

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ZEKİ DEMİRKUBUZ'UN FİLMLERİNDEKİ KADIN FİGÜRLERİNİN İŞLENİŞİ VE**  
**BU FİGÜRLERİN KENT OLGUSU İÇERİSİNDEKİ KONUMLARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Nagihan ÇAKAR**

**1110060001**

**Anabilim Dalı: İletişim Tasarımı**

**Programı: İletişim Tasarımı**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ferhat Özgür**

**TEMMUZ 2013**

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ZEKİ DEMİRKUBUZ'UN FİLMLERİNDEKİ KADIN FİGÜRLERİNİN İŞLENİŞİ VE**  
**BU FİGÜRLERİN KENT OLGUSU İÇERİSİNDEKİ KONUMLARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Nagihan ÇAKAR**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 19.06.2013**

**Tezin Savunulduğu Tarih: 11.07.2013**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ferhat Özgür**

**Jüri Üyeleri: Doç. Dr. Ahu Antmen**

**Doç. Dr. Mehmet Üstün İpek**

**Yrd. Doç. Dr. Okan Ormanlı**

**TEMMUZ 2013**

## ÖNSÖZ

“Zeki Demirkubuz’un Filmlerindeki Kadın Figürlerinin İşlenişi ve Bu Figürlerin Kent Olgusu İçerisindeki Konumları” adlı tez çalışmam süresince bilgi ve deneyimi ile destek veren tez danışmanım, Prof. Dr. Ferhat **ÖZGÜR**’e, öğrenim hayatım boyunca ışık tutan tüm **hocalarıma**, araştırmamın uygulama aşamasındaki filmin kurgusunu hazırlayan, mesleki gelişimime her anlamda katkı sunan, değerli meslektaşım Ahmet **BİKİÇ**’e, tez yazımı konusundaki bilgilerini paylaşan Yakup **SAĞIROĞLU**’na, yabancı kaynak kullanımında çevirileriyle katkı sağlayan Mehtap **ALKIŞ**’a, öğrenciliğim süresince projelerime maddi, manevi destek veren değerli hocalarım Prof. Dr. Dursun **KOÇER** ve Prof. Dr. Sermin **ÖRNEKTEKİN**’e, yaşamım boyunca sevgisini, ilgisini ve tecrübelerini paylaşan canım **aileme** teşekkürler...

Temmuz, 2013

Nagihan ÇAKAR

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
<b>ÖNSÖZ</b> .....	I
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	II
<b>RESİM LİSTESİ</b> .....	III
<b>KISA ÖZET</b> .....	IV
<b>ABSTRACT</b> .....	V
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1. BAĞIMSIZ SİNEMA</b> .....	4
1.1. Sinemada Bağımsızlık Olgusu .....	4
1.2. Günümüz Bağımsız Türk Sineması.....	7
1.2.1. Günümüz Bağımsız Türk Sinemasının Özellikleri.....	7
<b>2. BAĞIMSIZ BİR YÖNETMEN OLARAK ZEKİ DEMİRKUBUZ</b> .....	15
2.1. Yönetmenin Biyografisi .....	15
2.2. Zeki Demirkubuz'un Bağımsızlık Yaklaşımı.....	20
<b>3. ZEKİ DEMİRKUBUZ'UN FİLMLERİNDEKİ KADIN FİGÜRLERİNİN İŞLENİŞİ VE BU FİGÜRLERİN KENT OLGUSU İÇERİSİNDEKİ KONUMLARI</b> .....	25
3.1. C Blok (1993).....	25
3.2. Masumiyet (1997) .....	36
3.3. Üçüncü Sayfa (1999).....	44
3.4. Yazgı (2001).....	51
3.5. İtiraf (2001) .....	58
3.6. Bekleme Odası (2003).....	67
3.7. Kader (2006).....	73
<b>SONUÇ</b> .....	78
<b>KAYNAKÇA</b> .....	83

## RESİM LİSTESİ

	<b>Sayfa No.</b>
<b>Resim 3.1:</b> C Blok filminden görüntü: Filmin kadın kahramanlarından Tülay klostrofobik mekanların önünde.....	26
<b>Resim 3.2:</b> C Blok filminden görüntü: Tülay ve Halet'in asansör içinde karşılaşmaları.....	27
<b>Resim 3.3:</b> C-Blok filminden görüntü: Halet içinde oturduğu ancak ona ait olmayan bir arabanın silecekleri arasından.....	29
<b>Resim 3.4:</b> Masumiyet.....	37
<b>Resim 3.5:</b> Masumiyet filminden görüntü: Çilem ve Yusuf otelde televizyon izlerken.....	42
<b>Resim 3.6:</b> Üçüncü sayfa.....	45
<b>Resim 3.7:</b> Üçüncü sayfa filminden görüntü: Meryem kocası tarafından dövüldükten sonra İsa ile konuşuyor.....	48
<b>Resim 3.8:</b> Yazgı.....	52
<b>Resim 3.9:</b> Yazgı filminden görüntü: Musa hapishanede odasında.....	53
<b>Resim 3.10:</b> İtiraf.....	59
<b>Resim 3.11:</b> İtiraf filminden görüntü: Harun Nilgün'e şiddet uygularken.....	60
<b>Resim 3.12:</b> Bekleme odası.....	67
<b>Resim 3.13:</b> Bekleme Odasından görüntü: Serap evden ayrılmadan önce Ahmet ile konuşuyor.....	68
<b>Resim 3.14:</b> Kader filmi.....	74
<b>Resim 3.15:</b> Kader filminden görüntü: Bekir ve Uğur otel odasında.....	76

**Enstitüsü** : **Sosyal Bilimler Enstitüsü**  
**Dalı** : **İletişim Tasarımı**  
**Programı** : **İletişim Tasarımı**  
**Tez Danışmanı** : **Prof. Dr. Ferhat Özgür**  
**Tez Türü ve Tarihi** : **Yükseklisans – Temmuz 2013**

### **KISA ÖZET**

## **ZEKİ DEMİRKUBUZ’UN FİLMLERİNDEKİ KADIN FİGÜRLERİNİN İŞLENİŞİ VE BU FİGÜRLERİN KENT OLGUSU İÇERİSİNDEKİ KONUMLARI**

**Nagihan ÇAKAR**

Türkiye’de bağımsız sinemanın en etkin yönetmenlerinden birisi olan Zeki Demirkubuz, filmlerindeki kadın kahramanlar, kent olgusu içerisinde, suçlu ve kötü olduğu gibi aynı zamanda da suçsuz ve iyi karakterler olarak hayat bulmuşlardır.

Yönetmen filmlerindeki kadın kahramanları, daima bir arayış içerisinde göstermiştir. Kadın figürler arzuladıkları şeye ulaşmak için iyi kötü ayırımı yapmaksızın her türlü yolu seçmektedirler.

Demirkubuz ’un filmlerindeki kadın kahramanların çoğunluğu, kenar semtlerde yetişmiş, daha iyi bir yaşam sürmeyi hedefleyen kadınlardan oluşmaktadır.

Demirkubuz filmlerinde katil kadar kurban, suçlu kadar masum, ihanet eden kadar ihanete uğrayan da suçludur. Demirkubuz, dünyayı siyah-beyaz karşıtlığı içinde, betimlerken, iyi ve kötü tanımları ile ahlaki değerleri yeniden sorgulamamızı önerir.

**Anahtar kelimeler:** Bağımsız Sinema, Kader, Masumiyet, Kadın.

**Institute** : **Institute of Social Science**  
**Department** : **Communication Design**  
**Programme** : **Communication Design**  
**Advisor** : **Prof. Dr. Ferhat Özgür**  
**Thesis and Date** : **Master – July 2013**

## **SHORT DESCRIPTION**

### **ANALYSIS OF THE WOMEN CHARACTERS IN ZEKİ DEMİRKUBUZ'S FILMS AND THEIR POSITIONS WITHIN THE URBAN CONTEXT**

**Nagihan ÇAKAR**

## **ABSTRACT**

Actreeses in the movies of Zeki Demirkubuz, who is one one of the most impressive film directors in Turkish indepentent cinema, seem to perform not only guilty and evil characters but also innocent and good ones within the urban context.

The female characters in his movies are as though they are in pursuit of investigation. In order to achieve what they seek for, these female characters can adopt all sorts of ways without differentiating between good and evil. Many of these female characters seem to have born in rural ghettos and aim to have a better life.

In Zeki Demirkubuz films, each characters, killer and victim, guilty and innocence, cheater and devoted people are interpreted as guilty creatures in nature. Whilst depicting the world as a strick contrast between black and white, Demirkubuz suggests us to reinterpret the good and evil definations as well as traditional moral values available.

**Key words: Independent Cinema, Fate, Innocent, Woman.**

## GİRİŞ

Bu tez çalışmasında, Zeki Demirkubuz'un bağımsızlık anlayışı ve filmlerindeki kadın figürlerinin işlenişi ve onların kent olgusu içerisindeki konumları, yönetmenin C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa, Yazgı, İtiraf, Bekleme Odası ve Kader filmleri temel alınarak incelenmiştir.

Türk sinemasının gerçek gelişimi 1960'lı yıllarda yaşanmıştır. Yeşilçam sinemasının "altın çağı" olarak adlandırılan bu dönemde yılda yaklaşık iki yüz film üretiliyordu. Ancak 1970'li yılların ortasından itibaren Yeşilçam sineması etkinliğini yitirmeye başlamıştır. Yeşilçam sinemasının yükselişte olduğu dönemde zenginleşen yapımcıların sinema yerine farklı sektöre yatırım yapmaları, televizyonun yaygınlaşması, artan üretim maliyetleri, ekonomik krizler ve siyasal karmaşa sinemada krizin ortaya çıkmasında etken oldular.

Bu toplumsal olgular çerçevesinde 1970'li yılların Türk sinemasında öne çıkan öğelerden birisi de Arabesk filmlerdir. Bu yıllarda köyden kente göç yoğunlaşmış, kentlerde sayısı giderek çoğalan yeni ve geniş bir kitle oluşmuştur. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması bu müzik türünü geniş kitlelere duyurmuştur. 1970'lerden sonra seks filmleri furyasına sahne olan Türk sinemasının 1980'li yıllarda en büyük sorunlarından birisi video kayıt cihazıydı. Sinemaya gitmek yerine evde kalarak video izlemeyi tercih eden seyirci, renkli televizyonun devreye girmesi ile sinemalardan iyice uzaklaştı. Tüm bu olumsuz koşullar altında 90'lı yıllarda üretilen yıllık yerli film sayısı 10'a kadar düştü. Yerli sinema ile bağları kopan Türk seyircisi, bir eğlence aracı olarak algıladığı sinemada Amerikan filmlerini arar oldu. 1960'lı yıllarda işsizlik, köy yaşamı, vb. sorunlara değinen filmleri ilgiyle seyreden seyircinin geçirdiği bu değişiminin köklerini 12 Eylül 1980 askeri darbesinde aramak mümkün.



12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından başlayan yeni politik ve toplumsal süreç, sinema alanında da etkisini göstermiştir. 1980’li yıllardan günümüze dek Türk sinemasının içinde bulunduğu bu süreç ‘‘Yeni Bunalımcı Filmler’’, ‘‘Bağımsızlar Dönemi’’ ya da ‘‘Post Yeşilçam’’ olarak adlandırılmaktadır.

1990’lı yıllara geldiğimizde Bağımsız sinemanın 1994 yılında başladığını ileri sürenler, Zeki Demirkubuz ‘un C Blok ve Üçüncü Sayfa ile süreci başlatmaktadır. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Handan İpekçi, Ahmet Uluçay, Yeşim Ustaoğlu Türkiye’de bağımsız sinema yapan yönetmenler arasında ilk akla gelenlerdir.

Söz konusu yönetmenler üslup ve anlatım tarzı olarak birbirlerinden farklı filmler yapmış olsalar da hepsi belli özellikleri ile aynı payda altında toplanırlar. Bu isimlerin her biri öncelikle geleneksel yapımcılar ile çalışmak yerine yapım masraflarının karşılanması işini kendileri üstlenmişler ya da, yardım, birikim, sponsorluk gibi çeşitli yollardan kaynak bularak filmlerini finanse etmişlerdir.

Bağımsız filmler, bir tür ortak kamusal alan yaratma çabası taşıyan, üzerinde anlaşılmiş meselelere bağı olan seyirciye yönelik; o konular etrafındaki amaçlanan kamusalığa seslenen filmlerdir. Bu filmler, kadınlar, işçiler, bir bölge, topluluk gibi politik, toplumsal ya da çevresel kaygı ve katılımları olan hareketlere bağı insanların izleyicisi olduğu filmler olarak görülmektedir.

Bağımsız film yapımları kapitalizmin, ticari, reklama ve tüketime dayalı, tek tipleştirilen yoğun ölçekli üretimlerinin dışında bu yapıya karşı durabilen kaynak alanlarını, örgütlenme biçimlerini beraberinde getirmektedir.

Bu çalışmada 1990 sonrası günümüz Türk Sineması’nda Zeki Demirkubuz’ u bağımsızlık anlayışının öncü yönetmenleri arasında ele alınmasının sebebi, onun yalnızca filmlerinin finansal kaynaklarıyla değerlendirilmesi ya da salt düşük bütçeli filmler ortaya koyması değildir. Zeki Demirkubuz’un izlediği bağımsızlık yaklaşımının anlaşılabilmesi için filmlerindeki anlatımsal farklılıkları ve dolayısıyla seyircide yarattığı farklı seyretme biçimlerinin ele alınması gerekmektedir.

Çalışmanın ilk bölümlerinde Zeki Demirkubuz'un bağımsızlık anlayışından bahsedilmiş; ardından ise yedi film ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Zeki Demirkubuz'un filmlerine ayrıntılı olarak bakmak, Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki kadın figürlerinin ve bu figürlerin kent olgusu içerisindeki konumları hakkında bilgi verecektir.

## 1. BAĞIMSIZ SİNEMA

### 1.1. Sinemada Bağımsızlık Olgusu

Bağımsız sinema, sinemanın ilk ortaya çıkışından itibaren var olduğu, dünya sinema tarihinin belli dönemlerinden yoğun ve belirgin bir üretim biçimi olan bağımsız sinemanın, toplumsal bilincin yükseldiği, devrimci rüzgârların estiği ya da örgütlü muhalefetin yükseldiği dönemler daha çok ortaya çıkmakta olduğu ifade edilmektedir.<sup>1</sup>

Bağımsız sinemanın kavramsal olarak tanımlanması oldukça güçtür. Emanuel Levy, “Cinema Of Outsiders: The Rise Of American Independent Film” adlı kitabında sinemada kavram tanımlaması yapmanın zorluğunu ifade ederek, önemli yönetmenlerin bağımsız sinema tanımlamalarına yer vermiştir.<sup>2</sup>

Heavy filminin yönetmeni James Mangold’a göre: Bağımsız film sisteme karşı, düzene karşı popülist bir retorik içerirken, True Love filminin yönetmeni Nancy Savoca’ a: Bağımsız filmin gerçek anlamda bir düşünce biçimi olduğu savunur. Smoke Signals filminin yönetmeni Chris Eyre ise: ‘Bir dağıtımınız yoksa bağımsızsınızdır. Eğer dağıtımınız varsa asla bağımsız olamazsınız. ’der.

Bağımsız tanımlaması bir anlamda kendi içinde çelişkili gözükmektedir. Gerçekten bağımsız sinemacıysanız bu kimsenin sizi sınıflandıramayacağı anlamına gelebilir ve filminiz hiçbir kategoriye yerleştiremeyebilir. Eyer içinde olmak istemerseniz de koşullar gereği o sistemin parçası olabilirsiniz. Bu çerçeveden bakıldığında bağımsızlık olgusunu mutlak olarak sistem karşıtlığı üzerinden algılamamak gerekir. Tüm bu tanımlardan yola çıkarak bağımsız sinema; herhangi

---

<sup>1</sup> Sualp, Akbal, T., “Bağımsız Sinema Kim(ler)den ve Ne(ler)den Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır?”, Antrakt, Sayı: 75-76, 2004, 22.

<sup>2</sup> E. Levy, *Cinema Of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, New York University Press, New York, 1999, 1.

bir kuruluşa bağı olmayan, düşüncelerin özgürce ifade edilebildiği, gerçek dünya ile bire bir ilişki halinde olan bir sinema türü olarak tanımlanabilmektedir.

Bağımsız sinema, büyük film şirketlerinden bağımsız bir şekilde, filme göre öyküden ziyade öyküye göre şekillenen filmin ast olduğu bir türdür. Bu türde, öykünün biçimi, yönetmenin duygu ve düşüncelerini anlatım biçimi özgürce şekillenmektedir. Sinema endüstrisinin kapitalist düzeninin dışında evirilen bir sinema türüdür. Bağımsız sinemanın niteliksel ve niceliksel özelliklerinin ifade edilmesinden önce bu sinema türünün ortaya çıkışı ve gelişim süreci irdelenecektir. Daha sonra bağımsız sinemanın özellikleri ve yakın ilişkili olduğu sinema türleri hakkında bilgiler verilecektir.

Bağımsız filmler, bir tür ortak kamusal alan yaratma çabası taşıyan, üzerinde anlaşılmiş meselelere bağı olan seyirciye yönelik; o konular etrafındaki amaçlanan kamusalığa seslenen filmlerdir. Bu filmler, kadınlar, işçiler, bir bölge, topluluk gibi politik, toplumsal ya da çevresel kaygı ve katılımları olan hareketlere bağı insanların izleyicisi olduğu filmler olarak görülmektedir.<sup>3</sup>

*“Bağımsız sinemanın genel özellikleri şu şekilde sıralanmaktadır.*

- *Farklı, karşıt ya da muhalif bir üretim sürecini kastediyor olmalıdır. Bu üretim süreci, geleneksel olarak oluşmuş iş bölünmelerinin ve hiyerarşilerin dışında durur hatta durmayı tercih eder, amaçlar.*
- *Basit bir göster ve anlat geleneğinden, doğrusal anlatıdan, bu anlatım biçimleri ile oluşmuş geleneklerden kopuşu temsil eder.*
- *Kendine yönelik bir bakışın, kendi film yapım sürecinin farkında oluşun ve bunu yaptığı ise de yansıtan bir kaygının bulunması ve bu süreçle birlikte bu kaygıyı filmin kendisine ve muhtemel seyirciye de taşıması.*
- *Seyirciyi salonu dolduran kalabalık, gişeye yansıyan numaralar olarak algılamak yerine aktif ve katılımcı bir izlemenin amaçlandığı ilişkinin tarafıdır.*

---

<sup>3</sup> Süalp, 2004, 20.

- *Kapitalizmin, ticari, reklâma ve tüketime dayalı tek tipleştiren yoğun ölçekli üretim alanının dışındadır.”<sup>4</sup>*

1980’li yılların sonunda Amerikan Sineması’nda yıllık 200-250 bağımsız yapımın varlığı göze çarpmaktadır. Kablolu televizyon ve ev sineması sistemleri sayesinde bağımsız yapımların dağıtımında artış olduğu gözlemlenmiştir. Emanuel Levy, Yeni Bağımsız Amerikan Sineması’nın ortaya çıkışını kolaylaştıran koşulları ve 80’li yılların ikinci yarısından itibaren Amerikan Sineması’nda gözlemlenen bağımsız yapımların artışının sebeplerini şöyle sıralamaktadır:

- (Yönetmenlerin) kendini ifade etme gereksinimi,
- Hollywood’un ciddi ve orta sınıf filmlerden uzaklaşması,
- Bağımsızların finansmanını sağlayıcı sermaye olanaklarının artması,
- Görsel medyaya artan talep, ABD’de ev sinemasının güçlü bir eğlence biçimi olarak kabul görmesi ve sinema salonlarındaki artış,
- Alternatif seyretme ilişkisi kurabilen, bağımsız filmlere rağbet eden seyirci kitlesi,
- Amerikan pazarında yabancı dilde filmlerin azalması,
- ABD’de sinema eğitimi veren okulların çoğalması,
- Yerel film festivallerinin yaygınlaşması ve bağımsız yapımların ilk gösterim yeri olan Sundance Film Festivali’nin düzenlenmeye başlaması,
- Yeni tematik yayın istasyonlarının kurulması,
- Ticari başarı.<sup>5</sup>

70’li yılların filmleri, festivalleri ve yapımcıları günümüz Amerikan Sineması’nda etkili olmaktadır, ancak Yeni Bağımsız Amerikan Sineması 80’li yılların ortalarında ve özellikle de 90’lardan itibaren Hollywood ile değişen ilişkileri çerçevesinde bugünkü mevcut şeklini almıştır.

---

<sup>4</sup> Bkz.: Süalp, 20.

<sup>5</sup> Bkz.: Levy, 20-21.

## 1.2. Sinemada Bağımsızlık

### 1.2.1. Günümüz Bağımsız Türk Sinemasının Özellikleri

Yeşilçam sineması 1960'lı yıllardan itibaren Türk sinemasına hâkim olmuştur. Ancak 1970'li yılların ortasından itibaren etkinliğini kaybetmeye başlamıştır. Bunun en önemli nedeni televizyonun gündelik hayatın içerisine iyice girmesi olmuştur. Halkın sinemadan uzaklaşması, yapımcıları başka arayışlara itmiştir. Bu arayışlar sonucunda da erkek egemen seyirciyi salonlara çekebilmek amacı ile seks filmlerine yatırım yapılmaya başlanmıştır. Denilebilir ki eğer 1960'lı yıllar Yeşilçam sinemasında film sayısının patladığı yıllar ise 70'li yıllar da aynı oranda seks filmlerinin sayısının patladığı yıllardır. Bu dönemde pek çok tanınmış erkek tiyatro oyuncusunun tanınmamış kadın oyuncularla seks filmlerinde yan yana gelmekteydi. Yeşilçam 1960'lı yıllarda kendi yıldızlarını yaratırken seks filmi endüstrisi de kendi kadın yıldızlarını yaratıyordu. Yeşilçam'ın etkisini yitirmesindeki bir başka neden ise film endüstrisinde renkli filmin yaygınlaşmasıdır. Renkli filme geçiş, maliyetlerin artmasına neden olmuştur. “Öte yandan 1970'li yılların Türk sinemasında bir başka toplumsal olgu öne çıkmaya başlıyordu: Bu yıllarda Türkiye’de köyden kente göç yoğunlaşmış, kentlerde sayısı giderek çoğalan yeni ve geniş bir kitle oluşmuştur. Yeni yaşam biçimini simgeleyecek değerler birbiri ardına gelmeğe başlamıştır. Arabesk müziğin doğuşu ve giderek yaygınlaşması bu döneme rastlar. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması bu müzik türünü geniş kitlelere duyurmuştur. Arabesk filmler, dönemin en popüler şarkı ve şarkıcılarını perdeye getirerek, sinemadan uzaklaşan seyircinin belli bir kısmını kazandırmıştır.”<sup>6</sup>

1970'li yıllardaki Türk sinemasında yaşanan bu olumsuzlukların yanında iyi yönde çok önemli bir gelişme yaşanmıştır. Bu gelişme, Yılmaz Güney'in 1970 tarihli Umut filmiyle başlayan gerçekçilik olgusudur. Umut, gerek anlatım gerek içerik yönünden toplumsal sorunlara gerçeğe en çok yaklaşan yapım olarak kabul edilmekte ve Yılmaz Güney'in kendinden sonraki yönetmenleri etkilemesi açısından Türk sinema tarihinde dönüm noktası olarak görülmektedir. Umut filmiyle başlayan bu yeni gerçekçilik anlayışı 60'lı yıllardaki toplumsal gerçekçilik tartışmaları çerçevesinde çevrilen filmlerin ötesine geçmeyi başarmıştır.

---

<sup>6</sup> Bkz.: Güçhan, 91.

“Umut filmiyle başlayan süreç, hem Yılmaz Güney’i hem de onu izleyenleri giderek doğalcı, daha nesnel ve gözlemci olmaya ittiği gibi, Türk Sineması’nda daha önce ender kullanılan belgeci ayrıntılara, plastik malzemeye, çevre ve insan ilişkilerinin düzenlenmesine de bir yol açmıştır.”<sup>7</sup> Yılmaz Güney’in Umut filmiyle başlayan bu anlayış, 70’li yılların sonlarına doğru “Yeni Sinema” ya da “Genç Sinema” olarak adlandırılan dönemin hazırlayıcısı olmuştur.

1978’de, çoğu Yılmaz Güney ekolünden gelen yönetmenler ya ilk filmlerini ya da önemli çıkışlarını yaparak piyasaya aynı anda girmişlerdir. Yaş ortalamaları otuz civarında olan ve bir önceki döneme oranla daha eğitilmiş olan bu gençler, Genç Türk Sineması dönemini başlatmışlardır. Bu yönetmenlerin ortak bir özelliği de çoğunlukla politik-toplumsal konularla, kırsal kesimin sorunlarına eğilmek olmuştur. O güne dek yapay olay ve nedenlerle anlatılan kırsal kesim sorunları, bu kez gerçekçi açıdan, mülkiyet sorunu, yarı feodal ilişkilerin egemenliği ve buna benzer temelleriyle ele alınıp işlenmiştir.

