLAN (1959-...)

1959 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Ceylan'ın çocukluğunun Çanakkale'nin Yenice kasabasında geçtiği bilinmektedir. Nuri Bilge Ceylan, iki yaşından on yaşına kadar burada yaşamış ve sonrasında 1969 yılına geldiğinde, ablasının eğitimi için ailesiyle birlikte İstanbul'a taşınmıştır. Ablasıyla birlikte çocukluklarının geçtiği kasaba hayatının etkileri, yönetmenin ilk dönem filmlerinde kendini göstermektedir.

Yönetmenin, ilk olarak Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliğinden mezun olduktan sonra Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sinema eğitimi aldığı; bu eğitim sırasında ilk kısa filmi olan "Koza"yı çektiği ve filmin 1995 Cannes Film Festivali'nde gösterim hakkı kazandığı bilinmektedir (Özdoğru,2004:101). Daha sonraki filmleriyle de yurt içinde ve yurt dışında sayısız ödül aldığı görülmektedir.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde insana ve yaşama dair incelikli bir anlatım dilinin kullanıldığı gözlemlenebilmektedir. Yönetmenin filmlerinde, "marjinal" ve "sıradan insanların başına gelen sıra dışı hikayeleri" değil; "sıradan insanların sıradan hikayelerini" işlemeyi tercih ettiği bilinmektedir (Atam, 2010:281). Ceylan, yaşamda rastlanılan, ancak belki hayat telaşından veya bilerek görülmek istenmeyen ayrıntılara dikkat çekmeye çalışmaktadır. Söz konusu ayrıntıların fark edilmeyişinin motivasyonunu ise modern hayat sağlamaktadır. Yönetmenin, modern hayatın hızlı ve tekdüze akışının içinde yaşanan ilişkilere ayna tutma uğraşında olduğu görülmektedir.

Ceylan'ın filmlerine bakıldığında, minimalist öğelerin ağırlıkta olduğu göze çarpmaktadır. Onun filmlerinde karakterlerin temel izleği gitmek, kalmak ve dönmek olguları üzerinden şekillenmektedir. Yönetmenin, Çehov'un diyalogları ve Tarkovski'nin bilinçaltı anlatımından etkilendiği her filminde göze çarpmaktadır. Filmlerindeki oyuncuları çevresinden seçtiği ve bu kişilerin günlük hayatta nasıl konuşuyorsa öyle konuşmasını, nasıl bakıyor ve duruyorsa öyle olmasını istediği bilinmektedir (Kıraç, 2008:160-163). Bu durum, filmlerinde yapmacılıktan uzak, samimi bir anlatımı yakalamasının temel sebeplerindendir denilebilmektedir.

Yönetmenin sinema hayatının yanı sıra profesyonel fotoğrafçılıkla da ilgilendiği bilinmektedir. Bu durumun filmlerindeki sinematografik yönünü güçlendirdiği söylenebilmektedir (Pösteki, 2005:113). Ceylan'ın minimalist filmlerindeki gerçeklik anlayışının, düşsel gerçekliği de içerebilen bir yerde durduğu görülmektedir. Yönetmen gerçekliği, gerçeğin peşinde olmak olarak tanımlamakta ve Çehov, Dostoyevski ve Tarkovski'nin gerçeklik anlayışına yakın durmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan'ın, auteur yönetmen yönüyle film projelerini genellikle tek başına oluşturduğu görülmektedir. Filmlerinin senaryo, yönetim, kurgu ve yapımcılığını üstlenirken, ekibinde de oldukça az sayıda kişi buldurmaya çalıştığı gözlemlenmektedir (Özdoğru, 2004:104) Ceylan'ın bu yaklaşımıyla, minimalizmin "az sayıya indirgeme" argümanına uygun hareket ettiği ve minimalist sinema anlayışını benimsediği söylenebilmektedir. Onun filmlerindeki minimal duruş, yaşamın kendisine yakın duruşuyla açıklanabilmektedir. Gerçek hayatta "ne nasılsa", onun filminde de sinemanın olanakları minimum düzeyde tutularak, büyük ölçüde gerçek yaşama yer verilmenin amaçlandığı söylenebilmektedir.

Ceylan'ın filmlerindeki karakterlerin ortak özellikleri; bireyin yalnızlığı, arayışları, yabancılaşması, toplumla iletişimsizliği, kendini ve toplumu sorgulaması ve kendi iç dünyasına kapanması olarak sıralanabilmektedir (Akın, 2017:23-26). Onun filmlerinde; bireysel arzu ve isteklerin aile ve toplumsal sorunlarla harmanlandığı, Türk sinemasında alışılmış aile ve ataerkil ailenin namus anlayışı, cinsiyet rollerinin farkları, güçlü aile olgusu, her şeye rağmen bir arada olan iyi aile modeli gibi temalar görülebilmektedir.

Sonuç olarak; Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisine bakıldığında, tüm filmlerinde bireyler arasındaki iletişimsizliği ele aldığı görülmektedir. İletişimsizlik, kimi zaman bireylerin birbiriyle konuşmaması şeklinde olurken, kimi zamanda konuşsa da birbirini anlamayan bireyler arasında gösterilmektedir. Onun filmlerindeki karakterlerin, mekân olarak aynı yeri paylaşıyorlar da duygusal açıdan birbirine çok uzak, birbirinin dünyasını anlamayan bireyler oldukları gözlemlenmektedir.

3.2. YEŞİM USTAOĞLU (1960-...)

Ustaoğlu'nun 1960 Kars, Sarıkamış doğumlu olup gençlik ve çocukluk yaşlarını Trabzon'da geçirdiği bilinmektedir. Babası göz doktoru, annesi edebiyatçı olan Yeşim Ustaoğlu, Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden mezun olduktan sonra yüksek lisans eğitimini Yıldız Teknik Üniversitesi'nde Restorasyon Bölümü'nde tamamlamıştır (Arslan, 2010:27). Yüksek lisansı esnasında kimlik, kültür ve alt kültürler üzerine çalışmasının, filmlerinde ele aldığı temalara katkı sağladığı söylenebilir.

Yönetmenin sinemaya olan ilgisinin küçük yaşlarda başladığı ve bu doğrultuda yüksek lisans eğitimi almak için geldiği İstanbul'da yönetmenlik hayatına adım attığı bilinmektedir. Üniversite 2. sınıfta bir yarışmaya katılan Ustaoğlu, bu yarışmanın ödülü olarak İsviçre'ye gönderilmiştir. İsviçre'de sinema ve sahne sanatlarına merakı ortaya çıkan yönetmen, sinema için kendini yetiştirmeye başlamıştır (Atam, 2010:169). Bu bağlamda İFSAK'ta (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği) fotoğraf ve sinema eğitim almaya başlaması, Ustaoğlu'nun sinemaya ilk adımı olarak değerlendirilebilmektedir.

Ustaoğlu'nun filmleri incelendiğinde, auteur sineması'nın kendine has sinematografik biçim ve anlatı özelliklerini görmek mümkün olmaktadır. Yönetmen, 2000 sonrası bağımsız ve auteur sinemacılar içerisinde, politik sinemaya eğilmiş olan sinemacılar kategorisinde yer almaktadır. Ustaoğlu'nun üretmiş olduğu politik filmlere bakıldığında, kimlik konusunun sıkça ele alındığı görülmektedir (Cıvaş, 2010:106). Bunun dışında aidiyet, bellek ve yolculuk temalarını da sıkça işlediği gözlemlenebilmektedir.

Yeşim Ustaoglu, kendisini Rus sinemasına yakın hissettiğini belirtmektedir (Sönmez, 1999:22). Yönetmenin filmlerinin atmosferinde de bu his yakalanmakta olup, bu yakınlığa sebep olan şeyin küçüklüğünde izlemiş olduğu Rus yapımı filmler olduğu düşünülmektedir. Ustaoglu'nun tüm filmlerinde belirgin bir yolculuk hali olduğu görülmekte ve yolculuk hep başa dönmektedir. Bahsedilen filmlerde yol, hiç bitmemekte ve film bittiğinde yolun en başına dönülmektedir. Onun filmlerinde tüm karakterlerin fiziksel ya da ruhsal bir yerden bir yere taşındıkları gözlemlenmektedir.

Yeşim Ustaoglu, tüm filmlerinde kişisel bir meraktan, sorgudan ve sorudan yola çıktığını belirtmektedir. Yönetmenin filmlerinin hepsinde ölüm-yaşam, varoluş, kimlik, tarih üzerine sorularına yanıt aramakta olduğu görülebilmektedir (Arslan, 2010:93). Onun her filminde kişisel hikâyeler anlattığı ve her filminin kendi gözlemlerine veya tanıklıklarına dayandığı söylenebilmektedir.

Yönetmenin sinemasının kendine has özelliklerinin olduğu ve filmlerinde toplumsal sorunlara değindiği bilinmektedir. Hayatında Karadeniz'in büyük önemi olduğu bilinen Ustaoglu'nun filmlerinde kişisel duygu ve düşüncelerini de yansıttığı düşünülmektedir. Örneğin Bulutları Beklerken filmi için "Benim eve dönüş filmim" ifadelerini kullandığı görülmektedir (Arslan, 2010:25). Ustaoglu'nun filmlerini gerçek mekânlarda, çoğu amatör olan oyuncularla çektiği bilinmektedir.

Filmlerinde fotoğraf ve suya, cama yansıyan ters görüntü imgesini sıklıkla kullandığı görülen yönetmenin, tersyüz edilmiş gerçekliği anlatmaya çalıştığı düşünülmektedir (Atam, 2010:189). Ustaoglu'nun filmlerinde ölüm temasının sıkça işlenmekte oluşu, babasını genç yaşta kaybetmesiyle açıklanabilmektedir. Onun filmlerinde karakterlerin babası ya yoktur, ya da varsa bile filmde varlığının hissedilmediği gözlemlenebilmektedir.

Son olarak Ustaoglu sinemasında çok fazla metafor kullanıldığı görülmektedir. Örneğin suyun kullanımının, gerçekliği anlattığı; pencere ve kapıların kimliklerinin içinde sıkışmış bireylerin kaçamama halini simgelediği düşünülmektedir. Karakterler, pencereden dışarı bakmakta, fakat; pencereyi açıp dışarı çıkma cesareti gösterememektedirler. Onun sinemasında seçilen mekânların, karakterlerin kimliğine uygun seçildiği görülmektedir (Köseoglu, 2013:92). Auteur

ve minimalist bir yönetmen olan Ustaoglu için Türk sineması'nda bireysellik temasını oldukça fazla işlemiştir denilebilmektedir.

3.3. SEMİH KAPLANOĞLU (1963-...)

1963 yılında İzmir'de doğduğu bilinen Semih Kaplanoğlu'nun çocukluğu İzmir'de geçmiştir. İlkokulu Karşıyaka Ankara İlkokulunda, ortaokulu Karşıyaka Ortaokulunda, lise öğrenimini Atatürk Lisesinde tamamladığı bilinen Kaplanoğlu, 1984 yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nden mezun olmuştur. Yönetmenin çocukluk yıllarının, sineması üzerinde çok büyük etkisi olmuş ve çocukluğunun ilk yıllarından itibaren sinemaya ilgi duymaya başlamıştır. Semih Kaplanoğlu (Uygar, 2010:17) o dönemle ilgili olarak şunları söylemektedir:

"Babam amatörce fotoğraf çekerken, bir taraftan da doçentlik tezi için fotoğraf çekirdi. Evde karanlık bir oda vardı. Çektiği o fotoğrafları yıkayıp basıyordu. Ben fotoğrafın karanlık odada nasıl basıldığını, nasıl oluştuğunu görüyor izliyordum. Nereye gitsek fotoğraf makinemizi ve kameramızı da beraberimizde götürürdük. Genelde kamerayla çekimleri ben yapardım."

Yönetmen, lise yıllarında dünya sinemasıyla; Fransız Kültür Derneği ve Alman Kültür Derneği'nin yaptığı film gösterimleri sayesinde tanıştığını ifade etmektedir. Bu dönemde çok sayıda film izleyen yönetmen için en önemli dönüm noktasının, Tarkovski ve özellikle onun "Ayna" filminin olduğu bilinmektedir. (Uygar, 2010:14-15). Krzysztof Kieslowski, Robert Bresson, Ingmar Bergman, Andrey Tarkovski gibi yönetmenlerin izinden giden Kaplanoğlu'nun, ilk filminden beri yavaş yavaş oturtmaya çalıştığı anlatı yapısıyla sinemasını, çağrışımın ve imgenin gücüne göre konumlandığı gözlemlenebilmektedir.

Semih Kaplanoğlu'nun, bütün filmlerinin temel özellikleri açısından benzerlik gösterdiği söylenebilmektedir. Onun senaryolarına bakıldığında yönetmenin kendine yakın öyküleri anlatmayı tercih ettiği görülmektedir. Sıradan insanların sıradan yaşamlarını filme aktarmayı tercih ettiği görülen yönetmenin filmlerinde otobiyografik öğelere sıkça rastlandığı gözlemlenebilmektedir. Bu bilgiler ışığında Semih Kaplanoğlu sineması için; "auteur ve bağımsız bir sinemadır" denilebilir.

Yönetmenin kentten taşraya uzanan filmlerinde taşra, kent, aidiyet, ev ve geri dönüş temalarına sıklıkla yer verdiği görülmektedir. Ayrıca Semih Kaplanoğlu'nun filmlerinde metaforik öğelerin de bolca yer aldığı bilinmektedir. Kaplanoğlu sinemasının taşrayı ele alış biçimi, taşrayı konu edinen diğer yönetmenlerden farklı olarak değerlendirilmekte olup bu farklılığın, onun filmlerinde taşrada yaşamışların hissettikleri duyguların, metaforlar yoluyla izleyiciye aktarılmasından kaynaklanabildiği düşünülmektedir. (Gürbilek, 1995:49) Yönetmen taşrayı; alışılmış, kentlinin gözünden bakan bakış açısıyla değil, kendi yaşadıkları doğrultusunda aktarmaya özen göstermektedir.

Semih Kaplanoğlu sinemasının diğer yönetmenlerden ayrılan özelliklerinden birini "hissettiğini sinemalaştırması" oluşturmaktadır. Bunu yaparken de piyasa düzeninden ve kaygılarından uzak, görünenin ötesindeki anlamları ile dikkat çeken, minimalist bir sinema anlayışıyla çalışmış olduğu gözlemlenmektedir. "Manevi gerçekçilik" sinema dili, Semih Kaplanoğlu sinemasını tanımlayan bir terim olduğu düşünülmektedir (Toraman, 2011:30-32). Yönetmenin filmlerinde; yalnızlık, geçmiş, eve dönüş, evden kopuş, babanın kaybı, anneyle bağ, ev ve aidiyet kelimelerin dar alanına takılmadan aktarılmaya çalışılmaktadır.

Kaplanoğlu sinemasında zaman olgusunun çizgisel olmadığı söylenebilir. Onun filmlerinde anlatının merkezinde; içinde geçmişin izlerini ve geleceğin işaretlerini barındıran, aynı anda geçmişe ve geleceğe açılan sonsuz bir şimdiki zaman olduğu gözlemlenebilmektedir (Şirin, 2010:28). Yönetmenin filmlerinde bir diğer önemli öğenin ise tabiat ve rüya olduğu görülebilmektedir. Tabiat, Tanrı'nın gücünü simgelemek için kullanılırken, rüyaların da hikmeti aramak için kullanıldığı düşünülebilmektedir.

Sonuç olarak, Semih Kaplanoğlu Türk sinemasında kendi tarzını yaratmış, bireysel temaları kendi bakış açısıyla, şiirsel bir sinema dili kullanarak işlemiş bir yönetmendir denilebilmektedir. Onun filmleri seyirciyi düşünmeye ve anlam içinde anlam aramaya iten filmler olduğu için, bilinçli sinema izleyicisinin ilgisini çekmekte olduğu bilinmektedir.

3.4. DERVİŞ ZAIM (1964-...)

Tam adı Derviş Zaimağaoğlu olan yönetmenin Kıbrıs'ın Limasol kentinde 1964 yılında doğmuş olup, lise öğrenimini Mağusa'da tamamladıktan sonra, 1982 yılında ailesiyle birlikte Türkiye'ye göç ettiği bilinmektedir. Geldiği dönem, Türkiye'de askeri darbe dönemine denk geldiği için Türkiye'ye alışmakta bir hayli zorlandığı düşünülmektedir (Atam, 2010b:225). Tüm zorluklara rağmen Boğaziçi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü'nü kazanan Zaim'in sinemaya ilgi duymaya başlaması; Akira Kurosawa'nın "Dersu Uzala" isimli filmi izledikten sonra bu filmde etkilenmesine ve Üstün Barışta'nın sinema dersini seçmiş olmasına bağlıdır.

Barışta'nın, Zaim'i film setine davet etmesi, onun burada reklam filmlerinin çekim aşamalarını görmesine ve kamera, ışık gibi teknik konularda pratiklik kazanmasına neden olduğu söylenebilmektedir (Göl vd., 2004:38). Aynı zamanda Boğaziçi Üniversitesi'nin sinema kulübünde de faaliyet gösteren yönetmenin, söz konusu dönemde sinemayla ilgili bolca bilgi ve beceri sahibi olduğu görülmektedir.

Edebiyatla lise yıllarından beri ilgili olan Zaim; edebiyatın sinemasına olan katkısını şöyle ifade etmektedir:

“Roman veya hikâye yazıyor olmak, dramatisasyon, karakter, sahne oluşturulması gibi meseleler üzerinde düşünmeme faydalı olmuştur. Senaryo sanatıyla ilgili bazı şeylerin daha erken farkına varmamı sağlamıştır. Tersine de doğrudur: Sinema ile ilgilenmek edebiyatçı tarafımı da başka açıdan beslemiştir” (Göl vd., 2004:41).

Üniversiteden mezun olduktan sonra da sinema üzerine çalışmaya devam eden yönetmen, bu alanda başarılı olmuş kişilerle yakınlık kurduğunu ve bu sayede onlardan çok şey öğrendiğini belirtmektedir (Atam, 2010: 227). İngiltere'de yüksek lisans eğitimi almış olan Zaim'in, Türkiye'de televizyon alanında da bir dönem çalıştığı bilinmektedir. Ancak onun amacının; edebiyatçı kişiliğinden de faydalanarak, kendi senaryolarını yazdığı filmleri çekmek olduğu düşünülmektedir.

Zaim sinemasının en dikkat çeken ve diğer yönetmenlerden ayrılan özelliği; geleneksel Türk sanatlarını sinemanın olanakları el verdiğince filmlerinde

sergilemeye çalışması olmaktadır. Bu bağlamda; Filler ve Çimen'de "ebru", Cenneti Beklerken'de "minyatür", Nokta'da "hat" sanatını anlatımın olanaklarına dâhil ederek farklı bir estetik arayışın imkanlarını zorladığı, bir "Türk ikonografisi", "Türk anlatısı" yaratmanın peşine düştüğü olduğu söylenebilmektedir. (Süalp, 2010:17). Yönetmenin filmografisine bakıldığında sadece estetik arayışlar değil, politik bir duruş da görmek mümkün olmaktadır.

Zaim'in filmlerinde işlenen ortak temaların güç, iktidar ve sistem eleştirisi olduğu görülmektedir. Onun filmlerinde karakterler; güçlü karşısında güçsüz, iktidar sahipleri karşısında halk gibi çatışmaları işlemek için farklı şekillerde görülebilmektedirler (Coşkun, 2001:14-17). Yönetmenin filmlerindeki gerçeklik olgusu; karakterlerin suça karışmaları, suça tanıklık etmeleri ya da suç karşısında sessiz kalmak zorunda olmaları üzerinden kurulmaktadır.

Derviş Zaim'in filmlerinde mekân kullanımına bakıldığında, genellikle dış mekânların kullanıldığı görülmektedir. Zaim'in filmlerinde kullanılan mekânlardaki renklerin özenle filme yansıtıldığı hatta daha da ayrıntıya inilerek renk filtrelerinin kullanımının ağırlıkta olduğu gözlemlenmektedir. Yönetmenin tüm filmlerinde gözlenebilen bir diğer özellik, biçimin anlatımın önüne geçmesi olarak değerlendirilebilmektedir.

Auteur ve bağımsız bir yönetmen olduğu kabul edilen Zaim'in; kendi isteklerinden sapmamak, sansür, devlet politikaları gibi engellere takılmadan uluslararası festivallerde izleyicisiyle buluşabilmek, farklı yapımlarını ve anlatım kalıplarını deneyip sinemasını zenginleştirmek adına filmlerinde ortak yapımcılarla çalıştığı ve çeşitli sponsor destekleri aldığı gözlemlenmektedir (Akçora, 2015:86). Ancak ekonomik anlamda aldığı bu desteklerin onun sinemasını ticari sinema haline getirmediği, aksine daha yüksek bütçelerle, daha iyi filmler yapmasını sağladığı görülebilmektedir.

Sonuç olarak, Derviş Zaim; 2000 sonrası bireysel temaları, kendi sinema anlayışıyla, kendine has yorumuyla işleyen bağımsız ve auteur yönetmenlerden biri olarak tanımlanabilmektedir.

3.5. ZEKİ DEMİRKUBUZ (1964-...)

1964 yılında Isparta'da doğan Zeki Demirkubuz'un, liseye İstanbul'da başladığı fakat öğrenimini yarım bırakarak fabrika ve atölyelerde çalıştığı bilinmektedir. 1980 darbesinin yaşandığı dönemlerde solcu bir örgüte üye olduğu gerekçesiyle üç yıl hapis cezasına mahkûm edildiği görülmektedir. Yönetmen, tahliyesinden sonra liseyi dışarıdan bitirip, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ni kazanmıştır (Pay, 2010:125). Demirkubuz'un sinema sektörüne girişinin, 1986 yılında Zeki Ökten'in asistanlığı ile başladığı kabul edilmektedir.

Yönetmenin, geleneksel Yeşilçam anlayışına karşı duran bir kuşağın oluşmasına etki eden yönetmenler arasında olduğu kabul edilmekte olup bireyin toplum ile mücadelesini, toplumda meydana gelen değişimlerin bireylerin hayatları üzerindeki etkisini anlattığı filmi "C Blok" filmi ile 1994 yılında yönetmenliğe adım attığı bilinmektedir (Pösteği, 2005:14). Demirkubuz için; 80'li yıllardaki üstünkörü sinema anlayışını, 90'larda kendine has anlatım ve biçimleriyle değiştirmeye çalışarak, "auteur" unvanını hak ettiği söylenebilmektedir.

Zeki Demirkubuz'un filmlerinde işlediği temalara bakıldığında; suç, vicdan, kötülük, iradesizlik, suçluluk, sadakat gibi temaların yoğunlukta olduğu görülmektedir (Pösteği, 2005:106-107). Dostoyevski'nin onun sinema anlayışındaki etkisi, senaryosunu yazdığı ve çektiği her filmde yer verdiği "kötülük" olgusundan anlaşılabilir. Onun karakterleri özellikle bir yönüyle kötüdürler çünkü Demirkubuz'un da Dostoyevski gibi kurtuluşun acıda, kötülükte olduğuna, kötülük ve suçun vicdan getireceğine inandığı düşünülmektedir.

Yönetmenin sinema anlayışında bir diğer etkenin ise Albert Camus ve varoluşçuluk akımı olduğu söylenebilir. Varoluşçuluk; iradesi ve bilinci olan insanın nesnelere dünyasına 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). Bu anlayışla filmlerin alt yapısını oluşturan Demirkubuz'un filmlerinde de, bireylerin

yaradılışından kaynaklanan sorumlulukları aşmaya ve kendini oluşturmaya çalışırken içine girdiği bunalımların konu edildiği görülmektedir.

Demirkubuz Sineması'nda Camus ve Dostoyevski gibi edebiyatçıların etkilerinin yanında; Andrey Tarkovski ve Robert Bresson gibi yönetmenlerin izleri de açık bir şekilde görülebilmektedir. Tarkovski'ye göre insan; gerçekliğin varlık ve metafizik merkezidir ve dünyadaki her şey, ancak insanla bağlantılı ve insanla etkileşim içinde olduğu zaman mantıklı, anlamlıdır ve belli bir düzeyde mükemmeldir denilebilmektedir (Adıgüzel, 2016:34-35). Tarkovski ve Demirkubuz Sinemalarının ortak noktası olarak ikisinin de etkilendiği, edebiyatçı Dostoyevski'nin varoluşçuluk anlayışı gösterilebilmektedir.

Yönetmenin filmlerinde, felsefi sorulara cevap arayan ve sanat filmleri yaparak insanın kaderini, dünyayı mükemmele götürecektir olan yolların arayışındaki Tarkovski'den etkilendiği; minimalist sinema anlayışı ve işlediği temalar açısından da Robert Bresson'dan etkilendiği düşünülmektedir (Adıgüzel, 2016:35). Demirkubuz filmlerinde; dramatik kurgunun ön planda oluşu, kamera açılarında özellikle insanların ellerine, ayaklarına ya da yaptıklarına odaklanması ve çoğunlukla bel hizası çekimlerin tercih edilişi gibi unsurlar, Bresson Sineması'nın imzası niteliği taşımaktadır.

Sonuç olarak, Zeki Demirkubuz Sineması denildiğinde akla belli başlı öğeler gelmektedir. İşlenen temalar, konu alınan yaşam tarzları, seçilen karakterler, karakterlerin ruh halleri ve yaşantı şekillerine bakıldığında, hemen hemen her filmde çok benzer özelliklere rastlandığı görülebilmektedir. Bahsi geçen özelliklerin yönetmenin her filmde varoluşu ya da biçim özellikleri olarak da tüm filmlerinin birbirine benzediği düşünüldüğünde, Zeki Demirkubuz Sineması için auteur sinema, yönetmen için de auteur yönetmen denilebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA BİREYSEL GERÇEKLİK

"Zeki Demirkubuz Sinemasında Bireysel Gerçeklik" başlığı, "araştırmanın genel çerçevesi", "Zeki Demirkubuz'un tüm filmlerinde yer alan bireysel gerçeklik ögesinin çözümlenmesi" ve "veri ve bulguların değerlendirilmesi" olarak üç alt başlığa ayrılacaktır. Bunlardan "tezin genel çerçevesi" başlığı kendi içinde "araştırmanın amacı ve önemi", "araştırmanın hipotezleri" ve "araştırmanın kapsam ve yöntemi" olmak üzere üç alt başlığa daha ayrılacaktır.

"Zeki Demirkubuz Sinemasında Bireysel Gerçeklik" başlığı da kendi içinde başlıklara ayrılacaktır. Bunlar ise C Blok (1994), Masumiyet (1997), Üçüncü Sayfa (1999), Yazgı (2001), İtiraf (2001), Bekleme Odası (2003), Kader (2006), Kıskanmak (2009), Yeraltı (2012), Bulantı (2015), Kor (2016) başlıklarından oluşmaktadır. Son olarak "veri ve bulguların değerlendirilmesi" başlığı ise "Zeki Demirkubuz filmlerinde yer alan karakterler", " Zeki Demirkubuz filmlerinde yer alan temalar" ve "Zeki Demirkubuz filmlerinde yer alan mekanlar" olarak üç alt başlığa ayrılacaktır.

1. ARAŞTIRMANIN GENEL ÇERÇEVESİ

Bireysel gerçeklik konusu, modernizm akımıyla birlikte ortaya çıkmaya başlamaktadır. 2000 öncesi Türk Sinemasında bireysellik bağlamında filmler

üretmeye çalışan Türk Sineması'na yenilikler kazandırmayı amaç edinmiş yönetmenler Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Yılmaz Güney ve Ömer Kavur olarak sıralanabilmektedir. Sinemada bireysellik temasının ise ancak 2000'li yıllardan itibaren asıl şeklini almaya başladığı görülmektedir. Bu bağlamda, bireysel gerçeklik teması üzerine eserler verdiği gözlemlenen yönetmenler sırasıyla Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim ve Zeki Demirkubuz olarak saptanmaktadır. Zeki Demirkubuz'un bu yönetmenler arasındaki yeri, önemi ve Türk Sineması'na kattığı filmler ve değerler bu tez konusunun genel çerçevesini oluşturmaktadır.

1.1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Tezin başlığında yer alan "bireysel gerçeklik" konusunun Demirkubuz'un filmlerinde farklı bir açıdan ele alındığı, yönetmenin toplumsal gerçeklerin bireye dayattıkları üzerinden toplumun gerçeklik anlayışını sorguladığı gözlemlenmektedir. Bu çalışmada hedeflenen; yönetmenin filmlerindeki toplum-birey çatışmasından yola çıkılarak, bireyin kendi gerçekliğini irdelemek ve bu konuyu ele alan filmler çeken diğer yönetmenlerden farklı yaklaşımını incelemektir.

Sinemada "bireysel gerçeklik" konusunun modernizmle birlikte gündeme gelen bir konu olduğu düşünülmektedir. Türk Sineması'na bakıldığında bu konu, 2000 öncesinde ve sonrasında çeşitli yönetmenlerce pek çok defa işlenmiştir. Zeki Demirkubuz sinemasında bireysel gerçeklik, bireyin toplum gerçeklikleriyle kendi içinde çatışarak kendine has bir gerçeklik olgusu yaratması açısından diğer yönetmenlerin konuyu işleyiş biçiminden ayrılmaktadır. Bu bağlamda seçilen konunun özgün olduğu düşünülmektedir. Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki bireysel gerçeklik unsurları konusu üzerine daha önce herhangi bir bilimsel araştırma yapılmadığından bilime de fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

1.2. ARAŞTIRMANIN HİPOTEZLERİ

Araştırmanın en genel hipotezini "Türk sinemasında bireysel gerçeklik konusu işlenmiştir." önermesi oluşturmaktadır. Bunun dışında "Zeki Demirkubuz sinemasında bireysel gerçeklik konusu işlenmiştir." ve "Zeki Demirkubuz

sinemasında; yabancılaşma, yalnızlaşma, metalaşma, anlamını yitirme, kendini toplumdan soyutlama, kapitalist değerlerle örtüşme ve maddi ilişkiler ağının içinde olma gibi bireysellik unsurlarının tekrarına rastlanmıştır." önermeleri de tezin asıl hipotezlerini oluşturmaktadır.

Bu hipotezlere cevap verilebilmesi açısından Türk sinemasında 2000 öncesi dönemde bireysellik konusunu inceleyen 5 yönetmen ve 2000 sonrası bireysellik konusunu inceleyen 5 yönetmenin bireyselliği ne açıdan, nasıl bir bakış açısı ve yöntemle ele aldıkları irdelenmeye çalışılmıştır. Çalışmanın başlığında yer alan Zeki Demirkubuz'un filmografisindeki filmler olan; "C Blok", "Masumiyet", "Üçüncü Sayfa", "Yazgı", "İtiraf", "Bekleme Odası", "Kader", "Kıskanmak", "Yeraltı", "Bulantı" ve "Kor" filmlerinde yer alan bireysel gerçeklik öğelerinin ele alınış biçimleri incelenmiş olup, çalışmanın hipotezlerini oluşturan "Zeki Demirkubuz sinemasında bireysel gerçeklik konusu işlenmiştir." ve "Zeki Demirkubuz sinemasında; yabancılaşma, yalnızlaşma, metalaşma, anlamını yitirme, kendini toplumdan soyutlama, kapitalist değerlerle örtüşme ve maddi ilişkiler ağının içinde olma gibi bireysellik unsurlarının tekrarına rastlanmıştır." önermeleri doğrulanmaktadır.

1.3. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE YÖNTEMİ

Tez çalışmasında incelenecek olan Zeki Demirkubuz filmlerindeki bireysel gerçeklik unsurlarının kapsamını; yönetmenin filmografisinde bulunan 11 filminin tümü oluşturmaktadır. Bu konuda herhangi bir sınırlamaya gidilememesinin en önemli nedeni, yönetmenin bireysellik temasına her filmde yer veriyor olmasıdır.

