



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

## **ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA MEKÂN KULLANIMI**

Görkem UZUNALI

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2015



ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA MEKÂN KULLANIMI

Görkem UZUNALI

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

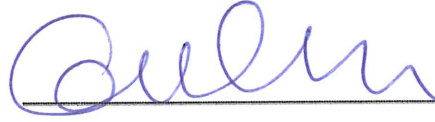
Ankara, 2015

## KABUL VE ONAY

Görkem Uzunali tarafından hazırlanan “Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekân Kullanımı” başlıklı bu çalışma, 23.06.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Yrd. Doç. Dr. Eren Yüksel (Başkan)



Yrd. Doç. Dr. Gülsüm Depeli (Danışman)



Yrd. Doç. Dr. Çağla Karabağ

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Yusuf Çelik

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ... süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

23.06.2015

---

Görkem UZUNALI

## TEŞEKKÜR

Annem ve babama. Bu zamana kadar hep yanımda oldukları, ne olursa olsun beni hep destekledikleri ve bana daima güvendikleri için.

Canım ablam Gökçe'ye. Hayatta aldığım her kararda arkamda durduğu, uyardığı, eleştirdiği ve daima bana inandığı için.

Tez danışmanım ve sevgili hocam Gülsüm Depeli'ye. Bölüme geldiğim ilk günden itibaren her kafa karışıklığımı, her endişemi sabırla dinleyip zihnimde yeni aydınlık yollar açtığı ve umutsuzluğa düştüğüm her anda değerli desteğini hiç esirgemediği için.

Ders dönemi boyunca derslerine katıldığım Hacettepe Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nin tüm değerli hocalarına. Bana hep yeni düşünme biçimleri kattıkları için.

Burcu'ya. Farkında olmadan ders alma ve tez yazma sürecinde paylaştıklarıyla, deneyimleriyle bana öğrettiği her şey için. Her vazgeçişimde elimden tutup kaldırdığı ve hiçbir zaman dost kelimini eksik etmediği, bölümü bir kat daha sevilir ve çekilir hale getirdiği için.

Nermin, Doğuş ve Sinan'a. Kütüphanenin en sıkıcı ve yorucu günlerini neşeli sohbetleri ile katlanır kıldıkları ve bu süreç içinde daima yanımda oldukları için.

## ÖZET

UZUNALİ, Görkem. *Zeki Demirkubuz Sinemasından Mekân Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2015.

Zeki Demirkubuz filmografisinde yer alan dokuz filmi, sinema ve mekân ilişkisini temel alarak çözümleyen bu çalışmada, karakterler bağlamında yönetmenin kurduğu mekânlara bakılmıştır. Toplumsal mekânların bireyler üzerindeki tezahürünü görmek bakımından, Demirkubuz filmografisindeki mekânlar, karakterler ve karakterlerin mekânlar ile olan ilişkisi iyi bir örneklem sunmaktadır. Modernizm ve rasyonalite kıskacında sıkışmış bireylerin nedensizlik ve kayıtsızlık temelinde yaşadıkları toplum, Demirkubuz'un yalnız, köksüz, mekânsız karakterleri yanında sinemasal mekânlarına da yansımıştır. Mekânlar incelenirken Lefebvre'in "soyut mekân" kavramı yol gösterici olmuş, Demirkubuz'un filmsel anlatısı içindeki mekânsal düzenlemeler, modernite mekânlarını örnekler bir niteliğe doğru evrilmiştir. Bu doğrultuda çalışmada modernite mekânları filmlerdeki karakterler bağlamında, homojenlik, parçalılık ve hiyerarşiklik kavramları çerçevesinde okunmuştur.

Analiz kategorileri filmografide yer alan dokuz filmi teker teker analiz etmek yerine, tüm filmler izlendikten sonra beliren ortak temalar çerçevesinde belirlenmiş, filmlerin mekânsal çözümlemesi bu kategoriler altında yapılmıştır. Çözümlemeye başlamadan önce kuramsal çerçevenin sunduğu bilgiler ışığında gerçeklik, temsiliyet ve mekân tartışmasına girilmiş, bu tartışmanın sinemasal düzlemde ne ifade ettiği betimlenmiştir. Bu çalışma bir yanıyla bir yönetmen sineması olarak değerlendirilmelidir. Fakat öte yandan analize konu olan filmler tezde mekan odağında sınırlanmış, çalışma Demirkubuz sinemasının teknik ve türsel özelliklerini de bu doğrultuda sınırlı olarak analize dahil etmiştir.

Analizde yönetmenin ağırlıklı kullandığı görsel motifler ve ev, otel odaları, restoran/bar, yollar, kentsel alanlar gibi mekânlar saptanmış, bu ortaklıklar çerçevesinde söz konusu kategoriler oluşturularak filmlerin dilsel ve söylemsel çözümlemesi yapılmıştır. Demirkubuz sinemasında mekân kullanımına bakan bu çalışma filmsel anlatılar, karakterler ve filmde dolaşıma sokulan söylemler bağlamında mekânın hem üretildiğine, hem de ürettiğine dair örnekler sunmaktadır.

**Anahtar Sözcükler**

Zeki Demirkubuz, sinema ve mekân, sinema ve modernizm, sinema ve kent



## ABSTRACT

UZUNALI, Görkem. *Use of Space in Zeki Demirkubuz Cinema*, Master's Thesis, Ankara, 2015.

Analysing nine movies taking part in Zeki Demirkubuz filmography through focusing on the relationship between space and time, this study examines spaces the director constructs in relation to characters. The spaces, characters and the relation between the characters and spaces in Demirkubuz filmography present good samples in order to see the manifestation of social spaces upon individuals. The society, where the individuals getting stuck in modernism and rationality lead motiveless and reckless lives, has its reflections not only on Demirkubuz's lonely, rootless and placeless characters, but also upon his cinematic spaces. Lefebvre's concept of "abstract space" has opened a guiding path and the regulations of space in Demirkubuz's film filmic narratives have evolved into exemplifying the spaces of modernity. Accordingly, spaces of modernity are analysed *in relation to characters in the films* within the framework of the notions of homogeneity, partiteness and hierarchicalness.

The categories of analysis are defined within the scope of common themes that come forth after all the films have been watched, instead of watching and analysing nine films one by one. Before the analysis, a discussion upon reality, representation and space is held through following the path that theoretical framework opens and what this discussion corresponds to in cinematic platform is depicted. This study should be taken into consideration partly as director cinema. But on the other hand, the films that are discussed in the analysis are framed around the focus of space in the thesis and the study correspondingly includes the features of technique and genre of Demirkubuz cinema within the limits of this framework.

In analysis, visual motifs and spaces such as flats, hotel rooms, restaurant/bar, roads, and urban areas the director mainly uses are detected, thereafter linguistic and discourse analysis of the films are made through building up categories around these common points. Reading the use of space in Demirkubuz cinema, this study puts forth samples showing that the space is produced and produces with regard to the characters and discourses coming out in the films.

**Keywords**

Zeki Demirkubuz, cinema and space, cinema and modernism, cinema and city

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	<b>i</b>
<b>BİLDİRİM</b> .....	<b>ii</b>
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>iii</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>vi</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>viii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. BÖLÜM</b> .....	<b>5</b>
<b>KURAMSAL ÇERÇEVE</b> .....	<b>5</b>
<b>1. ANLAM YARATMA ve TEMSİLİYET</b> .....	<b>5</b>
<b>2. MEKÂN ve MEKÂNIN ÜRETİMİ</b> .....	<b>12</b>
<b>3. KENT ve MEKÂN</b> .....	<b>16</b>
<b>4. SİNEMA ve MEKÂN</b> .....	<b>21</b>
<b>2. BÖLÜM</b> .....	<b>27</b>
<b>YÖNTEM</b> .....	<b>27</b>
<b>3. BÖLÜM</b> .....	<b>29</b>
<b>ANALİZ</b> .....	<b>29</b>
<b>1. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI</b> .....	<b>29</b>
1.1. Zeki Demirkubuz .....	29
1.2. Kara Film + Melodram = Karamelodram .....	30
1.3. Negatif Olarak Kurulmuş Özne .....	39
1.4. Zeki Demirkubuz Sinemasında Modernizm .....	41
<b>2. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA MEKÂN</b> .....	<b>47</b>
2. 1. İç Mekânlar .....	49
2.1. 1. Evler .....	50
2.1.2. Otel Odaları .....	61
2.2. Ara Mekânlar .....	65
2.3. Dış Mekânlar .....	77
<b>3. MEKÂN, BEDEN, SINIR</b> .....	<b>97</b>
3.1. Yoksulluk – Yoksunluk – Yalnızlık .....	98

3.2. Kimlik – Aidiyet .....	105
3.3. Arzu ve Cinsellik .....	110
3.4. Şiddet .....	123
<b>SONUÇ.....</b>	<b>132</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>136</b>
<b>EK 1. ÇALIŞMADA ÇÖZÜMLENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ.....</b>	<b>141</b>
<b>EK 2. TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU .....</b>	<b>144</b>
<b>EK 3. ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU .....</b>	<b>145</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>146</b>

## GİRİŞ

Üzerine birçok araştırma yapılmış, makaleler ve kitaplar yazılmış, üniversitelerde çalışma alanına dönüşmüş iki konudan bahsediyor bu çalışma: sinema ve mekân. Çalışma elbette bu devasa literatüre hâkim olmak iddiasında değil. Belki çoğu şeye üstün körü dokunuyor, yüzeylede geziniyor, bu derin iki konuya sadece selam verip geçiyor belki de. Ama yine de filmsel anlatı içinde mekânın sahip olduğu işlevi, taşıdığı anlamı, anlatıya kattıklarını çözümleme konusunda yeterli bir düşünme sağlıyor.

Çalışmanın amacı, genel olarak sinemada, özel olarak da Zeki Demirkubuz sinemasında mekân ve mekânın üretilmesine yönelik bir bakış geliştirmek. Bu bağlamda bakıldığında araştırma zor bir aralıkta duruyor; sadece mekânla da ilgili değil sadece sinemayla da ilgili değil. Böylece bu çalışma dikkatini ikisinin birleştiği bir mekânsal düzenleme olarak filmlere yöneltiyor. Diğer bir deyişle bu çalışma, bahsedilen tüm konuları ortak bir potada eritmeye çalışmış, filmleri farklı açıdan ele alıp “mekân” ortak temasında birleştirmeyi amaçlamış sinemasal bir çalışmadır.

Sinemanın en temel bileşenlerinden biri olan mekân; ekonomi, politika, kültür ve ideoloji ile birlikte belirlenir ve biçimlenir. Bu nedenle mekânsız bir sinema filmi düşünmek imkânsızdır; filmler mutlaka bir “yer”de geçmek durumundadır ve bu “yer” ile kurulan ilişki, bu “yer” e atfedilen anlam ile bütün filmler belirli bir mekân kurar. Dolayısıyla sinema ve mekân ilişkisi, sinema ve mekânın üretimi ilişkisi bu çalışmanın temel izleği olmuştur ve Zeki Demirkubuz filmleri örneğinde mekânın kuruluşunu ve yaratıcı üretimini filmsel dil içinde analiz etmeye çalışmıştır.

Yeni Türkiye Sinemasının önde gelen isimlerinden biri olan Zeki Demirkubuz, sinematografisini genel olarak acı, mağlubiyet, yalnızlık, iyilik – kötülük, insan doğası, kayıtsızlık gibi konular çevresinde örmüştür. Bu konularla ilgilenirken karakterlerine yazdığı diyalogların yanında filmlerinde kurduğu mekânlar da izleyiciye anlatının derinliğini ulaştırır. Bu konulara yaklaşım biçimi de daha çok filmsel temsilde inşa edilen “gerçeklik” üzerinden “kendi gerçekliğini arama” kaygısıyla olmuştur. Öyle ki yönetmenin kendisi de en yalın şekilde gerçeğe ve gerçekliğe yaklaşımını şu sözlere ifade etmektedir: “Kamera, canlandırma, kostüm ile var olan gerçekliği bozup yeni bir gerçeklik yaratmaya ve kendimdeki eksiklik duygusunu sinema yaparak kapatmaya

“çalışıyorum.” (Sinefesto, 2015) Demirkubuz sineması pasif hırçın bir psikolojinin içinde, felsefi manada “kötü”nün dünyasını tasvir ve temsil ederek kendi gerçekliği adına hayatta bir varoluş sergilemeye çalışmaktadır. Sinemasında “varoluşçuluk”tan birçok izler taşıyan Demirkubuz bunu özellikle Dostoyevski ve Camus gibi yazarların roman uyarlamalarıyla ve karakterlerin diyaloglarını oluştururken Nietzsche, Sartre gibi düşünür ve yazarlardan yaptığı alıntılarla belli etmektedir. Yani çalışmada mekanla ilişkili çözümlerinin büyük bir kısmı akılda “gerçekçilik” ve “varoluşçuluk” fikirleri tutularak yapılmıştır.

1990 sonrasında Türkiye sineması içinde özellikle *Masumiyet* filmiyle oluşturduğu çizgiyle Zeki Demirkubuz, gerçekçi anlatımın, insan ruhuna yaklaşma çabalarının ve kötülük/ suçluluk psikolojisinin ciddi sinemasal anlatı örneklerini ortaya koyar. Sinema yolculuğunu kötülüğün dünyasını anlama çabası olarak yorumlayan yönetmen, kötülüğün kılavuzluğunda “erdem”i anlatmanın peşindedir. Kayıtsızlık, yenilgi, ümitsizlik, acizlik, iradesizlik, sıkışmışlık, hınç, şüphe, ihanet gibi insanı en derinden yaralayan duyguları yanına alarak kamerasını insanın en yalnız, en karanlık, en muğlak yanlarına çevirir ve kendi ifadesiyle “en kabul edilmeyecek şeyleri anlatarak varolmaya” çalışır.

12 Eylül darbesi yüzünden henüz 16 yaşındayken girdiği cezaevinde okuduğu Dostoyevski ile hayatının adeta değiştiğini her röportajında, her söyleşisinde dile getiren Demirkubuz, sinemaya da tesadüf eseri başladığını aktarır. Bu serüvende toplam dokuz tane uzun metrajlı film yapmıştır. Filmografisinde yer alan filmler *C Blok* (1994), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *İtiraf* (2001), *Yazgı* (2001), *Bekleme Odası* (2003), *Kader* (2006), *Kıskanmak* (2009) ve *Yeraltı* (2012)’dir. Söz konusu filmlerin mekânsal düzenlemeleri, teker teker analiz edilmek yerine Demirkubuz sinemasının mekânsal nitelikleri bağlamında ele alınmış ve bir bütünlük ile değerlendirilmiştir. Sinema ve mekân ilişkisinin hangi temalar çevresinde ele alınabileceği hususunda Demirkubuz filmografisi çalışmaya zengin bir izlek sunar özelliktedir.

Çalışmanın temel odağı “mekân” ve daha özelinde “sinemada mekân” konusunu irdelemeye başlamadan önce, sinemanın hayatlarımıza kattığı anlam, sinemanın neyi, nasıl ifade ettiği, anlatımı ve anlamı hangi yolla kurduğu ya da gerçekliği nasıl temsil ettiği ile ilgili bazı noktalara temas etmek gerekir. Bu anlamda çalışmanın kavramsal olarak odaklandığı konular ilk olarak sinemada anlam yaratma ve temsiliyet olmuştur.

Genel olarak; “eninde sonunda sinema gerçekliğin kendisinden ziyade yalnızca belli belirsiz bir temsili değil midir?” (Diken & Laustsen, 2010, s. 21) önermesinden yola çıkacak olursak; sinemanın neyi nasıl temsil ettiği, mekân üzerinden yapacağımız bu incelemede aslında odaklanılan temel soru olmuştur. Mekâna dönük bu temsiliyet elbette birçok farklı yolla ifade edilebilir. Kamera kullanımından, ses kullanımına; çerçevelendirmeden, sahne geçişlerine; karakter diyaloglarından (senaryo), karakterlerin sahne içinde konumlandırılışına kadar, anlam pek çok farklı ögenin bir araya getirilmesiyle yaratılabilir. Nitekim çalışmada örneklem olarak seçilen Demirkubuz filmleri gerçekliğin inşası bakımından sinema ve mekân bağlantısını tartışmaya açmakta son derece zengin ve elverişlidir. Bu sebeple yukarıda bahsedilen kategoriler gerçeklik ve sinemasal mekanlar çerçevesinde seçilen görüntülerin, sinematografik özellikler dâhilinde filmdeki sahnelerin çözümlenmesi yapılmıştır.

Demirkubuz sinemasında iç mekânlar ağırlıktadır ve izleyicinin aklına yerleşecek ölçüde karakteristik, tematik ortaklıklar gösterir. Bunun yanında dış mekânı izleyebileceğimiz sahneler de yok değildir. Yönetmenin filmleri hem sinematografik açıdan hem de hikaye örgüleri açısından karamsardır. İç mekânların temel duygusu olan sıkışmışlık ve karamsarlık, dış mekânlara açılan kent görsellerinde de kendini net bir şekilde hissettirmektedir. İç ve dış mekânların tematik olarak paralellik gösterdiği filmlerde, mekân analizi Lefebvre’in “soyut mekân”ından<sup>1</sup> (Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, 2014) yola çıkılarak modernite tartışmalarına bağlanmış, modernizmin öngördüğü homojenlik, parçalılık ve hiyerarşiklik kavramları çerçevesinde kent mekânları tartışılmıştır. Konu Demirkubuz sineması olunca, kentsel eşitsizlik ve yabancılaşmadan bahsedilmemesi kaçınılmaz olmuştur. Metropolleşen kentler; sanayi kapitalizmi ve emperyalizmin içinde ve onlarla birlikte ortaya çıkarken, bunların arasındaki ilişkilerin farklı yaşandığı farklı coğrafyalar ve toplumsal yapılar içinde de farklı algılamalara, temsil ilişkilerine ve retoriklere dönüşmüştür. Sinemanın kentsel ve endüstriyel olan ile doğrudan kurulmuş bağlantısını hatırladığımızda, bu çalışmada konu edilecek sinematografik mekân kurgusunun parçalılığı kentsel düzenlemelerde kendisini çok açık

---

<sup>1</sup> Lefebvre bu kavram için tam olarak bir açıklama yapmaz. Ama “soyut mekân” için *Mekânın Üretimi*’nden genel olarak çıkartılabilecek tanım; özellikle modern zamanlarla yaşamımıza girmiş, düşünsel olarak anlam yüklenerek var edilmiş mekânlar olmasıdır. Yani mekânı xy koordinat sistemi üzerinden kurgulamaktan ziyade, mekânın çokkatlılığına ve ilişkiselliğine vurgu yapan bir kavramdır. 1 Mayıs kutlamalarının Taksim Meydanı’nda kutlamak için gösterilen mücadele gibi. Lefebvre, temel sorusunu zihinsel, soyut mekândan yola çıkarak, toplumsal mekânın olanaklılığını sorgulamak üzere değerlendirir. Toplumsal olarak tanımlanan mekân; mekânın bütünlüklü olarak görülebildiği, toplumsal ilişkiler sonucu ortaya çıkan mekândır.

bir şekilde göstermiştir. Dolayısıyla kent ve mekân bağlantısı özellikle dış mekan çözümlerinde ve kategorilerin birbiri ile kesiştiği noktalarda bu çalışmanın önemli bir yerinde durmaktadır.

Bu bağlamda çalışmanın analiz kısmında yukarıda bahsedilen dokuz filmin mekânsal düzenlemeleri çerçevesinde kategoriler üzerinden analizi yapılmıştır. Bu bölüm yoğun olarak Demirkubuz sinemasına, Demirkubuz sinemasında mekân kullanımına ve mekân kullanımı ile filmlerde beliren temaların bedenler çevresine çizdiği sınırlara odaklanılmıştır. İlk olarak Demirkubuz sinemasının sinematografik özellikleri ardından filmlerinde kurguladığı sahneler, iç ve dış mekânlar, geçiş mekânları tartışılmıştır. Filmlerin izlenmesinin devamında dokuz filmin genelinde ortaya çıkan ortaklıklar ve karakteristik temalar analiz kategorileri olarak belirlenmiştir. Bunlar Yoksulluk – Yoksunluk – Yalnızlık, Kimlik – Aidiyet, Cinsellik ve Şiddet temaları olarak sıralanmıştır. Sinemada mekân kurma ve anlam yaratma konusu, Yeni Türkiye Sineması'nın önemli isimlerinden biri olan Zeki Demirkubuz'un karamsar sinematografisinin sağladığı içerik ve teknik olanaklar aracılığıyla sonuçlandırılmıştır.



## 1. BÖLÜM

### KURAMSAL ÇERÇEVE

#### 1. ANLAM YARATMA ve TEMSİLİYET

Filmsel anlatının içeriğini aktaran, onu anlamlı kılan ilk şey şüphesiz görüntüdür. Görüntünün özünde var olan, kendi içinde, kendiliğinden olan, gözümüzün gördüğü "şeyler", "nesnelere", "karakterler" bu içeriği oluşturur. Ancak görüntüdeki "nesne", "şey" dünyadaki tıpatıp benzeri değil, onun bir yansıması, bir tahayyülü, bir temsiliyettir. Bu temsiliyetin yaratılmasında ilk aracı, filmin perdeye bir "medium" olarak yansımaları sağlayan, ortaya bir eser koyan yönetmendir. Yönetmen bazen gerçekliği çok az değiştirerek, dünyadaki gerçekliği nesnel bir biçimde sunar ya da sunmaya çalışır. Oysa iletişim dediğimiz kavramın açık uçlu yapısından dolayı bu içerik farklı anlamlandırılmalara, farklı yorumlamalara açılabılır. Çünkü her görüntünün bir biçimi vardır ve bu biçim ile anlam yaratılır. Yönetmen görüntüdeki nesnelere/karakterlere belli kamera açılarıyla ve belli bir ışık altında gösterir. Bu görüntü yönetmenin bakış açısını yansıtır. Ortaya çıkan görüntü, büyük ölçüde yönetmenin görüş/bakış süzgecinden geçmiş, yönetmenin sunmak istediği kadarıyla perdeye yansıtılan ve seyirciye sunulan bir sonuçtur. Dolayısıyla teknik bileşenlerin yanında, anlatılmak istenilenin kim tarafından ve ne amaçla anlatıldığı da görüntü aracılığıyla anlam yaratma ve temsiliyet bakımından göz ardı edilemez.

Bu yüzden konu sinema ve mekân da olsa, belki de evvela çok temel bir soru olan "Anlam nedir?" ile başlamak gerekir. Bu soruya tek ve basit bir cevap vermek tabii ki de olanaksızdır. İnsanlık tarihine bakıldığında ortaya konulmuş tüm fikirler, inanılmış tüm dinler, yaşanmış tüm kültürler toplumların varlık amaçlarını anlamlandırmaya çalışmıştır. Fakat bu kadar karmaşık ve yanıtlaması zor bir düzeyde de olsa bu soruya verilebilecek bir ilk yanıt vardır. Eğer kültür, insanın deliliğini kontrol etme sanatıysa, düşünüp konuşmaya ve yazmaya başladığından bugüne insanın 'anlam' yaratma ve üretmekten başka bir şey yapmadığı söylenebilir. Çünkü dinler ve inançlar, yasalar ve kurumlar, gelenek ve göreneklerin tümünün kökeninde 'anlam' arayışı yatmaktadır. (Adanır, 2012, s. 44) İnsanlık bu soruya cevap ararken inanç, edebiyat, felsefe ve sanattan yararlanmış; varlığını anlamlandırma biçimi olarak somut bir eser ortaya

koyma gayretinde olmuştur. Bu eserler bir anlamda kendi varlığının bir temsiliyetidir. Diğer sanat dallarına göre daha geç ortaya çıkan 7. sanat sinema, diğer tüm sanat kollarından farklı olarak görsel-işitsel bir yöntem kullanarak varlıkları anlamlandırmıştır. Türün gelişimi ile birlikte sinematografik açıdan anlam incelemesi önemli bir boyut kazanmıştır.

Oğuz Adanır sinemada anlam ve anlatımı oluşturan en önemli şeyin görsel – işitsel birleşme olduğunu söyler. Sinema görsel-işitseldir. Diğer bir deyişle, söylenmek istenen şey görsel verilerle, işitsel veriler arasında kurulan kombinasyondur ve mekân bu kombinasyonda belirir. Bu nedenle diyalogların hangi mekânda söylenmiş olduğu yaratılmak istenen anlam açısından önem taşır. Mekân, söylenen diyalogu destekleyen en önemli bileşenlerden bir tanesidir. Filmsel anlatıda diyaloglara uygun düşebilecek yaklaşık mekânlar kurulur ve kullanılır (Adanır, 2012, s. 150). Fakat bu; mekânların tam olarak somut, gerçek olması anlamına gelmez. Sinema gerçekliği çarpıtarak hayali, yer-olmayan, “hiçbir yer” mekânlar da kullanabilir; mekânsız mekânlar da yaratabilir. Diyaloglar ve sesler ise mekânı destekleyen yardımcılarıdır. Bu öğeler her zaman birbirleriyle bağlantılıdır, birbirlerinden kopuk düşünülemez. Örneğin kameranın belirli bir objeye ya da karaktere yaklaşma nedeni, genelde, içinde bulunulan mekân, söylenen sözlerle ve kişilerin davranışlarıyla ilgilidir. Kamera, yalnızca bir yıldızın güzel gözleri ve dudaklarını göstermek için onun yüzüne yaklaşmaz. Bir kamera hareketinin dramatik yapıyla muhakkak bir ilişki içerisinde olması gerekir. Aksi halde en ünlü yıldız bile olsa gereksiz bir kamera hareketi filmin tüm görsel bütünlüğünü zedeler. Ya da; günlük yaşamı konu alan filmlerde zaman-kişi arasındaki ilişkiler; dolayısıyla sinematografik anlatım çoğu kez belli bir düzene uymak zorundadır. Bunun yanı sıra; anlatım açısından kronolojik zaman akışı öykünün anlaşılabilmesi için önemlidir. Bazı anlatılar kronolojik zaman akışına göre akmayabilir, bazen sondan başlayan filmler ya da sık geriye dönüşlerle bölünen anlatılar vs. izlediğimiz de olur. Bazı anlatılar ise “bellek zaman” üzerine kurulur ve bu anlatılarda geçmiş ve şimdi birbirine karışabilir, ama anlatı sürer. Zaman ve bellek bir arada kavranır bir bütüne dönüşür. Kısacası, bazı anlatılarda zamansal bir yolculuk hali olmayabilir, geriye dönüşler, ileri atlamalar, şimdiki zaman bir arada verilip bütünsel bir anlam yaratılabilir. Kronolojik zaman akışına uygun anlatıların anlamı şudur; zamanın akışı, öykünün çizgisel akışıyla çakışmalıdır. Anlatıda zaman kaymaları olsa da bu öykünün akışını bozmamalıdır. Gece geçmesi gereken olaylar gündüz, yemekte geçmesi gerekenler iş başında geçmemelidir. Her eylem

anlatım açısından zaman içinde bir yere sahip olmalıdır. Kısacası sinemada zaman - mekân zorunlu bir ilişki içindedir. Somut görüntülerden oluşan sinemadaki zaman-mekân-kişi ilişkileri bütünsel bir anlama varabilmek açısından birbirleriyle uyumlu olmak durumundadır. Dolayısıyla ilk olarak sinemanın bir temsiliyet olduğu, bu temsiliyet içinde belli bir anlamın oluşturulduğu önermesi incelendiğinde; bu anlamı oluşturan bileşenlerin hepsinin birbiri ile bağlantılı olduğu görülür; mekân da şüphesiz bunlara dâhildir.

Filmik anlatı boyunca sahneler elde edilmek istenen sonuca göre artarda dizilirler. Ancak bu diziliş; sağlanmak istenen duygu ve düşüncelere göre yapılır. Yoksa bu duygu ve düşünceler filmsel görüntülerin rastgele dizilimiyle ortaya çıkmaz. Evet, görüntüler artarda akıp geçer, ancak aktardıkları anlam görüntülerin mantığı doğrultusunda oluşur. Bu bakımdan anlamın yaratılmasında kurgu da büyük önem taşır. En basit anlamıyla kurgu, çekimlerin her birinin, kendisinden önce gelen ve kendisini izleyen çekimlere bir bant ya da yapıştırıcıyla fiziksel olarak bağlanmasıdır. Bilgisayara dayalı programlamaya geçildikten sonra da bu mantık terk edilmemiştir. Kurguculuk ise, aynı çekimden iki ya da daha fazlası arasında seçim yapma, her çekimin ne kadar süreceğine ve nerede noktalanacağına karar verme ve ses kuşağını dikkatli bir biçimde kurgulanan görüntülerle birleştirme işlemlerinden oluşur (Monaco, 2011, s. 127). Bu bakımdan kurguda en önem verilen nokta devamlılıktır. Uzun süredir sinema alanında var olan bu yöntem, yüzlerce parça arasından, zaman, mekân ve anlatının bütünlüklü, mantıklı ve devamlı bir bütün oluşması için seçilen parçaların yapılandırılmasıyla oluşur (Edgar-Hunt, Marland, & Rawle, 2012). Dolayısıyla kurgu, görüntüler havuzundan yaratılmak istenen anlam doğrultusunda seçilen görüntülerin, bu görüntüleri destekleyecek seslerle bir araya getirilmesidir. Kısacası bir seçimdir ve izleyicinin ne görmesi gerektiğine üçüncü bir kişi tarafından karar verilmesidir.

Althusser devletin en önemli ideolojik aygıtlarının okul, kilise, aile, hukuk, basın, radyo – televizyon ve edebiyat, güzel sanatlar, spor gibi kültürel faaliyetlerin olduğunu iddia etmektedir. (Althusser, 2014) Devletin ideolojik aygıtlarının büyük bir bölümü devletin baskıcı aygıtlarına nazaran daha *özel* alanlara nüfuz ettiği için birey üzerinde bilinçdışı bir işlev görmektedir. Dolayısıyla, bugün, bu listeye sinemayı da eklemek gerektiğini söyleyebiliriz ve hatta belki diğerlerine göre daha ayrıcalıklı bir araştırma konusu olduğunu iddia edebiliriz. Çünkü, bugün toplumsal gerçekliğin kendisi sinemasaldır. Bu yüzden anlamın kurmacaya, yani sorunsuz ve düşünsel bir şeye dayalı olduğu

şeklinde yaygın bir inanç vardır. Sinemada (zira toplumda da ) her şey başka türlü olabilir. Toplum hiçbir zaman olduğu gibi mevcut değildir; değişken ve dönüşümlüdür. Sadece bir bakış aracılığıyla çarpıtıldığı şekliyle “görülür”. Dolayısıyla gerçeklik ile kurmaca arasındaki ayrımı ters yüz etmek mümkündür (Diken & Laustsen, 2010). Sinema yalnızca toplumsalı yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda izleyicileri makinemsi, manevi bir karşılık vermeye sevk ederek toplumsalın sanala açılmasını sağlar. Önemli olan, toplumsal gerçeklik ile sinema arasındaki etkileşimli yüzeydir. Zizek gerçeklik ve kurmaca ile ilgili şunları söyler:

Film sanatının en büyük başarısı, gerçekliği kurmaca anlatı içinde yeniden yaratması, aklımızı çelerek, kurmacayı gerçek gibi algılamamızı sağlaması değil; aksine, gerçekliğin kendisinin kurmaca yanını fark etmemizi, gerçekliğin kendisini bir kurmaca gibi deneyimlememizi sağlamasıdır (Zizek, 2001, s. 37).

Dolayısıyla sinema hem temsil eder hem de gösterir. Hem gerçektir, hem de kurmacadır. Gerçeği, gerçek dışı olanı, bugünü, gerçek yaşamı, hafızayı aynı müşterek zihinsel düzeyde yeniden birleştirir (Morin, 2005). Herkesin kafasının içinde bir parça sinema vardır. Sinema, başkalarının yaşamlarına katılmayı ve onlarla özdeşleşmeyi mümkün kılar, böylece tutucu bir ev kadını film aracılığıyla bir fahişe ile empati kurabilir. İşte sinemanın yarattığı bu etki çok anlamlı ve çok derindir. Seyircisiyle belki de hiçbir sanat dalının yakalayamayacağı bir etkileşim kurar. Bu özelliğini hem gerçekçi hem de kurmaca olmasına borçludur.

Sinemada anlam ve anlatım bu sinematografik öğelerin yanında kültür ve politikadan; özellikle ileride daha detaylı olarak değineceğimiz toplumdan da son derece yoğun bir şekilde etkilenir. Ayrıca yönetmenin yaşadığı çevre, etkilendiği fikir akımları ve ideolojiler, topluma ve hayata bakış açısı da filmsel anlatıda kendini yoğun bir şekilde hissettirir. Çünkü; nasıl bir romanı okurken karakterlerin ağzından çıkan sözcüklerden, betimlemelerden yazarın üslubunu, görüşünü anlıyorsak, sinemada da karakterlerin konuşmaları, dekor, kamera hareketleri, mekân seçimi vb. unsurlar yönetmenin hangi gözden hayatı izlediğini anlatır. Yönetmen söylemek istediğini her zaman oyuncu, dekor, ses, müzik, renkler, kamera, ışıklandırma vs. vasıtasıyla söylemek zorundadır; asla aracısız bir anlatım yapamaz. Ve kullanılan tüm bu öğeler, izleyici tarafından açık uçlu bir biçimde yorumlamaya çok müsaittir. Bu bakımdan, bir filmi tam anlamıyla çözümlenmek, filmlerden kesin bir yargı çıkarmak neredeyse imkânsızdır. Yönetmenin, ulaşamadığımız bir tarafı her zaman olacaktır. Sinemanın bu anlatılan şey/anlatılmak

istenen şey ve anlaşılın şey arasındaki gerilim modernite ve post-modernite ile daha da farklı bir anlam kazanmıştır. Modernistlerin dil ya da temsil sorunuyla uğraşırken sonuçta kabul etmek zorunda kaldıkları şey, Harvey'in sözleriyle şudur:

...dünyayı tek bir dilde temsil etmenin olanaksızlığı. Anlayış, çeşitli bakış açılarının bulunmasıyla oluşturulmalıydı. Kısaca modernizm, gerçekliği oluşturan bütüncül düşünce yapısının gerçek doğasını ortaya koymak için çoğul bir bakış açısını ve göreceliği kendi bilgikuramı olarak temel aldı (ataran: Büyükdüvenci & Öztürk, 2014, s. 40).

İşte bu nedenler yönetmeni hatta gündelik hayatta karşılaştığımız insanların bile anlamadığımız/anlayamadığımız/yanlış anladığımız gizli tarafları daima olacaktır.

Yönetmen görüntüyü düzenlerken gösterenleri seçer. Örneğin, yönetmen belirli bir amaçla kırmızı kullanmayı tercih eder. İzleyici belli toplumsal ve kültürel ortamın bir üyesi olmadığı sürece kırmızının anlamına başka bir deyişle yönetmenin amaçladığı anlama ulaşamaz. Yönetmen kurduğu anlam doğrultusunda görüntüsünü düzenler. Görüntü onun için sonuç, izleyici için ise başlangıçtır. (Büker, 2012, s. 21) Yani her daim anlatılan ile anlaşılın arasında bir fark olması kaçınılmazdır. Demirkubuz ile ilgili şunu eklemek yararlı olacaktır; Demirkubuz filmografisine bakıldığında gösterenlerle kurulmuş metaforik anlatımlara çok fazla rastlanmaz. Bu anlamda Demirkubuz'un gerçekçi bir tarzı vardır. Fakat yine de "kurmaca gerçeklikler" yarattığını unutmamak gerekir.

Perdeye yansıtılmış görüntüde seyircinin bakışı çerçeve ile sınırlıdır. Seyirci yönetmenin verdiği kadarıyla yetinmek zorundadır, bu çerçeve dışına çıkamaz. İşte tam bu noktada arzu başlar: bilme ve görme arzusu. Acaba bu görüntüleri bana kim sunuyor, ne amaçla sunuyor? Bu metnin arkasında kim var? Gören göz kim? Yönetmen mi, filmdeki karakterler mi, izleyicinin kendisi mi? Seyirci bu soruları duyumsamak, bilmek ve görmek ister ve bu iki arzu doğrultusunda kışkırtılır. Her filmini seyrettikten sonra seyredenle seyredilen; görenle gösteren; görünenle görünmeyen; görenin gözünü nereye yerleştirdiği yani ne kadar yakından, hangi ışık altında görmeye oturduğu üstüne zihinsel bir yolculuğa çıkmak gerekir (Türker, 2006, s. 42). Bunların her birini birlikte düşündüğümüzde şöyle söylemek mümkündür: yönetmen anlatısını kurarken (belki de bilmeyerek/bilinçsiz olarak) izleyiciye bazı şeyleri eksik sunar. İşte bu eksiklik izleyicide bilme/görme arzusu yaratır. Film boyunca izleyici perdede bu eksikliği gidermek için veriler arar. Bu verileri yolda yürüyen karakterlerden, karakterlerin

aralarında geçen konuşmalardan yahut duvara asılmış bir tablodan elde eder. Kısacası sahnenin bileşenleri bilme ve görme arzumuzu tatmin etmeye yönelik kullandığımız fetiş nesnelere dönüşür. Dolayısıyla film, romandan farklı olarak, bir karakterin bilinç akışını ya da gizli özlemlerini bize aktaramaz. Bunları ancak dolaylı yoldan, karakterlerin dışa yansıyan davranışlarından gördüklerimizi yorumlayarak bilebiliriz.

Demirkubuz bu aktarma işini hem görüntüsünü düzenleyerek hem de karakterlerine yazdığı uzun soluklu ama bir o kadar da çarpıcı diyaloglar ile yapar. Sözün ulaşamayacağı, doğrudan seyircinin zihinsel evrenine işleyen imgeler de kullanırken öte yandan hiçbir imgenin yerini alamayacağı derinlikte diyaloglar da yazar. İmgenin derinliğini düşünmek yerine seyirci “karakter burada ne demek istedi?” sorusundan kendisini alamaz. Dolayısıyla yönetmenin göstermemeyi seçip, anlatmayı tercih ettiği noktalar, karakterlerin sergiledikleri performanslar aracılığıyla görsel bir anlam ve boyut kazanırlar.

Ayrıca filmlere “ne anlatmak istiyor” sorusuyla yaklaşmak da bir anlamda yanlış cevaplara götürebilir. “Ne anlatmak istiyor?” Bu sorunun yanıtını soruyu bağlama oturtmak ve soruyu 1920’lerde, 1960’larda ya da 1980’lerde “ne anlatmak istiyor” şeklinde sormak daha doğru olacaktır. Çünkü 1920’lerdeki “ne anlatmak” düşüncesiyle, 1980’lerdeki “ne anlatmak” düşüncesi arasında büyük farklar vardır. (Adanır, 2006, s. 41) Yukarıda da bahsedildiği gibi toplumsal etkenler filmik anlatıyı çok yakından ilgilendirmektedir. Dolayısıyla filmin bilinen içeriği “neyi”, “ne zaman” ve “nasıl” anlattığı önemlidir. İleti ya da içerik genel, anlam ise özel olmalıdır. Bilinen içerik bilinmeyen bir biçimle sunulmalıdır ki benzerleri arasında farklılık yaratabilsin. Umberto Eco ve Christian Metz görsel algının kültüre bağlı olduğuna inanır. Filmdeki zaman, mekân, dekor, karakter vb. gibi öğelerin algılanması kültürel kodlara bağlıdır. (Büker, 2012, s. 25)

Bu çalışmanın ana malzemesini oluşturan Zeki Demirkubuz sinemasının başlangıcı 1990’lara rastlar. Yönetmen 1980’lerde yaşanan toplumsal olayların içinde yer almış, toplumsal ve siyasal değişimlerden düşünsel olarak doğrudan etkilenmiştir. Bu dönem Türkiye siyasi ve toplumsal tarihi içinde hem ekonomik, hem sanatsal, hem de politik anlamda bir dönüm noktasıdır ve çok büyük değişimlerin yaşandığı bir dönem olarak kabul edilir. 80’ler bir yandan çerçevesini baskının, yasağın, devlet şiddetinin çizdiği bir dönemdir. Öte yandan da, bu toplumun daha az tanışık olduğu bir başka iktidar

biçiminin, ilk bakışta kendini bir kurumsuzluk olarak sunan, yasaklayıcı değil oluşturuca, içerici bir iktidarın etkili olduğu yıllardır. Bu iki özelliğe ilk başta bir öncelik – sonralık sorunu olarak bakılabilir. 80’lerin ilk yarısına darbenin, baskının, şiddetin; ikinci yarısına görece özgürleşmenin, daha modern daha sivil bir iktidarın damgasını vurduğu söylenebilir (Gürbilek, 2009, s. 13). Dolayısıyla Demirkubuz böyle bir kültürel ve siyasal iklim içinde birikim yaptıktan sonra sinemaya başlamıştır. Yaşadıklarının sineması üzerinde etkili olması kaçınılmazdır. Keza kendisi de o dönemi ve hapishane deneyiminin sinemasını nasıl şekillendirdiğini şu sözlerle anlatıyor:

...bastırılmışlık bir anda böyle açıldı ve başka bir mecraya girmeye başladı. Böyle şeyler hep hüznüldür, teorik olarak yazılır çizilir ama yaşanması çok acıdır, ihanetleri filan içerir. Ben bunları hiç telaffuz etmedim ama kişisel olarak bunları yaşamış insanlardan biriyim. 12 Eylül sonrası, içerden çıktığımda içine düştüğüm hayat çok şaşırtmıştı beni, hiçbir şey üzmemişti beni, onca şey üzmemişti ama mahalleye gittiğimde arkadaşlarımın selam vermemeleri üzmüştü mesela. Hapishane sonrası o insanlar çok trajik şeyler filan yaşadı. Ama insanın heyecan verici bir yanı da bu belki, insan doğasını düşününce, ihanet de “heyecan vericidir” bazen. Bunun böyle olması bir anlamda da kaçınılmazdı. Bahsettiğin sinemada da bunun karşılığı elbette olacaktı. Romanda ve şiirde başlamıştı örneğin bu. İnsanlar o dönemde romanda olsun, şiirde olsun, sinemada olsun karakteri pek bilmiyorlardı. Bunu, 80’li yıllardaki okumalar sayesinde kazandık belki de. Daha farklı bir örnek vereyim, bireyden, onun iç dünyasından, acılarından, açmazlarından, doğasından hatta kötülüğünden hep bahseden bir eğilim ortaya çıkmadan önce, biz 80’li yılların insanları ihanetleri, değersizliği, her şeyin metaya dönüştürülebileceğini gördük. İhaneti anlatmadan önce insanın biraz da ihanete uğramanın acısını çekmesi gerekir... (Demirkubuz, 2009)

Tüm bunlara ek olarak sinemada anlam yalnızca sinematografik öğelerin bileşiminden de ibaret değildir. Daha önce bahsedilen içinde yaşanan toplum ve kültürel yapı da, anlatıya çok derin anlamlar katmaktadır. Bir film asla “yalnızca bir film” ya da bizi eğlendirmeyi buna bağlı olarak kimi zaman dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelemizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın canevindeki yalanı anlatır. Sinema çağdaş toplumsal ilişki(sizlik)leri ve bununla beraber bireylerin en mahrem veya en aleni arzularını ve korkularını şekillendirme açısından belirgin bir güce sahiptir. Bir bakıma sinema, bir tür toplumsal bilinçdışı görevi görür: Toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip бүker. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Gelgelelim sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz/eğip бүkmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne muazzam bir olanaklar evreni serer. (Diken & Laustsen, 2010,

s. 24) Bu nedenle toplum ve mekân ilişkisi, toplumsal mekânın üretimi, toplumsal mekânın “sinemada” üretimi rastlantısal olamayacak kadar önem arz eden bir kurgu gerektirir.

## 2. MEKÂN ve MEKÂNIN ÜRETİMİ

Aslında oldukça karmaşık bir yapıya sahip olan gündelik hayatın en somut hali, toplumsal bir sürecin sonucu olarak beliren mekândır. İdeoloji ve kültür ekseninde bakıldığında uzun bir tartışmayı gerektiren mekânın analizi, gündelik hayatın önemli anahtarlarından biridir. Lefebvre gündelik hayatı modernlikle eşzamanlı biçimde gelişen ve onunla birleşen bir soyut “gerçeklik” olarak resmetmekte ve bu soyut gerçekliğin somutlanabildiği bir alan olarak mekânı işaret etmektedir (Lefebvre, 2010). Dolayısıyla modernite ve kapitalizm etkisi ile değişen kentsellik ve yeni mekân algısı, gündelik hayattaki toplumsal üretim ilişkilerinin yeniden üretiminde önemli bir araç olarak belirmiş; modernite ve kapitalizm ile birlikte mekân algısı da değişmiştir. Lefebvre *Mekânın Üretimi*'nde çalışma planını ortaya koyarken; mekânın üç temel alanı olan; fiziksel, düşünsel ve toplumsal (gündelik hayatın mekânı) alanların çözümlemesine olanak veren üniter bir mekân kuramına gereksinim duyulduğunu belirtmektedir (Lefebvre, 2014). Daha sonra bu kuramın dayanacağı kavramın ne olabileceğini tartışan yazar, bunun ne mekânın fiziksel niteliğinden, ne de felsefeden çıkartılabileceğini belirtmiştir. Böylece geriye hem “somut” hem de “evrensel” olan *üretim* kalmaktadır. Lefebvre, Marx'ın fikirlerinden çıkardığı bu üretim kavrayışıyla mekânın gerçek üretimini çözümlemektedir ve böylece vardığı temel tez, mekânın toplumsal bir ürün olduğudur (Doğan, 2007, s. 98).

Lefebvre'e göre kendince üretken ve üretici olan mekân, üretim ilişkilerine ve üretici güçlere dahildir. Mekân kavramı tek başına bırakılamaz ve statik kalmaz; diyalektikleşir: Ürün-üretici olan mekân, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin de dayanağıdır. Aynı zamanda, üretim aygıtının, genişletilmiş – yeniden üretimin, pratik anlamda “alanda” gerçekleştirdiği ilişkilerin *yeniden üretiminin* içine de dahildir (Lefebvre, 2014, s. 24). Toplumsal mekân, üretim tarzına hem sonuç hem de neden ve gerekçe olarak müdahale etse de, bu üretim tarzıyla birlikte değişir. Bunu anlamak kolaydır: Toplum değiştikçe, toplumsal mekânlar ve toplumsal mekânların üretimi de değişir. Mekân hem toplumsal ilişkileri yansıtan hem de etkileyen, üreten ve yeniden üreten boyutuyla diyalektiktir; mekân aynı zamanda var olan ilişkileri bir taraftan



güçlendiren, diğer taraftan zayıflatan veya devam ettiren boyutu itibarıyla da diyalektiktir. Mekân, diğer yandan, aşağıda biraz daha ayrıntılı söz edilecek yanı sıra da diyalektik bir ilişki biçimi olarak düşünülmelidir: bir taraftan mevcut iktidarın yürüttüğü tahakkümün veya hegemonyanın sürmesine, sağlamlaşmasına ve güçlenmesine katkı sağlayacak bir kullanımın nesnesi olması anlamında; diğer taraftan bu tahakkümün veya hegemonyanın yıpranmasına ve hatta çökmesine yönelik tarzda bir kullanıma tabi olması çerçevesinde diyalektiktir. (Öztürk S. , 2000, s. 27 - 28)

Peki mekânı “üretmek” ne demektir? Mekân üretilebilir bir “nesne”, “şey” midir? “Üretilebilir” olmak demek ne demektir? Mekânın ve zamanın üretimi, elden ya da makineden çıkma herhangi bir “nesne” veya “şey” demek değildir. “İkincil doğanın” temel veçheleri olarak, toplumların “birincil doğa” üzerindeki, madde ve enerjiler türünden hissedilir veriler üzerindeki etkisinin bir sonucudur (Lefebvre, 2014, s. 23). Yani tam olarak “düşünsel” olanın gündelik hayat mekânı olarak belirmesidir; soyutun somutlaşması halidir. Bir şehri; tarihsel bir zaman boyunca toplumsal faaliyetlerin şekillendiği, modellendiği, işgal ettiği bir mekânı ele alalım. Bu bir *yapıt* mıdır, yoksa *ürün* müdür? Venedik’i düşünün. Eğer *yapıt* biricik, özgün ve ilk ise; eğer *yapıt* bir mekânı işgal ediyor, ama bir zamana, bir doğum ile bir düşüş arasındaki olgunlaşmaya bağlıysa ise, Venedik’in *yapıt* olmadığı söylenemez. Öte yandan, bir resim ya da heykel kadar güçlü bir ifade ve anlam taşıyan, bir o kadar biricik ve birleştirici olan bir inşadır/üretimdir mekân. Peki, bu mekân neyi, kimi ifade etmekte ve anlamlandırmaktadır? Sonsuzca bir şeyler söylenebilir ya da söylemeye çalışabiliriz. İçerik ve anlam tükenmez (Lefebvre, 2014, s. 100). Hakkında konuşulan şeyin bağlamına göre birbirinden çok farklı içerik ve anlamlar üretilebilir. Daha doğrusu sürekli bir tekrar söz konusudur. Ve tekrarlanan şey, biricikliğe baskın çıkar; yapay ve sofistike olan kendiliğinden ve doğal olana, dolayısıyla *ürün*, *yapıt*’a baskın çıkar. Bu tekrarlanan mekânlar, tekrarlanan beden hareketlerinden ve hem tekrarlanan hem de tekrara dayanan düzeneklerden –makinelere, buldozerler, vinçler, deliciler, vb.- kaynaklanır.

Peki bu mekânlar türdeş olduklarına göre, birbirinin yerine geçebilirler mi? Birbirleriyle mübadele edilebilecek, alınıp satılabilecek, homojenlikte midirler, yoksa aralarında sadece nicelleştirilebilen farklılıklar mı vardır? Tekrar hüküm sürmektedir. Dolayısıyla böyle bir mekâna artık “*yapıt*” denemez. Birbirinin aynı, biricikliğini yitirmiş mekânların ayırt ediciliği de kaybolmuştur. Lefebvre’in vurguladığı bir diğer nokta

şudur: Bu mekânların giderek daha belirginleşen *görsel* bir niteliği vardır. Bunlar *görünür* olmak için imal edilir: insanlar ve şeyler, mekânlar ve kapsamları. Bu egemen özellik tekrarı maskeler (Lefebvre, 2014, s. 102) ancak işlevsel özelliklerinde hiçbir fark kalmamıştır.

