



T.C.

**ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANA BİLİM DALI
SOS-YL-2014**

**ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI'NDA İNSAN VE
TOPLUM ANLAYIŞI**

HAZIRLAYAN

Cahit ŞAHİN

TEZ DANIŞMANI

Yrd. Doç. Dr. Şebnem ÖZKAN

AYDIN-2014

T.C.
ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANA BİLİM DALI
SOS-YL-2014

**ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI'NDA İNSAN VE
TOPLUM ANLAYIŞI**

HAZIRLAYAN

Cahit ŞAHİN

TEZ DANIŞMANI

Yrd. Doç. Dr. Şebnem ÖZKAN

AYDIN-2014

T.C.
ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
AYDIN

Sosyoloji Anabilim Dalı öğrencisi **Cahit ŞAHİN** tarafından hazırlanan **Zeki Demirkubuz Sineması'nda İnsan ve Toplum Anlayışı** başlıklı tez, 08. 07. 2014 tarihinde yapılan savunma sonucunda aşağıda isimleri bulunan jüri üyelerince kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı ve Soyadı :

Kurumu :

İmzası:

(Başkan)

Yrd. Doç. Dr. Şebnem ÖZKAN

ADÜ. Fen-Edebiyat Fakültesi

Doç. Dr. Şerife GENİŞ ADAŞ

ADÜ. Fen-Edebiyat Fakültesi

Yrd. Doç. Dr. Songül ASLAN KARAKUL

ADÜ. Fen-Edebiyat Fakültesi



Jüri üyeleri tarafından kabul edilen bu yüksek lisans tezi, Enstitü Yönetim Kurulununsayılı kararıyla() tarihinde onaylanmıştır.

Enstitü Müdürü

Bu tezde görsel, işitsel ve yazılı biçimde sunulan tüm bilgi ve sonuçların akademik ve etik kurallara uyularak tarafımdan elde edildiğini, tez içinde yer alan ancak bu çalışmaya özgü olmayan tüm sonuç ve bilgileri tezde kaynak göstererek belirttiğimi beyan ederim.

Adı Soyadı: Cahit ŞAHİN

İmza:

YAZAR ADI- SOYADI: CAHİT ŞAHİN

BAŞLIK: ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI'NDA İNSAN VE TOPLUM ANLAYIŞI

ÖZET

Yeni Dalga hareketinin ana akım Fransız ve sonrasında dünya sinemasını kökten bir biçimde değiştirecek nüveler taşımaya benzer bir şekilde 90 kuşağı yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz'un da ilk filmi olan *C Blok (1994)* ile kalıplaşmış ve karaktersizleşmiş Türk sinemasını değişime zorlamış ve böylece sanat sinemasının önünü açmış ve 1980 askeri darbe sonrası değişen, dönüşen topluma kamerasını çeviren ilk yönetmen olması münasebetiyle tezimizin inceleme konusu olmuştur.

Çalışmamızda Yeşilçam sonrası Yeni Türk Sineması'nın önde gelen yönetmenlerinden biri olan Zeki Demirkubuz'un sinemasını eleştirel bir bakış açısıyla ele almaya çalıştık. Literatür taraması yapıldığında yönetmenin sineması üzerine yapılan hemen hemen tüm tezlerde herhangi bir sinema teorisine dayanmadan sadece varoluşçuluğun merkeze alınarak olumlu özelliklere atıf yapıldığı görülecektir. Biz bu çalışmada Yeni Dalga (Nouvelle Vogue) Sineması'nın dolayısıyla modern sinemanın ilk adımlarının atıldığı **Cahiers Du Cinéma** (Sinema Defterleri) dergisinde ortaya çıkıp olgunlaşan auteur teoriden hareketle yönetmenin sinemasında ön plana çıkan toplumsal ve bireysel motifleri çözümlemeye çalıştık.

Claude Lévi-Strauss'un işaret ettiği gibi salt benzerliklere değinerek metni yoksullaştırma tehlikesine düşmemeye özen gösterip aşırı-yorum gibi tuzaklar konusunda da tetikte durarak auteurist bir bütünlükle Zeki Demirkubuz'un filmlerinde kendini gösteren ortak anlamlar, temalar, izlekler, daha da önemlisi benzerlikler, tekrarlar, farklılıklar ve karşıtlıklar, simetrik ve asimetric yapılar arasındaki ilişkileri saptayarak bir senteze ulaşmaya çalışırken aynı zamanda bunların toplumun ve insanın hangi kodlarını ele verdiğini anlamaya çalıştık.

Anahtar Sözcükler: Cahiers du Cinéma, Auteur Teori, Fransız Yeni Dalga Sineması, Yeni Türk sineması, Zeki Demirkubuz

NAME and SURNAME: CAHİT ŞAHİN

TITLE: PERCEPTION OF HUMAN AND SOCIETY IN THE WORKS OF ZEKİ DEMİRKUBUZ

ABSTRACT

Like the New Wave which radically changed the mainstream French cinema, and world cinema afterwards, Zeki Demirkubuz, as the outstanding director of the 90s, also forced the stereotyped and spineless Turkish cinema to change, thereby paved the way for art cinema. Discussed in my thesis is Zeki Demirkubuz who is the first director to train on his camera to shot the changing society afre the military coup of 1980.

In my study, I tried to critically analyze the works of Zeki Demirkubuz who is an outstanding figure of New Turkish Cinema after Yeşilçam. The literature survey showed that many thesis written on the works of Demirkubuz barely relied on any kind of cinema theory but existentialism only, praising the positive qualities of the works. In this study, with reference to auteur theory, I tried to construe the social and individual motives that came forward first in the Cahiers du Cinéma as the beginning point of the New Wave, thereby modern cinema.

As Claude Lévi-Strauss pointed out, I tried to avoid over-commenting and mentioning the similarities only and thus impoverish the text. With an auterist holity, I tried to synthesize the interrelations between common meanings, themes and paths, more importantly the similarities, repetitions, differences, oppositions, symmetrical and asymmetrical structures in the works of Zeki Demirkubuz. At the same time, I tried to understand what codes of society and individuals these works show.

Keywords: Cahiers du Cinema, Auteur Theory, French New Wave Cinema, New Turkish Cinema, Zeki Demirkubuz.

ÖNSÖZ

Tüm çabalarımaya rağmen sabır taşını çatlatamadığım, gezenimizde sonsuz sabra sahip tek varlık olduğuna artık emin olduğum ve onur duyduğum değerli hocam/danışmanım Yrd. Doç. Dr. Şebnem Özkan'a ne kadar teşekkür etsem azdır; minnettarım. Öğrencisi olmaktan gurur duyduğum Prof. Dr. Ümit Tatlıcan'a, Doç. Dr. Hakan Çörekçioğlu'na teşekkürü bir borç bilirim. Tez yazım sürecinde destekleriyle hevesimi canlı tutan yoldaşlarım M. Emin Timur'a, Şerafettin Demir'e, Tünay Genç'e ve Merve Yavuz'a, şiirleriyle bana güç veren Birhan Keskin, Didem Madak ve Japon şair Basho'ya sonsuz teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
YENİ DALGA (NOUVELLE VAGUE) SİNEMASI VE AUTEUR TEORİ	
1.1. Cahiers Du Cinéma.....	5
1.2. Auteur Kuramı.....	10
1.3. Fransız Yeni Dalga Akımı'nın Ortaya Çıkmasını Sağlayan Koşullar.....	12
1.4. Öncü Yeni Dalga Filmleri.....	13
İKİNCİ BÖLÜM	
ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMOGRAFİSİ	
2.1. Zeki Demirkubuz'un Özyaşamöyküsü ve Sinema Serüveni.....	20
2.2 Zeki Demirkubuz'un Sinema Serüveni.....	21
2.3. Zeki Demirkubuz Filmografisi.....	28
2.3.1. <i>C Blok</i> Filminin Yapısal Şeması ve Değerlendirmesi.....	28
2.3.2. <i>Masumiyet</i> Filminin Yapısal Şeması ve Değerlendirmesi.....	31
2.3.3. <i>Üçüncü Sayfa</i> Filminin Yapısal Şeması ve Değerlendirmesi.....	34
2.3.4. <i>İtiraf</i> Filminin Yapısal Şeması ve Değerlendirmesi.....	37
2.3.5. <i>Yazgı</i> Filminin Yapısal Şeması ve Değerlendirmesi.....	39
2.3.6. <i>Bekleme Odası</i> Filminin Yapısal Şeması ve Değerlendirmesi.....	43
2.3.7. <i>Kader</i> Filminin Yapısal Şeması ve Değerlendirmesi.....	45
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
AUTEUR KURAMI PERSPEKTİFİNDEN ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA ORTAYA ÇIKAN İNSAN VE TOPLUM ANLAYIŞI	
3.1. Zeki Demirkubuz Sinemasında Benzerlikler, Tekrarlar Farklılıklar, Karşıtlıklar.....	54
3.1.1. Narsisizm ve Nihilizm Düalizmi.....	54
3.1.2. Eylem –Yapı Düalizmi.....	55
3.1.3. Özcülük ve Varoluşçuluk Çatışkısı.....	56
3.1.4. <i>Femme Fatale</i> Kadın Tiplemesi.....	58
3.1.5. Bir Yabancılaştırma ve Yabancılaşma Efektini Olarak Televizyon... 61	

3.1.6. Varoluşsal ve Politik Hiççilik.....	63
3.1.7. Kapı ve Ev Motifi.....	64
3.1.8. Determinist Etik ve Özgür İrade.....	66
3.1.9. Kolektif Sözcelem	67
3.1.10 İrrasyonel İlişkiler.....	68
SONUÇ	70
KAYNAKÇA.....	72
ÖZGEÇMİŞ	74

GİRİŞ

Bu çalışmada Zeki Demirkubuz sineması; modern sinemanın kurucu akımı olarak kabul edilen Fransız Yeni Dalga (Nouvelle Vogue) oluşumu ve Auteur teori ışığında incelenmeye çalışılmıştır. Yeni Dalga akımı yalnızca Fransız sinemasının kalıplarını zorlamamış aynı zamanda dünya sinemasını etkilemiştir. Bu akım ve teori geleneksel sinema dilini, yapımını, estetiğini ve felsefesini köklü bir biçimde sarsmış ve değişime zorlamıştır.

Zeki Demirkubuz 1990 sonrası yönetmen kuşağının en önemli temsilcilerinden biri olmasını esas olarak Türk sinemasının alışlagelmiş kalıplarını zorlamasına borçludur. Yeşilçam sineması hem teknik açıdan hem de tema bakımından durmadan kendini tekrar ederek çökmüşken, Hollywood sinema endüstrisine özenen popüler, kolay anlaşılan ucuz ama ihtişamlı filmler piyasayı doldurmuşken Demirkubuz; 1994'te çektiği *C Blok (1994)* adlı film ile sinemada felsefenin ve siyasetin didaktik olma hatasına düşmeden yapılabileceğini kanıtlamıştır. Yönetmen sonraki filmleri ile de Türkiye'de 1990 sonrası "sanat sineması"nın önünü açmış ve geleneksel Türk sinemasını gerek üslup gerekse içerik bakımından derinden etkilemiş, meslektaşlarına cesaret vermiştir.

Türk sineması 1960'lı yıllardan başlayarak 1970'lerin ortalarına kadar özellikle nicel anlamda çok parlak bir dönem yaşamıştır. Yeşilçam sineması olarak adlandırılan bu dönemde Türkiye, Hindistan'ın ardından dünya çapında en çok filmin çekildiği ülkelerin başında gelmekteydi. Bununla birlikte özellikle 1970'lerin sonlarına doğru ortaya çıkan ekonomik kriz, siyasal karmaşa ve yapımcıların sinemadan kazandıkları paraları daha farklı yatırım alanlarında değerlendirmeleri sonucu çekilen yıllık film sayısı hızla düşmüştür. Kriz derinleşmiş, 1980'ler boyunca devam etmiş ve 1990'lı yıllarda hemen hemen sinema filmi çekilemez olmuştur.

1970'lerin ortalarından başlayarak yükselişe geçen toplumcu-gerçekçi sinema hareketine ket vurmak amacıyla teşvik edilip önü açılan seks filmleri furyası Türk sinemasına ilk darbeyi vurmuştu. 1980 askeri darbesi ile birlikte kamusal alanı bir tehdit olarak gören halk özel alana haps olunca sinemadan iyice uzaklaşmıştır. Bu dönemde video cihazları da yaygınlık kazandığı için insanlar sinema yerine evde film

izlemeyi tercih etmişlerdir. 1990'ların başında devlet televizyonu dışında özel televizyonlar yayın yapmaya başlamış, vcd-cd gibi teknik gelişmeler yaşanmış, halkın sinemaya gitme alışkanlığı neredeyse sona ermiştir. Dolayısıyla yerli filmler piyasadan silinmiştir. 1980 askeri darbesi ve 24 Ocak kararları ile neo-liberal dünya düzenine ayak uydurmaya çalışarak küresel sermayeye açık hale gelen piyasayı Amerikan filmleri doldurmuştur.

1990'lı yıllarda daha ziyade Hollywood filmlerini ve standartlarını kanıksamış bir izleyici kitlesi oluşmuştur. Bu dezavantajlı koşullara rağmen Türk sineması görece bir gelişmeye sahne olmuştur. *Arabesk* (Eğilmez, 1988) *Amerikalı* (Gören, 1993), *Berlin in Berlin* (Çetin, 1993) gibi popüler yerli filmler aracılığıyla seyirci tekrar salonlara çekilmiştir. Bilhassa *Eşkiya* (Turgul, 2004) adlı film ile bu eğilim en yüksek noktaya taşınmıştır. Şunu da eklemek gerekir ki; söz konusu filmlere seyircinin icabet etmesinin en büyük nedeni filmlerin yerli olmasının yanında Hollywood standartlarına uygun olmasıdır.

Öte yandan bu dönemde tek tip büyük prodüksiyonların karşısında, kendi üslubunu ve karakterini yaratmaya çalışan sanat sineması da hareketlenmeye başlamıştır. İlk kıvılcımı Zeki Demirkubuz 1994 yılında *C Blok* (1994) adlı filmiyle çakmıştır. 1996 yılında Derviş Zaim, *Tabutta Röveşata* filmi ile ulusal ve uluslararası platformlarda birçok ödül alacaktır. 1997 yılında Zeki Demirkubuz çok ses getiren filmi *Masumiyet* (1997) ile tekrar sahneye çıkmış ve nerdeyse yurtiçinde dağıtılan tüm sinema ödülleri toplamıştır. Aynı yıl Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* isimli ilk uzun metrajlı filmi de gösterime girer. 1999 yılında ise Yeşim Ustaoglu *Güneşe Yolculuk*, Nuri Bilge Ceylan ise *Mayıs Sıkıntısı* adlı filmlerini çekerler. 2000'li yıllarda bu isimlere Reha Erdem, Handan İpekçi, Onur Ünlü, Özcan Alper gibi kendi sinema dilini kurmaya çalışan, özgün tarzlara sahip yönetmenler de katılmıştır. İşte bu nokta, neden auteur teoriiyi tercih ettiğimizi ve önemsemişimizi gösteriyor.

Auteur teori en başta sahneye koyucu ile yönetmen ayrımı yapar. Herkes bir filmi sahneye koyabilir ancak herkes yönetmen olamaz. Auteur teori geleneksel film eleştirisini tersine çevirir, öncelikli olarak filmin bakışının, mizansenin ve sorumluluğunun yönetmene dayandırılması gerektiğini savunur. Bu eleştiri biçimi bizi, her filmin sanat ürünü olup olmadığı noktasına götürür. Aynı zamanda filmi

çeken kişinin bir sahneye koyucu mu yoksa bir auteur mu (yaratıcı/yazar) olduğu cevabına daha kolay ulaşmamızı sağlar. Bir sinema filminde kimin daha çok söz hakkı vardır: senaristin mi, yapımcının mı, oyuncunun mu, görüntü yönetmenin mi, piyasanın mı? Yoksa bunun gibi değişik sorumlulukları olan kişileri koordine eden yönetmenin mi? Ve hangi yönetmen bir filmin ortaya çıkmasında pay sahibi olabilecek herkesi, hatta koşulları yönetebilir? Sakın bunları yapabilecek kişi auteur (yaratıcı/yazar) yönetmen olmasın?

Biz tezimizde gerçekçi bir yönetmen olarak Zeki Demirkubuz'un neden auteur bir yönetmen olduğunu, Türk sinemasının yapım koşullarını, anlatı tarzını nasıl zorladığını inceleyeceğiz. Bunun Türkiye sineması için önemli olduğunu düşünüyoruz. Zira daha evvel değindiğimiz gibi Türk ulusal sineması çökmüşken, sadece Amerikan yapımı popüler filmler ve yine Hollywood endüstrisine öykünen yerli popüler filmler hüküm sürerken Demirkubuz bağımsız bir yönetmen olarak ortaya çıkıp minimalist filmler çekmeye çalışarak adeta Türk film piyasasına hatta sinema izleyicisinin 'oluşturulmuş' beklentilerine meydan okumuştur.

İlk bölümde Yeni Dalga (Nouvelle Vogue) Sineması'nın dolayısıyla modern sinemanın ilk adımlarının atıldığı **Cahiers Du Cinéma** (Sinema Defterleri) dergisinden yola çıkarak auteur kuramının ortaya çıktığı koşulları ve gelişim çizgisini inceleyeceğiz. Bilindiği gibi Auteur kuramı Fransa'da 1950'lerde ortaya çıkmış, daha sonra tüm dünya sinema eleştirmenlerini ve yönetmenlerini etkilemiştir. Alexandre Astruc'un Auteur kurama giden yolu açan yazılarına, sinema üzerine çeşitli kitaplar ve makaleler yazmış olan André Bazin'in 'Yaratıcı Yönetmenler Politikası' dediği, daha sonra Andrew Sarris'in kısaca 'Auteur Kuram' olarak isimlendirdiği kuramın ortaya çıkmasında ve gelişmesinde etkili olan yazarların çalışmaları gözden geçirilecek François Truffaut, Geoffrey Nowel-Smith, Peter Wollen gibi yazar, yönetmen veya düşünürlerin fikir ve ürünleriyle kuramı nasıl geliştirdiklerine ve aralarındaki nüanslara değinilecektir.

İkinci bölümde yönetmen Zeki Demirkubuz'un filmlerinin geniş özetleri verilecektir. Bununla birlikte sinemacı kişiliği, hem öz yaşam öyküsünden hem de kültürel birikimi ve ilgilerinden hareketle anlaşılmasına çalışılacaktır.

Tezin üçüncü bölümünde ise auteur teoriden hareketle yönetmenin sinemasında ortaya çıkan toplumsal motifler çözümlenmeye çalışılacaktır. Yönetmenin tüm filmlerinde kendini gösteren ortak anlamlar, konular, olgular, bakış açıları, karakterler, imgeler başlıklar halinde verilip bunların Türk toplumunun ve insanın hangi kodlarını ele verdikleri değerlendirilecektir. Auteur teoriye göre yönetmen bir yazardır ve kamerasını kalem olarak kullanır. Buna göre bir yönetmenin ideolojisi, hayata bakış açısı, karakteri filmografisine de yansır.

Literatür taraması yaptığımızda Zeki Demirkubuz sineması üzerine yapılan tüm tezlerde sadece varoluşçuluk felsefesinin esas alındığını görüyoruz. Dolayısıyla auteur teori ışığında Zeki Demirkubuz filmlerini analiz etmemiz; hem 1990 sonrası sinemamızın gelişim çizgisini hem de gerçekçi bir yönetmen olarak yönetmenin kafasındaki toplumu ve insanı daha iyi anlayabilmemiz için bize yeni kapılar açacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

YENİ DALGA (NOUVELLE VAGUE) SİNEMASI VE AUTEUR TEORİ

1.1 . Cahiers Du Cinéma

1951 yılının Nisan ayında Fransız sinemasını değiştirecek hardal renkli, mütevazı bir dergi olan **Cahiers Du Cinéma** (Sinema Defterleri) André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze ve Lo Duca tarafından kıt kaynaklarla da olsa kurulmuştur (Wiegand, 2011:13). Geleneksel eleştiri tarzının tamamen değiştirilmesi gerektiğini savunan **Cahiers Du Cinéma**’a göre Fransız eleştirmenler, filmleri değerlendirirken ideolojik duruşlarına ve sinemanın tiyatronun vasat bir uzantısı olduğu yönündeki anlayışa yenik düşüyorlardı. Derginin çıkış manifestosu, “berbat bir şey olan tarafsızlığın vasat sinemaya, ihtiyatlı eleştiriye ve kitlelerin şaşkına dönmesine meydan vereceği”ni bildiriyordu (Bickerton, 2012:1). Derginin ilk editöryal ekibinin içinde aynı zamanda Yeni Dalga’nın (Nouvelle Vogue) ilk yönetmenleri olan Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer ve François Truffaut da vardı, başlarını ise öldüğü yıl olan 1958’e kadar eleştirmen ve teorisyen André Bazin çekmekteydi.

Ayda bir kez yayınlanan ve kapağında zamanın en beğenilen filmlerinin kocaman siyah-beyaz fotoğrafları bulunan dergi 30 sayfadan oluşmaktaydı. İçeriği ise bir yönetmenin çalışmalarına yakından bakan birkaç röportaj ya da yeni keşfedilmiş film tekniklerinden, bazen de bir festivalden veya bir başka ülkeden gönderilen bir makale yahut saygın bir ustayla yapılmış bir söyleşiden oluşmaktaydı. Bunlara ek olarak yazıların arasına fotoğraflar konuluyor ve filmlerin kritikleri tüm sayfaya hâkim oluyordu. **Cahiers Du Cinéma** kusursuz sayfa düzeni, yalınlığı ve kompozisyonuyla sinema estetiğine olan saygısını göstermekteydi (Bickerton, 2012:21)

Cahiers Du Cinéma’nın yazarları sinemanın salt bir eğlence aracı olmadığına, onun yolun başında olan bir sanat olduğuna inanmaktaydılar. Eleştirmen ve yönetmen Jean-Luc Godard, sinemayı bir sanat olarak kabul ettirme çabaları için şöyle diyordu:

Biz, Hitchcock'un bir filminin Aragon'un bir kitabı kadar önemli olduğunu kabul eden ilkeyi benimseyerek kazandık zaferi. Film auteur'leri sanat tarihine bizim sayemizde girmişlerdir (Godard,1959:ARTS).

Sarı renkli **Cahiers Du Cinéma** dergisi mücadelecî bir karaktere sahipti. Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette ve Eric Rohmer gibi öncü isimler daha derginin ilk sayılarında sinemaya pratik anlamda müdahale edeceklerinin sinyallerini vermekteydiler (Bickerton,2012: xi). Söz konusu dergi içinde örgütlenen, Fransız sinemasının kendisini yenilemesini sağlayacak olan bu genç insanlar; André Bazin'in de etkisiyle İtalyan Yeni Gerçekçilerini ve Amerikan sinemasını tanıyacak, bu film anlayışlarından hareketle Fransız sinemasının çıkmazlarına çare üretmeye çalışacaklardır (Coşkun, 2011: 201).

Cahiers eleştirmenlerinin niyeti yalnızca film izlemek ve bu filmler üzerine yazı yazmak değildi, asıl amaçları sinema endüstrisini her açıdan ele almaya çalışmaktı. Chabrol 20th Century Fox'ta reklamcı olarak, Godard ise aynı kanalda basın danışmanı olarak çalışmıştır. Truffaut da Tarım Bakanlığı'nın film departmanında görev yapmıştır. 1950'lerin başlarında ilk kısa filmlerini çektiklerini görüyoruz (Wiegand, 2011: 16). Nitekim Fransız Yeni Dalga (Nouvelle Vogue) akımının kurucularından olan François Truffaut'un **Cahiers Du Cinéma**'da film eleştirmeni ve sinema tarihçisi olarak başlayan serüveni, 1959 yılında çektiği –André Bazin'e ithaf ettiği-ilk film olan Les 400 Coups'la (400 Darbe) Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülü alması ile kısa bir dönem içinde ne kadar yol kat ettiklerini göstermektedir. Yeni Dalga (Nouvelle Vogue) akımının Les 400 Coups filminin ödül almasıyla başladığı söylenmektedir.