Zeki Demirkubuz'un filmlerinde yer alan bireysellik teması genel olarak; modern dönemin birey üzerinde yarattığı psikolojik ve sosyolojik etkiler kapsamında araştırılacağından, çalışmanın temel yöntemini "sosyolojik çözümleme" oluşturmaktadır. Özgün bir sosyal bilim olarak modern sosyolojinin kurucularından Max Weber; sosyal bilimler için felsefi bir temel öneren, sosyoloji için genel bir kavramsal çerçeve çizen ve tüm büyük dünya dinlerini, antik toplumları, iktisadi tarihi, hukuk ve müzik sosyolojisi ve başka birçok alanı kapsayan araştırmaları ile

çok yönlü ve bir o kadar da iddialı bir sosyolojinin mimarlığını yapmaktadır (Marshall, 1999:792). Weber davranıştan çok, toplumsal aktörün bakış açısından eylemin öznel anlamına odaklanan bir sosyolojik çözümleme yöntemi geliştirmiştir (Turner, 1997b:83).

Özden (2004:153-154)'in sosyolojik çözümleme tanımına göre; filmlerin sosyolojik ölçütlere göre çözümlenmesini amaçlayan bu yöntemde filmler, sosyal bir sanat ve kültür ürünü olarak ele alınarak, filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da içeriğinde ele aldığı dönemin sosyal koşullarının incelenmesini öne çıkarmaktadırlar. Sosyolojik eleştiri büyük ölçüde betimleyicidir; eser hakkında bir değer yargısı taşımamakta, durum tespit etmekle yetinmektedir (Moran, 1991:77). Tez konusunun araştırma yönteminde ağırlıklı olarak kullanılacak yöntemin, "sosyolojik eleştiri" yöntemi olarak seçilmesinin yanında "auteur eleştiri"den de faydalanılmıştır.

Kabadayı (2013:112)'nin "auteur eleştiri" tanımında kullandığı "yaratıcı yönetmen" yaklaşımı bağlamında değerlendirilebilecek olan Demirkubuz, sinema anlayışı olarak kendine has bir tarz meydana getirerek auteur yönetmenler arasında yerini almaktadır. Auteur eleştiride de filmler, yönetmeniyle ilişkilendirilerek ele alındığından, tezin özellikle üçüncü bölümünde auteur eleştiri yöntemine sıkça başvurulduğu görülmektedir.

Tezde incelenecek yönetmenler, 2000 öncesi ve sonrası bireysellik temasını ele aldıkları tespit edilen yönetmenler olarak saptanmıştır. Bu yönetmenlerden sadece, 2000 sonrası bireysellik temasını ele alan Zeki Demirkubuz'un tüm filmlerinin çözümlemesi yapılması bağlamında bir kısıtlamaya gidilmiştir. Bu kısıtlamanın en temel amacı, tezin amacından sapmaması, konunun dağılmaması olarak izah edilebilmektedir. Bu nedenle tezin asıl konusunu oluşturan Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki bireysel gerçeklik unsurlarının detaylı bir şekilde incelenmesi, tezin özgünlüğü açısından önemli bir yere sahiptir denilebilmektedir.

2. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI

Demirkubuz sineması karakter, mekan, ışık, film konuları, oyuncular ve ekip çalışanları bağlamında değerlendirildiğinde, belli başlı bazı özellikler olduğu gözlenmektedir. Yönetmenin film dilini oluşturan, sinema anlayışına etki eden Fyodor Dostoyevski, Albert Camus gibi yazarların, Andrey Tarkovski ve Robert Bresson gibi yönetmenlerin Zeki Demirkubuz sinemasına etkileri alt başlıkta detaylı şekilde incelenecektir.

2.1. DEMİRKUBUZ SİNEMASINI ŞEKİLLENDİREN FAKTÖRLER

Zeki Demirkubuz'un çoğu filminde karakterlerin diyaloglarında geçen, uzun edebi cümlelerden de anlaşılabilirliği gibi yönetmenin kendi film dilini oluşturmada başlıca etkili olan isim Rus yazar Fyodor Dostoyevski olarak gözlemlenmektedir. Dostoyevski'nin romanlarına konu edindiği kötülük, suç ve ceza, erdem, arzular, gerçeklik, inançsızlık gibi temaların Demirkubuz filmlerinin tamamında işlendiği görülmektedir. Yönetmen, Dostoyevski'nin film anlayışındaki yerini şu sözleriyle ifade etmektedir:

“Ben binlerce yazı okudum. Mesela Balzac'tan da çok etkilendim ama Dostoyevski'ninki farklı oldu. O güne kadar belki anlatamadığım, kendime göre bile dillendiremediğim şeyleri anlatmamın faydası oldu ve bana bir ufuk açtı” (Deniz ve Civan, 2012: 45).

Dostoyevski'nin romanlarında kent; karanlık, renksiz bir yoksulluğun, mutsuzluğun ve perişanlığın egemen olduğu bir alan olarak gösterilmekte ve renksiz, ruhsuz, resmi binaları, bunaltıcı bir havası olan içki dükkanları, kendi deyimi ile ‘tabut’lara benzeyen döşeli odaları anlatılmaktadır (Hauser, 2006:314). Demirkubuz'un da ilk filmi olan "C Blok"ta tamamen böyle bir atmosferde, kent yaşamının içinde yabancılaşmış, yalnızlaşmış, mutsuz insanların yaşamını ele aldığı görülmektedir.

Dünya edebiyatının en önemli ve büyük yazarlarından biri olan Dostoyevski, insanların duygularına ait derinlikleri romanlarında işlemiş olup, genellikle de

eserlerindeki bütün kahramanlarının da kişiliği ya da hayatı parçalanmış kimseler oldukları gözlemlenebilmektedir. Demirkubuz sinemasında da Dostoyevski'nin kitaplarındaki temalar ve kişiler, sinemaya uyarlanmaya çalışılmıştır (Adıgüzel, 2015:32). Çoğu eleştirmene göre, Dostoyevski'nin roman karakterlerini filme uyarlamaya çalışan Zeki Demirkubuz, bu konuda yeterli derinlikte ve inandırıcılıkta karakterler ortaya çıkaramamış olarak değerlendirilmektedir.

Demirkubuz'un sinema anlayışını derinden etkileyen bir diğer isim, Albert Camus ve onun eserlerini oluşturma sürecinde benimsediği akım olan varoluşçuluk felsefesidir denilebilmektedir. Varoluşçuluk kelimesinin tek ve kesin bir tanımını yapmak, bu felsefenin yapısı gereği mümkün olmamaktadır çünkü birçok felsefeci bu kavram üzerine düşünmekte ve kendince bir tanımlama yapmaktadır. Bu tanımlardan yola çıkılarak varoluşçuluk felsefesi; insanı insan yapan nitelikleri, bireyin önemini, insanın varlık nedenlerini soran sorgulayan ve insanı ne bir kavram ne de bir nesne olarak sayan bir felsefe akımı olarak tanımlanabilmektedir (Bektaş, 2013:11). Zeki Demirkubuz, varoluşçu felsefeden etkilenen bir yönetmen olarak filmlerinde bireyin özünde bulunan duyguları işlemeye, içsel bunalımlarını ve çalkantılarını izleyiciye yansıtmaya çalışarak, izleyicide de kendi benliğini sorgulama süreci yaratmaya çalışmaktadır.

Yönetmenin Camus'un eseri olan "Yabancı" romanından etkilenerek sinemaya uyarladığı "Yazgı" filmi, Demirkubuz'un koyu bir bireycilik anlayışıyla ve varoluşçu felsefeye bağlılığıyla değerlendirildiğinde, Camus etkisinin açıkça ortaya çıktığı görülebilmektedir. Edebi bir eserin filme uyarlanmasında ortaya çıkan anlam kaybı, çoğu eleştirmence başarısız bir uyarlama olarak değerlendirilmektedir.

Zeki Demirkubuz'un film çekerken etkilendiği edebi isimlerin dışında bir de yönetmenlerin olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu yönetmenlerden en önemlilerinin Rus yönetmen Andrey Tarkovski ve Fransız Yönetmen Robert Bresson olduğu gözlemlenmektedir. Andrey Tarkovski, filmlerinde genellikle Dostoyevski etkileri barındıran bir yönetmendir ve Dostoyevski'nin varoluşçuluğuna benzeyen bir tutum içinde olduğu gözlemlenmektedir (Adıgüzel, 2016:34-36). Tarkovski'nin sanat

anlayışında insan; kaderini ve dünyayı mükemmele götürecektir yolların arayışında, evrenin yalnızca bir parçası değil, gerçekliğin varlık ve metafizik merkezidir denilebilmektedir.

Tarkovski'nin en önemli filmlerinde, derin felsefi sorulara yanıt aranmakta olduğu gibi, Demirkubuz'un filmleri de felsefi düşünce temeline dayandığından, yönetmen, Tarkovski ile benzerlik göstermektedir. Tarkovski'ye göre; tüm evren ve dünyadaki her şey, ancak insanla bağlantılı ve insanla etkileşim içinde olduğu zaman mantıklı, anlamlıdır ve belli bir düzeyde mükemmeldir denilebilmektedir (Laszlo, 2015: 194-197). Zeki Demirkubuz'un da filmlerindeki bireycilik merkezli anlatım dili, Tarkovski'nin bireycilik anlayışıyla uyum içerisinde değerlendirilmektedir.

Demirkubuz'un bireycilik ve gerçeklik anlayışında örnek aldığı ve etkilendiği bir diğer sinemacının Robert Bresson olduğu bilinmektedir. Sinema sektörünün Dostoyevski'si olarak nitelendirilen Bresson, erdem, masumiyet, suç, intihar, temalarını hemen hemen her filminde işlemiş olup, filmlerinin en önemli özelliğinin sadelik olduğu gözlemlenmektedir. Bresson filmlerinde dram, karakterlerin kendileri ile olan mücadeleleri anlamında içselleşme şeklinde ön plana çıkmaktadır (Susan, 1964:56-57). Ayrıca Bresson'un toplumsal değerlere yabancılaşmış, yalnız, modern hayatın nihilizminden çıkış yolları ararken oradan oraya savrulan karakterleriyle Demirkubuz'un karakterlerinin de bu bağlamda oldukça çok benzedikleri görülmektedir.

2.2. DEMİRKUBUZ SİNEMASININ GENEL ÖZELLİKLERİ

Zeki Demirkubuz sineması, minimalist ve bağımsız bir sinema olarak değerlendirilmektedir. Onun minimalizmi; az oyuncu, az mekan, az diyalog kullanımı, az kamera hareketi ve kamera arkasında az kişiden oluşturulan bir ekip çalışması olarak değerlendirilebilmektedir. Bağımsız sinema tarzına ilişkin; hem film üretme şekli olarak piyasa filmlerinden bağımsız filmler çekmekte hem de parasal kaynak olarak kendi yapımcılığını kendisi üstlenmekte olduğu görülmektedir. Çoğu filmine "Zeki Demirkubuz Bağımsız Filmidir." yazısını koyan yönetmen bu konuda şu sözleri söylemektedir (Pay, 2010:102):

"Klişelerle düşünen bir dünya burası. Bağımsız deyince hemen akla para pul işleri geliyor. Oysa ben orada ruhsal bağımsızlıktan bahsetmişim."

Demirkubuz sinemasında oluşturulan kadın ve erkek karakterler, genel geçer toplumsal normlara uymamaktadırlar. Kadın karakterler, genelde bireysel bir gelişim çabası içerisinde olmayarak, sadece bir erkekten ibaret istekleri olan kadınlardır denilebilmektedir. Kadının bu konumunun karşısında erkek karakterlerin yüceltildiği görülmektedir. Yönetmenin filmlerinde anlatılan öyküler, erkek öyküleri olarak değerlendirilmekte ve kadın karakterler, sadece bu öykünün devamlılığını sağlamak için, erkek karakterin hayatında istek ve arzularıyla var olmaya çalışmaktadırlar.

Yönetmenin filmlerinde tekrarlayan öğelere bakıldığında yol-yolculuk, kapanmayan ya da açılmayan kapılar, her yerde sürekli izlenen televizyon, cevap verilen ya da verilmeyen fakat sürekli çalmakta olan telefon, suçlu ya da suçsuz olan karakterlerin bir şekilde içine düştüğü hapisane gibi öğelerin sürekli tekrarına rastlandığı gözlemlenmektedir. Demirkubuz'un bu öğeleri sık sık kullanmasının sebebi filmlerinin anlatımına sembolik ya da somut anlamlar katma arzusu olduğu söylenebilmektedir.

Yol ve yolculuk ögesi, bireyin içsel yolculuğunu da temsil etmekte, kapı ögesi yönetmene göre sinematik olarak görülmekte ve izleyicide gerilim unsuru yaratabilmekte, televizyon ve telefon öğeleri, gelişen teknolojiyle birlikte bireyin içine düştüğü yalnızlık ve yabancılaşma olgularını temsil etmekte, hapisane ögesi ise Demirkubuz'un çokça kullandığı suç, vicdan, kötülük gibi temaları yansıttığı için hemen her filminde bu öğelere yer verildiği görülmektedir.

Oyuncu seçiminde eğitilmiş-eğitimsiz gibi bir ayırım yapmadığı görülen yönetmenin amatör oyuncularla çalıştığı filmlerinde bu karakterlere İsa, Musa, Meryem, Yusuf gibi dinsel isimler seçtiği gözlemlenmektedir. Herkesin oyuncu olabileceğini düşündüğünü söyleyen Demirkubuz'un filmlerinde amatör oyuncu kullanımı da bununla bağlantılı olarak düşünülebilmektedir (Adıgüzel, 2015:36-37). Ayrıca filmlerinde kısada olsa kendisi de görülen yönetmen "Bekleme Odası" filminin baş rolünü kendisi üstlenerek oyunculuğa olan merakını da gidermektedir.

Zeki Demirkubuz'un filmleri teknik açıdan incelendiğinde; yönetmenin genel anlamda kamera hareketi kullanmadığı görülmektedir. Demirkubuz'un geçiş efektleri yerine açılan kapanan ışıklar kullandığı, yeni sahnelere kurguda kesme yaparak geçtiği, uzun ve statik sahnelere yer verdiği, müzik kullanmadığı, çekim ölçeği olarak çoğunlukla bel çekimi kullandığı ve karakterlerin yaptıkları işe, ellerine, ayaklarına odaklandığı görülmektedir.

Demirkubuz, senaryolarını kendi yazdığı filmlerindeki karakterlerine uzun, sade, açıklayıcı ve çok fazla felsefi diyaloglar yazmaktadır. Bu durumun karakterlerin inandırıcılığını azalttığı düşünülerek, eleştirilere maruz kalmasına yol açtığı görülmektedir. Ayrıca onun karakterleri anti-kahraman niteliği taşıdıklarından bir yanlarıyla kötüdürler ve bu yüzden karakterlerin düşüncelerini, hissettiklerini anlamak, onlarla bir özdeşleşme yaşamak oldukça zor gözükmektedir.

Karakterler, genellikle orta ya da alt sınıftan insanlardır ve problemleri para, aşk, insan ilişkileri gibi sıradan problemler olarak görülmektedir (Pösteki, 2005:111) Yönetmenin bu sıradan insanların, sıradan problemlerini ortaya koyduğu ancak çözmek için herhangi bir çaba göstermediği söylenebilmektedir. Demirkubuz, karakterlerine günlük konuşma dilini, hatta küfürlü bir dil olan argo-sokak dilini kullanarak gerçekçilik unsurunu arttırmaktadır. Böylelikle karakterlerin ait olduğu sınıf, yönetmen tarafından bütünüyle yansıtılmaya çalışılmaktadır.

Zeki Demirkubuz'un sineması, karakter sinemasıdır denilebilmektedir çünkü filmlerinde konular değişse de karakterler ruhsal bunalımlarıyla, yalnızlıklarıyla, aldatma ya da aldatılmalarıyla, yabancılaşmalarıyla, sessizlikleriyle ve yaşam tarzlarıyla aynı dünyanın insanları olarak değerlendirilebilmektedirler. Onun karakterlerinin genellikle nihilist bir yaklaşım içinde, amaçsız ve beklentisiz bir hayat yaşayarak oradan oraya savrulurken başlarına gelen kötü olaylara "kader" diyip geçtikleri görülmektedir.

Yönetmenin filmlerinde suç, vicdan, irade-iradesizlik, nedensizlik, kötülük ve sadakat gibi temaları kullanması, Dostoyevski'nin onun üzerindeki etkileri olarak görülebilmektedir. Dostoyevski de romanlarında bu temaları kullanmakta olup, tıpkı

Zeki Demirkubuz gibi kurtuluşun acıda ve kötude olduğuna inanmakta; suçun ve kötünün vicdan getireceğini düşünmektedir. Genel olarak yönetmen, her filminde kötülüğün nedenini sorgulamakta ve insan psikolojisini anlamlandırmaya çalışmasıyla tanımlanabilmektedir.

3. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNİN BİREYSEL GERÇEKLIK BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

Zeki Demirkubuz, filmlerindeki karakterleri kendine has bir şekilde oluşturarak, her bir filmindeki, her bir karakteri toplumsal yapının içinden sıyrarak, karakterlere kendilerine has kişilik özellikleri kazandırmaya gayret etmektedir. Çalışmanın bu bölümünde Demirkubuz'un filmografisindeki tüm filmlerin özetleri çıkartılarak, filmlerdeki karakterlerin bireysel gerçeklik bağlamında çözümlemeleri incelenecektir.

3.1. C BLOK FİLMİ (1994)

3.1.1. C Blok Filminin Özeti

Film, genel olarak bir sitenin, filme de ismini veren "C Blok"unda geçmektedir. Baş roldeki kişilere bakıldığında; kapıcı Halet, Tülay Hanım, Selim Bey ve Tülay Hanım'a ev işlerinde yardımcı olan hizmetli Aslı görülmektedir. Film yağmurlu bir günde Halet'in arabasından kargocuyu apartmanın önünde zile basarken izlemesi ve daha sonra Tülay Hanım'ın evden çıktığını görünce arabadan inip, kargocudan paketleri alarak Aslı'ya götürmesiyle başlamaktadır.

Aslı, ilk önce Halet'e kapının aralığında sert bir dille hanımının olmadığını söyleyip kapıyı kapatır fakat Halet ikinciye geldiğinde Aslı ona içeri girmesini söylemektedir. Bu sahnede Aslı'nın kafasındaki eşarbı çıkardığı ve üzerine hanımının olduğu anlaşılan kıyafetlerden giyip takılardan taktığı görülmektedir. Halet ve onu baştan çıkararak Aslı sevişirken Tülay Hanım eve gelmekte, onları görmekte ve bir şey demeden çıkıp gitmektedir. Akşam yemek masasında Tülay Hanım, Aslı'dan Halet'i çağırmasını istemektedir, Halet gelince de ona camı neden kırdığını, bunu

Aslı'nın mı istediği sormaktadır. Halet, bir açıklama yapmayarak yalnızca yarın taktirtacağını söylemektedir.

Gece olunca Selim yatakta uyurken görülmektedir, Tülay yataktan kalkıp bir sigara yakmakta ve bahçede gördüğü Halet'i izlemektedir. Ertesi gün Tülay, sahil kenarına gitmek için arabasına binmekte; bunu gören Halet de Aslı'nın evde yalnız kaldığını anlayınca onun yanına çıkmaktadır. Tülay, sahilde tek başına sigara içerken onu gören balıkçının yanına geldiğini ve balıkçının imalı sözlerinden korktuğunu, arkadaşı Fatoş'un çalıştığı yere gidip ona anlatırken görülmektedir. Ayrıca Tülay'ın tek arkadaşının Fatoş olduğu ve Tülay'la Selim'in evliliklerinin yolunda gitmediği de aralarında geçen diyalogdan anlaşılmaktadır.

Tülay ile Selim, sigara içip televizyon izlerlerken, Selim Tülay'a ayrılmak isteyip istemediğini sormaktadır fakat Tülay soruyu duymazdan gelince, Selim yatak odasında ağlarken görülmektedir. Sonraki sahnede Halet, yine bloğun önünde arabada kargocunun zile bastığını, kimse açmayınca da sinirlenip gidişini izlemekte fakat bu sırada Tülay'ı evden çıkarken görünce Aslı'nın yalnız kalışından istifade edip yukarı çıkmak yerine, Tülay'ı takip etmeye karar verdiği gözlemlenmektedir.

Tülay, yine sahile gitmiş, denize karşı sigara içiyorken görülmektedir. Bu sırada üç kişi gelir ve bir tanesi Tülay'a cinsel tacizde bulunur, olayı gören Halet yetişmekte ve duruma teslim olmuş olan Tülay'ı o durumdan kurtarmaktadır. Olay bitince Halet'in Tülay'a sevgiyle dokunduğu, Tülay'ın da karşılık verip Halet'in ellerini okşadığı ve sonrasında Halet'in üstsüz olduğu görülmektedir. Tülay eve geldiğinde boynundaki ve bacaklarındaki morluklardan da Halet'le sahilde birlikte olduğu anlaşılmaktadır.

Selim ve Tülay'ın evliliklerindeki iletişimsizlik sorunu, Selim'in karısı hakkındaki bazı şeyleri Aslı'ya sormasından ve Tülay'ın da Selim'in iş seyahatine çıkacağını Aslı'dan öğrenmesinden anlaşılmaktadır. Selim iş seyahatindeyken gelen Tülay'ın annesinin konuşmalarından; Tülay'ın ailesinin geçim sıkıntısı içerisinde olduğu ve bu yüzden de onlara her ay para gönderdiği ancak üvey babasının bu paraların bir kısmını annesine hiç söylemediği anlaşılmaktadır. Sonraki sahnede

Selim'in Tülay'a neden garip davrandığını, başka birisinin olup olmadığını sorduğu görülmektedir ancak yine bir cevap alamayınca sinirlenen Selim, Tülay'ı arabayla kimsenin olmadığı bir yere götürmekte ve orada tecavüz etmektedir.

Tecavüz olayından sonra eve dönen Tülay, kapıcı dairesine gitmekte ve Halet'le kendi isteğiyle birlikte olmaktadır. Bu olaydan sonra akıl sağlığı iyiden iyiye tehlikeye girdiği gözlemlenen Halet'in, çıplak bir Şekilde bahçeye çıktığı ve sabah babası battaniyeye sarıp eve sokana kadar çıplak Şekilde dışarıda durduğu görülmektedir. Bu olaylar esnasında Tülay'a ulaşamayan Selim, Aslı'ya ulaŐıp Tülay'ı sorunca Aslı, onların evlilikleri bitip de iŐsiz kalmamak iÇin yani tamamen geÇim derdinden Selim'e yalan söylemektedir.

Halet, ertesi gün yine sahile gitmek iÇin evden çıkan Tülay'ı takip etmekte ve sahilde kendisinden ateş isteyen adamın öncesinde parkta cinayet işleyen bir katil olduğunu anlayan Tülay "katil!" diye bağırınca, Halet, katilin peşinden koŐmaya başlamaktadır. Tam katili yakalayacakken yüzüne bir bıŐak darbesi alan Halet o sırada Tülay'ın arabasıyla nnden geŐtiđini görmektedir. Tülay, eve varmakta ve karşısında üzerinde atletle ağlayan Aslı'yı ve onun arkasında üstü başı dağınık bir Şekilde kendisine bakan kocası Selim'i görmektedir. Kocası onu Aslı'yla aldatarak intikam almıştır denilebilmektedir.

Tülay, Fatoş'a yaşadıklarını anlatırken görülmekte, bir yandan kalabalık İstanbul yaşantısı izleyiciye gösterilmektedir. Tülay, kocası onu aldattıktan sonra ailesinin yanına döndüğünü ve bir süre her Şeyi unuttuğunu, uyuduğunu, uyandığındaysa kendisini yollarda bulduğunu anlatmaktadır. skdar'da yeni bir eve taŐınan ve bir süre bankadaki birikimiyle idare ettiğini belirten Tülay iş aradığını da söylemektedir.

Son sahnede Tülay'ın belirsiz bir zaman diliminden sonra, Selim'i özlediği iÇin, ilk defa C Blok'a geldiği görülmektedir. Ancak Selim taşınmıştır; Aslı da eski alt komŐusunun evinde işe başlamıştır. Halet'in de akıl hastanesine yatırıldığını öğrenince Tülay, anahtarını bloğun önüne fırlatıp akıl hastanesine gitmekte ve Halet'le yan yana oturmakta olduğu görülmektedir.

3.1.2. C Blok Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi

Filmdeki baş rollerden biri olan Tülay karakteri, Demirkubuz'un tipik kadın karakterlerinden birisini canlandırmaktadır. Tülay'ın basit, sıradan bir hayat yaşayan, günleri genelde aynı şekilde geçen ve eşi Selim'le olan evliliği yolunda gitmeyen fakat bunu çözmek için de bir şey yapamayan bir kadın olduğu görülmektedir. Yaşadığı eylemsiz, durağan hayattan sıkıldığını belirten Tülay, bu can sıkıntısının onu sürüklediği, sonucu kötü eylemlere yönelmektedir. Can sıkıntısı yüzünden yaptığı şeylerin sonucunda daha çok canının sıkıldığı, var olan durumların içinde var olmaya devam ettiği ve zamanla kısır bir döngünün içinde kötülük sarmalı denilebilecek anlık isteklerinin peşinden sürüklendiği gözlemlenmektedir.

Tülay karakterinin canının sıkıldığını söylemesinin altında yabancılaşma ögesinin yattığı düşünülebilmektedir. Çünkü Tülay karakteri, eşiyle bile bir iletişimsizlik sorunu yaşamakta olup, yaşamda herhangi bir amacı olmayan, her gün yalnız başına gezip, sonra tekrar eve gelen bir karakterdir. Bu bağlamda bir hiçleşme, kendini bir işe yaramaz hissetme gibi duygularla bir bunalımın içine düştüğü söylenebilmektedir.

Bir bunalım haliyle var oluşsal kaygıların pençesinde olduğu gözlemlenen Tülay, bu sıkıcı hayatının ortasında Aslı ve Halet'in sevişmelerine denk geldiğinde belki de varlığını bile unuttuğu cinsel arzu ve isteklerini hatırlamıştır denilebilmektedir. Bu yüzden kırılan yatak odasının camını sadece Halet'in bunu neden yaptığını önemseydiği için Halet'e sormaktadır. Çünkü mutsuz evliliğinin ona kadın erkek arasındaki bu şiddetli arzuyu unutturmuş olduğu düşünülebilmektedir.

Tülay'ın varlık sancısı çektiği bu dönemde kadın kimliğini hatırlaması varoluşuna bir kılıf bulması şeklinde yorumlanabilmektedir. Çünkü modern ve postmodern hayatta aşılamayan bir gerçek olarak; kadınların gerek medya organlarında gerekse hayatın içinde toplum tarafından çoğunlukla bir cinsel obje, seyir nesnesi gibi konumlandırıldıkları bilinmektedir. Dolayısıyla Tülay'ın da bu

kimliğini yeniden hatırlaması, onu içinde bulunduğu can sıkıntısı ve karmaşık ruh halinden çıkarabilecek bir adım şeklinde düşünülebilmektedir.

Filmde tüm karakterlerde gözlemlenen modern hayat içerisinde yalnızlaşan insanlardan birinin de Halet olduğu görülmektedir. Halet de yabancılaşma yaşamakta ve durağan bir hayatın basit döngüsünün ağırlığını taşıyabilmek için dolayısıyla varoluşuna bir sebep yaratmak için çabalamaktadır. Bu sebeple, hayatının geçtiği blokların arasında can sıkıntısına anlık çözüm oluşturabilecek nitelikte bir oyalanma aracı olarak, bloktaki kişileri gözlemlemeyi bulduğu görülmektedir.

Halet karakteri, anlık tutkularıyla Aslı ve Tülay'la cinsel yakınlaşmalara yaşamakta fakat onlarla arasında bir bağ kurmamaktadır. O, sadece haz peşinde görülmekte ve film boyunca neredeyse hiç konuşmaması da kendisine ve çevresindeki insanlara ne kadar yabancılaştığının bir kanıtı olarak düşünülebilmektedir. Onun hayatı da Tülay'ın hayatı gibi bloklar arasında, yalnız, durağan ve can sıkıcı bir şekilde ilerlemektedir. Tülay'ın maddi sıkıntısının olmayışı, onun Haletten daha mutlu ve anlamlı bir hayat sürmesi için yeterli olmamıştır.

Filmde arzu nesnesi olarak, birkaç sahnenin dışında, erkek yani Halet karakteri verilmeye çalışılmıştır. Sahil kenarında bir balıkçının sözlü tacizinin ve sonraki sahnelerde üç erkeğin cinsel tacizinin dışında, arzu edilen hep Halet karakteri olarak görülmektedir. Halet'in Aslı ve Tülay tarafından arzulanmasının sebebi iki kadının da hayatında heyecan arayışlarını karşılayabilecekleri tek erkek olmasından kaynaklanmaktadır.

Selim, Halet, Aslı ve Tülay yaşadıkları modern hayat yalnızlığı ve yabancılığında aynı blokta, birarada fakat birbirlerinden düşünce olarak çok uzak bir yaşantı içerisinde görülmektedirler. Bu karakterler, yaşadıkları hayat içinde kaybolmuşlar ve nesneleşmişlerdir denilebilmektedir. Bu yüzden de hepsi mutsuz, yalnız, bunalımda ve huzursuzlukla kaplı bir varlık sancısı içinde gözükmektedirler.

Film, bir modern hayat eleştirisi olarak düşünülebilmektedir. Filmde bireysel gerçeklik öğeleri olarak Tülay karakterinin yaşadığı hayata yabancılaşma, cinsel kimlik bağlamında metalaşma ve birey olarak anlamını yitirme gibi öğelere

rastlandığı sonucuna varılabilmektedir. Modern hayatın bireyin üzerindeki etkilerinin özellikle Halet ve Tülay'ın psikolojik bunalımlarının filmde açıkça işlendiği görülmektedir. Ayrıca bu filmde kadın erkek arasındaki cinsellik ve şiddet, yönetmenin diğer filmlerinde olmadığı kadar keskin bir şekilde izleyicinin karşısına çıkmaktadır.

3.2. MASUMİYET FİLMİ (1997)

3.2.1. Masumiyet Filminin Özeti

Film, başrollerden biri olan Yusuf karakterinin cezaevinden tahliyesiyle başlamaktadır. Yusuf, ablasıyla bir ilişki yaşayıp, ablasını kaçıran yakın arkadaşını öldürmek ve ablasını da öldürmeye teşebbüs etmek suçundan on senedir cezaevinde hapis yatmaktadır. Hapisten çıkıp gece otobüsle ablasının yaşadığı İzmir'e giderken, yolda Uğur ve Bekir, otobüse binmekte ancak yolda jandarmalar tarafından otobüsten indirilerek götürülmektedir. Yusuf, bir otele gitmekte ve otel sahibini beklerken koltukta, televizyon karşısında uyuyan kızı fark etmektedir. Kızın ateşi olduğunu fark eden otel sahibi Mehmet ile Yusuf gece onu hastaneye götürüp tedavi ettirdikten sonra oteldeki yatağına yatırmaktadırlar.

Sabah Yusuf, kızı merak edip odasına baktığında, hala yalnız bir şekilde uyduğunu görmekte ve eniştesinin çalıştığı yere gitmek için dışarı çıkmaktadır. Eniştesi Yusuf'u eve davet eder, eve vardıklarında kapıyı Yusuf'un ablası açar fakat hiçbir sevgi gösterisi göstermeden mutfağa geçip yemek hazırlamaktadır. Bu sırada, Yusuf'un yeğeni dayısına "hoşgeldin" demesi ve elini öpmesi için babası tarafından sert bir şekilde uyarılmaktadır. Yusuf ve eniştesi alkol içerlerken, eniştesi Yusuf'a evdeki iletişimsizlik sorununu anlatmaktadır. Sonraki sahnede Yusuf'un eniştesi, ablasını kemerle dövmeye başlayınca, Yusuf bu durumdan rahatsız olmakta ve otele geri dönmektedir.

Geceyi otelde geçiren Yusuf, sabah olduğunda Bekir ile tanışınca, Bekir ona Çilem'i hastaneye götürüp tedavi ettirdiği için teşekkür etmektedir. Akşam olunca Bekir ile Yusuf, pavyonda çalışan Uğur'u dinlemeye gitmektedirler. Otele üçü

birlikte dönerler; Uğur'u almaya iki adam otele gelince Bekir Uğur'a "gitmeyeceksin" diyerek, silah çekmekte, fakat Uğur adamlarla gitmektedir.