Yine bu dönemde Türk Sineması yoğun bir şekilde uluslararası alanda kendinden söz ettirmeye başlamış, birçok uluslararası festivalde ödüller kazanmıştır. Avrupa’nın ciddi sinema dergilerinde dikkati çekerek üzerinde araştırma, inceleme, eleştiri yapılacak bir konuma gelmiştir.

12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından başlayan yeni politik ve toplumsal süreç, sinema alanında da etkisini göstermiştir. 1983 yılında Yılmaz Güney’in vatandaşlıktan çıkarılması ve filmlerinin yakılmasıyla bir anlamda politik sinemanın da önü kesilmiştir. Türk sineması yeni bir dönemecin eşliğindedir. Ekonomik olarak zor bir süreç geçirmektedir. Bu dönemde sinema politik ve devlet ideolojisi için tehlikeli olan politik konulardan ve eleştirilerden uzaklaşarak birey olgusuna odaklanır. Toplumsal meselelerden giderek kopar ve deyim yerindeyse apolitik bir görünüm kazanır.

---

<sup>7</sup> Bkz.: Güçhan., 87.

Böylece 1980'lerin Türk sineması, hem üretim hem de kültürel/toplumsal/estetik nitelikleri bakımından sürekli bir tükeniş içerisine girmiş gibi görünür.

Giovanni Scognamillo, bu dönemde, eskinin bir hayli kalıplaşmış sinemasına karşın çok daha kişisel bir sinema anlayışını umut verici bulur ancak bu umutların gerçekleşmediğini ve bu dönemde seyircisiz bir sinema yaratıldığını söyler. Bu durum, yalnızca film endüstrisi açısından üretilen filmlerin son derece sınırlı bir kısmının gösterime girebilmesi ve seyirciyle fiziksel olarak buluşamaması değil, Türk sinemasının içinde bulunduğu bağlamla da ilişki kuramamasını betimlemektedir.<sup>8</sup>

1980'li yılların Yeşilçam sinemasında hemen hemen bütün türlere nüfuz eden melodramatik tavır aile kavramını merkez alır. Türk sineması geçirdiği dönüşümle aileyi yok sayar ya da onun çözülüşünü anlatır. Yeşilçam'da ailenin merkezinde duran kadın artık öyle ya da böyle bağımsız bir birey olarak resmedilir. Kadının toplumsal değişmeler karşısında aile ve ekonomik yaşamdaki yeni rolü, kimlik arayışları Türk sinemasına da yansımış, 80'li yıllara damgasını vuran kadın filmleri ortaya çıkmıştır.

Askeri darbe sonrası dönemin başlangıçtaki ilk ve tek muhalif hareketi olarak feminist hareketin oluşturduğu gündemden yararlanan sinemacılar, erkek bakış açısı üzerinden de olsa, ağırlıklı olarak kentli kadın karakterleri ve onların yaşadıkları sorunları anlatılarının merkezine taşımışlardır. Atıf Yılmaz "Mine" filmiyle bu akımın öncülüğünü yapar.

Bu dönemdeki en önemli filmlerden biri de Ömer Kavur'un 1986 yılında çektiği "Anayurt Otel" adlı filmidir. Filmde, çevreyle iletişim kurmaktan aciz, içe kapanık, psikolojik sorunlarıyla başa çıkamayan, zayıf ve var olan çarpıklıklardan kaçan, üstüne gidildikçe içindeki şiddeti dışa vuran Zebercet, Yeşilçam geleneğinin tamamen dışında yep yeni bir karakter olarak karşımıza çıkar.

---

<sup>8</sup> Bkz.: Güçhan, 85.



Günümüzde bağımsız sinema çeşitli öğelerden oluşmaktadır. Bu öğelerin her biri bir bütünün parçalarını oluşturmaktadır. Bu öğeler; ekonomik bağımsızlık, anlatımsal bağımsızlık, ideolojik bağımsızlık olarak gruplandırılmaktadır. Ekonomik bağımsızlık; hâkim olan üretim biçimine, ana üretim ağlarına bir bilinçle karşı durarak ya da onların dışında kalmaya çalışılarak üretmek, faaliyetlerini bu ilişkiler ağının dışında gerçekleştirmek anlamına gelmektedir. Bu üretim süreci, geleneksel olarak oluşmuş iş bölünmelerinin ve hiyerarşilerin dışında durur; hatta durmayı tercih eder, amaçlar. “Geleneksel anlamda ekonomik bağımsızlık, sinema endüstrisini oluşturan tüm stüdyoların dışında bir kavramı ifade etmektedir. Bağımsız sinemanın üyesi olan filmler, yapım-dağıtım ve gösterim zamanında hiçbir maddi destek almazlar. Günümüzde bu özellik kısmen de olsa değişikliğe uğramıştır. Günümüzde bağımsız bir film herhangi bir stüdyodan bağımsız üretilse bile zaman, zaman dağıtımını büyük şirketler tarafından ya da büyük bir stüdyonun çeşitli birimleri tarafından üstlenebilmektedir.”<sup>9</sup>

Anlatımsal bağımsızlık; geleneksel, şablon, aşına anlatılardan bağımsız olarak gelişen farklı anlatım arayışları, bağımsız sinemanın önemli öğelerinden birisini teşkil etmektedir. Bağımsız sinemanın egemen sinemanın kullandığı geleneksel anlatıdan ziyade, farklı anlatım arayışlarını takip eden çağdaş anlatı formlarına yakın bir duruş sergilemektedir. Çağdaş anlatı yapısına sahip filmler, geleneksel sinema anlatısının aksine özdeşleşmeyi denetim altına almak ve izleyiciyi izlediğinde yabancılaştırmak üzerine kuruludur.

“İdeolojik bağımsızlık; bağımsız sinema dâhilindeki filmler, egemen ideolojiye karşı alternatif bir görüş oluşturmayı amaç edinme yönelimindedirler.”<sup>10</sup>

Bağımsız sinemada ideolojik bağımsızlık, egemen sinemanın geleneksel görüşlerinden öte, alternatif görüşlerle üretilmektedir. İdeolojik bağımsızlık pratiği kapsamındaki filmlerin, içerdikleri bu özelliklerden ötürü belirli bir seyirci kitlesini hedefledikleri ve bu kitleden muhtemel bir ilişki talep ettikleri kabul edilmektedir.

---

<sup>9</sup> Bkz.: Süalp, 20.

<sup>10</sup>Bkz.: Hayward, 225.

Bağımsız film yapımları kapitalizmin, ticari, reklama ve tüketime dayalı, tek tipleşiren yoğun ölçekli üretimlerinin dışında bu yapıya karşı durabilen kaynak alanlarını, örgütlenme biçimlerini beraberinde getirmektedir.<sup>11</sup>

1988’de liberal politikaları uygulamakta olan hükümet, ülkeye döviz sağlamak için “off shore media project” denilen bir proje uyarınca yabancı film şirketlerine Türkiye’de serbest çalışma hakkı vermiştir<sup>12</sup>.

1989’dan başlayarak Amerikan dağıtım ve yapım şirketleri yani “majör”ler Türkiye’ye gelerek kendi bürolarını açmaya başladı. Warner Bros’un ardından UIP’nin de gelmesiyle başlayan bu süreç, sonuç olarak sinemacılığın büyük ölçüde canlanmasına sebep olmuş, ancak çok çeşitli nedenlerle Türk sinemasının bu canlanmadan payını alamayarak piyasadan, gösterim açısından giderek uzaklaşması ile sürmüştür. Amerikan dağıtım kuruluşlarının gelişi ve dağıtım işleyişini denetim altına alışı, kuskusuz belirgin bir izleyici artışı sağlamış ve piyasayı canlandırmıştır. Ancak bu piyasa içinde dönen para hiçbir zaman Türk sinemasının yapım zinciri içinde yer almamıştır. Amerikan dağıtım şirketleri, Türkiye’deki dağıtım-gösterim zincirinin büyük bölümünü ele geçirmişlerdir.

Yeni Amerikan filmlerinin gelişiyle ortaya çıkan canlanma, Hollywood dağıtım şirketlerinin de talebi ve desteğiyle salon sahiplerinin yeni teknolojilere yatırım yapmalarını, yıllardır bakımsız kalan salonlarını yenilemelerini sağladı. Bu arada, Batı da daha önce yaygınlaşmış olan çok salonlu sinema merkezleri açılmaya başlandı.

80’li yılların sonunda başlayan ve 90’lı yıllarda ivme kazanan değişim olgusu ise 90’lı yıllardan itibaren Türk sinema tarihinde önceki dönemlerden çok farklı bir yapının oluşmasına neden olmuştur. Hızla ilerleyen depolitizasyon süreci, Amerikan majörlerinin Türkiye’de sinema salonlarına girişiyle başlayan bu dönem, 90’lı yıllarda Türk Sineması’nın farklı bir yapıya bürünmesine neden olmuştur.

---

<sup>11</sup> Bkz.: Sualp, 20.

<sup>12</sup> Erdoğan, N., “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Düşünceler”, Doğu-Batı, Sayı:15, 2001, 121-122.

90'lı yıllardan günümüze dek Türk Sineması'nın içinde bulunduğu bu yeni dönem sinema yazarları, araştırmacılar ve eleştirmenler tarafından "Yeni Türk Sineması" veya "Türkiye'deki Sinema" gibi ifadelerle tanımlanmaya başlamıştır. 80'lerden günümüze dek Türk Sineması'nda yaşanan süreç, "Yeni Bunalımcı Filmler" "Bağımsızlar Dönemi" veya "Post Yeşilçam" olarak adlandırmaktadır<sup>13</sup>.

Bu dönem içerisinde bağımsız sinemanın başlangıcı ile çeşitli tartışmalar yer almaktadır. Bazı araştırmacılar, bağımsız sinemayı 1994 yılından itibaren başlatmaktadırlar. Bazı araştırmacılar ise böyle bir tarih vermenin olanaklı olmadığını Türkiye'de bağımsız sinemanın var olmadığını ileri sürmektedirler. Bağımsız sinemanın 1994 yılında başladığını ileri sürenler, Zeki Demirkubuz'un C Blok ve Üçüncü Sayfa filmleri ile süreci başlatmaktadırlar<sup>14</sup>.

Özellikle 1990'lı yıllarda Türk sinemasında yaşanan değişimler ve bu değişimlerin göstergesi olan filmler göz ardı edilemeyecek bir gerçeği göstermektedir. Konu ve yapım şekilleri ile bağımsız sinema niteliği ve niceliği taşıyan bu filmleri başka bir tür olarak nitelendirmenin mümkün olmadığı düşünülmektedir. Bu dönem içerisinde Yeşilçam'da her yönüyle değişmiş yeni bir düzen, Bağımsız Sinemacılarla kurulmuştur.

Kendilerinden önceki dönemle farklılıklar taşıyan bağımsız sinemacıların ortaya çıkışına zemin hazırlayan koşullar ise Türk sinema ortamındaki olumsuz gelişmelerden ve yeni bir düzen kurma gereksiniminden ileri gelmektedir.

Bağımsız sinemacılar filmlerinde klasik anlatı yapısının ve de geleneksel öykü anlatım biçiminin kalıplarını kırarak, bazen modernist bazen postmodernist sinema biçimlerini kullanmışlardır. Gerek hikâyelerinde anlattıkları öyküleri, gerek zamansal özellikleri ters düz ederek kendi anlatı kalıplarını kurmuşlardır.

Bağımsız sinema türünde film yapan yönetmenlerin hemen birçoğu oyunculuk, kamera kullanımında minimalist sinema ilkelerince hareket

---

<sup>13</sup> Özön, N., "Karagöz'den Sinemaya" Kitle Yayınları, Ankara, 1995, 39.

<sup>14</sup> B., Evren, ., "Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsız Sinemacılar", Antrakt, Sayı: 75-76, Aralık 2003-Ocak 2004, 2004; B., Evren, B., Türk Sineması/Turkish Cinema, 42. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları, Antalya, 2006.

etmektedirler. Aşırıya kaçmadan, sade bir anlatım tarzı ile çektikleri öyküleri seyircilerine ulaştırırlar. Biçimsel olarak ekonomik ve gerçekçi bir yol izleyen bağımsız sinemacılar, ticari sinemanın popüler ve basmakalıp motiflerinden uzak, abartısız filmler yapmaktadırlar.

Bağımsız sinema, seyircisi ile girdiği ilişki bakımından da tanımlanabilir. Seyirci, gişeye yansıyan sayılardan ziyade filmi izleyen, ondan etkilenip onu etkileyen bir seyircidir. Sürekli bir ilişki mevcuttur film ve seyirci arasında. Katılımcı, dönüştürücü bir süreçtir bu süreç. Bağımsız sinemada filmler, izleme sürecinde tamamlanırlar bir anlamda.

Filmlerin sadece yapım aşamasında değil içeriğinde de pek çok ortak noktaya sahip olan bu bağımsız yönetmenlerin bir başka ortak özelliği ise yaptıkları filmler ile yurtiçinde ve yurtdışındaki pek çok festivalde ödül almaları ve Türk sinemasını yurtdışında temsil etmeleridir. Sadece festivallerde değil, yurtdışında pek çok üniversitede Türk sineması ile ilgili panel, toplantı ya da konferansta Türk sinemasını temsil etmektedirler.

Yusuf Güven'e göre bağımsız Türk sinemasın belirgin bir başka özelliği de içe kapanmadır. "İçe kapanma" iki şekilde kendini gösterir: ilk olarak, anlatımın kendisi toplumsallık bağlarından kurtularak, içsel, bireysel bir gözleme dönüşür. Artık hikâyenin merkezi bireydir. İkinci olarak ise, bağımsız sinema seyirciye karşı kapanır.<sup>15</sup>

Bağımsız sinema örneklerine uluslararası festivallerde ilgi artarken, Türkiye'de bu filmler seyirci tarafından görmezden gelinmektedir. Türk bağımsız sineması, kendine özgü koşullarını bu yaratıcı yönetmenlerle yaratmış ve muhalif bir film üretim biçimi geliştirmiştir. "bağımsız sinema"nın gelişimi için halen pek çok olanaktan yoksun olan Türk sineması bu bireysel çabalar ile bir gelişme içerisindedir. Bağımsız sinemayı geliştirecek ve güçlendirecek olan bağımsız film festivallerinin ve bağımsız yapım şirketlerinin ortaya çıkması ile bu muhalif tavır daha da gelişecek, gerek ulusal gerekse uluslararası alanda sesini daha geniş kitlelere yayılıp

---

<sup>15</sup>Bkz.: Güven, Y., "Zeki Demirkubuz Sineması" Yeni Film, Sayı: 5, 2004, 29.

gelişebilecektir. Özellikle bilgisayar ve dijital alandaki gelişmeler nedeniyle film üretim olanaklarının ekonomik olarak daha ucuza ve kolay bir biçimde ulaşılabilir olması nedeniyle daha çok sayıda sinemacı bu alana girerek, bağımsız sinemanın gelişimini ve yayılımını hızlandıracağı düşünülmektedir.

## 2. BAĞIMSIZ BİR YÖNETMEN OLARAK ZEKİ DEMİRKUBUZ

### 2.1. Yönetmenin Yaşamöyküsü

1964 yılında Isparta'da doğan Zeki Demirkubuz, kasabalı küçük esnaf bir aileden gelmektedir. 1976 yılında geçim sıkıntısından dolayı ailesiyle birlikte İstanbul'a göç etmiştir. Lise öğrenimini yarıda bırakan Demirkubuz, işportacılık, hazır giyim atölyelerinde ütücülük, triko alanında kazak örme gibi farklı işlerde çalışmıştır. Daha sonra TİKKO hareketine katılarak militan olmuştur. 12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından tutuklanmış ve TİKKO ana davasından idam istemiyle yargılanmıştır. 1983 yılında serbest bırakılan Demirkubuz, dışarıdan lise bitirme sınavlarına başvurarak yarıda bıraktığı lise eğitimini tamamlamış, daha sonra İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne girmiştir<sup>16</sup>.

1986'da Zeki Ökten'in asistanlığını yaparak sinemaya adım atmış ve çeşitli projelerde bir süre asistanlık yaptıktan sonra ilk filmi C Blok'u 1994 yılında çekmiştir. Zeki Demirkubuz, sinema yapmanın dinsel ve manevi olduğunu ancak pek çok diğer iş gibi birtakım insanlarla bir arada yapılması gerektiğini ve bunun da sinemanın en büyük handikabını oluşturduğunu dile getirir. İdeal sinema, filme dair söylenen sözün ilk çıktığı andaki saf hali koruyabilen sinemadır, tek kişiliktir<sup>17</sup>.

Zeki Demirkubuz, ideal olanı yapmanın peşindedir. "Kişisel sinema" olarak ifade ettiği şey ona yaratıcı bir yönetmen (auteur) olma yolunu açar. Demirkubuz, idealize edilmiş bireysel tek kişilik sinema anlayışı ve filmlerindeki temasal bütünlük (kötülük, özgürlük, ask, ihanet, kader, suç), biçimsel benzerlik (kapalı klostrofobik mekânlar, durgun yakın plan çekimler) tekrarlayan kodlar ve motifler (kapanmayan kapılar, televizyon, itiraf, iktidar ilişkisi) daha önceki filmlerine atıfta bulunmak ve pastisin (melodram ve kara film) kullanımı ile kendisini bir auteur olarak sunar.

<sup>16</sup>Bkz.:Edirne, S., "Zeki Demirkubuz ile Söyleşi", Sinema Dergisi, 1999, 25.

<sup>17</sup>Bkz.: Edirne, 26.

Zeki Demirkubuz'un bağımsız sinema içindeki önemi, 90 sonrası bu yeni kuşağın önünü 1993 yılında çekmiş olduğu "C-Blok" filmi ile açmış olması ve bu bağımsız grubun, yaptığı filmlerle en üretken ismi haline gelmiştir<sup>18</sup>.

Sahip olduğu "Mavi Film" ile tüm filmlerinin yapımcılığını üstlenmiş, hiçbir resmi ya da özel kuruluştan destek almamış, ilke olarak buna karşı olduğunu da pek çok söyleşisinde belirtmiştir.

Filmlerinin sadece yapımcılığını değil aynı zamanda da senaryo yazarlığını da üstlenen Demirkubuz, son filmi "Bekleme Odası"nda filmin kurgusunu, görüntü yönetmenliğini ve oyunculğunu da üstlenerek sinemanın "tek kişilik" olduğuna dair inancını adeta kanıtlanmaktadır. Yurtiçi ve yurtdışında katıldığı pek çok festival ve aldığı pek çok ödül ile adından söz ettiren Zeki Demirkubuz, bağımsız sinemanın Türkiye'deki en önemli ismidir.

Demirkubuz'un beslendiği en önemli kaynak varoluşçuluk felsefesi ile Dostoyevski ve Camus'dür. Demirkubuz, filmlerini Varoluşçuluk felsefesinin önemli öğeleri olan kötülük, itiraf, günah, yazgı gibi kavramların üzerine kurmuştur<sup>19</sup>.

Demirkubuz filmlerinde neden-sonuç ilişkileri yerine "nedensizliğin" kendisi ile ilgilenir. Neden-sonuç bağı, doğal olaylarda bulunduğu için açıklanabilir. Ancak insanla ilgili olayların nedeni belirsizdir, bulunamaz. Aklın aradığı neden-sonuç ilişkisi bulununca, olay akla uygun hale gelir. Açıklamak, işte bu akla uygunluğu bulmaktır. Fakat akla uygun olmayan, açıklanamayan olaylar, bizim ancak onlara bir anlam vermemizle anlaşılabilir. İnsanla ve onun özgürlüğüyle ilişkili işlerin nedeni yoktur. Bunlar bilinemez, ama anlaşılabilir. Modern dönemin "akılcı" bireyini karşısına alarak, bireyin akıl dışılığını vurgular<sup>20</sup>.

Varoluşçu felsefenin uğraştığı özgürlük, acı, yabancılaşıma, kötü niyet, sorumluluk, vicdan, düşünce ve eylem arasındaki çelişki gibi temel soru ve sorunlar aynı zamanda Zeki Demirkubuz'un da yönetmenliğinin temelini teşkil etmektedir.

---

<sup>18</sup> Bkz.: Edirne, 26.

<sup>19</sup> Bkz.: Savaş, H., Sinema ve Varoluşçuluk, Altı Kırkbeş Yayınları, İstanbul, 2003, 36.

<sup>20</sup> Bkz.: Savaş, H., 36.

Yönetmenin filmlerinin en temel özelliği tarafsızlık ve tamamlanmamışlıktır. Belki de en önemlisi verdiği yanıtların olumlu ya da olumsuz oluşundan çok, soruları perdeye taşıması, izleyenini durup düşündürebilmesidir. Karakterlerini asla idealleştirmez, hikâyelerine konu olan insanları tüm zayıf yanları ile sunar.

Zeki Demirkubuz sinemasının temel izleklerinden biri de kötülük, kötülüğün insanın dışında değil içinde olmasıdır. O'nun dünyasında katil kadar kurban, tehdit eden kadar tehdit edilen, ihanet eden kadar ihanete uğrayan da suçludur. Temelini klasik mantıkta bulan gerçekliği iki kutba ayırma ve dünyayı siyah-beyaz karşıtlığı içinde, tek yanlı ele alma tutumu ile ahlakta iyi ve kötüyü kesin çizgilerle ayırmayı amaç edinir<sup>21</sup>.

Demirkubuz, filmlerinde cinayet, kötülük, ihanet ve suçun ne olduğunu sorgular. Böylelikle bu kavramları filmlerinde neden sonuç ilişkisi içerisinde anlatır. İnsanların suçu, kötülüğü nasıl algıladıkları, anlamlandırdıkları ya da kültürel kalıplaşmalar içinde nasıl tek düze yorumlandıklarını anlatmaya çabalar<sup>22</sup>.

Zeki Demirkubuz'un hikâyeleri, karakterlerin değişim evreleri üzerinde şekillendirmiştir. Bu değişimin sonunda ortaya çıkan karakter, filmin başındaki karakterden fazlasıyla uzaklaşmış ve olgunlaşmıştır. Dolayısıyla, Demirkubuz'un kahramanları filmin sonunda bir bilinç değişimine uğrarlar.

Zeki Demirkubuz'un vazgeçilmez temalarından birini yabancılaşma oluşturur. “Yazgı”, Camus'nün Yabancı romanından yola çıkar. Ataköy'deki bloklarda geçen “C Blok” modern insanın kısırılmışlığını anlatır. “Bekleme Odası”nın yönetmeni, Ahmet, entelektüel özelliklerin aksine iç dünyasında nedensiz, amaçsız ve kötü bir insandır. Fakat onun yabancılaşması Marksist anlamda emeğin yabancılaşması, Antonioni'nin refah toplumlarındaki konforun ötesinde yapacak şeyleri olmayan, boşluğa düşen burjuvazinin yabancılaşmasından oldukça farklıdır<sup>23</sup>. Yabancılaşmayı, rasyonel insanın duyguları ile yaşadığı bir çatışma olarak ele alır.

---

<sup>21</sup> Bkz.: Güven, 27.

<sup>22</sup> Bkz.: Güven, 27.

<sup>23</sup> Bkz.: Güven, 22.



Yönetmenin tüm filmlerinde karşımıza çıkan bir başka olgu ise kahramanların sürekli televizyon izlemesidir. Onun için TV, kahramanları sanki gerçek hayattan koparan bir yapaylık ve yabancılaştırma öğesidir Zeki Demirkubuz, televizyonun kullanımı ile gerçekte büyük bir sistem eleştirisi yapmaktadır. Bu eleştiriyi, diğer tüm eleştirileri gibi doğrudan, politik bir dille yapmaz. Ancak eleştirinin ideolojik boyutu ve ne anlatmak istediği oldukça politiktir.

Yönetmenin televizyon dışında filmlerinde kullandığı bir diğer teknolojik araç ise telefondur. Bireyler arasındaki iletişim, teknolojinin de sağladığı olanaklarla ne kadar gelişmiş olsa da gerçekte iletişimsizliğin göstergesidir. Yüz yüze gerçekleştirilmeyen iletişimin bir şey ifade etmediğini vurgular. Bunu vurgulamak için de filmlerinde çok sık telefon öğesi ya çalar açılmaz ya da açıldığında filmin kahramanlarına kötü haber verilir. Yönetmen böylelikle telefonun gerçekte iletişimsizlik olduğunu göstermektedir.