Fransız sinemasında modern dönem Yeni Dalga (Nouvelle Vogue) adı verilen akımla başlamıştır. Kimileri Yeni Dalga'yı belirli bir dönemle, kimileri belirli yönetmenlerle sınırlamaktadır. Kimileri de sadece **Cahiers Du Cinéma**'da yazan film yapımcılarını Yeni Dalga'ya ait olarak tanımlamaktadır. Akımı temsil eden yönetmenleri şöyle sıralayabiliriz: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Alain Resnais, Louis Malle, Jacques Demy, Chris Marker, Jacques Rozier, Jean Douchet, Alexandre Astruc, Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze ve Jean Eustache, Jean Rouch, Agnès Varda, Roger Vadim

(Wiegand, 2011: 10). Şunu da eklemekte fayda var; Yeni Dalga'nın başta gelen çoğu yönetmeni sinema kariyerlerine başlamadan evvel sinema eleştirmenliği yapmaktaydılar. Birçok dergi arasında **Cahiers Du Cinéma**'yı en iyi dergi yapan da onların sinema teorisine katkıları ve filmlere ilişkin eleştirileriydi.

Derginin ilk yayın yönetmeni olan André Bazin 1918 yılında doğmuştur. Henüz 33 yaşındayken dünyada tanınan bir sinema kuramcısı olmuştur. Öncesinde ise ünlü Ecole Normale Supérieure'ye kabul edilmiş, ayrıca filozof Henri Bergson'un algı teorileri başta olmak üzere pek çok okuma grubu içinde bulunmuştur. Bazin'in sinema üzerine düşüncelerini etkileyen bir isim de André Malraux'ydu. Özellikle Malraux'un *Sinema Psikoloji* (1940) ve 1947'de yayınlanan *Museum without Walls* adlı çalışmaları Bazin için esin kaynağı olmuştur. Malraux ve Bazin'e göre sanatın görevi; insanlığın değişen koşullarına karşılık olarak, insan ruhunun ifadesi olmaya çalışmaktır (Bickerton, 2012:21-22). Ayrıca Sartre'ın 'imge-düşünce' anlayışındaki fenomenolojiyi benimsemişti Bazin. Buna göre, "imge belli türde bir bilinç, bir eylem türüdür ve... bir şey değildir, bir şeye dair bilinç de değildir." Çalışmalarında teolojik özellikler görülen Bazin, bu fenomenolojik yaklaşımı, tinsellikle birleştirmekteydi. Diğer bir önemli sinema dergisi olan Le Parisien Libéré'nin editörü Claude Bellanger için Bazin "sahip olduğu muazzam moral gücünü üzerine yoğunlaştırdığı genç bir sanat dalının önemli bir misyoneri" (Bickerton, 2012:23-24).

André Bazin 40 yıl süren kısa hayatı boyunca sinema üzerine birçok makale yazar. İlk kitabı *O Yaşarken* (Qu'est-ce que le Cinéma) adıyla çıkar. Diğer makaleleri ise ölümünden sonra üç kitapta toplanmıştır. Bazin, yazılarıyla sinema üzerine düşünen, bu alanda çalışan pek çok kimseyi derinden etkilemiş, Yeni Dalga (Nouvelle Vogue) akımının ortaya çıkmasında ve Auteur Kuramının oluşturulmasında/geliştirilmesinde öncü bir rol oynamıştır (Esen, 2002: 9). *Politique Des Auteurs* – Andrew Sarris'in deyimiyile Auteur kuramı- Cahiers Du Cinéma'yı dünyanın sayılı sinema dergileri arasına sokan eleştirmenlerce geliştirilmiştir (Wollen, 2008: 68). Auteur kuramının temellerini 1948 yılında Alexandre Astruc'un bir dergide yayınlanan sinemanın da diğer sanat dallarında olduğu gibi düşüncelerin doğrudan ifade edilebileceği bir mecra olabileceğini beyan eden 'camera-stylo' (kalem-kamera) fikrinde arayabiliriz. Ona göre sinema bir dil haline gelmiştir,

sanatçı en soyut duygularını dahi bir ressam gibi, bir yazar gibi ortaya koyabilmektedir (Çoşkun, 2011:204).

Sinema yavaş yavaş bir dil halini almıştır. Öyle bir dil ki bu biçimle ya da bu biçim içinde sanatçı en soyut düşüncelerini yansıtabilir, bugün romanda ve denemede olduğu gibi saplantılarını ortaya koyabilir. Bundan dolayı sinemanın bu yeni çağına kalem-kamera çağı diyorum. Bu deyim keskin bir anlamı vardır. Bunun anlamı, sinema sadece fotoğrafların seçim alanı haline getirilmediği zaman, yavaş yavaş görüntünün tiranlığından, görüntü için görüntüden, ani buluşlardan, somutluktan kurtulacak, yazılı dil kadar derin ve ince bir anlatım aracı olarak her çeşit olanakları bulunan ama önyargıların esiri olan bu sanat, artık sonsuz olarak gerçekçiliğin ya da toplumsal fantezinin, halk romanlarının sınırları içinde ona uygun görülen küçük alanın dışına çıkacak demektir. En derin anlamların üretimi üzerine bir görüş, ruhbilim, metafizik düşünceler, tutkular sinemanın gerçek alanıdır. Biz diyoruz ki sinema, bir biçim bulmaktadır ve bu biçim içinde sessiz sinemanın en hoşlanılan yönü olan görüntülerin ağır çağrışımlarından geçmeksizin, sinema şeridine düşünceleri doğrudan doğruya yazabilecek güçlü bir dil olmaya başlamıştır (Astruc, 1968:424).

Ona göre sinemanın temel derdi; düşüncenin nasıl anlatılacağı sorusuna kafa yormak gerekliliğidir, üstelik tıpkı resim ve romanda olduğu gibi her türlü düşüncenin ifade edilebileceği bir sanat dalı olması mümkündür. Bir sinema filmi de çok rahat bir şekilde edebiyatın büyük yapıtlarında olduğu gibi düşünceyi mutlak bir biçimde yansıtabilir (Çoşkun, 2011: 205). André Bazin de **Cahiers Du Cinéma** dergisinin ilk sayısında benzer tespitlerde bulunmuştur. Ona göre “ *sessiz sinema zamanında kurgu, yönetmenin söylemek istediğini duyuruyordu. 1938’de kurgulama betimliyordu, nihayet bugün yönetmenin sinemada doğrudan doğruya yazdığı söylenebilir. Görüntü, plastik yapısı, zaman içinde düzenlenişi- çok daha büyük bir gerçekçiliğe dayandığı için, gerçeği içinden değiştirmek, eğmekte çok bol aracı vardır. Sinemacı artık yalnızca ressamın ya da oyun yazarının rakibi olmakla kalmaz, romancıyla eş duruma geçer* (Esen, 2002:8-9). Daha evvel değindiğimiz gibi 1948 yılında yayınladığı makalesinde, kameranın bir kalem olduğunu yazan Astruc,

Cahiers Du Cinéma dergisinde yazan genç eleştirmen ve yönetmen adaylarının yeni düşünceler geliştirmelerini sağlamıştır. Bu isimlerden öne çıkan kişi ‘*Politique Des Auteurs*’ kuramını oluşturan François Truffaut’tur.

Geleneksel sinemayı sözünü sakınmadan sorgulayan Truffaut, 1954’te “*A Certain Tendency in French Cinema*” (Fransız Sinemasında Belli Bir Eğilim) adlı makalesiyle **Cahiers Du Cinéma** dergisinin eleştirel, polemiksever, tutkulu, savaşı ve tabu kırıcı ruhunun doğmasına vesile olacaktır. Bundan sonra sinemada ve sinema eleştirisinde hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Truffaut, senaristlerin hâkimiyeti altındaki klasik Fransız sinemasını, bildik psikolojik gerçekçiliğinden, yerleşik kalıplarından ve konfeksiyon tarzı üretiminden dolayı eleştirmiştir. Sinema yazarlarına göre filmin ham maddesi sözcüklerdir, yönetmen sadece buna görüntü ekler şeklinde bir çıkarım yapmış ve bu durumu küçümsemiştir. Truffaut, daha ziyade senaryoya katkıda bulunan, filme kendi rengini veren yönetmenlerin filmlerini kayda değer bulmuştur. Bu senaristin değil yönetmenin filmin omurgasını oluşturduğu anlamına gelmektedir (Butler, 2011:39–40).

Sinemanın başlı başına bir sanat dalı olması ve roman nasıl ki yazarı ile anılıyorsa sinema filminin de yönetmeniyle anılması gerektiği fikrini ortaya atan Astruc’tan mirası devralan Truffaut, yönetmenin yaratıcı kişiliğinin özgürce gelişebileceği ‘*film d’auteur*’ sinemasının ortaya çıkmasını şiddetle savunmaktaydı. Cahiers’ciler belli başlı yönetmenlerden feyz alarak ‘*Politique Des Auteurs*’ (auteur politikası) düşüncesini hayata geçirmeye çalıştılar. Eğitimlerini sinema kulüplerinde ve Paris Cinémathèque’inde gören Truffaut, Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer ve diğerleri ilk yapıtlarıyla hemen ön plana çıkmışlardır. Yeni Dalga (Nouvelle Vogue) tanımlaması yepyeni bir format denemeleri, köhneleşen Fransız sinemasına canlılık getirmeleri, amatör oyuncular kullanmaları, yapım maliyetlerini düşürmeleri sebebiyle medya tarafından uygun görülmüştü (Çoşkun, 2011:206–207).

“*A Certain Tendency in French Cinema*” adlı çığır açıcı makalenin yazarı olan Truffaut ‘*Politique Des Auteurs*’ tamlamasını senarist için değil filmi ortaya çıkararak yönetmen için kullanmıştır. Auteur kuramından yana tavır alan eleştirmenler yönetmen ve senaryo yazarı ayrımını ret ederek ‘auteur’ – ‘metteur en scène’ diye iki kategori belirlemişlerdir. Buna göre bir auteur filme kendi fikirlerini, duygularını katar, metteur en scène ise başkalarının fikirlerini, duygularını, görselleştirir.

Kısacası filmde kendi kişiliği yoktur. Auteur ise birey olarak kendisini filme koyar ve kendisi biricik olduğu için biçem özellikleri ile diğer auteur'lardan ayrılır (Çoşkun, 2011:207).

1.2. Auteur Kuramı

Kuramın ilk yıllarına gidecek olursak bir auteur ticari kaygılara rağmen stüdyo sistemi içinde yapıta kendi özel damgasını vurabilen kişidir, dahası bu kişi senarist, oyuncu ya da bir başkası değil bizzat yönetmenin kendisidir. Özellikle görsel üslup bir yönetmeni diğer yönetmenlerden ayıran başlıca imzadır. Ancak auteur kuramı için vazgeçilmez bir analiz nesnesi olan yinelenen belli temalar Cahiers eleştirmenleri tarafından pek dikkate alınmamıştır (Butler, 2011:40 Auteur kuramının kökenlerine indiğimizde temel göndermenin yönetmenin yaratıcılığına yapıldığını görürüz. Buna göre beyaz perdede gördüklerimizin ötesinde yönetmene ait bütüncül bir vizyon vardır ve aynı yönetmenin filmlerine daha ayrıntılı bakacak olursak ortak temaları ve belli üslupsal özellikleri daha rahat keşfedebiliriz. 1950'lerden bu yana standart bir film eleştirme stratejisi haline gelen Auteur kuram hakkında farklı yazarlar birbirinden ayrı aynı zamanda birbirini tamamlayıcı fikirler öne sürmüşlerdir.

Andrew Sarris, *'Notes on the Auteur Theory in 1962'* adlı makalesinde 'yaratıcı yönetmenler politikası' tanımlaması yerine 'auteur' kavramını önererek kuramı yeniden yorumlamaya çalışmıştır. 1969 yılında ise Peter Wollen *Sinemada Göstergeler ve Anlam* eserinde auteur kuramını eleştirel bir perspektifle ele almıştır. Sarris ve Wollen'in kurama en çok katkıda bulunan iki yazar olduğunu söyleyebiliriz:

Andrew Sarris bir yönetmeni auteur kuram içinde değerlendirebilmek için üç ölçütün var olabilmesi gerektiğine vurgu yapmıştır:

- a- Öncelikle bu kapsamda sineması değerlendirilen yönetmenin **teknik yeterliliğine** bakmak gerekir. Ona göre kötü yönetilmiş bir filmin eleştiri değeri yoktur.
- b- İkinci değer ölçütümüz yönetmenin **seçilebilir kişisel imzasıdır**. Filme baktığımız zaman bu yapıt kesinlikle şu yönetmenindir diyebilmek gerekir.

c- Auteur kuramının son kıstası ise **iç anlama** vurgu yapar. İç anlam yönetmenin ruhunun alanıdır. Bu elan kişilik ile yapıt arasındaki gerilimin dışavurumudur (Esen, 2002:14).

Auteur kuramının üç öncülü giderek yoğunlaşan üç çember olarak görselleştirilebilir: dış çember teknik olarak; ortadaki çember kişisel stil (tarz) olarak ve içteki çember, içsel anlam olarak bütünleştirilebilir. Belirli bir yönetmenin bunlara karşılık gelen rolleri bir teknisyen, bir stilist ve bir auteur olarak tasarlanabilir. (Sarris, 1962)

Andrew Sarris Auteur kuramının kriterlerini somutlaştırmaya çalışmış ve yönetmenin tek bir filminin değil filmografisinin incelemesi gerektiğine vurgu yapmıştır.

Peter Wollen *Sinemada Göstergeler ve Anlam* adlı kitabında Geoffrey Nowell-Smith'ten şu alıntıyı yapar:

Kuramın gelişimi sırasında beliren can damarlarından biri şudur: Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışı yüzeyel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen... Bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak hem de bir eseri ötekenden ayırt etmeye yarar (Wollen: 2008:72).

Yapısalcı bir yaklaşıma sahip olan Peter Wollen ise Auteur kuramı yapıyı göz ardı ettiği gerekçesiyle eleştirmektedir. Yapısalcı çözümlemeyi adres göstererek yönetmeni aşan toplumsal ve bireysel bilinç dışı anlamların önemine dikkat çekmektedir. Auteur analiz yapılırken biçim ve görüntüyü değil temayı/anlamı temel olarak auteur'un özgünlüğünü ortaya çıkarabileceğimizi söylemektedir. Ona göre yönetmenin auteur kimliği varsa bunu kanıtlamak için filmografisindeki karşıtlıklar arası ilişkileri deşifre etmek gerekmektedir.

Timothy Corrigan ise film eleştirisi dendiği zaman en yaygın olarak başvurulan eleştiri türünün Auteur kuramı olduğunu belirtmektedir. Bu eleştiri türü filmi çoğunlukla yönetmenle, nadiren de bir yıldız oyuncuyla tanımlar ve inceler.

Örneğin bir “David Lean filmi” tamlaması aslında perdede görünenin ardında yatan bütünlüklü vizyona ve yönetmenin diğer filmlerinde de bulunan ortak motiflere işaret eder. Corrigan, 1950’lerden beri söz konusu kuramın film eleştirisinde standart bir strateji haline geldiğini söylese bile bazı nedenlerden dolayı ihtiyatı elden bırakmaz (Corrigan, 2007:117).

Yönetmenin film üzerindeki denetiminin en büyük göstergesi nedir? Kurgu mu? Öykünün kendisi mi? Temalar mı? Dekor mu? Bir film hakkındaki beklentileriniz, yönetmeni hakkında bildikleriniz aracılığıyla mı belirleniyor? (Corrigan, 2007:118).

Görüldüğü gibi auteur kurama ilişkin çeşitli görüşlerle karşılaşmak mümkündür ancak bu kuramın değerinden bir şey azaltmaz. Hiç bir teorinin tüm gerçekliği tek başına açıklayamayacağını bilmekteyiz. Bizim amacımız hem yönetmenin alıcı-kalemle yazdığı filmin derinliklerini, anlatımını ve görsel üslubunu, hem de yönetmenin dünyası, kültürel birikimi ve perspektifinden okumaya çalışarak auteurist bütünlüğünü ortaya çıkarmaktır (Esen, 2002:16).

1.3. Fransız Yeni Dalga Akımı’nın Ortaya Çıkmasını Sağlayan Koşullar

Sinema alanındaki büyük değişim İkinci Dünya Savaşı sonrasına rast gelmektedir. Savaş esnasında başlayan ve sonrasında İtalyan senaryo yazarı ve yönetmen olan Roberto Rosellini ile çıkış yapan yeni gerçekçilik akımı sayesinde tüm uluslar sinema alanında reform yapma ihtiyacı hissetmişlerdir.

Elbette değişimin hemen gerçekleştiğini söyleyemeyiz. İlk modern sinema hareketi olarak kabul edilen Yeni Dalga (Nouvelle Vogue) akımı Fransa’da 1950’lerin sonlarında ilk meyvelerini vermeye başlamıştır. Yeni Dalga (Nouvelle Vogue) kavramsallaştırması ise haftalık yayınlanan L’Express dergisinde yazan François Giroud’ya aitti (Çoşkun, 2011:199). Yeni Dalga akımının örgütlü bir hareket şekline sahip olduğunu söyleyemesek bile akıma mensup olduğunu düşünen yönetmenlerin ortak bir motivasyonla geleneksel film yapım tarzını reddettikleri bilinmektedir. Söz konusu yönetmenler gerek konu seçimlerinde gerek kurgu, görsel biçim ve sinematografik anlatımlarındaki farklılıklarıyla ortodoks sinema paradigmasından kesin bir kopuş ortaya koymuşlardır.

Fransız Yeni Dalga (Nouvelle Vogue) akımının zemin bulmasını sağlayan önemli bir unsur ise o dönem ülkeyi yöneten siyasi iktidarın ideolojik niteliğidir. 1958’de solcuların desteğini alarak başa gelen beşinci Cumhurbaşkanı General de Gaulle kültür bakanı olarak André Malraux’u atamıştır. Sosyalist bakan ilk iş olarak sinemanın toparlanması için “*Ulusal Sinema Merkezi*”ni (Centre National de la Cinématographie) kurmuş, aynı zamanda bu merkez aracılığıyla yeni çekilecek filmlere fon oluşturmak için “Film Yardım Yasası”nı (Loie d’Aide, 1959) çıkartmıştır. Bu dönemde söz konusu yasa sayesinde birçok ülke sineması çökerken Fransa’da yaklaşık 160 yönetmen ilk filmlerini çekme olanağı bulmuştur.

Yeni Dalga’nın serpilmesini sağlayan bir etken de Fransız sanat sineması geleneğidir. Savaş sonrası dönemde bile 400’ü aşkın sanat sineması salonunun varlığından bahsedilmektedir. Ayrıca Fransa’da hemen hemen her üniversitede sinema bölümü vardır, böylece film eleştirisini istikrarlı bir şekilde sürdüren akademisyenler hem aydın bir izleyici kitlesi yaratmışlar hem de eleştiriye bilimsel bir boyut kazandırmışlardır. Fransız sinemasında yaşanan reformun asıl kahramanı André Bazin’in 1951 yılında yayınlamaya başladığı *Cahiers du Cinéma* dergisi etrafında toplanan sinema tutkunu genç eleştirmenlerin film çekmeye başlamalarıdır. André Bazin ve *Cahiers du Cinéma* dergisi onlar için bir yol haritası işlevi görmüştür. Bazin’in etkisi ile İtalyan yeni gerçekçilerini ve Amerikan sinemasını tanıyıp Fransız sinemasını kurtaracak formüllere ulaşmışlardır (Çoşkun, 2011; 201).

1.4. Öncü Yeni Dalga Filmleri

Yeni Dalga (Nouvelle Vogue) akımına mensup yönetmenler uzun metrajlı filmlere imza atmadan evvel birçok kısa metrajlı film çekerek kendilerini yetiştirmişlerdir. Yeni dönemin habercisi olan teknik deneyimler, ilk defa işlenen temalar öncelikle bu kısa filmlerde ortaya çıkmıştır. Yeni dalga hareketinin önüne açan ise *Ve Tanrı Kadını Yarattı (Et Dieu Crea La Femme)* filmi ile büyük bir ticari başarı elde eden, o zamana kadar pek de tanınmayan Roger Vadim adlı yönetmen olmuştur. Söz konusu filmin en önemli başarısı ana akım Fransız sinemasının belli başlı konularını (vatanseverlik gibi) işlemeden ve dahası yıldız oyunculara rol vermeden de başarının elde edilebileceğini göstermesidir (Çoşkun, 2011; 211).

Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette, Chabrol, Doniol Volcroze gibi yönetmenler yıldız oyunculara değil tanınmamış, amatör, hatta hayatında hiç sinemayla uğraşmamış kişilere filmlerinde rol vermişlerdir. Filmlerini düşük bir maliyetle tamamlayabilmek için özellikle sokaklar gibi kamusal mekânları tercih etmişler, birbirlerinin filmlerinde yan roller almışlardır. Ekonomik bağımsızlıklarına olan düşkünlükleri yenilik ve stil yaratmalarına vesile olmuştur (Derman, 1995: 51).

Klasik-gerçekçi anlatım sinemasının önemli kırılma noktalarından birini teşkil eden Yeni dalga sinema akımının muhafazakâr paradigmadan kopuş anlamına gelebilecek belli başlı özelliklerini sıralamaya çalışırsak:

- 1- Ana-akım sinemanın aksine kamera sokağa çıkmış, stüdyo değil toplumsal mekânlar kullanılmıştır.
- 2- Hem maddi yetersizliklerden hem de yeni anlatım biçimleri bulma ihtiyacından dolayı portatif kameralar (el alıcısı) (35 mm.) kullanılmıştır. El kameraları sayesinde ana akım sinemanın aksine daha hareketli planlar ortaya çıkmıştır.
- 3- Sokaklarda, caddelerde çekilen filmlerde doğal ışıklar kullanılmıştır.
- 4- Klasik-gerçekçi sinema dilinin aksine kurguda süreksizliğe, çok uzun sahne çekimleri, ani kesmeler, sıçramalara yer verilmiştir.
- 5- Didaktik öğelere bir tepki olarak ilk defa yabancılaştırma efektleri kullanılarak alıcının refleksif bir düşünme süreci içine girilmesi sağlanmıştır.
- 6- İşlenen temalarda çok bariz değişimlerden söz edebiliriz. Vatanseverlik, militarizm, ulus bilincini geliştirme gibi maksimalist konuların aksine daha kişisel, daha minimalist konulara geçilmiştir.
- 7- İlk defa sinemada burjuvazi eleştirisi işlenmeye başlanmıştır.
- 8- Özgür, cinsel hayatını istediği gibi yaşayan çağdaş kadın tipi sahneye çıkmıştır.
- 9- Ana akım sinemada yıldızlaşmış oyuncular kullanılırken yeni dalgacılar tanınmamış amatör oyuncuları tercih etmişlerdir.

- 10- Yeni kuşak yönetmenler doğaçlama oyunculuk ve doğaçlama senaryoya imkân tanımışlardır.
- 11- İtalyan yeni gerçekçiliğinden farklı olarak bireyselliği filmlerin merkezine koymuşlardır.
- 12- Teknik ve biçimsel açıdan sinemayı tartışmaya açmışlardır.