Tüm bunlara ek olarak; mekânda iktidarı sağlayan aynı zamanda üretici gücü de elinde tutacaktır. Hegemonya, iktidar; genellikle baskın olma ve egemenlik olarak anlaşılmaktadır. Gramsci'nin kuramında ise, hegemonya oldukça karmaşık ilişkiler ile açıklanabilir bir toplumsal pratiğe dönüşür. Gramsci'de hegemonya; herhangi bir toplumda, bir sınıfın diğerleri üzerinde, bazen cebre, kimi zaman da cebri yollara başvurmadan kazandığı üstünlük; politik, kültürel ve ideolojik formlar yoluyla kurduğu liderlikle açıklanabilmektedir (Gramsci, 1971). Böylece, hegemonya, ilk kertede ekonomik faaliyetin ayırt edici özüne bağlı olsa da, fikri ve ahlaki liderliği gerçekleştirmek anlamına gelir. Baskın olan sınıfla ittifak edebilecek toplumsal katmanlar ve sınıflar, kendi iç dinamikleriyle mutabakat içinde liderliği teslim eder veya paylaşırlar; diğerleri, karşıt olanlar da bir rıza sonucu tahakküm altına girerler. Böylece toplum, kültür ve ideoloji durağan ilişkiler olmaktan çıkıp, toplumsal ilişkilerin tekrar tekrar üretilebildiği dinamik alanlara dönüşür. (Süalp, 2004) Mekân, bu üretim alanının en önemli parçalarından bir tanesidir.

Mekân Foucault'nun sözünü ettiği gibi, aynı zamanda iktidar mücadelesinin bir alanıdır; düzenleyen ve disipline edenle, yaşayan ve kendiliğinden olanın çatışma alanıdır. Foucault yaşatmak ve ölmeye izin vermek erkini kullanan siyasi otorite ırkçılığının doğuşu üzerine olan yazısında, otoritenin ya da egemen olanın düzenleyici ve tanzim edici kontrol mekânizmalarından söz eder. (Süalp, 2004, s. 99)

Kısacası bütün veçheleri ile toplumsal ilişkilerin üretimi ve tüm insan ilişkilerinin üretimi, mekânın üretimi olarak değerlendirilmektedir. Bu anlamda mekânın yeniden üretimi; yeryüzü kabuğunu saran insan ilişkilerinin, günlük yaşamın, anlamların ve şeylerin, kendilerini yeniden üretmeleridir. Yine bir soyutlama düzeyine karşılık gelen *alan* sözcüğü de, Türkçe'de *zaman*, *zamanmekân* sözcüğü ile ifadelendiremediğimiz durumlarda, *mekânın* yanı sıra kullanılmaktadır. (Süalp, 2004, s. 91) Yani mekân dolaylı yoldan bireyin algılama sürecinde etkilidir ve içinde yaşadığı toplum ve sistem ile şekillenir, değişir, dönüşür. Üretilen “şey” aslında düşüncedir, düşünce sistemidir; mekân bu ürünlere fon olur, ortam sağlar. Bir konferans salonunda konuşulan,

paylaşılan düşünceler ister istemez bir kahvehanede konuşulanlardan farklıdır. Bu tezin konu edindiği üzere sinema mekânları da böyledir, kurulan mekânla mesajı okur, yorumumuzu bu bilgiyle birlikte yaparız. Fakat aynı zamanda düşünce sistemimiz ile kurduğumuz mekân aynı süreçlerden geçerek bizim düşünce sistemimizi de yıkabilir. Mekânın diyalektikliği tam da burada yatmaktadır; kurarken yıkar, yıkarken kurar. Lefebvre; zaman ve mekân arasındaki ilişkiyi açıklarken anılar, unutulmalar, geçirtilenler, yanlış anlamalar, kanaat ve inanışlar aracılığıyla mekânda bırakılmış izler ve işaretleri kullanır. Bunlar Lefebvre'in algı ve kavrama ile ilgili olan *zihinsel mekânını* oluşturur. *Zihinsel mekân*'ın; Jameson'ın *bilişsel haritalama*'sı (cognitive mapping), Bakhtin'in *kronotopu*, sanatçının gören gözü kavramları, Brecht'in *kompleks görme ve okuması*, Chomsky'nin *cogito*'su ile örtüştüğü söylenebilir (Süalp, 2004). Bu mekân, politik ve toplumsal olarak üretilen mekânın bizdeki bilgisi ve insanın bu ilişkileri algılamasıyla kavraması, bir biliş düzeyinde yeniden ifadelendirmesi ile de ilgili olmalıdır.

Bu bakımdan mekânlar içlerinde daima bir kod, bir mesaj barındırır. Peki bu mekân ne ölçüde okunur, mekânın kodu nasıl çözülür? Soruya tatmin edici bir cevap hemen verilemez belki ama gerçekten de, mesaj, kod, enformasyon gibi mefhumlar, bir mekânın doğuşunu takip etmeyi sağlamasa da, üretilen bir mekân deşifre edilebilir, okunabilir. Mekânın dile ya da dillere içkin genel bir kodu olmasa da, belki de özel kodlar tarih boyunca yerleşmiş ve çeşitli etkileri de beraberinde getirmiştir. (Lefebvre, 2014, s. 48) Bu çözümleme, içerisinde yaşanan kültürün ve toplumun sosyo-politik dokusunu sorgulamadan gerçekleşemez. Çünkü toplumsal mekân, daha önce de bahsedildiği gibi toplumsal bir üründür. Mekân da tıpkı başka metalar, şeyler gibi fiili toplum içerisinde, sermayeyle aynı sıfatta ve aynı süreçte, fakat kendine özgü bir gerçeklik edinmiş olarak üretilir. Üstelik bu şekilde üretilen mekân, düşünceye olduğu kadar eyleme de aygıt olarak hizmet ettiğinden, bir üretim aracı olmanın yanında, bir denetim, dolayısıyla tahakküm, güç aracıdır; fakat, mevcut haliyle bu mekân, kendisini kullananlardan kısmen kurtulur. Bu mekânı doğuran toplumsal ve politik güçler ona hakim olmaya çabalasa da başaramaz; mekânsal gerçekliği hakim olunması imkansız bir tür özerkliğe yönelenler bile, onu köleleştirmek için sabitlemeye, ortadan kaldırmaya çabalarlar (Lefebvre, 2014, s. 56 -57).

Dolayısıyla öncelikle mekânın diline aşina olmak gerekir. Açıkça belirtmek gerekir ki mekân kavramını sorgulamadan bu dile dair bir bakış açısı geliştirmek mümkün

değildir. “Yer” ile “mekân” kaçınılmaz şekilde birbirinden ayrılır. Bir “yer”in “yer”likten çıkabilmesi ve “mekân” olarak nitelenmesi için “iletişim”in bir uğrak noktası olması gerekir. Bir yer, ancak, en temel insani deneyim olan iletişim ile ilişkisi halinde mekân olur. Yani bir mekânın iletişim mekânı olabilmesi, insanın orayla olan ilişkisine bağlıdır. Mekân, toplumsal ilişkileri kısmen yansıtır ve toplumsal ilişkilere kısmen etki eder. Yansıtır, çünkü her ilişki bir mekânda vuku bulur ve mekâna bakmakla aynı zamanda o ilişkiye bakmış oluruz. Dolayısıyla mekânı incelemek aslında mekânı bir “şey”, bir “fetiş nesne” olarak incelemek demek değildir. Mekân üzerine düşünmek ve araştırma yapmak, toplumu kısmi de olsa görmek ve onun üzerine inceleme yapmak demektir (Öztürk S. , 2000, s. 26).

### **3. KENT ve MEKÂN**

Bu çalışma açısından kent ve mekâna dönük tartışmayı özetlemek konunun sinema ile bağlantısını kurmak açısından önem taşımaktadır. Sinema ile mekânın bağlantısı bu bölümün devamında yer alacaktır.

Kentsel mekân; toplumsal cinsiyet, sınıf ve dinle ilgili kimliklerin konumlandığı yerdir. Mekân – insan ilişkisi ve buradaki yaşam pratikleri basit bir sonuç olmaktan öte, politik ve ekonomik sonuçları olan bir toplumsal belirlenmişlik halini ortaya koyar (Güney, 2013, s. 23). Mekân toplumsal olarak üretilir. Bu toplumsal üretimde, sınıflar arası çatışma, mekânın üretim biçimini belirler. Toplumsal olarak üretilen mekân, yani Lefebvre’in dediği gibi yeryüzü kabuğunun aldığı tüm biçimler, mimariden kent politikalarına, çevre problemlerinden arsa spekülasyonlarına, kültürel üretimden temsil ve ideolojiye kadar uzanan etkinlikler alanında dinamik ve diyalektik bir yoğunluğun ta kendisidir. Kentler de bu yoğunluğun temsil alanlarından biridir. (Süalp, 2004, s. 77) Mekânın toplumsal üretiminde, sınıfsal/kimliksel/duygusal çatışmalarda, yaşamın günlük hayatın iç dinamiklerinde kontrol edilemez üretimlere karşı sistemin kendini sigortaladığı bazı ilişkiler oldukça güçlü bir yalıtım mekânizması yaratır. Kent öncelikle fiziksel ve coğrafi olarak sınıfları/kimlikleri ve diğer konumlanmaları ayırır. Günlük yaşamın hızı, kentin dağınıklığı ve büyüklüğüne rağmen, farklı sınıfların/kimliklerin karşı karşıya gelmesini zorlaştırabilir.

Mekânsal düzenleme, bütün boyutlarıyla özgün bir toplumsal pratiğin içinde yaşanan yeri gösterir. Sadece bir “yer” imlemesinin de ötesinde, mekânın kurgulanması bir

yönüyle de dayatılan toplumsal rollerin içselleştirilmesine yönelik olarak, mekânların hafızalara nakşedilme sürecini de ortaya çıkarır. Dolayısıyla ileride daha ayrıntılı bahsedilen Lefebvre'in modern kentler için öngördüğü 3 özellik – *homojenlik, parçalılık ve hiyerarşiklik* – kentsel iktidarın mekân içerisinde kurgulanışını kolaylaştıracaktır. Çünkü bu özellikler mekânsal düzenlemeye yardımcı olacak, bireylerin toplumsal rollerine göre toplum içinde yerini belirleyecektir.

Mekân ve mekân algısı modernizm ile birlikte değişime uğramıştır. Kent mekânları, gelişen teknoloji, yeni ulaşım biçimleri vs. var olan mekân algısını değiştirmiş, yerine yukarıdaki teorik açıklamaları dayanak alarak başka yorumlamalar gerektirmiştir. Burada yine var olan politik sistemin, ideolojinin ve kültürün etkisi büyüktür. Modern mekânların üretilmesinde artık ilk olarak verimlilik, öngörülebilirlik, hesaplanabilirlik, insan teknolojisinin yerine insansız teknolojinin geçmesi sağlanmış; böylece denetim unsurlarına oldukça önem verilmiştir (Öztürk S. , 2000, s. 38-42). Bu unsurlar o mekânın yönetimini kolaylaştırır, dolayısıyla karşılaşılabilecek herhangi bir problemi başından engellemiş olur. Çünkü modernliğin getirdiği rasyonalitede istenilecek en son şey var olan düzenin bozulması, organizasyonun aksaması, istenilenin dışında beklenmedik başka bir şeyin gerçekleşmesidir.

Lefebvre modernite mekânının sahip olduğu 3 özellikten bahseder: *homojenlik – parçalılık – hiyerarşiklik*. (Lefebvre, 2014, s. 39) Mekânlar çeşitli nedenlerle *homojenliğe* yönelir: Elementlerin ve malzemenin imalatı; müdahillerin benzeşen gereklilikleri; yönetim ve denetim, gözetim ve iletişim yöntemleri. Plansız, projersiz *homojenlik*... Sahte “toplular” konutlar ki aslında bunlar toplumsal izolasyondur: çünkü *homojen* olması için planlanan bu mekân parçalanır: paylara, parsellere ayrılır, kırıntılara dönüşür. Bu da *gettolar*, yalıtılmış alanlar, mahalle grupları, etrafla ve çeşitli merkezlerle doğru düzgün birleşmemiş sözde-*topluluklar* üretir. Katı bir hiyerarşileşme belirir: konut mekânlar, ticari mekânlar, boş zaman mekânları, marjinaler için mekânlar, vb. Bu mekânın tuhaf bir mantığı hüküm sürer ve bu da, *homojenliğin* altında “gerçek” ilişki ve çatışmaları gizler. Dolayısıyla “mutlakıyetçi devlet”, “feodal anarşi” ve “kentsel anarşi”ye son verip, düzen yeniden sağlanırken, kentler de yeni iktidar biçimini yansıtan biçimde yeniden düzenlenir. Bürokrasinin ve ordunun gücü, kentte yerleşmeye başlayan monotonluk ve tekbiçimlilikte okunur. Bahsedilen bu 3 öge, modern mekânın en temel özelliklerini oluşturur. *Homojenlik* mekânın kolay yönetilip,

yönlendirilmesini; parçalılık grupların kategorilere ve sınıflara ayrılmasını ve hiyerarşiklik bu grupların kontrol edilmesini sağlar.

Yukarıda Lefebvre'in bahsettiği kendince üretken ve üretici olan mekân, üretim ilişkilerine ve üretici güçlere dâhildir önermesi tam olarak böyle bir şeydir. Üretici güçler hem mekânı kontrol eder, hem mekâna hükmeder, hem de mekânı kurar. Modernite sonrası bu ayırım çok daha net göze görünmektedir. Kapitalizmin neoliberal dönemeç ile biçimlendiği içinden geçtiğimiz çağda üretici güçlerin, sermayeyi elinde tutanların mekân üzerindeki söz sahipliği her geçen gün daha da kuvvetlenerek çoğalmaktadır. Egemen mekân, zenginlik ve iktidar merkezlerinin mekânı, egemenlik altındaki mekânları şekillendirmeye çabalar. Gramsci'nin bahsettiği hegemonya tıpkı böyle bir şeydir. Engelleri ve direnişleri genellikle şiddetli bir eylemle ortadan kaldırır ve yeni bir mekân üretmeyen bir devrim sonuna kadar gidemez; başarısız kalır; hayatı değiştirmez; sadece ideolojik üstyapıları, kurumları, politik aygıtları değiştirir. (Lefebvre, 2014, s. 82)

Kopuş ve parçalanmalar, tanımsız ve tanımlanamaz olana kadar uzanır. Kopuş, fenomenleri kaotik akışlar içinde "elementleri" basitleştirmeyi ve ayırt etmeyi sağlayan bir teknik olarak görüldüğü ölçüde bu böyledir. Yetkili kişilerin resim mekânı üzerine, örneğin; Picasso'nun mekânı üzerine, *Guernica*'nın mekânı üzerine söylevlerini dinleyelim. Başka yetkililer ise mimari mekândan, plastik ya da edebi mekândan, falanca yazarın "dünyası" sıfatıyla söz ederler. Uzmanlık yazıları, okurlarını özel olarak uzmanlaşmış her türlü mekân üzerinde bilgilendirirler: boş vakit mekânları, çalışma, oyun, ulaşım, donanım, vb. mekânları. Üst üste ya da iç içe olmak üzere, sonsuz sayıda mekân ortaya çıkar: coğrafi, ekonomik, demografik, sosyolojik, ekolojik, politik, ticari ulusal, kıtasal, dünyasal, sinemasal... (Lefebvre, 2014, s. 39)

Tüketime yönelik tasarlanmış mekânlarda ise zaman duygusu yok edilmeye çalışılır. İnsanın mekânın içinde zaman duygusunu yitirmesi için mekân içinde özellikle saat bulundurulmaz. Bir taraftan mekânın ve mekân içinde ki nesnelere büyü insanın zaman algısını yok ederken, diğer taraftan örneğin kumarhane ve süpermarket gibi mekânlarda saatin bulundurulmaması insanların zamanda kayboluş algısına katkı yapar. Zamanda kayboluş, mekânda kayboluşa eşlik eder. (Öztürk S. , 2000, s. 41) Aslında sinemada da bir tür zamansızlık ve mekânsızlık algısı yaratılmaktadır. Fiziksel olarak sinema salonu koltuğunda otururken zihinsel olarak başka mekânlara götürür filmler

bizi. “Mekânın üretimi” de aslında tam olarak budur. Sabit zihinler içerisinde başka mekânlar tasarlamak...

Neo-kapitalizmde mekânsal pratik de böyle bir şeydir. Gündelik gerçeklik (zaman kullanımı) ile kentsel gerçekliği algılanan mekânın içinde sıkı sıkıya birleştirir. Bu birleştirme şaşırtıcıdır; çünkü birleştirdiği bu yerler arasında en uca vardırılmış ayrımı kendine dâhil eder. Demek ki “modern” mekânsal pratik, anlamlı sınır-durum olarak, banliyödeki bir toplu konutta oturan birinin gündelik hayatıyla tanımlanır. Bu durum otobanları ve havacılık politikalarını bir yana bırakmaya izin vermez. Mekânsal bir pratik belli bir bağlantı taşımalıdır, ama bu tutarlılık anlamına gelmez. Tutarsızlık her geçen gün artan yabancılaşmadan kaynaklanır. İşçinin yaptığı işe yabancılaşma seviyesi her geçen gün o kadar çok artmaktadır ki işçi artık sadece emeğine yabancılaşmakla kalmaz, kendine ait yaşam ve onun mekânlarına dolayısıyla toplumsal insan varlığına ve yaşamı bu boyutlarda üretme potansiyeline de yabancılaşır, tabi hala bir işi kalmışsa.

Türkiye açısından bakıldığında ise durum daha karmaşık ve daha umutsuz gözükebilir. Türkiye modernleşme sürecine çok üstten indirme politikalarla başlamış, hala modernleşme sürecini tamamlayamamış bir toplum olarak ikircikli bir ruh haliyle devam etmektedir. Modernleşme sürecindeki bu karmaşık dinamikler, Türkiye konut kültüründe de sosyo – mekânsal değişimlere sebep olmuştur. Gündelik hayat mekânı denince daha somut bir kavram olarak zihinlerde tezahür eden “ev” kavramı, gündelik yaşamın anlam üretme mekânizmalarından biri haline gelmiştir. 20. yüzyılda Türkiye’de konut kültürünün değişiminde rol oynayan en önemli etmenlerden biri, geleneksel konutların yerini apartmanlara bırakmasıdır. Apartmanlaşma sürecinde hem konutu oluşturan mekânlar hem de bu mekânlarda geçen yaşam değişime uğramıştır. Türkiye’de ilk apartmanlar 19. yüzyılın sonlarında İstanbul’da görülmeye başlamış olsa da, cumhuriyetin ilanını takiben Ankara ve İzmir de apartmanlaşmanın gerçekleştiği en önemli kentlerden olmuştur. Kemalist rejim, yeni Türk ulusu için bahçe içinde villa tarzı konutları uygun görse de, göç ve “yeni modern hayat” algısından dolayı yaşanan yoğun konut sıkıntısı, apartmanların yapılmasına neden olmuştur. Modern hayat yaşayan yeni bir Türk insanı yaratma arzusu aslında Kemalizm’in çağdaş medeniyet seviyesine ulaşma arzusunun bir paçasıdır. Bu arzuya ulaşmak için, Osmanlı yönetimi ve Osmanlı geçmişi ile ilgili tüm bağları kopartmanın ve yeni düzeni sağlayacak idari ve sosyal yapının oluşturulması gerektiğine inanan genç cumhuriyet, modern mimariyi de bu amaca yönelik kullanmıştır. Köylerdeki tek katlı mesken yapılanması terk edilip, kent

içindeki apartmanlara yerleşen nüfus arttıkça; köy tipi konutlaşma geleneksel, banal görülmüştür. Kısacası Türkiye’de modernleşme süreci, apartmanlaşma sürecini de beraberinde getirmiştir (Güney, 2013, s. 106-113). Türkiye modernizmi konutlaşma ve kentleşme bağlamında elbette sadece apartmanlaşma sürecinde değerlendirilemez. Bu süreçte ortaya çıkan açık alanlar, parklar, eğlence mekânları, cinsiyetli mekânlar vs. kentin temel mekânları içerisinde muhakkak.<sup>2</sup>

1980’lerden sonra ise hızla artan bu apartmanlaşma süreci daha farklı bir noktaya evrilmeye başlamıştır. Liberal politikalar ve kapitalist üretim süreci lüks yaşam standartları, güvenli siteler, yükselen konutlar gibi söylemler üreterek, toplumsal ayrışmayı daha da belirginleştirmiştir. 1980’lerden sonra, konutlardaki mekânsal örgütlenmenin mekânların birbirine akabildiği esnek bir yapıdan daha kopuk bir yapıya dönüşmesi, hem hane halkının hem de toplumun konumunun daha mahremleştiğinin, bireyselliğin ve yalnızlığın, homojenliğin, parçalılığın ve hiyerarşinin de arttığına göstergesidir.

Harvey, özellikle çağdaş kültürde zamansallığın dayattığı eleştirel bir probleme gönderme yapar ve dayandığı kapitalist mirasla tarihsel mantığı betimleyen postmodern kültürün başarısızlığını açığa vurur. Ekonomik değer giderek artan belirsizliğiyle büyüyen küresel mekânın değişken akıcılığı ve yakalanamazlığı içinde, parçalı “yerler” yeniden biçimlendirilmekte ve yerel özellikler metalaştırılmaktadır. Yer in özgüllüğü, küresel mekânın her şeyi denetleyen yapısına bağımlı kalarak geçici bir zamansal mantık geliştirir. Mekânda koparılmış yerin anlam ve değeri öncelikle yeniden tanımlanmakta ve olaylar maddi bağlamından koparıldığı için, onların maddi anlamıyla doğru bir biçimde ilişki kurmak güçleşmektedir. (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014, s. 79 - 80) Dolayısıyla kentsel mekânlar da biricikliğini yitirip onu üretenin *ürünü* haline gelerek sıradanlaşır. Bu sıradanlık bireylerin hayatlarına da yansyarak onları yok eder, küçültür.

Bir sonraki bölümde üretilen mekânların, kent mekânlarının sinemasal düzlemde nasıl temsil edildiğini inceleyeceğiz. Sinemasal mekânlar, mekânın üretimi ve kent mekânları

---

<sup>2</sup> Demirkubuz karakterlerinin modernite bağlamında en çok apartmanlaşmanın, bloklaşmanın, homojenleşmenin sıkıntısını çektiğini görürüz. Bu karakterler modernizmin sunduğu bu toplu konutlar içerisinde yok olur, yabancılaşırlar. Hemen hemen her biri apartman dairelerinde yaşayan bireylerdir ki bu konu tezin analiz kısmında daha detaylı anlatılacaktır.



bağlamından ayrı düşünülemez. Çünkü sinemasal mekânlar da kent mekânları gibi bir üretim sürecinden geçmektedir.

#### 4. SİNEMA ve MEKÂN

Önceleri sadece dekor olarak kullanılan sinema mekânları daha sonra bilinçli şekilde üretilen mekânlara dönüşmüştür. Fritz Lang'ın kült filmi *Metropolis*'i hatırlayalım örneğin. Bu film için devasal bir film platosu kurulmuş, iç mekânlar mimari bir biçimde tasarlanmıştır. Bu mekânlar dekor, aksesuar, ışık kullanımıyla dönemine göre oldukça farklı bir mekân kullanımı göstermiştir (Çiçekoğlu, 2006, s. 40-46). Ya da *Citizen Kane* (*Yurttaş Kane*) için Orson Welles tarafından inşa edilmiş şatovari mekanı düşünelim. İçinde barındırdığı nesnelere, mekanın dekorasyonu ile metaforik bir anlam kurulmuş ve mekan çok etkin bir biçimde kullanılmıştır. Welles'in *Yurttaş Kane* tasarımından sonra özellikle gerilim ve korku filmi türleri için mekan tasarımları elzem hale gelmiştir. Çünkü bu türler için seyirciyi etkilemenin ve seyirci üzerinde ürperti ve korku yaratabilmenin en müessir yolu mekanın doğru bir biçimde tasarlanmasıdır. Hitchcock'un *Karşı Pencere*'si, Ridley Scott'un *Blade Runner*'ı, Tarkovsky'nin *Stalker*'ı ya da Kubrick'in *The Shining*'i... her filmde yönetmenler yaratmak istedikleri duygu doğrultusunda mekanlarını üretmişlerdir. Çünkü her yönetmen filmde yeni bir dünya kurar ve tasvir etmek istediği şekilde düzenler bu dünyayı.

Bu yüzden üzerine hiç düşünmeden bakınca “mekânı üretmek” kelimeleri şaşırtıcı gelebilir. Boş mekân, burayı işgal edenden önce var olduğu şeklindeki taslak hala çok güçlüdür çünkü. Hangi mekânlar? Mekânla ilgili olunca, üretmek ne demektir? (Lefebvre, 2014, s. 46) Bu açıdan Lefebvre'in sorularını sinemada mekân üretimine doğru taşımak, benzer soruları bir de sinema için yinelemek önemlidir; fakat bu defa elbette konunun bir temsil bileşeni olduğunu akılda tutmak kaydıyla.

Sinemada sahnenin oynandığı yer / mekân, hem olay örgüsüne, hem karakterlerin konumlanışına göre ve hem de diyaloglarla anlam değişikliğine uğrayabilir. Her sahne mekânı bir zamansallıkla tanımlar ve kurgular; mekâna dönük bütün özgüllükleri belirleyen sinematografik olarak yeniden irtibatlanan zaman – mekân ikiliğidir. O mekân içerisinde kameranın dolaşması, zoom – in, zoom – out'ları, kamera çevrilmeleri gibi kamera hareketleri mekân içinde geçirilen zamana vurgu yapmakla birlikte, yönetmen mekâna dönük mesajını karakter üzerinden de gönderir. Örneğin, karakter ortadan çekilir ve mekânla yaşanan deneyime odaklanmak isteyen yönetmen,

kamerasını zamana yöneltir. Bunu, filmin geçtiği mekânları iyice içine sindirmek istercesine; çok sevilen bir şeye son kez bakarcasına, kamerasını ağır ve sessiz bir biçimde mekan içinde dolandırarak yapar. Tek başına mekânın başrolde olduğu bu sahnelerde amaç mekânın iletisini izleyiciye geçirebilmektir. Bu nedenle sahnenin geçtiği mekân söylenmek istenen şeyi, vurgular, değiştirir ya da çarpıtır; mekân konuşur. Böylece sinemasal mekân anlam ve ideoloji üretir, yeni fikirlerin üretilmesine ortam hazırlar.

*ZamanMekan: Kuram ve Sinema* adlı çalışmasında sinematik mekânları inceleyen Süalp ideolojiden şöyle bahseder; ideoloji en genel tanımıyla, toplumsal olarak üretilen, tecrübe edilen ve bireyin kendini yeniden üretilişinde de var olan bir bilgi, bilinç, anlamlandırma ve işaretlendirme; biliş ilişkisi, hayatı bilme ve kavrama biçimidir. İdeoloji, bu yüzden, tarih ve coğrafyaları aşan bir özellik gösterir; yani tarih aşırı ve evrenseldir. İnsanların, diğer insanlarla bir arada ve dünya ile ilişki kurarak yaşarlarken; varoluşlarını sürdürmek için nesnelere dönüştürme çabası içinde birbirleriyle girdikleri ilişkileri, üretim ilişkisi olarak tanımlarız. Üretimin bizzat kendisi, insan ve onunla ilgili olan her alanda belirleyicidir. Üretimin nasıl, hangi koşullarda, ne ile gerçekleştirildiği toplumun yaşama biçimini belirler. Ekonomik altyapının nihai olarak belirlediği üstyapı öğelerini de ideoloji ve politika diye soyutlarız (Süalp, 2004, s. 45 - 49). Bu anlamda gerçek hayatlarımızda içinde bulunduğumuz mekânlar gibi sinemasal mekânlar da içlerinde ideoloji barındırır, üretir.

Sinemada mekân adeta bir oyuncu gibidir; duyguları şekillendirir, güçlüye güçlü, suçluya suçlu hissi verir. Bunun en büyük nedeni şudur: insan kendisini bilmeye başladığı andan itibaren, hatta ve hatta daha kendini bilmezken bile; kendisini sürekli bir mekân içinde “var etmiştir.” Zihinsel olarak mekân insanın her şeyidir. İnsan mekânla var olur ve kendini mekânsız düşleyemez. Önce mekân olmalı ki biz bir “yer”de var olabilelim. İnsan mekân-beden gereksiniminden arınarak düşünmeyi hiç gerçekleştirememiştir. Çünkü doğduğundan beri kontrol ettiği bir mekânın içinde, bedeninde barınmıştır. Barınacak bir yeri yoksa bile bedeni onun mekânı olmuştur (Allmer, 2010, s. 45). Dolayısıyla, bedenleri mekânsız, mekânları bedensiz düşünmek imkânsızdır. Yani bedenler bir yandan kendilerini mekânlara kazıyıp yansıtırlarken, aynı zamanda mekânlar tarafından da fiziksel, toplumsal, cinsel ve söylemsel olarak üretilir. Mekân dediğimiz şey, belirli bedenlerin kurulmasında aktif bir görev üstlenerek, öznelerin bedensellikleri üzerinde derin izler bırakır. Bu yüzden de farklı mekânların ve

sosyokültürel çevrelerin belirli psikolojiler, duygusallıklar ve somut davranış biçimleri yaratarak bedenleri nasıl ürettiğine ve şekillendirdiğine bakmak önemli bir mevzudur. Örneğin bir anımızı anlatırken, eskiyi hatırlarken ya da gelecek hakkında plan yapıp, hayal kurarken önce mekânı tasvir eder, sonra olanlardan / olacaklardan bahsederiz. Tüm bunlar gerçek hayatlarımızda da içinde yaşadığımız, zaman geçirdiğimiz mekânların zihnimizin şekillenmesinde ne denli önemli olduğunu göstermektedir. Bu nedenle filmler aracılığıyla kullanılan mekânlar izleyici üzerinde yeni görme ve düşünme biçimleri yaratmıştır. Yönetmen; mekânı; eleştirerek, düşleterek, temsil ederek, kullandırarak, denetleyerek ve dönüştürerek sunar.

Film analizlerinde daha net anlaşılacak olan mekânın yaş, cinsiyet, sınıf, kültür, politika ve ideolojiye göre temsil olarak üretilmesi ise ayrı bir tartışma konusudur. Lefebvre'e göre toplumsal mekân, *toplumsal yeniden-üretim ilişkilerini*; yani ailenin özgül örgütlenmesiyle birlikte, cinsiyetler, yaşlar arasındaki biyolojik - fizyolojik ilişkileri ve *üretim ilişkilerini*; yani işbölümünü ve örgütlenmesini, dolayısıyla hiyerarşikleşmiş toplumsal işlevleri içerir. (Lefebvre, 2014, s. 61) Sinemada mekânın kurgulanması da elbette ki semboller ile sağlanır. Mekânın ne mesaj verdiği, hangi kodları taşıdığı, yönetmenin sahne içerisine yerleştirdiği sembollerden anlaşılır. Örneğin gençlik ve yaşlılık sembolleri ya da cinsellik ile ilgili dişilik ve erkeklik sembolleri, mekânın yeniden üretimi ve yeniden-üretim ilişkilerinin temsilleridir. Bu temsiliyet aynı şekilde dönemin kültür ve politikasını yansıtan nesne ve sembollerin kullanılması ile de oluşturulur. Öte yandan bu sembolleştirme ağırlıkla gösterdiğinden fazlasını gizler niteliktedir. Öyle ki bu ilişkiler, cephesel, kamusal, ilan edilmiş ve dolayısıyla kodlanmış ilişkilere ve gizli, yasadışı, bastırılmış ve bundan böyle -sadece mevcut haliyle cinselliği içermekle kalmayan, koşulları ve sonuçları ile birlikte cinsel hazzı da içeren- ihlalleri tanımayan ilişkilere bölünürler. (Lefebvre, 2014, s. 62) Böylece bu temsiller aracılığıyla anlam yaratılır, örneğin barlar ve ara sokaklar suç mekânlarını, çatallanan yollar karar verilemezlik durumunu, kırmızı ışıklı dar mekânlar erotizmi, şehveti veya şiddeti temsile dönüşebilirler; bu kurgusal bir örneklemedir, bir sinema yönetmeni bu örnekleri hem yıkma hem çeşitlendirme olanağına sahiptir.

Sözün özü; sinema, mekânı temsilde yeniden üretir. Aslında yaptığı olay örgüsü içindeki ilişkiler akışını mekânsallaştırmaktır; temsilde mekân gerçek mekândan başka anlam ve duygularla yeniden tanımlanır. Sinemada mekânın izini sürmenin yorumlanması güç başka anlamların peşine düşmek olduğunu söylememiz bundandır.

Dolayısıyla mekân kendi başına zaten iktidar, ideoloji, söylem üretirken bunun sinema yoluyla nasıl sağlandığı bizim çalışmamızda önemli bir tartışma konusunu oluşturmaktadır. Tam da bu noktada, Bakhtin'in üzerinde diğerlerine oranla daha az konuşulmuş kavramı, "*Chronotope / Kronotop/ Zamanmekân*"dan bahsetmek gerekir. Zamanmekân kavramı ile Bakhtin, bir tür bakıştan söz eder. Tarihi, tarihin kültür, mekânsal ve zamansal ilişkilerini görebileceğimiz bir tür bakış. Kronotop zaman-mekân anlamına gelmektedir. Bakhtin bu terimi zamansal ve mekânsal ilişkilerin içsel olarak birbirine bağlı olduklarını ve bu ilişkinin edebiyatta sanatsal olarak ifade edildiğini anlatmak için kullanacağını söyler. Zaman ve mekânın birbirinden ayrı düşünülmemeyeceğini, bunu bir metafor olarak ödünç aldığını söyler. (aktaran: Süalp, 2004, s. 61) Lefebvre'in toplumsal olarak üretilen mekân ve çeşitli katmanlarda toplumsal yaşamla temsil biçimleri arasındaki ilişki üzerine çalışmaları, Bakhtin'in Kronotop kavramıyla zaman zaman örtüşür. Toplumsal yaşam, deneyimlerimiz, zamanda yoğunlaşarak, mekânda izler bırakır. Bizler zaman-mekânla birlikte düşünürüz. Toplumsal dinamikler, bütün pratiklerimiz: popüler kültürden medya kültürüne, edebiyattan mimariye, su şebekelerinin, elektrik direklerinin günlük hayatımıza olan etkisine kadar zaman, mekâna işler ve temsil edilirler. Bu da bize analizi farklı katmanlarda yeniden ve yeniden yapabilme imkânı verebilir.

Bu mekânsal değişimlerin ve dönüşümlerin ayrıca değişen üretim biçimlerinin sinemaya yansması yine kurgu ve kamera hareketleri ile birlikte verilir. Kentin darlığı ve kuşatıcılığını göstermek için kent aşağıya ve yukarıya dikey olarak büyür. Sokak düzeyi klostrifobiktir ve alt sınıfların yaşam alanıdır. Geometrik olarak, sınıfsal piramit temsil biçimini bulur. Örneğin, Fritz Lang, Alman dışavurumculuğunun temsil formlarını kullanarak, kanun ve düzen uygulayıcılarını, otoriteyi aşağı köşe açılarından çekerken; sokağı, köşe başlarını, apartmanların merdiven boşluklarını üst geniş açıdan çeker (Çiçekoğlu, 2006).

Kültür tarihi ve kuramları açısından özgül olarak değerlendirilen Almanya'daki sanatsal, kültürel yeniden üretim, dışavurumculuğundan avangardlara kadar, ilk modernist estetik ve temsil biçimleriyle, kendini bir farklılık olarak açığa çıkarmıştır. (Süalp, 2004, s. 129) Kitlelerin bir şekil ve yoğunluk olarak, yani bir kütle olarak algılanması; sanayi kentleri, kalabalıklaşan toplumsal yaşam, kitlelerin kontrol edilebilmesi konusunda gelişen ısrarlı korku ile başlayan bir olgudur. Çünkü kalabalıklar önemli bir olgu olarak hayatı kavıyordu. O tarihlerde kalabalıklar film malzemesi olurken ilerleyen

zamanlarda özellikle de son dönemlerde bireye bakış, bireysel hayatlara bakış daha fazla konu edilir olmuştur.

Bu anlamda Süalp'in *Kara Film* olarak adlandırdığı tür, kavram; çalışma konumuz olan Zeki Demirkubuz sinemasına oldukça uygun düşmektedir. Çünkü *Kara Film* ağırlıklı olarak kent mekânlarını konu edinmektedir. Türkiye'deki sinemanın pek çok birbirine aykırı örneğinin aralarındaki önemli duruş farklarına rağmen, Demirkubuz'un yaşamın temsilinde bu tarzı seçmesi, mekân seçimlerinden ışığa ve kamera hareketlerine kadar bu estetik içinde çalışması, bizim için önemli bir okuma alanı açar. Toplumsallığımız, kamusal yaşamımız ve mahrem alanımız özelleştirilirken ve biz geçici, kiralık ve anlık yaşarken, gelir dağılımı yeniden düzenlenir; coğrafyalar ve kimlikler yeniden tasarlanırken, savaşın soluğu ensemizde iken, faşizmin ruhu serbest olarak dolanırken, yaşayan deneyimin mimesisinin çizdiği bir tür olarak kara filmler, bir tür bilme biçimine dönüşür. (Süalp, 2004, s. 141 - 145)

Değişikliğe uğrayarak gelen kara film ve/veya yönetmenin duruşuna göre değişecek dışavurumcu estetik bütün bu saydığımız gözlenebilir, betimlenebilir olguların hepsini etkilenme ve etkileme alanının içinde barındırır da sayılan olgularla birlikte yaşanmakta olan iklime aittirler; dönemsel bir özellik taşırlar, deneyim ufkumuz ve temsil ilişkileriyle birlikte üretilir ve yeniden üretilirler. Türkiye Sineması'nın özellikle son yirmi yılına baktığımızda ise, hem dışavurumcu estetiğin ağır bastığı, eleştirel ve muhalif bir bakış içinden toplumsal ilişkilerimizle beraber dönüşmekte olan mekânın yüzlerinin bir anlatıcı olarak filmin anlatım katmanlarında baskın bir özellik kazandığı filmlerin olduğunu görebiliriz (Süalp, 2004, s. 151). Bu filmler, kara filmin geleneksel taşıyıcı özelliklerine karşıtlık oluşturacak mekân üretimini ve karakter seçimini barındırmaktadır. Kara filmin özelleştirilmiş kamusal alanına, türün hiç bahsetmediği sıradan karakterleri sokar, hatta öykünün merkezi kılarlar. Kara filmin geceleri anlattığı puslu ve bulanık havasında dışladığı insanlar ve mekânlar, yani gecenin öteki yüzünün öteki yüzü anlatılır.

Demirkubuz filmlerinin çoğu kapının ardındaki yaşamlara bakar. Baktığı toplumsal atığın kendisidir ve elle tutulur ne kalmışsa onların, yoksul ve yoksun yaşamlarını anlatır. Yönetmenin toplumsal olarak gözden çıkarılmışın dünyasına ait mekânsal yeniden üretimi oldukça baskın bir anlatıcı olarak öne çıkarır. Mekânlar öylesine bakımsız ve terk edilmişlerdir ki, yoksullaşmanın tarihi bu mekânlardan okunabilir..

*Kara film*in bir ego önerisi ile geldiği kitlenin mahrem yüzü ayırksı bir anlatı olarak gider. Yine de bu filmlere özgü olarak, bu aykırı anlatıyı cinsler arasında eşit paylaştırmadığı görülür. Kara filmın kötü kadınından bir türlü sıyrılamaz ve tuhaftır ki bu kuytuda kalmış hayatların da femme fatale'i olduğunu önerir. Günahların, bu yoksunluğun ve yoksulluğun ardında kışkırtan kadınlar vardır. (Süalp, 2004, s. 153 - 154) Muhalif ve eleştirel bir bakışla, yarattıkları atmosferin dokusunun, bu atmosferi yaratırken, mekânın yeniden üretiminin yarattığı anlatım alanının ve bu anlatım alanının yaratıcı, anlamaya açık, yenileştirici, tazeleştiren açık metinler oluşunun öne çıktığını söyleyebiliriz.

## 2. BÖLÜM

### YÖNTEM

Çalışmanın analiz bölümü filmlerin ortak izlemesi yapıldıktan sonra belirlenmiş kategoriler bağlamında filmlerin çözümlenmesi olacağı için, yöntem olarak filmlerin metinsel çözümlemesi uygun görülmüştür. Bunun için ilk olarak çözümleme ereği belirlenmelidir. Bu bir anlamda giysin kalıbını çıkartır gibi filmin kalıbını çıkarma işidir. Her kalıp kendine özgüdür, dolayısıyla her film kendine özgü yapısal, betimsel ve biçimsel özelliktedir (Gündeş, 2003, s. 13). Bu nedenle bir filmi çözümlenmeye başlamadan evvel hedef konu saptanmalıdır. Bu çalışmanın hedef konusu Zeki Demirkubuz filmlerinde mekânın nasıl kullanıldığını saptamaktır.

Çözümlenmeye başlayabilmek ve doğru yolda ilerleyebilmek için araştırmacının bazı çözümleme gereçlerine ihtiyacı vardır. Bu gereçlerin kullanıldığı yöntemlerin temelleri çoğunlukla düşünsel, ruhçözümsel, toplumbilimsel ve dilsel kökenlidir (Gündeş, 2003, s. 14). Fakat her metinsel çözümleme yönteminin hemen hemen kullandığı iki ana türden araç-gereç vardır; birincisi betimleyici araç-gereç, ikincisi ise yorumlayıcı araç-gereç. Betimleyici araç-gereçler yüzeysel bağlamda filmin sunduğu filmsel olguda yer alan tüm betibirimleri, daha doğrusu filmik anlatıda sahneye konuşa yeralan tüm betibirimleri kapsar ve imgelerin özellikleri ayrıca sessel, görüntüsel özelliklerin tümünü betimlemede yararlanılır (Gündeş, 2003). Bunlara kesmeler, kamera çevrilmeleri, ses-ışık-imge ilişkisi, sergilenen görseller, çekim sıralaması, çekim ölçeği ve açısı gibi öğeler dahildir. Yorumlayıcı araç-gereçler de kullanılan bu tekniklerin filmsel anlatı bağlamına oturtulup çıkarsama yapmayı sağlar. Anlatının bağlama belirli bir bağlam çerçevesine oturtulması da filmsel metnin çevresini iyi saptayabilmeye bağlıdır. Filmsel metnin çevresini oluşturan dış dünyanın taşıdığı edimsel bilgiler, teknolojik bileşenler, üst-göstergeler etkin bir filmsel metin çemberi oluşturur. Film bir kez yönetmenin elinden çıkıp perdeye yansıdığı anda artık o izleyici, eleştirmen ve toplum için bir film olgusu haline gelir böylece film olgusu yorumlayıcı araç-gereçler ve dış etkiler nedeniyle değişime uğrar<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Konu hakkında daha detaylı bilgi edinmek için bkz: Gündeş, S. (2003). *Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Bu çalışmaya konu olan dokuz filmin çözümlenmesi de yukarıda adı geçen araç-gereçlerin iç içe kullanılması ile yapılmıştır. Bu amaçla ilk olarak söz konusu filmlerin öncelikle donanımına, araç gerecine değinilmiştir (Gündeş, 2003, s. 127). Bunlar çekim türleri, ışıklandırma, renklendirme, iç ve dış mekânlar, kostüm ve aksesuarlar, müzik ve ses etkileri üzerinden tartışılmıştır. Betimleyici araç-gereçlerin sağladığı bilginin ışığında belirlenen kategorilerde yorumlayıcı araç-gereçler kullanılmıştır. Filmsel metnin çözümlenmesinin en temel bileşenleri olan zaman-mekan-kişi bağlamında filmler analiz edilmiştir.

Bu çalışmada Zeki Demirkubuz'un 1994 ve 2012 yılları arasında yaptığı uzun metrajlı dokuz filmi, ortak kategoriler doğrultusunda filmlerin metinsel analizi yöntemi ile incelemiştir. *C Blok* (1994), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *İtiraf* (2001), *Yazgı* (2001), *Bekleme Odası* (2003), *Kader* (2006), *Kıskanmak* (2009) ve *Yeraltı* (2012) çalışmanın araştırma evrenini oluşturmaktadır. Dokuz film için belirlenen temalarda filmlerde ortak kategoriler oluşturulmuş ve bu kategorilerde mekân ile kurduğu ilişkiye bakılmıştır. Bu bağlantılardan yola çıkarak, temaların filmlerde nasıl sunulduğuna, sinemanın belli temaları nasıl temsil ettiğine, imgelerin neyi temsil ettiğine, mizansen ve çerçevelelendirmenin hangi amaçla kullanıldığına, kamera hareketlerinin ve seslerin izleyici üzerinde nasıl bir duygu/izlenim oluşturmayı amaçladığına bakılmıştır.

Bu analizin yapılabilmesi için filmleri tek tek incelemek yerine, kategoriler etrafında filmlerden seçilmiş sahneler yorumlanmış, sinema, mekân ve temsiliyet bağlamında yaratılan anlam tartışılmıştır. Dolayısıyla, filmsel bir anlatının çözümlenmesi aşamasında, hareketli görüntünün, sabit bir metne dönüştürülmesi bakımından, analizin ana malzemesini oluşturacak olan görselleri seçmek oldukça önemlidir. Görüntü ile metnin tutarlı olabilmesi için bahsedilen konuyu/temayı/kategoriyi en iyi biçimde gösterdiğine inanılan sahneler seçilmiştir. Bu nedenle görsel analizler karakterlerin ve/veya nesnelerin sahne içinde nasıl konumlandırıldığına, kamera açıları ve çerçevelelendirmenin nasıl planlandığına, ışık miktarı ve açısının nasıl yerleştirildiğine, o esnada arkada duyulan seslere ve hatta gerektiği takdirde sahne içinde geçen diyalogların içeriğine dikkat edilerek yapılmıştır.



### 3. BÖLÜM

#### ANALİZ

#### 1. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI

##### 1.1. Zeki Demirkubuz

1964 yılında Isparta’da doğan Zeki Demirkubuz, ortaokulu Isparta’da okuduktan sonra ailesinin İstanbul’a yerleşmesi üzerine liseye de İstanbul’da devam eder. Lise eğitime başlasa da kısa bir süre sonra okulu bırakır, fabrika ve atölyelerde çalışmaya başlar. 1980 darbesi döneminde henüz 16 yaşındayken tutuklanıp 3 sene hapis yatar. Bu dönemde edebiyata ilgi duymaya başlar ve içerideyken Dostoyevski ile tanışır. Dostoyevski’nin henüz o dönemde bu kadar öngörülü olmasına inanamaz ve yazarın tüm romanlarını okur, özellikle *Suç ve Ceza* ve *Yeraltından Notlar* üzerinde kalıcı etkiler bırakır. Bu etkinin devamında ufak tefek öyküler yazmaya başlar:

...herkesin yazdığı kadar basit ve sıradan edebiyat öyküleri yazdım, şimdi ne yazdığımı bile hatırlamıyorum. İçerideyken de iki roman denemem olmuştu. *Suç ve Ceza*’nın devamını yazmıştım, Raskolnikov ve Sonya’nın haptisten çıktıktan sonraki hayatını anlatıyordum. Orhan Hançerlioğlu’nun *Düşünce Tarihi* kitabında bir *Suç ve Ceza* incelemesi okuyup çok beğenmişim, Dostoyevski ile yeni yeni tanışıyordum. Orada, Raskolnikov ve Sonya’nın, Raskolnikov’un cezası bittikten sonraki hayatı da başka bir roman konusu olabilir, der. Oradan esinlenerek, 300-400 sayfa kadar yazmıştım. Ama eminim acemice ve basitçe bir romandır. Henüz on yedi yaşındaydım, hayatımda ilk kez edebiyatla tanışıyordum... (Demirkubuz, 2008)

Cezaevinden tahliye olduktan sonra Anadolu’nun çeşitli kentlerinde işportacılık yapar. Askerliğini erteleyebilmek için okula döner, liseyi dışarıdan bitirir ve daha sonra İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi’ne girer. Cezaevinden çıktıktan sonra aslında aklında sinema yapma fikri hiç yoktur. Ama içerideki Dostoyevski süreci bu işi yapması için tetiklemiştir. Sinemaya 1986 yılında Zeki Ökten’in asistanlığını yaparak başlamıştır.

Sinemanın sanıldığı gibi elitist bir şey olmadığını ifade eden Demirkubuz, sinemayı “insan olan herkesin, ben duygusunu deklare etme reflekslerinden bir tanesi” olarak tarif

eder (Demirkubuz, 2008). Bu durum yönetmen için son derece yapay bir durumdur ve sınıf-dil-din-renk ayrımı gözetmeden, okuma yazma konusuyla da ilgisiz bir biçimde bütün insanlığa ait olduğunu düşünür.

Hapishane günlerinde gördükleri, yaşadıkları, okudukları ve ülkenin içinde olduğu siyasi durumun da etkisi sinemasına karanlık, kapatılmışlık, içsel hesaplaşmalar, kötülük – iyilik sorgulaması ve vicdan meselesi olarak yansımıştır. İlk filmi *C Blok*'u çekene (1994) kadar çeşitli yönetmenlere asistanlık yapmıştır. Uluslararası eleştirmenler ve izleyiciler, Demirkubuz'u Venedik Film Festivali'nde gösterilen ikinci filmi *Masumiyet*'le (1997) tanıdılar. Üçüncü filmi olan *Üçüncü Sayfa* (1999), Türkiye'deki film festivallerinin yanı sıra Locarno ve Rotterdam Film Festivalleri de dahil olmak üzere Avrupa'da yapılan çok sayıda film festivalinde gösterilmiştir. *Yazgı* (2001) ve *İtiraf* (2001), 2002 yılında Cannes Film Festivalinin "Un Certain Regard" bölümünde gösterilmiştir. Başrolünü de üstlendiği *Bekleme Odası*'nın (2003) ardından *Masumiyet*'in başlangıç öyküsünü anlatan *Kader*'i (2006), sonrasında *Kıskanmak* (2009) ve *Yeraltı* (2012) filmlerini yapmıştır. Toplumsal olanın her zaman "faşizan" ve "dayatmacı" olduğunu vurgulayan Zeki Demirkubuz (Kıraç, 1997, s. 48) kişisel sinemaya, toplumsal sinemadan daha fazla önem verir. Çünkü kişisel olan zaten toplumsaldır. Böylece filmlerinde yarattığı karakterler "hiçbir-yer"li ve "hiçbir-kimse"dir; belirli coğrafyalarda yaşayan bireysel (anti)kahramanlardır.