Zeki Demirkubuz filmlerinde ev mekânı genellikle, içeriği dışarıdan ayıran ve aynı zamanda aradaki geçişi sağlayan kapı motifi üzerinden kurulur. Kapılar sürekli, hatta bazen kendi iradeleriyle açılıp kapanarak varlıklarını ve önemlerini belli ederler. Ayrıca görüntü neredeyse her zaman kapı çerçeveleri ile ikinci bir kadrajlamaya tabi tutulur. Tıpkı Sirk ve Fassbinder gibi Demirkubuz da, mekânların klostrofobik niteliğini çerçeve içinde çerçeve tekniği ile daha da pekiştirir. Yönetmen kapıyı herhangi bir otoriteyi temsilen kullanmamaktır. Kapı, yönetmen tarafından bir umut kaynağı olarak kullanılmıştır. “C-Blok”un son sahnesinde Halet ve Tülay’ı yan yana bir kapı eşiğinden görürüz ve film o sahne ile sonlanır. İkisinin yaşam yolculukları aslında yeni başlamaktadır ve bu bize “kapı” imgesi ile sunulur<sup>24</sup>.

Demirkubuz, filmlerinde hemen hiç müzik kullanmaz. C-Blok, Yazgı ve Bekleme Odasında hiç müzik yoktur. İtiraf’ta ise müzik sadece Harun’un gece gezmelerine eşlik eder. Yani kısa süren sahnelerde, son derece az ve işlevsel biçimde kullanılır. Yönetmen, pek çok modern sanatçıya yakın bir biçimde, etkileyici, giderek manipüle edici müzik kullanımına tümüyle sırt çevirir<sup>25</sup>. Modern yaşamın

<sup>24</sup> Tunalı, D., “Sinema ve Masumiyet Üzerine” Sine-Masal, 1998, 26.

<sup>25</sup> Dorsay, A., “Zeki Demirkubuz’un Dünyasına Bir Bakış Denemesi” Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, Remzi Kitabevi, 2004, 208.

paranoyasını ve bunun ruhlarımızı çökertici yanını vermek için müzikten çok daha başka seslere başvurur.

Yönetmenin filmlerinde kullandığı bir diğer ortak anlatım biçimi, film kahramanlarından biri tarafından gerçekleştirilen monolog sahneleridir. Bu sahnelerde, kahraman, geçmişte yaşanan bir olayı bir diğer film kişisi aracılığı ile seyirciye anlatır, bir bakıma itiraf'ta bulunur, yaşamını “temize çekmeye” çalışır. “İtiraf” olgusu, Zeki Demirkubuz'un üzerinde en çok yoğunlaştığı kavramlardan birisidir. Bu monolog sahnelerinde, itiraf'ta bulunan film kişisi kendisiyle yüzleşiyor gibidir. Tüm içtenliği ve yalınlığı ile anlatır hikâyesini.

Bu sahnelerden en farklı olanı Üçüncü Sayfa'da Meryem'in İsa'ya itiraf'ta bulunduğu sahnedir. Meryem, konuşurken birden susar ancak bir dış ses olarak itirafa devam etmektedir. Meryem'in kımıltısız yüzünü izleriz bir süre, sonra ses ve beden tekrar aynı uyumla itirafına devam eder. Ses ve beden arasındaki bir aradalık tam beş kez kesilir.

Meryem, diğer filmlerdeki kişilerden farklı olarak, itirafını tam olarak yapmamıştır çünkü hala sakladığı, gizlediği bilgiler vardır ve bu yüzden itirafın sonunda hissedilen, özgürleşme ve rahatlamayı yaşayamaz. Ses ve beden arasındaki uyumluluğun tahribi, seyirciyi de rahatsız eder.

Demirkubuz sineması, karşıt ve muhalif bir üretim süreci, doğrusal anlatıdan ve geleneklerden kopuş, kendi film yapım sürecinin farkında olma ve kapitalizme dayalı üretimin dışında yer alma gibi bağımsız sinemanın belirleyici ve ayırt edici özelliklerini benimser.

## 2.2. Zeki Demirkubuz'un Bağımsızlık Yaklaşımı

Zeki Demirkubuz, 1994 yılında başladığı yönetmenlik kariyerinde bağımsız sinema türünde önemli filmler üretmiştir ve üretmeye devam etmektedir. Türkiye’de, tekil örnekler şeklinde çekilmiş bağımsız sinema türünde filmler olmasına rağmen, bir ekol olarak bağımsız sinemanın başlangıcını Zeki Demirkubuz ile başladığı savunulan görüşlerden birisidir.

Yönetmenin bağımsızlık yaklaşımının en önemli göstergelerinden birisi, çektiği filmlerin neredeyse tümünü, kendi sahibi olduğu Mavi Film bünyesinde yapmıştır. İlk filmi C Blok, 2001 yapımı İtiraf ve 2003 yapımı Bekleme Odası filmlerinde Kültür Bakanlığı desteğini almıştır. Ayrıca 2001 yapımı Yazgı ve Bekleme Odası filmlerinde, yönetmenin aldığı FIBRESCI ödülleri karşılığı olarak Efes Pilsen’in katkıları mevcuttur. Yönetmen, Kader’de Kültür Bakanlığı ve Eurimages desteği alarak filmini Mavi Film-Inkas Film işbirliğiyle, Türkiye-Yunanistan ortak yapımı olarak gerçekleştirmiştir. Yönetmen, filmlerinin büyük çoğunluğunu finansal açıdan riskleri göze alarak, büyük ölçüde kişisel sermayesine dayalı bir yapım süreci içerisine girmiş ve düşük bütçelerle filmlerini ortaya koymuştur. Demirkubuz’un Kader filmini ortak yapım kanalıyla ve önceki filmlerine oranla oldukça yüksek bir bütçeyle gerçekleştirmesi, kendisi için kullanılagelen “bağımsız sinemacı” ifadesi üzerine tartışmalara yol açmıştır<sup>26</sup>.

Zeki Demirkubuz’u günümüz Türk Sineması’nda bağımsızlık anlayışının öncü yönetmenleri arasında ele alınmasının sebebi, onun yalnızca filmlerinin finansal kaynaklarıyla değerlendirilmesi ya da salt düşük bütçeli filmler ortaya koyması değildir. Zeki Demirkubuz’un izlediği bağımsızlık yaklaşımının anlaşılabilmesi için filmlerindeki anlatımsal farklılıkları ve dolayısıyla seyircide yarattığı farklı seyretme biçimlerinin ele alınması gerekmektedir.

Zeki Demirkubuz’un filmlerinin genel özelliklerine bakıldığında geleneksel anlatı kalıplarının dışında pek çok yaklaşım sergilediği görülmektedir. Bu yaklaşımlar şu şekilde sıralanabilmektedir;

---

<sup>26</sup>Bkz.: Film Ekibi, 71.

- Demirkubuz'un filmleri, vicdan, kader, suçluluk, kötülük, nedensizlik ve insan psikolojisi gibi temalar üzerine kuruludur. Filmlerinin biçimsel özellikleri de bu temaları ve karakterlerinin iç dünyalarını, kaygılarını ön plana çıkaracak şekildedir. Bu açıdan filmlerinde biçim ve içerik arasında uyum söz konusudur. Yalın bir sinema dili kullanır. Kamera hareketleri minimuma indirgenmiştir. Filmleri, uzun ve durağan planlarla yüklü yavaş tempolu sahnelerden oluşmaktadır. Yönetmenin bu minimalist yaklaşımı, ticari sinema seyircisi açısından filmlerinin izlenirliğini güç kılmaktadır.
- Karakterlerin davranışlarında kayıtsızlık ve nedensizlik söz konusudur. Her biri anti kahramanlardır. Bu yüzden seyircinin karakterlerle özdeşim kurması güçtür.<sup>27</sup>

Örneğin, Yazgı'nın başkarakteri Musa, annesinin öldüğünü anladığında hiçbir tepki vermez ve hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam eder. Bekleme Odası'nın başkarakteri yönetmen Ahmet, evinde televizyon seyrederek kendisini dış dünyadan uzakta tutmaktadır. Davranışlarına nedensiz bir kötülük işlemiştir. Sevgilisi Serap'a karşı kayıtsız tutumu ve başka bir kadınla ilişkisi olduğuna dair yalan söylemesi Serap'ın evi terk etmesine neden olur. Kader'in başkarakterlerinden biri olan Uğur ise sevgilisi Zagor'un peşinden her şehire gitmektedir. Uğur'a aşık olan Bekir de onu izlemektedir. Bekir, Uğur'un bu davranışının nedenini sorguladığında Uğur'un ona verdiği cevap "Bir nedeni yok" şeklindedir.

- Filmlerinde müzik kullanımı en aza indirgenmiştir. Karakterlerin duygularını dışavuruma, atmosfer yaratmak, sahneleri betimlemek veya seyircinin duygularını yönlendirmek adına müzik kullanımına başvurmamaktadır. Yönetmen, filmlerinde müzik kullanımıyla ilgili yaklaşımını şöyle ifade etmektedir: "... daha süssüz, seyircinin vicdanını daha çok sorgulayan filmler yaptığım için mümkün olduğu kadar müzik kullanmıyorum... Kullanırsam da bu kesin tematik müzik olur, senaryoya müdahale etmeyen, seyirciyi angaje etmeyen,

---

<sup>27</sup> Bkz.: Bozkurt, 47.

simdi sunu hisset, bunu düşün gibi şeylere sebep olmayacak ölçülerde kullanırım<sup>28</sup>.

- Filmlerinin tümünde eksilteli anlatı hâkimdir. Filmin anlamsal bütünlüğünü seyircinin oluşturması beklenir. Kamera oyuncularını sürekli takip etmez ve bunlar genel sinematografik kadrajlamadan önemli derecede farklıdır. Öykünün anlatılmasında oluşturulan boşluklarla öykü eksiltilerek anlatılmaktadır. Filmin anlamsal bütünlüğü büyük oranda izleyicinin kafasında kurulur<sup>29</sup>.
- Monolog, Demirkubuz'un filmlerinde anlatının temel öğelerinden biridir. Yönetmenin hemen tüm filmlerinde olay akışı bir noktada genellikle uzun bir monolog sahnesinin araya girmesiyle kesintiye uğrar. Monolog sahneleri genellikle iki karakter arasındaki karşılıklı konuşmanın bir parçası olarak çerçevesizdir. Konuşmanın bir noktasında, karakterlerden biri kendi hayatına, hayatındaki olayları yorumlama biçimine ilişkin tek taraflı uzun bir konuşma yapar. Bu konuşmaların genellikle geçmişteki gizli kalmış olayların açık edildiği bir itiraf boyutu vardır. Monolog sahneleri olay akışını kesintiye uğratarak, anlatıda geçici bir duraklama yaratır. Kullanılan mizansenle, anlatıda yaratılan bu geçici durağanlık etkisi daha da güçlendirilir. Karakterlerin birbirleriyle ilişkili olarak konumlanmış biçimi ve kullanılan kamera açıları, sanki konuşan diğerine bir şey anlatmak yerine, doğrudan izleyiciye sesleniyormuş ya da kendi kendine konuşuyormuş duygusu yaratır. Bu sahneler anlatı içinde her şeyin geçici olarak donduğu bir parantez gibidir<sup>30</sup>.

Yönetmen monologlarla ve itiraf ile ilgili düşüncelerini şu sözlerle açıklamaktadır; “Dostoyevski, itirafın ne kadar rahatlatıcı olduğunu gösterdi bana. Asla kabul edemeyeceğim şeyleri kabul ettirdi bana. Mesela sağlam bir iyiliğin kötülüğün özgürleşmesi ile mümkün olacağı...”<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Bkz.: Bozkurt, 47.

<sup>29</sup> Bkz.:Atam, 119.

<sup>30</sup> Bkz.: Suner, 192.-193.

<sup>31</sup> Aktuğ, “Zeki Demirkubuz ile Söyleşi”, TÜRSAK Sinema Yıllığı, 2001-2002, s:81.

- Zeki Demirkubuz'un filmlerinde genellikle iç mekanlar, klostrofobik bir atmosfer içerisinde sunulur. Karakterlerin kısıtılmışlığı, çaresizliği, iç dünyalarındaki kapanıklıkları kullanılan mekanlarla paralellik gösterir. C Blok İstanbul'un dış mahallelerindeki yeni orta sınıf apartman bloklarının içlerinde gezinir; Masumiyet bir taşra kentinde ucuz otel odalarında geçer; Üçüncü Sayfa, İstanbul'da yoksul, izbe, karanlık bir bodrum katı dairesinde başlayıp üst katlara çıkar; Yazgı'da öykünün geçtiği ana mekan, İstanbul'da alt-orta sınıf bir giriş katı dairesidir. İtiraf, Ankara'da şık, pahalı, manzaralı bir üst-orta sınıf apartman dairesinde başlar, şehrin dış çeperlerinde yoksul bir gecekonduda biter; ve nihayet Bekleme Odası, bizi yönetmenin kendi evinin içine sokar<sup>32</sup>.

Demirkubuz'un her filminde iç mekanlarda televizyon cihazının bulunduğu açıdan çekilmiş, televizyonda Yeşilçam filmlerinden birini seyretmekte olan karakterler görünmektedir. Bu noktada yönetmen Yeşilçam filmlerine bir gönderme yapmaktadır. Yeşilçam'ın tipik melodramatik anlatı yapısında aşırılıklar söz konusudur. Abartılı, güçlü duygular, acılar, kader, tesadüfler her zaman aşırılıklar içerisinde aktarılır. Demirkubuz'un filmlerinde de melodram türünde işlenebilecek öyküler mevcuttur.

Yönetmen, gerçekçi bir anlayışla filmlerini çekmektedir. Ancak bu gerçekçi anlayış, toplumcu gerçekçi yaklaşımı ile ilişkili değildir. Daha çok varolan toplumsal ya da tarihsel bağlamın ötesinde insana dair temel varoluşsal meselelere, insanın akılcılıkla açıklanamayan yanlarına odaklanan bir "gerçekçilik" anlayışı mevcuttur<sup>33</sup>.

Zeki Demirkubuz rasyonel akla ve modernizme saldırmaktadır. Özellikle Yazgı (2001) filminden sonra yapılan değerlendirmeler bunu göstermektedir. Filmde rasyonel aklın ve modernizmin saldırıya maruz kaldığı iddiasının henüz feodaliteyi aşamayan, geleneklerin etkisi altında yaşayan, kurumlarıyla ve insanlarıyla tam olarak modernleşemeyen bir ülkede ne kadar tutarlı olduğu tartışma konusudur.

---

<sup>32</sup> Bkz.: Suner, 167.-168.

<sup>33</sup> Bkz.: Suner, 214.

Albert Camus'nün yabancı adlı romanından uyarlanan Yazgı (2001) bizi varoluşçu felsefeye götürmektedir. Varoluşun öz den önce geldiğini savunan ve insan kendini ne yaparsa o olacaktır diyen bir felsefe üzerinden Demirkubuz filmlerini yapılandırmak tam anlamıyla doğru bir yaklaşım sayılmaz. Çünkü bu felsefeye göre İnsana önceden verilmiş ve değişmeyen bir öz veremeyiz. Demirkubuz filmlerinde insan değişmeyen bir öze sahiptir ve kendini bir şey yapmaz zaten o baştan yapılmıştır, öncesinde bir özü vardır. Kaldı ki karakterlerin kendini bir şey yapmak ve bunun için mücadele etmek gibi bir derdi de yoktur. Karakterler ne yaptıklarını bilmeyen yaşamın dalgalarıyla hareket eden karakterlerdir ve kendi farkındalıklarını hayata teslim etmişlerdir. Bir şey yapmayarak kendini bir şey yapmak gibi çok derin bir anlayışı da Yazgı filmindeki Musa karakterinden başka karakterlerde görülmez.<sup>34</sup>

Filmlerinde görülen intihar olgusu içinde varoluşçu yaklaşımın kuramsal izleri yoktur. Aslı Daldal yazgı filminde Demirkubuz'un varoluşçu felsefeyi kendi anlam bütünlüğünden kopararak yüzeysel yönleriyle aldığını söylemiştir<sup>35</sup>. Varoluşçu yazar Andre Malraux'un görüşleriyle Demirkubuzun karakterleri örtüşmektedir. "Andre Malraux (1901-1976). İnsanlık Durumu, Büyük Yol, Umut, Melekle Savaş adlı yapıtlarında insanın yeryüzündeki serüvenini didiklemiştir. Ona göre insan yalnızdır yeryüzünde. Acımasız, sert, kaba bir evrende kendi yazgısıyla baş başa kalmanın dramını yaşamaktadır insanoğlu."<sup>36</sup>

Zeki Demirkubuz, filmlerinde yapımcı, yönetmen, senaryo yazarı, görüntü yönetmeni olarak yer almakta, bazen kurguyu da üstlenmektedir. Filmlerinde profesyonel oyunculara olduğu gibi amatör oyunculara da yer vermektedir. Bekleme Odası'nda başkarakter Ahmet rolünü ise kendisi canlandırmıştır.

Demirkubuz, Camus ve Dostoyevski'den etkilenecek filmlerini çektiğini ancak bu yazarların ideolojik açıdan yapımlarını etkilemediğini söylemekte, ayrıca filmlerinin politik ya da Türkiye'nin sorunlarını gösterme amaçlı olmadıklarını vurgulamaktadır.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Bkz.: Özdemir, 45.

<sup>35</sup>Daldal, A., "Zeki Demirkubuz'un Yazgı'sı, Kader: Zeki Demirkubuz", Edt: S.Ruken Öztürk, Dost Yayınevi, Ankara, 2002, 8.

<sup>36</sup>Bkz.: Özdemir, 2012, 45-50

<sup>37</sup>Bkz.: Çakkal, Film Ekibi, 9.-67.

### 3. ZEKİ DEMİRKUBUZ'UN FİLMLERİNDEKİ KADIN FİGÜRLERİNİN İŞLENİŞİ VE BU FİGÜRLERİN KENT OLGUSU İÇERİSİNDEKİ KONUMLARI

#### 3.1. C Blok (1993)

Yönetmen: Zeki Demirkubuz  
Senaryo: Zeki Demirkubuz  
Yapımcı: Zeki Demirkubuz  
Oyuncular: Serap Aksoy(Tülay)  
Fikret Kuskan(Halet)  
Zuhal Gencer(Aslı)  
Selçuk Yöntem(Selim)  
Ülkü Duru(Fatoş)  
Müzik: Serdar KESKİN  
Yönetmen Yardımcısı: Ayşe ÖZER  
Kamera: Ertunç Şenkay  
Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay  
Sanat Yönetmen: Ayşe Akıllıoğlu  
Kurgu: Nevzat Dişiaçık  
Yapım: Mavi Film  
Özellikler: Renkli, 35 mm  
Süre: 91' 47''

#### Aldığı Ödüller

##### 6. Ankara Film Festivali, 1994

- Jüri Özel Ödülü
- En İyi Kurgu- Nevzat Dişiaçık
- Umut Veren Yeni Yönetmen- Zeki Demirkubuz
- Umut Veren Yeni Senaryo Yazarı-Zeki Demirkubuz



1994 İstanbul Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü, reddetti

1995 SİYAD Ödülleri

- En İyi 1. Film
- En İyi Yönetmen

### **Filmin Konusu**

Film, İstanbul'un kenar mahallesinden gelen, yaptığı evlilik ile sınıf atlayarak İstanbul'un bloklarında yaşamaya başlayan Tülay'ın, kocası Selim, gündelikçisi Aslı ve kapıcının oğlu Halet ile ilişkisini anlatmaktadır. Modern şehir hayatının bir dramasıdır. İstanbul'un gelişmekte olan şehir hayatında ve mekânlarında neler olduğunu anlatsa da aslında yönetmenin diğer tüm filmlerinde olduğu gibi evrensel bir öyküye sahiptir.

Tülay, yaşadığı binalar arasına kısılmış, kocasının ona aldığı araba ile bu kısılmışlıktan biraz olsun kaçmaya çalışan, hayatındaki boşluğu ne yaparsa yapsın dolduramayan bir kadındır. Gündelikçisi Aslı ile kapıcının oğlu Halet'i kendi yatak odasında sevişirken yakalar ve bu an onun hayatında bir kırılışa, bir arayışa yol açar.



**Resim 3.1:** C Blok filminden görüntü: Filmin kadın kahramanlarından Tülay klostrofobik mekânların önünde.

**Kaynak:** [www.sinemablog.com](http://www.sinemablog.com)



**Resim 3.2:** C-Blok filminden görüntü: Halet içinde oturduğu ancak ona ait olmayan bir arabanın silecekleri arasında. **Kaynak:** www.bagimsizsinema.com

Ancak bu arayış bilinçli olmaktan ziyade sezgiseldir. Etrafında olanlara müdahale etmek yerine sadece zamanın ve mekânın ona getirdiklerini edilgen bir biçimde kabul eder. Deniz kıyısında yanına yaklaşan adamlardan biri onunla cinsel bir ilişki kurmak istediğinde hayır demez ancak o sırada Halet oraya gelir ve adamı öldüresiye döver. Giden adamın yerine ona gizemli bir merak ve ilgi duyan Halet ile birlikte olur. Gördüğü cinayet için polise gitmez. Halet, Tülay'ın katil diye bağıracağı adamın arkasından koşarken o arabayla uzaklaşır. Evliliğini ne bitirir ne de devam ettirir ta ki Selim Aslı ile birlikte olup bunu Tülay'ın görmesini isteyene dek. Kocasının tecavüzünden sonra eve döndüğünde Halet ile birlikte olması bile bilinçli bir karardan çok bir fanteziyi andırır.

Tülay'ın hayatın her alanındaki edilgen ve bağımlı konumu bloklardan ayrılması ile son bulur, etkin bir özne konumu edinir. İş aramaya başlar, Halet'i görmek ister ve onun ziyaretine gider.

Filmde dev bloklar arasına sıkışmış farklı statüye sahip insanların öykülerini anlatmaktadır. Tülay sonradan zengin olmuş, kocasıyla iletişimsizlik ve yabancılaşma yaşayan, farklı arayışların peşinde koşan bir kadındır. Bu arayışların merkezine kapıcının oğlu, psikolojik sorunları olan Halet'i yerleştirir. Halet alttakilerin bir temsilcisi olarak hem bu sınıfın hem de burjuva olmaya çalışanların

cinsel ihtiyaçlarını gidererek hayatını sürdürmektedir. Büyük insanların yaşadığı tatminsizlik küçük insanlar üzerinden giderilmektedir. Tülay ile ilişkisi Halet'i tımarhaneye, Tülay'ı da blok dışına gönderir. Tülay C Bloktan/hapishaneden çıkmıştır. Hapishaneyi tekrar ziyaret ettiğinde Halet'in akıl hastanesine yatırıldığını öğrenir ve onu ziyaret eder.

### **Kadın Figürlerinin İşlenişi ve Bu Figürlerin Kent Olgusu İçerisindeki Konumları;**

Modern mimarinin yarattığı sıkışmışlık, C Blok'un karakterlerinin yaşadığı sıkışmışlıkla paraleldir. C Blok, filmde yarattığı atmosfer ile de bir tür kuşatılmışlık hissi uyandırır. Çok katlı, gri renkli binalar bir yandan modernliğin diğer yandan ise tutsaklığın göstergesidir.

Binalar, kentin ortaya çıkışı ile barınak olmanın bir ev olmanın ötesinde bir işleve sahip olmaya başlamıştır. Sistemin zenginliğini, nimetlerini ya da güçlülüğünü, yenilmezliğini ya da bireyin o sistemi kabul etmekten başka bir çaresi olmadığını göstermektedir. Binaların içlerinde yaşayan insanlar ise yaşamının ötesinde sadece nefes almaktadır. Modernleşmenin ve bireyselleşmenin getirdiği kalabalıklara rağmen yalnızlaşma ile kabuklarına çekilip, hayatın öznesi değil nesnesi konumuna düşmüşlerdir.<sup>38</sup>

Yönetmen, C Blok ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir; “Büyük şehirlerin bu kuşatılmış, çevrelenmiş mekânlarında yaşayan sakinleri kapalı kapılarının ardında izole, edilgen bir hayat yaşarlar. Birey olmaktan çok kapı zillerindeki numaralardan ibarettirler. Hapishanelerde mahkûmların isimlerini yitirip numara almaları gibi bu modern zaman şehir mahkûmları da isimlerini, kimliklerini yitirmişlerdir. Bu hapishanenin somut demir parmaklıkları olmadığı için insanın mahkûmken kendini “özgür” sanmasından daha vahim başka bir şey yoktur. Aralarındaki ilişki insani olmaktan ziyade daha organik daha faydacı, yalıtılmış ve sığ bir ilişkidir. Asansörler bir aşağı bir yukarı bu gönüllü mahkûmları içeri ve dışarı taşır. Herkes bir şeylerden birilerinden korkar. Sürekli bir denetim ve kontrol vardır.

---

<sup>38</sup> Bkz.: Aslanbay, H., “Zeki Demirkubuz”, Antrakt, 1994, 15.