Roger Vadim yeni dalga akımının tetikleyicisi bağlamında adı ilk olarak telaffuz edilecek yönetmenlerinden biridir. Bir fenomene dönüşen *Ve Tanrı Kadını Yarattı* (Et Dieu Crea La Femme) yapıtıyla sinema piyasasını adeta sarsmıştır. Ünlü oyuncu Brigitte Bardot ilk kez bu filmle kendini göstermiş ve bir sinema yıldızına dönüşmekte gecikmemiştir. Bunda tabu sayılacak cinselliğin cesur bir şekilde işlenmesinin de payını yadsımamak gerekmektedir. *Tehlikeli İlişkiler* (Les Liaisons Dangereuses), *Doludizgin* (La Brige Sur la Cou), *Sensiz Yaşayamam* (Les Repos du Guerrier), *Kardeş Kanı* (La Vice et Vertu), *Aşk Zinciri* (La Ronde) ile 1968’de bir bilim kurgu romanı uyarlaması olan *Barbarella*’yı yapan Vadim, 1980’e kadar yönetmenlik yapmayı sürdürmüştür (Çatalkaya, 2009;54).

Stüdyo sinemasına karşı çıkararak savaş enkazı İtalyan şehirlerini sinemasına mekân olarak seçen Cahiers *du Cinéma*’nın eleştirilenlerinden Claude Chabrol’un çektiği *Yakışıklı Serge* (Le Beau Serge / 1958) adlı filmi Yeni Dalga akımın özelliklerini taşıyan ilk filmlerin başında gelmektedir. Muhafazakâr sinemadan kopuşun ilk göstergesi olarak işlenen konuyu gösterebiliriz. Burjuva sınıfının eleştirildiği filmde alkol bağımlısı bir adamın kasabasına dönmesi ve çocukluk arkadaşıyla arasında geçen psikolojik gerilim, kişisel suçluluk duyguları beyaz perdeye aktarılmaktadır (Şentürk, 2007:139). Ayrıca yeni sinema anlayışının bir işareti de kamera hareketlerinin rahatlığı ve filmde kullanılan hızlı kurgudur. Atilla Dorsay’a göre Fransız sinemasının üretim mekanizmasına bakıldığında *Yakışıklı Serge* filmi tamamen atipik özelliklere sahip olan ve Yeni Dalga akımını simgeleyen ilk filmidir (Çoşkun, 2011:213). Claude Chabrol bu başarısını *Kuzenler* (Les Cousins) ile sürdürmüştür. 1957’de *Tehlikeli Rabitalar* (A Double Tour) adlı filmi yapmış, sonrasında *İyi Kadınlar* (Les Bonnes Femmes), *Kötünün Gözü* (L’Oeil du Malin), *Ophélie*, *Landru*, *Doktor Kah’a Karşı Marie Chantal* (Marie Chantal Contre

Docteur Kah), *Sınır* (La Ligne Démarcation), *Skandal* (Le Scandale), *Geyikler* (Les Biches) gibi filmlere imza atmıştır.

André Bazin vefat ettikten sonra yaklaşık 6 yıl Cahiers du Cinéma dergisini yöneten Eric Rohmer de eleştirmen geçmişe sahip bir yönetmendir. İlk uzun metrajlı filmi 1959 yılında çektiği *Aslan Burcu* (Le Signe de Lion) adlı sinema filmidir. Kariyeri boyunca imza attığı altı filmi *Ahlak Öyküleri* (*Les Contes Moraux*) adı altında toplamıştır. Filmlerinde genel olarak ataerkil hedonist karakterleri ele almakla birlikte, aslında kadınların erkekleri dolaylı bir şekilde kendi amaçları doğrultusunda manipüle ettiklerini konu etmiştir.

Yeni Dalga akımın öncü isimlerden ve Cahiers du Cinéma dergisinde eleştirmen olarak sinema sektörüne giren daha sonra film çekmeye başlayan yönetmen teorisyen François Truffaut 1954 yılında yayınladığı “ *A Certain Tendency in French Cinéma*” (*Fransız Sinemasında Belli Bir Eğilim*) adlı makalesinin modern sinema açısından bir dönüm noktası olduğuna değinmiştik. Truffaut yeni tanıştığı Amerikan filmlerine öykünmüş hatta başta Hitchcock olmak üzere bariz bir şekilde Hollywood ustalarının etkisinde kalmış ancak kendi stilini yaratmayı başarmıştır.

Ünlü yönetmen Roberto Roselli'nin yardımcılığını üstlenip çektiği kısa metrajlı filmlerden sonra nihayet 1959 senesinde ilk filmi *400 Darbe*'yi (Les 400 Coups) beyaz perdeye aktarmıştır. *400 Darbe* filmi akımın ilk filmi olmasa bile Yeni dalga yönetmenleri arasında hem ticari hem eleştirel anlamda en çok iş yapan eserdir. Bu filmle Cannes film festivali en iyi yönetmen ödülünü almaya hak kazanmıştır. Aynı zamanda en iyi senaryo Oscar'ı kategorisinde de yarışma şansı bulmuştur.

400 Darbe'nin (Les 400 Coups) henüz açılış sekansında kameranın hareketli çekimleri ve stüdyo dışı mekân olarak Fransız sokakları göze çarpmaktadır. Geleneksel Fransız sinemasını Cahiers Du Cinéma dergisindeki yazılarında ağır bir dille eleştiren Truffaut pratikte buna bir karşılık vermiştir. Didaktik bir üsluptan kaçınmaya çalışarak annesinin ilgisizliği, üvey babasının umarsızlığı arasında kalıp hem okuldan hem evden kaçan bir çocuğun suça bulaşmasının ardından ıslah evine konulmasını ve buradan da kaçmasının öyküsünü filme aktarmıştır. Truffaut, çocuk üzerinde tahakküm kuran aile, okul, ıslahevi gibi kurumlardan hareketle toplumsal

bir eleştiriye girişmektedir. Geleceğin sinemasının bir örneği olarak büyük anlatılar yerine küçük insanların küçük anlatılarına çevirmiştir kamerasını. Bu yeni sinemanın da habercisidir aslında. Dönemin sineması için hem bu tarz bir hikâye hem de hareketli çekim tarzı alışılmadık bir yönelimdir.

Yeni Dalga akımında Hollywood sinemasından aşına olduğumuz ucu kapalı sonlar yoktur. *400 Darbe*'de (Les 400 Coups) film eliptik bir tarzda son bulmakta ve filmin bu son sahnesi sinema tarihinin en önemli planlarından biri olarak kabul edilmektedir. Son sahnede filmin kahramanı bir fırsatını bulup daha evvel okuldan ve evden kaçtığı gibi ıslahevinden firar eder. Tel örgüleri aşarak peşindeki polisleri atlatmaya çalışır ama özgürlük için denizi aşmak zorundadır ve bu imkânsız gibidir. Denize doğru koşarken aniden döner ve kameraya bakar. Toplum suçlar gibi, alıcıya da bir sorumluluk yükler gibi. Zaten Yeni Dalga akımının en önemli kurgu tekniklerinden biri de bu yabancılaştırma efekti ile seyircinin filmdeki karakterlerle olan özdeşlik bağını kırmak ve sorumluluk yüklemektir.

Yeni Dalga akımının en önemli katkılarından biri sinema sanatının yeni anlatım tarzlarına/araçlarına kavuşması olarak gösterilebilir. Bu konuda François Godard filmlerinde çok cesur yeniliklere imza atmıştır. Hatta akımın Godard ile özdeşleştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Godard akımının diğer eleştirmen/yönetmen temsilcileri gibi kısa metrajlı filmlerle yola koyulmuştur. Bir Alfred Hitchcock hayranı olan Godard'ın ilk ve en önemli filmi olan *Serseri Âşıklar*'da (A Bout de Souffle) Amerikan polisiye tarzının izleri belirgin olsa bile anlatım tekniği açısından bariz farklılıklar söz konudur. Söz konusu film Yeni Dalga akımının temel özelliklerini kristalize bir biçimde temsil ettiği için ayrıca önemlidir (Şentürk, 2007:144).

Atilla Dorsay film için şöyle demiştir:

İşte belki de gerçek anlamda modern sinemanın başlangıcı... Doğallıkla, madalyonun öbür yüzü olarak, klasik sinemanın da bir anlamda ölümü... Yarattığı devrimle, neden olduğu tartışmalarla, açtığı kapılar ve yollarla gerçekten de sinemayı farklı yönlere çeken, sinema tarihinin en etkili olmuş filmlerinden biri olduğu da söylenebilir (Dorsay, 1996:217).

Filmin başrollerinde -daha sonra dünya çapında üne kavuşacak- Jean Paul Belmondo ve Jean Seberg gibi oyuncular rol almış ve film gişe rekoru kırmıştır. Bu ilk uzun metrajlı filminde sinemanın genel geçer kurallarına meydan okuyan Godard put kırıcı bir yönetmen olarak sinema tarihine damga vurmuştur. Godard; *Serseri Âşıklar* (A Bout de Souffle) filmi ile teknik ve biçimsel anlamda sinemayı tartışmaya açmak ve sinemada sınırsızlığı göstermek istediğini söylemiştir (Çoşkun, 2011; 220-221). Modern sinemanın başlangıç filmi olarak gösterilen yapıtıyla söz konusu amacına ulaştığını söylemek yanlış olmayacaktır. Nasıl ki Karl Marx, Hegel'in baş üstü duran diyalektiğini ayakları üzerine oturtmuşsa Godard da sinemayı ayakları üzerine oturtmuştur. Sinema insanı değil, insan sinemayı yaratmaya, şekillendirmeye başlamıştır. Zamane Hollywood ve Fransız filmlerinin nerdeyse üçte birine mal olmuş, karpisli yıldız oyuncuların yer olmadığı bu film hemen herkesin film yapabileceğini ve sinemanın bir zengin uğraşı olmadığını kanıtlamıştır.

Serseri Âşıklar (A Bout de Souffle) endüstriyel bir film değildir, öyle ki Godard tamamlanmamış bir senaryo ile işe koyulmuştur. Oyuncuların çoğu sahnede doğaçlama konuşmaları istenmiştir. Tuluata dayalı çalışma biçimi filmin kurgusunda süreksizlik, birbirinden kopuk bölümler, sert geçişler ve ani mekânsal eksiltmeler ortaya çıkarmıştır. Böylece hem klasik sinema anlatısını sorgulama imkânı doğmuş hem de sinemada başka türlü bir anlatım biçiminin mümkün olduğu gösterilmiştir. Godard'ın sineması refleksif özellikler taşımaktadır, sinemanın kendi araçları üzerine düşünerek yeni bir sinema yapmaya çalışmıştır.

Ünlü Yeni Dalga yönetmenlerinden Alain Resnais diğer yönetmenlerden farklı olarak *Cahiers du Cinéma*'da eleştirmenlik geçmişine sahip değildi. Ayrıca 'yeni roman' akımını sinemaya aktaran yönetmen olarak da farklı bir kulvar yaratmıştır. 1959 yılında ilk uzun metrajlı filmi olan *Hiroşima Sevgilim* (Hiroshima Mon Amour) ile avangard bir yönetmen olduğunu kanıtlamıştır.

1959'da François Truffaut *400 Darbe* (Les 400 Coups) ile Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü alırken *Hiroşima Sevgilim*, 1958, (Hiroshima Mon Amour) filmi yarışma dışı gösterilmiş ve entelektüel anlamda büyük bir yankı uyandırmıştı (Atam, 2010; 259). Filmde klasik anlatı sinemasında var olan art-zamanlılığın tersine Resnais eş-zamanlı bir anlatıyı yeğlemiş; geçmişi, şimdiki, geleceği birleştirerek paralel kurgu tekniğini kullanılmıştır (Sözen, 2008;132).

Anlatıdaki zaman ve bellek ilişkisine odaklanan Alain Resnais yeni roman anlayışını sinemaya aktaran önemli bir isim olarak sinema tarihine geçmiştir (Çelik, 2009; 50). Resnais bu filmdeki deneysel anlayışını “*Geçen Yıl Marienbad*” (*L’Année Dernière à Marienbad*) ile devam ettirmiştir. Bu film geleneksel anlatıyı kıran tekniğiyle estetik soyutlama olarak bellek üzerine yapılmış bir eserdir.

İKİNCİ BÖLÜM

ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMOGRAFİSİ

2.1 Zeki Demirkubuz'un Özyaşamöyküsü ve Sinema Serüveni

Andrew Sarris'in, Auteur kuramını formülize ederken vurgu yaptığı üç halka'dan biri; *içsel anlam* halkasıdır. *İçsel anlam* halkası yönetmenin kafasını meşgul eden, sinemasını yönlendiren, tetikleyen şeylere tekabül eder. Film okuması bağlamında auteur'un ruhunun yankısını bulmak ve *içsel anlam*'ın daha şeffaf bir şekilde görünmesini sağlamak özyaşamöyküsünü, kültürel birikimini, epistemik kopuşlarını bilmekten geçmektedir.

1964 yılında Isparta'da doğan Zeki Demirkubuz ortaokulu memleketinde okuduktan sonra köy okullarının öğretmen ihtiyacını karşılayan bir yatılı okula kaydı yaptırılır ve sosyalist dünya görüşü ile tanışıklığı bu yatılı okulda başlar. Bu esnada esnaf olan ailesinin ekonomik durumları kötüye gittiği için 1976 yılında İstanbul'a göç ederler. Demirkubuz ise bir kaç yıl daha okuluna devam eder ancak iki yıl üst üste sınıfta kaldığı için mekteple ilişkisi kesilir ve İstanbul'a ailesinin yanına taşınır (Atam, 2010; 203). İstanbul'da aile bütçesine katkıda bulunmak için fabrika ve atölyelerde işçi olarak çalışmış ve buralarda politizasyon süreci devam etmiş, TİKKO adlı silahlı sosyalist örgüte üye olmuştur.

Eylül 1980 askeri darbesiyle TİKKO örgütü çökertilmiş, üyeleri idamla yargılanmıştır. Zeki Demirkubuz üç yıl hapis yatmış, yaşının küçüklüğünden dolayı 1983 yılında serbest bırakılmıştır. Davası tutuksuz devam etmekte ancak idamla yargılanan birisi olarak dışarıda iş bulmakta güçlük çekmiştir. Psikolojik olarak yıprandığı bu süreçte çevre illerde seyyar satıcılık yaparak kendisinin ve ailesinin geçimini sağlamaya çalışmıştır. Bu süreçte liseyi dışarıdan bitirmek için ders çalışmaya başlamıştır. Lise bitirme sınavlarına hazırlık süreci genel olarak onun okuma ile olan ilişkisini olumlu anlamda değiştirmiştir. Edebiyat kitaplarına merak salar hatta küçük hikâyeler yazmaya başlar. Zahit Atam, bu durumu şöyle özetler:

Hapishane yaşamının ardından, pek çok yoldaşı gibi geçim derdi içine düştüğü ve hapishanede yaşadıklarının özel bir psikolojik tortusu olan korku ve gerilim içinde, ne yapacağını bilemediği için edebiyat bir

sığınak olarak gelmiştir Zeki Demirkubuz için. Dönemin psikolojik belirleyeni olarak geceleri sokaktan geçen arabalar bile bir gerilim kaynağıdır, başka insanların yaşamlarındaki sıradan olaylara kadar her şey bir gerilim unsuru olduğu için, toplumsal olarak öncelik büyük oranda başını derde sokmama çabasıdır. Zeki Demirkubuz için izolasyonun değerli bir parçası yazmak ve anlatmak isteğidir. Çünkü Demirkubuz, kendi hayalleri, mücadele amaçları, idealleri, sonra yaşadıkları açısından “mağdur olduğunu düşünmekte”, ama bunları insanlara anlatması ayrı bir sorun yaratma potansiyeli olduğu için, yazmak masum bir sığınak işlevi görmektedir (Atam, 2011;206).

Liseden mezun olmadan üniversite sınavına girme hakkından faydalanarak İstanbul Üniversitesi Filoloji bölümünü kazanır ancak bu bölümde devam zorunluluğu olduğundan ve Demirkubuz’un hayatını idame ettirebilmesi için çalışmak zorunda oluşu bölüme devam etmesini engeller. Yeniden üniversite sınavına hazırlanarak devam zorunluluğu olmayan İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesine girer.

2.2 Zeki Demirkubuz’un Sinema Serüveni

Zeki Demirkubuz yazdığı hikâyeleri sol tandanslı yönetmen Ali Özgentürk’e göstermeyi düşünmektedir fakat bir vesileyle ünlü yönetmen Zeki Ökten’e iletme fırsatı bulmuştur. Ökten; öykülerin sinema filmi formatına uygun olmadığını söylese de üzerinde çalıştığı *Ses* adlı filminin senaryosu için Demirkubuz’a çeşitli sorular sormak amacıyla irtibat içinde kalmıştır. *Ses* filmi çekmeye başlayınca Demirkubuz’u sete çağırır hatta daha sonra kurgu aşamasına da katılmasına izin verir. Her ne kadar Demirkubuz film setinden pek hoşlanmadığını ve o zamanlar film çekmeyi düşünmediğini söylese bile sinema serüvenin ilk günleri başlamış olur. Yaklaşık 9 sene boyunca Zeki Ökten’in yardımcılığını yaparak film çekmenin tüm teknik süreçlerine vakıf olmuştur.

Yılmaz Güney’in *Umut* filmi ile birlikte Erden Kıral, Zeki Ökten, Şerif Gören, Ali Özgentürk gibi toplumcu-gerçekçi bir perspektif yaratmaya çalışan yönetmenlerin de çalışmalarıyla yükselişe geçen Türk sineması ne yazık ki 1970’lerin sonlarında başlayan ekonomik kriz ortamının ve ardından 1980 askeri

darbesinin etkisiyle sekteye uğramış neredeyse film çekilemez bir noktaya gelmiştir. Ancak 90'ların ortalarında toparlanmaya ve kendini yeniden yaratmaya başlayabilmiştir. Bu toparlanma ve yenileşme sürecinin başkahramanları; Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Nuri bilge Ceylan, Handan İpekçi, Reha Erdem gibi yönetmenlerdir (Arslan, 2010; 28).

Çoğu yönetmenin aksine Zeki Demirkubuz sinema macerasına kısa film çekerek değil doğrudan uzun metrajlı bir film olan *C Blok (1994)* eseri ile adım atmıştır. Dönemine göre hem içerik hem biçim anlamında hem de yapım aşamasına bakılarak bir değerlendirme yapıldığı vakit Türk sineması için klasman dışı bir film olduğu söylenebilir.

C Blok'un özelliği budur: Klasik anlamda bir hikâyesi neredeyse yoktur... Filmin metafizik bir yanı vardır. Durumlarla, anlarla ilgili sahnelerin olduğu bir filmidir. Bir hikâye olmadan, bu apartmanları, yolları birincil kahraman olarak seçerek bunların içine nesne olarak anlatmayı düşündüğüm, nesneleşmiş kahramanları yazdım; kadını, diğer insanları yazdım. Bütün bunları da hiç film çekmemiş, kısa film bile çekmemiş bir insanın el yordamıyla yaptım. Önemli bir deneyim, olumlu anlamda da olumsuz anlamda da. Olumsuzluğu insanı rasyonalize etmesi... Böyle önemli bir anlamı vardır deneyim sahibi olmanın. Olumlu yanı da, önceden tasarlama şansı, bir önceki hataları tekrarlamama şansı verir (Kıraç, 1997).

Filme başlamadan evvel elinde bir senaryosunun dahi olmadığını söyleyen yönetmen ekibi hazırlayıp oyuncularını belirledikten ve ilk ödemeleri yaptıktan sonra geceleri senaryoyu yazdığını ve sabahına da çekimlere başladığını söylemiştir. Uzun yıllar süren asistanlık deneyimi düşük bütçeyle film çekmesini ayrıca teknik güçlüklerin üstesinden gelmesini sağlamıştır.

Kısa filmler çekip deneyim kazanmadan uzun metrajlı bir filme girişmesi aklındakileri tam anlamıyla beyaz perdeye aktarmasını zorlamıştır. Kendisi çeşitli röportajlarda bu eserinden “hazırlık çalışmam” ve “istemediğim düzeyde klasik bir üslup ortaya çıktı” şeklinde bahsetmektedir. Bilhassa Demirkubuz için bu film bir

yapımcılık girişimi olup kurucusu olduğu Mavi Film adı altında imza attığı ilk büyük ölçekli çalışmaydı. Her şeyin ötesinde *C Blok (1994)* Türk sineması çökmüş, son derece vasat, popüler Hollywood ve Türk filmleri piyasayı doldurmuşken gerek konu gerek yapım aşamaları bakımından adeta bir meydan okuma niteliği taşımaktaydı (Durmazer, 2012). Nitekim Zeki Demirkubuz bu ilk filmi ile birçok ödül kazanır ve çeşitli festivallere çağrılır:

- 1995 Kültür Bakanlığı Ödülü (Türkiye)
- 1995 İskenderiye Film Festivali (Mısır): Mansiyon
- 1994 Ankara Film Festivali (Türkiye): Jüri Özel Ödülü, En İyi Kurgu, Umut Veren Yönetmen, Umut Veren Senaryo
- 1994 Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Ödülleri (Türkiye): En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Zühal Gencer), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Selçuk Yöntem)
- 1994 Valencia Cinema Jove Film Festivali (İspanya)
- 1994 Lizbon Bienali (Portekiz)

Demirkubuz ikinci ve onu tanınan bir yönetmen haline getiren uzun metrajlı filmi olan *Masumiyet*'i, *C Blok*'tan üç yıl sonra 1997 yılında tamamlamıştır. Yurt içinde ve yurt dışında büyük bir başarı elde ederek rüştünü ispatlamıştır.

- 1999 Tebessa Film Festivali (Cezayir): Büyük Ödül, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç)
- 1998 Premiers Plans Festival D'Angers (France): Büyük Ödül, En İyi Erkek Oyuncu (Haluk Bilginer)
- 1998 George ve Ruta Sodoul Ödülü (Fransa): Büyük Ödül
- 1998 Güney Filmleri Festivali (Norveç): Büyük Ödül
- 1998 Brüksel Akdeniz Filmleri Festivali (Belçika): Jüri Özel Ödülü
- 1998 Innsbruck Film Festivali (Avusturya): Halk Ödülü
- 1998 İstanbul Uluslararası Film Festivali (Türkiye): En İyi Film
- 1998 Ankara Film Festivali (Türkiye): Jüri Özel Ödülü, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç), En İyi Kadın Oyuncu (Derya Alabora)

- 1998 Orhon Murat Arıburnu Ödülleri (Türkiye): En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç), En İyi Kadın Oyuncu (Derya Alabora), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Haluk Bilginer)
- 1998 Sinema Yazarları Derneği (SIYAD) Ödülleri (Türkiye): En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç), En İyi Kadın Oyuncu (Derya Alabora)
- 1997 Köln Türk Filmleri Festivali (Almanya): Üçüncülük Ödülü
- 1997 Venedik Film Festivali (İtalya)
- 1997 Antalya Altın Portakal Film Festivali (Türkiye): En İyi İkinci Film, En İyi Kadın Oyuncu (Derya Alabora), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, (Haluk Bilginer), En İyi Kurgu
- 1997 Adana Film Festivali (Türkiye): En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç), En İyi Kadın Oyuncu (Derya Alabora)
- 1997 Altın Objektif Ödülleri (Türkiye): En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç)
- 1997 Çağdaş Sinema Oyuncuları (ÇASOD) Oyuncu Ödülleri (Türkiye): Haluk Bilginer, Derya Alabora, Güven Kıraç

Demirkubuz, 1999 yılında yine atipik bir melodramla *Üçüncü Sayfa* adlı filmi ile seyircinin karşısına çıkar. Figüranlık yapan bir erkek karakter ile femme fatale diyebileceğimiz bir kadın karakterin odağında geçen bir öyküye sahip olan film Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde dört, Sinema Yazarları Derneği Ödülleri ile Sadri Alışık Ödülleri'nde iki ödül olmak üzere 1999 ve 2000 yıllarında yapılan çeşitli yurt içi ve yurt dışı film festivallerinde birçok ödül kazandı.