## **1.2. Kara Film + Melodram = Karamelodram**

Tür olarak psikolojik drama, kara film, melodram, trajedi arasında gidip gelen Demirkubuz filmlerini tek bir kategoriye oturtmak mümkün değildir. Karakter bazında bakıldığında daha çok melodram ya da trajedi denilebilir. Filmlerde aile unsurunun rolüne ve anlamına özellikle melodram araştırmalarında odaklanılır. Suç türünün melodramla kesiştiği noktalarda şiddetin kamusal alandaki değil, aile içindeki etkileri incelenir (Benyahia, 2014, s. 124). Bu bağlamda Zeki Demirkubuz filmleri için melodram ve kara film karışımı bir türe dayanır demek yanlış olmayacaktır. Çünkü aileden ziyade evli çiftler ya da sevgililer arasındaki huzursuzluk ve gerilimlere odaklanır ve bu gerilimlerde çoğu zaman melodramatik öğelere yer verir.

Demirkubuz filmografisine bakıldığında ise anlatıların çoğunun aile sınırları içinde kalması ve devletin güvenlik birimlerince aile içi tartışmalara, kavgalara hatta

cinayetlere dahi müdahale edilmesi yine Demirkubuz filmlerinin *kara film* ile gösterdiği benzerliktir. *Masumiyet* ve *Kader*'de tüm kavgalar uluorta edilir, *Üçüncü Sayfa*'da Meryem kocasından herkesin duyacağı şekilde dayak yer, apartman içinde bir adam öldürülür, *İtiraf*'ta Harun ve Nilgün çok şiddetli bir kavga eder, bardaklar tabaklar kırılır, *C Blok*'ta Selim Aslı'ya kendi evinde tecavüz eder, *Yeraltı*'nda Muharrem tüm evini parçalar yıkar ama ne bir komşu ne bir güvenlik görevlisi ne de polis bu olayların hiçbirine müdahale etmez. Böyle durumlarda tüm çevre sağır olmuşçasına kendi kabuğuna çekilir.

Suç filmlerinin aksine, melodramlarda devletin güvenlik birimlerince yürütülen soruşturmalar ele alınmaz, "aile" sınırları içinde kalınır. Harvey suç filmleriyle / kara filmlerle melodramın bulunduğu noktadaki aile temsilinin etkisini şöyle özetliyor:

...bu (melodram) aile kurumunun temsilidir. Birçok filmde, aile arzuların tatmin edildiği ya da en azından ideolojik dengenin sağlandığı bir mekanizma işlevi görür. Kara filmdeyse aile hüsranı ifade eder (Harvey, 1989, aktaran Benyahia, s. 126)

Kara film örneklerinin birçoğunda aile ortamı kadınlar için boğucu ve klostrufobiktir, sığınılacak bir limandan ziyade uzaklaşılması gereken bir yerdir. Film geri dönüşlerle ilerler (hem melodram hem de kara filmde geleneksel olarak geriye dönüşlerden yararlanılır) ve hikâye iç sesler aracılığıyla desteklenerek klostrufobik ortam güçlendirilir. Melodramda genellikle geçmişte yaşanmış olan ve şimdiki zamanı ve geleceği etkileyen önemli bir olay söz konusudur. Melodram anlatısı şans ve tesadüfün etkisiyle biçimlenir. Kurbanlar, ailenin ve toplumun güvenliğini tehdit eden korkunç şeylerin nahoş birer hatırlatıcısıdır. 1980'lerde film araştırmaları bünyesinde, feminist eleştirmenler toplumsal cinsiyet rollerine odaklanmak üzere bir melodram tanımı geliştirirler. Burada, melodram erkekle kadın karakter arasındaki cinsiyet farklılıkları açısından tanımlanır. Türün erkeksi ve kadınsı biçimleri farklı işlevlere sahiptir. İlki uzlaşma ve dengeye, ikincisiyse doyurulamamış arzulara odaklanır. (Benyahia, 2014, s. 126 - 131)

Demirkubuz sinematografisine bakıldığında ise genel olarak bir erkeklik dramının söz konusu olduğu söylenebilir. *C Blok*'ta bunaltıcı evliliğinden dolayı sıkışmışlığı yaşayan kadın karakter Tülay üzerinden Halet'in aklını yitirmesine tanık oluruz. *Masumiyet*'te Uğur'un peşinde helak olan iki erkek karakter Bekir ile Yusuf'un dramını izleriz. *Üçüncü Sayfa*'da *femme fatale* diye niteleyebileceğimiz Meryem'i yoksulluktan

kurtarmak, onu mutlu etmek uğruna kendini feda eden İsa'nın hikâyesini izleriz. *İtiraf*'ta gerçekliğin peşine düşen ve bunun için karısı Nilgün'ün iki dudağı arasından çıkacak lafa kilitlenmiş Harun'un hikâyesini ve Nilgün'ün geçmişte başka bir erkeğin, Taylan'ın da ölümüne sebep olduğunu öğreniriz. *Yazgı*'da kendini toplumun tamamen dışında konumlandırmış, hayattan, eşinden, işinden hiçbir beklentisi olmayan, modern zamanın en büyük yabancıları Musa'nın öyküsüne bakarız. *Bekleme Odası*'nda kibrine yenilen Ahmet, *Kader*'de yine Uğur'un peşinde sürüklenen Bekir ve *Yeraltı*'nda memur Muharrem'in özbenliğini kendi kendine yıkmasına şahit oluruz. (*Kıskanmak* tema ve karakter bağlamında dışarıda tutulmuştur.) Görüldüğü üzere filmlerin hemen hemen hepsinde erkek öznenin dramı anlatılmaktadır. Paglia'nın da belirttiği gibi "Trajik kadın kahramanlar çok azdır". Carpenter'a göre bir filmde üzücü bir şey bir kadının (ya da diğer güçsüz grupların, örneğin çocukların) başına geliyorsa o film melodram, bir erkeğin başına geliyorsa tragedyadır. Trajedi, kötü kaderleri olan erkeklere yakışır. Filmlerdeki erkekler temelde iyidir, ama edilgen ve iradesizdir. Başlarına gelen olaydan sonra yıkıma uğrarlar. Genellikle bu kötü olayların nedeni de kadındır. Kadınlar güçlü ve direnen karakterlerden onurlu ama zavallı karakterlere doğru salınırlar (Öztürk S. R., 2006, s. 60 ).

Filmlerde sık sık tekrar eden görsel bir motif olarak televizyon kullanılmıştır. Hemen hemen tüm filmlerde hipnoz olmuş bir biçimde televizyon izleyen karakterleri görürüz. Bu karakterler çoğunlukla Yeşilçam filmlerine bakarlar, bunu dışında haberler, yabacı dramalar, spor ya da magazin programları izlemektedirler. Televizyon, iç mekânların olmazsa olmaz bir unsurudur ve olayların arka planında sürekli varlığını hissettirir. Televizyonun ya da izleme ediminin gösterilmediği zamanlarda ise arka fonun Yeşilçam filmlerinin sesleri duyulur. Çoğu zaman karakterlerin yerine fondaki film karakterlerinin konuşması duyulur. Böylece Yeşilçam melodramları, ana anlatıya eşlik eden bir alt metin oluşturur.



**Resim 3.1.** Karakterlerin hareketsiz ve ifadesizce televizyon izlemeleri

Örneğin *Masumiyet*'te Yusuf otele ilk giriş yaptığı zaman arka fondaki Yeşilçam filmi onu “Hoş geldin!” diye karşılar. Yine *Masumiyet*'te Uğur'u terk etmeyi kafasına koyan Yusuf akşama bu eylemi gerçekleştirememiş, tekrar otele dönüp gelmiştir. İçeri girince Yeşilçam filminde “Öff, bıktım usandım artık...” cümlesi duyulur. Karakterin çıkışsızlığını artıran bir etki yaratır bu ses. Aynı şekilde geceyi karakolda geçirip falakaya yatırılan Yusuf sabah kanlar içinde otele dönünce televizyonda çizgi filmdeki Casper'in “Ne oldu sana?” sesini işitiriz.

Yeşilçam filmlerinin ana anlatıya çok net bir şekilde eşlik ettiği bir başka sahne *Yazgı*'da karşımıza çıkar. Musa patronu Naim'in eşi ve iki çocuğunu öldürmek suçundan 4 sene cezaevinde kalmıştır. Ama gerçek Naim'in itirafı üzerine ortaya çıkınca salıverilmiştir, bu aradan sonra evine dönmüştür. 4 yıldır görmediği eşi Sinem kapıyı açar; Sinem şaşkın ve utanmış, Musa ise ifadesizdir. Konuşmazlar. Aslında sorulacak pek çok şey olmasına rağmen soruları arka plandan duyulan yabancı film sorar:

- Beni nasıl buldun?
- Sana söyledim dostlarım sokaktan bilgi topladı.
- Peki bu adam kim?
- O benim arkadaşımdaydı, onunla anlaşmıştık.
- Bunun benimle ne ilgisi var?

Musa'nın tekrar eve dönmesi, işlemediği bir cinayet yüzünden 4 yıl cezaevinde kalması, daha önce şahit olduğu Sinem ile Naim arasındaki ilişki, hapisten eve döndüğünde karşılaştığı 2,5 – 3 yaşlarındaki çocuk bunların hepsi sorulması gereken, izleyicinin cevap beklentisi içine girdiği sorulardır. Ancak Musa hiçbir soru sormaz. Salona geçer oturur. Sinem mahcup bir şekilde ayakta ona bakmaktadır, beklemektedir. Arkadaki filmde “Sana ne oldu? Tanrım, iyi misin?” sesini duyarız. “Ben iyiyim.” diye cevap verir karşıdaki. Bunlar Musa ile Sinem arasında geçmesi gereken olası konuşmalardır aslında. Arka fondaki filmin devamında şu sesler duyulur:

- Jim, Robert'ı kimin öldürdüğünü biliyorum.
- Yarım saat içerisinde seninle aynı yerde buluşalım.
- Bunun mektupla ilgisi var mı?
- Ne mektubu?
- Numara yapma Jim, sana gönderilen mektubun bir kopyasını buldum.

Musa patronu Naim'in eşi ve çocuklarını öldürmekten dolayı suçlanmış ve 4 yıl hapis yatmıştır. Fakat bu suçu işlemediğini asla söylememiş sonunda patronu Naim'in cinayeti kendisinin işlediğini yazan bir itiraf mektubu ile olay aydınlanmıştır. Fondaki yabancı filmdeki konuşmalar bu durumu açıklar niteliktedir.

Bu sahneler, bu sesler, Yeşilçam melodramlarının ve yabancı filmlerin ana anlatıya en dâhil oldukları parçalardır. Peki televizyonun ve Yeşilçam melodramlarının Zeki Demirkubuz sineması içerisinde bu kadar sık tekrar etmesi ne demektir?

Bir tür olarak melodramın tanımlayıcı özelliklerinin başında, öykünün içerdiği duygusal yoğunluk ve bunun bir uzantısı olarak, görsel platformda ortaya çıkan “aşırılık” ögesi gelir. Melodramda her şey “gerçekte” olandan daha fazladır. Kahramanların hissettikleri güçlü duygular, yaşadıkları acılar, yaptıkları fedakârlıklar, kaderin karşısına çıkardığı tesadüfler, hep “gerçekte” olamayacak kadar aşırıdır. Melodramda, aşırılık ögesiyle bağlantılı bir diğer ayırt edici unsur “tekrar”dır. Tania Modleski'nin belirttiği gibi, “başlangıçtan belirli bir şekilde farklı olan bir sona doğru ilerleme ve hareket duygusu yaratan Hollywood filmlerinin büyük kısmının aksine, melodram çoğunlukla, daha önceki duruma sonu gelmez biçimde geri dönme duygusu yaratır.” Bu çerçevede melodram, değişim ve ilerlemeye kapalı bir türdür. Anlatı sürekli yinelenen ama başa dönen döngüsel bir rota izler (Suner, 2005, s. 185). Bu bağlamda bakıldığında Zeki Demirkubuz sineması aşırılık, sık tekrarlar ya da tesadüfler gibi öğeleri kullanmaktadır fakat ana anlatısında bu öğeler izleyiciye klasik Yeşilçam anlatısı sunmaz, durumu daha dramatik hale getirmek amacıyla da değildir. Kullanılan Yeşilçam sesleri ana anlatının destekleyicisidir sadece. Ve filmleri hipnoz olmuş biçimde izleyen karakterlerin kapalı ve karanlık dünyalarında onlar için bir kaçış, yeni bir dünya tezahürüdür. Zira *Masumiyet*'te Yusuf, filmi izlerken ağlayan otel sahibine “Film bu Mehmet abi, milleti ağlatmak için yalandan yapıyorlar.” der. Mehmet de “Yalan malan, böyle de olmaz ki kardeşim!” diyerek tepki gösterir.

Tüm bunlara ek olarak görsel bir motif olarak “demir parmaklıkların ardında olmak”, tüm yan anlamlarıyla birlikte (kısırılmışlık, kapatılmışlık, çaresizlik vs.) dış dünyaya

ait, ya da belki dışarıdaki hayatın da bir tür “içeridelik” olduğunu imleyen bir öge olarak kullanılır. Dolayısıyla bu motif de sık tekrar edilmesinden dolayı yukarıda bahsedilen döngüsel rotayı destekler. Örneğin *Masumiyet*'te Yusuf'un hapisanede olduğunu ilk başta anlamayız. Hapishane müdürü ile olan konuşmasında dışarı çıkmak istemediğini, dışarıda kimsesinin olmadığını anlatan Yusuf'u daha sonra dışarıda yani özgür hayatta parmaklıklar ardında görürüz. İlginç bir biçimde özgürlüğü hapseden bir motif olarak demir parmaklıklar kullanılmıştır. Ya da *Üçüncü Sayfa*'da Meryem ile İsa parkta gelecek hayali kurarken parkın oyun aletlerinden biri olan demir zincirlerin arkasında konumlandırılmıştır. İsa'yı evinin dışından gösteren yönetmen onu yine pencerenin demirleri arkasına hapsedmiştir. Aynı şekilde *Kader*'de Uğur'un bebeği ile ilk karşılaştığımız sahnede Çilem beşiğinde yatmaktadır, bebek beşiğin demir parmaklıkları arasından seyirciye görünmektedir. *Yeraltı*'nda Muharrem iş yerindeyken sürekli camdan gökyüzüne bakar, tabi camların önündeki demir ferforjelerin ardından.



**Resim 3.2.** Demir parmaklıklar ve karakterlerin demir parmaklıklar ardındaki görüntüleri

Demirkubuz filmlerinde yaratılan kapalılık duygusunda, kullanılan sinematografi ve mekân düzenlemesi kadar anlatı yapısı da önemli bir rol oynar. Anlatıda değişim, hareket ve ilerleme yoktur. Olaylar daima başladığı yere döner, her şey kendini tekrarlar. *Masumiyet*'te ilk önce Bekir ile Uğur, Bekir öldükten sonra Yusuf ile Uğur

aynı kısır öyküyü tekrarlarlar. Aynı tutku-kıskançlık-çaresizlik çıkmazı aynı kalıp içinde Yusuf ile Uğur arasında da tekrarlanır. *Bekleme Odası*'nda Ahmet'in iki sevgilisiyle de yaşadığı benzer ilişki biçimi ve en son gelen üçüncü kadının da buna maruz kalacağı sinyali verir. *Kader*'de Uğur ile Bekir'in gençliği anlatıldığı için hikâye girdapsal özelliğini zaten korumaktadır; orada da Bekir yine şehir şehir Uğur'un peşinden gitmektedir. *İtiraf*'ta Harun'un başına gelen aldatılma eylemi yıllar önce Nilgün'ün eski sevgilisi Taylan'ın başına gelmiştir ve bu olay Taylan'ın intiharı ile sonuçlanmıştır.

Bunun dışında tür olarak melodramın daha ağır biçimde hissedildiği *Üçüncü Sayfa*, *Masumiyet* ve *Kader*'de karakterlerin çıkışsızlık içinde olduğu hem kendi söylemleri hem de yaşadıkları mekân açısından da gözlemlenebilir. *Üçüncü Sayfa*'nın İsa'sı filmin henüz başında üç kez intihar etmeye teşebbüs eder ama her denemesi başarısız olur, bölünür ve bir şekilde hayata geri döner. Daha sonra karşı komşusu Meryem ile tanışan İsa, Meryem'e âşık olur ve ilerleyen zamanda Meryem'e "Artık sen varsın" dediğini görürüz. Bu söylemi onun çıkışsızlığını, gidecek bir yerinin olmaması durumunu yineler. Bunlara ek olarak büyük bir maddi sıkıntı çeken İsa tek göz odalı bir bodrum katında yaşamaktadır. Evinin kirasını ödemesi için sıkıştıran ev sahibini de öldürmüştür. Dolayısıyla gerçek anlamda da gidecek başka bir "yer" yoktur. *Masumiyet* ve *Kader*'de de hem Bekir hem de Yusuf'un Uğur'dan dolayı "gidecek yerleri yok"tur. Bekir'in Yusuf'a piknik esnasında dediği gibi "Oğlum Bekir, bu senin kaderin eğ başını yürü" demesi gibi, Yusuf'un Uğur'a aşkını itiraf ettiği sahnede "Abla artık sen varsın" demesi gibi, *Kader*'de Bekir'in Uğur'a "Bu hayatta herkes bir şeye inanır ben de sana inanıyorum" demesi gibi karakterler için "gidilecek bir yer" yoktur. Zira *Masumiyet* ve *Kader*'in karakterleri Bekir, Yusuf ve Uğur hiçbir aidiyet hissettirmedikleri izbe otel odalarında yaşamaktadırlar.

Filmlerin geneline sinmiş olan bu kısır döngülerin yanında karakterler film içinde ufak çemberler de çizer ki bu da melodram türünün başka bir ögesidir. *Masumiyet*'te Yusuf'un otel sahibi ile vedalaşıp akşam tekrar otele dönmesi, otel sahibinin bunu çok normal karşılaması, Yusuf'un dönüşünü açıklama gereği duymaması ve gitmiş olmasına rağmen Uğur'un Yusuf için "gelince bir uğrasın" demesi film içinde çizilen ufak dairelerden biridir. Bunun yanında Uğur'un sevgilisi Zagor'un Yusuf'un hapisshaneden tek arkadaşı Orhan'ın çıkması da girdapsal anlatıyı destekler. Ya da *Yazgı*'da Sinem'in hem Musa hem de Naim ile olan ilişkisi gibi ufak tekrarlar filmlerin olay örgüsünü oluşturur. *C Blok*'ta Tülay'ın her can sıkıntısında arabasına atlayıp İstanbul'un



çeperlerinde dolaşması, *Yeraltı*'nda Muharrem'in işten çıktıktan sonra gidecek bir yer bulamayıp eğlence mekânlarına ve eğlenen insanlara uzaktan bakması ve sonrasında çaresizce "yeraltı"na, yani evine dönmesi, *Bekleme Odası*'nda yönetmen Ahmet'in bilgisayara her oturduğunda yazacağı senaryoyu bir türlü toparlayıp başlayamaması gibi küçük döngüler filmlerin geneline sinmiş tekrar eden olgulardır.

Freud'da göre, tekinsizlik hissinin kaynaklarından biri "istemsiz tekrar"dır. Tekrar ögesi, tekinsizlik hissi yaratmanın yanı sıra, kapalılık duygusunu da güçlendirir. Karakterler sanki ne yaparlarsa yapsınlar dışına çıkamayacakları bir labirentin içindedir. Kapalı bir dünyada her şey biteviye kendini tekrarlar (Suner, 2005, s. 185).

Diyebiliriz ki, olayların arka planında sürekli görünen/işitilen Yeşilçam melodramları, anlatının yapısını yankılayan bir ayna-metin, bir üst kurmaca düzlemi oluşturur. Anlatı içinde Yeşilçam melodramlarına yapılan göndermeler, filmin bir yandan bir illüzyon yaratırken, diğer yandan, yarattığı illüzyonu açık etmesi ve kendi kurmacalığı üzerine yorumda bulunması anlamını taşımaktadır. Film, böyle bir üstkurmaca düzlemi yaratarak yalnızca kendi kurmacalığına dikkat çekmez, aynı zamanda izleyiciyle öykü arasına ironik bir mesafe koyar, öyküyü kendi içinde değil, başka bir söylem dolayısıyla okumamızı mümkün kılar. Kara film türünün gizemli/tehlikeli kadın ve gizemi çözmeye çalışırken kendi yıkımını hazırlayan erkek motiflerinin farklı tezahürlerine çoğu filmde rastlarız (Suner, 2005, s. 191). Filmlerdeki öykü kendi halinde, silik kişiler olan erkek kahramanların bakış açısından anlatılır ve her filmde olaylara güçlü hırslı baskın kadın karakterler yön verir.

Kurmaca anlatıların içinde bir üstkurmacanın yer almasını *Üçüncü Sayfa* ve *Bekleme Odası* filmlerinden de okumak mümkündür. İsa *Üçüncü Sayfa*'da hayata köşesinden tutunmaya çalışan bir figürandır. İbrahim Tatlıses, Mahsun Kırmızıgül gibi arabesk şarkıcıların filmlerinde ufak roller almaktadır. Film içinde film çekilmesi sahneleri kurmaca içinde bir üstkurmaca yaratır. Üstkurmacalardaki anlatıya kulak verdiğimizde de karakterlerin yine hırs ve intikam peşinde koşan karakterler olduğunu görürüz. Böylece ana anlatıyı başka bir söylem üzerinden okumamız sağlanmış olur. *Bekleme Odası*'nda da Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sını filme çekmeyi planlayan Ahmet, evine giren hırsız Ferit'e Raskolnikov karakterini oynamasını teklif ederek "suç" ve "suçlu" arasındaki ironiyi bir gönderme yapar. Ve yine böylece üstkurmaca üzerinden yönetmenin mesajı okunabilir hale gelir.

Zeki Demirkubuz sineması melodram türüne çok yakın olmasına rağmen sinemasını sadece bu kategori içerisinde değerlendirmek yetersiz kalacaktır. Bu filmler melodramdan daha fazlasını içermektedir. Filmlerin çoğunda melodrama farklı türden karanlık bir hava verilmiştir. Çoğu filmde, bu bölümün başında da bahsedildiği gibi “kara film” stiline denk gelen özelliklere rastlarız.

1940’lar ve 50’ler Hollywood sinemasının bir grup örneğini adlandırmak için film yazarlarının ortaya attığı “kara film” (*film noir*) kategorisi, içinde suç ve gizem unsuru bulunduran, kader oyunları ve rastlantıların çetrefilleştirildiği öykülere dayanır (Suner, 2005, s. 189). Biçimsel olarak “kara film”i tanımlayan özellikler ışık – gölge oyunları, belirgin şekilde vurgulanan alçak ya da yüksek kamera açıları, yadırgatıcı, dengesiz kompozisyonlar, çerçeveleme ve yakın çekimlerle yaratılan klostrofobik kapatılmışlık duygusudur. Bu filmler pek çok olay örgüsünü kapsar, ancak genellikle paranoyak ve kuşkucu bir ruh halini temsil eden ışık ve gölge oyunlarının yarattığı görsel üslupla diğerlerinden ayrılır (Benyahia, 2014, s. 14). Kara filmin ağırlıklı olarak ilişkilendirildiği suç teması, zaman ve mekânla temsili irtibatından hareketle “toplumsal ve politik” bir edim olarak kavramlaştırılabilir (aktaran: Benyahia, Thompson, 2007, s.16). Demirkubuz’un anlatıları da tam olarak bu toplumsal ve politik noktada durmaktadır.

Dikkatimizi melodram ve kara film arasındaki tematik ortaklıklara çeken kimi film araştırmacıları, kara filmin bir tür “erkek melodramı” olarak okunabileceğini iddia etmektedir. Gerek melodram gerekse kara filmde, dışsal bir olay etrafında kurulmuş anlatı, karakterlerin öznel dünyasını öne çıkaran bir görsel/psikolojik atmosferle iç içe geçer. Her iki türde de olayları yönlendiren, kader, tesadüfler ve şanstır. Her iki türde de karakterler aklın açıklamakta yetersiz kaldığı güçler ve tutkular tarafından yönlendirilir ve eylemde bulunurlar. Bu tartışma çerçevesinde Zeki Demirkubuz filmografisini en iyi ifade eden türsel kategori “kara melodram” olacaktır (Suner, 2005, s. 190).

Ayrıca karakterlerin bu çıkışsızlığını ve belli bir kısır döngü içerisinde hapsolmuş olmasını, modernlik ve modernleşme arasındaki uyumsuzluğu Japon melodramları üzerinden okumaya çalışan Mutsuhiro Yoshimoto “negatif olarak kurulmuş özne” kavramı ile anlatır (Yoshimoto, 1993, aktaran: Suner, 2005, s. 187). Bu kavram ve edilgenlik hali bir sonraki bölümde detaylı olarak açıklanmıştır.

### 1.3. Negatif Olarak Kurulmuş Özne

Seçim yapan, karar veren, harekete geçen, olaylara yön veren etkin özne konumunun aksine negatif olarak kurulmuş özne, edilgen, kendini silen, olaylar tarafından yönlendirilen bir konum alışı ifade eder. Bu filmlerde, modernleşmeyle birlikte gelen hızlı toplumsal dönüşüm sürecinin neden olduğu toplumsal gerilimler, böyle bir negatif özne konumu üzerinden dramatize edilmektedir. Negatif olarak kurulmuş özne kavramını, Brooks'un melodramı eski ve yeni yaşam biçimlerinin çatışmasından doğan gerilimi dramatize eden bir tür olarak tanımlamasından hareketle, Mitsuhiro Yoshimoto ortaya atar. Yoshimoto, Japon melodramlarının Japon toplumundaki “modernlik ve modernleşme arasındaki uyumsuzluğu” merkez aldığı söyler. Japon sinemasındaki melodram geleneği “modernlik olmaksızın modernleşme”nin yarattığı çatışma ve gerilimlerin dışı vurulduğu bir platformdur. Bu filmlerde modernlik ve modernleşme arasındaki gerilim “negatif olarak kurulmuş özne” konumu üzerinden dramatize edilir (Yoshimoto, 1993, aktaran: Suner, 2005, s.187).

Negatif olarak kurulmuş özne konumu genelde tüm melodram türlerinde özelde Yeşilçam melodramlarında çoğunlukla kadın kahramanlar için geçerliken, Demirkubuz filmlerinde bu konumda erkek kahramanları görürüz. Yukarıda bahsedilen kısır döngü içine sıkışan erkek karakterler, filmlerin negatif olarak kurulmuş özneleridir: *C Blok*'ta Halet, *Masumiyet*'te Bekir ve Yusuf, *Üçüncü Sayfa*'da İsa, *İtiraf*'ta Harun, *Yazgı*'da Musa, *Kader*'de Bekir, *Yeraltı*'nda Muharrem edilgenlik ve “benim için farketmez”cilikleri bakımından filmlerin negatif olarak kurulu özneleridir. Bekir'in Uğur'a olan aşkı (*Masumiyet*) Harun'un Nilgün'e olan aşkını (*İtiraf*) anımsatır. Fakat önemli bir fark vardır: Bekir kafasına tek bir kurşun sıkıp intihar edebilirken, Harun bileklerini keser ama daha sonra arkadaşını arayıp kendisine yardım etmesini ister; intihar etmeyi bile başaramaz. Edilgenlikleri açısından Harun ve İsa da birbirini anımsatır: Harun eşi Nilgün'le yemek yedikten sonra, Nilgün'ün sevgilisinin yanına, otele gittiğini bilir, otelin kapısına kadar gider ama içeri girmez. İsa da Meryem'in kocasından yediği dayığı duyar, kapısına kadar gelir ama kapıyı çalamaz, döner gider. Hiçbir şey yapmama konusunda ise erkek karakterlerin edilgenliği/iradesizliği Musa (*Yazgı*) Ahmet (*Bekleme Odası*) ve Muharrem (*Yeraltı*) ile doruğa çıkar. Onların edilgenliği ise kadınlara karşı değil hayatın kendisine karşı takınılmış bir tavidir. Modernliğin, rasyonalitenin ve varoluşçuluğun getirdiği içsel sıkıntıdan ötürü takınılan

bir “hayata karşı duruş” söz konusudur bu üç karakterde. Bu durum da Yoshimoto’nun belirttiği gibi modernlik ve modernliğe uyum sürecinde yaşanan gerilim ve çatışmanın dışavurumudur. Kavramın Batı dışı bir toplum (Japonya) içinden ortaya atıldığı da düşünüldüğünde, bu kavramın Türkiye toplumunda da benzer çatışmalar için kullanılması yerinde olacaktır.

Erkeklerin tüm bu negatif öznel hallerine rağmen aralarında bir ittifak ve dayanışma söz konusudur. Hayattan alınan darbeleri birlikte atlatmaya çalışan erkekler görürüz. Bu darbeler ise çoğu zaman sevgiliden veya eşten yani bir kadından gelir. Bu yükün altından erkekler el ele vererek kalkmaya çalışırlar fakat önünde sonunda o dertle yalnız başlarına mücadele etmek, üstesinden gelmek durumunda kalırlar. Örneğin *Yazgı*’da Musa ve kapı komşusu Necati, Necati’nin sevgilisine bir “ders” vermeyi planlar. Necati’nin akıl aldığı kişi Musa olur; Musa, Necati’nin sevgilisini dövüp sokağa atması için akıl verir; bunun öncesinde kadını eve gelmeye ikna etmek için Necati’nin ağzından kadına mektup yazar. *İtiraf*’ta Harun’un gördüğümüz tek arkadaşı Süha’dır. Süha Harun’un bir sıkıntısı olduğunu anlar ve kendisine anlatması için ısrar eder, sürekli arkadaş olduklarını hatırlatır. Daha sonra gelişen olaylar neticesinde Nilgün evi terk ettikten, daha doğrusu sevdiği adamla gittikten sonra, Harun banyoda bileklerini keser, sonrasında Süha’ya telefon ederek kötü olduğunu, yardıma gelmesini söyler. Hastaneden çıkışta da Süha Harun’un evini temizletir, akşamları onu eşiyile yemeğe davet eder, her zaman destekçisi olur. Bu ikisinden biraz daha farklı olarak *Masumiyet*’te Bekir ile Yusuf arasında bir dayanışma gelişir. Birbirlerine “iyi arkadaş”, “abi” şeklinde hitap ederlerken, ikisinin geçmişleri hakkındaki bilgileri piknik sahnesinde “içerlerken”, dertleşirken öğreniriz. Yusuf, Bekir yürüyemeyecek derecede sarhoşken ya da Uğur ile şiddetli kavga edip, silahlar çekilirken her zaman Bekir’in yanında olur, yürümesi için omuz verir ya da kavgada ilk araya giren kişi olur.

Negatif olarak kurulmuş özneyi kadın karakterler açısından düşündüğümüz zaman ise bedensel yeti kaybına uğramış kadınlar ya da “bilip de bilmemezlikten” gelen/sessiz kalmayı tercih eden kadınlar görürüz. Beden yetisini kaybetmiş kadınlar *Masumiyet*’te iki dilsiz karakter olarak karşımıza çıkarlar; birisi Uğur’un kızı Çilem, diğeri Yusuf’un ablasıdır. Her iki karakter de erkek şiddeti tarafından dilsiz bırakılmıştır. Çilem, Uğur hamileyken kocasından yediği dayak yüzünden dilsiz doğmuş, Yusuf’un ablası ise sevdiği adam ile birlikte kaçıp yakalandığında silahla ağzından yaralanmış, bunun sonucu konuşma yetisini kaybetmiştir. Karakterlerin yaşam karşısında takındıkları

edilgen tavır, vazgeçiş ve kendini feda etme, böyle bir bedensel yeti kaybında vücut bulur. Yeti kaybı motifi, Yeşilçam melodramlarında olay örgüsünün sık tekrarlanan bir ögesidir; türün izleyicisi de bu ögeye aşinadır ve filmlerin çoğunda izleyicinin beklentilerine paralel olarak bu motif tekrarlanır. Dilsizlik, konuşmamayı, sesini duyuramamayı imlediği ölçüde, içe kapatılmışlığı, dışarı çıkamamayı, bir anlamda kendi üstüne kilitlemiş olmayı çağırır (Suner, 2005, s. 198 - 200).

Sessizlikler ya da konuşmamayı tercih etmeler ise yine kadın karakterler tarafından sık kullanılan bir eylemdir ve bu sessizliklerin bozulması sonucu anlatının düğümü çözülür. *Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in ev sahibi ile olan ilişkisi ve bu doğrultuda ev sahibinin oğlu ile kocasını öldürmeyi planlaması, anlatının kilit noktasıdır. *İtiraf*'ta Nilgün'ün başka biriyle olan ilişkisini bir türlü itiraf etmemesi sonucu Harun'un içine düştüğü çaresizlik ve yakıcı kıskançlık duygusu yine ana anlatının üzerine kurulduğu olaydır. *Bekleme Odası*'nda Serap ve Elif'in Ahmet'in umursamaz ve iletişimsiz tavırları yüzünden sessizliklerini bozup durumu sorgulamaya başlaması ve bunun sonucu evi terk etmeleri anlatının akışına yön verir. Silverman, feminist sinema örneklerinin, kadınların anaakım sinema içersindeki söylemsel konumlanışlarına bir karşı çıkışın ifadesi olarak kadın öznenin söylemle ilişkisini sorunsallaştıran, ses-imge eşleşmesi kuralını bozan, sessizliği anlatıda anlam yaratıcı bir unsur olarak kullanan ya da sesi gövdeden koparıp bağımsızlaştıran stratejiler kullanmaya yöneldikleri saptamasını yapar (Silverman, 1990, aktaran: Suner, 2005, s. 200).

Karakterlerin yönetmen tarafından bu şekilde edilgen ve olan olaylar karşısında umursamaz tavırlar takınmasını modernizmin dayatmacılığı sonucunda beliren pozitivizm ve rasyonalizme bir karşı çıkış olarak değerlendirmek mümkündür. Karakterlerin neden sonuç ilişkisi dışında ve akıldışı bir yerde konumlanmasını yapısökümcü bir bakış açısıyla geliştirilmiş post-modern bir eleştiri olarak okuyabiliriz. Bu sebeplerden dolayı bir sonraki bölümde Zeki Demirkubuz sinemasına çok genel hatlar çerçevesinde modernizm bağlamında değinilecektir.

#### **1.4. Zeki Demirkubuz Sinemasında Modernizm**

Fiziksel bilimlerde gerçekleşen ve düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni sınıf mücadeleleri yaratan sanayileşme; bir çok insanı doğal çevrelerinden koparıp dünyanın

başka uçlarında hayat kurmaya sürükleyen demografik altüst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; birbirinden çok farklı insanları dinamik bir biçimde bağlayan kitle iletişim sistemleri; yapı ve işleyiş bakımından bürokratik olarak tanımlanan, her an güçlerini daha da arttırmak için çalışan ve gitgide güçlenen ulus-devletler; siyasal ve ekonomik alandaki egemene karşı direnen ve kendi hayatlarındaki söz sahipliğini biraz olsun arttırmak için çabalayan kitlesel toplumsal hareketler; tüm bu insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren, keskin dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarı 20. yüzyılda bir girdap oluşturmuş ve bu süreç “modernleşme” diye adlandırılmıştır (Berman, 1994, s. 28). 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. Egolarını ve arzularını yitirmiş kitleler, kendilerine ait olamayan düşünceler, ihtiyaçlar hatta düşler üretirler. Böylece “toptan olarak yönetilir” ve “programlanırlar”.

Demirkubuz karakterleri de bu kalabalıklar içinde çok fazla bir birine benzeyen bireyler olup çıkar. *C Blok*'taki Tülay çok fazla sıkılır, *İtiraf*'taki Harun, Nilgün'e karşı çok fazla saplantılıdır, *Yazgı*'da Musa çok fazla duygusuzdur, *Masumiyet*'te Yusuf ve Bekir Uğur'un aşkına çok fazla kapılır; üstelik iki erkek de bu aşkın karşılıksız ve sonsuz olduğunu bilmelerine rağmen. *Bekleme Odası*'nda Ahmet, sevgililerine yalan söyler ve onların duygularına karşı çok fazla duyarsızdır. Yani karakterler her şeyi çok fazla yaşarlar ama bu onların içsel isteklerinden kaynaklanır, herhangi bir dış faktör ya da toplumsal baskı onların böyle davranmasına sebep olmaz ve filmlerin genelinde karakterlerin bu davranışlarının psikolojik ya da toplumsal nedenin kökenine inmek için herhangi bir çaba yoktur. Aslında yerleşik kurallar bizi böyle bir kökene inme ve nedenleri öğrenme beklentisi içine sokar; yani moderite ile gelişen rasyonel düşünce, bizi her şeyin *neden* ve *nasıl* olduğunu sorgulatmaya götürür, olayları öyle olması *gerekiyormuş gibi* sunar. Fakat Demirkubuz sineması açıklama sunmayı şiddetle reddeder, aksine sorgulamayan, kaderci, *benim için fark etmezci* karakterler yaratır. Demirkubuz insanlığın ilerlemesi düşüncesine mutlak özgürlük veya mutluluğun mümkün olabileceğine ya da kusursuzlaştırılabileceğine de inanmaz ve bu niteliklerin ortadan kaldırılmasında ısrar eden bir ideolojiden beslenir. Bu yüzden filmlerinde ağırlıklı olarak distopya, hüsrana ve kayıtsızlık yer alır. Daha da ilginç tarafı; bu karanlık temaların seyirciye sıkıntıdan ziyade haz vermesidir. Belki de modern zamanın tekdüzeliğine, rasyonalitesine, bürokratik monotonluğuna açılan bir deliktir bu karanlık filmler.

Demirkubuz'un bu tavrını iki şekilde yorumlayabiliriz. İlk olarak Demirkubuz, mantıksız görünen, bazen acımasız, bazen kendini cezalandırıcı, bazen saplantılı bu davranışları açıklamak gerektiğine inanmaz (Musa'nın annesinin ölümüne üzülp üzülmemesi meselesi örneğin). Ona göre insan böyledir, o kadar. Bu tavrı daha çok varoluşçu kaygıyla; hatta Dostoyevski, Nietzsche ve diğerleri ile bağlantılıdır. İnsan kendiliğinden böyledir, doğası böyledir, nedensiz yaşar ve yaptığı eylemlerin nedenini - sonucunu açıklamak zorunda değildir, hatta bunu açıklamaya yönelik bir durum bile söz konusu olmayabilir ve varoluşçu ve travma eksenli diyebileceğimiz bu özellikler birbirlerini tümüyle dışlar nitelikte de değildir. Yönetmen bu durumu şöyle ifade ediyor : “Nedenler kadar nedensizliğin de insanın varoluşunda önemli bir şey olduğunu düşündüğüm için yapıyorum bu filmleri.” (Demirkubuz, 2009) Modernlik ideolojisi, kendisini ilerici ve hatta çoğunlukla ütopyik olarak tanımlar. Kaldı ki modernlik ideolojisinin taşıyıcısı olduğunu en çok hissettiğimiz Musa ve Muharrem “entelektüel” ve “ilerici” sayılabilecek karakterlerdir. Bunu romanesk konuşmalarından ve hayatla bağdaşma biçimlerinden anlayabiliriz.

İkinci olarak, davranışların nedenleri olduğu, ama bunların bir travma sonucu ortaya çıktıkları için görünmeyen ya da bilinmeyen nedenler oldukları çıkarımında bulunabiliriz. Travma, tanımı gereği, ‘yara’nın kendini ancak dolaylı olarak gösterdiği ve asıl olaya ilişkin dolaysız anılara erişmenin mümkün olmadığı bir durumdur (Berry, 2006). Bu, Demirkubuz karakterlerinin gizli psikolojisi olarak anlaşılabilir ama aynı zamanda ulusal bir alegori de söz konusudur. Türkiye’nin modernliğe çileli geçişi, Osmanlı İmparatorluğu’ndan modern bir cumhuriyete ve ardından 1980’lere dek askeri darbelerin damgasını vurduğu inişli çıkışlı bir tarih zarfında dönüşüm yaşamak zorunda kalmıştır. Dolayısıyla Demirkubuz filmlerinin ulusal bir alegori olarak okunması oldukça olasıdır ve bu filmler postmodern bir durumun eğlenceli bir sunumu olmaktan ziyade, eleştirel bir parçasıdır. Zira kendisi de bir söyleşisinde “Ben insanlara eğlence vaat etmiyorum; eğlenmek isteyenler benim filmlerime gelmesinler” demiştir.

Türkiye toplumu, kendisini 1980’lere getiren çizgiyi, 1980’li yıllarda evrensel olarak yaşanan gelişmelerle aşmıştır. Türkiye toplumu bütün bu gelişmelerin bir sonucu ya da bir bileşkesi olarak iki kavramı, modernizm ve pozitivizm kavramlarını tartışmaya başlamıştır. Bu tartışmaların sonucu belirlemeye başlayan geç modern dönemin kendisini bir olgu şeklinde duyurduğu en önemli alan Türkiye için kimlik olmuştur. Çünkü modernite kendisini kimlik kavramı etrafında kurarak biçimlendirmiştir. Daha sonra modernitenin ayrılmaz diğer iki ögesi olan kapitalizm ve milliyetçilik, kimliği oluşturan en önemli etmenler olarak belirlemiştir.

Geç modernitenin kimliği de gene bu kavramlar etrafında biçimlenmiştir. Kapitalizmin çok farklı düzeylerde kendisini gösteren gelişmeleri ve milliyetçiliğin aldığı yeni biçimler yeni kimlik modellerine yol açmıştır. Fakat bu defa moderniteden farklı olarak kimlik, bir homojenlik anlayışından çok, farklılaşmanın bir aracı şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu nedenle kimlik bugün bellek, aidiyet, mekân gibi kavramlarla iç içedir (Kahraman, 2002, s. 79 - 100).

Fakat Demirkubuz'un modern karakterleri buna rağmen kimliksizdir / "hiçbiryerli"<sup>4</sup>dir. Sanki modern toplumun içine, modern kentlerin içine salınmış, hiçbir şeyi değiştirip dönüştürmeye muktedir olmayan ama toplumun eksikliklerini de eleştirmekten, bu eksikliklerle kavgaya etmekten/çatışmaktan kendini alamayan köksüz karakterlerdir. Demirkubuz karakterlerinin böyle gözükmesinin iki sebebi vardır. Birincisi gerçekten hiçbir aidiyet sinyali vermemeleridir. Karakterlerin hemen hemen hiçbirinin aile bağlantısı görülmez, nereli oldukları, nereden geldikleri, eski hayatlarında nasıl yaşadıkları bilinmez. Bu köksüzlüğü destekler nitelikte karakterlerin yaşadıkları mekân ile kurdukları ilişki de çok kopuktur. Kimileri otel odalarında yaşar ki bu gelip geçiciliğin en net göstergelerindendir, kimileri izbe, rutubetli bodrum katlarında yaşar, kimileri ise büyük apartman bloklarında sadece bir kapı numarasından ibaret hayatlar sürer. Bunların her biri modernite ile büyümüş yabancılaşmanın içinde yaşanan mekândan bile kopuşa, uzaklaşmaya, bireyselleşmeye dolayısıyla aidiyetsizliğe, kimliksizliğe, köksüzlüğe, "hiçbiryerli"liğe tekabül eder.

İkincisi ise Demirkubuz'un kullandığı karakter isimlerinin alt metinde taşıdığı anlamlardır. İsa, Meryem, Musa, Yusuf, Bekir, Harun, Muharrem bu isimlerin her biri dinsel öğretilerde geçen, kutsal sayılan isimlerdir. Ama karakterlerin hiçbirinin kutsiyeti yoktur. Yukarıda bahsedilen bu köksüz karakterlerin sahip olduğu kutsal isimler, onları modern zamanların yeryüzüne gönderilmiş peygamberleri olarak yorumlamamıza sebep olur. Ama bu "modern peygamberler" in ilahi dinlerle aslında hiçbir bağlantıları yoktur. Bu belki de Demirkubuz'un filmografisinde ortaya çıkan kaderciliğe yapılan bir göndermedir. *Masumiyet*'te Bekir'in Yusuf'a dediği gibi "Oğlum Bekir dedim kendi kendime, yolu yok çekeceksin. İsyan etmenin faydası yok, kaderin böyle, yol belli, eğ başını, usul usul yürü şimdi. O gün bugün usul usul yürüyorum işte..." (Demirkubuz, *Masumiyet*, 1997) Bütün karakterler bir şekilde kaderlerine boyun eğmiş yürümektedir. Bu kabulleniş modernizm ile başlayan ilahi inancın bitiştir.

---

<sup>4</sup> Bu kavramı Feride Çiçekoğlu'ndan alarak kullanıyorum. Çalışmanın "Kimlik ve Aidiyet" bölümünde kavrama detaylı olarak değinilecektir.



Yönetmenin filmlerinin isminde de bu kaderciliği görebiliyoruz: *Yazgı, Kader*. İlgilendiği temel konular da kurban olma, talihsizlik, aşk için her şeyi feda etme, insanın karanlık yönü, kötülük, masumiyet, merhamet, endişe / kaygı, yalnızlık, ölüm gibi konulardır. Görüldüğü üzere daima biri için bir şey verme, biri için bir şey yapma teması üzerine kurulu filmlerdir bunlar. Aristoteles'in oyun türlerinden saydığı tragedya ölümü, yüce olanı, bireysel-aristokrat olanı, merhamet ve kaygıyı, etiği, iyi ve kötüyü içerir. Demirkubuz aristokrat ve yüce olan dışındaki kavramları ele alır. Çünkü o, tragedyaı kendi topraklarına sıradan insanlar eliyle getiren çağdaş bir yönetmendir. Bu bağlamda filmlerinde dini motiflere yer vermiş, otel odası, otel lobisi, televizyon gibi görselleri modernitenin aktarıcısı olarak kullanmıştır: Postmodern çağda artan iletişim yoksunluğunu, ama aynı zamanda onun kolektif işlevini (otel lobisi!) gösterir; yalıtılmış bireyler kümesinin parçalanmış şehirli bir grubunu etrafında toplayan ekran onların yalnızlıklarını paylaşır (Jameson, 2004).

Modernizmin eninde sonunda bir travmaya dönüştüğünü, bu travmaların da filmlerine karanlık olarak yansıdığını belirten yönetmen bu konuyu bir röportajında şöyle dile getirir:

- Modern topluma duyduğunuz öfkeyi nasıl tanımlıyorsunuz ve bu filmlerinize hangi yönleriyle yansıyor?

- Modernizmin bir tür yabancılaşmaya neden olduğunu düşünüyorum. Örneğin insanlar özgürlükten söz ediyorlar ama bunun ifade edilişi bile bir üst otorite tarafından belirlenmiş biçimde gerçekleşiyor. Günümüzde en büyük muhalefetler bile sistemin eğitiminden ve kültüründen besleniyor. Bugünün özgürlük arayışı çok daha umutsuz. Belki benim karamsarlığımın kaynağını da bu oluşturuyor. Baskı, görülmediği zaman algılanabilen bir şey değildir. Kapitalizmin büyüklüğü ve büyüğü de burada. Kendi içerisinde bir muhalefet tezgahı açarak kendisine zararlı olacak bir sürü gücün, insanın, düşüncenin bu tezgahın içinde öğütülüp ehlileştirilmesini başardı. Tüm bunlara karşı çıkabilecek, çomak sokabilecek insanları da çok iyi sezip soyutlayabiliyorlar (Demirkubuz, 2002).

Kısacası modernizmi eleştiren ama aynı zamanda ondan çokça etkilenen, bu etkileri de neredeyse tüm filmlerine yansıtan bir yönetmen Zeki Demirkubuz. Karanlık üzerine yazdığı öykülerin ve çektiği filmlerin temel kaynağını modernizmin getirdiği rasyonalite, rasyonalitenin de getirdiği insan eylemlerinin sonuçlarının açıklanma kısmında yaşanan sıkıntılar oluşturmaktadır. Bunun en büyük sebebi ise Türkiye gibi az gelişmişliğin modernizmini (Berman, 1994) yaşamak zorunda kalmış; kendi iç çelişkileri ve diyalektiğini

içinde barındıran “dünyanın taşrasında kalmış”<sup>5</sup> bir coğrafyanın “hiçbiryerli”liğini anlatmak durumunda olmasıdır.

---

<sup>5</sup> Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki “taşralılık ve kentlilik” olgusunu açıklarken Türkiye’yi bu şekilde konumlandırmaktadır (Ceylan, 2007).

## 2. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA MEKÂN

Bu bölüme başlamadan önce ilk olarak Türk edebiyatında modernizmin nasıl geliştiğine/ilerlediğine bakmak istiyorum. Orhan Koçak, bu gelişimi anlatırken ilk modernistlerle ikinci modernistleri birbirinden ayırır:

Kişiliğin basitçe inkâr edilmesinden ziyade daha dolayimli bir bireyselliğe yaklaşan ilk modernist üslup Haşim'in, Yahya Kemal'in, Nahit Sırrı Örik'in, Sabahattin Ali'nin ve Tanpınar'ın yazılarında belirir. Kendi dünyalarının dışındaki dünyaya değip ancak parçalanmamış yazılardır bunlar, bir tür ışığa ya da aydınlanma içerir (Koçak, 1991, s. 141).

İçer daldıkça dışa açılan, dışa açıldıkça içer kapanan özneler yaratmışlardır bu yazarlar. Bu özneler yavaş yavaş dünyaya açılır ve genişler genişledikçe ışıır, parlar aydınlanır. İkinci kuşak modernistler için ise şöyle der Koçak:

Öznenin kendi özneliğini bile tehlikeye atabildiği, çünkü zaten tehlikede olduğunu anladığı noktada başlamıştır asıl modernizm: Sait Faik, Vüsat O. Bener, Bilge Karasu, Yusuf Atılgan, Tahsin Yücel, Leyla Erbil, Adnan Özyalçınar, Tomris Uyar, Kamuran Şipal. Üsluptan çok, yaşantının dilinden, dilin yaşantısından söz edebileceğimiz bir evredeyiz artık (Koçak, 1991, s. 141).