Yalıtılmışlık, korkuyu, korku da yalıtılmışlığı besler. Zaten filmin ismi tam da bu yüzden C-Blok'tur. C-Blok, ses uyumu ile ilgili biraz. Hapishanede, hastanede hep C Blok'ta yattım, sonra her yerde gözüme ilişir. İnsanlara kuşatılmışlığı, sıkışmışlığı çağrıştırmak için o ismi koydum. Herkesin bir C Blok hikayesi vardır. C Blok'un, insanların genellikle hapis olduğu bu modernist mimarinin istemeden neden olduğu sonuçlarla ilgili bir hikâyesi vardır.”<sup>39</sup>

Filmde bloklar, içeriği, kısıtılmışlığı temsil ederken arabalarda dışarıyı ve uzaklaşmayı temsil etmektedir. Filmin ilk karesinde bu iki öge bir karşıtlık içinde sunulur izleyiciye. C-Blok tabelası, Halet'in içinde oturduğu ancak ona ait olmayan bir arabanın silecekleri arasından görülür(Resim-3). Tülay sürekli olarak arabasıyla şehrin yollarında başıboş bir şekilde dolaşır, sıkıntısını gidermeye, ona bir neden bulmaya çalışır.



**Resim 3.3:** C-Blok filminden görüntü: Halet içinde oturduğu ancak ona ait olmayan bir arabanın silecekleri arasındayken. **Kaynak:** www.bagimsizsinema.com

Yönetmen, filmde temel olarak insanın bir birey olarak kendi hayatına ne kadar ve ne derece de hakim olduğunu tartışmaktadır. Bu tema Zeki Demirkubuz'un tüm filmlerinin ana eksenini de oluşturacaktır. Bu tartışma politik bir söylemden ziyade daha felsefi daha sezgisel bir zemine oturur. Yönetmeni, hiçbir filmde politik söylemlerin içerisinde yer almaz.

<sup>39</sup> www.europeanfilmfestival.com/2002/zekiDemirkubuz, Çevrimiçi:01.05.2013,11.28

“Seyirciye sunulan, filmdeki kişilerin kötülük yapma nedenleri ve bunun kaçınılmazlığıdır. Yönetmen, C-Blok’ta olaylara dışarıdan bakan biri gibidir. Herkesin kötülük yapmak için kendince bir nedeni vardır ve herkes bu nedenin arkasında durur. Kötülük insanın dışında değil içindedir. Belki de her insanın içinde iyilik kadar kötülük de vardır ve eline geçen ilk fırsatta yüzünü göstermek için gizli, kuytu bir yerde öylece bekler durur. Onun dünyasında katil kadar kurban, tehdit eden kadar tehdit edilen, ihanet eden kadar ihanete uğrayan da suçludur.”<sup>40</sup>

Demirkubuz, tüm filmlerinde de olacağı gibi, “C-Blok” ta “varoluşçuluğun” temel sorularını ortaya koyar. Varoluşçu felsefenin uğraştığı özgürlük, acı, yabancılaşma, kötü niyet, sorumluluk, vicdan, düşünce ve eylem arasında ki çelişki gibi temel soru ve sorunlar aynı zamanda Zeki Demirkubuz’un da sorusu, sorunudur. Onun filmlerinin en temel özelliği tarafsızlık ve tamamlanmamışlıktır.

Demirkubuzu’un sonraki filmlerinde de kullanacağı özdeşleşme ve katharsis unsurları bu filmde ilk olarak kendisini göstermektedir. Demirkubuz filmlerinin senaryolarınının sabit göstergeler ve motifler olan kapı, afiş, tv, tabanca, aldatma, acı, kader, intihar, yer altı, hapisane, melodram, güçsüz erkek, güçlü kötü kadın figürleri ile yüklendiği görülmektedir. C Blok filminde bu göstergelerden kapı, aldatma, acı ve melodram son derece etkin kullanılmıştır.

Bu göstergeler yüzeyde kodlanmış gibidir. Karakterler ile özdeşleşme kurulmuş, atmosfer yaratılmış ve gerilim sağlanmıştır. Demirkubuz filmlerinde karakter hayata karşı yabancılaşmıştır. Tülay, kendi yabancılaşmasının farkındalığındadır ancak bu farkında olma durumuna karşı tepkisi net değildir. Tülay kendi yabancılaşmasının yabancıları olarak görülmektedir.

Bununla birlikte C Blok’ta seyirci filme yabancılaşmamaktadır. Filmin içerisinde hikaye ile birlikte evirilmektedir. Demirkubuz’un en önemli özelliklerinden birisi olan ucu açık sonlar bu filmde de yer almaktadır. C Blok, finalde Tülay’ın sorunlarını bir nebze olsun aştığını, bir gelişimin arifesinde olduğunu ima eder. Bununla birlikte, akıl hastanesindeki Halet ile onu ziyaret eden

---

<sup>40</sup> Bkz.: Kıraç, R., “Zeki Demirkubuz Sinemasında Kötülüğün Kısa Tarihi” Altyazı, 2002, 51.

Tülay'ın, hastanenin duvarlarını gösteren monoton bir kaydırma hareketi ile gösterilmesi, Ruken Öztürk'ün deyimiyile “hastanelerin, hapishanelerin, okulların ve binaların, kısacası üzerimize kapanan tüm bu ideolojik aygıtların birey üzerindeki egemenliği” nin sürdüğünü hatırlatır<sup>41</sup>. Film bir C Blok'ta başlamış, başka bir C Blok'ta sonlanmıştır.

C Blok tamamen ikili karşıtlıklar üzerinden gerçekleştirilen ve burjuva ile işçi karşıtlığı ile beslenen bir filmidir. Alt sınıfa ait beden cinsel nesne olarak konumlandırılırken, cinsel ilişki apaçık gösterilirken diğer filmlerinde böyle bir karşıtlık ve konumlandırma görülmemektedir. Bir burjuvanın ya da hayata tutunabilecek ekonomik güce sahip olanın anlatıldığı bu filmle diğer filmlerdeki tutunamayanlar arasında bir ilişki görülmemektedir.

C Blok filminde iki kadın karakter yer almaktadır. Bu kadın karakterlerden birisi Tülay diğeri de Aslı'dır. Aslı, Tülay'a göre daha silik bir kahramandır. Tülay aynı zamanda filmin başkarakteridir. Bütün olaylar onun çevresinde gelişmektedir.

Tülay, gecekondu mahallesinde yetişmiş bir varoş kızıdır. Ailesi hala varoшта yaşamaya devam etmektedir. Zengin bir adam olan Semih ile evlenmesi nedeni ile sınıf atlamıştır. Yaşam standardı bir anda yükselmiştir. Hizmetçisi olan bir evde lüks şartlarda yaşamaktadır. Ancak maddi olanaklarının çok iyi olması, birden sınıf atlaması Tülay'a mutluluk getirmemiştir. Bir başka deyişle tüm bu olanaklar karşısında mutluluğu doğru orantılı bir şekilde artmamıştır.

Aslı, filmin diğerkadın karakteridir. Aslı, evin hizmetçisidir. Gecekondu mahallesinde yetişmiş birisidir. Genç kadın, bir bakıma Tülay'ın zengin bir adamla evlenmeden önceki halidir. Tülay eğer evlenmeseydi büyük bir olasılıkla Aslı gibi hizmetçi olarak çalışacaktı. Aslı, kapıcının oğlu Halet ile cinsellik üzerine kurulmuş bir ilişki yaşamaktadır.

---

<sup>41</sup> Bkz.: Öztürk, “Zeki Demirkubuz Sineması, Kader: Zeki Demirkubuz” ed. S. Ruken Öztürk, Dost, Ankara, 2006, 55.

Bu iki kadın arasında çok ciddi bir rekabet söz konusudur. Tülay ile Aslı arasındaki ilişki hem sınıfsal bazı çelişiklere hem de kadınlar arası rekabete işaret etmektedir.

Halet ile buluşurken Tülay'ın kıyafetlerini giyerek "güzelleşen" Aslı, bir bakıma Tülay'ın sahip olduklarını ele geçirmek istemekte, evin hanımına özenmektedir. Aslı'yı Tülay'ın geçmiş yaşantısının bir temsili gibi düşünmek de olasıdır. Tülay eğer Selim ile evlenerek sınıf atlamamış olsaydı büyük bir ihtimalle Aslı'nın bulunduğu konumda olacaktı. Film, Tülay ile Aslı arasında bir "yukarısı" ve "aşağısı" ayrımı kurmuştur.

Tülay, Aslı ile olan ilişkileri çevresinde devreye girerek öyküde Tülay'ın gölgesinde kalmıştır. Evlilikle sınıf atlayan Tülay için evde bir hizmetlinin olması kadının sınıfsal konumunun bir göstergesidir.

Evdeki gerilimim kadınlar arası ilişkilere yüklenmesi oldukça politiktir. Kadınların geçimsizliğine, uyumsuzluğuna, birbirini çekememezliğe vurgu yapılmaktadır. Aslı'ya daha insani yaklaşan, onu ailenin bir parçası kılan Selim'in karşısında, genç kadına "hizmetçiysen hizmetçiliğini bil" diyen Tülay vardır; ancak Selim'in filmin sonunda Aslı'ya tecavüz etmesi, evin efendisinin de "ailenin bir parçası" söylemini ne ölçüde benimsediğini göstermektedir.

Aslı ile Halet'i kendi yatak odasında sevişirken gören Tülay, bu olaydan çok etkilenir. Başta mutsuz evliliği olmak üzere, hayatının geneli hakkında taşıdığı memnuniyetsizlik su yüzüne çıkar. Sahip olduğu orta sınıf konforları onu mutlu etmek bir yana, tutsak etmektedir. Hizmetçisi bile ondan daha özgürdür. Bu olaydan sonra Halet'e ilgi duymaya başlar ve bir süre sonra ikili arasında yakınlaşma olur.

Tülay'ın Halet ile olan ilişkisi, aşktan çok macera arayışı ile başlar. Filmin başında Halet Tülay'ın ilgisini çekmeyen silik bir karakterdir ama Tülay onu Aslı ile sevişirken görünce aradığı heyecanın da kaynağını bulmuş olur. Halet, Tülay'ın macera arayışının sonunda ulaştığı bir nesnedir. Alt sınıfa ait olan Halet, onun için tekdüzeliğin kırıldığı, ötekinin bilinmezliğinden kaynaklanan fantezimin ürünüdür. Tülay'ın daha önce de balıkçı ve gençlerle yaşadığı tecrübelerden biliyoruz ki

bilinmeyenin, ötekinin çekiciliğini sevmektedir. Halet ile aralarında cinselliğin ötesinde bir bağ vardır. Tülay'ın çoğu zaman asansörde, otoparkta sivil dikkatsizlik eylemi ile yok saydığı Halet bir anda görünür olmuştur.<sup>42</sup>

Tülay'ın Aslı'yı sık, sık aşığılamasının altında iki gerçeklik yatmaktadır. Bunlardan ilki Aslı ile aynı olan kendi geçmişini yadsıması diğeri ise hizmetçisinin yaşadığı özgür yaşama hem özenmesi hem de bunu kıskanmasıdır.

Filmde hizmetçi, sosyal statüye, evin hanımı ise bağımsızlığa özenir. İki kadın zaman, zaman yer değiştirmek ister gibidir.

Demirkubuz, C Blok'taki kadın karakterleri tatminsiz ve sorunlu tipler olarak göstermiştir. Kadınların sosyal statüleri gereğince yaşadığı sorunları ve tatminsizlikleri, sosyal statülerine göre şekillendirmiştir.

C Blok'ta mutsuz, tatmin olmayan, iletişim kurmayan, macera arayan, sinirli, gözü dışarıda Tülay'ın karşısında karısını seven, onunla iletişim kurmaya çalışan, uzunca bir süre anlayışlı tavrını koruyan Selim vardır. Kadına olumsuz özellikler yüklenirken, erkek olumlu bir şekilde konumlandırılır. Selim, Aslı ile yalnız kaldıkları zamanlarda Aslı'nın rahat tavırlarına rağmen ona yan gözle bile bakmaz. Selim'in çevresinde bulunan bir üçüncü kadına karşı ilgisiz olduğu aktarılır. Bununla birlikte Tülay, Halet'e duyduğu gibi dışarıda da erkeklerle ilgilenmektedir.

Filmin sonunda erkek kahramanlardan birisi olan Halet, akıl hastanesine düşmüş, Selim ise Tülay'ın kendisine yaşattığı bunalım nedeni ile Aslı'ya tecavüz etmiştir.

Filmde, sorunların çıkış kaynağı Tülay olarak sunulur. Tülay'ın yarattığı bunalım nedeni ile Selim Aslı'ya tecavüz etmiş, Halet akıl hastanesine düşmüştür. Burada sorun iki taraflı işlenmiştir. Erkeklerin yaşadığı bu trajedinin nedeni bir kadındır. Ancak bir erkek olan Selim Aslı'ya bir trajedi yaşatmıştır. Demirkubuz, sonraki filmlerinde de görülecek olan sorunun yüzeysel gösterimi dışında neden ve

---

<sup>42</sup> Elmacı, T., “*Son Dönem Türk Sineması'nda Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu*”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2006, 68.



sonuç ilişkisi içerisinde her iki taraf açısından da değerlendirilmesini yapmıştır. C Blok'ta bu değerlendirme çerçevesinde hem kadın hem de erkek açısından yaşanan trajedi çift yönlü olarak verilmiştir. Sonucunda film kahramanlarının her birisinin hikâyesi bir trajedi içerisinde şekillenmektedir.

Demirkubuz'un erkek karakterleri için kadınlar ele geçirilemez, kontrol altına alınamaz ve ulaşılamazdır. Kadınlar sürekli olarak elden kaçırlır. Erkeklerin kadınlara en çok yaklaştıklarını hissettikleri anlar en uzak oldukları anlardır. Kadınların peşinden koşup duran erkek karakterler, fantezilerine ulaşamadıkları anlarda nevrotik kişilik özellikleri göstermeye başlamaktadırlar. Halet gibi psikoza dahi yakalanabilmektedirler. Burada kadının aşırı temsili söz konusudur. Selim'in yaşadığı bunalım da karısını istediği yönde biçimlendirememesinden kaynaklanmıştır.

C Blok'da erkeğin fantezi nesnesine indirgenen kadın, görünüşüyle de bu fanteziye hizmet etmektedir. "Bak, bak ve işte bu kadını," diyerek kendisini seyirlik bir nesneye dönüştürmenin tadını çıkaran Aslı, bu çağrısıyla bir erkeğin bir kadını hangi koşullarda isteyebileceğini özetlemektedir. Bir erkeğin bir kadına öncelikle bakması gerekir. Baktığı kadını ancak cinsel bir obje olarak algılayan erkek harekete geçecektir.

C Blok'da cinsellik şiddetle birlikte vurgulanmıştır. Kadın cinselliğe ve şiddete yön veren konumundadır. Bir bakıma şiddetin kendisi cinsellik şeklini almaktadır. Bunun filmdeki en önemli göstergesi, Aslı'nın Halet'le olan diyaloglarında görülmektedir. Halet'e "erkeksen yakala," diyerek odanın içinde koşmaya başlayan Aslı, ele geçirilmek istemekte ancak eklemektedir: "Canımı acıtırırsan ağzına ....". Cinsellik şiddet barındırmakta, bazen ise şiddetin kendisi cinsellik haline gelmektedir.

Aslı'nın "Bak, bak ve işte bu kadını..." ile "erkeksen yakala," ifadeleri erkek fantezisini tatmin etmeye yönelik olarak dile getirilen ifadelerdir. Gerçekte Aslı bu kelimelerle, erkeğin taleplerine hizmet etmektedir. Bir başka deyişle, Aslı ötekinin duymayı istediklerini söylemektedir.

Demirkubuz, Aslı'yı bir fantezi nesnesi olarak kurgulamıştır. C Blok filminde şiddeti, cinselliğin olağan bir ögesi gibi gösterilmiştir. Bununla birlikte cinsellikte şiddetin kadınlar tarafından arzulanır olduğu vurgulanmıştır. Film içerisinde yer alan iki tecavüz sahnesinde bu durum farklılaşmaktadır. Bu sahnelerde şiddet ve cinsellik birbirini tanımlayan iki öge gibi ifade edilmemiştir. Selim, karısının duyarsızlığı ve sorduğu sorulara cevap alamayınca tüm öfkesini Tülay'a şiddet uygulayıp tecavüz ederek çıkarmaktadır. Ancak Tülay bu sahneden tecavüzü sessizce kabullenmiştir. Hemen arkasından gidip Halet ile birlikte olmuştur. Selim karısının duyarsızlığına karşısında öfkeye kapıldığı bir başka zaman da ise Aslıya tecavüz etmiştir.

Yönetmen, Selim'i kadınları sadece cinsel obje olarak gören erkek egemen düşünce üzerinde şekillenmiştir. Selim, soğuk tavırları ve sessizliği ile direnen Tülay'a arabanın içinde tecavüz etmiştir. Tülay ise kocası olduğu için bunu sessizce kabullenmekte, kocasına karşı herhangi bir karşı koyuş sergilememektedir. Tülay, Selim'e misilleme yaparcasına, C Blok'a döndüğünde kendi dairesine gitmek yerine aşağı iner, kapısı açık olan kapıcı dairesinde yarı çıplak oturan Halet ile birlikte olur. Ancak Tülay'ın Halet'e yaklaşması da tecavüzü andırmaktadır. Bu ilişkide aşktan, hatta cinsel hazdan ziyade, kadın erkek ilişkisini bir platform olarak kullanarak konumları tersine çevirme isteği göze çarpmaktadır.

Selim'in Aslı'ya tecavüzü sonrasında, evlilikleri sona ermiştir. Ancak bu evliliği bitirme kararı Selim'den gelmiştir. Tülay bu evliliği bitirmeye cesaret edememiştir. Evliliği sonlandıktan sonra bir süre varoшта yaşayan ailesinin yanına dönen Tülay, kısa bir süre sonra ev tutmuş, çalışma hayatına atılmayı düşünmektedir. Film, Tülay ve Halet'i akıl hastanesinde yan yana oturur şekilde sonlanmaktadır. Tülay'ın erkeğe bağımlı yaşadığı hayatının bundan sonra nasıl şekilleneceği, Halet olan ilişkisinin boyutunun ne olacağı gibi sorular açık uçlu olarak bırakılmıştır.

### **3.2. Masumiyet**

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Güven Kıraç, Derya Alabora, Haluk Bilginer, Melis Tuna,

Kamera: Ali Utku

Kurgu: Mevlüt Koçak

Müzik: Cengiz Onural

Yapımcı: Mavi Film

Özellikler: Renkli 35mm

Süre: 110'

#### **Aldığı Ödüller**

34. Antalya Altın Portakal Film Festivali

- Halk Jürisi Avni Tolunay Ödülü

10. Ankara Film Festivali

- Seçiciler Kurulu Özel Ödülü

11. Adana Altın Koza Film Festivali

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen

10. Uluslararası Angers Film Festivali

- Büyük Ödül

Oslo Film Festivali, 1998

- Güney'den Filmler Ödülü

9. Orhon Murat Arıburnu Ödülleri

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen

11. Uluslararası İzmir Film Festivali

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen
- En İyi Senaryo

## Filmin Konusu

Yusuf, on yıl önce işlediği bir namus cinayeti nedeniyle hapse girmiştir. Askerden memlekete geldiği gün eline silahı tutuşturan büyükleri, ablası ile aşğını öldürmesini istemişlerdir. Evli olan ablasının sevgilisi aynı zamanda Yusuf'un askerden birlikte döndüğü en yakın arkadaşıdır. Yusuf her ikisine de ateş etmiş; arkadaşı ölürken ablası da kurşunun diline isabet etmesiyle dilsiz kalmıştır. Yusuf, en yakın arkadaşına ve ablasına yaptıkları nedeniyle derin bir vicdan azabı çekmektedir. İsmi aldığı kutsal anlatının kahramanı gibi, adeta kör kuyuya düşmüştür.



Resim 3.4: Masumiyet,

Kaynak: csyasoo.blogspot.com

Yusuf, cezaevinden tahliye edildiğinde ne yapacağını bilemez. Ailesini depremde yitirmiştir. Depremden sağ çıkan tek yakını olan ablası ve eniştesini görmek üzere İzmir'e gider. Dilsiz kalan ablası, on yıldır kocasının yüzüne bile bakmamıştır. Eniştesi karısının ona insan gibi davranmamasından, "kendisini aldattığı için alttan alması gerekirken bilakis üste çıkmasından" şikâyetçidir. Eniştesinin rakı masasında kendisine dert yandıktan sonra iyice hiddetlenerek ablasını dövmesine şahit olan Yusuf, bu kâbuslar evinden ardına bile bakmadan kaçır.

Yusuf hapisten zoraki de olsa ayrıldıktan sonra izbe bir otel odasına yerleşir. 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"<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Bkz.: Övgü, G., "İki Farklı Dönemde İki Farklı Anlatı", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*", ed. Deniz Derman, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001, 74-75.

Gerçekten de, gidecek yeri olmayan Yusuf, otelden kolay, kolay ayrılamayacaktır. Öte yandan, bu terk edilemeyen otel, Yusuf için bir yandan da bir sığınaktır. Zira Yusuf'u otelde bulan kader, bu kimsesiz ve amaçsız adamın hayatına bir anlam, hatta giderek bir tür aile kazandırır. Bu izbe, kasvetli otelin koruyucu bir yuvaya dönüşmesi, Yusuf'un dış mekândaki sahnelerinde de vurgulanır.

“Dış dünyanın Yusuf üzerindeki ezici gücü, özellikle yeni vardığı şehrin sokaklarında dolaşırken ona eğik açılarla bakan sallanan bir kamera tarafından görüntülenir”<sup>44</sup>.

Bekir ile Uğur İstanbul'da aynı mahallede büyümüştür. Bir esnafın oğlu olan Bekir Uğur'a âşıktır. Uğur ise Zagor'a âşıktır. Uğur ile Zagor kaçarlar. Zagor “belalı” bir tiptir ve başı dertten hiç kurtulmaz. Sürekli hapishaneye girip çıkmaktadır. Uğur ise Zagor'un peşinden şehir şehir dolaşır. Zagor, bir polis öldürünce müebbet hapse mahkûm olur. Uğur sevgilisini kurtarmak için Bekir'den para ister. Uğur'a tutkun olan Bekir, kadınla birlikte şehir şehir dolaşmaya başlar. Birkaç kez bu tutkudan kurtulmak ister, İstanbul'a döner ama her defasında yenik düşüp tekrar Uğur'un peşine takılır. Bekir'in İstanbul'da olduğu bir dönemde, Uğur, Sinop'ta bir adamla evlenir. Ancak bir süre sonra dayanamayıp yine Zagor'un peşine düşer. Evlendiği adam bu yüzden Uğur'u döver. O sırada Çilem'e hamile olan Uğur'un çocuğu bu ağır dayak nedeniyle dilsiz kalır.

Bekir dönem, dönem kıskançlık krizlerine girmektedir. Bu krizlerden birisinden sonra Bekir ile Uğur arasında şiddetli bir tartışma yaşanır. O gece Bekir intihar eder. Bekir öldükten sonra Bekir'in yerini Yusuf alır. Bekir-Uğur ilişkisinin nerdeyse aynısı Yusuf ile Uğur arasında yaşanmaya başlar. Bekir gibi Uğur'u sahiplenerek ona bu hayatı bırakması yönünde telkinlerde bulunur. Yusuf'un Bekir'den boşalan yere girme yönündeki telaşlı çabası, Uğur'a ilan-ı aşk ederken “Âşık oldum, abla” gibi Yusuf kimliği ile Bekir kimliği arasında kalmış tuhaf cümleler kurmasına neden olur. Uğur, Yusuf'un derdinin aşk olmadığını

---

<sup>44</sup> Bkz.: Övgü, 75.

farkındadır, ama ne istediğini de anlayamaz. Onu, bu kadar zamandır kendisinden cinsel olarak faydalanmak için yanında yöresinde dolaşmakla suçlar ve kovar.

Fakat Yusuf, Uğur tarafından kovulduğu halde, yaşamına anlam veren başka bir şey olmadığından aynı günün akşamı otele ve Uğur'a geri döner. Uğur bir gün kızı Çilem'i Yusuf'a emanet ederek Zagor'un peşinden tek başına yola çıkar. Yusuf, Zagor'un ve Uğur'un başının belada olduğunu öğrenince çocuğu korumak için Ankara'dan ayrılmaya, İstanbul'a gitmeye karar verir. Aklına, Malatya Cezaevi'nde tanıştığı Orhan adlı arkadaşı gelir. Orhan vaktiyle Yusuf'a, tahliye edildikten sonra İstanbul'da kahvehane işleten babasından iş isteyebileceğini söylemiştir. Yusuf İstanbul'a gidip Orhan'ın babasını bulmaya karar verir, ancak tam da o gün Orhan'ın öldürüldüğünü öğrenir. Orhan'ın Zagor'la aynı kişi olduğunu ve Uğur'la birlikte öldürüldüğünü dahi öğrenemeyen Yusuf, film kapanırken Çilem'in ebeveyni konumundadır.