- 2000 Uluslararası İstanbul Film Festivali (Türkiye): En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu (Başak Köklükaya), FIPRESCI Ödülü: En İyi Türk Filmi
- 2000 Uluslararası Tbilis Film Festivali (Gürcistan): En İyi Senaryo
- 2000 Orhan Murat Arıburnu Ödülleri: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Ruhi Sarı), En İyi Kadın Oyuncu (Başak Köklükaya)
- 2000 Rotterdam Uluslararası Film Festivali (Hollanda)
- 2000 Göttenburg Uluslararası Film Festivali (İsveç)
- 1999 Locarno Uluslararası Film Festivali (İsviçre): Yarışma Bölümü

- 1999 Antalya Altın Portakal Film Festivali (Türkiye): En İyi Üçüncü Film, En İyi Senaryo, En İyi Görüntü, En İyi Kadın Oyuncu (Başak Köklükaya)
- 1999 Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Ödülleri (Türkiye): En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu (Ruhi Sarı)
- 1999 Çağdaş Sinema Oyuncuları (ÇASOD) Oyuncu Ödülleri (Türkiye): En İyi Erkek Oyuncu (Ruhi Sarı)
- 1999 Sadri Alışık Ödülleri (Türkiye): En İyi Erkek Oyuncu (Ruhi Sarı), En İyi Kadın Oyuncu (Başak Köklükaya)
- 1999 Güney Filmleri Festivali (Norveç)
- 1999 Selanik Uluslararası Film Festivali (Yunanistan)
- 1999 Brüksel Uluslararası Film Festivali (Belçika)
- 1999 İnsburg Uluslararası Film Festivali (Avusturya)

2001 yılına geldiğimizde Demirkubuz; seyirci karşısına yine hem yönetmeni hem senaristi hem yapımcısı olduğu *Karanlık Üstüne Öyküler* alt başlığı olarak tasarladığı üçlemenin ilk iki filmi olan *Yazgı* ve *İtiraf* ile çıkacaktır. Nadir rastlanan bir şekilde Cannes Film Festivalinde “Un Certain Regard” bölümünde her iki film birden gösterim şansı bulmuştur.

Albert Camus’nün “Yabancı” adlı romanından esinlenilerek çekilmiş olan *Yazgı* (2001) reel dünyayla bağlarını koparmış, hayata karşı son derece kayıtsız olan bir karakter üzerinden ‘insanı’ sorgulamaktadır. *İtiraf’ta* (2001) ise Harun intihar eden en iyi arkadaşının eşiyle evleniyor, intiharın altında arkadaşının karısının kendisinin en iyi arkadaşıyla aldatması gerçeğinin olduğunu anlıyoruz. İhanet ve ikiyüzlülük sarmalı herkesin hayatını darmadağın edecektir.

Ünlü yazar Jacques Mandelbaum bu filmlerle birlikte artık Zeki Demirkubuz’u “Türk ruhunun” doğal ressamı olarak niteleyebileceğimizi söylemiştir (Mandelbaum, 2002; Le Monde).

İtiraf (2001) filminin katıldığı festivaller ve kazandığı ödüller şöyle sıralanabilir:

- 2003 Sofya Uluslararası Film Festivali (Bulgaristan)
- 2003 Edinburg Uluslararası Film Festivali (İskoçya)

- 2003 Viennale Uluslararası Film Festivali (Avusturya)
- 2002 Cannes Film Festivali (Fransa): Un Certain Regard
- 2002 Flanders Film Festivali (Belçika)
- 2001 Uluslararası İstanbul Film Festivali (Türkiye): En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyucu (Taner Birsel), FIPRESCI Ödülü
- 2001 Ankara Film Festivali (Türkiye): En İyi Yönetmen, Jüri Özel Ödülü
- 2001 Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Ödülleri (Türkiye): En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu (Taner Birsel)

Yazgı (2001) filminin katıldığı festivalleri ve aldığı ödülleri ise şöyle sıralamak mümkün:

- 2003 Edinburg Uluslararası Film Festivali (İskoçya)
- 2003 Viennale (Avusturya)
- 2002 Cannes Film Festivali (Fransa): Un Certain Regard
- 2002 Flanders Film Festivali (Belçika)
- 2002 Uluslararası İstanbul Film Festivali (Türkiye): En İyi Yönetmen; FIPRESCI Ödülü: Ulusal Yarışmada En İyi Film, FIPRESCI Ödülü: Uluslararası Yarışmada En İyi Film
- 2001 Antalya Altın Portakal Film Festivali (Türkiye): En İyi Üçüncü Film, En İyi Yönetmen, En İyi Sanat Yönetmeni, Jüri Özel Ödülü
- 2001 Ankara Film Festivali (Türkiye): En İyi Kadın Oyuncu (Zeynep Tokuş), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Engin Günaydın), Umut Veren Erkek Oyuncu (Serdar Orçin)

Yönetmen 2003 yılına geldiğimizde çok farklı bir çalışma ile karşımıza çıkar. *Bekleme Odası* (2003) adlı bu filmde kamerasını -başrolü kendisinin oynadığı- Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanını senaryolaştırıp filme çekmeye çalışan bir yönetmenin katlanılmaz kişiliğine çevirir. Bir anlamda fenomen yönetmen klişesini yerle bir ederken bir yandan da ilginç bir şekilde kendini fenomenleştirir. Film sinema eleştirmenlerini ikiye böler: filmi estetik ve gerçekçi anlamda kayda değer bulmayanlar ile hem felsefî açıdan hem de yalın plânları ve yalın anlatımı sayesinde övgüye değer bulanlar. Katıldığı festivaller ve aldığı ödüller şöyledir:

- 2004 Uluslararası İstanbul Film Festivali (Türkiye): En İyi Yönetmen
- 2004 Mostra de Valencia Film Festivali (İspanya): FIPRESCI Ödülü
- 2004 Hayfa Uluslararası Film Festivali (İsrail)
- 2004 Ghent Uluslararası Film Festivali (Belçika)
- 2004 Viennale (Avusturya)
- 2004 Chicago Uluslararası Film Festivali (A.B.D.)
- 2004 Washington D.C. Uluslararası Film Festivali (A.B.D.)
- 2004 Lyubliyan Uluslararası Film Festivali (Slovenya)
- 2004 Selanik Uluslararası Film Festivali (Yunanistan)
- 2004 Singapur Uluslararası Film Festivali
- 2004 Kopenhag Uluslararası Film Festivali (Danimarka)
- 2004 Brügge Cinema Novo Film Festivali (Belçika)
- 2004 Nürnberg Uluslararası Film Festivali (Almanya)
- 2004 Portland Uluslararası Film Festivali (A.B.D.)
- 2004 Heidelberg Uluslararası Film Festivali (Almanya)
- 2003 Orhan Murat Arıburnu Ödülleri: En İyi Film, En İyi Kadın Oyuncu (Nurhayat Kavrak), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Nilüfer Açıkalın)
- 2003 Antalya Altın Portakal Film Festivali (Türkiye): En İyi Üçüncü Film, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Nurhayat Kavrak)

Demirkubuz *Bekleme Odası* (2003) eserinin gösteriminden üç yıl gibi -kendi sinema serüveni bazında- uzun sayılabilecek bir süre sonra onun için gerçek anlamda bir dönüm noktası olan *Kader* (2006) filmini hayata geçirir. *Masumiyet* (1997) filminin karakterlerinin gençliğini ele alan *Kader -aynı zamanda toplumsal manzarayı da en net biçimde sergileyerek-* 2006 Antalya film festivalinde Altın Portakal ödülünü alarak Demirkubuz'un Türk sineması içindeki yerini sağlamlaştırır.

- 2007 Uluslararası İstanbul Film Festivali (Türkiye): En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Ufuk Bayraktar), FIPRESCI Ödülü
- 2007 Ankara Uluslararası Film Festivali (Türkiye): En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu (Vildan Atasever), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Müge Ulusoy)
- 2007 Nürnberg Film Festival (Almanya): En İyi Film

- 2006 Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali (Türkiye): En İyi Film, En İyi Genç Yetenek (Ufuk Bayraktar)

2.3. Zeki Demirkubuz Filmografisi

Tezimizin ikinci bölümünde 1990 sonrası Türk sinemasının mihenk taşlarından biri olan Zeki Demirkubuz'un filmografisi toplu bir bakışla ele alınacaktır. Demirkubuz'un 1994 yılında *C Blok* (1994) ile başlayan sinema serüveni *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2001), *Bekleme Odası* (2003), *Kader* (2006), *Kıskanmak* (2009) ve *Yeraltı* (2012) ile devam etmiştir. Son bölümde yönetmenin birey ve toplum anlayışını daha somut bir şekilde tartışabilmek adına bu bölümde en karakteristik olan filmlerinin yapısal şemaları çıkarılacak ve kısa bir değerlendirmeye tabi tutulacaktır.

2.3.1. *C Blok* Filminin Yapısal Şeması ve Değerlendirmesi

Yönetmen ve Senaryo: Zeki Demirkubuz

Kurgu: Nevzat Dişiaçık

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Sanat Yönetmeni: Ayşe Akıllıoğlu

Ses-Mix: Erkan Aktaş

Müzik: Serdar Keskin

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

Yapım: Mavi Film

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 1994, Türkiye 35 mm / Renkli / 90 dakika / Format: 1.66

Bobin Sayısı: 5

Uzunluk: 2650 m

Ses: Optical-Mono

Mekân

Tülay ve Kocası Selim'in Dairesi, Halet'in Kapıcı Dairesi, Otobanlar, Deniz Kenarı, Ofis, Akıl Hastanesi...

Kişiler

Tülay, Selim, Halet, Halet'in Babası, Aslı, Tülay'ın Arkadaşı, Kuru Temizlemecinin Çırağı...

Zaman Uğrağı

Hizmetçi İle Kapıcının Oğlu Halet Tülay Hanımın Yatağında Sevişmeleri, Tülay Hanım Deniz Kenarında Tacize Uğrarken Halet'in Gelip Onu Kurtarması, Tülay'ın Kocasının Eril Şiddetine Maruz Kalması, Halet'in Akıl Hastanesine Düşmesi...

Tema

Aile İçi İletişimsizlik, Sınıf Çatışması, Yalnızlık, Aşırı Bireyselleşme, İkiyüzlü İlişkiler, Yabancılaşma...

Yaşam mekânları hayatla olan iktisadi-sosyal ilişkinin biçimini ve içeriğini hem ele verir hem de belirler. Bu yaşam yerleri, insanların kendilerini hayata karşı konumlandırmalarına bağlı olarak değişebilir. "Toplumsal olarak üretilen mekân, yani Lefebvre'in dediği gibi yeryüzü kabuğunun aldığı tüm biçimler, mimariden kent politikalarına, çevre problemlerinden arsa spekülasyonlarına, kültürel üretimden ideolojiye kadar uzanan etkinlikler alanında dinamik ve diyalektik bir yoğunluğun ta kendisidir. Kentler de bu yoğunluğun temsil alanlarından biridir. Kentin temsili, bir filmde, bir romanda ya da şiirde yeniden temsili, bize, temsilin siyasi, felsefi ve sanatsal tüm düzeylerdeki katlarını, birbirinin içine geçmiş zarflarından çıkararak analiz edebilmemizde yardımcı olur; bir bilme biçimi yaratır." (Süalp; 2004; 77) Mekânı insanın kara kutusu olarak düşünmek gerekir: Zeki Demirkubuz ilk filmi *C Blok* (1994) ile kamerasını kendilerini izole etmiş üst-orta sınıf insanların hayatlarına-mekânlarına çevirmiştir. Film, 90'lı yılların başında hızla yaygınlaşan toplu konut sitelerinden birinde geçer. Sitenin ismi C Blok'tur, Demirkubuz cezaevi ve hastane günlerinde C blokta kalmıştır. Site hayatını da bu bağlamda izole olmakla,

hasta olmakla özdeşleştirmiştir. Her ne kadar filmde büyük otoyollar, çok katlı binalar ‘güvenlikli’, ‘modern’, lüks siteler dikkat çekse de tüm mekânlar insanları kendilerine ve birbirlerine karşı yabancılaştırır, güvensiz hale getirir.

Evli olan Tülay (Serap Aksoy) ve Selim (Selçuk Yöntem) ayrı sınıfların insanıdır. Tülay bir nevi sınıf atlamak ve ailesini daha iyi koşullarda yaşatmak için sevmediği ve yaşça kendisinden büyük olan bir adamla hayatını birleştirmiştir. Bu birleşmenin sağlıklı olmadığını Selim’in çabalarına rağmen çiftin hemen hemen birbirleriyle hiç konuşmalarından anlıyoruz. Paylaştıkları tek şey evdir. Selim yoğun mesai ile çalışan bir işadamıdır, Tülay ise atipik bir ev kadınıdır zira ev işi yapmaz, hizmetçisi vardır, hizmetçisine bile karışmaz. Hatta her fırsat bulduğunda ‘hapisanesinden’ kaçarak, arabasıyla kendisini otobanlara vurur, deniz kenarına park edip uçsuz bucaksız denize bakar.

Zeki Demirkubuz filmin öyküsünü şu şekilde anlatmıştır: “Senaryosunun büyük kısmını Ataköy’de yazdım. Ataköy’ün ardındaki varoşlarda büyüdüğümde, Ataköy’ün bizim için, oradaki insanlar için temsil ettiği şeyi biliyordum. Orasını o kayıp insanın mekânı olarak düşünmemin nedeni de buydu. Bu, olgu olarak duruyordu. *C Blok’u* (1994) çekmeden bir buçuk ay önce, asistanlığımı yaptığım bir filmde, otobandan, TEM yolundan bir mekâna gidiyorduk; bu bloklar otobandan daha iyi görünüyordu. Sadece bloklar dememek lazım, yeni örgütlenen hayatın otobanlı yolları, arabalar, o izole edilmiş insanların hikâyesini anlatmaktı. Bloklar, bir film duygusunu sezdirirdi bana; bu, tabii, eğilimlere göre, insanların etkilenmelerine göre değişebilecek bir sezgidir; aynı şey bir başkası için hiçbir şey ifade etmeyebilir. Bu, herkesin kendi iç yapılanmasıyla ilişkili, olgunlaşmasıyla ilişkili. O şeyi sezdim, ortada bir hikâye yoktur. *C Blok’un* (1994) özelliği budur: klasik anlamda bir hikâyesi neredeyse yoktur... Filmin metafizik bir yanı vardır. Durumlarla, anlarla ilgili sahnelerin olduğu bir filmidir.”(Kıraç;1997)

Türkiye için 90’lı yıllar iktisadi ve politik açıdan en kaotik dönemlerden birine tekabül ediyor. *C Blok* modern ve güvenlikli siteye denk gelse de işin aslına baktığımızda orta-üst sınıf insanların özel alanlarına hapsolmesi, kimliklerini koruma kaygısıyla kendilerini ötekileştirmesi ayrıca keskin bir güvensizlik duygusu göze

çarpılmaktadır. Bu modern, ‘güvenlikli’ yabancılaştırıcı mekânlar dönemin liberal ruhuna uygun bir biçimde örgütlenmişlerdir.

Filmde ekonomik sistemin hapsedtiği tek birey Tülay değildir, açılış sekansında Halet (Fikret Kuşkan) –ki hiç konuşmaz- sahip olmadığı bir arabanın içinde kayıtsız gözlerle devasa sitenin giriş kapısına bakar ve amaçsız şekilde korna çalar, silik ve güdüsel bir karakter olduğu resmedilir. Zaten Halet hem Tülay hem de Tülay’ın hizmetçisi tarafından cinsel bir meta olarak kullanılmaktadır. Tülay’ın asıl epistemolojik kopuşu hizmetçisi ile kapıcının oğlu Halet’i tutkulu bir şekilde kendi yatak odasında sevişirken bulmasıyla gerçekleşmiştir. Bilinçsiz de olsa kendi monoton hayatını sorgulamasına dönüşen zımnî bir arayış içine girer fakat hayatını değiştirecek ölçüde radikal kararlar almaz. Kocasını da hizmetçisi Aslı ile sevişirken bulana kadar evliliğini hem bitirmez hem de sürdüreceği şekilde davranmaz. Tülay’ın edilgen kişiliği bloklardan taşınmasına koşut bir şekilde aktif bir özneye dönüşür, iş aramaya başlar, hayatını yeniden kurgulayarak kendi yaşamının efendisi olmaya karar verir.

2.3.2. Masumiyet Filminin Yapısal Şeması ve Değerlendirmesi

Yönetmen ve Senaryo: Zeki Demirkubuz

Kurgu: Mevlüt Koçak

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Ses-Mix: Metin Çeşmebaşı

Müzik: Cengiz Onural

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

Yapım: Mavi Film

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 1997, Türkiye

35 mm / Renkli / 105 dakika / Format: 1.66

Bobin Sayısı: 6

Uzunluk: 3250 m

Ses: Ultra Stereo

Mekân

Cezaevi Müdürünün Odası, Otel Odası, Ablasının Varoşlardaki Evi, Esnaf Lokantası, İzmir Sokakları, Pavyon, Luna Park, Ankara Sokakları...

Kişiler

Yusuf, Bekir, Uğur, Cezaevi Müdürü, Otobüsteki Polis, Otelci, Çilem, Enişte, Abla, Satıcı, Eniştenin Oğlu, Oteldeki Fedailer, Pavyondaki Adam, Sorgucu Polis, Baskındaki Polisler, Necati, Zagor, Hastabakıcı...

Zaman Uğrağı

Yusuf'un Cezaevinden Çıkışı, Otobüs Yolculuğuyla Bir Başka Şehre Gidiş, Yusuf'un Otele Yerleşmesi, Yusuf Eniştesini ve Ablasını Ziyaret Etmesi, Eniştesi'nin Karısını Dövmesi ve Yusuf'un Evden Apar Topar Kaçması, Yusuf ile Bekir'in Tanışması, Uğur'un Cezaevinde Zagor'u Ziyaret Edişi, Bekir'in Uğur'a Silah Çekmesi, Yusuf'un Bekir'i Sakinleştirmesi, Yusuf Ve Bekir'in Küçük Çilem'i Pikniğe Götürmeleri ve Birbirlerine Hayat Hikâyelerini Anlatmaları, Bekir'in İntihar Etmesi, Otel Lobisinde Sürekli Televizyon İzlenmesi, Yusuf'un Uğur'a Âşık Olması, Uğur'un ve Zagor'un Öldürülmesi...

Tema

Çaresizlik, Tükenmişlik, Saplantı, Kadersizlik, Özgürlüğe Mahkûm Olmak, Vicdan Azabı, Suçluluk Duygusu, Sorumluluk Duygusu, Sahipsiz Olduğunu Düşünme, Toplumsal Güvensizlik, Gelecek Kaygısı, Tutkulu Aşk, Aidiyetsizlik...

2001 yapımı Yazgı filminde olduğu gibi karşımıza kapanmayan bir kapı metaforu çıkmaktadır. Hapishane müdürünün bir türlü kapanmayan bozuk kapı aralığından mahkûmiyeti bitince hapishaneden çıkmak istemeyen Yusuf'u (Güven Kıracağı) görürüz. Mevzuata aykırı olan bu durum karşısında çaresizce özgürlüğüne kavuşur ve zamanında sevgilisini öldürdüğü kendisini de vurduğu, gidecek tek yeri olan ablasının İzmir'deki evine gider. C bloktaki Halet karakteri gibi ablası da hiç konuşmaz. Sevmediği hatta dayak yediği kocası, babası tarafından sürekli itilip kakılan sağır, dilsiz çocuğuyla mutsuz bir eve hapsolmuştur. Tek kaçış yolları,

sabahtan akşama kadar televizyon izleme eylemidir. Gördüğü manzara karşısında suçluluk duygusuyla vicdan azabına dayanamayarak evden ayrılmak zorunda kalır. Son derece izbe, harap, ucuz bir otele yerleşir. Bu otelde ilginç bir aile ile tanışır ve hayatı ‘değişir’. Bekir (Haluk Bilginer) , Uğur (Derya Alabora) ve çocukları Çilem, Yusuf için tutunacak bir dal olmaya başlasa da bu dalın kırılması ve Yusuf’un sürüklenmesi uzun sürmeyecektir.

Jenerikte altı çizildiği gibi çok düşük bir bütçeyle çekilmiş olan *Masumiyet* (1997) bağımsız ve ekonomik bir filmidir. Anlatım duruluğu bakımından da ekonomik ve son derece gerçekçi bir eserdir. Aslında Demirkubuz bu filmiyle bir anlamda klasik Yeşilçam sinemasıyla hesaplaşıyor, duygu sömürüsü yapmadan dramatik olayların anlatılabileceğini kanıtlıyor. Filmin en çok konuşulan sahnelerden biri de -kuşkusuz Türk sinemasında pek örneği olmayan- Bekir’in sinema standartları açısından çok fazla uzun olan kendisinin ve Uğur’un hayat hikâyesini anlattığı konuşmasının (tiradının) olduğu sekanstır.

Demirkubuz; 1990’lı yılların konjoktüründe çaresizlik, kader, aşk temaları üzerine kurulu bu hikâye için şunları söyler:

Türkiye son yıllardaki toplumsal çalkantılar ve değişimler yani ekonomik krizler, savaş, siyasi belirsizlik yüzünden her şeyin genel ölçeklerde tartışıldığı bir ülke durumuna geldi. İnsani temalar yerini gündelik ve geçici temalara bırakmaya başladı. Aşk, feragat, merhamet, dürüstlük, iyilik gibi insani değerler bu yeni realitenin yasalarına feda edildi. Bütün bu olup bitenin sıradan bireye yansımaları ise büyük bir “çıkışsızlık” olarak kendini gösteriyor. Yeni realiteye ayak uyduramayan, yaşama ahlakı sahibi insanlar bu “çıkışsızlıkla kuşatılmış durumda. Bu hayatlar artık yaşanmıyor, görmezlikten geliniyor ve her geçen gün daha fazla sıkıştırılıp yok olmaya zorlanıyor. (Sinema Dergisi, 1997).

Yönetmen sıkıştıkça alanını genişleten değil buharlaşıp yok olan insanları resmetmiştir. Övgü Gökçe’nin de belirttiği gibi, otel geçici bir uğrak yeri olmakla birlikte, “bu yersiz yurtsuzluğa müptela olunan da bir mekândır. Bekir, Yusuf’a “Takılıp kalma burada, alışsın sonra” der. Filmin anlattığı dünyada, evleri, gidecek

yerleri olmayanlar otellerde toplanmış gibidir. Aidiyetsizliğin getirdiği boşluk sanki ancak alışkanlıkla giderilebilir” (Gökçe, 2001: 74-75). Alışkanlık sığınağa dönüşse de Yusuf ve diğer karakterler için bu kasvetli otel toplumsallığın mezarı olacaktır.

Masumiyet; parçalanmışlık-kaybolmuşluk- sürüklenmişlik içeren bir sarmala dönüşür. Yusuf, hapse girdikten sonra gerçekleşen depremde tüm ailesini yitirmiş, kimsesiz bir insandır. Bekir, orta sınıf bir ailenin hali vakti yerinde esnaf çocuğuyken mahallenin başı belalı fettan kızı Uğur’a âşık olmuş, karısını, çocuğunu bırakmış onun peşinde şehir şehir dolaşıp malı mülkü savurmuş, sonunda hayatı pis otel odaları köşelerinde noktalanmış birisidir. Uğur ise müebbet hapis yemiş aşkı Zagor’un peşinde şehir şehir dolaşan kendi dâhil kimseye acımayan pavyon şarkıcılığıyla geçinen bir konsomatristir. Kimden olduğu belli olmayan kızı ise ana karnında yediği dayaktan dolayı sağır ve dilsizdir.

Bir melodram olarak *Masumiyet* (1997) filmi asıl gücünü, ayrıksılığını ve gerçekçiliğini; hayatın sillesini yemiş karakterlerine rağmen didaktik bir dil kullanmayarak kazanır. Demirkubuz bu ezilmiş insanlara ve insana değer verir. Zahit Atam’ın da belirttiği üzere: “ Sürüklenen bu insanların genellikle kamusal söylemde “ahlaksız-vidansız-güvenilmez-saldırgan...” gibi terimlerle nitelenen yaşamlarına “sıcaklık-insanlık-masumluk-güçlü kadın-iyi niyetlilik-kaderin harcadığı insanlar” gibi sıfatlarla yaklaşılmasının önünü açmıştır” (Atam, 2010;220).