Ertesi gün Çilem, Yusuf ve Bekir pikniğe gitmektedirler. Bu piknik sırasında Bekir, Uğur ile olan geçmişini anlatmaktadır. Geçmişte Bekir; Uğur ile aynı mahallede büyümüş, eğitilmiş, varlıklı bir aileye sahip olan, efendi bir insan olarak tanınmaktadır. Bekir'in evinin alt katında da Zagor diye bilinen, her türlü suça bulaşmış bir delikanlı yaşamaktadır. Uğur, Zagor'a aşıktır ve Zagor hapse girince ona avukat tutmak için Bekir'in çalıştığı yere gelerek borç istemekte, gerekirse hayat kadınlığı yapacağını, metresi olabileceğini söyleyerek zaten kendisine aşık olan Bekir'den parayı almaktadır. O günden sonra Uğur, hapiste suçlara karışıp il il cezaevi gezen Zagor'un peşinde, Bekir de aşık olduğu kadının peşinde senelerce sürüklenmektedirler. Bu sırada Uğur'un başka birinden işitme engelli bir kızı (Çilem) olmaktadır. Bekir çok defa Uğur'la evlenmek istemekte, fakat Uğur asla kabul etmemektedir. Tüm bu yaşadıklarını kaderi olarak kabul eden Bekir, kaderini çekmeye razı bir şekilde yaşantısına Uğur'un peşinde devam etmektedir.

Piknikten sonraki sabah, Uğur, Yusuf'tan kendisiyle birkaç saatliğine kendisiyle Aydın'a gelmesini istemektedir. Uyandığında Uğur'u ve Yusuf'u bulamayan Bekir, Uğur'u Yusuf'tan kışkırdığı için çok alkol içmekte ve otele döndüğünde, Uğur'la şiddetli bir tartışmadan sonra gece kendisini tabancayla vurarak intihar etmektedir.

Bekir ölünce Yusuf, Uğur ile çalışmaya başlamıştır ve tavırları da değişerek Bekir gibi davranmaya başladığı görülmektedir. Bir gece Uğur'un çalıştığı pavyon, polisler tarafından basılıp sonrasında kapatılınca, Yusuf, Uğur'a birlikte Çilem'i de alıp başka bir yere gitmeyi teklif etmektedir. Bu teklifi reddeden, Uğur Yusuf'u kovunca, Yusuf gitmeyeceğini çünkü kendisine aşık olduğunu itiraf etmektedir. Burada Uğur'un sinirli konuşmalarından çıkan sonuç, aynı Bekir gibi Uğur'un da tüm bu yaşananları kaderi saydığı ve çekmeye razı olup kaderine teslim olduğu olarak düşünülmektedir.

Sabah Yusuf'un valizlerini toplayıp, otel sahibiyle vedalaşıp gittiği ancak hemen sonrasında Uğur'u bırakıp gidemeyeceğini anladığı için geri döndüğü görülmektedir. Otel sahibi, Yusuf'un geri dönüşüne hiç şaşırarak, Uğur'un kendisini beklediğini söylemektedir. Yusuf, Uğur'un yanına gidince, Uğur ilk defa ona sevgiyle yaklaşmakta ve gittiği yere kadar kendisiyle kalmasını istediğini söylemektedir. Bu olaydan sonra Uğur, Yusuf'a haber bırakarak, hapisten kaçan Zagor'la birlikte ortadan kaybolmaktadır.

Yusuf, Çilem'i de alarak ilk adres olan Aydın'daki otele gitmekte, burada oteli arayan bir kişi, ona Uğur'un Ankara'da bir diskoda olduğu haberini vermektedir. Haberi alan Uğur, Çilem'le birlikte Ankara'ya gitmekte, ancak disconun mühürlendiğini görmektedir. Bu durumu merak eden Yusuf, diskoda gece Zagor'un cinayet işlediğini bu yüzden mühürlendiğini öğrenir, yapacak bir şey kalmadığı için Yusuf ile Çilem'in İstanbul'a doğru yola çıktıkları görülmektedir. İstanbul'a giderlerken yemek yemek için durdukları dinlenme tesisindeki televizyondaki cinayet haberinde Uğur'un fotoğrafı gösterilmektedir fakat bunu sadece Çilem görmektedir.

İstanbul'a vardıklarında Yusuf, hapisneden arkadaşı Orhan'ın babasına ulaşır, babası ona sarılıp ağladıktan sonra, onu yerde ölü yatan Orhan'ın yanına götürmektedir. Orhan ölmüştür ve Çilem ile Yusuf'un son çareleri de tükenerek yapayalnız kaldıkları görülmektedir.

3.2.2. Masumiyet Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi

Film genel olarak bir otelde geçmektedir. Oteller, insanlar tarafından uğrak bir yer olarak görülmektedir, fakat bu filmdeki karakterlerin hayatlarının otellerde geçiyor olması, karakterlerin yersiz, yurtsuz ve toplumda bir yer edinemeyip ötekileştirilmiş karakterler olduğunu göstermektedir. Film, Yusuf'un tahliyesiyle başlamakta, ancak Yusuf dışarıdaki hayattan korktuğu ve yaşama nereden tutunacağını, yeni bir hayata nasıl alışabileceğini düşündüğü için tahliye olmak istemektedir.

Yusuf'un tahliye olmak istemeyişi başlarda mantıksız gibi gelse de, dışarı çıktığında yaşadığı ve tanık olduğu son derece kötü olaylardan sonra izleyici, Yusuf'un korkularında haklı olduğunu görebilecektir. Yusuf'un ilk tanık olduğu olay, eniştesinin ablasına ve yeğenine karşı takındığı sert ve aşağılayıcı tavırlar olacaktır. Enişte karakteri aldatılmış, sevilmemiş bir karakterdir ve bunların bilinciyle karısı ve çocuğuna öfke saçmaktadır. Öfkesinin başlıca sebebi toplumsal normlarca bir erkeğin konulduğu yere kendisinin ulaşamamış, güç ve iktidarı elinde tutamamış olması olarak düşünülebilmektedir.

Filmdeki tüm karakterler, bir çıkmazın içine girmekte ve bunu da kader olarak nitelendirip razı gelmektedirler. Uğur karakterinin Zagor'a olan saplantılı aşkı yüzünden fahişelik yapması, Bekir'in de Uğur'a olan saplantılı aşkı yüzünden fahişelik yaptığını bile bile Uğur'un peşinden gitmesi, bu karakterlerin kendilerinin ağzıyla kader olarak nitelendirildiği duyulmaktadır. Yusuf'un da bu "kader sarmalına" dahil olduğu, Uğur onu kovduktan sonra gitmeyi deneyip gidemediğinden ve Bekir'in intiharından sonra Bekir gibi davranmaya başlamasından anlaşılabilir.

Uğur, Bekir ve Yusuf karakterlerinin bir diğer ortak noktası da hepsi bir şekilde toplumda kötülükler yapan karakterler olarak görülseler de aslına bakıldığında durum tam da öyle gözükmemektedir. Uğur, toplumda basit bir fahişe gibi görülse de bu hayatı sevdiği, aşık olduğu adam için yaşamaktadır. Yusuf ablasının dilsiz kalmasına ve bir insanın ölümüne sebep olan bir katil gibi görülse de aslında o da zamanla aşık olduğu Uğur'un başkalarıyla birlikte oluşu karşısında eli kolu bağlı kalan bir korkak konumundadır. Bekir ise kadın satıcısı ve alkolik biri gibi görülse de o da Uğur'a olan aşkı yüzünden bu hayata mahkum yaşamaktadır.

Film boyunca televizyon faktörü yoğun bir şekilde gözlemlenmektedir. Bunu kişilerin rahatlamak için başvurdukları bir kaçış yolu olarak görmek mümkündür. Çilem karakterinin televizyonla olan bağı incelendiğinde; ilgisiz ve iletişimsiz bir annesi olduğu ve Çilem'in de işitme engelli olmasına rağmen hayatla kurduğu tek

bağın televizyon olduğu gözlemlenmektedir. Hatta annesinin ölümünü dahi televizyondan öğrenmektedir.

Bekir'in, otel sahibinin, Yusuf'un, dilsiz ablasının oğlunun katlanılmaz acılar içerisindeki hayatlarında büyülenmişçesine televizyona kilitlenen bakışlarında hep bir rahatlama görülebilmektedir. Ancak televizyon, her zaman huzurlu görüntüler göstermemektedir; acıyı da, dramı da, ahlaksızlığı da gösterdiğinden otel sahibi Bekir ile Uğur'un ölümcül kavgasını seyrederken de tıpkı televizyon izlerken yaptığı gibi sakin ve öylesine izlemektedir. Yani televizyon ögesi, bu kişilere hayatta yaşanabilecek tüm olayları önceden yaşattığı için kişiler artık ne yaşarlarsa yaşasınlar olaylara yabancı hissetmemektedirler. Böylelikle televizyon, yaşanan şiddeti, dramı, acıyı, ahlaksızlığı doğallaştırmaktadır.

Bekir ve Uğur karakterlerinin toplumsal normları, aşk için kendi istekleriyle reddettikleri görülmektedir. Bekir, ailesinin ona sunduğu düzenli hayatı bırakıp, Uğur ile oradan oraya sürünmeye razı gelirken, Uğur da aynı şekilde bir zamanlar evlendiği eşinden hamile olmasına rağmen kaçarak Zagor'un peşinden sürüklenmeye devam etmeyi seçmektedir.

Bekir ve Uğur karakterlerinin bu seçimleri, Alain Badiou'nun (2006:131) tanımına göre; "aşık bir kişinin hakikat dünyasından içkin bir kopuş yaşama" durumudur. Badiou, normal dünyaya ait hissetmek için bilinmeyen etkilerini silmeye çalışan kişilerin yaşadığı "normal" dünyayı kanaatler dünyası olarak tanımlamaktayken, Bekir ve Uğur bu dünyanın sahte olduğunu varsayarak rüyalar ile açılan aşk evrenini kendi gerçeklikleri saymış oldukları görülmektedir.

Filmde yer alan çaprazlama aşk ilişkileri incelendiğinde, bu aşklarda çaresizlikten kaynaklanan bir "masumiyet" olduğu görülmektedir. Yaşanan aşklar kaba, can acıtıcı, haz ve cinsellik yüklü aşklar olup, kendini acı içerisinde yenilemesiyle bireyin toplumda var olma savaşına benzetilebilmektedir. Bu duruma örnek olarak Yusuf'un namus cinayetinden hapis yattıktan sonra bir fahişe olan Uğur'a aşık olması gösterilebilmektedir.

Sonuç olarak; film bir yönüyle Yeşilçam filmlerinde var olan kaderci yaklaşımla, modernizm ve postmodernizm eleştirisi izleri taşıırken, bir yandan da pastişle Yeşilçam'ın estetik anlayışını parçalamıştır denilebilmektedir.

Bireysel gerçeklik bağlamında çözümlenmesi değerlendirildiğinde filmde yer alan bireysellik unsurları, Uğur karakterinin birey olarak anlamını yitirmesi, fahişelik yapmasıyla metalaşarak, kapitalist değerlerle örtüşmesi ve maddi ilişkiler ağının içinde olması şeklinde genellenebilmektedir. Yine filmde yabancılaşma ve modern bireyin yalnızlaşması gibi unsurlara da değinildiğini söylemek mümkün olmaktadır.

3.3. ÜÇÜNCÜ SAYFA FİLMİ (1999)

3.3.1. Üçüncü Sayfa Filminin Özeti

Film başrollerden biri olan, İsa karakterinin elli dolar çaldığı gerekçesiyle mafya görünümünde bir adamdan dayak yemesiyle başlamaktadır. Elli doları bulması için bir gün süresi olan İsa, çalıştığı sete giderek, patronundan bu parayı istemekte ancak patronu sinirli bir şekilde bu isteği reddetmektedir. Bu durumda parayı bulacağı bir yer kalmayan İsa, çaresiz bir şekilde eve gidip intihar mektubu yazmaktadır. Tam kafasına silahı dayamışken ev sahibi gelmekte ve dört aydır ödemediği kira borcunu istemektedir. Zaten çaresizlik içerisinde olan İsa, ev sahibini kendi evinde vurmakta ve orada bayılmaktadır.

İsa, ayıldığında kendini evinde, yatağında bulmakta, bu sırada polisler gelerek, tüm apartman sakinleriyle birlikte, İsa'yı da sorguya almaktadırlar. İsa katil olduğunu itiraf etmemektedir, apartmanda da kimse silah sesi duymamıştır. Eve geldiğinde, yine bir baygınlık geçirmekte ve ayıldığında yanında karşı komşusu Meryem'i görmektedir. Meryem ve İsa, biraz sohbet edip tanışmakta ve daha sonra Meryem, evine gitmektedir. Sabah İsa, Meryem'in yemek getirdiği tabakları vermek için Meryem'e gitmekte, Meryem'in çocuklarının da olduğu sofrada kahvaltı ederlerken birbirlerine hayatlarından bahsederek, dertleşmektedirler.

Kahvaltıdan sonra işe gidip gelen İsa'nın evini alacaklılar basınca, Meryem dışarı çıkararak, İsa'nın borcunu ödemekte ve İsa'yı kurtarmaktadır. Bunun karşılığında

Meryem'in çocuklarına ve Meryem'e ufak tefek hediyeler alan İsa ile Meryem, akşam parkta çocukları sallarken konuşmaktadırlar. Meryem, kocasından kendisiyle ve çocuklarıyla hiç ilgilenmediği hatta yanlarında bile doğru düzgün durmadığı için şikayetçi olduğunu anlatmaktadır. İsa'nın Meryem'e karşı ilgi duymaya başladığı Meryem'i evine bırakırken söylediği "ne istersen yapabilirim" cümlesinden anlaşılabilir.

Bir gün İsa, Meryem'in kocasının geldiğini görür ve sonrasında dayak seslerini duyunca silahını alarak, Meryem'in kocasını vurmaya gitmekte, fakat cesaret edemeyerek eve geri dönmektedir. Ancak içi rahat etmemekte, sabah ilk iş Meryem'in kapısına dayanmakta, Meryem "başını belaya sokacaksın bunlar karıyla kocanın arasındaki şeylerdir git" diyerek, onu kovunca İsa Meryem'e onu sevdiğini itiraf etmektedir.

İsa'nın ilan-ı aşkından sonra, bir gün Meryem İsa'nın evine gelerek önce isyan etmekte ve ağlamakta, sonrasında da İsa'dan kocasını öldürmesini istemektedir. İsa çekingen kalınca, Meryem ev sahibini öldürdüğünü bildiğini söylemekte ve olayı anlatmaktadır. Meryem, ev sahibinin metresi olduğunu, o gün İsa onu vururken de evde olduğunu, İsa'yı baygın şekilde evine götürüp yatırdığını ve silahı da sakladığını anlatmaktadır. Ev sahibiyle olan birlikteliğini ise, kocasının da bildiğini ancak göz yumduğunu, kendisinin de kaderine razı olduğunu da sözlerine eklemiştir.

Meryem'in anlattığı bu üzücü olayı duyan İsa, Meryem'in kocasını vurmaya razı olmakta ve birkaç akşam bunun için uğraşmaktayken, Meryem bir gün bir cinayet planıyla İsa'ya gelmektedir. Kocasını gece boğup çuvala koyarak bir inşaatın temelini gömebileceklerini söylemekte, İsa da kabul etmektedir. Fakat buna gerek kalmamaktadır, çünkü Meryem'in kocası başka biri tarafından öldürülmektedir.

Meryem, kocasının ölüsünü teşhis için gittiği hastaneden gelince, İsa'yla yine parkta buluşarak, memlekete döneceğini söyleyince, İsa ona birlikte yaşayıp gidebileceklerini belirtmekte, ancak Meryem kabul etmemektedir. Meryem, İsa'nın şehir dışında olduğu bir gün evi boşaltıp gitmektedir. Döndüğünde Meryem'i evde bulamayan İsa, ev sahibinin oğlu Serdar'dan Meryem hakkında bir şey bilmediğini ve

kendisinden de evden çıkmasını istediğini öğrenmektedir. Evden çıkmayı kabul eden İsa, dolmuşta giderken camdan tesadüfen Meryem, çocukları ve Serdar'ı görmektedir. Silahını alarak Meryem'e gitmekte, Meryem ise çok sakin bir şekilde Serdar'a aşık olduğunu, Serdar'ın babasına düşman olduğunu, kendisinin de metres hayatı yaşadığı için ev sahibini Serdar'la ikisinin öldürecekleri gece İsa'nın öldürdüğünü anlatmaktadır. İsa Meryem'in yanından ayrılınca tabancasıyla intihar etmektedir.

3.3.2. Üçüncü Sayfa Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi

Film, gazetelerin üçüncü sayfalarında yer alan ve her gün yeni bir trajediyi konu alan "sıradan" trajik olaylar ve "sıradan" kişilerden yola çıkılarak çekilmiştir. İsa ve Meryem, taşradan büyük şehre gelerek burada yoksullukla baş ederek hayatlarını sürdürmeye çalışmaktadır. Bu süreçte büyük şehirde tıpkı yaşadıkları evler gibi kent yaşamında da kıyıda köşede kalarak, çevrelerine, kendilerine yabancılaştıkları görülmektedir. Meryem, günlerini temizlik işlerinde çalışarak, çocuklarına yemek yaparak ve televizyon izleyerek geçirirken, İsa da sette çalışarak ve alacaklılarından kaçıp gizlenerek geçirmektedir. İkisi de yoksulluk ve mutsuzluk içerisinde her gün aynı "görevleri" yerine getirmek için çabalamaktadırlar.

Karakterlerin sıradan hayatlar yaşamakta olup, kendilerince "büyük işlere" kalkıştıkları gözlemlenmektedir. Meryem, Serdar ile birlikte İsa'yı kullanmakta, İsa figüranlık yaparak geçinmeye çalışırken mafyaya bulaşmakta, mafya karakteri ise küçük bir odada elli dolar için İsa'yı döverken büyük söylemlerde bulunmaktadır. Oysaki bu karakterlerin içinde bulunduğu bir cinayetin bile ancak gazetelerin üçüncü sayfasında bir gün çıkacağı ve unutulup gideceği söylenebilmektedir.

Karakterlerin hayatlarında sevgisiz ve yalnız oldukları gözlemlenmektedir. Meryem, her ne kadar evli ve çocuklu olsa da, ne kocasıyla ne de çocuklarıyla arasında bir sevgi dili olduğu görülmemektedir; yaşadığı hayatın onu öfkeli, hiçbir şeyden korkmayan, gözü kara, her şeyden bıkmış, vazgeçmiş ve sadece maddi anlamda rahata kavuşmak isteyen bir birey haline getirmiş olduğu görülmektedir. Bu

bağlamda düşünülürken, mafyalarla olan korkusuz diyalogu, cinayet planını anlatışındaki rahatlık, İsa'yı kolayca kandırması ve bunu filmin sonunda İsa'ya rahatlıkla anlatması anlaşılabilir.

İsa karakteri de Meryem ile farklı hayatı yaşasa da aynı yalnızlık ve sevgisizliği paylaşmaktadır. Yaşadığı olumsuzlukların ortasında tanıştığı Meryem; yaptıklarıyla ona bir kahraman gibi gözükmekte ve biraz da yalnızlığını paylaşabildiği tek insan olduğu için ona kolayca bir bağlılık hissettiği gözlemlenebilmektedir. Meryem'le tanıştıktan sonra onunla vakit hızlıca ve güzel geçerken, onsuz geçirdiği vakit, sıkıcı ve onu bekleyerek kapı deliğinden onun evini gözetlemekle geçmektedir. Bir anlamda bakıldığında da Meryem, İsa'nın can sıkıntısını giderebilecek bir konumda yer almaktadır.

Demirkubuz'un tüm filmlerinde karakterlerin televizyondaki hayata kendilerini kaptırma, hayatını televizyonda izledikleriyle şekillendirme çabası, bu filmde de Meryem karakteriyle seyirciyle buluşturulmaktadır. Meryem, tüm boş vaktini magazin programları, filmler ve diziler izleyerek geçirmekte olup, İsa'yla olan konuşmalarında sürekli yaşadıklarının bir film olmadığını vurgulaması, Sibel Can ve İbrahim Tatlıses hakkında yaptığı eleştirilerde bir magazinci ağzıyla konuşması ve hatta çocuklarına Sibel ve Can adlarını vermiş oluşu, televizyondaki gerçekliklere kendini fazla kaptırdığını ve bu yüzden de gerçek hayata yabancılaştığını düşündürmektedir.

Meryem'in Serdar'la olan "sözde aşk" birlikteliği incelenecek olursa, şöyle bir çözümleme yapılabilir: Meryem, mutsuz ve yoksul bir evlilik hayatı sürdürmektedir ve söylemlerinden anlaşıldığı kadarıyla maddi anlamda rahata kavuşmak hayaliyle yaşamaktadır. Ayrıca Sibel Can için yaptığı yorumda da "güzel kadın fakat davranışlarını pek tasvip etmiyorum" demesi, kendisini onun yerine koyduğunu, özdeşleşme yaşadığını göstermektedir. Bu bağlamda düşünülürken ortada bir aşk olması pek muhtemel gözükmemektedir ve zaten filmde de böyle bir aşka ilişkin sahne yer almamaktadır. Bu evlilik, Meryem için "sınıf atlama" olarak düşünülebilir.

Filmin sonunda yaşanan, İsa'nın intiharının altında yatan sebep, Meryem'i çok sevmiş olması ve onsuz yaşayamayacak oluşu değil, Meryem ve Serdar'ın onu birlikte olabilmek için kurban seçmiş olmaları, kullanmalarındır denilebilmektedir. İsa, bu utancı gururuna yediremeyerek, çaresizlik içerisinde kalarak, ilk seferden farklı olarak intihar etmeyi başarmaktadır. İsa'nın ilk intihara teşebbüsünde, kapıyı çalan ev sahibini vurması, en azından hayattaki bir problemini çözdüğünü düşünerek, duygusal bir rahatlama yaşamış olabileceğini düşündürmekte ve bu sebeple intihardan vazgeçtiği söylenebilmektedir. Ancak bu kez yaşadıklarının bir çözümü kalmamış olan İsa'nın hayatındaki tek iyi durum olan Meryem'i de kaybetmeye dayanamayıp, psikolojik olarak bir çıkmaza düşerek intiharı seçtiği düşünülmektedir.

Sonuç olarak film, bireysel gerçeklik bağlamında çözümlendiğinde, filmde yer aldığı gözlemlenen bireysellik unsurları; İsa'nın maddi ilişkiler ağının içinde yaşadığı yalnızlık, Meryem'in birey olarak anlamını yitirmesi ve cinsel kimliğine bürünerek metalaşması gibi unsurlara rastlandığı saptanabilmektedir.

3.4. YAZGI FİLMİ (2001)

3.4.1. Yazgi Filminin Özeti

Film, başrol karakter olan Musa'nın evde televizyon izlerken annesinin uyuyakaldığını görmesi, üzerine annesini uyandırıp yatağına yatmasını söylemesi ve kendisinin de yatağına yatıp uyumasıyla başlamaktadır. Sabah inşaat gürültüsüyle uyanan Musa, annesinin uyuduğunu görmekte ve kahvaltı hazırlamakta, ancak evde ekmek kalmadığı için kahvaltı yapamamakta ve çalıştığı yere gitmektedir. Öğle yemeğinde Musa'nın çok aç olduğunu fark eden arkadaşları, Musa'nın annesinin onu kahvaltısız göndermesine şaşırarak gidip annesini kontrol etmesini önermektedirler, fakat Musa "çok işim var" diyerek, bu durumu umursamamaktadır.

O gün mesaiye kalan Musa, gece eve gidince annesini kontrol ettiğinde, annesinin hareketsiz bir şekilde yattığını görmekte ancak bu durumu fazla önemsemeyerek, kahve içerken televizyon karşısında uyuyakalmaktadır. Sabah yine annesini kontrol eden Musa, annesinin ölmüş olduğunu fark etmekte ve iş yerine

giderek patronuna durumu anlatmakta, patronu cenaze işlerinde Musa'ya yardımcı olmaktadır.

Bir gün Musa, evde televizyon izlerken karşı komşusu kapıya gelerek kesilmiş eli için sargı bezi istemekte, Musa sargı bezini komşusu Necati'nin evine götürmekte ve Necati ondan bir konuda yardım istemektedir; birlikte olduğu, metresim dediği kadın onu aldatmıştır ve Necati'de onu cezalandırmak istemektedir. Musa, Necati'nin ağzından bir mektup yazarak, kadının Necati'nin evine gelmesine yardımcı olmayı kabul etmekte, mektubu yazmakta ve Necati'nin kadın için yaptığı planı beğendiğini söylemektedir.

Ertesi gün iş çıkışı Musa'nın iş arkadaşı, ona sinemaya gitmeyi teklif etmekte, Musa başta bu teklifi kabul etmekte, ancak yolda vazgeçtiğini, eve gitmek istediğini söyleyerek evine gitmekte, ancak eve de girmekten vazgeçerek tekrar dışarı çıkmaktadır. Bir süre sokaklarda boş boş dolandıktan sonra sinemaya girmekte, burada iş arkadaşı Sinem'i görmekte ve onun isteği üzerine birlikte bir film izlemektedirler. Musa, filmi izlerken Sinem'i elle taciz etmektedir.

Sinem ve Musa, sinemadan sonra Musa'nın evine gitmekte, burada da Sinem'le birlikte olmaya çalışan Musa'yı Sinem reddetmekte, o gece birlikte uyuduktan sonra, sabah kahvaltı hazırlayan Sinem karşı komşuları Necati'nin metresim dediği kadına küfür ettiğini, bağırıp çağırdığını duymakta; Musa bu durumu gayet soğukkanlılıkla "Necati metresini cezalandırıyor" diyerek açıklamaktadır. Sinem, Musa'nın evinden çıkarken, polisler, Necati'nin "cezalandırdığı" kadınla birlikte gelerek, Necati'yi tutuklayıp götürmektedirler.

Kısa bir süre ifadesi alınıp serbest bırakılan Necati, Musa'ya gelerek mahkemede kendisi adına yalancı şahitlik yapmasını istemekte ve Musa da kabul etmektedir. Sonrasında Sinem'in patronuyla arasında geçen konuşmalarından, aralarında uzun süredir bir ilişki olduğu, fakat patronun eşinin kendisinden ayrılmadığı için Sinem'le gizli bir aşk yaşadığı ve onu oyaladığı anlaşılmaktadır. Bu olaydan büyük üzüntü duyduğu anlaşılan Sinem, çareyi Musa'ya evlenme teklifi

etmekte bulmakta ve Musa da evlenmeyi kabul edince kısa sürede evlendikleri görülmektedir.

Bir gün işten erken gelen Musa Sinem'in kendisini patronuyla aldattığını anlamakta ve dışarı çıkarak Necati'yle bilardo oynarken, Necati; metresinin abilerinin onu takip ettiğini söylemektedir. Bilardo oynamaktan çıktıklarında Necati, peşindeki adamlarla kavga etmekte ve bu sırada silahını verdiği Musa adamlara ateş etmekte, fakat adamlar kaçmaktadır.

Musa, bir gün işyerinde çalışırken patronu ondan oğluna aldığı bilgisayarın ayarlarını yapması için evine gitmesini rica etmekte ve Musa patronunun evine gitmektedir. O gece polisler, Musa'yı patronun eşini ve iki çocuğunu öldürmek suçundan tutuklamaktadırlar. Musa, verdiği ifadelerde bu suçu reddetmediği için idam cezasıyla hüküm giymiştir; fakat patronu vicdan azabına dayanamayarak karısını ve çocuklarını kendisinin öldürdüğünü, Sinem'le ilişki yaşadığını bildiği için Musa'nın bu cinayetleri intikam duygusuyla işlediğine inanılabilir olduğundan suçu Musa'nın üzerine attığını itiraf etmekte ve sonrasında intihar etmektedir.

Yıllarca işlemediği bir suçtan hapis yatan ve hatta idamına karar verilmiş olan Musa'yı tanımak isteyen savcı ona bazı sorular sormaktadır. Musa'nın savcının sorduğu sorulara verdiği cevaplar, kısa ve nettir fakat savcı, Musa'nın herhangi bir şeye inanmıyor oluşu, annesinin ölümüne sevinç duyması, yaşananlar karşısında hiç kendini savunmuyor oluşu, eşinin kendisini aldatması karşısında herhangi bir şey hissetmemesi gibi cevapları karşısında oldukça şaşırmakta ancak saygı duyduğunu belirtmektedir.

Musa tahliyesinden sonra evine gelmekte, her zaman yaptığı gibi televizyon karşısına geçmekte, Sinem ona sütlü kahve yapmakta ve bu sırada evde küçük bir çocuk olduğunu gören Musa, bu çocuğun "kendisinden mi patronundan mı olduğunu" Sinem'e sormamaktadır. Filmin sonunda Musa, o gece ilk defa annesinin ölümden önce nasıl hissettiğini, düşünmüş olduğunu ve kalbinde bir şeyler hissettiğini hatta ilk kez heyecanlandığını söylemektedir.

3.4.2. Yazgı Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi

Film, Albert Camus'un "Yabancı" adlı romanından bir uyarlama oluşuyla değerlendirildiğinde, pek çok sinema eleştirmeninin görüşüne göre romana sadece olay örgüsüyle bağlılık kurulmuş olup, ana karakterin varoluşçuluğu, derinliği ve entelektüelliği açısından kıyaslandığında romandaki karaktere bir hayli uzak olduğu ifade edilmektedir. Yönetmenin "Karanlık Üzerine Öyküler" üçlemesinin ilk filmi olan "Yazgı" hakkında Demirkubuz şunları söylemektedir (Öperli ve Yücel, 2006:18): "Hayat duygusuna en yaklaşabildiğim, en çok beğendiğim ve bir mesele ortaya koyabildiğimi düşünüp heyecanlandığım filmim Yazgı'dır kesinlikle."

Yönetmenin karakter odaklı sinema anlayışı, bu filmde de Musa karakteri üzerinden çözümlenebilmektedir. Musa, çevresine, yaşadıklarına, hayatındaki kişilere, topluma, toplumda var olan düzene kısaca hayatında algılayabildiği ya da algılayamadığı her ne varsa hepsine karşı bir duyarsızlık içerisinde görülmektedir. Hayatındaki tek kişi olan annesinin ölümü bile ona kötü bir şey hissettirmemekte aksine buna biraz da sevindiğini söylemektedir. Bu sevincin altında yatan nedeniyse Musa, yalnız kalma, özgür olma gibi isteklerin doldurduğunu ifade etmektedir.

Demirkubuz'un tüm filmlerinde kullandığı televizyonun yabancılaşma durumunun temelini doldurması, bu filmde de Musa'nın sürekli televizyon izleyişinde gözlemlenebilmektedir. Musa'nın yalnız ve her şeye ilgisiz yaşantısında kendini rahat hissedip vakit geçirdiği, oyalandığı tek şey televizyon ögesidir denilebilmektedir. Film boyunca karakter hakkında onun arzu ve isteklerinin neler olduğuna bakılırsa iki şey; sütlü kahve içmeyi sevmesi ve Sinem'e olan arzusu olduğu görülmektedir. Bunların dışındaki hiçbir şeye belirli bir arzu ve istek duymamaktadır.

Musa karakterinin toplumsal olan hiçbir şeyi umursamıyor oluşu, onu aslında içinde bulunduğu durumu da sorgulamamaya yöneltmekte olup, hayattan ve insanlardan hiçbir beklentisi olmayan, işlemediği bir suç karşısında dahi kendini savunmaya gerek duymayacak kadar umarsız bir kişilik haline getirmektedir. Nihilist

bir düşünce yapısıyla kendi hayatını bile uzaktan izler gibi yaşayan Musa duygusuz, inançsız, içine kapanık bir karakter olarak betimlenebilmektedir.

Sinem karakterinin, Musa ile evlenmek isteğinin altında yatan sebepler incelendiğindeyse, Sinem'in patronuyla yaşadığı ilişkiden tamamen umudu kesmiş oluşu ve ruhunda bu ilişkinin bitişiyle açılan boşluğu Musa ile doldurmak isteği olduğu düşünülebilmektedir. Musa'nın da o dönem Sinem'e duyduğu arzu Sinem için bu evliliğin zeminini hazırlamaktadır. Sinem'in Musa ile evliliğinin altında yatan bir diğer sebep ise toplumsal konumundan dolayı evlilik dışı illegal bir ilişki yaşıyor oluşunun, toplum tarafından değerlendiriliş şekline çekiniyor oluşu olabilmektedir. Evlendikten sonra da kocasını aldatarak, patronuyla birlikte oluşu bu nedeni destekler gözükmektedir. Bir anlamda yaptığı bu evlilik onu toplumda "evli kadın" statüsüne geçirerek, yaşamakta olduğu gizli aşka kılıf oluşturmaktadır.