### **Kadın Figürlerinin İşlenişi Ve Bu Figürlerin Kent Olgusu İçerisindeki Konumları;**

Film, Dostoyevski'nin en önemli temalarından biri olan tutkularına esir olma, tutkularının peşinden gitme, tutkuları yüzünden gözü kör olmayı 1990'ların Türkiye'sinde kendi özgünlüğünde yeniden kurar<sup>45</sup>. Filmin kahramanları Uğur, Bekir ve Yusuf aşklarının, tutkularının peşinden giden ve tutkuları için ödemeleri gereken bedeli ödeyen insanlar olarak anlatılır bize. Herkes tutkusunun cezasını çeker.

Film, kader, aşk, tutku ve çıkışsızlık temaları üzerine kuruludur. Bu temalar, Zeki Demirkubuz'un sinema serüveninde hep sorgulayacağı temalardır. Filmlerini bu izlekler üzerine kurarak, insanı ve hayatı sorgular.

*“Demirkubuz, Masumiyet'in konusunu şu şekilde ifade etmektedir;*

*Kötü bir sistemde yaşayan insanlar doğrudan ya da dolaylı olarak sistemin değerleri ile hareket etmeye başlıyor. Yaşadığımız sistemde daha çok akılcılık üzerine kurulu bir sistem. Aklı bu bakımdan sorguladığımda ortaya bencillik çıkıyor. Bencilliğin*

---

<sup>45</sup> Bkz.: Güven., 26.

*anlamı da vermemek, ortak olmamak ve sistemin biçimlendirdiği bir hayatı seçmek biçiminde ifade edilmektedir. Bu yüzden merhamet duygusu, kardeşlik, ortaklık giderek yok oluyor. Bu aşkın yaşanma biçimini etkiliyor. O nedenle günümüzdeki aşk tanımının ötesinde romanlarda belki masallarda rastlanacak bir aşk tanımı yaptım ve bunu kutsadım. Bunu daha ileri götürüp orta sınıf ahlakındaki ikiyüzlülükleri vurgulamak için feda etmeye, feragate dair bütün erdemleri de bir orospuya ve bir pezevenge yükledim.”<sup>46</sup>*

Masumiyet filminde, Demirkubuz filmlerinin sembollerinden birisi olan Yeşilçam filmlerinin seyredilmesi bu filmde de görülmektedir. Bu filmler, film içerisinde bir alt alıntı oluşturmaktadır.

Bu iki biçimde sergilenir. İlki, filmin konusunun aslında bir Yeşilçam melodramı olabilecek anlatı yapısına sahip olmasıdır. İkinci olarak ise Yeşilçam filmleri sanki filmin kendisi ile organik bir bağ içindedir. Yusuf'un otele geldiği ilk gün televizyondan gelen ses “hoş geldin” der. Bekir'in intihar edeceği gece, gene bir Yeşilçam filminde intihar eden birini izleriz.

Filmde bir başka sinematografik öge ise kapıdır. Bir içerilik/dışarılık karşıtlığını yansıtan kapılar her yerde karşımıza çıkmaktadır. Kapılar ve bazen de pencereler çerçeve içinde çerçeve görevi görürler. Olayları çoğu kez onların ardından izleriz. Bu iç/dış karşıtlığı en yoğun olarak Yusuf ve Çilem sokakta demir bir parmaklık arkasından görüldüğünde yaşatılır.

Demirkubuz'un en belirgin özelliklerinden birisi olan monologlar bu filmde de görülmektedir. Bekir'in Yusuf'a gittikleri bir kır gezisinde geçmişini anlattığı sahne filmin ve Türk sinemasının en önemli sahnelerinden biridir. Sinemanın anlatım olanaklarına göre oldukça uzun sayılabilecek bu monolog ile yönetmen herhangi bir geri dönüşe başvurmadan izleyiciye filmde boşlukta kalan yerleri anlatır. Haluk Bilginer'in oyunculuğu ile doruğa ulaşan bu monolog sahnesi yönetmenin diğer filmlerinde de düğümün çözüldüğü anlar olarak kullanılacaktır. Klasik anlatı yapısının dışına çıkan yönetmen, göstermek yerine anlatmayı tercih eder.

---

<sup>46</sup> Bkz.: Edirne., 75.

Demirkubuz'un karakterleri bütünlüğü sona eren ve eksikliğini sürekli bir başka varlıkla gidermeye çalışan karakterlerdir. Bekir ve Yusuf eksikliklerini Uğur ile, Uğur ise eksikliğini Zagor ile gidermeye çalışır. Üç karakterin ortak noktası yaşamlarının her yöne dağılabilir bir halde bulunması ve şekillenmeyi beklemesidir. Önce Bekir sonra ise Yusuf yaşamlarının Uğur ile şekilleneceğine inanırlar. Bu iki erkek karakter için de yaşamlarında eksik olan bir kadındır; o kadın ise Uğur'dur. Uğur için ise kendi yaşamını şekillendirecek olan Zagor'dur. Üç karakter de tamamlayıcılarına ulaşmaya çalışırken bir bütünlük kazanmayı arzu etmekte ve bu yolla yaşamlarını "belirli" kılmaya çalışmaktadır.

Yönetmen, bu filmde C Blok'ta başlattığı modernizmin eleştirisini devam ettirmektedir. Filmin içinde barındırdığı kader, aşk, tutku gibi öğelerle kurduğu anlatı yapısı ve estetik anlayışla seyircinin alışkın olduğu film dilini parçalar. Melodram ve kara filmin kıyılarında gezen yönetmen, kullandığı anlatı kalıpları ile modernizmin bir eleştirisini yapmaktadır. Demirkubuz, modernizmin "aklına" saldırır ve onun karşısına "kader" olgusunu yerleştirir. Bu filmde yapılan modernizm eleştirisi direkt ve politik olarak yapılmaz. Daha dolaylı ve daha bireysel bir eleştiridir bu.

Demirkubuz, bu film ile sinema dilini oluşturmaya başlamıştır. Diğer filmlerinde kullanacağı kalıpları ve kötülük olgusunu "Masumiyet" ile kurmuştur. Kötülük her insanın içinde vardır ve her insanın kötü olmak için kendi içsel sebepleri mevcuttur.

Yönetmen, yarattığı karakterler arasında taraf tutmaz ve hepsine eşit bir mesafeden yaklaşır. Böylece seyirci, karakterler ile yoğun bir özdeşleşme kuramaz. Filmin temel karakterlerinden Bekir'in erken ölümü ile afallayan seyirci sadece filmin yolculuğunu takip eder.

Masumiyet filminde üç kadın karakter yer almaktadır. Bu kahramanlar, Uğur, Yusuf'un ablası ve Çilem'dir. Bu kadın kahramanların iki tanesi Yusuf'un ablası ve Çilem dilsizdir.



Yusuf askerliğini bitirdikten sonra memleketine döndüğünde, evli olan ablasının en yakın arkadaşı ile aşk yaşamaktadır ve birlikte kaçmaya karar verirler. Yusuf ailesinin zorlaması ile arkadaşını öldürür. Ablası ise bu saldırı sonrasında diline kurşun isabet etmesi nedeni ile dilsiz kalmıştır. Bu olay sonrasında ablası kocasının evine geri dönmüştür. Sürekli şiddet gören kadın, bu şiddet olayları karşısında tepkisiz kalmakta ve boyun eğmektedir. Kadının dilsiz olması, kaderini kabullenışı olarak algılanabilmektedir.

Kadının erkek egemen kültür tarafından dayatılan düzenin dışına çıkma isteği başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bu başarısızlığın bedelini her gün ödemektedir.

Filmin diğer dilsiz kadın karakteri Uğur'un kızı Çilem'dir. Çilem, küçük bir kız çocuğudur. Uğur, Çilem'e hamile iken kocası tarafından şiddetli bir şekilde dövülmüştür. Çilem bu nedenle sağır ve dilsiz olmuştur. Çilem filmdeki en masum karakterdir. Onun dilsizliği mevcut durumu olduğu gibi kabullenışı içermektedir.



**Resim 3.5:** Masumiyet filminden görüntü: Çilem ve Yusuf otelde televizyon izlerken.

**Kaynak:** www.uludagsozluk.com

Filmin bir diğer kadın karakteri olan Uğur, aşık olduğu adamın uğruna hayatını hiçe saymış bir karakterdir. Sevgilisi olan Zagor'un peşinde yıllar boyu pek çok şehre adeta sürüklenmiştir. Zagor'un hayatının büyük bir kısmında hapisanede olması nedeni ile hayatını idame ettirmek için fahişelik yapmayı tercih etmiştir.

Uğur, İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde büyümüş bir kadındır. Aynı mahallede birlikte büyüdüğü Bekir, Uğur'a aşık olmuştur. Ancak Uğur, başı beladan kurtulmayan Zagor lakaplı Orhan'a aşıktır. Orhan ile birlikte bir gün mahalleden kaçarlar. Orhan'ın bir süre sonra hapisane girmesi ile Uğur ortada kalmıştır. Gidecek ve sığınacak yeri olmayan Uğur çözümü fahişelik ve pavyonlarda şarkıcılık yapmakta bulmuştur.

Filmde Uğur, kendi aşkının peşinde yıllarca koşan güçlü bir karakter olarak gösterilmiştir. Ancak Uğur'a fahişelik dışında bir seçenek yaratılmamış başka seçenekler sunulmamıştır. Evsiz yalnız bir kadın için başka bir iş yapma olasılığı yok olduğu gösterilmektedir. Uğur, güçlü bir karakter gibi gösterilmiştir. Ancak bu güçlü karakterin hayatını fahişelik yaparak kazanmak zorunda olduğu gösterilmektedir. Filme göre kadın, sadece cinsel kimliği ile var olabilmektedir. Yaşamını idame ettirebilmek için sadece fahişelik yapabilir başka bir iş yapma niteliklerine sahip değilmiş gibi lanse edilmiştir. Bu noktada erkek egemen görüşler yine gün yüzüne çıkmaktadır. C Blok'ta olduğu gibi Masumiyet filminde de kadınlar öncelikli olarak cinsel objeler olarak ve erkeklerin hayatını cehenneme çevirdikleri gösterilmektedir. Masumiyet'in erkek karakterleri bir kadının peşine takılıp giden, bu yüzden de yaşamları altüst olan kişilerdir. Karşılarında gerçekte var olan kadından çok fantezilerinde yarattıkları kadını görmek isterler. Hepsinin de "mutlu yuva" hayali vardır. Bekir Uğur'u alıp İstanbul'daki mahallelerine geri dönmeyi istemiş, ancak başarılı olamamıştır.

Ancak yönetmen tüm bunları yapar iken sorunu yine çift taraflı gösterebilme yetisini ortaya koymaktadır. Uğur, Bekir ve Yusuf'un hayatını kötü yönde etkilemiş hatta mahvetmiştir. Ancak Uğur'un da hayatı erkekler tarafından mahvedilmiştir.

Demirkubuz'un bu filminde de kadınların başlattıkları olaylar yüzünden dramın yaşandığı vurgulanmıştır. Kadınlar hep suçlanır şeklindedir. Kadınların suçlu olmayanları ancak çocuk olanlardır düşüncesi görülmektedir.

### 3.3. Üçüncü Sayfa

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım: Zeki Demirkubuz

Oyunular: Ruhi Sarı, Başak Köklükaya, Cengiz Sezici, Serdar, Emrah Elçioğlu.

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Kurgu: Nevzat Dişiaçık

Özellikler: 35mm Renkli

Süre: 92'

#### **Aldığı Ödüller**

36. Antalya Altın Portakal Film Festivali,

- En İyi 3. Film
- En İyi Senaryo
- En İyi Görüntü Yönetmeni

İstanbul Uluslar arası Film Festivali,2000

- En İyi Yönetmen
- Fipresci Ödülü

11. Arıburnu Ödülleri

- En İyi Yönetmen
- En İyi Film

#### **Filmin Konusu;**

Film İsa'nın yeni yetme bir mafya babası tarafından 50 dolar için ölesiye dövülmesi ile açılır. Bu dayak sahnesi, odada bir güvenlik kamerası olsaydı bu kameranın izleyeceği bir açı ile gösterilir. İsa'nın dövüldüğü duvarın karşı duvarına asılmış bir Tansu Çiller portresi görülür. Fakat bu portrenin bakışları İsa'nın güvenliğini sağlamamakta, bilakis İsa'yı döven mafya mensubuna arka çıkarcasına, onun arkasında gösterilmektedir. Filmlerde figüranlık yaparak geçinen İsa, çalıştığı ajansa gidip patrondan para ister. Ancak sonuç alamaz.

Ne yapacağını bilemeyen İsa para bulma umuduyla çalıştığı oyunculuk ajansına gider ancak kimse onun durumuna pek önem vermez. Ajansta para bulmak amacıyla etrafı karıştırırken eline bir silah geçer. Eve gelir, bir not yazar, silahı şakağına dayar ancak o sırada kapı çalar. Gelen, birikmiş kira borcunu isteyen ev sahibidir. İsa, bir kriz geçirerek ev sahibini öldürür. Cinayetin ardından olduğu yerde bayılan İsa, gözünü kendi dairesinde açar. Önce intihara kalkıştığı, sonra cinayet işlediği bir günün ardından mucizevî bir şekilde başa dönmek onu bir nebze olsun hayata bağlar. O ana dair hiçbir şey hatırlamamaktadır. Ertesi gün karşı komşusu Meryem ile tanışır. Meryem iki çocuk annesidir, evlere temizliğe gider. Meryem, İsa'yı mafya babasının 50 doların tahsili için gönderdiği iki adamın elinden kurtarır.



**Resim 3.6: Masumiyet,**

**Kaynak:** csyasoo.blogspot.com

Meryem'le birlikte vakit geçirmeye başlayan İsa Meryem'e âşık olur. Her gece dayak yiyen ve tecavüze uğrayan Meryem karşısında İsa hiçbir şey yapamaz ta ki Meryem ondan kocasını öldürmesini isteyene dek. İsa biraz çekinse de teklifi sonunda kabul eder. Cinayeti işlemeye karar verirler. O gece Meryem'in kocası başka bir olayda bıçaklanır ve hayatını kaybeder.

İsa bir film için yeniden seçmelere katılır. Proje için şehir dışına gitmesi gerekir. Meryem ise akrabalarının onu çağırdığını söyler. İsa, geri döndüğünde her şeyin düzeleceğini söyler. Geri döndüğünde Meryem'in dairesinin boşaldığını görür. Ev sahibinin oğlu İsa'dan da daireyi boşaltmasını ister çünkü akrabaları gelecektir.

Bir gün İsa iş dönüşü ev sahibinin oğlu ile Meryem'i beraber görür. Çifti takip eder ve evlendiklerini öğrenir. Meryem'in giyim tarzı değişmiştir. Kadın, orta sınıf standardında bir yaşam sürmektedir. İsa, Meryem'e silah doğrultur ama kadını vuramaz. Çiftin ilişkisinin uzun süredir devam ettiğini, cinayetin işlendiği gece çiftin zaten bu cinayeti işlemeyi planladığını öğrenir. İsa evden çıkar. Dışarıdan silah sesi duyulur ve İsa intihar ederek hayatına son verir.

## **Kadın Figürlerinin İşlenişi ve Bu Figürlerin Kent Olgusu İçerisindeki Konumları**

Adını gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinden alan Üçüncü Sayfa, okuyucu için sıradanlaşan haberlerin arkasındaki yaşam öykülerine dokunmaktadır. Masumiyet’de kimin masum olduğu üzerine çokça konuşulduğu gibi Üçüncü Sayfa’da da suçlunun kim olduğu farklı yorumlara yol açmıştır. Kocasını ve ev sahibini öldürmeyi planlayan Meryem, Meryem’le işbirliği yaparak babasını öldürmeyi düşünen oğul, ev sahibini öldüren ve sevdiği kadın için onun kocasını da öldürmeye razı olan İsa farklı açılardan hayatın acımasızlığı ile karşılaşmış karakterlerdir.

İsa ve Meryem’in hikâyesi, köhne bir apartmanın karşılıklı iki dairesinde başlar. Filmin aynı katta’ oturan İsa ve Meryem’in aşk hikâyesi değil, üst kattakiler ve alt kattakiler’in hikâyesi olduğu ise çok sonra anlaşılacaktır. Üçüncü Sayfa’da olayların büyük bir bölümünün geçtiği, İsa ile Meryem’i buluşturan yer, tıpkı C Blok’ta Tülay ve Halet için geçerli olduğu gibi, hem fiziksel olarak hem de metaforik olarak hiyerarşik bir mekân olan apartmandır. Apartmanın Meryem’in deyimiyile “ahır” gibi daireleri vardır. Bu daireler dışında ev sahiplerinin kendilerine ayırdıkları daha iyi daireleri bulunmaktadır.

Filmde üst kattakilerin alt kattakileri çeşitli şekillerde ezdiklerine ve sömürdüklerine tanık oluruz. İsa ev sahibi tarafından hakarete uğrar. Meryem yine ev sahibinin cinsel istismarına uğrar. Bununla birlikte apartman (kentsel yaşam), bir üst kata çıkma olasılığını belli belirsiz de olsa içinde barındırır.

Meryem için İstanbul’da yaşamak, köyden farklı olarak, ona zulmeden kocasından kurtulma umudunu da yaratmıştır. Kocasını öldürmeyi, cesedi bir inşaat çukuruna atarak kaybetmeyi planlar. Meryem’e her gün bir sürü insanın öldürüldüğü koskoca İstanbul’da, polisin onu bulma ihtimali çok düşük gelmektedir.

Yönetmen bu filmde, siyaset-mafya- futbol üçgenine arabesk kültürü ve medya dünyasını da katar. Televizyonda bir yandan futbol maçı izleyerek bir yandan

da İsa'yı tekme tokat döven mafya babası, iktidar mercilerinin siyasi söylemine öykünerek “parayı ya getirirsin ya getirirsin” der. Filmin bu açılış sahnesi, içinde yaşadığımız mafya, devlet, medya ilişkisinin resmi bir geçidi gibidir.

Medyanın insan hayatını yönlendirişi Meryem'in ağzından “her gün televizyonda neler oluyor” cümlesi ile vurgulanmaktadır. Hayatın kendisi artık televizyonda görünen ile ikame olmaktadır. İnsanların gerçekte yaşadığı acılar ya da sorunlar kimseyi ilgilendirmemektir artık.

Filmde televizyon için çekilen popüler arabesk dizilerinden birinin çekim aşamalarını görürüz. Başrolde oynayan İbrahim isimli ünlü bir şarkıcıdır. Bir gün bir film ya da dizide başrol oynamak isteyen İsa da o dizide figüranlık yapmaktadır. Meryem ile İsa ilk tanıştıklarında Meryem, İsa'nın odasındaki duvarda asılı olan set fotoğraflarına bakarak Mahsun'u, İbrahim'i ya da Sibel Can'ı tanıyıp tanımadığını sorar. Sibel Can'ı pek tasvip etmediğini ama İbrahim'i çok beğendiğini belirtir. Çünkü artık ünlü isimler hayatımızın bir parçasıdır. Onları yakından tanır ve biliriz.

Yönetmen bu filmde toplumsal sorunlara eleştirel bir üslupla yaklaşmaktadır. Bu yaklaşımı bireyselden topluma doğru ilerleyen bir süreç içerisinde işler.

“Üçüncü Sayfa’ da melodram kalıplarının ters yüz edildiği, kara filmin biçimsel özelliklerinin kullanıldığı bir filmidir. Film, eski Yeşilçam geleneğini modern bir dramaturgi ve ahlakçı bir bakış açısıyla temize çeker.”<sup>47</sup> Filmin finali bir Yeşilçam filminden repliklerle sona erer. Filmi doğrudan görmeyiz ancak kararan ekran ile birlikte sesini duyarız. Duyduklarımız bir anlamda filmin final sahnesini anlatır bize, bir ayna görevi görür.

Üçüncü sayfada daha rahat bir yaşam sürme isteği ile insanları kullanan Meryem çıkar karşımıza. Burada kötülük daha saf haliyle yer alır. Üçüncü Sayfa, ezilenlerin birbirini ezmek dışında çıkış yolu bulamadıkları karamsar bir dünyayı anlatır.

---

<sup>47</sup> Bkz.: Açar, 65.

Kendini öldürmeyi seçen İsa'nın hayattan bir beklentisi yok gibidir. Ona yaşama amacını veren ise âşık olduğu Meryem'dir. Meryem ona hayat verir. Ancak verdiği bu hayatı da dolaylı yoldan yine kendisi geri alır. Filmde bir tek kadın kahraman yer almaktadır. Meryem isimindeki bu kahraman aynı zamanda filmin merkezinde yer alan bir karakterdir. Meryem, evli ve iki çocuklu bir kadındır. Hayatını temizlik işleri yaparak kazanmaktadır. Kocasından sürekli şiddet uygulanan kadın aynı zamanda evinin işlerini de yaptığı ev sahibi tarafından da cinsel tacize uğramaktadır.



**Resim 3.6:** Üçüncü sayfa filminden görüntü: Meryem kocası tarafından dövüldükten sonra İsa ile konuşuyor. **Kaynak:** [www.divxadresi.com](http://www.divxadresi.com)

Meryem çaresiz bir kadındır ve alt sınıfta yer almaktadır. Filmde Meryem cinselliği isteksiz olsa da yer, yer kullanmaktadır. Ev sahibiyle birlikte olmak istemez ama daha iyi bir yaşama ulaşmak için ev sahibini isteklerine boyun eğerek onunla birlikte olur. İsa'nın kendisine karşı olan sevgisini yine iyi bir hayat elde etme arzusu ile kullanır. Şiddet ve tecavülden kurtulmak hem de daha iyi bir yaşam yakalayabilmek için insan öldürme planları yapar.

Üçüncü Sayfa'nın ana karakteri İsa aracılığıyla bir tür mazlumluk üretilmiştir. Erkek mazlumlğunun Demirkubuz sinemasında önemli bir yeri vardır. Demirkubuz, mazlumlaştırdığı erkeklerin mazlumlğunun nedenini kadınlar olarak sunmaktadır.

Meryem karakteri İsa'nın mazlumluğunun ana kaynağıdır. Meryem, filmdeki tüm kötülükleri planlayan üreten karakterdir. İsa'yı kocasını öldürmesi için ikna eder. İsa daha önce ev sahibini kendiliğinden öldürmeseydi, onu da İsa'ya öldürtecekti. Ki filmin ilerleyen sahnelerinde planının bu olduğu ortaya çıkmaktadır. İsa istemeden onun planlarını işler hale getirmiştir.

Meryem ile ilişkisinde masum olan ancak kadın tarafından mağdur edilen İsa, suçsuz yere cezalandırılmıştır. İsa, hayatın zalimliği karşısında yenik düşmüş bir karakterdir. Çalmadığı bir paradan dolayı suçlanır. Patronuna gidip elli dolar istediğinde "Allah'ımız para olmuş lan hepinizin," yanıtını alır. İsa, parayı nasıl ödeyeceğini düşünürken, çetenin adamları döviz kurunu takip etmektedir. Ev kirasını bile ödeyemeyecek kadar güçsüzdür.

Sistemin en altında yer alır. Sistemin dışında kalması karşısında intihara yeltenir ama ilk aşamada onu bile başaramaz. Rol için oyuncu seçiminde acılara rağmen başaran bir insanı oynamak istediğini söyler. Sevdiği kadın tarafından beklenmedik bir darbe alır ve hayatına intihar ederek son verir.

İsa, yaşadığı sistem tarafından köşeye sıkışmış bir karakterdir. Bu köşeye sıkışmışlığı Meryem çok iyi kullanmıştır. Filmde sistem ve Meryem aynı zalimlik ve adaletsizlik içerisinde gösterilmiştir. Meryem'in içerisinde yaşadığı olumsuzluklar ile onun kötülüğü yumuşatılmaya çalışılsa bile kötülüğü vurgulanmıştır.

İsa'da çile, ızdırap ve hınç söylemleri iç içe geçmiştir. Hıncını ev sahibini öldürerek alır. Sınırsız sevgi ve şefkat ihtiyacını Meryem ile gidermeye çalışır. İktidar istemi ve intikam eğilimleri bazen sonuçlanır bazen ise kendisine yönelir. İsa'nın iktidar isteminin en çok açığa çıktığı yer hayattaki en büyük hedefini açıkladığı sahnedir. Bir dizi ya da filmde bir defalığına bile olsa başrol oynamak ister. İsa, oynadığı filmlerde de gerçek hayatta da başrolde olmak isteyen ancak figüranlığa hapsedilen bir karakterdir. Dünya acımasızdır, İsa güçsüzdür. Meryem karakteri, kadının ne kadar acımasız ve tehlikeli olabileceğini göstermektedir. İsa'nın aksine kadın oldukça soğukkanlıdır.