2.3.3. Üçüncü Sayfa Filminin Yapısal Şeması ve Değerlendirmesi

Yönetmen ve Senaryo: Zeki Demirkubuz

Kurgu: Nevzat Dişiaçık

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Sanat Yönetmeni: Tülin Çetinkol

Ses-Mix: Erkan Aktaş

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

Yapım: Mavi Film

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 1999, Türkiye

35 mm / Renkli / 92 dakika / Format: 1.66

Bobin Sayısı: 5

Uzunluk: 2650 m

Ses: Ultra Stereo

Mekân

Büro, Cast Ajansı, Bodrum Katı, Emniyet Amirliği, Sorgu Odası, Kapıcı Dairesi, İstanbul Sokakları, Çocuk Park, Dizi Seti, Kiraathane...

Kişiler

İsa, Meryem, Reis, Ajans Sekreteri, Ajanstaki Kameraman, Ajanstaki Asistan, Prodüksiyon Amiri, Ajans Patronu, Ev Sahibi, Evdeki Polis, Ev Sahibinin Oğlu, Koca, Sibel, Can, Dizi Kameramanı, Dizi Yönetmeni, Dizideki Dublör, Dizideki Patron, İbrahim, Dizideki Fedailer, Okeyci Adam...

Zaman Uğrağı

İsa'nın Dayak Yemesi, İsa'nın Bulduğu Silahla Eve Gitmesi ve Borcunu İsteyen Ev Sahibini Vurması, İsa'nın Eve Girerken Bayılması, Uyandığında Başucundaki Meryem'le Tanışması, Meryem'in Evinde Kahvaltı Yapması, Meryem'in Onu Mafyanın Elinden Kurtarması, İsa'nın Meryem'le Çocukları Parka Götürmesi, Meryem'in Kocasından Dayak Yemesi, Meryem'in Kocasının Öldürülmesi, İsa'nın Dizi Çekimleri için Bir Aylığına Şehir Dışına Çıkması, Meryem'le Ev Sahibinin Oğlunun Evlenmesi, Durumu Öğrenen İsa'nın İntihar Etmesi...

Tema

Yoksulluk, Aile İçi Şiddet, Yenilmişlik, Sahipsizlik, Hiyerarşik Sosyal Hayat, Politik Kaos, Kandırma-Kandırılma, Femme Fatale Kadın Tiplemesi...

Zeki Demirkubuz filmlerinde insan ilişkilerinin güvensiz bir temelde seyretmesi tekrar eden bir yapısal özellik taşımaktadır. Hatta hemen her filmde Demirkubuz'un yarattığı karakterler çok ciddi agresyonlar sonucu özdeşünümsel bir süreç yaşamaya başlamaktadırlar. *Üçüncü Sayfa*'da (1999) ikinci sınıf filmlerde,

dizilerde figüranlık yaparak hayatını kazanmaya çalışan İsa (Ruhi Sarı) mafyatik bir adam tarafından 50 dolar çalmakla suçlanır ve feci şekilde dövülür. Dövüldüğü odada dönemin ruhunu simgeleyen Tansu Çiller'in bir tablosu ve televizyonda oynanan bir futbol maçı dikkat çekmektedir. İsa'ya devlet sahip çıkmaz, onu toplum bile umursamaz. İsa'nın çalmadığı parayı iade etmesi için bir günü vardır. Doğru düzgün bir hayatı olmayan, çok kötü koşullarda yaşayan hatta aylardır kirasını veremeyen, bir kaybeden olan İsa parayı da bulamayınca "Bize başrol vermedi bu hayat" diye bir not bırakarak intihar etmeye karar verir. Ancak kira istemeye gelen – Tansu Çiller'in retoriğine benzer şekilde; "ya vereceksin ya vereceksin" der - asabi ev sahibi İsa'nın kendini değil yukarı çıkıp onu vurmasına sebep olur. Cinayetin ardından olduğu yerde bayılır, uyandığında ise kendini izbe dairesinde bulmuştur. Cinayet anında ev sahibiyle yatan kapıcının karısı Meryem İsa'yı dairesine taşımıştır. Daha sonra da 50 dolar için peşine düşen adamların elinden de kurtarır. Böylece İsa, Meryem'e daha fazla bağlanmaya başlar. Meryem, sevmediği kocası ve iki çocuğuyla daha iyi şartlarda yaşamak uğruna İstanbul'a göç etmiştir. Bir femme fatale olarak Meryem kendi amaçları için İsa'yı kullanmaya başlayacaktır. Çünkü Meryem'in gözü yükseklerdedir, farklı bir hayat düşlemektedir. Öyle ki bir çocuğunun ismi Sibel, bir çocuğunun ismi ise Can'dır. O dönem Sibel Can en popüler kadın şarkıcıdır. *Üçüncü Sayfa* (1999) filminde de Televizyon ögesinin çok sık kullanıldığını görürüz. Tezimizin son bölümde Auteur teori bağlamında bu tekrarlanan öğelere genişçe yer ayrılacaktır.

Demirkubuz insanın ne kadar kötü ve ne kadar ikiyüzlü olabileceğinin sınırlarını zorlamayı sever. Televizyonda ise Süleyman Demirel gibi Ayşe Özgün gibi popüler figürler geçmektedir. Meryem, İsa'yı kendine bağladıktan sonra kocasını öldürmesini ve bir çukura atmasını ister. Ne de olsa her gün İstanbul'da onlarca kişi öldürülüyor, polisin umurunda bile olmaz. İsa, âşık olduğu kadın için bir şeyler yapmak istese de 'cesaretini' toplayıp adamı öldüremez. Bu arada Meryem'in kocası kıraathanede tartıştığı biri tarafından bıçaklanarak öldürülür. İsa ise bir aylığına figüran olarak rol alacağı bir film için şehir dışına çıkmak zorunda kalır. Döndüğünde ise Meryem ortadan kaybolmuştur. Ev sahibinin oğlu ise nerede olduğunu bilmediğini söyler.

İsa bir gün tesadüfen Meryem’i ev sahibinin oğlu ile alışverişten dönerken görür. Meryem’in giyim kuşamı değişmiş, belli ki sınıf atlamıştır. Takip eder ve evini bulur, yüzleşir. İsa’nın öldürdüğü ev sahibinin oğluya da ilişkisinin olduğunu ve kadının onu kendi amaçları doğrultusunda kullanmaya çalıştığını anlar. Büyük bir yenilmişlik duygusuyla silahını çeker ancak Meryem’i vuramaz ve agresyonu içinde patlamış bir şekilde evden ayrılır. Sahne karardıktan sonra bir silah sesi gelir, İsa kendini öldürmüştür. Böylece “ Yeniklere, unutulmuşlara ve Ajlan AKTUĞ’a “ adadığı filmi son bulur.

2.3.4. İtiraf Filminin Yapısal Şeması ve Değerlendirmesi

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

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Zeki Demirkubuz

Sanat Yönetmeni: Bahar Evgin

Ses: İsmail Karadaş

Mix: Erkan Aktaş

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

Yapım: Mavi Film

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2001, Türkiye

35 mm / Renkli / 90 dakika / Format: 1.85

Bobin Sayısı: 5

Uzunluk: 2650 m

Ses: Optical Mono

Mekân

İstanbul Boğaz Manzarası, Büro, Otel Odası, Harun ve Nilgün'ün Evi, Restoran, Taylan'ın Ailesinin Evi, Nilgün'ün Gecekondu...

Kişiler

Nilgün, Harun, Taylan, Harun İş Arkadaşı ve Onun Karısı, Taylan'ın Annesi, Kardeşi, Yengesi ve Yeğeni...

Zaman Uğrağı

Harun'un Karısının Onu Aldattığını Düşünerek İş Seyahatinden Erken Dönmesi, Nilgün'ün Telefonda Başka Bir Erkekle Görüşmesi, Harun İle Nilgün'ün Restorantta Kavga Edip Ayrılmaları, Harun'un Karısına Duygusal ve Fiziki Şiddet Uygulaması, Harun'un Taylan'ın Ailesine Tüm Gerçekleri Anlatması, Harun'un Bileklerini Kesmesi, Nilgün'ün Kaldığı Gecekondu Eve Gitmesi...

Tema

İhanet, Vicdan Azabı, Diyalektik İlişkiler, İtiraf, Şiddetli Agresyonlar, Güvensizlik, Femme Fatale Kadın Tiplemesi...

Tipik bir şekilde Demirkubuz'un seçtiği mekânlar ister ferah ve zengin olsun ister klostrofobik, eski püskü ve dökük olsun; içinde yaşayanları daraltan, küçülten, boğan adeta onlar için bir hapishaneden farksız olan bir anlama sahiptir.

Demirkubuz'un dördüncü filmi olan *İtiraf* (2001) zengin ve ferah bir apartman dairesinde geçmesine rağmen önceki filmlerinde olduğu gibi içinde yaşayanların birbirleriyle olan iletişimsizlikleri yüzünden bir nevi dar bir hücreye dönüşmüştür.

Türkiye'nin sanat sinemasına duyulan ilginin kabarmasının ana nedenlerinden biri geçen yıl iki filmi birden (İtiraf ve Yazgı) Cannes'da gösterilince büyük ses getirmiş, genç ve ateşli bir auteur olan Zeki Demirkubuz'dur. Siyasi tutukluluk geçmişinin cehennemini düşünürsek,

Demirkubuz'un sessiz, karanlık iç mekânları, sert varoluşçu temaları, oyuncularını sanki yalıtım hücrelerindeymişler gibi açık kapılara ya da pencerelere boş boş bakarken görüntülemeyi tercih ettiği şaşırtıcı değildir (Smith, Boston Globe;2003).

Demirkubuz, *İtiraf'ta* (2001) da insanın en tehlikeli en kötücül ve aslında en 'insani' olan yanlarına ayna tutmaktadır. *İtiraf* (2001), bir kadın ve erkek arasındaki aşk, ihanet, nefret, her türlü şiddet gibi duygusal, hegemonik ilişkiyi ele alan bir melodramdır. Aslında *İtiraf* filmi insanın kendisine ihanet öyküsüdür. Harun (Taner Bırsel) ve Nilgün'ün (Başak Köklükaya) ilişkisi bir ihanet üzerine kuruludur. En yakın arkadaşının karısıyla aralarında bir ilişki başlamış, bunu duyan arkadaşı da intihar etmiştir. İlişkinin son perdesi başında belirlenmiştir.

Suçluluk duygusuyla günden güne birbirlerine yabancılaşırlar. Yabancılaşmayı simgeleyen bir öge de sürekli açık olan televizyondur. Yuvaları huzursuzluğun ürettiği bir mekâna dönüşmüştür. Maçist bir adam olan Harun, Nilgün'le evlendikten sonra kendisini de aldatabileceğini düşünerek duygusal bir şiddet uygulamaya başlamıştır. Durumdan bıkan Nilgün yeni bir hayat kurma arayışının sinyallerini vermektedir. Harun'un agresyonları artmış ve karısına onu aldattığını itiraf etmesini söyleyerek şiddet uygulamaya başlamıştır. Nilgün aldatmadığını sadece ayrılmak istediğini söyler ve evi terk eder. Harun vicdan azabından kurtulmak için uzak bir kasabada ikamet eden Taylan'ın ailesini ziyaret ederek her şeyi anlatmaya karar verir. Taylan kederli annesi ve abisi tarafından çok sıcak karşılanan ve "yıllardır gözlerimiz yollarda kaldı", "Nilgün gelinimiz vefasız çıktı, ne arayıp ne sordu" denilerek misafir edilir, çay ikram edilir. Ağlayarak her şeyi itiraf etse de sıkıntısı katlanır, aile şok olur, onu kovarlar. Geçmişi ağır yükü altında artık tamamen biçare kalmıştır. Bileklerini kesse de ölmez.

2.3.5 Yazgı Filminin Yapısal Şeması ve Değerlendirmesi

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

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Ali Aktaş

Sanat Yönetmeni: Bahar Evgin

Ses: İsmail Karadaş

Mix: Erkan Aktaş

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

Yapım: Mavi Film

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2001, Türkiye

35 mm / Renkli / 120 dakika / Format: 1.85

Bobin Sayısı: 5

Uzunluk: 3250 m

Ses: Optical Mono

Mekân

Musa İle Annesinin Evi, Muhasebe Bürosu, Lokanta, İstanbul Sokakları, Sinema Salonu, Bیلardo Salonu, Patronun Evi, Deniz Kenarı, Emniyet Müdürlüğü, Cezaevi

Kişiler

Musa, Musa'nın Annesi, Sinem, Patron Naim Bey, Musa'nın Kapı Komşusu, Fahişe, Polis, Komiser

Zaman Uğrağı

Musa'nın Ölen Annesine Aldırmadan Kahvaltı Yapması, Musa Ve Mesai Arkadaşlarının Öğlen Yemeği, Musa'nın Patrondan Cenaze İzni Alması, Musa'nın Kapı Komşusuyla Esrar İçmesi, Sinemle Musa'nın Sinemaya Gitmeleri, Musa İle Sinem'in Cinsel Anlamda Birlikte Olmaları, Patron'un Sinem'e Tecavüz Etmesi, Musa Ve Sinem'in Evlenmeleri, Sinem'in Musa'yı Patronuyla Aldatması, Musa'nın Kapı Komşusuyla Bir Kavgaya Karışması ve Ardından Dayak Yemesi, Musa'nın Bilgisayar Problemi İçin Patronunun Evine Gitmesi, Patronun Karısının ve Çocuklarının Öldürülmesi, Musa'nın Hapse Düşmesi, Yıllar Sonra Katilin İtirafı Üzerine Serbest Kalması, Musa'nın Bir Çocuk Sahibi Olması...

Tema

İş Hayatının Monotonluğuyla Kendine Yabancılaşan İnsan, Bireylerin Birbirlerine İhaneti, Bireysel ve Toplumsal Kayıtsızlık, Femme Fatale Kadın Tiplemesi...

Yazgı (2001); Türk toplumunun halet-i ruhiyesini yansıtmaya açısından önemli bir filmidir; 1980 askeri darbesi ile başlayıp 90'lar boyunca devam eden güvensizlik ortamı yurttaşların içine kapanmasına, yoksullaşmasına, atomikleşmesine sebep olmuştur. Demirkubuz filmlerinde bu tekinsiz toplumsal havayı ve sahipsizlik hissini hep diri tutmaktadır. Toplumun varoşsal krizini ise bireyin varoluş krizi üzerinden anlatmayı tercih etmektedir.

Darbe sonrası apolitikleştirilmiş bir toplum ve silikleştirilmiş bir toplumsal hafıza söz konusudur. Geçmiş ve özellikle yakın geçmişin değerleri/erdemleri ürkülmesi, uzak durulması gereken, 'yerine göre suç' oluşturan unsurlara dönüştürülür. 80 öncesinin örgütlü, politik toplumundan, dayanışmadan söz etmek korkulan bir durum olur (Kara, 2013;26)

Yazgı (2001); Albert Camus'nun 1942 yılında piyasaya çıkan *Yabancı* (L'etranger) adlı romanından serbest bir şekilde uyarlanan Zeki Demirkubuz'un 2001 yapımı beşinci filmidir. Bu filmi de boğucu, kasvetli bir atmosfere sahiptir. Musa (Serdar Orçin) adlı gümrük bürosunda çalışan, arkadaşlarıyla sinemaya dahi gitmeyi istemeyecek kadar sosyal hayat pratiklerinden uzak, büyük bir anlatısı olmayan bir adamın hikâyesini konu edinir. Öyle ki beraber yaşadığı annesi ölür ama bu durum Musa'yı hiç etkilemez, olağan bir durum gibi günlük yaşam rutininin dışına çıkmaz. Daha ilk sekansta ölen annesini yatağında bırakıp kahvaltısını yapar ve işe gitmek üzere otobüs durağına hareket eder. Patronundan izin almayı aklından bile geçirmeyen Musa, ikinci sınıf bir esnaf lokantasında mesai arkadaşlarıyla öğlen yemeğini yerken çok iştahlı davranınca "kahvaltı yapmadan mı geldin" diye soran arkadaşına "hayır, annem uyuyakalmıştı" diyerek yalan söyler.

Şuna vurgu yapmak da fayda var: Demirkubuz'un filmlerinde –ki son bölümde daha fazla açacağız- bireyin kronik yalancılığı çok işlenen bir temadır. Öte yandan Musa tam anlamıyla toplum dışı bir adamdır. Hem annesi öldüğünde

duygusuzdur, hem arkadaşlarını kandırduğunda hem ondan hoşlanan kadınla cinsel anlamda beraber olup sonrasında hiçbir şey olmamış gibi davrandığında duygusuzdur. Ne toplumsal beklentileri/normları bilinçli bir şekilde reddettiğini ne de hayvanlara özgü bir şekilde güdüsel hareket ettiğini söyleyebiliriz. Olsa olsa sosyo-ekonomik anlamda dumura uğratılmış bir toplumun prototipi olduğunu belirtebiliriz. Musa ile sevgilisi arasında geçen ve filmin anlamını özetleyecek bir diyaloga bakalım:

—Musa, bir şey sorabilir miyim?

—Fark etmez

—Fark etmez mi? Nasıl fark etmez? Ne fark eder senin için?

—Hiçbir şey

Musa fatalizm olarak nitelenemeyecek kadar toplumdan ayırksı davranışlar sergiler. Sevgilisi ile hiç bir sebep yokken ‘fark etmez’ deyip evlenir. Sinem (Zeynep Tokuş) Demirkubuz filmografisi içinde tipik femme fatale bir kadındır. Aslında Musa’nın patronunun uzatmalı sevgilisi/metresidir. Patron karısından boşanacağını söyleyerek yıllarca kandırmıştır. Sinem bir agresyon anında Musa’ya sığınır ve evlenirler. Musa çok geçmeden karısını evde patronuyla birlikte olurken görür fakat onlara belli etmeden evden ayrılır. Duygusal bir travma yaşamaz. Patronun karısını ve çocuklarını öldürmekle suçlanır, kendini savunmayı reddeder; idama mahkûm edilir gerçek katil intihar etmeden önce suçunu itiraf edince salıverilir ama bu durumu pek önemsemez. Cezaevi müdürüyle konuşurken kapı bir türlü kapanmaz. Yönetmen’in alamet-i farikası sayılan karakterin hayatında değişiklikler olacağını simgeleyen kendiliğinden açılıp kapanan kapılar metaforu ve uzun iç dökme tiratları bu filmde de mevcuttur. Musa’nın pasif agresif ilgisizliği toplumun kurallarına çevrilmiş bir namludur.

2.3.6. Bekleme Odası Filminin Yapısal Şeması ve Değerlendirmesi

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

Yapım: Mavi Film

Yapımcı: Mavi Film

Yapım Yılı: 2003, Türkiye

35 mm / Renkli / 92 dakika / Format: 1.85

Bobin Sayısı: 4

Uzunluk: 2400 m

Ses: Dolby Digital

Mekân

Ahmet'in evi, Deniz kenarı, İstanbul sokakları, Evin bahçesi, Emniyet müdürlüğü,

Kişiler

Ahmet, Serap, Elif, Ferit, Kerem, Sanem

Zaman Uğrağı

Ahmet'in Hırsızlı Yakalaması, Ahmet'in Serap'a Yalan Söylemesi, Ahmet İle Serap'ın Ayrılması, Ahmet'le Elif'in Kahvaltı Yapması, Ahmet'in Emniyet Müdürlüğünde Hırsızlı Teşhis Etmesi, Ahmet İle Kerem'in Felsefi Sohbeti, Ahmet'in Hırsız Ferit'i Başrol İçin İkna Etmesi, Ahmet İle Elif'in Birlikte Olmaları, Elif'in Ahmet'i Terk Etmesi, Ferit'in Hapse Düşmesi, Sanem İle Ahmet'in Yakınlaşması...

Tema

İç Güdüsellik, Yalnızlık, Tıkanmışlık, Patolojik Yalancılık, İletişimsizliğin Yıkıcı Etkileri

Başrolünde Zeki Demirkubuz'un kendisinin oynadığı, bir nevi otobiyografik olan tıkanmış bir yönetmeni konun edinen ve Rus yazar Fyodor Mihayloviç Dostoyevski'ye adanan *Bekleme Odası* (2003), ironik bir şekilde yönetmen'in gişe hâsılatı bakımından en başarısız filmi olarak kayıtlara geçmiştir. Ayrıca bir Demirkubuz klasiği olarak, Bekleme Odası'nda da sosyal gerçekçi diyaloglara hem de bir nevi yabancılaştırma efekti olarak açık televizyona rastlanmaktadır. *Yazgı* (2001) filminde olduğu gibi başkahraman duygusal olarak aşırı kayıtsız bir karaktere sahip olsa da *Bekleme Odası'nın* (2003) önceki filmlerinden en açık şekilde ayrılan yönü melodram dozunun düşük olması ve filmin spekülatif yönünün daha ağır basmasıdır.

Yazgı'nın Musa'sı ve Bekleme Odası'nın Ahmet'i 'insani değerler'e inancı olmayan karakterlerdir. Her ikisi de, yaşamla bağlarını tensel hazlar üzerinden kurmayı denerler. Musa (Serdar Orçin), hayattaki hemen her şeye "fark etmez" diye yaklaşır. Onu harekete geçiren kadın bedeni ve 'sütlü kahve'dir sadece. Ancak Sinem'le olan ilişkisi de tamamen Sinem'in inisiyatifıyla gerçekleştirmiş, Musa'ya sadece kabul etmek düşmüştür. Ahmet (Zeki Demirkubuz) de aynı şekilde, "kendi ayaklarıyla gelip hayatına giren" kadınlara hayır demez, ancak bu ilişkiler onda en ufak bir duygu kıpırtısı bile uyandıramaz" (Özhan, 2011;75).

Bekleme Odası'nda (2003) Dostoyevski'nin Suç ve Ceza romanını senaryoya dönüştürüp sinema filmi yapmak isteyen tanınmış yönetmen Ahmet'in (Zeki Demirkubuz) hikâyesini izleriz. Ahmet senaryo aşamasında olduğu kadar Raskolnikov'u oynayabilecek oyuncuyu bulmakta da zahmet çekmektedir. Özel hayatında sorun yaşayan Ahmet her anlamda sıkışmış, zımni de olsa varoluşsal bir kriz yaşamaktadır. Öte yandan kronik yalancılık *Bekleme Odası'nda* da devam eder: Sevgilisi Serap'a (Nilüfer Açıkalın) karşı takındığı ilgisiz tavrı kadında aldatıldığı düşüncesine sebep olur, Ahmet'e 'hayatında başkası mı var?' diye ısrarla sorunca, Serap'ı aldatmadığı halde hayatında başka bir kadın olduğunu söyler. Serap ağlamaya başlar ve evi terk eder. Ahmet ise yerinden bile kımıldamadan televizyon izlemeye devam eder. Evine gelen asistanına ise filmi çekemeyecek kadar moralinin

bozuk olduğunu, karısının kendisini aldattığını bu yüzden onu dövdüğünü ve evden kovduğunu söyler. Bu arada asistanının da sevgilisi ile arasının bozuk olduğunu anlarız. İleride Ahmet ile asistanı sevişecekler ancak Ahmet'in duygusal kayıtsızlığı kadının uzaklaşmasına ve onu terk etmesine sebep olacaktır.

Bu arada Ahmet daha evvel evine giren hırsızın Raskolnikov karakterini canlandırabileceğini düşünerek hırsızı teşhis etmek için karakola gider. Fotoğraflardan tespit ettiği hırsızı ele vermeyerek onu bulur ve oynaması için ikna eder. Birkaç deneme çekiminden sonra hapse düşer. Ahmet'i arayarak görüşmek istediğini söyleyen Serap randevuya gelmez. Kendi yarattığı yalnızlığa mahkûm olan yönetmen son sahnede bilgisayar başında görülür, ekranda *Bekleme Odası* yazar ve film biter.