Film, her ne kadar varoluşçu felsefe temeli üzerine çekilse de, asıl romandaki derinliğe ulaşamamış, romanın yüzeysel bir kopyası olarak yorumlanmaktadır. Musa'nın en çok kullandığı kelime olan "fark etmez" kelimesi, karakterin pek de bir felsefeye yakın bir hayat yaşamadığını ortaya çıkarmaktadır. Bu sebepten "Yazgı" filminde, karakter, tüm toplumsal ve ideolojik yüklerinden arınmış bir şekilde hayatın kirli, ikiyüzlü ve kötücül yüzüne karşı bir iradesiz tutum geliştirerek, kayıtsızlığı seçmiştir denilebilmektedir.

Film boyunca Musa karakterinin, hayata bakış açısındaki ve eylemsizliğindeki nedenlerin diyaloglarla aktarılmaya çalışılmakta olduğu, fakat onların da altının yeterince doldurulmadığı gözlemlenmektedir. Musa karakterinin iç dünyasına yeterince inilemediği için karakter gerçeklik olgusuna yeterince yaklaştıramadığı ve seyircinin nazarında tam olarak anlaşılamadığı düşünülebilmektedir. Seyirci, bu noktada beyaz perdede can bulmuş bir karakteri değil de, herhangi bir yerde, kulaktan dolma anlatılmış bir kişiyi gözünde canlandırıyor pozisyonunda yer bulabilmektedir. Sonuç olarak yönetmen, karakter yoluyla aktarmaya çalıştığı kavramları da havada bırakarak yeterince altlarını dolduramamaktadır.

Film sonunda Musa'nın, ilk defa iç dünyasındaki kendisiyle olan muhasebesi ve bir şeyler hissettiğini belirtmesi ancak ruhunun hala bomboş olduğunu söylemesi, onun aslında ruhundaki bu denli boşluktan bir rahatsızlık duyduğunun belirtisi olarak yorumlanabilmektedir ancak bu da filmin bütününde geçen, Musa'nın nihilist yaklaşımıyla uyum sağlamayarak karakteri daha da tanımlanamaz bir çıkmaza sokmaktadır. Ayrıca filmde eleştirilere sebep olan bir diğer nokta da, Musa'nın savcıyla yaptığı konuşmaların fazla felsefi oluşudur; burada cevap aranan sorulardan biri olan "yaşamı arzular mı yönlendirmeli yoksa inançlar mı?" tartışmasının altı doldurulamadığı için bu tartışma da havada kalmaktadır denilebilmektedir.

Sonuç olarak, yönetmenin bu filmde kahramanı mı yoksa egemen toplumsal değerleri mi yargılamak istediği tam olarak anlaşılammakta olup, Musa karakterinin sorgulamayan kişiliği yüzünden filmde tartışılmak istenen arzular, inançlar, kader olgusu, toplumsal normlar, bireyin varoluşsal kaygıları, yabancılaşması, yalnızlığı, kendini toplumdan soyutlaması, maddi ilişkiler ağının içinde konumlanması gibi değerlerin yeterince anlamlandırılmadığı gözlemlenmektedir.

3.5. İTİRAF FİLMİ (2001)

3.5.1. İtiraf Filminin Özeti

Film, başrol karakterlerinden mühendis olan Harun'un şehir dışında bir ofiste eşi Nilgün ile yaptığı telefon konuşmasıyla başlamaktadır. Harun bir iş toplantısına katılıp otele döndükten sonra biraz alkol içip uyuyakalır; bu sırada Nilgün tekrar arar fakat Harun ona o gece eve döneceğini söylemeden habersiz bir şekilde evine dönmektedir. Döndüğünde Nilgün'ü evde bulamayan Harun, onu bir süre beklemekte sonra yatmaktadır. Nilgün, eve geç saatte gelmekte ve bir oteli arayarak, orada kalan bir kişiye, "geldim ben merak etme" demektedir. Harun, bu telefon konuşmasını duymakta fakat uyuyormuş gibi yaparak Nilgün'e belli etmemektedir.

Nilgün'ün yaptığı konuşmadan şüphelenen Harun, sabah kalktığında telefonda en son aranan numarayı aramakta fakat telefonu bir erkeğin açması üzerine, telefonda ki kişiyle konuşmayarak telefonu kapatmaktadır. Sonrasında çalıştığı ofise giden Harun, gitmesi gereken şehir dışındaki bir toplantıya gitmemek

için arkadaşı Süha aracılığıyla hasta olduğu yalanını söyleyerek, başka birinin kendisi yerine gitmesini isteyince, arkadaşı bu durumdan tedirgin olmaktadır. Harun arkadaşına bir açıklama yapmayarak masasına geçmekte ve Nilgün'ü arayarak akşam konuşmak istediğini söylemektedir. Nilgün, dışarıda yemeyi teklif edince, Harun teklifi kabul etmekte ve akşam şık bir mekanda buluşmaktadırlar.

Yemekte, Nilgün de Harun da gergin gözükmekte ve ikisi de birbirinden konuşmayı başlatmasını beklemektedirler. Nilgün konuşmayı başlatarak ayrılmak istediğini söyleyince, Harun'un Nilgün'e tehditleri ve hakaretleri başlamakta ve Nilgün daha fazla dayanamayarak, masayı terk etmektedir. O gece Harun salonda televizyon karşısında uyumakta, sabah işine gidince de, geçen gün yalan söyleyerek gitmek istemediği iş toplantısına gitmeye karar verdiğini arkadaşı Süha'yla paylaşmaktadır. Sonrasında Nilgün'ü arayarak özür dileyen ve akşam görüşmek istediğini söyleyen Harun, Nilgün'ün akşam eve geç geleceğini öğrenmektedir.

Ofisten çıkan ve parkta bir süre oturan Harun, eve gidip bir şeyler yedikten sonra Nilgün'ün arkadaşı Nermin'i arayarak eşinin yola çıkıp çıkmadığını sormaktadır. Nilgün'ün yarım saat önce yola çıktığını öğrenince eşini beklemeye başlayan Harun, Nilgün'ün yine geç gelip yatmasıyla bu duruma daha fazla dayanamayarak, eşinin yanına gitmekte ve onunla ilk başta gayet sakin bir konuşma yapmakta, hatta ağlamakta olduğu görülmektedir. Bu durum üzerine Nilgün hala konuşmayınca, Harun sinirlenerek eşini boğmaya teşebbüs etmektedir. Nilgün, valizini toplayarak gitmek istemekte ancak Harun nereye gittiğini söylemeden gidemeyeceğini söyleyince aralarında bir arbede yaşanmaktadır.

Yaşanan arbededen sonra Nilgün, Harun'a; kendisine hiçbir zaman inanmadığını, hep fahişe gözüyle bakıp ona ihanet edeceği günü beklediğini söyleyince, Harun'da Nilgün'ün sözlerine hak vermektedir. Ancak Harun da Nilgün'e, "ona inanması için destek olmadığını, hep bir şeyleri yapar gibi yaptığını aslında hiçbir şey yapmadığını" söylemektedir. Tartışmanın devamında Nilgün, aynı zamanda Harun'un intihar eden yakın arkadaşı olan eski eşi Taylan'ın intiharı hakkında Harun'a ağır gelecek sözler söyleyince, Harun onu öldürmek için evde

kovalamaya başlamaktadır. Bunun üzerine Harun'dan kurtulmak için cama çıkan ve gitmezse intihar edeceğini söyleyen Nilgün, bir süre sonra Harun yatışınca ondan af dileyerek, o sırada arayan ve kendisini çağıran sevgilisine gitmektedir.

Harun, Nilgün'ün kendisini terk ettiği gecenin sabahında vicdan azabı çektiği için Taylan'ın ailesine giderek; Nilgün'ün Taylan'ı kendisiyle aldattığını, Taylan'ın bunu gururuna yediremediğinden intihar ettiğini anlatmaktadır. Bu olaydan sonra eve giden Harun, bileğini keserek intihara kalkışmakta ancak başaramayarak, Süha'yı arayıp kendisini hastaneye götürmektedir. Bir süre tedavi gören Harun, hastaneden taburcu olmaktadır.

Bir gün Süha, yalnız ve bunalımda bir hayat yaşayan Harun'u, arayarak akşam yemeğine davet edince, Harun da kabul etmektedir. Yemekten sonra balkonda Süha'nın eşiyle sohbet eden Harun, Nilgün hakkında kötü şeyler duyunca ve hamile olduğunu öğrenince, dayanamayıp Nilgün'ü yeni oturduğu adresinde görmeye gitmektedir. Bu sırada Harun, bir baraj inşaatı için Diyarbakır'a gidecektir ve Nilgün'ü de götürmek istemektedir. Harun, ikinci gidişinde Nilgün'ün kapısını çalmaya cesaret edebilmektedir. Nilgün, bir süre şaşırıktan sonra onu içeri davet edince, bir süre sohbet ettikten sonra Harun, Nilgün'e kendisiyle Diyarbakır'a gelmesini istediğini söylemektedir.

3.5.2. İtiraf Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi

Demirkubuz'un "Karanlık Üzerine Öyküler" üçlemesinin ikinci filmi olan "İtiraf"ın, yönetmenin filmografisinde bireysel gerçeklik açısından en önemli konumda bulunduğu söylenebilmektedir. "C Blok" filminde görülen postmodern hayatın eşler arasındaki ilişkiye genellikle olumsuz etkileri, bu filmde Harun ve Nilgün arasındaki ilişkide çok başarılı işlenmiş olup, Nilgün karakterinin de Masumiyet filmindeki Uğur karakteri gibi özgürlüğüne düşkün ve bildiği yoldan giden bir kadın olması dikkat çekmektedir.

Harun, ilk başta Nilgün'ün onu aldatması ve bunu itiraf etmemesinden duyduğu üzüntüden dolayı seyircinin gözünde sempati duyulacak, hak verilecek taraf

olarak gözükrken, bir anda Nilgün'ün tartışılarken söyledikleri sayesinde suçlu paylaşan taraf oluvermektedir. Harun, bu açıdan "Üçüncü Sayfa" filminin Meryem karakterine benzetilebilmektedir.

Filmin genel olarak aldatma, vicdan, arzular, kötülük gibi olguları Nilgün ve Harun'un aldatmayla başlayan ilişkilerinin yine bir aldatmayla bitmesinden yola çıkarak "sadakatsizlik, sadakatsizliği doğurur" gibi bir temayı işlediği düşünülebilmektedir. Çünkü Nilgün, eski eşini Harun'la aldatmıştır ve bu gerçek yüzünden Harun, Nilgün'ün sadakatine başından beri güvenememektedir. İlişkilerinin en başından beri Nilgün'e güven duymayan Harun, onun her davranışını takip eder ve sürekli yanlış bir şeyler yapmasını, onu aldatmasını bekler durumda yaşamaktadır; bunu bilerek yapmamasına rağmen içini kemiren bu paranoyak durum, bir süre sonra dayanılmaz hal almaktadır.

Zeki Demirkubuz'un filmografisinde, bir karakterin ruhunun en iyi betimlendiği "İtiraf" filminde yönetmen, bunu Harun'un, belirsizlikle baş edemeyecek noktaya geldiğinde, Nilgün'e söylediği şu sözler ile aktarmaktadır:

"Gerçekten dayanamıyorum artık. Sen de çok acı çekiyorsun, acı çekmek bir şey değil ama neyin acısını çektiğini bilmemek kahrediyor insanı. İçin için çürüyor, ölüyorum. Korku ve şüphe içinde ölüyorum. Ruhumu kemiriyor bu artık, dayanılır gibi değil. Bu kadar horlamamak lazım bir insanı, bu kadar hakir görmemek lazım. Belki istemeden oluyor her şey, kötülükten kaçmak için, ama senin sandığın kadar zayıf biri değilim ben, senin sandığın kadar küçük değilim. Ne olur anlat bana. Söz veriyorum sana, bir şey yok dersen inanacağım, var dersen kabul edeceğim. Tek kelime demeden, soru sormadan susacağım, istersen şimdi çıkıp gider rahat bırakırım seni bir daha da ölsem çıkmam yoluna, yeter ki ne olduğunu bileyim.."

Harun'un bu sözlerinde; şüphe, korku, sevgi, acizlik, acı, teslimiyet gibi pek çok duygu aynı anda bir arada bulunmaktadır. Nilgün'ün yaşadığı ilişkiyi itiraf etmesi Harun için çok önemlidir çünkü kendisi intihar eden arkadaşı Taylan'a, Nilgün'le yaşadığı ilişkiyi itiraf edemeden arkadaşını kaybetmiş olduğundan, Taylan gibi olmaktan duyduğu korkuyla yaşamak dayanılmaz bir yük haline gelmektedir.

Nitekim kendisi de aldatılmış ve sonra intihara teşebbüs ederek, korktuğu son onun da başına gelmiştir denilebilmektedir.

Yaşanan olaylar sonucunda, Harun'un vicdan azabı iyice artıp, dayanılmaz bir hale gelince Harun, Taylan'ın annesinin deyimiyle "günahını temizlemeye", yaşanan her şeyi itiraf edip, vicdanında taşıdığı yükten kurtulmak için Taylan'ın ailesine her şeyi anlatmaya gitmektedir. Ancak bu, onun vicdanını rahatlatmak bir yana Taylan'ın ailesinin kafasındaki bazı masum anıları kirletmekten başka bir işe yaramamaktadır.

Aldatmak, her iki tarafa da iyi sonuçlar getirmemiştir ancak Nilgün, Harun'a göre daha ağır bir bedel ödeyerek, hamile haliyle yoksul ve yalnız bir şekilde yaşamaya tutunmaya çalışarak, ihanetinin bedelini öder gözükmektedir. Harun ise arkadaşına olan ihanetinin cezasını yıllarca şüphe içerisinde yaşayarak ödemiştir. Nilgün'ün film boyunca Harun'u aldattığını itiraf etmemesinin, Harun'un evliliklerinde sürekli kendi ihanetini görerek vicdan azabını dindirememesine yol açmakta olduğu düşünülmektedir.

Harun'un Nilgün'e duyduğu öfkenin yerini çoğu zaman, ona yalvarma, ağlama hatta ayaklarına kapanma gibi davranışların alması, Harun'un öfkesinin aslında kendisine olduğunu düşündürmektedir. Ancak Harun, Nilgün'ün kendisini aldatmasıyla, geçmişte kendi ihanetinin suçunu da Nilgün'e yükleyerek, kendi suçluluk duygusundan kurtulmaya çalışmakta olduğunu göstermektedir.

Nilgün ile Harun'un ilişkisi, ihanet gibi bir kötülükle başlayıp yine aynı sebepten bitmesi açısından değerlendirildiğinde, kötülüğün sınanması olarak görülebilmektedir. Bireylerin kötülük eylemleri Demirkubuz filmlerinde, her zaman daha büyük kötülüklere yol açmakta ve kötülük her zaman bireylerde baskın kazanan taraf olarak yansıtılmaktadır. Bu kötülük olgusunun karşısına da vicdan duygusu konularak, bireyler (tıpkı Harun gibi), iç dünyalarında derin bir hesaplaşma içerisine sokulmakta ve olaylar durulup filmin sonuna gelindiğinde karakterin değişime uğradığı, olgunlaştığı olarak gözlemlenmektedir.

Sonuç olarak film bireysel gerçeklik bağlamında çözümlendiğinde, filmde yer aldığı gözlemlenen bireysellik unsurları; Nilgün ile Harun ilişkisinin ikisi için de

anlamını yitirmiş olması ve karakterlerin, kapitalist değerlerle örtüşerek, maddi ilişkiler ağının içinde rutin bir hayat yaşamaktayken birbirlerine yabancılaşmaları olarak saptanabilmektedir.

3.6. BEKLEME ODASI FİLMİ (2003)

3.6.1. Bekleme Odası Filminin Özeti

Filmin başrol karakteri, tanınmış bir yönetmen olduğu gözlemlenen Ahmet, bir senaryo üzerine çalışırken arayan eşiyle konuştuktan sonra yatmakta, ancak evine girmeye çalışan hırsızın gürültüsüyle uyanmaktadır. O gece hırsızı kovduktan sonra uyumaya devam eden Ahmet, sonraki gün eşi, sahil kenarında bir masada oturmuş onu beklerken, dalgın bir şekilde denize taş atmaktadır. Eşinin yanına gittiğinde, eşi Ahmet'teki bu dalgınlığı fark etmekte, fakat Ahmet "bir şeyinin olmadığını" belirtince, "iyi ki geldik buraya" demektedir.

Ahmet bir gün arabasıyla dışarı çıktığında, geçen gece evine giren hırsızı görmekte, fakat onunla konuşmayarak evine geri dönmektedir. Eve döndüğünde, eşi Serap onunla konuşmak isteyerek, hayatında biri olup olmadığını sorunca, Ahmet, "hayatında biri olduğunu ve onu sevdiğini" söylemekte ve bunun üzerine eşi onu tek etmektedir. Bu olayın sabahında Ahmet'in asistanı Elif gelerek, Ahmet'e deneme çekimlerini izletmekte ve ondaki durgunluğu fark edip neler olduğunu sorunca Ahmet "eşinin onu aldattığını ve kendisinin de eşini döverek evden kovduğunu" söylemektedir. Tüm bunlar üzerine Ahmet "yorgun olduğunu, film hakkında daha sonra konuşmak istediğini" söyleyerek Elif'i evden göndermektedir.

Ertesi gün Ahmet'in kapısına gelerek, "evine giren hırsızı görüp görmediğini" soran komşusuna, Ahmet görmediğini söylemektedir. Fakat sonrasında Ahmet, polisi arayarak evine hırsız girdiği ihbarını yapmaktadır. Ahmet, karakola gidip sabıkalılar dosyasından hırsızı teşhis ederek evine dönünce, Elif'in erkek arkadaşı Kerem gelmekte ve Elif'in üç gündür kayıp olduğunu anlatmaktadır. Kerem Ahmet'le yaptığı konuşmada Elif'in Ahmet'in asistanlığını yapmaya başladığından beri olumsuz anlamda çok değiştiğini ve bu değişimden Ahmet'in suçlu olduğunu söylemektedir.

Ahmet, bir gün karakoldan aranmakta ve hırsız yakalandığı için ondan, hırsız tekrar teşhis etmesi istenmektedir. Hırsız tanıyan ama o olmadığını söyleyen Ahmet adının Ferit olduğunu öğrendiği hırsıza oyunculuk teklifinde bulunmaktadır. Bu teklife bir yanıt vermeyen Ferit'e telefon numarasını bırakıp eve dönen Ahmet, Elif'in kendisini beklediğini görmekte ve onu eve davet etmektedir. Elif o gece Ahmet'in yatağında uyurken, Serap'ın bir arkadaşı Ahmet'i arayarak, Serap'ın intihar ettiğini anlatmakta fakat Ahmet bu konuyla ilgilenmediğini söyleyerek telefonu kapatmaktadır.

Elif ile Ahmet, birlikte yaşamaya ve film çekmeye başlamaktadırlar. Ferit de filmde oynamayı kabul etmektedir. Bir gün Elif, Ahmet'in ona karşı ilgisizliğinden ve umursamazlığından sıkılıp onu terk etmeye kalkışınca, Ahmet Elif'e, onu sevdiğini söyleyerek geri döndürmektedir. Bir gece daha beraber olduktan sonra Elif, sabah Ahmet'e not bırakarak eski sevgilisi Kerem'e geri döndüğünü belirtmektedir. Sonrasında Ferit'e ulaşamayan Ahmet, yaşadığı yere giderek Ferit'in gasp suçundan cezaevine girdiğini öğrenmektedir.

Yaşanan olaylardan sonra yalnız kalan Ahmet, eski eşi Serap'ın fotoğrafına bakarken, Serap, Ahmet'i aramakta ve akşam buluşmaya karar vermektedirler. Ancak Serap buluşmaya gelmeyerek, Ahmet'e bıraktığı bir mesajla, onu bir daha görmek istemediğine karar verdiğini söylemektedir. Bir gün Ahmet, evde otururken, Elif'in önceden bulduğu bir oyuncu olan Sanem, Ahmet'in kapısına gelmektedir. Ahmet, başta filmin iptal edildiğini söylemekte fakat bir çay ikram etmek için Sanem'i evine davet edince, zaten Ahmet'le tanışmayı çok istediğini söyleyen Sanem, bu teklifi kabul etmektedir. O günden sonra Sanem, Elif'in boşluğunu doldurarak Ahmet'in evinde yaşamaya başlamaktadır. Ahmet'in de yeni bir senaryoya başladığı görülmektedir.

3.6.2. Bekleme Odası Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi

"Karanlık Üzerine Öyküler" üçlemesinin son filmi olan "Bekleme Odası", başrolünü yönetmenin kendisinin oynadığı ve kendisinden birçok izler taşıyan dram

filmidir denilebilmektedir. Başrol karakteri Ahmet de, onu canlandıran Zeki Demirkubuz gibi çevresinde tanınan ve filmleri beğenilen saygıdeğer bir yönetmen olarak görülmektedir. Ancak film çekme, senaryo yazma gibi sancılı dönemlerinde insanlarla, kendisiyle ve toplumla yaşadığı yabancılaşma duygusu yüzünden gitgide yalnızlaşmakta olduğu gözlemlenmektedir.

Ahmet, çevresine karşı idealist, ilkeli bir yönetmen imajı çizse de kendisi böyle olmadığını bilmekte ve kabul etmekte olup bencil, inançsız, kibirli ve umursamaz bir kişiliğe sahip olduğunun bilincinde olmaktadır. Kötülük ve suç konularının ilgisini çektiğini belirten Ahmet, bunun nedenini bilmediğini söylemektedir. Aslında kendisi de yalnızlığından kaçmak için kadınları kullanarak, eşinin evden gitmesi için yalan söyleyerek ve filmdeki oyuncuyu bulmak için polisi oyalayarak, bencil ve kötü bir karakter konumuna düşmektedir.

Kadınların Ahmet'i neden tercih ettikleri sorgulandıındaysa; ortaya sadece toplumdaki saygınlığından dolayı yani, yönetmenlik gibi merak uyandırıcı, ilgi çekici bir meslek sahibi olduğu için eşi dışında diğer kadınların onunla birlikte olmak istedikleri gerçeği çıkmaktadır. Çünkü Elif de Sanem de, hem yaşça Ahmet'ten çok küçük hem de Ahmet'e karşı hayranlık duyan kadınlar olarak gözlenmektedirler. Ancak Ahmet'in davranış şeklinin, kendisini terk eden eşi dahil tüm kadınlara aynı olduğu görülmektedir.

Filmde yönetmenin söylemek istediği sözler, savunmak istediği felsefi düşünceler, eleştirmek istediği konular, Ahmet aracılığıyla aktarılmıştır. Sinema, insanları bencilleştiren, kötüleştiren, saygısızlaştıran ve yabancılaştıran bir uğraş olarak görülmektedir. Bu duruma, Ahmet'in değişimine şahit olunmasa da, Kerem tarafından anlatılan Elif'in değişimi yoluyla filmde yer verilmektedir. Elif, filmin başında Ahmet'e karşı da daha sevecen, saygılı ve heyecanlı bir karakterken Ahmet'i terk edip gidişi, ondaki değişimi gözler önüne sermektedir.

Ahmet, çevresine ve kendisine karşı o kadar duyarsızlaşmıştır ki; ne karısının yanlış anlamasını düzeltmek istemekte ne de diğer insanların kendisi hakkında ne düşündüğünü önemsemektedir. Onun için film çekme sürecince yaşadığı ve

aşğılanma olarak tabir ettiği sıkıntıdan kurtulmanın bir yolu, yok gibi gözükmeğdir. Ahmet, günlerini, sürekli evde sigara içerek ve televizyon seyrederek geçirdiği bunalım dönemine adeta teslim olmaktadır. Ne insanlarla herhangi bir şey paylaşmak için ne de insanların kendisini sevmesi için herhangi bir çaba göstermeyerek, biraz da fazla gururlu ve kibirli olmasıyla kimseye ihtiyacı yokmuş izlenimi yaratmaya çalışmaktadır.

Filmde Ahmet'in hisleriyle tek eylemde bulunduğu, duygularının peşinden gittiği sahne; Elif'in arkasından giderek, onu kıskandığı için kötü davrandığını söylediği sahne olmaktadır. Bu sahneden sonra Elif, sabah giderken Ahmet'in uyuma taklidi yapmasıyla yine, yeniden umursamaz olduğunu doğrulamaktadır. Onun iç dünyasında ne başka birine ne de duygulara yer olmadığı, duygularıyla hareket etmeyen bir karakter olduğu düşünölebilmektedir.

Filmin isminde yer verilen bekleme eylemi, algıda eylemsizlik imajı oluştursa da ancak kişinin neyi beklediği bilindiğinde eyleme dönüşebilmektedir. Bu bağlamda Ahmet'in filmini tamamlamayı beklediği düşüncesi de zaman zaman vazgeçmesiyle yıkılmakta olduğundan, Ahmet, iç dünyasında yaşadığı bir hiçlik duygusuyla günlerini geçirmekte olup, hayata karşı büyük bir nedensizlik, isteksizlik ve kayıtsızlık bunalımlarında yaşantısını sürdürmektedir. Bu psikolojik durumlar neticesinde, Ahmet'in sorunlu bir kişiliğe sahip olduğu ve kendini toplumda ötekileştirdiği, hiç arkadaşının olmayışıyla da desteklenerek gözlemlenebilmektedir.

Bir yönetmen kimliğiyle "Suç ve Ceza" gibi iddialı bir yapıtı filme çekmek isteyen Ahmet'in hayatına bakıldığında, bunun üstesinden gelebilecek birikime sahip olduğunu düşündürtecek ne bir kitap okuma sahnesine ne de felsefi düşünce yönünden dolu olduğunu gösterecek bir konuşma sahnesine filmde yer verilmemiş olması, izleyicide gerçeklik noktasında tam bir inandırıcılık sağlamaktan uzak kalmıştır denilebilmektedir.

Sonuç olarak film, bireysel gerçeklik bağlamında çözümlendiğinde, filmde yer aldığı gözlemlenen bireysellik unsurlarının; Ahmet'in yaşantısında var olan her şeye karşı yabancılaşma yaşaması, eşiyle evliliğinin bile anlamını yitirmesiyle

bitmesi sonucunda yalnızlaşması ve kendini toplumdaki soyutlaması olduğu saptanabilmektedir.

3.7. KADER FİLMİ (2006)

3.7.1. Kader Filminin Özeti

Film, başrol karakterler olan Uğur ile Bekir'in, Bekir'in işletmekte olduğu halıcı dükkanında tanışmalarıyla başlamaktadır. Uğur'un o gün dükkanda, içinde kendi fotoğraflarının olduğu bir zarf unutulmasıyla ve Bekir'in günlerce o fotoğraflara bakmasından Uğur'dan hoşlandığı anlaşılmaktadır. Akşam arkadaşlarıyla sokakta yürümekte olan Bekir, arkadaşlarından Uğur'un mahalledeki birçok erkekle birlikte olduğunu ve Zagor adında belalı bir tiple sevgili olduğunu öğrenmektedir. Uğur, annesi, annesinin sevgilisi, babası ve erkek kardeşiyle yoksulluk içerisinde bir hayat sürdürmekteyken, evde baskın olan, gerektiğinde annesiyle bile kavga ederek karşı karşıya gelebilen bir karakter olarak çözümlenebilmektedir.

Bekir ise varlıklı bir ailenin, efendi karakterde olan oğludur ve babasının açtığı bir halıcı dükkanını işletmektedir. Ancak Bekir, Uğur'a aşık olduktan sonra olumsuz anlamda değişmekte ve ailesi de Bekir'deki değişimi fark etmektedir. Ailesi, Bekir'e evlenmesi için bir kız bulmaktayken kararsızlıklar yaşayan Bekir, bir gün yine dükkana gelen Uğur'a onu sevdiğini itiraf etmektedir. Bu itiraftan sonra Zagor, kıraathanede Uğur'un annesinin sevgilisini öldürünce, Zagor ve Uğur'un şehir dışına kaçtıkları anlaşılmaktadır.

Uğur, Zagor'la şehir dışına kaçınca, Bekir'de ailesinin uygun gördüğü bir kadınla evlenmekte; bu sırada da Uğur'un ailesine maddi destekte bulunmaya devam etmektedir. Bu sırada Zagor'un iki polis memurunu öldürerek hapse girdiği haberi televizyondan öğrenilmekte ve Uğur Zagor'a avukat tutmak için paraya ihtiyacı olduğu gerekçesiyle Bekir'in dükkanına gelerek ondan borç para istemektedir. Borcunun karşılığında Bekir'e metresi bile olabileceğini söylemektedir. Sonrasında Uğur'un bir gazinoda şarkı söylediği, Bekir'in de onu izlediği görülmektedir.

Bekir, bir süre sonra ailesini bırakarak Uğur'un peşinden başka bir şehre gitmekte ve eskiden efendi, utangaç, sakin kişiliğinin aksine asabi, kaba, ağzı bozuk bir karaktere dönüştüğü görülmektedir. Bir gün Uğur, Bekir'e İstanbul'a gitmesini istediğini söylemektedir. Başta buna bir anlam veremeyen Bekir, Uğur'un babasının durumunun kötü olduğunu öğrenince İstanbul'a dönmeyi kabul etmektedir. Bekir, sabahında İstanbul'a gideceği gece, bilinmeyen bir kişi tarafından silahla yaralanmaktadır. Ertesi gün İstanbul'a ailesinin yanına dönen Bekir'in, bir çocuğunun olduğu görülmektedir.

Bekir, bir süre taksicilik yaparak geçimini sağladığı İstanbul'da eşiyile de mutlu olamayınca, bu duruma daha fazla dayanamayarak ailesini terk edip Uğur'un yanına geri dönmektedir. Döndüğünde Bekir, Uğur'a, birlikte İstanbul'a yerleşmeyi, düzenli bir hayat yaşamayı teklif etmektedir. Bu teklifi kabul etmeyen Uğur'la Bekir'in arasında şiddetli bir tartışmanın yaşandığı görülmektedir. Bekir, bu tartışmanın üzerine birkaç gece sokakta, bankta yatarak, bir gece Uğur'un çalıştığı gazinoyu basmakta ve gazino sahibi tarafından sokağa atılmaktadır.

Bekir, sokaklarda yatmaktayken, bir gün tesadüfen Uğur'un, cezaevinde olaylara karıştığı için Sinop cezaevine sürgün edilen Zagor'un peşinden Sinop'a gittiğini öğrenince Uğur'un peşinden Sinop'a gitmektedir. Sinop'ta Uğur'un kaldığı oteli bulan Bekir, Uğur'la konuşmakta ve bu konuşmanın sonunda bileklerini keserek intihara teşebbüs etmektedir. Bu olaydan sonra Bekir, yine İstanbul'a ailesinin yanına dönmektedir.

Bir gece Bekir arkadaşlarıyla alkol ve uyuşturucu tüketirken, arkadaşları tarafından Uğur'un konusu açılınca, sarhoşluğunun da verdiği etkiyle, o dönem Uğur'un Kars'ta olduğunu bildiği için Kars otobüsüne bilet almakta ve Uğur'un yanına gitmektedir. Uğur'un burada evlendiği ve çocuğunun olduğu görülmektedir. Uğur ile Bekir'in konuşmalarında Uğur, Bekir'e ailesinin yanına dönmesini istediğini söyleyince, Bekir, Uğur'a "onsuz yaşayamayacağını, bu durumun onun kaderi olduğunu ve geri dönmeyeceğini" söylemektedir.

3.7.2. Kader Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi

"Kader" filmi vizyon tarihi açısından, Zeki Demirkubuz'un yönetmenliğini yaptığı Masumiyet filminin devam filmi niteliğindedir ancak olaylar ve kişilere bakıldığında Masumiyet filminin öncesinde bir tarihi konu aldığı gözlemlenmektedir. Başrol karakterler Bekir ve Uğur'un gençlik halleri olup Masumiyet'te iyice karmaşık bir hal aldığı görülen olayların öncesi, çıkış noktası izleyiciye gösterilmektedir.