Bu modernistlerin çoğunun mesele edindiği şey, içsel darlıklarını, kapılarını kapatmış hayatlarını; yalın, “fakir”, kapalı, dar, sık tekrarlara başvuran kısa cümlelerle anlatmalarındadır. Bu anlatımlar tematik olarak telafisi mümkün olmayan kötülükler getirir ancak bu kötülükler, büyüsünü yitiren, yıkıntıyı ışığa çeviren, olumsuz anlamda bir ışığa bir aydınlanma sağlar. Tam da Koçak'ın bahsettiği gibi, özne zaten kendi özneliğini tehlikeye atmıştır bir kere, bu onun için yıkıcı bir deneyim değildir.

İç sıkıntısının yazarların diline yansması ile birlikte romanlarda kurulan mekânlar da bundan nasibini alır. Bu içsel sıkıntı, iç karanlık “taşra” denilen yerde tezahür eder. Ancak taşranın illa ki bir Anadolu kasabası; elektriği, yolu olmayan bir köy, bir mezra; ya da tek geçim kaynağı çiftçilik ya da hayvancılık olan bir sahil beldesi olmak zorunluluğu yoktur. Gürbilek taşrayı aşağıdaki sözlerle tanımlar ve sıkıntıyla malul bu ruh durumunu “*taşra sıkıntısı*” olarak adlandırır:

...taşra sözcüğünü yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemeyen, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da, ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için kullandım. Taşrada

her gün yaşanan, şehirlerinse en çok pazar öğleden sonralarında tanıyacağı bir sıkıntı... (Gürbilek, Taşra Sıkıntısı, 1995, s. 50).

Evde kalmaktan, yük olduğunu bile bile örneğin bir ağabeyin evinde yemek yemekten, evin içinde, dört duvar arasında yaşamaktan dolayı oluşan bir sıkıntıdır bu. Hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını hissetmişlerin, cinsel dürtülerini ve öfkelerini bastırmak zorunda kalmışların, hep aynı döngüde gidip gelenlerin, çıkışsızlık içinde olanların tanıdığı, aşına olduğu bir sıkıntıdır<sup>6</sup>.

Gürbilek'in daha geniş anlamda tarif ettiği "taşra"yı Demirkubuz insanın içsel, duygusal alanına çeker; filmlerde "taşra" bir tür içeri kapatılmışlık durumu olarak kurulur. Gerek anlatı yapısı gerekse filmlerin görsel tonu, taşrayı kendi üstüne kapalı, sürekli kendini yansılayan bir girdaba dönüştürür. Fakat Demirkubuz bu "taşra"yı kurarken dikkatli davranır; filmlerinin bir nostalji filmine ya da saf melodramlara dönüşmesini engeller. Buradaki taşra nostaljik bir imgelem gibi artık unutulmuş, geride kalmış, huzurla hatırlanan değil, tersine hiçbir zaman geride bırakılamayacak, daima şimdiye ait olan meseleler olarak çıkar karşımıza. Geçmiş tüm yakıcılığıyla günümüz mekânında yaşar. Tanıl Bora'nın tanımladığı gibi şehirler taşralaşırken, taşrada da şehirleşmenin yüzleri ortaya çıkar: "Sanki her yer şehir ve her yer taşra – veya hiçbir yer." (Bora, 2005, s. 46)

İşte bu şehrin taşralaşması ve taşranın şehirleşmesi dolayısıyla ve iç sıkıntının taşra sıkıntısı denen durumda somutlanmasından ötürü, Demirkubuz'un sinemasal mekânları çoğunlukla kapalı, karanlık ve dardır. Bunun etkisiyle de çaresizlik, kapalılık ve kısıtılmışlık filmlerdeki temel duygulardır. İzbe otel odaları, kasvetli ev içleri, zevksiz ofis mekânları öykülerin ana mekânlarını oluşturur. Bu mekânların tümünde boğucu bir taşra köhneliği, eskilik, eprimişlik vardır. Bu doğrultuda, ileriki bölümlerde Zeki Demirkubuz sinemasının mekân edindiği yerlere yani, ağırlıklı olarak iç mekânlara, sonrasında ara mekânlara ve son olarak dış mekânlara bakılacaktır.

---

<sup>6</sup> Daha ayrıntılı okuma için Nurdan Gürbilek'in *Yer Değiştiren Gölge* ve Ahmet Oktay'ın *Yusuf Atılgan'a Armağan*'ın içinde "İki Taşralı: Bilbaşar ve Atılgan'da Yabancılaşmış Birey Üzerine Notlar" çalışmalarına bakılabilir.

## 2. 1. İç Mekânlar

Benjamin iç mekânların önemini şu sözlerle vurgular:

İç mekân bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda da mahvazasıdır<sup>7</sup>. Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir. Bu izler, iç mekânda vurgulanır. En sıradan kullanım eşyalarının izlerini yansıtan bir sürü kılıf, örtü, mahfaza ve kutu düşünülür (Benjamin, 1995, s. 98).

Demirkubuz'un iç mekânları da karakterler tarafından sıradan eşyalara dönüştürülmüş gibidir. Orada daha önce yaşayanların da izleri vardır, şimdi kalanların da. Yusuf'un otel odasına girip çevresine bir göz attığında karşılaştığı eski ayakkabılar, duvarlardaki afişler gibi mekânlar başkalarının izleri ile doludur. Ağırlıklı olarak iç mekânlarda geçen tüm filmlerde görsel atmosfer klostrofobiktir. Her film, sınıfsal konumları ne olursa olsun kendilerini kısıtlanmış hisseden, çıkmaza saplanmış karakterler etrafında kurulur. Kendilerini kuşatan koşulların kısıcında çaresizce çırpınan, her ne yapsalar bir çıkış yolu bulamayan, hep başladıkları noktaya dönen karakterlerdir bunlar (Suner, 2005, s. 168). Bu duyguyu güçlendirmek istercesine iç mekânlar da dar, karanlık ve estetikten yoksundur. Daha doğrusu darlık ve karanlığın bir estetiği vardır. Fakat mekânsal düzenlemelerde de izini sürebileceğimiz bu çıkışsızlık ve çaresizlik duyguları dışsal koşullarla değil, karakterlerin iç dünyalarının dayatması sonucu ortaya çıkar. Bu yüzden Demirkubuz sineması saplantılı olarak “kader” teması ile ilgilenir. Karakterlerin içinde bulunduğu kısır döngü hali dar koridorlarla, koridor sonunda bulunan küçük odalarla veya yukarı doğru uzanan girdapsal merdivenlerle güçlendirilmiştir. Temel duygulanımın yanı sıra üretilmiş mekânsal düzlem tematik açıdan da büyük yer tutar. Bu anlamda diyebiliriz ki; filmler aslında insan ruhunun kuytularına, arka odalarına, karanlık yanlarına başka bir deyişle “insanın taşrası”na bakarlar.

“İnsanın taşrası” daha içsel bir mesele haline geldiğinde; dış mekândan bağımsız düşünülüp öznelendirildiğinde; insan varoluşunun temelindeki açıklanamaz akıldışılık ve özyıkıcılık ortaya çıkar ve bu ortak izlekler “insanın taşrasının” en belirgin özellikleri halini alır. Dolayısıyla, Demirkubuz sinemasını tanımlayan kapalılık duygusu bir yönüyle de filmlerin karakterlerinin iç dünyalarına, iç dünyalarındaki açmazlara, karanlık arzulara odaklanmasından kaynaklanır. Bu yüzden ki Demirkubuz

<sup>7</sup> *İsim* İçinde küpe, yüzük, bilezik vb. değerli süs eşyalarının saklandığı kutu.

filmlerinin insanın en çok içine döndüğü, kendisini en fazla özdeşleştirdiği mekânlarla derdi vardır; öncelikle “evler”den başlayalım.

### 2.1. 1. Evler

Zeki Demirkubuz sinemasında “ev” doğrudan tekinsiz, ürkütücü, geçmiş yaşantıların travmatik izleri ile dolu bir mekân olarak kurulur. Tam da dışa kapalı, içedönük, mahrem yapısından ötürü, ev insan ruhunun en karanlık yanlarının sahnesi olur. Mahremiyet; dışarıya, dışarıdaki dünyanın tehditlerine karşı bir korunma imkanı sağlamaz. Ev, kollayıcı, korunaklı bir sığınak değildir. Tersine, özel alanın mahremiyeti şiddetin en akıl almaz biçimlerini kimsenin ulaşamayacağı, müdahale edemeyeceği bir alana çektiği için, insanı en çaresiz bırakan yerdir. Demirkubuz filmlerinde ev, aile, çocukluk imgelerinde tekinsiz, rahatsız edici bir yan vardır. Mutluluk mekânı olan “yuva”yı hatırlatacak herhangi bir aitlik, bir bütünlük hissi yoktur. Ev doğrudan karanlığın alanıdır; bir hapisane, bir cendere, bir cehennemdir artık. Huzurdan, rahatlıktan eser yoktur burada. Evler mikro ölçekte kentsel eşitsizliği de imgeler. Ev içinde yaşanan dehşet verici ve şiddet yüklü olaylar kent içinde gerçekleşebilecek olayların ne gibi boyutlara ulaşabileceğini gösterir.

*C Blok*'un iletişim sorunu yaşayan çifti Tülay (Serap Aksoy) ve Selim'in (Selçuk Yöntem) yaşadıkları daire, büyük bir sitenin üst katlarından birindedir. Tıpkı ilişkileri gibi kupkuru bir dairedir burası. Evin içi tablo, köşe lambası, otantik halılar, gramofon, saksı bitkileri gibi “modern öğeler” ile dizayn edilmiştir ama karakterlerin bu objelerle hiçbir ilişki içinde olmadığını görürüz. Bu nesnelere bakımı, temizlenmesi, evin içinde konumlanması aslında evin bir “yabancı”sı olan gündelikçi Aslı'ya (Zühal Gencer) aittir. Çift evde birlikte oldukları vakitlerde çoğunlukla televizyon izlerler. Herhangi bir diyalog geçmez aralarında; izledikleri program hakkında, günlerini nasıl geçirdikleri hakkında konuşmazlar. Ancak Aslı televizyon izlerken ayrı ayrı zamanlarda hem Tülay'ın hem de Selim'in Aslı'ya ne izlediğini sorduklarını görürüz. Bunlar, filmdeki samimi sohbet girişimlerinden biridir ve Aslı'nın yabancı olmasına rağmen onunla kurdukları ilişki önemlidir; bu aslında Selim ve Tülay'ın bir birine ne kadar uzak ne kadar yabancı olduğunu göstermektedir.



**Resim 2.1.1.1** Tülay ve Selim salonda televizyon izlerken

Sadece ev içlerinde değil apartman içinde de hiçbir karakterin ya da komşuların karşılaştığını, selamlaştığını, konuştuğunu görmeyiz:

C blok hem cezaevini birebir çağrıştıran adıyla, hem de görüntüsüyle hapisane algısını oluşturur; filmdeki her bir karakterin birbiriyle ve mekânla ilişkilerini belirleyen de C Blok'un kendisidir. Apartman görevlilerinin yaşadığı alt kattaki bölüm ile üst katlarda yaşanan hayatların görünürdeki karşıtlığına rağmen, C Blok'ta yaşayanların her birinin iç mekânlara hapsolmuş dar dünyaları, bu dünyanın dışına çıkıldığında bile kaçılmayan iç sıkıntısı barizdir. Tülay C Blok'tan kaçmak için deniz kenarına giderken, bir alt geçitten geçer. Geçitin ucunda bir ferahlık vaadi gibi görünen deniz, Tülay kıyıya vardığında dönüp arkasına bakınca ufku yine bloklarla çevrilmiş bir açık hava hapisanesine dönüşür (Çiçekoğlu, 2015, s. 76).

Çifti ev içinde birlikte gördüğümüz sahnelerde ya ayrı odadadırlar ya da birbirleri ile uzak mesafede otururlar. Keza iki karakterin de ev ile kurdukları ilişki çok uzaktır. Tülay'ın meyve suyunu Aslı sıkar verir, Selim'in rakısını Aslı koyar getirir, evin temizlik ve yemek yapma işleri zaten Aslı'ya aittir. Bununla birlikte Tülay'ın geçirdiği iç sıkıntı, ev ile kurulan ilişkisine de yansır. Gerçekten de hiçbir aidiyet, hiçbir mutluluk belirtisi göstermez Tülay. Bu kopukluğun, aidiyetsizliğin Tülay'ın depresyonu ile ilgili olduğu düşünülebilir. Ancak daha yoksul bir mahalleden geldiğini anladığımız annesi (Güler Ökten) ile de hiçbir şekilde ilişki kurmaz Tülay; aksine, "Sıtkım sıyrıldı hepimizden, senden, o heriften, her şeyden, hala bırakmadınız peşimi" der. Annesinin sınıfsal imgesinden ve bu sözlerinden, Tülay'ın yaptığı evlilik ile sınıf atladığını, yoksul mahalleden, yüksek bloklu bir eve taşınabildiğini anlarız. Belli ki bu bir aşk evliliğinden ziyade statü değiştirmek, sınıf atlamak için yapılmış bir evliliktir.

Tülay'ı sıklıkla Demirkubuz sinemasının temel özelliklerinden biri olan çerçeve içinde çerçeve görüntü düzenlemesi içinde görürüz. Bu kullanım karakterin film çerçevesi içine iyice hapsolması, özgürlüğünün kısıtlanması, kaçışının mümkün olmaması etkisini arttırır. Ayrıca bu teknik derinliği de iyice azaltarak kişinin mekân ile tamamen bütünleşmesine, o mekânın bir “parçası”, cansız bir “nesnesi” haline gelmesine neden olur. *C Blok*'un görsel tonu zaten gri ve karanlıktır. Yine benzer şekilde Tülay'ın arkadaşı Fatoş (Ülkü Duru) ile ya da kapıcı Halet (Fikret Kuşkan) ile olduğu sahnelerde de çoğu zaman ışık ya çok düşüktür ya da doğal ışık kullanılmıştır; ki çekimlerin çoğu akşam saatleri ya da sabaha karşı, doğal ışığın da oldukça düşük olduğu zaman dilimlerinde gerçekleşmiştir.



**Resim 2.1.1.2** Tülay salonda çerçeve içinde çerçevenilmiş ve doğal ışık kullanımı

*Üçüncü Sayfa*'daki karakterlerin evleri de aynı şekilde şiddeti gizleyen, mahremiyetin en yaralayıcı boyuta ulaştığı, bu yüzden de gittikçe çıkışsız, dönüşsüz bir hale gelen mekânlardır. Meryem (Başak Köklükaya) aralıksız her gece kocasından dayak yer, kocasının tecavüzüne uğrar ve İsa (Ruhi Sarı) Meryem'in feryatlarını, tokat seslerini, eşyaların fırlatılışlarını duyar. İsa bu durumun sebebini sorduğunda Meryem'den “Sen karışma, karı-koca arasında.” cevabını alır. Fakat kocasından gördüğü şiddet her gece devam eder. Bir gece İsa yine Meryem'in çığlığına ve adamın küfürlerine uyanır. Dayanamaz evinden çıkar, kapıyı çalmak için elini yumruk yapar kaldırır ama “karı-koca” meselesi olduğu aklına gelince vazgeçer ve evine döner. Dolayısıyla Meryem'in evi onun için sürekli şiddetin üretildiği, seslerin açıkça duyulmasına rağmen kimsenin bu şiddete ses çıkarmadığı, ürkütücü, huzursuz, rahatsız edici bir cehenneme döner. “Karı-koca” meselesinin mahremiyeti, Meryem'in kaderi haline dönüşür. Bu nedenledir ki Meryem bir gün dayanamaz kendini İsa'nın evine atar ve isyan eder: “Bıktım artık,



bıktım, bıktım, bıktım! Allah'ım ne yaptım ben! Allah'ım günahım neydi!” Bu isyan kendi evinin dışında, başka bir mekânda gerçekleşir. Her ne kadar şiddetten kaçıp sığındığı, suç ortaklığı yaptığı komşusu İsa'nın evi de ruhu karanlık bir mekân olarak konumlansa da.



**Resim 2.1.1.3** Meryem İsa'nın isyan eder

*Üçüncü Sayfa*'da Meryem ve İsa'nın evi dışında, ev sahibinin (Cengiz Sezici) evi ise başka karanlık öykülerin geçtiği bir mekândır. Film boyunca bu mekânı sadece kapı aralığından görürüz. Ama Meryem'in anlattığı girift öykü ile birlikte bu evin dehşetin diğer bir boyutuna mekân olduğu anlaşılır. Meryem yıllardır ev sahibinin metresliğini yapmaktadır ve bundan kocasının da haberi vardır. Aynı anda ev sahibinin oğlu Serdar (Serdar Orçin) ile de ilişkileri vardır. Bu iki erkek karakterle başlarda tiksinererek birlikte olduğunu ama daha sonra alıştığını ifade eder. Serdar ile ilerleyen ilişkileri sonucunda, Serdar'ın da babasını sevmemesinden dolayı, bu ev içinde Serdar'ın babasını öldürme planı yaptıklarını anlatır. Ama İsa, başka bir sebepten dolayı ev sahibini tesadüfen, tek kurşunla, kapı eşiğinde vurmuş ve öldürmüştür. Çok gariptir ki çok katlı apartmanda hiçbir kimse silah sesini duymamış, cinayetten herkesin sonradan haberi olmuştur. Dolayısıyla apartman dairesi başka bir karanlık öyküye, üstelik herkesin şiddete karşı sağır olduğu bir olaya mekân olmuştur.

*İtiraf*'ta da Harun (Taner Birsel) ve Nilgün (Başak Köklükaya) arasında tıpkı *C Blok*'taki çift Selim ve Tülay gibi iletişimsizlik ve birbirinden kopukluk vardır. İki karakter de evleriyle *C Blok*'taki çiftten bile daha az ilişkilendirirler. Eve sadece uyumak için gelirler ve hem ev içinde hem de ev dışında ikisinin de aşırı gergin ve huzursuz olduğu görülür. Üst-orta sınıf bir yaşam biçimleri ve lüks bir daireleri vardır. Ancak

uyumak dışında evde karşılaştıkları tek sahne Harun'un Nilgün'e karşı gösterdiği şiddet sahnesi olur. Bu sahnede üretilen şiddet, geçmişte yaşanan bir olayın travmasından kaynaklanmaktadır. Nilgün'ün eski sevgilisi Taylan (Zeki Demirkubuz), Harun'un en yakın arkadaşıdır. Nilgün ile Taylan ilişki yaşarken, Nilgün Taylan'ı Harun ile aldatır, bunu gururuna yediremeyen Taylan intihar eder. Daha sonra Harun ve Nilgün evlenirler. Ancak Harun sürekli Nilgün'ün onu aldatacağından, ihanet edeceğinden korkar, ona bir türlü güvenemez. Bu güvensizlik ve şüphe büyüdükçe büyür. Şüphelerini doğru çıkaracak bir takım bilgilere sahip olan Harun, Nilgün'ü kendiliğinden konuşması için zorlar ama Nilgün kabul etme veya reddetme gibi herhangi bir davranışta bulunmaz. Harun'un bu şüphesi ve gerçekleri bilme isteği bir akşam yatak odalarında Nilgün'e karşı şiddet olarak patlar. Bu esnada Harun, Nilgün'e "orospu", "kaltak", "yılan" şeklinde küfürler ederek sözlü şiddeti de üretmiş olur. Bu kavga anında arkada sürekli telefon çalmaktadır. Bir süre sonra rahatsız edici bir hal almaya başlayan telefon zili daraltıcı ve kuşatıcı bir etki yaratmıştır. Bunun yanında, kavga anına kadar tüm kötü haberler telefonda gelmiş, böylece telefon yabancılaştırıcı bir etki olarak kullanılmıştır. Sonuç olarak *İtiraf*'ta ev, geçmişin yükünü, ağırlığını, vicdan azabını taşır; kuşkuyla aidiyet kurarak her an tetikte oluşun gerginliğini yansıtır. İtirafa giden yol aynı zamanda geçmişe bir yolculuktur; geçmişteki bir günaha, bir ihanete dönüşle psikolojik gerilim artar ve itirafın sırası gelir.



**Resim 2.1.1.4** Harun yatak odasında Nilgün'e şiddet uygular

*Bekleme Odası*'nda ise Ahmet'in (Zeki Demirkubuz) evi kayıtsız bir bekleyişin durağı haline gelmiştir. Ahmet geçmiş ile gelecek arasında duran bir an içinde yaşar. Geçmiş, her an geçtikçe arkasında bırakırken gelecek anın hazırlığında daimi bir bekleyiştir bu. Bu filmde yönetmenin kendi evinin içine girerek yönetmenin özdeşleşmesini yapmaya başlarız. Ahmet evinde, bir sonraki filme, bir sonraki kadına, yaşanacak şeylere sabır, teslimiyet, rıza ve tevekkül göstermektedir. Bu bekleyiş tamamen nedensiz ve anlamsız gözükmektedir. Bu nedensizlik ve anlamsızlık onun hayata karşı kayıtsızlığını, sorgulamazlığını, eylemsizliğini ve isteksizliğini

arttırmıştır. Çevresinde idealist ve ilkeleri olan bir kişi olarak tanınmasına rağmen kendisine göre kibirli ve kendini beğenmiştir.<sup>8</sup>

Ahmet'in haletiruhiyesinin bir yansıması olarak "ev" imgesi de güvensiz ve huzursuzdur. Demirkubuz'un deyimiyle ev, "ölümü bekleme odası"dır (Demirkubuz, 2004). Özellikle *Bekleme Odası*'nda ev, adı konmayan bir gerilim, kaynağı bilinmeyen bir huzursuzluk üretir (Suner, 2005). Filmin bütününe yayılan muğlâklık özellikle Ahmet'in iç dünyasını tamamen örter; derdinin, sıkıntısının ne olduğunu bir türlü anlayamayız. Demirkubuz filmlerinin geneline yayılan varoluşçuluk ve nihilizm; karakterin *Suç ve Ceza*'yı çekmeye çalışan bir yönetmen ve sürekli Nietzsche alıntıları yapan bir kişi olması bakımından, bu filmde doruğa çıkmıştır. İradi bir iradesizlik içindeki Ahmet modern zamanın *Yer Altından Notlar* karakteridir sanki. O da romandaki karakter gibi bir değişim yaşamaz/yaşayamaz, bulunduğu noktaya her zaman geri döner, akılcılığın akıldışılığını kabul etmiş bir hayat felsefesiyle yaşar. Bunun için örneğin hayatına giren iki kadınla da aynı sebeplerden tartıştığını, aynı sebeplerle kadınlar tarafından terk edildiğini görürüz. İki kadın da onu terk ederken aynı görüntüyü verir.



**Resim 2.1.1.5** Ahmet'i terk etmeden önce Serap ve Elif aynı görüntüyü verir

<sup>8</sup> Elif'in sevgilisi Kerem ile aralarında geçen diyalogda Ahmet kendini şöyle tanımlar:

Kerem: Diğer filmlerinizde de öyle, inançsızlık, suçluluk üzerine. Oysa dışarıdan pek öyle birisine benzemiyorsunuz.

Ahmet: Öyle mi nasıl birine benziyorum?

K: Bir kere her şeyi çok ciddiye alan birisine benziyorsunuz. Bildiğim kadarıyla çok çalışkan, mütevazî; ilkeleri uğruna yaşayan birisiniz. Hatta sinema dinsel bir meseledir diyecek kadar da idealistsiniz.

A: Böyle mi görünüyorum gerçekten.

K: Bunu bilmiyor olamazsınız.

A: İnsan dışarıdan nasıl görüldüğünü bilemez. Ama madem öyle görünüyorum; kibir ya da kendini beğenmişliktendir o zaman.

İkisiyle de tartışırken arka fonda benzer televizyon sesleri işitilir. Ahmet ikisine de nedensiz ve kayıtsız yalanlar söyler. Bu iradi iradesizliğin kişiye kattığı özgürlük, her şeyin anlamını yitirdiği bir noktada, bir işi yapmayı ya da yapmamayı tercih etmek arasında bir fark görmeyen bir insan için bir çeşit ruhsal esarettir zaten. Yönetmen Ahmet, hiçliğin getirdiği bir özgürlüğe sahiptir; hayattan, ilişkilerden ya da yaptığı işten hiçbir beklentisi yoktur (Demirel, 2011). Böylece Ahmet yolumuzu modern zamanların hastalığı yabancılaşmaya çıkartır. Bu doğrultuda bağımsızlık ve kayıtsızlık, kadınlarla kurduğu/kuramadığı birlikteliklerden içine düştüğü boşluklardan okunabilir. Dolayısıyla kedileri için bile “orospu”, “kaltak” gibi sıfatlar kullanan bir adam olan Ahmet’in, ağlamaktan gözleri şişmiş sevgilisine “Menemen yer misin?” kayıtsızlığında yaklaşmasını yadırgamamak gerekir.

İşte Ahmet’in hayatında onu tek kabul eden, onu tek sorgulamayan, kayıtsızlığını tek görmezden gelen şeydir evi. Onun sığınağı, kaçış noktasıdır; televizyonu tek dostudur, isterse magazin, isterse futbol izler; tuvaletindeki sifon sorgusuz sualsiz işini yapar; mutfağındaki tava hem yumurtasına sahan olur hem sigarasına küllük. Penceresi Ahmet’in bekleyişini, yerinde saymasını, dünyaya küskünlüğünü, hep aynı yerden bakmasını umursamaz; ona her gün aynı manzarayı göstermekten asla vazgeçmez.

Zeki Demirkubuz filmlerinde ev ortamı bazen adı konulmayan bir gerilim, huzursuzluk, psikolojik şiddet olarak hissettirir kendini, bazense açıktan açığa dehşet üreten bir hal alır. Ancak her durumda, evlerin ortak noktası normal, sıradan, kendi halinde görünmeleridir. Demirkubuz'un filmlerinde ev, dehşetin normalliğinin alt metnine dönüşür. Tam da Freud’un “tekinsiz” kavramına uygun bir durumdur bu aslında. “Tekinsiz”, insanda dehşet, korku, ürperti hissi uyandıran şey olarak tanımlanırken Freud bu hissin kökeninin yabancı ve bilinmedik değil, tersine aşına ve çok iyi bilinen, ancak bastırılma sonucu yabancılaşmış olan bir şeyle karşılaşmak olduğunu söyler (Freud, 1958, aktaran: Suner, 2005, s:175). Bu anlamda, “tekinsiz”in kökeni hepimizin bir zamanlar “ev”i olan ana rahmine/anne bedenine uzanır. Bu kavramsallaştırmayı anırtırır şekilde, Demirkubuz'un filmlerindeki evler hiçbir biçimde yabancı, yadırgatıcı ve sıradışı görünmez. Bu evlerin içinde süregiden dehşet kimseye yabancı gelmez. Tekinsizliğin kaynağı tam da budur zaten: dehşetin adeta evcilleşmesi, yeknesaklaşması, rutin haline gelmesi.



**Resim 2.1.1.6** Uğur ve ailesinin yaşadığı şiddet yüklü ev

*Kader*'de Uğur (Vildan Atasever) ve ailesinin yaşadığı ev sıradan bir apartman dairesidir. Evin içi hepimizin alışkın olduğu bir biçimde dizayn edilmiştir, hiç birimize yadırgatıcı gelmez. Fakat ev içinde geçen diyaloglar yadırgayabileceğimiz derecede ağır küfürler içerir; Uğur, annesi ve kardeşi ile kavga eder, onları yere iter, Cevat (Engin Akyürek) ise aileye maddi yardımda bulunur, onlara hediyeler alır. Fakat bunun karşılığında Uğur'un annesi ile birlikte olmaktadır. Dolayısıyla bu sıradan görünümü, tanıdık ev içerisinde son derece rahatsızlık verici, tedirgin edici olaylar yaşanmaktadır.

Aynı şekilde *Masumiyet*'te Yusuf'un (Güven Kıraç) ablası ve eniştesinin evi şiddet içeren ve karanlık olayların mekânı olmuştur. Geçmişte Yusuf, ablasını (Nihal Koldaş) sevdiği adamla kaçtığı için ağzından yaralamış ve bu eylem sonucu kadın dilsiz kalmıştır. Enişte (Ajlan Aktuğ) ise o olaydan sonra, kendisine iyice yabancılaşan eşini her akşam dövmeye başlamış, çocuğuna da kötü davranmıştır. Enişte, hiçbir huzurunun kalmadığından, kendisine "köpek" muamelesi yapıldığından yakınır: "Sanki kırığını değil babasını öldürdük!" der. Buradaki şiddet, abla sevgilisi ile kaçtığından dolayı, sevgiliyi öldürerek ve ablayı da yaralayarak meşrulaştırılmıştır. Ama geride kalanlar işlenen cinayetten daha beterini bu tek göz odalı evde çekmektedir. Bu arada enişte "namusunu temizlediği" için Yusuf'a çok iyi davranır, Yusuf'la ilk karşılaştıkları zaman ona sarılır öper, eve davet edip, ona rakı sofrası kurar. Fakat ablası Yusuf'un yüzüne bile bakmaz; bu kendi *masumiyetini* daha çok güçlendiren, Yusuf'u ise daha çok suçlu konumuna düşüren bir davranış olarak yansır.



**Resim 2.1.1.7** Yusuf'un ablası ve eniştesinin şiddet yüklü evi

Demirkubuz'un sinema evreninde her şey insana düşmandır: zaman, mekân, dünya, insanlar, hayat, kader, ev... hatta kendisi bile. Dört yanı cehennemle, düşmanla çevrili tekinsiz bir dünyada insanın biricik varlığı ise dehşettir; insan o dehşet içinde doğar, dehşet içinde yaşar ve ölür. Bir mikrokozmos olarak düşündüğümüzde Demirkubuz sinemasında ev, dışarıdaki dehşetin mikro ifadesidir. Karakterlerdeki aidiyet, insanın karanlığına, zaaflarına, hasılı karanlığın, tekinsizliğin, bilinmez, kötülüğün ilmek ilmek ördüğü dehşetidir (Pay, 2010, s. 42).

Görsel düzlemde, Demirkubuz'un filmlerinde “ev”in tekinsiz, ürkütücü, rahatsız edici bir yere dönüşmesinin nedeni büyük oranda yaratılan klostrifik atmosferdir. Filmlerin kurduğu görsel atmosfer izleyicide sürekli bir “kapalılık” duygusu yaratır. Bu duygu bir ölçüde öykülerin büyük bölümünün iç mekânlarda geçmesi sonucu ortaya çıkar. Kullanılan çerçeveleme tekniği, mizansenle kurulan kapalılık duygusunun daha da güçlü vurgulanmasını sağlar. (Suner, 2005, s. 173 - 175)

İç mekân çekimleri genellikle çerçeve içinde çerçeve tekniği ile yapılır; yani çekim olayın geçtiği mekânın dışından, ya bir kapı, ya da bir pencere gerisinden yapılır. Bu mekâna olan uzaklığı arttırır, aradaki kapı ya da pencere bir engel haline dönüşür. Böylece daha kapalı bir çaresizlik mekânı üretilmiş olur. Kameranın çerçevesi zaten bir dış sınır oluşturur, mizansen içine yerleştirilen bir kapı ya da pencere çerçevesi ikinci bir sınır oluşturarak sahneyi iyice daraltır.





**Resim 2.1.1.8** Çerçeve içinde çerçeve ile daraltılan görüntü

Bazı sahnelerde film karesi bir duvarın gerisine yerleştirilir ve böylece görüntü dikey olarak bölünür. Bölünmüş çerçevede iki tarafta geçen olayı takip edebiliriz. Bu çekim tekniği görüntüyü daraltırken aynı zamanda iç mekâna garip bir estetik duygu da katar. Böylece köhne, eski, kapalı iç mekân sıkıntı duygusunu daha da vurgulayan bir işlev üstlenir. Olayların odanın köşesinden ya da başka bir noktasından alçak ya da yüksek açıyla gösterilmesi, çarpıtılmış bir görme açısı sunduğundan dolayı seyircide bir rahatsızlık yaratır. Kameranın bu şekilde konumlanması ve açılması duvarların da varlığı belirginleştirerek kapalılık duygusunu güçlendirir.



**Resim 2.1.1.9** Kamera önüne konulan engeller ya da duvar görüntüyü daraltır

Tüm bunlara ek olarak görsel açıdan mekân ve kamera çerçevelemesi ile yaratılan kapalılık duygusu ses kullanımıyla da pekiştirilir. Hemen hemen bütün filmlerde izbe otel odalarının, dar bodrum dairelerinin arka fonunda rahatsız edici sesler, gürültüler

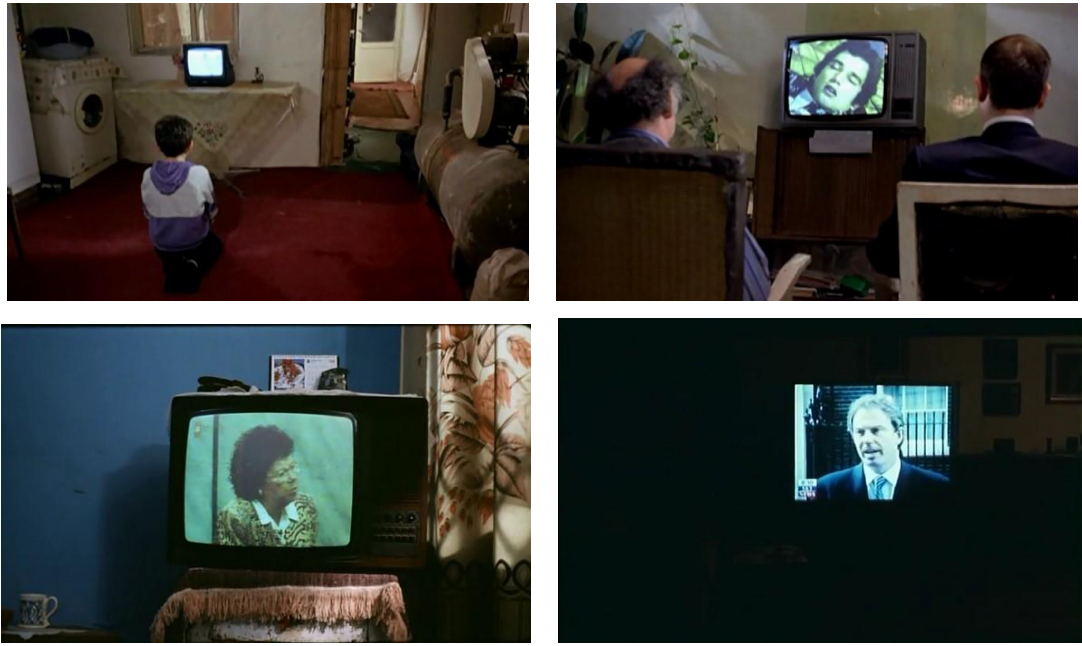
duyarız. Bu sesler çoğunlukla bağlamdan kopuk, konuyla ilgisizdir. En sessiz sahnelerde bile arkada daima rahatsız edici, film anlatısı ile alakasız sesler kullanılır. *C Blok*'ta araba silecekleri, asansör gürültüsü, kapı zilleri, televizyon sesi; *Masumiyet*'te otel içinde geçen her sahnede arkadan duyulan Yeşilçam filmleri, pavyonda ise gürültülü arabesk müziği, dış mekânlarda korna ve satıcıların sesi, *Üçüncü Sayfa*'da hiç kesilmeyen su damlaması, tutukluk yapan lambanın cızırtısı, Meryem ve kocasının kavga gürültüleri; *İtiraf*'ta Harun ve Nilgün kavga ederken sürekli çalan telefon; *Bekleme Odası*'nda hiç kapanmayan televizyondan duyulan film, haber, magazin, futbol maçı sesleri, *Yeraltı*'nda Muharrem'in uyurken çıkardığı dış gıcırıltıları, uzak bir yerlerde çarpan demir kapı sesi... Bunların hepsi görsel düzlemde sıkıştırılmış karakterlerin daraltıcı ve kuşatıcı etkisini arttırmak için kullanılmış öğelerdir.

İç mekânların vazgeçilmez sesi olan televizyon Demirkubuz filmlerinde mekânın kendisinin bir parçası haline gelir. Tüm filmlerde hipnoz olmuş şekilde televizyona bakan karakterler görürüz. Üst orta sınıf karakterlerin de 50 dolar için tehdit alan yoksulların da buluştuğu tek ortak nokta televizyondur. Çünkü televizyon “hiçbir-mekân”<sup>9</sup> kurar. Alışık olduğumuz mekân duygumuzun burada bize söyleyeceği hiçbir şey kalmamıştır. Televizyon hiçbir mekândır; zaman içinde asılıdır ve yerçekimsizdir. Mesafe duygumuzu sarsar. Her yer, hiçbir yerdir. Her yer, herhangi bir yerdir. Televizyon mekânı, küreselleşmenin homojen, tıpatıp aynı mekânlarından en yaygın, en kitlesel olarak tanınabilen mekânıdır (Süalp, 2004, s. 20). Karakterlerin izlediği programların içeriklerinde farklılıklar olsa da tüm karakterleri homojenleştiren bir öğeye dönüşmüştür televizyon. *Yeraltı*'nın entelektüeli Muharrem, *İtiraf* ve *C Blok*'un daha varlıklı ve üst sınıf insanları Harun ve Selim, *Bekleme Odası*'nın yazarı Ahmet belgesel ya da yabancı film izlerken; *Masumiyet*'in otelcisi Yeşilçam melodramları, Yusuf'un ablasının oğlu çizgi film, *Üçüncü Sayfa*'nın yoksulluktan kırılan Meryem ve İsa'sı ise Ayşe Özgün'ün programını izler.

Bence, televizyonun hayatımızdaki yeri, bugüne kadarki bütün içerik, yayın politikaları, eğitici eğlendirici olduğu tartışmaları, kodlama, kod çözme çalışmalarının bütün eleştirilerinin ötesinde bir yerde, dünyayı birebir algıladığımız alanda, bizi bir başka algı dünyasına taşıdığı yerde önem kazanıyor. Artık bu yerde bir şeyleri farklı yaşıyor ve algılıyoruz. Televizyon, kendi teknolojisinin eşiği değiştirdiği yerde, zamanın uçuşkan, mekânın yerçekimsiz, mesafelerin yok, bütünlüğün parçalı hallerinden bir dünya kuruyor bize (Süalp, 2004, s. 84).

<sup>9</sup> Buradaki “hiçbir-mekân”ı Tül Akbal Süalp'ten alıyorum. Çiçekoğlu'nun “hiçbiryer”inden farklı bir kullanımdadır. Daha detaylı bir okuma için *ZamanMekân* isimli çalışmaya bakılabilir.





**Resim 2.1.1.10** Televizyon ve televizyon izleyen karakterler

Sıkıntılı ev içleri çalışmanın son bölümünde yer verilen kategoriler çerçevesinde daha da detaylandırılmıştır. Şimdi karakterlere evler dışında yaşam alanı sağlayan, Demirkubuz filmlerinin önemli mekânlarından biri olan “otel odaları”na bakalım.

### 2.1.2. Otel Odaları

Demirkubuz filmlerinde karakterleri evlerden sonra en sık gördüğümüz yerler otel odaları ya da otel lobileridir. Oteller karakterlerin hayatlarını geçirdiği yaşam alanı haline dönüşürler. Filmlerden bağımsız olarak düşünelim. Bir insan neden otelde kalır? Ya bir yerden bir yere gidiyordur ve yolculuğuna ufak bir mola vermek istediği için; soluklanmak, dinlenmek istediği için kalır. Ya o yerin yabancıdır, gidecek bir yeri yoktur ve kalacak bir yere ihtiyacı vardır. Veya o yerde bir takım işleri vardır, bir süre o yerde kalması gerekir ve bu süreçte beklemesi gerekir. Ya da tamamen keyfi, tatil amaçlı yaşadığı yerin dışında bir yere gelmiştir ve o şehirde konaklaması gerekir. Kısacası otel; belirli bir ücret karşılığında yolculara/turistlere geçici olarak konaklama ve kısmi beslenme hizmeti sunan çeşitli donanımlara sahip bir işletmedir. Yukarıda sayılan olasılıklar dahilinde “geçici” vurgusu önemlidir. Bu bağlamda filmlerdeki

karakterlerin bu geçicilik halini kalıcı bir yaşam biçimine dönüştürdüğünü görürüz. Özellikle de *Masumiyet* ve *Kader*'de.

Uğur, Çilem, Bekir ve Yusuf geçici otel odalarının kalıcı karakterleri olmuştur. Yusuf (Güven Kıraç) hapisaneden çıktıktan sonra gidecek bir yeri olmadığı için hapisanede "büyüklerinden" geri kalan hayatını hapisanede geçirmek istediğini "arz eder."<sup>10</sup> Ancak cezaevi müdürü kimsenin özgürlüğünü kısıtlamaya haklarının olmadığını belirterek Yusuf'u çıkıp bir denemesi için tahliye eder. Yusuf elinde tek bir çantayla İzmir'e ablasını ve eniştesini bulmaya gelir. İlk olarak bir otele yerleşir. Geçici bir süre gibi gözükken bu süreç uzar ve otelde uzun süredir konaklayan Uğur (Derya Alabora), Uğur'un kızı Çilem (Melis Tuna) ve Uğur'un fedaisi Bekir (Haluk Bilginer) ile tanışır. Bu karakterlerin hikâyesi daha karmaşıktır: Uğur sevgilisi Zagor Orhan'ın peşinden şehir şehir gezmektedir. Çünkü Zagor belalı bir tip olduğu için sürekli başka cezaevlerine sürülmektedir. İzmir'de başlayan hikâye, Adana, Sinop, Isparta, Kars gibi Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde devam eder. Zagor hapisane değiştirdikçe Uğur onun peşinde, Uğur'u delikanlılık günlerinden beri delicesine seven Bekir de Uğur'un peşinde gezer dururlar. Hapislik süresi boyunca da karakterler otellerde kalmak zorunda kalırlar.

Otel odaları karakterlerin yaşam alanları, lobiler ise evlerinin salonu işlevini görür. Taşra otellerinin yalnızlığı, ıssızlığı ve eskimişliği, karakterlerin yalnızlığını, ürkekliğini ve içe dönüklüğünü arttırır. Otel lobisi nedensiz bekleyişlerin mekânı olur. Bu lobilerde kolektif olarak yapılan tek şey film izlemek, çay ve sigara içmektir. Bu tarz yoksul ve izbe otellerde karşımıza çıkan zaruri ortak faaliyetin ancak bunlar olduğu düşünülebilir; nitekim Demirkubuz filmlerinde, İzmir'deki, Aydın'daki, Sinop'taki bütün bakımsız ve kirli görünen otellerin içinden çekilen ilk görüntü bu olmuştur.

---

<sup>10</sup> *Masumiyet*'in açılış sahnesinde cezaevi müdürü Yusuf'un yazdığı mektubu okur: "...Depremde bütün ailemi kaybettiğimden dışarıda hiçbir yakınım kalmamış, gidecek hiçbir yerim olmayıp, bildiğim bir meslek ya da zanaat yoktur. Bu sebepten, siz büyüklerimden kalan ömrümü burada geçirebilmem hususunda yardım dilemekteyim... ..işlerinizde başarılar diler, durumu bilgilerinize arz ederim..."



**Resim 2.1.2.1** Otel odaları ve bekleyen karakterler

Anlamsız boş gözlerle televizyona bakan karakterlerde bir yandan trajik bir taraf da sezilir. Karakterler otel lobisiyle, zamanın geçmesini beklercesine, her ne kadar dövüş sahnesi ya da aşk sahnesi izleseler bile öyle bir hayata asla dâhil olamayacaklarını bilircesine, çaresiz kaderlerine boyun eğercesine bütünleşirler. Bu otellerin sakinleri bir mülksüzler ordusu gibi oturmuş, edilgenlikleri içinde boğulmaktadır. Aslında otel odalarının ve bekleme salonlarının, lobilerin oluşturduğu duygu da tam olarak budur: mülksüzlük, yersizlik, yurtsuzluk, “hiçbiryerlilik”. Yusuf gibi “gidecek yeri olmayan”, ucuz otellerin lobilerinde oturup hiçbir yerine dâhil olmadıkları filmleri, melodramları izleyen insanların dünyasıdır oteller. Lobiler mekân olmayan mekânların, mekânı olmayan insanların, hiçbir yere ait olmayan salonları gibidirler. Fondaki Yeşilçam anlatıları ise, salonda açık unutulmuş bir televizyonun, zamansal ve dairesel bir bugünü yaşayan insanlara kurmaca bir hayat hazırlayan bir imgesidir.

Karakterlerin yersiz yurtsuzluğunun yanında hiçbir mahremiyetleri de yoktur. Uğur ile Bekir otel lobisinde uluorta kavga ederler. Kavgalar birbirlerine “orospu”, “puşt” gibi sözler söylemekten çekinmedikleri, hatta tüm otel sakinlerinin de dâhil olduğu, silahların çekildiği bir hale dönüşür.

Demirkubuz sinemasında mekânın en fazla dile gelip konuştuğu kısımlar otel odalarıdır. Her zaman gerçekçilik açısından mekânsal düzlemde sadeliği ve doğallığı tercih eden Demirkubuz’un otel mekânları bir çok gündelik ayrıntı sunar: çay bardakları, ucuz koltuk ve sandalye takımları, üzerinde Yılmaz Güney, İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses

posterleri asılan rutubetli duvarlar, ucu kırık çerçeveler, ucuz elektrikli ısıtıcılar, ağzına kadar dolu küllükler, üst üste istiflenmiş giysiler, çantalar, battaniye ve yorganlar... Hikâyelerin ağırlığının yanında mekân bir de bu eşyaların ağırlığını yüklenir. Sade, sıradan, öylesine odalar, salonlar gibi gözüke de inandırıcılık ve etkileycilik bakımından çok fazla anlam taşır bu mekânlar.

Demirkubuz iç mekânı oluştururken, hem evlerde hem de otellerde, kamera çerçevelendirmesi ve ışık kullanımı aracılığıyla dar ve karanlık mekânlar kurar. Bu mekânlar da karakterlerin yaşadıkları sıkıntıları ve içsel hesaplaşmaları destekler. Ev, daha önce de söylendiği üzere, hiçbir zaman mutluluğun mekânı olmayan, özel hayatın huzurunu taşımayan, aksine mahremiyetin, kötülüğün asıl sebebi haline gelen bir tasavvur sunar. *C Blok*'taki çiftin neşesiz, sevgisiz kupkuru dairesi; *Masumiyet*'te Yusuf'un ablasının şiddet yüklü bodrum katı; *Üçüncü Sayfa*'da her tülü şiddetin (cinayet planlarından mafya kavgalarına, adam öldürmekten kadınların dövülmesine kadar) yaşandığı alt-orta sınıf apartman daireleri; *Yazgı*'da annenin öldüğü ve buna tepkisiz kalan Musa'nın memur evi; kapı komşusunun sevgilisini tekme tokat dışarı attığı, esrar içtiği, giriş dairesi; patronunun karısı ve çocuklarının öldürüldüğü orta sınıf apartman dairesi; *İtiraf*'ta genç karı kocanın geçmişin yükü ve vicdanıyla hesaplaşırken birbirlerinin hayatlarını cehenneme çevirdikleri manzaralı, şık orta sınıf apartman dairesi; *Bekleme Odası*'nda sevgililerine yalan söylemekten hiçbir zaman çekinmeyen, duyarsızlık ve kibirden dolayı çevresinde olup bitenleri hiç umursamayan film yönetmeni Ahmet'in giriş katı dairesi, ev mekânının boğukluğunu arttıracak şekilde dekore edilmiş ve çerçevelenmiştir. Otel odaları ve lobileri ise geçiciliği kalıcı hale dönüştürmüş karakterlerin yabancılıklarını ve "hiçbiryerli"liklerini kolektif bir halde yaşadıkları mekânlara dönüşür.

Demirkubuz'un deyimiyle durağan ve hareketsiz filmlere sadece hareket ve canlılık kazandırmak için yerleştirilmiş olan kapanmayan kapılar motifi karakterlerin eşikte olma durumunu ifade eder. Kimi sahnelerde karakterlerin kapı aralığından dövüldüğünü, kimi sahnelerde daha üst mevkilerdeki insanlar tarafından –savcı, cezaevi müdürü, polis- sorgulandıklarını, kimi sahnelerde ise kendi benlikleri ile baş başa kalmış düşündüklerini, kendilerini sorguladıklarını görürüz. Kapanıp ardından görsel bütünlüğü zedeleyecek şekilde yüksek bir gıcırtyla açılan kapılar seyirciye durumun tekinsizliğini duyumsatır. Bir değişimin, bir geçişin habercisi olarak konulmuş kapanmayan, durmadan açılan kapılar karakterlerin çıkışsızlığını yineler.

## 2.2. Ara Mekânlar

Bu kısımda karakterleri ev ve oteller dışında gördüğümüz ofis ve bar/restoran gibi kapalı mekânlardan bahsedilecektir. Ofis ve restoranların da tıpkı ev ve oteller gibi huzurdan ve ferahlıktan uzak olduğu görülür. Ofisleri içinde görünen bireyler birer makine gibi duygusuz ve ifadesiz şekilde çalışmalarını sürdürür. Yaptıkları işlerden ne memnun ne de mutsuz gözüdürler. Tıpkı televizyon izleyen karakterler gibi işlerine karşı ilgisiz, ne yaptıklarının farkında değillermiş gibi çalışırlar. *C Blok*'ta Tülay'ın arkadaşı Fatoş'u, *Yazgı*'da Musa'yı, *İtiraf*'ta Harun'u ve *Yeraltı*'nda Muharrem'i ofis ortamında görürüz. Diğer filmdeki karakterler ise ya işsizdir ya da bir ofis ortamında çalışmıyordur.

Filmler arasındaki ofisler birbirleri ile çok fazla benzerlik gösterirler. Fatoş, Musa ve Harun özel yerlerde çalışırken Muharrem devlet memurluğu yapar. Tüm ofislerde bilgisayar, telefon, kalemlik, notluk gibi ortak öğeler kullanılırken bürokrasi ve belge işlerinin tek düzeliği seyirciye hissettirilir. Ofis mekânlarının temel duygusu can sıkıntısıdır. Tüm karakterler içerisinde en fazla sıkılan Tülay, film esnasında gördüğümüz tek arkadaşı Fatoş'u işyerinde arada bir ziyarete gider. Fatoş yüksek katlı, yüksek merdivenli dar bir ofiste çalışmaktadır. Ofiste ağırlıklı olarak beyaz renk kullanılmıştır, arka fonda ise genişçe bir cam vardır. Fakat camdan bakıldığında yüksek katlı bir binanın çatısı ve onun arkasında yükselen bir vinç görülür. Ofisin içinde ise bilgisayar, kâğıtlar iliştirilmiş bir pano, kalemlik, telefon, mavi kapaklı dosya dikkat çeker. Orta planda Fatoş sandalyesinde oturur ve neredeyse Tülay'a hiç bakmadan onunla konuşur. Tülay'ın tekdüzeliğine vurgu yaparcasına onu görmeden çantasından çıkardıklarını ezberle sayar: fırça, makyaj çantası, not defteri, kalem, gözlük ve bir macera kitabı... Ön planda ise siyah ve kırmızı ağırlıklı bir çerçeve içinde Tülay'ı görürüz. Fatoş'u ziyarete gelmiştir ama ne iş ile ilgili ne de ev hayatıyla ilgili hiçbir şey konuşmazlar. Dolayısıyla Fatoş'un ne işle meşgul olduğunu anlayamayız.