2.3.7. Kader Filminin Yapısal Şeması ve Değerlendirmesi

Yönetmen ve Senaryo: Zeki Demirkubuz

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Zeki Demirkubuz

Ses: İsmail Karadaş

Mix: George Mikroyannakis

Müzik: Edward Artemiev

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

Yapım: Türkiye - Yunanistan ortak yapımı

Yapımcı: Mavi Film - Inkas Film

Yapım Yılı: 2006

35 mm / Renkli / 103 dakika / Format: 1.85

Bobin Sayısı: 5

Uzunluk: 2650 m

Ses: Dolby Digital

Mekân

Mobilya-Halı Dükkânı, Bekir'in Aile Evi, Mahalle Kırathanesi, Cezaevi Önü, Uğur'un Ailesinin Apartman Dairesi (İlk Ev), Uğur'un Ailesinin Gecekondu Evi (Son Ev), Bekir'in Evlendikten Sonraki Kendi Evi, Pavyon, İzmir Kordon Boyu, Otel Lobisi, Otel Odası, Sinop, Uğur'un Kars'taki Döküntü Evi...

Kişiler

Bekir, Uğur, Bekir'in Annesi ve Babası, Uğur'un Küçük Erkek Kardeşi, Mahallenin Gençleri, Cevat, Uğur'un Babası ve Annesi, Zagor, Bekir'in Karısı, Oteldeki Müşteriler, Pavyonda Bekir'i Vuran Şahıs, Bekir'in Çocuğu, Esrar Âlemi Yapan Adamlar, Uğur'un Çocuğu...

Zaman Uğrağı

Uğur'un Mobilya-Halı Dükkânına Gelmesi, Cevat'ın Kamil'i Dövmesi, Uğur'un Hapisten Kaçan Zagor'la Buluşması, Ailesinin Bekir'e Görücü Usulü İle Birini Bulmaları, Üçüncü Karşılaşmada Bekir'in Uğur'a Aşkını İtiraf Edişi ve Ret Cevabı Alışı, Cevat'ın Zagor Tarafında Öldürülmesi, Zagor'la Uğur'un Kaçması, Zagor İki Polisi Öldürünce İzmir'de Olduklarının Ortaya Çıkması, Uğur'un İzmir'den Dönerek Bekir'den Avukat Masrafları İçin Borç Para İstemesi, Beraber İzmir'e Dönmeleri, Aynı Otelde Kalmaları, Bekir Uğur'a Tecavüz Etmeye Yeltenince İlişkilerinin Kopması, Bekir'in Vurulması, Tekrar Eve Dönmesi Ve Bir Çocuğunun Olması, Tekrar Evden Kaçıp Uğur'un Peşinden Sinop'a Gitmesi, Sinop'ta Bileklerini Kesmesi, İstanbul'a Dönmesi, Bir Esrar Aleminden Sonra Uğur'un Yanına Kars'a Gelmesi...

Tema

Saplantı, Aşk, Fedakârlık, Radikal Bireysel Değişimler, Parçalanmış Aile Yapısı, Travmatik Çocuklar, Karşılınmayan Toplumsal Beklentiler, Maçist Şiddet Gösterileri...

2006 yılında gösterime giren *Kader, Masumiyet* (1997) filminin karakterlerinin gençliğini konu edinmiştir. Hikâye bir auteur yönetmen olarak Demirkubuz'a özgü kader, tutku, aşk, hiçlik duygusu, saplantı, kaygısızlık, adanmışlık, kötülük gibi temel izlekler içermektedir. Önceki filmlerinde bazen Kültür Bakanlığı desteği olsa bile genelde kendi maddi imkânlarıyla düşük bütçeli filmler yaparken *Kader*'de hem Kültür Bakanlığı'nın hem de temel amacı fona üye olan ülkelerin sinema profesyonelleri arasında işbirliğini teşvik etmek ve Avrupa film endüstrisini geliştirmek olan Eurimages'ten ekonomik destek almıştır.

Film, orta sınıf bir ailenin konformist çocuğu olan ve babasının ona biçtiği rol doğrultusunda açtığı halı dükkânına bakan mülayim Bekir (Ufuk Bayraktar) ile babası yatalak, maddi durumları çok kötü olan mahallenin en güzel kızı Uğur'un (Vildan Atasever) karşılaşma sekansı ile açılır. Bekir; içine doğduğu toplumun normlarını olduğu gibi kabul etmiş, hayatını sorgulamayan, anne babasının direktifleri dışına çıkmayan bir karakterdir. Uğur, hayatına girince epistemolojik bir kopuş yaşar. Hayatı radikal bir biçimde yön değiştirir. İlk sahnede Bekir dükkânında uyuyakalmıştır, Uğur halı almak için içeri girer ve Bekir'i uyandırır. Bir kaç halı baktıktan sonra almadan dükkândan çıkar ama hınzır ve seksi tavırları Bekir'in aklına kazınmıştır. Gece boyunca Uğur'un dükkânda unuttuğu fotoğraflara bakmaktadır. Kadın'a olan ilgisi bir saplantıya dönüşür. Daha ikinci görüşünde Uğur'a onu çok sevdiğini söyler ama reddedilir. Bekir'deki değişimler aileyi korkutur, evlendirmek için görücü usulüyle bir gelin adayı bulma arayışına girişirler. Buldukları gelin tabi ki 'helal süt emmiş', "namuslu bir ev kızı"dır.

Yazgı ve Bekleme Odası'nda olduğu gibi bu filmin başkahramanı da nihilizme yakın bir karaktere sahiptir. Ailesinin kararına karşı çıkmayarak hiç tanımadığı biriyle evlenip çocuk sahibi olur. Uğur ise annesinin sevgilisini öldüren erkek arkadaşı Zagor'la kaçıp izini kaybettirmiştir. Gittiği yerde (İzmir) belaya bulaşıp iki polisi öldürünce yakaya ele verir, cezaevine konulur. Uğur avukat masraflarını karşılamak için İstanbul'a geri dönerek Bekir'den borç para ister. Bu görüşmeden sonra Bekir ailesini, karısını, çocuğunu varını yoğunu bir kenara iter, Uğur'un peşinden İzmir'e gider. Bekir için bambaşka bir yaşantı başlar: mafyatik ilişkiler, içki, pavyon, esrar âlemleri, ucuz otel odalarında tükenen bir hayat, üstüne üstlük âşık olduğu kadın çok yakında olmasına rağmen ona 'sahip olamamaktadır' hatta bu

kadın onun gözünün önünde konsomatrislik yapmaktadır. Bekir, bir sahnede Uğur'a olan saplantısını şöyle özetler: Herkesin inandığı bir şey vardır bu ...dünyasında; benimki de sensin.

Bir agresyon sırasında Uğur'a tecavüz etmeye kalkışınca kovulur buna rağmen onun yanından ayrılmaz. Mafyatik bir hesaplaşmada vurulunca tekrar İstanbul'a ailesinin yanına dönmek zorunda kalır. Bekir, toplumsal görevleri ile bireysel arzularının arasında bir çatışma yaşarken amaçsız ve çıkışsız bir hayat yaşar.

Bekir'in bu sıkışmışlığın nedeni kontrol altına alamayacağı bir kadına âşık olmasıdır. Uğur'a İstanbul'a dönüp evlenmeyi teklif eder; ancak olumlu bir yanıt alamaz. Bekir'in temelde karşı olduğu sistemin kendisi değildir. Bekir, arzusuna ulaşabileceği, arzusunun nedenini (Uğur'u) evcilleştirebileceği koşulları yaratmaya çalışmakta ama başarılı olamamaktadır. Kader'de de erkek arzusu bir türlü tatmin edilemez ve erkeğin yaşamı bir kadına âşık olmasıyla alt üst olur. Hikâye tanındıktır: Kadının arzusunun peşinden gidebilmesinin yolu pavyonlarda şarkıcılık yapmaktan geçmektedir. "Tekinsiz" bir kadına âşık olan bir erkek için ise yaşam çoktan zorlaşmıştır. Filme ismini veren "kader" sözcüğünün anlamını bu ilişki biçiminde aramak gerekir (Güler, 2008;85).

Babası ve annesi, 4 aylık hamileyken terk ettiği karısı dahi Bekir'i affeder. Hatta babası mobilya-halı dükkânını batırmasına rağmen taksicilik yapabilmesi için ona taksit alır. Fakat Bekir iflah olmaz, soluğu İzmir'de alır. Uğur ise Zagor Sinop'a sürüldüğü için onun peşinden gitmiştir. Bunu öğrenen Bekir Sinop'a gider, vasat bir otelde izini bulduğu Uğur onunla görüşmek istemeyince bileklerini keser. İntihar da Demirkubuz filmlerinde ortak bir tema olarak görülen bir davranış tipidir. Tekrar baba evine başa döner, taksicilik yapmaya devam eder. Kızına ilaç almak için evden çıktığı bir gece, içtiği esrarın da etkisiyle kendini şehirlerarası bir otobüste, Kars'a Uğur'un yanına giderken bulur.

Uğur ve Bekir arasında hem sınıf farkı vardır, hem de hayat tarzları birbirinden farklıdır ancak buna rağmen ikisini eşitleyen şey toplumsal düzene ayak uydurmayan karakterlere sahip olmalarıdır. Bekir ona biçilmiş hayatı aşkı için reddeder, Uğur'un peşinde saplantılı bir şekilde şehirden şehre koşarak kendini adeta

yok eder. Uğur ise yatalak babasını, bedenini satmak ‘zorunda olan’ annesini ve ergenlik çağındaki kardeşini yüz üstü bırakıp hapisteki sevgilisi Zagor’un arında sürüklenen bir varoluşa mahkûm olur. Demirkubuz’un insanları adeta trajediyle varoluş kaygılarını dindirirler çünkü toplum ikiyüzlü ve kötüdür. Ona dayanabilmek için kendini hiçleştirmek gerekiyor.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AUTEUR KURAMI PERSPEKTİFİNDEN ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA ORTAYA ÇIKAN İNSAN VE TOPLUM ANLAYIŞI

Zeki Demirkubuz; insanlar arası ilişkilerin inşasına getirdiği tutarlı yorumlar, toplumsal eleştiri bakımından bireyci-ahlakçı tavrı, temasal bütünlük içeren öyküler işlemesi ve kendine özgü bir sinematografik dile sahip olması itibariyle sinemamızın önde gelen auteur yönetmenlerinden biridir. Türkiye'nin önde gelen sinema eleştirmenlerinden biri olan Zahit Atam'dan bir alıntı yapacak olursak:

Zeki Demirkubuz, kendine özgü temaları, özgün sinemasal dili, piyasa karşısındaki kişilikli tavrı, kendi seyircisini yaratabilmesi, genel olarak insana ahlakçı olarak yaklaşması, belirli önyargıları kırmak için ilişkileri ters yüz etmesi, filmleri içinde birbirlerine gönderme yapması gibi nedenlerle auteur yönetmen olarak kabul edilebilir.

Bunların dışında, Yeni Türkiye Sineması içinde, belirli kuralların yerleşmesi sürecinde etkili olmuştur: 1) (iki bölümlük bir dizi çekiminin ardından, aldığı bir kararla) dizi çekmeme, 2) reklam çekmeme, 3) siyasi ve toplumsal olaylara karşı tavrı açıklamama, 4) piyasa ilişkilerine uzak durma, 5) büyük yapımcılarla çalışmama, 6) ticari film yapmama, 7) sözünü sakınmadan konuşma, 8) filmin senaryo yazımından çekimine, nihai olarak kurgusundan bütün post-produksiyon işlerinde yönetmenin etkin olarak bulunması, 9) festivallerde ödül almak için “lobicilik yapmama”, 10) siyasi temsilcilerle ve Kültür Bakanlığı yetkilileriyle yapılacak görüşmelere katılmama, 11) Sinema dernekleri ve meslek örgütleriyle aktif olarak çalışmama, 12) Korsan DVD ile mücadele etmeme ve şikayetçi olmama gibi kurallar koymuş ve uygulamıştır (Atam, 2010;234).

Tezin bu son bölümünde auteur teoriden hareketle yönetmenin sinemasında ortaya çıkan toplumsal ve bireysel motifler çözümlenmeye çalışılacaktır. Auteurist bir bütünlükle Zeki Demirkubuz'un filmlerinde kendini gösteren ortak anlamlar,

temalar, izlekler, olgular, bakış açıları, karakterler, karşıtlıklar, yapılar başlıklar halinde verilip bunların toplumunun ve insanın hangi kodlarını ele verdikleri üzerinde durulacaktır.

Andrew Sarris'in ölçütlerini baz alacak olursak; öncelikle yönetmenin *teknik yeterliliği* kıstasını açmamız gerekmektedir. Nasıl ki Fransız Yeni Dalga yönetmenleri teknik yenilikleri-yeterlilikleri sayesinde hem ulusal sinemaları hem de dünya sineması için öncü bir rol üstlenmişlerse Demirkubuz'da ulusal sinemamız için avangard bir yönetmen olarak tanımlanabilir.

30 yaşında ilk filmini çekmiştir, bu yaşa kadar çeşitli yönetmenlerin asistanlığını yapmış ve çok ciddi bir teknik birikime sahip olmuştur. Ana-akım Türk sinemasında bolca kullanılan müzik onun filmlerinde hemen hemen hiç kullanmaz. Zira müzik kullanmak demek; görüntü ile seyircide uyandırılmayan duyguyu başka bir araç sayesinde uyandırmak demektir. Bu da en azından kamera-kalem anlayışını benimseyen auteur bir yönetmen için vazgeçilebilir bir tekniktir. Hareketli kamera teknikleri yerine sabit kameraları -gerçek hayatı daha iyi yansıtması itibariyle- tercih eder. Böylece yönetmen hem sabit kamera tekniği hem de karakterlerin yakın-plan sekanslarıyla vermek istediği mesajı-duyguyu-anlamı rahatlıkla vererek adeta mekâna ve eşyaya da ruh katmaktadır. Yönetmene özgü tekniklerden biri de geleneksel sinema kalıpları içerisinde gayet uzun sayılabilecek; başrol oyuncularının hayat hikâyelerini anlattıkları monolog sekanslardır.

Seçilebilir kişisel imza için filme bakıldığı zaman bu yapıt kesinlikle şu yönetmenindir diyebilmemiz gerekmektedir. Yeni Dalga akımının en önemli yönetmenlerinden biri olan Jean-Luc Godard'dan bu tespiti uygun bir alıntı yapalım:

Seyirciler onun bir filminin daha ilk planını gördüklerinde, Hitchcock filmine geldiklerini anlar. Ancak büyük ressamalarda rastlayabileceğimiz bir tabloyla karşılaşırız ve bu tablolar zinciri birbirine eklene eklene sürüp gider. Bir çiçeğin çekimini yaptığında, ortaya başlı başına bir öykü çıkmıştır bile. İnsanlardan, size bir Hitchcock filmini anlatmalarını isteyecek olun; kendilerine çarpıcı gelen bir görüntüden söz edeceklerdir. Hatta görüntü bile değil, bir nesneyi anlatacaklardır. Ayakkabılar, kahve fincanı, bir bardak süt, şarap şişeleri. Bu kadarı bile en azından

olağanüstü bir şeydir; birine 'Aşkdan da Üstün'ü görüp görmediğini soruyorsunuz, o da sizi, 'Şarap şişeleri olan film' diye cevaplıyor. Tıpkı Cézanne için olduğu gibi, Cézanne'ın elmalarından, Hitchcock'un 'Aşkdan da Üstün'deki şarap şişelerinden söz edildiği gibi söz edilir (Godard, 1991; 162).

Zeki Demirkubuz öykü ağırlıklı filmlerinde özellikle yerleşik ahlaki değerlere bilinçli ya da bilinç dışı bir şekilde karşı çıkan ve kendi kaderini çizirken kendi iradesi dışında bir kader yaşayan karakterlere yer vermektedir. Ayrıca genellikle kamerasını toplum tarafından gözden çıkarılan insanlara çevirerek toplumun uyumsuz insanlar için ürettiği kalıp yargıları ehemmiyetsizleştirerek var olan ikiyüzlülüğü ortaya çıkarmaktadır. Trajik melodramlar, intiharlar, kayıtsızlık, uzun monologlar, ahlaki çöküntü, ikinci sınıf yaşam mekânları, suça meyyal karakterler, karanlık, yuva sıcaklığı taşımayan evler, trajik sonlar ve filmlerine hâkim olan son derece yoğun gergin atmosfer de yönetmenin alamet-i farikaları niteliğindedir.

Demirkubuz'un tüm filmleri arasında belli geçişler, paralellikler kurulabilir. Zaten auteur yönetmen dediğimiz zaman idrak gücü yüksek bir yaratıcı-yazara vurgu yapmış oluruz. Bu yaratıcı-yazar'ın tüm yapıtları temelde bir tek roman, bir tek film olarak görülebilir. Yönetmenin tüm filmlerinde ruhunun yankısını, *iç anlamını* bulmak mümkündür. Örneğin çocuk denebilecek yaşta politize olmuş, hapisle tanışmış, çok ciddi ölçüde ekonomik ve sosyal yoksulluk yaşamış biri olarak Zeki Demirkubuz'un melankolik elanı filmlerinde kendini dışa vurmaktadır. Ayrıca bu iktisadi, sosyal ve politik kırılmanın etkisiyle hayata küsmüş, içine kapanmış, toplum için canını feda etmeye hazırlanırken Albert Camus tarzı hayatı saçma bulan bir uyumsuz varoluşçu çizgiye savrulmuş birinin kayıtsızlığı filmlerinde kendini ele vermektedir.

Ayrıca kuramı yapısalcı yaklaşımıyla daha tutarlı bir noktaya çeken **Geoffrey Nowell-Smith'in** fikirlerinden yararlanılmadan yapılacak bir analiz eksik kalacaktır.

Kuramın gelişimi sırasında beliren can damarlarından biri şudur: bir yazarın yapıtını tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışın yüzeysel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen... bir

yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekenden ayırt etmeye yarar. (Wollen, 2008; 72).

Buradan hareketle analiz birimi olarak Zeki Demirkubuz filmlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için auteur teorisinin açıklama araçlarına başvuracağız.

Derinlikli bir bakışla yönetmenin tüm filmlerine bakıldığında alışımın aynı kişisel ve sosyal bilinç-dışı atmosferden, benzer tematik olaylar, olgular, aynı görsel sinematografi ve motiflerden meydana geldiği görülecektir. Biz bu tekrarları ve ilgileri bilhassa auteur teoriiyi ayakları üzerinde durabilen bir teori haline getiren yapısalcı Geoffrey Nowell-Smith ve Andrew Sarris'in fikirlerine referansla açıklamaya girişeceğiz.

Auteurist teorisyenler genelde derindeki motiflere gönderme yaparlar. Çeşitli halk masallarını inceleyen Rus anlatı bilimci Vladimir Propp, masalların 31 motiften oluştuğunu belirtmektedir. Çok farklı temalara, karakterlere ve olay örgüsüne sahip olan bu masalların ilginç bir şekilde aslında aynı dinamiklerden, tekbiçimlilikten oluştuğunu ortaya koymaktadır. Propp masalarda iki temel özelliği; masalların çeşitliliği ve masalların tekdüzeliğini saptamıştır (Kıran ve Kıran 2003: 121). Tüm masallar ona göre aslında bir masaldan, çeşitli gibi görünse de kısıtlı motiflerden oluşmaktaydı. Ancak Peter Wollen bu tür yapısalcı yaklaşımlara ihtiyatlı yaklaşarak şunu önemli tespiti yapar:

Claude Lévi-Strauss'un söylediği gibi, sadece benzerlikleri fark edip sıralamak, üstünde çalışılan bütün metinleri (Rus masalları ya da Amerikan filmleri) soyut, yoksullaşmış tek metine indirgeme tehlikesine götürür. Bir analiz noktası olduğu gibi bir sentez noktası da olmalıdır. Aksi takdirde yöntem yapısalcı olacağına biçimci bir yönetime dönüşür. Yapısalcı eleştiri benzerliklerin ve tekrarların algılanmış olarak kalamaz, aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar sitemini de kapsmalıdır. (Wollen, 2008;83).

Şimdi bu gözle yönetmenin filmlerindeki benzerliklere, tekrarlara, farklılıklara ve karşıtlıklara değineceğiz.

3.1. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA BENZERLİKLER, TEKRARLAR FARKLILIKLAR, KARŞITLIKLAR

3.1.1. Narsisizm ve Nihilizm Düalizmi

Nowell-Smith değişime ayak direyen, basmakalıp motiflere bel bağlayarak aslında hep aynı sanat ürünlerine imza atan auteurların zayıf olduğunu düşünmektedir. Güçlü auteur yönetmenleri ise değişimi ve yaratıcılığı eserlerinde yeni ilişkilermeler içine girerek ve aynı zamanda kişiselliğini yitirmeden yansıtan sanatçılar olarak görmektedir.

*Renoir bir zamanlar bir yönetmenin bütün hayatı boyunca tek bir film yapmaya çalıştığını söylemişti; eleştirmenin kurmakla görevli olduğu bu film, yalnızca fazlalıkları olan değişkenlerin tipik özelliklerinin bileşiminden oluşmaz, **değişkenleri yöneten değişim ilkesini** de içerir. Bu ilke, filmin ezoterik yapısıdır ve kendisini Lévi-Strauss'un terimleriyle yalnızca "tekrarlamalar aracılığıyla su yüzüne çıkararak" açık eder. Bunun içindir ki Renoir'ın sözünü ettiği film gerçekte "bir tür 'değiş tokuş' grubudur, iki uca yerleştirilmiş değişkenler birbirleriyle simetrik ama ters yüz edilmiş bir ilişki içindedir" (Wollen, 2008;92-93).*

Yönetmen filmin her safhası üzerinde mutlak bir denetim ve belirleme şansına sahip değildir. Bu yüzden auteur kuramı bir bakıma kodları çözme, deşifre etme, fazlalıkları atma modelidir. Zeki Demirkubuz'un filmlerine baktığımızda hemen göze çarpan bir simetriden bahsedemeyiz fakat biraz eşeleyince ters yüz edilmiş karşıtlıkların söz konusu olduğunu görebiliriz.

C blok (1994), Masumiyet (1997), 3. Sayfa, İtiraf (2001) gibi ilk filmlerinde "genel bir psikolojik ve felsefi hal olarak her türlü ahlaki, dini, siyasi ve toplumsal değerden yoksun olma, varlık/yokluk, gerçeklik/gerçek dışılık, doğru/yanlış, bilgi/kanaat türünden tüm ayrımları reddetme durumu ve tavrını" (Cevizci, 2005: 1234) ifade eden pür bir nihilizm göze çarpmaktadır. Sonraki filmleri olan Yazgı (2001), Bekleme Odası (2003), Kader'de (2006) ise toz duman arasında aslında nihilist öznelere kendi kimliklerine, hayat tarzlarına aşırı bir bağlılık ve beğeni ile ortaya çıkan bir çeşit narsisizm yaşadıklarını söyleyebiliriz.

Yönetmen'in sinemasında nihilizm ve narsisizmin birlikteliği dolayısıyla paradoksluğu apaçık görünür değıldir. Fakat Demirkubuz'da değışkenleri yöneten değışim ilişkisi; öznenin kendisini özerkliğini yok eden topluma bilinç dışı bir şekilde de olsa adapte olmaktan alıkoymaya çalışması ve çatışmasıdır. Haliyle söz konusu çelişki filmlerinde hayati bir öneme sahip olmaya başlamıştır. Zeki Demirkubuz temelde hayatı ve insanı diyalektik bir bakış açısıyla ele alan bir kavrayışa sahiptir.