Film, ana tema olarak aşk olgusunun kişileri ne boyutta etkileyip hayatlarını ve kişiliklerini değiştirebileceğini işlemektedir denilebilmektedir. Filmin başında düzgün bir işi, ailesi, yaşam tarzı, karakteri olduğu görülen Bekir, Uğur'a olan aşkının bedelini tüm bunları kaybederek ödemektedir. Bekir'in Uğur'a ilk görüşte aşık olmasının sebebi ise tamamen Uğur'un dış görünüşü, fiziksel özellikleri ve giyim kuşamı olarak gözlemlenmektedir. Yani Uğur'un Bekir'de ilk uyandırdığı duygu, cinsel haz duygusu olmaktadır.

Bekir'in ailesinin Bekir'le evlendirmek için buldukları kadın, bakire kadın imajı taşıırken Uğur ise fahişe kadın imajında görülmekte olup, bu durumda biri "evlenilecek" diğeri ise "eğlenilecek" kadın konumunda olmalarına rağmen Bekir, toplum tarafından kendisine uygun görülmeyen hatta dışlanmış olan "kötü kadın" Uğur'a aşık olmuştur. Bu durumda toplum normlarının dışına çıkmayı kendi tercih etmiş olan Bekir'in başına gelen kötü olaylar bir nevi ceza niteliğinde değerlendirilebilmektedir. Bekir'in kendisi de başına gelenleri kader diye tanımlamakta ve çekmeye razı olmaktadır.

Filmde aşkı yüzünden kötü bir hayatı kabullenen ve kader sayan tek kişi Bekir değildir, Uğur da Zagor'a olan aşkı yüzünden oldukça kötü yerlerde, kötü işlerde ve kötü insanlarla yaşamaya çalışmaktadır. Ancak Uğur'un Bekir gibi seçebileceği, ailesi tarafından ona sunulan iyi bir gelecek seçeneği hiç olmamış olup, doğuştan sıkıntılı bir ailede yoksulluk, annesinin erkekler tarafından cinsel obje olarak görülmesi, babasının yatalak hasta oluşu, kardeşinin çalıştığı kiraathanede

cinsel istismara maruz kalışı gibi kötü durumlarla yaşamaya alışmıştır. Bu yüzden Uğur'un, Bekir gibi kaybedecek bir şeyi zaten olmadığı gözlemlenmektedir.

Uğur; yaşantısına bakıldığında, toplumun fahişe olarak damgalayıp ötekileştirdiği bir kadın olarak görülse de, bu kötü hayatı hapisteki sevgilisine yardımcı olabilmek için çekebilecek kadar vefalı, her fırsatta eşini ve çocuğunu bırakıp kendisine dönen Bekir'e bunun yanlış olduğunu söyleyip ailesine dönmesini isteyecek kadar da vicdanlı oluşuyla, Yeşilçam filmlerinde görülen "iyi kalpli fahişe" kalıbına sokulabileceği düşünülmektedir. Ayrıca Uğur karakteri, tek başına gittiği her şehirde ayakta kalabilecek, herhangi bir kişinin desteğine ihtiyaç duymadan hayata bir şekilde tutunabilecek güçte olmasıyla da, toplumda çizilen kadın imajına uymamakta olduğundan, topluma ve kendisine karşı yabancılaşma yaşamaktadır.

Bekir karakterinin filmde gitgide Zagor'a benzemesi de belki bilinçli belki bilinçsiz bir şekilde yaptığı fakat amaç olarak Uğur'a kendini sevdirmeye çabası olarak değerlendirilebilmektedir. Çünkü filmin başında tanıtılan Zagor ve Bekir karakterleri, tam zıt karakterlerken filmin sonunda Bekir Zagor karakterine en azından yaşam, giyim ve konuşma tarzı olarak büyük ölçüde benzemiş olarak gözlemlenmektedir. Bekir, bir yandan aşkının peşinden giderken, bir yandan da gururuna yediremediği için insanlarla konuşmalarında Uğur hakkında oldukça sert ifadeler kullanmaktadır.

Uğur'un Zagor'a, Bekir'in Uğur'a olan aşkının içinde cinsel sebepler ve arzular olmadığı görülmekte olup, bu durum, Zagor'un zaten hapiste olmasıyla, Bekir'in de bir sahnede Uğur'a cinsel saldırıda bulunmasıyla desteklenmektedir. Bu durum, Badiou (2006:132)'nin "Sonsuz Düşünce" adlı yapıtındaki şu cümleyi akla getirmektedir: "Aşk elbette arzu geçidinden geçer, ama aşkın nedeni arzu nesnesi değildir." Yönetmen, bu filmde aşkın özüne inmeye, onu en saf duygu olarak işlemeye özen göstermiştir denilebilmektedir. Uğur'un Bekir ile cinsel birliktelik yaşamıyor oluşu, Zagor'a olan sadakati olarak görülebilmektedir. Uğur, cinsel birlikteliği bir gelir kaynağı olarak görmekte ve bunda da duygusal bir boyutun bulunmaması sebebiyle Zagor'a olan sadakatini etkilememektedir ancak Bekir bu

sadakati zedeleme potansiyeline sahip bir konumda bulunmaktadır. Bu yüzden film boyunca Uğur'un Zagor'a, Bekir'in de Uğur'a olan aşkı, hiçbir şekilde saflığını yitirmemiştir denilebilmektedir.

Sonuç olarak film, bireysel gerçeklik bağlamında çözümlendiğinde, filmde yer aldığı gözlemlenen bireysellik unsurları; Uğur'un aşkı için toplumdan ve ailesinden uzaklaşarak birey olarak anlamını yitirmesi, cinsel kimliğini ön plana çıkarıp maddi ilişkiler ağının içine girerek metalaşması ve böylelikle kapitalist değerlerle örtüşmesi olarak sıralanabilmektedir.

3.8. KISKANMAK FİLMİ (2009)

3.8.1. Kiskanmak Filminin Özeti

Film 1930'lu yıllarda Zonguldak'ta burjuva sınıfına ait kişilerin özel bir davette eğlence ve yemek ziyafeti görüntüsüyle başlayan bir dönem filmidir. Siyasi bir partinin davetine katılan partililer, onların eşleri ve şehrin statü sahibi varlıklı ailelerinin katıldığı bu davette, İstanbul'dan maden ocağında mühendislik işi için gelen Halit Bey, eşi Mükerrerem Hanım ve ablası Seniha Hanım'ın kentten sonra geldikleri bu taşradaki insanları ve onların yaşantılarını davetteki insanlarla konuşarak ve onları gözlemleyerek tanımaya çalıştıkları görülmektedir.

Mükerrerem'in oturduğu masadaki kadınlar, şehrin en zengin ailesi olan Hayrettin Bey, onun gösteriş meraklısı eşi Huriye Hanım, çapkınlığı ve yakışıklılığıyla tanınmış olan oğlu Nüsret'in dedikodusunu yaptıkları sırada bahsi geçen ailenin salona girişiyle tüm dikkatler bu ailenin üzerinde toplanmaktadır. O gece Nüsret, Mükerrerem'i dansa davet edince, dans ettikleri görülmektedir.

Bir akşam yemeğinde Halit, Mükerrerem ve Seniha'ya Hayrettin Bey'in onları sinema filmi izleme gecesine davet ettiklerini söylemektedir. Sonraki akşam Hayrettin Bey'in davetine gittikleri görülmekte ve burada film izleme esnasında Nüsret, Mükerrerem'e karşı cinsel arzularını kullanarak onu baştan çıkarmaktadır. Bu olaydan sonraki gün Huriye Hanım'ın evinde çalışan kalfası, Mükerrerem'i Huriye Hanım'ın davet ettiğini söyleyerek, onu alıp götürmektedir. O gün Mükerrerem'in

gelişini bekleyen Nüsret ve Nüsret'i görünce cinsel arzularına karşı koyamayan Mükerrerem'in birlikte oldukları görülmektedir.

Nüsret ve Mükerrerem, sık sık evdeki çalışanların da yardımı ve göz yummalarıyla gizli saklı birlikte olmaktadır. Bu birlikteliklerden birinde Nüsret'in kaba ve kırıcı davranış şekli, Mükerrerem'i rahatsız edince, aralarında çıkan tartışmada Mükerrerem, kendisini "fahişe gibi" hissettiğini, Nüsret de Mükerrerem'in kendisine "kocasını gibi" davranmasından rahatsız olduğunu söyleyince tartışma büyümekte ve Nüsret, Mükerrerem'i evden kovarak, bir daha gelmemesini söylemektedir. Bunun üzerine eve dönen Mükerrerem, her şeyi Seniha'ya anlatmak ve tavsiye almak istemektedir. Ancak bu durumu zaten bildiği hale göz yumduğu anlaşılan Seniha, Mükerrerem'e bir tavsiyede bulunmayarak, "nasıl biliyorsan öyle yap" anlamına gelen şeyler söylemektedir.

Seniha'dan da bir destek alamayan Mükerrerem'in, Nüsret'le olan ilişkisi devam ederken, bir gün Huriye Hanım, Seniha'yı çağırarak ona bu ilişkiyi bildiğini ve kendisinden "Mükerrerem'e sahip çıkmasını, engel olmasını istediğini yoksa her şeyi Halit'e anlatacağını" söylemektedir. Bunun üzerine Seniha, Halit'e Mükerrerem'in kendisini Nüsret'le geceleri gizli gizli buluşarak aldattığını söyleyince Halit, bir plan yapmakta ve ertesi gece Mükerrerem ve Nüsret'i suçüstü yapmaya karar vermektedir. Ertesi gece Mükerrerem evden çıkıp Nüsret'le buluşacağı yere gidince Seniha kalfayla birlikte Halit'e haber vermektedir. Halit Nüsret'in mekanına gittiğinde, onun iki kadınla olduğunu görmektedir. Halit evi aramakta ve Mükerrerem'i bulamamaktadır. Fakat Halit, tam evden çıkacakken, Nüsret'in Mükerrerem'le olan ilişkisini açıklaması üzerine Nüsret'i öldürmektedir.

Nüsret'i öldürerek katil olan Halit hapse atılınca, Mükerrerem de Seniha'ya, birlikte İstanbul'a yerleşmeyi teklif etmektedir. Seniha bu teklifi kabul etmeyince Mükerrerem, tek başına Zonguldak'ı terk etmektedir. Seniha da polislere verdiği ifadede, "Mükerrerem'in bir suçu olmadığını abisinin kıskançlık cinayeti işlediğini" söylemesi üzerine Halit, uzun yıllar hapis yatmakta, Seniha da diplomasız öğretmenlik yaparak, farklı şehirlerde çalışmaktadır.

Seniha, hapiste olan abisi Halit'e yıllarca mektup yazmasına rağmen Halit bu mektuplardan hiçbirine karşılık vermemektedir. Halit'in hapisten çıkacağı gün yaklaşınca Seniha, son defa Halit'e bir mektup yazarak onu karşılamak istediğini söylemektedir. Halit, Seniha'nın kendisini karşılamasına izin verir ancak çıktığında Seniha'nın elini öpmesine bile izin vermemektedir, yüzüne tükürerek, onu bir daha görmek istemediğini söylemektedir. Filmin son sahnesinde yalnız başına kaldığı görülen Seniha'nın iç sesinden bütün yaşadıklarının kıskançlığının bedeli olduğuna dair düşünceleriyle film sona ermektedir.

3.8.2. Kıskanmak Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi

Zeki Demirkubuz'un tek dönem filmi olan "Kıskanmak"; aynı zamanda en çok ünlü isme de bu filmde yer vermesi bakımından yönetmenin diğer filmlerinden ayrılmaktadır. Ancak yönetmenin tüm filmlerinde görülen bir suç işleme ve sonucunda bunun cezasını çekme, arzularıyla hareket etme ve kötü bir sona ulaşma, bireyler arasında görülen iletişimsizlik, durağan bir yaşam tarzı ve bu yaşam tarzından sıkılıp hataya düşen bir başrol karakter gözlenmektedir.

Filmin açılış sahnesinde şehrin en zengin ailesinin dedikodusunu yapan kadınlar görülmektedir. Bu kadınların sözde eleştirdiği şey, dedikodusunu yaptıkları varlıklı kadının gösteriş meraklısı olmasıdır ancak dedikoduyu yapan kadınların bunu sadece kıskançlık yüzünden yaptıkları kendi giyim kuşamlarından, taktıkları takılardan, jest ve mimiklerinden anlaşılabilir. Aslında hepsinin olmak isteyip olmadıkları kişinin dedikodusunu yaptıkları Hayriye Hanım olduğu açıkça belli olmaktadır.

Mükerrem karakteri ise şehirde yaşamaya alışmış, güzelliğiyle dikkat çeken bir kadın olduğundan yeni geldikleri taşradaki durağan, tekdüze hayattan son derece sıkılmaktadır. Eşi Halit'i akşamdan akşama sadece yemekte görmekte olup, onunla da günlük, sıradan sohbetler etmenin dışında bir iletişim kuramadıkları gözlemlenmektedir. Halit'in ablası Seniha ise Mükerrem'in güzelliğinde, kendisinin

çirkinliğini sürekli görmekte olup, çirkinliğini saplantı haline getirerek, hayattan umudunu kesmiş, yaşamaktan keyif almayan biri olarak gözükmektedir.

Nüsret karakteri ise arzu nesnesi olarak istediği her kadını elde edebilmiş olmanın verdiği özgüvenle, Mükerrerem'i de baştan çıkarabilmektedir. Mükerrerem, eşinden göremediği ilgiyi ve arzulanmayı Nüsret'te bulunca, körü körüne bir bağlanma, katharsis ve tatmin noktasına ulaşma durumunu yaşadığı söylenebilmektedir. Ancak bir süre sonra Nüsret için tamamen bir cinsel objeden ibaret olduğunu görmektedir. Bu noktadan sonra Seniha'nın olaylara karşı içinde yaşadığı kıskançlık duygusunun dışı vurumu olarak gözlemlenen tepkisizliği ve eylemsizliği aslında olayları ve kişileri patlama noktasına getiren olgu olarak değerlendirilebilmektedir.

Filmde yaşanan tüm olaylar kendiliğinden olmakta ve Seniha karakterinin olayların akışında hiçbir etkisi yokmuş gibi gözükmesine rağmen aslında olayların odak noktasındaki karakterin Seniha olduğu filmin sonunda ortaya çıkmaktadır. Karakterlerin suçlarının ve cezalarının keskin bir şekilde yansıtılmamasıyla izleyiciye herhangi bir karakterle özdeşleşme yaşama imkanı da sunulmadığı kanısına varılabilmektedir. Seniha'nın abisine olan soğuk ve sevgisiz davranışlarının temelinde geçmişte yaşadığı abisi yüzünden yarım kalan bir ilişki gibi gözükse de, bu ilişkinin de bir aşk hikayesi, ciddi bir bağlılık olmadığı şeklinde değerlendirildiğinde, Seniha'nın abisine olan duygusal uzaklığına tam olarak bir anlam verilememektedir.

Halit karakterinin Mükerrerem'e olan ilgisizliğinin nedeni, filmde yer almamakla birlikte Mükerrerem'in Halit'i aldatmasının nedeni, büyük ölçüde kocasının kendisine karşı olan ilgisizliği olarak değerlendirilebilmektedir. Mükerrerem'in suçuna ortak olan ona yardım eden hizmetlilerin tek derdi ise geçimlerini sağladıkları işlerinden olmamakken, Seniha'nın bu aldatma olayına göz yumması ise en başından beri güzelliğini kıskandığı Mükerrerem'e ve geçmişte kendisinin mutluluğuna sebep olan abisine ceza vermek olarak görülebilmektedir.

Seniha içinde beslediği kıskançlık, kin, nefret ve aşağılanma duygularının etkisiyle intikamını abisinden ve Mükerrerem'den almak istenciyle kurduğu planların

kurbanı olarak tek başına kalmıştır. Halit ise birlikte yaşarken ilgilenmediği, yok saydığı eşi yüzünden cinayet işlemiş, bedel ödemiştir. Mükerrerem de gençliği ve güzelliğinin hak ettiği ilgi ve sevgiyi yanlış kişide arayarak, o kişi tarafından kullanılmış, incitilmiş ve sonunda da eşinden ayrılmak durumunda kalarak bilinmez bir hayata sürüklenmiştir. Böylelikle Demirkubuz, her filminde olduğu gibi karakterlerini kötülüğe teslim etmiş ve sonrada seyircisine, "cezalandırılması gereken suçlu kim?" sorusunu sorgulatmayı başarmıştır denilebilmektedir.

Sonuç olarak film, bireysel gerçeklik bağlamında çözümlendiğinde, filmde yer aldığı gözlemlenen bireysellik unsurları; Seniha'nın kıskançlık duygusu yüzünden kendisini toplumdaki ve çevresindeki kişilerden soyutlayarak, yalnızlaşması ve yabancılaşması olduğu gözlemlenmektedir. Mükerrerem karakterinin de içinde bulunduğu yalnızlık durumunun sonucu olarak eşine ihanet ettiği saptanabilmektedir.

3.9. YERALTI FİLMİ (2012)

3.9.1. Yeraltı Filminin Özeti

Filmin başrol karakteri Muharrem, Ankara'da kalabalık sokaklarda tek başına gezerek, bazı kişilerle iletişim kurmaya çalışmakta ancak kimseyle sohbet bile edemeden tek başına evine dönüp yemek yedikten ve televizyon izledikten sonra uyumaktadır. Sabah, ev işlerinde Muharrem'e yardımcı olan Tülay, gelip onu uyandırmakta ve kahvaltı ederlerken, bakımına yardımcı olduğu apartman sahibinin kendisine kötü davrandığını, hatta garip bir şekilde geceleri de köpek gibi uluyarak tüm köpekleri apartmanın önüne topladığını anlatmaktadır.

Tülay'ın anlattıklarından sonra Muharrem'in de, işine giderken bindiği dolmuşta köpek gibi uluduğu ve herkesin ona baktığı gözlemlenmektedir. İşten çıktıktan sonra kötü bir fikir olduğunu düşünerek de olsa arkadaşlarının çalıştığı ofise uğrayan Muharrem, burada pek hoş karşılanmamakta, yok sayılmaktadır. Arkadaşlarının aralarındaki konuşmada bir yemek planladıklarını öğrenen Muharrem, bu plana dahil olmak isteyince, arkadaşlarının nezaketen Muharrem'i bu plana dahil etmek durumunda kaldıkları görülmektedir.

Gece uyumaya çalışan Muharrem, karşı evdeki eğlenceden geldiği anlaşıl原因 sesler üzerine uyuyamayınca, balkona çıkıp önce müziği kapatmaları için uyarılarda bulunmaktadır ancak gürültü devam edince seslerin geldiği evin camına patates atarak camı kırmaktadır. Bu olaydan sonra bir süre günlerini fahişelerle birlikte olarak, karanlık eğlence ortamlarında bulunarak, mastürbasyon yaparak, alkol alarak ve televizyon seyrederek geçiren Muharrem bu arada kitap okumakta, spor yapmakta ve sinemaya gitmektedir.

Bir gün Türkan'ın Muharrem'e, bakımına yardımcı olduğu aksi ve hasta ev sahibi Aslan Bey'in onu evden kovduğunu söyleyerek vedalaşmaya gelmesi üzerine Muharrem bir plan yaparak Türkan'ın Aslan Bey'i öldürmesinin tek kurtuluş olduğunu söylemekte, Türkan da bu planı kabul etmektedir. Sonrasında Muharrem, arkadaşlarıyla yemeğe gitmemek için bütün gün kendisiyle konuşmaktadır; hatta yemek saatine kendisi için başka plan yapmaktadır. Ancak bir barda içip sarhoş olan Muharrem, kontrolsüz bir şekilde arkadaşlarıyla buluşacağı yere gitmekte ve onların gelmesini beklemektedir.

Muharrem'in arkadaşları, yemek saatini bir saat ileri alıp, Muharrem'e bunu söylemedikleri için başlarda birbirlerini suçlasalar da yemekte yapılan sohbette zaten çok sarhoş olmuş olduğu görülen Muharrem'le genel olarak dalga geçmekte, onu aşağılamakta ve yok saymaktadır. Yemeğin sonunda hep birlikte otele giden arkadaşlarına oldukça öfkelenen, gururu incinen Muharrem, sarhoş olduğu için arkadaşlarının gittiği otelin adını yanlış hatırlayıp yanlış bir otele girip bağırıp çağırınca yaka paça dışarı atılmaktadır. Otelden atılınca geceyi dışarıda bir bankta sızmış olarak geçiren Muharrem, o akşam bir otelde yine bir fahişeyle birlikte olmaktadır.

Otelde birlikte olduğu fahişeyle ölüm üzerine sohbet eden Muharrem, garip ve korkutucu sesler çıkararak kadını korkutunca adresini ve telefonunu bırakarak evine dönmektedir. Sabah kahvaltıda Tülay'la Muharrem sohbet ederlerken, Tülay'ın Aslan Bey'le evleneceği duyulmaktadır ve Muharrem'in Aslan Bey için kullandığı

kaba kelimeler yüzünden tartışma çıkmaktadır. Bunun üzerine Tülay'a hakaret edip evden kovulan Muharrem, öfke patlaması yaşayarak bütün evdeki eşyaları kırmaktadır.

Bütün gün ortalığı kırıp döken ve sonrasında koltukta oturup düşünen Muharrem'in evine o sırada, otelde birlikte olduktan sonra adresini bıraktığı kadının geldiği görülmektedir. Muharrem kadına neden geldiğini sorup kadının da buna cevap vermemesi üzerine Muharrem, ona adresi geleceğini bildiği için intikam almak istediği için verdiği söylemektedir. Muharrem'in bu sözlerine karşılık onu dizlerine yatırıp başını okşayan kadınla Muharrem birlikte olduktan sonra kadının hiç bir söz söylemeden evden çıktığı görülmektedir.

3.9.2. Yeraltı Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi

Zeki Demirkubuz'un sanat anlayışında derin bir yeri olan Dostoyevski'nin, "Yeraltından Notlar" adlı eserinden serbest bir uyarılma olan film, yönetmenin filmografisinde her yönüyle, özellikle varoluşsal kaygılarıyla bireyi en çok ele alan filmi olmuş olduğu bilinmektedir. Filmin giriş sahnesinde ana karakter Muharrem'in kalabalık Ankara sokaklarındaki yalnızlığı ve bu yalnızlıktan kurtulup sosyalleşmek için tanımadığı kişilerle iletişim kurma çabaları gözlemlenmektedir. Ancak bu sahnede ne atari oynayan kişi, ne de dart atan kişi Muharrem'le ilişki kurmayarak, tıpkı toplumun genelinin yaptığı gibi ona arkasını dönerek görmezden gelmektedirler. Muharrem'in de anlam veremediği fakat içlerine karışarak yalnızlığını bertaraf etmek için çabaladığı toplum, onu bu yalnızlığa mahkum edercesine davranmaktadır.

Muharrem, her ne kadar aslında nefret ettiği kalabalığa karışmak için defalarca çabalasa da hiçbir zaman toplumdakiler tarafından varlığının kabul edilmemesiyle birlikte doğru bildiği iletişim şekli olan karanlığına sığınmaktadır. Bu sığınış, hastalıklı bir iletişim şekli olmakla birlikte toplumdan da nefret dolu bir soyutlanma sonucunu beraberinde getirmektedir. Bu durumun izahı, Muharrem karakterinin sesinden filmde şu sözlerle verilmektedir: "Akıllı bir adam kendine karşı acımasız değilse gururlu da olamaz. Bense sınırsız gururum yüzünden kendime hiç

acıymıyor, nefret edercesine küçümsüyor, herkesin de bana aynı gözle baktığını düşünüyordum."

Muharrem'in geçmişte arkadaşlık yaptığı kişilerin bir şekilde hala beraber olmaları ve başarılar elde etmeleri, zaten derin bir yalnızlık içerisinde, hiç konuşmadığı insanlarla aynı ortamda çalışmak zorunda olan Muharrem'i, arkadaşlarına karşı bir intikam alma, nefret ve onlar karşısında güçlü gözükme mecburiyetine sürüklediği gözlemlenmektedir. Arkadaşlarının gözünde küçümsendiğini, alay edildiğini, önemsenmediğini hisseden Muharrem bu durum karşısında her ne kadar kendini arkadaşlarına ezdirmemek için uğraşsa da sonucunda bir kez daha toplumun dışladığı, marjinal karakter olmaktan kurtulamayacak ve gururu incinmeye devam edecektir.

Türkan karakteri, Muharrem'in yaşamında iletişim kurduğu tek kişi olmasıyla aslında görülenden çok fazla değerlidir fakat Türkan da sadece maddi bir karşılık beklediği için Muharrem'in hayatında var olmaktadır. Ancak Muharrem'in Türkan'dan başka bir temizlikçi kadını istemeyip sinir krizi geçirerek evi kırıp dökmesinden anlaşılan, Muharrem'in Türkan'la olan ilişkisinin onun için değerli olduğu gözlemlenebilmektedir. Hayatında bir şekilde bir şeyler konuşup paylaşabildiği tek kişinin de hayatından çıkışıyla psikolojik olarak iyice çöktüğü görülen Muharrem için bu durumun yıkıcılığı evindeki her şeyi kırıp dökmesinden anlaşılabilir.

Sosyal bir yaradılışı olan insanın yalnız kaldıkça kendi iç hesaplaşmalarında boğulduğu, tüm enerjisini içsel karmaşalarını susturmak, alt benlik ile üst benliğinin savaşında bireyin kendini korumaya çalışmasına harcadığı bilinmektedir. Bu durum, filmde Muharrem'in sesinden şu sözcüklerle anlatılmaktadır: "Her şeyle aramda gizli bir kavga başladı ama bunu önemseyerek geri adım atacak biri değildim. Yalnızca ani bir iç bulantısıyla gelen histeri nöbetlerini atlatabilmem için bir şeyler yapmam gerekiyordu."

Muharrem'in her şeyle arasında başlayan kavgalarını ve anlık gelen histeri nöbetlerini atlatabilmesi için bulduğu şeylerden biri çirkin ve utanç verici olarak

tanımladığı ortamlarda fahişelerle yaşadığı cinsel birliktelikler olarak görülmektedir. Bu durum, Muharrem'in ruhsal savaşından cinsel sapkınlık yoluyla kurtularak, bir şekilde birileriyle ilişki kurmasıyla, kendini anlık mutlu etme olanağıdır denilebilmektedir. Kendini topluma adapte edemeyen, toplumun kurallarını, gerçeklerini kabul edemeyen ve kendini de bu topluma kabullendiremeyen Muharrem, yeraltı dünyası olarak tabir edilen bu dünyaya ait olabilmekte ve kendini hala yaşamın bir parçası olarak var edebilmeye çalışmaktadır.

Muharrem'in sesinden "çamura batmış" olarak tabir edilen bu yaşantısının içinde bir umut ışığı aramakta olan Muharrem, bu durumu şu şekilde aktarmaktadır: "Bazen durduk yerde bir olayın bütün yaşamımı değiştireceğine inanırdım. En çokta mecburi eve dönüşler sırasında, tam kapıda yakalardı bu duygu; eşikte öylece kalır, gözlerim dalar, çocuksu bir umutla bir şeylerin olmasını beklemeye başlardım." Muharrem'in umudu bekleyişi, karanlık dünyasından kendisini çıkaracağına inandığı herhangi bir olayı bekleyişi çaresizliğin en uç noktası, mucizevi bir kurtuluş hayali olarak değerlendirilebilmektedir. Öyle ki, bu bekleyiş, uykularını dahi düzensizleştirmekte; sürekli kabuslar görmesine sebep olup gündün güne Muharrem'i derin bir ruhsal bunalıma ve yabancılaşmaya sürüklemektedir.

Türkan'ın Muharrem'in hayatındaki yerine tekrar değinilecek olursa, göz önünde tutulması gereken bir nokta da şudur: Türkan, Muharrem'den zaman zaman bazı konularda fikir isteyerek onu tek işe yarar, güçlü hissettiren kişidir; bunun yanı sıra Muharrem'in Aslan Bey'in ulduğunu öğrendikten sonra onun gibi ulmasına bakılırsa, kendisini Aslan Bey'e rakip gördüğü düşünülebilmektedir. Ancak filmde Türkan'ın Aslan ile Muharrem arasında bir tercih noktasında kaldığı gibi bir detay gösterilmese de, Türkan'ın yaşam şartlarına, eğitim ve kültür seviyesine bakıldığında, böyle bir kıyas yapmış olabileceği düşünülebilmektedir.

Muharrem, karanlığın hakim olduğu dünyasında çürümeye yüz tuttuğu gözlemlenen yaşamında güzelliklere de yer vermektedir. Mesela felsefe kitaplarında kendi varoluşsal sancılarını açıklayabilecek bir şeyler bulmakta ya da duygusal boşalım sağlayabilecek filmler izleyerek en azından içinde bulunduğu sıkıntılı

durumları adlandırmaya çalışmaktadır. Muharrem, en azından yaşamda var olmaya, kendini kötü de olsa ayakta tutmaya çalışmakta, sürüne sürüne de olsa bir şekilde yaşamayı tercih etmekte, ölümü, intiharı düşünmemektedir.

Hayattaki seçimlerinde de zihinsel bulanıklığı, içsel savaşları yüzünden ikilemde kalarak, olaylar karşısında sergilemek istediği duruşu sergileyemeyen ve bu yüzden de aşağılık kompleksine kapıldığı düşünülebilen Muharrem'in, beklediği umut, filmin sonunda, önceden birlikte olduğu bir fahişenin onun yanına gelmesiyle belki de son bulabilecekken, Muharrem'in film boyunca izleyicileri beklediğine inandırdığı bu umudu elinin tersiyle itmekte olduğu görülmektedir. Sonuç olarak film, bireysel gerçeklik bağlamında çözümlendiğinde, filmde yer aldığı gözlemlenen bireysellik unsurları; Muharrem'in toplumsal hayattaki insan ilişkilerine yabancılaşması ve bu yüzden de yalnızlaşması sonucu toplum ve kendi benliği üzerine anlamlar araması olarak değerlendirilebilmektedir.

3.10. BULANTI FİLMİ (2015)

3.10.1. Bulantı Filminin Özeti

Filmin başrol oyunculuğunu Zeki Demirkubuz, Ahmet adında bir akademisyen rolüyle canlandırmaktadır. Film Ahmet'in eşi Elif'in ağlayarak valiz hazırlamasıyla başlamaktadır. Elif'in, bir zaman sonra evin temizlik işlerine yardımcı olan çalışanı Neriman'a valizi hazırlamaya devam etmesi için seslenmesi ve sigara içmek için balkona çıkmasıyla devam etmektedir. Bu sırada Elif'in yanına gelen Ahmet, kızları Yazgı ve Elif'in bir gün daha kalmalarını, konuşmak istediğini söylemektedir ancak Elif o akşam gitmeye oldukça kararlı olduğunu belirtmektedir.

Gece Elif ve Yazgı'yı Elif'in ailesinin yanına gitmeleri için yolcu ettiği görülen Ahmet, eve Aslı adında bir kadınla gelmekte ve Elif'i onunla aldatmaktadır. Bu sürede Ahmet, sürekli çalan telefonuna cevap vermemektedir; bunun üzerine Ahmet'e kızı ve eşinin öldüğünü haber veremeyen polisler, Elif'in telefonundan Neriman'a ulaştınca Neriman, Ahmet'e Elif'in telefonundan polislerin aradığını ve Ahmet'e ulaşamadıklarını söylemektedir. Ahmet, o gece kızının ve eşinin öldüğü haberini almaktadır.

Eşi öldükten sonra Aslı'yla olan birlikteliğine devam eden Ahmet'in evine bir gün kardeşi olduğu anlaşılan Beşir gelmekte ve annesinin her gece rüyasında Elif'i ve Yazgı'yı gördüğünü, Ahmet'in onlar için bir mevlit okutması gerektiğini söylemektedir. Gece bir mekanda tek başına bir şeyler içen Ahmet'in yanına eski ve kendisine minnet duyduğunu, teşekkür etmek için kendisine çok ulaşmak istediğini ama ulaşamadığını söyleyen öğrencisi Özge gelmektedir. Özge, Ahmet'i arkadaşlarıyla gidecekleri bir partiye davet etmektedir fakat Ahmet bu teklifi reddederek, daha sonra görüşmek üzere Özge'nin numarasını almaktadır.