Üçüncü sayfa filminde yönetmen diğer iki filminde olduğu gibi kadınlar tüm kötülüğün kaynağı olarak belirtilmiştir. Meryem ve ailesi dört sene önce köyden göçerek İstanbul'un kenar mahallelerinden birindeki bir apartmanın kapıcı dairesine yerleşmiştir. Koca dayağından, ev sahibinin sarkıntılık etmesinden, kocasının farkında olduğu bu duruma ses çıkarmayıp onu sömürmesinden bıkan Meryem, bu durumdan kurtulmayı ve daha rahat bir yaşam sürmeyi arzular. Kocasının tecavüzüne uğrayan ve ev sahibi ile istemeyerek de olsa ilişkiye giren Meryem'in yaşadığı sarsıntı yeterince görünür kılınmamış bunun yerine İsa'nın trajedisi ön plana çıkarılmıştır.

Meryem, kent yaşamının getirdiği yeni koşulları, insan ilişkilerinin ne ölçüde piyasalaştığını kavramakta gecikmemiştir. Biraz aklını, biraz da “değişim değerine indirgenmiş” olan kadınlığını kullanarak daha zengin bir koca bulabileceğini, daha iyi koşullarda yaşayabileceğini sezer. Kendisi ve çocukları için daha iyi bir yaşam vaat eden her kimse, yeri onun yanındır.

Ancak Meryem hikâyenin İsa ile ilgili kısmını gizlemiştir. Öykünün bu kısmında da Meryem, seçenekleri değerlendirmiştir. Karar vermekte çok zorlanmaz: Ev sahibinin oğlunun parası vardır, İsa'nınsa sadece hayalleri. Filmin sonunda Meryem, üst kata taşınır ve sınıf atlar. Alt kalıtta kalan İsa'yı ise duygusuzca sahnenin dışına iter: “Bana bak, vuracak mısın, ne yapacaksın yap, ya da git! Az sonra kocam gelecek.”

### **3.4. Yazgı**

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım: Zeki Demirkubuz

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Serdar Orçin, Zeynep Tokuş, Engin Günaydın

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Yapımcı: Mavi Film

Özellikler: 35mm Renkli

Süre: 90'

### **Aldığı Ödüller**

38. Antalya Altın Portakal Film Festivali

- En İyi Yönetmen
- En İyi 3. Film

21. İstanbul Film Festivali

- Fipresci Ödülü
- En İyi Yönetmen

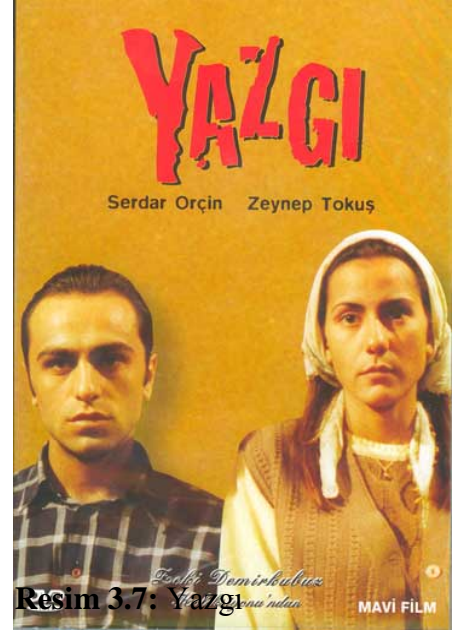
### **Filmin Konusu;**

Musa, yaşama karşı ilgisiz bir karakterdir. Bir sabah uyandığında annesinin yataktan kalkmadığını görmesine rağmen bu durumu umursamadan kendisine kahvaltı hazırlar. Kahvaltısını bitirdikten sonra hemen çıkmaz evde oyalanır ve daha sonra işe gider. Bu arada annesi hala yatmaktadır.

Yoğun bir iş gününde öğle yemeğinde arkadaşları ile annesinin sabah yataktan kalkmadığını paylaşır. Arkadaşlarının uyarısına rağmen annesine bakmayı reddeder. Yemek sonrasında yoğun iş temposuna kendisini kaptırır ve akşam eve geç gider. Ancak eve döndüğünde annesini sabah bıraktığı gibi bulur. Böylelikle sonunda annesinin öldüğünü anlayan Musa, tepki vermez.

Kendisine sütlü kahve yapıp, televizyonu açar. Ölü annesiyle geceyi geçirdikten sonra sabah annesine tekrar baktıktan sonra yine işe gider. Musa, geç kaldığı için kendisine kızan patronu Naim'e annesinin öldüğünü söyler ve cenaze işleri için yardım ister.

Musa ile komşusu Necati bir kadın nedeniyle yakınlaşırlar. Necati, birlikte olduğu kadının kendisini aldattığını düşünmektedir ve bu nedenle kadını cezalandırmaya karar verir. Cezalandırma şeklinde karar veremez. Kadını dövürtmekle, otelde ahlak zabitasına bastırtmak arasında gidip gelir. Kadına bir mektup yazıp eve çağırılmaya karar verir. Bu mektubu da Musa'ya yazdırır.



Kaynak: [www.itusozluk.com](http://www.itusozluk.com)

Musa, bir gece sinemaya giderken yolda Sinem'le karşılaşır. Birlikte filme girerler. Sinemada kadının bacaklarına dokunur, kadın ses çıkarmaz. Sinemadan sonra eve giderler. Musa, Sinem'le beraber olmak ister ama kadın reddeder. Sabah kahvaltı sırasına Necati ile Necati'nin eve çağırıldığı kadının sesleri duyulur. Necati kadınla birlikte olurken ona hakaret etmeye başlar ve kadını evden kovar. Sinem çıkarken kovulan kadın polisle birlikte gelir. Polis, Necati'yi karakola götürür.

Sinem'in evli olan patronu Naim ile ilişkisi vardır. Sinem, sevgilisine boşanmadığı için kızgındır. Sinirlendiği bir andan sonra Musa'ya giderek ona evlenme teklif eder. Musa, teklifi kabul eder. Ertesi gün iş yerine patronun karısı gelir. Naim gece eve gelmemiştir, kadın perişan haldedir. Naim'in geceyi Sinem'le geçirmiştir.

Sinem ile Musa kısa bir süre sonra evlenirler. Musa bir gün eve erken gelir. Sinem, yatakta çıplak bir şekilde uyumaktadır. Duştan sesler gelir, ayakkabılıkta bir çift erkek ayakkabısı görülür. Musa dışarı çıkar, Necati ile bilardo oynamaya gider. Sevgilisinin ağabeyleri Necati'nin peşindedir. Musa da bu olaya bulaşır. Bir

tartışmada Necati yaralanır. Necati'nin yaralandığını gören Musa, Necati'nin silahıyla adamlara ateş eder.

Musa, evde gördüğü ayakkabıların Naim Bey'e ait olduğunu anlamasına rağmen ses çıkarmaz. Naim Bey, Musa'yı çocuğunun bilgisayarına bakması için evine gönderir. Musa patronun evinde iken Naim, karısını arar. Naim'in karısı ağlamaktadır.

Dışarı çıkarak dolaşan Musa eve döndüğünde kapıda polisleri görür. Musa tutuklanarak karakola götürülür. Naim'in karısı ve iki çocuğu ölmüş, cinayetler ise Musa'nın üzerine kalmıştır. Musa tepkisiz kalır, suçlu veya suçsuz olduğu yönünde bir şey söylemez. Dava Musa, annesinin ölümüne sevindiğini söyler. Bu da yargılanma sebeplerinden birisi haline gelir. Hatta annesinin ölümüne sevindiği için mi yoksa üç kişiyi öldürmek nedeni ile mi yargılandığı birbirine karışır. Musa bu yargılama sırasında idam cezası almıştır.



**Resim 3.8:** Yazgı filminden görüntü: Musa hapisanede odasındaiken.

**Kaynak:** zekidemirkubuz.com

Davanın görülme süresince aradan beş yıl geçmiştir. Naim, karısını ve çocuklarını öldürmenin verdiği vicdan azabına daha fazla dayanamayarak bir itiraf mektubu ile intihar eder. Bu intihar sonrasında Musa özgürlüğüne kavuşur ve serbest

bırakılır. Ancak savcı suçsuz bir insanın kendisini savunmamasına ben öldürmedim dahi demesine bir anlam verememektedir.

Musa, serbest kalınca evine döner. Sinem kapıyı açar, Musa içeri girer. Evde küçük bir de çocuk vardır. Musa televizyon izler, Sinem'den sütlü bir kahve ister. Kahveyi içerken, kadının bacağına bakar ve film biter.

### **Kadın Figürlerinin İşlenişi ve Bu Figürlerin Kent Olgusu İçerisindeki Konumları**

Zeki Demirkubuz'un "Karanlık Üstüne Öyküler" üçlemesinin ilk filmi olan "Yazgı", Albert Camus'nun varoluşçu romanı "Yabancı"dan esinlenerek yapılmış bir filmidir. İnsanın yazgısı üzerine odaklanır. Filmin kahramanı Musa, Camus'nun kahramanı Mersault gibi hayata karşı kayıtsızdır ve sadece yazgısını yasar. Yaşama dair tepkileri "fark etmez ve bilmem işte öyle"den öteye geçmez. Hayattan hiçbir beklentisi yoktur ve bu yüzden hiç acı çekmez. İnsanların iyi yanları kadar kötü yanlarını da kabul eder ve "kötülük" ile yapılan edimleri yargılamaz.

Toplumun ahlak anlayışının sorgulandığı filmde yönetmen özellikle Musa ve cezaevi savcısı arasında geçen diyalogla evrensel değerleri, iyi ve kötüyü tartışır. Cezaevi savcısı, Musa'nın suçsuz olduğu halde neden kendini savunmadığını ve neden annesinin ölümüne üzülmeyeceğini merak etmektedir. Musa ise kendini suçlu hissetmediğini ama suçsuz da hissetmediğini söyler. Ona göre insan ben suçluyum diyebilir ama ben suçsuzum diyemez. Ve bir itirafta bulunarak, patronunun ailesini cinayetin işlendiği gün öldürmek istediğini söyler. Ancak onları öldürmemiştir çünkü ona göre değişen bir şey olmayacaktır.

Yönetmen film ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir; "Film, sevgisizlik ve kayıtsızlık üzerine kurulu bir şekilde kurgulanmıştır. Televizyon haberlerinde gördüğümüz yakını kaybetmiş bir insan kameralar kendisine döndüğü zaman tepkisini birkaç katına çıkarıyorsa bence bu gerçek bir acıdan çok bir rolü tarif ediyor. Yazgı, bu klişelere karşı bir film".

Annesinin ölümü üzerine rahatlama duyan ve bunu çekinmeden etrafındaki insanlara söyleyen Musa, toplumsal ve ahlaki değer yargılarına aldırış etmez, rol yapmaz. Cinayetten yargılanırken, herkesin annesinin ölümüne üzülmemesi ile ilgilenmesine tepki duyarak, “annemin ölümüne üzülmememden dolayı mı yoksa cinayetten dolayı mı yargılanıyorum?” diye sorar.

Zeki Demirkubuz, diğer filmlerinde görülen simgeleri bu filmde de kullanmıştır. Bunların en belirgin olanları kapılar, televizyonda Yeşilçam filmlerinin izlenmesi, uzun diyaloglar, müzik yerine doğal seslerin kullanılmasıdır.

Filmde tek bir kadın kahraman bulunmaktadır. Sinem, Üçüncü Sayfa’daki Meryem karakterinde olduğu gibi kötü bir kadındır. Meryem’e göre daha bilinçli ve daha eğitilidir. Evli bir erkekle birlikte. Karısından ayrılması yönünde baskı kurmaktadır. Bu baskılar cevap vermeyince, kurguladığı plan dahilinde Musa ile evlenir. Musa ile evli olmasına rağmen patronu Naim ile cinsel birliktelikleri devam etmektedir. Sinem, kocasını aldatan ve evli bir adamla yaşayan ahlaksız bir kadın olarak gösterilmiştir.

Sinem’in Musa ile evlendikten sonra dahi Naim’i eve almaya devam etmesi kadının tekin olmadığını göstermektedir. Musa’nın hayata karşı kayıtsızlığı ancak kadın bedenine olan ilgisi, bedenin erotik bir nesneye indirgenmesine neden olmuştur. Görünürde Sinem ile ilişkilerinde de etkin olmayan Musa, söz konusu cinsellik olduğunda etkinleşmektedir. Musa’nın Sinem’e olan arzusu doyurulamadığı için Musa filmin son sahnesine kadar Sinem’i arzulamaya devam eder. Hayata karşı kayıtsız olan Musa’nın kadının cinselliğine yönelik tutkusu bir türlü giderilememektedir. Musa’nın Sinem’in örtüdüğü “kumaş maddelere” bu derece dikkatli bakmasının altında soruşturma, merak ve arzu vardır. Eteğin yırtmacından görünen bacaklar, bluzun açılan düğmesinden görünen ten kadının gizli kalmış noktalarını görünür kıldığı ve bilinmeyene bir kapı araladığı için önemlidir. Musa, gördüklerini dikizleyecek, dikkatle araştırarak ve onlara ulaşmak üzere harekete geçecektir; ancak arzusunun nesnesine ulaşma çabaları her defasında sekteye uğrayacak, yarım kalacaktır.

Demirkubuz filmlerinde görülen kadın hep suçludur kurgusu bu filmde de karşımıza çıkmaktadır. Kadının kötülüğü ve cinselliği erkeklere her şeyi yaptırabilir düşüncesi vurgulanmaktadır. Kadınların kurgulaması ile erkekler insanları öldürebilirler. Kadınların üzerlerinde yarattığı baskılar sonucu hayatlarına son verebilirler. Bunların dışında bir erkeğin hayatının alt üst olmasındaki nedenlerin en başında kadınlar gelmektedir.

Demirkubuz diğer filmlerinde kadının kötülüğünün arkasında hep bir neden yaratmış, erkeklerin de kadınların hayatını mahvedebileceği yönünde kurgular gerçekleştirmiştir. Ancak bu filmde durum biraz farklıdır. Yönetmen, Sinem'in kötülüklerini, ahlaksızlığını yumuşatmadan direk olarak sunmuştur. Bu filmde kadın erkek ilişkilerinde çift yönlü bir sorgulama yer almamaktadır. Bu filmde suçlu direk olarak kadın gösterilmiştir.

Bununla birlikte Demirkubuz filmlerinde erkek egemen kültürün ağır basması bu filmde de görülmektedir. Erkek egemen kültürde erkek kadınının sahibidir. Kadın bu sahipliğin dışında hareket edemez. Etse bile ancak ve ancak sahibinin izni ile gerçekleştirebilir. Filmdeki Necati karakterinde bu öge net olarak görülmektedir.

Necati, metresine bir türlü tam olarak sahip olamamaktan şikâyetçidir. Kadın tam olarak onun idaresine girmediği için onu sadece ve sadece aldatabileceğini düşünmektedir. Başka bir şekilde düşünememektedir Necati'nin kadını cezalandırma şekli, erkek egemen kültürün en önemli göstergesi olarak görülmektedir. Necati, cinsel ilişki sırasında sevgilisine küfretmeye başlar ve onu yarı çıplak sokağa atar.

Necati bu yolla sevgilisi üzerinde kurulamamış otoritesinin hıncını almak istemektedir ve erkekliğini sevgilisine göstermek istemektedir. Kendisini aldattığını düşündüğü sevgilisinden bir türlü ayrılamayan Necati'nin erkekliğini göstermesinin tek yolu, ona şiddet uygulamak ve tacizdir. Bu da Demirkubuz'un şimdiye kadar çalışma içerisinde incelediğimiz filmlerin tümünde görülen ortak bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Zeki Demirkubuz’da hem Nietzsche hem de Camus ile oldukça çelişen bir ‘iki yüzlü insanlığın bütün kötülüğünü çekmek’, yani ‘kurban edilme’ (martyrdom) takıntısı vardır.”<sup>48</sup> Demirkubuz’da ikiyüzlülüğün içinde daima kadınlar da vardır. Erkekleri kurban edenlerin başında da çoğu kez kadınlar gelir. Kendi amaçları doğrultusunda erkekleri kullanan kadınlar erkeklerin trajedisine trajedi katarlar.

---

<sup>48</sup> Bkz.: Daldal, 49.



### **3.5. İtiraf**

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım: Zeki Demirkubuz

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni; Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Taner Birsel, Başak Köklükaya

Yapım: Mavi Yapımcılık

Özellikler: 35mm Renkli

Süre: 90'

### **Aldığı Ödüller**

21. İstanbul Film Festivali

- En İyi Yönetmen
- FIPRESCI Ödülü

13. Ankara Film Festivali,

- Mahmut Tali Öngören Özel Ödülü
- En İyi Yönetmen

24. Siyad Türk Sineması Ödülleri

- En İyi Senaryo

### **Filmin Konusu;**

Film burjuva bir çiftin yaşadıkları üzerine kurgulanmıştır. Filmin kahramanları Harun ve Nilgün isimli bir karı kocadır. Harun ve Nilgün'ün ilişkilerindeki aldatmalar ve bunların yaşamlarına yansımaları üzerine kurulu bir hikâyesi bulunmaktadır.

Film Harun'un iş seyahatinde, ofiste görüntüleri ile başlar. Gün bitiminde Harun otele döner ve uyuyakalır. Bir telefonla uyanan Harun'u Nilgün aramaktadır. Harun bu telefonda şüphelenir ve hazırlanarak geri döner.

Harun, kendisini aldattığından şüphelendiği karısı Nilgün'ün telefon konuşmasını dinledikten sonra Nilgün'e bu ihaneti itiraf ettirmeye çalışacaktır. Ancak Nilgün, başka biri ile birlikte olduğunu söylemez ve sadece boşanmak istediğini belirtir. Her seferinde boşanma isteğini sürekli dile getirmektedir.

Çift, geçmişte de bir aldatma olayı ile bir araya gelmişlerdir. Ancak bu sefer Nilgün, Harun'un en yakın arkadaşı Taylan ile evlidir.



**Resim 3.9:** İtiraf

**Kaynak:** [www.bagimsizsinema.com](http://www.bagimsizsinema.com)

Taylan, bu birliktelikten haberdar olmuştur. Ancak her ikisine de bildiğini belli etmez. Bir süre sonra Taylan bu birliktelik nedeni ile intihar etmiştir. Filmde bu üçlü arasında yaşanan olay şiddetli bir tartışmanın arasında ortaya çıkmaktadır.

Taylan'ın ölümünün ardından Nilgün ile Harun evlenirler. Bu yük nedeni ile ilişkileri hiçbir zaman sağlıklı yürümemiş ve sürekli birbirleri ile bir savaş halinde olmuşlardır.

Harun kuşkularının iyice arttığı bir gece, iş gezisinden eve erken döner ve karısının telefonda birisiyle konuştuğunu duyar. Karısının konuştuğu numarayı arar ve karşısında bir erkek bulur. Harun bu duruma sinirlenmesine rağmen daha çok tedirgin bir ruh hali içerisine girmiştir. Aslında bir süredir bildiği gerçekten emin olamaz ya da bu gerçeğe inanmak istemez. Akşam yemeğe çıktıklarında ortam gergindir. Nilgün, Harun'a “bir şey mi oldu?” diye sorar; Harun ise olmadığını söyler. Ardından Harun Nilgün'e aynı soruyu yöneltir. Çift arasında konuşulmayanlar, dile getirilemeyenler iletişimsizliğin kaynağıdır. Nilgün'ün açıkça söylediği tek şey ayrılmak istediğidir. Harun ise ayrılma nedenini kadının ağzından duyamadığı için gergindir ve “insanı delirtme” diyerek karşılık verir. Aralarında

geçen diyalog gerginleşince Nilgün kalkmak ister. Bunun üzerine Harun, Nilgün'ü kalkarsa öldüreceğini söyleyerek oturtur.

Bu yemek sonrasında devam eden süreçte Harun, Nilgün'e şiddet uygular itiraf etmesini sağlar. Her iki tarafta içindikileri dökerler ve sonrasında Nilgün evi terk ederek sevgilisine gider.



**Resim 3.10:** İtiraf filminden görüntü: Harun Nilgün'e şiddet uygularken.

**Kaynak:** lapistemi.com

Nilgün tarafından terk edildikten sonra Taylan'ın ailesine giderek geçmişten yaşananları anlatan Harun, işlediği günahı arınmak ve vicdanını rahatlatmak istemektedir. Taylan'ın annesi anlatılanları dinledikten sonra Harun'a “Defol git, günahını başka yerde temizle” der.

Harun, itiraftan sonra intihara kalkışır. Nilgün ise özel yaşamındaki gelişmeleri patronunun duyması üzerine işten ayrılmak zorunda kalır.

Birlikte olduğu adamın on iki yaşındaki kızının babasına ağır bir mektup yazıp intihar etmesi Nilgün'ün küçük bir kızın ölümünden de sorumlu tutulmasına neden olur. Nilgün'ün sevgilisi olanlardan sonra karısına döner.

Nitelikli bir eleman olmasına rağmen ancak ağır bir iş bulabilen ve yaşamını gecekonduda devam ettiren Nilgün'ün burjuva bir yaşantıdan varoşlara düşmesi tamamen özel yaşamının bir sonucudur. Altı aylık hamile olan Nilgün'ü görmeye giden Harun, tüm olanlara karşın kadına yeniden birleşmeyi teklif eder. Film, açık uçlu biter.

### **Kadın Figürlerinin İşlenişi ve Bu Figürlerin Kent Olgusu İçerisindeki Konumları**

“Karanlık Üstüne Öyküler” üçlemesinin ikinci filmi İtiraf, vicdan, suç ve itiraf temaları üzerine kurulu bir film. İtiraf, kötülük üstünde kurulan bir ilişkinin kendini sınaması anlatır. İtiraf burada iki anlamıyla karsımıza çıkar, birincisi; kaçamaktan çıkıp artık tercih noktasına gelmiş yasak bir aşk ilişkisi bir diğeri de, bireyin yıllar önce işlediği bir suçu vicdan azabıyla itiraf etme noktasına gelmesi<sup>49</sup>. Filmde Harun, sürekli olarak Nilgün'e yaşadığı yasak ilişkiyi itiraf etmeye zorlar. Bunu bildiği halde, olan biteni onun ağzından duymak ister.

Film, suçluluk duygusu ve suçlamayla birlikte gelen güvensizlik üzerine kurulur. İkili ilişkilerde tarafların birbirlerine üstünlük sağlamak için girdikleri mücadele film içerisinde Harun'un şiddete başvurması ile sağlanmaya çalışılmıştır. Ancak Nilgün de iktidar savaşını elden bırakmamış, ayrılma nedeni konusunda sessiz kalarak Harun'un tüm iktidar savaşını sarsmıştır. Nilgün, evi terk ederken bile net olarak bir başkası için seni terk ediyorum demez.

Filmin ikinci itirafını Harun, Taylan'ın ailesine yapar. Nilgün'ün Harun'u terk edişinin akabinde, Harun, Taylan'ın ailesini ziyaret eder ve tüm gerçekleri anlatır. Bu itirafı Harun gerçekte kendisini rahatlatmak ister ancak Taylan'ın annesi buna izin vermez. Böylelikle Harun'un ikinci girişimi de boşa çıkmıştır. Bir türlü kendini rahatlatamayan ya da doğrulamayan Harun için tek seçenek kalmış o da intihar etmek olmuştur.

---

<sup>49</sup>Bkz.: Kıracı, 52.

Demirkubuz, Üçüncü Sayfa, Masumiyet filmlerinde de bu tür bir döngüsel içerisinde hikâyesini kurgulamıştır. İtiraf'ta hikâye önce Taylan-Nilgün-Harun arasında geçmektedir. Daha sonra Harun –Nilgün ve Nilgün'ün sevgilisi arasında, en sonunda da Nilgün-Sevgilisi ve onun karısı arasında geçmektedir. Bu döngülerin her biri de birer intiharla sonlanmıştır. Ancak bu intiharlardan bir tek Harun kurtulmuştur. Böylelikle peşinden sürüklendiği tutkunun sonucunda yaşam onu geri almıştır. Demirkubuz filminde bazen aşırı gerçeklik, bazen de gerçekliğin kırıldığı ve seyirciyi uzaklaştıran film, seyirciyi tedirgin etmektedir.

Yönetmenin diğer filmlerinde de görülen kader, iletişimsizlik, aşk ve itiraf bu filmde de son derece yoğun bir şekilde işlenmiştir. Durağan kamera, doğal ışık, neredeyse yok denecek kadar az müzik ve minimal anlatım, diğer filmleri ile ortak biçimsel özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer filmleri ile ortak olan semboller ise pencere, kapıların açılıp kapanması, TV'nin ve telefonun kullanımı olarak karşımıza çıkmaktadır bu filmde.