3.1.2. Eylem –Yapı Düalizmi

Yapı kavramını, Derek Layder'in işaret ettiği gibi insanların içinde hareket ettikleri toplumsal ilişkiler (toplumsal bağlamı veya ilgili koşulları oluşturan) anlamında kullanacak olursak; Zeki Demirkubuz'un sinema dünyasına baktığımızda çerçeveleme hep şunu gösterir: İnsan her şeydir ama insan hiçbir şeydir: zira toplumsal etkinliğinin, içinde yaşadığı toplumsal dünyayı değıştirebilme yeteneğı hemen hemen yoktur (Layder, 2006; 5).

Zeki Demirkubuz'un özneleri ister toplumsal hayatı değıştirmeye çalışsınlar isterse bu anlamda bilinçli bir faillik içinde olmasınlar sonuç değışmez; toplumsal düzenlemeler tarafından kendileri biçimlendirilirler. Yaratma, etki etme anlamında karşılıklı bir etkileşimin olduğunu söylemek pek yerinde olmayacaktır. Anlatısının merkezinde yaşamın gerçekliğine yenilmiş dağılıp giden sahipsiz bireyler vardır. *Kader* (2006) filminde Bekir'in şöyle bir ifadesi vardır: "... Sonra bak oğlum dedim kendi kendime, yolu yok çekeceksin, isyan etmenin faydası yok, kaderin böyle, yol belli, eğ başımı, usul usul yürü şimdi..."

Demirkubuz'un filmlerinde insan rüzgârda savrulan ve yok olan bir polendir. Belki de birey anlayışını daha iyi aktarabilmek için genellikle ekonomik ve sosyal sermayesi zayıf karakterleri ön plana çıkarmaktadır. *C Blok* (1994) ve *İtiraf* (2001) dışındaki filmlerinde alt sınıf insanların hikâyelerini konu edinir. "C Blok"taki zengin Tülay'ın ise aslında gecekondu semtinde yaşadığını, evlenerek sınıf atladığını öğreniriz. Yıldırım Türker -yönetmenin hemen hemen tüm karakterleri için de söylenebilir- *Masumiyet* (1997) filmi için şunları yazmıştır:

Bütün okulların, kurumların dışında kalmışlar, oy vermeyenler, sayımlarda sayılmayanlar, karanlık otel odalarının sakini mülksüzler, dükkânların vitrinleri önünde ezilenler, kapılardan rahat girmeyenler, yenilmek için dövüşenler, kendisini sakınmayı bilmeyenler, kaderlerinin çizgilerini acılı şarkılardan takip edenler, boyunlarında ipleri, avuçlarında jiletleriyle gezenler, dünyaya hiçbir yatırımı olmayanlar... (Türker, 2009)

Demirkubuz'a göre hayat bir bekleme salonudur, birey ne yaparsa yapsın o salondan çıkmayı başaramaz. Paradoks ise şurada; insan umut eder, harekete geçer ve kaybeder. Yine umut eder, hiçbir şeyi değiştiremez ve tekrar kaybeder. Nietzsche'nin deyiimiyle “ Umut en büyük işkencedir.” Çünkü insana hayatı alt edebileceğini düşündürür. Fakat toplum/yapı karşısında, “kader” karşısında özne olarak pek şansımız yoktur.

3.1.3. Özcülük ve Varoluşçuluk Çatışması

Özcülük; felsefi antropolojide, varoluşçuluğa yahut varoluş felsefesine karşıt olarak, insanın değişmez bir özü olduğunu, bir aslı, temel insan doğasının bulunduğunu öne süren bir yaklaşımdır (Cevizci, 2005; 1297). Jean-Paul Sartre ise varoluşçuluğu şöyle özetler: “İnsan var olur önce. Bir geleceğe doğru atılan ve bu atılışın bilincine varan bir varlık olarak ortaya çıkar. O; öznel olarak kendini yaşayan bir tasarıdır. İnsan nasıl olmayı tasarladıysa öyle olacaktır” (Sartre, 2009; 40). İnsanı özgürlüğe mecbur eden varoluşçuluğun izlerine Zeki Demirkubuz'un sinemasında rastlamak mümkündür hatta merkezi bir konumdadır. Ancak onun sinemasında varoluşçuluğun aksine insanın bir özle dünyaya geldiğini savunan özcülüğün ayak seslerini duyabilmek de pekâlâ mümkündür.

Genel olarak Demirkubuz filmlerinde yazgı ve kötülük izleğiyle karşılaşmaktayız. Toplumsal yüklerinden arınmış bir şekilde karşımıza çıkan karakterleri ‘doğa durumu’nda yaşamış gibi vahşi ve kötü davranış kalıplarına sahiptirler. Başrolünde kendisinin olduğu ve otobiyografik özellikler taşıyan *Bekleme Odası* (2003) filmindeki Ahmet de kötü biridir. Karısına doğru olmadığı halde hayatında başkasının olduğunu söyleyerek evden ayrılmasına ve intihara teşebbüs

etmesine sebep olmuş, dahası bu duruma pek aldırmaz etmemiştir. Daha sonra asistanı ve bir oyuncu adayı kadınla ilişkisi olur ama cinsel bir meta olarak görüldüklerini anlayan kadınlar hayal kırıklığı yaşayarak kendisini terk ederler. Ahmet bilhassa kadınlara karşı kötü davranmaktadır. Öte yandan insanların kötü olduklarına, her an kötü bir şey olabileceğine dair bir inanç taşımaktadır. *Kader* (2006) filminde Bekir ve Uğur talihsiz bir yazgının kurbanı durumundalar. Bekir, karısını, çocuğunu, annesini, babasını, işini bırakıp Uğur'un peşinden gitmektedir. Uğur, yatalak babasını, küçük kardeşini, çaresiz annesini yoksulluk içinde bırakıp Zagor'un peşinden sürüklenmektedir. Her ikisi de kendini gerçekleştirme/oluşturma peşindeyken ilginç bir şekilde iradeleri dışında hayatlarındaki insanlara kötülük yapmaktadırlar. *C Blok* (1994), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *İtiraf* (2001), *Yazgı* (2001) adlı filmlerine baktığımızda da -insanın doğası gereğiymiş gibi- karakterlerin nedensiz yere kötü davrandıklarını görebiliriz. Onun sinemasında öznelerin karakterleri film boyunca değişmez, yaşanan trajik hikâyelere rağmen döngüsellik devam eder. Çizdiği karakterler adeta hayvanlar gibi güdüsel, tekdüze ve belirlenmiş bir yapıya sahiptir. Öykünün belli bir yerinde gündelik sürekliliğin ahengi bozulur, insanlar arası ilişkilerde belli kırılmalar yaşanır, genellikle zamansal sıçramalarla öykü yeniden biçimlense de karakterleri temel aldığımızda gözle görülür bir ilerleme, gerileme ya da değişme söz konusu değildir. İflah olmaz kaybedenler durumlarını bir alın yazısı biçiminde algılama eğilimindedirler.

Bu anlamda Zeki Demirkubuz'un insanın doğasına ilişkin özcü fikirlere sahip olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Öte yandan Demirkubuz'un temel referanslarının başında iki varoluşçu yazar olan F.M. Dostoyevski ve Albert Camus gelmektedir. Burda bir parantez açmak gerekiyor: Sinema varoluşçuluk akımıyla 1950'li yıllarda Yeni Dalga sinemasının başını çeken Truffaut, Godard, Resnais gibi yönetmenlerin bireyin "dünyaya fırlatılmışlığını", içsel yalnızlığını, kendine mahkûmluğunu işlemeleri sayesinde tanışmıştır. Yeni Türk sinemasında ise varoluşçuluk temasını daha ziyade Zeki Demirkubuz işlemektedir.

Demirkubuz sinema hayatına girmeden çok evvel (hapisteyken) Dostoyevski'nin kitaplarıyla tanışır. Özellikle "Suç ve Ceza" romanı onu çok etkilemiştir. Filmlerinde insan ruhunun derununu ele veren Dostoyevskivari uzun diyaloglar ve çaresizlikten buhran geçiren karakterler başı çekmektedir.

Dostoyevski'nin çift kişilikli karakterleri kendilerini bulmak için -şüphesiz özgürlük için- dünyayla/toplumla çetin bir savaşa girişirler. Bu uğurda şu soru ortaya çıkmaktadır: Ben özgürlüğüm için her şeyi yapma hakkına sahip miyim? Her şey meşru mu? Yoksa özüm gereği beni sınırlandıracak bir değerler sitemine/normatif bir sisteme tabi miyim?

Belirttiğimiz gibi Camus da yönetmenin etkilendiği edebiyatçılardan biridir. Camus'unun epistemolojik çizgisini ikiye ayırabiliriz. İlk dönemi; yaşamın anlamsızlığını ve saçmalığını vurguladığı dönemdir. İkinci dönemi ise toplumu değiştirerek kötülüğü yok etmek ve anlamsızlığa başkaldırmak olarak yorumlayacağımız bir eylem felsefesi önerdiği dönemdir (Cevizci; 2005; 140). Tüm karşıtlıklar bir tarafa Zeki Demirkubuz'un filmlerinde insanın determinist bir özü varmış gibi görünse dahi birey toplum karşısında yapayalnızdır ve kendine/kendi seçimlerine/özgürlüğe esirdir. Auteur teori bağlamında filmlerinin '*içsel anlam*'ını önemli ölçüde bireyin bu zorluğunun, kırılğanlığının, anlamsızlığının ve başkaldırısının yönlendirdiğini belirtebiliriz.

3.1.4. Femme Fatale Kadın Tiplemesi

Dişiliğini kullanarak erkeklere, kendi amaçları uğruna her istediğini yaptıran kadınlara Fransızca'da 'ölümcül kadın' anlamına gelen *femme fatale* denilir. İlişki erkeklerin sosyal ve ekonomik sermayesinin zarara uğramasına neden olur. Kapitalist sinema endüstrisi içinde belli kalıpların dışına çıkmak pek kolay değildir. Özellikle toplumsal cinsiyet rolleri sorgulanmadan filmlerde yeniden yaratılır ve toplumsal bilinç dışına empoze edilir. Erilleştirilmiş seyirci baskısının yön verdiği filmlerde kadınlardan belli beklentiler vardır; kadın kamusal alanda olabildiğince pasif olmalı, özel alanda ise aktif bir biçimde hizmet etmeli, ekonomik anlamda erkeğe göre daha avantajlı olmamalı, kararları erkeğe bırakmalı, itaat etmeli çünkü son kertede himaye edilmeye muhtaçtır, her şartta duygusal, neşeli, anaç, diğerkâm ve güzel olmalıdır. Ana-akım sinema endüstrisi yerleşik toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının dışında kalan kadınları ise ötekileştirerek sunumunu yapmaktadır.

Sinemada öteki olarak kadın, melodram, komedi, kara film ve müzikallerde "femme fatale"dir. Erkeklerin arzularını kamçılایan bu

tehlikeli dişi, önce onları tahrik eder, sonra da yok eder. Ama bu sırada kendisi de yok olur (Küçük Kurt, 2010;37).

Ana-akım sinema endüstrisi dışında duran, bağımsız olan ve sanat sineması yapma iddiası içinde olan yönetmenlerden popüler sinemada olduğu gibi kadın temsili hususunda katı stereotipler dışına çıkmaları, toplumsal cinsiyet eşitsizliği karşısında daha eleştirel bir tutum takınmaları beklenmektedir. Ne yazık ki popüler sinemaya karşı eleştirel bir tavır takınan kendi dilini ve tarzını kurmaya çalışan Zeki Demirkubuz'un söz konusu kadınlar olunca eril önyargılardan uzak kaldığını söyleyemeyiz.

Zeki Demirkubuz'un filmografisine baktığımızda ilk filmi olan *C Blok (1994)* dışında başrolde hep erkekler vardır. Anlattığı erkek öykülerinde ise tipik bir kadın tiplemesi vardır. Bu tip; erkek karakteri tuzağına düşüren yahut erkeğin tuzağına düşmesine izin veren *femme fatale* kadın tipidir.

C Blok'ta (1994) Tülay ekonomik olarak avantajlı bir hayat yaşamak için sevmediği ama zengin olan bir adamla evlenmiştir. Böylece gecekondu semtinde oturan ailesine de maddi anlamda yardımcı olmaktadır. Ancak amacına ulaştınca yabancılaşıma yaşar ve kocasına karşı pek sıcak davranışlar sergilemez. Filmde Selim'e daha ziyade olumlu özellikler yüklenmiştir. Selim anlayışlıdır, karısının ona uzak durmasını anlamaya çalışır, maddi imkânlarını seferber eder. Hatta evdeki hizmetçi onu baştan çıkaracak şekilde davrandığı halde buna itibar etmez. Öte yandan Tülay sevimsiz, ruhsuz ve kocasını sömüren, aldatan bir tip olarak çizilmiştir. Kocasının tecavüzüne maruz kalması ve terk edilmesi ise adeta meşrulaştırılmaktadır. Kadına ancak erkeğin arzularını tatmin ettiği sürece hayat şansı verilmiştir.

Üçüncü Sayfa(1999) filminde yine karşımıza *femme fatale* bir kadın çıkar. Kadın yine güvenilmez, bilinç dışı hesapları yoğunlukta olan, erkeğin arzularını araştıran bir toplumsal kategori olarak çizilmiştir. Köyden şehre göç eden iki çocuklu Meryem ve kocası kapıcılık yapmaktadır. Meryem kocasını sevmez, onu öldürtmek ister, yalnızca onu değil iş verdiği ve kira almadığı için birlikte olduğu ev sahibini de öldürtmek ister. Meryem'in amacı ev sahibinin oğlu ile evlenip sınıf atlamaktır. Ev sahibini öldürdüğüne şahit olduğu İsa'yı duygusal açıdan kendine bağlayıp psiko-motor ajitasyonlarla kendine acındırarak kocasını öldürtmeye

çalışmaktadır. İsa sevdiği ve sevildiğini düşündüğü kadın için onun kocasını öldürmeye karar verir. Şans eseri Meryem'in kocası kahvede oynarken tartıştığı başka bir adam tarafından öldürülür. Bu esnada şehir dışında olan İsa döndüğünde Meryem'in taşındığını anlar. Ev sahibinin oğluna sorar, O nereye taşındığını bilmediğini söyler. Bir gün tesadüfen giyimi kuşamı değişmiş Meryem'i elinde poşetlerle alışverişten dönerken görür ve takip eder. Ev sahibinin oğlu ile evlendiğini öğrenir, kullanıldığını anlayan İsa kendini öldürür.

Yazgı (2001) filminde de durum pek değişmez, kadın cinsel bir obje gibi sunulmuştur. Ayrıca femme fatale tiplmesi bağlamında kadın cinselliğinin farkındadır ve erkeklerin onun kişiliğinin değil bedeninin peşinde olması gerçeği kendisini rahatsız etmemektedir. Sinem evli ve iki çocuğa sahip patronu Naim'le –ki Sinem'den yaşça epey büyüktür- yıllardır yasak bir ilişki yaşamaktadır. Patronu karısından boşanacağını ve onunla evleneceğini vaat etmiştir. Karısından bir türlü boşanamayınca Sinem ona nispet edercesine mesai arkadaşı Musa ile evlenir. Bu olayın da etkisiyle patronu Naim bir cinnet anında karısını ve iki çocuğunu katledecektir. Söz konusu filmde yine kadın evliliğe koşullanmış ve bu yolda duygularından ziyade mantığıyla hareket eden güvenilmez, duygusuz, korkutucu bir profil olarak resmedilmektedir.

Uğur; *Masumiyet* (1997) ve *Kader* (2006) filmlerinin başroldeki kadın karakteridir. *Masumiyet*'te karakterlerin orta yaşları, *Kader*'de ise Uğur ile Bekir'in aynı mahallede ve sonra başka şehirlerde geçen gençlik yılları konu edilmektedir. Uğur'un femme fatale bir havası olsa bile yönetmen'in diğer filmlerindeki gibi katı bir çerçeveden söz edemeyiz. Uğur daha ziyade eksik bir özne olarak sunulmuştur. Ama varoluşsal bütünlüğünü tamamlayabilmek için bir erkeğe ihtiyacı vardır. Yıllarca ulaşılmaz bir erkeğin peşinde sürüklenecektir. Beri yandan hami olarak kendine bir erkek seçmiştir; bu erkek evli ve 2 çocuk babası Bekir'dir. Her ne kadar arada bir bu erkekten kurtulmaya çalışsa da netice itibariyle başaramayacaktır, belki de başarmak istemiyordur. Filmin sonunda erkek ve kadın yok olur. Bekir intihar eder, Uğur ise öldürülür. Zeki Demirkubuz filmlerinde kadınları erkeklerle eşit toplumsal konumlara sahip varlıklar olarak işlemek bir yana erkeğin toplumsal statüsüne zarar verebilecek, dikkat edilmesi gereken varlıklar olarak sunmuştur.

3.1.5. Bir Yabancılaştırma ve Yabancılaşma Efektini Olarak Televizyon

Demirkubuz'un yalın ve gösterişsiz bir sinema dili vardır. Kamera genellikle sabittir. Detaylara fazla yer verilmez. Uzun planlar tercih edilir. Ön plana çıkan monolog sahneleriyle, karakterin dünyası ortaya koyulurken seyircinin mesafe alması da sağlanır. Televizyon, televizyondan gelen Yeşilçam filmi sesi ve kapılar üst kurmaca evreninin temel öğeleri olur. Bu evrenle, izleyiciyle öykü arasına mesafe koyulur ve öykü başka bir bağlama taşınır (Çelik, 2009; 206).

Yabancılaştırma efekti; Fransız yeni dalga sinemasında özellikle Jean- Luc Godard'ın çok sık kullandığı bir tekniktir. Bertolt Brecht'in tiyatrosunda kullandığı bu aracın temel işlevi; alıcının oyuna duygusal olarak bağlanmasını engellemek ve eleştirel aklın ön plana çıkmasını sağlamaktır.

Zeki Demirkubuz ilk filmi olan *C Blok'tan (1994)* itibaren hemen hemen her filminde 'televizyon'u bilhassa yabancılaştırma efekti olarak kullanmıştır. Demirkubuz bağımsız ve eleştirel bir sinemacı olarak seyircisini bir refleksiyon süreci içine çekerek filmle kurdukları özdeşlik bağını koparır. Böylece hem kendi gerçekliklerini hem de toplum içinde yaşadıklarının oyunun bir parçası olduğunu hatırlatmış olmaktadır. Bunun teknik anlamda bireyi kendi hayatı, kendi davranışları üzerinde sorgulayıcı bir düşünme performansına yönlendiren bir yöntem olmakla birlikte işin bir de Demirkubuz'un topluma güvenmemesinin ve Türk insanını pasif bulmasının bir dışavurumu olarak okunabilecek bilinç dışı tarafı var.

Daha evvel belirttiğimiz gibi Zeki Demirkubuz toplumun kurtuluşu için silahlı mücadeleyi kullanarak devrim yapmayı planlayan bir sol örgütün (TİKKO) militanıydı. Ancak 1980 askeri darbesiyle birlikte devrim ütopyası sona erdi, sol örgütlenmeler dağıldı ve militanların büyük bir kısmı hapse düştü, bir kısmı da yurt dışına kaçmak zorunda kaldı. Demirkubuz bu dönemde yaklaşık üç yıl hapis yatmıştır. Bu süreç onun hayata bakış açısında ve kişiliğinde kayda değer dönüşümlere sebep olmuştur.

Tüm filmlerinde insanlar kendi başlarına bir olay gelmesine ya da yanı başlarında çok trajik olaylar yaşanmasına rağmen soluğu televizyon izlemekte bulurlar. Karşımıza özne olamayan bireyler çıkmaktadır. *C Blok'ta (1994)* televizyon hep açıktır. İsteddiği hayata sahip olmayan ve arzu ettiği hayatı yaşayan insanlarla

özdeşlik kuran evin hizmetçisi Aslı, her fırsatta heyecanlı bir biçimde televizyon izlemektedir. Birbirlerini sevmedikleri aşikâr olan Tülay ve Selim'in aralarındaki tek iletişim biçimi/biçimsizliği akşamları beraber televizyon izlemek gibi pasif bir eylemdir. Bu ritüel, evlilikten daha doğrusu beraber yaşamamanın ve birey olmanın sorumluluğundan kaçmanın bir yolu olarak görülebilir. *Masumiyet'te* (1997) Yusuf'un dilsiz yeğeni ve Uğur'un dilsiz kızı televizyonda yayınlanan Yeşilçam filmlerinin başından ayrılmazlar. Başta Bekir ve Yusuf olmak üzere tutunamayanlar, kaybedenler, ezilenler otelin lobisinde eski Türk filmlerini izleyerek vakitlerini/hayatlarını geçirirler. *Üçüncü Sayfa* (1999) filminde İsa mafya'dan öldüresiye dayak yerken televizyonda bir futbol maçı dönmektedir. Tansu Çiller iktidarında Türkiye en karanlık yıllarını yaşamaktadır, ama televizyonda başka bir Türkiye vardır ve 'her şey yolunda'dır. Başka bir sahnede İsa Meryem'in evinde çocukları Sibel ve Can ile kahvaltı etmektedir, kamera televizyona yönelir, yakın çekim yapar. Ekranda bir kadın programı vardır, popüler sosyolog Ayşe Özgün insanların dertlerine çare aramaktadır.

Hayatı TV programları, çocukla ve temizlikçilik yapmakla geçen Meryem çocuklarına Sibel ve Can isimlerini vermiştir. Çocuklarına ismini verdiği Sibel Can için şunları der: "Çoluk çocuk sahibi insan. Biraz ağır olması lazım. Sesi güzel ama hareketlerini hiç tasvip etmiyorum." der. İbrahim Tatlıses için olan yorumu da ilginçtir: " Ben şahsen beğeniyorum. Hem akıllı hem yakışıklı. Hem de mütevazı. İnsan onunla konuşurken sıkılmıyor, ezilmiyor. Belden aşağı çok iniyor ama olsun. Onun da huyu böyle. Herkesi olduğu gibi kabul etmek lazım. Televizyonun ve magazin insan hayatının içerisine çok girmesi yavaş yavaş yaşadıkları gerçeklikten uzaklaşmaları sonucunu doğurmaktadır. TV'deki yüzlerle ilgili yorumları ve her şeylerini bilmesi günümüzün habercisi gibidir. Diziler, magazin ve reality programları ile örülmüş bir sanal hayat ve gerçeklikten uzaklaştıran görüntüler (Pösteki,2005;80).

İtiraf'ta (2001) aldatıldığını düşünen Harun büyük acı çekmektedir. İş seyahati için şehir dışındaki bir otelde kalmakta ve acısını televizyon izleyerek bastırmaktadır. Ekranda Bill Clinton'un basın açıklaması vardır, bir başka filmde Süleyman Demirel sahneye çıkar. Yönetmen nihayetinde politikaya müdahil

olamayan ya da olmayan bir toplum portresi çizmektedir. *Yazgı* (2001) filminde bir haber kanalı açıktır; İsrail askerleri Filistinli insanları dövmetedir. Filmin karakterleri ise kayıtsız bir biçimde izlemekte, yorum bile yapmamaktadır. *Diğer filmlerinde de televizyon başatlığını korumaktadır*. Demirkubuz'un sinemasında 'kitlelerin afyonu' olan televizyon, edilgenleştirilmiş bireyler için toplumun acımasızlığını unutturacak bir şefkat aracına dönüşmeye başlar. Aynı zamanda toplumsal duyarsızlığının da bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.1.6. Varoluşsal ve Politik Hiççilik

Albert Camus ve Fyodor Mihayloviç Dostoyevski'den etkilenen Zeki Demirkubuz'un filmlerinde çok ciddi varoluşsal ve nihilist izlekler görülmektedir. Genellikle karakterlerinin iç dünyalarına, kararsızlıklarına, çatışmalarına ve yaşadıkları yoğun anlamsızlıklara odaklanmaktadır.