**Resim 2.2.1.** Fatoş'un iş yeri, tekrar eden katlar ve çerçeve içinde çerçeve ile sıkıştırılmış Tülay

İşyerinin genel görünümünün verildiği sahnede girdap şeklinde yükselen balkonlar görülür. Balkonların simetrik ve tekdüze yükselmesi, kenarlarındaki korkuluklar, korkulukların altında aynı hizada yanan ışıklar özgürlük ve rahatlık hissini baltalar, monoton bir çalışma hayatına işaret eder.

Musa, Harun ve Muharrem'in çalıştıkları mekânlar iç tasarım, kullanılan malzeme, görsel ton ve yaptıkları iş bakımından birbirlerine çok benzemektedir. Musa özel ama küçük bir şirkette muhasebeci, Harun başka özel bir şirkette mühendis, Muharrem ise bir devlet dairesinde memurdur.



**Resim 2.2.2.** Musa ve ofis ortamı



**Resim 2.2.3.** Harun ve ofis ortamı

Musa'nın (Serdar Orçin) uzun yıllardır aynı şirkette çalıştığını öğreniriz. Patronu Naim (Demir Karahan) ve iş arkadaşlarıyla iyi ilişkileri vardır. Daha doğrusu “ne etliye ne sütlüye karışır” cinsten ne iyi ne de kötü denebilecek bir ilişkidir bu. Söyleneni sorgulamadan yapar, bitirmesi gereken bir iş varsa mutlaka bitirip öyle çıkar. İş arkadaşıyla bir gün sinemaya gitmeye karar verse de vazgeçip geri döner. Diğer bir iş arkadaşı olan Sinem'le (Zeynep Tokuş) ise Sinem'in teklifi üzerine “Benim için fark etmez, sen istiyorsan evleniriz” diyerek evlenir. Ofis ortamında ise diğer filmlerinde olduğu gibi nesnelar düzleminde aynı öğelerin tekrar ettiği görülür.

Harun da Musa gibi işiyle ilgisiz, yap denileni yapar cinsten bir çalışandır. Ofiste kendisinden başka onu intihar ettikten sonra hastaneye götüren ve daha sonraki süreçte yanında olan arkadaşısı/patronu Süha vardır. *İtiraf*'ın vazgeçilmez nesnesi telefon ofis içinde de çok sık kullanılmıştır. Ofis dizaynı da ton olarak kahverengi ağırlıklı, kapalı ve zevksizdir.

Muharrem (Engin Günaydın) ise düz bir devlet memurudur. Belki de yalnızlığı, asosyallığı, ilişkisizliği mesleğinden etkilenmiştir. Çünkü çalıştığı yer, bir devlet memurunun sabah 8'den akşam 5'e kadar ofiste olduğunu düşünürsek, günün çoğunu geçirdiği dolayısıyla duygusal olarak etkilendiği bir mekândır. Ama öyle bir devlet dairesi kurgulanmıştır ki, *Yeraltı*'nın iç kapaticılığına, karanlığına bir katkı da buradan gelmektedir. Duvarlar son derece eski kahverengi tahta parkelerle döşenmiş, pencereler demir parmaklıklarla kapatılmıştır. Beyaz floresan ışık tutukluk yaparak yanıp sönmekte, duvarda saat, saniyeler oldukça yavaş akmakta, memurların oturdukları yerin arka duvarından büyük bir Atatürk tablosu onları izlemektedir. Çalışan memurlar son



derece asık suratlı, önlerinde açık duran bir monitör, masada tam bir Devlet Malzeme Ofisi'nden çıkma standartlara uygun telefon, kalemlik, notluk ve ajandalar durmakta, hiç kimse birbiriyle konuşmamaktadır. Muharrem ofisine gelirken sonsuza çıkıyormuş hissi veren, bir girdabı andıran uzunca, tahta tırabzanlı merdivenleri tırmanır. Yerler kara taş döşeme, ortam loştur. Muharrem başı önünde sırtında kendine bir-iki beden büyük geldiği kolayca anlaşılan siyah kabanı ile bu merdivenleri ağır ağır tırmanır. Bir kez daha Kafka'nın *Şato*'su gibi sonsuz merdivenler, birbirine bağlı kapılar, kısır bir döngü vardır. Bu geometrik merdivenler, devletin kamu binaları, parklar, bahçeler ve özel işletmeler için parsellediği toprakların üzerine inşa edilmiş küçük camlı binalar içinde yükselen girdaplar gibidir. Bu parseller insanı homojenleştirip, ayırıp parçalarken; devletin varlığını da meşru kılmaktadır.



**Resim 2.2.4.** Muharrem ve işyerinin girdapsal merdivenleri

Tüm bu görsel imgeler devlet dairesinin mekânsal kapalılığını, bürokrasisini, bürokrasinin o çıkmazlığını ve aymazlığını temsil etmektedir. Devletin çevreleyiciliği ve kuşatıcılığı bu imgelerle temsil edilmiş; baskı ve gözetlenme hissi büyük Atatürk tablosu ve demir parmaklıklı pencerelerle güçlendirilmiştir.

Bu ortamda Muharrem de “klasik memur” kılığında masasında oturmaktadır; gri bir ceket, kahverengi süveter, beyaz gömlek, şekilsiz bir kravat ve koyu renk pantolon giyinen Muharrem kamu kuruluşu kurallarına uygun bir kılık kıyafettir. Ofis ortamı daha önce de bahsedildiği gibi oldukça sessiz ve gergindir. Ofis içinde rahatsız edici bakışmalar vardır. Böyle bir ortamda çalışan Muharrem aynı zamanda devlet tarafından da kuşatılmıştır.





**Resim 2.2.5.** Muharrem ve ofis ortamı

Ancak daha sonra öyle bir sahne gelir ki Muharrem'in tüm bu sistemi ve düzeni alaya aldığı, her şeyin bilincinde olduğunu, sırf bu aşırı bilinçlilik halinden huzursuz olduğunu ve içsel sıkıntı içinde olduğunu anlarız. Muharrem tuvalettedir, işini gördükten sonra ellerini yıkarken melodisine uygun olmayan bir şekilde *Ankara Marşı*'nı söyler. Burada dikkat edilmesi gereken iki nokta vardır birincisi, mekân olarak kamu binasının tuvaletinin seçilmesi; ikincisi marşın melodisinin Muharrem tarafından alaycı bir biçimde değiştirilmesidir. Çünkü *Ankara Marşı* devletin ulusalcılığının ve bekasının simgelerinden biri haline gelmiştir. Hem mekân seçiminden ötürü, hem melodik değişimden ötürü Muharrem bir bakıma devleti tiye almaktadır. Bu açıdan bakıldığında Muharrem bir anti-kahramana dönüşür. Her türlü kurala uyuyormuş, egemen ideolojiye ve devletin erkine itaat ediyormuş gibi dursa da küçük yarıklar bulunduğu anda bu yarıklardan çıkmaya ve düzensizlik yaratmaya çok meyilli bir karakterdir. Bunu Ankara Garı'nın karşısındaki banka kusarken de görürüz, geceleyin karşı tarafta oturanların müzik sesinden uyuyamadığı için camlarına patates fırlatarak kışkırdığında da görürüz, arkadaşları ile yemek yedikten sonra geldiği oteli birbirine kattığı zaman da görürüz. Dolayısıyla hem kılık kıyafeti ile hem de sokaktaki adam olduğunda gösterdiği davranışları ile Muharrem aslında düzen içinde düzensizlik gösteren bir anti-kahramandır.

Ara mekânlar kategorisinde değerlendirilebilecek bir diğer mekân da restoranlardır. Demirkubuz filmografisinde dikkat çeken iki tane restoran sahnesi bulunur. Bir tanesi *İtiraf*'ta Harun ve Nilgün'ün yemek yediği sahne bir diğeri de *Yeraltı*'nda Muharrem'in arkadaşlarıyla yemek yediği sahnedir.

Harun ve Nilgün arasındaki gerginlik film boyunca dikkat çeker. Fakat restoran sahnesinde bu gerginlik zirve yapmış, yatak odasında çiftin birbirine patladığı anının habercisi olmuştur. Harun bir iş toplantısı için gittiği İstanbul'dan erken ve habersiz döner. Gece eve geldiğinde Nilgün'ü evde bulamaz. Bir süre bekler fakat Nilgün gelmeyince yatar uyur. Ertesi gün akşam yemeğini dışarıda yemek için sözleşirler ve çift iş çıkışı lüks bir restoranda buluşurlar. Garson şarabı gösterir, servisi yapar, fonda klasik müzik çalmaktadır. Nilgün şık bir bluz, Harun beyaz gömlek siyah kumaş pantolon giymiştir. Giyimlerinden, çalan müzikten, ortamdan pahalı/lüks bir restoran olduğu anlaşılır. Ancak baş başa kaldıklarında aralarında çok gergin bir ortam oluşur. İki karakterin ağzından da aynı soruları duyarız: “Bir şey mi oldu?”, “Bir şey mi var?” Keza cevapları da aynıdır: “Yooo...”, “Ne gibi?” Bu “yooo...”ların arkasından açıklayıcı bir cevap gelmez, tüm cevaplar geçiştirici, önemsizdir. İki taraf da karşısındakinin meramını kendi kendine anlatmasını, amiyane tabirle “dökülmesini” bekler, ama ikisi de açık vermez. Harun bu konuşmada daha hırçındır. Bakışlarından, sözlerinden, vücut dilinden öfkesi adeta fişkırmaktadır. Nilgün ise bir o kadar umursamaz, sakin ve boş vermiştir. Nilgün ayrılmak istediğini dile getirir, Harun ise bunu bildiğini “asıl” sebebi kulaklarıyla duymak istediğini ima eder, yani aldatıldığını. Bunu açıkça söyler/ister: “Yeter ki her şeyi bileyim!”



**Resim 2.2.6.** Harun ve Nilgün restoranda yenilen yemek

Bu konuşmanın restoranda geçmesi çok önemlidir. Ortamın şıklığına ve nezihliğine bakıldığında herkesin güzel, lüks, elit şeylerden konuştuğu düşünülebilir. Garsonlar son derece kibar, ortamdaki diğer müşteriler birbirine saygılı, çalan müzik oldukça elitist bir o kadar da naif ve dinlendiricidir; fakat çiftin arasında geçen diyalog tehditvari, küfürlü, yakıcıdır; ikisi de son derece öfkeli. Harun Nilgün'e onun ağzını burnunu kıracağını, onu öldüreceğini söyler; “Her şeyin farkındayım, bilmiyor muyum sanıyorsun orospu!”

der. Ancak bunları öfkelerini kontrol altında tutmaya çalışarak, ortamın nezihliğine uyum içinde kalmaya çabalayarak söyler. Öfkenin bastırılması Harun’u daha da çileden çıkartır, ancak ne sert bir hareket yapabilir, ne de sesini yükseltebilir. Aksi bir davranışta bulunursa dikkat çekecek, “beyefendi”liğinden ödün vermiş olacaktır. Bu modern mekân içinde küçük düşmek, birileri tarafından uyarılmak isteyecekleri son şeydir. Sonunda Nilgün bu hakaretlere dayanamadığını söyler ve restoranı terk eder. Böylece evde konuşulsa daha yıkıcı bir hale dönüşebilecek konuşma, restoran ortamında bastırılmış, başkalarından ve ortamın elitliğinden çekince hissedilmiştir.

Popüler olarak Demirkubuz filmleri ile ilgili ilk akıllara gelen şey iyi bir diyalog yazarı olması, tiratları ile meşhur olduğudur. Çoğu eleştirmen, sinema yazarı, ekşi sözlük kullanıcısı Demirkubuz hakkında yazarken muhakkak bu özelliğine değinir. *Masumiyet*’te Bekir’in, *Yazgı*’da Musa’nın tiratları en göz dolduran sahnelerdendir örneğin. *Yeraltı*’nda da Muharrem’in restoranda arkadaşları ile yediği yemeğin sonunda ayağa kalkarak yaptığı konuşma Demirkubuz filmografisinin en vurucu sahnelerinden birini oluşturmaktadır.

Kısaca anlatacak olursak; Muharrem (Engin Günaydın) gitmemesi gerektiğini bile bile eski bir arkadaşı Sinan’ın (Murat Cemcir) çalıştığı *Kızıl Elma* dergisine gider. Tesadüfen başka iki eski arkadaşı Tarık (Serkan Keskin) ve Feridun (Feridun Koç) da oradadır. Üçlü, Muharrem ile aralarında geçmişten gelen bir takım husumetlerin olduğunu anladığımız arkadaşları Cevat’ın (Serhat Tutumluer) şerefine bir yemek düzenleyeceklerdir. Cevat yazdığı ilk romanı *Ankara Sıkıntısı* ile en iyi edebiyatçı ödülünü almıştır, bu yüzden İstanbul’a ödül törenine gidecektir. Arkadaşları da bunu kutlamak için “kendi aralarında” şık bir restoranda yemek yiyeceklerdir. Organizasyon planı yapılırken Muharrem’in gözünden ofisi görürüz. Duvarda Che Guevara’nın posterleri ve Uçan Süpürge Kadın İletişim ve Araştırma Derneğinin “*Çocuk Gelinler*” projesinin afişi asılıdır. Fakat içerdeki adamlar bu iki görselin aksine, hararetli bir şekilde “kişi başı 300 lira mı 400 lira mı koyalım” diye “para” muhabbeti ve “karıları da Cevat ısmarlar” sözleriyle düzeysiz bir “karı” muhabbeti yapmaktadırlar. Bu konuşmalar ve mekân birbirine oldukça tezat düşmektedir. Mekândaki bu 4 kişinin “eski solcu” olduklarını anlarız. Özdeşlik kurdukları karakter duvarda posterleri asılan Che Guevara’dır. Fakat bu poster karşısında dönen seviyesiz sohbetlerden dolayı bu “eski solcular”ın özdeşlik kurma hali görsellikten öteye geçmemektedir. Bunu duyumsatır bir biçimde Muharrem’in Che ile aynı pozu verdiğini görürüz.

Bu organizasyon planı yapılırken Muharrem grubu öncelikle dışarıdan izler, sonra hafifçe alay eder ve daha sonra geceye dahil olmak istediğini söyler. Cevat'la arasının açık olduğunu, bunu düzeltmek için geceye katılmak istediğini (!) öğreniriz. Arkadaşları şaşırır. Geçmişten beri Cevat ile aralarında olan husumetlerden onlar da haberdarlardır ve bunun Muharrem'den kaynaklandığını söylerler. Üçü de isteksiz, tedirgin ve şüpheli görünürler ki aralarından biri “Bilmiyorum, belki de seni istemiyoruzdur” diye yanıt



**Resim 2.2.7.** Sinan'ın ofisinde duvarda asılan Che Guevara posteri



**Resim 2.2.8.** Muharrem'in Che Guevara taklidi ve *Uçan Süpürge Çocuk Gelinler* aşifi

verir. Açıkça istemediklerini belirtmelerine rağmen Muharrem oralı olmaz ve gelmekte ısrar eder. Gönülsüzce ve başlarından defedercesine buluşma yeri ve saatini söylerler Muharrem'e. Muharrem o günden yemeğin düzenleneceği güne kadar içsel gidiş gelişler yaşar. Kafasında sürekli Cevat'a söyleyeceklerini, “yalakaları”nı (arkadaşlarını kastetmektedir) yerin dibine sokmayı planlar. Bir yandan yemeğe gidip Cevat'ın yüzüne

aşğılık bir hırsız olduğunu haykırmak ister, çünkü Cevat hep çalıntı fikirler ve başkalarının anlattığı öykülerle yazar olmuştur; öte yandan bu gerçekleri Cevat'ın yüzüne haykıracak cesarete olmadığını da bilmekte ve bunu kendisine bile söyleyememektedir. Yine de yemek günü herkesten önce restoranda olur, barda oturup şarabını içmeye başlamıştır bile. Arkadaşları kendisinden bir saat sonra gelir ve yemek böylece başlamış olur.

Muharrem'in hayata, insanlara, komşularına hatta kendisine olan öfkesi, onda dokunsalar patlayacak derecesinde olduğu için masaya zaten gergin oturmuştur. Bu gerginliğini, arkadaşlarının ona yemek saatinin değiştiğini haber vermemeleri ve beklediği bir saat içinde iki kadeh şarap içip hafif sarhoş olması da arttırmıştır. Bütün arkadaşlarının ama özellikle Cevat'ın üzerine gitmektedir, Cevat'ın hiçbir sözünün altında kalmaz, oldukça kıvrak zekâlı cevaplar verir. Ancak bunu yaparken oldukça pasif bir tavır takınır, son derece entelektüel bir edayla, sözcüklerini son derece özenli seçerek yapar. Bilgeliğini okuduğu kitaplardan, özellikle de Dostoyevski'den yaptığı alıntılarla kanıtlamak peşindedir. Çünkü bilir ki “Biraz mürekkep yalamış adamların arasındaki husumet kan davasından daha beterdir.”

Restoran sahnesinin başlarında Muharrem, Cevat'ın konuşurken kendisi ve arkadaşlarından sürekli “biz” diye bahsetmesinden son derece rahatsız olmuştur. Cevat'ın “Bizden özellikle kaçtığını düşünmeye başlamıştık.” “Buna benzer bir durum olduğunu düşünüyoruz.” “Senin sandığın gibi insanlar olmadığımızı bilmeni isteriz.” “Öyle değil mi arkadaşlar?” “Sana karşı bir garezimizin olmadığını bilmeni istiyoruz.” gibi cümleleri üzerine Muharrem Cevat'ı uyarma gereği duyar ve şöyle söyler:

Hepiniz benim hakkımda aynı şeyleri düşünüyor olabilirsiniz, bunu anlarım; ama hepinizden tek bir kişiymiş gibi bahsetmeniz kafamı karıştırıyor. Laflarımı söylerken kime bakacağımı bilemiyorum. O nedenle herkes kendi adına konuşursa daha iyi olacak. Hem bunların da kendilerine ait bir düşünceleri olabilir. Sürekli “biz” “biz” dersin o zaman nasıl söyleyebilirler ki?

Bunu söyledikten sonra diğer arkadaşlarına bakar kimseden itiraz ya da onay gelmez. Sohbet Muharrem ve arkadaşları arasında “ben” ve “biz” şeklinde devam eder.



**Resim 2.2.9.** Ben & Biz: Muharrem tek başına türkü söyler



**Resim 2.2.10.** Ben & Biz: Muharrem tek başına dans eder

Öznelerin “ben” ve “biz” olarak inşası birey ile toplum / birey ile iktidar arasındaki çatışma olarak yorumlanabilir ve yukarıda Muharrem’in söylediği cümle bu durumu yorumlayabilmemiz için önemli bilgiler taşır. İnsanın, bireyin toplum ve devlet ile arasındaki açmaz söz konusu restoran sahnesi ile temsil edilmiştir. Muharrem ilk başta bu yemeği küçümser, alay eder, gitmek istemez ama daha sonra katılmak istediğini söyler. Çünkü eskiden beri söylemek istediği biriktirmiş sözleri vardır, bu nedenle geri de duramaz. Bir yandan kendisinden aşağı gördüğü, nefret ettiği arkadaşlarıyla bir arada olmaktan utanç ve pişmanlık duyarken öte yandan onların arasında olmak ister. Çemberin ya içinde ya da dışında olmak halidir bir bakıma bu. Çünkü bu yemeğin sonunda hiçe saydığı, hor gördüğü, haz etmediği insanların, yani “biz”in karşısına geçip tüm bireyselliği ile “ben” olduğunu kanıtlamak vardır. Baş düşmanı Cevat’ın çevresindeki yalakalara, onun her dediğini onaylayan, seviyesiz şakalar yapan arkadaşlarına ve özellikle de herkesin hırslı olduğunu bilip ama bilmemezlikten geldiği kişi Cevat’a “ben”in kim olduğunu göstermek ister. Cevat, içlerinden birinin hikayesini çalarak ya da sohbet ederken birini söylediği güzel sözleri not ederek, aşırma fikirlerle

bir roman yazmıştır. Bu açıkça bir hırsızlıktır. Bu hırsızlık, hikayesi çalınan kişi tarafından bilinir ve bu hikayesi çalınan arkadaşın da dahil olduğu “biz” tarafından göz ardı edilir, üstelik alkışlanır da. Dolayısıyla hırsızlık, samimiyetsizlik, yalakalık, yağcılık “biz” tarafından üretilir ve yeniden üretilir hale gelir. Muharrem’in de histerik derecede öfke duyduğu işte bu samimiyetsizlik ve yalakalık yapma durumudur. Muharrem kendi kötülüğünü kabul eder ama hiç değilse dürüştür. Ve de hiç değilse toplumsal düzene, yani “biz”e hizmet etmez ve diğer yalakalar gibi bilinçsizce hareket etmez. Böylece Muharrem, diğer Demirkubuz karakterleri gibi, bu konuda iradi bir iradesizlik göstermez, özgür iradesini esir alan/almaya çalışan/alacak olan toplumsal düzeni reddeder. Bu yüzden restoran sahnesinin hiçbir anında Muharrem ve arkadaşlarının, “ben” ile “biz”in hiçbir zaman kesiştiğini görmeyiz. Sahnenin sonunda arkadaşları arka masaya geçip şampanya patlatırken, Muharrem tek başına türkü söylemektedir. Bu eylemi gerçekleştirirken, dış ses Muharrem “Hiç birini adam yerine koymadığımı göstermek konusunda kararlıyım.” der. Fakat yemek bitip, taksiye binince yine arkadaşlarının peşine düşer. Yani birey her ne kadar toplumu görmek istemese de, eleştirse de bir yerinden tutup ona eklemleme çabasıdadır; sırtı onlara dönük dans edebilir fakat göz ucuyla daima “biz”i takip eder. Aynı şekil de “biz” de “ben”i.

Bu sahnenin sinematografik özelliklerine bakıldığında da çok başarılı detaylar vardır. Tüm karakterlerin yüz ifadelerini görecektir şekilde konumlandırılan kamera sabittir ve yaklaşık 16-17 dakika süren restoran sahnesinde toplam 8 kesme yapılmıştır. Bu uzunluktaki bir sahne için aslında oldukça az bir sayıdır, fakat anlatı neredeyse görüntüyü örtecek kadar güçlüdür ve seyircinin karakterlerin yüzlerine odaklanması, onların ifadelerini takip edebilmesi bakımından kameranın sabitliği hiçbir şekilde sıkıcılık ya da durağanlık yaratmamıştır. Tüm karakterlerin büyük bir açlıkla yemeklere saldırımları ve yemeği “gerçekten” yemeleri dikkat çekicidir. Muharrem bu insanları uzun süredir görmemiştir. Belki değişmişlerdir diye (gerçi hiçbirine karşı sevgi gibi herhangi bir duygu hissetmemektedir) ve O da eski konuları konuşup geçmişin öfkesini bir nebze olsun üzerinden atabilmek amacıyla katıldığı bu yemekte, hayal kırıklığına uğramış, hiç birinin değişmediğini, her şeyin tahmin ettiği düzeysizlik ve bayağılıkta ilerlediğini görmüştür. Muharrem yemeklere böylesine saldırımlarının da bundan ileri



geldiğini düşünür.<sup>11</sup> Yemek yerken son derece net duyulan çatal, bıçak sesleri, ağız şapırtıları, tükürük sesleri gerçekliği hem arttırmış hem de Demirkubuz’un minimal seslerle yarattığı kuşatılmışlık ve kapalılık duygusu vurgulanmıştır. Muharrem’in Cevat’a karşı olan bütün hıncını, öfkesini söylediğini; O’na yıllardır içinde olup söylemediği gerçeği suratına haykırdığını hayal edip yapmadığı o öfke dolu, bir o kadar da doğru olan konuşmayla gerçekte olan ile hayal edileni yönetmen aynı kare içinde, aynı akış içinde vermiştir. Bunun, Muharrem’in dış sesinin “Diyemedim tabi, hiçbir şey söyleyemedim” demesi üzerine fark edilmesi ve yemeğin seyrinin kaldığı yerden devam etmesi çok başarıyla yapılmış sinematografik bir harekettir. Bu zaman akışı bozumuna Demirkubuz filmografisi içerisinde daha önceki filmlerde rastlanmamıştır.



**Resim 2.2.11.** Muharrem Cevat ve diğerleri

Sonuç olarak ara mekânlar da diğer iç mekânlar gibi karakterleri kuşatan ve kapatan bir biçimde üretilmiştir. Özellikle restoran ve barların diğer insanlarla iç içe olması özelliğinden dolayı, karakterler kendi üzerlerinde bir de sosyal baskılar hissettikleri için öfkelerini iki kat kontrol altında tutmak zorunda kalırlar. Bu da bu “sosyal” mekânların

<sup>11</sup> İçlerinden birisi sürekli “Ana yemeği söyleyelim mi?” diye sormaktadır. Muharrem en sonunda sinirlenir “Sinan sana bir şey soracağım; sen başka laf bilmez misin?” der. Bunun üzerine Sinan “Hangi laf, “Ana yemeği söyleyelim” mi?” diye espri yapar ve masadaki herkes bu espriye yüksek sesle güler.



insanları bir araya getirme işlevi görmesinden çok onları baskılayan mekânlara dönüşmesi anlamına gelir.

### 2.3. Dış Mekânlar

Filmlerdeki dış mekân kullanımı oldukça azdır ve dış mekânlar da kapalılığı ve kasveti vurgulamak amacıyla düşük ışık ve dar açılar kullanılarak yapılmıştır. Karakterler dışarının sıkıcılığı ve kaosu ile bütünleşen bir mizansen içinde konumlandırılmıştır. Dış mekân çekimleri seyircide hiçbir biçimde açıklık ve ferahlık duygusu yaratmaz. Çoğu dış mekân çekimini bekleme ya da sokakta yürüme sahneleri oluştururken, yürüme sahnelerinin çoğunda kamera, karakterleri sırtından ya da ensesinden takip eder ve bu sahnelerde orta plan çekimler tercih edilir. Bu çekimlerin genelinde de kamera, çerçeveye çevre görüntülerini en az düzeyde alacak şekilde konumlandırılır. Böylece filmlerin mekânı olan şehirlerin hiçbirinde, seyirciye oranın hangi şehir olduğunu anlayacak ipucu verilmez. Öyküler farklı kentlerde geçiyor olmasına rağmen, bu kentlerin ayırt edici özellikleri tamamen silinmiş, kentlerin tüm dış mekân görüntüleri tek bir taşra kenti görüntüsüne indirgenmiştir. Her yerin birbirinin aynı ve aslında “hiçbiryer” olduğu bir âlemde, hiçbir şey değişmez, her şey aynen kendini tekrar eder; böylece karakterler de yüzünü kaybederek “hiçbirkimse”ye dönüşür (Çiçekoğlu, 2015, s. 95).

Örneğin *C Blok* filmi İstanbul’da geçmesine ve istisna olarak dış mekân görüntülerinin sıkça kullanılmasına rağmen, bu filmde daha önce Türk filmlerine konu olmuş Boğaz manzarası, Galata Kulesi, Kız Kulesi gibi İstanbul imgelerinin hiçbirine rastlamayız. Tülay çoğu zaman büyük bloklarla çevrelenmiştir ve kendisi de bu blokların bir yüzü haline gelmiştir adeta. Bu çekimlerde, alt plandan çekim yapılarak blokların yüksekliği ve genişliği daha çok vurgulanmış ve derinlik en aza indirilerek karakter arkadaki blokların bir parçası haline getirilmiştir.

Sinemasal mekânda bir yüze dönüşmek tartışmasından hareketle Çiçekoğlu’nun Godard sineması ile Demirkubuz’un *C Blok*’u arasında kurduğu bağlantıyı hatırlayabiliriz. Çiçekoğlu *Şehrin İtirazı*’nda Jean-Luc Godard’ın 1976 yapımlı *2 ou 3 Choses que Je Sais d'elle / Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey* filminin kadın karakteri Juliette ile Tülay arasında şehrin yüzü ve karakterin yüzü bağlamında bir benzerlik kurar (Çiçekoğlu, 2015). Bu filmde de karakterin hikâyesi ile şehrin hikâyesi iç içe

anlatılmıştır; karakterin yüzüyle şehrin yüzünün bir ve aynı olduğu şiirsel bir biçimde yinelenir: *Bir yüz gibidir peyzaj*. Filmde hem birey hem Paris, her ikisi de depresif, köksüz ve tarihsiz hale gelmişlerdir. Şehrin karşı karşıya kaldığı kumpas, yalnız şehrin değil, bireyin de çehresini yok etmiş, her ikisini de ezip geçmiştir. Arkadaki bloğun öndeki kadının yassılaştırmış imgesiyle aynı düzlemde ifadesi, en başta kullanılan kadınla şehri bir ve aynı kılan plandadır. Julitte'nin verdiği bu görüntü, Tülay'ın İstanbul'da *C Blok* önündeki görüntüsüyle birebir aynıdır.



**Resim 2.3.1.** Bloklarla birleşmiş Tülay'ın yüzü

Tülay duyduğu can sıkıntısı ve gidecek ya da yapacak bir şey bulamaması sebebiyle çoğu zaman, ehliyetini de yeni almanın hevesiyle, kendini arabasına vurur, ya su kenarı ya da ormanlık alanlara gider. Ancak bu ormanlık alanlar ya da su/sahil kenarlarında da bir ferahlama ya da rahatlama yaşandığını görmeyiz. Ormanlık alanda bir çiftin gezdiğini gören Tülay daha sonra erkeğin kadını bıçakladığına şahit olur fakat buna müdahale etmez, oradan kaçar. Daha sonra kadını öldüren adamla sahil kenarında karşılaşır ve orada “katil” diye bağırarak adamı ifşa eder. Ya da sahil kenarında bir balıkçıyla karşılaşan Tülay, adamın cinsel imalarına maruz kalır. Daha sonra arkasından gelen başka bir sahil kenarı sahnesinde ise Tülay'ın yaklaşan üç gencin cinsellik teklifine hayır demediğini görürüz. Ancak daha sonra ortaya çıkan Halet bu gençleri kovar ve orada Halet ve Tülay birlikte olurlar. Su kenarları ve orman sahnesi Tülay'da bir rahatlama veya arınmaya sebep olmaz. Hakverdi'nin bahsettiği gibi film içinde tablo-plana dönüşen su/deniz/göl kenarı imgelerinde su, bazen statü değişimi öncesi ruhsal bir arınma çabası için başvurulmuş bir kaynağa ya da bazen kötü ruhların yaşadığı şiddet dolu bir bataklıkla dönüşür. Bazen de karasal bir sınır haline gelerek, karakterlere gidilecek başka bir yer olmadığını hatırlatır (Hakverdi, 2012, s. 70). Tülay için duyduğu

can sıkıntısı onun en büyük çıkışsızlığıdır ve altında arabası olmasına, maddi koşullarının iyi olması rağmen çok canı sıkılan bu kadının gidecek hiçbir yeri yoktur. Her can sıkıntısı sonucu kendini dışarıya atan Tülay deniz kenarına gelir ve uzaktan yükselen bloklara bakar. Onun için gerçekten gidecek bir yer yoktur, gitse de varacağı yer yine bu yüksek bloklardır.



**Resim 2.3.2** Tülay, gri İstanbul ve ufukta yükselen bloklar

*Masumiyet*'te dış mekânda daha çok Yusuf'u görürüz. Yusuf otele daha sonradan gelmiş bir yabancı olmasına rağmen otel şartlarına çabuk uyum sağlamış, Uğur ve Bekir'in arasına karışmıştır. Adana'daki cezaevinden çıktığını ve İzmir'e gideceğini konuşması sırasında öğreniriz. İzmir'de oturan ablasını ve eniştesini aramak için yola çıktığında kamera açısı sürekli değişir, hareketli ve yer değiştiren açılarla tekinsiz ve rahatsız edici bir duygu verilir. Çoğunlukla arkadan takip eden bir kamera kullanılmıştır. Bu teknik gidecek bir yeri olmadığını söyleyen karakterin yabancı bir halde şehirde amaçsızca gezindiği hissini seyirciye aktarır.



**Resim 2.3.3.** Yusuf ve bozuk ve sürekli hareket eden açıyla takip eden kamera

Diğer bir dış mekân sahnesinde Bekir ve Yusuf'un kırılık bir alanda geçmiş hakkında konuştuklarını, dertleştiklerini görürüz. Yusuf'un neden cezaevine girdiğini, Bekir'in kim olduğunu, Uğur'un peşinde neden gezdiğini, Çilem'in neden sağır ve dilsiz kaldığını bu kır sahnesinde öğrenmiş oluruz. Burada karakterlerin rakı ve esrar içtiklerini, ufak tefek bir şeyler yediklerini, ufak çaplı bir piknik yaptıklarını görürüz. Çilem ise daha uzaktadır, karakterlerin görüş alanında ancak kameranın dışındadır. Çok fazla koşup oynar bir görüntü vermese de oteldeki haline göre biraz daha mutlu gözükür. Kırılık alan karakterlerde bir rahatlamanın ve daha önce bahsedilen erkek dayanışmasının kurulduğu yerdir. Kırılık alan, karakterleri en özgür gördüğümüz ve geçmişlerini öğrendiğimiz yer olması bakımından önemlidir. Çilem'in açık havada koşması, zıplaması, iki erkek karakterin otel lobisinde ya da otel odasında hiç olmadığı kadar yakınlaşması, doğa ile kurulan ilişki temelinde bir tür yıkanma-arınma-içini dökme biçimine dönüşür. Oteldeki ya da şehrin içindeki esaretlikleri bu ortamda bir nebze kırılmıştır.



**Resim 2.3.4.** Bekir ve Yusuf kır gezintisi 1**Resim 2.3.5.** Bekir ve Yusuf kır gezintisi 2

Filmin son sahnelerine doğru Zagor'un peşinden giden Uğur, Bekir'e haber göndererek, Çilem'i alıp Ankara'da bir pavyona gitmesini, Zagor'un onları orada bekleyeceğini söyler, Çilem'i Zagor'a teslim etmesini ister. Yusuf ve Çilem'in Ankara'ya geldiğini küçük bir Ulus heykel sahnesinden anlarız. Fakat yine Ulus'taki heykeli bilmeyen bir seyirci için buranın hangi şehir olduğunu anlamak zordur. Bu görüntüde de çerçeve ön tarafa yerleştirilen bir takım bitkilerle bölünmüş, Yusuf ve Çilem kalabalığın içine karışıp tek tipleştirilmiştir. Onları kalabalıktan ayıran tek şey Çilem'in kırmızı paltosudur.

**Resim 2.3.6** Çilem ve Yusuf Ankara - Ulus Heykel

Yusuf söylenen pavyona gelir ama pavyon bir gece önce çıkan bir kavgadan dolayı mühürlenmiştir ve Zagor'u da polisler götürmüştür. Bu yüzden Yusuf Çilem'i söylenen yere bırakamaz ve tekrar yola düşerler. Bu sefer istikamet İstanbul'dur. İstanbul'a



gittiklerini Yusuf'un hapisneden arkadaşı Orhan'ı bulma istediğinden anlarız. Orhan'ın babasıyla birlikte İstanbul'da bir kahvehane işlettiğinden bahsetmiştir Yusuf daha önce. Böylece Yusuf Çilem'i de alarak İstanbul'a, hapisneden arkadaşı Orhan Kara'yı bulmaya gider. Orhan'ın Uğur'un sevgilisi Zagor Orhan olduğunu Yusuf bilmemektedir. Bu detay Yusuf'a ve aynı anda seyirciye, televizyondan Zagor'un cinayete karıştığı haberlerde resminin gösterilmesi aracılığıyla verilir. Böylece anlatıya bir girdap daha eklenmiş olur. Cinayete karışan Zagor Orhan ile İstanbul'da geldikleri yerde resmi bulunan Orhan'ın aynı kişi olduğu görülür. Böylece Zagor Orhan ve Yusuf'un arkadaşı Orhan Kara'nın aynı kişi olduğunu anlarız. Yusuf ve Çilem İstanbul'a geldiklerinde genel bir İstanbul görüntüsü yine görmeyiz. İstanbul demir parmaklıklar arkasından ya da çok kalabalık bir şehir olarak gösterilir. Böylece karakterlerin özgür oldukları halde tutsak hayatlar yaşadıkları ve beliren tesadüflerle kısır döngü duygusu yinelenmiş olur.



**Resim 2.3.7.** İstanbul'un demir parmaklıklar ardından görüntüsü



**Resim 2.3.8.** Kalabalık İstanbul görüntüsünde Çilem ve Yusuf'un yok olması

Yusuf Orhan'ın babasını eski bir film stüdyosunda bulur. Bu stüdyo artık çok eskimiştir, bütün eşyalar kırılmış, dağılmış bir durumdadır. Tozlu ve paslı görüntü bütün film karesini kaplamıştır. Yusuf'u ağlayarak karşılayan baba karakteri Yusuf'un boynuna sarılarak ağlamaya başlar. İçeri girdiklerinde karakterleri yine bir tel örgünün arkasından görürüz. Yerde yatan üzeri örtülü bir ceset vardır. Baba karakteri ise bu cesetin başında ağlamaktadır. Buradan yerde yatan kişinin Yusuf'un hapisaneden arkadaşı Orhan Kara olduğunu daha sonra kameranın yukarı çevrinmesi ile bir resim görürüz. Bu resim ile televizyonda gördüğümüz Zagor Orhan'ın resmi aynıdır. Buradan da Zagor ile Orhan Kara'nın aynı kişi olduğu anlaşılır.

Tanıl Bora'nın dediği gibi "Sanki her yer şehir ve her yer taşra – veya hiçbir yer." Özellikle *Masumiyet* ve *Kader*'de bu durum çok net hissedilir. Karakterler farklı şehirlere savrulup durdukları gibi yaşamın da kıyısında kalmışlardır. Bu taşralılıkta büyük bir mahrumiyet ve mecburiyet de söz konusudur.

Demirkubuz'un Nahid Sırrı Örik'in *Kıskanmak* adlı kitabından uyarladığı aynı adlı film *Kıskanmak* merkez-taşra çatışmasını en iyi yansıtan filmlerden biridir, hem Demirkubuz filmografisi açısından hem de Türkiye sineması açısından. Filmi kısaca anlatacak olursak; iyi bir mühendislik eğitimi almış Halit (Serhat Tutumluer) kendisinden yaşça küçük Mükerrerem (Berrak Tüzünataç) ile evlenir ve İstanbul'dan sonra Zonguldak'a yerleşmek zorunda kalırlar. Çünkü Halit oradaki maden ocaklarında başmühendis olmuştur. Annesi ve babası öldüğü için yıllardır ağabeyinin yanında bir sığıntı olarak yaşayan kız kardeşi Seniha da (Nergis Öztürk) onlarla birlikte kalmaktadır. Geçmişten beri Seniha ve Halit arasında bir husumet olduğu duyumsatılır; Halit yakışıklı, okumuş, dil öğrenmiş entelektüel bir mühendisken; Seniha'nın okumasına izin verilmemiş, evlenmesi dahi "çirkinliği" yüzünden engellenmiştir. Bu sebeplerden ötürü Seniha sürekli hayatın köşesinde bir sığıntı olarak kalmıştır ve hayatı boyunca tek bir şey için yaşamıştır: ağabeyi Halit'ten tüm bunların intikamını almak. Kıskançlık duygusu Seniha'yı içten içe kemirmekte ve yıllarını ağabeyinden intikam alma planları yaparak geçirmektedir. Bu sebeple Halit'in Mükerrerem gibi genç, alımlı ve şuh denilebilecek bir kadınla evlenmesine sevinmiştir. Çünkü Ankara'nın yoksul bir semtinden yaptığı evlilik sayesinde daha yeni kurtulmuş; İstanbul'un zevklerini, sefalalarını tatmış bu genç kadın Halit gibi yaşlı ve eğlencesiz bir adamdan elbet bir gün bıkacaktır.

Zonguldak'ın yakışıklı, zengin ve bir o kadar da şımarık oğlanı Nüzhet (Bora Cengiz) ile bir davet sırasında tanışan Mükerrerem, bu güzel yüzlü oğlana delicesine âşık olur. Halit'in evde olmadığı saatler ve geceler birlikte olmaya başlarlar. Seniha durumun gayet iyi farkında olmasına rağmen ses etmez, ağabeyinin aldatılmasına göz yumar. Çünkü Halit bu ilişkiyi er ya da geç öğrenecek, bu ilişkiden azap duyacaktır. Halit'in azap çekmesi de Seniha'yı içten içe mutlu edecektir. Mükerrerem ve Nüzhet arasındaki ilişki oğluna aşk derecesinde bağlı olan annesi Nuriye'nin (Nihal G. Koldaş) kıskançlık krizi sonucu ortaya çıkar ve Nuriye Seniha'yı bu ilişkiye bir son vermesi için uyarır. Planının bozulmasından korkan Seniha durumu ağabeyine bildirir. Halit, Nüzhet ve Mükerrerem'in buluştuğu eve gider. Mükerrerem orada değildir. Ama Nüzhet'in tahriklerine dayanamayan Halit, Nüzhet'i tek kurşunla vurur. Bunun üzerine tutuklanan Halit Seniha'nın gerçekleri gizlemesinden ve verdiği yanlış ifadeden dolayı yıllarca hapis yatar. Seniha da böylece intikamını almış olur.

Örik'in romanından uyarlanan *Kıskanmak* sadece insan doğasını sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda Cumhuriyet Dönemi'nin başlarındaki yeni modernleşen Türkiye'de sınıf atlama çabalarını da konu edinir. Elit bir yaşam biçimine sahip yüksek tabakanın eğlencelerinin arkasındaki bireysel ihtirasların ve gizli oyunların açığa çıkmasıyla birlikte film yine bir "insan ve eylemleri" temasına dönüşür. Filmdeki ana karakterlerin hepsi hem merkeze göre hem de hayata göre taşrada kalmışlardır. Saydam'ın belirttiği gibi karakterlerin içinde bulunduğu taşra, bir yandan ayrı kalma, uzak olma, kendi içine kapanma ve diğerlerine göre öteki olma durumunu ifade eder bir yandan da karakterleri birtakım mecburiyetlere ve mahkûmiyetlere zorlar (Saydam, 2011, s. 90). Mükerrerem Zonguldak'ı ufak bir kasabaya, çamurlu sokaklarını ilkel ve barbar bir hayata benzetirken İstanbul'daki şatafata, gösterilere duyduğu özlemi sürekli dile getirir. Seniha ise sığınatlığını, "kurumuşluğunu" ve "çirkinliğini" vurgulayarak kendi içine kapanır ve aşksızlık, sevgisizlikten dolayı mahkûm olduğu bu hayatı yaşamaya çalışır. Bu mahkûmiyet onu en sonunda intikama götürecektir, mahkûmiyetinden ve mecburiyetinden sorumlu tuttuğu ağabeyini hapse attıracaktır. Merkezden uzak olmak, taşrada olmak karakterleri daha da kuşatılmış bir hale getirir. Çünkü taşrada herkesin herkesten haberi vardır, dedikodu büyük bir yumak halinde büyür, kulaktan kulağa anlatılan hikâyelere anlatıcıların ket vurulmuş duyguları da eklenince bunların bir fantezi haline gelmesinden kaçış yoktur artık. Böylece taşra, karakterlerin varoluşlarını



ve davranış şekillerini etkileyen bir katalizör görevi üstlenmiş olur (Saydam, 2011, s. 100).

Önceki filmlerinde karakterlerinin sınıfsal kimliklerine, sosyolojik ve toplumsal boyutlarına çok fazla odaklanmayan yönetmen bu filminde bu öğelere biraz daha fazla değinmiş gibidir. Filmin açılış sahnesinde gördüğümüz şık davet sahnesi hem karakterlere hem de ülkenin o dönemde ne konumda olduğuna dair ipuçları verir. Kemalist ideolojinin yaygınlaştırılmaya çalışıldığı 1930’larda bir balo gecesini gösteren bu sahnede, vals yapan çiftlere altı ok önünde konumlanmış klasik müzik orkestrasının eşlik ettiğini görürüz. Balodaki davetlilerin hepsi dönem kostümleri giymiş kadınlar ve fraklı, takım elbiseli erkeklerden oluşmaktadır. Konuştukları “İstanbul Türkçesi” hepsinin ağızında son derece eğreti ve yapay durmaktadır. Tepeden indirilme Batılılaşma ve modernleşme, ülkenin yaşadığı geçiş sürecinin eğretiliği bu balo sahnesinde ya da karakterlerin bu gibi “davet”lere katılımlarında açıkça görünmektedir. Tepeden indirilme uygulamaları yönetilen devletin bireyler üzerindeki “sonradan görmelik” hali gözden kaçmamaktadır.





**Resim 2.3.9.** Cumhuriyet balosundan görüntüler

*Üçüncü Sayfa*'da az sayıda dış mekân kullanılmasına rağmen filmin kapalılık ve sıkışmışlık duygusu bu sahnelerde de üretilmiştir. Bu filmin, İstanbul'da geçtiği yine dış mekân görüntülerinden hiçbir şekilde anlaşılmaz. İsa bir yapım şirketinde figüranlık yapmaktadır. Oyuncu seçimleri yapılan bir sahnede sorulan sorulara cevap verirken askerden sonra İstanbul'a geldiğini ve yerleştiğini öğreniriz. Dış mekân çekimleri çoğunlukla sıkışık ara sokaklarda yapılmıştır. Çift taraflı park eden araçlar sokağı iyice daraltmış, arka plandaki inşaat halinde olan yapılar, karakterlerin kentleşme ve apartmanlaşma olgularıyla çevrelendiği hissini uyandırmıştır. Bu sahnelerin hemen hiç birinde gökyüzü ya da bir açıklık gözükmez. Karakterler dış mekânda olmalarına rağmen evlerindeki gibi çevrelerindeki araçlar, binalar, nesnelere tarafından kuşatılmış, dört bir yanları çevrelenmiştir. Daraltılan görüntüler kentsel eşitsizlik ve yabancılaşmayı vurgulamaktadır. Film içinde zengin ve yoksulun karşılaştığı hiçbir sahne olmamasına rağmen Lefebvre'in bahsettiği kent içinde üretilen homojenlik ve hiyerarşiklik çok net hissedilir. Karakterler ne yaparsa yapsınlar yoksulluklarından kurtulamayacaklardır.



**Resim 2.3.9.** İsa ve dar sokaklar ve inşaatlar ile kuşatılmışlık

*Üçüncü Sayfa*'da dikkat çeken bir diğer dış mekân sahnesi, İsa ve Meryem'in, Meryem'in çocukları Sibel ve Can'ı parka götürdükleri sahnedir. Akşam saatlerinde

çekilen bu sahnede ağırlıklı olarak doğal ışık kullanılmıştır; bu nedenle sahneye karanlık bir ortam hâkimdir. Park aslında deniz kenarındadır ama karanlık olduğundan deniz gözükmez. Karakterler ağaçların arasından ya da parkta çocukların bir oyun aracı olan zincir ağ arkasından gösterilir. Böylece Demirkubuz'un sıkça kullandığı demir parmaklık motifi ve çerçevenin bir nesne ile bölünmesiyle elde edilen sıkıştırılmışlık ögesi tekrarlanmış olur. Park sahnesinde çiftin gelecek planları yaptıkları, evdeki hallerine göre bir nebze olsun daha umutlu oldukları dikkat çeker. Fakat bu umut dolu sözlerin arkasından Meryem'in "lafla niyetle olmaz, herkes başının çaresine baksın" dediğini, kısa süren bir umudun da hemen yıkıldığını görürüz. *Üçüncü Sayfa*'nın temel öğelerinden biri olan arabesk müzik kullanımı bu sahnede de yinelenmiştir. Fonda yine doğal ses olarak İbrahim Tatlıses'ten *Güneş Doğmuyor* isimli parça çalmaktadır. Bu şarkıyı karanlığa yapılan bir gönderme, dolayısıyla, umutsuzluğun, çıksızlığın, sıkışmışlığın bir bileşeni olarak yorumlayabiliriz. Küçük bir parantez olarak Demirkubuz filmlerinde kullanılan daha doğrusu kullanılmayan müzik ögesine de değinmek gerekir. Müzik seyirciyle, diyalogun yaptığı gibi doğrudan ilişki kurmaz; görsel olaylar ve diyalog için bir fon oluşturur. Fakat diyalogun yapamayacağı kadar incelikli bir biçimde seyircide istenilen etkiyi yaratmaya yarayabilir. Ama sahneyi çok fazla dramatik hale getirip istenmeyen bir etki de yaratabilir. Bir sahnenin üzerine döşenmiş olan müzik ya da filmin tema müziği, seyirciyi etkiler (Rawle & Marland, 2012). Kuramcılar müziğe anlatımın bir ögesi olarak bakarlar ama müzik doğrudan bir şey söylemez. Ingmar Bergman gibi kimi yönetmenler karakterlerin ve olayların temsiliyetlerinde gerçeklikle ilişkisini kırdığı için müzik kullanmayı reddeder. Demirkubuz da bu fikre sahip bir yönetmendir. Çoğu filmi müziksizdir. Müzik ögesine en fazla yer verdiği filmi *Üçüncü Sayfa*'dır. Bu filmde çok fazla arabesk öge<sup>12</sup> kullanıldığı için İbrahim Tatlıses, Azer Bülbül gibi şarkıcıların müziklerine yer verilmiştir. Bu şarkılar da film için yapılmış, filme fon olan müzikler değil; doğal müziklerdir yani film içinde yer verilmiş radyo-televizyondan yayılan müziklerdir.