Filmde üç kadın kahraman yer almaktadır. Nilgün filmin baş kadın karakteri olduğu gibi aynı zamanda da başrol oyuncusudur.

Nilgün eğitilmiş, güzel bir kadındır. Aynı zamanda iş hayatında da başarılıdır. Kocasının en yakın arkadaşı ile birliktelik yaşamış, bunun sonucunda kocası intihar etmiştir. Kocasının intiharının arkasından kocasının arkadaşı olan Harun ile evlenmiştir. Harun'la da ilişkileri bir başka erkek yüzünden sona ermiştir. Harun ayrılımlarından dolayı ve geçmiş nedeni ile yaşadığı vicdan azabı nedeni ile intihar etmiştir. Ancak kurutulmuştur. Nilgün'ün yeni ilişkisi de, adamın kızının intiharı nedeni sona ermiştir. Sonunda elit bir yaşam süren Nilgün gecekonduda yaşamaya mecbur kalmıştır. Üstelik tüm bu olumsuzluklar içerisinde altı aylıkta hamiledir.

Filmde bir sahnede görünen bir diğer kadın kahraman, Nilgün'ün ilk kocasının annesidir. Bu kadın Ankara'nın kenar mahallerinden birisinde yaşamaktadır. Kadın oğlunun ölümü nedeni ile üzüntülü günler yaşamaktadır. Ancak oğlunun gerçek nedenini öğrendiğin de Harun'un gerçek niyetini anlayarak ona izin vermeyecek kadar erdemli bir kadın karakter olarak kurgulanmıştır.

Filmde yine tek bir sahnede görülen Harun'un arkadaşının karısı Ayşe ise, çalışma hayatından çocuk nedeni ile uzak kalmış bundan dolayı kızını ve kocasını suçlayan bir karakterdir. Ancak bu suçlamaları çok baskın şekilde belli edemez. Ayşe dedikodudan hoşlanan bir kadındır. Nilgün hakkında duyduklarını Harun'a hemen anlatmıştır.

Demirkubuz, diğer filmlerinde olduğu gibi İtiraf'ta da alışılmış kadınlık ve erkeklik tanımlamalarının dışına çıkmıştır. Demirkubuz'un sinemasında alışılmış, geleneksel iyi eşlere rastlamak pek mümkün değildir. Demirkubuz'un kadın karakterlerinin yaşamında bir tür cinsel düzensizlik söz konusudur. Yönetmenin filmlerinde çapkın erkeklerin yerini ise bir kadına tüm yaşamını adayabilecek erkekler almıştır. Bu bağlamda Demirkubuz'un klasik anlatı biçimlerinden epey uzaklaştığını savunmak mümkündür; ancak öykülerdeki kadınların tekinsizliği erkeklerin başına pek çok dert açmaktadır.

Harun filmin ilk sahnelerinde aldatılan ve bu yüzden acı çeken, izleyici tarafından acınan bir karakterdir. Ancak bir kavga sahnesinde Taylan ve ölümüne ilişkin gerçekler ortaya çıktığında seyirci Harun'u da suçlu görmeye başlamaktadır. Nilgün her ne kadar kocasını en yakın arkadaşı ile aldatan kötü bir kadın olarak algılansa da yönetmen diğer açıdan da olayı gösterebilmeyi başarmıştır. Bu olayda Nilgün ve Harun'un suçlu olduklarını göstermiştir. Zeki Demirkubuz'un karakterlerinin hepsinde iyi ve kötü yanların ya da bir sorunun iki taraflı çözümlemesinin yapılması, yönetmenin en bilinen özellikleri arasında yerini aldığı bu filmde de görülmektedir.

Harun, Nilgün Taylan ile evliyken kendisiyle birlikte olduğu için içten içe kadını suçlamış, aynı şeyin bir gün kendi başına da gelebileceğini düşünmüştür. Harun, bu endişesini gizlemez: "Korktum, ezildim, bencillik ettim" der. Harun, Nilgün'ün başka erkeklerle birlikte olma ihtimalinin yüksek olduğunu söylemekte ve bu ihtimalin bertaraf edilebilmesi için yine kadından yardım istemektedir.

Harun, fiili geçmişi hep ötelemiş, zihninde olaya ilişkin yeni kurgular yaratmıştır. Bu kurgulardan yola çıkarak Nilgün'ün kendisini de bir gün aldatabileceği sonucuna varmıştır. Kadınların güvenilmezliğine ilişkin ön yargılar

böylece tekrarlanmıştır. Geçmişine yabancılaşan Harun, geçmişte olanlarla yüzleşmeye karar verdiği anda ise Nilgün'ü tamamen kaybetmiştir.

Kadın evliyken başka bir erkekle birlikte olduğu için erkeğin bilinçaltında fahişe olarak kodlanmıştır Fahişe ev kadınına dönüşmemiştir. Bunda Harun'un ön yargıları ve kadının hafifmeşrep oluşu etkili olmuştur. Nilgün hiçbir zaman fahişe olduğunu kabul etmez ve Harun'u önyargılı olmakla suçlar. Ancak bunları yaparken de bir başka birisi ile birlikte.

Kadın yalancı, acımasız ve hafifmeşreptir. Harun'un şiddetli bir tartışmanın ardından odada ağlaması ve daha sonra kadının ayaklarına kapanması sahneyi erkeğin iyi niyeti, sevgisi ve karısına olan bağlılığı ile bitirir. Kadın ise ayaklarına kapanan kocasını evde bırakarak sevgilisine gider. Filmde kadının acımasızlığının vurgulandığı en dikkat çekici sahnelerden birisidir.

İtiraf'ta birbirinden kesin çizgiler ile ayrılmış iyilik ve kötülük yoktur. İyilik ve kötülük Nilgün ve Harun arasında gidip gelmektedir.

Bununla birlikte kadının karakteri genel anlamda yine güvenilmez, kötü, acımasız olarak çizilmiştir. Her ne kadar Taylan'ın intiharında Harun'la suç paylaşmış olsalar bile Harun'u aldatması kadının hafifmeşrep, kötü ve acımasız kimliğini ortaya çıkarmaktadır.

Filmde Harun büyük bir trajedi içerisinde gösterilmiştir. Harun'un iç dünyasına ilişkin tüm detaylar göz önüne serilir iken Nilgün'ün iç dünyası ile ilgili hiçbir detay filmde yer almaz. Yönetmen, Nilgün'ü tüm bu trajedinin nedeni olarak göstermiştir. Çünkü kadın tarafından erkek ezilmektedir. Film özünde, erkeğin bu olaylar karşısında neler hissettiği ile ilişkilidir. Harun, Nilgün'ün de yer aldığı sahnelerde onun yaptıkları nedeni ile iyice dibe vurmaktadır. Demirkubuz, filmlerinde trajikliği mazlumlukla desteklemektedir. Harun'un mazlumluğu erkek acısını anlatmak için araçsallaştırılmıştır. Harun trajik bir karakter olarak mazumlaştırılırken "Yeter ki ne yaşadığımı bileyim" diyen Harun, kadın karşısında savunmasız ve korumasızdır. Çaresizlik, Harun'u hareketsiz bırakır.

Demirkubuz'un kadın karakterleri erkekler tarafından bir türlü anlaşılammamaktadır. Bununla birlikte kadın kahramanların büyük çoğunluğu da kendilerini anlayammamaktadır. Yapmakta oldukları kötü ve çirkin eylemlerin, buldukları durumdan kurtulmaları için bir gereklilik olarak görmektedirler.

Harun, Nilgün'den intikam almaz ama Nilgün yaptıklarının bedelini başka yollardan ödemek zorunda kalır. Böylelikle kadın yaptıklarının cezasını çekmektedir.

Nitelikli bir eleman olmasına rağmen ancak ağır bir iş bulabilen ve yaşamını gecekonduda devam ettiren Nilgün'ün burjuva bir yaşantıdan varoşlarda yaşamaya başlamasının tek nedeni birlikte olduğu bütün erkekleri aldatmasıdır.

İtiraf'ta bireysel yeteneklerine bakılmaksızın "düzensiz aile yaşamı" nedeniyle sınıfı düşürülecektir. Yönetmen, bir kadının ancak ve ancak düzenli aile hayatı olması karşılığında başarılı bir iş yaşamı elde edeceğini vurgulamaktadır. Demirkubuz'un tüm filmlerinde bu tür yaşamları olan kadınlar ya iş yaşamlarında başarısızlığa mahkûm edilmiştir ya da sadece fahişelik yapabilecek yetenekte oldukları vurgulanmıştır.

Bu tipte kadınları düşükleri kötü durumdan sadece ve sadece yine erkekler kurtarabilmektir. Filmde de bu vurgulanmaktadır. Altı aylık hamile olan Nilgün'ü görmeye giden Harun, tüm olanlara karşın kadına yeniden birleşmeyi teklif eder. Böylelikle içinde bulunduğu kötü durumdan onu çıkaracak erdemli olan yine bir erkektir. Bu tavır kadını güçlendirmemekte tam tersine iyice aciz duruma düşürmektedir.

Demirkubuz filmlerinde temsiller popüler sinemadaki kadar keskin değildir. Hegemonik erkeklik ve ön plana çıkarılmış kadınlık popüler sinemadaki gibi çok açık seçik değildir. Burada belli uyuşumlardan çok yönetmenin yaşamı algılayış biçimi inşa edilmektedir. Eğer bu algılayış biçimi erkek egemen bir takım değerleri içeriyorsa sinema da eril nitelikler taşır. İtiraf'ta iyi ve kötü, karakterler arasında yer değiştirir, durur. Görünürde kahraman yoktur. Ancak yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi İtiraf filmi taşıyan ve sürükleyen erkek acısıdır.



Filmde kadın kahraman Nilgün, hem fiziki hem de psikolojik şiddete maruz kalmaktadır. Harun'un Nilgün'ü başka bir erkeğin olduğuna ilişkin konuşurmaya çalıştığı sahnelerde kadın, erkeğin fiziksel ve sözlü şiddetine sıklıkla maruz kalır.

Burjuva bir çift olan Nilgün ve Harun, yaşam tarzları ile oldukça moderndir. Oturdıkları ev, giyim tarzları, kullandıkları araba ve işleri ile çiftin modernlikleri vurgulanmıştır. Harun'un yaşam tarzı ve tavırları normal koşullarda şiddete başvurmayacak bir yapısı olduğunu gösterir gibidir. Karısının suskunluğu karşısında Harun'u çileden çıkmakta ve kontrolünü kaybetmektedir.

Demirkubuz filmlerinde şiddetin ötelenemeyeceği nokta erkeğin kendisine olan güveninin sarsıldığı noktadır. Güven kaybı ile egemenliği elinden kaçırın erkek saldırganlaşmakta ve şiddet eğilimli tavırlar sergilemektedir. Nitekim Harun ilerleyen sahnede intihar girişiminde bulunacaktır. Harun'un saldırganlaştığı anlar gücünü şiddet ile ispatlamaya çalıştığı anlardır.

### 3.6. Bekleme Odası

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Zeki Demirkubuz

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Zeki Demirkubuz, Nurhayat Kıvrak, Nilüfer Açıkalın, Serdar Orçin.,

Yapımcı: Mavi Film

Özellikler: 35mm Renkli

Süre: 94'

#### Aldığı Ödüller:

40. Antalya Altın Portakal Film Festivali

- Behlül Dal Özel Ödülü
- En İyi 3. Film

23. Uluslararası İstanbul Film Festivali

- En İyi Yönetmen

#### Filmin Konusu

Dostoyevski'nin Suç ve Ceza romanını filme çekmek için hazırlık yapan Ahmet filmin senaryosunu yazmaya odaklanmıştır. Çevresine karşı kayıtsız davranışlar sergileyen Ahmet'in Serap isminde bir sevgilisi vardır. Serap, Ahmet'in kendisine karşı kayıtsız davranışlarını hayatında başka bir kadının olduğu şeklinde yorumlar. Bu düşüncesini Ahmet'e açar.



Resim 3.11: Bekleme odası

Kaynak: www.eniyifilmsitesi.com

Ahmet, başka bir kadın olmamasına rağmen varmış gibi davranır ve kadına duymak istediklerini söyler. İki ay önce bir kafede otururken karşı masada ağlayan bir kadın gördüğünü, kadının yanına gidip neden ağladığını sorduğunu, ikili arasında bir ilişki geliştiğini, kadının doktor olduğunu söyler. Serap bunun üzerine evi terk eder. Bu terk edişe Ahmet kayıtsız kalır.



**Resim 3.12:** Bekleme Odasından görüntü: Serap evden ayrılmadan önce Ahmet ile konuşuyor. **Kaynak:** www.bağımsizsinema.com

Bu arada Ahmet, filmin başında evine giren hırsızın Raskolnikov rolü için uygun olduğuna karar verir. Selim isimli hırsız önceleri Ahmet'in yönetmen olduğuna inanmaz, ancak bir süre sonra Ahmet'in teklifini kabul eder.

Ahmet'in asistanı Elif, film için her şeyin hazır olduğunu söylemek ve Raskolnikov'u oynayabilecek kişilerle yapılmış deneme çekimlerini göstermek üzere Ahmet'in evine gelir. Ahmet oyuncuları beğenmez. Elif'e filmi çekmemeyi düşündüğünü söyler. Elif'in neden böyle düşündüğü yönündeki ısrarlı soruları üzerine moralinin bozuk olduğunu söyleyerek Serap'ın kendisini aldattığını ve bunun üzerine onu dövdüğünü kurguladığı gerçek olmayan bir hikaye olarak anlatır.

Elif'in de Kerem adındaki sevgilisi Kerem, Elif hakkında konuşmak için Ahmet'in evine gelir. Ahmet ile Kerem öncelikle senaryodan bahsederler. Kerem, senaryoyu inandırıcı bulmadığını belirtir. Suç, kötülük, inanç ve diriliş üzerine konuşurlar. Kerem, film çekmenin Elif'i çok değiştirdiğini söyler. Yeni Elif'in çok küstah ve bencil olduğunu bu nedenle de onu dövdüğünü söyler. Elif'in değişiminden Ahmet'i sorumlu tutan Kerem, Elif'i işten kovmasını istemektedir.

Elif, gidecek yeri olmadığı için Ahmet'te kalmaya başlar. İklim giderek yakınlaşarak bir ilişki yaşamaya başlarlar. Deneme çekiminden sonra Ferit'i evine bırakan Ahmet, arabayla giderken Kerem'i görür. Ahmet eve geldiğinde Elif'i balkonda ağlarken bulur, bir şey sormaz.

Elif, Kerem'e dönmeyi düşündüğünü söylediğinde ise tepkisiz kalır. Ahmet'in bu tutumu karşısında sinirlenen Elif, evi terk etmeye yeltenir. Ahmet kadına engel olur. O gece evde kalan Elif, ertesi sabah bir not bırakarak evden ayrılır. Serap aynı sabah Ahmet'i arayarak görüşmek istediğini söyler. Görüşmek için sözleşirler; ancak Serap görüşmeye gelmez. Ferit, işlediği bir suç yüzünden içeriye girmiştir.

Sanem adında bir kadın deneme çekimi için Ahmet'e gider. Ahmet, filmin iptal olduğunu söyleyerek kadını gönderir. Ancak kısa bir süre sonra kadına seslenir ve çay içmeyi teklif eder. Ahmet, Sanem'le yeni bir ilişkiye başlamıştır. Bu arada Ahmet, adını Bekleme Odası olarak koyduğu bir senaryo yazmaya başlamıştır.

### **Kadın Figürlerinin İşlenişi Ve Bu Figürlerin Kent Olgusu İçerisindeki Konumları**

Bekleme Odası, Zeki Demirkubuz'un "Karanlık Üstüne Öyküler" üçlemesinin üçüncü filmidir. Bu film, Demirkubuz filmleri içerisinde öykü anlatımı açısından daha farklı bir çizgidedir. Bununla birlikte Demirkubuz daha önce pek çok filmde, yönetmen, kurgu, senarist, yapımcı olarak çalışmıştır. Ancak bu filmde başrolü de kendisi oynamıştır.

Demirkubuz'un bu filmi, diğerk filmleri gibi döngüsel bir anlatı yapısına sahiptir. Filmde Ahmet'in yaşadıkları birbirlerini tekrarlar. Ahmet, edilgen bir biçimde tüm bu tekrarlar içinde yaşar. Özellikle filmin son sahnesi bu anlamda oldukça ironiktir. Suç ve Ceza'nın uyarlamasından vazgeçen Ahmet, "Bekleme Odası"nın senaryosunu yazmaya başlar.

Bekleme Odası'nın Ahmet'i insani değerlere inancı olmayan karakterlerdir. Her ikisi de, yaşamla bağlarını tensel hazlar üzerinden kurmayı denerler. Musa, 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 inisiyatifiyle gerçekleştirmiş, Musa'ya sadece kabul etmek düşmüştür. Ahmet'te aynı Şekilde, kendi ayaklarıyla gelip hayatına giren kadınlara hayır demez, ancak bu ilişkiler onda en ufak bir duygu kıpırtısı bile uyandıramaz. Her iki karakterin de edilgen haz arayışının en somut göstergesi, televizyona olan tutkularıdır. Televizyon, karşısına geçen seyircinin içinde bulunduğu zaman ve mekân ile bağlarını zayıflatan, kişinin yaşamındaki duygusal oraklığı duyumsamasını engelleyecek çeşitli duygulanım olanakları sunan, aynı zamanda toplumsal hayattan kopuk olan bireyin bilgilerini düzenli olarak güncelleyerek onun uzaktan da olsa bir kolektif aidiyeti korumasını sağlayan maharetli bir cihazdır. Musa ve Ahmet, yabancılaşmışlıkları ile yüzleşmek yerine televizyonla kaçış yaşamayı tercih ederler.

Bekleme Odası'nın Ahmet'i, tuhaf, tekinsiz, anlaşılamaz bir insan olduğuna çevresindekileri ikna ederek kendine kötücül bir Őöhret (notoriety) katmak, bu yolla bir çeşit tanınırlık sağlamak istiyor gibidir. Evine giren hırsızdan Raskolnikov'u oynayacak aktör çıkaracak kadar iddialı olması, bu arayışın göstergesidir.

Ahmet bir yönetmen olarak tanınmayı son derece istemektedir. Bununla birlikte Ahmet, alışıldık yönetmen kalıplarının dışında kalmaktadır. Ahmet'in kamuoyu tarafından çok bilinen geniş kitlelere yayılmış bir filmi de yoktur. Tüm bunlara rağmen Ahmet iten içe ünlü ve tanınır olmayı istemektedir.

Bekleme Odası da, hem film içinde film motifini içermesi, hem de filmin yönetmeni olan Demirkubuz'un kendisine çok benzeyen birini canlandırması nedeniyle üst kurmaca niteliği kazanır.

Demirkubuz'un diğer filmlerinde görülen döngüsel anlatım bu filmde de kendisini göstermektedir. Filmde karakterlerin sıkışmışlıklar, kamera aracılığı ile seyircice aktarılmaktadır. Yönetmen bu filminde de çok az müzik kullanmış, doğal ses ve doğal ışık kullanmıştır. Bu filminde kapılar imgeleri yer almamaktadır. Aksine tüm kapılar aıktır.

Bekleme odasında Ahmet bir bekar evinde yaşamaktadır. Ahmet'in hayata, kişilere karşı duyarsızlığı evine de yansımıştır. Evine kadın yerleştiğinde de o bekar evi düzeni değişmez. Evlerdeki tek sıcaklık unsuru, salonların ortasında yer alan televizyonlardır. Televizyon, kahramanların gerçeklerle yüzleşme durumlarında kaacakları yerdir. Ahmet'in sevgilisi Serap'ın evi terk edişi sırasında Ahmet, tüm dikkatini televizyona verir. Serap'ın ağlaması ya da gitmesine herhangi bir tepki göstermez. Sadece televizyon seyreder.

Bekleme odasında, Serap, Elif ve Sanem isimli üç kadın karakter görülmektedir. Kadınların uu de Ahmet'in sevgilisidir. Tıpkı Ahmet'in olduğu gibi filmde etken değil edilgen konumdadırlar.

Ahmet'in bunalımları kadınlarla olan ilişkilerine de yansımaktadır. Bekleme Odası'nda, Ahmet ile birliktelik yaşayan kadınlar erkeğin bencilliği ile yüz yüze gelmektedirler. Ahmet'e "hayatını adamaya" hazır pek çok kadın vardır; ancak bu kadınlar Ahmet'in duyarsızlığı ve tepkisizliği nedeniyle adamın yaşamından çıkıp giderler.

Bu filmin merkezinde de erkekler yer almaktadır. Demirkubuz filmlerinde görülen en belirgin kurgulardan birisi erkek egemenliğidir. Ancak bu filmde erkek egemenliği, diğer filmlerine göre daha farklı şekillendirilmiştir.

Filmde kadınlar, erkeğe tabi kılınmıştır. Erkeğin fiziksel ve psikolojik ihtiyaçlarını karşılamakla yükümlüdürler. Bekleme odasındaki kadın karakterler kotuluk yapmamakta, aldatmamaktadırlar. Filmdeki kadınların tek amacı Ahmet ile birlikte olabilmektedir. Hayatlarına dair, umutlarına dair uyguladıkları bir plan,

cinselliklerini kullanarak erkekleri baştan çıkarma gibi öğeler bu filmin kadın karakterlerinde yer almamaktadır.

Bekleme Odası'nda erkek acısını yine yüceltmış, kadını ise bu acıdan arta kalan zamanlara yerleştirmiştir. Erkeğin sanatsal yaratım süreci ön plana çıkarılmış, bu üretimin bütünüyle bencillik gerektirdiği vurgulanmış ama kadınlar her daim erkeğin çevresinde hazır kılınmıştır. Erkeğin etrafında onu sevmeye hazır kadınlar daima vardır.

Filmde Ahmet'in sanatsal üretim sürecinin çok sancılı geçtiği vurgulanmaktadır. Kadınlar, erkeğin kazancını korumak için değil belki ama üretim sürecini kolaylaştırmak için ellerinden geleni yaparlar. Filmdeki kadın karakterlerin hiç birisinin derdi para değildir. Onlar için önemli olan tek şey Ahmet ile birlikte olabilmektir. Filmde kadın, erkeklerin daima kafalarında yarattıkları kadın tipleri olarak kurgulanmıştır. Bu yaklaşım çoğunlukla popüler sinema kültüründe görülür iken, yönetmen filminde kadınları erkeğe egemen görüş çevresinde kurgulamıştır. Ancak bu filminde daha yumuşak çerçeveler içerisine yerleştirmiştir kadın figürünü.

Ahmet bencil bir adamdır. Kadınlar tarafından sevilme istenir. Ancak bunun için gösterdiği tek çaba ilişkiye başlayana kadar görülür. İlişki başladıktan sonra kadın onun için sadece fiziksel ve psikolojik ihtiyaçlarını gidermek için vardır. Ahmet sürekli almaya alışmıştır. Kendisinden hiçbir ödün vermez. Bununla birlikte hiçbir şekilde yaşadıklarında tatmin olmaz. Hiçbir kadın onda tamlık duygusu uyandırmaz. Çünkü onu tatmin edecek kadın, sadece Ahmet'in hayallerinde yer almaktadır.

Filmdeki kadın karakterlerin tümü kendi hayatlarından soyutlanarak Ahmet'in hayatına entegre olmuşlardır. Ahmet ile ilişkileri başladığında onun evine taşınmışlardır. Ahmet ilişkiyi istemediğini belirtene kadar kendi hayatları dışında yaşamışlardır. Ahmet devam etmek istemediği için ilişkileri bitmiştir ve bu yüzden de evden taşınmışlardır. Ahmet'in hayatından da çıkmışlardır.

Ahmet'in hayatından çıkan kadınların hiç birisi kendi istekleri ile çıkmamıştır. Kadınlar ayrılık aşamasında Ahmet'ten tek bir söz duymak isterler.

Ancak Ahmet onlara duymak istedikleri şeyleri söylemez. Hayatındaki tüm kadınlar onu severek evden ayrılırlar. Filmdeki döngüsel anlatımın en belirgin özelliği de budur. Ahmet ve evi sabit kalır. Ahmet'in hayatında değişen kadınların isimleri ve şekilleridir. Ahmet'in yaşamına giren kadınlar güçsüz kılınmıştır.



### 3.7. Kader

Yönetmen: Zeki Demirkubuz,

Senaryo: Zeki Demirkubuz,

Görüntü: Zeki Demirkubuz,

Kurgu: Zeki Demirkubuz,

Müzik: Edward Artemiev,

Oyuncular: Vildan Atasever, Ufuk Bayraktar, Engin Akyürek, Müge Ulusoy,

Ozan Bilen, Settar Tanrıöğen, Erkan Can, Mustafa Uzunyılmaz, Güzin Alkan,

Hikmet Demir, Gönül Çalgan,

Yapım: Mavi Film-Inkas Film (Türkiye-Yunanistan Ortak Yapımı), Kültür Bakanlığı ve Eurimages desteğiyle.