Bir gece Ahmet ve Aslı yemek masasında konuşurlarken Aslı, Ahmet'in kendisine ve başına gelen acı olaylara olan tepkisizliğinden, ilgisizliğinden şikayet etmekte ve iki gün sonra New York'a taşınacağını haber vermektedir. Bu konuşmadan sonra Ahmet, sürekli Beşiktaş forması giyen Neriman'ın oğlu İlhan'a iki tane forma almakta ve Neriman'ın evine gidip formaları İlhan'a vermektedir.

Aslı, bir gün New York'tan Ahmet'e attığı bir mesajda orada biriyle tanıştığını ve geri dönmeyeceğini yazmaktadır. Bir sabah Neriman, Ahmet'i uyandıramayınca, Ahmet'in sağlık durumunda bir sıkıntı olabileceği endişesiyle hastaneye kaldırılmaktadır. Birkaç gün hastanede kalan Ahmet'in yaşadığı sorunun sağlığı için bir tehlike oluşturmadığı, ancak anormal bir durum olduğu öğrenilmektedir. Hastaneden taburcu edilen Ahmet, Neriman ve çocuklarının o akşam kendisiyle birlikte yemek yemelerini istediğini söylemesi üzerine birlikte yemek yedikleri ve sohbet ettikleri görülmektedir.

Ahmet, bir gün, daha önce telefonlarına cevap vermediği Özge'yi arayarak onunla buluşmaktadır. Buluştukları gece Özge'nin evine giden Ahmet, Özge'nin gece boyu susmayan telefonlarından rahatsız olmasına rağmen Özge'nin ısrarıyla o gece orada kalmayı kabul etmektedir. Ahmet bir ara Özge'nin telefon konuşmalarından belalı bir sevgilisi olduğunu anlamaktadır fakat buna aldırış etmeyerek o gece birlikte olmaktadır.

Özge, Ahmet'e önceden bir ilgi duyduğunu, hakkında araştırma yaptığını ve evli olduğunu öğrendiğini, Ahmet'i alıngan, sahtekar ve kibirli bulduğunu

söylemekteyken o anda kapıya Özge'nin sürekli arayan sevgilisi Selçuk gelmektedir. Selçuk'un gelmesiyle oldukça korkan Özge, Ahmet'i bir odaya saklayıp kapıyı kilitlemektedir. Eve giren Selçuk, Özge'yi fahişelikle suçlamakta, evde birini sakladığından şüphelenip bütün evi aramaktadır ve Ahmet'i sakladığı odanın kapısını açmadığı için Özge'yi darp etmektedir.

Ahmet, tüm yaşananlardan sonra bir dönem içine kapanarak yataktan çıkmamaktadır. Depresif bir ruh hali içerisinde görülen Ahmet, sürekli evde durarak, eşi ve kızının eski video görüntülerini izlemektedir. Elektrik kesintisi problemi yaşanmakta olan bir gün Neriman, Ahmet'e mum götürünce yalnızlıktan oldukça bunalan Ahmet bir süre sonra Neriman'ın evine giderek onun ayaklarına kapanarak ağlamaktadır.

3.10.2. Bulantı Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi

Filmin başrol karakteri Ahmet, toplumda önemli bir yeri, saygın bir mesleği, evi, arabası ve ailesi olan entelektüel bir akademisyen olarak gözükmektedir. Ancak filmin devamında Ahmet'in ilk olarak ailesini kaybetmesi, sonrasında evlilik dışı ilişkiler yaşaması ve sağlık durumunda oluşan anormal belirtilerle karakterin iç dünyasındaki çalkantılar görülmeye başlanmaktadır.

Elif'in Ahmet'i bir süreliğine terk etmeden önceki konuşmasında Ahmet'e imalı bir şekilde, onu daha fazla sıkmamak için gitmek istediğini söyleyişinden evliliklerinin yolunda gitmediği sonucu çıkartılabilmektedir. Elif'in ve Yazgı'nın öldüğü gece de Ahmet'in; sevgilisi Aslı'yla birlikte olması, sonraki süreçte Ahmet'in yaşamında hiçbir şeyin değişmemesinden, çevresine ve kendisine karşı bir yabancılaşma yaşadığı, eşi ve kızına bile bir büyük bir bağlılık hissedemediği anlaşılabilmektedir.

Eşini ve kızını kaybeden Ahmet'in hayatında ufak çaplı terslikler, aksilikler yaşandığı gözlemlenmektedir. İlk olarak Aslı'nın onu terk edişi, sonrasında Özge adında eski bir öğrencisiyle birlikte olduğu gece Özge'nin sevgilisi tarafından darp

ediliŒi, sağlık durumunda anormal deđiŒikliklerin yaŒanması olarak sıralanabilecek bu aksiliklerin zamanla Ahmet'i deđiŒtirdiđi gözlemlenebilmektedir.

Aslı, Ahmet ile yaptığı konuŒmada Ahmet'i çok iyi betimlemektedir. Aslı bu konuŒmada Ahmet'in kendisine olan ilgisizliğinden, hayata karŒı genel olarak umursamazlığından, duygusuz davranıŒlarından ve yaŒadıkları iliŒkiyi tanımlayamamaktan, bunun da Ahmet'in duyarsızlığı yüzünden olduğundan Œikayet etmektedir. Tüm bu suçlamalara verecek herhangi bir cevabı olmadığı için Aslı tarafından terk edilen Ahmet, bu terk ediliŒi de umursamayarak kendisinden yaŒça oldukça küçük olduğu görölen öğrencisi Özge ile birlikte olmaktadır.

Özge'nin Ahmet'e duyduğu ilgi, tamamen hayranlık boyutunda gözükmemektedir. Çünkü Ahmet'i tanıdıktan sonra o da Aslı'nın söylediklerine benzer Œekilde Ahmet'e kibirli ve sahtekar olduğunu söylemektedir. Ahmet'in karakteri hakkında herkes tarafından hemfikir olunan özellik, Ahmet'in kibirli olduğu gerçeği olarak gözlemlenmektedir.

Gün geçtikçe yaŒadıklarıyla hayat karŒısında zorlandığı gözlenen Ahmet, kendisini evinin karanlığına kapatmakta ve geçmiŒiyle bir hesaplaŒma sürecine girmektedir. Bu süreçte o güne dek hiç düşünmediği eŒini ve kızını düşünerek belki de ilk defa onları özlediği için eski video kayıtlarını izlemektedir. Filmin baŒından sonuna dek umursamaz, kibirli, duygusallıktan uzak olarak tanıtılan Ahmet karakteri, evine kapanarak geçirdiği bunalım döneminde yavaŒ yavaŒ yaŒadıklarının acısını duyumsamaya baŒlamıŒ olarak gözlenmektedir.

Zeki Demirkubuz sinemasında görölmeye alıŒılan burjuva eleŒtirisi, bu filmde direk burjuva sınıfına ait bir karakter olan Ahmet'in kendine göre Œekillendirdiđi "burjuva ahlakı" üzerinden yapılmaktadır. Ahmet, kendince kimsenin hayatına müdahale etmediği ve dahil olmadığı için sorumluluktan uzak bir Œekilde hareket ederek, herkese ve her olaya üst perdeden bakmakta ve bilinçli ya da bilinçsiz bir Œekilde karŒısındaki kiŒiye kendisini aŒađılanmıŒ, kullanılmıŒ hissettirmektedir.

Ahmet'in çevresindeki kiŒilerle arasına koyduğu mesafe, aidiyetsizlik, umursamazlık durumları kendi içinde yaŒadıđı varoluŒsal sancılarla

ilişkilendirilebilmektedir. Ahmet, sürekli felsefe kitapları okumakta olarak görülmektedir. Ahmet'in tekdüze yaşantısının içinde Neriman'ın yeri ve değeri filmin içinde ve en çokta filmin sonunda anlaşılacaktır.

Neriman karakteri, apartmanın kapıcı dairesinde iki çocuğuyla yaşayan dul ve yoksul bir kadındır; Elif öldükten sonra Ahmet'e bir anne saflığı ve özverisiyle sahip çıkan tek kişi olarak görülmektedir. Ahmet de bu durumun farkına vardığı zaman filmin başından beri yüzüne taktığı iyimserlik ve kibir maskesini sadece Neriman'ın karşısında çıkartarak ruhsal bir boşalım yaşamakta, içinde biriktirdiği acı ve yalnızlıkları Neriman'ın karşısında eğilerek ağladığı zaman dışarı atabilmektedir. Sonuç olarak Bulantı filmi, karakterin değişim yolculuğunu izleyiciye çok başarılı olamasa da aktarmaktadır denilebilmektedir.

Sonuç olarak film, bireysel gerçeklik bağlamında çözümlendiğinde, filmde yer aldığı gözlemlenen bireysellik unsurları; Ahmet'in eşini ve kızını kaybettikten sonra kendi anlamını yitirmesi, topluma ve kendi benliğine yabancılaşarak, yalnızlaşması ve kendisini toplumdan soyutlaması olarak sıralanabilmektedir.

3.11. KOR FİLMİ (2016)

3.11.1. Kor Filminin Özeti

Filmin başrollerinden biri olan Emine, bir oğlu ve çalışmak için Romanya'da olup bir süredir haber alınamayan eşi Cemal'le, el işleri yaparak yaşamını sürdürmektedir. Cemal ve Emine'nin eski patronu olduğu bilinen Ziya, Cemal'le evlenmeden önceden beri Emine'ye aşık olduğunu, Cemal'in yokluğunu fırsat bilerek Emine'ye itiraf etmektedir. Cemal'in Romanya'da olduğu sürede Ziya, Emine'ye yakınlaşabilmek için Emine ve Cemal'in kalbinde sıkıntı olan oğulları Mete'nin ameliyatını yaptırmakta ve Emine'ye dostu Selahattin'in konfeksiyon atölyesinde iş ayarlamaktadır.

Cemal, Romanya'dan dönene kadar geçen sürede birlikte oldukları görülen Ziya ve Emine'nin ilişkileri, Ziya tarafından yolundan giderken, Emine'nin Cemal'i terk edemeyeceğini ve bu ilişkiyi sürdürmek istemediğini söylemesi üzerine

bitmektedir. Bir gün Romanya'dan çıkıp gelen Cemal, evdeki çekmecelerden birinde oğlunun ameliyat belgelerini görmekte ve Emine'ye ameliyat için gereken parayı nereden bulduğunu sormaktadır. Bu soruya bir cevap vermeyen Emine, Cemal tarafından darp edilmektedir.

Emine'nin ameliyat parasını nereden bulduğunu öğrenmek isteyen Cemal, başka bir zaman sakin bir şekilde konuştuğu Emine'den parayı Ziya'dan bulduğunu öğrenmektedir. Ertesi gün teşekkür için Ziya'nın yanına giden Cemal, Ziya'dan yeni açacağı bir yerde çalışması için iş teklifi almaktadır. Bu teklifi öğrenen Emine, tedirgin olduğu için Ziya'yla bu konuda konuşmaktadır. Ziya bu konuşmada Emine'ye onu gerçekten sevdiğini fakat bu konuyu unutup kapattığını, Cemal'i gerçekten işi iyi bildiği için ve sorumluluk sahibi olduğunu bildiği için yanında istediğini söylemektedir.

Cemal, Ziya'nın fabrikasında çalışmaya başladıktan sonra maddi durumları düzelen Emine ve Cemal, yeni bir eve taşınınca, Emine işi bırakmaktadır. Bu sırada Ziya'nın eşiyle arasının hala bozuk olduğu ve ayrılmanın eşiğinde oldukları görülmektedir. Emine, bu sırada Cemal'e soğuk davranmakta olduğu için gergin olduğu görülen Cemal, bir süre evde kalmayarak çalıştığı atölyede kalmaktadır. Bu sürede Cemal, Emine'nin telefonlarına bile cevap vermeyince, Emine, ayrılmak istediğini söylemek üzere Cemal'in yanına gitmektedir.

Cemal'e ayrılmak istediğini söyleyip atölyeden çıkan Emine'nin, Ziya ile buluştuğunu gören Cemal, bu durum karşısında sakinliğini korumaktadır. Ziya bir akşam Cemal'le çıktığı yemeğin dönüşünde Cemal'i evine bırakırken eşiyle ayrılmaktan vazgeçtiklerini söylemektedir. O gece Ziya, trafik kazasında hayatını kaybetmektedir. İlişkileri normale dönmüş olarak görülen Emine ve Cemal; Emine'nin intihar edip hastaneye kaldırılmasıyla yapılan tahliller sonucunda, iki aylık hamile olduğunu öğrenmektedirler. Bu haber üzerine Emine ve Cemal'in hayatlarına normal şekilde devam ettikleri gözlenmektedir.

3.11.2. Kor Filminin Bireysel Gerçeklik Bağlamında Çözümlemesi

Emine karakteri, toplumda alt sınıf olarak görülen işçi sınıfına ait, yoksul bir yaşantısı olan bir karakter olarak görülmektedir. Emine'nin patronu Ziya ise toplumda üst sınıf olarak görülen varlıklı bir yaşantı sürmektedir. Bu bağlamda Emine'nin Ziya'yla olan birlikteliği, tamamen bir çıkar ilişkisi olarak değerlendirilebilmektedir. Ziya, Emine'yi elde etmek için ona maddi destekle bulunmakta ve çocuğunun ameliyatı için gerekli olan parayı ödemektedir. Çünkü Ziya'nın zengin olması dışında Emine'yi etkileyebilecek herhangi bir özelliğinin bulunmadığının Ziya'da farkında olarak değerlendirilebilmektedir.

Emine, her ne kadar eşini onun yokluğunda Ziya ile aldatmış olsa da, vicdanlı bir karakter olarak gözükmekte ve Cemal'i terk edip Ziya'yla birlikte olmayı devam ettirememektedir. Bu durumu hem Ziya'nın karısını üzmemek için hem de kendi yuvasını yıkıp Cemal'i ortada bırakmamak için göze almak istemese de Cemal, bu durumdan bir şekilde haberdar gözükmektedir.

Cemal karakteri gururlu, hırslı bir karakter olarak eşinin kendisini aldatmasına gururu yüzünden göz yummakta, aldatılmayı alenen kabullenememektedir. Ziya'nın ameliyat için yüksek miktarda para ödediği Emine ve Cemal'in oğlu Mete'nin ismini sürekli unutup farklı isimler söylemesi, onun bunu sadece bir çocuğun hayatını kurtarmak için yaptığı bir iyilik olmadığını, aslında çocuğun hayatının umurunda bile olmadığını, Ziya'nın tek derdinin Emine'yi yaptığı iyiliklerle ve yardımlarıyla elde etmek olduğunu göstermektedir.

Emine'nin başlarda Ziya'nın telefonlarını açarken tedirgin olması, açmak istememesi ama minnettarlık duygusu ağır bastığı ve kendisini Ziya'ya karşı borçlu hissetmesinden dolayı telefonlara cevap vermesi, Ziya tarafından Emine'ye yaklaşmak için daha da bir umut verici olmaktadır denilebilmektedir. Emine, Ziya ile olan ilişkisinde bu minnet duygusunun ağırlığı altında ezilmekte ve Ziya'ya da bu duyguyu geçirmektedir. Ziya, Emine'nin her sözünde ve davranışında kendisini alacaklı biri gibi hissettiğini ve bundan rahatsız olduğunu belirtmektedir.

Cemal ve Ziya arasında bir güç yarışı konumuna düştüğünü ve üzerindeki baskıyı günden güne daha çok hissettiğini anlayan Emine'nin eşine karşı davranışları da günden güne değişmekte ve eşinden uzaklaşmaktadır. Eşinin bu soğuk ve uzak hareketlerinin farkında olan Cemal de Emine'yi zaman zaman sıkıştırmakta ve ona öfke dolu davranışlar sergilemektedir. Emine'nin bu değişimine sebep olan duygu, Cemal'i aldatmış olmasının verdiği mahcubiyet olarak değerlendirilebilmektedir.

Cemal ve Ziya'nın geçmişte de Emine yüzünden problem yaşamaları, Ziya'nın Emine'ye Cemal'le evlenmeden öncesinden bir şeyler hissetmesi gibi durumlar yüzünden oğlunu ameliyat ettirenin Ziya olması, Cemal için o günden sonra sürekli bir şüphe duygusuna sebep olmaktadır. Bu noktadan sonra Cemal, iç dünyasında kıskançlık, hırs, kin, şüphe ve belirsizliklerle dolu mücadeleler vermektedir.

Ziya öldükten sonra hap içerek intihara teşebbüs eden Emine'nin bu eylemi, Ziya ölse de Emine'nin içsel, ahlaki ve vicdani muhakemelerinin sürmekte olması olarak değerlendirilebilmektedir. Sonuç olarak "Kor filmi" de yönetmenin tüm filmlerinde olduğu gibi bireyin varoluşsal, eylemlerinde ve arzularındaki nedensizliğini konu edinerek bunu karakterlerin diyaloglarında geçen neden, niye, nasıl gibi sorularla da izleyiciye düşündürmeyi amaç edinmektedir.

Sonuç olarak film, bireysel gerçeklik bağlamında çözümlendiğinde, Emine'nin Cemal Romanya'da olduğu süreçte patronuyla birlikte oluşunda gözlemlenen bireysellik unsurları; kapitalist değerlerle örtüşerek, maddi ilişkiler ağına girmesi olarak değerlendirilebilmektedir. Emine'nin sadakatsizliği sonucunda eşiyile aralarındaki ilişkinin anlamını yitirmesi ve birbirlerine yabancılaşmaları da filmde yer aldığı gözlenen bireysellik unsurları olmaktadır.

4. VERİ VE BULGULARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Zeki Demirkubuz sinemasında bireysel gerçeklik öğelerinin incelenmesinin amaçlandığı bu çalışmada, Zeki Demirkubuz'un senaryosunu yazdığı, yapımcılığını ve yönetmenliğini yaptığı filmografisinde yer alan 11 filmi de detaylıca incelenmeye çalışılmıştır.

Modern çağın birey üzerinde yarattığı psikolojik tahribatı tüm filmlerinde derinlemesine bir bireycilik anlayışıyla incelemekte olduğu gözlemlenen Demirkubuz'un tüm filmleri, sosyolojik analiz yöntemi kullanılarak incelenmiş olup, bu filmlerde ortaya çıkan benzer ve farklı yönler saptanmaya çalışılmıştır. Sinema filmleri için yapılmakta olan piyasa filmi ve sanat filmi ayrımı bağlamında, yönetmenin filmleri sanat filmi kategorisinde değerlendirilmekte olup, ticari kaygıdan uzak, seçkin bir izleyici kitlesine hitap edebilen filmler oldukları gözlemlenmektedir.

Yönetmenin filmlerinde topluma sorgulatmayı amaçladığı bazı toplumsal ya da bireysel sorunlar bulunmakta fakat bu sorunların çözüm yolu hakkında bir fikir verilmeyerek çoğu zaman filmler açık uçlu bitirilmektedir. Burada amaç, izleyicinin filmi kafasında tamamlaması ve filmde kendince sorguladığı sorunları kendi zihninde bir sonuca ulaştırması olarak düşünülebilmektedir.

4.1. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE YER ALAN KARAKTERLER

Zeki Demirkubuz için karakter odaklı sinema anlayışıyla filmler çeken bir yönetmen olduğu söylenebilmektedir. Yönetmenin filmlerindeki karakterler, genellikle iç dünyasında çatışmalar yaşamakta olan, hayatı anlık istek ve arzularıyla yaşadığı görülen, toplumsal normlar ve dini inanışlarla çok fazla ilgilenmeyen, hayata dair nihilist bir yaklaşım içerisinde olduğu gözlemlenen karakterlerdir denilebilmektedir.

Tablo 1. Demirkubuz Filmlerindeki Karakter Karşıtlıkları

Kadın	X	Erkek
Fahişe	X	Namuslu
Sinirli	X	Sakin
Duyarlı	X	Duyarsız
Mütevazi	X	Kibirli
Suçlu	X	Suçsuz
Duygusal	X	Duygusuz
Kötü	X	İyi
Sosyal	X	Asosyal
Sadık	X	Sadakatsiz
Zengin	X	Fakir

Demirkubuz filmlerinde kadın karakterler arzu eden, amaçları için acı çekmeyi ve savaşımayı göze alan, sonunda genelde amaçlarına ulaşan, elde eden kadınlardır ve bu açıdan da biraz kadınlığını yitirmiş gibi değerlendirilebilmektedir. Bu elde ediş biçimi, çoğu zaman bir erkeği elde ediş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda "C Blok" ve "Masumiyet" filmlerindeki kadın karakterler örnek gösterilecek olursa; "C Blok"ta Tülay karakteri ile "Masumiyet"teki Uğur karakteri, kişilik özellikleri olarak farklı bir yapıda olsalar da peşinde oldukları şey, masum bir aşk yaşayabilecekleri bir erkektir denilebilmektedir. Tülay, bu masum aşkı yakaladığı Halet için varlıklı kocasını aldatmakta, Uğur da hapisteki sevgilisi Zagor için fahişelik yaparak çıkmaza sürüklenmektedir.

Demirkubuz'un kadın karakterlerinin bir diğer ortak noktası da birlikte ya da evli oldukları erkekleri başka bir erkek için aldatmaları olarak gözlenmektedir.

Yönetmenin filmlerindeki aldatma olgusu, her filmi üzerinden tek tek incelenecek olursa; "C Blok"ta Tülay'ın eşini Halet'le aldatması, "Üçüncü Sayfa"da Meryem'in eşini ev sahibiyle aldatması, "Yazgı"da Sinem'in Musa'yı patronuyla aldatması, "İtiraf"ta Nilgün'ün önce eski eşini Harun'la sonra da Harun'u da başka bir erkekle aldatması, "Kader"de Uğur'un annesinin, kendi eşini aldatması, "Kıskanmak"ta Mükerrerem'in eşini Nüsret'le aldatması ve "Kor"da Emine'nin eşini patronuyla aldatması incelendiğinde, 11 filminden 7'sinde kadın karakter, sadakatsiz olarak filmde yer almaktadır.

Zeki Demirkubuz filmlerinde kötülük olgusuna geniş yer verildiği bilinmektedir. Ancak bu kötülük her zaman karakterlerin açıkça bir kötülük yapması şeklinde görülmemektedir. Demirkubuz filmlerinde kötülük olgusuna felsefik bir boyutta yaklaşarak, bireyin özünde var olan bir durum bağlamında yer verilmeye çalışılmaktadır. Ancak ahlaki ve toplumsal açıdan değerlendirildiğinde, sadakatsizlik ya da fahişelik yapmak gibi eylemleri yapan kişilerin, yönetmenin filmlerinde bir şekilde kötü bir sona vararak "kötülüklerinin" cezasını çektikleri gösterilmektedir.

Suç-ceza, suçlu-suçsuz ilişkisi bağlamında yönetmenin filmografisinde anayasal suçlara karıştığı için hapis cezasına çarptırılan karakterler, suçlu olduğu halde suçunu üstlenmediği için cezasını çekmekten kurtulan karakterler ya da suçsuz olduğu halde hapis yatan karakterin de bulunduğu görülmektedir. Örneğin; "Masumiyet" ve onun devam filmi olan "Kader"de Uğur'un sevgilisi Zagor'un cinayet suçundan hapiste olması, "Üçüncü Sayfa" filminde İsa'nın ev sahibini öldürüp suçlu olması durumunda yalan söyleyerek suçunun cezasını çekmemesi, fakat filmin sonunda intihar edişiyle bir şekilde cezalandırılması, "Yazgı" filminde Musa'nın işlemediği bir cinayetten hapis yatması, hatta idam cezasına çarptırılmışken gerçeklerin ortaya çıkmasıyla serbest bırakılması, "Kıskanmak" filminde Halit'in cinayet suçundan hapis yatması gibi 5 tane filmde anayasal suç ve ceza konusunun işlendiği görülmektedir.

Zeki Demirkubuz'un sinemasında genellikle başrol karakterin erkek olduğu ve erkeğin içsel çatışmalarının, yaşadığı psikolojik problemlerin konu edildiği

gözlenmektedir. Bu bağlamda yönetmenin filmografisi incelendiğinde "C Blok"ta Tülay'ın, "Kıskanmak"ta Mükerrerem'in, "Masumiyet" ve "Kader"de Bekir karakteri kadar Uğur'un, "Kor"da Emine'nin başrol oynadığı, geri kalan 7 filmindeyse, erkek karakterlerin başrol oynadığı, kadın karakterin sadece olayların içinde yer aldıkları gözlenmektedir.

Demirkubuz'un filmlerinde erkek karakter, genellikle asosyal, yalnız ve kadınları bir arzu nesnesi olarak gören, herhangi bir kadına karşı bir gönül bağlılığı olmayan karakterler olarak görülmektedirler. Bu tanıma uyan karakterler analiz edildiğinde; "C Blok"ta Halet, "Yazgı"da Musa, "Bekleme Odası"nda Ahmet, "Kıskanmak"ta Nüsret, "Yeraltı"nda Muharrem, "Bulantı"da Ahmet karakterlerinin yalnızlıklarını unutmak için ya da sadece cinsel istek ve arzularını tatmin etmek için kadınlarla iletişim kurdukları gözlemlenebilmektedir.

Demirkubuz sinemasında karakterlerin yaşam tarzı ve maddi durumları farklılık göstermekte olsa da genellikle yoksul ya da orta gelirli kişilere yer verilmektedir. Bu kişiler, genellikle gündelik hayatta karşılaşılabilecek, normal bir hayat standardı olan kişiler olarak gözlenmektedir. Bu bağlamda yönetmenin filmografisine bakıldığında "Üçüncü Sayfa", "Masumiyet" ve "Kader"de yoksul karakterlerin hayatı işlenirken; "C Blok", "Yazgı", "İtiraf", "Bekleme Odası", "Kıskanmak", "Yeraltı" ve "Bulantı" filmlerinde orta gelirli karakterlerin hayatı anlatılmaktadır ancak bu filmlerde de "Yazgı", "İtiraf" ve "Bekleme Odası" haricinde hizmetçi karakterinin yoksul hayatına filmde yer verildiği göz önüne alındığında, yönetmenin filmografisindeki 11 filmin 8'inde yoksul karakterlere yer verildiği gözlenmektedir.

Zeki Demirkubuz'un filmografisinde evin hizmetçisinin ev sahibiyle kurduğu bağın hizmetçi-ev sahibi iletişiminden farklı olduğu bulgusuna rastlanmaktadır. Bu bağlamda "C Blok"taki Aslı'nın ev sahibi Selim'le kurduğu iletişimin sonucunda Selim'in tecavüzüne uğraması, "Üçüncü Sayfa"daki Meryem'in hizmetlisi olduğu ev sahibiyle birlikte olması, o ölünce de onun oğluyla evlenmesi, "Yeraltı"nda Türkan'ın ev sahibi Muharrem'le her şeyini paylaşması ve Muharrem'in hayatında tek iletişim

kurabildiği kişi olması, "Bulantı"da Neriman'ın ev sahibi Ahmet'e eşi öldükten sonra, anaç davranması ve filmin sonunda Ahmet'in, Neriman'ın ayaklarına kapanıp ağlaması gibi durumlar değerlendirildiğinde, yönetmenin sinemasında evin hizmetçisi konumuna başka anlamlar yüklendiği gözlenmektedir.

4.2. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE TEMALAR

Zeki Demirkubuz'un filmografisindeki tekrar eden temalara bakıldığında suç, irade, iradesizlik, aşk, kötülük, vicdan ve insan psikolojisi gibi öğelere hemen her filminde yer verildiği gözlenmektedir. Bu temalardan yola çıkılarak düzenlenmiş olan tablo 2'de yer verilen karşıtlıklar, tamamen gerçek anlamlarıyla kullanılmamış olup, filmlerdeki karşılıklarıyla bir tablo oluşturulmaya çalışılmıştır.

Tablo 2. Zeki Demirkubuz Filmlerindeki Tema Karşıtlıkları

Suç	X	Masumiyet
Bireysel Adalet	X	Bireysel Duygu Körlüğü
İrade	X	İradesizlik
Kötülük	X	İyilik
Neden	X	Nedensizlik
Ceza	X	Ödül
Aşk	X	Aşksızlık
Birey	X	Toplum
Yabancılaşma	X	Uyum Sağlama

Kötülük olgusunun Demirkubuz'un filmlerine yansması bağlamında filmler incelendiğinde; "C Blok" filminde eşini aldatan Tülay, sadakatsizlik olgusunu gerçekleştiren kişi olduğu için kötü olarak görülmekte ve filmin sonunda tüm maddi

imkanlarını ve eşini kaybederek cezalandırılmış olduğu düşünülebilecek karakter olmaktadır. Aynı şekilde "Masumiyet" filminde fahişelik yaparak geçimini sağlayan Uğur'un filmin sonunda öldürülmesi, "İtiraf" filminde eski eşini Harun'la, Harun'u da başka biriyle aldatan Nilgün'ün sonunda hamile bir şekilde yoksul kalması, "Kader" filminde Uğur'a aşık olan Bekir'in, eşini, çocuklarını ve ailesini bırakıp Uğur'un peşinden gitmesi, uyuşturucu ve alkol bağımlısı olması, sokaklarda yatması, "Kıskanmak" filminde Seniha'nın kıskançlık duygusu yüzünden abisini, evini, maddi tüm olanaklarını kaybetmesi ve yalnız kalması, "Yeraltı" filminde Muharrem'in kibri ve gururu yüzünden arkadaşları tarafından dışlanması ve alay edilmesi, tek iletişim kurduğu Türkan'ı da kaybedip yalnız kalması, "Bulantı" filminde Ahmet'in hem kibirli bir insan oluşu, hem de eşini aldatması yüzünden kazada eşini ve kızını kaybetmesi, yalnız kalıp bunalıma girince de hizmetçisinin ayaklarına kapanarak ağlaması, "Kor" filminde eşini aldatan Emine'nin sonrasında çektiği vicdan azabı yüzünden psikolojisinin bozulması sonucu intihar etmesi, eşini Emine'yle aldatan Ziya'nın da trafik kazasında vefat edişi gibi olaylar, Demirkubuz'un sinemasında 11 filmin 8'inde genellikle ahlaki bir kötülük olduğunu ve bu kötülüğü gerçekleştiren herkesin bir şekilde çıkmaza sürüklendiğini, mutlu olamadığı ve cezalandırıldığını ortaya koymaktadır.

Demirkubuz'un en çok önem verdiği tema olan kötülüğün sorgulanış tarzı, filmde filme farklılık göstermektedir. "C Blok" filmi, bu anlamda kullandığı anlatım tarzı ve kötülüğü, cinselliğin yaşanış şeklinin içerisinde anlamlandırması bakımından yönetmenin filmografisinde en farklı filmidir denilebilmektedir. "Masumiyet" filmi ise yönetmenin en çok izlenen filmi olma niteliğinin yanında kötülük temasını geçmişte yapılmış kötülüklerin acısıyla, bugünü yaşamaya çalışan karakterlerin hayatını ele alarak, Türk izleyicisine tanıdık gelen melodram yapısını kullanmaktadır.

Yönetmenin bir diğer üzerinde durduğu temanın aşk olduğu bulgusuna rastlanmaktadır. Ancak aşk duygusunun çoğu filmde saplantı ya da sadece cinsellik olarak işlendiği görülmektedir. Yani yönetmenin aşkı ele alış biçimi, klasik Türk

sinemasında karşılaşılabilecek imkansız aşk veya normal bir kadın erkek arasındaki ilişki biçimi olarak gözlemlenmemektedir.

Demirkubuz sinemasında aşkın ele alış biçimleri incelendiğinde; "C Blok"ta cinsel arzular, "Masumiyet"te saplantı boyutunda bir bağlılık, "Üçüncü Sayfa"da aidiyet isteği, "Yazgı"da cinsel arzular, "İtiraf"ta şüpheyile baskılanan duygular, "Bekleme Odası"nda cinsel arzular, "Kader"de saplantılar, "Kıskanmak"ta sevilme istenci, "Yeraltı"nda cinsel arzular, "Bulantı"da yalnızlıktan kaçış, "Kor"da vicdan ve alışkanlık gibi durum, duygu ve olguların aşkın farklı halleri şeklinde izleyiciye sunulduğu gözlemlenebilmektedir.