---

<sup>12</sup> Türkiye sinemasında arabesk müzik kullanımı kentleşme, göç, modernizm ve popüler kültür bağlamında geniş bir araştırma konusudur. Bu konu hakkında geniş bir literatür taraması yapılabilir. En temel kaynaklar olarak Gürbilek, N. (2009). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayıncılık, Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay*. İstanbul: İletişim Yayıncılık, Yalvaç, A. (2013). *Türk Sineması ve Arabesk*. İstanbul: Agora Kitaplığı bakılabilir.



**Resim 2.3.10** İsa, Meryem ve çocukların demir zincir ardından görüntüleri

Albert Camus'nün *Yabancı'sı* (1942) ve Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar'ı* (1864) dönemleri için çok önemli romanlardır. *Yabancı* İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransız toplumunda gerçekleşen ahlaki ve toplumsal değişimleri hedef alır ve eleştirel bir yaklaşım sunar; *Yeraltından Notlar* Rusya'da başlayan modernizm ve batılılaşmayı hedef alır. İki dönemin toplumları için söylenebilecek ortaklıklar rasyonelleşme, pragmatizm ve toplumsal ilerleme fikirleri çerçevesinde yaşamalarıdır. Camus'nün Dostoyevski'den varoluşsal anlamda etkilendiği zaten bilinmektedir ve iki yazarın da romanlarında yarattıkları karakterler Meursault ve Dostoyevski'nin adı bilinmeyen memuru, modernizm ile yaratılmış rasyonelleşme, pragmatizm ve toplumsal ilerleme fikirlerine karşı akıl dışılığın akılcılığını kullanırlar. Özellikle Dostoyevski, “İnsan başarılı, iyi ve yararlı olmalıdır” diyen düşüncenin egemen olduğu bir dönemde, insanın sadece bunlardan ibaret olmadığını, insanı insan yapan özelliklerinin bilimsel yasalarla açıklanamayacağını, “insanda, insan olmaktan daha fazla bir şeylerin” var olduğunu söyler. Dolayısıyla her şeyin iki kere iki dört eder gibi neden-sonuçlara indirilemeyeceğini, hele hele insan ve eylemlerinin hiçbir şekilde neden-sonuç çerçevesi içinde düşünülmemeyeceğini vurgular.

Bu iki yazarın düşüncelerinden ve felsefesinden çok fazla etkilenen Demirkubuz da Camus'nün *Yabancı'sını* ve Dostoyevski'nin adı bilinmeyen yeraltı insanını günümüz Türkiye'sine uyarlamış, bu karakterler *Yazgı'da* Musa *Yeraltı'nda* Muharrem olarak karşımıza çıkmıştır. Ve aldıkları kaynak bakımından birbirlerine oldukça benzerler. İlk bölümde de bahsedildiği gibi Musa Muharrem'in gençliği gibidir adeta, hayata karşı aynı umarsızlık ve boşvermişlikle dururlar. Gündüzleri ikisi de kurgulanmış bir özne

gibi işlerine giderler, Musa'nın evini çekip çeviren bir annesi, Muharrem'in de bir gündelikçisi vardır. İnsanlarla neredeyse hiç iletişim kurmazlar. Akşam işten çıktıktan sonra şehrin bilinmeyen yerlerinde dolaşır, dükkânlara bakarlar. Bu Benjamin'in *flaneur* karakterini anımsatacak bir gezinmedir. *Flaneur* kendisine gezinmeyi görev edinmiş, hızlıca akıp giden hayatı bir köşeden seyreden düşündürür (Benjamin, 1995, s. 131). *Flaneur*'ün gezindiği pasajlar caddeyle iç mekân arası bir şeydir. Yani bulvarlar iç mekâna dönüştürülmüştür. *Flaneur* bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. Musa ve Muharrem de bize bir bakıma *flaneur*'lüğü hatırlatır. Musa bir iş arkadaşıyla sinemaya gitmeye karar verir, yolda cayar eve döner ama daha evin kapısında eve girmekten vazgeçer ve kendini sokağa atar. Bu evin sıkıcılığı, yakıcılığı ile ilgilidir. Şehrin sokaklarına iner, çarşıdaki dükkanların vitrinlerine bakar, o dükkandan diğerine savrulur en sonunda kendisini sinemada bulur. Tek başına film izlemeye girecekken, diğer iş arkadaşı Sinem ile karşılaşır. Şehrin sokaklarını yalnız dolaşır.

Benzer şekilde Muharrem de işten çıktıktan sonra şehrin en kalabalık meydanlarında dolaşır, dükkânların içine bakar, insanların eğlendiği, dans ettiği yerlerde yalnız başına oturur, insanlara karışmaz, “yeraltı” olarak niteleyebileceğimiz alt geçitlerde, tünellerde fahişeler ile tanışarak onlarla birlikte olur. Bir gün işten eve dönen Muharrem tam kapı eşiğinde şu sözleri söyler: “Bazen durduk yerde bir olayın bütün yaşamımı değiştireceğine inanırdım. En çok da bu mecburi eve dönüşler sırasında, tam kapıda yakalardı bu duygu. Eşikte öylece kalır, gözlerim dalar, çocuksu bir umutla bir şeylerin olmasını beklemeye başladım.” Bu bakımdan Musa ve Muharrem'in verdiği görüntü, şehri ve ev hayatını yaşama biçimleri benzerdir. Şehir ikisine de bir vaat sunmaz, onları eğlendirecek bir mekâna dönüşmez.





**Resim 2.3.11.** Musa şehrin sokaklarında yalnız gezer



**Resim 2.3.12** Muharrem şehrin sokaklarında yalnız gezer

Ankara'da yaşayan üst-orta sınıf bir mühendisi canlandıran Harun ve eşi Nilgün'ü *İtiraf*'ta çok fazla dış mekânda görmeyiz; Nilgün'ü hiç görmeyiz. Harun'u ise çoğu zaman arabasında, yollarda ya da cadde kenarında yürürken görürüz. Filmin açılış sahnesinde oldukça aydınlık bir İstanbul boğazı manzarası vardır. Bu Demirkubuz'un şimdiye kadar kullandığı en aydınlık dış mekân sahnesidir belki de. Filmin başta bir

İstanbul filmi olacağı izlenimine kapılsak da daha sonra Harun'un kullandığı aracın plakasından ve Nilgün ile olan bir konuşmasından filmin Ankara'da geçeceğini anlarız. *İtiraf*'taki karakterlerin sıkıntılarının daha önce *C Blok*'taki karakterler ile benzeştiğinden bahsetmiştik. *C Blok*'taki Tülay'ı anıştırır bir biçimde Harun da çoğunlukla arabasında ve yollardadır. Bu yolda olma hali onun bir yerden bir yere gitmesinden ziyade bir geçiş halinde, psikolojik bir bunalım ve aymazlık içinde olma hali olarak yorumlanır. İki karakter de sebepleri her ne kadar birbirlerinden çok farklı olsa da, modern hayatın getirdiği rasyonalite ve sebepleri sorgulama durumundan dolayı çok sıkılırlar ve şüphecidirler. Yaşam koşullarının iyi olduğunu gösteren bir ibare olarak sürekli arabalarında zaman geçirirler. Ancak filmde araba içinde olmak, yolda olmak bir yere ulaşmak, bir yere varmak için değildir; aksine araba aynı olayların içinde dönüp durmak, kurtulamamak anlamına gelir.



**Resim 2.3.13** Harun ve Tülay'ın araba ile ilişkisi

Araba ve yollar dışında kimi zaman Harun’u cadde kenarında ya da karşıdan karşıya geçerken görürüz. Bu da yine modern bireyin kalabalık ve sıradan hayata karışamaması, hayatın kenarında kalmış, hayata tam olarak eklenememiş olarak gösterilmesidir. Harun büyük bir şüphe ve tedirginlik içerisindedir. Bu yüzden olduğu yerde kalsa kalmaz, başka bir yere gitse gidemez bir haldedir. Sürekli bir ikilemin çıkişsızlığını yaşar. Ofisten çıkar, sokağa iner, karşıya geçer orda biraz durur tekrar karşıya geçer, sonra gider parka oturur. Kafasındaki şüphecilik ve ikilem davranışlarına yansır. Şehir içinde akan trafik ve normal hayat onu iyice kuşatır.



**Resim 2.3.14.** Harun nereye gideceğini bilemez

Seyircinin yönetmenin evine konuk olduğu *Bekleme Odası*, neredeyse yok denecek kadar az sayıda dış çekim sahnesi içerir. Bunlar, Ahmet ile Serap’ın deniz kıyısında oturdukları bir çay bahçesi ve Ahmet’in Raskolnikov’u canlandıracak olan Ferit’i aramak için gittiği gecekondu mahallesidir. Deniz kenarında oturdukları çay bahçesi sahnesi oldukça önemlidir. Ahmet ve Serap arasında nedeni belirsiz bir sıkıntı vardır, çiftin birbirini sevip sevmediğini, Ahmet’in sıkıntısının ne olduğunu, Serap’ın Ahmet için ne hissettiğini net olarak anlayamayız. Birbirlerine çok değer veriyor gibi gözükmeseler de Serap bir şekilde Ahmet’in hayatına dahil olmaya çalışır, Ahmet’in O’nu önemseydiğini görmek ister. Bu nedenle bir akşamüstü deniz kenarında bir mekâna giderler. Deniz kenarında gerçekleşen bu oturma ve sohbet eylemi Hakverdi’nin aktardığı gibi bir statü değişimi öncesinde gerçekleşir ve bu anlamda su kenarında geçmesi önem taşır (Hakverdi, 2012). Daha önce de bahsedildiği gibi su kenarında olma, suya bakma karakterlerin statülerinde olacak değişimlerin habercisi olarak yorumlanabilir. Ahmet ve Serap da ilişkileri ile ilgili bir karar vermenin eşiğindedirler. Bu, seyirciye birbirlerine karşı davranış biçimleri ve söyledikleri sözler aracılığıyla duyumsatılır.





**Resim 2.3.15.** Ahmet su kenarında

Ahmet uzun bir süre boyunca deniz kenarında tek başına oturur ve suya bakar. Baktığı su bulanık ve yosunludur. Bu sırada Serap'ın da orada olduğunu ama hem seyircinin hem de Ahmet'in görüş alanının dışında olduğunu fark ederiz. Hem görsel düzlemde hem de duygusal düzlemde Serap, Ahmet'in hayatının içinde değildir. Ahmet bir ara başını kaldırır, Serap'a bakar fakat varlığına hiç aldırmaz etmeden kafasını tekrar önüne eğerek suya taş atmaya devam eder. Taş atma eylemi tamamen sakin suda kıpırdanmalara ve hafif dalgalara sebep olur. Bir sonraki sahnede Serap ile Ahmet'i deniz kenarındaki masada otururken görürüz. Gelecek statü değişiminin habercisiymiş gibi aralarında şöyle bir sohbet geçer:

- Ahmet, iyi misin sen?
- İyiyim, ne oldu?
- Ne bileyim...
- İyiyim, iyiyim.

Bu konuşma esnasında Serap'ın tedirginliği, Ahmet'in ise duyarsızlığı dikkat çeker. Devam eden sahnelerde Serap ile Ahmet arasında bir tartışmanın yaşandığı (hatta Ahmet açısından ortada bir tartışma bile yoktur) bu tartışma sonucunda Serap'ın çantasını alarak evi terk ettiğini görürüz. Dolayısıyla suya bakma sahnesi bu kopuşun öncülüdür. Fakat bu statü değişiminin ruhsal bir arınmaya dönüşmediğini de söylemek gerekir. Aksine bu filmde statü değişimi öncesi arınma arzu edilse bile bir türlü gerçekleştirilemez ve ana karakterin başka kadınlarla yaşadığı benzer süreçler kendini tekrar eden bir kısır döngüye dönüşür. Ahmet'in taş atıp durduğu suların, bulanık olması da buna işaret eder (Hakverdi, 2012, s. 92).



**Resim 2.3.16** Ahmet ve Serap su kenarında

*Kader* filminde diğer filmlere nazaran daha fazla dış çekim kullanılmıştır. *Kader* ağırlıklı olarak İzmir’de ve Kars’ta geçmektedir. *Kader*’de deniz kenarında yer alan İzmir Basmane ve Kordon semtlerinden oldukça fazla görüntü kullanılmasına rağmen anlatının kapalılığı ve çıkmaz hali sürmektedir. Örneğin deniz kenarında olmakla birlikte arabanın içinde geçen bir sahnede Bekir ve Uğur’un tartıştığına tanık oluruz. Bu tartışmanın sebebi bir gece önce Bekir’in Uğur ile birlikte olmak için onu zorla yatağa itmesi sonucu Uğur’un Bekir’e İstanbul’a dönmesini, O’nu artık görmek istemediğini söylemesidir. Bu tartışma konum olarak deniz kenarı, yani açık alanda olmasına rağmen arabanın içinde geçer. Karakterler kendilerini açık alanlarda bile kapalı yerlerde konumlandırır.



**Resim 2.3.17.** Uğur ve Bekir su kenarında

Bir diğer sahnede Bekir’in Uğur’un hasretine dayanamayıp İzmir’e döndüğünü, Uğur’un çalıştığı pavyona geldiğini görürüz. Pavyonda olay çıkartan Bekir güvenlik tarafından dışarı atılır. Daha sonra deniz kenarına gelen Bekir’i Kordon boyunca bulunan bayrakların gölgesinde görürüz. Bayraklar dalgalanırken fonda dalga sesi ve bayrakların demire vurarak çıkardığı çınlama sesleri vardır. Bu sesler seyircide şüphe,

tekinsizlik ve bu sahnedeki gelecekteki değişim hakkında tedirginlik duyumsatır. Karakterlerin karşısında deniz uzanmaktadır fakat karanlıktan ötürü deniz hiç belli olmaz. Sadece Karşıyaka'nın ışıklarını görürüz. Bu sahnede kullanılan gölge oyunu daha sonra *Yeraltı*'nda kullanılacak olan gölge oyununun öncüsüdür, Demirkubuz bunu röportajlarında söylemiştir. Bu gölgeler teknik olarak *kara filmi* çağırıştırır.



**Resim 2.3.18.** Bekir dev bayrak gölgelerinin arasında

*Masumiyet*'in öncesini anlatan bu filmi sadece *Masumiyet* bağlamında düşünmemek gerekir. *Kader* tüm filmografi içinde hem kullanılan mekânlar hem de anlatılan öykü bakımından gerçeğe en yakın, karakterleri en yalın halde kurgulanmış ve duygusu seyirciye en yoğun geçmiş filmidir. Bekir bu dünyada hiç gelmeyecek bir sevgili için çile doldurur adeta. Ve şimdiye kadar bahsedilen tüm hayata seyirci kalanların, hapisane koşullarında, dükkan köşelerinde, film setlerinde, küf kokan otel odalarında, sevimsiz evlerde, istiflenmiş yorgan aralarında, arabesk şarkıcıların ve filmlerin afişleriyle donatılmış döküntü otel lobilerinde ömürlerini tüketenlerin hikayesinin başkarakteridir Bekir. O, hiçbir zaman sağa sola posta koyamayacak, mahallenin kabadayısı olamayacak, yoldan geçtiğinde insanlar ona saygı duymayacak, kızların kalbini titretmeyecektir. Üzerinde “bir türlü davranamayanların, davransalar bile dikkate alınmayanlar”ın laneti vardır (Gürle, 2012).

Demirkubuz tüm mekân kurgularında aslında tek bir mesaj veriyor gibidir: hayatın geçirildiği yerleri anlatmak. Evler, ofisler, parklar, restoranlar, dükkan içleri, deniz kenarları, araba koltukları, apartman önleri... Bu evlerde kimi zaman ayrı odalarda birbirlerine dokunmadan çile dolduran çiftleri, ofislerde kafası başka yerlerde olup çalışmaya çalışan kişileri, açık alanlarda dahi iç hapislerinde tutsak olan karakterleri

görürüz. Ama yine de bu çıkışsız karakterlerin bir yerlerinden onlara tutunuruz, her ne kadar kasvet ve bekleyiş içinde olsalar da çoğu umudunu aslında kaybetmemiştir. Yusuf ve Bekir, Uğur belki onları sever diye bekler; İsa iyi bir iş bulup Meryem ve çocuklara “babalık” edebileceğini düşünüp bekler, Harun Nilgün’le başka bir şehirde başka bir hayat kurma umuduyla bekler, Ahmet başka kadınları, başka filmleri bekler, Seniha ağabeyinin taşrasından kurtulmayı bekler, Muharrem kendini kanıtlamayı ve “iyi olmayı” bekler... Karakterler umudu elden bırakmadığı, beklemeye devam ettiği için seyirci de onlarla birlikte beklemeye devam eder. Bir düzeyde biliriz ki bu karakterlerin hikâyesi insanlık durumunun özetidir aslında. Tüm evler, tüm ofisler, tüm restoranlar, tüm arabalar birer bekleme odasıdır. Hikâyeler hep umutla başlar, düş kırıklığıyla sona erer. Arası uzun bir bekleyiş, sonu gelmez oyalanmalardır.

### 3. MEKÂN, BEDEN, SINIR

Her mekân bir sınırlamadır ve bu yönüyle her mekân belirli temsiliyet çizgileri içindedir. Bu da aslında onun sınırlı olmasından kaynaklanır. Daha önce de bahsedildiği gibi bir yerin mekân olabilmesi için oraya bir anlam yüklenmesi gerekir. Esas meselenin tartışılacağı alan net olmalıdır ki mekânın güdümünde o mesele anlamlı bir hal alabilsin. Yoksa mekânın sınırları yok-*muş gibi* düşünmek; bağlamdan, meselelerden kopukça var olmaya, bir şeyleri var etmeye çalışmak ne kadar sağlıklı olabilir? 2003 yapımlı bir Lars von Trier filmi olan *Dogville*'i düşünelim. Dogville kasabasında duvar, kapı, pencere gibi hiçbir sınır yoktur. Sınırları olmayan bu kasabanın mekânları içinde her şey o kadar şeffafken bile yaşanan şiddet yüklü olaylara, hırsızlıklara, aldatmalara kimse ses çıkarmaz. Bu sınırsızlık halinden, her şeyin ortada olma halinden dolayı kasaba halkı şiddeti içselleştirmiş, normalleştirmiştir. Dolayısıyla bu film bazında, “mekân” diye bir tanımlama yaparken kullanılan “sınırlar” işlevini yitirmiştir. Dogville mekânsız bir mekân olup çıkmıştır.

Demirkubuz filmlerinin mekânları da aslında Dogville kasabasını anıttırır. Sınırların şeffaflaştığı, herkesin her şeye aşına olduğu bu mekânlarda üretilen belli başlı ve her filmde tekrar eden olgular vardır. Bütün karakterler duygu/sevgi yoksunluğu dolayısıyla yalnızdır. Bu yalnızlık sanki doğuştan geliyor gibidir; ne bir aile fotoğrafı, ne bir sevgili hatırası, ne de bir okul defteri görürüz. Köksüzce dünyaya salınmış, hiçbir mekânla aidiyet kurmamış, kimliksiz bireylerdir hepsi. Yalnızlıkları ve kimliksizlikleri, karşılına bir yerle bir kimseyle bağ kurma fırsatı çıktığında dahi öne geçer ve onları engeller. Neredeyse her birinin sevgiyle, aşkla, ilişkilerle, cinsellikle, daha temelde yaşamla ilgili sorunları vardır. Bir başkası tarafından sevilmemiş bu karakterler, bir başkasını severek, aşık olarak ilişki kuramazlar. Aşık olsalar bile bunun sonunda varılacak yer bir aşk birlikteliği olmayacaktır. Bu da beraberinde öfke ile gelen şiddet olgusunu getirir.

Bu ilk betimleyici bilgi ışığında, Demirkubuz filmlerinin sinemasal mekânlarının şu dört olguyla şekillendiği, sınırlandığı söylenebilir:

- Yoksulluk – Yoksunluk – Yalnızlık,
- Kimlik – Aidiyet,
- Arzu ve Cinsellik

- Şiddet

Filmsel anlatı bütünlüğü içinde tüm olgular birbirini keser ve birbirini destekler. Filmlerde bu olguların üretildiği, anlamın taşıyıcısı olan mekânlar da aşağı yukarı aynıdır. Çalışmanın ilerleyen kısmında bu olguların üretimine ve mekânın bunlar üzerindeki etkisine bakılacaktır.

### 3.1. Yoksulluk – Yoksunluk – Yalnızlık

*...ve iki çocuk, aklıkları birbirine eşit dişlerle, kardeşçe gülüyordu birbirine.*

Baudelaire, *Yoksulun Oyuncağı*

İstenilen nitelikte ve özellikte olmayandır, yetersizdir yoksul. Varlıksız, fakir, elinde avucunda olmayandır. Sadece maddi varlıklara karşı değildir bu yoksulluk, duygusal ve düşünsel yoksulluğu da beraberinde getiren bir yoksunluk halidir bütün olarak. Bir şeyin yokluğunu çekmektir, o şeyden kendisinde olmama hali, mahrumiyettir genel olarak. Bu mahrumiyetten muzdarip kişiler kimi zaman bilerek ve isteyerek, kimi zamansa yaşadıkları sistemin koyduğu engeller nedeniyle varsılığa asla ulaşamazlar. Tekrar belirtmek isterim; buradaki yoksulluk ve yoksunluk sadece maddi anlamda düşünülmemelidir. Demirkubuz sinemasında bireyi tamamen yalnızlığa iten şey daha ağır basar; onun yoksulluğu, sevgi yoksunluğu, aşk yoksunluğu, muhabbet yoksunluğu, huzur yoksunluğudur... Bu yoksunluk ve yalnızlık içinden çıkılmaz bir hal almaya başladığı andan itibaren inançsızlık belirir. İnançsızlıkla gelen cesareten ötürü de birey kendinde her şeyi yapabilme iktidarı duyumsar. Bu duygu onun sonunu bile getirebilir.

Demirkubuz karakterlerinin neredeyse hepsi işte bu döngü içinde kendi sonlarını kendileri hazırlayan karakterlerdir. Hangi sınıftan olursa olsunlar hepsi yakıcı bir yoksunluk içinde, yalnızlıkları ile mücadele edemeyip duygusal çöküntüye uğrayan yoksul karakterlerdir. Anlatı içinde maddiyatı anlamında yoksulluk da vardır yer yer elbette. Ama karakterlerin sıkışmışlıkları bundan fazlası ile anlatılır.

Örneğin İsa, 50 dolar için yediği dayak sonrası ağzı burnu kan içinde eve gelir. Bu parayı ödeyemeyeceğini bildiği için intihar etmeye yeltenir. Borca batmıştır, maddi yoksulluğun amansız bir kısıkcındadır ama bu nedenden ötürü tetiği çekmez. Ne zaman

ihaneti görür, aldatıldığını anlar, işte o zaman tak diye sıkır kafasına kurşunu. Akıllara ilk gelen yoksulluk-zenginlik meselesi kapitalizmin koyduğu standartlardır. Ama Demirkubuz karakterlerini bu ekseninde konumlandırmaz. Onun karakterlerinin hikâyelerini izlediğimizde şöyle düşünürüz: İnsanları böyle bir sınıflandırma içine yerleştirmek, insanlık adına gerçekleri görmezden gelmek, onların “varlığını”, “varsılığını” yok saymak demektir çünkü. Örneğin Tülay, Harun, Muharrem gibi üst – orta sınıf karakterlerin de temel meselesi olan başka yoksunluk biçimleri vardır. Hepsinin temelde olan problemi yoksunluktan ötürü girdikleri yaşam inancı arayışıdır aslında. Maddi durumları ne olursa olsun karakterlerin birleştikleri yer, çektikleri çilelerin benzerlikleridir.

Tülay gitmek isteyip gidemeyen, eylemsizliği büyük bir can sıkıntısına evrilmiş, maddi olanakları gayet iyi olan bir kadındır. Onun can sıkıntısı, kendi bunalımını gidermek için bir “heyecan” olarak gördüğü kapıcının oğlu Halet’in delirmesine sebep olur. Bu can sıkıntısı şehrin boğuculuğundan ileri gelmektedir. Kocasıyla dahi ilişki kuramayan Tülay büyük bir boşluğa düşmüştür. Parası olsa da yoksunluk içinde bir kadındır Tülay. Tülay için bütün mekânlar aslında birbirine benzer, yer değiştirerek kaçamayacağını, bu can sıkıntısından kurtulamayacağını farkındadır. Onun için her şey her gün birbirini tekrar eden bir durum almıştır. Tam da Baudelaire’in tarif ettiği gibi tekdüzelik hiçliğin yarısı (Baudelaire, 2001) halini almıştır. Uyku bedensel gevşemenin doruğuysa eğer, can sıkıntısı zihinsel gevşemenin doruğudur. Ama yuvalandığı yerler -can sıkıntısıyla ilgili faaliyetler- şehirde zaten yok oldu, kırdada tükenmek üzere (Benjamin, 2002). Ancak Tülay ne bedensel ne de zihinsel bir gevşeme asla yaşayamaz. Benjamin’in burada bahsettiği can sıkıntısı bireysel anlamda değil, toplumsal anlamda bir şehir sıkıntısıdır; modernitenin, değişimin ve şehrin bir ürünüdür. Modern dünyanın şehir sıkıntısı, doğanın yağmur sıkıntısına benzer; yağmur yağmadan doğa, isyan etmeden şehir, üzerine çöken sıkıntıdan kurtulamayacaktır (Çiçekoğlu, 2015, s. 67-68). Tülay da film boyunca bu gelgitler ile sıkıntısını sezdirir. En sonunda ağzındaki baklayı çıkarır: “Çok sıkılıyorum!” Bu aynı zamanda seyircinin de içinden geçen şeydir.

Baudelaire’in ilk olarak 1869’da yayınlanan yapıtı *Paris Sıkıntısı (Spleen de Paris)* şehir sıkıntısının insan üzerinde yol açtığı ruh durumundan bahseder. Yazar bunu açık ve kapalı pencereler, yoksulluk, meyhaneler, kalabalıklar, yalnızlık, gece gibi temalar üzerinden anlatır. Baudelaire için Paris’te –modernizmin ve eğlencenin başkenti sayılabilecek bir şehirde- gökyüzü ve bulutlardan başka sevilcek başka hiçbir şey

yoktur. Dolayısıyla Paris Baudelaire için kendi kendisinin hapisanesine dönüşen bir şehirdir artık, tıpkı İstanbul'un Tülay'a hissettirdiği gibi. Şehir ve C Blok Tülay'ın yalnızlığı ve yoksunluğunun baş belirleyicileri olmuş, bu mekânlar karakterleri çevrelemiş, kavrayarak kuşatır hale gelmiştir.

Musa ve Muharrem de Tülay ile benzer can sıkıntıları çekmektedirler aslında ama onlarınki daha çok içsel hesaplaşmalardan ileri gelen sıkıntılardır. Bu iki karakter de hayatta tek başınadır. Musa iş arkadaşı Sinem ile evlense de bu onun için fark etmeyecek bir hamledir; basitçe Sinem ister, evlenirler. *Yazgı* ve *Yeraltı* arasında 11 sene gibi süre olmasına rağmen *Yazgı*'nın Musa'sı ile *Yeraltı*'nın Muharrem'i hayatta durdukları yer bağlamında birbirlerine çok benzerler. Musa bir muhasebeci, Muharrem bir devlet memurudur. İkisi de insanlarla ilişki kurup kurmama konusunda şüphelidir. Musa bu ilişkileri en alt seviyede tutar, Muharrem ise hayata, insanlara, insanlığa duyduğu öfkeyi onlarla ilişki kurarak gösterir; iletişim kurduğu her durumda onların ikiyüzlülüklerini, aşağılık varlıklar olduklarını yüzlerine vurur. Bunu filmde hem arkadaşları ile konuşurken, hem de evine gelen yardımcısı Türkan ile tartışırken görebiliriz. Musa ve Muharrem, her ikisi de iş başındayken işini umursamaz görünür, ikisi de işten çıktıktan sonra ne yapacaklarını bilemez, sokaklarda aylakça gezerler. Yalnızlıkları ikisi için de sığınaktır, ikisi için de "Başkaları cehennemdir". Kitabı konuşmalarıyla kendilerini diğer insanlardan hem üstün tutar hem de bir yer de bunun anlamsız bir gayret ve meziyet olduğunu bilirler.

Musa yaşanmakta olan anın getirdiği fiziki duymalara ve evrende var olan her şeye karşı mutlak bir ilgisizlik içindedir, Muharrem ise tüm bunlara mutlak bir öfke duyar. Muharrem bu öfkesinin üstesinden gelmek için insanlığın en kötü ve en karanlık hallerini kullanırken, Musa bunlarla da ilgilenmez. Musa ve Muharrem'in hayata karşı takındıkları tavır yönetmen şöyle özetler:

Bir gün kendime, 'Çektiğimiz acının kaynağı ne?' diye soru sordum. Çok uzun yıllar hep bu sorunun peşinde oldum. Romanı (*Yabancı*) okuduğumda bu sorunun cevabı bir parça belirir gibi oldu. Yani çektiğimiz acı beklentilerimizden geliyordu. Kendimize biçtiğimiz imajlardan ve kimliklerden. Çünkü beklemeyen insan acı da çekmez (Demirkubuz, 2001).

Musa ve Muharrem bu bekleyişi sanki uzun zaman evvel bırakmış gibidirler. Bu yüzden Muharrem kendisine iyiliği, güzel günleri gösterebilecek bir fahişe ile birlikte olmayı reddeder, Musa ise onunla evlenmek isteyen Sinem'e aldırılmaz. Bu iki kadın Musa ve



Muharrem'in hayatını değiştirebilecek nitelikte kadınlardır aslında. Ancak Musa ve Muharrem'i diğer insanlardan ayıran bir özellik vardır: İki de insanlığın üstlendiği, herkesin kendini sahip olmak zorunda hissettiği statü ve kimliklerden oluşmuş bir varoluğu reddederler. Bu reddediş beraberinde aslında ikiyüzlülüğü açıkça reddeden, saf ve dürüst karakterler ortaya çıkarır. Modernist roman karakterlerini açıklarken bahsedildiği gibi, özne kendi özneliğini tehlikeye atarak yeni bir aydınlanma yaşar ve kendi yıkıntısını ışığa çevirir. Bu nedendir ki belirsizlik ve nedensizlik ikisinin de rotasıdır. Karanlıkla aydınlanmayı tercih eden karakterlerdir ikisi de. İki de iyiliğin ve kötülüğün ötesinde ne olduğunu sorgulayan, insan eylemlerinin belirsizliklerine odaklanmış, modernizmin yarattığı arketipe karşı çıkan yabancılarıdır. Hakeza Demirkubuz bu iki filmde de (*Yazgı* ve *Yeraltı*) rasyonalizm ve modernizme saldırır. İki filmin de üzerine kurulduğu düzlem aynıdır: Koca bir saçma. Savcı, Musa'nın annesi öldüğünde neden üzülmediğini sorgular ya da patronu ile karısı arasındaki ilişkiyi öğrenince neden kıskanmadığını sorar. Sonunda Musa da bu saçmalığı fark eder ve "Üç kişiyi öldürmekten mi yargılanıyorum yoksa annemin ölümüne üzülmediğim için mi yargılanıyorum, anlamadım.", der. Her şeyin bu kadar basit neden-sonuçlara indirgenmesine karşı çıkıştır bu saçmalıklar ve bir anlamda da komiktir aslında. Bazen zoraki kurulur bu neden-sonuç ilişkileri. Benzer şekilde Muharrem'in arkadaşları da onlara Tansel diye bir kadın yüzünden güvenmiş olabileceğini düşünürler. Cevat ve arkadaşlarının somut bir neden arayışları sürer. Yemek sofrasında bu olay açıklanmaz ama Muharrem Cevat'a "Tansel kim, bir orospu yüzünden mi gücenecekmişim" diyerek olayın önemsizliğini vurgular. Dolayısıyla Musa ve Muharrem modernizm ve rasyonalizmin dayattığı numaralardan bunalmış yalnızlıklarına sarılıp bireyselliklerini yücelten karakterlerdir. Kendilerini oldukları gibi kabul eder hatta bu durumdan zevk alırlar ve değişmeyeceklerinin de farkındadırlar. Düşünüldüğünde Musa ve Muharrem karakterlerinin içinde yatan mizahi öğeleri görmek de mümkündür.

*Bekleme Odası*'nın yönetmeni Ahmet Musa ve Muharrem ile benzer bir yalnızlık duygusu paylaşan bir diğer film karakteridir. O da belirsizlik ve nedensizlik ekseni üzerinde konumlanmış, modernizm ve rasyonaliteyi reddeden bir karakterdir. Ama hiç değilse çok umursamasa da hayatına dâhil olan üç kadına şahit oluruz. Ahmet'e de büyük ölçüde sirayet eden duygu yoksunluğu kadınlara yalan söyleme, onları umursamama gibi davranışlarda tezahür eder. O sadece evinde yalnız başına televizyon izlerken mutlu gibidir. Entelektüel bir yönetmen olmasına rağmen –filmin başında ve

sonunda senaryo yazmaya çalışması dışında- kitap okurken ya da başka bir şeyle uğraşırken görmeyiz Ahmet'i. Evi onun yalnızlık mekânıdır öyle ki bu yalnızlık evinin duvarlarına kadar yansımıştır. Sadece salon ve yatak odasını gördüğümüz evinde, yatak odasında asılan Marilyn Monroe posterinden başka herhangi bir dekorasyon yoktur. Bu da onun kadınlara karşı duyduğu cinsel arzusunu yansıtmaktadır.

Evet, Ahmet evinde yalnızdır ve bu yalnızlıktan memnundur. Aslında bu gayet normal bir durumdur; Baudelaire'nin belirttiği gibi:

...yanılmıyorsam Pascal: 'neredeyse tüm mutsuzluklarımız odamızda kalmayı bilememiş olmamızdan geliyor başımıza,' der, böylece, içe kapanış hücrelerinde, mutluluğu, devinimde, kardeşçil diye adlandırabileceğim bir fuhuşta arayanları getirir usumuza bu durum (Baudelaire, 2001, s. 52).

Tıpkı Muharrem'in geceleri köprü altlarında, alt geçitlerde dolaşarak yarattığı "fuhuş alemi" gibi...

Yalnız kalamayan bireyler kendi kendilerine katlanamaz, koşarak kalabalıklara atmak ister kendini. Oysa "yalnızlığımı kalabalıklarla doldurmasını bilmeyen bir kişi telaşlı bir kalabalık içinde yalnız olmasını da bilemez" (Baudelaire, 2001). Ahmet'in bu anlamda yalnızlıkla bir problemi yoktur. Onun en büyük problemi yoksunluğudur. Kendisi belki bunu da dert ediyor gibi gözükmez ama çevresindeki insanların kırılmasına, üzülmesine sebep olur; bu da onu daha çok yalnızlaştırır. Eninde sonunda kadınlar tarafından terk edilmektedir çünkü. Fakat asıl mesele, kendisinden başka herkesin Ahmet'i olduğu gibi kabul etmemesidir. Ahmet kendini kibirli olarak açık açık tanımlayabiliyorken, çevresindekiler ona bu sıfatı yakıştıramayıp bilge ve idealleri olan biri olarak tanımlamaktadırlar onu. Ahmet'in kendini kibirli olarak tanımlayabilmesi Demirkubuz tarafından yine modernizm ve rasyonaliteye bir karşı çıkıştır. Hiçbir şey olması gerektiği gibi olmak zorunda değildir.

*Masumiyet ve Kader*'de ise maddi yoksulluğun kaskacına takılmış karakterler görürüz. Para kazanmak için işportacılık yapanlar, pavyonda şarkı söyleyenler, otogarda çığırkanlık yapanlar, bar fedailiği ve pezevenklik yapanlar... Kısacası hayatın bir kenarına itilmişlerdir bu kişiler. Öte yandan hikâyelerinin derinine inildiğinde paranın tek başına çok da olmadığını görürüz. Onların asıl savaşını verdiği şey gurur ve inançtır.

Yusuf hapisneden dışarıya kimi kimsesi olmadığı için, yalnız olduğu için ve herhangi bir iş ya da zanaat bilmediği için; yoksul ve yoksun olduğu için çıkmak istemez. Bunun

uğruna özgürlüğünden dahi vazgeçmiştir. Kendini ömür boyu hapisanede kalabilecek kadar çaresiz hisseder. Hatta hapisanede kalmasına izin verilmezse başka bir suç işleyip yine hapse gireceğini söyler. Bunun mümkün olamayacağını söyleyen cezaevi müdürü, Yusuf'u çıkıp denemesi için uyarır ve Yusuf dışarıdaki yoksunluk dolu hayata salınır.

İzmir'deki ablasını bulmak için öncelikle otogarda çığırtkanlık yapan eniştesinin yanına gider. Eniştesi Yusuf'u evlerine götürür, gerçekten yoksulluğun gözle görüldüğü, tabiri yerindeyse dökülen bir yerde yaşamaktadır eniştesi, ablası ve yedi yaşlarındaki bir oğlan çocuk. Gölcük Depremi'nde her şeylerini yitirmiş olan aile İzmir'e yerleşmiştir. Eniştesi çekilen yoksulluğu şu sözlerle anlatır: “Deprem her şeyi alıp götürdü. Yoksulluğu, sefaleti bir görecektin, açlık, açıklık... Parası olan çekip gitti, bizim gibiler kaldı ortada. Senelerce harabelerin içinde süründük...” Bu durum tam da Lefebvre'in modernite mekânını tanımlarken “hiyerarşiklik” olarak bahsettiği şeye tekabül eder aslında. Bu hiyerarşik yapı içinde yoksulun daima yoksul kalması, zengin ise başka bir mekânda zenginliğini sürdürebilmesidir esas olan. Sınıflar arası geçişin mümkün olmaması durumudur tam olarak bu.

Yoksulların bir şekilde kazanıp biriktirdiği varlıklar doğal afet gibi bir yıkımla ellerinden gittiği anda, bu insanlar yine en başa, en yoksul hallerine geri döneceklerdir. Ya da yaşadıkları yoksulluktan kurtulmak için başka yollar düşüneceklerdir; evlilik ya da daha zengin biriyle bir ilişki kurma gibi yollar denemeleri gerekecektir. *Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in ev sahibinin oğluya ve *C Blok*'ta Tülay'ın Selim ile evlenmesi gibi. Bu iki karakterin evlilikleri sonrası sınıf atlamaları gözle görülür bir değişimdir. Bunu Meryem'in kıyafetlerinden ve tavrından; Tülay'ın ise annesinin onu ziyaretinde yaptığı konuşmadan ve annesini eve bıraktığında geldikleri mahalleden anlarız. Ya da bu durumun tam tersi biçimde *İtiraf*'ta Nilgün'ün Harun'dan ayrıldıktan sonra yoksulluğa geri dönerek bir gecekondu mahallesine taşındığını görürüz.

Yoksulluğun özellikle *Üçüncü Sayfa* ve *Masumiyet*'te karakterlerin hayatına çok fazla dahil olması dikkat çekicidir. Her iki filmdeki kadın karakterler maddiyata bir şekilde önem vermek durumundadır; Uğur Zagor için para kazanmalıdır, Meryem ise çocukları Sibel ve Can için. Onlara iyi bir hayat, mutluluk vaadi ile gelen erkek karakterlere güvenmezler/güvenemezler. Meryem ve Uğur bu açıdan filmlerdeki en gerçekçi ve rasyonel karakterlerdir. Meryem İsa'yı “Herkes kendi yoluna baksın” diye

uzaklaştırırken, Uğur Yusuf'u "Neyine güveniyorsun ulan sen, orda adamları düziyorlar, üç kuruş için veren verene", sözleriyle uzaklaştırmaya çalışır.

Yoksulluktan muzdarip diğerkarakterler ise *Kader*'de Uğur'un ailesidir. Yatalak hasta olan Uğur'un babası (Mustafa Uzunyılmaz) çalışamaz, kardeşi bir kahvehanede çıraklık yapar fakat oradaki müşterilerin tacizine uğradığı için bir daha orada çalışmayacağını söyler ailesine, Uğur zaten çalışmamaktadır, onun tek düşündüğü hapisanedeki sevgilisi Zagor'dur. Dolayısıyla eve gelir getiren kimse yoktur; mahallenin kabadayısı Cevat dışında. Cevat her akşam eve eli kolu dolu gelmektedir ancak bunun karşılığında Uğur'un annesi ile birlikte olmaktadır. Cevat'ın varlığında maddi anlamda bir sıkıntısı olmayan aile; Cevat kahvede çıkan bir kavgada Zagor tarafından bıçaklanarak öldürüldükten sonra tekrar büyük bir sefaletin içine düşerler. Tek göz odalı bir gecekonduya taşınırlar. Bir gün Bekir onlara erzak, giyim yardımı ve bir miktar para getirince Uğur'un annesi ve Bekir arasında şu diyalog geçer:

- Cevat'ın hangi arkadaşları gönderdi bunları?
- Ben tanımıyorum.
- Peki niye seni gönderdiler?
- Beni göndermediler. Ben geçiyordum, bırakayım dedim.
- Tadına bir de sen mi bak dediler?
- Anlamadım? (Bekir şok olmuştur)
- O puştların karşılığını almadan kuru ekmek bile vermeyeceklerini iyi bilirim. Kırtasiyeci Kemal, Cevat'ın en yakın arkadaşı. Geçenlerde bir ihtiyacı olursa çekinmesin diye haber göndermiş. Ben de bunun (kocasını gösterir) hastane işleriyle ilgili ufak bir şey rica ettim. Görüşmemiz lazım diye beni bir yere çağırdı, sonra da zorla sikti. İşi bitince sözünü bile tutmadı. Ben de sikildiğimle kaldım. Anlıyor musun? Böyle işte.

Bahsedilen hiyerarşinin doğal yollarla yıkılması gibi bir durum söz konusu değildir. Yoksulların yoksulluklarını gidermek için insanlıklarından bir takım ödünler vermesi gerekecektir. Demirkubuz'un bu konuda dikkat çektiği asıl nokta işte budur. Para bir şekilde elde edilir ancak gurur ve inanç, insanlık ve insan eylemleri yönetmenin ilgilendiği asıl mesele haline gelir.

*Masumiyet*, *Kader* ve *Üçüncü Sayfa*'daki karakterlerin derin bir yoksulluk ve bin bir yoksunlukla örtülü hayatları sadece çatlamış duvarlar, eski eşyalar, can çekişen nesnelere çizilmemiştir. Yoksulluk, üç filmin de ilk karesinden itibaren yakıcı bir sahicilikte, başrolde oynar. Fakat Demirkubuz yoksulluğu anlatmaz; sinemasını zaten mekansal olarak da görünür olan yoksulluğun üzerine ekledikleriyle inşa eder. Filmlerindeki erkek karakterler Bekir ve İsa parasızlık yüzünden değil gururları

yüzünden kendilerini vururlar. Çünkü onlar yoksuldur ama gurur yoksunu değildir. Gerçeklerin yakıcılığına daha fazla dayanamayan karakterlerin ikisi de kafalarına siktikleri tek kurşunla kendilerini öldürür.

### 3.2. Kimlik – Aidiyet

Yoksulluk ve yoksunluğun getirdiği yalnızlık ile karakterlerin hepsi neredeyse kimliksiz, hiçbir yere aidiyeti olmayan karakterlere dönüşür. Analize konu olan dokuz filmin sadece üçünde, *C Blok*, *Yazgı* ve *Kader*'de bir “anne” figürü görürüz. Ki bu figürler de karakteri sahiplenici koruyucu boyutta değildir. Bu sayısal veriden bile karakterlerin bir aile bağlantıları olmadığı, köksüzce yaşayan bireyler olduğu kolayca anlaşılabilir. Sadece aile bağlantısı da değil; karakterlerin nereli oldukları, kaç yaşında oldukları, şimdiki hallerine nasıl geldikleri hakkında çok az bilgi verilir. Eski bir arkadaş, bir fotoğraf, bir hatıra, karakterlere dair herhangi bir ipucu çok fazla bulunmaz filmlerde. Çiçekoğlu bu köksüzlüğü, karakterlerin sanki anlık bir şekilde peyda olmasını, “hiçbir-yerli” kavramı ile anlatır:

Fransız antropolog Marc Augé'nin 1990'larda, kimlik/özdeşlik kazanmasıyla, ilişkisel ve tarihsel oluşuyla belirginleşen “antropolojik yer”in tersine tarih, aidiyet ve kimlik bağlamında anlam ifade etmeyen otel odaları, süpermarketler, otoyollar gibi süpermodernitenin mekânları olarak andığı ve eleştirel bakışıyla ün kazandığı “hiçbir-yer” (*non-lieu / non-place*) kavramının kökeni aslında 1960'lı yılların şehir plancısı Melvin Webber'in kavramlaştırdığı “yer-olmayan kentsel alanlar” (*urban non-place realm*) geleneksel yer tanımının dışına çıkan yeni tür kent mekânları için kullanılmıştır (Çiçekoğlu, 2015, s. 44).

Augé'nin kimlik/özdeşlik kavramlarından yola çıkarak oluşturduğu “hiçbir-yer” kavramı her ne kadar daha sonra Webber tarafından şehir ile bağlantılandırılrsa da Demirkubuz karakterleri için çok yerinde bir tanımlamadır. Çünkü tıpkı Demirkubuz'un sinemasal mekânlarında ve karakterlerinde gördüğümüz gibi, modernitenin şehir hayatına soktuğu öğeler tarafından yalnızlaşan birey, gittikçe kimliksiz bir hal almaya, biricikliğini yitirmeye ve standartlaşmaya başlamaktadır.

Webber ve Augé'nin kullandıkları anlamda “hiçbir-yer”, ister geleneksel mekâna bağımlılığın azalması anlamında olumlu bir vurguyla, ister aidiyetsizlik duygusunun artması anlamında olumsuz bir vurguyla kullanılsın, iletişimin artmasıyla öne çıkan sanal bir aleme işaret etmektedir. Fakat Çiçekoğlu *Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyân Eşiği* (2015) isimli çalışmasında bu kavramı şehir peyzajının

tarikle bağı, kimliğini ve yüzünü yitirip kimliksizleşmesi anlamında kullanır. Bu kullanım Deleuze'nin İkinci Dünya Savaşı sonrasında yıkılmış ve yeniden inşa halindeki şehirlerin terk edilmiş ama yine de içinde yaşanan mekânlar için kullandığı “öylesine-herhangi-bir-mekân” (*any-space-whatever*) kavramıyla benzer bir kullanımdır (Deleuze, 1985 aktaran:Çiçekoğlu, 2015, s.44-45). “Hiçbir-yer” kavramı da Deleuze'un “öylesine-herhangi-bir-mekân”ı gibi genel geçer nedensellik yasalarına boyun eğmeyen; akıldışı, bağlantısız mekânlara işaret eder. “Öylesine-herhangi-bir-mekân” kavramı yerine Çiçekoğlu'nun “hiçbir-yer” kavramını kullanma sebebi hem ikinci kavramın daha jenerik olması hem de Türkçedeki ifade biçiminin daha uygun olmasıdır. Ayrıca bu kavram daha sonra bağlantı kurulacak “hiçbir-kimse” kavramıyla daha yakın ilişkilidir.

Karakterlerin nereli olduklarına dair ipucunun olmayışı, film anlatılarının hangi şehirde geçtiğinin bilinmeyişi, şehirlere ait özelliklerin tamamen silinişi karakterlerin “hiçbir-yerli”liğini yani aidiyetsizliklerini ve kimliksizliklerini güçlendirir. Bekir çocuğuna ilaç almak için gece nöbetçi eczane arar, ilaçları aldıktan sonra önce bir meyhaneye, sonra bir keşhaneye düşer yolu. Sabah gözünü açtığında elinde çocuğunun ilaç torbasıyla kendisini Kars'ta bir gecekonduca bulur. Geleneksel düşünceye göre Bekir'in ilaçları aldıktan sonra evine, karısı ve çocuğunun yanına dönmesi gerekir. Fakat onun ait olduğu yer, kaderinin onu dönüp dolaştırıp getirdiği yer sevdiği kadın olan Uğur'un yanı olmaktadır. *Kader*'de Bekir'in bir aileye sahip olduğu görülür. Gayet muhafazakar bir aile yapısına sahip olan Bekir, babasından (Settar Tanrıöğen) oldukça çekinmekte, onunla annesi (Gönül Çalgan) aracılığıyla iletişim kurmaktadır. Otoriter bir baba figüründen bunalan Bekir çareyi aşkının peşine düşmekte bulur. Bu uğurda dükkanı, taksisini ve kendi ailesini de kaybeder.

*Kader*'de Uğur'un da bir ailesi olduğunu görsek bile ailesi ile ilişkisi çok kopuktur. Babası Şevket (Mustafa Uzunyılmaz) yatalak hastadır; fiziksel yetilerini kaybetmiş, öz bakımını yapamaz, konuşamaz veya ses çıkaramaz bir haldedir. Annesi Cevat'ın metresliğini yapar. Bundan dolayı Uğur annesine çok kızgındır. Onu gurursuzlukla ve kendisine olan saygısını yitirmekle suçlar: “Kendini de bizi de rezil etmeye hakkın yok. İnsan azıcık utanır. Bizleri düşünmüyorsan içerdekini düşün. Kocan o senin, kocan! Çocuklarının babası!” Annesine tokat atacak, onu yerlerde sürükleyecek kadar öfkeli. Kaldı ki Cevat öldükten sonra taşındıkları gecekonduca artık Uğur'u görmeyiz. Uğur çoktan Zagor'un peşine düşmüştür bile. Uğur Zagor'un, Bekir Uğur'un peşinden şehir

şehir gezerler. Bu süreç içinde hiçbir şehre yerleşmeyip otel odalarında ya da dökük gecekondularda kalırlar. Daha sonra Uğur Sinop'ta kaldığı zaman içinde bir evlilik yapar. Bu evlilikten bir kızı olur; Çilem. Uğur'un bir bebeğinin olması onu eve, yerleşik mekâna bağlayacak bir neden olarak görülebilir fakat Demirkubuz Çilem'i Uğur için bir tutamak veyahut engel olarak yerleştirmez filme; Uğur Çilem ile birlikte Zagor'un peşinden gitmeye devam eder. Bekir *Masumiyet*'te intihar ettikten sonra aynı köksüzlüğü onun yerini alan Yusuf'ta görürüz.