Aldığı Ödüller:

2006- 43. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Film" ödülü.

2007- 26. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen" ödülü ve FIBRESCI ödülü.

2007- 12. Nürnberg Türkiye/Almanya Film Festivali'nde "En İyi Film" ödülü.

#### Filmin Konusu:

Filmin konusu, yönetmenin Masumiyet adlı filminin başlangıç hikâyesidir. Bekir, Uğur ve Zagor üçgenindeki ilişkinin başlangıcını ve olayların Masumiyette anlatıldığı konuma gelişi işlenir. Demirkubuz bu filmde nadir yapılan bir şey yapmıştır. Devam filmlerinde önce hikâyenin başlangıcı daha sonra gelişme ve sonuç bölümleri verilmektedir.

Demirkubuz bunun tersi bir yol izlemiş, önce gelişme ve sonucun filmini yapmış daha sonra hikâyenin başlangıcını çekmiştir.



Resim 3.13: Kader filmi

Kaynak: zekidemirkubuz.com

İstanbul'un kenar semtlerinden birinde ailesiyle yaşayan Bekir, Uğur'a aşık olur. Uğur ise Zagor'u sevmektedir. Uğur'un annesi mahallenin gençlerinden Cevat ile ilişki yaşamaktadır. Cevat, Uğur'un annesine, felçli babasına ve kardeşine bakmakta, onların geçimlerini sağlamaktadır.

Kahvede çıkan bir tartışma sırasında Zagor, Cevat'ı öldürür ve kaçar. Zagor'un ardından Uğur da ortadan kaybolur. Bekir, ailesinin seçtiği bir kızla evlenir, çocuğu olur. Bir gün televizyonda haberlerde Zagor'un İzmir'de iki polisi öldürdüğünü ve yakalandığı öğrenilir. Bu olay sırasında Uğur Zagorla birlikte. Bunun üzerine Bekir, her şeyi bir kenara bırakır, ailesine karşı çıkar ve Uğur'un peşinden gider. Bekir, Uğur'u bulduktan sonra onun korumalığını yapmaya başlar. Ucuz otel odalarında, fahişelik yapar iken, uyuşturucu alemlerinde hep Uğur'un yanında olacaktır.

### **Kadın Figürlerinin İşlenişi Ve Bu Figürlerin Kent Olgusu İçerisindeki Konumları;**

Zeki Demirkubuz filmlerinde aşk, tek taraflı ya da platonik olduğu için imkânsızdır ve imkânsız olduğu için de bu kadar tutkulu yaşanmaktadır. Zagor başını belaya sokmaktan vazgeçip oturaklı biri olsa, Uğur, Bekir'in aşkına karşılık verse ve evinin kadını olsa, muhtemelen ikisinin de cazibesi kalmayacaktır. Uğur, zapt edilemez biri olduğu için Zagor'dan vazgeçemez. Bekir içinse Uğur, tam da başkasını sevdiği, üstelik asla evinin kadını olmayacak, zapt edilemeyecek bir kadın olduğu için büyüleyicidir. Uğur'a da Bekir'e de bir yandan yaşam enerjisi verip bir yandan onları tüketen şey, varmak değil, yolda olmak üzerine kurulu bu kovalamacadır.

Yukarıda da bahsedildiği üzere Bekir'in aşkının bu kadar büyük olmasının nedenlerinden birisi de Uğur'u asla kontrol altına alamayacağı olmasıdır. Bekir Uğur'u istediği şekilde sokabilmek için çok uğraşmıştır. Uğur'a İstanbul'a dönüp evlenmeyi teklif eder, ancak olumlu bir yanıt alamaz.

Bekir, Uğur'u evcilleştirebileceği koşulları yaratmaya çalışmakta ama başarılı olamamaktadır. Kader'de de erkek arzusu bir türlü tatmin edilemez ve erkeğin yaşamı bir kadına aşık olmasıyla alt üst olur. Kadının ise ayakta kalabilmesinin tek yolu pavyonda çalışmak olarak gösterilmiştir.



**Resim 3.14:** Kader filminden görüntü: Bekir ve Uğur otel odasındaiken.

**Kaynak:** www.eniyifilmsitesi.com

Uğur'un öyküsü, sadece aşkının peşinden gitmekten ibaret değildir, genç kadın bağımsızlığını kazanmak için de pek çok bedel öder. Ne bir süre evli kaldığı kocasının, ne de kendisini ona adamaya hazır olan Bekir'in himayesine girmeyi kabul eder. Fakat buna karşılık fahişelik yapmak zorunda kalır, çocuğuyla birlikte otel odalarında bir ömür geçirmeye razı olur.

Bekir bütünlüğe Uğur ile kavuşacağını düşünürken Uğur için bütünlüğün nesnesi Zagor'dur. Her iki karakter de bütünlüklerinin parçalı olmasından şikâyetçidir. Bu şikâyet iki karakter için de gerilim kaynağıdır. Karakterler kendi eksikliklerinin nedenini kendileri dışındaki bir "öteki"ye yüklemişlerdir. Eksikliği kendileri dışındaki bir yerde aradıkları için karakterler baştan yenilmiştir

Demirkubuz filmlerinde aile kavramı hiçbir zaman geleneksel anlamda işlenmez. Filmlerinin tümünde aile içinde karışıklık vardır. Filmin sonunda bir toparlanma yaşanmaz. Tam tersine aile iyice dağılmakta paramparça olmaktadır.

Demirkubuz sinemasında iyi kötü kavramı iç içe geçmiştir. Bu filmde de iyi ve kötüyü ayırt etmek çok güçtür.

Filmin kadın kahramanlarından Uğur, Bekir'in hayatını mahvetmiştir. Bununla birlikte Uğur'un da hayatı bir erkek yüzünden mahvolmuştur. İdeal kadın tiplemesinin dışında bir karakterdir. Ne iyi bir eş, ne iyi bir annedir. Bu da pavyonlarda çalışması, fahişelik yapması ile vurgulanmıştır. Demirkubuz filmlerindeki kadın betimlemelerinde görülen ortak özellik olarak kadının çaresiz durumda kaldığında yapabileceği tek şey, gidebileceği tek yol bulunmaktadır. Bu yolda fahişeliktir. Uğur hiçbir erkeğin kontrolü altına girmeyerek güçlü olarak gösterilmeye çalışılsa da cinselliğini kullanarak geçimini sağlaması onun kadın kimliğini güçsüzleştirmektedir. Kadın cinsel bir meta haline getirilmektedir.

Filmdeki diğer kadın kahraman olan Bekir'in karısı, yaşadığı her zorluğa boyun eğen, kaderine razı gelen bir karakterdir. Bir başka deyişle ideal kadın tiplemesindedir.

## SONUÇ

Bu çalışmada, Zeki Demirkubuz sinemasında “kadın figürleri ve bu figürlerin kent olgusu içerisindeki konumları”, yönetmenin farklı dönemlere ait yedi filmi üzerinden incelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmada elde edilen en önemli verilerden biri, bağımsız sinemanın geleneksel sinemaya karşı sergilediği tavırla sinemada bir kopuşu temsil ettiği gerçeği olmuştur. Bağımsız sinemanın kadın figürlere yaklaşımı çalışmanın temel sorularından biri olmuştur. Çalışmanın sonuçlarına göre, bağımsız sinemada kadın figürlerinin işlenişi geleneksel sinemadaki gibi kesin hatlara dayalı değildir. Geleneksel sinemadaki kalıplaşmış kadın figürleri, bağımsız sinemada yerini farklı kadın figürlerine bırakmıştır. Ancak farklı kadın figürleri sergilenmiş olmasına rağmen kadın tehlikeli ve suçlu bir varlık olarak gösterilmiştir.

Tez çalışmasında elde edilen bir diğer sonuç ise, Zeki Demirkubuz filmlerindeki tarafsızlık ve tamamlanmamışlık özellikleridir. Yönetmenin filmlerinden çıkarılacak belki de en keskin sonuç, sorulara verdiği yanıtların olumlu ya da olumsuz oluşundan çok, soruları perdeye taşınması, izleyiciyi belli toplumsal ve kültürel meseleler üzerinde durup düşündürebilmesidir. Demirkubuz bu anlamda karakterlerini asla idealleştirmez, hikâyelerine konu olan insanları tüm zayıf yönleri ile sunar.

Demirkubuz’un hikayeleri karakterlerin değişim evreleri üzerinde şekillendirilmiştir. Bu değişimin sonunda ortaya çıkan karakterler, filmin başındaki karakterlerden fazlasıyla uzaklaşmış ve olgunlaşmıştır. Dolayısıyla, Demirkubuz’un kahramanları filmin sonunda bir bilinç değişimine uğrar.

Demirkubuz filmlerinde ağırlıklı olarak kadınlar, erkeklerle olan ilişkileri çerçevesinde devreye girmişler ve erkeklerin basit birer eklentilerine haline

dönüşmüşlerdir. Kadın olgusuna ağırlıklı olarak odaklandığı filmlerinde ise yönetmen bağımsız ve kendi ayakları üzerinde duran kadın figürünü göstermek istemez gibidir.

Zeki Demirkubuz sinemasında kadın tiplmesi alışılmışın dışındadır. Kadın, arzularının peşinden inatla koşan bir varlıktır. Onlar kendilerini teslim edecekleri erkeği aramaktadırlar. Sığınacakları erkeğe ulaşana kadar koşullar ne olursa olsun arzularının peşinden koşarlar ancak çoğu zaman o erkeğe ulaşamazlar. Kadın figürlerinin genelde kendi kişisel gelişimleri için bir çaba sarfetmemeleri, yalnızca arzularının peşinden koşup bir erkeğe odaklanmaları erkekliği yüceltmektedir. Fahişelik yapmak ve gazinoda şarkı söyleyerek yaşamını idame ettirmek (Masumiyet ve Kader), kocasını öldürerek ondan kurtulmak (Üçüncü Sayfa) arzuya ulaşma yolunda her zaman bir meşru olan yollardır.

Demirkubuz filmlerinde, sorunların çıkış kaynağı olarak kadını merkeze oturtur. Kadının yarattığı bunalım nedeni ile kocası başka bir kadına tecavüz eder ve bunun sonunda ilişkideki ikinci erkek bunun bedelini öder. Erkeğin yaşadığı açmazların nedeni burada yine kadındır. Demirkubuz'un erkek karakterleri için kadınlar ele geçirilemez, kontrol altına alınamaz ve ulaşılamazdır. Kadınlar sürekli olarak elden kaçırlır. Erkeklerin kadınlara en çok yaklaştıklarını hissettikleri anlar bile en uzak anlardır. Kadınların peşinden koşup duran erkek karakterler, fantezilerine ulaşamadıkları anda nevroitik tutum sergilemeye başlarlar.

Bir “auter” olarak Zeki Demirkubuz'un filmlerinde kadın, erkeği suça teşvik eden ya da suçun asıl nedeni olan varlıklar anlamında bir ‘kötülük kaynağı’ olarak betimlenmiştir. Demirkubuz'un filmlerinde çaresizlik, kapalılık, kısıtlanmışlık duygusu dışsal koşulların değil karakterlerin iç dünyalarının dayatması sonucu ortaya çıkar. Bu bağlamda Demirkubuz sinemasının temel izleklerinden biri de, kötülüğün insanın dışında değil içinde olmasıdır. Onun dünyasında katil kadar kurban, tehdit eden kadar tehdit edilen, ihanet eden kadar ihanete uğrayan da suçludur.

Bağımsız sinema açık bir mesaj vermek yerine seyircinin filme etkin olarak katılımını sağlar. Demirkubuz sinemasında da seyirci ile oyuncu/yönetmen arasında bu tarz bir ilişki deneyimlenir. Bu anlamda Demirkubuz sineması farklı okumalara

açık bir sinemadır. Demirkubuz, kadın figürlerini seyirci tarafından arzulanacak şekilde kurar. Kadın figüre bakan erkek karakterdir ve bu konumda kamera erkek konumunda olduğu için sonuç olarak seyircide erkek konumuna geçerek kadını arzular.

Demirkubuz'un filmlerinde kadınların başlattıkları olaylar yüzünden dramın yaşandığı vurgulanmıştır. Kadın figürleri hep suçludur kurgusu her filmde karşımıza çıkmaktadır. Kadının kötülüğü ve cinselliği erkeklere her şeyi yaptırabilir düşüncesi vurgulanmaktadır. Kadınların kurgulaması ile erkekler insanları öldürebilirler. Kadınların üzerlerinde yarattığı baskılar sonucu hayatlarına son verebilirler. Bunların dışında bir erkeğin hayatının alt üst olmasındaki nedenlerin en başında kadınlar gelmektedir.

Bağımsız bir sinemacı olan Demirkubuz, filmlerinde kadınlık ve erkeklik tanımlamalarının dışına çıkmıştır. Demirkubuz'un sinemasında alışılmış, geleneksel iyi eşlere rastlamak pek mümkün değildir. Demirkubuz'un kadın karakterlerinin yaşamında bir tür cinsel düzensizlik söz konusudur. Yönetmenin filmlerinde çapkın erkeklerin yerini ise bir kadına tüm yaşamını adayabilecek erkekler almıştır. Bu bağlamda Demirkubuz'un klasik anlatı biçimlerinden epey uzaklaştığını savunmak mümkündür; ancak öykülerdeki kadınların tekinsizliği erkeklerin başına pek çok dert açmaktadır.

Zeki Demirkubuz filmlerinde kadın figürleri kent olgusu içerisinde konumlandırılırken karakterin iç dünyası ile kent olgusu paralellik gösterir. Binalar, sistemin zenginliğini, nimetlerini ya da güçlülüğünü, yenilmezliğini ya da bireyin o sistemi kabul etmekten başka bir çaresi olmadığını göstermektedir. Binaların içlerinde yaşayan kadın figürler ise yaşamının ötesinde sadece nefes almaktadır. Modernleşmenin ve bireyselleşmenin getirdiği kalabalıklara rağmen yalnızlaşma ile kabuklarına çekilip, hayatın öznesi değil nesnesi konumuna düşmüşlerdir.

Demirkubuz bununla ilgili olarak, düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir; Büyük şehirlerin bu kuşatılmış, çevrelenmiş mekânlarında yaşayan sakinleri kapalı kapılarının ardında izole, edilgen bir hayat yaşarlar. Birey olmaktan çok kapı zillerindeki numaralardan ibarettirler. Hapishanelerde mahkûmların isimlerini yitirip

numara almaları gibi bu modern zaman şehir mahkûmları da isimlerini, kimliklerini yitirmişlerdir. Bu hapishanenin somut demir parmaklıkları olmadığı için insanın mahkûmken kendini “özgür” sanmasından daha vahim başka bir şey yoktur.

Demirkubuz, filmlerinde cinayet, kötülük, ihanet ve suçun ne olduğunu sorgular. Böylelikle bu kavramları filmlerinde neden sonuç ilişkisi içerisinde anlatır. İnsanların suçu, kötülüğü nasıl algıladıkları, anlamlandırdıkları ya da kültürel kalıplaşmalar içinde nasıl tek düze yorumlandıklarını anlatmaya çalışır.

Demirkubuz’un yarattığı kadın karakterler taşradan gelip eşinden dolayı zengin bir yaşama ulaştığında taşra ve kent yaşamı içinde bocalarken, bocalayan kadının evine aldığı hizmetçi de, kendini yani eski yaşamını görmesi iki kadın arasında hem sınıfsal bazı çelişkilere hem de kadınlar arası rekabete işaret etmektedir. Kadın figürleri genellikle suçlu, sosyal hayatları pek fazla olmayan, hayatını temizlik işleri yaparak kazanan, ev sahibi tarafından da cinsel tacize uğrayan, kocasından şiddet gördüğü halde bunun suçlusu yine kendi olan, genellikle alt sınıfta yer alan, cinselliğe kimi zaman isteksiz olsa bile daha iyi bir yaşam için boyun eğen, erkeklerin, kendisine karşı olan sevgisini yine iyi bir hayat elde etme arzusu ile kullanan, daha iyi bir yaşam yakalayabilmek için insan öldürme planları yapan, kocasını aldatan ve evli bir adamla yaşayan, tekil olamayan ilişkiler vb. kadınlar tüm kötülüğün kaynağı olarak belirtilmiştir.

Demirkubuz erkek karakterini ise kimi zaman aldatılan ve bu yüzden acı çeken, izleyici tarafından genellikle acıman tipler olarak karşımıza çıkar. Kadın, erkeğin fiziksel ve psikolojik ihtiyaçlarını karşılamakla yükümlüdür. Çaresiz durumdaki kadının gidebileceği tek bir yol bulunmaktadır. Bu yüzden yönetmenin filmlerinde betimlenen kadın hep suç ögesi olarak karşımıza çıkar. Kadının kötülüğü ve cinselliği erkeklere her şeyi yaptırabilecek potansiyeldedir. Kadın üzerindeki toplumsal ve kültürel yarattığı baskılar sonucu hayatına son verebilir. Erkeğin hayatının alt üst olmasındaki nedenlerin en başında kadın gelmektedir.

Bu perspektiften bakıldığında Demirkubuz filmlerinde erkek egemen kültür söyleminin ağır bastığı söylenebilir. Kadının sahibi olarak egemen erkek ve hareket alanı daraltılmış köle kadın söylemi!



Zeki Demirkubuz hem Nietzsche hem de Camus ile oldukça çelişen bir ikiyüzlü insanlığın bütün kötülüğünü çekmek, yani kurban edilme (martyrdom) takıntısı göze çarpmaktadır. Bu ikiyüzlülüğün içinde de daima kadınlar vardır. Erkekleri kurban edenlerin başında da çoğu kez kadınlar gelir. Kendi amaçları doğrultusunda erkekleri kullanan kadınlar erkeklerin trajedisine trajedi katarlar.

Yönetmenin filmlerinde yer alan kadın karakterlerin büyük çoğunluğunun kökeni kırsal kesim ya da kentlin varoşları olarak işlenmiştir. Buralarda yetişen bu kadınlar arzularının, ulaşmak istedikleri hayatları elde edebilmek için her türlü çabanın içine girmekteler, bu uğurda cinayet bile işleyebilmektedirler.

Zeki Demirkubuz buraya kadar söylenenler bağlamında sinemamızda, kentlin yırtıcı kapitalist düzeni içerisine hak ettikleri hayatı bulamayan ve bitmek bilmez bir gayretle bir ideal peşinde koşan ama ona ulaşamayan çaresiz kadını kendi özgün anlatımıyla betimleyen önemli bir figür olarak belirlemektedir. Böylesi bir özgün bir betimleme mevcut ahlaki, toplumsal, kültürel ve politik değerleri yeniden sorgulamamıza olanak sağlamaktadır.

## KAYNAKÇA

Açar, M., “Üçüncü Sayfa”, TÜRSAK Sinema Yıllığı 1999/2000.

Aksoy, Ü., “Bir Hiçlik Ağıtı: C Blok“un Can Sıkıntısı Üzerine Bir Deneme”,  
Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz, Edt.: Ayşe Pay, Küre Yayınları,  
İstanbul, 2009.

Aktuğ, E., “Zeki Demirkubuz ile Söyleşi”, TÜRSAK Sinema Yıllığı, 2001/2002.

Arslanbay, H., “Zeki Demirkubuz”, Antrakt, Ekim 1994.

Atam, Z., “Bir Yönetmenin İzinde ya da Demirkubuz Hakkındaki Yanılsamalara  
Dair”, Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı: 18-19, Sonbahar-Kış 2006/2007.

Atam, Z., “Kısa Bir Zeki Demirkubuz Muhasebesi”, Antrakt, Sayı: 75-76, Aralık  
2003-Ocak 2004.

Ayça, E., “Yeşilçam Sonrası”, Antrakt, Sayı: 75-76, Aralık 2003-Ocak 2004.

Beni Korkutan, Bana Acı Veren Belirsizliktir”, Kader: Zeki Demirkubuz,  
Haz.:Semire Ruken Öztürk, Dost Kitabevi Yayınları ve Ankara Sinema  
Derneği, Ankara, 2006.

Bozkurt, A., “Zeki Demirkubuz Söyleşisi”, Sinefil, Nisan-Mayıs 2006.

Ceylan, N.B., Uzak, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2004.

Coşkun, N., “Derviş Ne Yapacak?”, Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı: 9, Bahar 2001.

Çakkal, Ö., “Zeki Demirkubuz’la Söyleşi”, Sonsuzkare, Sayı: 5, Haziran 2004.

Çapan, S., “Underground Cinema ve Uzantıları”, ...ve Sinema, Sayı: 6.

Daldal, A., “Zeki Demirkubuz’un Yazgı’sı”, Kader: Zeki Demirkubuz, Edt: S.Ruken  
Öztürk, Dost Yayınevi, Ankara, 2006.

Dorsay, Atilla “Zeki Demirkubuz’un Dünyasına Bir Bakış Denemesi” Sinemamızda  
Çöküş ve Rönesans Yılları, Remzi Kitabevi, 2004.

Erdem, S., “Zeki Demirkubuz ile Söyleşi”, Sinema Dergisi, Ekim 1999.

- Elmacı, Tuğba, Son Dönem Türk Sineması'nda Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2006.
- Erdem, M., "C-Blok'tan Masumiyet'e Zeki Demirkubuz " Antrakt, Ekim 1997.
- Erdoğan, N., "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Düşünceler", Doğu-Batı, Sayı:15, 2001.
- Evren, B., "Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsız Sinemacılar", Antrakt, Sayı: 75-76, Aralık 2003-Ocak 2004.
- Evren, B., Türk Sineması/Turkish Cinema, 42. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları, Antalya, 2006.
- Evren, B., Zeki Demirkubuz ile Sineması Üzerine", Yeni Film, Sayı: 3, Ekim- Aralık 2003.
- Film Ekibi, "Zeki Demirkubuz ile Sineması Üzerine", Yeni Film, Sayı: 3 Ekim-Aralık 2003.
- Gevgili, A, Çağını Sorgulayan Sinema, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1989.
- Görücü, B., "Nuri Bilge Ceylan Ve Türk Sineması" Yeni Film, Sayı 1, 2003.
- Güçhan, G., Toplumsal Değişme Ve Türk Sineması, İmge Yayınları, Ankara, 1992.
- Güven, Y., "Türk Sinemasının Son Dönemi" Yeni Film, Sayı:7, 2004.
- Güven, Y., "Zeki Demirkubuz Sineması" Yeni Film, Sayı: 5, 2004.
- Güven Y., "Kalanların Öyküsü: Bulutları Beklerken" Yeni Film, Agustos 2005.
- Hayward, S., Cinema Studies: The Key Concepts, Routledge, New York, 2006.
- Hiller, J., American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader, Suffolk, BFI Publishing, 2001.
- Kıraç, R., "Kapı Aralığından Masumiyet ve Aşk", 25. Kare, sayı:25, 1998.
- Kıraç, R., "Zeki Demirkubuz Sinemasında Kötülüğün Kısa Tarihi" Altyazı, Haziran 2002.
- Kuleli, B., İlk Filmim-Nasıl Başladım? Derviş Zaim", Altyazı, Sayı: 58, Ocak 2007.

- Levy, E., *Cinema Of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, New York University Press, New York, 1999.
- ODTÜ Söyleşisi. “Çünkü Erkeğin Aldatması Trajik Olmuyor”, *Kader: Zeki Demirkubuz*, Haz.:Semire Ruken Öztürk, Dost Kitabevi Yayınları ve Ankara Sinema Derneği, Ankara, 2006.
- Onaran, Alim Şerif, *Sessiz Sinema Tarihi*, Ankara: Kitle Yayınları, 1994.
- Övgü, Gökçe, “İki Farklı Dönemde İki Farklı Anlatı”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, ed. Deniz Derman, : Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.
- Özön,N., *Karagöz'den Sinemaya*, Kitle Yayınları, Ankara, 1995.
- Öztürk, S. Ruken, “Zeki Demirkubuz Sineması”, *Kader: Zeki Demirkubuz*, ed. S. Ruken Öztürk, Dost, Ankara, 2006.
- “Soruşturma”, *Antrakt*, Sayı: 75-76, Aralık 2003-Ocak 2004.
- Savaş, H., *Sinema ve Varoluşçuluk*, Altı Kırkbeş Yayınları, İstanbul, 2003.
- Suner, A., *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
- Süalp, Akbal, T., “Bağımsız Sinema Kim(ler)den ve Ne(ler)den Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır?”, *Antrakt*, Sayı: 75-76, Aralık 2003-Ocak 2004.
- Teksoy, Rekin, “Sinema Tarihi”, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2005.
- Tunalı, D., “Sinema ve Masumiyet Üzerine” *Sine-Masal*, Temmuz-Agustos,1998.
- Ünser, O., “Bağımsız Sinemacılar”, *Antrakt*, Sayı: 75-76, Aralık 2003-Ocak 2004.
- [www . precinemahistory. net/ introduction](http://www.precinemahistory.net/introduction)