Varoluşçu felsefeye göre nesnelere ve hayvanlar, nasıl yaratılmışlarsa öyle olmak zorundalar. Örneğin masa, masalığına katkıda bulunmaz. İnsan ise yaratıldığı şekilde kalmak zorunda değildir. İnsan kendi varlığına katkıda bulunabilen, kendini var edebilen bir canlıdır. (Tüm canlılar içinde yalnızca insan için, varoluş özden önce gelir.) Var olmak ve gelişmek, insan için aynı şeydir; iç içe geçmiştir. Var olabilmek için gelişmek zorundasınız ve geliştikçe daha etkili var olabilirsiniz. Yirminci yüzyılda bilimdeki gelişmeler bize, yıldızlarıyla, galaksileriyle evrenin sürekli olarak değiştiğini, genişlediğini gösterdi. Artık biliyoruz ki gerek fiziksel gerekse biyolojik evrende sürekli değişme, gelişme var. Aynı şey, insan için de söz konusu. Ancak insanın diğer canlılardan ve nesnelere bir farkı vardır. İnsan dışındaki şeyler, bilinçli olmadan değişmektedir. İnsan ise, kendi varlığına katkıda bulunmayı ve değiştirmeyi bilinçli olarak gerçekleştirebilir, üstelik bu değişmeyi "gelişmeye" çevirebilir (Dökmen, 2013;24).

Bir anlamda varoluşçu felsefe, insanın kendini yaratma arzusu bakımından hem kendisine hem sisteme yönelik bir başkaldırıya işaret etmektedir. Zira anlamı ve kendini bulması dışsal bir güçle değil içsel bir isyan pratiğiyle mümkündür. Çünkü

modernizm birey olarak insanı, umudu ve merhameti öldürmüştür. Bu çıkışsızlık, insanın kendisini hatırlayarak, kendisine dönerek, eyleyerek aşabileceği bir gerçekliktir.

Zeki Demirkubuz ise politik olarak nihilist bir sinemasal dünya kurmaktadır. Bireyin sosyalleşmesinin kendini gerçekleştirme bağlamında imkânsız bir deneme olduğunu işleyerek kurulu düzenin karamsar bir tablosunu çizmektedir. Yönetmen'in *insanı* benliğinin ve yüksek bir ide olarak özgürlüğünün farkında olan değil varoluşunun pasif bir taşıyıcısı olan bir varlık olarak görme biçimi ağır basmaktadır. Bu çıkarımımızı toplumun birey üzerindeki baskısını ve yerleşik toplumsal/siyasal düzeni eleştirirken, olumlu seçenek önermemesiyle destekleyebiliriz.

İnsan yaşamının saçma, anlamsız ve boşuna olduğu fikrinden hareket eden varoluşsal nihilizm anlam ve amacı olmayan bu dünyaya fırlatılmış insanın gereksiz bir tutku olduğuna işaret etmektedir. Yönetmenin filmlerine baktığımız zaman –ilk çalışmasında bile görülen- genellikle toplumsal hayata adapte olmayı bilinçli olarak reddeden ya da entegre olmakta başarılı olamayan kahramanlarla (anti-kahramanlarla) karşılaşmaktayız. *C Blok'ta* (1994) Halet ve Serpil, *Masumiyet'te* (1997) Yusuf, *Yazgi'de* (2001) Musa, *Kader'de* (2006) Bekir gibi... Zaten ona göre sinemanın halkı uyandırmak, halka bilinç götürmek gibi bir işlevi yoktur. Dünyanın önde gelen auteur yönetmenleri Andrey Tarkovski, Ingmar Bergman gibi kişisel/atomik olanı merkeze alarak minimalist filmler yapmayı tercih ettiğini söylemektedir.

3.1.7. Kapı ve Ev Motifi

Kendiliğinden açılan kapılar ya da bir türlü kapanmayan bozuk kapılar kısacası kapı imgesi Zeki Demirkubuz anlatısında önemli bir simge olarak karşımıza çıkmaktadır. Biraz düşününce aslında kapı imgesinin hepimizin hayatında çeşitli varoluşsal karşılıkları vardır.

Yönetmenin kişisel tarihine baktığımızda hapisanede yattığı yıllarda kapının her açılışı ya göreceği işkencenin ya da kaygılı bir belirsizliğin habercisidir. Bu yüzden her filmde kullanılan kendiliğinden açılan ve zorlansa da kapanmayan kapılar metaforu; bireyin iradesi dışında hayatına yön verecek kişilerin, güçlerin,

olayların, acıların varlığına işaret eden bir gerilim kaynağıdır. *Masumiyet'te* (1997) Yusuf cezaevi müdürüne hapisten çıkmak istemediğini söylediğinde kapı muğlak ve tekinsiz bir hayata doğru kendiliğinden açılır. *Yazgı* (2001) filminde de Musa savcının odasındaiken kapı birden açılır ve Musa esaret olarak gördüğü “özgürlüğüne” ne yazık ki kavuşur.

Ayrıca filmleri genelde ev içinde geçer ve ev içi iletişimsizlik/gerilim yoğun olarak kapı imgesiyle karşılanır. Demirkubuz'un yarattığı karakterler aynı evde yaşamalarına rağmen çoğunlukla birbirleriyle konuşmayı tercih etmemektedirler. Bu yakın ama uzak insanların birbirlerine ve kendilerine yabancılaşmalarında ekonominin temel bir faktör olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Daha ziyade varoluşsal kaygılar bireyin içe dönük olmasına sebep olmaktadır. Karşılıklı iletişimi sekteye uğratan bu duruma paralel olarak ev içinde büyük bir gerilim, kasvet ve tekinsizlik ortaya çıkmaktadır. Asuman Suner, Demirkubuz evlerini şöyle betimler:

Ev doğrudan karanlığın alanıdır, bir hapisane, bir cendere, bir cehennemdir artık. Huzurdan, rahatlıktan eser yoktur burda. C Blok'taki çiftin sevgisiz, neşesiz, kupkuru apartman dairesi; Masumiyet'te Yusuf'un ablasının şiddet yüklü, ürpertici, yoksul bodrum katı; Üçüncü Sayfa'da içlerinde her türlü şiddet ve sapkınlığın yaşandığı alt-orta sınıf apartman daireleri; Yazgı'da patronun karısını ve iki çocuğunu öldürdüğü orta sınıf, alaturka apartman dairesi; İtiraf'ta genç karı kocanın geçmişin yükü ve vicdan azabıyla birbirlerinin hayatlarını cehenneme çevirdikleri şık, manzaralı daire ve Bekleme Odası'nda Zeki Demirkubuz'un kendisinin canlandığı film yönetmeninin aşklarını bir seri katilin cinayetleri gibi sistemli ve soğukkanlı yaşayıp tükettiği “sanat” dairesi... Tümü rahatsız edici, tekinsiz evlerdir bunların (Suner, 2006;174).

Tekinsizliği ve dehşeti büyüten, sıradanlaştıran şey insanların birbirleriyle konuşma gayreti içine girmeden ‘savaşmaya’ başlamalarıdır. Demirkubuz'a göre insan kötü bir varlık olup en yakın kişiler aslında birbirine en uzak kişilerdir. Bu ‘gerçekliği’ insanların kişisel mesafeyi en aza indirdiği yer olan ev metaforu üzerinden vermektedir.

C Blok'ta (1994) hiçbir şey paylaşamayan Tülay ile Selim; *Masumiyet* (1997) ve *Kader'de* (2006) bir ömür birlikte olan fakat birlikte olamayan Uğur ve Bekir; *Üçüncü Sayfa'da* (1999) Meryem'in içini döktüğü İsa bir kenara, seyirci bile inanmıştı Meryem ile İsa'nın arasındaki yakınlaşmaya; *Yazgı'nın* (2001) evli çifti Musa ve Sibel'in medeni durumları umurlarında değildi. *İtiraf'ta* (2001) karakterler konuşuyorlardı ancak birbirilerini anlamamak için ellerinden geleni yaparak psikolojik ve fizyolojik şiddet uygulamaktaydılar.

Zeki Demirkubuz'un filmleri genellikle kapalı mekânlarda, evlerde, otellerde geçer. Kurduğu karakterler kurduğu evler gibi kapalı, karanlık ve klostrufobik, sıradan ama her an her şeyi yapabilecek kısıtlanmış kişilerdir. Teknik olarak kısıtlanmışlık duygusunu 'çerçeve içinde çerçeve' yoluyla oluşturmaya çalışmaktadır. Kameranın çekimi ilk çerçeveyi oluştururken, Demirkubuz ikinci çerçeve için genellikle kapı, pencere, televizyon ya da duvar ögesini kullanmaktadır. Ayrıca yönetmen toplumsal ve varoluşsal kısıtlanmışlığı Fransız yeni dalga sinemasında olduğu gibi öyküden çok, yeni ve kendine özgü sayılabilecek mizansen teknikleriyle vermeye çalışmaktadır.

3.1.8. Determinist Etik ve Özgür İrade

Determinist etik; ahlaki eylem bazında insanın özgür bir iradeye sahip olduğunu öne süren görüşlerin aksine ahlak alanının belirlenmiş olduğunu ve dolayısıyla ahlaksal yaşamın nedensel yoldan açıklanabileceğini iddia eden bir ahlak görüşüdür. Schopenhauer ve Spinoza gibi metafizik determinist filozoflara ek olarak örneğin Marx'ın materyalist determinist bir anlayışı vardır. Ona göre ahlaki yaşamda öznenin özerkliğinden bahsedemeyiz, asıl belirleyici olan egemen sınıfın ideolojisinin yönlendirdiği ve belirlediği normatif özellikler taşıyan ahlaksal hayattır. (Cevizci, 2005; 465).

Zeki Demirkubuz'un kahramanları ise bu bağlamda nedensiz ve haliyle tekinsiz varlıklardır. Modern ve rasyonel birey imajından olabildiğince uzak olan karakterlerinin politik, sınıfsal ve apaçık felsefi kimliklerine de kamerasını odaklamaz. Onun daha ziyade ilgilendiği durum; kahramanlarının nedensizce yaptığı eylemlerdir. Bu nedensizlik boşluğunu, özgür irade/insan doğasının karanlığı, insanın

zapt edilemezliği, aslında ne kadar toplumsal olsa da toplum-dışılığıyla doldurmaya çalışmaktadır. Bu indeterminist etik alanını inşa ederken eksik kalan şey ise öznenin toplumsal bağlamdan neredeyse tamamen kopuk bir varlıkmiş gibi kurgulanmasıdır. Bunun altında Demirkubuz'un kötülüğün insanın doğasında olduğuna inanması yatmaktadır.

Zeki Demirkubuz'un çokça referans gösterdiği Dostoyevski'nin yapıtının insanlık tarihinde bir kilometre taşı olmasının nedeni, Dostoyevski'nin eninde sonunda bütün her şeyi insanın içindeki kötülüğe bağlamasından ziyade bu sonuca varırken bütün karmaşık toplumsal/sosyal ilişkileri içinde insanı anlatma yönteminin büyüklüğünden, analizinin derinliğinden kaynaklanıyor mu? (Güven, 2004; 22-28).

Demirkubuz “Ahlaktan bağımsız akıl, dünyanın en tehlikeli ve aşağılık şeyidir” (Demirkubuz, 2009; Altyazı dergisi; s. 18-22) diyerek özgür irade ile insan eyleminin ve ahlaki yaşamın belirlenebileceğine vurgu yapmaktadır ancak filmlerinde bunun yansımaları görmek pek olanaklı değildir. İnsanı ve doğasını sorgularken toplumsal varoluşu/bağlamı göz ardı etmesi ve öznenin eylemlerinin nedenlerine değil salt sonuçlarına odaklanması sinemasına has paradokslardan biridir

3.1.9. Kolektif Sözcelem

Zeki Demirkubuz sinemasının ortak motiflerinden biri de filmlerinin merkezinde tutunamayanların, kronik kaybedenlerin ve çoğu zaman da alt sınıf, alt-orta sınıf gelir grubunu oluşturan karakterlerin başı çekmesi gelmektedir. Yalnız bu durum söz konusu kahramanların yahut anti-kahramanların kendi sosyo-politik konumlarının bilinçli bir taşıyıcısı olduklarını göstermemektedir.

Bizim bu başlık altında ilgilendiğimiz asıl nokta; kolektif sözceleme nasıl açığa vurduklarına odaklanmak olacaktır. “Sözcelem (enonciation), bir zaman-mekândaki sözce üretimini belirtir. Sözcenin cümleden farkı zaman, mekân ve özneye yaptığı atıf dolayısıyla toplumsal bağlama işaret etmesidir. Bir cümle soyuttur ama sözce toplumsaldır” (Yayına haz. Pay, 2009; 30). Gilles Deleuze ve Félix Guattari kolektif sözceleme “minör edebiyat” açısından olumlu atıfta bulunmaktadırlar. Onlara göre minör edebiyatın üç önemli özelliği vardır: ilki; dilin

yersiz yurtsuzlaşmasıdır. İkincisi; bireysel olanın yolunun eninde sonunda dolaysız olarak siyasal olana çıkması, son olarak da sözcelemin kolektif olarak düzenlenişi gelmektedir.

Demirkubuz'un sinemasında *özne olmayan* özneler kamuoyunun genel temayüllerinin yüklenicisi konumundadırlar. Örneğin, *Üçüncü Sayfa* (1999) filminde Meryem'in sabah programı izlerken İbrahim Tatlıses'ten "İbo" diye bahsetmesi, kendince aileden gördüğü Sibel Can'a yaptığı "kardeşçe" eleştiriler politik bir özne olarak onun değil herhangi birinin cümleleridir. Ya da İsa'yı döven mafyatik tipin sözceleri -ya vereceksin ya vereceksin- aslında o zamanlar Başbakan olan Tansu Çiller'in -dolayısıyla güncel siyasal atmosferin bağlamına gönderimlilik taşıyan- tümceleridir ancak yönetmen bunu yaparken makro düzeyde bir siyasal amaç gütmemektedir. Gündelik hayatın içine sinmiş kolektif siyaseti görünür hale getirmeye çalışır. Deleuze ve Guattari'nin kavramsallaştırmasıyla söyleyecek olursak "minör edebiyat" icra etmektedir.

3.1.10 İrrasyonel İlişkiler

Zeki Demirkubuz sinemasının tutarlı tekrarlarından biri de; insanlar arası ilişkilerin akıl dışı karakterinin altının çizilmesidir. Bu motif insanın ya kendine ya da karşındakine ihanet etmesiyle sonuçlanarak karmaşık ve acımasız bir ilişkiler deseni ortaya çıkarmaktadır. Öyle ki hemen hemen tüm filmlerinde kahramanlar sonunda intihar eder yahut katil olur. Özellikle acımasızlık (hem kendine hem başkalarına karşı) en belirginlik duygu durumu olarak ön planda yer almaktadır. Bu bağlamda bir önemli motifin de sarsıntılı olaylardan sonra Demirkubuz karakterlerinin özdüşünümsel bir süreç içine girerek duygu ve düşüncelerini dışavurma olduğunu söyleyebiliriz.

C Blok (1994) filminde bu süreç içe patlama şeklinde cereyan etmektedir. Filmde baş erkek karakter Halet sosyo-ekonomik gerçeğiyle pek simetrik durmayan ilişkiler ağı içine girdikten/çekildikten sonra ruhsal bunalımlar yaşayarak akıl hastanesine düşecektir. *Masumiyet'te* (1997) hapisshaneden bile çıkmak istemeyecek kadar dünyadan kaçan ve çıkmak zorunda kaldıktan sonra alt sınıf bir otelde tanıştığı konsomatris bir kadına âşık olup onun sağır, dilsiz kızına babalık yapmak

durumunda kalan katil ama “masum” bir adamın (Yusuf’un) sarsıcı ilişkiler çemberinde alt üst oluşuna tanık oluruz. *Üçüncü Sayfa* (1999) filminde erkek karakter adeta hayal kırıklığının başrol oyuncusudur. Kendi halinde sürüklenip giderken hayatına giren kadınla birlikte kendini aklın hayalin alamayacağı olayların merkezinde bulur. Vasat hayatına giren femme fatale kadın sayesinde biraz hayat bulsa da aldatıldığını öğrenince evine giderek kadını öldürmek ister, bunu yapamayacağını anlayınca intihar eder. *İtiraf’ta* (2001) en yakın arkadaşının karısıyla ilişkisi olduğunu öğrenen adam intihar eder. Karısı ise kocasının bu arkadaşıyla evlenir ancak kendisinin de aldatılacağını düşünen adam paranoyaklaşınca kadına şiddet uygulamaya başlar ve evlilikleri biter. Bu adam da intihar girişiminde bulunur. *Bekleme Odası* (2003), *Kader* (2006) gibi filmlerinde de benzer öz yıkıcı sosyal ilişkiler temel izleği meydana getirmektedir.

Bilhassa ihanet teması, bireyler arasındaki güvensizlik, içe dönüklük, iletişim eksiklikleri, yalnızlık duygusu ve geleceğe yönelik karamsarlık/kayıtsızlık Zeki Demirkubuz sinemasının ayırt edici özellikleri arasında başı çekmektedir.

SONUÇ

Miadını doldurmuş geleneksel Fransız sinemasını kökten bir şekilde değiştiren ayrıca içinde modern sinemanın nüvelerini taşıyan Yeni Dalga hareketine benzer bir şekilde 1990'lı yıllarda Genç Yönetmen Kuşağı diyebileceğimiz bir grup yönetmen deyim yerindeyse ulusal sinemamızın deri değiştirmesine vesile olarak canlanmasını sağlamıştır. Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Serdar Akar, Ferhan Özpetek, Handan İpekçi gibi genç yönetmenler inandırıcılıktan yoksun, yaşamla organik bağı kopmuş, şablonik Yeşilçam filmlerinden radikal bir epistemolojik kopuşu temsil eden yeni sinematografik ve tematik bir dile sahip filmlere imza atarak sinemamızla yaşam arasındaki bağı tesis etmeye başlamışlardır.

Özellikle Zeki Demirkubuz sinemasını ele almamızın temel sebeplerinden biri; diğer yönetmenlere göre daha erken bir tarihte; 1994 yılında *C Blok (1994)* filmi ile hâkim sinema anlayışına karşı bir tavır geliştirmiş olması ve bu anlamda öncü bir role sahip olmasıdır. Demirkubuz 1990 sonrası yönetmen kuşağının en önemli temsilcilerinden biri olarak Türk sinemasının hem içerik hem biçim açısından alışlagelmiş kalıplarını zorlamıştır/aşındırmıştır. O didaktik olma handikabını aşarak politik ve felsefi bir özne olarak insanı anlatısının merkezine almıştır. Anlatısında başrol verdiği insanlar ise ana-akım Türk sinemasında olduğu gibi toplumsal normları harfiyen yerine getiren ya da en azından filmin sonunda doğru yolu bulacak mükemmel karakterlerin aksine toplumun öteki olarak kodladığı genelde eksik, uyumsuz, toplumsal düzene ayak uydurmayan/uyduramayan, tutunamayan insanların oluşturduğu anti-kahramanlardan meydana gelmektedir. Sinemasının arka planında felsefi olarak insanın davranışlarını, bilişsel süreçlerini yöneten temel motivasyon kaynakları irdelenmektedir.

Zeki Demirkubuz; insanlar arası ilişkilerin doğasına ve inşasına ilişkin yorumları, minör toplumsal eleştiriyile büyüttüğü bireyci-ahlakçı tavrı, hem tema hem görsel teknik ve simgeler bütünlüğü içindeilmek ilmek işlediği öyküleri ayrıca şahsı nevasına münhasır bir sinemasal dile sahip olması itibarıyla sinemamızda hatırı sayılır bir noktada kendine yer edinmiştir. İncelememizde diğer ünlü auteur

yönetmenler gibi ortak temalar, motifler, karşıtlıklar, farklılıklar, tekrarlar ve benzerliklerle girift bir şekilde örülmüş bir sinema anlayışının olduğu görülmüştür.

Serbest piyasaya değil hakiki topluma, verili bireye değil “doğa durumu”ndaki insana odaklanan Demirkubuz sinematografik ve felsefi gücüyle, kusurları/çelişkileriyle, karamsar toplum tasavvuruyla ön plana çıkan bir auteur yönetmen örneğidir.

KAYNAKÇA

- Abısel, Nilgün Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara, İmge Yayınları, 1994.
- Andrew J. Dudley Büyük Sinema Kuramları, İstanbul, Doruk Yayınevi, 2010.
- Andrew, Butler Film Çalışmaları, İstanbul Kalkedon Yayıncılık, 2011.
- Arslan, Umut Tünay Bir Kapıdan Gireceksin, Kalkedon Yayıncılık, 2012.
- Bazin, André Sinema Nedir? İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Benjamin, Walter Pasajlar, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul, YKY Yayınları, 2004.
- Beton, Gerard Sinema Tarihi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1990.
- Bickerton, Emilie Cahiers Du Cinéma'nın Kısa Tarihi, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011.
- Büker, Seçil Film ve Gerçek, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1989.
- Büyükdüvenci S. Öztürk Ruken Postmodernizm ve Sinema, İstanbul, Ark Yayınları, 1997.
- Corrigan, Timothy Film Eleştirisi El kitabı, Çev: Ahmet Gürata, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Çoşkun, E. Esen Dünya Sinemasında Akımlar, İstanbul, Phoenix, 2011.
- Derman, Deniz Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001.
- Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2002.
- Diken ve Laustsen, Filmlerle Sosyoloji, İstanbul, Metis Yayınevi, 2011
- Doğan, Nezih Seyirci ve Sinema, Ankara, Med Campus 126 Proje Yayınları, ty.
- Dorsay, Atilla Sinemamızda Umut Yılları, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1989.159
- 12 Eylül ve Yılları ve Sinemamız, İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2002.
- Douglas, K. Ryan, M Politik Kamera, Çev: Elif Özsayar İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997.
- Dökmen, Üstün Varolmak, Gelişmek Uzlaşmak, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2013.
- Esen, Şükran Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur, İstanbul, Alfa Yayınları, 2002

- Eslı, Meral Özınar Türk Sineması'nın Felsefi Arka Planı, İstanbul, Doruk Yayınları, 2012.
- Gevgilli, Ali Çağmı Sorgulayan Sinema, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1989.
- Gönen, Metin Paradoksal Sinema, Versus Kitap, 2008.
- Güçhan, Gülseren Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, Ankara, İmge Yayınları, 1992.
- Holm., D.K. Bağımsız Sinema, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2007.
- Kabadayı, Lale Film Eleştirisi İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Kutay, Uğur Sinema-Politik, İstanbul, Es Yayıncılık, 2011.
- Mabean, James Roy Sinema ve Devrim, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2006.
- Özön, Nijat Türk Sinema Tarihi, Doruk Yayınevi, İstanbul, 2010.
- Pay, Ayşe Yönetmen Sineması Zeki Demirkubuz, İstanbul, Küre Yayınları, 2009
- Pösteki N Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması, Es Yayınları, İstanbul, (2005).
- Savaş, Hakan Sinema ve Varoluşçuluk, İstanbul, Altı Kırk beş Yayınları, 2003.
- Suner, Asuman Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.
- Wayne, Mike Politik Film, İstanbul, Yordam Kitap, 2009.
- Wiegand, Chris Fransız Yeni Dalga Sineması, Kalkedon Yayıncılık, 2011.
- Wollen, Peter Sinemada Göstergeler ve Anlam, Çev: Zafer Aracagök, Bülent O. Doğan İstanbul, Metis Yayınları, 2004.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı :Cahit Şahin

Doğum Tarihi :01.01.1985

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : ADÜ Sosyoloji

Yüksek Lisans Öğrenimi: :ADÜ SBE Sosyoloji Anabilim Dalı

Bildiği Yabancı Diller :İngilizce

İş Deneyimi

Mesleği :Felsefe Grubu Öğretmeni

Çalıştığı Kurum :Birey Akademi

İletişim

e-posta Adresi : rodaferda@hotmail.com