Tüm filmlerinde bireysel temaları ele aldığı görülen Demirkubuz, toplum karşısında bireyin yanında yer alan bir yönetmen olarak değerlendirilebilmektedir. Bireysel temaları işleyen ve bireysel sorunlara değinen yönetmenin, sorunları ortaya koyarken hiçbir filminde sorunlara bir çözüm yolu önermemekte olduğu bulgusuna rastlanmaktadır. Yönetmenin filmlerinin temasını oluşturan nedensellik ilkesi, karakterlerin neyi neden yaptığının çoğu zaman anlaşılabilmesiyle, bazen de karakterlerin diyaloglarında sürekli niye, neden gibi soruları sormalarından saptanabilmektedir.

Yönetmenin çoğu filminde üzerinde durduğu bir diğer temanın da kader olgusu olduğu görülmektedir. Bu tema, aslında irade-iradesizlik, aşk ya da bireysel adalet denilen vicdanla da bağlantılı olarak izleyicide yer edebilmektedir. Örneğin; "Masumiyet"te ve "Kader"de Bekir'in aşkı, iradesizliği ve vicdanı yüzünden Uğur'un peşinden felakete sürüklenip sonunda intihar etmesi durumu incelenecek olursa, Bekir, Uğur'a aşıktır ama aynı zamanda iyi bir insan olduğu için, Uğur'u korumak konusunda vicdanını rahatlatmakta, diğer yandan da Uğur'u bırakıp karısına ve çocuklarına dönüşündeki iradesizliği yüzünden Uğur'un yanına geri dönmektedir. Tüm bu yaşananları Bekir "kader" olarak nitelendirdiği gibi, Uğur'da aynı şekilde nitelendirip yaşamlarına devam etmektedirler.

4.3. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA MEKÂNLAR

Demirkubuz sinemasında mekan kullanımı, yönetmenin ele aldığı temalar ve karakterlerle uyumlu bir şekilde seçilmektedir. Bu bağlamda incelenen filmlerde mekanlar iç-dış, kamusal-özel olarak ayrılabilir. Bu bağlamda incelenen filmlerde mekanlar iç-dış, kamusal-özel olarak ayrılabilir.

Tablo 3. Zeki Demirkubuz Filmlerindeki Mekân Karşıtlıkları

İç	X	Dış
Kamusal	X	Özel

Zeki Demirkubuz'un filmografisinde yer alan 11 filminin tümünde iç mekan kullanımı olarak evin seçildiği gözlenmektedir. Yönetmenin, karakteri her filmde evde konumlandırışı, karakterin içsel dünyasını, psikolojisini ve bireysel bunalımlarını anlatmak için olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda filmler incelendiğinde; "C Blok"ta Tülay ve Halet'in apartman hayatına sıkışmışlıkları, "Masumiyet"te yersiz yurtsuz karakterler olan Bekir ve Uğur'un kendilerine yer-yurt belledikleri bir otelde geçen hayatları, "Üçüncü Sayfa"da apartmandaki kişilere temizliğe giderek geçimini sağlayan Meryem ve iş dışında sürekli evde vakit geçiren Musa'nın psikolojik bunalımları, "Yazgı"da işten eve, evden işe monoton bir yaşam sürmekte olan Musa, "İtiraf"ta Nilgün ve Harun'un birbirinden uzak iki yabancı gibi bir evlilik sürdükları ev, "Bekleme Odası"nda senaryo yazmaya ve film çekmeye çalışan Ahmet'in sürekli başka bir kadınla aynı evi paylaşması, "Kader"de sürekli değişen evlerde aynı yaşantının devam etmesi, "Kıskanmak"ta Mükerrerem'in ilgisiz eşi ve onun umursamaz kardeşiyle aynı eve sıkışmışlığı, "Yeraltı"nda Muharrem'in evde geçirdiği bunalım saatleri, "Bulantı"da Ahmet'in ölen eşi ve kızının hatıralarıyla evde yalnız kalışı ve "Kor"da Emine'nin iki erkek arasında kalarak vicdanıyla ağır bir

hesaplaşma yaşadığı ev olgusuyla karşılaşılmaktadır. Zaten apartman yaşantısı ve otelde konaklamak da modern toplumun yaşantısı içinde yer alabilecek öğelerdir.

Yönetmenin dış mekan kullanımı fazla olmamakla birlikte genellikle neresi olduğu da fazla önemsenmemiştir. Karakterler, genellikle ya şehrin kalabalıkları içerisinde ya da bir deniz kenarında, sakin bir şekilde kafalarını dinlendirmektedirler. Örneğin, "C Blok"ta Tülay'ın yalnız bir şekilde sürekli deniz kenarına gitmesi ya da "Yeraltı"nda Muharrem'in şehrin kalabalığına karışıp sosyalleşmeye çalışması gibi durumlar gözlemlenmektedir. Bu durum, modern toplumda kalabalıklar içinde yalnızlaşan bireyin, ya deniz kenarına ya da daha kalabalık yerlere kaçmaya çalışmasıyla açıklanabilmektedir.

Demirkubuz filmlerinde iç mekan olarak kullanılan alanlardan birinin de kamusal alanlar olduğu görülmektedir. Bu duruma yer verilen filmler incelenecek olursa; "Yazgı"da Musa'nın ve Sinem'in çalıştığı iş yeri, "Yeraltı"nda Muharrem'in çalıştığı iş yeri, "Bulantı"da akademisyen olduğu görülen Ahmet'in ders verdiği okul gibi az da olsa kamusal alana yer verilmiştir denilebilmektedir. Yönetmenin kamusal alanlarda ya da genel olarak iş dünyasında kadını konumlandırış şekli incelendiğinde; kadın her ne kadar tamamen bu alanlarda yok sayılmasa da bir şekilde ikinci plana atılmaktadır denilebilmektedir. Örneğin; "Yazgı"da Musa'yla iş arkadaşı olan Sinem'in evlendikten sonra işi bırakması ya da "Kor"da eşiyile tanıştığı fabrika'da çalışmaya devam eden Emine'nin eşinin mevkisi yükseldikten sonra çalışmayı bırakması gibi durumlara bakıldığında, Demirkubuz sinemasında iş dünyasında başarılı olmuş, kendini geliştirmiş, ekonomik açıdan özgür kadınlara yer verilmediği gözlemlenmektedir.

SONUÇ

Sinemada "bireysel gerçeklik" konusu, modernizm akımının beraberinde getirdiği birey olma-bireysellik düşünceleriyle gündeme gelen bir konudur. "Zeki Demirkubuz sinemasında bireysel gerçeklik", bireyin toplum gerçeklikleriyle kendi içinde çatışarak kendine has bir gerçeklik olgusu yaratması açısından diğer yönetmenlerin konuyu işleyiş biçiminden ayrılmaktadır. 2000 öncesi Türk Sinemasında bireysellik bağlamında filmler üretmeye çalışan, Türk Sineması'na yenilikler kazandırmayı amaç edinmiş yönetmenler Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Yılmaz Güney ve Ömer Kavur olarak sıralanabilmektedir. Türk sinemasında bireysellik teması ise ancak 2000'li yıllardan itibaren asıl şeklini almaya başladığı görülmektedir. Bu bağlamda bireysel gerçeklik teması üzerine çalışmakta olup, eserler verdiği gözlemlenen yönetmenler sırasıyla Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim ve Zeki Demirkubuz olarak saptanmakta ve tezde ele alınmaktadır.

Bireyin "birey" olarak adlandırılmasının yolunu açacak olan düşünceyi, Jacques Lacan'ın ayna kuramı oluşturmaktadır. Bu kuram çerçevesinde, insan ayna evresinde öncelikle "ben" kavramını, yani kendi kendini diğer insanlardan farklı, "ben" olarak ayırt edebilmektedir. Bu süreç, üç aşamadan oluşmaktadır. İlk aşamada ayna karşısına bir yetişkin ile geçen çocuk, aynada kendi görüntüsünü kavrayamamakta, ikinci aşamada görüntü duyumu edinerek aynadaki görüntünün gerçek olmadığını kavramakta, son aşamada da aynadaki görüntünün kendi imgesi olduğunu ve "başkalarından" farklı olduğunu kavramaktadır.

"Bireysellik", bir kelime ve bir düşünce olarak modernizm akımı ile ortaya çıkmaktadır. Modernizmin bireyi inşa süreci değerlendirildiğinde oldukça uzun bir dönemi kapsadığı görülmektedir. Bu kavramın sanatta ve edebiyatta kullanılmaya

başlandığı dönem incelendiğinde 17. yüzyıla kadar inilecektir. Modernizm kavramı tam olarak benimsenmediği ya da herkesçe kabul görmediği dönemlerde tam olarak birey kavramından bahsedilememektedir. Kişiler, ancak var olan geleneklerin taşıyıcısı, sistemin bir parçası konumundadırlar.

Modern birey ise sistemin iplerini tutmakta, sistemin kurucusu durumunda olduğunu bilmekte, bu anlamda da kendini özel bir yere konumlandırmaktadır. Sistemin hem parçası hem de kurucusu konumundadır. Özetle belirtmek gerekirse, modern toplum kavramının içinin doldurduğu modern birey; yeniliklere açık, yenilikçi, yalnız kendi çevresindeki değil; diğer ve geniş bir çerçevede sorun ve konularla ilgili, geçmişten çok geleceğe dönük, planlayan ve örgütleyen, dünyanın tahmin edilebilir olduğuna inanmaktadır.

Sinemasal anlamda modernleşmenin sinema tarihinin ilk 60 yılı için geçerli olmadığını gözlemlenmektedir. Bu dönemde modernizm bir akım olarak çeşitli eleştirmenlerce tartışılıyor olsa da, sinema kendisini yeni yeni bir sanat olarak kabullendirme yolundadır ve teknolojik olarak da sesli ve renkli halini oluşturma aşamasındadır. Kültürel bir gelenek olarak sinema, ilk olarak Fransız Yeni Dalga yönetmenleri tarafından incelenmiştir. 1920'lere tekabül eden bu süreçte ilk defa sinema filmlerinin nasıl olması gerektiği sorusu ortaya çıkmıştır ve Avrupa filmlerinin teatrallığı eleştirilmiştir.

Modernizm akımıyla ortaya çıkan birey kavramının önünü iyice açan ve koyu bir bireysellik anlayışını içinde barındıran akım, postmodernizm akımı olarak gözlemlenmektedir. Modernizmin bütünleştirici, tekelleşmeye özendirici tavrına karşı postmodernizm, olabildiğince ayrıştırıcı, özgürleştirici ve parçalanmaya özendiren bir yapıdır. Postmodernizmden önce modernizm akımının etkisindeki birey düşüncesi, tamamen akla dayalı bir düşünce sistemi olduğundan, aklın kişiyi özgürleştireceği savunulmuştur. Ancak tam aksine, kişi salt akılla hareket ettiğinde kendine yabancılaşmıştır. Bu sebepten ötürü postmodernizmde nesne ile bağlantılı özne tanımlaması yapılmıştır. Modernizmdeki kişi, özerk kişiyken, postmodernizmde nesneyle bağlantılı "özne" konumundadır. Postmodernistler, modernistlerin yaptığı

"birey" tanımını kabul etmeyerek; gerçeğin ve toplumun birey değiştikçe değişeceğini savunmakta, onun yerine "özne" tanımını kullanmaktadırlar.

1970'li yıllardan bu yana, ilk olarak sanat alanında tartışılmaya başlanan postmodernizm kavramı, diğer sanatlar gibi sinemada da kendisine bir yer edinmiştir. Bu dönemde yapılan postmodern filmlerde karakterler; kendi saplantılarında boğulmaktadır. Bu filmlerde çoğunlukla, sonu olmayan (ucu açık biten) olay örgüsünün yanı sıra şiddet, cinsellik ve hazzın öne çıktığı sahneler ve hikayenin parçalılığı söz konusu olmaktadır.

Sinemanın çağdaş dönemde gerçeği ifade ediş şekline değinilecek olursa; sinema gerçeği edebiyattaki gibi simgeler ve onların temsil ettiği kavramlar aracılığıyla izleyiciye aktarmak şansına sahip bulunmamaktadır. Bu durum, yönetmenin kafasında kurduğu senaryoyu, tam bir bütünlükte birebir izleyiciye geçirememesi açısından sinemayı zor bir sanat haline getirmektedir. Çünkü sinemanın malzemesi, gerçeğin simgesi değil, kendisi olmaktadır. Çağdaş sinema ile varoluşçu felsefenin dayandığı ilkeler pek çok noktada birbiriyle çakışmaktadır. Bu yüzdendir ki, çağdaş dönem yönetmenlerinin pek çoğu varoluşçu felsefeden etkilenerek filmler çekmişlerdir.

Çağdaş sinemada izleyici bambaşka bir deneyim yaşamaktadır. Öncesinde sinema salonlarında rahatça arkasına yaslanıp izlediği filmlerin yerini, anlam kurmaya çalışırken sıkça koltuğundan kalkma ihtiyacı hissettiren filmlerin aldığı görülmektedir. Postmodernist bireyin karmaşıklığı, neyi neden yaptığının bir anlamının olmaması, toplum düzeninin çöküşü gibi izlekler karşısında seyirci adeta şok olmaktadır. Perdede izlediği filmde her şey karmakarışık hal almaktadır. Anlam bütünlüğü bulunmamakta, sahneler üst üste binmekte, geçişler peş peşe akmakta ve sonu olmayan filmler ortaya çıkmaktadır. Bu yeni anlatım dili, uyumsuzun dili olarak özetlenebilmektedir.

Türkiye'de sinemanın ilk altmış yılı değerlendirildiğinde ortaya çıkan tablo şöyle olmaktadır: Sinemacı anlayışıyla hareket etmemiş olan, eğitimsiz, bu işe dört

elle sarılıp bir sermaye ayırmamış olan sinemacılar, tiyatralıktan bir adım öteye gidememiş film anlayışı ve döneminin çok gerisinde kalmış bir sinemacılık gözlemlenebilmektedir. 1950'li yıllardan itibaren Anadolu halkı, sinemayı yaşamsal anlamda bir yenilik olarak kabul etmiş ve sinema salonlarını doldurmaya başlamıştır. Sinemacılar dönemi olarak adlandırılan ve 1950-1960 yılları arasında kapsayan bu dönem, Türk Sinemasının yapılanmasında büyük rol oynayan bir dönem olmuştur.

Türk Sineması'nın varoluşundan 1950 yılına kadar geçen 37 yıllık sürece dönüp bakıldığında, bir sanat dalı olan sinema bağlamında hiçbir filmin ya da yönetmenin ortaya çıkmadığı görülmektedir. Bu sebepten 1950-60 yılları arasında kapsayan dönem, Türk Sinemasının başlangıcı kabul edilebilmektedir. Bu dönemde başta Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan ve Atıf Yılmaz Batıbeki olmak üzere, Türk Sinemasında ilk defa filmlerinde bireysellik temasına yer veren, "sinemacı" olarak görülmeye değer kişiler yetişmişlerdir. Daha sonrasında bu isimlere Yılmaz Güney ve Ömer Kavur'un da eklendiği söylenebilmektedir.

2000'li yılların sinema anlayışına gelindiğinde, diğer dönemlerden en belirgin farklılığı oluşturan öğeyi, çalışmanın da genel kapsamını oluşturan "bireysellik" temasının işlenişini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, karakterlerin iç dünyasına değinilmiş ve metaforik anlatım tarzına sıkça başvurulmuştur. 2000 sonrası dönem için göze çarpan bir diğer önemli mesele bağımsız yönetmenlerin sinema camiasında isimlerinden yurt içi ve yurt dışında da fazlasıyla söz ettirmeleri olmaktadır. Bu dönemdeki bağımsız sinemacı anlayışının en önemli göstergesi popüler kültüre alternatif oluşturmalarıdır. Yönetmenler az bütçeyle, amatör oyuncularla, az mekan ve oyuncu kullanarak, konu seçimlerinde özgürce ve ticari kaygılardan sıyrılmış bir şekilde filmler çekmeye çalışmışlardır.

Tüm bu bilgiler göz önüne alınarak, yapılan bu araştırmayla Zeki Demirkubuz'un; bireysellik temasını işlemekte olan diğer yönetmenler arasındaki yeri ve önemi, yönetmenin filmlerinin incelenmesiyle tespit edilmiş ve kanıtlanmıştır. Çalışmanın başlığında yer alan ve Zeki Demirkubuz'un filmografisindeki; "C Blok", "Masumiyet", "Üçüncü Sayfa", "Yazgı", "İtiraf", "Bekleme Odası", "Kader", "Kıskanmak", "Yeraltı", "Bulantı" ve "Kor" filmlerinde

yer alan bireysel gerçeklik öğelerinin ele alınış biçimleri incelenmiş olup, çalışmanın hipotezlerinden birini oluşturan "Zeki Demirkubuz sinemasında bireysel gerçeklik konusu işlenmiştir" önermesi doğrulanmaktadır.

Söz konusu unsurlardan "C Blok"ta; yabancılaşma, metalaşma ve anlamını yitirme, "Masumiyet"te; anlamını yitirme, metalaşma, kapitalist değerlerle örtüşme ve maddi ilişkiler ağının içinde olma, "Üçüncü Sayfa"da; maddi ilişkiler ağının içinde olma, yalnızlaşma, anlamını yitirme ve metalaşma, "Yazgı"da; yabancılaşma, yalnızlaşma, kendini toplumdansoyutlama ve maddi ilişkiler ağının içinde olma, İtiraf'ta; anlamını yitirme, kapitalist değerlerle örtüşme, maddi ilişkiler ağının içinde olma ve yabancılaşma, "Bekleme Odası"nda; yabancılaşma, anlamını yitirme, yalnızlaşma ve kendini toplumdansoyutlama, "Kader"de; anlamını yitirme, maddi ilişkiler ağının içine girme, metalaşma ve kapitalist değerlerle örtüşme, "Kıskanmak"ta; toplumdansoyutlanma, yalnızlaşma ve yabancılaşma, "Yeraltı"nda; yabancılaşma, yalnızlaşma ve anlamlar arama, "Bulantı"da; anlamını yitirme, yabancılaşma, yalnızlaşma ve kendisini toplumdansoyutlama, "Kor"da; kapitalist değerlerle örtüşme, maddi ilişkiler ağına girme, anlamını yitirme ve yabancılaşma unsurlarının görüldüğü bulgusuna varılmaktadır.

İncelenen filmlerde, Zeki Demirkubuz'un kendine has bir sinema anlayışına sahip olduğu gözlemlenmektedir. Demirkubuz filmlerinin düşünsel alt yapısını oluşturan, yönetmenin film anlayışını şekillendirmesinde oldukça etkili bir yere sahip olan edebiyatçı ve sinemacıların olduğu saptanabilmektedir. Dostoyevski, Camus, Tarkovski ve Bresson olarak sıralanabilecek olan bu isimlerin Zeki Demirkubuz sinemasına etkileri bu araştırmayla incelenmiş ve genel bir sonuca ulaşılmıştır. Bu sonuca göre; Demirkubuz sinemasının edebi yönünü ve temalarını belirlemede en etkili kişinin Dostoyevski olduğu görülmektedir. Dostoyevski'den sonra yönetmenin filmlerindeki temayı ve felsefi alt yapıyı belirlemede etkili olan bir diğer ismin Camus olduğu ortaya konulmaktadır. Demirkubuz'un film dili olarak da Tarkovski ve Bresson'dan etkilendiği gözlemlenmektedir.

Yönetmen, minimalist sinema anlayışını benimsemekte ve sanat filmleri yapmaktadır. Demirkubuz filmlerinde; genellikle aynı yapım ekibiyle fakat farklı

amatör oyuncularla çalışılmaktadır, tema olarak; modern çağın birey üzerindeki psikolojik tahribatı, kötülük olgusu, arzular, erdem konularına yer verilmektedir. Yönetmen varoluşçuluk akımını özümsemiş biri olarak her filminde karakterlere, uzun ve felsefi diyaloglar yazmaktadır.

Yönetmenin filmlerinde topluma sorgulatmayı amaçladığı bazı toplumsal ya da bireysel sorunlar bulunmakta fakat bu sorunların çözüm yolu hakkında bir fikir verilmeyerek çoğu zaman filmler açık uçlu bitirilmektedir. Burada amaç, izleyicinin filmi kafasında tamamlaması ve filmde kendince sorguladığı sorunları kendi zihninde bir sonuca ulaştırması olarak düşünülebilmektedir.

Karakter odaklı bir sinema anlayışına sahip olan Demirkubuz'un filmlerindeki karakterlerin, genellikle iç dünyasında çatışmalar yaşayan, hayatı anlık istek ve arzularıyla yaşadığı görülen, toplumsal normlar ve dini inanışlarla çok fazla ilgilenmeyen, hayata dair nihilist bir yaklaşım içerisindeki kişiler oldukları gözlemlenen karakterlerdir. Yönetmenin filmlerinde genellikle erkek karakterin dünyası anlatılmakta olup, kadın karakterin ikinci plana atıldığı ve erkek karakteri yüceltmek üzerine konumlandırıldığı görülmektedir. Demirkubuz, filmlerindeki karakterlerin tümünün bir yanıyla kötü oldukları ve bu kötülüğün cezasının bir şekilde verildiği yani kötülüğün, suçun cezasız bırakılmadığı görülmektedir.

Araştırmanın tasarım aşamasında, araştırmanın amacı, önemi ve kapsamına yönelik sorular; "Türk Sinemasında bireysel gerçeklik teması işlenmiş midir?", "Zeki Demirkubuz Sinemasında bireysel gerçeklik temasına yer verilmiş midir?", "Zeki Demirkubuz Sineması auteur bir sinema anlayışı olarak değerlendirilebilir mi?", "Zeki Demirkubuz 2000 sonrası yönetmenler içerisinde özgün bir yer edinebilmiş midir?" gibi sorulara cevap verilebilmiş olup araştırmanın özgünlüğü ve önemi kanıtlanmıştır.

Araştırmada kullanılan yöntem, temel olarak sosyolojik araştırma yöntemi olarak saptanmakta olup bu yöntemden öğrenilen; sosyolojinin toplumdaki bireyi davranıştan çok, toplumsal aktörün bakış açısından değerlendirmesi ve eylemin öznel anlamına odaklanan bir sosyolojik çözümleme yöntemi olduğudur. Sosyolojik yöntemin yanı sıra auteur araştırma yönteminden de faydalanılmıştır. Bu yöntemler

sonucunda elde edilen bulgular ışığında; Zeki Demirkubuz'un bir auteur yönetmen olduğu, filmlerinin yaratılmasında en büyük sorumluluğu kendisinin taşıdığı, filmlerinde ortak karakteristik yapılar bulunduğu ortaya konulmuştur.

Zeki Demirkubuz Sinemasıyla ilgili yapılan çalışmalar incelendiğinde, bireysellik temasının daha önce çalışılmamış olduğu gözlemlenmektedir. Bu açıdan özgün olan ve başka bir araştırmayla kıyaslama şansı bulunmayan bu araştırmada eksik ve zayıf kalındığı düşünülebilecek konunun kaynakların ve sürenin sınırlılığı, konunun asıl amacından sapması endişesi sebebiyle "bireysel gerçeklik" konusuna ayrıca bir başlık açılmamış, bu konuya yeterince yer verilememiş olması olarak düşünülebilmektedir.

Araştırmanın ilgi çekici yanını, tüm insanlığın yaşamakta olduğu modern çağın birey üzerindeki psikolojik tahribatının anlamlandırılmasını sağlamak oluşturmaktadır. Çünkü Demirkubuz filmlerindeki birey, günlük hayatın, modern çağın problemleriyle yüzleşmektedir. Bu problemler genellikle aşk, hiçlik duygusu, yalnızlık, yabancılaşma, cinsel tatminsizlik, sevmek-sevilmek istekleri, modern çağın hızlı temposuna kapılıp kendi istek ve arzularını unutan bireyin toplumsal hayatta varoluş mücadelesi olarak özetlenebilmektedir. Çalışmanın özgünlüğünü oluşturan kısım, Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki karakterlerin bireysel gerçekliklerinin incelenmiş oluşu şeklinde özetlenebilmektedir.

"Zeki Demirkubuz Sinemasında Bireysel Gerçeklik" başlığını taşıyan bu çalışma, bilimsel bir araştırma olması açısından bundan sonraki yapılacak olan çalışmalara kaynak ve yeni bir bakış açısı kazandırması açısından önemlidir. Modern çağın bireye yansıyan problemleri, Dünya Sinemasında ve Türk Sinemasında farklı yönetmenlerce birçok filmde incelenmektedir. Bundan sonraki çalışmalara sunulabilecek tavsiye; bireysel gerçeklik teması üzerine çalışmalar yaptığı gözlemlenen diğer yönetmenlerin filmografisindeki filmlerin incelenmesi ve farklı bir metot kullanılarak yeni bir çalışma yapılmasının, sosyal bilimlere bilimsel bir yenilik kazandıracağı düşünülebilmektedir.

Sonuç olarak; Zeki Demirkubuz filmlerinin sosyolojik ve auteur eleştiri yöntemleriyle, yönetmenin filmografisinde bulunan 11 filmin çözümlenmesi

sonucunda, tez çalışmasının başında kurulan "Zeki Demirkubuz sinemasında bireysel gerçeklik konusu işlenmiştir." önermesi doğrulanmıştır. Demirkubuz'un filmlerinin bireysel gerçeklik bağlamında incelenmesi sonucunda; yabancılaşma, yalnızlaşma, metalaşma, anlamını yitirme, kendini toplumdaki soyutlama, kapitalist değerlerle örtüşme ve maddi ilişkiler ağının içinde olma gibi belirli başlı bireysellik unsurlarının tekrarına rastlanmakta olduğu gözlemlenmiştir.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Yayınevi.
- Abisel, N. (2010). *Sessiz Sinema*, Ankara: De Ki Yayınları.
- Adıgüzel, E. (2015). *Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması*, Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Akad, Ö. L. (2004). *Işıklı Karanlık Arasında*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akbulut, H. (2011). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramik İmgelem*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akın, E. (2017). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Anton Çehov'un Karakterlerinin İzi*, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- Akıncılar, B. (1987). *Ömer Kavur Sineması*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Altın, B. (2005). *Metin Erksan Sineması*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arslan, M. (2007). *Rejisör Atıf Yılmaz*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Aslan, S., ve Yılmaz, A. (2001). *Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm*, Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Sayı 2, 90-102.
- Atam, Z. (2010a). *Yeni Sinemanın Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Atam, Z. (2010b) *Uzun Bir Yolculuğun Hikâyesi; Ayrık Bir Yönetmenin İzinde. Derviş Zaim Sineması Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*, Derleyen Aslıhan Doğan Topçu, İstanbul: De Ki Basım Yayım.
- Aytaç, G. (1993). *Çağdaş Edebiyat*, Gündoğan Edebiyat Dergisi , Cilt 2, Sayı 6, 110-120.

- Badiou, A. (2006). *Sonsuz Düşünce*, Çev: Işık Ergüden, Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Battal, S. (2006). *Asıl Film Şimdi Başlıyor*, Ankara: Vadi Yayınları.
- Baudelaire, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*, Çev: Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik*, Çev: Elçin Gen, Işık Ergüden, Ed: Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayraktar, D. (2013). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bektaş, G. (2013). *Albert Camus ve Varoluşçuluk*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Bell, D. (1973). *The Coming of Post Industrial Society*, New York: Basic Books.
- Bernstein, J. R. (1985). *Habermas and Modernity*, Cambridge: Polity Press.
- Bezel, N. (1992). *Modernizm ve Postmodernizm*, Littera Edebiyat Yazıları, Cilt 3, 45-52.
- Bilgin, N. (2007) *Kimlik İnşası*, İzmir: Aşina Kitaplar.
- Bocock, R. (2009). *Tüketim*, Çeviren: İrem Kutluk. Ankara: Dost Yayınevi.
- Bradbury, M. ve McFarlane J. (1976). *Modernism 1890–1930*, New York: Harmondsworth Penguin Press.
- Cassier, E. (2009). *İnsan Üstüne Bir Deneme* (Çeviren: Arat, N.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, A. (1997). *Felsefe Sözlüğü*, Genişletilmiş İkinci Basım, Ankara: Ekin Yayınları.
- Cıvaş, G. (2010). *Yeni Politik Sinema: Yeşim Ustaoglu Sineması Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Coşkun, N. (2001). *Derviş ne yapacak?*, Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, Sayı:9, 14-20.
- Çeğin, G. ve Meder, M. (2010). *Erkek Ve Kadın Dergilerinde Toplumsal Cinsiyet Ve Kimlik Tartışmaları* (Giddens-Eksenli Bir Çözümleme), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 5, 23- 34.
- Çelik, Ö. (1995). *İslamcı Gelenek ve Gelenekçi İslam*, Bilgi ve Hikmet Dergisi, Sayı 9, 35-40.
- Çelikoğlu, Ö.İ. (2011). *Habermas'ın Modernite Savunusu:Eleştirel Bir Okuma*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:11, Sayı:3, 230-240.
- Çiğdem, A. (1997). *Bir imkân Olarak Modernite*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çoştu, Y. (2009). *Toplumsallaşma Kavramı Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme*, Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi. Cilt 9 Sayı 2, 117-118.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitabevi.
- Demirbilek, A. (1994). *Dünya Sinema Tarihi – Ders Notları 1.*, İstanbul: Engin Fotokopi.
- Deniz, T., ve Civan, C. (2012). *Zeki Demirkubuz: ‘İnsanlara Eğlence Vaad Etmiyorum, Muğlaklık Vaat Ediyorum*, Hayal Perdesi Sinema Dergisi, Sayı 27, 45-50.
- Erksan, M. (1995). *Sinema Yüz Yaşında*, Cumhuriyet Gazetesi, 30 Nisan.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, 2. Basım, İstanbul: Beta Basım.
- Esen, Ş. (2002). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Naos Yayınları.
- Esen, Ş.K. (2002). *“Ömer Kavur'un Sinemasal Yolculuğu”*, Yönetmen: Ömer Kavur, Haz.: İ.D. Aytaç, Ankara: Ankara Sinema Derneği.
- Evola, J. (1994). *Modern Dünyaya Başkaldırı*, Çev. Fevzi Topaçoğlu, İstanbul: İnsan Yayınları.

- Fraser, N. ve Linda, N. (1994). *Felsefesiz Toplumsal Eleştiri: Feminizm ve Postmodernizm Arasında Bir Karşılaşma*, Mehmet Küçük (Ed.), Modernite Versus Postmodernite, (Çev.Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayınları.
- Fredric, J. (1990). "Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", *Postmodernizm*, Derleyen Necmi Zekâ, İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Giddens, A. (2010) *Modernite ve Bireysel-Kimlik* (Geç Modern Çağdaş Benlik ve Toplum), Çeviren: Ümit Tatlıcan. İstanbul: Say Yayınları.
- Giddens, A. ve Cristhopher P. (2001). "*Modernliği Anlamlandırmak*". Çeviren, Murat Sağlam ve Serhat Uyrkulak. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Goldman, L.(1999). *Aydınlanma Felsefesi* (Çeviren Afşar Timuçin), Ankara: Cumhuriyet Yayınları.
- Göl, B. (2004). *Derviş Zaim: Sanat Tarihi Belirli Tercihlerin Tarihidir*, Sinema Söyleşileri. Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2003. Derleyen: Berke Göl, Yamaç Okur, Nadir Öperli, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Güçlü, A. Uzun, E. Uzun, S. ve Yolsal, H. (2008). *Felsefe Sözlüğü*, 3. Basım, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gülseren, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara:İmge Kitabevi.
- Güney, Y. (1999). *İnsan, Militan ve Sanatçı*, İstanbul: Güney Yayınları.
- Gür, İ. (2013). *Polisiye Kurmaca Özne İlişkisi ve Polisiyenin Yeni Adı: Postmodern Esrar*, Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı.5, 12-20.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis yayınları.
- Gürmen, P.T. (2005). *Ömer Kavur: Bir Ustanın Ardından*, Sinema Dergisi, Sayı.8, 82-88.
- Habermas, J. (1990). *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje*, (Derleyen Zeka N.) Postmodernizm, İstanbul: Kıyı Yayınları.