Yusuf filmin ilk anından beri tüm karakterlerden daha da “hiçbir-yerli”dir aslında. Bekir ve Uğur'un hiç değilse bir ailesi olduğunu öğreniriz ancak Yusuf'un İzmir'deki ablası ve eniştesi dışında hiçbir kimsesi yoktur. Bu abla ve eniştenin yanı da cehennemden beterdir zaten, Yusuf onlara veda etmeden sessizce ayakkabılarını giyer ve evi terk eder. Daha sonra Uğur'un yönlendirmeleriyle Aydın, Ankara, İstanbul'a gittiğini, bu esnada Çilem'i de yanında götürdüğünü görürüz. Çilem'in Uğur'u durdurmadığını buradan da anlayabiliriz; çocuk Yusuf'a emanet edilmiştir bir kere Uğur istediği şekilde hareket edebilir. Filmin sonunda da zaten Yusuf ve Çilem birlikte kalırlar, Uğur o sırada Zagor ile kaçmıştır ve Çilem'in İstanbul yolculuğu esnasında televizyona bakarken gördüğümüz cinayet haberi ile Orhan'ın ve Uğur'un birlikte öldürüldüğünü anlarız. Yusuf ve Çilem'in akıbetlerinin ise ne olacağı bilinmeden film sonlanır.

*Üçüncü Sayfa*'nın İsa'sı Çankırılıdır ve askerlikten sonra İstanbul'a yerleşmiş, “ne iş olsa yaparım” zihniyetinde yaşayan, sonuç olarak ufak figüranlık yapıp geçinmeye çalışan bir karakterdir. Diğer tüm figüran arkadaşları da öyledir; bir tanesi Maraş'ta doğmuştur. O zamana kadar birçok işte çalışmıştır; amelelik, seyyarlık, işporta, kaset ve poster satmıştır. Bir diğeri Adanalı bir öğrencidir, işsizdir ama asıl amacı oyuncu ya da yönetmen olmaktır. Oyuncu seçimi yapılırken sorulan “Gerçekleşmesini istediğiniz bir hayaliniz var mı?” sorusuna hepsi aşağı yukarı aynı muğlak ve umutsuz yanıtı verir: “Ne hayalimiz olsun, hayal ettik de ne oldu?”, “Hayal kurmasına kararım ama, ama bir şey yok. Kuruyorsun ama bir şey olmuyor. Olmayacağını bile bile hayal kurmak da iyi yapmıyor, kötü yapıyor.”, “Benim hayattan büyük bir beklentim yok. Belki zaman içerisinde bir yuva kurmak, memleketine yararlı bir insan olmak.” Bu cevaplardan tüm karakterlerin ne kadar beklentisiz, ne kadar boş vermiş, hayatın bir köşesine itilip kalmış ve oradan çıkışın mümkün olmadığına kendilerini inandırmış “hiçbir-kimse”ler olduğunu anlayabiliriz.

Mekânsal açıdan tematik bütünlüğü oluşturan hiçbir-yer, yıkarak yapma sürecinde tarihsel referansını yitiren şehir peyzajında, tek tip hale gelen mimariyle özdeşleşir. Kimlik/özdeşlik kazandırma özelliğinden koparılan, ilişkisel ve tarihsel yanını yitiren şehrin yarattığı yeknesaklık ve tek-boyutluluk halinin karakterlerde yol açtığı sıkıntı da aşikârdır (Çiçekoğlu, 2015, s. 46). Bunu en net Tülay ve Muharrem’de görürüz. Tülay İstanbul’un Muharrem ise Ankara’nın en bilinmeyen yerlerinde bilinçsiz ve amaçsızca dolaşırlar, kendilerine bir meşgale ararlar. İkisi de hiçbir-yerliliğin tam göbeğindedir. Özellikle Tülay şehir tarafından tamamen kuşatılmış, tek tipleştirilmiştir. Muharrem de çalıştığı devlet dairesinde aynı monotonluk içinde işine gidip gelir; yaptığı tek şey bundan ibarettir: Gidip gelmek. İşini sevmediği, bu mekân tarafından sıkıştırıldığı, iş yerindeki ilgisizliğinden, kendini vererek çalışmamasından bellidir.

Çiçekoğlu’nun hiçbir-yer kavramından ürettiği hiçbir-kimse İngilizceye *non-person*, *non-body* şeklinde çevrilebilir. Arada tire olmadan kullanıldığında (*nonbody*) hukuki ve siyasi bağlamda bir anlam taşıyabilir (bir devletin yurttaşı olmamak vb). *Nobody* (hiç kimse) şeklinde bir kullanım bir yokluğa işaret ettiği için tercih edilmemiştir. Bu yüzden hiçbir-yere dönüşen mekânlarda birbirleriyle değişebilir hale gelen yüzlere “hiçbir-kimse” demeyi tercih etmiştir Çiçekoğlu (Çiçekoğlu, 2015, s. 59). Bu bağlamda, Tülay, Selim, Yusuf, Bekir, Uğur, İsa, Meryem, Musa, Harun, Nilgün, Ahmet, Muharrem hepsi birer “hiçbir-kimse”dir. Birini diğerinden ayıran bir özellik yoktur. Biri diğerinin yerini kolayca alabilir ya da biri öldürülse, hayattan silinse kimse bunu duymaz umursamaz. Hepsi aynı bunaltıcı hayatı, aynı çıkmazı yaşamaktadır. Hepsinin muzdarip olduğu şey aynı duygulardır: Hiçlik, boşluk, yabancılık, yalnızlık ve yokluk. Evden, otelden ya da şehirden kaçıp gidecek başka bir yer yoktur. Dolayısıyla bu karakterler arasında kolektif bir ruh hali oluşturulmuştur. Öyle ki örneğin Meryem kocasını öldürüp inşaat çukuruna atma fikrini anlatırken İsa’ya “Dirisini kimse bilmiyordu, ölüsünü kim ne yapsın”, der. Yani bir takım geriye itilmiş, unutulmuş insanların kimse tarafından umursanmadığına, ölseler bile kimsenin onların peşine düşmeyeceğine işaret etmektedir yönetmen. Tıpkı Nermin Yıldırım’ın dediği gibi: “Bazılarımız gürültüyle yaşar, bazılarımız sessizce ölür şu alemde. Gürültüyle yaşayanları tanırırsınız, sessizce gidenlereyse pek aldırmaazınız.” (Yıldırım, 2015)

Tüm bunlara ek olarak evlerinde yalnız yaşayan üç erkek karakter Ahmet, Muharrem ve Musa (annesini öldükten sonra, Sinem ile evlenmeden önce) ilginç bir ortak görüntü verirler. Üçü de bekâr evlerinin vazgeçilmez yemeği olan sahadanda yumurta ve



menemeni sık tüketen karakterlerdir. Muharrem eve gelince hemen yumurta kırar yer, Ahmet acıkınca bir menemen yapar, Musa akşam eve gelince yumurta pişirir. Yemek yedikten sonra üstüne yakılan sigaralar da bu sahanların içinde söndürülür. Normalde aile evlerinde ya da aile ile yenilen yemeklerde böyle davranışlar hoş karşılanmaz ama bekar evlerinde ya da öğrenci evlerinde, karakterlerin ailevi bir bağlılığı yoksa böyle “pratik” davranışlar yapılabilir. Bu da onların köksüzlüğüne, “hiçbir-yerli”liğine ve “hiçbir-kimse”liğine işaret eder.



**Resim 3.2.1.** Musa, Ahmet ve Muharrem yumurta tavaında sigara söndürür

### 3.3. Arzu ve Cinsellik

Yalnızlık ve yoksunluktan ötürü hiçbir yer ve hiçbir kimse ile aidiyet kuramayan karakterler cinsellik konusunda da sıkıntı yaşamaktadırlar. Filmlerin hiç birinde aşk ve sevgi duygusunun yol açtığı bir birliktelik ya da ilişkiye girme görmeyiz. Ya para karşılığı, ya tecavüz ya da sadece cinsel güduları tatmin etmeye yönelik saldırgan ilişkiler yaşar karakterler. Cinsellik sanki özellikle yasaklanmış, karakterlerin onu yaşaması istenmemiş gibi kurgulanır. Aslında bunu sadece cinsellik olarak adlandırmak durumu kısıtlayıcı bir hale getirebilir; daha genel anlamda konuşmak gerekirse Demirkubuz filmlerinde sanki kadın-erkek ilişkileri, duygusal bağlanma durumu yasak edilmiştir. Bu daha çok erkek ve kadın öznelerin kuruluşuyla ilgilidir. Filmlerde karşımıza çıkan kadın ve erkek karakterlerin temsili, hâkim ideolojinin kadınlık ve erkekliğin üretildiği süreçte izlerini barındırır.

Umut Tümay Arslan'ın *Bu Kâbuslar Neden Cemil* (2005) adlı eserinde aktardığı gibi erkeklik şiddet, bağımsızlık ve güç ile özdeşleştirilirken, kadınlık bağımlılık, itaatkârlık ve şiddet-dışılık ile özdeşleştirilir (Arslan U. T., 2005, s. 15). Böylece kadın, erkek tahakkümü tarafından kuşatılmış ve edilginleştirilmiş olur. Yeşilçam ve 1980 sonrası yeni dönem Türkiye sinemasında da kadınlık ve erkeklik temsiliyeti bu çerçevede içinde süregelmiştir.

Fakat Demirkubuz filmografisinde yaratılan kadın karakterler, çizilmiş itaatkâr ve edilgen kadın rollerini yıkarak tersine etkin, karar verici ve güçlü karakterler ortaya koyar. Bu bağlamda Demirkubuz'un kadın karakterleri *femme fatale* olarak nitelenebilir. Onlar, ilişki yaşadığı erkeğe daha sonra sıkıntılar çıkartabilecek çekici ve karşı konulmaz kadınlardır (Yalvaç, 2013, s. 47). *Femme fatale* imgesi *film noir* (kara film) türünün bileşenlerinden bir tanesidir ve önceki bölümlerde bu konuya detaylı olarak değinilmiştir. Kısaca özetlemek gerekirse *femme fatale* bağlamında kara film, kadının peşinde tutkuları ve arzuları uğruna mağdur olan erkeğin bu imkansızlık peşinde sürüklenerek en sonunda bir suça dâhil olma, suçlu haline düşme anlatılarının kurulduğu filmlerdir.

Demirkubuz sinemasında bu bağlamda değerlendirilebilecek *femme fatale* imgesine en çok uyan kadın karakterler Uğur ve Meryem'dir. Uğur peşinden gittiği aşkı Zagor uğruna bu yolda kendisini feda etmiştir. Fakat öte yandan fedaisi olan Bekir de Uğur'un peşinde kendisini feda etmiştir. *Kader ve Masumiyet*'i birlikte göz önünde tutarsak eğer Zagor'un suçlarına ortak olan Uğur, kendi suçlarına da Bekir'i dâhil eder ve bu suçlar zincirinde Zagor da Bekir de hayatını kaybeder. Zagor cezaevinde bulaştığı belaların kurbanı olurken; Bekir, Zagor'un suçlarını temizlemek için, ona destek olmak için kendini feda eden Uğur'un belalarının kurbanı olur. Ancak şöyle bir durum vardır: Uğur Bekir'i kendi suçuna ortak olması için asla zorlamaz. Hatta Bekir ne zaman Uğur üzerinde tahakküm kurmaya kalksa onu küfürlerle yanından uzaklaştırıp, kovar. Böylece Uğur seyirci için tam olarak bir *femme fatale* imgesine dönüşmez. Ancak Bekir için vazgeçilmez bir tutku, onun "kader"i, "inanç"ı haline gelir. Her ne kadar kadın karakter erkeğin hayatını kendisine bağımlı kılıyor gibi görünse de; erkek kendi arzusunun esaretine yenik düşer.

Bu anlamda Uğur'un özgür, iradesine hakim ve kendi isteği dışında bir erkeğin tahakkümüne girmeyen/sokulamayan kadın imgesi yarattığı söylenebilir. Çünkü Uğur, *Kader*'de Bekir ve *Masumiyet*'te hem Bekir hem de Yusuf'un aksine hayalci değildir, erkek egemen toplumdaki iktidar düzeninin farkındadır, kimlerin ne için nasıl fenalıklar yapabileceğini bilir, hayatla yüzleşmekten korkmaz, boyun eğmez ve mücadelecidir. Otel sahibinin dediği gibi "Uğur Hanım akıllı kadındır, ne yapacağını bilir." Bu nedenle korkmadan pavyonda şarkı da söyler, orada konsomatrislik de yapar, tanıştığı erkeklerle para karşılığı birlikte de olur. Çünkü para kazanmak zorundadır. Fakat aynı zamanda bir annedir. Yedi yaşlarında bir kız çocuğu sahibi olan Uğur, bu çocuğu otel köşelerinde büyütmeğe dolaylı bir yandan suçluluk da duymaktadır. Ne var ki kaderin girdapsal döngüsü nedeniyle bu hayattan çıkamamaktadır. Hayatına giren erkeklerin başka bir yaşam vaadine bu sebeple her seferinde karşı çıkar ve bildiği gibi yaşamaya devam eder. Ataerkil aile yapısına, genel ahlak anlayışına karşı durur, erkek tahakkümü altında ezilmiş sessiz kadın imgesini yıkar.

Feride Çiçekoğlu *Vesikalı Şehir* (2006) isimli çalışmasında kadın ve şehir arasında imgesel bir bağlantı kurar. Çalışmasında "Şehirlerin imgesi olsa, İstanbul neye benzerdi?" sorusunun peşine düşerek İstanbul'un sinemasal suretine kimliğini veren imgenin ne olduğunu araştırır. Aradığı cevabı 1968 yapımlı Ömer Lütfi Akad filmi olan *Vesikalı Yarım*'de bulur. İstanbul'un sinemasal suretine kimliğini veren imge tam olarak

“vesikalı olma hali”dir. *Vesikalı Yarım*’in Sabiha’sı o güne kadar yaratılmış kadın imgesinden tamamen farklıdır; Sabiha geceleri pavyonda çalışır, içki-sigara içer, şehrin üzerine üzerine yürür ama aynı zamanda başını bağlayıp pazara gider, sevdiği erkeğin de peşine düşer. Bu bağlamda hem *tuhaf* hem de *tanıdık*tır (Abisel, Arslan, Behçetoğulları, Karadoğan, Öztürk, & Ulusay, 2005). Aslında Sabiha gece yalnız gezen, sigara içen, içki içen, bir erkeğin himayesine ihtiyaç duymadan kentle bütünleşen bütün kadınların temsiliyetidir. O zamana kadar gerçek hayatta da Yeşilçam’da da karşımıza çıkan bir imge değildir. Bu bağlamda hem “vesikalı” hem “yar” olması onu biraz daha çekici kılar. Tıpkı İstanbul gibi ve tıpkı Demirkubuz’un Uğur’u gibi.



**Resim 3.3.1.** *Vesikalı Yârim* Sabiha

Uğur sevdiği erkek Zagor Orhan’ın peşinden şehir şehir gitmektedir. Hikâye İzmir’de başlar ve öğrenebildiğimiz kadarıyla Isparta, Sinop, Kars gibi şehirlerde sürer. Uğur hapishanedeki sevgilisi Zagor’a bakabilmek için pavyonda şarkı söyler ve “orospuluk” yapar.<sup>13</sup> Bu anlamda tam da *Vesikalı Yarım*’in Sabiha’sı gibidir. “Pezevenk”i / koruması Bekir’e hiçbir zaman güvenmez, yaklaşmaz, yeri geldiğinde başından defeder; küfürle, şiddetle kendinden uzaklaştırır. Bu bakımdan tamamen özgür, kendi ayakları üzerinde duran, kentin erkek kalabalığından sıyrılıp kentin üzerine yürüyen bir haldedir. Öte yandan da sevdiği erkek uğruna orospuluk yapar, geceleri pavyonda şarkı söyler, otel odalarında kalır, bir şehirden ötekine savrulup tamamen bir mekânsızlık içinde yaşar; bir aidiyeti, dolayısıyla hayattan bir beklentisi de yoktur. Tüm bunların peşinden giderken iki erkeğin, koruması Bekir ve Bekir öldükten sonra da Yusuf’un hayatlarını mahveder. Çünkü bu iki erkek de Uğur’a aşık olur ve bir süre sonra cinsel bir beklenti içine girerler. Fakat Uğur’un tek derdi hapisteki sevgilisi Zagor’a bakmaktır. Bu anlamda, Uğur erkeğin gözünde ikiye bölünüp fetişleştirilir ve cinselliğin temsiliyeti,

<sup>13</sup> *Masumiyet* filminde Uğur, Bekir ile olan bir tartışmasında kendisini “orospu” olarak tanımlamaktadır. “Orospuyum ulan, orospuyum!”

fettan, baştan çıkartıcı, erotik, seksi, serbest ve yalnız kadın olarak tanımlanan şehirli kadının payına düşen fahişe / orospu gibi sıfatlarla adlandırılır (Çiçekoğlu, Vesikalı Şehir, 2006) ve bu sıfatları kabul etmekten de imtina etmez. Dolayısıyla Uğur tam da Çiçekoğlu'nun İstanbul imgesini tarif ederken kullandığı gibi “vesikalı olma hali”ndedir; hem fahişe hem de annedir; hem vesikalı hem de yarıdır (Abisel, Arslan, Behçetoğulları, Karadoğan, Öztürk, & Ulusay, 2005).



**Resim 3.3.2.** *Masumiyet Uğur*

*Kader*'de Bekir ve Uğur'un bir başka karşılaşma sahnesi kadın – erkek özne konumlanışı bakımından enteresandır. Uğur, Bekir aşkını dile getirdiği her seferde onu başından atmaya çalışır. Bekir, Uğur'a cinsel manada sahip olmak için dokunduğu her seferinde Uğur'un tekme ve tokatları ile karşılaşır. Bunun için Bekir'in artık Uğur'un yanında kalmaması gerekir. Bekir'e İstanbul'a ailesinin yanına dönmesini söyleyen Uğur Zagor'un peşine Sinop'a gitmiştir. Bunu çok uzun zaman sonra öğrenen Bekir hemen Sinop'a doğru yola çıkar ve Uğur'u yine izbe bir otelde bulur. İlk önce Uğur Bekir ile görüşmek istemez, odasından çıkmaz. Bekir bağırmaya, bütün oteli inletmeye başlar. Bunun üzerine otelci Bekir'i uyarınca Uğur odadan çıkmak zorunda kalır, çünkü aksi halde kavga büyüyecektir. Uğur'u gören Bekir aniden sakinleşir. Bekir yeni bir aşağılanma ve karşı çıkışla karşı karşıyadır: “Hiç gurur yok mu, hiç utanma yok mu lan sende!? Erkek değil misin lan sen!?” diye bağırır Uğur. Küfür eder, tükürür ve çeker gider. Bekir'in erkeklik gururu bir kere daha aşağılanmıştır; Uğur'un böylesi eril bir dilde küfür etmesiyle Bekir erkekliğinden mahrum bırakılmıştır. Bu durum Uğur'u Bekir'in gözünde daha da arzulanır ve daha da ulaşılmaz kılar. Lacan'ın *objet petit a* olarak tanımladığı arzu nesnesi haline gelmiştir artık Uğur. Bekir Uğur'un arzu nesnesi olmak istedikçe ötelenir, bu arzusu giderek büyük bir tutkuya dönüşür. Uğur her ne kadar Bekir'i ötelese, itse de onun hayatındaki yerinden bir bakıma memnundur aslında. Zagor'a aldığı çamaşır ve gömleğin aynısından Bekir'e de alır, gittiği her yere Zagor'un

resmini götürürken Bekir'in resmini de götürür. Aynı şekilde *Masumiyet*'te Bekir kendini öldürdükten sonra yerini alan yeni fedai Yusuf da ufak tefek kıskançlıklar yapmaya, Uğur'u sahiplenmeye kalkınca Uğur şöyle söyler Yusuf'a:

Çok mu üzdüm seni. Seni üzmem istemedim, sadece uyarmak istedim. Gene de söylediklerin hoşuma gitmedi desem yalan olur, samimiyetine de inandım. Belli etmezdim ama Bekir'le de böyle olurdu. Kıskanması da delirmesi de için için hoşuma giderdi. Ne pislik bir mahlûk şu insan be!



**Resim 3.3.3.** Uğur, Zagor ve Bekir ile olan resimlerini hep yanında taşır

Demirkubuz'un gazetelerin üçüncü sayfalarında haber olabilecek bir suç ve suçluluk filmi olarak kurguladığı *Üçüncü Sayfa*'daki Meryem de *femme fatale* bir karakter olarak karşımıza çıkar. Hıristiyanlık inancına göre insanlığın bütün günahlarını omzuna alan İsa peygamberden adını alan başkarakter İsa, bu filmde bir kadının, Meryem'in günahlarını üstlenerek en sonunda canına kıyar. Mafya babalarına ve ev sahibine olan borcunu ödeyemeyen İsa'yı kabadayılardan elinden kurtaracak olan Meryem'dir. İsa, peygamber İsa gibi kötülöklere göğüs geren, bu uğurda acı çeken, insanlığı kurtaracak bir karakter değildir zira. Hayattan beklentisinin ne olduğu sorulunca "Benim hayattan büyük bir beklentim yok. Belki zaman içerisinde bir yuva kurmak, memleketine yararlı bir insan olmak...", cevabını verecek kadar sade ve basit bir dünyası vardır. Onun kurtarıcısı Meryem'dir. Bir hayat kuracaksa Meryem ile "bir yuva kurup", "vatana millete hayırlı" bir özne olarak var olabilir ancak, kişisel bir faaliyeti veya serüveni söz konusu değildir. Dolayısıyla bu filmin anlatısında da iktidarın yine klişelerin aksine kadının elinde olduğunu görürüz.

Çaresizliğin eşiğinde olan İsa intihar edecekken kapının çalması ile bu eylemi yarıda kalır. Mafya borcunun üzerine bir de ev sahibi kirayı istemekte, ona aşağılayıcı sözler söyleyerek onurunu kırmaktadır. Buna dayanamayan İsa evinden fırlayarak ev sahibinin evinin kapısında adamı öldürür. Ev sahibini öldürdüğü sırada olaya tanık olan birisi daha vardır: Meryem. Ancak Meryem bu tanıklığından İsa'ya bahsetmez, bunu daha sonra kullanacağı bir koz olarak elinde tutar. Zamanla Meryem ve İsa arasında yakın bir ilişki oluşmaya başlar; bu ilişki İsa'nın nazarında çoktan bir aşka dönüşmüştür. İlişkide koruyucu ve kollayıcı olan daima Meryem olur. İsa o yaşına kadar böyle bir sıcaklık ve koruyuculuk görmediği için Meryem'den çok etkilenir. Meryem'in çocuklarını parka götürdükleri bir gün sıcak aile tablosunu anırtır bir biçimde hayaller kurar İsa ve eğer isterse Meryem için her şeyi yapacağını söyler. Bu anlatıda da kendini feda edecek olan karakter böylece hazırlanmış olur. Kocasının şiddetine dayanamayan Meryem bir gün bu şiddete isyan ederek kendisini İsa'nın evine atar ve İsa'ya onun için her şeyi yapabileceği cümlesini hatırlatır. Meryem kendisi için İsa'dan kocasını öldürmesini ister ve soğukkanlı bir biçimde cinayet planını anlatır. Meryem'in bu soğukkanlılığı, zekice kurguladığı cinayet planı ve bu eylemin faili olarak İsa'yı göstermesi, onu kara film türünde karşımıza çıkan bir *femme fatale* olarak düşünmemize sebep olur.

İsa'nın bu plana irkilerek yaklaşması bu kadar detaylı bir planı ne zaman ve nasıl yaptığını sorgulaması üzerine Meryem İsa'ya aşağılayıcı sözler sarf eder ve sakladığı kozunu ortaya çıkarır: Ev sahibini öldürdüğünden haberi olduğunu söyler ve cinayet günü alıp sakladığı İsa'nın silahını kendi evinden alıp getirir. Fallik bir unsur olan silahı elinde tutan Meryem, borcunu ödeyip mafyanın elinden kurtardığı İsa karşısında ikinci kez iktidar haline dönüşür. Büyüyen tartışma üzerine İsa, kocayı öldürmeyi, Meryem'in yaptığı cinayet planına uymayı kabul eder. Normal şartlarda filmin genel anlatısında İsa cinayet işleyebilecek potansiyele sahip bir karakter değildir. Ancak bu eylem Meryem'e karşı duyduğu derin arzu ve bastırılmış libidinal talepler tarafından tetiklenmiş, böylece İsa bu eylemi yapmaya karar vermiştir. Çünkü Meryem ile arasında olan ilişki ancak bu arzu bağlamında yürüyebilmektedir. Bu arzunun karşılığında da İsa, Meryem tarafından korunup, kollanmaktadır. Ancak cinsel arzularını tatmin edecek boyutta bir birliktelik yaşamaları mümkün gözükmemektedir. Zaten anlatı boyunca İsa aşkının saflığını korumuş hiçbir cinsel imada bulunmamıştır. Meryem *femme fatale*'liğini kullanarak, İsa'yı etkilemek istediği yerlerde yanağına ufak öpücükler kondurmuştur. Bunun karşısında İsa her seferinde donup kalmıştır.



Karakterlerin mahkum olduğu yaşam biçimi ve kaderleri onları cinsel manada aynı sıkıştırılmışlığa ve çıkışsızlığa sürükler. Daha önce de bahsedildiği gibi şehrin ve yaşadığı hayatın sıkıntısını her ne yapsa gideremeyen Tülay, tüm filmografi içinde cinsellik anlamında da en sıkışmış bireydir. Daha doğrusu aslında *C Blok* filmindeki tüm karakterlerin cinsel anlamda sıkıntılarının olduğu söylenebilir.

Tülay bir gün eve geldiğinde kapıcı Halet ve evin gündelikçisi Aslı'nın kendi yatağında seviştiğini görür ve hiçbir şey söylemeden oradan çekip gider. Bu olay onun üzerinde derin bir etki yaratır. Seyirci Tülay'ın cinsel bir bunalım içinde olduğunu düşünür. Filmin ana anlatısında böyle bir mesaj yatsa da Tülay'ın can sıkıntısının nedeni tam olarak bu değildir aslında. Tülay kocası Selim ile hiçbir bedensel yakınlık içinde olmadığı gibi, görsel olarak da ya birbirlerinden çok uzak ya da ayrı odalarda görüntülenirler. Tanık olduğu Aslı ve Halet birlikteliğinden sonra o da Halet'e cinsel anlamda yaklaşmaya başlar. Halet biraz zeka yoksunu, hafif safça bir gençtir. Böyle olmasından ötürü öncelikle Aslı tarafından sonrasında Tülay tarafından cinsel sömürüye uğrar. İki kadının bu anlamda bir erkekten faydalanması, filmin yapıldığı 1994 yılını düşünürsek Türkiye sineması için yenilikçi ve cesur bir adımdır. Halet'in her iki kadınla da seviştiği sahnelerde tamamen edilgen ve hareketsizce uzandığı, hamle yapmaya kalktığı kadın karakter tarafından geri itildiği görülür. Öyle ki Aslı eve davet ettiği Halet'e "kur yaparken" bir kovalamaca oyunu başlatır ve bu oyun esnasında: "Erkeksen yakala hadi! Deli! Şunun gözlerine bak! Canımı acıtırırsan ağzına sıçarım!", demesi Aslı'nın ilişkide aktif taraf ve ilişkiye yön veren kişi olduğu anlamına gelir.

Filmin bir başka dikkat çeken cinsellik ilişkisi, Tülay'ın İstanbul'un ücra bir sahil kenarında üç genç ile yakınlaşmasının üzerine ortaya çıkan Halet'in gençleri döverek uzaklaştırması ile başlar. Sıkıntının tam göbeğinde olan Tülay çevresini saran üç delikanlıya itiraz etmeyerek onların cinsel anlamda kendisine yaklaşmasına, dokunmasına izin verir. İçsel sıkıntısını böyle bir eylemle giderebileceğini duyumsatan bir biçimde, otomobilin ön koltuğunu yerleşen Tülay ve gençlerden biri, çevrelerinden habersizce birlikte olacakken Halet elinde bir sopayla çıkagelir. Halet genci öldüresiye döver, ancak Tülay'ın uyarısı sonucu durur. Genç kaçır. Daha sonraki sahnede Halet'in üstü çıplak bir biçimde suyun kenarına çökmüş oturduğunu, Tülay'ın da hemen arkasında yüzü önüne eğik düşündüğünü görürüz. İkilinin bu şekilde kıpırtısız ve biraz bilinçsiz, biraz utanmış bir biçimde oturmalarından, gençler uzaklaştıktan sonra birlikte oldukları anlaşılır. Bunu takip eden sahnelerde, Tülay bu sefer Halet'in evine iner (Halet



ve babası bloğun bodrum katında yaşamaktadır) ve ona deyim yerindeyse tecavüz eder. Çünkü Halet tamamen hareketsiz, elleri başının üzerinde Tülay tarafından tutulmuş ve sanki bilinçsiz bir biçimde yerde uzanmaktadır. Tülay ise tüm kıyafetleri üzerinde, eteğini sıyırmış bir halde ilişkiyi kontrol eden karakter olarak gözükmektedir.

Filmde bunlardan başka Tülay'ın kocası Selim'in cinselliklerine şahit oluruz. Bunlardan birisi Tülay ile otomobilin içinde girdiği ilişki diğeri de Aslı'ya tecavüzüdür. İki ilişki de Selim'in çok öfkeli olduğu anlar sonunda meydana gelen birlikteliklerdir. Tülay ile arabada olan ilişkiden önce Selim ve Tülay tartışır. Selim, Tülay'ın bu durgunluğunun sebebini, başka bir erkekle birlikte olup olmadığını sorar. Ama Tülay her seferinde tepkisiz kalır. Selim, Tülay'la birlikte olmak ister ancak Tülay karşılık vermez. Bunun üzerine Selim arabanın içinde Tülay'a tecavüz eder. Buna benzer nedenlerle, Tülay'ın Selim'e olan tepkisizliği ve soğukluğu nedeniyle, Tülay'ın evde olmadığı bir akşam Selim, Aslı'ya tecavüz eder. Tülay eve geldikten sonra Aslı'nın gömleği yırtılmış ağlarken görürüz, arkadan da Selim'in çakmağının sesi duyulur.

Görüldüğü üzere *C Blok*'taki tüm karakterler cinsel sorunlar yaşamakta ve bu duygunun tatmini için farklı yollar aramaktadırlar. Cinselliğin tatmini, sürekli hale gelen saldırgan bedensel hamlelerle gerçekleşmektedir. Cinsel ilişki sevgi/aşk gibi olumlu duyguların sonucunda yaşanmaz. Aksine öfkenin, tatminsizliğin sonucunda zor kullanarak gerçekleşen eylemler ile ortaya çıkar. İlişkilerin gerçekleştiği mekânlar dâhilinde düşünüldüğünde de karakterlerin cinsel bunalımları kolaylıkla okunabilir. Halet ile Aslı arasında gerçekleşen ilişki bir başkasının evinde, bir başkasının yatağındadır. Buraya hiç aidiyetleri yoktur bu çiftin. Aslı ev sahibinin kıyafetlerini giyerken kendisinden daha üst sınıfta konumlanmış bu kadın ile özdeşlik kurma çabasıdır. Tülay'ın ise iki defa otomobil içinde ilişki yaşadığı görülür. Şehir ve yüksek bloklar tarafından kuşatılmış bu kadın, cinselliği de ilişkiye zorlanarak ve araba gibi dar bir mekânda yaşar. Bu anlamda da sıkışık bir haldedir Tülay. Diğer bir ilişkisi ise Halet'in bodrum katındaki izbe kapıcı dairesinde gerçekleşir. Bu mekânlar izleyiciye huzurlu ve tatminkâr bir duygu vermekten çok uzaktadır. Ayrıca kadınların zekâca yoksun bir erkeği cinsel anlamda edilgen hale getirip kullanmaları, her ne kadar kadının erkek üzerindeki tahakkümü de olsa, genel anlamda güçsüz üzerinde iktidar kurulması olarak okunabilir. Çünkü Aslı ile Halet arasındaki ilişkiye tanık olan Tülay, daha sonra evinin gündelikçisi olan Aslı'ya bir tartışma esnasında "Sen kimsin de benim için endişeleniyorsun, küçük fahişe!", diye bağırarak, güçsüz üzerinde sözel tahakkümü bu şekilde üretecektir.

Hayata karşı müthiş bir umarsızlık ve ilgisizlik içinde olan *Bekleme Odası*'nda Ahmet ve *Yazgı*'da Musa ise cinselliğe ve kadın erkek ilişkilerine karşı da pek tabi duyarsızdırlar. Ahmet filmin daha ilk sahnelerinde eşi/sevgilisi Serap'a hayatında başka bir kadın olduğu yalanını söyleyerek Serap'ı kendisinden uzaklaştırır. Daha sonra asistanı Elif ile bir ilişkiye başlayan Ahmet aynı ilgisizliği Elif'e karşı da devam ettirir. Ahmet'e âşık olan Elif ilişkileri boyunca Ahmet'e sürekli "siz" diye hitap ederek aralarındaki aşılmaz mesafeye daha da açıklık katar. Sevişmelerinden sonra Elif'in göğsüne yattığı Ahmet, Elif'e ha Elif ha başka kadınmışçasına uzak ve duygusuz davranır. Elif de tıpkı Serap gibi aynı nedenlerden dolayı Ahmet'in umarsızlığını sorgulamaya başlar ve en sonunda o da Ahmet'i terk eder. Elif'in arkasından üçüncü bir kadının Ahmet'in hayatına girdiğini görünce anlarız ki Ahmet ilişkilerinde daima bu şekilde ilişkisizlikler, uzaklıklar, kopukluklar yaşamaktadır. Kadınlar anlamındaki bu bağlanamamazlık hali Ahmet'in hayatında bir kısır döngüye binmiştir.

Hiç kimse ile ilişki kur(a)mayan Ahmet, *Suç ve Ceza*'dan uyarılma olarak çekeceği filminde Raskolnikov karakteri olarak oynatacağı, evine hırsız olarak giren Ferit'e (Uğur Bayraktar) ulaşmak için çaba sarf eder. İlk olarak karakola yanlış ihbarda bulunarak Ferit'i bulur. Rolü teklif eder, Ferit kabul eder ve bir takım deneme çekimleri yaptıktan sonra Ferit ortadan kaybolur. Bu sefer Ahmet yine Ferit'i bulmak için oturduğu mahalleye gider, soruşturur ve evini dahi bulur. Ahmet'in anlatı süresince hiç kimsenin peşine bu kadar düşmemiş olması, tutkulu bir şekilde en nihayetinde bir suçluyu araması düşündürücüdür. *Karanlık Üstüne Öyküler* üçlemesinin son filmi olan *Bekleme Odası* bu yanıyla da suçun ve kötülüğün yüceltilmesi olarak okunabilir. Ki bunu yönetmen Ahmet'in ağzından Demirkubuz da ifade etmiştir. Kerem ile Ahmet arasında şöyle bir diyalog geçer:

Kerem :Bu konular neden bu kadar ilginizi çekiyor?  
 Ahmet :Hangi konular  
 Kerem :Yıkım kötülük. Diğer filmlerinizde de öyle, inançsızlık, suçluluk üzerine. Oysa dışarıdan pek öyle birisine benzemiyorsunuz.

Ferit işlediği bir suçtan ötürü cezaevine girince Ahmet de beklediği odasında, evinde filmi çekmekten vazgeçmiştir. Bu bağlamda herhangi bir kimseyle özdeşleşmek yerine Ahmet bir suçlu ile özdeşleşmeyi tercih etmiştir.

Musa'nın kadınlara yaklaşımı ise Ahmet'e göre daha edilgendir, hiç değilse kendisi açısından. Ahmet kendi arzularını tatmin etmek için kadınlara yaklaşır, onlarla birlikte

olur. Fakat Musa bunu dahi yapmaz. Onun ilgisini çeken tek şey Sinem'in diz kapağı olur. Musa, annesi öldükten sonra iş arkadaşı Sinem'in evlilik teklifini “benim için fark etmez, sen istersen evleniriz”, diyerek kabul eder. Gerçi Sinem'in de Musa'ya âşık olduğu için evlilik teklif ettiği söylenemez. Sinem'in teklifinin arkasında da patronu Naim'in tacizleri yatmaktadır. Evli ve iki çocuğu olan Naim, karısından boşanarak Sinem ile evleneceğini söyler. Bu sözyle Sinem ile olan birlikteliğini meşrulaştırmaya çalışır. Kimi zaman Sinem'i çileden çıkartan bu ilişki sonucu Sinem annesinin ölümüne karşı bile tamamen duyarsız kalmayı tercih eden bu adam ile evlenmeye karar verir. Fakat Musa ve Sinem evlendikten sonra da Sinem ve Naim arasındaki ilişki kaldığı yerden sürmeye devam eder, hatta Musa'nın evine, Musa'nın yatak odasına taşınır. Eve erken döndüğü bir gün Musa, Sinem ve Naim'i evde yakalar, bunu onlar fark etmez ama Musa da söyleme gereği duymaz. Daha sonra Naim'in karısı ve çocuklarını öldürmekten hüküm giyen Musa dört yıl sonra cezaevinden çıkıp eve geri geldiğinde hiçbir şeyin değişmemiş olduğunu görür, Sinem'in üç yaşlarındaki oğlu dışında. Çocuğun kim olduğunu, nereden çıktığını dahi sormadan aynı ifadesizlikle evine giren Musa sütlü kahvesini içerken televizyon izler. O sırada dikkatini dağıtan tek şey Sinem'in eteğinin altından sıyrılmış diz kapağıdır. Musa da Ahmet gibi kadınlara hayvansal bir güdü dışında hiçbir duygusal yakınlaşma hissetmez.

Muharrem'in iç hesaplaşmalarından ötürü insan içine karışmama hali aynı zamanda bastırılmış cinselliği ve haz arayışı, tatminsizlik sonucu tam anlamıyla saldırganlaşmaya dönüşür. Film boyunca bazı sahnelerde ulduğunu, hayvan hırıltıları çıkardığını ve kendini kokladığını görürüz. Bu davranışlar onun hayvansal güdüler tarafından yönlendirildiğini düşünmemize sebep olur. Cevat'ın onuruna verilecek yemeğe kendini zorla davet ettirdikten sonra akşam eve gelir, Cevat ve yazdığı romanı *Ankara Sıkıntısı* hakkında bir röportaj okumaya başlar. Bunun üzerine çok sinirlenir ve elindeki gazeteyi fırlatır. Cevat'ın başarısı onu çok kızdırmıştır. Hem kendi başarısızlığı (Muharrem'in de eskiden bir şeyler yazdığını, memur olduktan sonra bu işleri bıraktığını öğreniriz) hem arkadaşları tarafından onay görmeyip dışlanması, hem de libidinal istekleri onu iyice kendine yöneltmiştir. Bu sahnenin devamında dişini fırçalarken banyonun aynasında uzunca kendi yansımasına baktığını, takip eden sahnede de vücudunun çeşitli yerlerini kokladığını ve kendini öptüğünü görürüz. Fakat bu kendini sevme, kendini öpme, kendi ile bütünleşme sahnesi karşı komşunun yüksek sesle müzik çalması ile bozulur. Bu gürültü üzerine balkona çıkıp bağırmaya başlayan Muharrem'in sesi karşıda

eğlenen insanların sesinin yanında kısık kalır. Muharrem kendini göstermeye, kendini kanıtlamaya kararlıdır. Sesini duyuramasa da evden eline geçirdiği yumurtaları karşı eve fırlatır. İki yumurta da isabet etmez. Daha sonra fırlattığı patates karşı evin camını kırar ve böylece Muharrem partiye son verir. Camın kırılması üzerine hemen eve kaçıp saklanır, ertesi sabah yüzünde bir zafer gülümsemesiyle patatesine bakmaktadır. Onay almak, takdir görmek, zaferini paylaşmak istercesine sabah Türkan'a (Nihal Yalçın) gece olanları duyup duymadığını sorar. Türkan'dan olumsuz yanıt almasına rağmen zafer gülücükleri yüzünden eksilmez Muharrem'in. Onun için bir arzu nesnesine dönüşen patatesi artık hiç yanından ayırmayacaktır ve kendini bir nebze de kanıtlanmasına sebep olan bu sahneden sonra Muharrem'in "fuhuş âlemi"ne giriş yaparız.

İlk olarak eğilmiş yerleri silen Türkan'ı arkasından gizlice dikizlediğine şahit oluruz. Bu cinsel anlamdaki dikizi seyirciye anlatırcasına Muharrem'in dış sesi şunları söyler: "Ani bir iç bulantısıyla gelen isteri nöbetlerini atlatabilmek için bir şeyler yapmam gerekiyordu." Geceleri alt geçitlerde tanıştığı fahişelerle otellere gidip sevişmeye başlayan Muharrem bunu "ufak çaplı bir fuhuş âlemi" olarak tanımlar. Bu davranışını onaylamaz, kendi kendiyile çatışır fakat bunu yapmaktan kendisini de alamaz. "Birbirinden karanlık yerlerde dolaşıyor; çirkin ve utanç verici olan her şeye karşı söndürülemez bir istek duyuyordum", sözlerinden kendisine duyduğu utancı ve nefreti anlayabiliriz. Fuhuş âlemlerinden barlara, pavyonlara döner kamera. Muharrem her birinde yalnızdır, kimseyle sohbet etmez. Hatta kameranın alan derinliği içinde bile olmadığından, çoğu zaman mekânların içinde Muharrem'i seçmekte zorlanırız. Barda çalan müziği net duymayız, karakterleri net görmeyiz. Fonda tedirgin edici kapı gıcırtiları ve sabit, boğuk bir klavye sesi vardır. Bu sahnelerin arkasından Muharrem'in evine geçiş yapar televizyonda porno film izleyerek mastürbasyon yaptığını görürüz. Sabah darmadağın bir şekilde uyandığı sahnede patatesi hala elindedir.



**Resim 3.3.4.** Muharrem, evinin salonu ve patates

Muharrem çoğu zaman yalnızken ya da kendisinden daha aşağı, daha vasıfsız gördüğü kişilerin yanında “hayvan”laşır. Yalnızken kendini kokladığını, apartman boşluğunda uluma denemeleri yaptığını ve daha sonra işe giderken serviste uluduğunu görürüz. Çünkü iş arkadaşları onun için bir “hiç”tir. Kendisi onların yanında bilgili ve entelektüel kaldığından onlarla bir iletişim kurma gereği duymaz. Onları görmezden gelir ve servisin en arka koltuğunda diğerlerine aldırılmamacasına ulur.

Cevatlar ile yenilen yemeğin sonrasında yenik ayrılmanın verdiği isteri ile Ankara Garı'nın karşısında bir bankta kusan ve kendinden geçen Muharrem'i bir adam bulur ve Madrid Otel'e getirir. Arkadaşları Barcelona Otel'de iken Muharrem Madrid Otelde'dir. Ben ile biz çatışmasının mekânsal düzleme girdiği bir durumdur bu. Daha sonra öğreniriz ki onu otele getiren adam bir fahişenin pezevengi aynı zamanda da kadının erkek arkadaşıdır. Bunu seviştikten sonra kadının Muharrem'e söylemesinden öğreniriz. Muharrem bu kadınla diğer kadınlarla kurmadığı türden bir ilişki kurar. Seviştikten sonra ölüm hakkında kısa bir sohbet ederler. Kadının verdiği cevaplar Muharrem için tam olarak beklediği cevaplar olmasa da konuşmaya değer görür ve bir süre daha sohbeti sürdürürler. Ardından kadının üzerine eğilerek hırlamaya, havlamaya başlar. Kendinden vasıfsız kişilerin yanında “hayvan”laşması güç gösterisidir.

Bir akşam evinde *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ü okuduğuna tanık olduğumuz Muharrem, Nietzsche'nin bu eserinde anlattığı *üstinsan* haline dönüşür. Üstinsanın hayvan ile çatışmasıdır bu durum. Çünkü entelektüel yazar arkadaşı karşısında tam bir kitap metnine dönüşen Muharrem, niteliksiz insanların yanında hayvana dönüşür. Sıradan insanlarla ilişki kurmayan, sosyalleşmeyen bireyin varacağı yer sonunda hayvansal

davranışlar olacaktır. Fakat aslında bu olumsuz bir durum değildir; zira insanın insan olmaya en yakın olduğu zaman bir hayvanla birebir empati kurabildiği andır ve bir yerde insanın akli olduğu kadar akıldışı bir varlık olduğuna da göndermedir bu hırılda ve havlama meselesi. Oteldeki kadına karşı hırlarken, havlarken kadının kendisinden korktuğunu, sindiğini gördükçe diş dokunur bir rakip olmadığını anlar ve tahakküm kurmaya çalışır. Bu güç savaşı da görsel düzlemde müthiş bir gölge oyunu ile gösterilir. Sadece mum ışıkları ile çekilmiş bu sahnede karakterlerin gölgesi duvarda büyür ve Muharrem fahişe kadını yiyecekmiş gibi üzerine çullanır.



**Resim 2.3.5.** Gölgeler ve fahişe kadın

Bu hırlamalara daha fazla dayanamayan kadın Muharrem’i en sonunda iter ve yatağa düşürür. Muharrem bir süre hareketsiz yattıktan sonra üzerini giyinir ve kadına telefon numarası ve adresini verdikten sonra “Başın sıkışınca ara” diyerek odadan çıkar. Odadan çıkmasıyla etrafın bembeyaz bir ışık ile aydınlanması bir olur. Muharrem beraberinde karanlığını da götürür.

Muharrem büyük bir öfke nöbeti geçirip evini yıktığı akşam, harabeye dönmüş eşyalarının arasında hareketsizce oturmaktadır. Bir ayak sesi duyar. Tilki gibi kulaklarını diker. Gelen oteldeki kadındır. Muharrem’in evini yıkacak kadar öfkelenmesinin sebebi Türkan’dır. Arkasından “Aşağılık orospu, nankör!” diye küfreder. Kadında yine aynı korkulu gözler vardır fakat sakinliğini hala korumaktadır. Muharrem’in sakinleşeceğine ihtimal vermediği için orayı terk etmeye karar verir. Tam gidecekken Muharrem niye geldiğini sorar. Kadın cevap vermez. Muharrem: “O gece bol bol gururunu okşadım diye, çok hoşuna gittiği için tekrar istedin de mi.” diyerek kadının tüm iyi niyetini yine karanlık dünyasına çeker. “Zaten ağzıma sıçmışlardı, sen

iyice beni gülünç duruma düşürdün... Sen fahişe değil misin!? Ben sana parayı vermedim mi!? Ben ne yaptım sana!? Canım biraz oyun istedi diye bana nasıl sapık muamelesi çekersin. Kimsin sen!?” Kadın bu sözlere rağmen yine de hiçbir kelime etmez. Kalkar, Muharrem’e yaklaşır, yanağını okşar. Muharrem donmuş gibidir. Yanına oturur tekrar okşar yüzünü. Muharrem bu davranış karşısında kadının kucağına gömülür ve ağlamaya başlar. O an Muharrem’in film boyunca biriktirdiği kin ve öfkenin çözülme anıdır. İçin için, hıçkırarak ağlar. “İyi olmak istiyorum ama bırakmıyorlar, iyi olamıyorum”, der. Ağlaması geçince kafasını kaldırır kadına bakar ve tekrar hırlamaya başlar. Kadından tepki göremeyince yineler. Bu ne olursa olsun Muharrem’in asla değişmeyeceğine/değişemeyeceğine işarettir. Muharrem her zaman güç gösterisine devam edecek, yeraltından hiçbir zaman yer yüzüne çıkmayacaktır. Sonraki sahnede kadının oldukça edilgen bir biçimde üzeri çıplak, eteği altında ama çorabı aşağı sıyrılmış vaziyette oturduğunu görürüz. Muharrem’in tamamen edilgen duran kadınla seviştiğini anlarız. Muharrem banyoya gider. Kadın yerdeki patatesi alır ona bakar. Patates her zaman bir arzu nesnesi, güç simgesi olarak kadının elinde durmaktadır. Ancak evi yıkılmış ve ne yaparsa yapsın iyi olamayan Muharrem için artık ifadesizleşmiş bir nesnedir artık patates. Bu nedenle bir tarafa fırlatılmıştır. Muharrem banyodan çıkar. Kadın banyoya girer. Kadın üzerini giyinir hiçbir şey söylemeden hatta Muharrem’in yüzüne bile bakmadan gider. Muharrem hareketsizce kalır: “Artık değişemeyeceğimi, bunu kendimin de istemediğini, başka bir adam olamayacağımı söylüyordum kendime” der Muharrem’in dış sesi. Merdivendeki ışık söner böylece kapı aralığından içeri sızan ışık demeti de kararmış olur. Kadınının apartmanın kapısından çıktığını ve kapının kapandığını duyarız ve film sona erer.

### 3.4. Şiddet

Tüm bu olguların ortak noktada birleştiği yer Demirkubuz karakterlerinin çevresindekilere ya da kendilerine karşı gösterdikleri şiddettir. Filmlerde sıkça tekrar eden kapalılık ve bastırılmışlık hemen hemen tüm filmlerde şiddet olarak kendini gösterir. Şiddet filmlerde toplumsal bir gerçek olarak kabul edilmiş ve yadırganmaz bir hale gelmiştir. Normalleşen bir hal alan şiddet hiçbir karakterin umursadığı, üzerine gidilmesi gereken bir olgu olarak değerlendirilmez. Atayman’ın dediği gibi; şiddet,

gerektiğini düşündüğü bir sürü için dışa yöneltip meşrulaştırmış bir toplumun ve onun yönetiminin insan engeline; tersinden söylersek, insanın toplum engeline çarpmasının da sonucudur. Dışa yöneltilen şiddet (savaş), toplumun dışarıdaki düşmanların söylemini kullanmadan edemez. Ama insan, bir süre için meşrulaştırılmış bu öldürme dönemi biter bitmez, daha doğrusu öldürme izninin kalktığı söylenir söylenmez, hasar görmemiş bir uçak, bir tank gibi geri dönemeyecektir. Şiddetten etkilenecek fakat yine de şiddeti uygulamaya kaldığı yerden devam edecektir (Atayman, 2006, s. 71). Dolayısıyla sürekli şiddet görenlerin gücü ele geçirincede şiddet üretmesi meşru bir durum olarak yansır. Demirkubuz karakterleri için de bu böyledir.