- Harvey, D. (1989). *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*, Çeviren Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın toplumsal Tarihi*, Cilt/2 (Çeviren Yıldız Gölönü). İstanbul: Deniz Kitabevi.
- Haviland, W. A. (2002). *Kültürel Antropoloji*, Çeviren Hüsamettin İnaç, Seda Çiftçi, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Huysen, A. (1994). *Postmodernin Haritasını Yapmak*, (Çev: Mehmet Küçük), Modernite versus Postmodernite (Derleyen: Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayınları.
- İsmail, C. (1979). *Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi*, İstanbul: Cem yayınevi.
- Jameson, F. (1984). *Post-modernism or the cultural logic of Iate capitalism (Postmodernizm ya da son dönem kapitalizmin kültürel mantığı)*, New York: New Left Review.
- Jameson, F. (2004). *Biricik Modernitenin Şimdiliğin Ontolojisi Üzerine İnceleme*, (Çeviren S. Oğuz), İstanbul: Epos Yayınları.
- Jameson, L. (1994). *Postmodernizm*, (Çeviren Necmi Zeka) İstanbul: Kıyı yayınları.
- Jay, M. (2001). *Adorno*, (Çeviren Ü. Oskay), İstanbul: Der Yayınları.
- Jeancolas, J. P. (2004). *Sinema Salonunun Doğuşu ve Gelişimi* (Çev. B. Odabaşı). (Derleyenler N. Türkoğlu, M. Öztürk ve G. Aymaz), *Kentte Sinema Sinemada Kent*, İstanbul: Yenihayat Yayıncılık.
- Kahraman, B. H. (2008). *Beyazlar Kirli*, 2. Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kartaş, T. (2011). *Ensiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Sütun Yayınları.
- Kayalı, K. (2004). *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Kıraç, R. (2008). *Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kovács, A. B. (2015). *Modernizmi Seyretmek*, (Çeviren E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Koyre, A. (1998). *Kapalı Dünyadan Sonsuz Evrene*, (Çeviren Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınları.
- Kumar, K. (1999). *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma: Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Kurtuluş, K. (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Ayyıldız yayınları.
- Kutlar, O. (1992). *Yol Açıcı Bir Sanatçı*, Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Sayı 12, 28-35.
- Laszlo, F. (2015). *Melankolia*, Macaristan: Kalligram Yayınevi.
- Lukes, S. (2006) *Bireycilik*, Çeviren: İsmail Serin, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Lyotard, J.F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Çev. G. Bennington ve B. Massumi. Manchester University Press.
- Lyotard, J. F. (2013). *Postmodern Durum*, Çev. İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Makal, O. (2011). *Türk Sinemasının Usta Yönetmeni Ömer Lütfi Akad Üzerine*, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 5, Sayı 1, 45-55.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*, Çeviren, Akınhay O. ve Kömürcü D. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (1997). *Özdeşlik Mantığı ve Paradoks Mantığının Antropolojik Sonuçları. Yüzyılımızda İnsan Felsefesi*, Hazırlayan: Ioanna Kuçuradi. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

- Menteşe, O. B. (1992). *Modernizmden Postmodernizme*, Littera Edebiyat Yazılar, Cilt 3.
- Midilli, S. (2016). *Fransız Yeni Dalga Sinemasının Eril Üretim Ortamında Bir Kadın Yönetmen: Agnes Varda Sineması*, Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi, Cilt 1, Sayı 2, 101 – 109.
- Murphy, J. W. (2000). *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, (Çev.Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Odabaş, B. (1994). *Fransız Sinemasında Yeni Dalga*, Marmara İletişim Dergisi, Cilt 13, Sayı 5, 281 – 288.
- Onaran, A. Ş. (1990). *Ömer Lütfi Akad*, İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Önbayrak, N. U. (2008). *Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği*, Marmara İletişim Dergisi, Cilt 13, Sayı 13, 187 – 203.
- Öperli, N. ve Yücel, F. (2006). *Zeki Demirkubuz Söyleşisi* Altyazı Dergisi, Sayı 56, Kasım.
- Özdoğru, P. (2004). *Minimalizm ve Sinema*, İstanbul: Es Yayınları.
- Özgüç, A. (2005a). *Türlerle Türk Sineması*, İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Özgüç, A. (2005b). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Öztürk, M., (2007). *Sine-masal Kentler*, İstanbul: Donkişot Güncel Yayınlar.
- Pay, A. (2010). *Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Pösteği, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.
- Ramazonoğlu, Y. (2014). *Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgesi*, Umran, Sayı 241, Eylül.
- Richardson, R. (1978). *La Dolce Vita: Fellini and T.S. Eliot. Waste Land: The Breakdown of Order*, Essays in Criticism: Federico Fellini. Edited by Peter Bondalenna, New York: Oxford University Press.

- Robinson, D. (2000). *Nietzsche ve Postmodernizm*. Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Everest Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2009). *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev*, çev., Sabahaddin Eyüboğlu, İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, J.P.(1961). *Bulantı*, Çeviren Selahattin Hilav, İstanbul: Ataç Yayınları.
- Sarup, M. (1997). *Post- Yapısalcılık ve Postmodernizm*, (Çeviren A. Baki Güçlü) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Savaş, H. (2013). *Sinema ve Varoluşçuluk*, İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Scognamillo, G. (1973). *Türk Sinemasında 6 Yönetmen*, İstanbul: Türk Film Arşivi Yayını.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sontag, S. (1964). *Robert Bresson'un Filmlerinde Tinsel Stil*, çev. Alper Oysal, Nisan Kitap 10: Bresson Özel içinde (1991), (Hazırlayanlar Mehmet Güreli, Uğur Eruzun, Reha Erdem, Oğuz Karabeli), İstanbul: Nisan Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (1993). *Türkiye'den Felsefe Manzaraları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sönmez, N. (1999). *Çokuluslu Bir Yapım*, Radikal Gazetesi, 28 Ocak.
- Süalp, A. T. (2010). *Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri. Derviş Zaim Sineması Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*, Der.: Aslıhan Doğan Topçu, İstanbul: Deki Yayınları.
- Şarbalkanlı, D. (2010). *Çağdaş Sanatta Gerçeklik ve İmgelemin Tarihsel Süreçte İrdelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Şirin, U. (2010). *Semih Kaplanoğlu: Yusuf'un Rüyası*, Hazırlayan: Uygur Şirin, İstanbul: Timaş Yayınları.

- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, Cilt 1. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Topçu, D. A. (2005). *Türk Sinemasında Sınıfların Temsili: Dönemsel Bir İnceleme, Türkiye'yi sınıf gerçeğiyle anlamak*, Derleyen TÜSAM Kolektifi, İstanbul: Sosyal Araştırmalar Vakfı.
- Toprak, O. (2011). *Ömer Kavur Sinemasında Birey-Toplum İlişkileri Bağlamında Yabancılaşmanın Temsili*, Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Toraman, E. E. (2011). *Manevi Gerçekçilik Sinema Dili ve Semih Kaplanoğlu Sineması*, Anadolu Üniversitesi SBE Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- Touraine, A. (2012). *Modernliğin Eleştirisi*. (Çeviren Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: YKY Yayınları.
- Tuna, M. ve Durdu, Ş. Z. (2011). *Modern Toplumun İnşası (Tarihsel ve Sosyolojik Bir Perspektif)*, Ankara: Detay Yayıncılık.
- Turner, B. S. (1997). *Max Weber ve İslam*, (Çeviren Yasin Aktay) Ankara: Vadi Yayınları.
- Turner, S. B. (2002). *Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm*, (Çeviren Kapaklıkaya İbrahim) İstanbul: Anka Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Vergin, N. (1985). *Toplumsal Değişme ve Dinsellikte Artış*, Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı 25, 29-30.
- Weber, M. (2013). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, Çeviren: Gökhan Rızaoğlu. İstanbul: Roman Yayınları.
- Winnicott, D.W. (1974). *Playing and Reality*, Londra: Penguin Press.
- Yalçın, A. (1974). *Yılmaz Güney Dosyası*, İkinci Baskı, İstanbul: Yöntem Yayınları.
- Yılmaz, A. (2002). *Bir Sinemacının Anıları*, İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Yılmaz, H. (2005). *Gelenek, Gelenekçilik, Gelenekselcilik*, Muhafazakâr Düşünce Dergisi, Sayı 3.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yücel, M. (2008). *Türk Sinemasında Kürtler*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Yücel, T. (1993). *Eleştiride Çağdaşlık Sorunsalı. Geçmişiyile Geleceği Arasında Kıvranan Sanat*, İstanbul:YKY Yayınları.



EK-1. İKİNCİ BÖLÜMDE İNCELENEN YÖNETMENLERİN FİLMOGRAFİLERİ

1. Ömer Lütfi Akad Filmografisi

1949 Vurun Kahpeye	1967 Hudutların Kanunu
1950 Lüküs Hayat	1967 Ana
1952 Tahir ile Zühre	1968 Vesikalı Yarım
1952 Arzu ile Kamber	1971 Bir Teselli Ver
1952 Kanun Namına	1971 Anneler ve Kızları
1952 Türk Casusu İngiliz Kemal Lawrens'e Karşı	1971 Rüya Gibi
1953 Altı Ölü Var/İpsala Cinayeti	1972 Gökçe Çiçek
1953 Katil	1972 Yaralı Kurt
1953 Öldüren Şehir	1973 Irmak
1953 Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar	1973 Gelin
1956 Beyaz Mendil	1973 Düğün
1959 Ana Kucağı	1974 Diyet
1959 Zümrüt	1974 Esir Hayat
1960 Yangın Var Eski İstanbul Kabadayıları	
1960 Dişi Kurt	
1961 Sessiz Harp	
1962 Üç Tekerlekli Bisiklet	
1965 Karanlıkta Uyananlar	
1967 Kurbanlık Katil	
1967 Kızılırmak/Karakoyun	

2. Metin Erksan Filmografisi

1952- Karanlık Dünya / Aşık Veysel'in Hayatı

1954- Beyaz Cehennem / Cingöz Recai

1955- Yol Palas Cinayeti

1956- Ölmüş Bir Kadının Evrakı Metrukesi

1958- Dokuz Dağın Efesi

1959- Hicran Yarası

1960- Gecelerin Ötesi

1960- Şoför Nebahat

1961- Mahalle Arkadaşları

1961- Oy Farfara Farfara

1962- Sahte Nikah

1962- Yılanların Öcü

1962- Acı Hayat

1962- Çifte Kumrular

1964- İstanbul Kaldırımları

1964- Suçlular Aramızda

1964- Susuz Yaz

1965- Sevmek Zamanı

1966- Ölmeyen Aşk

1967- Ayrılacak da Beraberiz

1968- Kuyu

1969- İki Günahsız Kız

1969- Ateşli Çingene

1969- Dağlar Kızı Reyhan

1970- Sevenler Ölmez

1970- Eyvah

1971- Hicran

1971- Makber

1971- Feride

1972- Keloğlan'la Can Kız

1972- Süreyya

1973- Bir İntihar

1973- Geçmiş Zaman Elbiseleri

1973- Hanende Melek

1973- Müthiş Bir Tren

1973- Sazlık

1973- Dağdan İnme

1974- Şeytan

1976- İntikam Meleği / Kadın Hamlet

1977- Sensiz Yaşayamam

1982- Preveze Öncesi

1984- Fırtına Gönüller

3. Atıf Yılmaz Filmografisi

1. Kanlı Feryad - 1951
2. Mezarımı Taştan Oyun - 1951
3. İki Kafadar Deliler Pansiyonunda - 1952
4. Aşk Izdırabtır - 1953
5. Hıçkırık - 1953
6. Şimal Yıldızı - 1954
7. Kadın Severse - 1955
8. Dağları Bekleyen Kız - 1955
9. İlk Ve Son - 1955
10. Beş Hasta Var - 1956
11. Gelinin Muradı - 1957
12. Bir Şoförün Gizli Defteri - 1958
13. Yaşamak Hakkımdır - 1958
14. Kumpanya - 1958
15. Karacaoğlan'ın Kara Sevdası - 1959
16. Bu Vatanın Çocukları - 1959
17. Ala Geyik - 1959
18. Ayşecik Şeytan Çekici - 1960
19. Suçlu - 1960
20. Dolandırıcılar Şahı - 1960
21. Ölüm Perdesi - 1960
22. Seni Kaybedersem - 1961
23. Tatlı Bela - 1961
24. Kızıl Vazo - 1961
25. Allah Cezanı Versin Osman Bey - 1961
26. Battı Balık - 1962
27. Beş Kardeşiler - 1962
28. Bir Gecelik Gelin - 1962
29. Cengiz Han'ın Hazinesi - 1962
30. İki Gemi Yanyana - 1963
31. Azrailin Habercisi - 1963
32. Yarın Bizimdir - 1963
33. Kalbe Vuran Düşman - 1964
34. Keşanlı Ali Destanı - 1964
35. Erkek Ali - 1964
36. Sayılı Dakikalar - 1965
37. Hep O Şarkı - 1965
38. Taçsız Kral - 1965
39. Murat'ın Türküsü - 1965
40. Sevgilim Bir Artistti - 1966
41. Toprağın Kanı - 1966
42. Ah Güzel İstanbul - 1966
43. Ölüm Tarlası - 1966
44. Pembe Kadın - 1966
45. Harun Reşid'in Gözdesi - 1967
46. Balatlı Arif - 1967
47. Kozanoğlu - 1967

48. Yasemin'in Tatlı Aşkı - 1968
49. Cemile - 1968
50. Köroğlu - 1968
51. Kızıl Vazo - 1969
52. Kölen Olayım - 1969
53. Menekşe Gözler - 1969
54. Aşktan da Üstün - 1970
55. Zeyno - 1970
56. Kara Gözlüm - 1970
57. Darıldın Mı Cicim Bana - 1970
58. Battal Gazi Destanı - 1971
59. Ateş Parçası - 1971
60. Güllü - 1971
61. Unutulan Kadın - 1971
62. Yedi Kocalı Hürmüz - 1971
63. Cemo - 1972
64. Utanç - 1972
65. Köle - 1972
66. Zulüm - 1972
67. Gelinlik Kızlar - 1972
68. Günahsızlar - 1972
69. Kambur - 1973
70. Güllü Geliyor Güllü - 1973
71. Mevlana - 1973
72. Zavallılar - 1974
73. Kuma - 1974
74. Salako - 1974
75. İşte Hayat - 1975
76. Çapkın Hırsız - 1975
77. Deli Yusuf - 1975
78. Hasip İle Nasip - 1976
79. Baş Belası - 1976
80. Tuzak - 1976
81. Mağlup Edilemeyenler - 1976
82. Baskın - 1977
83. Yangın - 1977
84. Selvi Boylum, Al Yazmalım - 1977
85. Acı Hatıralar - 1977
86. Güllüşah İle İbo - 1977
87. Seyahatname - 1977
88. Kibar Feyzo - 1978
89. Minik Serçe - 1978
90. Köşeyi Dönen Adam - 1978
91. Adak - 1979
92. N'olacak Şimdi - 1979
93. Talihli Amele - 1980
94. Deli Kan - 1981

95. Dolap Beygiri - 1982
96. Mine - 1982
97. Seni Seviyorum - 1983
98. Şekerpare - 1983
99. Bir Yudum Sevgi - 1984
100. Dağınık Yatak - 1984
101. Adı Vasfiye - 1985
102. Dul Bir Kadın - 1985
103. Asiye Nasıl Kurtulur - 1986
104. Değirmen - 1986
105. Aaahh Belinda - 1986
106. Kadının Adı Yok - 1987
107. Hayallerim, Aşkım Ve Sen - 1987
108. Arkadaşım Şeytan - 1988
109. Ölü Bir Deniz - 1989
110. Berdel - 1990
111. Bekle Dedim Gölgeye - 1990
112. Safiyedir Kızın Adı - 1991
113. Düş Gezinleri - 1992
114. Tatlı Betüş - 1993
115. Gece, Melek Ve Bizim Çocuklar - 1993
116. Yer Çekimli Aşklar - 1995
117. Nihavend Mucize - 1997
118. Eylül Fırtınası - 1999
119. Eğreti Gelin - 2004

4. Yılmaz Güney Filmografisi

1966- At Avrat Silah

1967- Bana Kurşun İşlemez

1967- Benim Adım Kerim

1968- Pire Nuri

1968- Seyyit Han

1969- Aç Kurtlar

1969- Bir Çirkin Adam

1970- Piyade Osman

1970- Umut

1970- Yedi Belalılar

1970- Canlı Hedef

1971- Kaçaklar

1971- İbret

1971- Yarın Son Gündür

1971- Acı

1971- Ağıt

1971- Vurguncular

1971- Umutsuzlar

1971- Baba

1974- Arkadaş

1974- Zavallılar

1982- Duvar

5. Ömer Kavur Filmografisi

1974- Yatık Emine

1979- Yusuf İle Kenan

1981- Ah Güzel İstanbul

1981- Kırık Bir Aşk Hikayesi

1982- Göl

1985- Körebe

1985- Amansız Yol

1987- Anayurt Otel

1991- Gizli Yüz

1995- Aşk Üzerine Söylenmemiş Her
Şey

1997- Akrebin Yolculuğu

2001- Melekler Evi

2002- Karşılaşma

6. Nuri Bilge Ceylan Filmografisi

Koza-1995

Kasaba-1997

Mayıs Sıkıntısı-1999

Uzak-2002

İklimler-2006

Üç Maymun-2008

Bir Zamanlar Anadolu'da-2011

Kış Uykusu-2014

Ahlat Ağacı-2018

8. Semih Kaplanoğlu Filmografisi

Herkes Kendi Evinde-2001

Meleğin Düşüşü-2005

Yumurta-2007

Süt-2008

Bal-2010

Devran-2013

Buğday-2018

7. Yeşim Ustaoğlu Filmografisi

Bir An'ı Yakalamak-1984 (Kısa Film)

Magnafantagna-1987 (Kısa Film)

Düet-1990 (Kısa Film)

Otel-1991 (Kısa Film)

İz-1994

Güneş Yolculuk-1999

Sırtlarındaki Hayat-2004

Bulutları Beklerken-2004

Pandora'nın Kutusu-2008

Araf-2012

Tereddüt-2016

9. Derviş Zaim Filmografisi

Tabutta Rövaşata-1996

Filler ve Çimen-2000

Çamur-2003

Paralel Yolculuklar-2004

Akamas-2006

Cenneti Beklerken-2006

Nokta-2008

Gölgeler ve Suretler-2010

Devir-2012

Balık-2014

Rüya-2016

10.Zeki Demirkubuz Filmografisi

C Blok-1994

Masumiyet-1997

Üçüncü Sayfa -1999

Yazgı-2001

İtiraf-2001

Bekleme Odası-2003

Kader-2006

Kıskanmak-2009

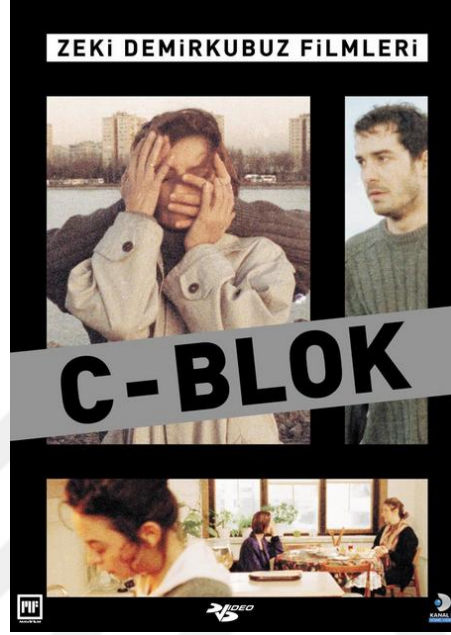
Yeraltı-2012

Bulantı-2015

Kor-2016

EKLER-2. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNİN AFİŞLERİ VE KÜNYELERİ

C BLOK (1994) FİLMİ



Yönetmen: Zeki DEMİRKUBUZ

Yapımcı: Zeki DEMİRKUBUZ

Senarist: Zeki DEMİRKUBUZ

Görüntü Yönetmeni: Ertunç ŞENKAY

Müzik: Serdar KESKİN

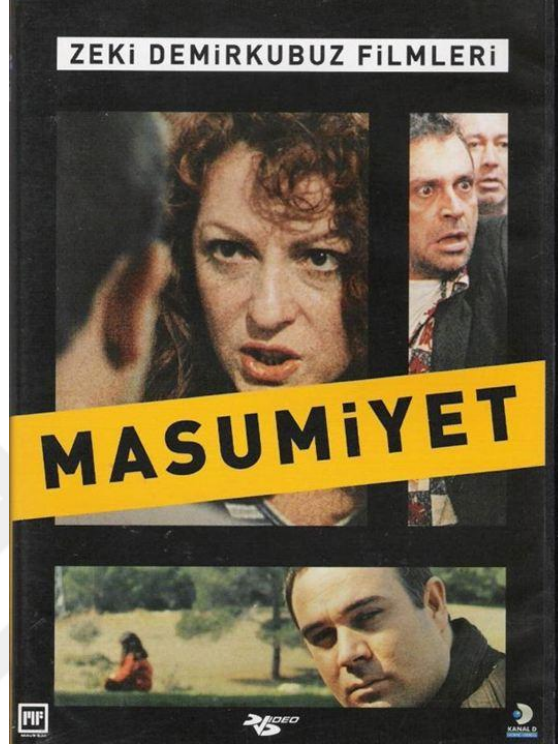
Vizyona Giriş Tarihi: 29 Ağustos 1994

Süre: 92 Dakika

Tür: Dram, Psikolojik

Oyuncular: Fikret KUŞKAN, Zuhale GENCER ERKAYA, Selçuk YÖNTEM, Serap AKSOY, Ülkü DURU

MASUMİYET (1997) FİLMİ



Yönetmen: Zeki DEMİRKUBUZ

Senarist: Zeki DEMİRKUBUZ

Yapımcı: Zeki DEMİRKUBUZ, Nihal G. KOLDAŞ

Müzik: Cengiz ONURAL

Süre: 110 Dakika

Vizyon Tarihi: 24 Ekim 1997

Tür: Dram

Oyuncular: Güven KIRAÇ, Haluk BİLGİNER, Derya ALABORA, Melis TUNA,
Ajlan AKTUĞ, Doğan TURAN

ÜÇÜNCÜ SAYFA (1999) FİLMİ



Yönetmen: Zeki DEMİRKUBUZ

Senarist: Zeki DEMİRKUBUZ

Yapımcı: Zeki DEMİRKUBUZ, Nihal G. KOLDAŞ

Süre: 92 Dakika

Tür: Dram, Aksiyon

Vizyona Giriş Tarihi: 29 Ekim 1999

Görüntü Yönetmeni: Ali UTKU

Müzik: Cengiz İMREN

Oyuncular: Ruhi SARI, Başak KÖKLÜKAYA, Cengiz SEZİCİ, Serdar ORÇİN,
Emrah ELÇİBOĞA, Naci DAŞDÖĞEN, Rıza SÖNMEZ

YAZGI (2001) FİLMİ



Yönetmen: Zeki DEMİRKUBUZ

Senarist: Zeki DEMİRKUBUZ

Yapımcı: Zeki DEMİRKUBUZ

Görüntü Yönetmeni: Ali UTKU

Süre: 110 Dakika

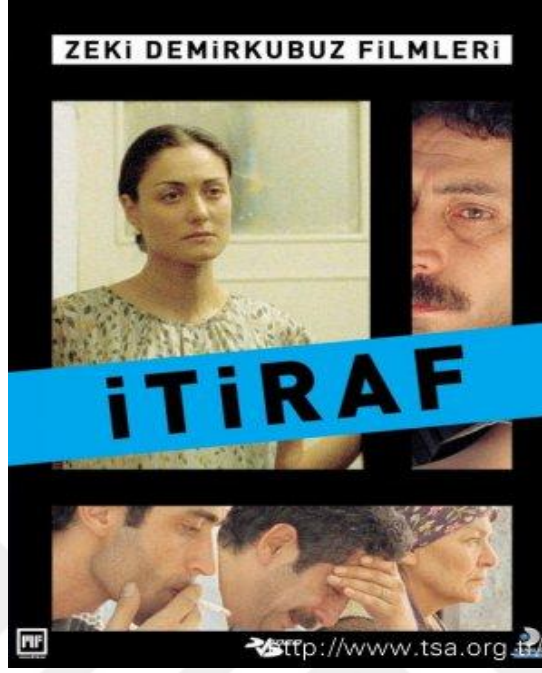
Tür: Dram

Vizyona Giriş Tarihi: 09 Kasım 2001

Müzik: Can HAKGÜDER

Oyuncular: Zeynep TOKUŞ, Serdar ORÇİN, Engin GÜNAYDIN, Demir KARAHAN, Şahsuvar AKTAŞ

İTİRAF (2001) FİLMİ



Yönetmen: Zeki DEMİRKUBUZ

Senarist: Zeki DEMİRKUBUZ

Yapımcı: Zeki DEMİRKUBUZ

Görüntü Yönetmeni: Zeki DEMİRKUBUZ

Vizyona Giriş Tarihi: 03 Aralık 2001

Süre: 88 Dakika

Tür: Dram, Psikolojik

Oyuncular: Taner BİRSEL, Başak KÖKLÜKAYA, İskender ALTIN, Gülgün KUTLU, Miraç ERONAT

BEKLEME ODASI (2003) FİLMİ



Yönetmen: Zeki DEMİRKUBUZ

Senarist: Zeki DEMİRKUBUZ

Yapımcı Zeki DEMİRKUBUZ

Görüntü Yönetmeni: Zeki DEMİRKUBUZ

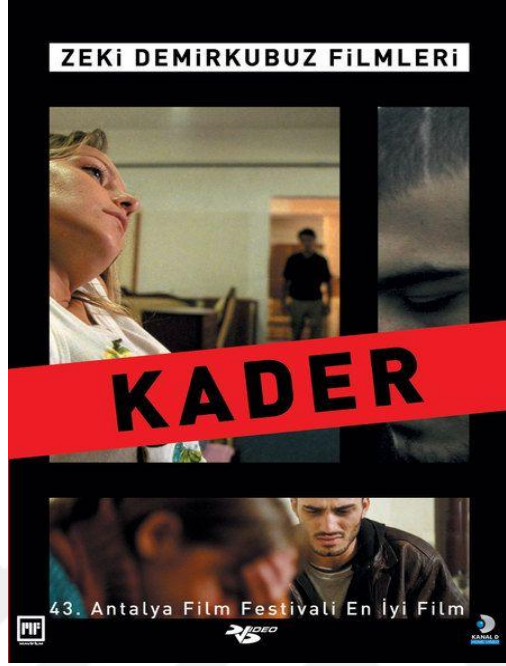
Süre: 92 Dakika

Tür: Dram, Psikolojik

Vizyona Giriş Tarihi: 27 Şubat 2004

Oyuncular: Zeki DEMİRKUBUZ, Nurhayat KAVRAK, Nilüfer AÇIKALIN, Ufuk BAYRAKTAR, Serdar ORÇİN, Eda TOKSÖZ

KADER (2006) FİLMİ



Yönetmen: Zeki DEMİRKUBUZ

Senarist: Zeki DEMİRKUBUZ

Yapımcı: Zeki DEMİRKUBUZ

Görüntü Yönetmeni: Zeki DEMİRKUBUZ

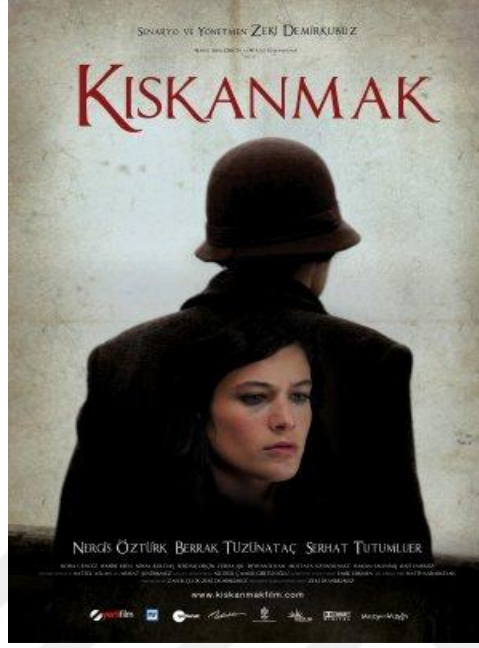
Süre: 103 Dakika

Tür: Dram

Vizyona Giriş Tarihi: 17 Kasım 2006

Oyuncular: Vildan ATASEVER, Ufuk BAYRAKTAR, Ozan BİLEN, Settar TANRIÖĞEN, Mustafa UZUNYILMAZ, Müge ULUSOY, Erkan CAN

KISKANMAK (2009) FİLMİ



Yönetmen: Zeki DEMİRKUBUZ

Senarist: Zeki DEMİRKUBUZ, Nahid Sırrı ÖRİK

Yapımcı: Zeki DEMİRKUBUZ, Zafer ÇELİK

Görüntü Yönetmeni: Emre ERKMEN

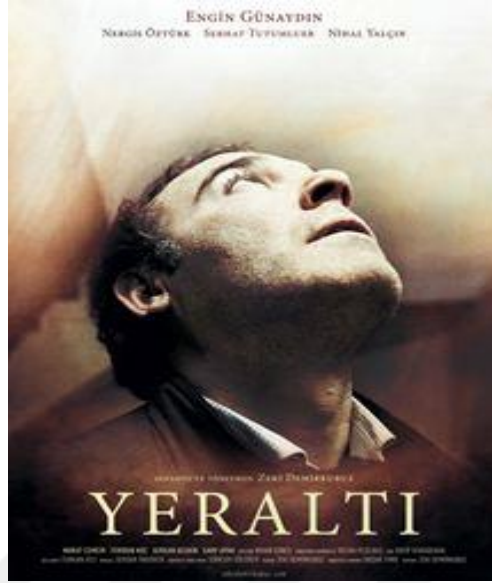
Süre: 96 Dakika

Tür: Dram

Vizyona Giriş Tarihi: 06 Kasım 2009

Oyuncular: Berrak TÜZÜNATAÇ, Nergis ÖZTÜRK, Serhat TUTUMLUER, Bora CENGİZ, Yesim Gül AKSAR, Hatice ASLAN, Hasibe EREN, Reyhan İLHAN

YERALTI (2012) FİLMİ



Yönetmen: Zeki DEMİRKUBUZ

Senarist: Zeki DEMİRKUBUZ

Yapımcı: Zeki DEMİRKUBUZ

Görüntü Yönetmeni: Türksoy GÖLEBEYİ

Eser: Fyodor DOSTOYEVSKİ

Süre: 107 Dakika

Tür: Dram

Vizyona Giriş Tarihi: 13 Nisan 2012

Oyuncular: Engin GÜNAYDIN, Nergis ÖZTÜRK, S. Arda EMİNCE, Serhat TUTUMLUER, Nihal YALÇIN, Murat CEMCİR, Feridun KOÇ, Serkan KESKİN, Sarp APAK, Sırrı Süreyya ÖNDER

BULANTI (2015) FİLMİ



Yönetmen: Zeki DEMİRKUBUZ

Senarist: Zekim DEMİRKUBUZ

Yapımcı: Başak EMRE, Ahmet BOYACIOĞLU

Görüntü Yönetmeni: Türksöy GÖLEBEYİ

Eser: Jean-Paul SARTRE

Tür: Dram, Psikolojik

Süre: 116 Dakika

Vizyona Giriş Tarihi: 02 Ekim 2015

Oyuncular: Zeki DEMİRKUBUZ, Şebnem HASSANİSOUGHİ, Öykü KARAYEL,
Çağlar ÇORUMLU, Cemre EBUZZİYA, Ercan KESAL, Nurhayat KAVRAK, Kaan
TURGUT

KOR (2016) FİLMİ



Yönetmen: Zeki DEMİRKUBUZ

Senarist: Zeki DEMİRKUBUZ

Yapımcı: Zeki DEMİRKUBUZ, Başak EMRE, Ahmet BOYACIĞLU, Mustafa DOK

Görüntü Yönetmeni: Zeki DEMİRKUBUZ, Sercan SERT

Tür: Dram

Süre: 145 Dakika

Vizyona Giriş Tarihi: 22 Nisan 2016

Oyuncular: Aslıhan GÜRBÜZ, Taner BİRSEL, Caner CİNDORUK, İftar GÖKSEVEN, Dolunay SOYSERT