Şiddetin en sık tekrara girdiği ve normalleştiği film *Üçüncü Sayfa*'dır. Bu filmde bolca dayak, kavga ve sözlü şiddet yani küfür ve aşağılama kullanılmıştır. Filmin giriş sahnesinde İsa "Baba" diye seslendiği mafya adamı (Emrah Elçiboğa) tarafından sertçe dövülür. Bu dayak sahnesinde mafya adamının İsa'ya sık sık "ibne, göt veren" gibi eril dili sertçe vurgulayan küfürler etmesi dikkat çeker. Mafya adamının İsa'yı 50 dolar çalındığı ve bundan İsa'yı sorumlu tuttuğu için dövdüğünü öğreniriz. Sahnenin çekildiği mekân mafya adamının ofisidir. Odada iki sandalye, genişçe bir masa, bir televizyon ve duvarda çerçevelenmiş asılı duran Tansu Çiller resmi vardır. İsa iki sandalyenin arasında cenin şeklinde sıkışmış, karnına tekmeler yemektedir. Mafya adamının İsa'yı dövdüğü süre boyunca her ne kadar alan derinliği dışında netliğini yitirse de Tansu Çiller'in portresi bu dayağı izlemektedir. Tansu Çiller'in konuşmasını anırtır bir şekilde mafya adamı İsa'dan 50 doları getirmesini ister: "Ya vereceksin, ya vereceksin." Böylece Tansu Çiller dayağın atıldığı odada devlet şiddetinin metaforik imgesi haline gelmiş, bir gözetleyici konumunda odaya yerleşmiştir. Mekân içinde bir devlet figürünün bu şekilde yer alması, Lefebvre'in mekânın ideolojik kullanımını akıllara getirir. Bu şekilde bir mekân kurgulanması mekanın kurucu olduğu kadar yıkıcı olduğuna da işarettir. İsa'nın adama "baba ne olur yapma" diye yalvarması "devlet baba" imgesini canlandırır. Çiller'in söylemi ile benzer ifadeler kullanan mafya adamı, birey üzerinde tahakküm kuran devleti simgelemektedir.





**Resim 3.4.1** Tansu Çiller, mafya “babası” ve İsa

Mafyanın dayacağından parayı üç gün içerisinde ödeyeceğine dair söz verip paçayı kurtaran İsa, bodrum katındaki evine zor atar kendisini. İsa’yı ağzı burnu kan içerisinde evinin kapısında gördüğümüzde dikkatimizi ilk çeken şey, duvarda asılı olan Cüneyt Arkın’ın film afişi “Dört Yanım Cehennem” olur. Afişin mesajı dâhilinde şiddetin ve cehennemın İsa’nın dört bir yanını sardığı duyumsanır. Bu cehennemden kaçışın tek yolu ölüm olacaktır çünkü parayı ödemesini herhangi bir yolu yoktur. Bunun için patronunun ofisinden çaldığı tabanca ile intihar etmeye karar veren İsa arkasında bir mektup bırakarak silahı başına dayar. Tam tetiği çekecekken gelen ev sahibi kirayı istemektedir. Ev sahibinin mafya adamı ile aynı şiddet dolu eril dili kullanması dikkat çekicidir. “İbne”, “göt veren” küfürleri aynen tekrar edildikten sonra ev sahibi İsa’yı kirayı ödemesi için son kez uyarır: “Ya vereceksin, ya vereceksin!” Mafya adamının ofisinde Tansu Çiller’in imgesiyle üretilen şiddet, evin kapısında ev sahibi imgesi olarak çıkar karşımıza. “Dört Yanım Cehennem” afişi, İsa’nın izbe tek göz odalı evi, tartışmanın kapının eşiğinde geçiyor oluşu ve arkadan aralıksız gelen su sesleri, şiddetin kaçınılmaz olduğunu göstermektedir.

Filmde üretilen bir diğer şiddet sahnesi kocasının Meryem’i dövmesi ve ona tecavüz etmesidir. Meryem’in şehir dışında çalışan kocası eve döndüğü günden itibaren İsa her akşam Meryem’in yakınmalarını ve ağlamalarını duyar. Bu şiddete müdahale etmek istese de karı-koca meselesi olduğu için Meryem tarafından uzaklaştırılır. Dayağa ve tecavüzlere daha fazla dayanamayan Meryem yaşadığı hayatı bir cezaya benzetir. Meryem’in isyanı karşısında eğer isterse Meryem için her şeyi yapacağını söyleyen İsa, Meryem’in ondan kocasını öldürmesini isteyeceğini tahmin etmemiştir. Bu iyi niyetli yardım teklifinin sonucu cinayete varacak, önemsenmeyen “karı-koca meselesi” bir cinayet ile bitecektir.

Geçmişte yapılmış bir hata ve bu hatadan dolayı duyulan pişmanlık ve suçluluğun izlerini taşıyan bir evliliğin üzerine kurulan *İtiraf*'ta da zihinlerde yer edecek bir kavganın sahnesi vardır. İş toplantısı için İstanbul'da bulunan Harun seyahatini erken bitirip evine, Ankara'ya döner. Çünkü karısı Nilgün'ün kendisini aldattığından şüphelenmektedir. Gece geç bir vakitte dönmesine rağmen, Nilgün'ü evde bulamaz. İlk kontrol ettiği yer ise evin yatak odası olur. İlerleyen saatlerde eve gelen Nilgün gelmez telefonda birisini arayıp geldiğini haber verir. Yatak odasına girdiğinde Harun uyuyor gibi yapar, iletişim kurmaktan kaçınır. Ertesi sabah gece aranan numarayı arayıp kim olduğunu kontrol ettiğinde bir erkek sesi duyar. Artık Nilgün'ün kendisini aldattığından emindir. Ancak bunu Nilgün'ün kendisinin söylemesi için bir bekleyiş geçer. Bu bekleyiş sürecinde sürekli gergin anlar yaşanır. Bilip de bilmemezlikten gelen konular artıkça Harun'un öfkesi kontrol edilemez bir hale gelir ve en sonunda taşar.

Nilgün'ün eve geç geldiği akşamlardan birinde Harun dayanamaz ve odasında uyuyan (uyuyormuş gibi yapan) Nilgün'ün yanına giderek artık dayanamadığını söyler. İlk başta sakindir Harun, zavallı bir haldedir. Ağlar, merhamet dilenir. Fakat bunun karşılığında hiçbir tepki görmeyince sinirlenir ve Nilgün'ü tartaklamaya başlar. Nilgün'ün konuşmaya başlamasıyla bu çiftin geçmişinde yaşanan trajediyi, Nilgün'ün tepkisizliğini, Harun'un şüphelerinin sebebini bir bir öğreniriz. Nilgün'ün geçmişte Harun'un en yakın arkadaşı Taylan ile sevgili olduklarını, Taylan ve Nilgün arasında bir ilişki yaşanırken Nilgün'ün Taylan'ı Harun ile aldattığını anlarız. Bu ilişkiyi öğrenen Taylan intihar etmiştir. Bu sebeple Harun da Taylan ile özdeşleşerek yıllar boyunca hep aldatılacağı şüphesi ile yaşamış, Nilgün'e asla güvenememiştir ve Taylan'ın intiharından kendisini sorumlu tutarak bu güvensizlik durumu üzerinden kendi kendini cezalandırmıştır. Nilgün konuştuğunda ortaya çıkan gerçeklere tahammül edemeyen Harun Nilgün'e iyice saldırır, yere iter, boğazını sıkarak, odadan çıkıp gitmesine izin vermez, "orospu", "yılan", "fahişe", "şeytan" gibi küfürler ederek ölümle tehdit eder. Harun'un elinden bir şekilde kurtulan Nilgün pencereye koşar ve daha fazla yaklaşırsa atlayacağını söyler. Daha sonra Harun yatak odasında, Nilgün salonda ağlamaya başlar. Sakinleştikten sonra Nilgün'ün yanına giden Harun berbat haldedir. Nilgün'ün kucağına çöker hıçkırarak ağlar, ellerini avuçlarını öper, sonra ayaklarını öper, ayaklarına kapanarak ağlar. Az önce esip gürleyen, ölüm tehditleri savuran adamdan eser yoktur.

Bu durum onu berbat hale sokmuştur. Hiçbir sorusunun cevabını alamamış ama her şeyi kabul etmiştir. Nilgün'ün gitmesine izin verir, Nilgün evi terk eder.

*Masumiyet* filminde ise üç kadın karakterden ikisini dilsiz olduğunu görüyoruz: birisi Yusuf'un ablası, diğeri Uğur'un kızı Çilem. Bu iki karakter de erkek şiddetinin sonucunda dilsiz kalmış karakterlerdir. Abla sevdiği adam ile kaçacakken kardeşi Yusuf tarafından silahla vurularak ağızından yaralanır ve daha sonra konuşma yetisini kaybeder. Çilem ise Uğur ona hamileyken kocasından yediği ağır dayak nedeniyle sağır ve dilsiz doğmuştur. Demirkubuz karakterlerinin edilgenliği bu iki karakterde bedensel yeti kaybı şeklinde kendini gösterir. Bu iki kadının yeti kaybı onların edilgenliklerini ve içi kapatılmışlıklarını imlediği gibi erkek şiddetinin kadını kendini ifade edeceği araçlardan mahrum bıraktığını da gösterir. Bedenin bir mekân olarak kurulması açısından bakıldığında bedensel bir kuşatılmışlığın ve çıkışsızlığın en somutlanmış hali bu dilsizlik durumudur.

İki karakterin de başına gelen yeti kaybı geçici değil kalıcıdır. Bu kalıcı dilsizlik durumundan ötürü iki karakter hakkında çok fazla şey öğrenemeyiz; bildiklerimiz sadece çevredeki diğer karakterlerin anlatılarından öğrendiklerimiz kadardır. Abla ve Çilem hakkında çevresindekiler konuşur, çevresindekiler karar verir. Dolayısıyla bu iki dilsiz karakterin kendini "dile getiremeyiş"leri anlatının kapalılığını kuvvetlendirir. Bu nedenle zaten klostorofobik bir anlatısı olan *Masumiyet*'te dilsizlik, anlatının en kapalı motifi haline gelir. Silverman'a göre, egemen Hollywood sineması içerisinde, erkek özne dilsel otorite sahibidir. Buna karşın kadın öznenin dil ve söylemle ilişkisi ikincil önemde ve daima sorunludur. Kadın özne genellikle erkek kahramanın sözlerini yankılayan taraftır (Silverman, 1990 aktaran: Suner, 2005, s. 200). Bunun yanında feminist sinemada "dilsizlik" yalnızca erkek egemen toplumda kadınların uğradığı baskıyı, kadınların susturulmuşluğunu dramatize eden bir öge değildir. Sessizlik aynı zamanda bir tercih, bir direnme biçimi, erkek egemen toplumun dilini reddetme tavrı olarak da karşımıza çıkar (Suner, 2005, s. 200). Yusuf'un ablası tam da böyle bir direniş içindedir aynı zamanda. Kadın evlilik dışı yaşadığı ilişki sonrası cezalandırılmış, sevgilisi öldürülmüş kendisi ise sakat kalmıştır. Fakat olayın yaşandığı andan itibaren sessiz bir direnişe geçmiştir. Kadın her akşam kocası tarafından dövülmekte, sözel ve psikolojik şiddete maruz kalmaktadır. Bu şiddetin sebebi, erkek egemen toplumdaki normlara karşı çıkarak sevdiği adamla birlikte olması, belki zorla evlendirildiği kocasından kaçmasıdır. Sevdiği adamla birlikte olmak istemesinin bedeli hem kardeşi

hem de kocası tarafından ödetilir/ödetilmek istenir. Ancak kadın her akşam dayak yemesine, küfürler işitmesine rağmen bu şiddete sessizce direnir. Dayak saatini biliyormuşçasına arka odaya geçer dizlerinin üzerinde kocasının onu dövmesini bekler adeta, hiçbir ses çıkarmadan, hiç gözyaşı dökmeden. Kadının bu sessizliği, şiddete gösterdiği pasif direnişi kocasını çılgına çevirir. Enişte, Yusuf'a dert yanarken "köpek muamelesi" gördüğünden bahseder. "Ben bunlara ne yaptım, insan bu kadar aşağılanmaz ki!", diyerek kendini suçlar, kendini sorgular. Çünkü böyle bir direnişi karısından beklememektedir. Yusuf ise ablasına çektiği acıdan dolayı vicdan azabı çekmektedir. İzmir'i terk etmeden önce gidip ablasının dizlerine çöken Yusuf af dilercesine ablasından helallik ister. Ablasının sessizce ve ifadesizce duruşu hem çaresiz bir kabullenişin hem de hesap sormanın ifadesidir.

Çilem ise dilsizliğiyle annesi Uğur'un günahını ödemektedir. Karakterin adıyla tanıştığımız ilk andan itibaren, bu çocuğun bir günah taşıyıcısı olduğunu düşünmeye başlarız. Kelime anlamı zahmet, sıkıntı olan "Çile"m'in doğar doğmaz Uğur için ne ifade ettiği açıktır. Çilem'e hamileyken Zagor uğruna gittiği şehirlerden birinde Uğur, bebeğine iyi bakabilmek adına varlıklı bir adamla evlenir. Adam evlenmeden önce Zagor'u, Uğur'un yaşam biçimini kabul etmiştir. Fakat evlendikten sonra Uğur'u eve kapatmaya, özgürlüğünü kısıtlamaya kalkınca çıkan büyük kavgada aldığı bir darbe sonucu, Çilem sağır ve dilsiz doğmuştur. Filmlerde "dilsiz" figürünün işlevinden bahsederken Chion, "dilsiz genellikle filmin ahlaki vicdan rolünü üstlenir, öyle ki onun yanında herkes suçlu kalır," demektedir (Chion, 1999; aktaran: Suner, 2005, s. 202). Bu durum Çilem için de geçerli gözüktür. Filmde çocuğun nasıl duygu hali içinde olduğunu anlamak mümkün değildir. Çocuğu çoğunlukla edilgen bir halde televizyona hipnoz olmuşçasına bakarken görürüz. Televizyondaki anlatıyı anlayıp anlamadığını da bilemeyiz, çünkü hiçbir tepki vermez. Öyle ki televizyondaki cinayet haberi esnasında annesini fotoğrafını gördüğünde dahi ifadesizdir. Böylece hipnoz olmuşçasına televizyon izleyen çocuk figürü ikinci kez tekrarlanmış olur filmde. Bundan önce Yusuf'un eniştesinin şiddetine maruz kalan oğlan çocuğunun aynı şekilde televizyon izlediğine tanık olmuştuk. İki çocuk da şiddetle dolu bir dünyada yaşar, ebeveynlerinin kavgalarına, insanların öldürülmesine tanık olurlar. Ama tüm bu olup bitenlere tamamiyle tepkisizdirler. Çocuk karakterler şiddetin göbeğinde ama filmsel anlatının dışında konumlandırılmışlardır.

Son olarak büyük bir yalnızlığın ve cinsel bunalımın ortasında olan Muharrem'in öfkelerini başkalarına karşı değil de kendisine, kendi mekânına, evine yönelttiğini görürüz. Muharrem Dostoyevski'nin romanında belirttiği gibi gereğinden fazla bilinçli olma hastalığına sahip biridir. Bu fazla bilinçlilik, her şeyin çok fazla farkında olup gerçeklerle yüzleşmek; ancak hiçbir tepki göstermeyip kötülüğü beklemek Muharrem'in iç bataklığına daha çok saplanmasına neden olmuştur. Anlatı boyunca Muharrem sürekli tepki vermeyi, bağırmayı, içinden gelen sözleri söylemeyi istemiş ya da hayal etmiştir. Bu tepkinin gerçekleştiği tek sahne karşı komşunun evine fırlatılan patates olmuştur, ancak buna kimse tanık olmamıştır. Tepki verdiği diğer bir sahne arkadaşlarının gittiği Barcelona Otel'ini basıp güvenlik görevlilerince yaka paça dışarı atıldığı sahnedir. Ki burada da önce aslan kesilen Muharrem görevliler tarafından yakalanıp sırtına bastırılınca kuzu gibi olur. Gitmesine izin veren görevlilere gülümseyerek teşekkür bile eder. Yani anlatı boyunca yapmak isteyip yapamadıkları, alttan almaları, hayal etmeleri filmin en sonunda evini yıkıp, parçalamasıyla kendi kişiliğinin yıkımına dönüşür.

Bu yıkıma giden hikaye Muharrem'in yaşadığı her şeyden kaynaklanırken patlamasına neden olan şey Türkan ile ettiği kavga olmuştur. Türkan ve daha önce öldürmeye çalıştığı tekerlekli sandalyede yaşayan bir engelli olduğunu öğrendiğimiz Aslan, evlenmeye karar vermiştir. Aslan'ı film boyunca görmeyiz, Türkan'ın anlattıklarından tanırız. Aslan'ın huysuz ve yaşlı bir adam olduğundan bahseden Türkan bir gün Aslan'ın uluduğuna şahit olmuştur. Bu durumu Muharrem'e anlattıktan sonra Muharrem'in uluyup hırlamaya başladığını görürüz. Muharrem, Aslan'ın kendisine "kıl herif" dediğini öğrendiğinden beri Aslan'a karşı büyük bir nefret duyar. Hatta bunu öğrendikten sonra Aslan'ı öldürmesi için akıllı ve planlı Türkan'a Muharrem vermiştir. "Kıl herif" in intikamını almak istercesine. Onca şey yaşanmasına, Türkan defalarca Aslan'dan nefret ettiğini ifade etmesine rağmen Aslan ile evlenme kararı alan Türkan'a şaşar Muharrem, ama çok da umursamaz. Ne de olsa kendisinden aşağıda, çıkarları uğruna her şeyi yapabilecek bir mahluktur Türkan. Muharrem ve Türkan sabah güzel güzel sohbet ederken, evlenecekleri hakkında konuşurken bir anda ikisi de sinirlenir. Muharrem'in "Sen da amma savunuyorsun şu keçiyi", demesi üzerine Türkan, "Hiçbir kadın evleneceği erkek için keçi denilmesinden hoşlanmaz!", deyince Muharrem "Yok yaa, öyle mi oldu şimdi!" der. Sinirlenmiştir ve şaşırmıştır. Çünkü Türkan daha bir hafta öncesine kadar Aslan için "öküz", "inek", "köpek" gibi türcü sözler söylemektedir. Muharrem'in öfkesi çok büyüktür, tüm anlatı boyunca ilk kez bu kadar sesini

yükselttiğine şahit oluruz. Nefes alışları bile değişmiştir. Türkan'ı “Siktir git, orospu!” diye kovar. Ancak Türkan da daha önce göstermediği yüzünü göstermiş; “Sen kim oluyorsun edepsiz, sahtekar herif!” diyerek ona diş göstermiştir. Yine bir güç kavgası söz konusudur. Aslan'ın desteğini arkasında hissettiği için böyle davranan Türkan'ın Muharrem karşısında oturuşu, konumlanışı bile değişmiştir. Türkan'ın evi terk etmesi üzerine Muharrem bütün öfkesini evine, eşyalarına yöneltir. Bu öfke patlamasıyla Muharrem evindeki bütün eşyaları dağıtmaya fırlatmaya başlar. Masayı devirir, televizyonu, çerçeveyi parçalar, kitaplık, sehpa, kapı, cam çerçeve ne varsa yıkar.



**Resim 3.4.2** Muharrem kendi evini kendi elleriyle yıkar

Muharrem'in yalnızlığının, benliğinin, var oluşunun tek mekânı olan evine karşı yönelttiği bu saldırı, bu yıkım kendisini yaralaması, benliğinin yıkımıdır. Tüm anlatı boyunca içinde biriktirdiği öfke, içinden gelip de yapmadığı/yapamadığı davranış ne bir cinayetle, ne başka birine şiddet uygulamakla son bulmuştur. Muharrem'in öfkesi kendi benliğine yönelttiği şiddet ile son bulmuştur. İsyan ettiği, başkaldırdığı şey kendisi olmuştur sonuçta. Demirkubuz bu sahneyi insanın kendi ben'ine karşı verdiği mücadele olarak tanımlar:

Ben duygusu denilen şeyin ölçüsünü kaçırdığımız zaman ve bu ben'imizle kurduğumuz ilişkiyi derinleştirdiğimiz ölçüde bunun tahribatı dışında başka bir yolu yok. Ben bu filmi şöyle bir düşüncenin sonucunda çektim; insanın, insanlığın en tarihsel mücadelesi kendi ben'ine karşı olan mücadeledir. Bütün dinlerin, ideolojilerin, geleneklerin, kültürlerin bu ben'i terbiye etmek, hayatımızda yarattığı acıları ve neden olabileceği tahribatı önlemek çabasının bir sonucu olarak ortaya çıktığını düşünüyorum (Civan & Deniz, 2012).

Muharrem'in en büyük düşmanı son kertede kendisi olmuştur. Bunu yıkmak istemiş ancak yıkım anında bir aydınlanma, bir kurtuluş fırsatı çıkmasına rağmen (otelde tanıştığı ve Muharrem'i yerüsütüne çıkartabilecek bir potansiyeli olan fahişe kadın) iyi olan her şeye duyduğu müthiş tiksintiden dolayı sonunda kendisinin değişmeyeceğini/değişemeyeceğini kabul edip hayatına kaldığı yerden, yeraltından devam etmeye karar vermiştir.

Sonuç olarak tüm bu kategoriler; yoksulluk-yoksunluk-yalnızlık, kimlik-aidiyet, cinsellik-arzu ve şiddet mekân, beden ve sınır bağlamında kesişir ve karakterlerin her türlü davranışlarına yansiyarak onların davranma(ma)sına sebep olur. Mekânın düşünce sistemine ve soyut düzleme yansması aynı zamanda düşünce sisteminden de etkilenmesi filmsel anlatılarda bu şekilde somutlaşmıştır. Demirkubuz karakterlerinin kopuk ve ayrık tezahürü bu kategoriler bağlamında mekânın düzenlenmesi ve sinematografik öğeler çerçevesinde okunarak çözümlenir.

## SONUÇ

Bu çalışmada Demirkubuz filmografisinde bulunan dokuz filmin sinemasal mekânları, yönetmenin yarattığı duyguların mekân ile desteklenme biçimi çözümlenmiştir. İç ve dış mekânların tematik olarak paralellik gösterdiği filmlerde, mekânın çözümlenmesi Henri Lefebvre'in "soyut mekân"ından yola çıkılarak, modernizm tartışmalarına bağlanmış, modernizmin öngördüğü homojenlik, parçalılık ve hiyerarşiklik kavramları çerçevesinde karakterlerin içinde bulunduğu evler, otel odaları, ofis ve bar/restoran gibi iç mekânlar ve kent mekânları tartışılmıştır. Bu mekânlarda yaratılan duygu bağlamında beliren kentsel eşitsizlik ve yabancılaşmanın karakterlerde yarattığı yalnızlık, yoksunluk, sıkışmışlık, çıkışsızlık, kimliksizlik gibi duygu durumlarına etki ettiği görülmüştür. Yönetmenin bu duyguları güçlendirmek için kullandığı çekim ve kamera teknikleri, sesler, ışık, kurgu gibi teknik özellikler çalışmanın bir diğer konusudur. Dolayısıyla *auteur* yönetmen olarak kabul edilen Zeki Demirkubuz filmografisinin bir bütün olarak algılanabilmesi için ilk filminden son filmine kadar karakter takibi yapılmış, bu karakterlerin ortak özellikleri, farklılıkları, aynı duyguyu deneyimleme biçimleri ve bu deneyimler üzerinde mekânın ve aynı zamanda mekân olarak bedeninin nasıl bir etki yaptığı değerlendirilmiştir.

Birden fazla konuyu sinema bağlamında birleştiren bu çalışmada yöntem olarak filmsel dil çözümlenmesi kullanılmıştır. Tüm filmler için ortak kategoriler saptanmış, bu saptama yapılırken film evreninde beliren duygu durumları ve işlenen temalar göz önünde tutulmuştur. Ortaya çıkan kategoriler üzerinden yönetmenin kullandığı teknikler çerçevesinde karakterlerin mekân içinde nasıl ve neden konumlandırıldığı araştırılmıştır. Araştırma boyunca Lefebvre'in ileri sürdüğü mekânın üretilebilir olması düşüncesi ışığında, mekân içinde yer alan nesnelere de konumlanışı ve taşıdıkları kodlar çözümlenmiştir.

Kuramsal araştırma sonucu elde edilen bilgiler ve filmlerin izlenmesi sonucu saptanan kategoriler doğrultusunda film çözümlenmeleri yapılmıştır. Bu nedenle ilk olarak yönetmenin nasıl bir ekolden geldiği, deneyimleri ve yaşam biçimi önemli bilgiler sunmaktadır. Sinemasal dilin yaratılmasında ilk aracının yönetmen olması nedeniyle Demirkubuz'un yaşantısı ve deneyimleri, yaptığı filmlerde beliren duygu durumları ve işlediği konuları yoğun olarak etkilemiştir. Yönetmenin geçmişinde yer alan cezaevi deneyimi ve daha sonrasında yaşadığı bunalımlı dönemler filmlerine karanlık ve



yalnızlık mekânları olarak yansımıştır. Bu süreçte edindiği tecrübeler ile insan doğasını anlamaya yönelik filmler yapmayı amaçladığını belirten yönetmen masumiyet, itiraf, yazgı, kader, kıskanmak gibi olgularla uğraşmaktadır; bu temalar filmlerinin ismi olarak somutlaşmaktadır.

Türkiye’de toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel alanda yaşanan değişimlerin bireyler ve toplum üzerinde nasıl ifade bulunduğunu görmek açısından da Demirkubuz filmleri iyi bir örneklem sağlamıştır. Çünkü insanı temel alan, içinde bulunduğu toplumun gerçeklerini gören ve bu gerçeklerden doğan konular çerçevesinde filmler yapar. İçinde bulunduğu toplumu değiştirmekten ve sorgulamaktan ziyade ne olduğunu anlamaya çalışır Demirkubuz. Nasıl olması gerektiği değil ne olduğu ile ilgilenerek insan ve eylemleri temasına odaklanır. Bunu yaparken toplumsal gerçeklikten etkilenecek kendi gerçekliğini yaratır. Böylece özellikle 1990’lardan sonra ortaya çıkan “Yeni Türkiye Sineması”na da katkı sağlar. Bunun için devlet kanalından ya da özel bir kurum/kuruluştan destek almaz, bağımsız filmler yapmaya devam eder.

Muhafif bir duruş sergileyen Demirkubuz yaptığı işi kişisel sinema olarak adlandırır ve bunu hayatta var oluş tarzı olarak değerlendirir. Muhafifliğini sergileme biçimi olarak filmlerinde daha çok nedensizlik ve inanç arayışı gibi temalarla ilgilenir. Karşı çıktığı en büyük kavram modernizmdir. Bu karşı çıkış özellikle karakterlerinin rasyonel davranmamasından ve karşılarına rasyonalizm ile ilgili çıkan her şeyi reddetmelerinden anlaşılmaktadır. Böyle durumlarda filmsel anlatıyla bağlantılı olarak mekânın reddi de söz konusudur. Kimi karakter toplumdaki rasyonel baskılardan ötürü kaçarak evine sığınır, fakat Demirkubuz sinemasında “ev”in tanımsal referansları farklıdır. Örneğin *Üçüncü Sayfa*’da İsa’nın evi huzur ve mutluluktan yoksun olsa da onu kucaklayıcı ve kurtarıcıdır. Meryem için bir kaçış mekânına dahi dönüşür. Ya da *Bekleme Odası*’nda Ahmet’in evi tüm rasyonalitenin, tüm neden-sonuç zincirinin dışında kalan bir halkadır. Keza Musa (*Yazgı*) ve Muharrem (*Yeraltı*) için de ev rasyonel kimliğin dışarıda bırakıldığı mekânlara dönüşür. Kimi karakterler ise rasyonalizmin mekânsal düzenlemeleri ile mekânın kurumsallaşması ile alay eder. Muharrem’in (*Yeraltı*) devlet memurluğu yaptığı dairenin tuvaletinde küçümser bir ifadeyle Ankara marşını söylemesi gibi. Bazı filmlerde ise karakterler mikro ölçekte evinde gördüğü şiddeti, makro ölçekte kent mekânlarında ve açık alanlarda deneyimler. *Masumiyet*’te Yusuf’un Uğur ve Bekir’in aile içi kavgalarına tanık olduktan sonra karakolda polisler tarafından falakaya yatırılması ya da Meryem’in kocasından yediği dayak sonucu hem kocasının

hem İsa'nın ölümüne sebep olacak bir sonuca varması gibi. Tüm bu şiddet vakaları özetle ifade etmek gerekirse yoksunluk ve yoksulluktan dolayı meydana gelir. Ve film karakterlerinin kentsel deneyimleri doğrultusunda mekân, modernitenin ve rasyonalizmin öngördüğü doğrultuda, kategorik, kompartmanlaşmış, parçalı ve aynı zamanda hiyerarşik bir biçimde imgeleşir. Örneğin yoksulların mekânları asla değişime uğramaz, yoksullar kentsel alanlardan her zaman ayrıksıdır, “bütünsel” olandan koparılmış bir “parça” olarak var olurlar ve bu iki mekânsal düzlem arasında daima bir hiyerarşi vardır; yoksulların varsılların mekânına geçişi mümkün değildir. Mekân bağlamında bu örneklendirme çalışmanın ikinci kısmında çeşitlenmiştir. Aynı şekilde cinsellik ve arzu mekânları da huzursuz ve bağlamdan kopuk olarak üretilir, karakterlerin hiçbir birbirleri ile istedikleri için ya da aşklarını yaşamak için ilişkilmez. Bu mekânlarda da koparılmışlık ve parçalılık daima duyumsanır. Şiddetin üretildiği mekânlar ise toplumun tarafından izole edilmiş ıssız mekânlar olmasına rağmen buralarda yaşanan şiddet toplumun geneline şiddet mekânı olarak yansımaları daima sürdürür.

İkinci olarak Demirkubuz'un ortaya koyduğu “karanlığın sineması”nın karakterlerin duygu dünyaları ve filmsel anlatıların mekânsal izlekleri doğrultusundaki benzerlikleri saptanmıştır. Bunlar Yalnızlık-Yoksulluk-Yoksunluk, Kimlik-Aidiyet, Arzu-Cinsellik ve Şiddet kategorileri doğrultusunda analiz edilmiştir. Çünkü farklı sınıfsal koşullarda yaşayan karakterler olmalarına rağmen her birinin içinde bulunduğu bunalımın sebeplerinin, sonuç olarak bu kategoriler dahilinde değerlendirilebileceği görülmektedir. Karakterlerin duygusal dönüşümleri ve mekân bağlamında bu kategoriler oluşturulup analiz edilmiştir.

Demirkubuz filmlerinde modernizm ile birlikte artık kentler uygarlığın değil, şiddetin, ahlaksızlığın, cinayetin, yalnızlaştırılmış, yalıtılmış ve yabacılaşmış bireylerin; iradenin değil, sinikliğin, edilgenliğin mekânına dönüşmüştür. Dolayısıyla kentler artık büyük bir oranda kötülüğün, kötücüllüğün, karamsarlığın ve karanlığın izlerini taşıyan mekânlar olmuştur. Kent mekânlarına ve topluma Sartre'ın “Başkaları cehennemdir”, önermesi ile yaklaşıldığında, artık insanlığın ve insanlık tarihinin sanatsal ve felsefi açıdan yeniden tartışılması gerekir. Demirkubuz sinemasının da bu tartışmaya eklendiği yorumunu yapmak mümkündür. Bu çalışma bir anlamda Demirkubuz'un tartışmasının içeriğini ve öğelerini açıklamayı hedeflemiştir; modern yaşamın geçirdiği evrim ve bireyin bu yaşama neresinden tutunmaya çalıştığını sorgulamıştır. Bu yaşama

tutunurken hikâyelerin ve karakterlerin nerelerde var olmaya çalıştığı, neyi nasıl algıladığı, neye nasıl tepki verdiği, anlatının zemini olarak mekânsallığın izi sürülerek araştırılmış, filmler kuramsal tartışmanın sunduğu bilgi dağarcığı ile birlikte okunmuştur. Neo-liberalizm ve küreselleşmenin 80'li yıllarla birlikte siyasallaştığı ve baskın ideolojik söylemler haline geldiği dönemde mekân, kent ve kentsel mekânlar yeniden şekillenmiştir. Yeniden şekillenen mekânsal düzlemde sesi daha çok işitilen "biz"in, otoritenin, baskıcı iktidarın yanında "ben"in, neye evrildiğini görmek açısından Demirkubuz karakterleri iyi bir malzeme sağlamıştır.

Kurmaca bir gerçeklik yaratan Demirkubuz filmlerinde tüm karakterler ve mekânlar gerçeğe çok benzer. Bu bilinçli yapılmış bir tercihtir. Yönetmen mekânlarını kurarken yaratmak istediği duyguya yönelik mekânlarını seçer, değiştirir ve yeniden kurar. Böylece üretilmek istenen düşünce mekân aracılığıyla desteklenir. Mekân içinde konumlanmış nesnelere, duvarlarda asılı tablolar, posterler, mekânın dekorasyonu, karakterlerin mekânların neresinde konumlandıkları yaratılmak istenen atmosferin en belirleyici öğeleridir. Bu görsel düzleme eşlik eden sesler, ışık ve çerçeveleme biçimi ise hem mekânın kendisini hem de yaratılmak istenilen duygulanım biçimini seyirciye yansıtır. Bu bakımdan Diken ve Laustsen'in önermesi, gerçekliğin eninde sonunda bir temsiliyet olduğu ortaya çıkar. Yönetmen vermek istediği düşünce ve duygulanım doğrultusunda mekânı ve görüntüsünü düzenler. Tüm görüntüleri yaratmak istediği fikirler bağlamında geniş bir görüntü yelpazesinden seçerek filmine koyar.

Toplumsal bir çözümleme ve bu çözümlemenin sinemada nasıl gözüktüğünü görmek açısından bu çalışma literatüre yöntemsel ve kuramsal bir katkı sunmaya çalışmıştır. Demirkubuz sineması örneğinde de örneklediğimiz üzere sinema mekân kurar; çünkü filmsel karakterler kaçınılmaz olarak mekânsal bir düzenleme içinde verilir ve eylemler. Ne var ki, çalışmanın literatür taraması sürecinde sinemanın bu özelliğine dikkat yönelten çok fazla çalışmaya rastlanmamıştır. Sinemayı mekân bağlamında okuyan bu çalışmanın diğer araştırmacılara da katkı sağlayacağı umut edilmektedir.

Tüm bu nedenlerden ötürü yeni çalışma metodları ve analiz yöntemlerinin üretilmesi sinemada anlam ve anlamın yaratılması adına da önemlidir. Sürekli değişen ve dönüşen bir toplumun sinemasal düzleme, sinemasal mekânlara, diğer bir deyişle temsile yansımaları; toplumdaki bireylerin mekânları nasıl gördüğü ve algıladığı, hem toplumsal bir sonuç hem de sanatsal bir analiz sunacaktır.

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1989). *Sessiz Sinema*. Ankara: A. Ü. SBF ve BYYO basım evi ve yayınevi.
- Abisel, N., Arslan, U. T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R., & Ulusay, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Adanır, O. (2006). *Kültür, Politika ve Sinema*. İstanbul: +1 Kitap.
- Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Allmer, A. (2010). *Sinemekan*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik, Tarihsel Bir İnceleme*. (Z. Ö. Barkot, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Arslan, T. (1999). Feleğin Sillesi ve Çemberi. *Radikal 2* .
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Atayman, V. (2006). *Şiddetin Mitolojisi*. İstanbul: DonKişot Güncel Yayınlar.
- Baudelaire, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire, C. (2001). *Paris Sıkıntısı*. (E. Alkan, Çev.) İstanbul: Cumhuriyet Yayınları.
- Bell, J. (2006). "Karanlık Öyküler" Üçlemesi Üzerine. *Sight and Sound* .
- Benjamin, W. (1995). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Son Bakışta Aşk*. (N. Gürbilek, Dü.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Benyahia, S. C. (2014). *Suç*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim.
- Berry, C. (2006). Zeki Demirkubuz: Karanlığın Işığında. S. R. Öztürk içinde, *Kader: Zeki Demirkubuz*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Bora, T. (2005). *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Büyükdövenç, S., & Öztürk, S. R. (2014). *Postmodernizm ve Sinema*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Ceylan, N. B. (2007, Nisan). "Ceylan'ın Susarak Konuşan Fotoğrafları". (M. Akoğu, Röportajı Yapan) <http://www.nuribilgeceylan.com/photography/press-istanbul.php>.
- Civan, C., & Deniz, T. (2012, Mayıs 9). "İnsanlara eğlence vaat etmiyorum, muğlaklık vaat ediyorum.". Ocak 12, 2013 tarihinde <http://www.hayalperdesi.net/>: <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/61-insanlara-eglenme-vaat-etmiyorum-muglaklik-vaat-ediyorum.aspx> adresinden alındı
- Çiçekoğlu, F. (2015). *Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyana Eşiği*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Çiçekoğlu, F. (2006). *Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Daldal, A. (2002). Zeki Demirkubuz'un Yazgısı. *Yeni İnsan Yeni Sinema* , 8-9.
- Demirel, B. (2011). Bir Belirsizlik Anlatısı: Bekleme Odası. A. Pay içinde, *Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz* (s. 57-70). İstanbul: Küre Yayınları.
- Demirkubuz, Z. (2008, Haziran). "Bu işe el yordamıyla başladım, yaptıkça bir şey öğrendim.". (Ç. Öztürk, Röportajı Yapan) *Notos Öykü Dergisi*.
- Demirkubuz, Z. (Yöneten). (2003). *Bekleme Odası* [Sinema Filmi].
- Demirkubuz, Z. (Yöneten). (1994). *C Blok* [Sinema Filmi].
- Demirkubuz, Z. (2002, Mayıs 3). İdealist bir yönetmen: Zeki Demirkubuz. (E. Metin, Röportajı Yapan) <http://arsiv.ntv.com.tr/news/118261.asp>.
- Demirkubuz, Z. (2001, Kasım - Aralık). İki maddelik bağımsızlık manifestosu: Yazgı ve İtiraf. (R. Çakmak, Röportajı Yapan) *Sinema Gazetesi*.
- Demirkubuz, Z. (Yöneten). (2001). *İtiraf* [Sinema Filmi].
- Demirkubuz, Z. (Yöneten). (2006). *Kader* [Sinema Filmi].
- Demirkubuz, Z. (Yöneten). (2009). *Kıskanmak* [Sinema Filmi].
- Demirkubuz, Z. (Yöneten). (1997). *Masumiyet* [Sinema Filmi].
- Demirkubuz, Z. (Yöneten). (1999). *Üçüncü Sayfa* [Sinema Filmi].
- Demirkubuz, Z. (Yöneten). (2001). *Yazgı* [Sinema Filmi].
- Demirkubuz, Z. (Yöneten). (2012). *Yeraltı* [Sinema Filmi].

- Demirkubuz, Z. (2009, Ekim 28). Zeki Demirkubuz İle Kıskanmak Üzerine: Vaat edilen ve mahrum bırakılan insanlar. (S. Aytaç, B. Göl, & G. Onaran, Röportajı Yapanlar) Altyazı Dergisi.
- Demirkubuz, Z. (2004). Zeki Demirkubuz Söyleşisi. 30-33. (N. Öperli, Röportajı Yapan) Altyazı Dergisi.
- Demirkubuz, Z. (2009, Ağustos 15). Zeki Demirkubuz'la Hayata, Aydınla, 12 Eylül Cuntasına ve Sinemaya Dair. (Z. Atam, Röportajı Yapan) BirGün.
- Dick, B. (1978). *Anatomy of Film*. New York: St. Martin's Press.
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Doğan, A. E. (2007). Mekân Üretimi ve Gündelik Hayatın Birikim ve Emek Süreçleriyle İlişisine Kayseri'den Bakmak. *Praksis*, 91 - 122.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J., & Rawle, S. (2012). *Film Dili*. (S. Aytaç, Çev.) İstanbul: Lİteratür Yayınları.
- Freud, S. (1958). The Uncanny. S. Freud içinde, *On Creativity and the Unconscious*. New York: Harper and Brothers.
- Gramsci, A. (1971). *Selection From the Prison Notebooks*. New York: International Publishers.
- Gündeş, S. (2003). *Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Güney, Y. İ. (2013). Konutta Mekansal Organizasyon ve Toplumsal Cinsiyet: 20. Yüzyıl Ankara Apartmanları. A. Alkan içinde, *Cins Cins Mekan* (s. 102 - 135). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gürbilek, N. (1995). Taşra Sıkıntısı. N. Gürbilek içinde, *Yer Değiştiren Gölge* (s. 42 - 69). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2009). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Gürle, M. (2012). Masumiyet ve Kader. U. T. Arslan, & U. T. Arslan (Dü.) içinde, *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (s. 31-41). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hakverdi, G. (2012). *Su, Sis ve Toprak: Yeni Türkiye Sinemasının Film İmgeleri*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis.
- Holloway, R. (2002). Un Certain Regard: Yazgı ve İtiraf. *Kinema*.

- Jameson, F. (2004). A Note on the Specificity of Newer Turkish Cinema. *Between: Ten Contemporary Turkish Films*. Duke University.
- Kahraman, H. B. (2002). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kıraç, R. (1997). Kendine Güvenen, İçe Dönük Bir Yönetmen: Zeki Demirkubuz. *Klaket 7*, 48.
- Koçak, O. (1991). Aynadaki Kitap / Kitaptaki Ayna. *Defter*, 141.
- Lefebvre, H. (2010). *Gündelik Hayatın Eleştirisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Monaco, J. (2011). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Morin, E. (2005). *The Cinema or the Imaginary Man*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Öztürk, S. (2000). *Mekan ve İktidar*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Öztürk, S. R. (2006). İtiraf: Zeki Demirkubuz Sineması. A. S. Derneği içinde, *kader: Zeki Demirkubuz* (s. 53 - 74). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Öztürk, S. R. (1995). Sinemada Akımlar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 227-235.
- Pay, A. (2010). Gerçek ve Konsept Arasında: Yazgı ve İtiraf. A. Pay (Dü.) içinde, *Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz* (s. 41-56). İstanbul: Küre Yayınları.
- Rawle, S., & Marland, J. (2012). *Film Dili*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Saydam, B. (2011). Kıskanmak: Güzelliğin Faşizminde Çirkinin İktidarı. A. Pay içinde, *Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz* (s. 85-100). İstanbul: Küre Yayınları.
- Silverman, K. (1990). Dis-embodiment The Female Voice. P. E. (der.) içinde, *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sinefesto. (2015, Nisan 14). *Demirkubuz: Alçakça ve Ahlaksızca*. Nisan 16, 2015 tarihinde Sinefesto: Türkiye'nin Sinema Rehberi: <http://www.sinefesto.com/demirkubuz-alcakca-ve-ahlaksizca.html> adresinden alındı
- Suner, A. (2005). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.

- Süalp, T. A. (2004). *ZamanMekan (Kuram ve Sinema)*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Thompson, K. M. (2007). *Crime Films: Investigating the Scen* . Londra: Wallflower Paperback.
- Türker, Y. (2006). Çıplak Gözle Masum Katiller. A. S. Derneği, & S. R. Öztürk (Dü.) içinde, *kader: Zeki Demirkubuz* (s. 41-43). Ankara: Dost Kitabevi.
- Vertov, D. (2007). *Sine-Göz*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Yalvaç, A. (2013). *Türk Sineması ve Arabesk*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Yıldırım, N. (2015, Mayıs). *Tanışmamız gerek*. Mayıs 2015 tarihinde BirGun.net: <http://www.birgun.net/haber-detay/tanismamiz-gerek-81547.html> adresinden alındı
- Yoshimoto, M. (1993). Melodram, Postmodernism and Japanese Cinema. W. D. (der.) içinde, *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yücel, Ş. (2001). Karanlık Üstüne Öyküler 1 ve 2. *Altyazı* .
- zekidemirkubuz.com*. (2015, Nisan 28). Nisan 28, 2015 tarihinde Zeki Demirkubuz Resmi Web Sitesi. adresinden alındı
- Zizek, S. (2001). *Kieslowski ya da Maddeci Teoloji*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Encore.



## EK 1. ÇALIŞMADA ÇÖZÜMLENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ

### C Blok

**Yönetmen ve Senaryo:** Zeki Demirkubuz

**Kurgu:** Nevzat Dişiaçık

**Görüntü Yönetmeni:** Ertunç Şenkay

**Oyuncular:** Serap Aksoy, Zühal Gencer, Fikret Kuşkan, Selçuk Yöntem, Ülkü Duru, Feridun Koç

Türkiye/1994/Türkçe/90'/Mavi Film

### Masumiyet

**Yönetmen ve Senaryo:** Zeki Demirkubuz

**Kurgu:** Mevlüt Koçak

**Görüntü Yönetmeni:** Ali Utku

**Oyuncular:** Derya Alabora, Haluk Bilginer, Güven Kıraç, Melis Tuna, Yalçın Çakmak, Ajlan Aktuğ, Nihal G. Koldaş, Doğan Turan

Türkiye/1997/Türkçe/105'/Mavi Film

### Üçüncü Sayfa

**Yönetmen ve Senaryo:** Zeki Demirkubuz

**Kurgu:** Nevzat Dişiaçık

**Görüntü Yönetmeni:** Ali Utku

**Oyuncular:** Ruhi Sarı, Başak Köklükaya, Cengiz Sezici, Serdar Orçin, Emrah Elçiboğa, Naci Taşdöven

Türkiye/1999/Türkçe/92'/Mavi Film

## **İtiraf**

**Yönetmen ve Senaryo:** Zeki Demirkubuz (Albert Camus'nün Yabancı adlı romanından)

**Kurgu:** Zeki Demirkubuz

**Görüntü Yönetmeni:** Zeki Demirkubuz

**Oyuncular:** Taner Birsnel, Başak Köklükaya, İskender Altın, Miraç Eronat, Gülgün Kutlu, Abdullah Demirkubuz

Türkiye/2001/Türkçe/90'/Mavi Film

## **Yazgı**

**Yönetmen ve Senaryo:** Zeki Demirkubuz (Albert Camus'nün Yabancı adlı romanından)

**Kurgu:** Zeki Demirkubuz

**Görüntü Yönetmeni:** Ali Aktaş

**Oyuncular:** Serdar Orçin, Zeynep Tokuş, Engin Günaydın, Demir Karahan

Türkiye/2001/Türkçe/120'/Mavi Film

## **Bekleme Odası**

**Yönetmen ve Senaryo:** Zeki Demirkubuz

**Kurgu:** Zeki Demirkubuz

**Görüntü Yönetmeni:** Zeki Demirkubuz

**Oyuncular:** Nurhayat Kavrak, Zeki Demirkubuz, Nilüfer Açıkalın, Serdar Orçin, Ufuk Bayraktar, Eda Teksöz, Güliz Pilge

Türkiye/2003/Türkçe/92'/Mavi Film

## **Kader**

**Yönetmen ve Senaryo:** Zeki Demirkubuz

**Kurgu:** Zeki Demirkubuz

**Görüntü Yönetmeni:** Zeki Demirkubuz

**Oyuncular:** Ufuk Bayraktar, Vildan Atasever, Engin Akyürek, Müge Ulusoy, Ozan Bilen, Settar Tanrıöğen, Erkan Can, Mustafa Uzunyılmaz, Güzin Alkan, Hikmet Demir, Gönül Çalgan

Türkiye/2006/Türkçe/103'/Mavi Film – İnkas Film

## **Kıskanmak**

**Yönetmen ve Senaryo:** Zeki Demirkubuz (Nahit Sırrı Örik'in aynı adlı romanından)

**Kurgu:** Zeki Demirkubuz

**Görüntü Yönetmeni:** Emre Erkmen

**Oyuncular:** Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer, Berrak Tüzünataç, Bora Cengiz, Hasibe Eren, Nihal Koldaş, Ferdağ Işıl, Mustafa Uzunyılmaz, Reyhan İlhan, Serdar Orçin, Rafi Emeksiz, Birsen Dürülü, Yeşim Gül, Şule Demirel, Can Anamur, Hatice Aslan (Konuk Oyuncu)

Türkiye/2009/Türkçe/96'/Yerli Film - Mavi Film

## **Yeraltı**

**Yönetmen ve Senaryo:** Zeki Demirkubuz

**Kurgu:** Ersin Kahraman

**Görüntü Yönetmeni:** Türksoy Gölebeyi

**Oyuncular:** Engin Günaydın, Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer, Nihal Yalçın, Murat Cemcir, Feridun Koç, Serkan Keskin, Sarp Apak

Türkiye/2012/Türkçe/107'/Mavi Film



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 22/06/2015

Tez Başlığı / Konusu: ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA MEKAN KULLANIMI

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 144 sayfalık kısmına ilişkin, 16/06/2015 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 8'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar ~~hariç~~/dahil
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı: GÖRKEM UZUNALI

Öğrenci No: N11228932

Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Programı: İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı

Statüsü:  Y.Lisans  Doktora  Bütünleşik Dr.

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.

Yrd. Doç. Dr. GÜLSÜM DEPELİ

## EK 3. TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

145

	<b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b> <b>TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU</b>
<b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b> <b>İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</b>	
Tarih: 22/06/2015	
Tez Başlığı / Konusu: ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA MEKAN KULLANIMI	
Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:	
<ol style="list-style-type: none"><li>1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,</li><li>2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.</li><li>3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.</li><li>4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.</li></ol>	
Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.	
Gereğini saygılarımla arz ederim.	
<b>Adı Soyadı:</b>	GÖRKEM UZUNALI
<b>Öğrenci No:</b>	N11228932
<b>Anabilim Dalı:</b>	İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
<b>Programı:</b>	İletişim Bilimleri Tezli Yüksek Lisans Programı
<b>Statüsü:</b>	<input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.
<b>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</b>	
<p><i>İzine gerek görülmemiştir</i></p> 	
Yrd. Doç. Dr. GÜLSÜM DEPELİ	
Detaylı Bilgi: <a href="http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr">http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr</a>	
<b>Telefon:</b>	0-312-2976860
<b>Faks:</b>	0-3122992147
<b>E-posta:</b>	<a href="mailto:sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr">sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr</a>

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Görkem Uzunali

Doğum Yeri ve Tarihi : Ordu-1989

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Uluslararası İlişkiler ve Avrupa Birliği  
İzmir Ekonomi Üniversitesi

Medya ve İletişim (Çift Anadal)  
İzmir Ekonomi Üniversitesi

Yüksek Lisans Öğrenimi : İletişim Bilimleri, Sosyal Bilimler Enstitüsü,  
Hacettepe Üniversitesi, Ankara Türkiye

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce, Fransızca

### İletişim

E-Posta Adres i : [gorkem.uzunali@gmail.com](mailto:gorkem.uzunali@gmail.com)

Tarih 23.06.2015